



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Scienze dell'Antichità
ciclo XXXIV

Tesi di Ricerca

**La messa in scena in Euripide:
ricostruzione e interpretazione
della dimensione visiva dell'opera
teatrale in *Alcesti*, *Troiane* e
*Oreste***

SSD: L-FIL-LET/02

Coordinatore del Dottorato
ch. prof. Filippomaria Pontani

Supervisori
ch. prof.ssa Elena Fabbro
ch. prof.ssa Martina Treu

Dottoranda
Costanza Uncini
Matricola 956416

Indice

1. Introduzione metodologica	2
1.1 Intenti della ricerca.....	2
1.2 Metodologia, strumenti e fonti dell'indagine.....	3
a) Il testo tragico.....	5
b) Le testimonianze iconografiche.....	7
c) La tradizione erudita.....	9
d) I testi drammatici.....	13
2. Le caratteristiche architettoniche del teatro di Dioniso nella seconda metà del quinto secolo a.C.	16
2.1. L'orchestra.....	16
2.2. Il palco.....	17
2.3. La σκηνή.....	18
2.4. Le macchine teatrali.....	20
3. Alcune considerazioni sulla messa in scena euripidea	22
3.1 L'importanza dell'elemento visivo.....	22
3.2 La concretezza del teatro euripideo.....	24
3.3 Un teatro sperimentale.....	26
3.4 Uno sguardo d'insieme.....	28
4. Ricostruzione scenica	32
I. <i>Alcesti</i>	32
II. <i>Troiane</i>	127
III. <i>Oreste</i>	256
5. Nota Bibliografica	370

1. Introduzione metodologica*

1.1 Intenti della ricerca. Il presente lavoro di ricerca presuppone un approccio alla tragedia greca «in quanto spettacolo teatrale»¹, costituito da una pluralità di dimensioni, tra le quali anche quella visiva, sulla quale è pesato per lungo tempo un pregiudizio testocentrico dovuto in particolare ad un'interpretazione rigida e normativa della *Poetica* aristotelica². Nella consapevolezza della natura complessa e multiforme della comunicazione drammatica, propongo, dunque, un tentativo di ricostruzione della prima messa in scena di tre tragedie euripidee, *Alcesti*, *Troiane* e *Oreste*, rivolgendo un'attenzione quasi esclusiva alla dimensione visiva nelle sue varie componenti, al fine di restituire un'immagine più completa dell'esperienza teatrale dello spettatore antico.

Il linguaggio visivo del teatro tragico antico si avvaleva di molteplici strumenti comunicativi: maschere, costumi, oggetti di scena, arredi e attrezzatura scenica, scenografia, macchine teatrali, gestualità, movimenti scenici. Oggetto della mia indagine è, dunque, l'analisi delle modalità di impiego da parte di Euripide delle risorse visive a sua disposizione nelle singole tragedie in esame, svolta nella forma di un commento sistematico e continuativo di ciascuna tragedia, che consenta un maggior approfondimento dei singoli aspetti problematici. La strutturazione come commento verso per verso della ricostruzione delle tre tragedie in esame parte dalle

*Tutti i passi euripidei citati nel corso del commento sono tratti dall'edizione oxoniense di Diggle (Diggle 1981a, Diggle 1984a, Diggle 1994). Il repertorio iconografico è citato secondo la versione digitale del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (<https://weblimc.org/>).

¹ È esplicito il riferimento al volume di Di Benedetto-Medda 2002² dal titolo *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, che ha rappresentato un punto di riferimento costante nel corso della ricerca.

² Gli aspetti scenici del teatro di V sec. a.C. sono stati occasionalmente oggetto di interesse da parte degli studiosi del mondo antico già a partire dalla fine dell'800 e dalla prima metà del '900; penso, ad esempio, agli studi di Bodensteiner 1893, Capone 1935 e Spitzbarth 1946. Fraenkel con la sua edizione dell'*Agamennone* eschileo del 1950 ha rivolto un'attenzione particolare agli aspetti scenici, aprendo la strada agli studi di Arnott 1962, Russo 1984², Hourmouziades 1965 e soprattutto di Taplin che, con il suo *The stagecraft of Aeschylus* del 1977, nel quale affronta in maniera sistematica le questioni riguardanti l'ingresso e l'uscita di scena dei personaggi, ha dato avvio ad una serie di contributi, susseguitisi a breve distanza, riguardanti gli aspetti performativi del teatro e le sue convenzioni. Oltre a numerosi articoli, molti dei quali verranno citati nel corso del commento, si vedano alcuni rilevanti lavori monografici: Bain 1977, Mastronarde 1979, Bain 1981, Halleran 1985, Kaimio 1988. A partire da questi studi imprescindibili le questioni sceniche hanno ricevuto un'approfondimento sempre maggiore e l'approccio scenico è divenuto fondamentale anche per chi studia altri aspetti dei generi drammatici. Per una riflessione sul pensiero aristotelico riguardo all'ὄψις si vedano, ad esempio, Konstan 2013 e Sifakis 2013.

premessa fondamentale che il testo drammatico non è uniformemente denso di informazioni scenicamente rilevanti e che, perciò, non tutti i versi ne sono provvisti. L'organizzazione su base tematica della materia, generalmente preferita nelle trattazioni riguardanti gli aspetti scenici del teatro antico, viene recuperata nell'articolazione interna della ricostruzione dei singoli versi indagati.

Il commento è animato dal tentativo costante di far seguire all'analisi puntuale e informata delle singole questioni sceniche, nei limiti delle possibilità offerte dalle fonti a disposizione, un'unica proposta ricostruttiva nell'idea che «there may be an ambiguity in the text but in performance only one staging is possible»³.

Tra le varie tragedie euripidee la scelta è ricaduta su *Alceste*, *Troiane* e *Oreste*⁴. La selezione è stata operata su base cronologica; le tre tragedie, che si dispongono con sicurezza in tre diversi periodi della produzione di Euripide, offrono la possibilità di osservare e individuare nel corso della ricostruzione eventuali trasformazioni diacroniche del linguaggio scenico euripideo.

1.2 Metodologia, strumenti e fonti dell'indagine. Nel ricostruire la messa in scena dei tre drammi euripidei selezionati non si può prescindere dal confronto con le convenzioni teatrali, portato della natura anti-naturalistica del teatro antico⁵. Le convenzioni, basate su un accordo implicito tra autore e spettatori, sono schemi ricorrenti e regolari della tragedia, codici condivisi e costanti, che riguardano vari aspetti della messa in scena e contribuiscono a determinare la forma del genere e delle singole opere drammatiche. Esse definiscono l'orizzonte d'attesa del pubblico, al quale queste «recurring features»⁶ sono familiari per esperienza diretta della messa in scena teatrale⁷.

³ Goldhill 1986, 282.

⁴ Non discuto nel corso del commento la complessa questione riguardante la natura dell'*Alceste*, che rappresenta per vari aspetti un *unicum* nella produzione euripidea. Ritenendo necessario respingere l'interpretazione prosatirica del dramma, considero l'*Alceste* iscrivibile entro il genere tragico, risultato di uno dei primi (per quanto ci è dato sapere) processi di sperimentazione proposti dal tragediografo. Per un approfondimento sulla natura atipica di questo dramma si vedano, in particolare, Pattoni 2006 e Pattoni 2008, 1221-6.

⁵ Bain 1977, 9-10 sul livello minimo di realismo necessario.

⁶ Kaimio 1988, 10.

⁷ Kaimio 1988, 10 affermando «By convention I mean the patterns of communication belonging to the theatrical or dramatic subcodes, which in their turn are based on the general cultural codes of the society in question», sottolinea come certe convenzioni abbiano un'origine culturale.

Le convenzioni, che riguardano ogni aspetto della rappresentazione teatrale antica, dalla presenza di un massimo di tre attori parlanti, alla pratica di annunciare l'ingresso in scena dei personaggi, all'esistenza di gesti e movimenti codificati, talvolta stilizzati⁸, sono parte di quella «grammar of dramatic technique» che è punto di partenza imprescindibile nell'indagine ricostruttiva riguardante il dramma antico⁹.

Partendo dalla consapevolezza della mancata ricerca di realismo illusionistico da parte degli autori di teatro antichi, nel commento ho fatto talvolta ricorso come approccio metodologico al principio di economia, nell'idea che «the Greek dramatists almost always are economical in their demands upon the audience's interest»¹⁰. Questo principio non esclude la possibilità che i tragediografi antichi proponessero soluzioni sceniche elaborate e complesse, ma impedisce all'interprete moderno di attribuire all'autore antico espedienti scenici macchinosi dove il testo e le altre fonti a disposizione non ne conservino traccia e dove siano possibili soluzioni più semplici. Ad esempio, la proposta di Kovacs di introdurre, senza alcun supporto a livello testuale, nelle *Troiane* euripidee altri due araldi accanto a Taltibio per risolvere alcuni problemi legati all'identificazione delle due εἰσοδοὶ risulta anti-economica e anti-intuitiva per il pubblico, che avrebbe dovuto compiere uno sforzo di comprensione maggiore e correva il rischio di entrare in confusione¹¹.

Nella consapevolezza del carattere necessariamente ipotetico e congetturale della maggior parte delle proposte ricostruttive avanzate, presento e discuto di seguito gli strumenti e le fonti, di natura varia e multiforme, di cui mi sono servita per la ricostruzione della messa in scena delle tre opere drammatiche selezionate, specificandone le caratteristiche, indicandone l'impiego e segnalandone i limiti.

⁸ Si vedano, ad esempio, Bain 1977, Mastronarde 1979; Rehm 1992, 44-72 ne fa una rassegna e Dedoussi 1995 ne menziona e spiega alcune.

⁹ Fraenkel 1950 vol. II, 305. Goldhill 1989, 180 precisa, però, «Knowing the conventions of drama, its grammar, is necessary but not sufficient for an adequate reading of the great plays of fifth-century tragedy (which I have called elsewhere a 'genre of transgression')». I tragediografi, infatti, si muovono all'interno di questo sistema di convenzioni, talvolta seguendolo, talvolta sfidandolo, talvolta giocandovi; così accade, ad esempio, in Eur. *Or.* 1366, dove il pubblico si attende, in linea con le convenzioni drammatiche, che venga svelato l'interno del palazzo e mostrato il cadavere di Elena, mentre, invece, il coro annuncia l'ingresso del Frigio, che, pur raccontando i fatti svoltisi all'interno del palazzo, mantiene l'ambiguità riguardo alla sorte della Tindaride, preparando la sua ricomparsa nel finale.

¹⁰ Mastronarde 1979, 3.

¹¹ Kovacs 2018, 18-23. Si vedano pp. 196-7.

a) Il testo tragico. La ricostruzione scenica ha preso sistematicamente le mosse dalle indicazioni conservate nel testo delle tragedie in esame, che, in assenza di qualsiasi evidenza diretta per la dimensione visiva delle opere drammatiche antiche, costituisce la fonte principale di informazioni per la messa in scena di quinto secolo a.C..

I tragediografi greci, che svolgevano anche il ruolo di registi, non facevano uso di didascalie esterne¹², ma inserivano nel testo stesso le indicazioni sceniche. Data la natura polifunzionale del testo drammatico¹³, vi sono alcuni punti del testo nei quali la funzione di didascalia scenica, sia essa informativa o registica, diviene prevalente o, comunque, significativa, senza escludere che «quello stesso testo abbia una sua ragione d'essere indipendente da questa»¹⁴. Tali didascalie interne erano di utilità per gli spettatori, in quanto ne indirizzavano l'attenzione e lo sguardo e in quanto sostituivano o completavano la messa in scena in linea con la natura convenzionale e l'impronta anti-naturalistica del teatro antico, non interessato a restituire l'illusione del reale, o per gli attori, come aiuto e suggerimento per la recitazione¹⁵. La distinzione tra notazioni registiche volontarie e involontarie introdotta da Capone¹⁶ e risolta da Telò a favore dell'esclusiva esistenza delle seconde, almeno per le indicazioni riguardanti la gestualità dei personaggi¹⁷, risulta, a mio parere, strumento

¹² Taplin 1977b propende per l'assenza di didascalie esterne.

¹³ Ogni testo e messaggio, non solo quello drammatico, risponde a varie funzioni; si veda Jakobson 2002, 185-91.

¹⁴ Ercolani 2000b, 23, che afferma anche «questa funzione è una delle numerose compresenti: un verso o più versi hanno anche, ma non esclusivamente funzione di didascalia scenica».

¹⁵ Indicazioni di regia utili per gli spettatori in quanto capaci di guidarne lo sguardo e di completare contemporaneamente l'informazione offerta dal solo apparato scenico sono, ad esempio, generalmente gli annunci di ingresso di un nuovo personaggio (e.g. Eur. *Tro.* 568-9, *Or.* 725-8); indicazioni utili per gli spettatori e finalizzate a sostituire l'apparato scenico sono, ad esempio, le ἐκφράσεις dettagliate dell'edificio scenico, esempio di scenografia verbale (e.g. Eur. *Ion* 190-218). Didascalie utili per gli attori sono, ad esempio, le indicazioni rivolte a comparse/attori bambini (e.g. Eur. *Med.* 1069-70, *Tro.* 761-3). Escludo nettamente con Kaimio 1988, 7 e Di Marco 2000, 115-6 che i tragediografi, soprattutto Euripide che ricorre a questo strumento più degli altri, inserissero indicazioni di regia di supporto alla recitazione degli attori in vista di future rappresentazioni e riproposizioni sceniche del dramma.

¹⁶ Capone 1935, 5; la studiosa, tra le didascalie sceniche destinate agli attori, distingue le indicazioni sceniche vere e proprie e «quelle che possono servire come indicazioni sceniche, ma che inizialmente non hanno avuto intento didascalico». A questa seconda categoria Capone 1935, 6-7 dà il nome di 'indicazioni sceniche inconsce', particolarmente frequenti in Euripide, che sente l'esigenza più forte di costellare il testo di didascalie interne ad uso degli attori svolgendo a partire, già, dal momento compositivo il suo ruolo di regista.

¹⁷ Telò 2002a, 11-5 mette in dubbio e problematizza la distinzione netta individuata da Capone e ritiene tutte le didascalie interne riguardanti la gestualità notazioni involontarie, prive di finalità informativa e di deliberato intento didascalico nei confronti di attori e spettatori.

di indagine del testo meno efficace e potenzialmente problematico¹⁸. Con una lettura funzionale, invece, si è in grado di individuare le varie finalità di un enunciato e di riconoscere quella scenica anche qualora, nelle intenzioni del tragediografo, non fosse l'unica né la principale.

Le indicazioni di regia riguardavano la presenza in scena di un soggetto/oggetto, l'ambientazione spaziale e temporale del dramma, l'identità dei personaggi, i movimenti e la gestualità degli attori, le modalità di svolgimento di un'azione, il cambio di interlocutore¹⁹.

Nel servirsi delle informazioni sceniche conservate dal testo tragico per ricostruire la dimensione visiva della *performance* antica è necessario tenere in considerazione alcune acquisizioni basilari:

- nella tragedia antica ogni azione (ma anche individuo, oggetto, elemento scenico, etc...) significativa ed essenziale per lo svolgimento del dramma veniva registrata a testo e non passava sotto silenzio²⁰;
- i testi tragici non restituiscono tutti gli aspetti della messa in scena antica²¹. La presenza e visibilità scenica di alcuni elementi (*e.g.* la presenza di comparse), talvolta può essere suggerita su base ipotetica, a partire, ad esempio, dalla comparazione con situazioni simili di altre opere drammatiche o grazie ad indizi nel testo, talvolta, invece, è irrecuperabile e irrimediabilmente perduta;
- sulla scena antica non accadeva né compariva materialmente tutto ciò che veniva menzionato a parole²². Data la potenza visiva del linguaggio teatrale, tuttavia, la parola si faceva sempre messa in scena anche quando non trovava un corrispettivo materiale; il pubblico, infatti, visualizzava e immaginava mentalmente quanto non veniva concretamente rappresentato.

¹⁸ Questa divisione non contempla, a mio parere, la possibilità che il tragediografo riconoscesse l'utilità a livello informativo o registico per spettatori e attori di un suo enunciato la cui funzione principale era diversa da quella di didascalia scenica.

¹⁹ Ercolani 2000a, 16-23.

²⁰ Taplin 1977a, 30; Mastrorade 1979, 2.

²¹ Poe 2003, 441-6, Grilli 2015, 112-3.

²² Taplin 1977a, 36-7. Ad esempio, il gruppo di φίλοι descritto dal messaggero in Eur. *Or.* 950-1 nell'atto di scortare in lacrime Oreste e Pilade non compare effettivamente di fronte al pubblico quando al v. 1013 la coppia di eroi torna in scena.

A partire da queste premesse, ho tentato di conservare una posizione di equilibrio tra il ritenere il teatro antico quasi esclusivamente teatro della parola, da un lato, e l'immaginare per la tragedia antica una messa in scena pienamente realistica, dall'altro.

La ricostruzione scenica su base testuale si avvale anche dell'analisi del lessico e degli usi linguistici del tragediografo, che possono talvolta restituire dettagli performativi rilevanti.

Se l'intento primario della ricerca è ricostruire a partire dalle informazioni conservate nel testo ciò che, verso dopo verso, gli spettatori della prima rappresentazione di *Alceste*, *Troiane* e *Oreste* percepirono visivamente, ho ritenuto opportuno approfondire anche sezioni narrative e liriche che, pur in assenza di un impatto visuale diretto, per ricchezza di dettagli percettivi, soprattutto visivi, si prestavano particolarmente ad essere tradotte da parte del pubblico in immagini mentali. Mi riferisco, ad esempio, al primo stasimo delle *Troiane* euripidee, nel quale le donne del coro raccontano l'ultima notte di Troia e la presa della città con un linguaggio vivido e ricco di sollecitazioni sensoriali.

b) Le testimonianze iconografiche. Il rapporto tra teatro e rappresentazioni iconografiche, sebbene oggetto di interesse già da parte di antiquari nel diciassettesimo secolo, divenne materia di indagine approfondita e sistematica a partire dagli ultimi decenni del diciannovesimo secolo²³.

La questione venne affrontata per lungo tempo nell'ottica di un rapporto diretto tra prodotto letterario e prodotto artistico, spesso con l'idea di una precedenza della composizione scritta rispetto alla rappresentazione iconografica e di una derivazione di quest'ultima dalla prima²⁴. Il lavoro di Moret, pur nella sua radicalità²⁵, ha portato gli studiosi a ripensare l'unidirezionalità del rapporto tra opera letteraria e artistica e a mettere in dubbio il carattere diretto del condizionamento a favore dell'esistenza di un repertorio culturale comune al quale attinsero tanto gli autori di prodotti letterari

²³ È rappresentativa a questo proposito l'opera *Bild und Lied* di Carl Robert 1881. Per una panoramica sulla storia della questione si veda Rebaudo in Bordignon 2015, 56-75.

²⁴ Si vedano, ad esempio, a questo proposito Séchan 1926 e Trendall-Webster 1971.

²⁵ Moret 1975 tende a negare qualsiasi influenza e condizionamento, tanto diretti quanto indiretti, della produzione teatrale sull'opera artistica.

quanto gli artefici di materiale artistico. Questa delicata tematica rimane, tuttavia, particolarmente complessa e continua ad esser trattata con approcci difformi²⁶.

Occupandomi della ricostruzione della messa in scena di *Alceste*, *Troiane* e *Oreste*, ho fatto costantemente ricorso alla testimonianza offerta dal patrimonio iconografico, prevalentemente nella forma di esemplari di pittura vascolare, assumendo un atteggiamento cauto e basandomi su alcune premesse fondamentali:

- non esiste un rapporto di dipendenza diretta tra rappresentazione teatrale e iconografica. Da questo consegue, quindi, in primo luogo che la pittura vascolare «non è mai ‘fotografia’ di una scena della tragedia»²⁷, in secondo luogo che non è possibile né utile individuare singole e specifiche immagini alla quali i drammaturghi si sarebbero di volta in volta ispirati per la messa in scena di un personaggio o di una situazione²⁸;
- tanto l’autore di letteratura drammatica, quanto l’artista attingono ad un comune patrimonio culturale, ad un immaginario collettivo riguardante il mito che nel periodo classico è in trasformazione, aperto ad accogliere novità e varianti, che si producono tanto in ambito letterario, quanto artistico²⁹. Nel corso della ricostruzione mi sono attenuta all’ipotesi che «gli intrecci tragici e comici possano aver influenzato i pittori, anche a prescindere dalla conoscenza diretta delle performance teatrali o dei testi, ma soltanto se avevano avuto successo per la loro efficacia espressiva ed erano riusciti a incidere sull’immaginario popolare»³⁰. Mi sono, inoltre, basata sull’idea che «le

²⁶ A seguire Moret nel negare qualsiasi tipo di influenza dell’opera drammatica sulla rappresentazione iconografica è, ad esempio, Small 2003. Più fiducioso sull’esistenza di questo tipo di influsso, sebbene su posizione molto più cauta rispetto ai suoi predecessori è, ad esempio, Taplin 2007.

²⁷ Bordignon 2015, 42.

²⁸ Ieranò 2010, 253.

²⁹ Bordignon 2015, 53. Riguardo a questo immaginario mitico collettivo, che non va pensato come entità astratta, Grilli 2015, 108 specifica giustamente: «come non esiste in concreto una *langue* senza una *parole*, cioè un codice enunciativo al di là dei singoli enunciati, così una *fabula* mitica non esiste al di là delle sue concrete attestazioni».

³⁰ Bordignon 2015, 54. A questo riguardo importanti sono i contributi di Rebaudo 2017 e Rebaudo 2019. Lo studioso (Rebaudo 2017, 1212) afferma, ad esempio «ogni innovazione, se ha successo, genera immediatamente nuova tradizione, diviene a sua volta repertorio» e sostiene anche come «le scene ‘tragiche’ possano essere considerate il risultato dello sforzo delle officine magnogreche di adattare il loro repertorio alle attese di una clientela sensibile alle novità proposte dal teatro» (Rebaudo 2017, 1211).

- immagini, scolpite o dipinte, rappresentassero per il cittadino ateniese una delle vie d'accesso principali al grande repertorio delle tradizioni mitiche»³¹;
- sia il teatro sia l'arte rappresentativa si servono di un linguaggio proprio e indipendente, dei propri schemi e convenzioni, del proprio materiale e devono gestire i limiti degli strumenti e delle risorse a loro disposizione. Se, ad esempio, gli autori di teatro devono mettere in scena i propri drammi ricorrendo a tre soli attori, l'artista di bottega, nel caso della pittura vascolare, si trova a scegliere e modificare il soggetto rappresentato in base alla forma e alle dimensioni del vaso sul quale lavora³².

Basandomi su queste premesse, non ho, dunque, di norma utilizzato singole rappresentazioni iconografiche per ricostruire specifiche scene tragiche; mi sono, invece, prevalentemente servita degli esemplari iconografici come testimoni dell'esistenza o meno in un certo periodo di una particolare iconografia di un soggetto o di una situazione ricorrente anche nell'opera drammatica.

Se, ad esempio, dalla fine del settimo secolo a.C. negli esemplari di pittura vascolare Eracle compare sistematicamente dotato, oltre che di arco e faretra, anche di pelle di leone e clava è probabile che Euripide stesso, nel portare in scena il personaggio nella sua *Alceste*, avesse attinto a quello stesso immaginario e avesse connotato l'eroe con i medesimi attributi per renderlo immediatamente riconoscibile per gli spettatori³³.

c) La tradizione erudita. Le testimonianze scoliastiche. Nel ricostruire la dimensione visiva della messa in scena di *Alceste*, *Troiane* e *Oreste* mi sono necessariamente confrontata con la testimonianza degli scolii conservati per le tre tragedie in esame³⁴. Oltre alla sproporzione quantitativa del materiale scoliastico pervenutoci per i tre drammi, con una netta prevalenza dei commenti marginali riguardanti l'*Oreste*, una delle tragedie della triade, ripetutamente riproposta in scena dopo la prima rappresentazione e di uso frequente nella pratica scolastica, è evidente

³¹ Ieranò 2010, 241.

³² Sul numero ridotto di attori *loquentes* si veda Arist. *Po.* 1449a15-9. Sul condizionamento della forma e delle dimensioni del vaso sull'artista Bordignon 2015, 30.

³³ Si vedano pp. 66-9.

³⁴ Per le tragedie euripidee, ho tenuto in considerazione le edizioni degli scolii di Dindorf 1863, Schwartz 1887, Schwartz 1891 e, per i primi 500 versi dell'*Oreste*, l'edizione digitale di Mastrorarde 2020.

il diverso interesse scenico dei commentatori antichi delle tre opere drammatiche in analisi. Nel caso di *Alceste* e *Troiane*, infatti, la maggior parte degli scolii rivela un'attenzione dominante per questioni linguistiche e letterarie, unitamente al desiderio, spesso primario, di fornire una parafrasi del testo, mentre è scarso e solo secondario l'interesse per le questioni sceniche, che vengono per lo più accennate e trattate indirettamente. Nel caso dell'*Oreste*, invece, gli interventi riguardanti la messa in scena e le ricostruzioni sceniche dei passi commentati, pur rimanendo limitati, ricorrono più spesso di quanto accade per le altre due tragedie e vengono suggerite con frequenza superiore³⁵.

Le informazioni fornite dagli scolii di tutti e tre i drammi hanno comunque prevalentemente origine dal testo e sono considerazioni derivate e scaturite dalla lettura del dramma³⁶. Deve essere, dunque, per lo più esclusa la possibilità che i commentatori antichi attingessero a fonti indipendenti superiori a quelle a nostra disposizione o a testi e trattati non pervenutici riguardanti la messa in scena³⁷.

Nel caso dell'*Oreste*, oltre alla presenza di ipotesi ricostruttive basate sul testo della tragedia, si può talvolta constatare, talvolta solo ipotizzare che certe soluzioni sceniche vengano proposte a seguito del confronto con la pratica scenica e con le riproposizioni sceniche della tragedia di età ellenistica. Il riferimento alle soluzioni sceniche adottate nelle repliche della tragedia dell'epoca del commentatore è esplicitato, ad esempio, in Σ Eur. *Or.* 57.06 Mastronarde e Σ Eur. *Or.* 268.08 Mastronarde, mentre può essere immaginato, ad esempio, per Σ Eur. *Or.* 643 Schwartz³⁸.

³⁵ Al di là delle differenze che possono esserci tra le tre tragedie in esame, come afferma Falkner 2002, 344 «references to 'stage business' in the scholia are far from copious, and their distribution is uneven, even sporadic».

³⁶ Si veda, ad esempio, Capone 1935, 99-104.

³⁷ Già Malzan 1908, 35 era giunto a questa conclusione: «Apparet talibus adnotationibus nihil novi nobis narrari, cum ex eodem fonte haustae sint, unde nos hodie quoque haurimus et unde omnibus qui legent fabulas hauriendum est: ex poetae verbis». Si veda anche Falkner 2002, 348: «the scholia are more often adduced in evidence of original conditions of performance, although there is no evidence that the Alexandrians had any special records of fifth-century performances nor any secure sense of performance history». Talvolta accade, tuttavia, che lo scoliaste dica esplicitamente di essere in possesso di copie della tragedia nelle quali si verifica una situazione diversa rispetto a quella pervenutaci; in Σ Eur. *Or.* 957 Schwartz viene, ad esempio, segnalata l'assenza $\epsilon\nu\ \epsilon\nu\iota\omicron\tau\varsigma$ dei versi 957-9.

³⁸ Falkner 2002, 355-61 sul caso dell'*Oreste*. I riferimenti alla pratica teatrale alessandrina non devono essere guardati con sospetto e respinti *a priori*. Essi possono, infatti, fornire un utile confronto per la ricostruzione della messa in scena della tragedia di V sec. a.C..

Le informazioni sceniche restituiteci in forma diretta o indiretta dagli scolii non hanno, pertanto, attendibilità indiscussa e indiscriminata se impiegate per la ricostruzione della prima messa in scena dei drammi euripidei³⁹.

Nel confrontarmi con il materiale scoliastico, ho, pertanto, preso in considerazione ciascuna testimonianza con cautela e con atteggiamento critico, confrontando le indicazioni da esso fornite con i dati ricavabili dalle altre fonti a disposizione e, soprattutto, valutando l'apporto ricostruttivo degli scolii caso per caso⁴⁰, partendo dall'idea che gli scoliasti siano per gli interpreti moderni interlocutori in un comune processo di ricostruzione della messa in scena dei passi tragici⁴¹.

Le ὑποθέσεις. Da tenere in considerazione ai fini della ricostruzione scenica delle tragedie in esame sono anche le informazioni restituiteci dalle ὑποθέσεις dei drammi. Per *Alceste* e *Oreste* sono pervenute due ὑποθέσεις, l'una narrativa, contenente la trama della tragedia, l'altra di stampo aristofaneo, nella quale vengono raccolte in rubriche informazioni varie riguardanti la tragedia⁴², per le *Troiane*, invece, si è conservata la sola ὑπόθεσις narrativa⁴³. È improbabile che le cosiddette ὑποθέσεις aristofanee, esplicitamente attribuite dai manoscritti ad Aristofane di Bisanzio, siano, nella forma giuntaci, interamente frutto del lavoro del grammatico alessandrino; è, invece, più plausibile che, a partire da una struttura di base probabilmente pensata dal grammatico, si siano di volta in volta aggiunti contenuti non direttamente attribuibili

³⁹ Se negli scolii vi sono estratti sparsi di erudizione alessandrina, non è per lo più possibile stabilire con precisione quando il contenuto sia stato selezionato, come sia avvenuta la selezione, che tipo di modifiche abbia subito il testo alessandrino; Easterling 2015, 1 afferma giustamente: «The surviving notes are often scrappy and seemingly random, having been excerpted from different sources, cut down, reshuffled, and sometimes corrupted in the long process of transmission; this means that the great majority are anonymous and undatable, and only a few can be attributed to particular scholars». Per il processo di trasformazione delle annotazioni ad Euripide si veda Mastrorade 2017, 7-26.

⁴⁰ Eccessivamente ottimista è a mio parere, l'atteggiamento di Marinelli 2020, 48-9.

⁴¹ Easterling 2015, 3: «The important thing for our purposes is to move away from studying the scholia as source material (inevitably suspect) for classical theatre practice and treat them instead as evidence for the responses of readers at different periods, readers who operated at different levels of scholarly sophistication or pedagogic intent, but who were at least working in a long commentary-writing tradition with some degree of access to older learning».

⁴² Achelis 1913, Achelis 1914.

⁴³ Le ὑποθέσεις narrative sono giunte in duplice forma: in accompagnamento al testo tragico nella tradizione manoscritta e su testimoni papiracei. In tutti e tre i casi in analisi le due versioni delle ὑποθέσεις narrative, per quanto è possibile verificare (per le *Troiane* il *P.Oxy.* 2455 conserva solo le righe iniziali del riassunto) non sono perfettamente sovrapponibili, ma presentano numerosi punti di contatto e un sicuro legame.

alla sua persona⁴⁴. Le ὑποθέσεις narrative, invece, che nei primi secoli dell'epoca cristiana circolavano come raccolta unitaria, presentano un problema di attribuzione; è, infatti, ampiamente discussa la possibilità di ricondurle ad un autore unico, da alcuni identificato con il peripatetico Dicearco⁴⁵. L'apporto di questo secondo gruppo di ὑποθέσεις alla ricostruzione della messa in scena è meno significativo di quello delle ὑποθέσεις di stampo aristofaneo; le ὑποθέσεις narrative, infatti, non presentano indicazioni riguardanti la composizione del coro, i movimenti degli attori e altri dettagli performativi. La loro testimonianza risulta, tuttavia, in alcuni casi utile. Nella ὑπόθεσις narrativa dell'*Alceste* euripidea, ad esempio, si fa riferimento al velo che celava le sembianze della moglie di Admeto al suo ritorno dalla morte, dettaglio non esplicitato a testo⁴⁶.

Data la natura mutevole del materiale in questione, esposto a continue alterazioni e rimaneggiamenti, passibile di aggiunte e sottrazioni, e data la possibilità che in alcuni casi, come per gli scolii, le informazioni contenute in questi scritti siano derivate dal testo⁴⁷, anche la testimonianza delle ὑποθέσεις deve essere manipolata con cautela e accuratamente confrontata con le informazioni restituiteci dalle altre fonti.

I trattati e i lessici. Nel tentativo di ricostruzione degli aspetti performativi di *Alceste*, *Troiane* e *Oreste* ho fatto ricorso anche alle informazioni conservate in alcuni trattati e lessici, fra i quali, in particolare, la *Poetica* aristotelica e l'*Onomasticon* di Polluce. L'atteggiamento assunto nei confronti di quest'ultimo autore merita un breve approfondimento.

⁴⁴ Meccariello 2014, 9. La studiosa (Meccariello 2014, 11) afferma: «Il complesso materiale di corredo alle tragedie è magmatico e vulnerabile [...]: è dunque plausibile che Aristofane abbia scritto almeno alcune delle *hypotheses* che gli sono attribuite nei manoscritti, ma è altrettanto plausibile che in esse siano intervenuti col tempo elementi estranei». Brown 1987 ritiene promettenti quanto ad autenticità le ὑποθέσεις di *Alceste*, *Oreste*, *Baccanti* e, forse, *Medea*.

⁴⁵ Si vedano, ad esempio, Zuntz 1955, 143-46, Rusten 1982, Meccariello 2014, 47-82, Mastronarde 2017, 15-6.

⁴⁶ Schwartz 1891, 214, ll. 8-9, 11. Diggle 1984, 33 riporta anche il participio ἀποκαλύψας (ll. 10-1: μὴ βουλομένου δὲ ἐκείνου ἀποκαλύψας ἔδειξεν ἦν ἐπένθει), assente in B (Par. gr. 2713), O (Laur. Med. 31.10) e V (Vat. gr. 909).

⁴⁷ Si veda, ad esempio, il caso della ὑπόθεσις narrativa dell'*Oreste* euripideo (*Or. Arg.* 1 Mastronarde: ¹¹ἐπιφανεῖς δὲ Μενέλαος καὶ βλέπων ἑαυτὸν ἅμα γυναικὸς καὶ τέκνου στερούμενον ὑπ' αὐτῶν ἐπεβάλλετο τὰ βασίλεια πορθεῖν), nella quale si fa riferimento al tentativo di Menelao di prendere d'assalto il palazzo, probabilmente dedotto da Eur. *Or.* 1561-2. Sulla mutevolezza di questo materiale, data anche la sua natura paratestuale, si veda Zuntz 1955, 139-43.

Polluce dedica alla terminologia del teatro una parte consistente del quarto libro dell'*Onomasticon* (Poll. *Onom.* 4.106-54), lessico organizzato su base tematica, redatto nella seconda metà del secondo secolo d.C. come opera compilatoria basata su fonti più antiche.

Dato che l'intento primario di Polluce è quello di fornire una lista di parole, dandone in alcuni casi spiegazione,⁴⁸ e data la molteplicità e diversità delle fonti alle quali l'autore attinge⁴⁹, il valore della sua opera per la ricostruzione della messa in scena dei drammi di quinto secolo a.C. è particolarmente scarso⁵⁰; l'attendibilità dell'*Onomasticon* in riferimento alla pratica teatrale di età ellenistica è, invece, maggiore.

Più che ritenere, pertanto, questo lessico una fonte diretta per la ricostruzione della messa in scena euripidea, nel redigere il commento ho apprezzato la possibilità che esso talvolta offre di gettare uno sguardo su una fase posteriore della pratica teatrale greca⁵¹.

d) I testi drammatici. *La restante produzione tragica.* Il confronto con i testi delle altre tragedie euripidee e con la produzione eschilea e sofoclea è metodico e costante e ricorre uniformemente in tutto il commento. La comparazione con il resto della produzione tragica di quinto secolo, giunta integralmente o pervenutaci in forma frammentaria, riguarda ogni aspetto della messa in scena drammatica, dalla componente linguistica e lessicale a quella più strettamente performativa.

Il dialogo continuo con gli altri testi tragici consente di definire meglio le caratteristiche, gli usi, le potenzialità e le convenzioni del teatro di quinto secolo, di individuare l'orizzonte di possibilità entro il quale opera Euripide e di riconoscere, di conseguenza, le peculiarità del tragediografo e le scelte da lui operate nei singoli drammi.

I principali argomenti di confronto sono:

⁴⁸ Polluce mescola spesso termini utilizzati per definire elementi afferenti a fasi diverse della storia del teatro greco senza mostrare sensibilità o interesse storico/ricostruttivo (Moretti-Mauduit 2015, 121-2).

⁴⁹ Moretti-Mauduit 2010, 532-6.

⁵⁰ Csapo-Slater 1994, 393.

⁵¹ Quando, ad esempio, in Poll. *Onom.* 4.126-7 parla della diversa destinazione delle due vie laterali, l'una rivolta verso il porto o la città, l'altra verso i campi offre testimonianza dell'esistenza di una convenzione assente per il teatro di V sec. a.C..

- la dimensione lessicale/linguistica, considerata nelle sue implicazioni sceniche. Il dialogo con Eschilo e Sofocle e con il resto della produzione euripidea consente, ad esempio, di individuare la tendenza tutta euripidea all'impiego massiccio di ἔα *extra metrum* ad indicare il più delle volte sorpresa di fronte ad una percezione sensoriale inattesa⁵²;
- le convenzioni sceniche. Il confronto con il resto della produzione tragica consente, ad esempio, di definire meglio le caratteristiche del contatto tra spazio scenico e retroscenico per la ricostruzione dell'interazione tra Ecuba e le donne del coro e, poi, fra i due semi-cori in Eur. *Tro.* 153-96⁵³;
- le soluzioni sceniche adottate. Nella sezione incipitaria dell'*Agamennone* di Eschilo si trova, ad esempio, un antecedente interessante per la collocazione di un personaggio umano sulla superficie superiore della σκηνή, riproposta da Euripide nel finale del suo *Oreste*⁵⁴.

Tra i paralleli che è possibile individuare, particolarmente interessanti sono quelli nei quali il confronto con altri passi tragici non è mero strumento impiegato a posteriori dagli interpreti a fini ricostruttivi, ma risulta scelta intenzionale del tragediografo. A questo proposito è possibile notare la ricerca consapevole e ripetuta da parte di Euripide di un dialogo con Eschilo, nel quale il tragediografo riconosce la sua stessa tendenza a problematizzare ed interrogare il mito.

Il paragone con la produzione eschilea viene, ad esempio, suggerito chiaramente dal tragediografo nella scena di Cassandra nelle *Troiane*, per la quale Euripide richiama volutamente l'*Agamennone* eschileo, o nella scena di follia dell'*Oreste*, che riprende tanto l'episodio di Io del *Prometeo Incatenato* quanto la prima apparizione delle Erinni agli occhi del figlio di Agamennone nel finale delle *Coefore*⁵⁵.

I testi comici. Nel corso del commento ho fatto più volte ricorso alla testimonianza della commedia di quinto secolo a.C., in particolare della produzione aristofanea.

⁵² Si vedano pp. 292-3 e nota 926.

⁵³ Si vedano pp. 152-5.

⁵⁴ Si vedano pp. 358-9.

⁵⁵ Aéliion 1983, 217-33, 239-50. La studiosa (Aéliion 1983, 377) relativamente al rapporto che Euripide intrattiene con Eschilo afferma: «Cette façon d'emprunter les traits propres à un personnage pour en revêtir un autre montre, une fois de plus, à la fois sa fidélité à Eschyle et la liberté avec laquelle il utilise son oeuvre qu'il connaît parfaitement».

Se, talvolta, il confronto puntuale con i testi comici su singole questioni performative è risultato produttivo⁵⁶, in molti casi, invece, la comparazione con le soluzioni sceniche adottate dalla commedia si è rivelato scarsamente utile alla ricostruzione della messa in scena tragica per un'incompatibilità a livello di convenzioni sceniche tra i due generi; questo aspetto è, ad esempio, particolarmente evidente nel diverso trattamento riservato dagli autori comici e tragici allo spazio scenico⁵⁷.

Il contributo della commedia aristofanea è, invece, particolarmente proficuo nella discussione riguardante il ricorso da parte di Euripide ai macchinari scenici, μηχανή ed ἐκκύκλημα. Una volta stabilita la loro disponibilità per la commedia di quinto secolo a.C.⁵⁸, ne consegue il probabile utilizzo anche nella tragedia coeva⁵⁹.

La produzione aristofanea fornisce, inoltre, un riferimento fondamentale nell'identificare le componenti del linguaggio comico con la finalità di individuare singoli «comedy elements» e di riconoscere l'allentarsi dei toni tragici di una scena euripidea⁶⁰.

Essa, infine, trasmettendo, attraverso la propria lente comica, un'immagine di Euripide e dei suoi personaggi, restituisce informazioni fondamentali sul tragediografo e sulla sua attività produttiva; è Aristofane, ad esempio, ad attestare il largo impiego da parte di Euripide della categoria dell'eroe straccione.

⁵⁶ Nel ricostruire il costume di Eracle nell'*Alceste* ho, ad esempio, fatto riferimento al trattamento che Aristofane riserva al costume del personaggio e agli accessori che lo contraddistinguono nelle sue *Rane*.

⁵⁷ Il confronto della scena iniziale delle *Nuvole* aristofanee con l'*incipit* dell'*Oreste* euripideo risulta, ad esempio, potenzialmente problematico. La commedia, infatti, dimostra un trattamento dello spazio scenico molto più libero e meno vincolato rispetto a quello della tragedia, tanto che proprio nelle *Nuvole* Pensatoio e casa di Strepsiade sono rappresentati sulla scena come prossimi l'uno all'altro, quando, invece, sulla base di Ar. *Nuv.* 138, dovevano essere molto distanti. Per un ulteriore esempio del trattamento libero da parte di Aristofane dello spazio scenico si veda Giovannelli 2021, 39-41 sul caso delle *Rane*.

⁵⁸ Il vantaggio della testimonianza comica rispetto a quella tragica per la ricostruzione dell'impiego dei macchinari scenici nel V sec. a.C. consiste nel fatto che Aristofane attraverso la rottura della finzione scenica, metteva gli spettatori a parte degli espedienti da lui impiegati. Sull'impossibilità di riferire alla commedia attica antica il concetto di 'illusione scenica' e sulla preferibilità di quello di 'finzione scenica' si veda Treu 1999, 13 e nota 2.

⁵⁹ Si veda, ad esempio, Bonanno 2006, 69.

⁶⁰ È quello che si verifica, ad esempio, con la scena di Eracle in Eur. *Alc.* 773-860. Sulla distinzione tra «comedy elements» e «comic elements» si veda Seidensticker 1978, 305-6.

2. Le caratteristiche architettoniche del teatro di Dioniso nella seconda metà del quinto secolo a.C.

Nel ricostruire la messa in scena di *Alceste*, *Troiane* e *Oreste*, ho preso di volta in volta posizione sulle varie questioni riguardanti le caratteristiche architettoniche del teatro di Dioniso nella seconda metà del quinto secolo a.C.. In questa sede non desidero discutere approfonditamente i numerosi aspetti che risultano tutt'ora problematici quando si parla della conformazione del teatro, delle caratteristiche degli spazi teatrali e delle risorse a disposizione di Euripide. Intendo, invece, illustrare brevemente il punto di vista assunto e verificato attraverso l'analisi e la ricostruzione delle opere drammatiche affrontate.

2.1. L'orchestra. La natura controversa delle testimonianze archeologiche riguardanti la fase più antica del teatro di Dioniso non consente di decidere in modo definitivo sulla forma dell'orchestra di quinto secolo a.C.⁶¹. Se Dörpfeld, sulla base del risultato delle indagini archeologiche condotte, ma contemporaneamente condizionato dal confronto con il teatro di Epidauro e dall'idea di un coro danzante in cerchio, si pronunciò a favore di un'orchestra circolare⁶², è necessario prendere atto che, allo stato attuale delle conoscenze, non esistono dati archeologici che indichino con chiarezza che l'orchestra del teatro ateniese avesse forma rotonda⁶³. Il confronto con i resti del teatro di Torico, il più antico del quale si abbia traccia, risalenti alla fine del sesto/inizio del quinto secolo a.C., e con le rimanenze di altri teatri, che hanno

⁶¹ Si tratta, in particolare, di 6 pietre irregolari disposte lungo una linea curva, che costituivano la base del terrazzamento realizzato per costruire l'orchestra (SM1), di un altro resto di muro posto più ad ovest (J3) e di un tratto di muratura poligonale (SM3), forse parte della rampa di accesso al terrazzamento o dello stesso muro di SM1 (Pickard-Cambridge 1946, 5-9).

⁶² Il teatro di Epidauro, realizzato alla fine del IV sec. a.C., noto fin dal 1881, colpì particolarmente l'immaginario degli studiosi di fine '800. Lo stesso Dörpfeld in Dörpfeld-Reisch 1896, 3 afferma in riferimento al teatro di Epidauro: «Die Einrichtung der Skene und Orchestra war dort nicht wie in Athen in römischer Zeit umgeändert worden, sondern zeigte noch ihre alte griechische Form». È, inoltre, chiaro che lo studioso ricorse al confronto continuo con l'architettura del teatro di Epidauro nel ricostruire le caratteristiche del teatro di Dioniso; si veda, ad esempio, Dörpfeld-Reisch 1896, 54: «Obgleich also der zweite vor dem Skenengebäude liegende Halbkreis nicht wie im Theater zu Epidauros durch eine besondere Steinschwelle hervorgehoben ist, dürfen wir doch sagen, dass die Orchestra auch in Athen einen vollen Kreis bilde». Quanto all'idea di un coro danzante in cerchio si veda Dörpfeld-Reisch 1896, 36; sulla corrispondenza tra la disposizione del coro durante la danza e la forma dello spazio nel quale il movimento era eseguito si veda Wilamowitz-Moellendorff 1886, 603.

⁶³ Polacco 1990, 103, 170.

conservato fasi particolarmente antiche (e.g. Icaria, Ramnunte), introduce la possibilità che anche lo spazio orchestraico del teatro di Dioniso non rispondesse ad una forma circolare, ma, adattandosi alla topografia del luogo, tendesse ad assumere una conformazione irregolare, allungata e poligonale⁶⁴. Preso atto della complessità della questione, pur non abbandonando per il teatro ateniese della seconda metà del quinto secolo a.C. l'ipotesi di uno spazio orchestraico circolare di circa venti metri di diametro, riconosco, tuttavia, la problematicità e la criticità della soluzione accolta⁶⁵. All'orchestra si accedeva attraverso due vie di accesso laterali, le εἴσοδοι, che presentavano una leggera pendenza. L'indagine condotta sui testi euripidei dimostra chiaramente che nella seconda metà del quinto secolo a.C. Euripide aveva la possibilità di identificare a suo piacimento la direzione di ciascuna delle due εἴσοδοι, senza essere vincolato dalla presenza delle convenzioni che dovettero caratterizzare la pratica teatrale successiva⁶⁶.

2.2. Il palco. Le numerose testimonianze testuali riguardanti la stretta interazione tra attori e coro nel corso della messa in scena tragica, unitamente alla possibilità per il coro di interagire con la σκηνή e per gli attori di muoversi liberamente nell'orchestra, suggeriscono l'assenza per il quinto secolo a.C. di un palco sopraelevato e la mancata divisione tra uno spazio destinato agli attori e uno spazio riservato ai coreuti⁶⁷;

⁶⁴ Gebhard 1974, 429-32, 434-40, Pöhlmann 1989, 91, Rehm 1988, 276-8, Rehm 1992, 32-3.

⁶⁵ Sulla scia di Dörpfeld, hanno ipotizzato la presenza fin dalle origini di un'orchestra circolare Pickard-Cambridge 1946, 6-7 e Webster 1956, 6-7; in tempi più recenti si sono espressi a favore di questa ricostruzione anche Taplin 1977a, 452, Hammond 1988, 6-9, Wiles 1997, 44-53, Revermann 1999, Di Benedetto-Medda 2002², 10. La presenza nell'orchestra di un altare dedicato a Dioniso, detto θυμέλη, non utilizzato nel corso delle rappresentazioni, ma impiegato per il culto del dio, proposta da alcuni anche sulla base della testimonianza dei lessicografi (Poll. *Onom.* 4. 123, *EM s.v.* θυμέλη p. 458 Kallierges, *Suda s.v.* σκηνή (569, Adler)), è stata oggetto di discussione. Se alcuni studiosi ne difendono la presenza (Pickard-Cambridge 1946, 9-10, Bieber 1961², 55), vi è chi problematizza il significato stesso del termine θυμέλη e il suo impiego in riferimento al contesto teatrale (Gow 1912); interessante a questo proposito l'indagine di Moretti-Mauduit 2009 che parte dall'etimologia del termine per arrivare ad affrontare la questione della presenza di un altare di Dioniso nell'orchestra del teatro. Per una trattazione approfondita della questione si veda Rehm 1988, 264-74, che sostiene la presenza di un altare nell'orchestra, ma ne nega il mancato utilizzo da parte di attori e coro nel corso delle rappresentazioni drammatiche.

⁶⁶ Poll. *Onom.* 4.127. Nell'*Oreste*, ad esempio, le vie laterali non conducono in due direzioni opposte, ma danno accesso ad uno spazio comune, identificato con il resto della città di Argo; ne è una prima dimostrazione il fatto che Elettra, in attesa dell'arrivo di Menelao dal porto di Nauplia, perlustra entrambe le vie d'accesso (Eur. *Or.* 67-70).

⁶⁷ Per la stretta interazione tra attori e coro si veda, ad esempio, il caso di Eur. *Or.* 140-210; per l'interazione tra coro e edificio scenico si vedano, ad esempio, Eur. *Tro.* 152-96, *Hel.* 317-34; per la

l'orchestra era, infatti, «the main acting space of the actors»⁶⁸. È indicativa a questo proposito l'assenza nel periodo classico del termine per indicare il palco (λογεῖον), che comparirà solo a partire dall'età ellenistica⁶⁹. Oltre alla presenza di un vero e proprio palco, è da escludere per il teatro di quinto secolo a.C. anche la presenza di una bassa pedana, sostenuta, invece, con forza da Arnott⁷⁰. L'utilizzo frequente nel corso del commento dell'espressione 'in scena' non vuole, quindi, alludere implicitamente all'esistenza di un palco o di una pedana riservati ai soli attori, ma è funzionale ad indicare la visibilità per il pubblico del soggetto o dell'oggetto al quale la formula è riferita.

2.3. La σκηνή. Fin dalla prima produzione euripidea pervenutaci risulta evidente l'abitudine euripidea a confrontarsi con la presenza della σκηνή, elemento scenico che faceva da sfondo alla rappresentazione, integrandola nella *performance*. Nel commento accolgo l'idea, non unanimemente condivisa⁷¹, di una σκηνή coincidente con un vero e proprio edificio; per quanto, infatti, la σκηνή all'epoca di Euripide avesse ancora carattere temporaneo e continuasse ad essere realizzata in legno, la sua presenza doveva essere stabile, costante e strutturata⁷². Nel corso della trattazione intendo, quindi, l'elemento scenico come edificio ligneo ad un solo piano, secante

possibilità per gli attori di muoversi liberamente nell'orchestra si vedano, ad esempio, Eur. *Supp.* 794-7, dove la presenza di un corteo funebre recante i corpi dei comandanti caduti rende inevitabile l'occupazione dell'orchestra, ed Eur. *Tro.* 568-76, dove il ricorso al carro implica necessariamente l'impiego dello spazio orchestrale. Contrari all'esistenza di un 'raised stage' sono, ad esempio, Pickard-Cambridge 1946, 57-9, Bieber 1961², 60, Rehm 1994, 34-6, Di Benedetto-Medda 2002², 10-2. Si veda Gardiner 1978 per l'interpretazione di ἀναβαίνειν e καταβαίνειν non come indizi della presenza di un palco, ma come termini tecnici della pratica teatrale antica.

⁶⁸ Moretti-Mauduit 2015, 124. Si vedano anche Bieber 1961², 60, Ley-Evans 1985, Rehm 1988, 282.

⁶⁹ Σ Ar. *Eq.* 149b Jones-Wilson, Poll. *Onom.* 4.123, Hsch. λ 1204 L. (λογεῖον). Moretti-Mauduit 2015, 124.

⁷⁰ Arnott 1962, 1-42; Hourmouziades 1965, 58-74; Polacco 1990, 163-4; Taplin 1977a, 441-2 lascia aperta la questione, ma non esclude la presenza di un 'low stage'.

⁷¹ Di Benedetto-Medda 2002², 15, 31 parlano, ad esempio, di una facciata di legno e ritengono che fino alla fine del V sec. a.C. esistessero tragedie rappresentate senza elemento scenico, come *Edipo a Colono* e *Filottete*.

⁷² Pickard-Cambridge 1946, 23 sostiene che le strutture sceniche siano rimaste di legno fino alla metà del IV sec. a.C.. La questione sul carattere temporaneo della σκηνή e sul fatto che venisse smontata e ricostruita di anno in anno viene affrontata con esiti diversi. Hourmouziades 1965, 5 ritiene, ad esempio, che l'edificio venisse utilizzato anche per riporre attrezzeria e accessori per le rappresentazioni e che quindi, probabilmente, pur essendo costruito in materiale deperibile, avesse una sua stabilità e durata nel tempo; dello stesso parere è Ley 2007, 8-9 e nota 22. Bieber 1961², 62, invece, parla di un nuovo «background building» costruito ogni anno.

rispetto all'orchestra, dotato di una sola porta centrale, con tetto accessibile tramite scala posta all'interno o nella parte retrostante e delimitato da un basso parapetto⁷³. Ritengo probabile l'impiego di pannelli di legno o di stoffa rimovibili e modificabili per trasformare l'aspetto della σκηνή in base alle necessità della messa in scena, ma credo che, in linea con una messa in scena non naturalistica, la maggior parte degli elementi architettonici e decorativi descritti nelle opere drammatiche dovessero essere immaginati e visualizzati mentalmente dal pubblico⁷⁴. Escludo, invece, la presenza per il teatro di fine quinto secolo di avancorpi laterali (παρασκήνια) e di un colonnato frontale (πρόθυρον)⁷⁵. Se vi sono testimonianze di un ripensamento delle strutture teatrali in epoca periclea come parte del progetto edilizio deciso dal politico, non c'è accordo sul periodo preciso nel quale vennero apportati questi cambiamenti né sulla reale entità delle modifiche⁷⁶.

⁷³ Mastronarde 1990, 258 sostiene: «I conclude, then, that both general considerations and the evidence of the plays themselves make it probable that the fifth-century skene was routinely constructed as a one-story building with a virtually bare flat roof»; Moretti 1999-2000, 396 afferma: «The building, constructed of wood, had only a single storey»; Moretti-Mauduit 2015, 124 affermano: «The scene building, which appears at this time (periodo classico) in the form of a wooden structure with a single level, the roof terrace of which provides a secondary performance space, is referred to as σκηνή; this word applies widely to a temporary construction made of light materials».

⁷⁴ Moretti 1999-2000, 397: «The temporary skene of the Classical period was constructed of wooden panels which could be assembled for each set of musical competition»; Rehm 1992, 34: «it is probable that scene-painting played a minimal role (if any at all) in the aesthetics of fifth-century production.»; Wiles 1997, 161: «On the *skênê* was some form of scene-painting, creating the illusion of architectural features.» Per un approfondimento su una singola tragedia euripidea si veda Viccei 2013, 190 che, parlando della parodo dello *Ione*, afferma: «non era necessario offrire in scena una raffigurazione del tempio di Apollo con *pinakes* o statue: l'*ekphrasis* in sé era di tale effetto che qualsiasi riproduzione sarebbe stata superflua e limitante; la parola era sufficiente ad evocare lo spettacolo della scultura architettonica del tempio di Delfi e degli edifici ed oggetti di culto appartenenti all'orizzonte iconografico e semantico che il drammaturgo aveva ideato».

⁷⁵ Rehm 1988, 281: «We must dismiss the many reconstructions of the fifth-century theater that feature an elaborate palace façade, or projecting *paraskene*, or a *prothyros* receding from a long wooden colonnade, and so on». Sono, invece, favorevoli alla presenza di avancorpi laterali Pickard-Cambridge 1946, 68, Webster 1956, 5, 6, Bieber 1961², 67, che attribuisce alla fine del V sec. a.C. la realizzazione di un elemento scenico in pietra, Albini 1991², 123, che ritiene che i *παρασκήνια* comparvero in età periclea. Rees 1915 sostiene la presenza del πρόθυρον, che Pickard-Cambridge 1946, 75-99, invece, esclude.

⁷⁶ Webster 1956, 6, 11 ritiene che entro il 425 a.C. l'edificio scenico venne dotato di avancorpi laterali e di fondamenta in pietra, pur rimanendo costruito in legno. Hourmouziades 1965, 29 si chiede se il fatto che le tragedie posteriori al 415 a.C. presentino maggiori dettagli architettonici sia indicativo della costruzione entro quella data di un edificio scenico più elaborato. Hammond 1972, 410-1, 414-5 parla di uno spostamento in avanti dell'orchestra, degli ingressi laterali e dell'edificio scenico, che venne contestualmente ampliato, e sostiene che le modifiche vennero concluse entro il 420 a.C.. Csapo-Slater 1994, 79-80 collocano il rifacimento del teatro nella seconda metà del V sec. a.C., in concomitanza con la costruzione dell'Odeon pericleo, che rese necessario uno spostamento di orchestra e strutture teatrali verso Nord-ovest; allo stesso periodo i due studiosi fanno risalire anche la costruzione di un colonnato nel margine settentrionale del santuario di Dioniso e il ripensamento dell'edificio scenico. Sulle

Tra le varie questioni presentate inerenti alla σκηνή⁷⁷, di particolare interesse nel ricostruire *Alceste*, *Troiane* e *Oreste* sono la presenza di una o più porte nell'edificio scenico e la conformazione del tetto, con l'eventuale presenza del θεολογεῖον. Sul primo argomento di discussione la riflessione più completa rimane quella di Hourmouziades, che, passando in rassegna vari passi euripidei, afferma «there are no explicit references to there being more than one door in any of the extant plays of Euripides [...] all of them could be performed before a single-door scene building»⁷⁸. Quanto alla presenza o meno del θεολογεῖον ricordato in Poll. *Onom.* 4.127, 130, le opinioni sono varie; mentre alcuni studiosi, con i quali concordo, ritengono che il θεολογεῖον, inteso come postazione privilegiata per l'apparizione sopraelevata di divinità, non fosse, nel teatro di quinto secolo a.C., una struttura distinta, ma coincidesse con la superficie superiore dell'edificio scenico⁷⁹, altri sostengono la presenza di una vera e propria piattaforma costruita sulla sommità della σκηνή e più alta di essa⁸⁰.

2.4. Le macchine teatrali. Ultimo aspetto problematico riguarda l'impiego nel teatro della seconda metà del quinto secolo a.C. delle macchine teatrali; se l'uso della

trasformazioni che coinvolsero in questa fase l'edificio scenico si veda anche Papastamati-von Moock 2015, 67-71 e nota 153.

⁷⁷ Sul fatto che l'edificio scenico si ponesse come secante rispetto al cerchio dell'orchestra si vedano Hammond, 1972, Di Benedetto-Medda 2002², 15; tra i sostenitori di una σκηνή tangente rispetto all'orchestra vi sono Bieber 1961², 57-8, Taplin 1977a, 452. Riguardo alla questione di un edificio scenico con uno o più piani si vedano, oltre a Pickard-Cambridge 1946, 54, 68, Mastronarde 1990 e Poe 2000, che affronta la questione in riferimento alle *Fenicie* euripidee, prendendo in considerazione le affermazioni di Poll. *Onom.* 4.129-30. Bieber 1961², 78 suggerisce, invece, che un secondo piano in legno fosse costruito già nel V sec. a.C.. Quanto alle varie possibilità di accesso al tetto si veda in particolare Mastronarde 1990, 259-60.

⁷⁸ Hourmouziades 1965, 21; del medesimo parere sono Taplin 1977a, 439-40 e Rehm 1992, 34. Dale 1969, 107-18 affronta la medesima questione per la commedia aristofanea, sostenendo la presenza di un'unica porta. Webster 1956, 11 attribuisce la presenza di tre porte al cosiddetto teatro pericleo, completato a suo parere entro il 425 a.C., mentre la esclude per il periodo precedente; favorevoli alla presenza di più porte sono anche Pickard-Cambridge 1946, 52-3, che prende in considerazione in modo esteso anche la testimonianza della commedia aristofanea (pp.59-68), e Albini 1991², 130-1.

⁷⁹ Arnott 1962, 43, 119; Taplin 1977a, 440-1; Mastronarde 1990, 259 afferma: «In the earlier theater a single, undifferentiated upper level will, I suggest, normally have served both humans and gods and will not, had any technical name». Albini 1991², 98, esplicitamente, e Rehm 1992, 69, 153 nota 11, meno chiaramente, identificano con θεολογεῖον una piattaforma invisibile al pubblico, costruita sul tetto dell'edificio scenico e con esso coincidente. Di Benedetto-Medda 2002², 17, ritenendo che l'elemento scenico non fosse un edificio vero e proprio, ma corrispondesse solamente ad una facciata, sostengono che venissero realizzate piccole piattaforme sulla parte sommitale e retrostante della σκηνή.

⁸⁰ Haigh 1889, 193; Webster 1956, 7; Bieber 1961², 78. Pickard-Cambridge 1946, 46, 128 rimane incerto fra le due alternative ricostruttive.

μηχανή è sostenuto unanimemente per Euripide, l'impiego dell'ἐκκύκλημα ha, invece, diviso la comunità scientifica⁸¹. Pur avendo affrontato nel dettaglio la sola questione del ricorso da parte del tragediografo alla macchina del volo, mi esprimo a favore della disponibilità nel teatro euripideo di entrambi i macchinari.

⁸¹ Pickard-Cambridge 1946, 100-15, 127-8 passa in rassegna tutti i passi per i quali è previsto l'impiego dell'ἐκκύκλημα e giunge ad escluderne l'uso, mentre si dice favorevole all'esistenza della μηχανή; Taplin 1977a, 442-7 sostiene l'esistenza di entrambi i macchinari già nel V sec. a.C., problematizzando solo l'impiego della macchina del volo in Eschilo; Hourmouziades 1965, 93-108, 146-7 sostiene l'uso di entrambi i macchinari e così anche Newiger 1989; Comotti 1989 sostiene l'impiego di entrambi i macchinari mettendoli in relazione all'evoluzione dell'edificio scenico; Di Benedetto-Medda 2002², 19-23 sostiene la presenza della macchina del volo, ma è contrario all'impiego dell'ἐκκύκλημα. Si vedano anche Belardinelli 2000, che ripropone la discussione sull'impiego dell'ἐκκύκλημα, Lucarini 2016, che ne sostiene l'uso per il V sec. a.C., e Mastronarde 1990, che prende più volte in considerazione l'impiego della μηχανή per la ricostruzione della messa in scena di passi che implicano il posizionamento di attori in alto.

3. Alcune considerazioni sulla messa in scena euripidea*

3.1 L'importanza dell'elemento visivo. La scelta di dedicare l'indagine ricostruttiva degli aspetti visivi della tragedia antica ad una selezione di opere euripidee è stata fin dall'inizio motivata dalla consapevolezza della natura strutturalmente visuale della messa in scena di Euripide⁸².

L'importanza dell'elemento visivo nella tragedia euripidea emerge, in primo luogo, da come Euripide si rapporta, attraverso la propria scrittura teatrale, alla realtà scenica. Il tragediografo richiama continuamente l'attenzione e lo sguardo del pubblico su elementi e aspetti percepibili visivamente, preferendo spesso suggerire considerazioni e nessi significativi a livello drammatico attraverso dettagli visivi piuttosto che servirsi della riflessione e del ragionamento astratto. Così, ad esempio, nel finale dell'*Alceste* l'abito che la donna indossa, la presenza del velo che nasconde alla vista di Admeto le sembianze della protagonista, la gestualità che intercorre tra i due sposi, il ruolo di mediatore di Eracle, alludono visivamente al rito nuziale senza che il richiamo venga esplicitato verbalmente.

Talvolta, invece, il tragediografo, nel suggerire agli spettatori un concetto rilevante, affianca il dettaglio visivo all'indicazione verbale; nella scena del Frigio dell'*Oreste*, ad esempio, l'appartenenza del servo al mondo barbaro viene più volte sottolineata a parole, ma viene ribadita anche attraverso il dettaglio visivo delle calzature da lui indossate (βαρβάροις ἐν εὐμάρισιν, versi 1369b-70), che ne sottolineano visivamente la distanza dal figlio di Agamennone, al quale vengono attribuiti dei calzari di foggia greca (Μυκηνίδ' ἀρβύλαν, verso 1470).

La centralità dell'elemento visivo passa anche attraverso la scelta del tragediografo di valorizzare gli accadimenti e i fatti scenici, a discapito dell'azione riferita a parole. Euripide sceglie, ad esempio, di rappresentare scenicamente eventi, anche di primaria importanza, che generalmente sono preclusi allo sguardo del pubblico e vengono

* In queste pagine intendo riunire brevemente alcuni aspetti significativi e, a mio parere, rappresentativi della messa in scena euripidea emersi dal commento delle tre tragedie in esame; prenderò, quindi, per lo più ad esempio casi tratti dalle tragedie analizzate e farò solo occasionalmente riferimento al resto della produzione euripidea, rimandando alla trattazione diffusa delle singole questioni nel commento per un confronto approfondito con i passi paralleli.

⁸² Barlow 2008³, 120, 130; Stieber 2011, ix.

solamente raccontati verbalmente⁸³. Mi riferisco, ad esempio, alla morte di Alceste nell'omonima tragedia euripidea e all'episodio di follia violenta del figlio di Agamennone nell'*Oreste* euripideo⁸⁴. Nel portare sulla scena questi due eventi il tragediografo fa, tuttavia, scelte diverse; mentre nel rappresentare la morte di Alceste Euripide lascia ampio spazio al dialogo tra i due sposi e ai suoi contenuti, concentrandosi maggiormente sugli accadimenti scenici solo ai versi 244-79 e 371-404, nell'*Oreste* il fulcro della scena non sono le parole del figlio di Agamennone, ma l'azione scenica in sé. La dimensione verbale in quest'ultimo caso è, infatti, funzionale a descrivere i fatti scenici e richiama continuamente l'attenzione su di essi. L'interesse euripideo per gli aspetti e gli effetti visivi non riguarda solo la dimensione strettamente scenica, ma costituisce tratto fondamentale dello stile poetico stesso del tragediografo. La valorizzazione della dimensione visiva trova, infatti, espressione anche nella tendenza euripidea all'impiego di un linguaggio sensoriale e immaginifico per descrivere ciò che rimane parzialmente o completamente invisibile agli spettatori. Ne è esempio particolarmente efficace il primo stasimo delle *Troiane*; in assenza di azioni sceniche rilevanti e attraverso la sola espressione verbale, al pari di quanto accade nelle altre sezioni liriche e narrative, le prigioniere troiane che compongono il coro ripercorrono gli eventi dell'ultima notte di Ilio, conducendo un racconto per immagini vivido e mentalmente percepibile per gli spettatori. Euripide, attraverso le parole del coro, fornisce al pubblico continui stimoli visivi, uditivi e tattili e guida l'immaginazione degli spettatori attraverso un uso sapiente dell'aggettivazione, caratterizzato da una forte componente coloristica e pittorica.

Le potenzialità del linguaggio immaginifico vengono opportunamente sfruttate anche nell'*Oreste*, nel racconto da parte del Frigio dei momenti immediatamente precedenti all'aggressione di Elena svoltasi all'interno del palazzo degli Atridi. Lo schiavo frigio, attraverso il riferimento a piccoli dettagli descrittivi, delinea l'immagine,

⁸³ Grilli 2015, 131-2 sottolinea come la tragedia generalmente collochi snodi fondamentali dell'episodio mitico fuori scena, preferendo dedicarsi alla rappresentazione scenica dei momenti che preparano l'evento nodale e dare centralità alle parole che accompagnano i fatti e che li raccontano, invece che agli accadimenti in sé.

⁸⁴ Oltre agli esempi tratti dalle tragedie analizzate nel commento si tenga in considerazione, ad esempio, anche il suicidio di Evadne delle *Supplici* euripidee, con il precedente del suicidio di Aiace nell'omonima tragedia sofoclea, la visibilità scenica del quale è, tuttavia, argomento molto discusso (Most-Ozbek 2015).

distintamente visualizzabile per gli spettatori, della Tindaride intenta a cucire ornamenti per la tomba della sorella, mentre lui stesso agita un ventaglio piumato presso la testa della donna.

Se nell'*Alcesti* l'impiego del linguaggio visivo non è così marcato come nelle altre due tragedie indagate, alcuni accenni di linguaggio immaginifico sono, comunque, presenti nel racconto da parte della θεράπεινα del saluto rivolto dalla protagonista alla casa e ai servi; attraverso una descrizione dettagliata della gestualità di Alcesti, viene, ad esempio, individuata l'immagine dei figli della morente che si attaccano piangenti alle vesti della madre, che rivolge loro gesti affettuosi. Una traccia di linguaggio sensoriale si ha, infine, anche ai versi 77-104, nei quali il coro richiama l'attenzione del pubblico su alcuni dettagli che, se presenti, avrebbero segnalato inequivocabilmente l'avvenuta morte di Alcesti. Il tragediografo, attraverso una sorta di "praeteritio scenica", stimola inutilmente l'immaginazione degli spettatori su dettagli visivi e uditivi che si rivelano, tuttavia, assenti.

3.2 La concretezza del teatro euripideo. Euripide, nel richiamare l'attenzione degli spettatori sulla realtà scenica, fa spesso ricorso per descriverla ad un linguaggio concreto e materiale, dando prova di grande accuratezza e attenzione al dettaglio. Ai versi 112-9 delle *Troiane*, ad esempio, Ecuba lamenta la propria sofferenza non attraverso considerazioni e riflessioni astratte, ma descrivendo, anche attraverso tecnicismi medici, la propria penosa posizione, facendo riferimento alle proprie membra, alle spalle, ai fianchi, alla spina dorsale. Lo stesso espediente viene impiegato anche ai versi 1173-88 della medesima tragedia quando la sovrana manifesta il proprio dolore per la morte di Astianatte descrivendo le conseguenze sul corpo del bambino della caduta dalle mura. Ecuba passa, quindi, in rassegna le singole membra del cadavere del nipote, soffermandosi, con un linguaggio vivido e fisico, su dettagli macabri. In entrambi i casi la componente verbale accompagnava quella gestuale, rendendo quasi tangibile per gli spettatori la scena in corso di fronte ai loro occhi.

Anche le metafore impiegate dal tragediografo, che tendono a privilegiare la dimensione visiva e materiale, raggiungono, talvolta, una concretezza scenica,

richiamando l'attenzione del pubblico sullo spazio visibile. Ai versi 632-5 dell'*Oreste*, ad esempio, l'indecisione di Menelao, resa attraverso il paragone implicito con il movimento circolare proprio di chi non sa quale via percorrere, si traduce in un effettivo muoversi in cerchio del personaggio sulla scena.

L'attenzione del tragediografo alla realtà scenica nella sua concretezza trova espressione anche nello spazio riservato alla gestualità, che Euripide spesso declina nella forma di contatto fisico tra i personaggi e che impiega non esclusivamente secondo schemi codificati e convenzionali. Particolarmente significativo a questo proposito è lo scambio gestuale affettuoso tra i due figli di Agamennone nei versi 211-36 dell'*Oreste*. Il contatto fisico tra fratello e sorella, descritto con precisione mentre si realizza sulla scena, assume la forma di gesti di cura che, allontanandosi dalle stilizzazioni, intendono richiamare le interazioni reali, nell'ottica di un interesse per le sfumature e le declinazioni anche più quotidiane delle relazioni tra i personaggi. Nelle *Troiane* è, invece, interessante la gestualità affettuosa che intercorre tra Andromaca e Astianatte al momento dell'addio (versi 757-63), che richiama l'esperienza dolorosa del saluto definitivo di Medea ai figli ai versi 1071-5 dell'omonima tragedia euripidea. In entrambi i casi viene restituita, attraverso un linguaggio sensoriale e fisico, la concretezza dell'esperienza di contatto tra i soggetti coinvolti. Tanto Andromaca quanto Medea, infatti, oltre a suggerire ai bambini i gesti da eseguire (*e.g.* tendere la mano, avvolgere le braccia intorno alle spalle), sottolineano la morbidezza della loro pelle, il profumo del loro respiro.

La concretezza espressiva caratterizza anche il linguaggio che Euripide impiega per descrivere aspetti parzialmente o completamente preclusi allo sguardo del pubblico. Il tragediografo dimostra, infatti, accanto ad una tendenza all'uso di un linguaggio sensoriale e immaginifico, la capacità di impiegare anche un linguaggio materiale, caratterizzato da riferimenti concreti e precisi. Euripide, individuando chiaramente a parole un'entità materiale, talvolta anche ricorrendo a tecnicismi, ne consente la visualizzazione mentale da parte degli spettatori. Ad esempio, la puntuale descrizione che Oreste, disposto sul tetto dell'edificio scenico, fa in Eur. *Or.* 1569-70 della cornice superiore del palazzo degli Atridi, in combinazione, con ogni probabilità, con il gesto del personaggio di appoggiare la mano sul parapetto disposto nella parte superiore

della σκηνή, rendeva possibile per il pubblico immaginare gli elementi architettonici non realizzati materialmente in scena.

3.3 Un teatro sperimentale. In linea con la natura sperimentale del suo teatro⁸⁵, Euripide propone anche a livello scenico soluzioni audaci che interrogano gli spettatori.

L'innovazione introdotta dal tragediografo non costituisce di norma una rottura netta con la pratica teatrale precedente e coeva, rispetto alla quale, invece, Euripide conserva vari elementi di continuità. A consentire di esemplificare efficacemente l'atteggiamento euripideo in materia di sperimentazione è la già menzionata scena di follia dell'*Oreste*. Euripide, pur servendosi prevalentemente di materiale e strumenti scenici già precedentemente impiegati o ricorrenti negli altri autori tragici⁸⁶, propone un episodio di μανία unico, di forte impatto visivo. L'attacco di follia attiva e violenta di Oreste, infatti, contrariamente a quanto accade negli episodi tragici analoghi, si svolge interamente di fronte agli spettatori, costituendo il fulcro della scena. Nel tradurre scenicamente la μανία del personaggio, inoltre, il tragediografo ricorre ad una sintomatologia (e.g. bava alla bocca, occhi stravolti, movimenti disarticolati) che suggerisce la sua adesione ad una concezione psicologica e medica della follia, che non sostituisce quella mitologica tradizionale, ma le si affianca. Euripide, quindi, non respinge né rifiuta la messa in scena tradizionale, al contrario propone soluzioni innovative e senza precedenti proprio a partire dalle risorse tragiche ricevute in eredità.

Oltre ai già menzionati tentativi sperimentali inerenti alla gestualità dei personaggi, particolarmente interessanti sono le sperimentazioni euripidee riguardanti le

⁸⁵ Lo sperimentalismo caratterizza il teatro euripideo a vari livelli, dall'aspetto linguistico e metrico a quello scenico e strutturale, senza dimenticare la sperimentazione riguardante la natura stessa del genere tragico. La stessa *Alceste* è, infatti, frutto di un esperimento nel quale «le strutture portanti - tragiche - sono ripetutamente minate, messe in discussione, sollecitate a rivedere se stesse attraverso procedimenti di diverso genere» (Pattoni 2006, 187).

⁸⁶ Si considerino, ad esempio, il carattere episodico delle manifestazioni di follia, già proposto da Eschilo per il personaggio di Io del *Prometeo Incatenato*, oppure la visibilità per il solo Oreste delle Erinni, che è espediente impiegato da Eschilo nelle *Coefore* e dallo stesso Euripide nell'*Ifigenia in Tauride*. Anche il carattere violento della follia di Oreste era già stato proposto nel racconto delle manifestazioni di μανία di Eracle nell'omonima tragedia euripidea o ancor prima da Sofocle nel suo *Aiace*.

convenzioni tragiche, che non sono assunte passivamente dal tragediografo, ma vengono spesso sfidate in un gioco di aspettative deluse o soddisfatte che coinvolge gli spettatori⁸⁷. Nel finale dell'*Alceste*, ad esempio, nel quale la protagonista rimane silenziosa e non risponde alle sollecitazioni, sebbene Eracle abbia rimosso il velo che ne celava le sembianze, Euripide problematizza efficacemente la convenzione riguardante la coincidenza tra velo e silenzio, suscitando in Admeto (verso 1143) e nel pubblico dubbi e domande.

Nell'*Oreste*, invece, il tragediografo gioca a più riprese con la convenzione riguardante la rivelazione delle sorti di un personaggio aggredito nello spazio retroscenico. Gli spettatori, che, una volta udite le grida di Elena dall'interno dell'edificio scenico (versi 1296 e 1301), attendevano per convenzione di vederne comparire il cadavere o di ricevere il resoconto della sua morte, vengono delusi nelle loro aspettative in quanto Euripide, posticipando la rivelazione dell'esito dell'aggressione ai danni della Tindaride, colloca a questo punto il ritorno in scena di Ermione. Neppure il successivo racconto del Frigio, che dovrebbe, per convenzione, fornire informazioni chiare riguardanti le sorti di Elena, appaga pienamente la curiosità degli spettatori, ai quali solo l'intervento di Apollo nella scena finale svelerà ogni ambiguità.

Interessanti risultano, inoltre, le sperimentazioni euripidee inerenti alla gestione dello spazio teatrale. Se, nel realizzare l'ἐκφορά di *Alceste* nell'omonima tragedia, Euripide sfrutta efficacemente lo spazio a disposizione nel portare contemporaneamente in scena, oltre al coro, due cortei, l'uno guidato da Admeto e recante il corpo senza vita della sposa, l'altro costituito da Ferete e dal suo seguito, e se nelle *Troiane* la città di Troia, collocata convenzionalmente nello spazio extra-scenico viene magistralmente coinvolta nella rappresentazione tanto che la sua distruzione definitiva nel finale della tragedia diviene quasi percepibile per il pubblico attraverso le parole di Ecuba e delle donne del coro, nella scena di sorveglianza dell'*Oreste* (versi 1246-312) il tragediografo dimostra di aver raggiunto la piena maturità nella gestione degli spazi drammatici, mettendo contemporaneamente in comunicazione spazio scenico,

⁸⁷ Come afferma Hallern 1985, 2: «Drama, especially Euripidean drama, plays on the audience's expectations».

retroscenico ed extra-scenico, grazie anche alla scissione del gruppo corale in due semi-cori.

Anche la componente spettacolare del teatro euripideo dipende in larga misura dalla sperimentazione condotta dal tragediografo in materia di gestione degli spazi scenici e dalla sua conseguente capacità di sfruttarli efficacemente. Il tragediografo, inoltre, dimostra una conoscenza approfondita delle singole risorse teatrali a disposizione, che è in grado di combinare insieme per ottenere una messa in scena di impatto⁸⁸. Tra le tre tragedie indagate quella che dà maggiormente prova di questa capacità euripidea è l'*Oreste*. Nel finale della tragedia, Euripide dispone i personaggi su tre diversi livelli, sfruttando non solo il piano dell'orchestra, ma anche il tetto dell'edificio scenico e l'ordine superiore realizzato attraverso il ricorso alla macchina del volo. Tanto l'impiego della superficie superiore della σκηνή, quanto il ricorso alla μηχανή sono espedienti già impiegati da Euripide; la macchina del volo viene sfruttata, ad esempio, già nella *Medea*, mentre il tetto viene impiegato da personaggi umani nelle *Fenicie*. La spettacolarità del finale dell'*Oreste* non deriva, quindi, tanto dall'impiego di soluzioni sceniche nuove, ma dalla combinazione in una stessa scena di soluzioni già esistenti e addirittura già tentate in precedenza. Nella felice trovata di combinare tra loro contemporaneamente soluzioni sceniche diverse risiede anche la componente sperimentale della scena in questione.

3.4 Uno sguardo d'insieme. La ricostruzione scenica di *Alceste*, *Troiane* e *Oreste* suggerisce che la messa in scena di Euripide, divenuta col tempo più consapevole e matura, non abbia, tuttavia, subito trasformazioni radicali.

I tratti performativi peculiari e distintivi del tragediografo, pur definitisi e delineatisi più compiutamente nel tempo, sono, infatti, già visibili e individuabili *in nuce* nella sua prima produzione. Mi riferisco, ad esempio, alla capacità di Euripide di servirsi del linguaggio verbale a fine performativo, che si perfeziona negli anni, ma è già presente nell'*Alceste*; alla gestione degli spazi teatrali, nella quale il tragediografo acquisisce col tempo competenza crescente fino a farne un uso magistrale nelle sue

⁸⁸ Arnott 1962, 115 afferma giustamente: «Euripides no longer considers his characters as individuals, addressing only each other or the chorus, but as a part of a scene».

ultime tragedie; alla tendenza a dare maggior spazio all'azione scenica e alla componente spettacolare, particolarmente evidenti nella produzione più tarda, ma entrambe oggetto di sperimentazione fin dalle prime tragedie pervenuteci.

Non sono, quindi, tanto gli elementi e le componenti costitutive della messa in scena euripidea a cambiare nel tempo, è, invece, piuttosto, la concentrazione di espedienti e soluzioni sceniche che fanno appello alla dimensione visiva ad aumentare, unitamente al rilievo ad essa conferito. L'attenzione di Euripide si sposta, infatti, sempre di più sugli aspetti scenici e sulle soluzioni performative visivamente rilevanti e la maturità e competenza acquisite dal tragediografo gli permettono di servirsi meglio e più efficacemente di ogni risorsa scenica del teatro, fino alla realizzazione, nella produzione più tarda, di soluzioni particolarmente spettacolari.

Non si può, quindi, individuare, a livello di messa in scena, un punto preciso di svolta nella produzione euripidea, ma si deve, piuttosto, riconoscere una lenta e progressiva evoluzione della dimensione performativa.

Quanto alla messa in scena delle singole tragedie analizzate, l'indagine condotta ha portato alla luce alcune specificità rilevanti. La natura eccezionale dell'*Alceste*, che rappresenta sotto molti punti di vista un *unicum* all'interno della produzione drammatica pervenutaci, e la sua posizione come quarto dramma non costituiscono un limite alla resa scenica della componente tragica dell'opera; in particolare, la morte di Alceste, unitamente alla ritualità ad essa legata, che si concretizza scenicamente soprattutto nell'*ἐκφορά*, esprimeva a pieno le proprie potenzialità luttuose, producendo un innegabile impatto emotivo sugli spettatori. Lo statuto drammatico particolare dell'opera, invece che rappresentare un impedimento, costituisce, piuttosto, una risorsa per il tragediografo, che può sperimentare nuove soluzioni, attraverso contaminazioni che coinvolgono anche la dimensione scenica. Particolarmente audace doveva, ad esempio, risultare il contrasto prodotto dal rapido susseguirsi tra la scena di *ἐκφορά* e quella che coinvolgeva Eracle e il servo di Admeto, nella quale Euripide inserisce elementi satireschi, mitigando i toni tragici. L'apparato materiale del lutto lasciava, quindi, posto agli oggetti del simposio, coppa e ghirlanda, che si facevano testimoni visibili di un approccio alla precarietà della vita e alla sua imprevedibilità opposto a quello tragico.

La specificità delle *Troiane* consiste, invece, nella sperimentazione approfondita da parte di Euripide della resa scenica, spesso anche a livello visivo, di varie forme, più o meno spettacolari, di dolore, pianto e lamento. Il tragediografo, nell'indagare le molteplici declinazione della sofferenza umana, crea delle scene di straordinaria unicità. Particolarmente rilevanti dal punto di vista scenico e visivo sono la scena di Cassandra e quella della *πρόθεσις* di Astianatte, che si compiono nel contesto di una ritualità stravolta e sovvertita nel primo caso, rispettata e adempiuta nel secondo. Entrambe le scene dimostrano la grande perizia euripidea nell'uso combinato delle risorse sceniche a disposizione, molte delle quali portatrici di significato e cariche di richiami per il pubblico: l'apparato materiale (*e.g.* le fiaccole di Cassandra, i suoi accessori di sacerdotessa di Apollo, gli ornamenti per il defunto Astianatte), la dimensione gestuale (*e.g.* la gestualità scomposta e bacchica di Cassandra, i gesti di cura di Ecuba verso il nipote), i movimenti scenici (*e.g.* la corsa e, poi, la danza di Cassandra in contrapposizione all'immobilità della madre), la dimensione verbale, che completa e, talvolta, si sostituisce all'apparato scenico (*e.g.* l'imeneo cantato da Cassandra, la descrizione del cadavere disgregato di Astianatte).

L'*Oreste* si distingue, infine, innegabilmente per la spettacolarità delle sue soluzioni sceniche, preparata dalla lenta e instancabile sperimentazione condotta da Euripide fin dalle sue prime opere drammatiche. In questo processo di sperimentazione riguardante la dimensione visiva, termine di confronto ineliminabile è, senza dubbio, la produzione eschilea. Dal momento che Eschilo valorizza ampiamente, in particolare nelle sue opere più tarde, le potenzialità dell'ὄψις, Euripide più volte rivolge il proprio sguardo alla produzione del suo predecessore, dialogando con le sue trovate sceniche. Se già l'episodio di Cassandra nelle *Troiane* dava prova di questa proficua interazione, nell'*Oreste* il confronto con Eschilo risulta ancora più capillare. Oltre ai richiami puntuali alla messa in scena eschilea che ricorrono, ad esempio, nella scena di follia di Oreste o nel primo ingresso in scena di Menelao, Euripide sembra intenzionato a misurarsi con il suo predecessore nell'impiego di soluzioni sceniche ad effetto, capaci di impressionare il pubblico. Se, infatti, gli esegeti antichi, a partire da Aristotele, attribuivano ad Eschilo una particolare attitudine alla valorizzazione della

dimensione visiva⁸⁹, è probabile che già Euripide, per il quale gli aspetti scenici e visuali erano elementi fondanti, percepisse il suo predecessore come interlocutore ineludibile in materia di ὄψις.

Se il dialogo con l'ultima produzione eschilea, in particolare *Oresteia* e *Prometeo*, è di sicura importanza nel suggerire ad Euripide il ricorso a soluzioni di forte impatto scenico, la tendenza alla spettacolarizzazione, che trova particolare espressione nell'*Oreste* costituisce, tuttavia, in primo luogo naturale portato dell'evoluzione di una messa in scena che riserva all'elemento visivo uno spazio sempre più consistente e rilevante, con l'effetto di suscitare negli spettatori una risposta emotiva particolarmente vivida.

⁸⁹ Pattoni 2013.

4. Ricostruzione scenica

I. *Alcesti*

[...] *Ich nahm ja Abschied.
Abschied über Abschied.
Kein Sterbender nimmt mehr davon. [...]*
Alkestis, R.M. Rilke

1. Ὡ δῶματ' Ἀδμήτει': *L'identificazione della σκηνή.* Il primo verso della tragedia, pronunciato da Apollo, che recita la parte monologica del prologo, si apre con un'apostrofe alla dimora di Admeto, che contribuisce ad identificare la σκηνή, delimitando lo spazio interno ed esterno e indicando cosa poteva essere visto dagli spettatori e cosa, invece, rimaneva loro invisibile⁹⁰.

Il riconoscimento nella σκηνή della dimora di Admeto è possibile non solo grazie all'apostrofe iniziale di Apollo, ma anche grazie al ricorrere di aggettivi dimostrativi di prossimità con funzione deittica, che confermano la necessaria visibilità della casa e la sua presenza sulla scena nelle vicinanze del locutore. Mi riferisco alle espressioni τόνδ'(ε) [...] οἶκον di verso 9 e μελάθρων τῶνδε φιλτάτην στέγην di verso 23⁹¹. L'uso ricorrente di deittici in riferimento alla dimora di Admeto, a conferma dell'identificazione della σκηνή con essa, non si limita alle parole di Apollo nel monologo che apre la tragedia. Già nella successiva sezione dialogica del prologo, ad esempio, quest'uso si ripropone ai versi 29, 41, 68, pronunciati da Thanatos. Tale identificazione è condivisa anche dalla nota, che nell'edizione degli scoli di Schwartz è riportata come scolio al verso 1 dell'*Alcesti*, che afferma ἐξιὼν ἐκ τοῦ οἴκου τοῦ Ἀδμήτου προλογίζει ὁ Ἀπόλλων ῥητορικῶς⁹².

Quanto ai termini utilizzati nel monologo per indicare la σκηνή, Euripide si riferisce alla dimora di Admeto, ricorrendo ai vocaboli δῶμα (pl.), οἶκος (sg./pl.), μελάθρον

⁹⁰ Ercolani 2000a, 17-18.

⁹¹ In questi primi versi, proprio grazie ai deittici, si definisce l'ambientazione spaziale e temporale della tragedia. Oltre ai riferimenti alla dimora di Admeto che costituiva la σκηνή, si fa, infatti, riferimento alla regione (Eur. *Alc.* 8 ἐλθὼν δὲ γαῖαν τήνδ'(ε)) e al giorno presente (Eur. *Alc.* 9, 20, 27).

⁹² Σ Eur. *Alc.* 1 Schwartz; ἐξιέναι è verbo tecnico per indicare ingresso in scena. In Dindorf 1863, 87 nota 12 la frase sull'ingresso in scena di Admeto è riportata in una delle note riferite al testo della ὑπόθεσις aristofanea: «sequuntur in A. τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα et post ea, ἐξιὼν ἐκ τοῦ οἴκου τοῦ Ἀδμήτου προλογίζει ὁ Ἀπόλλων ῥητορικῶς».

(pl.), utilizzato in combinazione con στέγη (sg.) nell'espressione μελάθρων [...] στέγην, e δόμος (sg.).

Se l'uso dei termini sembra ancora consentire in Omero l'individuazione di un'originaria opposizione semantica, da far risalire al periodo miceneo, tra le parole δόμος, δῶ, δῶμα da una parte e οἶκος dall'altra, sulla base della quale il primo gruppo di parole identificherebbe il palazzo reale, mentre la parola οἶκος indicherebbe le case comuni⁹³, tale distinzione di significato non è più individuabile in questo passo euripideo.

Nella scelta dei termini per definire la casa si può notare nei tre tragici canonici una netta preferenza per il termine δόμος, che compare solo raramente negli autori di prosa dello stesso periodo, ma la tragedia di quinto secolo non disdegna, anzi usa frequentemente, il termine οἶκος, prediletto dagli autori di prosa contemporanei. L'unica differenza rimasta tra i termini in questione è, pertanto, non più di tipo semantico, ma stilistico⁹⁴, con un uso prevalentemente poetico di δόμος e δῶμα, per cui la scelta dei termini per indicare la casa in Euripide, in particolare, e nei tragici, in generale, non ha generalmente rilevanza scenica. La lettura stessa della sezione monologica del prologo dell'*Alceste* ci indirizza nella direzione di un uso indifferenziato e interscambiabile dei termini già elencati per definire la dimora di Admeto.

L'ingresso di Apollo. Il personaggio che recita il prologo, contrariamente a quanto accade nelle altre tragedie euripidee, non si presenta esplicitamente nel corso del monologo iniziale⁹⁵. Egli viene chiamato per nome solo al verso 30, quando Thanatos

⁹³ Knox 1970 nota come in Omero per le dimore degli dei non sia mai utilizzato il termine οἶκος, se non in tre casi nell'*Odissea* per definire la dimora di divinità minori e sempre in contesti particolari (Hom. *Od.* 9.478, 10.489, 21.27). Lo studioso ritiene che, se ad un certo punto il termine οἶκος e il gruppo di termini δόμος/ δῶ/ δῶμα andarono a definire entrambi genericamente la casa comune, il gruppo di termini δόμος/ δῶ/ δῶμα abbia mantenuto una sua accezione particolare e, quindi, sia stato ritenuto l'unico adatto a definire le dimore degli dei, in ragione del suo impiego specializzato in precedenza a definire grandi dimore/palazzi. Lo studioso (Knox 1970, 118 nota 8) indica, però, come nei tempi successivi anche per indicare il tempio venissero utilizzati entrambi i termini, riportando due esempi tratti dalla commedia aristofanea: «But in later times either word might be used (e.g. Ar. *Ran.* 1273, *Nub.* 600)».

⁹⁴ Eur. *El.* 251: ἐν τοῖσδ' ἐκείνου τηλορὸς ναίω δόμοις. Euripide utilizza il termine δόμος per indicare la modesta dimora dell'uomo di umili origini di cui Elettra è sposa.

⁹⁵ Come fa notare Albin 1987, 47, negli altri prologhi divini euripidei, la divinità si presenta esplicitamente fin dai primi versi: Eur. *Hipp.* 2 (Afrodite); *Ion* 4 (Hermes); *Tro.* 2 (Poseidone); *Ba.* 2 (Dioniso). Anche nei prologhi in cui il personaggio che recita il monologo iniziale è umano, seppur talvolta la presentazione esplicita è ritardata, essa avviene di solito nel corso del monologo stesso: e.g.

gli si rivolge con il vocativo Φοῖβ'(ε). L'identificazione dell'attore con Apollo era, comunque, immeditata, dato il riferimento del dio al proprio periodo di servizio presso Admeto, informazione mitografica notoria, e veniva confermata dai versi 3 e 4, nei quali il dio parla di Asclepio definendolo suo figlio, e dal verso 6, nel quale egli si riferisce a Zeus con l'appellativo di padre. Inequivocabile era, inoltre, anche il dato visivo; al verso 35 apprendiamo, infatti, dall'intervento di Thanatos, che Apollo porta con sé, come attributi distintivi, arco e frecce.

All'ingresso in scena di Apollo fa riferimento la nota ἐξιὼν ἐκ τοῦ οἴκου τοῦ Ἀδμήτου προλογίζει ὁ Ἀπόλλων ῥητορικῶς. Essa viene considerata da Schwartz, nella sua edizione degli scoli, parte dello scolio al verso 1, mentre viene riportata nell'edizione di Diggle a conclusione della seconda ὑπόθεσις⁹⁶.

Dalla presa visione dei principali manoscritti che conservano l'*Alceste* (V, B, O, L, P⁹⁷), risulta che la nota è presente nei soli V e P al termine della ὑπόθεσις cosiddetta aristofanea, mentre è assente negli altri testimoni⁹⁸.

Eur. *HF* 30 (Iolao); *El.* 34 (Elettra); *Hel.* 22 (Elena); *Or.* 23 (Elettra). Uniche eccezioni sono il prologo della *Medea* euripidea, in cui la nutrice, che recita il monologo, non si presenta esplicitamente, ma solo identificando Medea come sua padrona (Eur. *Med.* 6, 17) e quello dell'*Ifigenia in Aulide*. Questo secondo caso è, forse, paragonabile a quello dell'*Alceste*. Agamennone, infatti, si presenta indirettamente e inequivocabilmente nel corso del monologo, ma è solo il servo, nel suo primo rivolgersi al padrone, a chiamarlo per nome. Il prologo dell'*Ifigenia in Aulide* è, tuttavia, problematico: la sua articolazione originaria e la sua stessa autenticità sono ampiamente discusse. Se, infatti, il prologo iniziasse con la sezione dialogica in versi anapestici, il nome di Agamennone verrebbe immediatamente esplicitato dal servo (v. 3) e il paragone con il caso dell'*Alceste* verrebbe meno.

⁹⁶ Schwartz 1891, 216, Diggle 1984a, 35.

⁹⁷ Non prendo in considerazione D (Laur. Med. 31.15, fogli 38v, 39r) perché Diggle 1984b, 166-7 ha stabilito che: «D is a direct copy of B, made after B had been corrected by B² and B³ [...]. The conclusion that D is a copy of B is inescapable».

⁹⁸ Sulla base delle informazioni forniteci da Schwartz 1891, 216, ci saremmo aspettati che la nota in questione fosse presente nel solo V. È, invece, emersa una situazione singolare, di cui lo studioso non si rende conto, in quanto nella sua edizione degli scoli prende in considerazione i soli B e V, unici testimoni ad essere dotati dell'apparato scoliastico.

Nel manoscritto V (Vat. gr. 909, foglio 197r), la nota sull'ingresso in scena di Apollo è riportata immediatamente al di sotto dell'elenco dei personaggi, a conclusione della ὑπόθεσις cosiddetta aristofanea. Nel foglio successivo (foglio 197v) vengono riportati i versi euripidei e gli scoli, disposti a cornice intorno al testo. Sia la lista delle *dramatis personae* sia la frase di nostro interesse sono scritte con un inchiostro diverso (rosso) da quello utilizzato per scrivere le ὑποθέσεις, gli altri scoli e il testo stesso della tragedia (marroncino). Si tratta dello stesso inchiostro utilizzato, invece, per realizzare nel resto del manoscritto alcune lettere capitali, iniziali di paragrafo, e i simboli di richiamo tra testo e scoli. In B (Par. gr. 2713, foglio 129v), l'altro manoscritto che conserva gli scoli per la tragedia in esame, la nota in questione è del tutto assente; il manoscritto non la riporta né lateralmente, insieme agli altri scoli, né dopo l'elenco delle *dramatis personae*, che segue la ὑπόθεσις narrativa e alcuni righi della ὑπόθεσις aristofanea (rigli 12-15 (fino a γυναῖκα), 19-23 (fino a προλογίζει δὲ Ἀπόλλων) dell'edizione Diggle). All'elenco dei personaggi fanno immediatamente seguito i versi euripidei.

In entrambi questi testimoni essa sembra essere strettamente legata all'elenco dei personaggi, tanto che in V, che conserva la *facies plenior* delle ὑποθέσεις, deterioratasi e andata parzialmente perduta negli altri manoscritti, questi due soli elementi sono individuati con un inchiostro di colore diverso. Il fatto che la nota sia conservata in P, che non è dotato di scoli, ci fa pensare che quest'ultima, originariamente facente parte dell'apparato degli scoli, sia migrata in epoca piuttosto antica, legandosi al blocco delle ὑποθέσεις e all'elenco dei personaggi, creando un caso particolare, dato che solitamente l'elenco delle *dramatis personae* è conclusivo rispetto a questa sezione introduttiva⁹⁹. L'evidenza di P porterebbe, dunque, a pensare che la nota, pur posteriore rispetto al nucleo originario delle ὑποθέσεις, sia piuttosto antica e ad escludere che sia tarda e risalga ad età bizantina¹⁰⁰.

L'autore della nota, non diversamente da noi, desumeva, con ogni probabilità, l'informazione sull'ingresso in scena di Apollo dalla porta della σκηνή dal testo stesso¹⁰¹.

L'ipotesi che Apollo entri in scena uscendo dalla porta della σκηνή sembra, infatti, la più probabile. Non trova, invece, fondamento in alcun punto del testo l'ipotesi che il dio compaia da una posizione sopraelevata, soluzione che sarebbe «an unpardonable mistake», compiuto ignorando gli indizi che indirizzano nella direzione opposta¹⁰².

Quanto alle ricadute a livello interpretativo, è interessante notare che l'ingresso in scena del dio attraverso la porta della dimora del suo ospite mette in evidenza anche

Nei manoscritti O (Laur. Med. 31.10, fogli 87r, 87v) e L (Laur. Med. 32.2, foglio 176v), che insieme a P (Pal.gr. 287), non sono dotati di scoli, non c'è traccia della nota di nostro interesse. Nel manoscritto P (Pal.gr. 287, foglio 162v, 163r), invece, troviamo la nota sull'ingresso in scena di Apollo dopo l'elenco dei personaggi. Quest'ultimo è preceduto dalla ὑπόθεσις narrativa e da tre righe simili, ma non identici, all'attacco della ὑπόθεσις aristofanea. Sotto alla nota di nostro interesse viene, quindi, riportato il testo dell'*Alceste* euripidea, preceduto solamente dalla titolatura Εὐριπίδου Ἄλκηστις.

⁹⁹ Ad ulteriore conferma di questa ipotesi vi è il fatto che la seconda ὑπόθεσις conserva già al rigo 23 (Diggle 1984a, 34) l'informazione sul personaggio che recita il prologo.

¹⁰⁰ Difficile dimostrare se nella nota possa essersi conservata qualche traccia di erudizione alessandrina; è, tuttavia, più probabile che si tratti di un'inferenza posteriore, direttamente suggerita dal testo. Impossibile è, invece, stabilire con ulteriore precisione a quando la nota possa risalire.

¹⁰¹ Dale 1954, 51 dice: «[...] comment the Scholiast, making a fair deduction from the first speech.». Il solo Elferink 1982 si è opposto alla ricostruzione che vede Apollo uscire dalla casa di Admeto, proponendo un'improbabile entrata in scena del dio, in abiti da servo, dall'ingresso laterale di sinistra. Lo studioso ipotizza un inopportuno cambio d'abito sulla scena da parte di Apollo, che indosserebbe solo al v. 9 gli abiti da divinità.

¹⁰² Hourmouziades 1965, 162. Su questa questione vd. anche Mastronarde 1990, 273 e Campos-Daroca 2015, 59.

a livello visivo l'importanza semantica della casa di Admeto nell'economia della tragedia, già sottolineata, a livello verbale, nell'apostrofe iniziale di Apollo¹⁰³. L'ingresso di Apollo dalla casa di Admeto produce, inoltre, come suggerisce Buxton, una sorta di scambio tra il dio, che, entrato in scena attraverso la porta della casa di Admeto, esce da una delle εἴσοδοι laterali, e Thanatos, che compie il movimento opposto: «the presence of the god from above is to be replaced by that of the god from below»¹⁰⁴.

24. ἦδη δὲ τόνδε Θάνατον εἰσορῶ πέλας; *L'ingresso di Thanatos*¹⁰⁵. Le parole di Apollo dei versi 24-7 introducono l'ingresso in scena di Thanatos da una delle εἴσοδοι laterali; l'aggettivo dimostrativo con funzione di deittico di prossimità (τόνδε) e l'avverbio πέλας indicano la relativa vicinanza di Thanatos rispetto ad Apollo, che, con queste parole, rivolge l'attenzione del pubblico verso il suo avversario.

Mentre Apollo ricorre ai soli trimetri giambici, per il suo primo intervento dei versi 28-37 Thanatos si avvale di dimetri anapestici, segnando un temporaneo cambio di ritmo rispetto alla sezione monologica precedente e alla successiva sticomitia. L'intervento in anapesti doveva accompagnare l'ingresso del personaggio, che è probabile adottasse un incedere marziale, prima manifestazione del suo atteggiamento deciso e provocatorio nei confronti di Apollo.

¹⁰³ Slater 2013, 32 sottolinea come la centralità della casa sia tale da pervadere il linguaggio stesso del dramma. I vari termini per indicare il palazzo di Admeto ricorrono, infatti, più di ottanta volte nel corso della tragedia e la casa stessa sembra possedere una sua volontà (vd. Eur. *Alc.* 566-7). Della casa di Admeto, inoltre, conosciamo, con dovizia di particolari, l'articolazione interna, grazie al percorso attraverso i vari ambienti e le varie stanze in cui la serva ci accompagna con le sue parole (Eur. *Alc.* 158-95). Proprio alla casa, infine, il coro dedica lo stasimo dei vv. 568-605, con il solenne *incipit* in dattilo-epitriti.

¹⁰⁴ Buxton 1985, 75.

¹⁰⁵ Thanatos, personificazione greca della morte, non compare frequentemente nella produzione letteraria precedente all'*Alceste* euripidea. Oltre al caso di Frinico (vd. nota 108), il nome del personaggio ricorre, ad esempio, quattro volte in Omero (Hom. *Il.* 14.231, 16.454, 16.672, 682) in combinazione con Hypnos, il fratello gemello. In tre delle quattro occorrenze i due sono menzionati in relazione al compito di portare il corpo del defunto Sarpedone in Licia. La figura compare anche in Esiodo (Hes. *Th.* 211-2, 756-66) che ne stabilisce la parentela con la Notte e ne dà un'interessante descrizione. La Morte compare, inoltre, in alcuni testi lirici (probabilmente era menzionata in B. fr. 20e Maehler; Alc. fr. 38a Voigt) e in alcuni frammenti tragici eschilei (Aesch. *TrGF* fr.161 Radt (*Niobe*) e Σ Hom. *Il.* 6.153 (*Sisifo fuggitivo*)). Oltre ai due casi eschilei, i riferimenti a questa figura in tragedia non sono molto frequenti e spesso la personificazione non è particolarmente approfondita, ma solo accennata (Soph. *Aj.* 854; *Tr.* 834; *Ph.* 797-8; *OC* 1220-3, 1574-7; Eur. *Med.* 1110-1; *Hypp.* 1373). Interessante è il fatto che Thanatos compaia come personaggio anche in una delle favole di Esopo (Aesop. 60).

L'aspetto di Thanatos. Il prologo conserva poche informazioni riguardo all'aspetto di Thanatos¹⁰⁶. Di interesse immediatamente scenico sono i soli versi 74 e 76, nei quali veniamo a sapere che il personaggio si presenta dotato di spada. Interessante ai fini della ricostruzione è anche l'appellativo ἱερεύς θανόντων, che Apollo attribuisce al suo avversario al verso 25. Per una caratterizzazione più completa di Thanatos non possiamo, però, limitarci al solo prologo e dobbiamo far riferimento ai versi 259-63 e al verso 843 dell'*Alcesti*, la testimonianza dei quali è molto controversa e non univocamente interpretata.

L'informazione che Thanatos sia dotato di spada viene introdotta al verso 74 (στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει), quando il personaggio esplicita la sua intenzione di entrare in casa per compiere il sacrificio su Alcesti. La presenza al verso 76 dell'aggettivo dimostrativo con funzione deittica in riferimento alla spada ci conferma la visibilità dell'arma sulla scena (τόδ' ἔγχος). Dei due vocaboli utilizzati per definire l'oggetto scenico posseduto da Thanatos, il termine ξίφος permette di identificare senza incertezze l'arma con una spada. Quanto al termine ἔγχος, se in Omero indica propriamente la lancia, l'asta, nella letteratura successiva è utilizzato per identificare vari tipi di arma o anche un'arma in senso generico, quindi, non è infrequente trovarlo impiegato ad indicare la spada¹⁰⁷.

Il commento di Servio a Verg. *Aen.* 4.694, passo riguardante la morte di Didone e il ruolo giocatovi da Iride, che, su ordine di Giunone, vola a tagliare il capello della morente, ci suggerisce che la figura di Thanatos dotato di spada non è invenzione euripidea, ma risale a Frinico: *alii dicunt Euripidem Orcum in scenam inducere, gladium ferentem quo crinem Alcesti obscidat, et Euripidem hoc a Phrynicho, antiquo tragico, mutuatum*¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Robert 1879, 33 ritiene che Euripide non descriva il costume di Thanatos con maggior dovizia di particolari, ma che vi faccia solo rapidi accenni, perché la figura era già nota al pubblico. Lo studioso ipotizza, senza alcuna prova consistente e senza trovare riscontro nei frammenti pervenutici, che il personaggio, prima di apparire nell'*Alcesti* euripidea, potesse essere comparso, oltre che in Frinico (vd. nota 108), anche nella messa in scena delle vicende di Sisifo, forse nella versione eschilea.

¹⁰⁷ Quanto all'uso tragico, occorrenze di ἔγχος con il senso di 'spada' sono: Soph. *Aj.* 95, 287, 658, 908; *Ant.* 1236; *OT* 1255; Eur. *El.* 696, *Ph.* 1413.

¹⁰⁸ I manoscritti virgiliani che trasmettono questo passo del commento di Servio (Serv. *Comm. Verg. Aen.* 4.694) conservano propriamente due lezioni: *phenico* T (Bernensis 165, foglio 103v) e *poenia* F (Bernensis 172, foglio 134r). *Phrynico* è una congettura di Jahn 1854, 625. Sappiamo, infatti, da Esichio (s.v. ἄθαμβός) dell'esistenza di un'*Alcesti* di Frinico.

Ad esclusione dell'opera di Frinico, non mi risulta esistano altre attestazioni letterarie, precedenti o coeve all'*Alceste* euripidea, che consentano di assegnare a Thanatos la spada come attributo specifico¹⁰⁹. Euripide assegna la spada anche ad un'altra divinità ultramondana al verso 1398 dell'*Oreste*, che conserva l'immagine delle spade di ferro di Hades¹¹⁰, associate, tuttavia, al dio solo in quanto strumento di morte, senza alcuna implicazione rituale.

Quanto all'iconografia di Thanatos antecedente alla tragedia in questione, in alcune pitture vascolari il personaggio compare indossando l'armatura e dotato di spada, ma in questi casi è sempre associato alla figura del fratello Hypnos, che ha lo stesso abbigliamento¹¹¹. Più che essere attributi specifici della Morte, pertanto, armatura e spada fanno, in questi casi, riferimento al contesto militare in cui ha perso la vita il guerriero, che i fratelli sono raffigurati nell'atto di trasportare. L'unica presunta rappresentazione di Thanatos da solo e dotato di spada è, invece, posteriore alla messa in scena dell'*Alceste* di Euripide, quando la tragedia euripidea aveva ormai diffuso e reso nota questa scelta iconografica. Si tratta del tamburo di una colonna, portato alla luce durante gli scavi inglesi ad Efeso, risalente al 350-325 a.C. e raffigurante un giovane alato che impugna la spada e si trova in posizione eretta accanto ad una donna (Alceste/Euridice?), immediatamente seguita da Hermes. Alla destra di Hermes si distinguono altre due figure, identificate con Persefone e Hades¹¹².

Nell'interrogare ulteriormente il dato testuale per ricostruire le sembianze di Thanatos sulla scena, è utile considerare anche i versi 259-63 nei quali Alceste descrive le visioni che accompagnano il momento della sua morte: ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει μέ τις

¹⁰⁹ La spada è più spesso associata a Giustizia (ad es. Aesch. *Cho.* 639-40, 646-7; Eur. *Ba.* 992-6) di quanto non sia collegata alla Morte.

¹¹⁰ Eur. *Or.* 1398: [...] Ἀσιάδι φωνᾷ, βασιλέων/ὄταν αἶμα χυθῆι κατὰ γᾶν ξίφεσιν/σιδαρέοισιν Ἄϊδα.

¹¹¹ Alcuni esempi: cratere a calice a figure rosse del pittore Euphronios (*LIMC online* ID 9752, New York, Metropolitan Museum, inv. 1972.11.10, 550-500 a.C.) con Thanatos e Hypnos alati, in armatura, che sollevano il cadavere di Sarpedone; *kylix* a figure rosse del pittore Euphronios (*LIMC online* ID 9750, Hunt Collection (once) inv. 19.6.1990, 6, 520 a.C. circa) raffigurante gli stessi soggetti, con armatura completa di lancia, scudo e spada nel fodero, ma senza ali, impegnati a trasportare il cadavere di Sarpedone; *kylix* a figure rosse del Pittore di Nikosthenes (*LIMC online* ID 9757, Londra, British Museum inv. E12, 510 a.C.), raffigurante lo stesso soggetto; Thanatos e Hypnos sono, però, in questo caso alati. La coppia di gemelli è rappresentata armata e alata anche sulla neck-anfora a figure nere del pittore di Diosphos (*LIMC online* ID 4154, Parigi Musée du Louvre inv. F388, 500-480 a.C.).

¹¹² *LIMC online* ID 9813, Londra, British Museum inv. 1206; vd. Robert 1879, 36-42.

(οὐχ/ ὀρᾷς;) νεκύων ἐς αὐλάν,/ ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι/ βλέπων περωτὸς Ἄιδας./ τί
ῥέξεις; ἄφες, οἶαν ὁδὸν ἄ δει-/λαιοτάτα προβαίνω.

I versi in questione non menzionano Thanatos, ma nella figura di Hades alato è stato individuato un riferimento alla Morte stessa¹¹³. Mentre, infatti, Thanatos viene tradizionalmente rappresentato con le ali¹¹⁴, non esistono, invece, raffigurazioni di Hades alato¹¹⁵; inoltre a quest'ultimo verrebbe assegnato il compito, per lui inconsueto, di accompagnare i defunti nell'oltretomba.

Gli interpreti del passo, pur concordi nel ritenere che nei versi in analisi si alluda a Thanatos, assumono due diverse posizioni di fronte al testo tradito. Da un lato vi sono coloro che difendono la lezione dei codici, dall'altro coloro che, per rendere evidente il riferimento alla Morte, emendano il testo, spesso seguendo la proposta di Wilamowitz, ἄιδαν al posto di Ἄιδας¹¹⁶.

Fra gli appartenenti al primo gruppo c'è chi, come Parker, sostiene una sovrapposizione tra le figure di Thanatos e di Hades e una voluta vaghezza nella distinzione tra le varie entità ultraterrene da parte dell'autore, la cui immaginazione non si sarebbe lasciata vincolare dalle concezioni diffuse al suo tempo¹¹⁷. La sovrapposizione tra le figure di Thanatos e Hades è visibile, a mio parere, anche nel

¹¹³ Ad es. Dale 1954, 72, Brillante 2005, 11, Campos-Daroca 2015, 71-2.

¹¹⁴ Oltre alle rappresentazioni già menzionate nella nota 110, si ricordino il *lekythos* a base bianca del pittore di Sabouroff (*LIMC online* ID 9774, Londra, British Museum inv. D 59, 470-440 a.C.), il *lekythos* a base bianca del pittore di Thanatos (*LIMC online* ID 9773 Londra, British Museum inv. D 58, 460-425 a.C.), il *kantharos* a figure rosse del pittore di Amphitrite (*LIMC online* ID 9794, Londra, British Museum inv. E 155, 460-440 a.C.).

¹¹⁵ Robert 1879, 34 fa riferimento ad un unico epigramma greco in cui si parla delle oscure ali di Ade, che divengono immagine metaforica della morte che circonda il morente. Non possiamo escludere, però, che anche in questo epigramma vi fosse una sovrapposizione tra le figure di Thanatos e Hades e che l'epigrammista avesse in mente l'immagine di Thanatos alato nel comporre questi versi; *Epigr. graec.* 89 Kaibel (*IG II²* 8494): [...] τὸνδ' ἐτι παπταίνοντ' ἐπὶ γούνασι πατρὸς μάρψας/ Ἄιδης [ο]ἰ σκοτίας ἀμφέβαλεν πτέρυγας [...].

¹¹⁶ In Wilamowitz-Moellendorff 1906, 112-3 troviamo la traduzione con il testo emendato. Secondo la proposta di Wilamowitz, Thanatos sarebbe soggetto non espresso della frase, per cui il pubblico capirebbe che si sta parlando di lui senza che Alceste lo chiami per nome. La forma ἄιδαν sarebbe, pertanto, accusativo interno di βλέπων ('gettando uno sguardo di morte'). Dale 1954, *ad loc.* riconosce il passo come corrotto, ma non integra a testo la soluzione proposta da Wilamowitz.

¹¹⁷ Parker 2007, 109. Anche Paduano 1969, 57-8, come Parker dopo di lui, ritiene il mondo ultramondano nell'*Alceste* «abbastanza confuso e sincretistico». Lo studioso sceglie, tuttavia, di porre a testo la proposta di Wilamowitz, giustificando la propria scelta con ragioni testuali, non con la convinzione che lo spirito che Alceste vede sia Thanatos, invece di Hades. Egli ritiene, infatti, più convincente il costrutto βλέπω + accusativo, della successione, a suo parere faticosa, dei tre nominativi (τις, περωτὸς e Ἄιδας). Anche Markantonatos 2013, 63-5, seppur per ragioni diverse, ritiene vi sia una volontaria conflazione tra le figure di Hades e Thanatos.

fatto che non è ben chiara la posizione gerarchica del primo rispetto al secondo. Se, infatti, nel prologo e ai versi 870-1 Thanatos sembra avere il ruolo subordinato di esecutore di ordini, al verso 843 viene, invece, definito ‘signore dei morti’¹¹⁸. A questo proposito Rhode sostiene che già a partire dai versi 33-5 della nona *Olimpica* di Pindaro ([...] οὐδ’ Αἴδας ἀκινήταν ἔχε ράβδον,/ βρότεια σώμαθ’ ἄ κατάγει κοίλαν πρὸς ἄγυιαν/ θνασκόντων [...]) Thanatos assumesse il nome di Hades con valore metonimico e Brillante sottolinea che, solo prendendo in considerazione la sovrapposizione tra i due soggetti, Thanatos può essere definito al verso 843 dell’*Alceste* ἄναξ νεκρῶν¹¹⁹. A difendere il testo tradito è anche Sourvinou-Inwood, che ritiene περωτὸς Ἄιδας espressione metaforica per descrivere Thanatos, escludendo, tuttavia, che nella tragedia in questione vi sia una confusione nell’articolazione della realtà oltremondana¹²⁰.

Chi sostiene, invece, che il testo sia corrotto, spesso ritiene che, una volta emendato, esso restituisca automaticamente informazioni riguardo all’aspetto di Thanatos nel prologo. Robert, ad esempio, afferma: «wenn di Stelle in der angegebenen Weise richtig aufgefasst und von Wilamowitz richtig verbessert ist, so gewinnen wir hiermit aus dem Stücke selbst den Beweis dafür, dass Thanatos geflügelt auftrat»¹²¹.

Il caso del verso 843 è strettamente legato alla questione appena discussa. Eracle, venuto a sapere della morte di Alceste, si impegna a riportarla indietro, lottando con Thanatos. Nel descrivere la Morte, l’eroe utilizza l’aggettivo μελάμπεπλος, che viene riportato unanimemente dai manoscritti¹²². Lo scolio al verso in questione, però, afferma εἰδωλοποιεῖται μελαίνας πτέρυγας ἔχων ὁ Θάνατος, come se leggesse in

¹¹⁸ Eur. *Alc.* 870-1: τοῖον ὄμηρόν μ’ ἀποσυλήσας/ Ἄιδῃ Θάνατος παρέδωκεν. Potrebbe sembrare che questa definizione si ripeta anche al v. 1140, per il quale ritengo, però, particolarmente calzante l’interpretazione di Parker 2007, 280. La studiosa intende δαιμόνων ὁ κύριος nel senso di «that one of the gods who had her in his power», ritenendo anacronistica l’equazione δαίμονες= νεκροί.

¹¹⁹ Rhode 1921, 199 nota 3 menziona anche alcuni versi di Semonide (Semon. fr. 1.13-14 *PLG*), in cui Hades assolve alla funzione di Thanatos: [...] τοὺς δ’ Ἄρει δεδμημένους/ πέμπει μελαίνης Αἴδης ὑπὸ χθονός. Brillante 2005, 11 nota 7. Fra coloro che preferiscono conservare la lezione Ἄιδας, c’è anche Grieve 1898, 67-8, che ritiene che la figura di Thanatos nell’*Alceste* riunisca e riassume in sé le caratteristiche di tre personaggi (Hermes psicopompo, Hades e Thanatos stesso) e sia descritta di volta in volta tramite un più o meno esplicito riferimento ad essi.

¹²⁰ Sourvinou-Inwood 1995, 306 nota 20.

¹²¹ Robert 1879, 36.

¹²² Eur. *Alc.* 843-844: ἐλθὼν δ’ ἄνακτα τὸν μελάμπεπλον νεκρῶν/ Θάνατον φυλάξω [...].

questo punto un aggettivo diverso¹²³. Musgrave¹²⁴, sulla base dello scolio, ha avanzato la proposta di emendare l'aggettivo con il termine *μελάμπερος*, di formazione corretta, ma non attestato altrove nella letteratura greca pervenutaci, dove, invece, si conserva la forma *μελανόπτερος*¹²⁵. La proposta di Musgrave viene accolta da Weber e, poi, riproposta da Diggle e Parker, mentre Murray aveva preferito conservare la variante trasmessaci dai manoscritti, seguito da Garzya, Méridier e Dale¹²⁶. Chi sceglie di emendare il testo si richiama solitamente proprio al verso 262 della tragedia e all'idea di uno Thanatos alato¹²⁷.

L'apporto, per la ricostruzione del costume della Morte, dei due passi in questione, per i quali scelgo di conservare la lezione tradita (*περωτὸς Ἄϊδας*, verso 261; *μελάμπελλον*, verso 843), non è diretto né automatico, come sembrano suggerire alcuni studiosi¹²⁸. Non tutti gli epiteti riferiti all'aspetto del personaggio nel corso di un'opera drammatica trovavano, infatti, corrispondenza precisa nelle sue sembianze in scena¹²⁹. L'intento primario di Euripide ai versi 259-63 e 843 dell'*Alceste* non era, inoltre, quello di fornire informazioni sull'aspetto di Thanatos. Il tragediografo, infatti, attingendo in entrambe le circostanze all'immaginario riguardante la figura della Morte, nel primo caso desiderava rendere più vivida e mentalmente visualizzabile per gli spettatori la visione di Alceste suggerendo l'immagine di Thanatos come demone alato, nel secondo caso intendeva sottolineare l'appartenenza del personaggio al mondo dell'oscurità, connotandolo in chiave sinistra¹³⁰. Una volta

¹²³ Σ Eur. *Alc.* 843 Schwartz.

¹²⁴ Musgrave 1778a, 509. Lo studioso fa riferimento a Grattius, autore latino contemporaneo di Ovidio, che nel suo *Cinegetico* (*Cyn.* 347-348) scrisse: [...] totumque avidissimus Orcus/ pascitur et nigris orbem circumsonat alis.

¹²⁵ Eur. *Hec.* 705 (fantasma di Polidoro), Ar. *Av.* 695 (Notte).

¹²⁶ Weber 1930, 31, Diggle 1984a, 71, Parker 2007, 35, 220, Murray 1902, *ad loc.*, Méridier 1976, 89, Garzya 1980, 32, Dale 1954, 113-4.

¹²⁷ Interessante è l'ipotesi di De Ruyt 1932, 63 nota 7, che ritiene che la lezione a testo dovesse essere *μελάμπελος*, ma che Euripide non volesse riferirsi propriamente alle vesti, quanto metaforicamente alle ali nere di Thanatos che avvolgono la sua figura come un peplo. Questo giustificerebbe, a parere dello studioso, il commento dello scolio, altrimenti scontato e superfluo.

¹²⁸ e.g. Robert 1879, 36; Dale 1954, 54: «Thanatos appears (τόνδε), a black-robed (843), winged (261) figure with a sword (74)».

¹²⁹ L'aggettivo *χρυσεοσάμβαλος* impiegato dal Frigio in riferimento ad Elena al v. 1468 dell'*Oreste* euripideo, ad esempio, non implica necessariamente che nel fare il suo ingresso in scena al v. 71 il personaggio indossasse sandali dorati.

¹³⁰ L'aggettivo *μελάμπελος* viene utilizzato in riferimento a personaggi legati all'oscurità e alla morte (Notte in Eur. *Ion* 1150, Alex. fr. 93 *PCG*, Eumenidi in Antipatro Sidonio (*AP* 7.745.10)) e per descrivere gli abiti neri di chi ha subito una perdita Eur. *Alc.* 427, 819 e Eur. *Or.* 457. Si vedano anche

fatte queste precisazioni e assunto un atteggiamento cauto nel trarre conclusioni sull'aspetto del personaggio a partire dal dato testuale, ritengo altamente probabile che, nello stabilire le sembianze della Morte nel prologo, Euripide, postosi in linea con l'immaginario riguardante questa divinità, avesse dotato l'attore di veste nera e ali.

Non è, invece, possibile stabilire se il personaggio, che in alcune rappresentazioni vascolari viene rappresentato barbuto, con i capelli scarmigliati e di età avanzata, conservasse queste caratteristiche anche nella messa in scena tragica¹³¹.

Quanto alla maschera di Thanatos, Polluce la annovera tra le maschere speciali, senza fornirne alcuna descrizione, in un passo che, secondo Sutton, risente di un'impronta antiquaria e deriva dalla lettura delle opere tragiche, più che da un'esperienza diretta della scena¹³².

Se ritengo altamente probabile che Euripide, nel portare in scena Thanatos, abbia riproposto l'immaginario comune, connotando il personaggio con una veste nera, e si sia mantenuto fedele all'iconografia diffusa, di cui sono rimaste varie tracce nella pittura vascolare, dotando il personaggio di ali, escluderei la possibilità che la Morte avesse sulla scena un aspetto mostruoso¹³³. Euripide, infatti, non fa alcun accenno attraverso le parole di Apollo alle fattezze orride e grottesche del personaggio, sottolineandone, invece, solamente il carattere intransigente e puntiglioso e

Eur. *Tro* 1315-6, dove Thanatos viene definito μέλας, e Eur. *Alc.* 439, dove Ade viene chiamato μελαγχαίτας: in entrambi i casi gli epiteti vogliono sottolineare il legame delle figure menzionate con l'oscurità.

¹³¹ Ad es. *lekythos* a base bianca del pittore di Sabouroff (*LIMC online* ID 9774, Londra, British Museum inv. D 59, 470-440 a.C.). Hypnos compare, invece, di solito come giovane sbarbato, con i capelli composti. Thanatos viene descritto come vecchio anche in un passo di Euclide di Megara (V-IV sec. a.C.), trasmessoci da Stobeo (Stob. 3.6.63)

¹³² Poll. *Onom.* 4.141-2. Sutton 1984.

¹³³ L'idea che l'aspetto di Thanatos fosse mostruoso si sviluppa a partire dalle parole di Dale 1954, 54, che descrive la Morte come «an ogreish creature of popular mythology», ritenendo che, dovendo lottare contro Eracle ed esserne sconfitto, non potesse essere rappresentato come una maestosa potenza infernale. Vd. anche Parker 2007, 50: «Dramatists who try to make him (or her) more conventionally horrible approach dangerously to the pantomime ogre». Anche escludendo che Thanatos avesse un aspetto mostruoso rimarrebbe comunque indubbia la distanza tra la rappresentazione euripidea della Morte e quella restituitaci da Omero, dai poeti lirici e anche in altri passi tragici. Nella tradizione epica, ad esempio, Thanatos, volto maschile della morte, non ha nulla di mostruoso; il suo ruolo non è quello di uccidere, ma quello di accogliere il morto, di prenderlo in consegna (Vernant 2000, 111-2). Così talvolta la Morte si mostra come guaritrice e come balsamo per le sofferenze (Aesch. *TrGF* fr. 255 Radt (*Philoktetes*), Soph. *Ph.* 797-8).

l'atteggiamento da freddo funzionario che porta avanti il proprio compito senza cedimenti, utilizzando il linguaggio tecnico del rito (ἱερέυς θανόντων)¹³⁴.

35 χέρα τοξήρη φρουρεῖς ὀπλίσας: *L'aspetto di Apollo.* Attraverso le parole di Thanatos dei versi 35 e 39 veniamo a conoscenza delle caratteristiche del costume di Apollo, che compare in scena dotato di arco e frecce.

L'espressione χέρα τοξήρη di verso 35 puntualizza che il dio impugnava l'arco stesso. In questi versi, Thanatos rivolge la propria attenzione alle armi di Apollo in quanto ritiene che possano costituire una minaccia all'adempimento del proprio compito. Perché la minaccia venisse percepita come reale, è necessario che il dio recasse insieme all'arco anche le frecce, quindi è probabile che il termine τόξα di verso 39 (τί δῆτα τόξων ἔργον, εἰ δίκην ἔχεις;) si riferisca ad entrambi¹³⁵.

L'arco, come indicato dalle parole di Apollo al verso 40 (σύνηθες αἰεὶ ταῦτα βαστάζειν ἐμοί), ha un valore identitario per il dio e, di conseguenza, una funzione identificativa sulla scena. Apollo, infatti, suggerisce in questo verso che arco e frecce sono sue prerogative e partecipano della sua identità, tanto da divenire parte ineliminabile del suo assetto scenico, consentendo l'immediato riconoscimento del personaggio da parte del pubblico.

La testimonianza della pittura vascolare conferma questo aspetto, non lasciando dubbi riguardo all'iconografia tradizionale del dio Apollo¹³⁶.

¹³⁴ Il confronto con il resto della produzione tragica dimostra, infatti, che i tragediografi altrove non esitano a dare descrizione di personaggi orrendi e spaventosi. Ad es. Erinni: Aesch. *Cho.* 1048-50, *Eum.* 34-8, 46-59; Eur. *Or.* 255-7, 260-1; Kratos: Aesch. *PB* 78; Edipo: Soph. *OC* 140.

¹³⁵ Non è facile distinguere tra le varie accezioni della forma plurale del termine τόξων, in quanto non sempre il contesto o gli aggettivi associati al sostantivo sono determinanti. Seguono alcuni esempi: τόξα utilizzato per indicare il solo arco in Hom. *Il.* 1.45, 5.97; Eur. *HF* 195; Hdt 2.106.9; τόξα utilizzato per indicare arco e frecce in Hom. *Il.* 21. 502-503; τόξα utilizzato per indicare le sole frecce in Soph. *Ph.* 652.

¹³⁶ e.g. *Lekythos* a figure nere del pittore di Edimburgo raffigurante Apollo che sale su un carro con arco e faretra sulle spalle (*LIMC online* ID 24951, New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1913.111, 510-500 a.C.); cratere a calice a figure rosse del pittore delle Niobidi raffigurante Apollo e Artemide mentre colpiscono con l'arco la prole di Niobe (*LIMC online* ID 7745, Parigi, Museo del Louvre, inv. G 341, 450-440 a.C.); anfora a figure rosse raffigurante Apollo che, armato di arco, insegue Eracle con il tripode in mano (*LIMC online* ID 22543, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, inv. L500, 525-475 a.C.); *kylix* a figure rosse del pittore di Brygos, raffigurante Apollo che corre con arco e freccia in mano (*LIMC online* ID 42008, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 10.197, 500-475 a.C.).

In letteratura, il legame di Apollo con l'arco è attestato a partire da Omero non solo attraverso l'uso, quasi sistematico, in riferimento al dio, di epiteti che mettono in rilievo la sua natura di arciere (e.g. ἑκατηβόλος, ἀργυρότοξος, κλυτότοξος, τοξόφορος, χρυσότοξος, εὐφάρετρος¹³⁷), impiegati, spesso, senza che il contesto giustifichi o richieda la caratterizzazione del dio come tale, ma anche attraverso il coinvolgimento del dio in azioni che lo vedono ricorrere all'arco e alla sua abilità nell'usarlo¹³⁸. Quanto alla tradizione tragica precedente ad Euripide, Apollo compare in scena nelle *Eumenidi* eschilee, dove il dio ricorre efficacemente all'arco per risolvere il contenzioso con le Erinni¹³⁹. Febo minaccia, infatti, di colpirle con le proprie frecce, nel caso in cui rifiutassero di lasciare il suo tempio. Il dio doveva comparire sulla scena anche nella frammentaria *Niobe* sofoclea, nella quale egli faceva uso dell'arco per uccidere, insieme ad Artemide, la prole di Niobe, colpevole di essersi vantata oltremisura dei suoi figli, ponendosi a confronto con Latona¹⁴⁰.

La presenza nel prologo dell'*Alceste* dell'arco, in quanto arma offensiva, la tradizione letteraria e iconografica di Apollo arciere e anche la fama del dio come λυτήριος ἐκ θανάτου¹⁴¹ suggeriscono a Thanatos un atteggiamento di diffidenza nei confronti dell'avversario; Apollo ridimensiona, però, questa diffidenza, definendo sua consuetudine l'atto di portare l'arco. Teatralmente, quindi, la scelta euripidea di rendere l'arco un semplice accessorio scenico si traduce, dal punto di vista degli spettatori, in atto mancato e attesa delusa.

v. 77. τί ποθ' ἤσυχία πρόσθεν μελάθρων;: *L'identità del coro.* Al verso 77 entra in scena il coro, che si compone di cittadini di Fere¹⁴². La cosiddetta ὑπόθεσις aristofanea

¹³⁷ Seguono alcuni esempi per ciascun aggettivo. ἑκατηβόλος: Hom. *Il.* 1.370, *Od.* 8.339, Pi. *O.* 8.61; ἀργυρότοξος: Hom. *Il.* 2.766, *Od.* 15.410, *h.Ap.* 140; κλυτότοξος: Hom. *Il.* 4.101, *Od.* 17.494, B. 1.147-8; τοξόφορος: *h.Ap.* 13, 126, Pi. *O.* 6.59; χρυσότοξος: Pi. *O.* 14.10-1; εὐφάρετρος: Soph. *Tr.* 208-9.

¹³⁸ La prima volta in cui il dio compare nell'*Iliade* viene descritto nell'atto di scagliare frecce mortifere nel campo degli Achei per vendicare Crise (Hom. *Il.* 1.43-53); a questo episodio fa riferimento anche l'araldo in Aesch. *Ag.* 509-11. Inoltre, proprio attraverso l'arco si compie l'uccisione da parte di Apollo di alcune figure mostruose (*h.Ap.* 300-4; Pi. *P.* 8.16-8).

¹³⁹ Aesch. *Eum.* 179-234.

¹⁴⁰ Sulla datazione della *Niobe* sofoclea e sulla possibilità che sia posteriore all'*Alceste* euripidea si veda Sorce 2017, 238-9. Le vicende di Niobe e il ruolo giocatovi da Apollo erano, comunque, ben note ad Euripide (Hom. *Il.* 24.605-9 e Hippon. fr. 25 West).

¹⁴¹ Eur. *Alc.* 90-2, 221-5.

¹⁴² Oltre all'*Alceste*, solamente *Eraclidi* ed *Eraclade* presentano cori maschili, mentre il resto delle tragedie euripidee pervenuteci interamente propone cori femminili.

precisa l'identità dei coreuti, affermando al rigo 21 ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἔκ τινων πρεσβυτῶν ἐντοπίων, e lo scolio al verso 77 conferma questa informazione, dicendo ἔκ γερόντων Φεραίων ὁ χορὸς.

Il testo, tuttavia, non fornisce nessuna informazione decisiva a questo proposito. Quando, infatti, i coreuti vengono interpellati, vengono utilizzati gli appellativi φίλοι (coro, v. 218; Admeto, vv. 935, 960), ξένοι e Φεραίας τῆσδε κωμῆται χθονός (Eracle, v. 476) e l'espressione ἀνδρῶν Φεραίων εὐμενῆς παρουσία (Admeto, v. 606), senza alcun accenno alla loro età avanzata. Al contrario, nelle altre opere drammatiche dei tre tragici canonici, quando, il coro è costituito da uomini anziani, la loro vecchiaia viene resa esplicita tramite l'uso di appellativi specifici (e.g. πρέσβυς, γέρον) o tramite riferimenti chiari alla loro condizione¹⁴³.

Vari editori e interpreti accolgono le informazioni della ὑπόθεσις e dello scolio e individuano alcuni punti del testo (vv. 109-11, 212, 674), che confermerebbero tale identificazione¹⁴⁴.

A mio parere, tuttavia, questi passi non possono dirsi risolutivi:

- i versi 109-11 (Χο. [...] χρῆ τῶν ἀγαθῶν διακναιομένων/ πενθεῖν ὅστις/ χρηστὸς ἀπ' ἀρχῆς νενόμισται), che Pattoni ritiene siano appropriati per un coro di anziani, soprattutto in ragione dell'ἀπ' ἀρχῆς di verso 111¹⁴⁵, sono altrettanto adatti per definire un coro di uomini adulti, coetanei di Admeto. L'ἀπ' ἀρχῆς, infatti, ha sia il valore di 'da tempo remoto', come in Pi. P. 8.25, ma anche quello più comune di 'dall'inizio', come, ad esempio, in Aesch. *Supp.* 344¹⁴⁶;

¹⁴³ Parker 2007, 68, 187 nota la singolarità di questo caso. Le altre tragedie con cori di anziani sono i *Persiani* e l'*Agamennone* di Eschilo, l'*Antigone*, l'*Edipo Re* e l'*Edipo a Colono* di Sofocle, gli *Eraclidi* e l'*Eracle* di Euripide. Quanto agli epiteti utilizzati in riferimento ad un coro di vecchi, πρέσβυς si ritrova, ad esempio, in Soph. *OT* 1111, Eur. *Heracl.* 120. Γέρον, invece, è presente, ad esempio, in Aesch. *Ag.* 1657, Soph. *Ant.* 159, Eur. *HF* 275. Ad essi si aggiunge anche l'aggettivo παλαιός di Soph. *OC* 112 e alcune espressioni particolari (ad es. Aesch. *Per.* 171: γηραλέα πιστώματα). I coreuti descrivono gli aspetti negativi della vecchiaia in Soph. *OC* 1233-8 e mostrano disprezzo per l'età avanzata in Eur. *HF* 637-54. Spesso si allude alla vecchiaia del coro indirettamente, facendo riferimento a sue caratteristiche (ad es. capelli e peli bianchi: Aesch. *Per.* 1056, Soph. *Ant.* 1092-3, Eur. *HF* 111; la necessità del bastone per camminare: Aesch. *Ag.* 80-1, Eur. *HF* 108-9).

¹⁴⁴ Ad esempio Dale 1954, 58, 67, 93, Markantonatos 2013, 37, Paduano 1969, 24, Pattoni 1990b, 114 nota 51.

¹⁴⁵ Pattoni 1990b, 114 nota 51.

¹⁴⁶ Pi. P. 8.21-25: ἔπεσε δ' οὐ Χαρίτων ἐκάς/ἀ δικαιοπόλις ἀρεταῖς/κλειναῖσιν Αἰακιδᾶν/θιγοῖσα νᾶσος· τελέαν δ' ἔχει/δόξαν ἀπ' ἀρχᾶς. Romagnoli 1921, 418 traduce: «L'isola madre di leggi/cadde nel giuoco di sorte,/grazie al valor degli Eàcidi,/presso alle Càriti: e celebre/sua fama è da tempi remoti».

- al verso 212 (σὺ δ' εἶ παλαιὸς δεσπότης ἐμοῖς φίλος), pronunciato dalla serva di Alceste, παλαιὸς φίλος può intendersi nel senso di 'amico di vecchia data', senza alcuna necessaria implicazione sull'età dei coreuti. Se, infatti, in Soph. *Phil.* 421 l'espressione παλαιὸς φίλος viene utilizzata da Filottete per identificare Nestore, che in vari passi omerici viene ricordato per la sua vecchiaia, dando a παλαιός il senso di 'old in years'¹⁴⁷, in Pl. *Ep.* 318 d6 la stessa espressione viene utilizzata, dando a παλαιός il senso di 'of old date', in riferimento alla lunga amicizia che lega Platone e Dione, più giovane del filosofo ateniese e non ancora definibile vecchio nell'epoca a cui la lettera si riferisce¹⁴⁸;
- al verso 674 (ὦ παῖ, πατὴρ δὲ μὴ παροξύνῃς φρένας), il coro, rivolgendosi ad Admeto, utilizza l'apostrofe ὦ παῖ, come farà al verso successivo Ferete. Se è vero che l'espressione è di solito utilizzata quando il destinatario del discorso è molto più giovane di chi parla, il caso dell'*Alceste* è paragonabile a quello di Eur. *Hel.* 1356, dove il coro di fanciulle greche si rivolge ad Elena in questo modo perché «the vocative ('my child') marks the Chorus' authoritative tone as they criticize H(elen)'s apparent misconduct»¹⁴⁹ e a quello di Aesch. *Sept.* 686, dove le fanciulle del coro invitano Eteocle alla moderazione, rivolgendogli con il vocativo τέκνον¹⁵⁰. Non diversamente in questo caso il coro sta consigliando ad Admeto di evitare i toni provocatori nei confronti del padre¹⁵¹.

L'ipotesi che il coro non fosse composto da vecchi, ma da coetanei di Admeto è stata proposta da Arnoldt. Lo studioso ritiene probanti i versi 472-5, nei quali i coreuti si dicono desiderosi di una sposa pari ad Alceste¹⁵². Ritengo, tuttavia, che neanche questo

Aesch. *Supp.* 343-44: *Χο.* ἀλλ' ἡ Δίκη γε ξυμμάχων ὑπερστατεῖ./ *Πε.* εἴπερ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοινωνὸς ἦν. Bowen 2013, 81: «*Co.* Yes, but Justice stands by those who share her fight/*Pe.* Only if, that is, she is in on the business from the start».

¹⁴⁷ vd. Hom. *Il.* 1. 250-2. In Hom. *Il.* 11.637 Nestore viene definito ὁ γέρον.

¹⁴⁸ La lettera terza di Platone viene ritenuta spuria e viene, spesso, attribuita a Speusippo; si immagina scritta dopo il terzo viaggio di Platone in Sicilia (361 a.C.), a seguito del suo ritorno ad Atene, quando Dione, nato intorno al 410 a.C., ha poco meno di 50 anni (vd. Ciani-Isnardi Parente 2002, xxiii-iv, 39).

¹⁴⁹ Allan 2008, 307.

¹⁵⁰ Hutchinson 1985, 155. Lo studioso riporta anche l'esempio di Soph. *OC* 1420, 1431, dove Antigone si rivolge con l'espressione ὦ παῖ al fratello Polinice, di cui disapprova la folle decisione.

¹⁵¹ vd. anche Parker 2007, 187 sull'uso di ὦ παῖ.

¹⁵² Arnoldt 1878, 52-4. Su questa questione vd. anche Riemer 1989, 145.

punto del testo sia determinante nello stabilire l'età dei coreuti e sono d'accordo con Pattoni, che sostiene che in questo caso, come spesso succede, il coro si faccia interprete e portavoce di sentimenti e stati d'animo generali¹⁵³.

Quanto alla seconda ὑπόθεσις, l'informazione, da essa fornitaci, sulla composizione del coro costituisce, insieme ai dati su *locus actionis* e personaggio che recita il prologo, una delle rubriche ricorrenti in questa tipologia di ὑποθέσεις e riconducibili all'attività filologica degli Alessandrini e, forse, allo stesso Aristofane di Bisanzio¹⁵⁴. Quindi, è probabile che la notizia sull'età avanzata dei coreuti sia antica e sia riconducibile ad un periodo in cui le tragedie euripidee venivano ancora riproposte sulla scena¹⁵⁵. Data la natura mutevole di questo materiale introduttivo, non si può, tuttavia, escludere completamente che la formulazione ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἔκ τινων πρεσβυτῶν ἐντοπίων abbia subito rimaneggiamenti posteriori e che ad un originario ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἔκ τινων ἐντοπίων sia stato aggiunto, in una fase successiva, il termine πρεσβυτῶν, sulla base di un'inferenza fatta a partire dal testo¹⁵⁶. In questa indagine, è, infine, utile il confronto con quelle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide in cui il coro è sicuramente composto da vecchi.

In alcune di queste tragedie, ad esempio *Persiani* e *Agamennone* di Eschilo ed *Eracle* di Euripide, la caratterizzazione dei coreuti come anziani e il tema della vecchiaia vengono ampiamente sviluppati. Anche nelle tragedie in cui l'età del coro non è motivo di interesse particolare, i coreuti o il corifeo vengono interpellati con almeno

¹⁵³ Pattoni 1990b, 114 nota 51. Spesso questo tipo di stati d'animo viene espresso in forma di desiderio a conclusione di uno stasimo; e.g. Eur. *Heracl.* 926-7, *Ph.* 1060-1.

¹⁵⁴ Achelis (*Achelis* 1913 e *Achelis* 1914) è stato il primo ad individuare queste rubriche, poi riprese da Budé 1977 e Van Rossum-Steenbeek 1998. Si tratta di: riassunto breve della trama, μυθοποιία, informazioni su *locus actionis*, composizione del coro e personaggio che recita il prologo, τὸ κεφάλαιον, διδασκαλικά, valutazioni estetiche. Meccariello 2014, 9 sottolinea che, se la struttura ricorrente di queste ὑποθέσεις è stata introdotta verosimilmente da Aristofane di Bisanzio, essa è da considerarsi, tuttavia, per molti aspetti riproducibile da chiunque fosse in possesso del testo dei drammi. Tuttavia, secondo Achelis 1914, 152, il secondo *argumentum* dell'*Alceste* può essere attribuito in modo certo ad Aristofane di Bisanzio nel suo nucleo originario.

¹⁵⁵ Tedeschi 2017, 17-60. Si tenga, comunque, in considerazione il ridimensionarsi del ruolo del coro negli allestimenti ellenistici delle repliche di tragedie euripidee.

¹⁵⁶ Di un'inferenza basata sul testo parla, ad esempio, Slater 2013, 17-8, che, tuttavia, fa riferimento al solo scolio come fonte dell'informazione sull'età dei coreuti. Quanto allo scolio, è ben più difficile comprendere a quando risalga l'informazione che esso trasmette sull'identità dei coreuti, ma è più probabile si tratti di una nota tarda, condizionata dalla seconda ὑπόθεσις e derivante da una certa interpretazione di alcuni punti del testo. Sulla vulnerabilità e magmaticità di questo materiale paratestuale vd. Meccariello 2014, 7-11, in particolare per quanto riguarda le ὑποθέσεις da lei definite 'di stampo aristofaneo'.

un singolo epiteto che ne rivela l'età avanzata, al contrario di quanto si verifica nell'*Alceste*¹⁵⁷. L'assenza di indicazioni chiare relativamente alla vecchiaia dei coreuti in questa tragedia euripidea è, quindi, singolare e costituisce un caso isolato rispetto a quanto si verifica nel resto della produzione dei tragici canonici pervenutaci interamente.

Il testo della tragedia non dà, dunque, alcun aiuto incontrovertibile nello stabilire l'età dei coreuti. La testimonianza della ὑπόθεσις, insieme a quella dello scolio al verso 77, sebbene restituitaci attraverso un materiale per sua natura mutevole, è l'unica su cui si possa basare la ricostruzione, data la sua antichità e la mancanza di elementi concreti che spingano a dubitare dell'informazione che essa trasmette a questo proposito. Aderisco, quindi, all'ipotesi che ritiene il coro formato da vecchi, che indossavano maschere rispondenti a tale caratterizzazione, pur conservando varie perplessità riguardo all'assenza di quegli elementi che, nel resto della produzione tragica pervenutaci, segnalano la vecchiaia del coro.

La maschera degli anziani, di cui nella tragedia in questione non si dà nessuna descrizione, prevedeva solitamente, sulla base di quanto si ricava da alcuni passi tragici, i capelli bianchi ed era questo tratto a segnalare visivamente l'età avanzata dei personaggi¹⁵⁸.

v. 79 ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας <ἔστ'> οὐδεῖς: *Descrizione 'in negativo'*. In assenza di interlocutori che possano dare notizie certe sulle condizioni di Alceste, è il coro stesso che nel corso della parodo passa in rassegna, con tono concitato, tutti quegli elementi, che, qualora presenti, consentirebbero di capire che Alceste è morta, e ne

¹⁵⁷ Nell'*Edipo Re*, ad esempio, solo una volta i coreuti vengono chiamati πρέσβεις (v. 1111).

¹⁵⁸ Ad esempio, Soph. *Ant.* 1092-3: [...] λευκὴν ἐγὼ/τῆνδ' ἐκ μελαίνης ἀμφιβάλλομαι τρίχα; Eur. *Supp.* 35: πολὺς ἄπαιδας τάσδε μητέρας τέκνων. Per identificare più precisamente il colore dei capelli degli anziani che compaiono sulla scena tragica sulla base dei termini utilizzati nei passi tragici per definirli, si deve tenere in considerazione che il termine πολὺς, utilizzato spesso in riferimento ai capelli come sinonimo di λευκός, significa più precisamente 'biancastro' e comprende la gamma cromatica che dal bianco va al bianco grigiastro (vd. Reiter 1962, 54-62). In Soph. *OT* 742 Giocasta parla dei capelli brizzolati di Laio: χροάζων ἄρτι λευκανθὲς κάρα. Da Aesch. *Per.* 1056 veniamo a conoscenza che la maschera del coro di vecchi persiani prevedeva la barba. Essa diventerà, come ci dice Polluce (Poll. *Onom.* 4.133-5), un elemento caratteristico e distintivo della maschera di molte tipologie di vecchio in età successiva; non è, quindi, improbabile che ricorresse nella maschera dei vecchi già nel teatro di età classica.

rileva la mancanza¹⁵⁹. Si tratta di indizi sia uditivi sia visivi. Al primo gruppo appartengono gemiti, lamenti e battiti di mani (vv. 86-8, 103-4); al secondo gruppo la presenza di una delle serve alla porta (vv. 89-90), il catino d'acqua di fronte alla casa per purificarsi (vv. 98-100) e le ciocche di capelli presso le porte (vv. 101-3). La scena, descritta 'in negativo' attraverso un linguaggio che fa leva sui sensi, doveva, quindi, apparire agli spettatori vuota, spoglia e silenziosa. Gli stessi versi 133-4 (πάντων δὲ θεῶν ἐπὶ βωμοῖς/αἰμόρραντοι θυσίαι πλήρεις) fanno riferimento a sacrifici che si svolgono fuori dallo spazio scenico¹⁶⁰.

vv. 160-161 [...] ἐκ δ' ἔλοῦσα κεδρίνων δόμων/ἔσθητα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἠσκήσατο: L'aspetto di Alceste. La serva, il cui ingresso in scena viene annunciato dal coro al verso 136, racconta ai coreuti come Alceste si sia preparata alla morte e, nel farlo, fornisce alcune informazioni sull'aspetto della regina, visibile al pubblico a partire dal verso 233.

La sposa di Admeto, sentendo le forze venir meno, compie in prima persona le pratiche rituali che generalmente erano altri ad eseguire sul corpo del defunto. Alceste, infatti, lava il proprio corpo con acqua di fiume e indossa abito (ἔσθητα) e ornamenti (κόσμον)¹⁶¹.

L'avverbio εὐπρεπῶς, con la sua duplice sfumatura di significato di 'in modo distinto/bello' e 'in modo conveniente/adeguato (alla circostanza)', suggerisce che

¹⁵⁹ Trova brevemente espressione nella parodo dell'*Alceste* il modulo della 'presenza assente', indagato da Stanchi 2007, che riceve ben più ampia applicazione, ad esempio, nei *Persiani* di Eschilo o nell'*Eracle* di Euripide. Lo studioso (Stanchi 2007, 14) afferma che «in teatro, il vuoto prodotto dalla lontananza di qualcuno era un fatto evidente, e la sua apparizione, adeguatamente preparata, poteva produrre un forte impatto emotivo». La descrizione 'in negativo' dello spazio scenico nella parodo della tragedia in questione accentua l'efficacia del motivo dell'assenza di Alceste.

¹⁶⁰ *cf.* Aesch. *Ag.* 83-103, in cui il coro si rivolge a Clitemnestra parlando dei riti che si compiono su suo ordine presso ogni altare cittadino e che si devono immaginare collocati fuori scena (Medda 2017 vol. II, 60-1)). A partire da Wheeler 1879, 21, alcuni editori, fra cui lo stesso Diggle, espungono i vv. 132-5 dell'*Alceste* euripidea; Dale 1954, 64 e Parker 2007, 82 offrono valide motivazioni per dubitare della loro inautenticità.

¹⁶¹ Varie sono le testimonianze omeriche riguardanti questa ritualità: Hom. *Il.* 16. 667-70 (Sarpedone); 18. 349-53 (Patroclo); 24. 578-90 (Ettore). Anche in tragedia si hanno vari esempi di riti preparatori alla sepoltura o al rogo del cadavere; si tratta di Soph. *Aj.* 1171-84, 1402-17, Eur. *Supp.* 765-7, 935-6, *Tro.* 1141-4, 1147-8, 1151-3, 1200-1, 1207-8, 1218-20, 1232, 1247. In letteratura vi sono altri casi, oltre a quello di Alceste, in cui un personaggio, sentendo la morte avvicinarsi, provvede da solo a queste pratiche rituali. Ricordiamo il caso di Edipo (Soph. *OC* 1595-1603) e il caso di Socrate (Pl. *Phd.* 115a5-8).

l'abbigliamento di Alceste non è quello quotidiano, ma che la donna abbia fatto una scelta specifica d'abito e si sia accuratamente preparata per l'occasione¹⁶².

Vi sono altri due punti del testo euripideo in cui si fa riferimento alla veste di Alceste; il primo è il verso 189 (παῖδες δὲ πέπλων μητρὸς ἐξηρημένοι), nel quale compare il termine πέπλος, che, essendo ripetutamente utilizzato in tragedia per riferirsi sia all'abito maschile sia a quello femminile, non è d'aiuto nella ricostruzione¹⁶³. Il secondo è il verso 1050 (νέα γάρ, ὡς ἐσθῆτι καὶ κόσμῳ πρέπει), nel quale Admeto sostiene di riuscire a stabilire l'età della giovane donna condottagli da Eracle, che si rivelerà essere Alceste, dall'abito e dagli ornamenti che ella indossa. Questo verso suggerisce, quindi, che l'abbigliamento con cui Alceste si presenta in scena al momento del ricongiungimento dei due sposi, che è lo stesso con cui la donna compariva al verso 233, aveva alcune caratteristiche che lo rendevano più appropriato per una giovane donna che per una donna di età più matura¹⁶⁴.

La prassi diffusa per i riti funebri prevedeva che venisse scelta per il cadavere una veste di colore bianco, che il corpo venisse adornato con gioielli e spesso che sul capo venisse posta una corona¹⁶⁵. La necessità, sentita in varie località greche, di

¹⁶² Nel greco classico, a quanto mi risulta, non si hanno testimonianze dell'uso dell'avverbio εὐπρεπῶς nel significato di 'in modo distinto/bello' (nel greco successivo, ad es.: Paus. 10.32.3: ἄντρον [...] ὕψους ἔχον εὐπρεπῶς, Jones 1935, 555 «cave [...] which is [...] handsome in its loftiness»), ma l'aggettivo εὐπρεπής nel senso di 'di bell'aspetto' viene spesso utilizzato in riferimento a figure femminili, delicati giovinetti, uomini con atteggiamenti femminili (Eur. *IA* 386; Aristoph. *Eccl.* 427; *Lys.* 1315, *Th.* 192, 233; Xen. *Mem.* 2.1.22); non è, dunque, improbabile che, dato il contesto, un parlante greco al v. 161 percepisse nell'avverbio questa sfumatura di significato. Quanto all'εὐπρεπῶς con il significato di 'in modo conveniente/adeguato', lo si trova, ad esempio, in Eur. *TrGF* fr. 813a Kannicht, Hdt 7.220 e in Aesch. *Ag.* 616, anche se in quest'ultimo passo l'avverbio è dubbio e alcuni preferiscono emendarlo (Medda 2017 vol. II, 362-3)).

¹⁶³ Esempi dell'uso di πέπλος, spesso al plurale, per definire abiti maschili: Aesch. *Per.* 1030; Eur. *HF* 1399, *Hel.* 567, 1382, *Or.* 166, 1125. Esempi dell'uso di πέπλος, più spesso, ma non esclusivamente, al plurale, per definire abiti femminili: Soph. *Trach.* 924; Eur. *Hec.* 246, 558, *El.* 185, 1206. Sul termine πέπλος e sulle caratteristiche di base dell'abito femminile sulla scena vd. Battezzato 1999-2000, 347-9, 356.

¹⁶⁴ Che l'abbigliamento fosse differenziato in base all'età è sottolineato, ad esempio, dall'articolo di Roccas 2000, nel quale si parla dell'abbigliamento che contraddistingue le giovani donne sulle steli funerarie di IV sec. a.C..

Alcuni passi comici (Aristoph. *Ach.* 258, *Av.* 670, *Lys.* 1189-93) sembrano suggerire che le giovani donne indossassero ricchi ornamenti, in particolare se non ancora sposate, ma nel caso degli *Acarnesi* e della *Lisistrata* si fa riferimento alla circostanza particolare in cui una fanciulla svolgeva il ruolo di canefora.

¹⁶⁵ Garland 1985, 23-6, Alexiou 2002², 5, Mirto 2007, 60-3. La ritualità prevedeva di preparare il cadavere per la *prothesis* lavandolo con acqua di mare o fiume, ungendolo e vestendolo con un abito più spesso bianco, talvolta rosso. I gesti rituali del lavacro e dell'unzione, come anche la scelta dell'abito bianco, dovevano segnalare la purezza del defunto, in contrapposizione con la

regolamentare, tramite l'applicazione di leggi, le spese per la cerimonia funebre, stabilendo un limite massimo, indica la tendenza allo sfarzo e al lusso tipica del rito funebre; non è improbabile, dunque, che il defunto fosse abbigliato per l'occasione con i suoi vestiti di miglior qualità¹⁶⁶.

L'aspetto di Alceste al momento del suo addio ai familiari viene raffigurato su un *loutrophoros*, attribuito alla metà del quarto secolo a.C. e attualmente conservato a Basilea¹⁶⁷. La regina, seduta su una κλίνη e circondata dai familiari, appare vestita con un abito che produce ampi drappeggi ed è riccamente adornata di gioielli ai polsi, al collo e fra i capelli. La testimonianza di questa pittura vascolare non va considerata nei termini di una raffigurazione fedele e puntuale della *performance* euripidea originaria, ma può indicarci quale fosse, nel quarto secolo a.C., l'immaginario legato al momento della morte di Alceste, influenzato anche dalla messa in scena della tragedia euripidea¹⁶⁸.

Utile è, infine, il confronto con alcuni passi tragici, Soph. *OC* 1595-603, Eur. *Supp.* 985-1071, Eur. *HF* 548-9 ed Eur. *Tro.* 1218-20.

Nel primo passo il messaggero racconta gli ultimi momenti di vita di Edipo, che, come Alceste, va incontro alla propria morte consapevolmente e si prepara, purificando il

contaminazione che il cadavere portava in coloro che venivano a contatto con esso. Per il colore bianco delle vesti e del sudario del defunto vi sono varie testimonianze di epoche diverse, ad esempio: Hom. *Il.* 18.353; Artem. 2.3.21-22; Paus. 4.13.2. Una testimonianza interessante a questo proposito è fornita dalla legge sui funerali dell'isola di Ceo, risalente al V sec. a.C. (*IG XII 5.593.2-4*). Quanto all'uso di corone (cfr. Aristoph. *Lys.* 601, *Ek.* 537-9, 1030-6): tavoletta a figure nere risalente al 540-530 a.C. ritrovata ad Atene (*LIMC online* ID 50833, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, inv. F 1811 A + F 1811 B + F 1826); *loutrophoros* a figure rosse della prima metà del V sec. a.C. (*LIMC online* ID 51443, Athens, National Archaeological Museum, inv. 1170).

¹⁶⁶ Oltre alla legge menzionata nella precedente nota (*IG XII 5.593*), introdotta a Ceo da Ioulis nel V sec. a.C., vi sono anche la legge introdotta ad Atene da Solone, di cui vari autori antichi danno testimonianza (D. 43.62; Plut. *Sol.* 21. 5-7; Cic. *Leg.* 2.59) e l'iscrizione dei Labiadi di Delfi (*CID I 9*) del IV sec. a.C..

¹⁶⁷ *Loutrophoros* apulo a figure rosse, *LIMC online C* ID 4145, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. S 21.

¹⁶⁸ Trendall-Webster 1971, 75, nel parlare di questo reperto, presuppongono un rapporto diretto tra pittura vascolare e scena e parlano di «representations of *Alkestis* in vase-painting», in linea con il loro approccio ottimistico alla questione; Taplin 2007, 111, che propone nella sua opera un superamento delle tesi ottimistiche, rimanendo comunque legato a questa impostazione, nel prendere in considerazione l'esemplare in questione, ritiene che esso sia «more than likely related to the death scene in *Alkestis*» e vede nella presenza accanto ad Alceste dei due figli, un maschio e una femmina come nella tragedia euripidea, traccia del legame con il racconto euripideo. Inoltre, a suo parere, la presenza di portici e pedagogo sono segnali di una derivazione della raffigurazione dalla scena tragica (vd. anche Taplin 2007, 38, 40). Per un'ipotesi equilibrata e interessante sul rapporto tra scena e pittura vd. Rebaudo 2017.

proprio corpo. Il vecchio si spoglia delle sue *δυσπινεῖς στολάς* (verso 1597) e, seguendo il rito (*ἦ νομίζεται*, verso 1603), con l'aiuto delle figlie, porta a termine i lavacri, per poi rivestirsi di una veste nuova (*ἔσθητι*, verso 1603), anch'essa portatagli dalle figlie.

Nel secondo passo Evadne si prepara a gettarsi sul rogo di Capaneo, suo sposo. Di particolare interesse sono i versi 1054-7, nei quali Ifi nota che Evadne non indossa le vesti nere del lutto¹⁶⁹, ma che si è abbigliata con cura, come per un'occasione speciale. La donna, in questo passo delle *Supplici*, indossa l'abito della festa in vista di una seconda unione con il marito, in quanto per lei morire gettandosi sul rogo di Capaneo è come stringere con lui seconde nozze¹⁷⁰. Alcesti ed Evadne, quindi, sebbene la finalità delle loro azioni sia diversa, sono accomunate dalla cura nel vestirsi e dall'eccezionalità del loro abbigliamento rispetto a quello quotidiano¹⁷¹.

In Eur. *HF* 548-9 Eracle, tornato a casa dopo una lunga assenza, nota che i suoi cari indossano vesti e ornamenti propri dei defunti (verso 548, *κόσμος [...] νερτέροις πρέπων*), evidenziando in tal modo l'alta riconoscibilità degli *φθιμένων ένδυτά* (versi 442-3), facilmente distinguibili dagli abiti di uso quotidiano¹⁷².

I versi 1218-20 delle *Troiane*, nei quali Ecuba predispone il cadavere del nipote Astianatte per la sepoltura, suggeriscono, infine, che tanto per l'occasione delle nozze, quanto per il rito funebre erano impiegati vesti pregiate e accessori ricercati¹⁷³.

¹⁶⁹ *cfr.* Eur. *Alc.* 215-7, *Hel.* 1186-7.

¹⁷⁰ Eur. *Supp.* 1014-30. Sulla conflazione tra matrimonio e morte nelle *Supplici* euripidee vedi Rhem 1994, 111-3); lo studioso si occupa anche del caso di *Alcesti*, dove Euripide propone questo stesso motivo (Rehm 1994, 84-96).

¹⁷¹ Si veda De Poli 2012, 127. Tanto nel rito nuziale quanto in quello funebre i protagonisti principali, gli sposi nel primo caso, il defunto nel secondo, indossano abiti da festa. L'eccezionalità, rispetto al vestire quotidiano, dell'abito di Alcesti è sottolineata dall'*εὐπρεπῶς* di v. 161, quella dell'abbigliamento di Evadne è messa in evidenza ai vv. 1055 e 1057. La diversità dell'abito della festa rispetto a quello quotidiano non passava attraverso la scelta di vesti di un colore particolare o di capi d'abbigliamento specifici; da questo punto di vista, come sottolinea Lee 2015, 209 in riferimento all'abito nuziale, «nothing distinguishes the garments of the bride from typical feminine dress», ma si trattava di indumenti costosi e pregiati, appropriati per l'importante occasione.

¹⁷² Su richiesta di Megara (Eur. *HF* 327-431) e su concessione di Lico (Eur. *HF* 332-5), sono la moglie e i figli stessi di Eracle, insieme al vecchio Anfitrione, ad indossare ancor prima di morire abiti e accessori propri dei defunti. I vv. 442-7, pronunciati dal coro, e i vv. 702-3, formulati da Lico, specificano che non si trattava solamente di ornamenti (*e.g.* ghirlande e bende sul capo, Eur. *HF* 525-8, 562), ma anche di vere e proprie vesti (*ένδυτά* e *πέπλοι*). Quanto al fatto che le vesti indossate dai personaggi prossimi alla morte non siano le vesti nere del lutto si veda Wyles 2007, 143-4.

¹⁷³ Si vedano anche Eur. *Tro.* 1200-2, 1207-8, 1212-3.

Alcesti, dunque, al momento del suo ingresso in scena doveva apparire particolarmente curata nell'aspetto; doveva indossare un abito di uso non quotidiano, pregiato e adatto alle occasioni di festa, impreziosito da accessori ornamentali.

La gestualità di Alcesti. Il racconto della serva, grazie ad un primo accenno di linguaggio immaginifico, individua e descrive rapidamente, mantenendo, però, un'attenzione ai dettagli, singoli quadri particolarmente vividi per il pubblico¹⁷⁴. Fra di essi risultano di particolare evidenza visiva l'immagine di Alcesti che piange sul letto nuziale bagnandone le coperte e baciandolo, per, poi, uscire dalla stanza apparentemente sazia di lacrime e farvi ritorno subito dopo per gettarsi nuovamente sul giaciglio, disperata; l'immagine della donna che saluta i servi e, avendo intrattenuto un rapporto personale con tutti loro, stringe la mano a ciascuno; infine, l'immagine della protagonista che prende commiato dai figli piangenti, li abbraccia e bacia.

L'attenzione della θεράπαινα è rivolta, soprattutto, alla descrizione dei gesti di Alcesti, che si concretizzano in numerose manifestazioni di cura e affetto, scrupolosamente individuate dal tragediografo. La gestualità attribuita alla donna dal racconto della serva è in contrasto con il comportamento composto che Alcesti assume in scena. Di fronte agli spettatori, infatti, la donna compie pochi gesti essenziali e i suoi movimenti sono ridotti al minimo in linea con la rappresentazione scenica di un personaggio che sta esaurendo le forze vitali.

v. 233 —ἰδοὺ ἰδοῦ·/ ἦδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται: *L'ingresso e i movimenti scenici di Alcesti.* L'ingresso in scena di Alcesti, accompagnata da Admeto e dai figli, viene introdotto dal coro che si serve di un annuncio formale composito; ad una prima e inconsueta sezione in metri lirici, nella quale viene inserita anche una breve lode della donna, segue un più tradizionale segmento anapestico, con un passaggio dal canto al recitativo e, forse, dall'espressione corale a quella individuale del solo corifeo.

¹⁷⁴ Nel delineare l'immagine di Alcesti che si prepara, veste e adorna per la sepoltura, ad esempio, viene inserito il dettaglio delle casse di cedro nelle quali sono conservati abiti e ornamenti.

Con il duplice ἰδοῦ, il coro indirizza l'attenzione del pubblico verso i personaggi che stanno comparso sulla scena dalla porta della σκηνή¹⁷⁵. Dato il consistente intervallo di versi tra l'annuncio dell'ingresso (verso 233) e il primo intervento della donna (verso 244), lo spostamento di Alcesti, Admeto, dei loro figli e di alcuni attendenti dall'interno all'esterno del palazzo doveva svolgersi lentamente¹⁷⁶.

La ricostruzione della scena pone il problema delle modalità di svolgimento dell'ingresso di Alcesti, ormai morente; in particolare, ci si chiede se Alcesti entrasse camminando, sostenuta da Admeto, o adagiata su un divano/letto e trasportata dagli inservienti¹⁷⁷. Inoltre, ulteriore questione riguarda la possibilità che il divano/letto, se non utilizzato per portare la donna in scena, venisse, comunque, trasportato dai servi, che accompagnano la famiglia reale, per consentire ad Alcesti di adagiarsi nei momenti di maggior debolezza fisica e al momento della morte.

Per quanto riguarda la prima questione, al verso 233, nel descrivere l'ingresso in scena di Alcesti e Admeto, Euripide ricorre, in riferimento ad entrambi i soggetti, ad un

¹⁷⁵ Questa espressione colloquiale, caratteristica soprattutto della commedia, ricorre di frequente anche nella tragedia euripidea, con particolare concentrazione nelle tragedie più tarde. Solo quattro sono, ad esempio, le attestazioni complessive in *Andromaca* ed *Ecuba* (Eur. *Andr.* 250, 411, *Hec.* 563, 1041), mentre ben più numerose sono quelle nelle *Fenicie* e nell'*Oreste* (Eur. *Pho.* 106, 1694, 1700, 1713, *Or.* 144, 221, 229, 1344, 1671). Se nella commedia ἰδοῦ ('ecco', 'there') viene utilizzato di frequente come formula di assenso, per indicare l'adempimento di un compito o di un ordine (e.g. Aristoph. *Eq.* 121, 157, 724, 972, *Nub.* 825; vd. López Eire 1996, 184-6, Stevens 1976, 35 nota 91), nella tragedia, che pur conosce l'uso appena menzionato (Eur. *Or.* 221, 229), esso sembra mantenere più spesso l'accezione etimologica, secondo la quale ἰδοῦ equivale ad un invito a rivolgere lo sguardo su qualcosa o qualcuno. La ripetizione di ἰδοῦ, che ritroviamo al v. 233 dell'*Alcesti*, caratterizza in tragedia (e nel dramma satiresco) passi particolarmente concitati e frenetici o indica il raggiungimento di un picco emotivo o tensivo nell'azione (Aesch. *Ag.* 1125; Soph. *TrGF* fr. 314.107 Radt (*Ichneutae*); Eur. *HF* 903, *Tro.* 309). Anche in questo caso, il canto del coro che compiangere la sorte di Alcesti trova la propria *climax* emotiva nella comparsa in scena della donna, segnalata proprio dal duplice ἰδοῦ.

¹⁷⁶ Nella maggior parte dei casi, nella tragedia euripidea, tra l'annuncio dell'ingresso di un personaggio o di un gruppo di personaggi e il momento in cui il personaggio annunciato prende per la prima volta la parola intercorrono pochi versi (meno di 6, più spesso tra i 2 e 3 versi). Il caso in questione, in cui tra l'annuncio e l'ingresso intercorrono 11 versi, presenta anche un arrivo in scena eccezionalmente annunciato dopo uno stasimo. Di norma l'ingresso dopo lo stasimo non viene annunciato in quanto è atteso (Taplin 1972, 84); sono pochi i casi che fanno eccezione a questa convenzione (e.g. Eur. *Tro.* 568-76, *IA* 590-7). Hourmouziades 1965, 140-1, per la maggior parte dei casi, fra i quali quello in questione, individua la ragione dell'eccezione nel fatto che ad entrare è un «moving tableau and therefore some kind of preparation or accompaniment is perfectly justifiable». Caso paragonabile a quello dell'*Alcesti*, anche per la durata consistente dell'intervallo di versi tra l'annuncio e il primo intervento di uno dei personaggi entrati (9 versi), è Eur. *HF* 442-50, in cui il coro, al termine dello stasimo, annuncia l'ingresso dall'edificio scenico di Megara, dei figli di Eracle e del vecchio Anfitrione.

¹⁷⁷ Che Alcesti potesse entrare in scena camminando senza bisogno di supporto può essere escluso dai vv. 19-20 e dai vv. 201-8, dai quali emerge l'estrema debolezza della donna che deve essere sorretta, non potendo avanzare autonomamente.

unico verbo al singolare indicante l'atto di camminare, πορεύεται. L'impiego della forma verbale in questione per suggerire l'azione di avanzare sulle proprie gambe, trova numerosi paralleli in Euripide e negli altri tragediografi, indicando talvolta proprio l'ingresso in scena di un personaggio (e.g. Aesch. *PB* 569; Soph. *OT* 676 (al futuro), *Ant.* 81 (al futuro), 892, *Tr.* 392, *OC* 111, 827; Eur. *Alc.* 508, 538 (al futuro), 1007, *Heracl.* 724 (all'imperativo presente), *Hipp.* 1156, *Pho.* 1714-1715)¹⁷⁸. Fra gli esempi riportati, particolarmente rilevanti per comprendere la modalità di ingresso di Alceste nel passo in questione sono i versi 826-7 dell'*Edipo a Colono*. Sofocle, infatti, attraverso le parole di Creonte, sottolinea esplicitamente come il verbo πορεύω, riferito ad Antigone, indichi un movimento autonomo e volontario della giovane, in contrapposizione alla possibilità che la fanciulla venisse condotta via a forza.

La scelta verbale euripidea suggerisce, quindi, che la donna entrava in scena camminando, anche se, data la sua estrema debolezza, il suo incedere doveva essere necessariamente assistito dallo sposo (cfr. versi 201-8), e porta ad escludere che venisse trasportata su un divano/letto, come, invece, sostenuto da Hourmouziades e da Halleran. Di questi, il primo ipotizza il riproporsi in questa scena dello stesso *tableau* dei versi 170-5 dell'*Ippolito*, nei quali, a suo parere, Fedra veniva trasportata di fronte agli spettatori su un divano/letto, il secondo, sufficientemente convinto dell'impiego di un divano/letto per portare in scena Fedra, lo è, tuttavia, meno nel caso di Alceste¹⁷⁹. A questo proposito, va notato che i due casi, pur simili, non possono considerarsi sovrapponibili; se, infatti, nel caso dell'*Ippolito*, l'impiego del verbo κομίζω (verso 171) per descrivere l'ingresso in scena di Fedra suggerisce fortemente che la donna fosse trasportata in scena invece di giungervi sulle proprie gambe¹⁸⁰, il testo dell'*Alceste* non conserva alcun indizio a favore di questa ricostruzione.

¹⁷⁸ Il verbo alla forma medio-passiva può anche avere significato passivo e indicare l'essere portati/trasportati, come, ad esempio, in Soph. *OC* 845. Nel caso in questione, tuttavia, il verbo, si riferisce tanto ad Alceste quanto ad Admeto e non c'è ragione di pensare che quest'ultimo venisse trasportato anch'egli in scena su un eventuale divano/letto.

¹⁷⁹ Hourmouziades 1965, 144; Halleran 1985, 28 nota 30. Stanley-Porter 1973, 73 si unisce agli studiosi che ritengono la donna entrare in scena trasportata su un divano/letto e accompagnata da Admeto e dai due figli, così anche Di Benedetto-Medda 2002², 120. Trovo improponibile l'ipotesi di Trendall-Webster 1971, 75, che affermano: «The appearance of Alkestis on the couch was probably brought about by the use of the *ekkyklema*; it would have been wheeled inside after her death».

¹⁸⁰ A questo proposito va notato che il verbo κομίζω ricorre anche in Eur. *Andr.* 1159, 1264, dove viene utilizzato in riferimento al cadavere di Neottolema, necessariamente condotto in scena su di una barella/lettiga. Tuttavia, esso viene impiegato anche in Eur. *Hipp.* 1261, 1265 in riferimento ad Ippolito

Una volta stabilito l'ingresso autonomo di Alcesti, sostenuta e aiutata da Admeto, ancor più problematico è ricostruire se un divano/letto venisse in ogni caso portato in scena dai servi, contemporaneamente all'ingresso della donna, perché ella potesse adagiarsi all'approssimarsi della morte.

Questa ipotesi, che ha riscosso particolare successo, tanto da essere sostenuta dalla maggior parte degli editori della tragedia¹⁸¹, trova le sue ragioni nell'invito da parte di Admeto alla sposa ad alzarsi al verso 250 e nella successiva richiesta della donna di essere aiutata a distendersi (verso 267)¹⁸².

Il testo, tuttavia, non fa alcun accenno ad un divano/letto, contrariamente a quanto succede, ad esempio, in *Ippolito* e *Oreste*, nei quali sono presenti ripetuti riferimenti all'εὐνή, chiaramente visibile in scena, sul quale Fedra e Oreste, rispettivamente, si adagiano a più riprese¹⁸³.

Inoltre, gli stessi versi 250 e 267, impiegati per giustificare la presenza del divano/letto, non richiedono necessariamente questa realizzazione scenica. L'invito εἵπαιρε σαυτήν, che ricorre al verso 250, se privo di ulteriori determinazioni, viene generalmente utilizzato per incoraggiare un personaggio, accasciatosi a terra in quanto sopraffatto da dolore o preoccupazione, a sollevarsi. Invece, il verbo κλίνω di verso 267 può indicare tanto l'adagiarsi su di un letto (*cf.* Eur. *Or.* 227: κλῖνόν μ' ἐς εὐνήν, 311: κλῖνον εἰς εὐνήν δέμας), quando il distendersi a terra (*cf.* Eur. *Cycl.* 543: κλίθητί

che, come sottolinea Barrett 1964, 402, entra al v. 1342 camminando (στείχει, v. 1342), sorretto e quasi trasportato dai servi. L'uso del verbo κομίζω non può, quindi, assicurare da solo che Fedra entrasse in scena trasportata su una κλίνη.

¹⁸¹ Dale 1954, 70: «the anapaests allow time for the king and queen and children to enter slowly and for attendants to bring on a couch for Alcestis, on which she sinks (cf. 250)»; Méridier 1976, 66: «Admète paraît, soutenant dans ses bras Alceste défaillante; les deux enfants suivent, tenant les voiles de leur mère, puis des serviteurs et des servants, qui placent sur la scène un lit de repos»; Conacher 1988, 83: «Enter Admetus, supporting Alcestis, followed by small son and daughter and by attendants carrying a couch»; Parker 2007, 104: «The entrance of Alcestis, with Admetus and the children and followed by attendants with the couch which will be needed at 266, evidently takes some time, since the chorus saw her appear a dozen lines earlier».

¹⁸² Al v. 267 seguo il testo di Diggle 1984, 48, κλίνατ', οὐ σθένω ποσί), che accetta l'aggiunta da parte di Hermann 1824, 33 di un -v efelcistico alla lezione dei manoscritti OL, ποσί. La lezione πόσι, variante dei manoscritti BVP, supportata dallo scolio al verso in questione (ὃ πόσι, οὐκέτι ἀντέχω· ὁ γὰρ Ἄιδης πλησίον), non prestandosi allo stesso trattamento, sarebbe più problematica dal punto di vista metrico, mal si concilierebbe con i plurali μέθετε e κλίνατ'(ε) dei vv. 266 e 167 e, inoltre, implicherebbe un rivolgersi di Alcesti ad Admeto, fuori luogo nel contesto delle visioni che la donna sta avendo, che suggeriscono una dissociazione rispetto alla realtà circostante, oltre che un distacco comunicativo rispetto ad Admeto (Mastrorade 1979, 75).

¹⁸³ e.g. Eur. *Hipp.* 179-80 (*cf.* 131-3); *Or.* 35-6, 44, 88, 227, 311-3.

νὺν μοι πλευρὰ θεῖς ἐπὶ χθονός, *HF* 956: κλιθεὶς ἐς οὔδας). Nel caso in analisi sembra preferibile ipotizzare che al verso 267 dell'*Alceste* sia sottinteso il riferimento al suolo piuttosto che immaginare che sia taciuta la menzione esplicita di un letto che non viene citato altrove e la cui presenza è incerta¹⁸⁴.

A questo proposito interessante è il confronto con il verso 1372 dell'*Ippolito* euripideo, dove Euripide ripropone l'espressione μέθετέ με del verso 266 dell'*Alceste*¹⁸⁵. Il figlio di Teseo, entrato in scena sulle sue gambe (verso 1342), sebbene aiutato da attendenti (versi 1358-3), chiede, al pari di Alceste, a coloro che lo supportano di essere lasciato andare. Il personaggio, prossimo, ormai, alla morte, veniva, quindi, con ogni probabilità, adagiato al suolo.

Un divano/letto è, invece, raffigurato sull'unico esemplare greco pervenutoci che ritrae questo momento del mito di Alceste, il *loutrophoros* datato da Trendall-Webster al terzo quarto del quarto secolo, in cui la sposa di Admeto, morente, siede su un giaciglio circondata da familiari e servi¹⁸⁶. La testimonianza del *loutrophoros* in questione, pur attestando l'influsso della tragedia euripidea sull'immaginario comune riguardante il mito della giovane moglie di Admeto¹⁸⁷, non è determinante per stabilire

¹⁸⁴ Telò 2002a, 23 nota 27. Mastronarde 1979, 3 è convinto che «the Greek dramatists almost always are economical in their demands upon the audience's interest—they neither squander the audience's attention and comprehension on non-essentials nor allow essentials to lack the full attention and unambiguous comprehension they deserve».

¹⁸⁵ Si veda anche Hsch. μ 539 L. (μέθετέ <με>): ἔασατέ με (Eur. *Alc.* 266, *Hipp.* 1373).

¹⁸⁶ *Loutrophoros* apulo a figure rosse, *LIMC online* ID 4145, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. S 21. Trendall-Webster 1971, 75. Una scelta iconografica differente, ricorre, invece, in due esemplari di pittura vascolare di origine etrusca, in cui si può vedere come il mito di Alceste venga adattato a questa diversa cultura. Mi riferisco allo *skyphos* a figure rosse, conservato a Boston e datato alla seconda metà del quarto secolo, in cui viene raffigurato presumibilmente Admeto che rivolge ad Alceste l'ultimo saluto alla presenza di un demone alato, identificato con l'etrusco Charun, in cui i personaggi sono rappresentati in piedi (*LIMC online* ID 15456, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 97.372), e al cratere a volute del 360-340 a.C., ritrovato a Vulci e conservato a Parigi, al Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France (inv. 918), in cui si rappresenta l'abbraccio dei due sposi, in piedi, alla presenza di due demoni ultramondani (*LIMC online* ID 1613).

¹⁸⁷ Si deve alla tragedia euripidea il successo di certi motivi e soggetti in ambito iconografico; oltre alla morte di Alceste, mi riferisco, in particolar modo, al ritorno di Alceste accompagnata da Eracle, che compare, a quanto mi risulta, in un unico esemplare antecedente alla messa in scena della tragedia (anfora risalente al 550-500 a.C, conservata al Museo del Louvre di Parigi (inv. F 60; *LIMC online* ID 25135), sulla quale, oltre ad Eracle e Alceste (?), sembra rappresentato non Admeto, ma Hermes). Nel periodo antecedente alla messa in scena euripidea, Alceste viene raramente rappresentata e, quando compare su pitture vascolari, viene solitamente ritratta insieme alle altre Peliadi (e.g. hydria del pittore di Villa Giulia, conservata al Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. GR 12.1917), risalente al 460-450 a.C. (*LIMC online* ID 8318)) o nella circostanza delle nozze. Ne è esempio l'amphora di origine attica, datata tra il 550 e il 525 a.C., in deposito presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma (*LIMC online* ID 202234), raffigurante il matrimonio di Alceste e Admeto, rappresentati su un

la presenza o meno del divano/letto nella scena della tragedia in esame. La pittura vascolare ha, infatti, un linguaggio proprio, autonomo e indipendente rispetto a quello teatrale; la presenza del divano/letto sul *loutrophoros* di Basilea risponde a necessità e schemi propri della comunicazione figurativa e non può automaticamente determinare la sua visibilità nella scena euripidea¹⁸⁸.

Ritenendo, dunque, preferibile, sulla base dell'assenza di un esplicito riferimento al letto e degli indizi testuali presentati, pensare che il divano/letto fosse assente nella messa in scena euripidea della morte di Alcesti, proporrei questa ricostruzione dei movimenti scenici della donna:

- verso 233, ἦδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται: l'ingresso di Alcesti viene segnalato dal coro e la donna, ormai visibile agli spettatori, comincia ad uscire dalla porta della σκηνή, sostenuta dallo sposo e assistita da figli e servi. L'ingresso in scena occupa un intervallo considerevole di versi (11 versi); una volta conclusosi, Alcesti viene adagiata a terra dai servi.
- verso 250, ἔπαιρε σαυτήν, ὃ τάλαινα, μὴ προδοῖς: Admeto incoraggia la sposa ad alzarsi con l'espressione ἔπαιρε σαυτήν. All'udire queste parole, Alcesti si alza, probabilmente con l'aiuto dei servi e rimane in piedi sostenuta da loro.
- verso 267, κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν: Alcesti chiede di essere nuovamente adagiata a terra, dove rimarrà fino alla morte, per poi venir portata fuori scena, sollevata dai servi e accompagnata da Admeto e dai figli, al verso 434.

carro, alla presenza di Apollo e Artemide, che reca le torce nuziali. Potrebbe esserne esempio anche l'epinetron del pittore di Eretria, ritrovato ad Eretria e datato tra il 450 e il 400 a.C., conservato al National Archaeological Museum di Atene (inv. 1629, *LIMC online* ID 9877).

¹⁸⁸ La presenza del divano/letto nelle testimonianze iconografiche potrebbe, ad esempio, essere spiegata non tanto come eredità euripidea, ma quanto come la soluzione più naturale nel raffigurare una morte di natura domestica e familiare, nettamente diversa dalle morti violente, che sono soggetti particolarmente frequenti in pittura vascolare (es. morte di Orfeo: vd. *stamnos* a figure rosse conservato al Museo del Louvre di Parigi (inv. G 416, *LIMC online* ID 9528) risalente alla prima metà del V sec. a.C.). Il divano/letto è presente anche nei 13 sarcofagi romani (11 risalenti alla seconda metà del II d.C., due, invece, posteriori) che raffigurano il mito di Alcesti e il momento della sua morte. Si vedano, ad esempio, il sarcofago conservato a Roma (Villa Albani, inv. 140, *LIMC online* ID 9291), il sarcofago, conservato nella Collegiata di Santa Maria delle Vigne, a Genova (*LIMC online* ID 9296), il sarcofago ritrovato ad Ostia, (*LIMC online* ID 14833), conservato nei Musei Vaticani (inv. 1195), il sarcofago conservato a Château Saint-Aignan (*LIMC online* ID 9292). Nonostante la presenza di alcuni elementi di continuità rispetto alle scelte iconografiche attestate nel *loutrophoros* ricordato (Alcesti adagiata su un divano/letto, circondata dai figli, dagli altri cari e dai servi), il complesso figurativo dei sarcofagi non ha, tuttavia, legami con gli esemplari greci, ma è il risultato della combinazione e dell'assemblamento di motivi e modelli romani (Grassinger 1999, 117-9, 128).

Questa ricostruzione necessita, tuttavia, di alcune precisazioni.

In primo luogo, l'espressione ἔπειρε σαντήν di verso 250 ricorre, con lievi variazioni, di frequente in Euripide nel caso vi sia un personaggio caduto a terra che viene incoraggiato ad alzarsi, tanto da divenire materia di parodia da parte di Aristofane (vd. Ar. *Ve.* 996, *Lys.* 937-7bis), mentre, per quanto è possibile constatare, è molto raro negli altri tragediografi nel medesimo contesto d'uso¹⁸⁹.

Tra le occorrenze euripidee paragonabili al caso dell'*Alcesti* si trovano Eur. *Heracl.* 632-35, dove un servo incoraggia Iolao, prostrato a terra e abbattuto, ad alzarsi perché ha delle buone notizie per lui; *Andr.* 717, dove Peleo invita Andromaca, in posizione inginocchiata, ad alzarsi, assicurandole che le scioglierà le mani; *Andr.* 1077, dove il coro invita Peleo, che sta per cadere a terra alla notizia della morte del figlio, a sollevarsi; *Hec.* 499-500, dove Taltibio incoraggia Ecuba, che è a terra, a porsi in piedi; *Suppl.* 289, dove Teseo invita la madre Etra a sollevare il capo; *Tro.* 99, dove Ecuba rivolge a se stessa l'invito ad alzare la testa.

L'imperativo ἔπειρε implica, in tutte le sue occorrenze, anche un invito a farsi forza e a rinnovare l'autocontrollo su se stessi, ma non si limita a significare un generico incoraggiamento. Esso ha in tutti i casi elencati anche un riscontro scenico, per cui il personaggio a cui l'imperativo è rivolto passa da una posizione sdraiata o comunque prostrata ad una più eretta¹⁹⁰. Il confronto con le altre occorrenze euripidee

¹⁸⁹ L'unica attestazione riferibile ad Eschilo del termine ἐπαίρω compare nelle *Rane* di Aristofane al v. 1041 (Aesch. *TrGF* T 120 Radt) nelle parole del tragediografo, con il significato di 'incitare/spronare': ἴν' ἐπαίρωιμ' ἄνδρα πολίτην ἀντεκτείνειν αὐτὸν τούτοις. Sofocle usa il verbo con il significato di sollevare in senso materiale (vd. Soph. *El.* 634, *OT* 1276) e metaforico (ad es. Soph. *OT* 635: 'sollevare una discussione'). L'uso sofocleo che più si avvicina a quello dell'*Alcesti*, senza, tuttavia, essergli completamente paragonabile, è Soph. *Phil.* 889, dove Filottete chiede a Neottolemo di sollevarlo da terra: αἰνῶ τάδ', ὦ παῖ, καί μ' ἔπειρ', ὥσπερ νοεῖς. Interessante l'uso del verbo ἐπαίρω in Soph. *OT* 1328 con il significato di innalzare qualcuno per, poi, abbatterlo, significato che si ritrova anche in Euripide ed Aristofane: Eur. *Or.* 286, Ar. *Nu.* 42 (vd. Avery 1979). Il verbo può avere anche il significato di 'tirarsi su d'animo/farsi coraggioso', come in Eur. *Heracl.* 172-3 e Ar. *Av.* 1657.

¹⁹⁰ Nel caso degli *Eraclidi* (v. 635) e dell'*Ecuba* (v. 500), la comune reazione entusiasta, rispettivamente, di Iolao ed Ecuba, espressa attraverso un'apostrofe enfatica, una volta che i due hanno appreso l'identità del loro interlocutore (*Heracl.* 640, *Hec.* 505), segna il ristabilirsi del contatto comunicativo e, quindi, implica che i personaggi abbiano abbandonato la loro posizione sdraiata. Nell'*Ecuba* segnale ulteriore è il v. 507, in cui Ecuba si mostra disponibile a seguire l'interlocutore, a cui chiede di guidarla. Nel primo caso dell'*Andromaca*, la donna, alla quale è indirizzato l'ordine di verso 717, doveva alzarsi immediatamente, come suggerisce il fatto che l'ordine stesso non venga reiterato (Telò (2002a: 24-5 nota 31)). Nel secondo caso, invece, ad un primo ordine che non produce effetto (v. 1077), segue il rinnovarsi dell'indicazione (v. 1080), che doveva suscitare in Peleo la reazione desiderata, dal momento che con il v. 1085 inizia il racconto, da parte del messaggero, delle sorti di Neottolemo, che implica il ristabilirsi di una comunicazione piena tra le due parti. Nel caso

menzionate suggerisce che anche nel caso dell'*Alceste* l'imperativo sortisca come effetto nella donna il suo sollevarsi da terra.

La seconda precisazione riguarda l'espressione ἄλλ' ἄνα di verso 276, rivolta da Admeto ad Alceste, che, nella ricostruzione proposta, è stata interpretata, unitamente al successivo τόλμα, come generica esortazione a farsi coraggio, senza alcun riscontro scenico nei movimenti della morente, al contrario di quanto accadeva con il precedente ἔπαυε σαυτήν. L'interpretazione dei grammatici e lessicografici antichi vedeva, invece, generalmente in ἄνα una forma abbreviata dell'imperativo ἀνάστηθι, quindi un invito ad alzarsi¹⁹¹.

Ἄνα, che ricorre raramente in tragedia, è attestato in Omero (*Il.* 6.331, 9. 247, 18. 178, *Od.* 18.13) e nella maggior parte dei casi si accompagna ad un invito, rivolto ad un personaggio seduto, ad impugnare nuovamente le armi per tornare a combattere. I commentatori solitamente la interpretano come esempio di un uso avverbiale della preposizione ἀνά e ritengono sia impiegata, per necessità metriche, al posto di ἀνάστηθι¹⁹².

Quanto alle occorrenze tragiche, in Eschilo l'espressione ricorre solo in un caso (*Aesch. Cho.* 963), in cui, tuttavia, il testo è incerto e altrimenti interpretabile¹⁹³. In Sofocle abbiamo un'unica occorrenza al verso 192 dell'*Aiace*. Si tratta di un invito a

delle *Supplici* (v. 289), l'invito di Teseo ad Etra a sollevare il capo e, implicitamente, a scoprirlo dovevano avere un'esecuzione quasi immediata, se l'ordine non viene reiterato e fra i due si stabilisce un dialogo. Quanto al caso delle *Troiane* (v. 98), è probabile che l'invito rivolto dalla regina a se stessa a sollevare il capo venga eseguito immediatamente, così che la donna possa dar voce al suo dolore, pur mantenendo una posizione sdraiata (vv. 112-7, Kovacs 2018, 143).

¹⁹¹ Ad esempio il grammatico Apollonio Discolo, nel trattato *De Adverbiis* (A.D. *Adv.* 200.12-3), afferma ἄλλ' ἄνα εἰ μέμονάς γε (I 247) εἰς ἐντελεῖ προφορὰν τοῦ ἀνάστηθι. Esichio, nel suo lessico, glossa la voce ἄλλ' ἄνα con la forma ἄλλ' ἀνάστηθι e la voce ἄνα con ἀνάστηθι (Hsch. α 3107 L. (ἄλλ' ἄνα), α 4184 L. (ἄνα)). La *Suda* a sua volta alla voce ἄνα (1795, Adler) scrive ἀνάστηθι. Ὅμηρος. καὶ Σοφοκλῆς: ἄλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων. ἀντὶ τοῦ ἄλλ' ἀνάστηθι ἐκ τῶν θρόνων. Così fa anche lo scolio al v. 178 del diciottesimo libro dell'*Iliade* dicendo: Ἄνα. Ἀνάστηθι. Μηδ' ἔτι κεῖσο.

¹⁹² Hom. *Il.* 6.331: ἄλλ' ἄνα μὴ τάχα ἄστὺ πυρὸς δηϊοῦ θέρηται; *Il.* 9.247-248: ἄλλ' ἄνα εἰ μέμονάς γε καὶ ὄψε περ υἱᾶς Ἀχαιῶν/τειρομένους ἐρύεσθαι ὑπὸ Τρώων ὀρυμαγδοῦ; *Il.* 18.178: ἄλλ' ἄνα μὴδ' ἔτι κεῖσο [...]. Hom. *Od.* 18.13: ἄλλ' ἄνα, μὴ τάχα νῶϊν ἔρις καὶ χερσὶ γένηται.

Per l'uso di una preposizione al posto di un verbo composto e per la presenza, in questo caso, dell'accento anastrofico vd. Monro 1891, 164, 167.

¹⁹³ *Aesch. Cho.* 963: ἀναγε μὲν δόμος· πολλὸν ἄγαν χρόνον/ χαμαιπετῆς ἔκεισο δῆ. Il manoscritto M ha ἀναγεμὴν. Garvie 1986, 313 sottolinea come sia difficile scegliere tra ἄνα γε μὲν e ἀναγε μὲν. Nel primo caso il problema è che non ci sono attestazioni di γε μὲν usate in questo modo, mentre μὲν con l'imperativo è, seppur raramente, attestato. Nel secondo caso, invece, non ci sono paralleli di ἀναγε con il significato intransitivo di 'arise'. Garvie preferisce, comunque, la seconda soluzione, in quanto gli sembra nel complesso la più sicura.

combattere rivolto ad Aiace, che il coro immagina seduto all'interno della tenda come in pausa dal combattimento e che incita a difendersi dalle parole calunniose rivoltegli dagli Atridi e da Odisseo. L'espressione è indiscutibilmente un invito ad alzarsi, ma ad ἄνα viene affiancato l'ulteriore determinativo ἐξ ἐδράνων. In Euripide, oltre al caso dell'*Alceste*, ritroviamo l'espressione in Eur. *Tro.* 98 e, forse, in *Suppl.* 44. Nel primo caso, Ecuba, distesa a terra, rivolge a se stessa l'invito a sollevare da terra testa e collo, con un probabile effettivo riscontro scenico. Tuttavia, per esprimere l'incoraggiamento a sollevare il corpo, Ecuba non ricorre al solo ἄνα, ma aggiunge anche l'ἐπάειρε di verso 99: ἄνα, δύσδαιμον· πεδόθεν κεφαλὴν/ ἐπάειρε δέρην <τ'>· [...]. Questi due ultimi casi sembrano, quindi, suggerire che ἄνα da solo non sia sufficiente ad esprimere l'idea di 'sollevarsi', ma abbia di per sé, piuttosto, un valore esortativo ('su/forza/avanti').

Il caso delle *Supplici* è più problematico in quanto coincide con un punto di criticità del testo. Il testo trasmesso dai codici al verso 44 è ἴἄνομοι τέκνα λῦσαι φθιμένων νεκύων οἴῃ, il cui *incipit* è stato interpretato da alcuni studiosi come un ἄνα μοι, *surge mihi*, e, quindi, come un invito da parte delle vecchie madri, che compongono il coro, ad Etra ad allontanarsi dall'altare, sui cui gradini siede, e ad avvicinarsi al figlio Teseo per intercedere per loro presso di lui¹⁹⁴. Dal momento che il passo è molto discusso e che esistono anche congetture, che non prevedono di interpretare l'ἴἄνομοι nel senso appena descritto, ritengo necessaria una certa cautela nel considerare il verso 44 delle

¹⁹⁴ Ad esempio Markland 1822, 58 e Diggle 1973, 241-4. Il senso complessivo dei vv. 44-6 (ἴἄνομοι τέκνα λῦσαι φθιμένων νεκύων οἴῃ/ καταλείπουσι μέλη/θανάτωι λυσιμελεῖ θηρσὶν ὀρείοισι βοράν) è stato oggetto di varie interpretazioni e ipotesi. Scelgo di riportare a titolo esemplificativo quella di Diggle 1973, 243-4, che, giungendo a proporre il seguente testo ἄνα μοι τέκνα λῦσαι 'κ φθιμένων νεκύων ὄν/ καταλείπουσι μέλη/ [...] θηρσὶν ὀρείοισι βοράν, interpreta: «arise, and release for us our children from the corpses whose limbs they are leaving for the beasts». Il soggetto di καταλείπουσι è lasciato, in questa interpretazione, inespresso da parte di Euripide, ma è evidente che si tratti dei Tebani. La congettura ἄνα μοι viene fatta risalire a Johannes Brodaeus. A pagina 4 delle sue *Annotations in Euripidis Tragoedias*, annesse all'edizione delle tragedie di Euripide dello Stephanus 1602, infatti, Brodaeus propone come congettura per ἴἄνομοι l'emendazione ἄνα μοι. Tuttavia mi sembra interpretare ancora ἄνα, non come forma abbreviata dell'imperativo ἀνάστηθι, ma come tmesi rispetto al successivo λῦσαι, con il significato di ἀνακομίσασθαι. Markland 1822, 58, probabilmente mal interpretando quanto scritto dal Brodaeus, dice di unirsi a quest'ultimo nel proporre ἄνα μοι τέκνα λῦσαι nel senso di «surge mihi, redime filios meos, etc...», ripreso, poi, successivamente, da vari editori, fra i quali anche Diggle.

Supplici euripidee come attestazione certa, in tragedia, di ἄνα come equivalente di ἀνάστηθι¹⁹⁵.

Se in Omero l'esortazione ἄνα sembra suggerire da sola l'invito ad alzarsi in piedi, abbandonando la precedente posizione, i casi tragici che abbiamo illustrato, sebbene siano in numero molto ridotto e in parte tormentati da problemi testuali, sembrano, invece, andare nella direzione di una mancanza di equivalenza fra l'ἄνα e l'ἀνάστηθι. Limitatamente alla tragedia, sono, quindi, d'accordo con Telò nel sostenere che ἄνα non equivalga ad un invito ad alzarsi, ma abbia un valore genericamente esortativo¹⁹⁶. Si rende, pertanto, necessario precisarne ulteriormente l'accezione, affiancandogli, ad esempio, verbi o nessi di significato più specifico. Nel caso dell'*Alcesti*, dunque, l'espressione ἀλλ' ἄνα, τόλμα non va tradotta con l'italiano "ma alzati, coraggio!", quanto con l'italiano "ma su, coraggio!", dove il 'su' rafforza e anticipa il successivo τόλμα. L'esortazione in questione non ha valore scenico come indicazione di regia, ma indica l'invito di Admeto ad Alceste a superare la condizione di abbattimento.

La terza precisazione riguarda la possibilità che Alceste, che, secondo la ricostruzione proposta, è stata adagiata a terra in coincidenza con il verbo 267, pronunci da questa posizione la lunga ῥῆσις dei versi 280-325. Secondo molti interpreti, infatti, nel prender commiato dai suoi cari e formulare la sua richiesta, Alceste è in piedi o perché risolleatasi al verso 276, in coincidenza con ἀλλ' ἄνα, o perché mai adagiatasi a terra al verso 267¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Ad esempio, Morwood 2007, 43, 149 riporta il testo dell'edizione OCT del 1981 e traduce «†Recover our children! Lawless are the men who leave the limbs of dead bodies† in death that looses the limbs (and makes them) food for the beasts of the mountains», affermando che la sintassi greca non è coerente.

Da notare, inoltre, che, come indicano le parole di Teseo al v. 93, Etra è ancora seduta; la mancanza di effetto scenico di questa presunta esortazione va tenuta in considerazione nel valutare la possibilità di un'identità tra ἄνα e ἀνάστηθι. L'equivalenza tra ἄνα e ἀνάστηθι è resa ancor più dubbia dal fatto che per provarla Diggle 1973, 244 porta come esempi il v. 98 delle *Troiane* euripidee e il v. 192 dell'*Aiace* sofocleo, dove, come abbiamo visto, non viene impiegato il solo ἄνα nel formulare l'esortazione ad alzarsi, e il v. 276 dell'*Alceste* euripidea, in cui l'effettivo valore di ἄνα non è affatto chiaro.

¹⁹⁶ Telò 2002a, 26 considera i vv. 275-6 dell'*Alceste* (μὴ πρὸς <σε> θεῶν τλήις με προδοῦναι,/μὴ πρὸς παίδων οὐς ὀρφανεῖς,/ἀλλ' ἄνα, τόλμα) paragonabili al v. 1456 dell'*Ippolito* euripideo: μὴ νῦν προδοῖς με, τέκνον, ἀλλὰ καρτέρει.

Lo studioso (Telò 2002a, 25 nota 34) sostiene anche, tuttavia, che a suo parere anche nei casi omerici ἄνα abbia esclusivamente valore genericamente esortativo.

¹⁹⁷ Della prima opinione sembra Conacher 1988, 87, nel proporre la traduzione: «Rise up, then! Take heart!»; lo studioso, tuttavia, non indica esplicitamente il fatto che Alceste recuperi una posizione eretta. Allo stesso modo anche Dale 1954, 73 e Parker 2007, 111, traducendo rispettivamente ἀλλ' ἄνα con "up!" e "but up!" e, quindi, interpretando l'espressione di v. 276 come un invito ad alzarsi, sembrano

La difficoltà principale, nel ritenere che Alcesti tenga un lungo discorso mentre è a terra, sta nel concetto di contatto comunicativo che Telò riprende da Mastronarde, che per primo lo ha adattato al dramma antico¹⁹⁸. Secondo questo principio «la caduta a terra e il permanere in questa condizione vengono interpretati come tentativi di rescissione di contatto dalla situazione scenica in corso»¹⁹⁹; il contatto si considera ripristinato quando il personaggio caduto torna ad assumere una posizione eretta, gesto che di solito coincide con la ripresa di un vero scambio dialogico tra gli attori coinvolti, in ragione del nesso tra condizioni sceniche e comunicative. L'eccezionalità del caso in questione, nel quale, a mio parere, anche se Alcesti rimane a terra, dove è stata adagiata al verso 267, si mantiene il contatto comunicativo, consiste nel fatto che la donna è ormai prossima alla morte²⁰⁰. Il suo cadere a terra non è, quindi, legato tanto ad uno stato d'animo passeggero o ad una particolare condizione psicologica, quanto ad una debolezza fisica tale da impedirle di restare in piedi²⁰¹.

La scena in cui Alcesti pronuncia un lungo discorso adagiata a terra può essere paragonata a quella delle *Trachinie* sofoclee in cui Eracle morente, adagiato su una barella, canta (versi 983-1016, 1023-40) e poi pronuncia un lungo discorso in trimetri (versi 1046-111) e a quella delle *Troiane* euripidee, dove Ecuba, prostrata a terra, dopo aver sollevato il capo, dapprima si esprime in anapesti recitativi (versi 98-121)

suggerire implicitamente che in coincidenza con queste parole la donna venisse aiutata ad alzarsi. Méridier 1976, 68, invece, esplicita il sollevarsi di Alcesti, aggiungendo in traduzione, come indicazione di regia, le parole «Revenant à elle e se redressant».

Della seconda opinione è Telò 2002a, 25-6, che, non ritenendo ἀλλ' ἄρα di v. 276 un invito ad alzarsi in piedi, sostiene che, se Alcesti venisse veramente adagiata a terra al v. 267, Admeto le chiederebbe di alzarsi, come aveva fatto prima al v. 250.

¹⁹⁸ Mastronarde 1979. A p. 3 dell'introduzione al suo articolo, Mastronarde, iscrivendo il suo contributo nel novero degli studi sulla "grammatica" delle convenzioni sceniche, sottolinea come «such "technical grammar" is not stifling or monotonous, but flexible and adaptable to the dramatic needs of each play, and that it should not be applied too rigidly to justify transpositions and deletions».

¹⁹⁹ Telò 2002a 17 mette alla prova il principio, che riprende da Mastronarde, analizzando una serie di casi in cui esso ricorre, sostenendone l'utilità anche per comprendere se l'ordine di alzarsi, rivolto al personaggio seduto/sdraiato, è stato eseguito, in assenza di altre informazioni testuali.

²⁰⁰ e.g. Nel caso di Eur. *Andr.* 1073-7, Peleo cade a terra dopo aver ricevuto la notizia della morte di Neottolemo; nel caso di Eur. *Herclid.* 602-4 Iolao viene meno nel vedere Macaria offrirsi come vittima sacrificale; nel caso dell'*Ecuba*, la protagonista cade a terra al v. 438, nel momento in cui Polissena viene portata a morire.

²⁰¹ Il fatto che la caduta sia dovuta ad un'insormontabile debolezza fisica potrebbe anche spiegare perché Admeto non le ordini al v. 273 di alzarsi, come aveva già fatto al v. 250, cosa che, invece, secondo Telò 2002a, 25-6 dimostra che Alcesti, in realtà, non è caduta a terra al v. 267.

e, poi, ricorre al canto (versi 122-52), pur rimanendo, almeno in un primo momento, distesa²⁰².

Nel caso dell'*Alcesti*, nulla impedisce di ipotizzare che la donna nel pronunciare la ῥῆσις, non si trovasse completamente distesa, ma seduta, sorretta da servi e attendenti, come avviene nell'*Ippolito*, dove, ai versi 198-201, prima di iniziare a parlare, Fedra chiede alle serve di essere posta a sedere e di essere da loro sorretta, in modo da poter conservare questa posizione.

Se, rifiutando questa ricostruzione, si immaginasse, invece, che Alcesti pronunciasse la ῥῆσις stando in piedi, interverrebbe la difficoltà di individuare il punto, non segnalato nel testo, in cui la donna si adagia nuovamente a terra.

476. ξένοι, Φεραίας τῆσδε κομηται χθονός: L'ingresso di Eracle. Eracle entra in scena per la prima volta dopo il secondo stasimo, senza venir annunciato dai coreuti e senza presentarsi. Quando, tuttavia, l'eroe si rivolge al coro, chiedendo notizie su Admeto, i coreuti, riconoscendolo immediatamente, senza bisogno di chiarimenti sulla sua identità, lo chiamano per nome (verso 478).

Il caso in questione, in cui un personaggio non ancora comparso sulla scena, apparentemente privo di una conoscenza pregressa dei coreuti, viene individualmente riconosciuto al suo primo ingresso, non ha paralleli nelle tragedie conservatesi²⁰³.

²⁰² Nelle *Trachinie* sofoclee non viene esplicitata la condizione scenica in cui Eracle canta e, poi, pronuncia il lungo discorso dei vv. 1046-111. I riferimenti rintracciabili nel testo alla posizione dell'eroe e agli spostamenti da lui subiti sono i vv. 965-8, dove il coro ci informa che Eracle viene portato in scena da un corteo silenzioso, i vv. 1005-7 (ἐἴτέ μ' ἐἴτέ με/δύσμορον εὐνᾶσθαι/ἐἴτέ με δύστανον/πᾶ <πᾶ> μου ψάυεις; ποῖ κλίνεις;), i vv. 1019-20 ([...] σὺ δὲ σύλλαβε. †σοί τε γὰρ ὄμμα/ἔμπλεον ἦ δι' ἐμοῦ† σφῶζειν. Ἰλ. ψάυω μὲν ἔγωγε), in cui il vecchio chiede, presumibilmente, ad Illo di sostituirlo nel sorreggere Eracle, i vv. 1024-5 (τᾷδέ με τᾷδέ με/πρόσλαβε κουφίσας) e, infine, i vv. 1255 e 1264, dove Eracle chiede agli attendenti di essere sollevato sulla lettiga e Illo ribadisce la richiesta. Alla luce della testimonianza dei versi in questione sembra altamente improbabile che Eracle si ponesse in piedi per cantare e pronunciare la ῥῆσις (al v. 1108 dice anche di non poter camminare); più probabile è che fosse sollevato fino ad assumere una posizione seduta, che riesce a conservare perché sorretto. Per il caso delle *Troiane*, vd. p. 146.

²⁰³ Il coro e gli attori riescono in altre tragedie a riconoscere la categoria di appartenenza di un personaggio sconosciuto, ma non la sua identità individuale; ad esempio, nel dare l'annuncio dell'ingresso di un personaggio, riescono ad identificare, senza una conoscenza pregressa, un messaggero di buone notizie (Soph. *Tr.* 178-9: εὐφημίαν νῦν ἴσχυ'· ἐπεὶ καταστεφῆ/στείχονθ' ὄρω τιν' ἄνδρα πρὸς χάριν λόγων) o un mandriano (Eur. *IT* 236-7: καὶ μὴν ὄδ' ἀκτάς ἐκλιπὼν θαλασσίους/βουφορβὸς ἤκει σημανῶν τί σοι νέον).

La consuetudine, per i personaggi appartenenti a questa categoria, è presentarsi nel corso del loro primo intervento oppure venire interrogati sulla propria identità da parte di chi è già presente sulla scena o nell'orchestra. Esempio del primo caso è Achille, che, nell'*Ifigenia in Aulide* euripidea, compare in scena per la prima volta al verso 801 e si presenta immediatamente (versi 802-3), esplicitando il proprio nome. Non fanno eccezione a questa consuetudine le divinità, che al loro apparire in scena, soprattutto quando ricoprono la funzione di *deus ex machina*, si presentano; gli esempi sono vari: Soph. *Phil.* 1411 (Eracle), Eur. *Hipp.* 1285 (Artemide), *Suppl.* 1183 (Atena), *IT* 1436 (Atena), *Hel.* 1643-44 (Dioscuri), *Or.* 1626 (Apollo)²⁰⁴.

Del secondo caso è esempio Pelasgo, che entra in scena nelle *Supplici* eschilee al verso 234, senza venir annunciato, e, dopo un breve intervento da parte sua, viene interrogato sulla sua identità dal coro di Danaidi²⁰⁵. Simile è il caso del pedagogo che entra al verso 660 dell'*Elettra* sofoclea e, dopo aver intrattenuto un breve dialogo con il coro, che media il primo confronto tra lui e Clitemnestra, viene interrogato dalla regina stessa sulla propria identità; lo stesso modulo si ripete anche in Soph. *OT* 924-937.

Nell'*Alceste*, l'eccezionalità del *modus operandi* del coro, che si comporta come se già conoscesse Eracle, è strettamente legata alla natura del personaggio in questione e alla fama che lo circonda anche all'interno della finzione drammatica, per cui coro e pubblico, contemporaneamente e senza esitazione, identificano l'eroe²⁰⁶.

L'unico caso che si può tentare di confrontare con quello in questione è l'ingresso di Io nel *Prometeo Incatenato*. La giovane entra in scena dopo lo stasimo, al verso 561 e, pur dando informazioni sulle vicissitudini che la vedono protagonista, non si presenta per nome a Prometeo. Il titano, tuttavia, indovina subito la sua identità e

²⁰⁴ Nel caso di Eur. *Andr.* 1232 (Tetide), *El.* 1238-9 (Dioscuri), *HF* 822-4 (Iris e Lyssa), e *Ion* 1556 (Atena), il coro (o uno dei personaggi) percepisce l'avvicinarsi di una o più divinità e ne dà annuncio, chiedendosi contemporaneamente di chi si tratti. Con le sue prime parole, ciascuna divinità, presentandosi, dissipa questi dubbi.

²⁰⁵ Altri esempi di questo secondo caso sono Eur. *Heracl.* 630-9, dove Iolao, non riconoscendo il servo di Illo, gli fa domande sulla sua identità; *Andr.* 879-91, dove il coro interroga Oreste; *Ion* 237-61, dove Ione interroga sulla sua identità Creusa, appena entrata in scena; *Pho.* 261-90, dove il coro fa domande a Polinice, che non conosce.

²⁰⁶ Per la fama delle imprese di Eracle nella finzione narrativa vd. Eur. *Ion* 190-200, dove il coro, appena entrato in scena, descrive il ciclo di decorazioni del tempio di Delfi, su cui viene rappresentato anche Eracle nell'atto di sconfiggere l'Idra di Lerna.

gliene chiede conferma, generando stupore nella fanciulla. Se Io, come Eracle, entra in scena senza essere annunciata e indossando una maschera che, come il costume dell'eroe, la caratterizza in modo univoco, i limiti alla possibilità di paragonare i due casi consistono sia nel fatto che la giovane, al contrario di Eracle, nelle sue prime parole fornisce una presentazione indiretta di se stessa, sia nel fatto che il riconoscimento di Io da parte di Prometeo si giustifica più nell'ottica della caratterizzazione del titano, in quanto contribuisce a sottolinearne le non comuni capacità e conoscenze, che in quella della fama di cui la fanciulla gode.

Il costume di Eracle. Il riconoscimento immediato di Eracle da parte del coro (e del pubblico) è reso possibile grazie al suo costume, al quale il testo dell'*Alceste* non fa alcun riferimento²⁰⁷, ma che è tradizionalmente caratterizzato da $\lambda\epsilon\omicron\nu\tau\eta$, clava, arco e faretra. Questi accessori si ripropongono costantemente, anche se non sempre tutti contemporaneamente, nelle testimonianze letterarie e iconografiche coeve alla tragedia e dovevano comparire, in minore o maggior misura, anche nella messa in scena dell'*Alceste*.

Nelle testimonianze letterarie più antiche, l'eroe compare nelle sembianze di arciere o di oplita. Così, ad esempio, in Hom. *Od.* 8.224, Eracle viene menzionato insieme ad altri virtuosi nell'uso dell'arco, in Hom. *Od.* 11.606-8, Odisseo ne descrive l' $\epsilon\dot{\iota}\delta\omega\lambda\omicron\nu$, incontrato fra i defunti, colto nell'atto di impugnare l'arco, e in Hes. fr. 33a.28-36 M-W (*Catalogo delle Donne*), l'eroe viene ancora una volta associato a quest'arma. La sua natura di oplita emerge, invece, nello *Scudo* pseudo-esiodico, che, pur essendo di datazione più tarda rispetto alle opere fino ad ora menzionate, mostra una tendenza arcaizzante quanto a stile, lingua, motivi e scene proposte, quindi non è strano non trovarvi traccia delle innovazioni, che nel frattempo hanno cominciato ad emergere, riguardo al costume dell'eroe. Di interesse sono, in particolare, i versi 122-40, nei quali viene data una descrizione della vestizione di Eracle, passando in rassegna le armi e le varie componenti dell'armatura²⁰⁸.

²⁰⁷ Le armi caratteristiche di Eracle non vengono menzionate neppure nel momento in cui si parla della sua lotta contro Thanatos, che viene battuto dall'eroe in un combattimento corpo a corpo (Eur. *Alc.* 846-9). L'eroe, inoltre, non fa riferimento a competizioni che richiedono l'uso di armi neppure nel racconto fittizio, che, in un primo momento, egli fa ad Admeto, per spiegare come è riuscito ad entrare in possesso della donna che lo accompagna al suo terzo ingresso in scena (Eur. *Alc.* 1025-32).

²⁰⁸ L'opera risale, con ogni probabilità, al periodo tra la fine del VII e l'inizio del VI sec. Oltre alla scena della vestizione dell'eroe, a costituire elemento di ripresa omerica è, ad esempio, il fatto che

Il cambiamento nell'iconografia dell'eroe, consistente nell'introduzione tra i suoi accessori caratteristici di $\lambda\epsilon\omicron\nu\tau\eta$ e clava, intervenne tra la fine del settimo e i primi decenni del sesto secolo. A registrare questo evento sono sia Strabone, sia Ateneo; il primo attribuisce la novità all'autore dell'*Heracleia*, identificato, con qualche incertezza, dallo stesso Strabone con Pisandro di Camiro, il secondo riporta il parere di Megaclide, che attribuisce l'innovazione a Stesicoro, del quale è giunto fino a noi un frammento che menziona la clava (Stesich. S16.3 *PMGF*)²⁰⁹. Fra le testimonianze letterarie successive all'introduzione di questa novità iconografica, troviamo, ad esempio, alcuni versi di Pindaro, che, oltre a far riferimento ad arco e frecce (Pi. *N.* 1.33), menzionano anche pelle di leone e clava, rispettivamente in Pi. *I.* 6.35 e Pi. *O.* 9.30. Nel quinto secolo, questi due accessori devono ritenersi pienamente integrati nell'immaginario comune della figura di Eracle, come testimoniano sia Euripide nell'*Eracle*, sia Aristofane nelle *Rane*²¹⁰. La testimonianza della commedia aristofanea è particolarmente importante, in quanto proprio pelle di leone e clava vengono pensati da Dioniso come concettualizzazione del costume di Eracle e vengono da lui indossati per acquisire le caratteristiche dell'eroe e portare a termine, con successo, il proprio viaggio nell'aldilà.

Quanto alle testimonianze della pittura vascolare, $\lambda\epsilon\omicron\nu\tau\eta$ e clava vengono introdotte separatamente, alla fine del settimo secolo a.C., nell'iconografia di Eracle, che fino ad allora era rappresentato armato di spada, lancia o arco. A dar prova di questa novità iconografica è, ad esempio, l'*aryballos* di origine corinzia, datato al 600 a.C. circa, conservato al Kanellopoulos Museum di Atene (inv. 392, *LIMC online* ID 20812),

Eracle e Cicno non si battono rimanendo sul carro, ma utilizzano il carro solo come mezzo per arrivare sul campo di battaglia, proprio come facevano gli eroi nell'*Iliade*. Forse un riferimento ad Eracle oplita era presente anche in Hes. fr. 25.3 M.-W. (*Catalogo delle Donne*), dove, però, la frammentarietà del testo non consente di essere sicuri della testimonianza.

²⁰⁹ Pisand. fr. 1 Bernabé, Str. 15.1.9.11-4, Ath. 12.6.14-23.

²¹⁰ Nella letteratura drammatica pervenutaci, Eracle compare sulla scena come personaggio in Sofocle, Euripide e Aristofane. Sofocle lo porta sulla scena morente nelle *Trachinie*, mentre gli attribuisce il ruolo di *deus ex machina* nel *Filottete*. In Euripide compare come protagonista nell'*Eracle* e come salvatore nell'*Alceste*. In Aristofane compare, invece, negli *Uccelli* e nelle *Rane*, dove si dà particolare rilievo al suo costume. L'eroe doveva comparire a salvare Prometeo nel *Prometeo liberato* di Eschilo ed era presente nel *Piritoo* euripideo, di cui ci sono giunti solo pochi frammenti. La sua presenza nella commedia e nel dramma satiresco doveva, inoltre, essere particolarmente rilevante. Tra le opere menzionate, a dare informazioni sul costume dell'eroe sulla scena, oltre alle *Rane*, è il solo *Eracle*, dove si fa riferimento ad arco, faretra e clava, con i quali l'eroe, soggiogato da Lyssa, uccide moglie e figli e alla pelle di leone, suo attributo usuale (Eur. *HF* 359-63, 465, 470-1, 969-70, 992-3).

raffigurante Eracle che taglia con una spada le teste dell'Idra, mentre clava e arco sono rappresentati alle sue spalle.

L'introduzione di clava e pelle di leone come accessori caratteristici di Eracle consente un'individuazione chiara e indubbia dell'eroe, mentre fino a questo momento la sua identificazione era particolarmente problematica, a causa della difficoltà di distinguere l'eroe dagli altri guerrieri²¹¹. Proprio per il grande vantaggio apportato dalla loro introduzione, a partire dalla fine del settimo secolo il numero di raffigurazioni in cui l'eroe appare del tutto privo dei suoi accessori identificativi, che da questo momento in poi rimangono invariati nel corso dei secoli, è esiguo²¹².

Il periodo 560-510 a.C. è particolarmente ricco di raffigurazioni di Eracle, che compare nel 44% delle rappresentazioni a tema mitico di arte attica, soprattutto nell'atto di portare a termine una delle sue fatiche, spesso vestito con una corta tunica o chitone²¹³. In età classica, la percentuale delle rappresentazioni di Eracle diminuisce,

²¹¹ L'identificazione di Eracle in opere antecedenti alla fine del VII sec. a.C. è resa difficoltosa dall'assenza di elementi che individuano univocamente l'eroe ed è per lo più dipendente dalla presenza di scene e motivi tipicamente legati all'eroe. Ne è esempio il tripode di terracotta, risalente al 720 a.C. circa, raffigurante un uomo con lancia e spada, che combatte contro un leone (Kerameikos Museum, Athens, inv. 407, *LIMC online* ID 20543) identificato, non senza dubbi, con Eracle che lotta contro il leone di Nemea. Per una panoramica sulla trasformazione dell'iconografia dell'eroe nelle testimonianze artistiche vd. Cohen 1994.

²¹² Alcuni esemplari, posteriori alla fine del settimo secolo, che rappresentano l'eroe senza i suoi accessori identificativi illustrano la lotta tra Eracle e il leone di Nemea, come ad esempio nella *kylix* di origine attica, ritrovata ad Egina e attualmente conservata allo Staatliche Museen zu Berlin (inv. V.I. 3151, *LIMC online* ID 6135), risalente al 560 a.C., in cui l'eroe lotta a mani nude contro il leone. Altro esempio ne sono alcune rappresentazioni della fatica del cinghiale di Erimanto, come, ad esempio l'anfora a figure nere, risalente al 540-520 a.C., ritrovata a Vulci, ma di origine attica, raffigurante Eracle, nudo, che sembra gettare il cinghiale catturato su Euristeo, che si è nascosto in un *pithos* per la paura (British Museum, London, inv. 1843.11-3.64; *LIMC online* ID 11805). Altri esemplari in cui Eracle appare privo dei suoi elementi distintivi sono quelli che conservano rappresentazioni dell'episodio di Eracle e Lino, come, ad esempio, la *kylix* a figure rosse, risalente al 480-470 a.C., ritrovata a Vulci e conservata a München (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, inv. 2646, *LIMC online* ID 46256), raffigurante Eracle che uccide Lino con uno sgabello rotto.

²¹³ Per le rappresentazioni di VI secolo a.C., ricordo l'anfora del pittore di Andokides, di origine attica e ritrovata a Vulci, conservata al Musée du Louvre (Parigi, inv. F 204; *LIMC online* ID 14629), risalente al 525-510 a.C. e raffigurante Eracle e cerbero; l'*hydria* di origine attica (Münzen und Medaillen AG, Basilea, inv. Auktion 40, 1969, 66; *LIMC online* ID 20160) risalente al 520 a.C., con Eracle che lotta con il leone, mentre Iolao sorregge arco e clava; l'anfora a figure nere, ritrovata a Gela, ma di origine attica, conservata al Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa (inv. 21965; *LIMC online* ID 21088) del 510 a.C. circa, raffigurante il combattimento tra Eracle e il cinghiale di Erimanto, con clava appoggiata a terra, pelle di leone, faretra e spada appese in alto.

ma rimangono comunque numerosi gli esemplari che raffigurano l'eroe nel suo caratteristico costume²¹⁴.

Si può, quindi, affermare che testi letterari e pittura vascolare diano una testimonianza unanime e concorde riguardo alle caratteristiche del costume di Eracle e alla sua trasformazione nel corso dei secoli, fino al consolidarsi di tutte le sue componenti significative (arco, faretra, pelle di leone e clava), ormai pienamente compiuto e radicato nella mente degli Ateniesi all'epoca della messa in scena dell'*Alceste*²¹⁵. In particolare, *λεοντή* e clava, introdotti in un secondo momento nell'iconografia di Eracle, divengono i due elementi veramente indispensabili per l'identificazione dell'eroe, come testimonia la scelta aristofanea nelle *Rane*. Ritengo, perciò, altamente probabile che almeno questi due accessori, benché non menzionati a testo, fossero portati sulla scena da Eracle nell'*Alceste*.

La maschera di Eracle. Le testimonianze iconografiche consentono, inoltre, di indagare le caratteristiche della maschera di Eracle sulla scena, offrendo un doppio apporto a questa questione. Da un lato, infatti, esse mostrano come le sembianze del volto di Eracle siano mutate diacronicamente negli esemplari a tema mitologico, dall'altro danno testimonianza dell'aspetto immutato della maschera dell'eroe nei testimoni che raffigurano momenti legati alla vita teatrale.

²¹⁴ Tra le raffigurazioni di età classica, ricordo l'anfora a figure rosse, di origine attica, trovata a Vulci e attualmente conservata al British Museum (London, inv. E 262; *LIMC online* ID 22388), risalente al 470 a.C.; la *kýlix* a figure rosse del pittore di Penthesilea, di origine attica e conservata attualmente al Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum (Bochum, inv. S 1085; *LIMC online* ID 22753) risalente al 460 a.C.; il cratere a campana a figure rosse, risalente al 425 a.C. circa e conservato ad Atene al Kerameikos Museum (inv. 3737, *LIMC online* ID 23040), di origine attica e ritrovato ad Atene.

²¹⁵ Quello di Eracle diviene nel tempo il costume per eccellenza, simbolo dell'arte drammatica stessa, tanto da venir indossato a partire dall'età ellenistica dalla stessa Melpomene, musa della poesia drammatica, in varie delle opere che la ritraggono (e.g. statua in marmo conservata a San Pietroburgo (The State Hermitage Museum, inv. a 378; *LIMC online* ID 38098), raffigurante Melpomene con in mano una maschera teatrale e la clava di Eracle, copia romana di un originale greco di II a.C.; moneta risalente al 66 a.C., coniata per Pomponio Musa, raffigurante sul rovescio Melpomene, con la clava di Eracle nella mano destra (*RRC* 410/4)). Esso, in quanto costume paradigmatico nell'ambito del discorso teatrale, viene utilizzato per parlare di teatro e delle sue convenzioni, sulla base di un'intuizione già presente nel finale dell'*Eracle* euripideo, dove il protagonista rinuncia all'idea di separarsi da arco e faretra, sebbene suscitino in lui ricordi dolorosi, in quanto da essi dipende la sua identità e la sua esistenza (Wyles 2007, 161). Il costume di Eracle viene, ad esempio, scelto da Luciano, nella sua opera sulla danza (Luc. *Salt.* 27), per criticare il teatro tragico a vantaggio della pantomima; esso torna anche in Libanio (Lib. *Or.* 64.53), che se ne serve, nel discutere del legame tra teatro e costume, per dimostrare l'assenza di un potere trasformativo del costume su chi lo indossa.

Se, infatti, sugli esemplari appartenenti al primo gruppo il volto dell'eroe, originariamente dotato di barba, comincia, occasionalmente nel sesto secolo e poi sempre più frequentemente nel quinto secolo, a comparirne privo, fino al prevalere, nel quarto secolo, di questa nuova iconografia²¹⁶, nei meno numerosi reperti del secondo tipo, la maschera di Eracle sembra rimanere quella di un uomo adulto, barbuto, con capelli corti e ricci.

Fra gli esemplari del secondo gruppo ad offrire una testimonianza particolarmente significativa, per l'antichità del reperto e per la prossimità della sua datazione rispetto all'anno in cui venne messa in scena l'*Alceste*, è il vaso di Pronomos, cratere a volute risalente al 400 a.C. circa, di produzione ateniese, ma ritrovato nella necropoli di Ruvo di Puglia²¹⁷. Esso raffigura sul lato A una scena di vita teatrale che si svolge intorno a Dioniso, sdraiato su una κλίνη insieme ad una figura femminile. Oltre ai satiri, al poeta drammaturgo, all'auleta e al suonatore di lira, vengono rappresentati anche alcuni attori, uno fra i quali riveste il ruolo di Eracle e, come la maggior parte dei personaggi presenti, tiene la propria maschera in mano. L'iscrizione che accompagna la figura dell'eroe non è necessaria per riconoscere il personaggio; sono, infatti, sufficienti a questo scopo le fattezze del suo costume, caratterizzato da pelle di leone, clava, faretra e arco, del quale si intravede l'estremità superiore. Quanto alla maschera, oltre alla caratteristica barba e ai capelli corti e ricci, si può notare la presenza delle orecchie del leone, che compaiono sulla sua estremità superiore. Si deve, infatti, immaginare

²¹⁶ L'eroe, nella prima età arcaica, appare sempre barbuto, ad esclusione di pochissimi ed isolati casi; dal 540 a.C. comincia a venir ritratto più spesso senza barba, con un accentuarsi del fenomeno verso la fine del secolo e nei secoli successivi, senza che questa scelta iconografica sia limitata alla raffigurazione delle fatiche che Eracle portò a termine quando era particolarmente giovane (Boardman 1990, 184). Seguono alcuni esempi di rappresentazioni di Eracle privo di barba: cratere a campana conservato al Kerameikos Museum di Atene (inv. 3737, *LIMC online* ID 23040), di origine attica e scoperto ad Atene, risalente al 425 a.C.; *hydria* di origine attica, ritrovata nella Cyrenaica, risalente al 360 a.C., conservata al British Museum (London, inv. E 227, *LIMC online* ID 20854); cratere a volute conservato al Badisches Landesmuseum di Karlsruhe (inv. B 4, *LIMC online* ID 5600) di origine apula, ritrovato a Ruvo e risalente al 350-325 a.C.

²¹⁷ Per un descrizione generale delle caratteristiche materiali e decorative del vaso di Pronomos vd. Mannack 2010, 5-13. Per approfondimenti, oltre al volume edito da Taplin-Wyles 2010, vd. Molinari 2013. Il vaso, a figure rosse, è attualmente conservato al Museo Archeologico di Napoli (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. H 3240, *LIMC online* ID 159). Oltre al vaso di Pronomos, tra le risorse iconografiche a tema teatrale, testimonianza interessante è anche quella, molto più tarda, offerta dal rilievo votivo, risalente al II d.C., conservato ad Istanbul (Musée Archéologique, Istanbul, inv. 1242; *LIMC online* ID 14044), nel quale viene rappresentato Euripide nell'atto di porgere a *Skené* la maschera di Eracle, anche in questo caso dotata di barba e con la nuca coperta dalla testa del leone.

che in scena Eracle indossasse la pelle di leone sulle spalle, annodata intorno al collo, e che la testa del leone fosse appoggiata, a mo' di copricapo, sulla sua testa²¹⁸.

Grazie a queste testimonianze è, quindi, possibile ricostruire, con un buon grado di approssimazione, le fattezze della maschera di Eracle nell'*Alceste*, che si deve immaginare, pur in assenza del dato testuale, dotata di barba, con capelli corti e ricci.

512. τί χρῆμα κουρᾷ τῆιδε πενθίμωι πρέπεις;: *Admeto cambia abito e maschera.*

Admeto entra in scena, annunciato dal coro ai versi 507-8, e si rivolge immediatamente ad Eracle, che ne nota al verso 512 i capelli rasati, identificandoli senza esitazione come segnale di una condizione di lutto.

L'intervento di Eracle sottolinea il cambiamento di maschera e costume a cui Admeto si è sottoposto a seguito della morte della sposa, nell'intervallo offerto dallo stasimo (versi 435-75). Se al verso 512 viene notata solamente la capigliatura rasata (κουρᾷ τῆιδε πενθίμωι), il verso 923 (μέλανες στολμοί) dà conferma del fatto che il personaggio abbia indossato, prima di rientrare in scena al verso 507, anche l'abito nero del lutto.

Quello dell'*Alceste* non è l'unico caso in cui un personaggio cambia costume e maschera a causa di un lutto²¹⁹. L'esempio più significativo è quello di Elena che, nell'omonima tragedia euripidea, nel mettere in atto, insieme allo sposo, l'inganno ai danni di Teoclimeno, sovrano d'Egitto, inscena le varie fasi del rituale del lutto per la morte, in realtà fittizia, di Menelao. La donna dichiara, quindi, ai versi 1087-9 la sua intenzione di tagliare i propri riccioli, indossare abiti neri e lacerarsi le guance. Le

²¹⁸ La raffigurazione di Eracle sul vaso di Pronomos pone alcune problematiche. In primo luogo, al contrario di quanto avviene per i satiri, accanto alla figura di Eracle non è iscritto il nome dell'attore che interpreta quel ruolo, ma il nome dell'eroe stesso. In secondo luogo, si nota una coincidenza tra le sembianze del volto dell'attore che interpreta Eracle e le fattezze della maschera che egli porta in mano. In terzo luogo la testa del leone viene rappresentata due volte: la prima, a coprire l'estremità superiore della maschera di Eracle, la seconda, a completare la pelle di leone che l'attore tiene appoggiata al braccio sinistro e che gli ricade lungo il fianco. Secondo Wyles 2010, 235-6, questi tre aspetti problematici sono riconducibili alla difficoltà di individuare lo statuto ontologico di un attore che, fuori scena, indossa ancora il costume del personaggio che impersona e di concettualizzare il costume tragico, quando colto in uno stato frammentario, non nell'unità coerente di tutte le sue parti.

²¹⁹ Non menzionerò tra le tragedie in cui si verifica questo fenomeno l'*Eracle* euripideo, in cui Megara, Anfitrione e i figli di Eracle tornano in scena al v. 451, uscendo dal palazzo, indossando gli στολμοί νεκρῶν (v. 526). Questi nuovi abiti, che Megara al v. 329 definisce κόσμος νεκρῶν, non sono le vesti nere del lutto, ma, come già sottolineato, gli abiti da festa con cui venivano abbigliati i defunti durante i riti di preparazione del cadavere alla sepoltura.

parole di Teoclimeno ai versi 1186-90, rendono evidente l'avvenuto cambio di maschera e di costume e la realizzazione di quello che è un vero e proprio travestimento.

Una variazioni nelle fattezze di costume e maschera a causa di un'esperienza di lutto si verifica anche nelle *Fenicie* euripidee, dove Antigone, entrando al verso 1480 con il corteo recante i cadaveri di Eteocle, Polinice e Giocasta, sottolinea, ai versi 1485-92, il proprio aspetto di baccante dei morti, con viso e capelli non più celati dal velo, il volto rosso per la corsa e la veste color zafferano scomposta sul corpo, slacciata o, forse, lasciata cadere²²⁰. Come sottolinea Saïd, dal momento che l'ingresso della fanciulla avviene da una delle vie laterali e non dall'edificio scenico, non si può pensare ad un totale cambio d'abito, ma, piuttosto, ad una qualche forma di *disrobing*²²¹.

Oltre ai casi menzionati, in cui un personaggio cambia costume e maschera per assumere le fattezze del lutto, la tragedia presenta più frequentemente casi di attori che fin dal loro primo ingresso in scena indossano costume e maschera del lutto. Esempi ne sono Elettra e le donne del coro nelle *Coefore* eschilee e il personaggio di Elettra nell'omonima tragedia euripidea, il coro di madri argive delle *Supplici* euripidee, Giocasta nelle *Fenicie* euripidee, il personaggio di Ecuba nelle *Troiane* e quello di Tindareo nell'*Oreste* di Euripide²²².

Le tragedie menzionate sono concordi nella testimonianza che offrono sulle caratteristiche di costume e maschera di un personaggio in lutto²²³. Nel caso della

²²⁰ Σ Eur. *Pho.* 1485 Schwartz.

²²¹ Saïd 2005, 73, Mastronarde 1994, 563-4.

²²² Il testo delle *Supplici* euripidee non vi fa riferimento, ma è altamente probabile che Ifi, padre di Evadne, che si dice al v. 1035 in duplice lutto per il figlio Eteoclo e il genero Capaneo, indossi abiti neri e abbia il capo rasato al suo apparire in scena (v. 1031). Allo stesso modo, sebbene il testo dell'*Elettra* sofoclea non offra indicazioni a questo proposito, Finglass 2007, 121, parlando della donna che dà nome alla tragedia, afferma: «Her clothing befits a slave rather than a princess (cf. 190-1). Her mask may have the hair cut short: for this as a characteristic of women in mourning in the later theatre see Pollux 4.141 (= i. 243.3-4 Bethe) [...]».

²²³ Oltre ai casi menzionati, in cui gli abiti del lutto acquisiscono evidenza scenica, altri passi tragici rendono ulteriore testimonianza di questa consuetudine funeraria, pur non essendoci in scena personaggi vestiti a lutto. Mi riferisco non solo ai passi dell'*Alceste* che fanno riferimento a quest'uso (e.g. vv. 101-2, 215-7, 425-7), ma anche, ad esempio, a Eur. *HF* 1389-91, dove Eracle esorta il popolo tebano a rasarsi i capelli, per partecipare al lutto dell'eroe; Eur. *Or.* 965-7, dove il coro suggerisce che anche la terra dei Ciclopi, metaforicamente, partecipi al lutto che si prepara per Elettra e Oreste, rasandosi il capo; Eur. *IA* 1437-8, dove Ifigenia esprime il desiderio che sua madre e le sorelle non portino per lei il lutto, evitando di indossare abiti neri e di rasarsi il capo.

tragedia in questione, Admeto torna in scena indossando vesti nere, definite al verso 923 μέλανες στολμοί. Per il termine στολμός è possibile notare in tragedia un uso ricorrente in contesto di morte, sia per indicare gli abiti del lutto, sia per indicare la veste indossata dal defunto, anche se le poche attestazioni del termine rendono difficile parlare di uno specializzarsi del vocabolo in questo senso²²⁴.

Gli abiti del lutto dovevano essere dimessi e privi di qualsiasi orpello, anche qualora indossati da figure regali, come nel caso di Admeto nell'*Alceste*, tanto che nelle *Fenicie* euripidee, al verso 325, in riferimento alle vesti indossate da Giocasta, si parla di δυσόρφναια [...] τρύχη²²⁵.

Ad essere sistematicamente menzionati accanto alle vesti nere, come altro elemento del binomio, nei passi tragici in cui si fa riferimento all'aspetto di un uomo o di una donna in lutto, sono i capelli rasati²²⁶. Dal momento che Eracle, al verso 512, riferendosi ad Admeto, ne nota la κουρὰ πένθιμος e, al verso 827, rinnova il riferimento a questa caratteristica, la maschera che il sovrano di Fere indossa in scena a seguito della morte della sposa doveva possedere questo tratto visivo.

²²⁴ Delle due occorrenze eschilee, Aesch. *Cho.* 30, *Supp.* 715, nella prima στολμός indica la veste lacera in contesto di lutto. In Euripide, invece, il termine ricorre sette volte: in tre delle occorrenze il termine indica le vesti del lutto (Eur. *Alc.* 216, 819, 923), nella quarta (Eur. *HF* 526) indica gli abiti dei defunti. Oltre al termine στολμός, per indicare le vesti del lutto viene impiegato il vocabolo πέπλος, che è la parola più ricorrente in tragedia per indicare qualsiasi tipo di veste e abito, specificato di volta in volta più precisamente tramite gli aggettivi che lo accompagnano (e.g. Eur. *Hel.* 1186, *Pho.* 372, *IA* 1438). Di uso occasionale in questo contesto, sono, invece, ad esempio, i termini στολή (Eur. *Alc.* 427), πεπλώματα (Eur. *Supp.* 97), τρύχη (Eur. *Pho.* 325), φᾶρος (Aesch. *Cho.* 11).

²²⁵ Ci sono altri passi tragici in cui le vesti di un personaggio in lutto sono definite 'stracci/brandelli', ma non sono pienamente paragonabili a quello delle *Fenicie*, in quanto in essi definire in tal modo le vesti è funzionale a stabilire il contrasto con una condizione di lusso. In Eur. *Tro.* 1025, si fa riferimento agli abiti laceri (ἐν πέπλων ἐρειπίοις) che Elena, secondo Ecuba, avrebbe dovuto indossare, al posto delle sue ricche vesti, nel presentarsi in scena di fronte al marito, come segnale del pentimento per le azioni compiute e della consapevolezza delle morti causate. In Aesch. *Cho.* 28-9, invece, la descrizione degli abiti delle coreute come λινόφθοροι δ' ὑφασμάτων λακίδες vuole evidenziare il dolore delle donne, che le ha indotte perfino a lacerare le proprie vesti: il riferimento al λίνον, nell'aggettivo λινόφθορος, secondo Garvie 1986, 57, «suggesting luxury, contrasts with the brutal treatment that the fabric is now receiving». Così anche in Eur. *El.* 185, dove Elettra parla dei suoi poveri abiti definendoli τρύχη τάδ' ἐμῶν πέπλων, Euripide vuole rivolgere l'attenzione al forte contrasto tra la misera condizione della donna, emarginata fuori dal palazzo e costretta a vivere nella povertà, e la sua identità di figlia di Agamennone e principessa, non alludere all'aspetto modesto delle vesti del lutto, che si presume la donna indossi in quanto caratteristiche, insieme ai capelli rasati (vv. 241, 335), della condizione del *mourner*.

²²⁶ Nel caso di individui in lutto le informazioni su capelli rasati e vesti nere vengono spesso associate e combinate, tanto da comparire in molti casi in coppia, di frequente nell'ordine appena indicato: e.g. Eur. *Alc.* 427, *Hel.* 1087-8, *Pho.* 372, *IA* 1437-8. Talvolta l'ordine dei due elementi viene, invece, invertito, facendo precedere il riferimento alle vesti e seguire quello ai capelli: Eur. *Tro.* 1025-8, *Hel.* 1186-90, *Or.* 457-8.

Eracle, nella scena in cui si confronta con il servo (versi 773-836), ripercorrendo alcuni momenti del suo primo incontro con Admeto, afferma di averne notato non solo la capigliatura rasata, ma anche gli occhi pieni di lacrime (ὄμμ'(α) [...] δακρυρροοῦν, verso 826). Questo particolare, unito alla domanda rivolta da Eracle al suo ospite al verso 530 (τί δῆτα κλαίεις;), porta a chiedersi se la maschera di quest'ultimo recasse qualche elemento in grado di alludere visivamente al pianto, pur non essendo possibile per il pubblico distinguerlo²²⁷. Come fa notare Medda, il testo del dialogo tra Eracle e Admeto non conserva né particolari espressioni di dolore da parte del sovrano di Fere né traccia di suoi gesti associabili al pianto che possano giustificare la domanda del suo interlocutore. Secondo lo studioso, a suscitare la domanda è da un lato l'atteggiamento mesto di Admeto, dall'altro le sue vesti e la sua maschera «che mostrava un'espressione addolorata»²²⁸. Della possibilità che lacrime stilizzate fossero disegnate sulla maschera, parla, invece, Campbell, nell'analizzare le parole di Teoclimeno riferite ad Elena (versi 1186-90)²²⁹. Il sovrano d'Egitto, infatti, nel vedere la donna, oltre alle vesti scure e ai capelli tagliati corti, ne nota le lacrime che bagnano le guance. Una questione simile si pone anche riguardo alla possibilità che la maschera di alcuni personaggi femminili in lutto potesse rappresentare, nella forma di incavature, i graffi prodotti dalle unghie, come sembrano suggerire, ad esempio, le parole del coro delle *Coefore* eschilee (versi 24-5) e di quello delle *Supplici* euripidee (versi 50-1, 76-7, 826)²³⁰.

²²⁷ Nel corso del primo dialogo tra Eracle e Admeto, il verbo κλαίειν ricorre anche al v. 526 (*Hp.* ᾄ, μὴ πρόκλαι' ἄκοιτιν, ἐς τότ' ἀμβαλοῦ). Nelle due occorrenze indicate il verbo in questione, nel quale si trovano uniti il significato di 'piangere' e quello di 'emettere lamenti' (vd. Chantraine 1970, 538, Beekes-van Beek 2010, 709), potrebbe essere inteso non tanto letteralmente nel senso di un pianto del sovrano di fronte ad Eracle, quanto nel senso figurato di una generale condizione di lutto e disperazione da lui sperimentata.

²²⁸ Medda 1997, 405. Lo studioso, nell'articolo in questione, indaga le modalità attraverso le quali la tragedia greca rappresenta sulla scena il pianto dei personaggi, individuandone le varie forme espressive e la loro combinazione nei casi menzionati (interiezioni di dolore, gesti, indicazioni verbali relative al pianto). Ad esempio, nel caso della scena in cui il pedagogo porta a Medea la notizia che la futura sposa di Giasone ha accettato i doni recatili (vv. 1002-12), la donna, di cui subito l'interlocutore nota il turbamento, dapprima prorompe in interiezioni, poi viene interrogata dal pedagogo stesso sulle ragioni per cui tiene gli occhi bassi e versa lacrime. Il pianto, quindi, viene reso scenicamente attraverso la combinazione di interiezioni, gestualità e indicazioni verbali.

²²⁹ Campbell 2000, 46-7.

²³⁰ Oltre ai due casi menzionati, riferimento alle guance lacerate dalle unghie ricorre anche in Eur. *Hel.* 1089, dove Elena indica la sua intenzione di assumere l'aspetto di una persona in lutto; in Eur. *Tro.* 280, dove Ecuba, che già ha l'aspetto del lutto, invita se stessa a lacerarsi le guance, una volta ricevuta

Mentre ritengo altamente probabile che le maschere dei personaggi femminili menzionati presentassero incavature di colore rosso, interpretabili come lacerazioni prodotte dalle unghie, verosimilmente distinguibili dal pubblico, dato il loro colore, sono contraria all'idea che sulla maschera di Admeto fossero rappresentate lacrime, che, per quanto stilizzate, sarebbero state invisibili al pubblico. Ritengo, invece, plausibile che la maschera del lutto, oltre alla capigliatura rasata, avesse come sua caratteristica un'espressione mesta e che per convenzione essa, unitamente agli abiti di colore nero, indicando una condizione di lutto, venisse automaticamente associata al pianto, senza bisogno di quei segnalatori che suggeriscono in altri passi tragici che un personaggio sta piangendo (interiezioni di dolore, gestualità)²³¹.

Il lutto maschile. Nel personaggio di Admeto, che senza incontrare il biasimo dei presenti esprime nel lamento e nel pianto il proprio dolore, si realizza una delle difformità della tragedia rispetto al comportamento consentito e previsto per gli uomini in lutto nell'Atene di quinto secolo²³². Le espressioni di lutto più vivaci e animate erano, infatti, riservate alle donne, mentre la forma di partecipazione degli uomini ai riti funebri, seppur non marginale, era più pacata, come suggerisce anche il fatto che le varie legislazioni, volte a garantire un comportamento moderato durante i riti funebri, colpivano prevalentemente le donne²³³. Due passi tratti dalla *Repubblica*

la notizia di essere stata assegnata ad Odisseo; in Eur. *El.* 146-9, dove Elettra parla del suo quotidiano lamento, che si accompagna al gesto di tirare i capelli e lacerarsi la pelle.

²³¹ Il riferimento alle lacrime che bagnano il volto viene molto spesso inserito nella descrizione delle sembianze di un personaggio in lutto. Oltre ai casi di Alceste ed Elena, già menzionati, ricordo Eur. *HF* 1181, *Supp.* 286-90, *IA* 888-9.

²³² Il vero e proprio lamento formale di Admeto trova espressione ai vv. 861-933 dell'*Alceste*, anche se il sovrano si era già unito al lamento del figlio Eumelo (vv. 393-415). In altri punti della tragedia, però, il sovrano di Fere esprime la propria sofferenza. Oltre ai vv. 526, 530 in cui Eracle fa riferimento al pianto del personaggio, si ricordino i vv. 597-600, in cui il coro parla del pianto di Admeto in casa e i vv. 1046-7, 1067-9, dove Admeto stesso, alla vista della donna portata da Eracle, della quale il sovrano ravvisa una certa somiglianza con Alceste, non riesce a trattenere le lacrime.

²³³ Fra queste leggi si ricordino quelle, risalenti all'inizio del VI secolo a.C., introdotte da Solone, che intervenivano sulla condotta da tenere in pubblico durante i riti funebri, limitando, in particolare, la libertà espressiva delle donne nel lamento e nelle manifestazioni di lutto (ps.-Dem. 43.62, Cic. *De leg.* 2.64, Plut. *Sol.* 21.4-5). Per una panoramica sulle varie legislazioni riguardanti i riti funebri emesse nel corso dei secoli vd. Alexiou 2002², 14-23. Il ruolo delle donne nel rito funebre era preponderante. Spettava loro lavare, ungere e vestire il corpo. Durante la *πρόθεσις*, esse si disponevano intorno al corpo (in particolare, le donne con una parentela più stretta con la persona defunta si collocavano all'altezza della testa), lo toccavano e davano voce al lamento rituale. È raro trovare uomini in questa posizione, a meno che non si trattasse dei parenti più prossimi del defunto. Come sottolinea Alexiou 2002², 6, l'atteggiamento composto degli uomini, che entrano in processione con il braccio destro alzato per dare l'ultimo saluto al defunto o sollevano una sola mano alla fronte, è in forte contrasto con il comportamento disordinato delle donne, ciascuna delle quali esprime in modo diverso la propria

di Platone (Plat. *Rep.* 3. 388a-e, 10. 604b-607a) costituiscono la testimonianza letteraria principale a questo proposito. Essi, da un lato, sottolineano la difformità tra il comportamento scomposto, assunto da alcuni personaggi maschili in Omero e in tragedia in materia di lamento, e quello misurato che, secondo il parere dell'autore, veniva nella realtà richiesto agli uomini ed era socialmente approvato, dall'altro esprimono una valutazione negativa del lamento e delle altre manifestazioni emotive di lutto, soprattutto se prodotte da uomini, scoraggiandole con forza.

Essendo la tragedia «an area for exploring imaginary possibilities and hypothetical situations»²³⁴, le opere tragiche pervenuteci conservano vari esempi dell'esperienza maschile di lamento e pianto. L'approccio più diffuso negli studi moderni di fronte a questo fenomeno è quello di considerare *a priori* lamento e pianto maschili come strumento di “femminilizzazione” del personaggio in questione, in quanto si parte dal presupposto che anche in tragedia essi siano prerogativa esclusivamente femminile²³⁵. In contrapposizione all'idea di una netta classificazione su base di genere di queste espressioni di lutto, ritengo, con Suter, che il lamento maschile in tragedia non comprometta automaticamente la mascolinità del personaggio e credo che si possa fare un discorso analogo anche per il pianto²³⁶. Ad esempio, Teucro, nell'*Aiace* sofocleo, alla notizia della morte del fratellastro esprime il proprio dolore in un lamento (versi 992-1039), che viene interrotto da parte del coro non per il desiderio di sanzionare un comportamento ritenuto inappropriato, ma per l'urgenza incombente di dare sepoltura al cadavere, dato l'avvicinarsi di Menelao. Anche il personaggio di Creonte nell'*Antigone* sofoclea dà voce, al termine della tragedia (versi 1261-1346), ad un lamento, che non viene in alcun modo osteggiato da parte dei presenti e che rappresenta l'unico lamento dell'opera. Fa parte di questa casistica anche il lamento

disperazione: la donna che guida il lamento spesso sorregge con entrambe le mani la testa del defunto, altre donne tentano di toccarne le mani, alcune sollevano le mani sulla testa per strapparsi i capelli. Una testimonianza iconografica interessante a questo proposito è la tavoletta di terracotta, risalente a fine VI-inizio V secolo a.C. e conservata a Parigi (Parigi, Museo del Louvre inv. MNB 905 (L4), *LIMC online* ID 202934), decorata a figure nere, che mostra una scena di *πρόθεσις* e reca i nomi dei partecipanti al rito, individuati secondo il grado di parentela.

²³⁴ Segal 1992, 10-1.

²³⁵ e.g. Hall 1993, che ritiene che il ruolo centrale del lamento maschile nei *Persiani* di Eschilo contribuisca in modo significativo alla caratterizzazione dei persiani come “effeminati” e dell'Asia come paradigma di femminilità; McClure 1999, 44; Foley 2001. Sul pianto vd. Segal 1992.

²³⁶ Suter 2008, 156-80.

di Teseo nell'*Ippolito* euripideo (versi 811-885)²³⁷. Quanto al pianto, Polinice versa lacrime alla vista delle condizioni del padre nell'*Edipo a Colono* di Sofocle (versi 1253-6), senza incorrere in sanzioni. Lo stesso vale per Menelao, che, nell'*Oreste* euripideo, racconta di aver pianto, insieme ai suoi marinai, alla notizia della morte del fratello (versi 368-9). In tutti i casi menzionati, il personaggio che intona il lamento e/o piange non appartiene alla categoria dei non greci, come Serse in Aesch. *Per.* 908-1077 o lo schiavo frigio in Eur. *Or.* 1381-1399, né alla categoria degli anziani, ritenuti più fragili e inclini a queste forme espressive, come nel caso di Peleo in Eur. *Andr.* 1173-1225, di Edipo in Soph. *OC* 510-548 e di Cadmo in Eur. *Ba.* 1372-3, non appartiene neppure alla categoria dei sottoposti, come Taltibio in Eur. *Hec.* 518-20, né a quella dei giovani immaturi, come Ione nell'omonima tragedia euripidea (Eur. *Ion* 1369-1373). Si tratta, invece, di uomini greci adulti, il cui *status* non viene intaccato dal ricorso al lamento e al pianto, come dimostra il fatto che il loro comportamento non suscita il biasimo o la critica dei loro interlocutori.

Se ci sono, dunque, casi, come quello dello schiavo frigio dell'*Oreste* euripideo, in cui l'impiego di lamento e pianto contribuisce alla caratterizzazione del personaggio come poco virile e viene interpretato come segno di debolezza femminile, non si può generalizzare, considerando questa lettura di genere valida per tutte le occorrenze del fenomeno.

Sbaglia, quindi, Foley nel parlare di una «feminizing excursion» di Admeto nel lamento e nel lutto, in quanto il ricorso al lamento e al pianto da parte del sovrano va inserito nel contesto di una tragedia in cui la casa intera, in tutte le sue componenti e in tutti i suoi membri, piange la morte di Alceste in una legittima manifestazione collettiva di lutto²³⁸.

²³⁷ Per gli esempi menzionati ho fatto riferimento allo studio di Suter 2008, che, nell'identificare i casi in cui si può parlare di lamento nelle tragedie superstiti, ricorre a dei criteri oggettivi individuati da Wright 1986.

²³⁸ Foley 2001, 330. Per espressioni di dolore condiviso da parte dei membri della casa e dei concittadini vd. Eur. *Alc.* 81, 137, 234-5, 762-3, 768, 818, 825, 873. Il confronto con gli altri casi pervenuti, in cui un cadavere presente sulla scena suscita il lamento e il pianto dei presenti, talvolta anche uomini (e.g. Soph. *Ant.* 1261-346; Eur. *Andr.* 1173-225), mostra come il lamento di Admeto non riceva un'attenzione specifica e non sia particolarmente protratto ed esteso. Nell'*Alceste*, tra l'altro, si preferisce indagare altri momenti del rito funebre, come l'ἐκφορά, che al contrario del lamento è un'occasione gestita completamente dagli uomini, pur prevedendo una limitata partecipazione femminile (Lys. 1.8; Dem. 43.62-3).

Una volta preso atto della presenza in tragedia di manifestazioni maschili di lutto secondo modalità normalmente ritenute femminili, senza che questo comprometta automaticamente lo *status* del personaggio, si deve rilevare l'innegabile distanza tra l'esperienza di lamento e pianto maschili mostrataci dalle tragedie superstiti e la realtà dell'Atene classica. Anche nel caso delle dinamiche reali della manifestazione di lutto e dolore si devono, tuttavia, evitare eccessive stilizzazioni, nel senso di una attribuzione esclusiva della dimensione del lutto alla pratica femminile. Gli uomini stessi, infatti, seppur con gesti e con modalità diverse da quelle delle donne e senza sostituirsi a queste ultime nel loro ruolo di primarie agenti del lutto, prendevano parte al lamento e al pianto sia nelle occasioni collettive, come la *πρόθεσις*, sia in quelle più personali, come la visita alla tomba²³⁹.

²³⁹ Tanto la *πρόθεσις* quanto la visita alla tomba sono da considerarsi espressioni private del lutto; a partire dal VI secolo a.C., con l'applicazione delle leggi di Solone, infatti, la stessa *πρόθεσις* diviene una cerimonia che si svolge in ambito domestico (ps.-Dem. 43.62-3). Quanto alla partecipazione maschile al lutto durante la *πρόθεσις*, testimonianze iconografiche attestano per il sesto secolo a.C. che gli uomini, in contrapposizione alle espressioni di dolore più spontanee delle donne, formavano una specie di coro, che eseguiva una versione formale di lamento funebre, come si può vedere sul *phormiskos* a figure nere, conservato ad Atene (Kerameikos Museum, inv. 691, *LIMC online* ID 202880) e risalente alla seconda metà del VI secolo a.C., dove gli uomini sono raffigurati in gruppo con il braccio destro sollevato nel gesto di congedo, probabilmente guidati dal padre della defunta che ha la bocca aperta e pronuncia le prime parole del lamento: οἰμοί, ο θυγα[τερ]. Anche nella *kylix* a figure nere, datata tra il 575 e il 525 a.C. e conservata nel Kerameikos Museum di Atene (inv. 1687, *LIMC online* ID 203148), viene rappresentato un coro di uomini con la mano destra sollevata e tesa nel gesto di congedo e la bocca aperta. Sul ruolo degli uomini nelle scene di *πρόθεσις* vd. anche Shapiro (1991: 635-6). Sui *lekythoi* a base bianca risalenti al pieno V secolo a.C. la *πρόθεσις* ricorre poco frequentemente, ma, quando compare, risente della svolta intimistica nella rappresentazione del dolore caratteristica di questa tipologia di vaso (Shapiro 1991, 649). Le persone in lutto rappresentate sono poche rispetto a quelle che comparivano nell'arte a figure nere e tra di esse non è raro trovare uomini disposti vicino al corpo del defunto, con lo sguardo rivolto verso di esso, come profondamente coinvolti nel lutto, mentre sui vasi a figure nere di VI secolo a.C., erano più spesso raffigurati in gruppo, in posizione eretta non oltre i piedi del defunto, nell'atto di compiere il gesto di congedo. Esempio significativo a questo proposito è il *lekythos* conservato allo Staatliche Museen zu Berlin (Antikensammlung Berlin, inv. F 2684, *LIMC online* ID 201129) risalente al 410-390 a.C., dove un uomo addolorato sostiene con un braccio la testa del defunto, rivolgendo lo sguardo su di esso, e tiene l'altro braccio sollevato e ripiegato sulla propria testa. Per quanto riguarda la partecipazione maschile in occasione della visita alla tomba, sui *lekythoi* a base bianca di quinto secolo, che a partire dal 470-460 a.C. divengono la tipologia di vaso più comune in contesto funebre, gli uomini, qualora presenti, appaiono per lo più in compagnia di donne. Il dolore dei parenti del defunto, qualsiasi sia il loro sesso, viene rappresentato in forme meno ritualizzate, più varie, intime e composte, tanto che anche le donne evitano manifestazioni eccessive di disperazione. Le figure maschili, in particolare, oltre che nel gesto di portare una singola mano alla fronte, vengono colte nell'atto di presentare doni al defunto (*lekythos* a figure rosse su base bianca conservato a Parigi, Museo del Louvre, inv. CA 1640, 475-425 a.C., in cui una donna, con un cesto contenente ghirlande, e un giovane, coperto da un mantello, con un nastro in mano, sono in prossimità di una stele; *lekythos* risalente al 450-400 a.C. e conservato nello University Museum dell'Università del Mississippi, inv. 1977.3.83, raffigurante una figura femminile con un cesto e un uomo, avvolto in un mantello con in mano un *alabastron*, presso una tomba, a cui stanno portando

606. ἀνδρῶν Φεραίων εὐμενῆς παρουσία: *I partecipanti all'ἐκφορά.* Con l'ingresso di Admeto alla fine dello stasimo, ha inizio la scena di ἐκφορά, termine con cui il sovrano stesso definisce al verso 422 il trasporto alla tomba della salma della defunta²⁴⁰. La processione, preceduta e annunciata da Admeto, entra in scena dall'interno del palazzo, dove il cadavere era stato portato al verso 434, e si ferma per consentire ai coreuti di dare l'ultimo saluto alla defunta.

Ad essere sicuramente presenti sulla scena, in quanto menzionati nel testo, sono Admeto, i coreuti e gli attendenti recanti il feretro (verso 607, πρόσπολοι), che dovevano essere vestiti di nero e avere il capo rasato sulla base delle indicazioni date dal sovrano in Eur. *Alc.* 425-7. L'eventuale presenza dei due figli della coppia e di ulteriori partecipanti al corteo funebre non lascia traccia nel testo.

Se l'ἐκφορά messa in scena nell'*Alceste* corrisponde, nelle sue caratteristiche, alla forma che la processione aveva nell'Atene di quinto secolo a.C., la partecipazione dei figli di Alceste al corteo funebre sembra particolarmente improbabile. Questo rituale si svolgeva, infatti, in silenzio e la stessa presenza delle donne era regolamentata e limitata alle parenti più strette del defunto e a coloro che avevano un'età superiore ai sessanta anni²⁴¹.

Bambini compaiono in alcune delle poche testimonianze iconografiche di scene di ἐκφορά²⁴²; lo scarso numero di testimoni raffiguranti tale momento del rito e la

le offerte), nell'atto di contemplare silenziosamente la tomba, talvolta completamente avvolti in un mantello, che in alcuni casi giunge a coprirne anche parte della testa (*lekythos* conservato a Cambridge, al Fitzwilliam Museum, inv. GR36.1937, 450-400 a.C., su cui sono raffigurati, presso una tomba, segnalata da una stele, una donna e un giovane con in mano un bastone, completamente avvolto in un mantello) e in quello di tendere le braccia verso la stele funeraria, quasi a volerla toccare (*lekythos* conservato al Museum for Cycladic and Archaic Art di Atene, inv. 6, risalente al 475-425 a.C., raffigurante un giovane con entrambe le braccia protese verso una stele funebre). Sui soggetti maschili nei *lekythoi* a base bianca vd. Allen 2017, 90-102.

²⁴⁰ La parola ἐκφορά è vero e proprio termine tecnico per definire il trasporto del defunto, attestato con questo significato tanto in prosa quanto in poesia (Thuc. 2.34; Aesch. *Cho.* 9; Lys. 1.8; Ar. *Pl.* 1008; Pl. *Leg.* 12.947b; Aeschin. 3.235).

²⁴¹ Nelle fonti letterarie, a quanto mi risulta, non si trova né conferma né smentita riguardo alla partecipazione dei bambini alla cerimonia funebre. Sulle testimonianze iconografiche delle modalità di partecipazione dei bambini al lutto vd. Allen 2017, 149-64. Quanto alle limitazioni alla presenza delle donne, vd. Plut. *Sol.* 21.6 per la norma che impedisce di partecipare ai funerali di estranei e ps.-Dem. 43.62 per la limitazione sull'età e l'indicazione del grado di parentela entro il quale era consentita la partecipazione.

²⁴² Garland 1985, 32 nel descrivere il modellino di terracotta di ἐκφορά, ritrovato a Vari, in Attica, e conservato al National Archaeological Museum di Atene (inv. 26747), risalente alla prima metà del

datazione alta degli esemplari in cui i bambini sono presenti non consentono, tuttavia, di farsi un'idea precisa della loro partecipazione alla processione. Al contrario la loro presenza in scene di *πρόθεσις*, che è un soggetto molto più frequente sui vasi e sui *pinakes*, è ampiamente attestata²⁴³.

Nonostante il dato archeologico non dia una testimonianza decisiva, l'attribuzione del rituale dell'*ἐκφορά* alla competenza di uomini adulti, data la sua natura pubblica, sembra suggerire che i bambini, come le donne, fossero maggiormente legati al momento dell'esposizione della salma in ambiente domestico che a quello del trasporto del defunto al luogo della sepoltura²⁴⁴.

A rendere particolarmente dubbia la partecipazione dei bambini all'*ἐκφορά* nella tragedia in questione è, inoltre, il fatto che la loro funzione drammatica sembra essere stata pienamente sfruttata ed essersi esaurita nella scena della morte di Alcesti, dove il lamento di Eumelo rappresenta un saluto definitivo alla madre.

Sulla base, dunque, della pertinenza maschile dell'*ἐκφορά* e del ruolo drammatico dei figli di Alcesti, limitato al momento della morte della madre, ritengo opportuno escludere la loro partecipazione al corteo funebre.

VII secolo a.C., dopo aver detto che sul carro, che reca la bara con il defunto coperto da un sudario, sono presenti quattro persone in lutto, afferma: «A child rolls on its back on top of the shroud in an ecstasy of grief». Su questo reperto vd. anche Oakley 2003, 167. Merthen 2009, 113-4 identifica con un bambino anche la piccola figura che con una mano tocca il feretro e con l'altra colpisce la propria testa, subito alla sinistra del defunto, nel cratere di età geometrica conservato ad Atene, National Archaeological Museum, inv. 990, *LIMC online* ID 52632.

²⁴³ *Phormískos* a figure nere conservato al Museo Civico Archeologico di Bologna (inv. 1438, *LIMC online* ID 202930), risalente alla seconda metà del VI secolo a.C., raffigurante una scena di *πρόθεσις* a cui partecipano anche dei bambini; *pínax* conservato al Musée du Louvre di Parigi, (inv. 905 (L 4), *LIMC online* ID 202934) databile tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C., che raffigura una *πρόθεσις* a cui partecipano due bambini; *pínax* databile tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C., conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 54.11.5, *LIMC online* ID 202941), che rappresenta una scena di *πρόθεσις* con un bambino seduto in basso a destra. *Phormískos* a figure nere conservato nello Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (inv. V.I. 3333, *LIMC online* 202932), in cui si raffigura una donna che tiene in braccio un bambino, protendendolo verso la salma della persona defunta, esposta per la *πρόθεσις*. Bambini sono raffigurati anche in scene di visita alla tomba sui *lékythoi* a base bianca (e.g. esemplare conservato al British Museum di Londra, inv. 1905.7-10.10, risalente alla seconda metà del V secolo a.C., con raffigurata una donna con in braccio un bambino che si protende verso un'altra donna seduta, con ogni probabilità la defunta).

²⁴⁴ Quanto alla dimensione maschile dell'*ἐκφορά* vd. Stears 2008, 146: «At the *ekphora*, the funeral left the semipublic world of the *oikos* and entered fully the public world of the polis. Here the men, having played a secondary role at the *prothesis*, were required to take center stage, leading the procession and perhaps carrying the corpse». Se la *πρόθεσις* era attribuita prevalentemente alla cura femminile, l'*ἐκφορά* veniva gestita dagli uomini e aveva una forte impronta maschile, anche a livello di percentuale dei partecipanti (Sourvinou-Inwood 2004, 169).

Problematica è anche la presenza durante l'ἐκφορά di un gruppo più o meno numeroso di comparse, la cui visibilità scenica non è, però, segnalata nel passo in questione. Nel resto della tragedia si possono individuare tre passaggi del testo che possono ritenersi di interesse a questo proposito: i versi 96-7, dove i coreuti sottolineano che Admeto non avrebbe potuto dare alla sposa delle esequie solitarie, i versi 767-70, dove il servo dice di non aver potuto salutare e piangere Alceste, essendosi dovuto occupare dell'ospite molesto, e i versi 844-5, dove Eracle pianifica l'attacco a Thanatos, che pensa di trovare presso la tomba, nell'atto di bere il sangue delle vittime sacrificali. Nel primo caso il fatto che Admeto voglia evitare ad Alceste un ἔρημον τάφον non indica, tuttavia, tanto la preoccupazione del sovrano perché il feretro della defunta venga accompagnato da un corteo funebre numeroso, come sembra suggerire lo scolio al verso in questione²⁴⁵, quanto il suo interesse perché ogni aspetto del rito venga adempiuto accuratamente²⁴⁶. Il coro è a conoscenza di questa preoccupazione di Admeto e sa che, se Alceste fosse già morta, il sovrano avrebbe reso nota la notizia perché ciascuno, entro i limiti del proprio ruolo, potesse partecipare al lutto (non al corteo funebre).

Il secondo passo è l'unico in cui, nell'uso del verbo ἐφespόμην di verso 767, sembra esserci un vero e proprio riferimento al corteo funebre²⁴⁷. Il servo afferma, con rammarico, di non avervi potuto prendere parte, presupponendo implicitamente, con

²⁴⁵ Σ Eur. *Alc.* 96 Schwartz: πῶς χωρὶς ὄχλου τὴν ἐκφορὰν <ἄν> ἐποιήσατο Ἄδμητος, ἀγαθῆς γυναικὸς ἐκφορὰν ποιοῦμενος.

²⁴⁶ L'attenzione nell'eseguire tutti i momenti del rito funebre è segno di rispetto per il defunto. L'esempio positivo di Admeto trova la controparte negativa nella figura di Clitemnestra che, in risposta alle concitate domande del coro sulla sorte del cadavere di Agamennone e sull'esecuzione delle pratiche previste dal rito, ai vv. 1552-4 dell'*Agamennone* di Eschilo afferma che intende seppellirlo, ma senza i lamenti dei familiari (v. 1552, οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων). La donna parla, cioè, di «una forma quasi clandestina» di funerale «che configura un'intollerabile ἀτίμωσις nei confronti del defunto» (Medda 2017 vol. III, 398). A questa violazione del rituale fa riferimento anche Elettra in Aesch. *Cho.* 429-33. Caso simile, in cui la mancanza di adesione al rito segnala la volontà di disonorare il defunto, è Aesch. *Sept.* 1026-30, dove, per decreto, a Polinice vengono negati lamento, processione funebre e sepoltura dignitosa.

²⁴⁷ Il verbo ἐφespώ compare insieme al termine ἐκφορά una sola volta, nel paragrafo sesto della dodicesima omelia di Filagato da Cerami, autore della fine dell'XI secolo d.C., mentre già in precedenza viene impiegato nel senso di 'seguire (concretamente/fisicamente) qualcuno' (Hom. *Il.* 13.495, Hdt. 3.31.1); in Thuc. 5.11.1 viene utilizzato in contesto funebre, per indicare l'atto di seguire il corpo di un defunto fino al luogo della sepoltura. Anche l'espressione ἐκτείνειν τὰς χεῖρας di verso 768 sembra essere collegata al momento dell'ἐκφορά, come suggerisce lo scolio al verso in questione, Σ Eur. *Alc.* 768 Schwartz, che fa riferimento all'uso della medesima espressione associata al contesto della processione funebre in Aesch. *Cho.* 9.

ogni probabilità, la partecipazione degli altri servi, anche loro, come lui, favoriti e protetti dalla defunta.

Quanto al terzo passo, sembra improbabile che il riferimento alle vittime sacrificali nelle parole di Eracle dei versi 844-5 possa giustificare la presenza nella scena di ἐκφορά di comparse recanti doni e offerte sacrificali da porre sulla tomba. Mi sembra, infatti, che Euripide, scegliendo di descrivere l'occasione che si presenta ad Eracle per attaccare Thanatos, voglia solo contestualizzare la lotta fra i due, fornendole un'ambientazione²⁴⁸.

Sulla base, dunque, dell'indizio riguardante la partecipazione al corteo dei servi della casa di Admeto offerto dal secondo passo, ritengo probabile la presenza di comparse recanti offerte²⁴⁹.

607. νέκυν μὲν ἤδη πάντ' ἔχοντα πρόσπολοι: *Le modalità di trasporto della defunta.* Admeto fornisce immediatamente alcune indicazioni su come il feretro doveva apparire sulla scena. Il sovrano dice, infatti, al verso 607 che la salma è dotata di ogni ornamento funebre (πάντ' ἔχοντα), sottolineando con queste parole la conformità dell'aspetto della defunta a quanto previsto dal rito. Se, nella fase di preparazione alla πρόθεσις, il cadavere veniva adornato con corona, ghirlande, nastri e gioielli, il rito prevedeva che durante l'ἐκφορά il corpo, disposto su un catafalco, apparisse completamente coperto dall'ἐπίβλημα, che lasciava vedere la sola testa, poggiata su un cuscino²⁵⁰.

Il testo fornisce anche un'informazione sulla modalità di trasporto del corpo. Admeto sottolinea, infatti, che i πρόσπολοι portano il corpo sollevato in alto (verso 608, φέρουσιν ἄρδην). Questa immagine corrisponde alla pratica storica che prevedeva che

²⁴⁸ Kavoulaki 1996, 198 nota 273.

²⁴⁹ Stanley-Porter 1973, 72-3, 85-6 nota 47 ritiene che la presenza dei bambini nella scena del trasporto della salma e in quella del riconoscimento sia improbabile; individua, inoltre, la presenza di almeno 6 comparse (4 con Admeto, 2 con Ferete), suggerendo che i partecipanti al corteo potrebbero anche essere più numerosi. Nella pratica storica durante la processione potevano essere portati doni per la tomba, evitando però animali da offrire in sacrificio, oggetto di proibizione (Plut. Sol. 21.6).

²⁵⁰ Questo aspetto viene, ad esempio, individuato nella legge di V secolo a.C. della città di Iulide nell'isola di Ceo (IG XII.5.593.6-8), dove si dice: ἐχφῆρεν δὲ ἐγ κλίνῃ σφ[η]νόπο[δ]ι [κ]/[α]ὶ μὲ καλύπτειν [τ]ὰ δολ[ο]σ[χ]ερ[έα] τοῖς ἑματ]/ίσις. Oakley 2003,164 descrive efficacemente come appariva un corpo durante la fase di trasporto al luogo della sepoltura; in particolare sottolinea che il catafalco aveva le caratteristiche di una κλίνη e che sul corpo del defunto, ricoperto dall'ἐπίβλημα venivano appoggiati rami e nastri.

il corpo, adagiato sul catafalco, fosse portato a spalla da quattro incaricati o, in alternativa, che la bara fosse adagiata su un carro, trainato da muli o cavalli²⁵¹.

La processione che viene messa in scena nell'*Alceste*, pur nei limiti della rappresentazione drammatica, conserva alcuni tratti della pratica storica. Oltre alla modalità di trasporto del feretro e all'aspetto della defunta, va considerata anche la netta prevalenza di uomini fra i partecipanti al corteo funebre²⁵². L'assenza di tracce nel testo impedisce di escludere che ad accompagnare la defunta vi fossero anche comparse di sesso femminile recanti doni, ma i partecipanti di cui siamo a conoscenza sono uomini. Nel caso in cui vi fossero state delle donne, si sarebbero disposte a chiusura del corteo²⁵³.

Il confronto con le altre tragedie superstiti mostra l'eccezionalità del corteo funebre dell'*Alceste*, che è il solo a riproporre tratti della ritualità storica nel rappresentare il trasporto alla tomba della salma della sposa di Admeto. L'unico caso che può essergli

²⁵¹ Di questi aspetti della processione funebre è rimasta traccia in alcune testimonianze iconografiche, pur non essendo l'ἔκφορά un soggetto particolarmente frequente. Le prime attestazioni risalgono all'età geometrica, che ha conservato tre esemplari di processione funebre (e.g. cratere conservato ad Atene, National Archaeological Museum, inv. 990, *LIMC online* ID 52632, dove il corpo del defunto, disposto su una bara, viene trasportato da un carro, trainato da cavalli). Essa viene, inoltre, raffigurata nel modello di terracotta di VII secolo a.C. di cui si è detto nella nota 4. Gestì di preparazione all'ἔκφορά, soprattutto l'imbrigliatura degli animali da traino, compaiono anche su alcuni *pinakes* votivi di VI secolo a.C. (e.g. *pinax* del pittore di Exekias, conservato a Berlino, Antikensammlung, inv. F1819). Il momento della disposizione del cadavere nella bara, che precedeva immediatamente il trasporto, viene raffigurato sulla *bail-amphora* del pittore di Sappho, risalente alla fine del VI-inizio del V secolo a.C., conservata al Bowdoin College Museum of Art di Brunswick, inv. 1984.23. Il *loutrophoros* conservato al National Archaeological Museum di Atene, inv. 450 (*LIMC online* ID 4149), risalente anch'esso alla fine del VI-inizio del V secolo a.C., raffigura, invece, il momento immediatamente successivo all'ἔκφορά, la fase della sepoltura. Le due testimonianze iconografiche più significative di questa pratica, tuttavia, essendo state elaborate per una committenza etrusca, non sono immediatamente utili per ricostruire il rito greco (*kántharos* conservato nel Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France di Parigi, inv. 353, *LIMC online* ID 51441, risalente alla prima metà del VI secolo a.C., in cui il defunto è portato a spalla da quattro uomini; *kyathos* conservato nel Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France di Parigi, inv. 355, *LIMC online* ID 50374, risalente alla seconda metà del VI secolo a.C., in cui il defunto è posto sopra un carro trasportato da muli). Non ci sono esemplari realizzati con la tecnica a figure rosse che raffigurino l'ἔκφορά.

²⁵² La forma consentita del rito, a partire dall'età arcaica, prevedeva una partecipazione femminile al corteo funebre ridotta e circoscritta alle parenti più prossime del defunto e alle donne di età superiore ai sessanta anni data l'ineliminabile dimensione pubblica di questo momento del rito. Ps.-Dem. 43.62, nel riportare la legge di Solone, gli attribuisce anche questi contenuti: γυναῖκα δὲ μὴ ἐξεῖναι εἰσιέναι εἰς τὰ τοῦ ἀποθανόντος μὴδ' ἀκολουθεῖν ἀποθανόντι, ὅταν εἰς τὰ σήματα ἄγηται, ἐντὸς ἐξήκοντ' ἐτῶν γεγονυῖαν, πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν εἰσι.

²⁵³ Nella pratica storica il corteo si svolgeva prima del sorgere del sole, alla luce delle fiaccole, e si disponeva lasciando agli uomini la posizione frontale, alle donne quella posteriore. Nelle testimonianze iconografiche di età geometrica uomini in armi aprono la processione, seguiti dal feretro, mentre le donne, colte nei gesti del lamento, chiudono il corteo (e.g. anfora conservata al National Archaeological Museum di Atene, inv. 803, *LIMC online* ID 51438).

paragonato è quello delle *Supplici* euripidee, dove i corpi dei combattenti defunti vengono portati in scena, sono compianti dalle loro madri, che formano il coro, e, poi, vengono trasportati fuori scena per essere cremati, tornando, quindi, sotto forma di ceneri, all'interno di urne, nelle mani dei figli, che rendono loro onore con un secondo lamento. La fase del trasporto delle salme non viene, tuttavia, altrettanto valorizzata e indagata e il rito messo in scena vuole ricordare la celebrazione del funerale pubblico per i caduti in guerra più che la cerimonia privata, com'è, invece, nel caso dell'*Alceste*²⁵⁴.

Nelle altre tragedie in cui vengono portati sulla scena corpi di personaggi defunti, il tragediografo privilegia, invece, la descrizione della fase del lamento rispetto a quella del trasporto del defunto alla tomba, producendo un'inversione rispetto alla pratica reale, nell'ambientare all'esterno una scena che, nell'Atene di quinto secolo, si svolgeva, per legge, in casa e nel relegare fuori dallo spazio scenico l'ἐκφορά²⁵⁵. Nell'*Alceste*, invece, il lamento sulla scena è ridotto al minimo e si sposta presto all'interno, lasciando spazio alla realizzazione scenica dell'ἐκφορά. Un accenno fugace alla πρόθεσις, svoltasi nel palazzo, viene fatto dal coro ai versi 597-600²⁵⁶.

609. ὁμῆϊς δὲ τὴν θανοῦσαν, ὡς νομίζεται: *Il saluto ad Alceste.* Nell'introdurre l'ingresso in scena del cadavere della defunta, composto per la sepoltura e trasportato da attendenti, Admeto dà indicazioni ai coreuti sul comportamento previsto dal rito in questa circostanza (verso 609, ὡς νομίζεται). L'azione, suggerita dal sovrano ai

²⁵⁴ Quanto alle caratteristiche del funerale pubblico vd. Thuc. 2.34. Un riferimento alla fase del trasporto del defunto si ha anche in Eur. *Tro.* 1246-7, dove Ecuba segnala che la salma di Astianatte è pronta per il trasporto e la sepoltura. In Eschilo, invece, riferimento a questa fase si ha al v. 1030 dei *Sette contro Tebe*, dove a Polinice, per decreto, viene negato l'accompagnamento dei suoi cari durante la processione.

²⁵⁵ Ps.-Dem. 43.62 dà testimonianza del fatto che, secondo le leggi di Solone, la πρόθεσις doveva svolgersi in casa: Τὸν ἀποθάνοντα προτίθεσθαι ἔνδον, ὅπως ἂν βούληται. Alcuni esempi di tragedie in cui si dà ampio spazio al lamento sul corpo del defunto sono Soph. *Ant.* 1261-346, dove Creonte piange sul corpo di Emone, inizialmente, e, poi, anche su quello di Euridice, alternandosi alle parole del coro e al racconto del messaggero; Eur. *Andr.* 1173-225, dove Peleo, con la collaborazione del coro, piange sul corpo del figlio morto, portato in scena; Eur. *Pho.* 1485-529, dove Antigone dà voce al lamento sui corpi di Giocasta, Polinice ed Eteocle; Eur. *Hipp.* 811-85, dove Teseo lamenta insieme al coro la morte di Fedra, il cui cadavere è visibile sulla scena.

La maggiore attenzione alla messa in scena della πρόθεσις nelle tragedie superstiti è in linea con quanto attestato dalle testimonianze iconografiche, nelle quali le scene di lamento sul corpo del defunto sono molto più frequenti delle scene di trasporto del cadavere, particolarmente rare.

²⁵⁶ Kavoulaki 1996, 199-200.

coreuti, viene individuata dal verbo προσεῖπον (verso 610), che indica l'atto di 'rivolgere il saluto' e implica, in alcune delle sue occorrenze, compresa quella in questione, un atteggiamento di rispetto e deferenza nei confronti del destinatario dell'azione²⁵⁷. Se il verbo ricorre altre volte in Euripide in un contesto di morte, ad indicare l'ultimo saluto rivolto ai cari da parte di un personaggio che esce di scena per andare a morire²⁵⁸, solo nel passo in questione esso indica, invece, il saluto, previsto dal rito ed eseguito da chi è rimasto in vita, per prendere congedo definitivamente dalla persona defunta.

La risposta del coro all'invito di Admeto, ritardata dall'ingresso in scena inaspettato di Ferete, consiste nelle parole indirizzate ad Alcesti ai versi 741-6. Con questo intervento in anapesti, che spezza il ritmo dominante del trimetro giambico, il coro rivolge alla donna il proprio saluto, ricordandone le qualità e augurandole un ingresso sereno nel mondo delle ombre. I medesimi contenuti e lo stesso uso di χαῖρε sono presenti anche nelle parole di commiato che Ferete rivolge alla nuora defunta ai versi 625-7²⁵⁹.

²⁵⁷ Il verbo con il significato di 'rivolgere il saluto' viene utilizzato nei momenti di transizione, cioè per introdurre il primo contatto con qualcuno/qualcosa che non si è mai incontrato o che non si vedeva da un tempo più o meno lungo e per indicare l'ultima interazione con qualcuno/qualcosa da cui ci si deve separare (per un saluto introduttivo: Ar. *Pax* 557, Eur. *Alc.* 942, *IA* 630; per un saluto di commiato: Eur. *Alc.* 195, *Med.* 1069, *Heracl.* 573, *Hipp.* 1099, *Ion* 665). Un atteggiamento rispettoso e deferente, con una componente rituale, è suggerito, ad esempio, in Aesch. *Ag.* 811, in cui Agamennone, tornato in patria, si rivolge in primo luogo ad Argo e agli dei, e in Eur. *HF* 599 dove Anfitrione suggerisce ad Eracle, appena tornato, di rivolgere in primo luogo il saluto all'altare domestico, indicazione che l'eroe recepisce (vd. v. 609). La presenza, talvolta, di una sfumatura rituale e di un tono riverente viene rilevata anche da Esichio (Hsch. π 3714 S. (πρόσεπε)) che glossa il termine, oltre che con ἄσπασαι e προσαγόρευσον, anche con προσκύνησον. Tono sostenuto e deferente è individuabile anche in Soph. *Aj.* 1222, dove il coro desidera potersi trovare nella propria patria, Salamina, da dove rivolgere il proprio saluto alla sacra Atene. Il verbo assume un tono comicamente ossequioso, data la natura del destinatario del saluto (le anguille), in Ar. *Ach.* 882, 891.

²⁵⁸ Esempi sono Eur. *Alc.* 195, *Med.* 1069, *Heracl.* 573. Questo significato del verbo è attestato anche in prosa (ps.-Dem. 50.60).

²⁵⁹ Nell'indagare l'uso della parola χαῖρε negli epitaffi di età arcaica, Sourvinou-Inwood 1995, 180-216, 368-9 constata che essa non compare in riferimento ai defunti prima del quarto secolo a.C.; in precedenza, invece, il termine era riservato ai vivi e alle divinità, mentre, nei rari casi in cui era riferito ad un defunto, l'impiego anomalo del termine segnalava un processo di eroizzazione/divinizzazione della persona deceduta. La studiosa, ritenendo che in età arcaica il termine χαῖρε possedesse ancora un valore semantico pieno e non avesse assunto le caratteristiche di un saluto convenzionale, svuotato di significato autonomo, afferma l'incompatibilità della parola con la condizione del defunto e la concezione della morte diffusa all'epoca. Nel saluto χαῖρε, anche in epoca successiva, rimane comunque traccia del significato proprio del verbo, 'rallegrarsi'; ne sono esempi Eur. *Hec.* 426-7, *Pho.* 618, *Or.* 1083-4. Pertanto, nell'*Alcesti*, l'uso del termine χαῖρε in riferimento alla defunta troverebbe spiegazione nell'intenzione, sia da parte del coro, sia da parte di Ferete, di attribuire ad Alcesti tratti eroici e divini. Se le intenzioni del coro vengono confermate ai versi 995-1004, non ci sono elementi

Il testo non fornisce in questo punto ulteriori informazioni sulla reazione dei coreuti alla presenza della salma, ma non è priva di fondamento l'ipotesi che essi, nel prendere commiato dalla loro sovrana, avessero accompagnato le parole con un gesto. I due gesti maschili di cui ci viene data testimonianza nelle raffigurazioni di sesto secolo a.C. di scene di *πρόθεσις* e che sembrano riproporsi anche in altri momenti del rito, sono il braccio destro sollevato, con il palmo della mano rivolto verso l'esterno, e la mano portata alla fronte in segno di saluto²⁶⁰. Costituisce indizio a favore di questa ricostruzione, in particolare a supporto del primo gesto menzionato, anche il verso 768 della tragedia in questione, dove il servo rimpiange di non aver potuto accompagnare la defunta né tendere la mano in segno di saluto (ἐξέτεινα χεῖρα). L'espressione trova un parallelo in Aesch. *Cho.* 9, dove ne viene indicato esplicitamente, con l'espressione ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ, il contesto, e viene interpretata anche da Σ Eur. *Alc.* 768 Schwartz come gesto riferito alla processione funebre: οὐκ ἐξέτεινα, φησὶ, τὴν χεῖρα ἐν τῷ θρηνεῖν διὰ τὸ ἀσχοληθῆναι. ἔθος γὰρ ἦν ἐκτεῖναι τὰς χεῖρας ὅταν ἐκφορὰ νεκροῦ γίνηται²⁶¹.

611. καὶ μὴν ὄρῳ σὸν πατέρα: *L'aspetto di Ferete.* L'arrivo inaspettato di Ferete, reso noto dal coro, interrompe lo svolgimento della processione. Il padre di Admeto entra con passo lento, data la sua età avanzata (versi 611-2, γηραιῶι ποδῖ/

che portino a pensare che Ferete condivide questa idea (Parker 2007, 180). La sincerità delle intenzioni e delle parole del padre di Admeto non è, tuttavia, di interesse per Euripide che caratterizza il personaggio come ipocrita e opportunist.

²⁶⁰ Garland 1985, 29 ipotizza che il gesto maschile di portare una singola mano alla fronte, diversamente da quello femminile che prevedeva di sollevare alla testa entrambe le mani, tirando i capelli (e.g. *lekythos* a base bianca conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. IV 3748, *LIMC online* ID 4158, risalente al 430-20 a.C.), non fosse un gesto di lutto e disperazione, ma, invece, un gesto di saluto (e.g. *lekythos* a base bianca conservato a Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. E 288-3, *LIMC online* ID 201128, risalente al 425-400 a.C.), simile nel significato a quello di protendere in avanti la mano destra, alzandola in alto. Oltre che nelle scene di *πρόθεσις* (e.g. *pinax* decorato con la tecnica a figure nere, conservato al National Archaeological Museum di Atene, inv. VS 324 a-b, *LIMC online* ID 203145), il gesto della mano destra protesa, con il palmo verso l'esterno, ricorre, anche se molto raramente, nelle scene di visita alla tomba (e.g. *lekythos* a base bianca, risalente alla seconda metà del V secolo a.C., Basel, market, Munzen und Medaillen A.G.) e viene eseguito da uno degli uomini presenti alla preparazione del defunto per il trasporto, raffigurata sulla *bail-amphora* del pittore di Sappho (fine VI-inizio V secolo a.C., conservata al Bowdoin College Museum of Art di Brunswick, inv. 1984.23). Per una sintesi visiva dei vari gesti maschili del lutto nelle fonti iconografiche vd. Huber 2001, 250-1, 255-6, 263.

²⁶¹ Merthen 2009, 50-1. In Eur. *Supp.* 772, l'espressione simile αἶρω χεῖρ' ἀπαντήσας νεκροῖς sembra più legata al momento del lamento dei defunti, che a quello del trasporto della loro salma.

στείχοντ'(α)), indossando sicuramente le vesti e la maschera del lutto, accompagnato da comparse, anch'esse vestite di nero e con i capelli rasati, recanti in mano offerte per la defunta. L'informazione su costume e maschera di questi personaggi non è resa esplicita nel testo, ma, dato il contesto luttuoso, se Ferete e le comparse che lo accompagnavano non avessero indossato l'abbigliamento adeguato, il coro o Admeto lo avrebbero notato (cfr. Eur. *Supp.* 1054-6).

La scena doveva risultare di impatto per il pubblico; nello spazio visibile si affollavano, infatti, il coro, il corteo funebre guidato da Admeto e recante il corpo di Alceste, Ferete e il suo seguito.

Le offerte per Alceste. I doni recati da Ferete vengono definiti al verso 613 con il termine collettivo κόσμος, che, in contesto funebre, identifica sia l'apparato del lutto in generale, sia ogni ornamento necessario per lo svolgimento delle esequie di un defunto, secondo la norma del rito²⁶². L'apposizione che segue νεπτέρων ἀγάλματα specifica il generico κόσμος, individuando la natura del dono. Il termine ἄγαλμα viene associato anche in altri passi tragici ad un contesto di morte. In particolare, in Aesch. *Cho.* 200 indica il ricciolo di Oreste offerto sulla tomba di Agamennone per rendergli onore e in Eur. *Or.* 1434 individua gli ornamenti che Elena sta predisponendo per la tomba della sorella, definiti più precisamente al verso 1436 φάρεα πορφύρεα. In Eur. *HF* 703, dove ricorre un'espressione speculare a quella dell'*Alceste* (κοσμεῖσθε σῶμα [...] νεκρῶν ἀγάλμασιν), invece, il termine indica gli ornamenti indossati dai defunti. Se le varie occorrenze del termine ἄγαλμα in contesto luttuoso attestano il doppio significato di 'offerta da porre sulla tomba' e 'ornamento indossato dal defunto', l'identità degli oggetti portati in scena da Ferete comincia a precisarsi ai versi 618-9, quando il vecchio invita a seppellirli con la defunta. A consentire la definitiva identificazione dei doni sono le parole di Admeto, che al verso 631 afferma che Alceste οὔποθ'(ε) [...] ἐνδύσεται gli ornamenti di Ferete. Il verbo ἐνδύω ci indica, quindi, che i doni del padre di Admeto non sono offerte per la tomba, né oggetti da

²⁶² Per il primo significato vd. Eur. *Alc.* 149, κόσμος γ' ἔτοιμος, ὅτι σφε συνθάψει πόσις. Per il secondo significato vd. Eur. *Alc.* 161, *HF* 329, 548. In Eur. *Hec.* 578, 615 e in Eur. *Tro.* 1200, 1208 la situazione precaria in cui si compiono le esequie porta ad utilizzare come ornamento per il corpo del defunto il poco che si ha a disposizione. In Eur. *IT* 632 e in Eur. *Hel.* 1062, il termine indica i donativi portati sulla tomba. Al verso 618 dell'*Alceste* Ferete ripete il termine κόσμος seguito da un pronome dimostrativo con funzione deittica, che sottolinea la presenza concreta di questi oggetti scenici.

seppellire con la defunta, ma consistono in ornamenti per il corpo della defunta (indumenti, ghirlande).

Il sovrano, nel sottolineare che Alceste non ha bisogno di questi beni (verso 632), non vuole soltanto prendere le distanze dal padre, per il quale prova disprezzo e disapprovazione, ma anche sottolineare che la defunta è già stata preparata per la sepoltura (verso 607)²⁶³. I doni di Ferete risultano, quindi, tardivi, in quanto è la πρόθεσις il momento del rito, in cui il defunto viene preparato per la tomba e adornato, e inopportuni, in quanto la loro offerta interrompe il corretto svolgimento del rito, aspetto che Admeto ritiene di primaria importanza²⁶⁴. Gli unici doni ammessi durante l'ἐκφορά erano, infatti, quelli recati in processione per essere offerti sulla tomba o per essere seppelliti insieme al defunto²⁶⁵.

740. στείχωμεν, ὥς ἂν ἐν πυρᾷ θῶμεν νεκρόν: *L'uscita di scena del coro.* Le parole di Admeto di verso 740 costituiscono indicazione di regia per il corteo, che, dopo essersi fermato per consentire l'intervento del coro ed essere stato trattenuto dall'arrivo di Ferete, può ora ripartire.

Se il congiuntivo esortativo στείχωμεν di verso 740 includesse anche i coreuti, il coro prenderebbe parte al corteo e la scena rimarrebbe, per un breve intervallo di tempo, vuota, fenomeno attestato raramente nella tragedia superstite. Se, invece, l'esortazione

²⁶³ Alla fase di vestizione e di preparazione del defunto, poi esposto per il lamento, si fa riferimento con il verbo περιστέλλω, che ricorre, con questo significato, in Eur. *Alc.* 664, *Med.* 1034, *Tro.* 1043-4. Esichio glossa la voce περισταλείς con κοσμηθείς. ἤτοι ταφεύς. Aristofane offre una lettura parodica della fase di preparazione del defunto in Ar. *Lys.* 598-613, *Ec.* 537-8, menzionando i vari oggetti coinvolti (e.g. ghirlande, profumi, bende).

²⁶⁴ Kavoulaki 1996, 203-4. Tucidide (Thuc. 2.34.2-3), nel parlare del funerale pubblico, che, pur avendo caratteristiche proprie, presentava la stessa successione di momenti di quello privato (πρόθεσις, ἐκφορά, sepoltura), dà testimonianza della possibilità durante la πρόθεσις di portare doni al defunto, dicendo: τὰ μὲν ὅσα προτίθενται τῶν ἀπογενομένων πρότριτα σκηνήν ποιήσαντες, καὶ ἐπιφέρει τῷ αὐτοῦ ἕκαστος ἢν τι βούληται.

²⁶⁵ Per un approfondimento sulle caratteristiche delle offerte funebri sia al momento del funerale, sia in una fase successiva di visita alla tomba vd. Kurtz-Boardman 1971, 200-17. Le offerte al defunto potevano consistere, ad esempio, in cibo e bevande, oppure in vasi, gioielli, armi e altri oggetti appartenuti alla persona deceduta o legati alla sua vita. Anche in questo ambito le leggi intervengono nel corso del tempo con delle limitazioni per ridurre l'esibizione di sfarzo e lusso durante la fase pubblica della cerimonia funebre. Ad esempio, interessante è la testimonianza della legge della città di Iulide sull'isola di Ceo, conservatasi sui due lati di una stele risalente alla seconda metà del V sec. a.C. (*IG XII.5.593*), che, fra le altre cose, limita a tre χόες di vino e uno di olio l'offerta da offrire sulla tomba e legifera anche in materia di sacrificio preliminare alla sepoltura. Ugualmente in Plut. *Sol.* 21.5 si menziona il fatto che Solone abbia impedito di recare come offerta cibo e bevande del costo superiore a un obolo e un paniere di dimensioni superiori ad un cubito.

di Admeto si riferisse esclusivamente al gruppo entrato in scena con lui al verso 606, il coro rimarrebbe in scena durante il confronto tra Eracle e il servo e si dovrebbe giustificare il suo silenzio protratto dal verso 746 al verso 872.

Mentre la maggior parte degli studiosi ed editori della tragedia ritiene sicuramente valida la prima alternativa²⁶⁶, Parker ha problematizzato la questione, sostenendo che, contrariamente a quanto succede negli altri casi in cui il coro esce di scena, lasciandola temporaneamente vuota, nell'*Alceste* non vi sia una motivazione sufficiente per il verificarsi del fenomeno²⁶⁷. La giustificazione addotta da Dale²⁶⁸, che consiste nell'idea che Eracle debba prendere la decisione di salvare Alceste, lottando contro Thanatos, in assenza di testimoni, non convince la studiosa, che sostiene vi siano altri casi in tragedia, in cui il coro sembra ignorare informazioni rese note in sua presenza²⁶⁹.

Partendo dalle attestazioni certe del fenomeno in tragedia, nelle *Eumenidi* di Eschilo e nell'*Aiace* di Sofocle esso è funzionale al cambio di scena²⁷⁰. L'uscita del coro nel corso della tragedia ricorre anche nell'*Elena* euripidea e nel *Reso*. Nel primo caso, Elena e il coro entrano contemporaneamente nel palazzo al verso 385 per interrogare Teonoe, come affermano di voler fare ai versi 317-34, e la scena rimane vuota per consentire l'ingresso di Menelao e lo svilupparsi della sua linea narrativa. Nel secondo caso, invece, i coreuti escono di scena al verso 564, dichiarando esplicitamente la propria intenzione di andare a svegliare i Lici perché si sostituiscano a loro nel prestare guardia all'accampamento, lasciando così spazio per l'attuarsi del piano di Odisseo e Diomede²⁷¹.

²⁶⁶ Schadewaldt 1966², 21-2, Dale 1954, 108, Méridier 1976, 85, Conacher 1988, 184, Rehm 1996, 50.

²⁶⁷ Parker 2007, 199-201.

²⁶⁸ Dale 1954, 108.

²⁶⁹ Nello *Ione* euripideo, ad esempio, il coro, pur sapendo la verità sulla fedeltà di Xuto, non si oppone alle parole del pedagogo, che accusa Xuto di aver escogitato una messa in scena, coinvolgendo anche l'oracolo di Apollo, perché il figlio, in realtà avuto da una relazione extra-coniugale, potesse venir riconosciuto come legittimo (vv. 808-31). I coreuti, quindi, pur avendo assistito, in precedenza, al dialogo tra Xuto e Ione, in cui il primo assicurava di non aver mai tradito la moglie e che il suo interlocutore poteva essere solo il frutto di una relazione prematrimoniale (vv. 545-8), si rivelano subito d'accordo con l'interpretazione del vecchio pedagogo (vv. 832-5).

²⁷⁰ Nelle *Eumenidi* l'assenza del coro riguarda i vv. 231-44 (il coro di Erinni esce per inseguire Oreste), nell'*Aiace* i vv. 814-66. In quest'ultima tragedia, il coro si era diviso in due parti e i coreuti erano usciti, su incoraggiamento di Tecmessa, rivolgendosi in direzioni diverse, perciò anche al momento di rientrare in scena sfruttano entrambe le *párodoi*.

²⁷¹ Dale 1954, 108 attesta il fenomeno anche per il *Fetonte*, ma Diggle 1970, 150 dice che se il coro uscisse al verso 226 insieme a Climene, non ci sarebbe il tempo né l'occasione drammatica per farlo

Elemento comune nei casi menzionati è il fatto che lo spostamento del coro venga chiaramente segnalato nel testo, cosa che Parker ritiene non accadere nel caso in questione, in quanto lo *στείχωμεν* di verso 740, che potrebbe indicare l'uscita del coro, non ne è segnale inequivocabile.

Nel caso dell'*Alceste*, il problema, se si volesse ritenere il coro continuamente presente sulla scena, non consisterebbe tanto nello spiegare perché, se i coreuti erano a conoscenza delle intenzioni di Eracle, non abbiano favorito e agevolato il riconoscimento da parte di Admeto della sposa nella scena finale²⁷², ma quanto giustificare il loro silenzio, che si estenderebbe per più di 100 versi, coinciderebbe proprio con l'intervallo di tempo in cui Admeto è assente per portare a termine la sepoltura e comporterebbe che il coro si fosse astenuto dall'annunciare non solo l'ingresso in scena del servo e di Eracle, ma anche quello, successivo di Admeto al verso 861.

Non mi risulta che esistano paralleli per il caso che si verrebbe così a creare, che implicherebbe che il coro, pur presente, non intervenisse, né con considerazioni più o meno brevi né per annunciare l'ingresso o l'uscita dei personaggi, per la durata di un'intera scena e, poi, nel riprendere la parola, non desse segno di essere a conoscenza dello sviluppo degli eventi²⁷³.

rientrare, prendendo i coreuti di nuovo la parola al verso 270, subito dopo l'uscita di Merope. In tutti i casi in cui il coro esce, infatti, il suo ritorno in scena si adatta perfettamente alle circostanze drammatiche in svolgimento e viene messo in evidenza dal tragediografo: ad esempio nelle *Eumenidi*, nell'*Aiace* e nel *Reso*, il coro rientra in scena con l'espedito di essere alla ricerca o all'inseguimento di qualcuno, nell'*Elena* il coro rientra per annunciare il responso di Teonoe riguardo alla sorte di Menelao. Aggiungerei, inoltre, che, contrariamente a quanto accade negli altri casi, non vi sono nel testo del *Fetonte* neppure segnali dell'uscita del coro.

²⁷² A questo proposito, bisogna, comunque, tenere in considerazione che se il coro fosse a conoscenza del piano di Eracle, le uniche parole pronunciate dai coreuti nel corso dell'ultimo dialogo tra Eracle e Admeto (vv. 1070-1: *ἐγὼ μὲν οὐκ ἔχοιμι' ἄν εὖ λέγειν τύχην·/χρηὶ δ', ἥτις ἐστί, καρτερεῖν θεοῦ δόσιν*), nel momento di maggior tensione che vede il sovrano in crisi di fronte alla richiesta del suo interlocutore di custodire nel palazzo la donna che reca con sé, si caricerebbero, intenzionalmente, di un'ironia che sembra fuori luogo da parte del coro. Nel caso, invece, in cui il coro non fosse a conoscenza del piano di Eracle, l'ambiguità del termine *δόσις*, che può indicare ciò che viene dato sia in senso positivo, sia in senso negativo, sarebbe, nelle intenzioni dell'autore, allusione, comprensibile al pubblico, ma non consapevole da parte dei coreuti, all'espedito pensato da Eracle per restituire ad Admeto la sposa.

²⁷³ Dal momento che il ruolo del coro nella tragedia greca di V sec. a.C. si ridimensiona sempre di più, la tragedia euripidea, in particolare quella più tarda, presenta vari casi di scene, isolate da due canti corali, nelle quali il coro non interviene in alcun modo nel dialogo fra gli attori (e.g. *Eur. Hel.* 1165-300, 1369-450; *Pho.* 690-783; *Ba.* 434-518). Il coro, tuttavia, pur assente nel corso dell'episodio, è sempre aggiornato sullo svolgimento degli eventi ed esprime le sue considerazioni nei canti corali stessi, spesso strettamente legati allo svilupparsi degli eventi. Questi casi, inoltre, non sono

Unico caso che si potrebbe considerare paragonabile è quello del *Fetonte* euripideo. Se, infatti, si ritiene con Diggle che le serve che compongono il coro rimangono in scena al verso 226 e non escano con Climene, si deve immaginare che, durante il canto del coro secondario di fanciulle e durante il dialogo tra Merope e il servo, esse siano presenti in silenzio, senza intervenire nel dialogo. Ci sono, tuttavia, alcune determinanti differenze rispetto all'*Alceste*. Nel caso del *Fetonte*, il mancato intervento delle donne del coro, nel corso del dialogo in cui viene segnalato a Merope che c'è del fumo anomalo e sospetto in casa, che esse sanno provenire dal cadavere del protagonista, è pienamente giustificabile con la loro fedeltà a Climene, con la quale hanno già collaborato nel celare il corpo del giovane colpito dal fulmine, nascondendone la vista al sovrano stesso²⁷⁴. Inoltre, come sottolinea Diggle, nei toni concitati dell'intervento del coro ai versi 270-83 si suggerisce che le coreute abbiano assistito, pur in silenzio, al dialogo tra Merope e il servo e sappiano che è ormai prossimo il momento di svolta della tragedia, consistente nella scoperta da parte del sovrano del cadavere del figlio²⁷⁵.

Tornando all'*Alceste*, dunque, la combinazione dell'esortazione di Admeto di verso 740 (στείχωμεν) e del lungo silenzio ingiustificato del coro, coincidente proprio con l'intervallo di tempo in cui il sovrano è assente dalla scena, suggerisce l'uscita di scena dei coreuti, che si uniscono al corteo funebre seguendo il feretro²⁷⁶.

paragonabili a quello dell'*Alceste*, in quanto in nessuno di essi si mette in dubbio la presenza stessa del coro sulla scena.

²⁷⁴ Se, alla luce del paragone con il *Fetonte*, si volesse ritenere per l'*Alceste* che il coro, rimasto sulla scena, abbia scelto il silenzio per ubbidienza e fedeltà alle parole di Admeto, che ha intimato di non rivelare ad Eracle la morte della sposa (vv. 763-4), non si spiegherebbe comunque perché, una volta che il servo ha svelato la verità, il coro continui a non intervenire.

²⁷⁵ Si consideri, inoltre, che la presenza ininterrotta del coro conferirebbe maggior continuità alla scena, che prosegue con il contro canto del coro dall'esterno del palazzo in risposta ai gemiti e lamenti di Merope che si trova all'interno. Il coro, infatti, se rimanesse sulla scena, sarebbe muto testimone, dapprima, della gioia del canto del coro secondario di fanciulle per le imminenti nozze di Fetonte, poi, delle manifestazioni di preoccupazione di Merope alle parole del servo, e, infine, del dolore del sovrano per il rovesciamento delle vicende. La scena dell'*Alceste* che coinvolge Eracle e il servo, invece, non ha continuità immediata con ciò che la precede e la segue, aspetto che verrebbe sottolineato anche dall'assenza del coro.

²⁷⁶ Ad ulteriore prova dell'assenza del coro durante i vv. 747-861, se Eracle, che è l'ultimo a lasciare la scena al verso 860, imbocca la stessa *eisodos* da cui era uscito il corteo funebre e Admeto, di ritorno dalla sepoltura, rientra, al verso 861, da questa stessa parte, si deve immaginare che vi sia stata una breve pausa tra i due movimenti per evitare nel pubblico l'impressione che i due personaggi si siano incontrati (Parker 2007, 222). Se si ritiene che il coro fosse in scena, si deve, quindi, immaginare che rimanga in completo silenzio in questa pausa tra l'uscita di Eracle e l'ingresso di Admeto, cosa che sembra particolarmente strana, anche a confronto con il caso del *Fetonte*, dove il coro, usciti Merope e

756. ποτήρα δ' ἐν χείρεσσι κίσσινον λαβὼν: *Gli oggetti del banchetto e del simposio.* Nel fornire un resoconto del comportamento di Eracle in casa (versi 747-72), il servo menziona anche due oggetti che contraddistinguono l'eroe nella circostanza del banchetto e del simposio: la coppa e la corona di mirto.

La coppa, contenente vino non mescolato, viene citata solo al verso 756 e viene descritta come ποτήρα κίσσινον²⁷⁷. Il termine ποτήρ, di probabile coniazione euripidea, ricorre per definire un contenitore in cui bere, oltre che in questo passo, solamente in Eur. *Cyc.* 151 e sembra indicare «a particularly large ποτήριον»²⁷⁸. La parola κίσσινος indica generalmente il materiale, edera o legno d'edera, di cui è costituito l'oggetto, di solito un tirso o una ghirlanda, a cui l'aggettivo si riferisce²⁷⁹. Nei due passi tragici in cui esso compare in combinazione con un termine indicante un recipiente in cui bere (Eur. *Alc.* 756, ποτήρα κίσσινον, *TrGF* fr. 146.2 Kn. (*Andromeda*), κίσσινον σκύφος), il significato dell'aggettivo risulta problematico, in quanto è improbabile che esso indichi il materiale di cui la coppa è costituita, date le caratteristiche del legno d'edera, inadatto ad essere scavato e intagliato a causa della sua eccessiva morbidezza e della sua configurazione²⁸⁰. Ad un oggetto analogo deve riferirsi anche Odisseo in Eur. *Cyc.* 390, parlando di come il ciclope abbia riempito di latte uno σκύφος κισσοῦ, di cui vengono sottolineate le dimensioni considerevoli. In tutti e tre i passi menzionati, Euripide sembra sperimentare soluzioni diverse per introdurre comodamente nel metro giambico un equivalente dell'omerico

il servo, prende subito la parola per commentare l'accaduto. Indizio a favore dell'uscita di scena del coro insieme al feretro di Alceste è anche Eur. *Alc.* 897-8; nel passo Admeto, nel corso del lamento a due voci con il coro, chiede ai coreuti perché gli abbiano impedito di gettarsi nella fossa e giacere con la defunta, suggerendo la loro presenza al momento della sepoltura, come afferma anche Σ Eur. *Alc.* 897 Schwartz. Inaccettabile la soluzione di Parker 2007, 232, che, ritenendo che il coro non seguisse il corteo funebre, considera i vv. 897-8 rivolti da Admeto alle comparse che accompagnavano l'ἐκφορά.

²⁷⁷ Se della coppa di Eracle non si fa più menzione, al verso 798, però, l'eroe, nel citare la massima del vino come rimedio alle angosce della vita, fa riferimento al recipiente per bere, chiamandolo σκύφος.

²⁷⁸ Dale 1969, 101-2. A questo proposito anche Σ Eur. *Alc.* 756 Schwartz: ὑποκοριστικῶς δὲ <ποτήριον>. Con il più comune ποτήριον si intende una qualsiasi coppa per bere (English 1999, 378-9; *cfr.* Hdt. 2. 37, 3.148). In Ar. *Eq.* 120, 123-4, dove il termine ricorre più volte, si fa riferimento ad una coppa effettivamente presente sulla scena.

²⁷⁹ Pi. fr. 70c.7 Maehler, Eur. *Ion* 217, *Ba.* 25, 363, 702.

²⁸⁰ Dale 1969, 102 illustra la difficoltà nel ritenere che il legno d'edera possa essere utilizzato per realizzare una coppa.

κισσύβιον²⁸¹, contenitore caratteristico di contesti rustici e pastorali, che compare in Hom. *Od.* 9.346, 14.78, 16.52 e si riferisce, nel primo caso, alla coppa colma di vino che Odisseo porge a Polifemo e negli altri due casi al boccale di vino che il porcaro Eumeo offre, nel primo passo, ad Odisseo, nel secondo a Telemaco. Lo scolio ad Hom. *Od.* 9.346 avanza varie ipotesi sulle caratteristiche dell'oggetto corrispondente al termine in questione e, oltre a congetturare che esso fosse realizzato in legno d'edera, menziona anche la possibilità che l'edera fosse, invece, disposta all'esterno come decorazione²⁸².

Nell'affrontare la questione, Dale propone una soluzione interessante, sostenendo che al tempo di Euripide si fosse persa la consapevolezza del referente reale della parola κισσύβιον, la cui etimologia rimane incerta, e che il tragediografo, avendo interpretato il termine nel senso di 'contenitore di legno d'edera', lo abbia parafrasato sulla base di questo significato nelle sue opere²⁸³.

Alla luce dell'analisi dei termini, il recipiente impugnato da Eracle durante la scena di banchetto narrata dal servo doveva essere un boccale di legno di dimensioni superiori a quelle generalmente attribuite ad una normale coppa per bere, come suggerito agli spettatori dalla scelta del termine ποτήρ al posto di ποτήριον e, forse, anche dal richiamo implicito all'omerico κισσύβιον²⁸⁴. L'espedito di introdurre nel racconto una coppa di dimensioni inconsuete richiama l'uso comico di far ricorso ad oggetti con dimensioni anomale rispetto allo standard, per suscitare il riso negli

²⁸¹ Dale 1954, 109, Parker 2007, 203. Il legame tra le espressioni euripidee e il termine omerico era stato notato già nell'antichità. Ateneo (Ath. 11.53), ad esempio, riporta il parere di Neottolemo di Pario che, in riferimento al passo dell'*Andromeda* euripidea (Eur. fr. 146.2 Kn.), suggerisce che con l'espressione κισσινον σκύφος si intenda proprio il κισσύβιον. Anche lo scolio al passo dell'*Alceste* in esame (Σ Eur. *Alc.* 756 Schwartz) riferisce di questa tendenza ad interpretare il ποτήρα κισσινον come fosse un κισσύβιον.

²⁸² Σ Hom. *Od.* 9. 346 Dindorf: [...] ἦτοι ἐκ κισσίνου ξύλου κατεσκευασμένον, ἢ ὄνομα ποτηρίου, ὡς Θηρίκλειον, παρὰ τὸ ἐκεῖσε κεῖσθαι τὴν πόσιν, ἢ ἔχον κισσὸν ἔζωθεν. A sostenere che il recipiente fosse realizzato in legno d'edera è ad esempio Eumolpo, il cui parere viene riferito in Ath. 11.53. L'idea che l'edera andasse a decorare la coppa è sostenuta, invece, da Teocrito (Theoc. 1.27-30) e ritorna in Polluce (Poll. *Onom.* 6.97: τὸ δὲ κισσύβιον κισσὸς περιέθει, ἀφ' οὗ τὸ ὄνομα).

²⁸³ Dale 1969, 102. La derivazione di κισσύβιον da κισσός viene attribuita da Chantraine 1970, 535 e Beekes-van Beek 2010, 705 agli antichi, ma non confermata come etimologia reale della parola, di origine pre-greca.

²⁸⁴ Brommer 1942, 365 ritiene che il κισσύβιον dovesse avere dimensioni particolarmente grandi perché Odisseo nel porgerlo a Polifemo in Hom. *Od.* 9.346 lo sorregge con entrambe le mani e perché sono sufficienti tre porzioni di vino per far ubriacare il ciclope.

spettatori, ed è anche funzionale alla caratterizzazione di Eracle come personaggio eccessivo proposta dal servo nel suo monologo²⁸⁵.

La ghirlanda viene, invece, menzionata per la prima volta al verso 759, dove il servo dice che Eracle στέφει δὲ κρᾶτα μυρσίνης κλάδοις, e viene ricordata di nuovo ai versi 832 e 1015 da parte dell'eroe stesso (versi 831-2, [...] κᾶιτα κωμάζω κάρα/στεφάνοις πυκασθείς; [...]; verso 1015, κᾶστεψα κρᾶτα)²⁸⁶.

Nell'antichità greca, le ghirlande erano un accessorio ricorrente e venivano utilizzate in varie circostanze ed occasioni, fra le quali quelle del banchetto e del successivo simposio²⁸⁷. Molte delle testimonianze letterarie, che attestano questo impiego, attribuiscono la ghirlanda alla sola fase del simposio, quando, una volta conclusosi il δεῖπνον, i tavoli del banchetto venivano spostati, venivano preparate le δεύτεραι τράπεζαι, i presenti si lavavano le mani, si ungevano di oli profumati e si apprestavano a bere²⁸⁸. Fra le ghirlande più comuni per l'occasione del simposio le fonti ricordano

²⁸⁵ Revermann 2006, 244-6. Ad esempio, nella *Pace* aristofanea, il mortaio di Polemo è di dimensioni considerevoli (Ar. *Pax* 238). Particolarmente grandi sono anche l'orcio di vino e la coppa portati in scena al verso 199 per ordine di Lisistrata, nell'omonima commedia aristofanea, perché le donne possano compiere il giuramento di negarsi agli uomini (Ar. *Lys.* 195, 200). Si ricordi, inoltre, lo scarabeo etneo gigante, a cui Trigeo ricorre per raggiungere le sedi degli dei (Ar. *Pax* 73). Anche il cesto in cui veniva nascosta Elena, come ci riferisce la ὑπόθεσις del *Dionysalexandros* di Cratino (*P. Oxy.* 663.30), doveva avere dimensioni eccezionali.

²⁸⁶ Del riferimento alle ghirlande al verso 796, ritenuto da molti interpolato, si parlerà in seguito.

²⁸⁷ Oltre alla circostanza menzionata, le ghirlande venivano impiegate in contesto agonale, per incoronare il vincitore di una gara; in contesto nuziale e funebre e in altri momenti di transizione, come la nascita; per indicare chi prendeva la parola in un contesto pubblico; in occasione di sacrifici, in occasione della visita ad una sede sacra, come un oracolo e in contesto rituale, come durante i riti di Dioniso (Blech 1982). Inoltre, ghirlande venivano utilizzate per decorare altari e statue degli dei (Eur. *Alc.* 170-1, *Hipp.* 73), e per adornare il luogo in cui si svolgeva un simposio (*hydría* a figure nere, della fine del VI secolo a.C., conservata al National Archaeological Museum di Atene, inv. 564; *LIMC online* ID 25211).

²⁸⁸ L'importanza delle ghirlande per la festa viene sottolineata da Senofonte, che illustra come anche i soldati greci, pur trovandosi in un contesto militare, si incoronassero per festeggiare (X. *An.* 4.5.33). Quanto al momento della festa in cui si ricorreva alle ghirlande, Ateneo (Ath. 15. 33) riporta dapprima il parere di Nicostrato che le collega specificamente alla circostanza del simposio, successivo al banchetto (Nicostr.Com. fr. 27 K.A.), per porre, poi, a confronto il parere di Filosseno (Philox. fr. 836 *PMG*) che ritiene, invece, che la ghirlanda sancisse in generale l'ἀρχὴν [...] τῆς εὐωχίας, cioè l'inizio della festa.

A collegare la ghirlanda, di solito messa a disposizione da chi ospitava il banchetto, specificamente al momento del simposio, come fa Nicostrato, sono anche Senofane (Xenoph. B1.2 West), Anacreonte (Anacr. fr. 396 *PMG*), Alessi (Alex. fr. 252 K.A.), Platone comico (Pl. Com. fr. 71. 1-9 K.A.), Teognide (Thgn. 999-1002) e Matro, *Conv.* 104-110. Gli ultimi due fanno riferimento anche a quanto accadeva nella fase di transizione tra il banchetto e il simposio.

quella di edera, talvolta arricchita con alcuni fiori, quella di rose e quella di mirto, che ricorre anche nel racconto del servo nell'*Alceste*²⁸⁹.

In tragedia solitamente la ghirlanda non viene associata al momento del simposio, ma, fra i vari impieghi, ricorre frequentemente, spesso anche come oggetto scenico, in contesto rituale, ad indicare, ad esempio, l'avvenuta visita ad una sede sacra od occasioni di culto²⁹⁰. Al contrario, in commedia essa viene spesso ricollegata al simposio, come dimostrano non solo le varie occorrenze di questo oggetto in scene simposiali, ma anche il fatto che in *Ar. Av.* 463-4 e *Ec.* 131-4, la ghirlanda venga erroneamente interpretata, da parte dei presenti, come segnale dell'approssimarsi di un momento di gozzoviglia²⁹¹.

Sulla base del resoconto del servo, quindi, Eracle, dopo aver mangiato abbondantemente, doveva aver indossato la ghirlanda di rami di mirto e dato inizio ad un simposio solitario²⁹². Euripide sceglie, pertanto, di far riferimento ad un oggetto che, in contesto simposiale, ricorre più frequentemente in commedia che in tragedia.

²⁸⁹ *Ath.* 15. 17. 25-45. Ghirlanda di rose: Matro Parodius, *Conv.* 108; ghirlanda di mirto: *Ar. Pax* 1154 (sulla duplice possibilità di impiego dei rami di mirto richiesti dalla corifea in questo passo vd. Pütz 2007, 30); ghirlanda di edera: *Pl. Smp.* 212e.

²⁹⁰ *Soph. OT* 82-3, dove Creonte compare coronato di ghirlanda, di ritorno dall'oracolo di Apollo; *Eur. Alc.* 172, dove corone di mirto vengono poste dalla protagonista, morente, sugli altari domestici, *Hipp.* 73, dove il protagonista onora con una corona la statua di Artemide, *Hipp.* 807, dove Teseo, alla notizia della morte di Fedra, toglie dal capo la ghirlanda che indossava per aver visitato un oracolo, *Ba.* 341-2, dove Cadmo tenta di porre la ghirlanda, che si ricollega ai culti dionisiaci, sulla testa di Penteo.

Le ghirlande, senza comparire sulla scena, vengono, invece, collegate, nel canto del coro, al momento gioioso della festa, in contrasto con il presente luttuoso, in *Soph. Aj.* 1199-204. Altro passo in cui le ghirlande sono collegate ad una circostanza di banchetto e simposio è *Eur. El.* 494-9, dove il vecchio servitore porta ad Elettra il necessario per accogliere in casa i due forestieri giunti.

²⁹¹ L'interpretazione che i personaggi danno, nei due passi comici menzionati, della ghirlanda è funzionale alla comicità della scena, che gioca sul desiderio irrealizzato del personaggio crapulone di far baldoria. Questo espediente, tuttavia, non funzionerebbe se anche per il pubblico la ghirlanda, in contesto comico, non fosse associata prevalentemente all'occasione del simposio. Vari sono i passi in commedia in cui viene menzionata la ghirlanda in relazione ad un contesto simposiale: *Ar. Ach.* 1005-6, 1091, 1145 (in quest'ultimo caso la ghirlanda è visibile sulla scena), *Eq.* 221, *Pax* 1154-8. In *Lys.* 1225-7 le ghirlande non sono menzionate, ma Sommerstein 1990, *ad loc.* ritiene debbano ritenersi presenti sulla scena. Anche nel *Ciclope*, dramma satiresco euripideo, il riferimento alla corona, presente come oggetto scenico, si inserisce all'interno di un contesto simposiale (*Eur. Cyc.* 558b-9).

²⁹² Il racconto del servo consente di ricostruire la successione delle attività compiute da Eracle nella stanza degli ospiti; l'eroe dapprima mangia in abbondanza (v. 765), poi, fa seguire al pasto un vero e proprio simposio, in cui beve (v. 757) e canta con voce stonata (v. 760), con il capo coperto da una ghirlanda di mirto (v. 759). Il simposio dell'eroe, caratterizzato da toni gioiosi, contrasta fortemente con l'atmosfera mesta della casa e dei suoi abitanti; inoltre, per la sua natura solitaria, esso risulta un simposio anomalo rispetto alla norma diffusa nella Grecia antica, che prevedeva che consumare vino fosse un'azione comunitaria (e.g. *Eur. Cyc.* 531, dove il Ciclope ritiene strano non condividere il vino, portatogli da Odisseo, con i fratelli; Bowie 1997, 7). Si noti, tuttavia, che Eracle, in quanto figura eroica, viene talvolta rappresentato in pittura vascolare nell'atto di bere da solo, al pari di una divinità come

La presenza scenica degli oggetti. Dopo aver individuato le fattezze e le caratteristiche degli oggetti attribuiti dal servo ad Eracle nel resoconto dei suoi bagordi, è necessario indagare se questi oggetti comparissero o meno in scena in concomitanza con l'ingresso dell'eroe al verso 773.

Il testo non offre indicazioni esplicite a questo proposito, ma vi sono due passi che possono fornire indizi sulla questione, sebbene siano entrambi travagliati da problemi testuali.

Quanto al primo passo, corrispondente con i versi 795-6, *πίηι μεθ' ἡμῶν [τάσδ' ὑπερβαλὼν τύχας, / στεφάνοις πυκασθείς]; [...]*, Herwerden, seguito da vari editori, ha espunto la sezione successiva alla cesura pentemimere nel verso 795 e quella precedente nel verso 796, sospettando un'interpolazione, dato il ripetersi delle medesime formulazioni, pur con una lieve variazione nella prima delle due, rispettivamente ai versi 829 e 832²⁹³. Se si accetta, come fa Diggle, l'intervento dello studioso in questo punto, ne risulta eliminato il riferimento alla ghirlanda, ma rimane l'invito a bere rivolto da Eracle al servo²⁹⁴. La formulazione dell'esortazione a bere, con il ricorso al complemento *μεθ' ἡμῶν*, potrebbe suggerire che Eracle, al suo ingresso in scena, avesse in mano la coppa di vino.

Se, invece, non si espungessero i versi, si porrebbe il problema della variante *πύλας*, che lo scolio al verso 795 registra, in alternativa a *τύχας*. Nel caso in cui venisse preferita *πύλας*, infatti, le azioni di bere e porsi la corona sul capo verrebbero chiaramente collocate all'interno del palazzo e verrebbe meno il supporto del passo in questione alla presenza sulla scena di corona e coppa di vino.

Dioniso e di alcuni altri soggetti (Steinhart-Slater 1997, 207; Eracle: *hydria* conservata al British Museum di Londra, inv. B 301, *LIMC online* ID 25113, risalente al 530-20 a.C.; neck amphora a figure nere, conservata a New York nella collezione privata Callimanopoulos, ex. Castle Ashby 5, *LIMC online* ID 21507. Dioniso: *hydria* conservata al British Museum di Londra, inv. B 302, *LIMC online* ID 25295, risalente alla seconda metà del VI secolo a.C.). Il simposio in questione risulta anomalo anche perché Eracle, contrariamente alla pratica greca ordinaria, beve vino puro, non mescolato (Eur. *Alc.* 757: *εὔζωρον μέθυ*), azione generalmente connotata negativamente, come segno di barbarie e inciviltà (e.g. *Alc.* fr. 72 Voigt, Hdt. 6.84, Ath. 10. 426e-427c). Si noti che il solo Dioniso, in quanto dio del vino, era legittimato a bere la bevanda pura senza incorrere nel biasimo e senza conseguenze negative; Eracle, spesso associato alla figura di Dioniso in contesto simposiale, potrebbe condividere in parte i privilegi del dio (e.g. *psykter* a figure rosse del pittore di Kleophrades ritrovato a Vulci e conservato nel Musée Antoine Vivenel di Compiègne, inv. 1068, *LIMC online* ID 23069; *stamnos* a figure rosse del pittore di Copenhagen, conservato al Musée du Louvre di Parigi, inv. G 114, *LIMC online* ID 29432. Carpenter 1986, 99)).

²⁹³ Herwerden 1893, 216.

²⁹⁴ Diggle 1984, 69.

Mentre rifiuterei con sicurezza quest'ultima alternativa, ritenendo che lo scolio al verso 795 abbia registrato la possibilità della variante πύλας, in ultima istanza, solo perché essa ricorre, in combinazione con lo stesso verbo, al verso 829²⁹⁵, sarei favorevole all'espunzione operata da Herwerden, con la conseguenza sulla messa in scena che l'invito a bere, subito seguito dal riferimento agli effetti del πίτυλος ἐμπεσῶν σκύφου (verso 798), potrebbe essere corroborato dalla presenza sulla scena dell'oggetto in questione.

Nel secondo passo (versi 830-2, ἔπινον ἀνδρὸς ἐν φιλοξένου δόμοις/πράσσοντος οὔτω. κᾶιτα κωμάζω κᾶρα/στεφάνοις πυκασθεῖς; [...]), invece, la tradizione trasmette due varianti, κᾶτ' ἐκώμαζον/κᾶιτα κωμάζω, entrambe metricamente e testualmente possibili²⁹⁶. Gli editori che hanno preferito la prima variante hanno voluto conservare una continuità rispetto all'ἔπινον di verso 830. Chi, invece, ha scelto di porre a testo la seconda alternativa ha spiegato l'uso del tempo presente come segnale di un'azione non ancora conclusa. Nel primo caso tanto l'azione del bere, quanto quella del rallegrarsi con indosso la corona verrebbero collocate nel passato, pertanto il passo non avrebbe alcuna implicazione scenica²⁹⁷. Nel secondo caso, invece, l'espressione κωμάζω κᾶρα στεφάνοις πυκασθεῖς implicherebbe che l'eroe, nel pronunciare questi versi, indossasse ancora la corona di mirto.

Nell'esprimere la mia preferenza per questa seconda e meno ovvia alternativa, data la maggior facilità che il presente sia stato corretto nell'imperfetto, per allinearlo

²⁹⁵ Tentando di ricostruire le dinamiche dell'interpolazione, si immagina che, dapprima, all'altezza del verso 795, abbia avuto luogo l'aggiunta, sulla base del materiale dei versi 829 e 832, di τάσδ' ὑπερβαλὼν πύλας/στεφάνοις πυκασθεῖς. In seguito πύλας, scritto dall'interpolatore sulla base del verso 829, sarebbe stato sostituito con τύχας da parte di qualcuno, desideroso di evitare la ripetizione e di conferire un significato migliore all'espressione in questo contesto. L'alternativa sarebbe, quindi, stata registrata dallo scolio al verso 795, che aveva a disposizione testimoni diversi, con lezioni diverse, o commentava un testo in cui erano state riportate entrambe le varianti, e avrebbe lasciato traccia anche al verso 829, tanto che il manoscritto B (Par. gr. 2713, 141 r) presenta in questo punto τύχας e πύλας, scritti entrambi dalla prima mano in quest'ordine, l'uno di fianco all'altro. Successivamente, in questo testimone, in corrispondenza delle lettere che nella prima stesura formavano la parola τύχας, è stato sovrascritto con un inchiostro più scuro, da una mano posteriore, πύλας, mentre il πύλας scritto dalla prima mano è rimasto accanto, sbiadito (vd. Wadsworth Hayley 1898, 139).

²⁹⁶ La variante κᾶτ' ἐκώμαζον ci è pervenuta attraverso L (Laur.gr. 32.2, 182r) e P (Pal.gr. 287, 170r), mentre gli altri testimoni riportano la forma κᾶιτα κωμάζω. Quanto agli editori, Dale 1954, 112, pur affermando che la variante con il verbo κωμάζω al presente «by its shift of tense perhaps makes a better climax», stampando il testo di Murray 1902, *ad loc.*, conserva l'imperfetto κᾶτ' ἐκώμαζον. Méridier 1976, 88, Diggle 1984, 70, Parker 2007, 216, invece, riportano a testo la variante κᾶιτα κωμάζω.

²⁹⁷ Anche nel caso si preferisse questa variante, non si può escludere che Eracle comparisse sulla scena dotato di corona, ma il testo non fornirebbe alcun supporto a questo proposito.

all'ἔπιπνον di verso 830, piuttosto che il contrario²⁹⁸, ritengo che Eracle comparisse in scena, al verso 773, con la corona in testa, mentre, sulla base del solo dato testuale, non mi è possibile pronunciarmi con sicurezza sul fatto che l'eroe recasse in mano anche la coppa, ricostruzione che ritengo, comunque, altamente probabile, pur essendo l'azione del bere confinata nel passato al verso 830²⁹⁹.

Si deve, quindi, immaginare che l'eroe, in corrispondenza con il verso 832, raggiunta ormai la consapevolezza della situazione luttuosa e riconosciuta l'inadeguatezza degli attributi della festa al presente contesto di morte, deponesse coppa e corona per volgersi alla nuova impresa di sottrarre Alceste a Thanatos.

Parallelo interessante, nel ricostruire la gestualità di Eracle, sono i versi 806-7 dell'*Ippolito* euripideo in cui Teseo, tornato dalla visita alla sede oracolare con la ghirlanda in testa, una volta venuto a sapere della morte di Fedra, si chiede perché, dati gli eventi funesti, il suo capo sia coronato. Come, infatti, nella scena dell'*Alceste* la ghirlanda, segnalando l'occasione gioiosa del simposio, è inadatta ad un contesto luttuoso, così nell'*Ippolito* la corona indossata da Teseo, che indica l'esito favorevole di un oracolo, si pone in contrapposizione con la circostanza infelice della morte di Fedra³⁰⁰. I versi 806-7 dell'*Ippolito* suggeriscono, pertanto, che l'eroe, nel pronunciare queste parole, si togliesse la ghirlanda³⁰¹.

Una scena comica? La coppa per il vino, di dimensioni superiori al normale, e la ghirlanda, che, nel contesto del simposio, è d'uso più frequente in commedia e nel dramma satiresco che in tragedia, possono essere definiti «comedy elements», cioè elementi tipici della commedia, che non destano necessariamente il riso se inseriti in una cornice tragica³⁰². Rientrano in questa categoria anche i personaggi che compaiono nella scena in questione, vale a dire Eracle, nella sua caratterizzazione di

²⁹⁸ Parker 2007, 216.

²⁹⁹ Méridier 1976, 86 inserisce come didascalia dell'ingresso in scena di Eracle: «Couronné de myrte, une large coupe à la main»; Parker 2007, 216: «The wine-cup is still in his hand, the garland still on his head».

³⁰⁰ Barrett 1964, 313-4 ritiene che Euripide abbia inventato la visita di Teseo all'oracolo proprio perché «Th.'s auspicious home-coming may be in effective contrast (see esp. 806 f.) with the disaster which greets him as he arrives». Quanto alla ghirlanda come segno di un esito positivo dell'oracolo *cf.* Soph. *OT* 82-3.

³⁰¹ Barrett 1964, 317.

³⁰² Seidensticker 1978, 305.

mangione, beone, furfante³⁰³ e cantore stonato³⁰⁴, e il servo³⁰⁵. Riconducibile alla pratica comica è anche l'uso, nei versi 747-860, di un linguaggio più colloquiale rispetto a quello del resto della tragedia³⁰⁶.

Mentre è possibile individuare con sicurezza i «comedy elements» presenti, molto più complesso è, invece, stabilire quale fosse l'intento di Euripide nell'introdurli nella scena in questione, vale a dire, se essi fossero anche «comic elements», cioè se suscitassero il riso nel pubblico³⁰⁷.

³⁰³ La caratterizzazione di Eracle come mangione e beone è un motivo tipico della commedia fin da Epicarmo. Egli, infatti, ricorre a questo tema nel *Busiride*, dove l'eroe viene descritto nell'atto di ingozzarsi e rimpinzarsi di cibo presso la corte del faraone egizio alla maniera di un animale (Epich. fr. 18 K.A.). Lo stesso motivo veniva probabilmente sviluppato anche nelle *Nozze di Ebe*, delle quali ci sono pervenuti vari frammenti con lunghi elenchi di pietanze (Epich. fr. 40-5, 47 K.A.). In Aristofane, il proverbiale appetito di Eracle diviene espediente comico negli *Uccelli* (Ar. Av. 1583-693) e nelle *Rane* (Ar. Ra. 60 bis-67, 503-11, 549-67) e viene menzionato in Ar. *Ve.* 60, *Pax* 741-2. Questo motivo non è limitato alla commedia, ma trova espressione anche in Pindaro (Pi. fr. 168 Maehler) e nel *Sileo*, dramma satiresco euripideo (Eur. fr. 691 Kn.; Tz. *Proll.Com.* 2.59-70), nel quale l'eroe, come nel racconto del servo nell'*Alceste*, “ἦσθε καὶ ἔπινεν” ἄδων (Tz. *Proll.Com.* 2.67). Anche la commedia di IV secolo a.C. ricorre a questo tema: Alex. fr. 88-9 K.A. (*Esione*), fr. 140 K.A. (*Lino*). Quanto alla caratterizzazione dell'eroe come furfante e ladro, a cui fa riferimento il servo in Eur. *Alc.* 766, essa ricorre, ad esempio, anche in Ar. *Ra.* 561-2. Sull'Eracle comico vd. Galinsky 1972, 81-98.

³⁰⁴ Il canto stonato come conseguenza dell'ubriachezza compare anche in Eur. *Cyc.* 423, 425-6 e in Eur. fr. 907.2 Kn., che Matthiae 1829, 396 ritiene attribuibile al dramma satiresco *Sileo* e nel quale ricorre la stessa espressione di Eur. *Alc.* 760 (ἄμουσ' ὑλακτῶν). Quanto alla scena menzionata del *Ciclope* euripideo, vi si nota una somiglianza con il passo dell'*Alceste* in analisi non solo per il riferimento al canto stonato, ma anche perché i suoni emessi dal ciclope sono in netta contrapposizione con il lamento di Odisseo, che piange la morte dei compagni, come, nella tragedia in questione, il lamento dei servi e dei familiari è in contrapposizione con il canto di Eracle. L'ἄμουσία non è, per Eracle e per Polifemo, solamente una caratteristica della performance musicale, ma «(it) extends explicitly beyond music as such into the wider realm of character and conduct» (Halliwell 2012, 19).

³⁰⁵ Oltre alle tante figure di servi che popolano la commedia aristofanea, con ruoli di maggiore o minore importanza (e.g. Xantia e Sosia, preposti alla sorveglianza di Filocleone, nelle *Vespe*, i due servi incaricati di procurare il pasto allo scarabeo stercorario nella *Pace*, Xantia nelle *Rane*, Carione nel *Pluto*), anche in molte delle scene tragiche in cui è stato individuato un carattere comico compare una figura subalterna. Mi riferisco, ad esempio, alla guardia dell'*Antigone* sofoclea, che porta a Creonte la notizia che il cadavere di Polinice ha ricevuto sepoltura (Soph. *Ant.* 223-36), alla vecchia serva dell'*Elena* euripidea, che svela a Menelao, naufrago in Egitto, la sorte dei forestieri greci che si avvicinano al palazzo di Teoclimeno (Eur. *Hel.* 437-82), al servo frigio dell'*Oreste* euripideo, che, fuggito dal palazzo, rivela la sorte di Elena (Eur. *Or.* 1369-536).

³⁰⁶ Parker individua vari termini e usi linguistici riconducibili al linguaggio colloquiale e d'uso più frequente in commedia che in tragedia. La studiosa (Parker 2007, 203) nota, ad esempio, come il termine εὐζωπος sia tipico del linguaggio della commedia, come οὗτος utilizzato per richiamare l'interlocutore ricorra molto più spesso in Aristofane che negli autori tragici (Parker 2007, 205; Stevens 1976, 37-8), come la combinazione di ἔπειτα δῆτα produca un'espressione di forte sorpresa, rara in tragedia, ma frequente in Aristofane (Parker 2007, 215). Stevens 1976, 66, a questo proposito, sottolinea come nei versi 773-802 vi siano ben sette colloquialismi che caratterizzano il linguaggio informale e antierico di Eracle, mentre il tono dell'eroe cambia completamente quando apprende la notizia della morte di Alceste, in particolare nel suo discorso finale (Eur. *Alc.* 837-60).

³⁰⁷ Seidensticker 1978, 305-6. Premessa l'impossibilità per lo studioso moderno di pronunciarsi in maniera definitiva e sicura sulla natura comica o meno dell'episodio, in assenza dell'apporto fondamentale della messa in scena, la questione ha, tuttavia, suscitato il vivo interesse di vari studiosi

Il ricorrere nei versi 747-860 di questi elementi sembra provocare un temporaneo mitigarsi dei toni tragici rispetto alle scene adiacenti³⁰⁸. Se dubito che il pubblico reagisse con fragorose risate e ilarità di fronte a questo episodio, ritengo, però, certo che gli spettatori registrassero questa variazione e fossero sensibili al contrasto dei versi in questione con quelli immediatamente precedenti e successivi.

La piena comicità della scena è, in ogni caso, frenata dal continuo riferimento alla morte di Alceste, che fa da sfondo tragico alle *ρήσεις* del servo e di Eracle e al loro dialogo.

La stessa caratterizzazione di Eracle come crapulone, motivo tipico della commedia, non trova realizzazione scenica, ma si compie esclusivamente nelle parole del servo che vi ricorre per sottolineare l'inopportuna presenza di Eracle come ospite della casa in lutto, evidenziando il contrasto a livello sonoro e visivo tra l'atteggiamento festoso dell'eroe e la tristezza degli *οικέται*³⁰⁹. Al suo apparire in scena, infatti, Eracle, pur promuovendo, con toni leggeri e vivaci e con linguaggio informale, la filosofia della commedia, «Wein, Weib und Gesang»³¹⁰, e pur comparso in scena con gli attributi della festa, non adotta un atteggiamento scomposto ed eccessivo e, una volta venuto a sapere della morte di Alceste, adegua immediatamente il proprio comportamento alla situazione tragica.

che hanno espresso pareri molto diversi. Barnes 1964, 129, ad esempio, classifica la scena come tragicomica, invece che comica, in quanto vi coglie «an underlying horror». Seidensticker 1982, 132-3 ritiene che i toni comici della tragedia, pur attutiti e più vicini alla comicità di Menandro che a quella di Aristofane, siano innegabili e siano legati soprattutto alla figura di Eracle, in particolare nella scena che lo vede confrontarsi con il servo. Zanetto 2013 si oppone all'idea che il confronto fra Eracle e servo sia una trovata buffonesca, finalizzata ad alleggerire la tensione, ritenendo che l'eroe, caratterizzato secondo l'immaginario comico, si faccia, tuttavia, portatore di una vera e propria sapienza tragica.

³⁰⁸ Pattoni 2006, 192: «La natura composita dell'intreccio e la volontà da parte dell'autore di 'alleggerire' l'atmosfera luttuosa favoriscono l'innesto di scene mutuate da contesti letterari originariamente estranei alla *σεμνότης* tragica».

³⁰⁹ A livello sonoro, l'«horrific contrast» (Seaford 1987, 115), che si registra nel passo in questione tra il canto festoso e scomposto di Eracle ubriaco e il lamento dei servi di Alceste, è un motivo a cui spesso i tragediografi ricorrono, talvolta portando le due opposte voci sulla scena (Eur. *Phaeth.* 227-44, 270-83), talvolta stabilendo un'opposizione tra passato e presente (Aesch. *Ag.* 707-11), talvolta indicando agli spettatori che tipo di suono devono aspettarsi (Soph. *Phil.* 212-19).

³¹⁰ Seidensticker 1982, 133. Eur. *Alc.* 788-91. Per l'attuazione di questa filosofia in commedia vd. Ar. *Ach.* 1145, 1147-9, *Pax* 1316-28, *Lys.* 1225, 1274-8.

773. τί σεμνὸν καὶ πεφροντικὸς βλέπεις; *L'aspetto del servo.* Eracle, nel prendere la parola al verso 773, fa ripetutamente riferimento all'aspetto del servo, ricorrendo, dapprima, ai termini σεμνός e πεφροντικώς (verso 773) per definirne lo sguardo, paragonandolo, poi, ad uno σκυθρωπὸς πρόσωπος (verso 774) e descrivendone, infine, il volto come στυγνός (verso 777) e συνωφρωμένος (verso 777)³¹¹.

Se i versi 747-72, come sottolinea Parker³¹², illustrano già chiaramente lo stato d'animo del servo, insofferente verso l'ospite e profondamente addolorato per la morte di Alceste, Euripide, attraverso le parole di Eracle, suggerisce come l'atteggiamento di questo personaggio venga percepito dall'esterno, accentuando ancor di più il contrasto tra le due diverse disposizioni interiori.

Gli aggettivi con cui il servo viene definito afferiscono alle due sfere semantiche individuate, fastidio/ostilità e dolore. In particolare, il termine σεμνός in questo contesto può significare tanto 'altezzoso, arrogante, fiero, orgoglioso', quanto 'grave, serio'³¹³. Mentre Parker esprime una netta preferenza per il primo significato, traducendo il passo con l'inglese 'why are you looking all superior [...]?'³¹⁴, non escluderei che il tragediografo intendesse qui conservare entrambe le sfumature semantiche, desiderando sottolineare allo stesso tempo l'atteggiamento di sfida del servo nei confronti di Eracle e il suo fare grave e serio a motivo della morte di Alceste. Quanto al participio πεφροντικώς, lo scolio al verso spiega il termine come φροντῖδων μεστὸν, πολυμέριμον τὸ βλέμμα καὶ τὸ πρόσωπον ἔχεις, suggerendo, quindi, che il vocabolo qualifichi lo sguardo del servo come 'preoccupato, pensieroso'³¹⁵.

L'aggettivo σκυθρωπός può essere tradotto con i vocaboli 'accigliato, scuro in viso, triste, abbattuto'. Il termine ricorre nella letteratura drammatica talvolta per definire l'aspetto di un personaggio adirato e indispettito, talvolta per suggerire che un personaggio appare addolorato e triste, soprattutto in circostanze luttuose³¹⁶. Come

³¹¹ I termini σεμνός e συνωφρωμένος si ripetono anche al verso 800, non in diretto riferimento al servo, ma nelle considerazioni di carattere generale che Eracle fa.

³¹² Parker 2007, 205.

³¹³ Per il primo significato, che ricorre con maggior frequenza, *cfr.* Eur. *Med.* 216, *Tro.* 447, A. *Ra.* 178, per il secondo significato, che presenta meno attestazioni, *cfr.* Ar. *Ve.* 1174, Ar. *Reth.* 1406b8.

³¹⁴ Parker 2007, 205.

³¹⁵ Σ Eur. *Alc.* 773 Schwartz.

³¹⁶ Il primo significato ricorre in A. *Lys.* 707, dove il coro impiega l'aggettivo per descrivere l'aspetto accigliato di Lisistrata, che disapprova la debolezza delle donne (*cfr.* A. *Lys.* 7-8), e in Eur. *Med.* 271, dove Creonte descrive il volto torvo di Medea, adirata con Giasone. Il secondo significato risulta più

per l'aggettivo *σεμνός*, anche in questo caso è probabile che gli spettatori rilevassero entrambe le accezioni del termine³¹⁷. Oltre che tramite il ricorso ai casi paralleli, il significato di *σκυθρωπός* in questo contesto può essere definito per contrapposizione con *εὐπροσήγορος*, parola euripidea che individua un atteggiamento affabile, cortese e aperto, e che viene utilizzato da Eracle al verso 775 per delineare un modello positivo di comportamento per il servo nei confronti degli ospiti³¹⁸.

Anche il termine *στυγνός*, che generalmente corrisponde all'italiano 'odioso'³¹⁹, presenta in questo contesto una voluta ambivalenza di significato, corrispondendo sia all'italiano 'ostile, torvo', sia all'italiano 'cupo, triste'³²⁰.

Infine il participio *συνωφρυωμένος* identifica lo sguardo accigliato e il volto dalle sopracciglia contratte del servo; ricorrendo anche in *Soph. Tr.* 869, dove viene impiegato dal coro, in un contesto simile a quello in questione, per descrivere l'aspetto della vecchia nutrice che esce dal palazzo annunciando la morte di Deianira, pertiene maggiormente alla sfera semantica del dolore che a quella del fastidio/ostilità.

Ultimo indizio sullo stato d'animo del servo ricorre al verso 815, dove questi utilizza il verbo *ἄχθομαι* per definire l'irritazione provata nel vedere Eracle gozzovigliare in una circostanza di lutto³²¹.

frequente: Aesch. *Cho.* 738, dove la nutrice descrive con questo aggettivo gli occhi di Clitemnestra, che finge tristezza per la morte dello sposo; Eur. *Hipp.* 1152, dove l'aggettivo viene riferito dal coro al servo che porta a Teseo la notizia della morte di Ippolito, *Pho.* 1333, dove Creonte definisce con questo termine l'occhio e il volto del servo che riferisce a Creonte la notizia della morte di Eteocle, Polinice e Giocasta, *Or.* 1319, dove l'aggettivo definisce lo sguardo serio e grave con cui Elettra pianifica di ingannare Ermione, fingendosi abbattuta per il destino di morte proprio e di Oreste, *Ba.* 1252, dove Agave, alla vista del padre Cadmo, afflitto per l'uccisione di Penteo, di cui ella non è consapevole, generalizzando, descrive con questo termine lo sguardo di tutti gli anziani.

³¹⁷ La possibilità viene rilevata dalla stessa Parker 2007, 206.

³¹⁸ *cf.* Eur. *Hipp.* 95, *Supp.* 869, fr. 1132.45 Kn. (*Danae*).

³¹⁹ Nelle attestazioni tragiche lo si ritrova con questo significato, ad esempio, in Aesch. *Per.* 286, 472, 976, 990, in *Soph. Aj.* 561, *Tr.* 1049, *Phil.* 1137, 1348, *OC* 1173, 1390, in Eur. *Alc.* 861, dove, agli occhi di Admeto, appaiono odiosi l'ingresso e la vista della casa vuota, senza più la sposa, *Hipp.* 772, 1355, *Supp.* 1161, *El.* 117, 769, *Tro.* 132, 781 e *IA* 1307.

³²⁰ Le occorrenze del termine con queste accezioni in letteratura drammatica sono piuttosto limitate. Per quanto riguarda il significato di 'ostile, torvo', che è quello preferito dalla Parker 2007, 206 per il passo in questione, esso ricorre, ad esempio, in *Soph. OT* 673. Quanto al significato di 'cupo, triste', esso ricorre in Aesch. *Ag.* 639, dove *στυγνός* indica il volto triste con cui il messaggero annuncia alla città la disfatta dell'esercito, e in Aesch. *PV* 886, dove viene riferito alla sventura, definita come 'cupa, scura', in *Soph. Ant.* 1226 dove l'aggettivo qualifica come 'cupo' il lamento di Creonte alla vista del figlio morto, in Eur. *Hipp.* 172, e in Eur. *Tro.* 126, dove ricorre l'espressione *παιᾶνι στυγνῶ*, che Esichio parafrasa con *θρηνητικῶ ὕμνω*.

³²¹ Anche il verbo *ἄχθομαι*, come gli altri termini indagati, presenta la doppia valenza semantica di 'addolorarsi/dispiacersi' e di 'adirarsi/infastidirsi/irritarsi'. Esempi del primo gruppo di significati nella letteratura drammatica sono *Soph. Phil.* 671, 970, Eur. *IA* 1413, A. *Pax.* 119. Esempi del secondo

Quanto alla percezione a livello visivo di queste emozioni, escluderei con sicurezza che la maschera del servo restituisse al pubblico un'immagine visibile dello stato d'animo del personaggio. Sulla base dell'informazione dei versi 818-9 o, nel caso in cui questi versi si debbano ritenere spuri, come molti affermano³²², sulla base delle parole di Admeto dei versi 425-7, il servo doveva, infatti, indossare gli abiti neri e la maschera del lutto, che ritengo improbabile sia stata adattata in modo tale da rendere tali sfumature emotive, che non sarebbe comunque stato possibile per il pubblico cogliere a livello visivo³²³.

861. L'epiparodo del coro. Una volta conclusosi con il verso 860 il discorso di Eracle, che esce in direzione della tomba di Alceste, dopo una breve pausa in cui la scena rimane vuota, entrano dal medesimo ingresso laterale, Admeto e i coreuti, di ritorno dal luogo di sepoltura della defunta³²⁴. La questione che si pone a questo punto riguarda la possibilità che i coreuti, in ottemperanza all'impegno preso (versi 80-1, 109-11, 215-7, 360-70) e all'ordine del loro sovrano (versi 425-7), tornassero in scena indossando costume e maschera del lutto; per il coro, infatti, questa sarebbe l'unica occasione di sostituire abito e maschera³²⁵.

A rendere problematica la possibilità di un cambio d'abito e maschera nell'intervallo di tempo in cui il coro è assente è il fatto che i coreuti al verso 746 non entrino all'interno del palazzo, ma percorrendo una delle εἴσοδοι, si dirigano verso il luogo di

gruppo sono Aesch. *PB* 390, Eur. *Med.* 244 *Heracl.* 1017, *Hipp.* 1402, fr. 23.2 Kn. (*Aiolos*), fr. 813a Kn. (*Phoenix*), A. *Nub.* 416, V. 852. Nel passo in questione, oltre al contesto, in cui viene specificato che il verbo indica la reazione del servo al gozzovigliare di Eracle, la maggior frequenza nella tragedia euripidea del termine nel senso di 'infastidirsi/mal sopportare' fa propendere per questo secondo significato.

³²² Sulla questione Kvičala 1879, 26-8, Page 1934, 60-1, Dale 1954, 111, Parker 2007, 214.

³²³ Si consideri, invece, che nella *Lisistrata* aristofanea la maschera del personaggio che dà nome all'opera, del quale viene fatto notare fin dall'inizio il volto serio e accigliato (A. *Lys.* 7-8, 707), probabilmente rappresentava visivamente proprio l'emozione suggerita dall'aggettivo σκυθρωπός, in quanto questo è lo stato d'animo dominante della protagonista nel corso della commedia (vd. Sommerstein 1990, 155).

³²⁴ Parker 2007, 222, che preferisce immaginare che il coro non si fosse unito alla processione uscendo di scena, colloca a questo punto un ri-avvicinamento dei coreuti al centro dell'orchestra dalla posizione marginale da loro assunta durante lo scambio tra Eracle e servo.

³²⁵ Come riconosce Dale 1954, 87, il coro non aveva in precedenza l'opportunità di cambiarsi per partecipare al lutto, dovendo seguire l'esortazione di Admeto dei vv. 423-4 a rimanere e intonare il peana per il dio dell'oltretomba. Rehm 1994, 88 sembra ritenere che il coro indossasse gli abiti del lutto successivamente alla morte di Alceste e sicuramente prima di prendere parte al corteo funebre, ma non approfondisce la questione e non chiarisce come doveva svolgersi il cambio d'abito.

sepoltura della sovrana defunta, rendendo poco verosimile un loro ritorno con maschera e costume diversi. Sembra, inoltre, improbabile che i coreuti comparissero vestiti a lutto proprio in prossimità del ritorno di Alceste dalla morte. Infine, il testo non segnala alcun cambiamento nell'aspetto dei coreuti a seguito del loro ingresso in scena al verso 861.

In tragedia un esempio di cambio d'abito da parte del coro si conserva nel finale delle *Eumenidi* eschilee, sebbene il passo che trasmette l'informazione sia travagliato. I membri del coro, nella loro trasformazione da Erinni a dee benevole, infatti, ricoprono simbolicamente il loro costume nero con vesti color porpora, menzionate da Atena al verso 1028³²⁶. Il cambio d'abito in questione, a differenza di quello ipotizzato per il coro dell'*Alceste*, doveva intervenire direttamente sulla scena. Le vesti, infatti, venivano probabilmente portate in scena dalle ancelle di Atena, che facevano il loro ingresso al verso 1003³²⁷.

Se il fenomeno è molto raro in tragedia, la commedia presenta una casistica più vasta. Come per la tragedia eschilea menzionata, anche per la commedia aristofanea il cambio d'abito da parte del coro, sebbene talvolta definitivo, non è totale, ma consiste in una manipolazione di alcuni elementi del costume, con l'eliminazione di alcune sue

³²⁶ I versi precedenti al 1028, che conserva il riferimento ai drappi color porpora, sono molto problematici dal punto di vista testuale. Si ritiene generalmente che qualcosa sia andato perduto tra i vv. 1027 e 1028, pertanto, a partire da Hermann 1827, 133-4, viene spesso introdotta in questo punto una lacuna, che si immagina dovesse contenere anche il riferimento alle dee, oggetto del τιμᾶτε di v. 1029. Inoltre, il v. 1027 viene considerato da alcuni come l'unico verso rimanente di un intero passo andato perduto, tanto che talvolta viene posta una lacuna anche prima di esso (Sommerstein 1989, 280-1); altri, invece, lo ritengono un verso interpolato (Brown 1984, 275). Headlam 1906, 268-9, interrogandosi sul testo nella forma in cui è giunto, introduce la questione della punteggiatura. A seconda di come si interpunge il testo, infatti, i drappi rossi possono essere associati al corteo di fanciulli, ragazze e alla schiera di anziane, menzionati ai vv. 1026-7, oppure alle Erinni, alle quali si riferisce il τιμᾶτε di v. 1029. Lo studioso ritiene più probabile questa seconda alternativa, suggerendo che nel primo caso si deve necessariamente pensare ad una lacuna dopo il verso 1027, che abbia assorbito un ἐν o un aggettivo con il significato di 'arrayed in', o che ἐνδυτοῖς di v. 1028 vada emendato con ἐνδυτῶν; pur con questi interventi, tuttavia, rimarrebbe il problema di τιμᾶτε, lasciato senza alcuna specificazione, per rimediare al quale bisognerebbe intervenire ulteriormente nel testo. L'espressione φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι τιμᾶτε, invece, non necessita di alcun intervento. A mettere in dubbio la presenza effettiva sulla scena di queste vesti purpuree è Taplin 1977a, 412-3, che dubita anche della possibilità di attribuirle con sicurezza agli attendenti o alle Erinni, pur ritenendo attraente la possibilità che ad un cambiamento nell'atteggiamento delle dee corrispondesse una variazione, seppur parziale, nelle loro sembianze.

³²⁷ L'entità numerica e la composizione del corteo che accompagna le dee alla loro nuova sede non sono ricostruibili con certezza, come anche l'identità di coloro che portano in scena le vesti color porpora. Con ogni probabilità, nel finale della tragedia, doveva essere presente sulla scena almeno un gruppo di donne, menzionate da Atena al v. 1024 e definite πρόσπολοι αἴτε φρουροῦσιν βρέτας τοῦμόν δικαίως. Su questa questione vd. Sommerstein 1989, 275-8 e Taplin 1977a, 411-5.

componenti. Il fenomeno si verifica negli *Acarnesi*, nella *Pace*, nelle *Vespe*, nelle *Tesmoforiazuse*, nella *Lisistrata* e nelle *Ecclesiazuse* aristofanee. Nel caso degli *Acarnesi* (verso 626-7) e della *Pace* (versi 729-30)³²⁸, i coreuti depongono mantelli e altri accessori immediatamente prima dell'inizio della parabasi; simile a questi è anche il caso della *Lisistrata* (versi 615, 637, 663-4, 687-8), dove, pur non essendovi una vera e propria parabasi, i coreuti, divisi in due semicori, si spogliano, progressivamente, con fare bellicoso, dei mantelli e delle vesti, affrontandosi in due successive sizigie epirrematiche³²⁹. Nelle *Vespe* (versi 405-9), i coreuti rimuovono i mantelli, affidandoli ai loro giovani figli, per rendere visibili i loro pungiglioni; nelle *Tesmoforiazuse* (versi 655-7), le donne che compongono il coro tolgono i mantelli e sollevano le vesti alla maniera degli uomini, per poter più agevolmente cercare eventuali intrusi alla loro riunione; nel caso delle *Ecclesiazuse*, le donne del coro, comparse per la prima volta in scena a partire dal verso 30 con abiti e accessori maschili, tornatevi al verso 478, dopo essersi assentate per l'assemblea, recuperano le loro sembianze femminili, togliendo progressivamente barba, mantello, scarponi,

³²⁸ Σ Ar. *Pax* 729 Holwerda: τὰ σκεδῆ: τὰς ἄμας, τὰ σχοινία. γυμνὸν γὰρ ποιῶσι τὸν χορὸν οἱ κωμικοὶ αἰεὶ, ἵνα ὀρχῆται. Lo scolio lascia intendere che i coreuti si spogliassero, ma il testo della commedia fa riferimento solo agli attrezzi che il coro aveva con sé e depone, quindi il passo non rappresenta un esempio sicuro di cambiamento d'abito da parte dei coreuti (Stone 1980, 426-7).

³²⁹ Problematica è la questione, sintetizzata da Sifakis 1971, 108, del rapporto tra *disrobing* del coro e parabasi: si deve immaginare che esistesse una regola per cui i coreuti, qualora non lo avessero già fatto in precedenza, togliessero i mantelli in prossimità della parabasi? Il numero di casi a disposizione è troppo ristretto per consentire di individuare una regola generale. Solo negli *Acarnesi* e nella *Pace*, infatti, quest'azione del coro precede immediatamente la parabasi e sembra venir enunciata in funzione della parabasi stessa, senza venir giustificata altrimenti nel testo. Inoltre, nella stessa *Pace* non è certo che i coreuti togliessero i mantelli, possibilità introdotta dallo scolio, mentre il testo fa riferimento solamente al loro gesto di deporre gli attrezzi che recavano in mano. Concordo, quindi, con Compton-Engle 2015, 127 che afferma: «It would be erroneous to draw the conclusion, on the basis of two passages, that the chorus always removes part of its costume for the parabasis, or that all choral stripping is related to that parabolic dynamic». La questione del *disrobing* del coro in prossimità della parabasi è legata a partire da Zieliński 1885, 186 anche al motivo dell'interruzione dell'illusione drammatica e allo 'spogliarsi' da parte dei coreuti del loro *dramatic character*, per comparire solo nella loro vera identità di cittadini ateniesi. Questo tipo di interpretazione impedirebbe di considerare i due passi in cui il *disrobing* del coro precede immediatamente la parabasi paragonabili agli altri casi comici e al caso tragico menzionato, nei quali la finzione drammatica viene mantenuta e non viene mai meno. Tuttavia, ci sono passi aristofanei che dimostrano che il coro, nella parabasi, non dismetteva la propria identità fittizia, pur rivolgendosi direttamente agli spettatori e parlando apertamente della realtà Ateniese (e.g. Ar. *Ach.* 665-75, 676; *Ve.* 1071-90; *Av.* 685-736); inoltre, molta della commedia frammentaria, come sostiene Hubbard 1991, 19-20 nota 17), dimostra che la parte anapestica della parabasi serviva non solo per difendere il poeta, ma anche per l'auto-presentazione del coro. Ad esempio, il fr. 13 *PCG* (*Aiges*) di Eupoli in tetrametri anapestici, che si assume generalmente far parte della parabasi della commedia, presenta un lungo elenco di piante di cui i coreuti/capre dicono di cibarsi abitualmente (Storey 2003, 68).

deponendo il bastone e, probabilmente, aggiustando le vesti (A. *Ec.*493-4, 499, 501-2, 506-10, 514). In quest'ultimo caso, che non può essere classificato come semplice *disrobing*, il cambio d'abito serve a ripristinare le condizioni di partenza a seguito di un vero e proprio travestimento.

Sebbene in commedia il cambio d'abito abbia funzioni specifiche, diverse da quelle che riveste in tragedia³³⁰, la casistica comica condivide con l'esempio tragico menzionato il fatto che il fenomeno abbia luogo sulla scena e venga chiaramente segnalato nel testo contemporaneamente al suo verificarsi. Inoltre, in tutti i casi menzionati il cambio d'abito non è totale, ma parziale, consistendo nella rimozione o nell'aggiunta di uno o più elementi del costume.

Non sono, dunque, attestati, a quanto mi risulta, dei paralleli veri e propri per un cambio d'abito totale del coro, che si svolgesse fuori scena.

Alla luce dell'assenza di informazioni testuali e sulla base del confronto con il caso tragico e i casi comici menzionati, escluderei che il coro dell'*Alceste* tornasse in scena al verso 861 con gli abiti e la maschera del lutto. Non c'è, inoltre, alcun appiglio, nel testo o negli scoli, che consenta di ipotizzare che il coro si sottoponesse ad un cambio d'abito parziale sulla scena, coprendo le vesti precedenti con un mantello nero, senza cambiare la maschera, a seguito dell'esortazione di Admeto dei versi 425-7 o prima di unirsi al corteo funebre.

³³⁰ Se il cambio d'abito del coro nelle *Eumenidi* eschilee, in quanto caso isolato, può essere interpretato individualmente ed essere letto esclusivamente nel significato che assume nella singola tragedia, come segno visibile di una trasformazione nel ruolo e nell'identità del coro, i casi comici sono espressione di un fenomeno più vasto, che assume una portata diversa. Per spiegare il fenomeno non sono, quindi, sufficienti le singole motivazioni con cui se ne giustifica di volta in volta il ricorso, ma è necessario interrogarsi sulla funzione in generale che esso assume nel genere in questione. Al di là degli studiosi che ritengono che il cambio d'abito del coro venga eseguito, in ultima istanza, in funzione della parabasi (Zieliński 1885, 186, Croiset 1899², 507, 508 nota 1), sono state formulate varie proposte. Stone 1980, 428 sostiene, ad esempio, che l'unica regola che governa il cambio d'abito del coro, che consiste, in tutte le occorrenze del fenomeno, nella rimozione di elementi del costume, «is the occasional need for a costume which allows the maximum amount of physical freedom»; il coro rimuove, quindi, almeno il mantello per potersi esibire in un'energica danza o in altri movimenti complessi. Compton-Engle 2015, 217-8 ritiene, invece, la libertà nei movimenti un motivo senz'altro esistente per il *disrobing* del coro, ma non completamente soddisfacente. La studiosa introduce il principio del *visual interest* per spiegare il fenomeno, ritenendo che con questi gesti il coro mantenesse vivace l'attenzione del pubblico, richiamando interesse su dettagli del costume prima invisibili o creando aspettativa per un evento prossimo. La studiosa sottolinea, inoltre, come, a differenza di quanto succede per gli attori, il cambio d'abito del coro, per ragioni di realizzabilità scenica, è volontario e non coatto, sfuggendo, pertanto, alla dinamica di *costume-control* che si stabilisce tra i personaggi.

La possibilità che i coreuti non modificassero le loro sembianze per adeguarsi alle circostanze luttuose, che potrebbe sembrare in un primo momento problematica, trova, però, una possibile giustificazione nel ruolo del coro tragico, che generalmente non costituisce «the central performative event for the audience»³³¹ e non prende parte in maniera attiva all'azione. Se, infatti, il cambio d'abito richiama l'attenzione del pubblico sul personaggio o i personaggi che lo subiscono, il tragediografo non doveva avere, in particolare in questo punto (verso 861), alcun interesse ad indirizzare lo sguardo del pubblico sui coreuti. Il cambio d'abito del coro delle *Eumenidi*, unico esempio tragico attestato, non confuta questo assunto, in quanto, insieme al coro delle *Supplici* eschilee, esso costituisce un'eccezione rispetto alla tendenza generale, avendo un ruolo particolarmente importante nello svolgimento della trama tragica³³².

1020. [...] γυναῖκα τήνδε μοι σῶσον λαβών: *La presenza del velo.* Mentre il coro annuncia ad Admeto l'ingresso in scena di Eracle ai versi 1005-6, non fa alcun riferimento alla donna che entra con lui, menzionata per la prima volta al verso 1020 da parte del figlio di Alcmena, che ricorre anche ad un deittico (γυναῖκα τήνδε)³³³. Una delle questioni fondamentali nel ricostruire il finale della tragedia riguarda il fatto che la donna, che si rivelerà, poi, essere Alceste, indossasse o meno, al suo ingresso in scena, un velo che ne nascondesse l'identità, rendendola, in un primo momento, irriconoscibile per lo sposo. Questo eventuale velo doveva celare completamente il volto della donna, sottraendone alla vista anche gli occhi³³⁴.

³³¹ Bierl 2009, 55.

³³² Bierl 2009, 56-7.

³³³ L'ingresso simultaneo di due personaggi, che entrano in scena contemporaneamente, utilizzando uno stesso canale di accesso, è un fenomeno presente, ma non particolarmente frequente in tragedia greca (Taplin 1977a, 148, 241; Poe 1992, 138-9 nota 49). L'esempio più vicino al caso in questione è quello del primo ingresso in scena di Agamennone e Cassandra, su di un carro, nell'*Agamennone* eschileo. Il coro rileva l'ingresso tanto atteso del sovrano, rivolgendogli direttamente ai vv. 783-7, ma passa sotto silenzio la presenza accanto a lui di una donna, di cui, come nel caso dell'*Alceste*, non conosce, o pensa di non conoscere, l'identità; Cassandra verrà menzionata per la prima volta da Agamennone solamente ai vv. 950-1 (τήν ξένην [...] / τήνδ'(ε)), poco prima dell'ingresso del sovrano nel palazzo dove troverà la morte.

³³⁴ Il velo (ἐπίβλημα, κάλυμμα, καλύπτρη, κρήδεμνον; Llewellyn-Jones 2003, 28-33), il cui uso da parte delle donne greche è attestato fin dall'epica omerica (e.g. Hom. *Il.* 14. 184-5, 22. 405-7, *Od.* 1.334), normalmente copriva il capo e scendeva oltre le spalle. I lembi laterali potevano essere uniti sul davanti a coprire la parte bassa del volto, lasciando, però, gli occhi scoperti (Dicaearch. fr. 92 Wehrli). Indossato in ogni circostanza in cui le donne si trovavano in un contesto pubblico, esso non costituiva necessariamente un capo d'abbigliamento distinto, in quanto anche il mantello o altri elementi

La presenza del velo non è resa esplicita dal testo, che non lo menziona, ma viene presupposta dalla *ὑπόθεσις* narrativa, dalla *ὑπόθεσις* conservata in modo estremamente frammentario dal *P.Oxy. 2457* e dallo scolio al verso 1050³³⁵ ed è stata considerata imprescindibile anche dalla maggior parte degli studiosi moderni³³⁶. Infatti, Admeto, in primo luogo, non riconosce immediatamente la sconosciuta, pur notando una forte somiglianza con Alcesti nella figura e nelle fattezze generali (versi 1062-3), in secondo luogo, stabilisce che si tratta di una donna giovane dai vestiti e dagli ornamenti, non dal volto e dalle sue sembianze (verso 1050). Sebbene immaginare che Alcesti comparisse in scena coperta da un velo sia la ricostruzione più intuitiva, è utile prendere in considerazione anche la circostanza opposta. La possibilità che la donna entrasse in scena con il volto scoperto è stata

dell'abito potevano essere utilizzati a questo scopo (ἰμάτιον, κόλπος, φᾶρος; Llewellyn-Jones 2003, 25-6). L'immagine di un'Alcesti con il volto completamente coperto è in contrapposizione con la pratica greca quotidiana, appena ricordata, ma richiama l'uso di sottrarre la sposa alla vista dei partecipanti al rito nuziale. Nella *bowl* a figure rosse risalente alla seconda metà del V secolo a.C., conservata a Bonn (Akademisches Kunstmuseum, inv. 994), viene raffigurata, ad esempio, la processione nuziale e si distingue chiaramente la sposa, tenuta per mano dallo sposo e completamente coperta da un velo. Nel cratere a campana conservato al Museo Nazionale Domenico Ridola di Matera (inv. 9579; *LIMC online* ID 29845) e risalente alla metà del IV secolo a.C., viene raffigurata Elena nelle sembianze di una sposa, con il capo completamente coperto, mentre viene condotta alla dimora di Paride da due personaggi che sorreggono le torce. Dal momento che si tratta di un vaso fliacico, il volto di Elena, seppur coperto dal velo, risulta visibile in quanto l'artista voleva sottolineare, in questa rappresentazione comica, il contrasto tra la bellezza mitologica della donna e il suo aspetto grottesco. Anche le parole di Cassandra in Aesch. *Ag.* 1178-9 fanno pensare ad una sposa completamente celata dal velo. A fronte della pratica comune a tutte le donne greche di velarsi nella circostanza delle nozze, diversi potevano essere i modi di indossare il velo stesso in base, ad esempio, alle differenze geografiche o cronologiche. In alcuni casi, pertanto, potevano rimanere scoperti gli occhi, in altri casi poteva rimanere scoperto l'intero volto (e.g. *pyxis* conservata al British Museum di Londra (inv. 1920.12-21.1; *LIMC online* ID 25372), datata al periodo tra il 440 e il 430 a.C. che raffigura la processione che conduce alla nuova dimora la sposa, che appare con la testa coperta, ma il volto visibile). Su questo aspetto si veda Gherchanoc 2006, 246-7.

³³⁵ La prima delle due *ὑποθέσεις* menzionate è giunta per tradizione manoscritta, mentre la seconda si è parzialmente conservata su papiro, sul *verso* di un documento risalente alla prima metà del II d.C.; si tratta di testi non sovrapponibili, ma che presentano alcune analogie, fra le quali anche il riferimento ad un'Alcesti dalle sembianze celate, particolare non esplicitato dal testo della tragedia (Meccariello 2014, 129-30). Meccariello 2014, 130 ritiene che non si possa escludere che la formulazione della *hypothesis* «rifletta una modalità di messa in scena del dramma», anche se la studiosa non sembra propendere per questa possibilità. Quanto allo scolio (*Σ Eur. Alc.* 1050 Schwartz), esso spiega l'enunciato del verso 1050 dicendo che la donna sembra ad Admeto giovane per quanto può vedere dagli abiti che indossa, che sono l'unico aspetto di lei che il sovrano scorge: καὶ γὰρ νέα φαίνεται ὡς ἐκ τῆς ἐσθῆτος· ἦν γὰρ περικεκαλυμμένη. Per questa interpretazione dello scolio si veda Telò 2002a, 68 nota 132. Il verbo *περικαλύπτω*, utilizzato una sola volta nelle tragedie conservatesi di Euripide in senso metaforico (*Eur. Ion* 1522), viene impiegato per spiegare il gesto concreto di coprire con il velo/mantello il capo di qualcuno che vuole sottrarsi alla vista anche in *Σ Eur. Hec.* 432 Dindorf.

³³⁶ Fra le tante voci ricordo Hermann 1824, 109, Dale 1954, 119, Halleran 1985, 52, Conacher 1988, 198, Kovacs 1994, 255, 269, Parker 2007, 251-3, 275, Buxton 2018, 205-10.

sostenuta da Masaracchia³³⁷. La studiosa ritiene che il mancato riconoscimento di Alceste da parte dello sposo fosse dovuto non ad un ostacolo fisico, ma ad un «un blocco di ordine psicologico favorito da Eracle»³³⁸: Admeto, convinto, di aver perso definitivamente la sposa, come ribaditogli dal figlio di Alcmena ai versi 1072-4, pur ammettendo una somiglianza tra la donna che ha di fronte ed Alceste, si rifiuterebbe di riconoscerne l'identità. Sarebbero, perciò, le parole di Eracle dei versi 1121-2 e 1126, non la rimozione del velo, a rassicurare il sovrano di Fere, consentendo il riconoscimento. Dei paralleli menzionati da Masaracchia per questo episodio, ritengo utile confrontare il caso in questione solo con il passo dell'*Elena* euripidea, in cui si porta in scena il riconoscimento di Elena da parte di Menelao, reso possibile dall'intervento di un nunzio che rende evidente l'inganno subito dai Greci, che hanno combattuto a Troia per un εἶδωλον³³⁹. I due casi, pur nella somiglianza di alcuni elementi, presentano, tuttavia, delle differenze sostanziali che rendono difficile considerarli manifestazione di uno stesso espediente teatrale³⁴⁰. Nel caso dell'*Elena*, infatti, le parole del nunzio dei versi 605-21 forniscono a Menelao, che ha già colto

³³⁷ Masaracchia 1992. In linea con Masaracchia 1992 è Beltrametti 2016, 13-9; il contributo che giunge a stabilire l'assenza del velo, è interessante perché mette in evidenza l'attenzione euripidea per la gestualità che intercorre tra Alceste e Admeto. Anche altri studiosi hanno espresso perplessità di fronte alla mancata segnalazione a livello testuale della presenza del velo a celare le sembianze di Alceste (e.g. Rabinowitz 1993, 87). Meccariello 2014, 129-30, nel suo studio sulle ὑποθέσεις narrative, afferma che il gesto dello svelamento e il fatto stesso che Alceste compaia in scena velata non siano ricavabili dal dettato del dramma né direttamente deducibili da esso, pertanto le ὑποθέσεις offre, a suo parere, solo la propria interpretazione della scena finale del dramma. La studiosa afferma, infatti, di non ritenere l'uso del velo l'unico possibile espediente per la buona riuscita della scena e allude alla possibilità che il mancato riconoscimento di Alceste da parte di Admeto possa essere dovuto ad una questione psicologica da un lato e dal posizionamento reciproco dei personaggi sulla scena dall'altro.

³³⁸ Masaracchia 1992, 33.

³³⁹ Masaracchia 1992, 33-4 propone come paralleli anche l'*Elettra*, l'*Ifigenia in Tauride* e le *Baccanti* euripidee, in quanto in tutti questi casi il riconoscimento tra i due soggetti implicati non è immediato ed è consentito solo da un intervento esterno. Tuttavia, in tutti questi casi esiste una ragione evidente e talvolta esplicitata per il mancato riconoscimento. Nelle prime due tragedie, il riconoscimento rispettivamente di Oreste da parte di Elettra, favorito dal vecchio servitore, e di Ifigenia da parte di Oreste, possibile grazie all'espediente della lettera, era impedito dal fatto che il tempo aveva cambiato le sembianze dei soggetti coinvolti, il cui ultimo incontro era avvenuto quando erano solo bambini (vd. Eur. *El.* 541-4; *IT* 834-6). Nel caso delle *Baccanti*, il mancato riconoscimento di Penteo da parte di Agave, possibile solo grazie all'intervento di Cadmo, è dovuto allo stato mentale alterato della donna, causato da Dioniso.

³⁴⁰ Sia nell'una sia nell'altra tragedia, ad esempio, viene messo in scena il ricongiungimento tra due sposi e, in entrambi i casi, vi è un motivo razionale apparentemente insuperabile ad impedire il riconoscimento, il raggiungimento del quale viene in tutti e due i casi posticipato rispetto al primo incontro tra i soggetti interessati. Simile è, inoltre, la reazione, quasi immediata, di Admeto e Menelao nel rivolgersi alle loro rispettive spose (Eur. *Alc.* 1062-3; *Hel.* 559). Inoltre, anche la formulazione dei versi 1066-7 dell'*Alceste* e 576 dell'*Elena* è simile.

l'estrema somiglianza tra la sposa e la donna che ha di fronte (versi 559, 563, 577, 579, 591)³⁴¹, il tassello mancante e la giustificazione razionale per il pieno riconoscimento di Elena. Nel caso in questione, invece, come fa notare Telò³⁴², le parole di Eracle dei versi 1021-2 non sono risolutive, in quanto non introducono un contenuto nuovo, ma ribadiscono solamente la somiglianza della donna in scena con Alceste, già notata da Admeto ai versi 1061-3, 1066-7. Perché il riconoscimento sia possibile deve, pertanto, esservi un altro elemento di novità, appartenente, sulla base delle parole con cui il sovrano di Fere esprime la sua meraviglia, alla sfera visiva: γυνᾷκα λεύσσω τὴν ἐμὴν ἐτητύμως (verso 1124). Le parole di Menelao al momento del riconoscimento di Elena, invece, non fanno alcun riferimento alla dimensione visiva, indicando piuttosto una nuova consapevolezza a livello razionale: τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖνο· συμβεβᾶσι μοι λόγοι/ οἱ τῆσδ' ἀληθεῖς [...] (versi 622-3)³⁴³.

Il caso dell'*Alceste* può, invece, venir paragonato in maniera più efficace al disvelamento del cadavere di Polidoro nell'*Ecuba* euripidea³⁴⁴. La vecchia serva, mandata da Ecuba ai versi 609-11 a prendere l'acqua del mare per lavare il cadavere di Polissena, sacrificata dall'esercito greco, torna in scena al verso 657 recando un cadavere. Il fatto che il cadavere sia coperto da un velo non viene esplicitato nel testo, ma si deduce dal mancato riconoscimento della sua identità da parte della regina di Troia, che avanza varie ipotesi, immaginando, prima, che si tratti del corpo di Polissena (versi 671-2), poi, del cadavere di Cassandra (versi 676-7). Inoltre, a confermare la presenza del velo e l'avvenuto svelamento, è il participio γυμνωθέν,

³⁴¹ La somiglianza è tale che Menelao teme dapprima di trovarsi di fronte ad uno spettro (v. 569), poi che gli occhi lo ingannino (v. 575), tanto che decide di non fidarsi della sua vista, che gli fornisce un dato in forte contrapposizione con la sua razionalità (v. 577), e di andarsene, lasciando la donna incontrata (v. 589).

³⁴² Telò 2002a, 70-1.

³⁴³ Telò 2002a, 70 nota 138. La presenza del velo, inoltre, spiegherebbe perché, se nell'*Alceste*, ad esclusione degli accenni alla giovane età della donna in scena e alla sua somiglianza con la sovrana, entrambi elementi dolorosi per Admeto (vv. 1046, 1050, 1061-3, 1064, 1066), i riferimenti al dato visivo si facciano più frequenti e si concentrino nel momento dell'agnizione (vv. 1121, 1123, 1124, 1126, 1129, 1134), nell'*Elena*, l'apporto della vista sia fondamentale ed esteso a tutta la scena precedente al riconoscimento (vv. 559, 563, 570, 575, 576, 577, 579, 580), tanto che viene costruita una vera e propria contrapposizione tra l'esperienza sensibile, che Menelao considera ingannevole, e la dimensione razionale. Una volta avvenuto il riconoscimento, invece, l'unico riferimento alla vista si ha al v. 636.

³⁴⁴ A proporre il parallelo è Telò 2002a, 69-71, di cui condivido il punto di vista su questo punto. Il paragone è consentito dal fatto che Alceste si comporta a tutti gli effetti come un cadavere, mantenendo il silenzio fino alla fine della tragedia.

riferito al corpo del defunto, ormai visibile, che la serva invita Ecuba a guardare al verso 679³⁴⁵. Come accadrebbe per l'eventuale svelamento di Alcesti, operato con ogni probabilità da Eracle, il cadavere di Polidoro viene scoperto da un gesto della serva, che rimuove l'ostacolo fisico che impediva il riconoscimento. Come per la scena dell'*Alcesti*, inoltre, lo svelamento è accompagnato da un invito a guardare quello che in entrambi i casi si presenta come uno θαῦμα inaspettato, seppur con esiti opposti³⁴⁶. Infine, anche nell'*Ecuba*, come già per l'*Alcesti*, i verbi del vedere e il dato visivo si concentrano al momento del riconoscimento che segue lo svelamento³⁴⁷.

Il confronto con questi possibili paralleli sembra confermare la ricostruzione più diffusa secondo la quale Alcesti entrerebbe in scena completamente nascosta da un velo, sebbene vada, comunque, rilevata la stranezza della mancata menzione di questo oggetto scenico. Infatti, quando un personaggio entra in scena con il capo coperto,

³⁴⁵ Lo scolio al verso deduce, al pari degli interpreti moderni, l'informazione dello svelamento dal testo; Σ Eur. *Hec.* 680 Schwartz: ταῦτα λέγουσα ἀνακαλύπτει τὸν νεκρὸν [τοῦ Πολυδώρου ἢ Πολύβοια].

Il participio γυμνωθέν non va inteso nel senso di 'denudato', significato che il verbo γυμνώω assume in Soph. *Ant.* 410, ad esempio, ma nel senso di 'scoperto/esposto' dal velo che lo celava alla vista, come in Hom. *Il.* 12.428, dove si dice che la schiena dei guerrieri rimane ben visibile, esposta e scoperta da protezioni. Come è evidente dalle parole di Agamennone in Eur. *Hec.* 733-5, infatti, Polidoro indossa abiti, che il capo della spedizione greca identifica come di foggia troiana. Un uso del verbo γυμνώω, nel senso di 'scoprire/svelare' un cadavere, seppur senza la dinamica del riconoscimento, si avrebbe anche al v. 10 di un probabile frammento dell'*Ino* euripidea, conservato in *P. Oxy.* 5131, sul quale si veda Finglass 2014, 67. Nel frammento Atamante ordinerebbe di scoprire il corpo del defunto Learco prima dell'inizio del lamento: γυμνοῦτε, δείκνυτ' εἰς φάος πο[--- /μὴ καὶ λεληθῶς ἐν πέπλοισιν[--- (vv. 10-11).

³⁴⁶ Nell'*Alcesti*, Eracle, ai versi 1121-2, afferma: βλέψον πρὸς αὐτήν, εἴ τι σῆι δοκεῖ πρέπειν/γυναϊκί [...]. Admeto risponde con le parole di verso 1123, dicendo: ὦ θεοί, τί λέξω; **θαῦμ' ἀνέλπιστον** τόδε. Nell'*Ecuba*, la serva, ai versi 679-80, dice: ἀλλ' ἄθρησον σῶμα γυμνωθέν νεκροῦ, εἴ σοι φανεῖται **θαῦμα καὶ παρ' ἐλπίδας**. A questo proposito vd. anche Telò 2002a, 70 nota 136.

³⁴⁷ Nell'*Ecuba*, prima dello svelamento c'è un unico riferimento, che potremmo definire, impropriamente, formulare, al vedere al v. 668 (βλέπουσα φῶς); una volta scoperto il cadavere di Polidoro, invece, si susseguono vari riferimenti al dato visivo ai vv. 679, 680, 681, 689, 703-7.

Una situazione simile al caso dell'*Ecuba* e, per alcuni aspetti, paragonabile a quella dell'*Alcesti*, si presenta ad Egisto nel finale dell'*Elettra* sofoclea. Egli, infatti, falsamente informato riguardo alla morte di Oreste, il corpo del quale gli viene detto essere stato portato a palazzo, si avvicina al cadavere coperto, sicuro di trovarvi il figlio di Agamennone. Nel sollevare il sudario svela, invece, il cadavere di Clitemnestra, comprendendo, quindi, di essere caduto in una trappola (Soph. *El.* 1475-81). La strategia adottata da Sofocle è molto diversa e, per alcuni versi, opposta a quella euripidea. Il tragediografo crea forte aspettativa intorno al momento cruciale dello svelamento moltiplicando, nei versi precedenti, i riferimenti all'elemento visivo (Soph. *El.* 1453, 1455, 1459, 1461, 1466, 1471) e accentuando la forza attrattiva che il corpo produce su Egisto, mentre, nei due casi euripidei, la donna velata e il cadavere di Polidoro sembrano in qualche modo esercitare anche una forza repulsiva, rispettivamente, su Admeto ed Ecuba. Nella tragedia sofoclea, infatti, contrariamente a quanto accade nelle due euripidee, a sottolineare la curiosità che spinge Egisto verso il cadavere è anche il fatto che sia lui stesso a svelare il corpo della donna, nonostante una sua prima richiesta perché l'operazione fosse eseguita da uno dei due presunti ospiti Focesi (Soph. *El.* 1468).

come accadrebbe alla sposa di Admeto, il velo viene menzionato, se non in precedenza, almeno in concomitanza con la sua rimozione, cosa che non si verifica nell'*Alceste*³⁴⁸. Inoltre, generalmente, sulla base della consueta coincidenza tra velo e silenzio, dovuta al fatto che velarsi il capo sulla scena significava isolarsi rispetto al contesto circostante e interrompere ogni forma di contatto, il momento della rimozione del velo, qualora non menzionato, può essere individuato grazie alla sua corrispondenza con il ripristinarsi delle normali condizioni di conversazione. Nel caso in questione, tuttavia, questa convenzione non è di alcun aiuto, in quanto Alceste rimane in silenzio fino alla fine della tragedia, anche dopo il presunto svelamento, tanto da suscitare interrogativi nello sposo (verso 1143)³⁴⁹.

Le testimonianze iconografiche che raffigurano la scena del ritorno di Alceste, risalenti a periodi molto diversi, tendono a rappresentarla con la testa velata, ma il volto, almeno parzialmente, scoperto. Nella maggior parte degli esemplari, la donna viene colta nel gesto di portare il velo di fronte al volto per celarlo, oppure con il capo chino verso il basso; talvolta si trova anche una combinazione dei due movimenti³⁵⁰.

³⁴⁸ Telò 2002a, 41, 69, nel redigere una grammatica dei comportamenti in riferimento ai gesti di coprirsi e scoprirsi il volto, menziona, ad esempio, a questo proposito il caso di Eur. *Supp.* 110-1, in cui Teseo si rivolge ad Adrasto, che si trova in un angolo, coperto e silenzioso (Eur. *Supp.* 104), fin dall'inizio della tragedia, incoraggiandolo a rimuovere il velo. Nel caso di Eur. *IA* 1122-3, dove Agamennone nota che Ifigenia, rientrata in scena al verso 1120, piange, tiene il volto abbassato e copre gli occhi con un lembo della veste, invece, il sovrano menziona la condizione scenica della fanciulla, senza sollecitare un mutamento, vari versi prima che ella rimuova il velo, che doveva venir sollevato in coincidenza con il verso 1211, quando Ifigenia prendeva la parola.

³⁴⁹ Sulla corrispondenza tra velo e silenzio si veda Fabbro 2007 e, per alcuni esempi eschilei, Taplin 1972. Tanti sono stati incuriositi dal protrarsi del silenzio di Alceste e hanno provato a spiegarne le ragioni, talvolta anche in modo eccessivamente fantasioso (Trammell 1941, Betts 1965).

³⁵⁰ Le testimonianze di pittura vascolare raffiguranti il momento del ritorno di Alceste sono poche e incerte. Fra queste si ricordi, ad esempio, l'anfora a figure nere conservata al Musée du Louvre di Parigi (inv. F 60; *LIMC online* ID 25135) risalente al 530-20 a.C. e raffigurante Hermes/Admeto (?), Eracle e, accanto a lui, una donna, forse Alceste, che con la mano destra sembra voler coprire il volto col velo. Altra raffigurazione forse riconducibile al momento precedente all'incontro tra i due sposi è il vaso apulo a figure rosse, risalente al 360-40 a.C., conservato a Fiesole, nell'Antiquarium Costantini (inv. 116; *LIMC online* ID 9297), in cui Eracle e Alceste si fronteggiano alla presenza di due bambini. La donna ha il capo, ma non il volto, velato e tiene un'estremità del mantello con la mano destra. Molto più numerose sono invece le raffigurazioni di Alceste su rilievi e sarcofagi di età romana, come il sarcofago di Villa Albani a Roma (inv. 140, *LIMC online* ID 9291) del II d.C., che raffigura sulla destra del rilievo frontale il ricongiungimento tra i due sposi e rappresenta Alceste con il capo velato, mentre con la mano destra tende il velo di fronte al volto. Rilievo interessante è quello, conservato nella Pfarrkirche Sankt Andreas di Piber, in Austria, e datato al II d.C., che rappresenta al centro Eracle che tiene per mano una donna velata, collocata sulla sinistra, mentre a destra, si trova un personaggio maschile seduto, probabilmente Admeto (*LIMC online* ID 202238). Ben più antico e appartenente ad un diverso contesto è, invece, il rilievo, risalente al 425-400 a.C., ritrovato nella necropoli di Cirene e conservato al Musée des Antiquités di Cirene (inv. 15.003, *LIMC online* ID 45435). Esso raffigura

Queste raffigurazioni non danno informazioni dirette sulla presenza del velo nella messa in scena euripidea, ma rendono conto di un immaginario comune collegato a questo momento del mito, secondo il quale Alceste, nel ricongiungersi con Admeto, tendeva a nascondere le proprie sembianze. Il fatto che, in questo tipo di testimonianze, il velo non copra interamente il volto, più che essere riconducibile alla realizzazione euripidea della scena in questione, potrebbe rendere conto delle esigenze estetiche specifiche della rappresentazione figurativa.

Ultimo aspetto che depone a favore della presenza in scena di un'Alceste velata è la somiglianza riscontrata tra la scena del ricongiungimento dei due sposi e alcuni momenti del rito nuziale³⁵¹. Se un'allusione alle nozze era senza dubbio intenzionale da parte del tragediografo, è difficile decidere fino a che punto si spingesse il riferimento. Non è, infatti, sempre possibile stabilire con precisione la natura di alcuni dei gesti compiuti dai personaggi sulla scena e spesso vi è anche la difficoltà di ricostruire nel dettaglio alcune caratteristiche del rito nuziale, in particolare per quanto riguarda la successione dei vari momenti³⁵².

Al di là degli aspetti incerti e dubbi, nella scena del ricongiungimento vi sono alcuni elementi che, combinati insieme, richiamano innegabilmente l'occasione delle nozze. In primo luogo, Alceste entra in scena al verso 1006 con lo stesso abito che aveva indossato per la sepoltura; si tratta di un abito adatto alle occasioni di festa, riccamente decorato, di foggia giovanile, forse proprio quello indossato nel giorno delle nozze³⁵³.

nella prima lastra Eracle insieme ad Alceste, rappresentata con il capo velato, ma il volto scoperto e abbassato a terra, nella seconda lastra, invece, Admeto, insieme ad un altro personaggio maschile.

³⁵¹ La continuità tra i temi di morte e nozze è uno dei motivi portanti di tutta la tragedia, come illustra accuratamente Rhem 1994, 84-96. Anche nel caso del finale della tragedia, l'ingresso di Eracle, accompagnato dalla donna velata, dà inizio alla trasformazione della scena da rito funebre a rinnovato rito nuziale.

³⁵² Si ricordi anche che, nel ricostruire il rito nuziale, si tende spesso a considerarlo come una realtà unitaria, mentre, esso, come ogni pratica storica, pur nella continuità di alcuni elementi fondamentali, era soggetto a variazioni nel corso del tempo e nelle varie regioni del mondo greco. Le stesse fonti antiche a disposizione per la ricostruzione appartengono a tempi e luoghi molto diversi, aspetto che rende le informazioni pervenuteci multiformi e non omogenee (Gherchanoc 2006, 239-40).

³⁵³ Rehm 1992, 65. I defunti indossavano vesti pregiate e preziose, proprie della festa, inoltre, le donne giovani in età da marito, ma non ancora sposate, o sposate da poco, venivano sepolte con l'abito che avrebbero dovuto indossare nel giorno delle nozze (Garland 1985, 25; Foley 2001, 310-1). Non esisteva nel mondo greco un vero e proprio vestito da sposa. L'abito indossato dalla sposa era un abito da festa, riccamente decorato e impreziosito da gioielli e da una corona, di materiale vario, posta sul capo. Alcune fonti parlano della possibilità che vi fosse una preferenza per certi colori, ma non vi è una visione unitaria a questo proposito (e.g. Ach.Tat. 2.11.2 parla di un abito color porpora con decorazioni dorate; in Eur. Alc. 923, Admeto parla di abiti bianchi, senza specificare se si stia riferendo agli abiti

Altro aspetto significativo a questo proposito sta nel fatto che, grazie all'insistenza di Eracle, Admeto acconsente a condurre lui stesso in casa la donna, affidata dal figlio di Alcmena esclusivamente alla sua mano, come faceva lo sposo con la sposa nella prassi del rito nuziale³⁵⁴. Infine, il ruolo stesso di Eracle, che fa da mediatore tra i due sposi, assolvendo sia al compito di rappresentante legale della sposa, che stabiliva insieme allo sposo le nozze, sia a quello della νυμφεύτρια, che accompagnava la sposa, costituisce un'altra allusione al rito nuziale³⁵⁵.

Accanto a questi elementi, vi sono altri gesti di cui non si ha conferma nel testo, ma che, qualora presenti, contribuirebbero a sottolineare la somiglianza della scena con il rito nuziale. Halleran, ad esempio, ha suggerito che il gesto di Admeto, presupposto al verso 1119, fosse quello rituale della χεῖρ ἐπὶ καρπῶ, con il quale lo sposo poneva la mano destra sul polso della sposa, in modo da prenderne possesso, per poi condurla nella propria casa³⁵⁶. Lo studioso, inoltre, interpreta la rimozione del velo che celava Alceste come riferimento agli ἀνακαλυπτήρια, momento della cerimonia nuziale, in

di entrambi gli sposi o solo a quello dello sposo; Llewellyn-Jones 2003, 223-6 pensa ad un velo rosso per la sposa; Gherchanoc 2006, 245 sottolinea che il colore del velo è raramente specificato e ricorda alcuni dei colori possibili, come il bianco, il rosso o porpora, il color zafferano).

Nella scena in questione Alceste è l'unico personaggio ad avere l'abito adatto per la festa, pertanto le sue vesti, di qualunque colore fossero, dovevano porsi in forte contrasto cromatico rispetto a quelle nere di Admeto.

³⁵⁴ L'ingresso in casa della sconosciuta, condotta da Admeto, viene in un primo momento interrotto dalla rivelazione dell'identità della donna, ma viene, poi, riproposto da Eracle al v. 1147 (ἀλλ' εἴσαγ' εἴσω τήνδε). Era stato Admeto stesso a richiamare questo momento del rito nuziale ai vv. 915-21 e a far riferimento al proprio ingresso in casa con la neo-sposa tenuta per mano (verso 917, φιλίας ἀλόχου χεῖρα βαστάζων).

³⁵⁵ La celebrazione vera e propria delle nozze era preceduta dall'ἐγγύη, la promessa di matrimonio, che aveva valore legale e veniva sancita dal κύριος della sposa e dallo sposo o da un suo rappresentante. Essa non doveva necessariamente svolgersi in prossimità del rito, ma poteva aver luogo fino a qualche anno prima dei festeggiamenti. Su questo aspetto del rito si veda Wolff 1944, 51-3.

³⁵⁶ Halleran 1988 segue, per questa interpretazione del gesto di Admeto, Foley 1985, 87-8. Si consideri, però che, come sottolinea Telò (2002: 65 nota 126), a quanto si ricava dalle testimonianze archeologiche (e.g. *loutrophoros* a figure rosse conservato al Royal Ontario Museum di Toronto, inv. 635, risalente al 475-25 a.C.; frammento di *loutrophoros* a figure rosse conservato al Museum of Art di Tampa (FL), inv. 86.78, e risalente al 425-375 a.C.; *loutrophoros* a figure rosse conservato al National Museum di Atene, inv. 16279, LIMC online ID 51424, e risalente al 430-20 a.C.), al momento della χεῖρ ἐπὶ καρπῶ lo sposo aveva generalmente lo sguardo rivolto verso la sposa, cosa che non si verificherebbe in questo caso. Inoltre, come fa notare Kaimio 1988, 33-4, il testo non consente di decidere se, nello stabilire un contatto fisico con la donna velata, Admeto la prendesse per mano o le ponesse la propria mano sul polso.

cui il velo che copriva la sposa veniva rimosso e i due sposi potevano guardarsi senza ostacoli³⁵⁷.

La presenza di vari elementi che alludono al rito nuziale rende probabile che Euripide abbia voluto accentuare la somiglianza tra i due momenti, dando ad Alcesti, in occasione del suo ingresso in scena, le sembianze di una sposa prima dello svelamento, celandola, cioè, completamente alla vista con un velo, che, oltre a far riferimento alle nozze, fosse funzionale all'inganno pensato dal figlio di Alcmena per Admeto.

1117. τόλμα προτείνει χεῖρα καὶ θιγεῖν ξένης; *La scena del riconoscimento.* Una volta stabilito che Alcesti entrava in scena velata, è necessario indagare come si svolgesse la scena del riconoscimento, per ricostruire la quale è necessario affrontare alcune questioni testuali.

La prima questione riguarda il verso 1118, che la tradizione manoscritta ha trasmesso unanimemente nella forma: καὶ δὴ προτείνω, Γοργόν' ὡς κατατόμῳ. Il problema, che riguarda la sezione del verso successiva alla cesura pentemimere, è di tipo prosodico,

³⁵⁷ Halleran 1988. Lo studioso ritiene che nella pratica storica del rito, il momento dello svelamento fosse precedente a quello della χεῖρ ἐπὶ καρπῶ, pertanto pensa che nella tragedia vi sia stata un'inversione a scopi ironici. Oakley-Sinos 1993, 25-6 sul momento rituale dello svelamento. Si ricordi, comunque, che «Euripide aurait adapté le rituel du mariage aux besoins du contexte dramatique de la scène» (Gherchanoc 2006, 254 nota 55).

Masaracchia 1992, 69 ritiene che l'allusione in questo passo agli ἀνακαλυπτήρια sia da escludere in quanto «anche se la cerimonia nuziale nel mondo greco prevedeva in qualche momento una sposa dal volto coperto, il cosiddetto svelamento, chiunque fosse ad eseguirlo, non avveniva certo all'aperto». Una delle questioni più spinose nella ricostruzione dei vari momenti del rito nuziale riguarda proprio le modalità e i tempi di svolgimento dello svelamento rituale. Non si riesce, infatti, a ricostruire con sicurezza se si trattasse di un episodio unico o di più occasioni, quando si collocasse e neppure da chi fosse eseguito.

Quanto al primo punto, Llewellyn-Jones 2003, 229-40 ritiene, ad esempio, che vi fossero tre occasioni, una pubblica e due private, riservate ai soli sposi, in cui il velo veniva, letteralmente o metaforicamente, rimosso. Gli studiosi che sostengono, invece, che la cerimonia dello svelamento fosse unica contendono sul fatto che si collocasse prima (SGLG 10. α 1133; Oakley 1982, 113-4, Patterson 1991, 68 nota 40) o dopo la processione che conduceva la sposa fino alla casa dello sposo (Pherecyd.Syr. VS 2.19, Hsch. α 4345 L. (ἀνακαλυπτήριον); Sissa 1990, 97-8, Rehm 1994, 141-2). Infine problematico è anche stabilire chi rimuovesse il velo della sposa: c'è chi ritiene fosse la sposa stessa a farlo (Rehm 1994, 194 nota 23), c'è chi, invece, sostiene che il gesto fosse eseguito da altri, come, ad esempio, la νυμφεύτρια, che accompagnava la sposa (Llewellyn-Jones 2003, 110), come sembra suggerire anche il frammento di *loutrophoros* a figure rosse, risalente al 430-400 a.C. e conservato al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 10.223, LIMC online ID 36399), dove vengono raffigurati entrambi gli sposi seduti l'uno di fronte all'altra, mentre una donna alle spalle della sposa probabilmente ne rimuove il velo. Infine, la testimonianza di Polluce (Poll. *Onom.* 3.36) introduce la possibilità che fosse lo sposo stesso a sollevare il velo della sposa.

ma coinvolge anche l'aspetto semantico. Se si conserva il testo nella forma trasmessa dalla tradizione e supportata dagli scolii al verso, si deve, infatti, necessariamente accettare che si tratti dell'occorrenza in tragedia del fenomeno dell'elisione dello *ι* dativale, comune nei testi epici, ma incerto e dubbio in quelli tragici³⁵⁸.

Il testo tradito risulta, inoltre, problematico anche dal punto di vista del significato dell'espressione Γοργόνι καράτομῳ. Sulla base delle altre occorrenze euripidee della similitudine³⁵⁹, infatti, ci si immagina che il riferimento sia alla testa della Gorgone, che aveva, anche se divelta dal corpo, il potere di pietrificare chi la guardava³⁶⁰. Tuttavia, è difficile che l'espressione trasmessa dai codici possa avere questo significato, indicando piuttosto ciò che resta della Gorgone una volta che ne è stata mozzata la testa³⁶¹. Il corpo decapitato della Gorgone non aveva, però, potere di pietrificare, pertanto verrebbe meno lo scopo della similitudine³⁶², che intende paragonare il gesto di Admeto di volgersi indietro con la testa, per non guardare la

³⁵⁸ Per le rare e problematiche occorrenze di questa anomalia prosodica in tragedia vd. Jebb 1900³, 289-90.

³⁵⁹ Eur. *Pho.* 455-6: οὐ γὰρ τὸ λαϊμότμητον εισορᾷς κάρα/ Γοργόνος, ἀδελφὸν δ' εισορᾷς ἤκοντα σόν; Or. 1520-1: μὴ πέτρος γέννη δέδοικας ὥστε Γοργόν' εισιδών;/ μὴ μὲν οὖν νεκρός· τὸ Γοργοῦς δ' οὐ κάτοιδ' ἐγὼ κάρα.

³⁶⁰ Oltre alla testimonianza del passo delle *Fenicie* euripidee riportato nella nota precedente, la pericolosità della testa recisa di Medusa emerge anche dalla testimonianza del bell-kraater conservato al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 1970.237; *LIMC online* ID 9560), dove sono raffigurati Perseo, Atena, con la testa di Medusa, consegnatale dall'eroe, ed Hermes. Nessuno dei tre soggetti rivolge lo sguardo verso la testa della Gorgone, ma ciascuno di loro tiene il capo rivolto verso il basso, guardando eventualmente lo scudo di Atena, dove si riflettono le sembianze del mostro.

³⁶¹ Il problema sta nella possibilità che l'espressione Γοργὸν καράτομος, equivalente all'italiano 'la Gorgone dalla testa mozzata' (vd. *Hdn. Gr.* 3,1. 235.4), indichi la testa del mostro e non, invece, il tronco privato della testa, come sembra più probabile. Gli scolii al passo non problematizzano la questione, intendendo il testo nel secondo significato (*Σ Eur. Alc.* 1118 Schwartz): καὶ δὴ προτείνω: ἧς τὸ κάρα ἀπετμήθη, ἀπὸ τοῦ καράτομος. τὸ ἐντελὲς δὲ Γοργόνι· καὶ δὴ προτείνω τὴν χεῖρα ὡς Γοργόνι ἧς ἡ κεφαλὴ ἀπετμήθη. ταῦτα λέγει ἀπεστραμμένος.

Lo stesso aggettivo καράτομος, nelle sue altre tre occorrenze tragiche, non ha mai il significato preciso di 'decapitato/privato della testa'. In Eur. *Tro.* 564 esso qualifica la desolazione prodotta dall'uccisione per decapitazione di giovani Troiani; in Eur. *Rh.* 606 indica la strage compiuta attraverso la decapitazione; in Soph. *El.* 53 indica le ciocche di capelli recise. In quest'ultimo caso, quindi, l'aggettivo viene effettivamente utilizzato per definire ciò che è stato tagliato/rimosso, ma il contesto rende chiaro il significato dell'espressione, contrariamente a quanto succede nel verso in questione.

³⁶² Nella *kálpis* a figure rosse conservata al British Museum di Londra (inv. E 181; *LIMC online* ID 9833), Perseo ha già tagliato la testa di Medusa, che si trova nascosta all'interno di un sacco portato sulla spalla dall'eroe, e rivolge lo sguardo, con sicurezza e senza timore, al corpo decapitato del mostro. Masaracchia 1992, 30 nota 4, tuttavia, nel conservare la lezione tradita, sostiene che l'efficacia della similitudine non verrebbe compromessa anche nel caso in cui l'espressione venisse interpretata come riferimento al solo tronco della Gorgone, privato della testa, perché «un mostro che abbia perduto il principale mezzo per incutere terrore non provoca necessariamente piacere in chi lo avvicina, ma piuttosto una sensazione di repulsione e di fastidio che spinge a distogliere lo sguardo».

donna velata, a quello di Perseo che evita di guardare Medusa per non esserne pietrificato.

Il testo è stato emendato efficacemente da Lobeck, che ha proposto di correggere *καρατόμῳ* con il participio *καρατομῶν*, intendendo, pertanto, *Γοργόν'* come accusativo singolare³⁶³. La correzione, che è stata molto apprezzata dagli studiosi³⁶⁴, ha anche il merito di rendere meglio la somiglianza tra il comportamento di Admeto di fronte alla donna velata e quello di Perseo nei confronti di Medusa. La corrispondenza tra i due personaggi, infatti, non si limita al gesto di volgere indietro la testa, ma comprende anche l'azione di protendere la mano, con stato d'animo ostile, verso la figura, di cui si evita lo sguardo³⁶⁵.

Se il testo emendato è da preferire alla lezione dei codici, la ricostruzione scenica proposta per il comportamento di Admeto non subisce, invece, variazioni, qualsiasi sia l'assetto testuale scelto³⁶⁶. In risposta alle parole di Eracle di verso 1117 (*τόλμα προτεῖναι χεῖρα καὶ θιγεῖν ξένης*), infatti, Admeto esegue immediatamente la prima delle due esortazioni, protendendo la mano verso la sconosciuta (verso 1118). Egli, tuttavia, volgendo contemporaneamente la testa indietro, unisce al primo movimento un secondo gesto, con il quale rende evidente lo stato d'animo ostile con cui si appresta ad accogliere in casa la donna velata.

La seconda questione testuale riguarda la possibilità che i versi 1119-20 siano interpolati. Essi presentano alcune criticità fra le quali, ad esempio, l'uso insolito della doppia *ἀντιλαβή*; infatti, al contrario di ciò che accade in quasi tutti gli altri casi

³⁶³ Lobeck 1866³, 294. Il verbo *καρατομέω*, che ha il significato di 'decapitare', ricorre in tragedia in Eur. *Rh.* 586.

³⁶⁴ Murray 1902, *ad loc.*, Dale 1954, 127-8., Méridier 1976, 99, Diggle 1984, 81, Kovacs 1994, 266, Parker 2007, 44, 274.

³⁶⁵ Per una rappresentazione visiva delle due componenti del gesto di Perseo si vedano, ad esempio, l'*ólpe* a figure nere, risalente al VI secolo a.C., conservata al British Museum di Londra (inv. B 471; *LIMC online* ID 9728), la *pelike* a figure rosse conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 45.11.1; *LIMC online* ID 9730) risalente al pieno V secolo a.C. e il sarcofago romano conservato al Musée National Hongrois (Magyar Nemzeti Múzeum) di Budapest (inv. 62.84.1; *LIMC online* ID 9793).

³⁶⁶ Masaracchia 1992, 30 nota 4, che conserva la lezione dei codici, propone, tuttavia, un'analogia ricostruzione scenica: «l'espressione tradita a nostro giudizio chiarisce l'atteggiamento con cui il re tende la mano alla straniera, cioè col viso rivolto all'indietro, senza guardarla, quasi si trattasse della Gorgone dalla testa mozza. Tale interpretazione assume particolare forza se si pensa che Medusa, anche dopo morta, pietrificava chi la guardasse».

attestati nei trimetri tragici, alla fine del verso 1119, interessato dal fenomeno, non si registrano né conclusione sintattica né cambio d'interlocutore³⁶⁷.

Ad aver sollevato il problema è stato Nauck che, riferendosi ai versi in questione, scriveva «si abessent, nemo desideraret»³⁶⁸. Dopo di lui, invece, Wilamowitz, che menziona il verso 1119 come esempio di impiego da parte di Euripide dell'ἀντιλαβή, li ha difesi, pur registrandone la particolarità e attribuendola all'eccezionalità della situazione drammatica³⁶⁹. La questione è stata approfondita da Hübner, che li ha espunti, ritenendoli non solo non necessari, ma addirittura nocivi allo svolgimento dell'azione drammatica e alla coerenza della resa scenica del ricongiungimento fra i due sposi³⁷⁰. La discussione è particolarmente interessante perché l'assetto testuale condiziona anche la ricostruzione scenica di questa sezione.

Oltre alla già illustrata questione della doppia ἀντιλαβή e al fatto che il verso 1021 si apra con un asindeto inconsueto³⁷¹, Hübner individua un problema di incongruenza narrativa nello scambio di battute che segue lo svelamento. Se, infatti, Admeto toccasse Alcesti, prendendola per mano, prima dell'agnizione, come viene presupposto dal verso 1119, il sospetto del sovrano di avere di fronte un fantasma (verso 1127) e la richiesta rivolta ad Eracle di poter toccare la sposa (verso 1131), secondo lo studioso, perderebbero di senso³⁷². Hübner sostiene, infatti, che il timore

³⁶⁷ Oltre al caso in questione, gli esempi di doppia ἀντιλαβή sono piuttosto rari in tragedia. Di seguito i casi in contesto di trimetri giambici: Soph. *El.* 1502, *Phil.* 810, 814, 816, *OC* 832; Eur. *Alc.* 391, *Hipp.* 310, *HF* 1418, 1420 (testualmente problematico). Si noti che tra i casi in trimetri giambici, come il verso dell'*Alcesti* in questione, il caso di Soph. *El.* 814 presenta un verso non concluso sintatticamente, in quanto le parole di Neottolema al v. 815 interrompono l'intervento di Filottete, che è estremamente sofferente e fatica a parlare. Oltre a quelli menzionati, si hanno anche due casi (Soph. *OT* 655, 684) in cui il verso interessato dal fenomeno è un trimetro giambico, ma non si trova in una serie stichica. Esistono, inoltre, due casi del fenomeno in tetrametri trocaici catalettici (Soph. *Phil.* 1407; Eur. *Or.* 1525), il primo dei quali, che ricorre in un verso particolarmente problematico, sembra non rispettare né il cambio d'interlocutore alla fine del verso né la conclusione sintattica. Infine, vi sono casi di doppia ἀντιλαβή che si presentano in altri metri: Soph. *Phil.* 201, 210, 1184, *OC* 212, 224 e Eur. *HF* 911, *IA* 3. Alcuni di essi non rispettano almeno una delle due condizioni registrate per i casi nel trimetro giambico.

Sull'uso tragico del fenomeno dell'ἀντιλαβή vd. Bonaria 1991 e Hogan 1998.

³⁶⁸ Nauck 1976, liii.

³⁶⁹ Wilamowitz-Moellendorff 1975, 196: «versus cum Nauckio eiciendi vix possunt videri».

³⁷⁰ Hübner 1981, Hübner 1983.

³⁷¹ Sull'asindeto Hübner 1981, 164-5. Il passo presenta anche un ulteriore elemento di criticità in quanto al v. 1119 è stato rilevato un insolito uso di *vaí*.

³⁷² Hübner 1981, 162 afferma: «Diese letzte Passage der Stichomythie (1124ff.), in der entsprechend den drängenden, sich inhaltlich immer mehr verdichtenden Fragen Admets das Sprechtempo wie im Pnigos zunimmt bis zu dem im Asyndeton sich überstürzenden *θίγω, προσείπω* - Berührbarkeit und Ansprechbarkeit sind über die Sichtbarkeit hinausreichende Kriterien, ein wirkliches Lebewesen vom

espresso da Admeto al verso 1127 non avrebbe fondamento se il sovrano avesse già toccato la sposa, esperienza che gli avrebbe dato prova della consistenza corporea e non evanescente della donna. Risulterebbe, inoltre, immotivata la richiesta di poter toccare la sposa, che il sovrano rivolge ad Eracle al verso 1131, trattandosi di un'azione che avrebbe già avuto luogo, proprio su suggerimento del figlio di Alcmena³⁷³.

Nel caso in cui, invece, il verso 1121 si trovasse subito dopo il verso 1118, Admeto, come afferma lui stesso (verso 1118, καὶ δὴ προτείνω, Γοργόν' ὡς κατατομῶν), eseguirebbe in un primo momento solo la prima delle due esortazioni che Eracle gli rivolge al verso 1117 (τόλμα προτεῖναι χεῖρα καὶ θιγεῖν ξένης), volgendo contemporaneamente la testa nel verso opposto a quello della donna velata, in un atto di resistenza. Il secondo gesto suggerito da Eracle al verso 1117 si compirebbe, quindi, solo dopo che fra i due sposi vi è stato contatto visivo, a seguito della richiesta avanzata da Admeto al verso 1131 di poter toccare la sposa, e sancirebbe l'apice del ricongiungimento, come accade in altre scene di riconoscimento³⁷⁴.

Anche Telò si dimostra favorevole all'espunzione e nota un'ulteriore criticità del passo dal punto di vista scenico³⁷⁵. Lo studioso rileva che Admeto, con il verso 1118, compie un tentativo di dissociazione netta dal contatto fisico con la donna velata, impostogli da Eracle, girando il volto nel verso opposto. Un comportamento del genere, che si traduce più di frequente nei gesti di abbassare il volto, coprirsi il capo e cadere a terra, suscita normalmente una reazione immediata nell'interlocutore, che tenta di ricondurre alla realtà scenica e al presente della comunicazione il personaggio che ha eseguito il gesto³⁷⁶. Nel caso in questione, solo se il verso 1121 fosse immediatamente successivo al verso 1118 si potrebbe parlare di una reazione

Phasma zu unterscheiden -, ist nur sinn- und wirkungsvoll, wenn Kontakt und Ansprache noch nicht stattgefunden haben».

Si veda anche Hübner 1983, 296.

³⁷³ Hübner 1981, 163 sostiene che lo scambio di battute dei vv. 1119-20, nel quale ricorre per la prima volta la sequenza ἔχεις-ἔχω, sia stato introdotto da qualche interpolatore sulla base dei vv. 1134-5, dove si presenta nuovamente la ripetizione del verbo ἔχειν. Secondo lo studioso, la presenza della sequenza ad indicare il contatto tra gli sposi già ai vv. 1119-20 ne affievolirebbe l'effetto nei versi successivi, per i quali era stata originariamente pensata.

³⁷⁴ Hübner 1981, 165-6.

³⁷⁵ Telò 2002a, 63-5.

³⁷⁶ Telò 2002a, 63-4 porta gli esempi di Eur. *Alc.* 388-90 e Eur. *El.* 566-7.

immediata di Eracle che, con il suo βλέψον πρὸς αὐτήν vorrebbe reintegrare Admeto nella comunicazione in corso. Nel caso, invece, si conservassero i versi 1119-20, si perderebbe la reazione subitanea del figlio di Alcmena e verrebbe meno questo effetto drammatico.

Le problematicità del testo tradito sono, dunque, consistenti e di varia natura e le obiezioni mosse mi sembrano rilevanti e da non sottovalutare. Esistono, tuttavia, a mio parere, delle attenuanti alle critiche avanzate.

Quanto alla questione della realizzazione insolita della doppia ἀντιλαβή di verso 1119, si noti che il campione di riferimento utilizzato per stabilire la norma del comportamento per questo raro fenomeno nei trimetri giambici tragici corrisponde ad un numero molto limitato di casi, uno dei quali sembra presentare una parziale violazione³⁷⁷.

Oltre a ciò, come fa notare Halleran, il fenomeno, in genere piuttosto raro, ricorre anche in un altro passo della tragedia in questione, cioè la scena della morte di Alceste e in particolare il verso 391³⁷⁸. Come, in quel contesto, la doppia ἀντιλαβή marcava il momento drammatico della morte di Alceste, così qui metterebbe in evidenza il momento preciso della restituzione della sposa allo sposo, attraverso il contatto fisico tra i due³⁷⁹. Il fenomeno coinciderebbe, quindi, in entrambi i casi, con il raggiungimento della *climax* della tensione drammatica, a seguito di una lunga sticomitia volta a persuadere un soggetto reticente³⁸⁰.

³⁷⁷ Dei 9 casi di occorrenza del fenomeno in contesto di trimetri giambici, elencati nella nota 44 di questo testo, Telò 2002a, 65-6 e nota 127, ad esempio, ne menziona addirittura solo 8, probabilmente perché il caso di Eur. *HF* 1420 è particolarmente problematico. A presentare una parziale violazione è il caso di Soph. *Phil.* 814. Si noti, inoltre, che, se nelle occorrenze del fenomeno in contesto di trimetri giambici, in linea di massima, si rispetta sempre il cambio di interlocutore e la conclusione sintattica al termine del verso interessato dalla doppia ἀντιλαβή, quando il fenomeno si verifica in un contesto metrico diverso si hanno casi in cui queste norme non sono rispettate. Oltre al problematico caso di Soph. *Phil.* 1407, che può essere emendato in modo da eliminare l'anomalia, vi sono, ad esempio, i casi di Soph. *Phil.* 201, 210 e Eur. *IA* 3.

³⁷⁸ Halleran 1982.

³⁷⁹ Halleran 1982, 52. Bonaria 1991, 187 sottolinea come l'ἀντιλαβή sia «un mezzo stilistico efficace per sottolineare la tensione drammatica e psicologica di determinati momenti dell'azione scenica».

³⁸⁰ Nel caso della scena della morte di Alceste, Admeto cerca di persuadere la sposa a non abbandonarsi alla morte, come nel passo in questione Eracle insiste per convincere il suo ospite ad accogliere in casa la donna giunta insieme a lui. Se nel primo caso a sciogliere la tensione drammatica, lasciando posto al dolore, è l'inevitabile morte di Alceste, in questo secondo caso la tensione, accumulatasi e giunta al suo apice con il gesto di Admeto di toccare Alceste, si scioglie in stupore e gioia nel momento, immediatamente successivo, del riconoscimento.

Il tragediografo ricorre, quindi, in entrambe le scene, ad uno stesso espediente stilistico per sottolineare la forte tensione drammatica raggiunta e ormai prossima allo scioglimento³⁸¹. Ritengo, infatti, improbabile che il ricorso ad un fenomeno tanto raro sia da attribuire ad un interpolatore, per quanto antico possa essere³⁸².

Quanto all'uso insolito di *vaí* al verso 1119, l'avverbio con valore asseverativo si trova generalmente da solo o prima della parola che va a confermare, mentre nel caso in questione si pone dopo il verbo *ἔχω*, al quale è riferito, risultando, apparentemente, superfluo e ridondante³⁸³. Alcuni studiosi hanno tentato di emendare il testo, senza formulare proposte definitive né pienamente convincenti³⁸⁴. Tuttavia, considerare quest'uso di *vaí* un ulteriore punto di criticità del verso, tale da contribuire alla sua

³⁸¹ Se ritengo che si possa parlare del ricorso al fenomeno della doppia ἀντιλαβή per raggiungere uno stesso risultato drammatico nelle due scene portate a confronto, nutro dei dubbi riguardo al parere di Halleran 1982, 53, che attribuisce ad Euripide l'intenzione di accentuare il collegamento tra la scena della morte di Alceste a quella del suo ritorno attraverso l'impiego della doppia ἀντιλαβή. Lo studioso sottolinea che, a suo parere, l'associazione tra le due scene viene sottolineata anche dalla presenza di una lunga sticomitia, che si conclude proprio con i versi interessati dal fenomeno in questione (vv. 391 e 1119), e attraverso un'analogia espressiva (v. 390, βλέπον πρὸς αὐτούς; v. 1121, βλέπον πρὸς αὐτήν). Mi unisco a Telò 2002a, 65 nota 126 nel ritenere difficilmente percepibile dal pubblico l'effetto di specularità tra due scene affidato a tali elementi in passi tanto distanti. Quanto all'analogia espressiva, si puntualizza, inoltre, che la tradizione manoscritta conserva per il verso 1121 due varianti; mentre il Vat. gr. 909 (V) conserva βλέπον πρὸς αὐτήν, gli altri testimoni (L,P,B,O,Q) trasmettono βλέπον δ' ἐς αὐτήν. Parker 2007, 276 afferma che entrambe le varianti sono possibili linguisticamente, ma che il δέ della seconda lezione, pur necessario metricamente, crea problemi dal punto di vista semantico.

³⁸² Quanto alla natura dell'interpolazione, Hübner 1981, 166 ritiene si tratti dell'intervento di qualcuno che sentiva, erroneamente, la presenza di una lacuna dopo il v. 1118, poiché non vedeva realizzata la seconda metà dell'ordine di Eracle di v. 1117 (θηγεῖν ξένης). Telò 2002a, 67-8, invece, ritiene si tratti di un'interpolazione molto antica, di tipo attoriale, legata ad un tempo in cui la tragedia veniva ancora riproposta sulla scena e spiegabile con il desiderio di prolungare il momento dell'agnizione, per conferirgli più enfasi. Il sospetto che si tratti di un'interpolazione di tipo istrionico viene avanzato anche da Hogan 1998, 205, che nota la familiarità dell'interpolatore con l'uso euripideo del fenomeno dell'ἀντιλαβή.

³⁸³ Parker 2007, 275-6, che sottolinea come *vaí* indichi una forte affermazione, cita come possibile parallelo di quest'uso inconsueto dell'avverbio il caso di Aesch. *Pers.* 1072, dove *vaí* si trova in posizione finale: *Ξε. ἰὼ δὴ κατ' ἄστν./Χο. ἰὼ δῆτα, vaí vaí.*

Sul valore asseverativo di *vaí*, si veda, ad esempio, Esichio che spiega l'espressione *vaí δὴ* come ὄντως δὴ e ἀληθῶς δὴ. Per una panoramica sull'uso del vocabolo si veda Nordgren 2015, 177-80, 229-30.

³⁸⁴ Monk 1818, 122 attribuisce il *vaí* ad Eracle, restituendogli la più consueta posizione iniziale. Così facendo, rende, tuttavia, superfluo il *vuv* nell'espressione σῶζέ *vuv*, pronunciata dal figlio di Alcmena, tanto che si trova nella necessità di intervenire ulteriormente a testo, modificando il *vuv* con *viv* per migliorare l'espressione. L'espressione che si ottiene risulta, però, alquanto debole (Dale 1954, 128). Murray 1902, *ad loc.*, invece, propone di modificare l'interpunzione dell'intervento di Admeto, dandole la forma *Αδ. ἔχω; vaí.* Dale 1954, 128 rifiuta la proposta dello studioso, affermando che «Murray's punctuation has a rather contrived air». Stevens 1937, 185, invece, ritiene la congettura di Murray un miglioramento, nell'ottica della ripetizione, tipica della commedia, della parola interrogativa prima della risposta. Weil 1891, 81, banalizzando, propone *ἔχω viv*, che Parker 2007, 276 ritiene inaccettabile.

espunzione, non tiene conto della natura colloquiale del termine e del fatto che «we know very little about the everyday use of this word»³⁸⁵.

L'altro elemento di criticità che verrebbe meno, se si espungessero i versi 1119-20, è la presenza dell'asindeto al confine tra i versi 1120 e 1121, all'interno di un gruppo di versi attribuiti ad uno stesso personaggio³⁸⁶. Si consideri, tuttavia, la possibilità che Euripide si sia servito di questo espediente stilistico per creare una piccola pausa ad effetto tra i versi, coincidente proprio con il momento dello svelamento³⁸⁷.

Quanto all'incongruenza narrativa che Hübner ritiene ragione primaria per l'espunzione, si consideri che, se è vero che nel mondo greco i fantasmi, le apparizioni e le visioni ultramondane sono tradizionalmente impalpabili e incorporee³⁸⁸, è anche vero che Euripide, a distanza di qualche decennio, nel realizzare l'*Elena*, giocherà proprio con l'idea di un εἶδωλον con caratteristiche tanto concrete e reali da ingannare prima i Troiani, poi Menelao e l'esercito greco per un lungo periodo di tempo³⁸⁹. Non

³⁸⁵ Dale 1954, 128 afferma anche che non possiamo sapere precisamente che tipo di enfasi volesse comunicare Euripide con la combinazione ἔχω νοί. La natura colloquiale di νοί trova conferma anche nell'alta frequenza con cui l'avverbo ricorre in Aristofane e, soprattutto, in Platone.

³⁸⁶ L'asindeto tra due periodi risulta, infatti, generalmente più frequente in caso di cambio di interlocutore, soprattutto se si verificano certe circostanze, come la coincidenza del cambio d'interlocutore con la risposta ad una domanda (Battezzato-Rodda 2018, 5, 24, 29-34). Il problema dell'asindeto tra i vv. 1119-20 è stato notato da Hübner 1981, 164-5 e note 39-40 e ribadito da Telò 2002a, 66 nota 128.

Si consideri che la variante che i manoscritti L,P,B,O,Q presentano per l'inizio di v. 1119 (βλέψων δ' ἐς αὐτήν), di cui si è riferito nella nota 58, potrebbe essere stata introdotta proprio per risolvere il problema dell'asindeto.

³⁸⁷ Riemer 1989, 192. Come sottolinea Mastrorarde 2002, 92, inoltre, quando l'asindeto si verifica tra due frasi, spesso la seconda può essere pensata come una spiegazione della prima, «equivalent to a γάρ-clause» (e.g. Eur. *Med.* 156-7; X. *An.* 3.1.11); il passo in questione potrebbe rientrare in questa casistica senza, pertanto, risultare insolito o problematico.

³⁸⁸ Si vedano Hom. *Il.* 23. 99-107, *Od.* 11.204-22.

³⁸⁹ Nel confrontare *Alceste* ed *Elena*, è interessante soffermarsi proprio sulla scena del ricongiungimento tra la protagonista e Menelao. Infatti, dopo un tentativo di Elena di avvicinarsi allo sposo e il rifiuto da parte di quest'ultimo di essere toccato, Menelao sembra identificare la donna che ha di fronte con un fantasma, tanto che ella deve garantire di non essere un νεκτίφαντος πρόπολος Ένοδίας (Eur. *Hel.* 566-70). Inoltre, se è vero che Euripide sceglie una versione del mito di Elena meno diffusa, vi è, tuttavia, almeno un altro mito in cui un εἶδωλον, apparentemente impalpabile, acquisisce caratteristiche tanto concrete e reali da essere scambiato per una presenza corporea. Mi riferisco al mito di Issione (Apollod. *Epit.* 1.20; D.S. 4.69.4-5), che si unisce con l'εἶδωλον di Era, fabbricato da Zeus con una nuvola, dando origine alla stirpe dei Centauri.

Paragonabile al caso di *Alceste* e anche quello di Protesilao e Laodamia, alla vicenda dei quali Euripide dedicò una tragedia, il *Protesilaus*, di cui sono sopravvissuti solo pochi frammenti. La vicenda euripidea riguardava il temporaneo ritorno dall'Ade del defunto Protesilao, primo caduto della guerra di Troia. Hermes, infatti, su ordine degli dei, impietositi dalla fedeltà di Laodamia e dalle sue richieste, restituiva alla sposa Protesilao in carne ed ossa per un breve intervallo di tempo; quando, tuttavia, il defunto doveva ritornare nella sua dimora ultraterrena, essendo nulla più che un'ombra ormai, Laodamia decideva di uccidersi per seguirlo (Apollod. *Epit.* 3.30, Σ Aristid. *Or.* 3. 365).

doveva, quindi, risultare improponibile per gli spettatori antichi che Admeto, dopo aver avuto un breve contatto fisico con la donna velata, probabilmente interrottosi al verso 1123 a causa dello stupore dello svelamento, chiedesse, pieno di meraviglia, se la donna che aveva di fronte fosse veramente sua moglie e non, invece, un φάσμα νεπτέρων.

Quanto, poi, alla perplessità di Hübner sulla richiesta di Admeto di verso 1131 di poter toccare Alcesti, che, secondo lo studioso, sarebbe fuori luogo se il contatto tra gli sposi fosse già avvenuto al verso 1119, si ricordi che il sovrano di Fere al verso 1131 chiede anche di poter rivolgere la parola alla sposa, azione che aveva già compiuto ai versi 1061-3, ben prima dello svelamento. La duplice e, apparentemente superflua, richiesta di Admeto di poter toccare la sposa e di poterle parlare potrebbe, dunque, derivare dalla nuova e sconvolgente consapevolezza riguardante l'identità della donna, che sembra contraddire ogni possibile ed accettabile previsione razionale³⁹⁰.

Ritengo, inoltre, che i versi 1119-20, non danneggino l'efficacia e la coerenza della scena di riconoscimento, con l'introduzione del riferimento ad un primo contatto fisico fra i due sposi. Se, infatti, in questo tipo di scene, il contatto tra i soggetti coinvolti è successivo alla reciproca presa di consapevolezza dell'identità dell'altro e costituisce l'apice dell'incontro, vi sono alcuni casi euripidei in cui, non diversamente da quanto accade nell'*Alcesti*, un primo tentativo di contatto, antecedente al riconoscimento reciproco, fallisce a causa della resistenza di una delle due parti, per, poi, rinnovarsi senza problemi successivamente³⁹¹.

³⁹⁰ Erbse 1982 nel tentativo di difendere i versi 1119-20, ritiene, contro Hübner 1981, che Euripide intenda al v. 1119 e al v. 1133-4 due tipi diversi di contatto e che il verbo *θγγάνω* venga utilizzato con significato diverso da Eracle al v. 1117 e da Admeto al v. 1131. Nel primo caso, secondo lo studioso il contatto che Eracle intende proporre non è né intenso né duraturo, deve solo sancire l'impegno formale preso da Admeto. Al verso 1133-4, invece, si indica un contatto molto connotato, «die innige Umarmung der Gatten», che rende evidente l'intima relazione fra i due (Erbse 1982, 128).

³⁹¹ Si pensi al caso, già menzionato nella nota 66, dell'*Elena* euripidea, in cui Menelao rifiuta il primo tentativo della donna di avvicinarsi e di toccarlo, in nome della fedeltà verso la sua sposa, che è convinto si trovi nella caverna in cui l'ha lasciata all'arrivo in Egitto (Eur. *Hel.* 566-7). In un secondo momento, a riconoscimento avvenuto, i due si abbracciano a lungo (Eur. *Hel.* 622-35). Un altro caso è quello dell'*Ifigenia in Tauride*, nel quale Oreste, che per primo ha riconosciuto la sorella grazie all'espedito della lettera, prima ancora di rivelarle la propria identità, prova ad avvicinarsi a lei, giungendo probabilmente a toccarle le vesti, ma si scontra con il coro che gli intima di non cercare un contatto fisico con la donna, dato il suo ruolo di sacerdotessa di Artemide (Eur. *IT* 794-99). Il contatto fra i due si realizza, poi, quando anche Ifigenia viene messa nelle condizioni di riconoscere il fratello (Eur. *IT* 828-33). L'unica differenza di questi casi con quello dell'*Alcesti* sta nel fatto che la sposa di Admeto rimane ferma e silenziosa e non partecipa attivamente al riconoscimento.

Particolarmente solida mi sembra, invece, la questione di grammatica scenica sollevata da Telò, che nota il venir meno, in caso di autenticità dei versi 1119-20, della necessaria reazione immediata di Eracle, volta a reintegrare nella comunicazione Admeto che, con un gesto di rifiuto verso la situazione, aveva rivolto, al verso 1118, la testa altrove.

Data l'assenza, a quanto mi risulta, di un parallelo pieno per il caso in questione³⁹², mi limito solo a notare che il gesto di Admeto al verso 1118 si compone di due movimenti opposti: il sovrano tende, infatti, il braccio destro verso la donna, mentre volge il capo indietro³⁹³. Admeto, quindi, con il suo comportamento, pur esprimendo il proprio rifiuto rispetto al contatto fisico con Alceste, non sembra dissociarsi e isolarsi completamente dalla situazione in corso, come avviene, invece, nei casi in cui un personaggio cade a terra, si vela il capo o abbassa lo sguardo verso il basso. L'intervento immediato dell'interlocutore, volto a reintegrare il personaggio nella realtà scenica da lui abbandonata, non sarebbe, dunque, in questo caso necessario.

Per concludere, pur riconoscendo che le obiezioni mosse all'autenticità dei versi 1119-20 siano degne di attenzione e non vadano trascurate, alla luce delle considerazioni proposte per ciascuno degli elementi di criticità notati e in assenza di

³⁹² Ritengo, comunque, interessante, sebbene non risolutivo, il confronto con il passo degli *Eraclidi* euripidei in cui il servo di Illo giunge portando a Iolao, prostrato a terra e con il volto rivolto verso il basso a causa del dolore per la morte di Macaria, la lieta notizia del ritorno del maggiore tra i figli di Eracle, accompagnato da forze armate (Eur. *Heracl.* 630-41). Il servo, entrando in scena, si rivolge ai figli di Eracle chiedendo dove siano Alcmena e Iolao, non avendo notato la presenza di quest'ultimo. A rispondere alla domanda non sono, tuttavia, né i bambini né il coro, ma lo stesso Iolao, che esce dal suo isolamento, pur rimanendo prostrato a terra e con gli occhi abbassati. Solo dopo un breve scambio di battute, il servo chiede, quindi, al vecchio eroe di sollevarsi in piedi e di alzare lo sguardo. Ugualmente nell'*Alceste*, dopo un breve botta e risposta con Admeto coincidente con i versi 1119-20, Eracle esorterebbe il suo ospite a guardare la sposa, con il duplice intento di reintegrarlo nella situazione in svolgimento e di richiamare la sua attenzione sulla donna, alla quale nel frattempo ha tolto il velo. Se si nota una somiglianza tra i due casi rispetto al fatto che il personaggio che si è isolato dal contesto risponde a domande rivoltegli dal proprio interlocutore prima di venir sollecitato a sollevarsi in piedi e ad alzare il capo, si deve, tuttavia, considerare che le due situazioni non sono sovrapponibili in quanto negli *Eraclidi* la mancanza di una reazione immediata del servo è motivata dal fatto che il suo ingresso è successivo al posizionamento di Iolao nella condizione scenica di isolamento (Eur. *Heracl.* 602-7).

³⁹³ Il gesto in questione, che si articola in due movimenti rivolti in versi opposti, riassume le tensioni contrarie che hanno caratterizzato fin qui lo stato d'animo e l'atteggiamento di Admeto nei confronti della donna velata. Se da un lato, infatti, il sovrano prende fin da subito le distanze dalla donna, assumendo un atteggiamento di rifiuto nei suoi confronti, dall'altro lato egli ne viene attratto a causa della sua somiglianza con Alceste, come suggeriscono il suo turbamento e la sua attenzione alle sembianze di questa figura estranea e familiare allo stesso tempo.

ragioni sufficienti per l'espunzione, ritengo preferibile conservare i versi in questione³⁹⁴.

Riassumendo, dunque, i vari momenti che scandiscono il ricongiungimento tra i due sposi, si deve immaginare che, a seguito della doppia sollecitazione di Eracle di verso 1117, prossima alla conclusione della lunga sticomitia, nel corso della quale l'eroe ha convinto il suo ospite ad accogliere la sconosciuta in casa, Admeto reagisse immediatamente, eseguendo il primo dei due gesti suggeriti, come indicato dal καὶ δὴ che apre il verso 1118. Questo nesso, infatti, nel caso abbia valore non connettivo, «signifies, vividly and dramatically, that something is actually taking place at the moment»³⁹⁵. Nel caso in questione, si tratta, pertanto, di una marca deittica che sancisce l'esecuzione del comando di protendere verso la donna velata la mano destra³⁹⁶. A questo primo gesto si accompagna, per iniziativa di Admeto, un altro movimento, che si deve immaginare contemporaneo al primo e che consiste nel volgere indietro la testa, distogliendo lo sguardo dalla sconosciuta.

Con il breve scambio di battute dei versi 1119-20, Eracle si fa, quindi, regista del ricongiungimento tra i due sposi, prima sottolineando l'avvenuto contatto fisico e poi consentendo il riconoscimento. In coincidenza del verso 1119, Admeto doveva entrare in contatto con la sposa, tuttavia, il testo non consente di chiarire se il sovrano ponesse la propria mano destra sul polso della sposa oppure la prendesse per mano³⁹⁷.

³⁹⁴ Dal momento che la tradizione manoscritta è concorde nel trasmettere i versi come autentici e che nessuno degli aspetti problematici notati è in assoluto determinante, gli editori si sono divisi riguardo al peso dato agli elementi di criticità, pronunciandosi ora a favore, ora contro l'espunzione. Se, ad esempio, Diggle 1984, 82 espunge i versi, Murray 1902, *ad loc.*, Garzya 1983, 40-1, Parker 2007, 44 li conservano.

³⁹⁵ Denniston (1954²: 250). Esso può venir impiegato, come in questo contesto, in risposta ad un ordine, spesso accompagnato dalla ripetizione del termine impiegato nel dare il comando, e segue o è contemporaneo all'esecuzione dell'azione alla quale si dà il proprio assenso. Denniston 1954², 251-2 nota anche la rarità di quest'uso del nesso in Euripide. L'altro esempio menzionato dallo studioso (Eur. *Pho.* 387) ricorre in un passo per il quale viene proposta l'espunzione.

³⁹⁶ Che si tratta della mano destra è detto da Eracle al verso 1115: τῆι σῆι πέποιθα χειρὶ δεξιᾷ μόνῃ.

³⁹⁷ Non è possibile stabilire sulla base del solo testo, in assenza dell'apporto fondamentale della dimensione visiva, che tipo di gesto sia da immaginare qui, se un semplice contatto tra le mani dei due sposi o il gesto formale con cui lo sposo prendeva simbolicamente possesso della sposa. In ogni caso, Eracle mi sembra voler rendere manifesto, tramite il contatto tra Admeto e la donna velata, l'assenso, seppur forzato e non volontario, da parte del sovrano alla sua richiesta di custodire la donna.

Nel breve intervallo tra i versi 1120 e 1121, Eracle rimuoveva, quindi, il velo che celava Alcesti, sollecitando subito dopo Admeto a volgere lo sguardo sulla sposa³⁹⁸. Lo stupore del riconoscimento portava il sovrano a lasciare la mano della sposa, mentre esprimeva la propria incredulità nell'aver assistito ad un evento inimmaginabile e inatteso.

Admeto chiedeva, quindi, ad Eracle di poter toccare la sposa e di poterle parlare, entrambe azioni già compiute in precedenza, ma che ora, una volta avvenuto il riconoscimento, assumono un significato nuovo (verso 1131). Il sovrano, ricevuta risposta affermativa dal figlio di Alcmena, doveva accompagnare le parole dei versi 1133-4 con uno o più gesti che il testo non consente di identificare con precisione. Tra le varie possibilità supportate da testo e contesto vi sono, ad esempio, il gesto simbolico e rituale del χεῖρ ἐπὶ καρπῶ³⁹⁹, l'abbraccio fra i due sposi⁴⁰⁰, oppure il duplice gesto di toccare il volto e cingere le spalle della sposa, come potrebbe suggerire la doppia apostrofe con cui si apre il verso 1133⁴⁰¹. Sicura è, invece, la reazione di Alcesti, che rimaneva ferma e silenziosa, senza rispondere alle sollecitazioni (verso 1143).

³⁹⁸ Si consideri che il testo presenta nei codici per i vv. 1121-2 la forma [...] εἶ τι σοι δοκεῖ πρέπειν/γυναικί·[...]. Il σῆ, che in molte edizioni sostituisce σοι, è congettura di Markland, che molti editori approvano. Fra di loro, Parker (2007: 276), che dice: «We need the affirmation 'your wife' here. σοι of the MSS could easily have slipped in with δοκεῖ». Su questo punto si veda anche Masaracchia 1992, 34. Dal momento che Alcesti doveva rimanere silenziosa e immobile e che Admeto veniva sollecitato a girarsi quando il cambiamento era già intervenuto, ritengo che fosse Eracle a compiere il gesto di rimuovere il velo dal volto di Alcesti, rivelandone le sembianze.

³⁹⁹ Si potrebbe pensare a questo gesto qualora non avesse già avuto luogo al v. 1119. Al contrario di quanto accadeva in quel punto, in questo passo lo sposo rivolge lo sguardo verso la sposa, come doveva accadere anche nella pratica reale del rito del χεῖρ ἐπὶ καρπῶ.

⁴⁰⁰ Mentre Hübner 1983, 298 dubita che Admeto abbracciasse Alcesti prima che la donna fosse sconosciuta alle divinità ultramondane, Kaimio 1988, 34 e nota 33 sostiene che la successione ἔχω-ἔχεις dei versi 1134-5 rende probabile che il sovrano di Fere stringesse tra le proprie braccia la sposa. La studiosa si avvale di una serie di passi paralleli appartenenti a scene di riconoscimento che presentano somiglianze notevoli, talvolta anche dal punto di vista lessicale, con il caso in questione. Se si considera, infatti, il ricongiungimento tra Admeto ed Alcesti come una scena di riconoscimento, si deve tener conto che «in recognition scenes, embraces belong to the regular convention» (Kaimio 1988, 35). Fra i casi paragonati da Kaimio alla scena in questione, ve ne sono alcuni più simili, in cui l'abbraccio tra i personaggi coinvolti viene reso evidente a livello testuale solamente dal ricorrere di un verbo che, pur potendo suggerire l'abbraccio fra due personaggi, non indica specificamente questo tipo di gesto (e.g. ἔχω, θγγάνω; Eur. *Ion* 560 e *IT* 829, 831); vi sono, invece, altri casi in cui la presenza dell'abbraccio tra due personaggi riconosciutisi è reso evidente da altri dettagli, come il riferimento alle braccia, o l'uso di un verbo più specifico per indicare il gesto (Soph. *El.* 1226; Eur. *El.* 576, 579, *Hel.* 624, 626, *Ion* 1440-1). Steidle 1968, 29-31.

⁴⁰¹ Eur. *Alc.* 1133: ὦ φιλότατης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας.

II. Troiane

*ciao mæ 'nin l'ereditæ
l'è ascusa
'nte sta çittæ
ch'a brûxa ch'a brûxa
inta seia che chin-a
e in stu gran ciae de feugu
pe a teu morte piccin-a.
Sidún, F. De André*

1. ἦκω λπὼν Αἰγαῖον ἄλμυρὸν βᾶθος: *Lo spazio visibile.* Il dio Poseidone, che pronuncia la sezione monologica del prologo, fornisce l'ambientazione del dramma con ripetuti riferimenti alla terra troiana e alla città di Ilio, specificando che l'azione scenica si svolge nell'accampamento greco presso Troia⁴⁰². Si pongono, quindi, due questioni sceniche strettamente connesse l'una all'altra; la prima riguarda la presenza e la natura della σκηνή, la seconda riguarda la visibilità della città di Troia.

Poseidone, con l'espressione ὑπὸ στέγαις ταῖσδ'(ε) dei versi 32-3, fa riferimento alla presenza in scena di uno o più alloggiamenti per le prigioniere troiane, in attesa di imbarcarsi verso la Grecia. Ad individuarne meglio la natura è Ecuba, che, al verso 139 della sua monodia, parla di σκηναί, termine utilizzato anche da uno dei due semicori al verso 176 per indicare lo stesso referente. Il testo, quindi, suggerisce e conferma la visibilità sulla scena di una o più tende⁴⁰³, ma non consente di stabilire in modo incontrovertibile come fosse realizzata l'ambientazione.

La prima fra le possibilità supportate dal testo e dalle testimonianze archeologiche prevede la presenza in scena della σκηνή, intesa come edificio scenico ligneo non permanente, adattata in modo da raffigurare la tenda di Agamennone e dotata di un'apertura centrale, che consentiva l'accesso allo spazio retroscenico⁴⁰⁴.

⁴⁰² Riferimento alla terra di Troia: v. 4; riferimenti alla città di Ilio: vv. 7-8, 22, 25, 45-6. Alcuni di questi riferimenti sono accompagnati da deittici.

⁴⁰³ L'uso del plurale non è un indizio sufficiente per stabilire il numero delle tende, in quanto esso viene di frequente impiegato nella poesia drammatica per riferirsi ad entità singolari. Si veda a questo riguardo Jones 1909, 60-6 che parla di uno «strong movement toward the plural in Tragedy», riportando il numero di occorrenze del singolare e del plurale nei termini indicanti la tenda in tragedia rispetto a quanto accadeva in Omero. Quanto al lessico impiegato per indicare la/e tenda/e, si noti che, a parte qualche passo in cui vengono utilizzati termini più specifici, nel corso della *Troiane* si fa più spesso riferimento ad essa/e utilizzando i termini οἴκοι, μέλαθρα, δώματα, δόμοι, vocaboli aspecifici impiegati in riferimento alla/e strutture alle spalle degli attori in tutti i drammi, al di là dell'identificazione specifica, che varia di volta in volta (Arnott 1962, 100; Hourmouziades 1965, 13).

⁴⁰⁴ A sostenere questa ricostruzione sono, ad esempio, Lee 1976, 65, Ley 2007, 80, 105 e Kovacs 2018, 18, 119. Per arrivare a tale definizione di σκηνή (vd. Moretti 1999-2000, 396-8, Moretti-Mauduit 2015, 124), vi è stato un lungo dibattito tra gli studiosi, dovuto alla scarsità e alla frammentarietà delle fonti

L'ingresso del coro in due momenti diversi e suddiviso in due semicori ha suggerito, inoltre, ad alcuni interpreti la possibilità che fossero presenti più tende, realizzate scenicamente attraverso il ricorso ad una σκηνή dotata di più porte, ciascuna delle quali coincidente con una tenda diversa⁴⁰⁵. Gli studiosi che, pur concordando con la presenza in scena di più tende, ritengono improponibile l'idea di un edificio scenico a più porte identificabile come un insieme di alloggiamenti diversi, propongono l'impiego da parte del tragediografo di vere e proprie tende⁴⁰⁶.

Infine, i frequenti riferimenti alle mura di Troia e l'incendio della città nel finale, hanno suggerito la possibilità che questi elementi fossero visibili scenicamente. Il tragediografo avrebbe pertanto identificato la σκηνή con le mura cittadine e posto nell'area antistante ad essa le tende dell'accampamento greco, lasciando, però, lo spazio sufficiente per le evoluzioni del coro⁴⁰⁷.

Per poter meglio ricostruire l'ambientazione scenica delle *Troiane*, è utile proporre un confronto con le altre tragedie pervenuteci che si svolgono in un accampamento militare: l'*Aiace* sofocleo, l'*Ecuba* e l'*Ifigenia in Aulide* euripidee e il *Reso*⁴⁰⁸. Al contrario di quanto accade nella tragedia in analisi, nell'*Aiace* e nell'*Ifigenia in Aulide* si può ricostruire con sicurezza la presenza in scena di una sola tenda, appartenente

riguardanti il teatro di Dioniso di V secolo a.C. Alcuni aspetti della σκηνή sono tutt'ora argomento di discussione, come, ad esempio, la maggiore o minore adattabilità della struttura lignea in base alle esigenze dei singoli drammi e la presenza nelle rappresentazioni tragiche di una o più porte nella facciata.

⁴⁰⁵ Pickard-Cambridge 1946, 53; Hourmouziades 1965, 24-5, 34, 50 prende in considerazione questa possibilità, anche se sembra preferire una soluzione che preveda la presenza di una sola tenda.

⁴⁰⁶ Di Benedetto in Cerbo-Di Benedetto 1998, 78-9; Di Benedetto-Medda 2002², 129-30, 137-8: a p. 129, gli studiosi affermano «L'ipotesi [...] di una skēnē a più porte, mascherata in qualche modo per poter essere interpretata come un insieme di tende è troppo bizzarra per essere vera».

⁴⁰⁷ O'Neill 1941, 288. Non prendo in considerazione la possibilità di una risemantizzazione dell'edificio scenico, proposta da Arnott 1962, 117-8 e da Wiles 1997, 119-20, che ritengono che l'edificio scenico rappresentasse le tende dell'accampamento greco all'inizio e la città di Troia nel finale. Mi sembra che l'idea di un'ambientazione fluida sia in netta contrapposizione con l'atteggiamento di Euripide, che dedica il prologo della tragedia a definire con insistenza il contesto di svolgimento del dramma. Nelle tragedie in cui interviene un cambiamento nell'ambientazione si verificano particolari condizioni, assenti nell'opera in questione, come l'uscita di scena del coro (e.g. *Aiace* sofocleo, primo cambio di scene nelle *Eumenidi* eschilee, anche se in quest'ultima tragedia l'impiego della σκηνή è discusso; si veda a questo proposito Di Benedetto 1987). Inoltre Troia viene percepita come continuamente presente fin dall'inizio della tragedia, non solo nel finale (Di Benedetto-Medda 2002², 138).

⁴⁰⁸ Anche alcune tragedie frammentarie, come, ad esempio, il *Palamede* euripideo e quello sofocleo e la trilogia eschilea riguardante Achille (*Mirmidoni*, *Nereidi*, *Frigi*), sono ambientate in un accampamento militare. Il numero limitato di frammenti a disposizione non consente, tuttavia, di indagare come venisse realizzata la scena.

ad Aiace nel primo caso e ad Agamennone nel secondo, con le caratteristiche di una tenda-casa ed efficacemente realizzabile tramite il ricorso alla σκηνή⁴⁰⁹. Anche per l'*Ifigenia in Aulide* si pone il problema della presenza di più porte nell'edificio scenico, da intendersi, tuttavia, come diversi punti di ingresso alla stessa tenda, non come accessi a tende distinte, come accadrebbe nelle *Troiane*⁴¹⁰. Quanto al *Reso*, il testo della tragedia non fa mai riferimento ad una o più tende, ma parla solamente di εὐναί, che in Aesch. Ag. 559-62 sono descritte come dislocate all'aperto. Dal momento che l'azione scenica si svolge nell'area che ospita i Troiani per la sosta notturna, non in un vero e proprio accampamento, è probabile che non fossero impiegati per la rappresentazioni né l'edificio scenico, con le sembianze di uno o più alloggiamenti, né tende vere e proprie, ma solamente dei giacigli⁴¹¹. L'*Ecuba*, invece, costituisce caso analogo rispetto alle *Troiane* e pone problemi simili in fase di ricostruzione. Ad esclusione della presenza scenica delle mura di Troia, che va respinta con sicurezza per questo dramma, ambientato nel Chersoneso Trace, anche in questa tragedia vi sono possibili indizi della visibilità di più tende e, quindi, si pone il problema della loro realizzazione scenica. Se nelle *Troiane* è l'ingresso non simultaneo del coro, diviso in due gruppi, ad introdurre questa possibilità, nell'*Ecuba* sono i versi 171-2, nei quali si ricorre ad un deittico (τάνδ' ἀλάων) e ad un verbo di movimento (ἄγησαι) per indicare l'avvicinarsi della protagonista alla tenda nella quale si trova Polissena, che sembra diversa da quella che ha ospitato la regina fino al verso 53 e vicino alla quale ella dovrebbe ancora trovarsi. Altro elemento che ha suggerito la presenza di più tende è il fatto che Polissena, giunta in scena al verso 177, sembri del tutto all'oscuro dei sogni che tormentano la madre, come se le due donne non

⁴⁰⁹ Sull'*Aiace*, si vedano Finglass 2011, 12-3, Di Benedetto-Medda 2002², 103. Nel corso della tragedia venivano fornite anche indicazioni su dettagli dello spazio retroscenico (palo a sostegno del tetto in Soph. Aj. 108) e veniva in qualche modo mostrato lo spazio interno per rivelare la devastazione causata dalla follia dell'eroe, entrambi elementi che depongono a favore dell'identificazione dell'edificio scenico come tenda-casa. Quanto all'*Ifigenia in Aulide*, si veda Di Benedetto-Medda 2002², 150.

⁴¹⁰ Hourmouziades 1965, 21-2.

⁴¹¹ Liapis 2012, 69-70 sottolinea il mancato ricorso all'edificio scenico, che ritiene comunque presente e impiegato per cambi di costume, ma non semanticamente attivato nel corso del dramma. Anche Fries 2014, 40, 114, 347-8, 440 sostiene che non venisse fornita alcuna identificazione per la σκηνή, pur ritenendo che essa fosse utilizzata da Atena al v. 595 per porsi in posizione sopraelevata, e dalla Musa, portata in scena con l'ausilio della μηχανή e adagiata sull'edificio scenico. Sulla questione si veda anche Perris 2012. Di Benedetto-Medda 2002², 154 parlano, invece, della presenza in scena della tenda di Ettore insieme ad altre tende.

avessero condiviso lo stesso alloggiamento⁴¹². Come nel caso delle *Troiane*, anche nell'*Ecuba* il testo non fornisce una possibilità univoca di ricostruzione.

Il primo punto da affrontare nel tentare di dirimere la questione riguarda la presenza in scena di una o più tende, da cui deriva la possibilità o meno del ricorso da parte di Euripide all'edificio scenico e, in caso di un suo utilizzo, la configurazione che esso assume.

Data la somiglianza dei casi di *Ecuba* e *Troiane*, li si prenderà in considerazione entrambi, in quanto le soluzioni adottate nella prima tragedia possono far luce sulle modalità di rappresentazione della seconda. Nell'*Ecuba*, sebbene una messa in scena che faccia ricorso a varie tende trovi supporto negli indizi già illustrati, l'efficacia della rappresentazione non verrebbe inficiata se si immaginasse che in scena vi fosse la sola tenda di Agamennone. La regina, dischiusa l'apertura della tenda al verso 53, come sembra suggerire Polidoro⁴¹³, ed uscitane completamente al verso 59, invece di compiere solo pochi passi, rimanendo, tuttavia, di fronte alla tenda, potrebbe, infatti, allontanarsi consistentemente in coincidenza con gli anapesti recitativi dei versi 59-67, in modo da trovarsi più vicina al coro, che entra da uno degli ingressi laterali al verso 98 per recare notizie sulla sorte di Polissena. Questo spostamento, richiederebbe, pertanto, che Ecuba, nel chiamare in scena la figlia, che si trova nello

⁴¹² Di Benedetto-Medda 2002², 129. La presenza in scena di almeno due tende viene presa in considerazione anche dallo scolio al v. 53 della tragedia (Σ Eur. *Hec.* 53 Schwartz). Esso si chiede perché Ecuba, da poco uscita dalla tenda di Agamennone, al v. 88 cerchi Cassandra per chiederle spiegazioni sulle sue visioni notturne, se erano alloggiate insieme nella tenda del capo della spedizione, e propone due contorte ricostruzioni per giustificare la richiesta della regina. La prima soluzione prevede che Ecuba al v. 53 stia uscendo dalla tenda di Agamennone non perché vi abbia trascorso la notte insieme alle altre prigioniere, ma perché vi si è recata, una volta uscita dalla tenda delle prigioniere, per interrogare la figlia profetessa, l'unica ad abitare nella tenda del capo della spedizione greca; non avendola trovando all'interno, in quanto, secondo lo scolio, Cassandra si sarebbe recata sulla spiaggia per purificarsi, la regina uscirebbe dalla tenda del re e verrebbe vista da Polidoro, che al v. 53 indirizza su di lei l'attenzione degli spettatori. La seconda alternativa proposta dallo scolio è che Ecuba venga colta al v. 53 dal fantasma di Polidoro nell'atto di entrare nella tenda di Agamennone, non di uscirne, pertanto il termine περᾶ verrebbe utilizzato al posto di εἰσέρχεται . Né le parole dello scolio né il riferimento di Ecuba a Cassandra al v. 88 sono, tuttavia, indizi validi a favore della presenza di più tende in scena. La menzione della profetessa di Apollo, che non compare di persona nel dramma e, quindi, va considerata, per convenzione, assente e dislocata altrove, non doveva risultare problematica al pubblico né rendere incongruente ai suoi occhi l'ingresso in scena di Ecuba dalla tenda di Agamennone, come, invece, accade agli scoliasti (Hourmouziades 1965, 24).

⁴¹³ Alcuni interpreti sostengono che le parole di Polidoro di v. 53 indichino la comparsa della regina sulla soglia prima del suo effettivo ingresso in scena e prima che inizi a parlare (Battezzato 2018, 78). A questa interpretazione si è opposto Hourmouziades 1965, 159-60, che ritiene che Polidoro, con le parole di v. 53, si riferisca allo spostamento di Ecuba dall'interno dell'edificio scenico fino alla porta centrale, movimento invisibile agli spettatori, ma percepito dal fantasma.

spazio retroscenico, dovesse tornare sui suoi passi, avvicinandosi di nuovo alla tenda dalla quale era uscita, situazione che giustificerebbe tanto l'uso del deittico in riferimento all'alloggiamento (τάνδ' αὐλάν, verso 172), quanto il ricorso al verbo di movimento (ἄγησαι, verso 171). Invece, la necessità che Polissena, condividendo la tenda con la madre, fosse a conoscenza delle sue visioni notturne, è espressione di una moderna esigenza di realismo non condivisa dagli antichi, quindi non è motivo valido per proporre la presenza di più alloggiamenti.

Quanto alle *Troiane*, la presenza in scena di un'unica tenda, che comporterebbe che i due semicori uscissero in momenti diversi dallo stesso alloggio di fronte al quale giaceva Ecuba all'inizio della tragedia, lasciando all'interno Cassandra, non crea incongruenze o problematicità nella ricostruzione. L'uscita dei due semicori da una stessa tenda potrebbe, inoltre, venir confermata da alcune parole del primo semicoro, che, nel rivolgersi ad Ecuba, fa riferimento alle Troiane che piangono la propria schiavitù τῶνδ' οἴκων εἴσω (verso 157), utilizzando un deittico che è molto probabile si riferisca alla tenda da cui sono appena uscite⁴¹⁴. Questo riferimento, pur costituendo un possibile indizio riguardo alla modalità di ingresso in scena del coro, non esclude da solo la possibilità che le tende in scena fossero due, una delle quali riservata ai soli coreuti, a meno che non lo si combini con l'informazione fornita dal secondo semicoro, che, nel prendere la parola, afferma di aver appena lasciato σκηναῖς [...] τάσδ' Ἀγαμέμνονος (versi 176-7). Vi sarebbe, pertanto, una coincidenza tra la tenda da cui escono i due semicori e quella di fronte alla quale si trovava Ecuba all'inizio dell'opera (σκηναῖς [...] Ἀγαμεμνονίαϊς, verso 139), a meno che l'uso del plurale non vada inteso in questi casi in senso letterale e non si debba pensare ad un complesso di tende, tutte appartenenti ad Agamennone.

Come si è visto, dunque, se alcuni indizi potrebbero suggerire l'impiego di più tende, la messa in scena non ne richiede necessariamente la presenza e non verrebbe indebolita né compromessa da una ricostruzione che preveda l'uso di un'unica tenda. Dal momento che né il testo dell'*Ecuba* né quello delle *Troiane* offrono testimonianze incontrovertibili a favore dell'una o dell'altra soluzione, la scelta tra le due

⁴¹⁴ Hourmouziades 1965, 25.

ricostruzioni dipende in entrambi i casi dal peso che si decide di conferire ai vari elementi individuati.

Considerando, quindi, i fragili indizi offerti dai versi 139, 157 e 176-7 e, soprattutto, ritenendo che la suddivisione del coro in due gruppi al momento del suo ingresso in scena, unico elemento a far sospettare la presenza di più tende nelle *Troiane*⁴¹⁵, non sia fattore sufficiente per porre in dubbio la presenza di un solo alloggiamento per tutte le prigioniere, mi pronuncio a favore della presenza in scena di un'unica tenda⁴¹⁶, che ritengo altamente probabile venisse realizzata tramite il ricorso alla σκηνή⁴¹⁷.

⁴¹⁵ La divisione del coro in gruppi più o meno numerosi in occasione della parodo o dell'epiparodo è un espediente attestato anche in altre opere tragiche. Esso ricorre, ad esempio, nell'*Aiace* sofocleo: il coro si scindeva in modo che ciascun gruppo potesse perlustrare un'area diversa alla ricerca dell'eroe protagonista. I coreuti ritornavano, quindi, in scena in due gruppi distinti, sfruttando i due ingressi laterali, e giungendo in due momenti diversi (Soph. *Aj.* 866-72). Le *Eumenidi* eschilee presentano due casi in cui l'ingresso del coro potrebbe essere avvenuto in ordine sparso e senza rispettare una formazione compatta (σποράδην, *Vit. Aesch.* 1.35-6). Nel primo caso si tratta della parodo della tragedia, la cui ricostruzione scenica è molto controversa, a partire dalla questione riguardante la presenza o meno di una facciata scenica. Se si ritiene la facciata scenica presente e si crede che inizialmente le Erinni si trovassero dormienti nello spazio retroscenico, si presenta il problema dei tempi e della modalità del loro ingresso in scena, che alcuni risolvono ricorrendo all'uso, in coincidenza con il v. 64, dell'ἐκκύκλημα (Sommerstein 1989, 33, 92-3). Altri, invece, fra i quali Taplin 1977a, 369-72, preferiscono immaginare che l'arrivo in scena delle Erinni si sia svolto non prima del v. 140, nella forma di un accesso alla scena in piccoli gruppi o unità attraverso la porta della σκηνή. Se si ritiene, invece, la σκηνή assente, si fa coincidere lo spazio scenico con l'interno del tempio di Apollo e si immagina che, fin dall'inizio della tragedia, gli spettatori vedessero le Erinni dormienti e Oreste seduto presso ὄμφαλος (Di Benedetto 1987, 132-5). Il secondo caso di ingresso in scena in ordine sparso si collocherebbe in occasione dell'epiparodo di v. 244, quando le Erinni entrano in scena da uno degli ingressi laterali dando la caccia ad Oreste (Taplin 1977a, 379-81). Un accesso alla scena in ordine sparso viene ipotizzato anche per l'epiparodo del *Reso*, nella quale il coro rientra da uno degli ingressi laterali, cercando intrusi (Fries 2014, 371). Sebbene il fenomeno non sia accertabile per queste ultime due tragedie, sembra evidente che esso non implicasse necessariamente l'ingresso in scena dei gruppi corali da punti d'accesso distinti.

⁴¹⁶ Ritengo che questa soluzione sia da preferire anche per l'*Ecuba*. Come afferma Hourmouzides 1965, 34, infatti, «none of the extant plays would be seriously impaired by being produced before a single-door background».

⁴¹⁷ La presenza di una tenda-edificio non doveva stupire gli spettatori, che ne avevano già fatto esperienza con l'*Aiace* sofocleo e che dovevano aver ben presente la tenda di Achille, della quale si parla in *Hom. Il.* 9. 185-227, 24.471-6. Come dice Kovacs 2018, 119 «in the Iliad the quarters of the chieftains are semi-permanents structures». Il fatto che la tragedia greca utilizzi al posto di κλισία, termine identificante gli alloggiamenti ben strutturati e stabili che componevano l'accampamento greco a Troia, il vocabolo σκηνάϊ, che nel V secolo a.C. indicava propriamente delle tende militari di pelle, sorrette da pali lignei, non presenta implicazioni sulla resa scenica della struttura. Come chiarisce Lebeau 1998, 171, l'impiego di questo termine «ne signifie pas que les poètes tragiques entendent représenter les baraquements militaires autrement qu'Homère». La preferenza espressa per una realizzazione della tenda di Agamennone tramite il ricorso alla σκηνή si pone in linea con la tendenza da parte di Euripide ad un uso costante dell'edificio scenico, riscontrabile in tutte le tragedie pervenuteci interamente, con i soli casi dubbi di *Ecuba* e *Troiane*, per i quali non si possono escludere del tutto ricostruzioni alternative. Il confronto con l'atteggiamento di Eschilo e di Sofocle riguardo all'uso dell'edificio scenico suggerisce che la σκηνή faceva parte dell'assetto scenico ordinario e consueto per Euripide più di quanto non succeda per gli altri due tragediografi. Il fatto che per l'*Edipo*

Nell'adattare questa struttura lignea alle esigenze della tragedia in questione, si deve immaginare che venissero utilizzati degli inserti in tessuto che permettessero al pubblico di intravedere e distinguere il bagliore delle fiaccole impugnate da Cassandra, al quale Taltibio fa riferimento al verso 298⁴¹⁸.

Una volta esclusa la possibilità di identificare la σκηνή con le mura cittadine⁴¹⁹, è opportuno chiedersi se venisse comunque data una qualche visibilità scenica alla città. Oltre alla problematica realizzazione del finale della tragedia, nel quale Troia veniva data alle fiamme, già nel prologo, infatti, emergono molteplici riferimenti, talvolta accompagnati da deittici, alla città e alla distruzione che si è abbattuta su di essa e i personaggi tendono a parlarne come se la ritenessero in qualche modo presente⁴²⁰. Il ricorrere nel prologo di questi riferimenti particolarmente insistiti non stupisce, dal momento che è proprio in questa sezione che viene creata l'ambientazione del dramma⁴²¹. Si può, quindi, affermare che le informazioni presenti in questi versi non sono sufficienti per pronunciarsi sulla questione⁴²².

L'ingresso di Poseidone. Stabilito il ricorso di Euripide ad una σκηνή coincidente con la tenda di Agamennone, si deve indagare in che misura Poseidone, nell'entrare in scena per recitare la sezione monologica del prologo, interagisse con essa. L'eccezionale visibilità scenica di Ecuba durante il prologo divino, sottolineata da

a Colono, tragedia appartenente all'ultima produzione sofoclea, venga messo fortemente in dubbio il ricorso alla σκηνή, sottolinea che la propensione euripidea all'uso di questa risorsa scenica non sia un portato dei tempi, ma un tratto caratteristico della sua messa in scena. Si tenga, comunque, in considerazione che la possibilità di accesso integrale ad un più ampio numero di tragedie euripidee porterebbe, forse, a formulare considerazioni diverse.

⁴¹⁸ Nel ricostruire le caratteristiche della σκηνή nel teatro di Dioniso di V secolo a.C., alcuni studiosi hanno suggerito la possibilità che la facciata dell'edificio scenico fosse adattata alle circostanze delle singole rappresentazioni attraverso l'uso di pannelli variamente decorati e di altri elementi rimovibili (Hourmouziades 1965, 56-7; Rehm 2002, 38). La questione è, tuttavia, controversa. Ad esempio, Arnott 1962, 91-106 propone che la σκηνή, che egli ritiene permanente, rimanesse immutata e che lo sforzo immaginativo fosse completamente delegato al pubblico.

⁴¹⁹ La soluzione che prevede l'identificazione dell'edificio scenico con le mura di Troia e la presenza di fronte alle mura di vere e proprie tende soddisfa l'esigenza di realismo degli spettatori moderni, ma sembra ridondante e non necessaria se riferita alla pratica teatrale antica, soprattutto considerando che la rappresentazione non avrebbe perso la sua efficacia adottando la soluzione più semplice e meno dispendiosa di far coincidere l'edificio scenico con la sola tenda di Agamennone.

⁴²⁰ Oltre ai singoli riferimenti alla città di Ilio e alla terra troiana, si pensi, ad esempio, a Poseidone che si rivolge direttamente alla città, dandole il suo addio ai vv. 45-7 e alle parole di Ecuba nei vv. 99-100 e 173-5.

⁴²¹ Albin 1987, 41-5, 48-50 sottolinea la doppia funzione del prologo euripideo di creare le coordinate spazio-temporali essenziali per la comprensione del dramma e di immettere lo spettatore nella finzione teatrale.

⁴²² La questione verrà indagata accuratamente nel ricostruire il finale della tragedia.

Poseidone ai versi 36-8, ha suggerito la possibilità che il dio non comparisse sul piano dell'orchestra, allo stesso livello della regina, ma si collocasse in una posizione sopraelevata, sfruttando il tetto dell'edificio scenico. Questa soluzione è sostenuta con decisione da Mastronarde, che, in primo luogo, considera inopportuno che il dio condividesse lo spazio scenico con Ecuba senza menzionarla fin dall'inizio e senza dare spiegazione della mancanza di consapevolezza da parte della donna della sua presenza e, in secondo luogo, mette in dubbio la credibilità di una messa in scena che prevedeva che il dio del mare tornasse nel suo regno uscendo da una delle εἴσοδοι laterali, in un modo che risulterebbe non sufficientemente rappresentativo della sua natura divina⁴²³.

Il testo non fornisce altri indizi sulla dislocazione del dio nel corso del prologo, infatti due apparenti riferimenti al suo posizionamento al livello dell'orchestra si rivelano, in realtà, privi di valore scenico. Il primo corrisponde alle parole con cui il dio fa il suo ingresso in scena (versi 1-2, ἦκω λιπὼν Αἰγαῖον ἄλμυρὸν βάθος/ πόντου [...]). Egli, infatti, ricorrendo ad un'espressione utilizzata spesso dalle divinità⁴²⁴, afferma, di aver lasciato gli abissi del mare salmastro per poter dare il suo addio alla città di Troia, ormai prossima alla distruzione definitiva, suggerendo, apparentemente, la sua provenienza dall'εἴσοδος che conduceva al mare. Una formulazione simile a quella utilizzata dal dio, tuttavia, ricorre anche nell'*Andromaca* euripidea, dove la dea Teti, facendo la sua comparsa sulla μηχανή, afferma al verso 1232 di aver lasciato le case di Nereo (ἦκω Θέτις λιποῦσα Νηρέως δόμους), dislocate nelle profondità marine. Venuta meno la possibilità di un'interpretazione letterale del verso, esso perde, quindi, qualsiasi implicazione scenica.

Il secondo riferimento ricorre nelle parole di Atena di verso 57, dove la dea, spiegando a Poseidone le ragioni del suo arrivo, afferma di non essere giunta per annunciare novità da parte di Zeus o di qualche altra divinità, ma Τροίας οὔνεκ', ἔνθα βαίνομεν.

⁴²³ Mastronarde 1990, 277-8. A seguire la ricostruzione dello studioso è anche Kovacs 2018, 22, 121.

⁴²⁴ Oltre che nel passo in questione, essa compare, ad esempio, sempre in posizione incipitaria, in Eur. *Hec.* 1, nelle parole del fantasma di Polidoro, e, in una forma simile, anche in Eur. *Ba.* 1, 13, nelle parole di Dioniso. La si ritrova anche in Eur. *Andr.* 1232, nelle parole di Teti, nella parte finale dell'opera. Sulla base del modello euripideo vengono formulati versi simili con intenti paratragici nell'*Aeolosicon* di Aristofane (Aristoph. fr. 1 K.-A.) e nel *Naukleros* di Menandro (Men. fr. 246.1 K.-A.); inoltre, i versi iniziali dell'*Ecuba* euripidea vengono parodisticamente impiegati da Menippo in Luc. *Nec.* 9-10.

Un'interpretazione strettamente letterale di queste parole porterebbe a pensare che entrambe le divinità si trovino a livello dell'orchestra e non in posizione sopraelevata, ma questa lettura sembra forzare il testo, che, come spesso accade nel prologo, vuole solamente ribadire l'ambientazione della tragedia, senza fornire indicazioni di tipo scenico.

Utile alla ricostruzione è, ancora una volta, il confronto con le altre tragedie euripidee in cui una o più divinità recitano il prologo. Se nell'*Alceste* e nelle *Baccanti* ci sono elementi validi per sostenere che le divinità facessero il proprio ingresso sul piano dell'orchestra⁴²⁵, i casi di *Ippolito*, *Ione* ed *Ecuba* sono maggiormente problematici. Nel caso dell'*Ippolito*, in assenza di qualsiasi indizio testuale, determinanti per stabilire la collocazione di Afrodite nel recitare il prologo sono l'interpretazione dell'effetto drammatico dell'arrivo in scena della dea, se posto a confronto con quello suscitato dall'apparizione di Artemide nel finale della tragedia, e la diversa funzione drammatica dell'intervento delle due divinità. Mentre, infatti, l'arrivo di questa seconda divinità avveniva nel momento più drammatico della tragedia e assumeva le caratteristiche di una vera e propria epifania, l'ingresso in scena di Afrodite era, invece, formale, non marcato e, come accade per ogni prologo euripideo, assolveva ad una funzione informativa. La natura dei due ingressi appare, quindi, così diversa da far pensare che fossero implicate anche differenti soluzioni sceniche⁴²⁶.

⁴²⁵ Nell'*Alceste*, Apollo entra in scena uscendo dal palazzo di Admeto, dove ha trascorso l'ultimo anno come servo del sovrano, in obbedienza agli ordini di Zeus, ed esce di scena da una delle εἴσοδοι laterali. Thanatos, l'ingresso del quale è annunciato da Apollo e, quindi, non è né improvviso né inatteso, doveva entrare in scena da uno degli accessi laterali, in quanto il suo arrivo non presenta nessun tratto soprannaturale; il personaggio usciva, quindi, di scena entrando nel palazzo di Admeto, per consacrare Alceste alle divinità del sottosuolo. Nelle *Baccanti*, Dioniso entrava da uno degli ingressi laterali in quanto un arrivo dall'alto sarebbe incompatibile con la caratterizzazione che il dio dà di se stesso, quando afferma di essere giunto a Tebe con sembianze umane. Si noti che l'arrivo del dio a livello dell'orchestra nel prologo si pone in contrapposizione con la sua apparizione in tutta la sua potenza nel finale della tragedia.

⁴²⁶ Si veda Hourmouziades 1965, 156-7). Il fatto che Afrodite in Eur. *Hipp.* 51-3 dica di dover uscire di scena perché vede arrivare Ippolito non è indizio a favore della presenza scenica della dea sul piano dell'orchestra, in quanto la sua affermazione è funzionale ad introdurre l'ingresso del nuovo personaggio, non a suggerire le ragioni dell'allontanarsi della divinità, come sottolinea lo stesso Hourmouziades a p. 157. L'assenza di indizi testuali espone pesantemente la seguente questione scenica alla soggettività del giudizio interpretativo, per cui, ad esempio, Mastronarde 1990, 276, valorizzando maggiormente il parallelismo tra le due divinità, sottolineato visivamente dalla presenza in scene delle statue di entrambe le dee, ritiene che anche Afrodite dovesse comparire in posizione sopraelevata, come Artemide.

Analoga è la situazione dello *Ione*, in cui a venir posti a confronto sono l'ingresso di Hermes nel prologo e quello di Atena nel finale della tragedia⁴²⁷.

Quanto all'*Ecuba*, ad aver suggerito la possibilità di una dislocazione del fantasma di Polidoro, che per caratteristiche è comparabile ad una vera e propria divinità, sulla sommità dell'edificio scenico sono i versi 30-2, nei quali il personaggio dice di essere sospeso nel cielo da tre giorni, slanciato sopra il capo della madre. La possibilità, invece, che i versi 1-2 (Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας/ λιπῶν [...]), nei quali si specifica la provenienza del fantasma dal mondo dei defunti, costituiscano un indizio a favore del suo apparire dall'ingresso laterale che portava al mare, dove verrà trovato il suo corpo, e della sua permanenza a livello dell'orchestra, è limitata dalla mancanza di valore scenico della formula in questione, già constatata in precedenza⁴²⁸. Ne deriva, quindi, la dipendenza della dislocazione scenica di Polidoro esclusivamente dall'interpretazione più o meno letterale dei versi 30-2. Infatti, sebbene Mastronarde ritenga meno efficace e veloce un'uscita di scena del fantasma dall'εἴσοδος che portava al mare, rispetto a quanto avverrebbe con un suo posizionamento in alto⁴²⁹, si deve considerare che i versi che intercorrono tra l'annuncio dell'ingresso della madre (verso 53) e il momento in cui la regina prendeva la parola (verso 59) potevano servire all'attore che aveva recitato il prologo ad avvicinarsi all'uscita laterale, lasciando la scena a disposizione di Ecuba.

⁴²⁷ Per completezza si fa riferimento anche ad un possibile elemento di difficoltà, che potrebbe mettere in dubbio la collocazione di Hermes a livello dell'orchestra. Si tratta dell'interpretazione del verso 76, ἀλλ' ἐξ δαρνώδη γύαλα βήσομαι τάδε, pronunciando il quale Hermes lasciava la scena. Con l'espressione δαρνώδη γύαλα [...] τάδε, il dio si riferiva probabilmente ad un boschetto, di visibilità scenica dubbia, dirigendosi verso il quale si sottraeva alla vista (Mastronarde 1990, 273-4, Di Benedetto-Medda 2002², 143). Il termine γύαλον, legato anche in altri passi al contesto del santuario delfico (e.g. Eur. *Andr.* 1092-3, *Phoen.* 237-8), risulta, tuttavia, problematico, in quanto non compare altrove nel senso di 'boschetto', mentre di solito ha il valore di 'recesso/grotta' o di 'valle'. Martin 2018, *ad loc.* lo identifica con il recesso del tempio e, quindi, ritiene che il deittico si riferisse all'edificio scenico. Hourmouziades 1965, 158-9 propende per lo stesso significato e, nel ricostruire scenicamente il passo, per evitare la coincidenza dei movimenti di ingresso del dio e di uscita di Ione attraverso la medesima porta, propone una dislocazione del dio sulla sommità dell'edificio scenico e una sua discesa all'interno del santuario, una volta terminato il prologo.

⁴²⁸ Si vedano p. 135 e nota 426.

⁴²⁹ Mastronarde 1990, 276-7. Favorevole ad una collocazione sopraelevata del dio è anche Battezzato 2018, 71-2, che immagina venisse coinvolta solo la superficie superiore dell'edificio scenico, senza il ricorso a macchinari scenici. Dell'opinione opposta è, invece, Lane 2007, che esclude con sicurezza il posizionamento in alto, prendendo in considerazione l'ingresso da una delle εἴσοδοι o quello dal basso, da un eventuale accesso sotterraneo nascosto.

La complessa e problematica casistica presa in considerazione non fornisce un confronto risolutivo sulla questione dell'ingresso in scena di Poseidone nelle *Troiane*, ma dimostra che, sulla base dei dati a disposizione, non è possibile tracciare una norma incontrovertibile riguardante la dislocazione scenica degli dei prologanti nelle tragedie euripidee. Bisogna, tuttavia, sottolineare che nei prologhi divini euripidei sono assenti molti degli elementi che in altri casi di apparizioni divine rendono necessario e giustificano il ricorso alla *μηχανή* o ad una collocazione sopraelevata degli dei⁴³⁰. Nel prologo, non è, ad esempio, necessario che le divinità compaiano velocemente o che facciano apparizioni improvvise e ad effetto; inoltre, l'assenza di esseri umani o la mancanza di interazione con essi elimina la necessità di porre visivamente le divinità su un piano diverso⁴³¹. L'assenza di tali condizioni non implica, comunque, la necessità, nel prologo, di una dislocazione obbligatoria degli dei sul piano dell'orchestra.

Il caso delle *Troiane* è, inoltre, ulteriormente complicato, rispetto agli altri prologhi divini, dalla presenza sulla scena di Ecuba fin dall'inizio della tragedia. Se in altri passi tragici dove dei e uomini si trovano contemporaneamente in scena, l'invisibilità della divinità viene esplicitata a parole, in questo caso Euripide non si preoccupa di spiegare le ragioni della mancata percezione da parte di Ecuba di Poseidone e Atena⁴³². Le ragioni della mancata interazione non vanno rintracciate, a mio parere, nell'eventuale collocazione delle divinità su un piano sopraelevato, così che risultino fuori dalla portata della vista e dell'udito di Ecuba, quanto nel fatto che il prologo, umano o divino che sia, rappresenta in Euripide una sezione drammaturgicamente e teatralmente sospesa rispetto al resto della tragedia, senza esserne, tuttavia, slegata. Infatti, l'attore o gli attori che recitano il prologo, soprattutto nella sezione

⁴³⁰ In Euripide le divinità, qualora non recitino il prologo, intervengono generalmente alla fine del dramma per risolvere la situazione. Unica eccezione è l'*Eracle*, dove Iride e Lyssa appaiono in posizione sopraelevata nel corso della tragedia. Si ricordi, inoltre, che anche nel *Reso* si assiste all'intervento di Atena nel mezzo dell'opera.

⁴³¹ Come afferma Barrett 1964, 396: «when gods appear in the prologue, with no mortals present, there is not the same need for them to be at a height: whether or not they appeared at ground level we have no means of telling».

⁴³² Ad esempio, Ippolito, nell'omonima tragedia euripidea, non vede la dea Artemide, ma ne riconosce la voce e ne percepisce la fragranza (Eur. *Hipp.* 1391-3). Interessante è anche l'esempio dell'*incipit* dell'*Aiace* sofocleo, dove Odisseo riconosce Atena dalla voce, in quanto la dea rimane a lui invisibile (Soph. *Aj.* 14-5).

monologica, si rivolgono esclusivamente al pubblico e, anche qualora si trovino alla presenza di altri personaggi del dramma, vengono ignorati da questi, che sembrano non prendere in considerazione le parole da loro dette in questa sezione e non farvi riferimento⁴³³. Lo scolio al primo verso delle *Troiane* non sbaglia, quindi, nel dire che ὄλος ἐπὶ τοῦ θεάτρου ὁ Εὐριπίδης, πρὸς ὃ ἀφορῶν τοὺς λόγους νῦν ὁ Ποσειδῶν ποιεῖ παρῶν ἐν τῇ ὑποθέσει⁴³⁴. Nel caso in questione, pertanto, il pubblico doveva considerare le parole di Poseidone come un “a parte” teatrale e non si sarebbe stupito della sua mancata interazione con Ecuba, anche se i due fossero stati disposti su uno stesso piano. Appurato, dunque, che la presenza in scena di Ecuba non determina automaticamente il posizionamento in alto di Poseidone, ritengo preferibile immaginare che il dio giungesse in scena dall’εἴσοδος che portava al mare, che avrebbe utilizzato poi anche al verso 97 per allontanarsi, e si disponesse sul piano dell’orchestra, senza avvicinarsi troppo all’edificio scenico, di fronte al quale, immobile e silenziosa, si trovava Ecuba⁴³⁵.

48. ἔξεστι τὸν γένει μὲν ἄγχιστον πατρός: *L’arrivo di Atena.* L’arrivo di Atena al verso 48, inaspettato e inatteso, sebbene inconsapevolmente preparato da Poseidone, che menziona la dea al verso 47, trattiene quest’ultimo dall’uscire di scena e dà inizio alla sezione dialogica del prologo. Il modulo del dialogo prologico tra divinità era stato sperimentato da Euripide già nell’*Alceste*, sebbene lo statuto divino di Thanatos sia particolare.

La ricostruzione dell’ingresso in scena di Atena, come già si è visto per Poseidone, non può basarsi su dati incontrovertibili e dipende in ultima istanza dall’interpretazione che viene data di alcuni indizi forniti dal testo.

⁴³³ I casi euripidei in cui il prologo viene recitato alla presenza di altri personaggi del dramma sono le *Supplici*, gli *Eraclidi* e l’*Eracle*, nei quali la tragedia si apre con una scena di supplica. Altro caso è quello dell’*Oreste*, nel quale, tuttavia, il personaggio da cui la tragedia prende il nome rimane sulla scena dormiente anche una volta terminato il prologo. Non si prende in considerazione il caso dell’*Ifigenia in Aulide*, nella quale la ricostruzione della forma del prologo è problematica.

⁴³⁴ Σ Eur. *Tro.* 1 Schwartz.

⁴³⁵ Sono favorevoli ad una collocazione a livello dell’orchestra di Poseidone, ad esempio, Spitzbarth 1945, 45, Halleran 1977, 10, 28 nota 27, Di Benedetto-Medda 2002², 137. Questi ultimi avevano ipotizzato che Euripide avesse fatto ricorso ad un insieme di vere e proprie tende, invece che ad un edificio scenico con una o più porte, soluzione che esclude, quindi, automaticamente la possibilità che Poseidone comparisse sul tetto dell’edificio scenico.

Oltre alla presenza di Ecuba in scena, che, come si è visto, non costituisce motivo sufficiente per negare il disporsi delle due divinità sul piano dell'orchestra, a suggerire la possibilità che la dea comparisse in posizione sopraelevata, sul tetto dell'edificio scenico o sulla *μηχανή*, sono il suo arrivo improvviso e l'invito rivolto da parte di Poseidone al verso 92 di lasciare la scena per recarsi in Olimpo⁴³⁶. Se ritengo che l'esortazione di Poseidone non vada necessariamente considerata un'indicazione di regia e non costituisca indizio sufficiente per stabilire la comparsa di Atena in alto⁴³⁷, l'arrivo repentino e inaspettato della dea mi sembra meritare ulteriore approfondimento. Nella tragedia antica, infatti, un ingresso improvviso e repentino era difficilmente realizzabile se il personaggio compariva da uno degli accessi laterali, in quanto era necessario un certo intervallo di tempo perché l'attore potesse raggiungere l'*acting area* e almeno una parte del pubblico cominciava a vederlo ben prima che arrivasse a destinazione⁴³⁸. Gli interventi improvvisi e risolutori delle divinità nel finale delle tragedie euripidee si svolgono sempre in posizione sopraelevata, così come l'apparizione inaspettata di Medea su di un carro nel finale dell'omonima tragedia⁴³⁹. A comparire inaspettatamente in posizione sopraelevata, probabilmente sfruttando il tetto dell'edificio scenico, è anche Evadne nelle *Supplici*

⁴³⁶ Mastronarde 1990, 277-8.

⁴³⁷ Si tenga comunque in considerazione che un'esortazione simile a quella di Poseidone era rivolta da Lyssa ad Iride, che compare nell'*Eracle* in posizione sopraelevata (Eur. *HF* 872).

⁴³⁸ La tragedia conserva, comunque, alcuni esempi di questo tipo di ingresso (e.g. Soph. *Phil.* 974), sul quale si veda Poe 1992, 127-8. Diverso è il caso degli ingressi che dovevano suscitare sorpresa e stupore (Halleran 1985, 34-46), nel realizzare i quali il tragediografo poteva sfruttare a proprio vantaggio la curiosità, riguardante il personaggio e le notizie da lui portate, nata nel pubblico nell'intervallo di tempo necessario al suo ingresso (e.g. Eur. *HF* 514-22).

⁴³⁹ L'intervento decisivo delle divinità si verifica nei casi di Eur. *Hipp.* 1283-443, *Andr.* 1226-83, *Supp.* 1183-234, *El.* 1233-356, *IT* 1435-1489, *Hel.* 1642-1687, *Ion* 1549-1618, *Or.* 1567-1690, *Ba.* 1330-51. Quanto alle modalità di queste apparizioni, per la maggior parte delle quali si doveva ricorrere alla *μηχανή*, si vedano Hourmouziades 1965, 163-9, Newiger 1990. Sulla dislocazione in posizione sopraelevata di Medea al v. 1317 dell'omonima tragedia euripidea, in assenza di informazioni testuali esplicite, si vedano gli scolii che sembrano presentare una testimonianza concorde (Σ Eur. *Med.* 1317, 1320 Schwartz), che, tuttavia, è probabile abbiano desunto dal testo. Di uno scioglimento degli eventi $\alpha\pi\omicron$ *μηχανής* parla Aristotele (Arist. *Po.* 1454 a37-b2), nel quale, però, il termine non è riferito alla realizzazione scenica del passo, ma viene impiegato per significare un qualsiasi intervento risolutore da parte di entità soprannaturali. A supportare la dislocazione di Medea in alto, su di un carro volante, è, invece, l'apporto della pittura vascolare, nella quale, a partire dall'inizi del IV secolo a.C., in Italia Meridionale, si registra l'introduzione di una novità iconografica, consistente nella raffigurazione della donna matricida su di un carro volante, mentre in precedenza si tendeva a raffigurarla come maga, in scene legate al mito degli Argonauti. Se è opportuno notare che la novità iconografica è di poco successiva alla tragedia euripidea e conserva traccia della variazione dell'immaginario collettivo riguardante la figura di Medea provocata dalla messa in scena euripidea, non si può, tuttavia, parlare di un'influenza teatrale diretta sulla produzione di pittura vascolare (Galasso 2015).

euripidee; il coro ne nota la presenza sulla rupe sopra il rogo di Capaneo al verso 984 e sembra non averla vista giungere.

Questi aspetti dell'ingresso di Atena sembrano, quindi, deporre a favore di un'apparizione della dea in posizione sopraelevata. La realizzazione scenica di questo tipo di ingresso poteva avvalersi della μηχανή o far ricorso alla superficie superiore dell'edificio scenico.

Nel ricostruire la scena in questione si ritiene generalmente che le due divinità, una volta giunte in scena, dialoghino disposte su uno stesso piano, che sia quello dell'orchestra o il tetto della σκηνή⁴⁴⁰. Questo comporta, quindi, che, se si sostiene che Poseidone si trovi sul piano dell'orchestra e si esclude l'ingresso di Atena da una delle due εἴσοδοι laterali, si debba immaginare che la dea si servisse della μηχανή solo per raggiungere l'orchestra e per allontanarsene, soluzione che mi sembra non giustificare l'impiego del macchinario, vista anche l'assenza di riferimenti al volo⁴⁴¹. Il testo, tuttavia, non impedisce in alcun modo di immaginare che le due divinità si disponessero su piani diversi, pertanto, ritengo che Atena comparisse in posizione sopraelevata sul tetto della σκηνή⁴⁴², che poteva raggiungere anche senza usare la μηχανή⁴⁴³, e che si disponesse in posizione decentrata rispetto all'apertura dell'edificio scenico, in modo tale che Ecuba, prostrata di fronte alla porta della tenda, non si trovasse fisicamente fraposta tra le due divinità dialoganti.

⁴⁴⁰ Hourmouziades 1965, 160-1, 163, Di Benedetto-Medda 2002², 137, Kovacs 2018, 121.

⁴⁴¹ Riferimenti al volo sono presenti in alcuni dei casi di impiego di μηχανή, fra i quali, ad esempio, Aesch. *PB* 284-7, Eur. *Andr.* 1228-30.

⁴⁴² Sul ricorso al tetto dell'edificio scenico si vedano Hourmouziades 1965, 29-34 e Mastronarde 1990, 249-50, 259-64. Quest'ultimo avanza varie ipotesi sulla modalità di accesso degli attori al tetto e sulla loro visibilità per il pubblico. Atena doveva, poi, sottrarsi alla vista del pubblico al v. 94, quando Poseidone la invitava a raggiungere l'Olimpo.

⁴⁴³ Dal momento che il finale delle *Troiane* non presenta quegli elementi che spesso caratterizzano i finali euripidei (intervento risolutore della divinità, profezia finale, αἴτιον) e visto che, invece, molti di questi elementi si possono rintracciare nel prologo, alcuni studiosi, fra i quali, ad esempio, Dunn 1993, Albini 1991², 312 e Rodighiero 2015, 239, 255-7 hanno suggerito che nella tragedia in questione si verifici «the inversion of beginning and ending» (Dunn 1993, 31). Nella sezione iniziale, pertanto, al discorso introduttivo di Poseidone si combinerebbe l'arrivo di Atena, che assume i tratti di una vera e propria epifania divina, tipica del finale euripideo (Pohlenz 1954², 435). Questa interpretazione si pone a sostegno di una ricostruzione scenica che prevedeva la collocazione della dea in posizione sopraelevata e, forse, anche il ricorso alla μηχανή, che, tuttavia, ritengo non strettamente necessario per l'efficacia della rappresentazione.

98. ἄνα, δῦσδαιμον· πεδόθεν κεφαλῆν: *L'aspetto di Ecuba.* Le parole di Poseidone dei versi 36-8 collocano Ecuba, piangente (δάκρυα χέουσα, verso 38), a terra (κειμένη, verso 37) all'ingresso della tenda di Agamennone (πυλῶν πάρος, verso 37), come ribadito dalla regina stessa al verso 139. La visibilità della donna fin dall'inizio della tragedia è confermata dal ricorso ad un deittico (τὴν δ' ἄθλίαν τήνδ'(ε), verso 36), dall'impiego di un verbo indicante la visione (εἶ τις εἰσορᾶν θέλει, verso 36) e dall'utilizzo di πάρεστιν (verso 37) da parte di Poseidone in riferimento alla sovrana⁴⁴⁴. Ecuba doveva indossare abiti dimessi e umili, forse coincidenti con le vesti nere del lutto, dettaglio che il testo non esplicita, ma ipotizzabile sulla base del riferimento, nelle parole di Poseidone (versi 39-44) e nella monodia stessa della regina (versi 106-10), alle numerose e dolorose perdite da lei subite⁴⁴⁵. Inoltre, ai versi 141-2 viene menzionata la πενθήρη/ κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖς' οἰκτρῶς, che è associata solitamente proprio alle vesti nere del lutto⁴⁴⁶. Da escludere, invece, che la menzione frequente nel corso della tragedia delle lacrime di Ecuba si traducesse in un qualche

⁴⁴⁴ I vv. 36-8 confutano definitivamente la possibilità che la regina, al pari di Medea nell'omonima tragedia (Eur. *Med.* 96-7, 111-4, 144-7, 160-7), dia inizialmente voce al proprio dolore dall'interno dell'edificio scenico, alternativa presa in considerazione per le *Troiane* da Paley 1872, 457 a partire dai vv. 154-8.

⁴⁴⁵ Non vi sono indicazioni precise sul costume indossato dall'attore che interpretava il ruolo di Ecuba; l'unico riferimento agli abiti della sovrana si ha ai vv. 496-7, dove la regina parla delle vesti lacere che indosserà quando si troverà a servire nelle dimore di Odisseo, ma i versi si riferiscono a circostanze future. Gli abiti scenici della regina, sia nel caso coincidessero con le vesti del lutto sia nel caso non lo facessero, dovevano essere dimessi e poveri. È, infatti, probabile che l'opposizione che Ecuba ripropone più volte tra un presente doloroso e di stenti e un passato ricco e glorioso si concretizzasse visivamente nelle caratteristiche delle sue vesti. Doveva, inoltre, essere evidente il contrasto tra l'aspetto sofferente di Ecuba e quello curato di Elena, descritto dalla prima ai vv. 1022-28.

⁴⁴⁶ Dal verso 141 viene generalmente espunta l'espressione κούρᾳ ξυρήκει, che nei manoscritti VPQ precede πενθήρη (in V πενθήρει) e compare anche in Σ Eur. *Tro.* 141 Schwartz. Gli editori, a partire da Murray 1913³, *ad loc.*, ne hanno sottolineato la presunta problematicità dal punto di vista metrico e l'hanno concordemente considerata un'aggiunta posteriore sul modello del v. 427 dell'*Alceste* euripidea (Biehl 1970, 10; Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 34; Diggle 1981, 187). Di diversa opinione riguardo all'espunzione di κούρᾳ ξυρήκει sono, invece, Perusino 1995, 262-3, De Poli 2011, 141 e Cerbo 2019, 129; i tre studiosi non ritengono problematico l'inserimento di un monometro giambico (κούρᾳ ξυρή-) in un contesto anapestico, fenomeno già attestato in Eur. *Tro.* 136, anch'esso, infatti, spesso giudicato corrotto. L'eventuale espunzione di κούρᾳ ξυρήκει non comporterebbe, comunque, conseguenze dal punto di vista della ricostruzione scenica: πενθήρη/ κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖς' οἰκτρῶς suggerisce già di per sé che la testa di Ecuba è rasata in segno di lutto. Il riferimento al capo rasato della regina è, inoltre, riproposto anche al v. 279 (ἄρασσε κρᾶτα κούριμον) e al v. 480 (τρίχας τ' ἐτμήθην τάσδε πρὸς τύμβοις νεκρῶν).

dettaglio, impercettibile per il pubblico, della maschera della regina, già caratterizzata dai capelli rasati e da un'espressione mesta⁴⁴⁷.

Anche i versi 190-3 forniscono alcune informazioni sulle caratteristiche di Ecuba, della quale si ribadisce in primo luogo l'età avanzata (γραῦς, verso 191), già sottolineata al verso 141⁴⁴⁸; la regina viene, quindi, paragonata ad un fuco (ὡς κηφήν, verso 190) e, poi, descritta, con due diverse espressioni, come immagine di morte (νεκροῦ μορφά/νεκύων ἀμενηνὸν ἄγαλμα, versi 192-3). Il primo paragone sottolinea la fragilità della regina e la sua incapacità di provvedere a se stessa autonomamente, data la sua età avanzata, aspetti che emergono anche nell'altra occorrenza euripidea della similitudine, Eur. *Ba.* 1365, dove è il vecchio Cadmo a definire se stesso in tal maniera. Questa comparazione evidenzia, inoltre, l'inefficienza di Ecuba a svolgere qualsiasi attività e la sua dipendenza dall'esterno, tratti che ricorrono anche nell'impiego aristofaneo del paragone in Ar. *Ve.* 1114, dove, al contrario di quanto succede nelle *Troiane*, l'improduttività dei giovani assimilati a fuchi non dipende dalla loro inabilità, ma trova ragione nella loro mancanza di volontà.

Le due successive comparazioni evidenziano l'estrema debolezza della regina, esposta agli eventi senza possibilità di opporsi al loro corso; la fragilità e inconsistenza di Ecuba sono tali che Euripide la paragona non ad un cadavere, che possiede una sua concretezza materiale, ma all'evanescente immagine di un morto⁴⁴⁹. Questi paragoni, uniti ai riferimenti all'età avanzata della sovrana, dovevano trovare riscontro, nel

⁴⁴⁷ Per i numerosi riferimenti alle lacrime e al pianto di Ecuba si vedano, ad esempio, Eur. *Tro.* 38, 106, 111, 118-9, 315, 458, 509, 605. Per facilitare la percezione del pianto da parte del pubblico, Euripide associa di volta in volta questi riferimenti a gemiti e interiezioni di dolore emesse dalla regina, come ad esempio ai vv. 105-6, o ad una gestualità particolarmente espressiva del personaggio, come ad esempio al v. 38, dove Ecuba viene descritta da Poseidone prostrata a terra; inoltre, Euripide, per evocare il pianto di Ecuba, doveva fare affidamento anche sulla maschera stessa della regina, appropriata ad un contesto luttuoso (Medda 1997, 396, 404). Sulla base del v. 280 non è da escludere che sulla maschera fossero realizzati segni rossi, come di graffi inflitti dalle unghie. A differenza di quanto succederebbe con le lacrime, infatti, la presenza di eventuali segni rossi non rimarrebbe invisibile al pubblico.

⁴⁴⁸ Euripide torna spesso sull'età avanzata della donna che viene ribadita anche ai vv. 274-6, 462-5, 490, 1046, 1186, 1269, 1275, 1305 e, indirettamente, attraverso il riferimento alle membra tremanti, anche al v. 1328.

⁴⁴⁹ L'espressione νεκύων ἀμενηνὸν ἄγαλμα di v. 193 richiama l'espressione formulare omerica νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα, che ricorre ad esempio in Hom. *Od.* 11.49. Paragoni simili in tragedia si ripropongono in Soph. *Ant.* 1167, dove il messaggero, nel parlare della sorte di Creonte, lo definisce ἔμψυχον [...] νεκρόν, in Soph. *Phil.* 946-7, dove Filottete, malato e sofferente, si definisce νεκρόν, ἢ καρνοῦ σκιάν,/εἶδωλον ἄλλως e in Eur. *Pho.* 1543-5, dove Edipo, cieco, vecchio e stanco, parlando di se stesso, si presenta come πολὺν αἰθεροφαῆς εἶδωλον ἢ/ νέκυν ἔνερθεν ἢ /πτανὸν ὄνειρον.

corso della tragedia, in una gestualità lenta e affaticata e in movimenti rallentati e difficoltosi da parte della regina⁴⁵⁰.

I movimenti di Ecuba nel corso della monodia. Ecuba rimaneva immobile e silenziosa durante l'intervento di Poseidone e il dialogo di quest'ultimo con Atena, dai quali viene esclusa e che, per convenzione, le rimangono preclusi. Una volta uscite di scena entrambe le divinità, la regina prendeva la parola, cominciando a muoversi e sollevando da terra testa e collo, pur rimanendo prostrata al suolo⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ vd. Eur. *Tro.* 1328 e *cfr.* Ar. *Ve.* 230-9.

⁴⁵¹ I versi 98-99 assumono assetti testuali diversi nei vari editori della tragedia, senza che ne derivino variazioni significative a livello di messa in scena. Il testo tramandato dai manoscritti pone alcuni problemi. Se si conservasse il testo di V (Vat. gr. 909, 264r: ἄνα δύσδαιμον πεδόθεν κεφαλᾶ/ἐπάειρε δέρην [...]), intervenendo solo per normalizzare κεφαλᾶ in κεφαλῆ e per introdurre la punteggiatura (Murray 1913³, *ad loc.*: ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλῆ/ἐπάειρε δέρην [...]), si avrebbe un invito ad alzarsi rivolto da Ecuba alla propria testa, con ἄνα equivalente ad ἀνάστηθι; ritenere κεφαλῆ soggetto anche del successivo ἐπάειρε produrrebbe il significato problematico di '(misera testa) solleva il collo', mentre un significato migliore si raggiungerebbe riferendo ἐπάειρε ad Ecuba, soluzione che implicherebbe, tuttavia, un cambio di soggetto improvviso. Inoltre, se si conservasse il testo di V, tra il v. 98 e il v. 99, che sono in sinafia, si avrebbe uno iato, fenomeno evitato in queste circostanze. Se si preferisse al testo di V, quello conservato da P e Q (Pal. gr. 287, 174r, e Harl. gr. 5473, 89r: ἄνα δύσδαιμον πεδόθεν κεφαλῆν/ἐπάειρε δέρην), si potrebbe far dipendere κεφαλῆν da ἄνα, attribuendo a quest'ultimo un valore transitivo, invece di quello intransitivo con cui è generalmente usato, soluzione suggerita anche dallo scolio al verso (Σ Eur. *Tro.* 98 Schwartz; Biehl 1970, 8; Biehl 1989, 129; Hermann, le cui parole sono riportate da Seidler 1812, 14, propone un diverso completamento per ἄνα rispetto al solito ἀνάστηθι: «ἄνα construendum videtur cum κεφαλῆν, i.e. ἀνεχε κεφαλῆν, eadem ellipsi, qua ἄνα pro ἀνάστηθι dicitur»). Anche Paley 1872 454 si esprime a favore di questo testo, interpretando ἄνα come ἀνάειρε e affermando che «the verb is not expressed till the next verse, and that in a different form of composition». Sulla stessa linea è Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 32, che sottolinea che, se di solito ἄνα, da solo, corrisponde ad ἀνάστηθι, in questo caso va interpretato come ἀνάειρε in modo tale che possa reggere κεφαλῆν, in sostituzione dell'ἐπάειρε di v. 99, in una sorta di costruzione ἀπὸ κοινοῦ. Lo studioso, inoltre, separa con una virgola δέρην da ἐπάειρε, pensando ad un asindeto. Lee 1976, 81 ripropone il testo di Parmentier, riconoscendo che ne risulta un asindeto duro, ma ritenendolo non innaturale nelle parole di una donna sofferente come Ecuba; lo studioso, a differenza di Parmentier, interpreta ἄνα come ἀνάστηθι e gli attribuisce un valore intransitivo. Diggle 1973, 244 nota 15 sostiene, invece, che l'interpunzione proposta da Parmentier produca uno stile abominevole, pertanto propone lo stesso testo, ma con diversa punteggiatura: ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλῆν/ἐπάειρε δέρην [...]. Lo studioso, isolando l'*incipit* ἄνα, δύσδαιμον, e ritenendo ἄνα intransitivo, propende per interpretare il resto dell'espressione come costruzione ἀπὸ κοινοῦ, simile al caso di Soph. *El.* 105-6, sebbene in quest'ultimo non vi sia asindeto. Diggle 1981, 185 torna sul testo in seguito, proponendo una diversa soluzione: ἄνα, δύσδαιμον· πεδόθεν κεφαλῆν/ἐπάειρε δέρην <τ'>· [...]. Lo studioso separa più nettamente ἄνα, δύσδαιμον dal resto del verso e introduce un elemento di congiunzione, seguendo la congettura di Musgrave 1778b, 414. Il problema di questa soluzione sta nella rarità dell'elisione a confine di *metron*, quando essa coincide con un segno di punteggiatura forte, fenomeno inusuale, che, quindi, rende la congettura fragile (Kovacs 2018, 147). Si consideri, infine, la problematicità di ritenere ἄνα equivalente ad ἀνάστηθι in tragedia, quando i testi che dovrebbero attestare questa corrispondenza sembrano suggerire, invece, che ἄνα coincida con un generico incoraggiamento, più che racchiudere un invito ad alzarsi e sollevarsi. Le occorrenze tragiche del termine, che sono poche e, spesso, presentano elementi di criticità testuale, sembrano suggerire, infatti, che ἄνα da solo non indichi l'azione di sollevarsi, ma che sia necessario combinarlo con altri elementi per ottenere questo significato, pertanto nel caso in questione si dovrebbe interpretare ἄνα δύσδαιμον nel senso di 'su/coraggio/forza, o misera (Ecuba)'. La soluzione migliore sembra, quindi,

Euripide insiste molto nel descrivere i movimenti di Ecuba distesa al suolo, che dovevano ricevere realizzazione scenica e che sottolineavano visivamente il tormento interiore della donna. Di particolare interesse sono i versi 112-9, nei quali la regina, dopo aver lamentato le scomodità della sua posizione, si dice desiderosa di spostare il peso ora su un fianco ora sull'altro, compiendo un movimento simile al moto ondulatorio della nave in mare: [...] ὡς μοι πόθος εἰλίξαι/ καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων,/ ἐπιούσ' αἰεὶ δακρῶν ἐλέγους (versi 115-9)⁴⁵². Nei versi in questione Euripide ricorre ad un'insolita metafora nautica e identifica il corpo di Ecuba con lo scafo di una nave, suggerendo la coincidenza tra i fianchi della vecchia regina e le fiancate della nave (τοῖχοι) e quella, deducibile dalla prima, della spina dorsale con la chiglia⁴⁵³. Questa metafora nautica si pone in

quella di proporre, ἄνα, δύσδαιμον· πεδόθεν κεφαλῆν,/ἐπάειρε δέρην [...], immaginando la presenza di un ἀπὸ κοινοῦ, anche se si deve riconoscere che nelle altre occorrenze di questa costruzione non c'è asindeto, ma sono presenti una congiunzione o l'anafora (e.g. Soph. *El.* 105-6, Eur. *Tro.* 527-8). Si tenga, comunque, in considerazione che non si può escludere in maniera netta che πεδόθεν possa essere legato ad ἄνα, nell'espressione incipitaria ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν, che, per la presenza di una precisazione spaziale, è simile ad ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων di Soph. *Aj.* 194 (De Poli 2011, 136), conferendo, quindi, ai versi il significato di 'su da terra, o misera; la testa, il collo solleva'.

⁴⁵² Due punti del testo necessitano di essere discussi. La prima questione riguarda μελέων, che viene legato da alcuni editori a τοίχους e interpretato come genitivo plurale del sostantivo neutro μέλος, a specificare che si sta parlando dei fianchi di un corpo umano (Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 33; Diggle 1981, 186; Lee 1997², 83; Kovacs 2018, 73); da altri viene, invece, concordato con δακρῶν e identificato con l'aggettivo μέλεος, con il significato di 'infelice, miserabile' (Murray 1913³, *ad loc.*). La prima soluzione sembra, tuttavia, da preferire, in quanto favorirebbe la sovrapposizione tra la fiancata della nave e il fianco di Ecuba suggerita dalla metafora.

La seconda questione riguarda il v. 119, trasmesso dai codici nella forma ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρῶν ἐλέγους, espressione difficile da interpretare, data anche la problematicità nel trovare paralleli per un uso di ἐπί+accusativo nel senso richiesto in questo verso (Kovacs 2018, 147: «to the accompaniment of»), dove si indica che i lamenti e le lacrime di Ecuba costituiscono sottofondo sonoro ai suoi movimenti, quando solitamente questa idea è resa attraverso il ricorso alla preposizione ὑπό. Lo scolio al verso (Σ Eur. *Tro.* 119 Schwartz), invece, suggerisce la possibilità che ἐπί sia al posto di διά e vada inteso in senso causale. Se alcuni editori hanno, comunque, preferito conservare il testo dei manoscritti (Paley 1872, 455; Murray 1913³, *ad loc.*; Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 33), c'è chi, a partire da un'idea di Musgrave 1778b, 414, ha proposto il testo nella forma ἐπιούσ' αἰεὶ δακρῶν ἐλέγους (Diggle 1981, 186; Kovacs 2018, 147). Nell'esprimere una preferenza per il testo dei manoscritti, rimando a De Poli 2011, 139 e nota 14, che suggerisce la possibilità che la preposizione ἐπί, utilizzata spesso proprio per riferirsi ad un'azione che si svolge sul mare, indichi il luogo figurato in cui si svolge il moto ondulatorio di Ecuba, che avverrebbe «non sulla superficie del mare, ma sulle note lamentose di pianti ininterrotti».

⁴⁵³ La metafora in questione, notata anche dallo scolio al verso (Σ Eur. *Tro.* 117 Schwartz: τοίχους δὲ τὰς πλευρὰς μεταφορικῶς εἴρηκεν.), è insolita dal momento che, a quanto mi risulta, non vi sono in letteratura greca altri casi in cui un corpo umano viene identificato con una nave, mentre particolarmente frequenti anche nei testi drammatici sono, in generale, le metafore nautiche e marinaresche (e.g. Aesch. *PB* 1015-6; Soph. *Aj.* 683, *OT* 22-4; Eur. *Alc.* 796-8, *Med.* 258, 278-9, 362-3, 443, 523-5, 769, *Andr.* 479-82, 537-8; Ar. *Eq.* 432-3, *Ra.* 703-5). Paragoni con il mare e con la pratica navale nella forma di similitudini si ritrovano già in Omero e vengono impiegati soprattutto, ma

continuità con quella dei versi 102-4, nei quali la regina aveva paragonato la propria vita ad una navigazione, e si inserisce all'interno di una tragedia nella quale i riferimenti, non esclusivamente metaforici, alle navi e al mare ricorrono con grande frequenza tanto in relazione al passato, quando proprio dal mare era giunta la minaccia per la città di Troia, quanto in riferimento alla sorte futura di Ecuba e delle prigioniere troiane, destinate ad imbarcarsi per raggiungere la Grecia⁴⁵⁴. Se l'espressione ἀμφότεροι τοῖχοι di verso 118, utilizzata per indicare i fianchi della regina, allude innegabilmente al contesto marinaresco e nautico⁴⁵⁵, ulteriore riferimento al mare si

non esclusivamente, per descrivere scene di battaglia (e.g. Hom. *Il.* 7.4-7, 14.16-22, 15.381-4). Tra le metafore nautiche più longeve e note vi è quella della nave dello stato, che in alcuni casi assume le caratteristiche di una vera e propria allegoria; l'impiego dell'allegoria della nave con significato politico parte da Alceo (Alc. fr. 6, 73, 208a Voigt) e viene riproposto, ad esempio, da Teognide (Thgn. 667-82, 855-6) e da Eschilo, che nei *Sette contro Tebe* presenta la metaforizzazione della città come nave (Aesch. *Sept.* 1-3, 62-4, 112-5, 758-61, 769-71, 795-6). Ecuba ricorre ad un linguaggio medico preciso per descrivere il proprio corpo e dare fisicità alla propria sofferenza; si veda a questo proposito Guardasole 2000, 88-9.

⁴⁵⁴ Riferimenti metaforici e letterali alle navi e al mare nelle *Troiane*: vv. 1-2, 19-20, 76, 77-84, 88, 102-4, 108, 122-5, 137, 159, 162, 180-1, 224, 420, 438, 442, 448-9, 455-6, 537-8, 686-93, 696, 778, 810-4, 877, 944, 954, 1017, 1047-8, 1053-4, 1085-6, 1094-5, 1100-4, 1123, 1126, 1155, 1268, 1326, 1332. In alcuni casi si tratta di rapidi riferimenti, in altri casi di immagini e descrizioni più articolate. Le navi e l'attività marinaresca entrano anche come termine di paragone nelle descrizioni di oggetti e stati d'animo; ad esempio, il cavallo di legno viene paragonato allo scafo scuro di una nave ai vv. 537-8 e la rassegnazione di Ecuba di fronte al dolore viene paragonata all'atteggiamento dei marinai, che, dopo aver a lungo resistito e lottato, decidono di abbandonarsi alla tempesta (vv. 686-93). Sul ricorrere di metafore nautiche nella tragedia si veda Angeli Bernardini 2018, 352-6. Sulle metafore nautiche ricorrenti nella monodia di Ecuba si veda Barlow 2008³, 51-2, che, nel mettere in evidenza lo stato alterato in cui si trova Ecuba, a metà tra la veglia e il sogno, sottolinea come la regina «proceeds from this traditional figurative language to the literal belief that she is actually on a ship». Ecuba rivela, infatti, ricorrendo frequentemente nel corso della sua monodia all'immaginario della navigazione, il proprio turbamento e la propria paura riguardanti la deportazione per mare. Il motivo delle navi come minaccia, inoltre, ricorre anche nelle altre due tragedie della trilogia di cui le *Troiane* fanno parte: nell'*Alessandro* doveva essere menzionata la nave che porta Paride a Sparta e sulla quale viene caricata Elena; nel *Palamede* si parla della vendetta che Nauplio, padre di Palamede si prenderà sui Greci, che hanno ucciso il figlio, distruggendo le loro navi nel ritorno per mare.

⁴⁵⁵ Il plurale τοῖχοι viene spesso utilizzato per indicare le fiancate della nave: Hom. *Il.* 15.382, *Od.* 12.420, Eur. *Hel.* 1573, Thgn. 674, Theoc. 22.12. Il termine viene impiegato come riferimento metaforico ad una parte del corpo, sebbene non nel contesto di una metafora nautica, in Luc. *Asin.* 9, dove assume un senso osceno. Altra occorrenza del termine all'interno di una metafora nautica si ha in *TrGF* Eur. fr. 89 Kn. (*Alcmena*), ripreso, poi, da Ar. *Ra.* 536-9, come indicato dallo scolio al verso (Σ Ar. *Ra.* 536a). In questi due casi, si fa riferimento all'atto di spostarsi sul lato più favorevole e sicuro della nave, come metafora per una persona che nelle varie vicissitudini della vita fa, in primo luogo, il proprio interesse. Dal momento che τοῖχος significa anche 'muro', secondo Stieber 2011, 84-9 non manca in questa metafora un'allusione alle mura della città di Troia; mi sembra, tuttavia, che l'eventuale paragone tra il corpo sofferente e le mura cittadine devastate e prossime alla distruzione, per il quale esistono dei paralleli in Soph. *Aj.* 896, *Tr.* 1103-4, sia in questo caso poco evidente e difficilmente intuibile dagli spettatori, considerando anche che, invece, la monodia della regina è particolarmente ricca di immagini e riferimenti a tema nautico (vv. 102-4, 122-5, 137).

ha al verso 116, nell'uso del verbo ειλίσσω, che spesso in poesia viene riferito alle acque del mare o impiegato per identificare il moto ondoso⁴⁵⁶.

Il movimento ondulatorio che la regina produce con il proprio corpo, in corrispondenza con le proprie parole, aveva la duplice funzione di alleviare le fatiche della posizione prostrata della donna e di fare da accompagnamento al suo lamento, amplificandone l'effetto drammatico agli occhi del pubblico attraverso il coinvolgimento della dimensione visiva⁴⁵⁷.

Il testo non indica esplicitamente in che momento Ecuba si ponesse in piedi. Se inizialmente la regina sollevava solo la testa e il collo da terra (versi 98-9), rimanendo, però, con la schiena adagiata al suolo (versi 112-9), successivamente doveva porsi a sedere, come suggerisce il verso 138 (ῶμοι, θάκους οἴους θάσσω), che sottintende il contrasto amaro tra la misera condizione presente e gli onori e le gioie trascorse. Nel momento in cui il coro faceva il suo ingresso (verso 153), la regina doveva aver già assunto una posizione eretta, in modo da lasciare ai coreuti la possibilità di uscire agevolmente dalla tenda di Agamennone, di fronte alla quale in precedenza ella si trovava prostrata a terra⁴⁵⁸. La ricostruzione proposta implica, dunque, che Ecuba, sola in scena, eseguisse da terra buona parte della monodia.

143. ἀλλ' ὃ τῶν χαλκεγγέων Τρώων/ ἄλοχοι μέλαι: *L'identità del coro.* Il coro della tragedia è indubitabilmente costituito da prigioniere troiane, destinate alla

⁴⁵⁶ Si vedano, ad esempio, Pi. N. 6.55-7, Eur. IT 6-7, 1103, Or. 1379.

⁴⁵⁷ Sulla compresenza di lamento e movimento, che si completano a vicenda, si veda Lee 1997², 84. Interessante è, inoltre, confrontare il moto ondulatorio di Ecuba con quello che Platone (Pl. Leg. 790c5-791a), sempre attraverso il paragone con il rollio della nave sulle onde, suggerisce per i bambini, come accompagnamento della ninna-nanna, per ottenerne il rilassamento e indurli al sonno. Come, dunque, in Platone, che porta anche l'esempio dei riti coribantici, musica e danza consentono il raggiungimento dell'ἡσυχία, non si può escludere che la combinazione del lamento e del dondolio ripetuto servissero ad Ecuba per alleviare il dolore della sua condizione, placando anche agitazione e turbamento.

⁴⁵⁸ Molto probabile è l'ipotesi di Kovacs 2018, 143, che immagina che la regina si sollevasse in piedi da terra al v. 143, nel chiamare in scena le prigioniere troiane che compongono il coro. Il fatto che la sovrana al v. 147 si proponga come ἔξαρχος del lamento, infatti, implica che ella in qualche modo guidasse e desse l'avvio anche ai gesti e ai movimenti eseguiti dalle donne del coro. Cerbo 2019, 122-3, 126 sostiene la coincidenza tra il passaggio da anapesti recitativi (vv. 98-121) ad anapesti lirici (vv. 122-52) e quello dalla posizione sdraiata alla posizione eretta: «Una volta messasi in piedi, Ecuba dà inizio al canto vero e proprio (v. 122)». L'ipotesi è di forte interesse e di sicura efficacia scenica; la presenza dell'indicazione di v. 138 mi fa, tuttavia, propendere per posticipare il sollevamento da terra della regina troiana ad un momento successivo. È comunque altamente probabile che in coincidenza con il v. 122 Ecuba variasse la propria postura, forse proprio passando da una posizione distesa ad una seduta, per, poi, assumere, dopo il v. 138, quella eretta.

deportazione in Grecia; più controversi sono, invece, i dettagli della caratterizzazione delle coreute. Le parole di Ecuba ai versi 143-4 (ἀλλ' ὃ τῶν χαλκεγγέων Τρώων/ ἄλοχοι μέλαι/ †καὶ κόραι δύσνομοι†), infatti, sembrano suggerire la possibilità di una differenziazione interna al gruppo corale, che sarebbe composto da spose, ormai vedove, e da fanciulle non ancora sposate e destinate a nozze infelici; il significato del verso 144, che risulta metricamente problematico e necessita di essere emendato, è, tuttavia, ambiguo.

Il verso, infatti, è stato trasmesso unanimemente dai codici nella forma καὶ κόραι δύσνομοι, metricamente non confacente al contesto anapestico della monodia⁴⁵⁹. Due emendazioni al testo introdotte nell'Aldina, nella quale venne sostituito *metri gratia* lo ionico κοῦραι a κόραι e corretto δύσνομοι in δύσνομοι, hanno avuto un riscontro positivo tra gli studiosi⁴⁶⁰. Il testo che si ottiene introducendo queste sole emendazioni (καὶ κοῦραι δύσνομοι) è stato difeso da alcuni studiosi ed editori della tragedia⁴⁶¹, mentre non ha soddisfatto altri, che sono intervenuti ulteriormente per raggiungere risultati metricamente più favorevoli. Si pensi, ad esempio, al καὶ κοῦραι <κοῦραι> δύσνομοι di Murray, all' ἄλοχοι μέλαι, μέλαι κοῦραι/ καὶ δύσνομοι di Hermann oppure all' ἄλοχοι μέλαι καὶ δύσνομοι di Kirchhoff⁴⁶². Mentre le

⁴⁵⁹ V (Vat. gr. 909, 265r), P (Pal. gr. 287, 174v), Q (Harl. gr. 5743, 90r).

⁴⁶⁰ Si tratta dell'Aldina stampata a Venezia nel 1503, che costituisce per le *Troiane editio princeps*. Il testo stampato nell'Aldina presenta un'ulteriore emendazione e ha la forma: ἄλοχοι μέλαι καὶ κοῦραι καὶ δύσνομοι.

⁴⁶¹ Biehl 1970, 10; Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 34; Lee 1997², 88-9, data la successione di sei sillabe lunghe, interpreta καὶ κοῦραι δύσνομοι come *hexamakron*, sull'esistenza del quale non c'è accordo fra gli studiosi: Dale 1968², 60-1, ad esempio, ne considera l'esistenza innegabile e ne riporta vari esempi, fra i quali anche il verso in questione; Diggle 1974, 23-4, al contrario, lo ritiene un verso fantasma e sostiene che le occorrenze del fenomeno siano facilmente emendabili. Fanfani 2018, 257 nota 74, dato il contesto anapestico, interpreta καὶ κοῦραι δύσνομοι come dimetro anapestico brachicataletto, per il quale si veda Gentili-Lomiento 2003, 116. La successione di un numero dispari di piedi anapestici è un fenomeno di cui è difficile trovare paralleli, in quanto gli studiosi hanno tentato in ogni modo di emendarne le occorrenze. Il fatto che, eliminando le emendazioni introdotte, se ne possano trovare altri casi (Eur. *Tro.* 148, *IT* 150, 155, *Ion* 912, *Or.* 1454), suggerisce che καὶ κοῦραι δύσνομοι possa essere ritenuto metricamente valido e non necessiti di ulteriori interventi (Di Benedetto 1965, 269-70). Sulla possibilità di conservare il verso nella forma καὶ κοῦραι δύσνομοι si veda anche Cerbo 2019, 129-30, che propone, fra le altre soluzioni, di interpretarlo come prosodico e sottolinea che questo *colon* si trova spesso inserito tra anapesti lirici (e.g. Eur. *Ion* 904).

⁴⁶² Murray 1913³, *ad loc.*, Hermann in Seidler 1812, 19, Kirchhoff 1852, 15. Nel caso si ritenesse la successione di tre piedi anapestici fenomeno troppo poco attestato per poter essere accolto a testo, la proposta di Murray è, a mio parere, particolarmente interessante, in quanto ha il merito di risolvere il problema metrico restituendo un dimetro anapestico, di essere economica in termini di interventi testuali, di non introdurre nuovi termini e concetti, di essere facilmente spiegabile dal punto di vista paleografico e giustificabile nel contesto, in quanto si tratterebbe di una ripetizione volta a sottolineare

congetture di Hermann e Kirchhoff rimediano anche all'ambiguità semantica del passo, la proposta di Murray, da preferire, a mio parere, a livello testuale rispetto alle altre due soluzioni, e le emendazioni dell'Aldina hanno lo svantaggio di conservare, dal punto di vista interpretativo, la problematicità della lezione dei manoscritti. Data la presenza della congiunzione καί, infatti, si pone il dubbio che κοῦραι δύστυμοι (oppure κοῦραι <κοῦραι> δύστυμοι) non sia un sinonimo di ἄλοχοι μέλαι, ma introduca, accanto alle spose infelici, un secondo sottoinsieme interno al gruppo corale, quello delle giovani non ancora sposate e destinate a nozze sfortunate. L'incertezza si basa sul fatto che il termine κόρη può sia essere sinonimo di νύμφη e identificare una giovane sposa, sia indicare una ragazza non ancora sposata⁴⁶³. Inoltre, l'aggettivo δύστυμος, di cui sono pervenute solo quattro attestazioni, ha un significato difficile da precisare, soprattutto se associato ad un termine come κόρη; esso, infatti, significa in tutte le sue occorrenze 'dalle nozze sfortunate/privo di nozze', ma, nel caso di un valore peggiorativo, può assumere la sfumatura di 'destinato a nozze sfortunate' o 'che ha contratto nozze sfortunate' e nel caso di un valore sottrattivo, può riferirsi alla privazione di nozze già contratte o meno⁴⁶⁴. Il termine ricorre, oltre che nel passo in questione, anche al verso 216 dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea (νύμφαν, οἴμοι, δύστυμον), nel quale viene impiegato da Ifigenia, con valore privativo, nel contesto degli eventi verificatisi in Aulide, dove la giovane era stata attirata con il pretesto delle nozze, rivelaesi, poi, un inganno⁴⁶⁵. Le altre due occorrenze sono, invece, più tarde e consistono in due passi degli *Oracula Sibyllina* (*Orac. Sib.* 7.56-7: Θεσσαλίη δύστυμοε, σὲ δ' ὄψεται οὐκέτι γαῖα/ οὐδὲ τέφρην [...]);

la componente patetica del richiamo rivolto alle prigioniere (cfr. Aesch. *Ag.* 1490; Eur. *HF* 115, *Or.* 1299).

⁴⁶³ Vandersmissen 2010, 171. Il termine si riferisce ad una giovane sposa, ad esempio, in Hom. *Od.* 18.279 e in Eur. *Or.* 1438, dove è impiegato per riferirsi ad Elena, si riferisce, invece, ad una ragazza non ancora sposata in Soph. *Tr.* 536 e anche in *IG I³* 1261; in entrambe queste occorrenze viene stabilita una contrapposizione tra la condizione di κόρη, intesa come fanciulla non ancora sposata, e quella di donna sposata.

⁴⁶⁴ Il prefisso δυσ- ha spesso valore peggiorativo in opposizione al prefisso εὐ- e si collega all'idea di irregolarità, anomalia, difficoltà, alterazione. Talvolta assume anche valore privativo, andando a negare la radice che segue. Nel caso in questione, pertanto il termine δύστυμος potrebbe anche significare 'senza nozze/privo di nozze'. Riguardo alle altre accezioni del prefisso si veda Santana 1993, 306.

⁴⁶⁵ L'espressione impiegata in Eur. *IT* 216 assume un carattere ossimorico, particolarmente ricorrente nella produzione euripidea, ma già presente in Omero (μήτηρ ἐμή, δύσμητηρ, Hom. *Od.* 23.96). Fra gli esempi euripidei si vedano γάμους δυσγάμους in Eur. *Pho.* 1047-8, δυστυχῆ [...] τύχην in Eur. *Tr.* 471, δυσφήμους φήμας in Eur. *Hec.* 194 e δυσθηρήτοις ὡς θρήνοις in Eur. *IT* 144.

11.285-6: αἰᾶ σοι, δύσνυμφε κόρη, βασιλῆιον ἀρχήν/ δώσεις Ῥωμαίῳ βασιλεῖ [...]). Se in *Orac. Sib.* 7.56-7 il termine sembra riferirsi all'infelicità di nozze già contratte, in quanto si parla della guerra, che causerà in Tessaglia la morte degli sposi e renderà vedove le spose⁴⁶⁶, nel secondo passo, che costituisce una previsione riguardante il destino di Cleopatra, il termine, con valore peggiorativo, mantiene, invece, la medesima ambiguità di significato del passo delle *Troiane* in questione⁴⁶⁷.

Nel caso in cui κοῦραι δύσνυμφοι (oppure κοῦραι <κοῦραι> δύσνυμφοι) identificasse delle fanciulle non ancora sposate e il coro risultasse, quindi, diviso in due sottoinsiemi costituiti da donne di età e condizione diverse, ma accomunate dalla prigionia, si sottolineerebbe come la sorte comune della prevaricazione e della deportazione attendesse tutte le donne dei vinti, giovani, meno giovani e anziane⁴⁶⁸. Non vi sono, tuttavia, in tragedia, a quanto mi risulta, altri casi in cui venga suggerita la natura eterogenea del gruppo corale⁴⁶⁹ ed è da escludere che questa eventuale differenziazione interna si traducesse nell'impiego di maschere diverse per i singoli

⁴⁶⁶ cfr. *Orac. Sib.* 7.52-3.

⁴⁶⁷ Non presentano, invece, la stessa ambiguità semantica gli aggettivi simili δυσνόμφευτος e δύσγαμος, che si riferiscono sempre alla cattiva sorte di nozze già contratte. Il primo ricorre solo in *A.P.* 7.401.7 (χθῶν ᾧ δυσνόμφευτε), dove viene utilizzato ironicamente con il significato di 'malmaritato'. Il secondo è attestato, ad esempio, in Eur. *Tro.* 1114, nell'espressione δύσγαμον αἰσχος dove si fa riferimento alla vergogna derivante dall'aver contratto nozze infauste, in Eur. *Hel.* 687 (δι' ἐμὲν [...] δύσγαμον αἰσχύναν) con significato simile, nel già menzionato Eur. *Pho.* 1047-8 e mantiene lo stesso significato anche nelle occorrenze più tarde (e.g. Luc. *Trag.* 49; Lyc. *Alex.* 1089).

⁴⁶⁸ cfr. Aesch. *Sept.* 326-9. Kovacs 2018, 151: «it is reasonable that some of the Chorus should be matrons and others unmarried». Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 34-5 ipotizza che la distinzione interna al coro delle *Troiane* si riflettesse nella divisione in due gruppi del coro stesso al proprio ingresso in scena, in modo tale che uno dei due semicori coincidesse con le fanciulle in età da marito, l'altro con le donne già sposate e con figli, presupponendo, forse, che vi fosse una qualche diversificazione a livello visivo tra i due semicori. Gli scolii, invece, in due occasioni (Σ Eur. *Tro.* 32, 201) sembrano sottolineare la giovane età delle prigioniere che compongono il coro, senza tener conto delle presunte distinzioni interne fatte da Ecuba ai vv. 143-4.

⁴⁶⁹ Se si prendono in considerazione le altre tragedie euripidee con cori femminili, ad esempio, il tragediografo non segnala mai la presenza di eventuali distinzioni interne al gruppo corale e, per i cori di donne non anziane, utilizza, rivolgendosi all'intero gruppo corale, il plurale γυναικες, nella maggior parte dei casi nel senso di 'esseri umani di sesso femminile', non di 'spose', come anche i termini κόραι, παρθέναι, νεάνιδες (e.g. Eur. *Hec.* 485, 657, 1152, *El.* 215, 761, *Hel.* 192, 255, *Or.* 136, 375), lasciando talvolta il dubbio sul fatto che si tratti di donne sposate o meno (Cropp 1988, 111-2 sull'*Elettra* euripidea).

Sono attestati in tragedia casi di presenza di due cori in uno stesso dramma (e.g. *Eumenidi* eschilee, *Fetonte* euripideo e, forse, *Ippolito* euripideo) e casi in cui il coro per necessità si divide temporaneamente in due gruppi (e.g. *Aiace* sofocleo), ma la presenza di un solo coro diviso internamente in due gruppi distinti per caratterizzazione, a quanto mi risulta, è attestato altrove solo in commedia, nella *Lisistrata* aristofanea, dove il coro è costituito per metà da vecchie donne, per metà da vecchi uomini; contrariamente a quanto accade nelle *Troiane*, tuttavia, nella *Lisistrata* questa divisione viene messa in rilievo ampiamente (Henderson 1987, 98-100, 107-8).

membri del coro, che costituivano generalmente un gruppo unitario dal punto di vista visivo, con la sola eccezione possibile del corifeo. Dalle testimonianze della pittura vascolare che raffigurano cori tragici, ad esempio, risulta che le sembianze dei coreuti fossero solitamente uniformi, con eventuali minime variazioni di aspetto tra un coreuta e l'altro riguardanti dettagli della raffigurazione⁴⁷⁰.

L'eventuale suddivisione del coro in donne sposate e giovani prossime alle nozze non viene, inoltre, ulteriormente sviluppata nel corso della tragedia né ribadita altrove; le coreute, infatti, fanno più volte unanimemente riferimento ai propri mariti defunti (versi 1081, 1308-9) e ai versi 1119-20 si presentano come spose e vedove dei Troiani, menzionando al verso 201 e, poi, al verso 1089 anche i figli. In aggiunta, quando vengono chiamate dagli altri personaggi, vengono identificate collettivamente con le espressioni φίλαι γυναῖκες (verso 239), (ῶ) Τρωιάδες (versi 289, 352), ὧ καλλίπεπλοι Φρυγῶν κόραι (versi 338-9), ὧ φίλταται γυναῖκες (verso 1238) e Τρώων παῖδες (verso 1266)⁴⁷¹. Ai versi 159 e 182, vengono, inoltre, interpellate da Ecuba con i vocativi ὧ τέκν'(α)/ ὧ τέκνον. Essi, se combinati con l'insistenza nel corso della tragedia sulla

⁴⁷⁰ Spesso è difficile individuare e riconoscere con certezza esemplari di pittura vascolare che raffigurino cori tragici. Tra le rappresentazioni vascolari così interpretate, si veda, ad esempio, il cratere a colonna, conservato all'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig di Basilea (inv. BS 415; *LIMC online* ID 36712) risalente al 490-80 a.C. e raffigurante un coro di giovani uomini con le medesime sembianze, che differisce solo per alcuni dettagli nella decorazione delle vesti, colto mentre canta ed esegue passi di danza di fronte ad una figura posta in posizione sopraelevata; sulla natura, tragica o ditirambica, del coro raffigurato e sul confronto con altri potenziali esemplari raffiguranti cori tragici si veda Wellenbach 2015. Interessante è anche la *pelike* a figure rosse conservata al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 98.883, *LIMC online* ID 203379), raffigurante due attori che indossano abiti e maschere identici e che sono stati interpretati come membri di un coro femminile tragico nell'atto di prepararsi per la *performance*. Ulteriore rappresentazione si ha nella coppa a figure rosse del pittore di Briseide, conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 27.74; *LIMC online* ID 203113) risalente al 500-475 a.C. e raffigurante due auleti che guidano un coro di giovani uomini in posizione composta, che condividono le stesse sembianze e lo stesso costume; riguardo alla possibilità che si tratti di un coro tragico, si veda Bieber 1941. Infine, anche il cosiddetto vaso di Pronomos, cratere a volute risalente alla fine del V-inizi del IV secolo (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. H 3240, *LIMC online* ID 159) dà testimonianza di un'uniformità nelle sembianze dei membri del coro, sebbene quello rappresentato non sia il coro di una tragedia, ma quello di un dramma satiresco. Quanto alla differenziazione tra i vari membri del coro, oltre al caso del già menzionato cratere di Basilea (inv. BS 415; *LIMC online* ID 36712), dove a distinguere i vari soggetti sono solo minimi dettagli nel motivo decorativo delle vesti, i coreuti vengono spesso individualizzati attraverso una raffigurazione che li coglie mentre stanno compiendo movimenti o gesti distinti, come accade nel frammento di cratere a campana, conservato al Museum of the Academy of Sciences di Kiev (inv. AM 1097/5219) e risalente al 430-20 a.C., che rappresenta, oltre ad un auleta e ad una seconda figura maschile, due figure di coreuti con maschere femminili (Braund-Hall 2014).

⁴⁷¹ Il vocativo ὧ κόραι impiegato da Ecuba al v. 466 si riferisce alle comparse mute che svolgevano la funzione di custodi della regina, non alle coreute.

vecchiaia della regina e con i riferimenti continui alla sua debolezza fisica, oltre a sottolineare l'età avanzata della sovrana, forniscono informazioni anche sull'età relativa delle donne del coro, pensate ancora una volta come gruppo omogeneo, confermando che sono tutte più giovani di Ecuba⁴⁷².

Sulla base di quanto detto fino ad ora, si deve, dunque, ritenere che le espressioni ἄλοχοι μέλεια e κοῦραι δύσθυμοι (oppure κοῦραι <κοῦραι> δύσθυμοι) siano sinonimiche e che il coro fosse costituito da prigioniere troiane, tutte più giovani di Ecuba, identificate collettivamente nel loro ruolo di giovani spose, vedove anzitempo, e di madri sventurate, destinate alla deportazione in Grecia⁴⁷³.

Il vocativo ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν κόραι (versi 338-9), con il quale Cassandra, cantando il proprio imeneo, si rivolge alle donne del coro per invitarle a partecipare alla gioia delle nozze, non fornisce indizi riguardo ai costumi delle coreute, che dovevano essere dimessi e modesti, forse perfino laceri. Il termine καλλίπεπλος, infatti, oltre a rievocare memorie omeriche, mette in evidenza lo stato alterato e la condizione estatica, che impediscono a Cassandra di rivolgere uno sguardo obiettivo sulla realtà⁴⁷⁴.

Nel corso della parodo, le donne del coro esprimono più volte preoccupazione per il proprio futuro, che si traduce in domande insistenti rivolte ad Ecuba (versi 161-2, 178-81, 184-5), e non nascondono il proprio timore, che suscita reazioni fisiche di tremore

⁴⁷² Questo tipo di vocativi, impiegato anche quando tra i personaggi non c'è una differenza di età tale da giustificare l'uso, sottolinea spesso il tono autorevole del personaggio che vi ricorre; per tale ragione il coro di fanciulle in Aesch. *Sept.* 686 può rivolgersi ad Eteocle con il vocativo τέκνον. Essi, quindi, non sono, se considerati da soli, un indizio incontrovertibile dell'età più avanzata del personaggio che ne fa uso rispetto a quello al quale sono rivolti. Nel caso in questione, tuttavia, essi, oltre a ribadire il ruolo della regina come autorità di fronte al coro, ne suggeriscono anche l'età avanzata, dal momento che si combinano con molti altri indizi a questo proposito. Il coro stesso ai vv. 462-5, ad esempio, sottolinea l'età avanzata di Ecuba, che necessita di aiuto nei movimenti.

⁴⁷³ Se i due vocativi rivolti al coro fossero stati posti in asindeto e, di conseguenza, il καί fosse stato assente (e.g. Aesch. *Ag.* 855; Eur. *Or.* 211), l'apostrofe avrebbe assunto un assetto più consueto. Di solito, infatti, due vocativi coordinati tramite καί corrispondono a referenti diversi (e.g. Eur. *Or.* 466), non sono sinonimi identificanti lo stesso destinatario dell'apostrofe, come accade in questo caso. Simile al passo in questione è, invece, Eur. *Ion* 492-4, dove i due termini legati da coordinazione, le sedi di Pan e la rupe vicina alle Rocce Alte, identificano lo stesso luogo.

⁴⁷⁴ L'aggettivo ricorre, oltre che nel passo in questione, anche in Pi. *P.* 3.25, in riferimento a Coronide, le vicende della quale sono legate ad Apollo, come quelle di Cassandra, che parla in questo passo. L'epiteto καλλίπεπλος, pur non ricorrendo mai in Omero, ricorda alcuni simili composti omerici: καλλιζώνος (e.g. Hom. *Il.* 24.698, *Od.* 23.147), καλλικρήδεμος (Hom. *Od.* 4.623), εὔπεπλος (e.g. Hom. *Il.* 5.424, *Od.* 6.49).

e paura (versi 156-8, 176); lo stato d'animo delle coreute doveva, pertanto, tradursi visivamente in movimenti e gesti che rispecchiassero le parole pronunciate⁴⁷⁵.

153. Ἐκάβη, τί θροεῖς; τί δὲ θωῦσσαις;: *La parodo trenodica.* Il coro entra in scena diviso in due semicori: il primo lascia la tenda di Agamennone al verso 153, a seguito dell'invito rivoltogli dalla sovrana ai versi 143-5, il secondo, invece, giunge al verso 176, uscendo dalla porta della σκηνή, perché sollecitato dal primo (verso 166)⁴⁷⁶. Il canto d'ingresso del coro assume le caratteristiche di una «parodo trenodica»⁴⁷⁷, che

⁴⁷⁵ Le manifestazioni di preoccupazione e timore del coro delle *Troiane* richiamano quelle del coro dei *Sette contro Tebe* di Eschilo. Le fanciulle che lo compongono (Aesch. *Sept.* 110-1, 333-5) esprimevano già nella parodo angoscia per la sorte propria e della città di Tebe nella forma di domande, che si avvicendavano in rapida successione (Aesch. *Sept.* 93-105, 156-7), e nella prima parte della tragedia davano voce al proprio terrore, che si traduceva in veri e propri sintomi fisici (Aesch. *Sept.* 287-91, 563-6).

⁴⁷⁶ Data la scarsa frequenza di cori tragici che si ritiene facciano il loro ingresso in scena dalla porta dell'edificio scenico (Aesch. *Cho.* 22-3, *Eum.* 64, 143, 179, Eur. *Phaet.* 54-5, *Tro.* 157, 166, 177) e data la problematicità di alcune delle occorrenze del fenomeno, Belardinelli 2005 ritiene che in tutti i casi menzionati si debba pensare ad un più tradizionale ingresso dei coreuti dagli accessi laterali. Nel caso delle *Troiane*, l'ingresso da una delle εἰσοδοὶ viene esteso non solo al coro, ma anche al personaggio di Cassandra, tanto che la studiosa giunge ad ipotizzare per la tragedia in questione una tendenza all'uso della σκηνή simile a quello di Eschilo, cioè «come un semplice elemento architettonico decorativo davanti al quale si svolge l'azione scenica» (Belardinelli 2005, 25). Questo comporta la necessità di interpretare l'espressione ἔξω [...] οἴκων di v. 166 come riferita alle tende dell'accampamento, che sono immaginate estendersi extra-scenicamente, e i deittici dei vv. 157 e 177 come riferiti all'εἰσοδοῦς, dalla quale il coro farebbe il proprio ingresso. La ricostruzione di Belardinelli sembra, tuttavia, proiettata più ad eliminare completamente un fenomeno, che, per quanto poco frequente, non può essere rimosso, che a tentare di ricostruire ciò che vedevano gli spettatori a partire dal dato testuale. Se, infatti, è vero che in Aesch. *Pers.* 524, 608 le rispettive espressioni ἐξ οἴκων ἐμῶν ed ἐκ δόμων, simili a quella di Eur. *Tro.* 166, indicano senza dubbio la provenienza di Atossa dal proprio palazzo, posto fuori scena, non si deve dimenticare che spesso espressioni analoghe a quelle in questione segnalano, invece, indubbiamente un'uscita dalla σκηνή (e.g. Soph. *OT* 632, *Tr.* 392; Eur. *Alc.* 232, 767, *Hec.* 1053, *El.* 1172, *Or.* 1499, 1506). L'ipotesi della studiosa costringerebbe, inoltre, ad ipotizzare il ricorso da parte di Euripide ad un fenomeno non attestato nella tragedia di V secolo; Ecuba, infatti, trovandosi sulla scena, dovrebbe richiamare il coro dallo spazio extra-scenico e il coro stesso dovrebbe udire, per convenzione, le parole della regina, pur trovandosi all'interno di tende poste fuori scena. Si dovrebbe, cioè, immaginare la presenza di un contatto acustico convenzionale tra un personaggio posto sulla scena e i coreuti dislocati all'interno di un edificio nello spazio extra-scenico. Mentre è attestato il contatto uditivo tra un personaggio nello spazio extra-scenico e uno nello spazio retroscenico (e.g. Eur. *Med.* 131-6, *Or.* 1323-5), la tragedia pervenutaci non reca traccia di quest'altra possibilità.

Quindi, dal momento che, oltre alla scarsa frequenza del fenomeno dell'ingresso del coro dall'edificio scenico, nelle *Troiane* non vi sono ragioni per dubitare dell'arrivo in scena dei coreuti, divisi in due gruppi, dalla tenda di Agamennone, nel ricostruire la messa in scena della parodo, è da preferire, senza dubbio, la soluzione secondo la quale l'espressione di v. 166 e i deittici dei vv. 157, 177 vadano riferiti all'edificio scenico. L'ingresso dei due semicori dalla σκηνή viene sostenuto dalla maggior parte degli studiosi ed editori (e.g. Capps 1891, 8; Bodensteiner 1893, 678; Harmon 1932, 11-2; Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 34; Barlow 1986, 166; Kovacs 2018, 152), mentre, ad esempio, Lee 1997², 90, 93 è favorevole all'ingresso di ciascuno dei due semicori da un accesso laterale diverso.

⁴⁷⁷ Pattoni 1990a, 49.

prosegue e amplifica, nella forma e nei contenuti, la precedente monodia di Ecuba, insieme alla quale costituisce «un unico e inscindibile complesso drammatico»⁴⁷⁸. Anche se i versi in questione non presentano tutte le caratteristiche costitutive del lamento, ne condividono vari requisiti, tanto da richiamare nella percezione dello spettatore questa pratica rituale⁴⁷⁹. Ecuba stessa, attraverso l'immagine della madre-uccello che si rivolge ai propri pulcini, si propone al coro come ἔξαρχος del lamento, al quale le prigioniere partecipano accuratamente, facendo risuonare e amplificando, con il riferimento alla propria esperienza, il pianto della sovrana, dato il legame che le unisce e la comune sorte alla quale sono destinate.

L'interazione tra Ecuba e le donne del coro nella parte finale della monodia della regina e quella fra i due semicori nel corso della parodo si svolge nella forma di una comunicazione tra interno ed esterno, le caratteristiche della quale necessitano di essere precisate. Lo scambio tra dentro e fuori scena si rivela, infatti, parziale, selettivo e limitato alla percezione da parte del coro dei lamenti della regina e dell'invito ad uscire, come risulta evidente dal fatto che il secondo semicoro sembra non udire il dialogo che intercorre, nei versi 153-75, tra Ecuba e il primo semicoro e, una volta giunto in scena, ripropone sotto forma di domanda (versi 180-1) l'affermazione fatta dalla regina ai versi 159-60. Nel resto della tragedia sono assenti altre occorrenze rilevanti di contatto uditivo tra interno ed esterno e unicamente nella scena di

⁴⁷⁸ Pattoni 1990a, 40. Come sottolinea la studiosa, il legame tra le due sezioni è accentuato nella tragedia in questione dal motivo dell'*Anruf*: Ecuba nella monodia si rivolge al coro, invitandolo a partecipare al pianto per la distruzione di Troia e ne provoca l'ingresso in scena. Si può notare, inoltre, anche una continuità metrica tra la monodia e la parodo, che conserva il metro anapestico della sezione precedente.

⁴⁷⁹ Suter 2003, 7-8. Tutto il passo in questione, compresa la monodia di Ecuba, manca di alcuni degli elementi costitutivi del lamento. Non è, ad esempio, presente nelle parole di Ecuba e del coro una ragione od occasione specifica, univoca ed insistita (e.g. la morte di un personaggio, la visita ad una tomba, una separazione definitiva paragonabile ad un lutto) per il lamento, che si leva ora per la caduta di Troia, ora per la sorte delle prigioniere, ora per i cari caduti, rimanendo generico e aspecifico. Sono assenti, inoltre, molte delle funzioni tipiche del lamento, per le quali si veda Palmisciano 2017, 295-311. Ricorrono, tuttavia, innegabilmente vari elementi che richiamano la pratica del lamento, come la funzione di autolamentazione e la presenza di formule corrispondenti (vv. 105, 115, 138, 161, 164, 168, 173, 176, 187, 190, 197), la presenza di domande insistite sul proprio futuro (vv. 161-2, 178-81, 184-5, 187-9, 191-6), l'incertezza sul da farsi (vv. 106-7, 110-1, 197-8), la presenza di un personaggio che si propone come guida del canto e di un coro che risponde alle manifestazioni di dolore, il paragone tra passato e presente (vv. 146-52, 199-200). A questo proposito si veda Palmisciano 2017, 217-95.

Cassandra torna ad essere impiegata in modo significativo la dualità dentro-fuori, sebbene solo secondariamente nella forma di un'interazione a livello uditivo⁴⁸⁰.

La natura parziale del contatto uditivo tra spazio scenico e retroscenico non costituisce tratto insolito nelle consuetudini tragiche. Negli *Eraclidi*, ad esempio, i lamenti di Iolao alla notizia della necessità di sacrificare una fanciulla per propiziare la vittoria spingono Macaria, che si trova all'interno del tempio, ad uscire nello spazio scenico, ma la fanciulla non sembra essere a conoscenza delle ragioni del pianto del vecchio compagno di Eracle, pur menzionate nel corso del dialogo tra questi e Demofonte⁴⁸¹. Allo stesso modo, nell'*Ifigenia in Aulide*, Agamennone esce dalla propria tenda al verso 317, richiamato dal vecchio servitore e spinto dai toni agitati dello scontro tra quest'ultimo e Menelao, senza aver compreso le ragioni della lite tra i due, pur esplicitate dal servo nella sua richiesta di aiuto al padrone ai versi 314-6. Ugualmente nell'*Aiace* sofocleo, Tecmessa, che si trova all'interno della tenda di Aiace, quando, ai versi 784-6, viene invitata ad uscire da parte del coro per apprendere le infauste notizie portate dal messaggero, pur percependo il richiamo dall'esterno, non ode i dettagli delle parole dei coreuti⁴⁸².

Se, quindi, spesso, come accade con il secondo semi-coro di prigioniere nelle *Troiane*, l'uscita dallo spazio retroscenico di un nuovo personaggio trova giustificazione in un invito esplicito dall'esterno, di solito udito chiaramente, al contrario di quanto accade con i dettagli dei discorsi pronunciati sulla scena, vi sono anche casi in cui all'invito esplicito si accompagna o sostituisce l'aver udito voci concitate o manifestazioni di

⁴⁸⁰ Taltibio, prima che il suo ordine di portar fuori Cassandra venga eseguito, afferma al verso 298, allarmato, di scorgere attraverso la tenda un bagliore e, convinto si tratti di un gesto di disperazione delle prigioniere troiane, ordina di aprire le porte. L'intervento di Ecuba chiarisce l'origine del bagliore, introducendo l'ingresso spontaneo di Cassandra, delirante e dotata di fiaccole, preparato proprio dall'interazione visiva tra interno ed esterno. Anche Elena entra in scena dalla porta della σκηνή, trascinata dagli uomini del seguito di Menelao, su ordine di quest'ultimo. Non vi è, tuttavia, alcun riferimento particolare allo spazio retro-scenico e l'attenzione viene indirizzata tutta sullo spazio scenico, dove si sta preparando uno scontro dialettico tra Elena e la regina di Troia.

⁴⁸¹ Il lamento di Iolao occorre in Eur. *Heracl.* 427-50. Nel corso di questi versi il vecchio compagno di Eracle sottolinea come la salvezza che si era prospettata all'orizzonte per i supplici sembri sfumare e ai vv. 435-6 fa riferimento al contenuto comune degli oracoli e delle profezie menzionati da Demofonte.

⁴⁸² Mastronarde 1979, 27-30 parla a questo riguardo di «imperfect contact» tra interno ed esterno, che può essere di tipo visivo, quando un personaggio al suo arrivo in scena nota solo parte del *tableau* che gli si presenta di fronte, o, come nel caso della parodo delle *Troiane*, uditivo.

dolore provenienti dall'esterno, come accade nel caso del primo semi-coro della tragedia in questione⁴⁸³.

201. νέατον τοκέων δώματα λεύσσω: *L'addio ai figli*. Il testo trasmesso dai manoscritti per i versi 201-2 (νέατοι (νεάτοι V) τεκέων σώματα λεύσσω/ νέατοι [...]) è stato oggetto di discussione tra gli studiosi e ha suscitato scelte editoriali radicalmente diverse⁴⁸⁴. Se la correzione di Seidler, che ha emendato i due νέατοι, grammaticamente impossibili, in νέατον⁴⁸⁵, è stata concordemente accolta, τεκέων σώματα, problematico non dal punto di vista metrico o grammaticale, ma semantico, ha diviso gli editori. Se si conservasse il testo dei codici, le donne del coro affermerebbero di vedere per l'ultima volta i corpi, vivi o morti, dei figli, possibilità che non ha convinto alcuni studiosi, che hanno ritenuto improbabile la presenza in scena di cadaveri di bambini o di un gruppo di comparse identificabili con i figli delle Troiane⁴⁸⁶. Il testo è stato, quindi, emendato seguendo la proposta di Wilamowitz, τοκέων σήματα, o, più spesso, quella di Parmentier, τοκέων δώματα⁴⁸⁷. Nel primo caso, l'addio alle tombe dei genitori si porrebbe in linea con il riferimento ai sepolcri

⁴⁸³ Questa situazione non si verifica in tutte le circostanze; nel caso di Eur. *IA*. 819-20, ad esempio, Clitemnestra esce dalla tenda di Agamennone avendo udito le parole di Achille all'esterno, nonostante il tono di voce dell'eroe non sia elevato. Si veda Di Benedetto-Medda 2002², 54-7.

⁴⁸⁴ V (Vat. gr. 909, 266v), Q (Harl. gr. 5473, 91r), P (Pal. gr. 287, 175r). Lo scolio al verso porta traccia della prima parte del v. 201 e la riporta nella forma seguente: νεατοι τεκέων.

⁴⁸⁵ Seidler 1812, 29-30. Lo studioso interpreta i νέατοι dei codici come νέα τοι, che, pur essendo possibili grammaticalmente, sono, in questo contesto, privi di senso. I due νέατον, risultato dell'emendazione, hanno funzione avverbiale e il significato di 'per l'ultima volta'.

⁴⁸⁶ Come fa notare Kovacs 2018, 160, l'espressione τεκέων σώματα può indicare sia i cadaveri dei figli delle donne troiane, secondo il significato omerico di σῶμα (*cfr.* Soph. *El.* 758), sia i figli stessi vivi; σῶμα, infatti, è attestato anche altrove in tragedia per indicare un corpo vivo (Soph. *El.* 1233, *Phil.* 51). Con questo secondo significato del termine, la perifrasi in questione ricorre in forma simile anche in Eur. *Med.* 1108 (σῶμά [...] τέκνων); inoltre, espressioni analoghe sono frequenti in tragedia: λευκά γήρα σώματ' (α) per γέροντες in Eur. *HF* 909, dove ci si rivolge con questa perifrasi ai vecchi del coro; σώματα ἄδικα per ἄδικοι in Eur. *Supp.* 223-4, dove l'espressione ricorre all'interno di una massima generale. Date le espressioni menzionate, è più probabile che anche nel caso delle *Troiane* τεκέων σώματα indichi non i cadaveri dei figli, ma stia semplicemente per τέκνα.

⁴⁸⁷ Wilamowitz-Moellendorff 1906², 358 afferma «Kinder sind wirklich nicht auf der Bühne; die τεκέων σώματα sind in τοκέων σήματα zu ändern»; la proposta di Wilamowitz è stata posta a testo da Westerbrink 1968, 14, mentre negli altri editori viene solitamente menzionata in apparato. Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 37, che propone in nota una traduzione del testo senza introdurre la correzione di νέα τοι in νέατον («Ils sont jeunes, les corps d'enfants que je vois, oui, bien jeunes»), parla di un'impossibilità di mettere in relazione questa idea al contesto e della necessità di emendare la lezione tradita. La correzione da lui proposta, τοκέων δώματα, per sua stessa ammissione lontana dall'essere certa, è stata, invece, accolta favorevolmente da vari editori (Diggle 1981, 190, Barlow 1986, 70, Kovacs 2018, 76, 160).

che ricorre sia al verso 96, nelle parole di Poseidone, sia ai versi 381, 1085 e 1313; in ciascuna delle occorrenze si fa riferimento, infatti, alla mancanza di cura per le tombe o alla loro assenza come segnale del venir meno della città di appartenenza o della sua lontananza. Nel secondo caso, l'addio alle case dei genitori si inserirebbe nel novero dei riferimenti alla città, ormai in rovina e prossima alla fine, che ricorrono di frequente nella tragedia⁴⁸⁸.

Entrambe le ipotesi di emendazione sono coerenti con il contesto, tuttavia, a mio parere, non vi sono ragioni sufficienti per rinunciare alla lezione dei codici. Se, infatti, la fugacità del riferimento ai τεκέων σώματα porta a dubitare della possibilità di un transito sulla scena, per un intervallo di tempo così breve, di comparse identificabili con i figli delle Troiane e se la presenza scenica di cadaveri di fanciulli potrebbe contraddire l'eccezionalità dell'uccisione di Astianatte, si deve considerare la doppia possibilità che l'espressione τεκέων σώματα λεύσσω si riferisca o ad una presenza dei figli nella sola immaginazione delle donne del coro⁴⁸⁹ o alla loro collocazione in uno spazio extra-scenico precluso al pubblico, ma visibile, per convenzione, alle coreute. Nel primo caso, le donne, prima di rivolgere uno sguardo pieno di preoccupazione al futuro, menzionerebbero, con rapidi accenni per immagini, alcuni aspetti della loro vita a Troia, che ormai, a causa della schiavitù e della deportazione, appartengono

⁴⁸⁸ Si vedano, ad esempio, l'addio di Poseidone alla città dei vv. 45-7 e i ricorrenti riferimenti a Troia nel finale della tragedia (vv. 1291-2, 1295-7, 1300-1, 1324, 1325-6, 1331). Nel corso delle *Troiane*, la città non viene identificata solamente con le mura, ma se ne individuano anche le strutture domestiche; ai vv. 528, 547-8, 551, 602, ad esempio, si fa riferimento alle case, ora individuate complessivamente, ora prese singolarmente.

⁴⁸⁹ Lee 1997², 100 interpreta λεύσσω nel senso di un «regarding with the mind's eye» e porta l'esempio di Soph. *OC* 1197, dove Antigone suggerisce al padre/fratello Edipo, cieco e anziano, di guardare agli eventi passati; nelle parole di Antigone, a breve distanza (Soph. *OC* 1195), ricorre anche un secondo verbo indicante la visione, ἀποσκοπέω, impiegato anch'esso, con significato non letterale e intento patetico, in riferimento al protagonista. Ai vv. 611-2 delle *Troiane*, inoltre, vi sono altri verbi di vedere, εἰσοράω e ὁράω, impiegati nel senso di 'vedere con la mente'. Si deve, comunque, sottolineare che in tutti i casi menzionati 'vedere con la mente' viene inteso nel senso di 'considerare', non nel senso di 'immaginare, avere un'immagine mentale'.

In Eur. *Supp.* 794-5 (ἀλλὰ τὰδ' ἤδη σώματα λεύσσω/ τῶν οἰχομένων παίδων [...]), ricorre un'espressione simile a quella del passo delle *Troiane* in questione, ma, in questo caso, il fatto che vi sia una presenza scenica effettiva dei corpi dei figli delle anziane donne del coro è suggerito dal ricorso al deittico, per quanto anche la presenza di un deittico non elimina completamente la possibilità che il referente individuato sia convenzionalmente visibile solo ad attori e coro (Taplin 1977a, 150-1); si veda a questo proposito Eur. *Tro.* 1256 ([...]Ἰλιάσιν ταῖσδ' ἐν κορυφαίς), dove, nonostante il deittico, le alture di Ilio non sono visibili per il pubblico (Kovacs 2018, 328) e, soprattutto, Aesch. *Sept.* 395, 544, 631 nei quali il messaggero, descrivendo gli eroi nemici, ricorre di frequente a deittici.

solo al passato: oltre alla perdita della libertà e della patria⁴⁹⁰, le prigioniere sono costrette a rinunciare anche alla compagnia dei propri figli. A confermare il distacco sono i versi 1089-99 della tragedia, nei quali il coro menziona nuovamente i figli e, riportando in forma di discorso diretto le loro parole, sottolinea l'inevitabile separazione che li attende⁴⁹¹. L'addio ai figli diviene, quindi, una delle sfaccettature dell'addio definitivo alla città. Il riferimento al verso 201 ai τεκέων σώματα, vividi nella mente delle prigioniere, si inserirebbe, dunque, perfettamente all'interno di una tragedia, nella quale il forte legame emotivo rende presenti per le Troiane persone, luoghi, eventi che non sono realmente visibili sulla scena per il pubblico e, talvolta, sono perfino collocati nel passato, ma che sono evocati grazie al potere descrittivo e immaginifico della parola⁴⁹².

La possibilità, invece, di una dislocazione dei τεκέων σώματα in uno spazio extra-scenico, precluso al pubblico, ma visibile convenzionalmente per il coro e gli attori, sembrerebbe supportata dai versi 1089-90, nei quali le donne del coro parlano di un τέκνων πλήθος che si trova piangente presso le porte della città⁴⁹³; questo riferimento

⁴⁹⁰ Le donne ai vv. 198-9 affermano che non potranno più tessere al telaio a Troia da donne libere: saranno, infatti, costrette a farlo in Grecia come schiave. Questo motivo ricorre anche in altre tragedie; si vedano, ad esempio, Eur. *Hec.* 466-74, dove le prigioniere troiane, che costituiscono il coro, immaginano, piene di dolore, di dover in un futuro tessere il peplo per Atena, ed Eur. *IT* 222-4, dove le donne del coro, prigioniere greche in Tauride, rimpiangono la loro vita passata, quando tessavano sui telai immagini di Atena e dei Titani.

⁴⁹¹ Ulteriore conferma di questa separazione si trova nelle parole di Ecuba dei vv. 487-8 (κοῦτ' ἐξ ἐκείνων ἐλπὶς ὡς ὀφθήσομαι/αὐτὴ τ' ἐκείνας οὐκέτ' ὄψομαι ποτε). Nel piangere la misera sorte della propria famiglia, infatti, la regina passa in rassegna ai vv. 479-88 le proprie perdite e, nel parlare delle figlie, sottolinea come le siano state strappate di mano e quanto questa separazione sia definitiva.

⁴⁹² Particolarmente vivida è, ad esempio, la descrizione dell'ultima notte di libertà di Troia che viene narrata dal coro nel primo stasimo (vv. 511-67) con abbondanza di riferimenti alle diverse percezioni sensoriali, che accentuano il coinvolgimento degli spettatori e danno la sensazione che la scena si stia svolgendo di fronte ai loro occhi (e.g. vv. 519-20 (ἵππον [...] χρυσεοφάλαρον e βρέμοντα), 522 (ἐβόασεν), 529 (κεχαρμένοι δ' αἰδαῖς), 539 (σκάφος κελαινὸν), 543 (νόχιον [...] κνέφας), 544 (Λίβυς τε λωτὸς ἐκτόπει), 547 (βοᾶν τ' ἔμελλον εὐφρον' (α)), 548-50, 554 (ἐμελπόμαν), 555-6 (φοινία [...] βοᾶ)). Altro fenomeno particolarmente ricorrente nelle *Troiane*, teso a sottolineare la tensione irrealizzabile delle donne del coro verso ciò che è lontano in termini di tempo o spazio, il loro isolamento e l'inefficacia delle loro parole, è l'apostrofe a persone, oggetti, luoghi non visibili sulla scena, che non possono rispondere, ma ai quali le prigioniere si rivolgono come fossero presenti (e.g. vv. 122, 458-60, 587, 591-4, 601-3, 628-9, 673-8, 745-8, 764-73, 781-2, 799-807, 1081-5, 1158-65, 1278-9, 1302, 1303, 1312-6, 1317-8, 1331).

⁴⁹³ Il verso 1090 risulta problematico tanto che Diggle 1981a, 229 sceglie di stampare delle *cruces* (vv. 1089-90: τέκνων δὲ πλήθος ἐν πύλαις/δάκρυσι ἑκατάορα στένει† βοᾶι βοᾶι). Il problema riguarda prevalentemente κατάορα, che viene tradotto dal *LSJ* nel verso in questione come 'hanging on their mother's neck', forse sulla base dei vv. 557-9 delle *Troiane* euripidee (βρέφη δὲ φίλι-/α περιπέλους ἔβαλλε μα-/τρὶ χειρας ἐπτοημένας). L'aggettivo κατήρορος, che ricorre altrove solo in autori tardi, significa, tuttavia, generalmente 'hanging down' ed è riferito solitamente ad oggetti (e.g. A.R. 2. 1041,

potrebbe suggerire implicitamente una collocazione nello stesso spazio extra-scenico anche per i figli delle prigioniere menzionati al verso 201. Troia stessa e la zona intorno alla città vengono, infatti, continuamente evocate nel corso della tragedia dalle prigioniere, che le considerano presenti, ma una loro visibilità effettiva per il pubblico è improbabile⁴⁹⁴. Nei versi 1256-8, ad esempio, dove il coro si chiede chi siano gli uomini che vede agitare torce infuocate sulla sommità delle alture troiane (λεύσσω, verso 1257), la percezione visiva da parte di coro e attori non coincide con un'analoga percezione da parte del pubblico, senza che questo precluda l'efficacia della formulazione⁴⁹⁵. L'enunciato di verso 201, dunque, implicherebbe il ricorso alla medesima forma convenzionale di contatto con il contesto extra-scenico, riservata a coro e attori e preclusa al pubblico, soluzione che ritengo preferibile rispetto alla precedente.

230. καὶ μὴν Δαναῶν ὄδ' ἀπὸ στρατιᾶς: *L'aspetto di Taltibio.* Il coro interrompe l'elenco dei propri *desiderata* in quanto vede avvicinarsi da uno degli ingressi laterali, con passo rapido (verso 232, *στείχει ταχύπουν ἵχνος ἐξανύτων*), l'araldo dei Greci, accompagnato da un manipolo di soldati e recante notizie certe riguardo alla sorte delle prigioniere⁴⁹⁶. Le donne del coro, nell'annunciare l'ingresso del nuovo

Nonn. *D.* 21.207); nel passo in questione, inoltre, non vi è nessun riferimento alle madri in grado di giustificare la traduzione proposta dal *LSJ* e ricorrente anche altrove (e.g. Paley 1872², 537; 'as they hang from their mothers' necks' in Lee 1997², 251; 'sospesi alle madri' in Cerbo-Di Benedetto 1998, 237). Σ Eur. *Tro.* 1090 Schwartz spiega il termine *κατάρα* come *ἐστεγασμένα πεπικνωμένα τοῖς δάκρυσι*, cioè 'ricoperto di lacrime', che forse indica una possibilità di lettura del testo andata perduta. Fra le emendazioni proposte per il termine, ad esempio, quella di Meridor 1978, 472, che ritiene che *κατάρα* sia una corruzione di *κατάρρα*, è interessante perché si pone in linea non solo con il contesto, ma anche con lo scolio al verso. Il verso presenta, inoltre, delle problematiche nella sua interezza; anche la sequenza *στένει βοῶι βοῶι* è, infatti, sembrata problematica, tanto che Paley 1872², 537, in nota, propone di emendarla con *ἄσθενῆ βοῶν βοῶι*. Se il testo è probabilmente corrotto in più punti, è in ogni caso da escludere il riferimento alle madri nell'interpretare *κατάρα*.

⁴⁹⁴ La questione, che verrà affrontata in seguito, ha suscitato pareri contrastanti tra gli studiosi, in particolare in relazione alla ricostruzione del finale della tragedia.

⁴⁹⁵ La tragedia greca conserva vari esempi di questo fenomeno. In Aesch. *Supp.* 713-23, ad esempio, Danao scorge in lontananza le navi egiziane, fuori dal campo visivo del pubblico, e ne dà una descrizione dettagliata. Nel prologo dell'*Agamennone* eschileo (Aesch. *Ag.* 22-30), il bagliore della fiamma, segnale a lungo atteso della sconfitta di Ilio, che rompe le tenebre notturne, non era percepibile per il pubblico, ma risultava visibile, per convenzione, solo alla sentinella che pronuncia il prologo. Nelle *Fenicie* euripidee, la vista dell'esercito che assedia la città di Tebe, descritto ampiamente da Antigone e dal servo nella *teichoscopia* (Eur. *Pho.* 88-201), rimane completamente preclusa agli spettatori.

⁴⁹⁶ Dopo Poseidone, Taltibio è il secondo personaggio della tragedia a fare il proprio ingresso da uno degli accessi laterali.

personaggio, pur non chiamandolo per nome, ne identificano immediatamente la categoria di appartenenza, riconoscendolo come κῆρυξ dei Danai (versi 230-1, καὶ μὴν Δαναῶν ὄδ' ἀπὸ στρατιᾶς/ κῆρυξ, νεοχμῶν μύθων ταμίας)⁴⁹⁷. Taltibio stesso, infatti, rivolgendo le sue prime parole ad Ecuba, afferma, ai versi 235-7, di essere persona nota alla regina, in quanto era proprio lui a svolgere il ruolo di araldo dell'esercito acheo a Troia.

L'immediata identificazione del personaggio come κῆρυξ da parte delle coreute doveva basarsi, inoltre, anche sull'apporto del dato visivo, sebbene il testo delle *Troiane*, al pari degli altri testi tragici, non fornisca indizi sulle sembianze di Taltibio. Neppure l'informazione riguardante il fatto che i messaggeri di buone notizie avessero il capo coronato è utile per ricostruire l'aspetto del personaggio in questione⁴⁹⁸. Essa, infatti, va doppiamente esclusa per Taltibio, che, oltre a recare tristi novità per le prigioniere, non può neppure essere propriamente definito messaggero. Se, infatti, nelle *Troiane* vengono impiegati indiscriminatamente in riferimento a questo personaggio tanto il termine κῆρυξ, quanto il termine ἄγγελος⁴⁹⁹, i due vocaboli identificavano propriamente due funzioni distinte. Mentre la funzione del κῆρυξ era quella di riferire ordini e decisioni per conto di un'autorità dislocata al di fuori dello spazio scenico, quella dell'ἄγγελος consisteva nel recare notizie, informazioni e resoconti di eventi accaduti fuori scena⁵⁰⁰. Nelle *Troiane*, Taltibio si presenta come

⁴⁹⁷ L'annuncio dell'ingresso di Taltibio è insolito sia perché si realizza dopo uno stasimo, sia perché viene eseguito in anapesti. Nelle tragedie conservatesi sono attestati altri casi nei quali l'ingresso di un personaggio immediatamente successivo allo stasimo viene introdotto dalle parole del coro, ma solitamente l'annuncio viene realizzato in trimetri giambici (e.g. Eur. *Alc.* 1006-7, *Hipp.* 1151-2, *Her.* 138-9). Nel caso di un annuncio, nella medesima posizione, in metri anapestici, ad essere introdotto è generalmente un *moving tableau*, l'ingresso lento e solenne del quale giustifica il fenomeno (e.g. Eur. *Hipp.* 170-5, *Supp.* 792-7, *IA* 590-606). Unico parallelo per il caso in questione è, invece, *TrGF* Eur. fr. 752h. 10-4 (*Hypsipyle*); in entrambi i passi, infatti, non ci sono ragioni evidenti per giustificare questa scelta. Sulla questione si veda Halleran 1985, 14-20.

⁴⁹⁸ e.g. Aesch. *Ag.* 493-4, sul quale si veda Medda 2017 vol. II, 299-300, *Soph. Tr.* 178-9, *OT* 82-3.

⁴⁹⁹ Taltibio viene chiamato κῆρυξ ai vv. 231, 236, 425, ἄγγελος al v. 708. Gli viene, inoltre, riferito il verbo ἀγγέλλω ai vv. 238, 710. Nelle altre occasioni viene chiamato λάτρης (vv. 424, 707).

⁵⁰⁰ Fra le figure di araldo e messaggero non esiste sempre una distinzione netta, come dimostra il fatto che i termini κῆρυξ e ἄγγελος sono spesso utilizzati come sinonimi nelle fonti e il fatto che talvolta le due rispettive funzioni possono coesistere in un'unica figura. Longo 1981, 30-1 afferma a questo proposito che la distinzione tra le due figure è prevalentemente teorica e spesso non trova conferma nei testi. Un uso indifferenziato dei termini si nota, infatti, in Omero (*Hom. Il.* 1.334, *Od.* 16.468), in Erodoto, che in *Hdt.* 1.77.4 parla dell'invio da parte di Creso di κήρυκες agli alleati e in *Hdt.* 1.81 dell'invio ai medesimi destinatari di ἄγγελοι, senza stabilire una differenza tra i due gruppi (vd. anche *Hdt.* 8.54), in Senofonte, che chiama gli emissari inviati a Clearco prima κήρυκες (*Xen. An.* 2.3.1-2), poi ἄγγελοι (*Xen. An.* 2.3.3), e in Esichio, che glossa il termine κῆρυξ con ἄγγελος, διάκονος,

araldo dell'esercito acheo ed è questa l'unica funzione che svolge nel corso della tragedia, mentre nell'*Ecuba*, oltre al ruolo di araldo, assume anche quello di messaggero nel raccontare, ai versi 518-82, le dinamiche della morte di Polissena⁵⁰¹. Nelle testimonianze iconografiche, Taltibio viene spesso raffigurato con il κηρύκειον, accessorio caratteristico di Hermes e, di conseguenza, segno distintivo di tutti gli araldi, tanto divini quanto umani⁵⁰². Si veda a questo proposito il rilievo ritrovato a Samotracia e risalente al sesto secolo a.C., che conserva un'antica raffigurazione di Taltibio, posto alle spalle di Agamennone e provvisto di questo accessorio⁵⁰³. Caratteristiche ricorrenti nelle raffigurazioni del personaggio, il cui volto è spesso incorniciato dalla barba, sono anche copricapo, chitone corto, mantello e stivali⁵⁰⁴.

πρεσβευτής. Piccirilli 2002, 21 individua la differenza teorica tra le due categorie non solo nel fatto che il κηρύξ riferiva ordini ed ingiunzioni, mentre l'ἄγγελος recava informazioni e notizie, ma anche nel fatto che il primo operava da solo ed era in possesso di una τέχνη che si trasmetteva per via ereditaria, il secondo agiva spesso all'interno di una delegazione.

⁵⁰¹ Taltibio, menzionato per nome in Eur. *Hec.* 487, 503, si presenta al v. 503 come servitore dei Greci (Δαναϊδῶν ὑπηρέτης). In questa tragedia, oltre a svolgere in scena il ruolo di messaggero, fa riferimento nel resoconto della morte di Polissena alla propria funzione di araldo, espletata richiamando al silenzio l'esercito acheo nell'imminenza del sacrificio della fanciulla (Eur. *Hec.* 529-30).

⁵⁰² Hermes compare, ad esempio, dotato di caduceo sull'anfora a figure rosse, conservata alla Yale University Art Gallery di New Haven (inv. 1913.133, *LIMC online* ID 24739), realizzata tra il 525 e il 475 a.C., sulla *kylix* a figure rosse conservata al British Museum di Londra (inv. E 58, *LIMC online* ID 24831) risalente al 500-450 a.C., sull'anfora a figure rosse ritrovata a Vulci e conservata al British Museum londinese (inv. E 268), *LIMC online* ID 24740) risalente al 525-475 a.C. Quanto alle altre figure che impugnano il κηρύκειον come segno distintivo del proprio ruolo di araldo, si vedano, ad esempio, Iris raffigurata sulla *kylix* a figure rosse, conservata al British Museum di Londra (inv. E 65, *LIMC online* ID 3343), risalente al 490-80 a.C. e ritrovata a Capua, il satiro rappresentato sullo *psykter* a figure rosse, conservato al British Museum di Londra (inv. E 768, *LIMC online* ID 4124) e risalente al 480-70 a.C., Eros raffigurato sul *lekythos* a figure rosse, conservato al The State Hermitage Museum di San Pietroburgo (inv. ол 4350; *LIMC online* ID 37156), risalente al 475-25 a.C.. Si consideri che gli araldi omerici non impugnavano il κηρύκειον, ma lo stesso scettro che contraddistingueva re, sacerdoti e giudici e che indicava il possesso di un'autorità, derivante da Zeus (Hom. *Il.* 7.277-8, 18.505, 23.568; *Od.* 2.37; De Waele 1927, 70-1). Hermes, invece, già nei testi omerici impugnava il caratteristico bastone, denominato, però, ῥάβδος (e.g. Hom. *Il.* 24.343, *Od.* 5.47, 24.2), mentre il nome κηρύκειον, che rimarrà in vigore per tutta l'età classica, ha fra le sue prime attestazioni un passo di Erodoto (Hdt. 9.100) e uno di Tucidide (Th. 1.53). De Waele 1927, 33-6.

⁵⁰³ Rilievo ritrovato a Samotracia, risalente al 550-25 a.C., attualmente conservato al Musée du Louvre di Parigi (inv. MA 697, *LIMC online* ID 4119). L'identificazione di Taltibio è possibile grazie all'iscrizione con il nome del soggetto, che accompagna la raffigurazione (Knoepfler 1993, 42 fig. 24).

⁵⁰⁴ Taltibio viene raffigurato provvisto di caduceo, copricapo, chitone corto con mantello, stivali e dotato di barba in un esemplare di pittura vascolare a tema epico, risalente al 500-475 a.C., conservato al Musée du Louvre di Parigi (inv. G 146, *LIMC online* ID 8366). Le sue fattezze sono simili a quelle della figura che lo segue, probabilmente un secondo araldo (cfr. *kylix* a figure rosse, risalente al 500-450 a.C. e conservata al British Museum di Londra, inv. E 76; *LIMC online* ID 27338). Il medesimo soggetto, con le stesse caratteristiche, si ripresenta anche in un esemplare a figure rosse frammentario, risalente al 475-25 a.C., ritrovato a Vulci e conservato all'Archäologische Sammlung der Universität di Vienna (inv. 505; *LIMC online* ID 387), che reca iscritto anche il nome di Taltibio. Si veda anche il cratere a colonnette, risalente al 500-450 a.C. e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna

L'iconografia di Taltibio condivide, quindi, molti tratti con quella del messaggero-pedagogo, che si svilupperà in seguito, come testimoniano gli esemplari di pittura vascolare risalenti, in particolare, alla seconda metà del quarto secolo e provenienti, soprattutto, dalla Magna Grecia, che spesso presentano legami con il mondo del teatro⁵⁰⁵.

Sulla base delle testimonianze iconografiche presentate riguardo alla figura di Taltibio, ritengo, in conclusione, che il personaggio dovesse comparire sulla scena almeno dotato di κηρύκειον, accessorio distintivo degli araldi, che permetteva di individuarne immediatamente la categoria di appartenenza, ma non è da escludere che indossasse anche copricapo, chitone corto, mantello e stivali e che fosse dotato di barba, come mostrato su molti degli esemplari di pittura vascolare raffiguranti il personaggio, che danno testimonianza di un'iconografia stabilitasi fin dall'inizio del quinto secolo a.C.. Quanto all'età del personaggio, se nelle *Troiane* non sono presenti indizi a questo proposito, nell'*Ecuba* euripidea gli viene più volte riferito l'aggettivo γέρων⁵⁰⁶; è, pertanto, probabile che anche nella tragedia in questione la maschera indossata dall'araldo ne mettesse in evidenza l'età avanzata, sebbene questa caratterizzazione non trovi pieno riscontro nelle testimonianze iconografiche. A quanto mi risulta, infatti, in uno solo degli esemplari di pittura vascolare pervenuti, raffiguranti con sicurezza Taltibio, il personaggio compare con capelli e barba chiari⁵⁰⁷.

(inv. IV 1103; *LIMC online* ID 8412), che raffigura Taltibio, con copricapo, chitone corto e mantello, colto nell'atto di trattenere Clitemnestra. Gli abiti e gli accessori indossati da Taltibio corrispondono a quelli con i quali viene generalmente raffigurato Hermes, con l'unica eccezione che il dio calza stivali alati.

⁵⁰⁵ Il messaggero, infatti, era rappresentato generalmente, in modo analogo al pedagogo, come figura maschile di età avanzata, con chitone fino alle ginocchia dotato di maniche lunghe, mantello lungo, stivali da viaggio, bastone nodoso, talvolta copricapo, secondo una modalità di raffigurazione che lo connotava come viaggiatore, costretto a coprire lunghe distanze per portare notizie (Roschino 2003, 317-39). Si vedano, ad esempio, il cratere a calice conservato al British Museum di Londra (inv. F 272, *LIMC online* ID 2819) risalente alla metà del quarto secolo a.C. e il cratere a volute risalente al 340-30 a.C. e conservato allo Staatliche Museen di Berlino (inv. 1984.41, *LIMC online* ID 10701).

⁵⁰⁶ Taltibio stesso si definisce γέρων in Eur. *Hec.* 497, inoltre *Ecuba* gli si rivolge più volte con il vocativo γέρων (Eur. *Hec.* 507, 516).

⁵⁰⁷ Le testimonianze iconografiche rappresentano generalmente Taltibio con barba e capelli scuri, ad eccezione della *pelike* a figure rosse, conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. IV 3725; *LIMC online* ID 8411). Accanto alle testimonianze su vaso, anche il modellino in terracotta di maschera tragica, ritrovato a Lipari, nella tomba 2486 della prima metà del quarto secolo a.C., raffigurante proprio Taltibio lo rappresenta dotato di corta barba, con il volto maturo, ma non vecchio (Bernabò Brea-Cavalier 2001, 45). La maschera di Taltibio è stata ritrovata in combinazione con una maschera

308. ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε: L'ingresso di Cassandra. L'ingresso di Cassandra nelle *Troiane* euripidee viene lungamente preparato. In un primo momento, Poseidone ed Ecuba introducono in maniera indiretta la sacerdotessa, menzionandola e suscitando nel pubblico aspettative riguardo alla giovane⁵⁰⁸. In un secondo momento, l'arrivo di Taltibio, che giunge intenzionato a condurre alle navi Cassandra e ordina agli inservienti che lo accompagnano di recarla fuori dalla tenda, suggerisce l'imminenza dell'intervento scenico del personaggio. L'ingresso della giovane non è, tuttavia, immediatamente conseguente, ma è preceduto da un breve e concitato scambio di battute tra l'araldo ed Ecuba, scatenato dalla vista di un inatteso bagliore di fuoco proveniente dall'interno della tenda, frainteso da Taltibio: non si tratta, infatti, di un gesto autodistruttivo delle Troiane, ma, come afferma la regina, è Cassandra stessa ad esserne la causa. La sacerdotessa, a lungo attesa, fa, quindi, un ingresso in scena ad effetto, dopo essere stata annunciata ai versi 306-7 da Ecuba, che anticipava a parole quanto gli spettatori avrebbero visto direttamente di lì a poco, giungendo di corsa, in preda al delirio, recando in mano delle torce accese e cantando un imeneo⁵⁰⁹. Cassandra, infatti, destinata, come specificato da Taltibio al verso 252, a divenire λέκτρων σκότια νυμφευτήρια di Agamennone, celebra con canti e danze la propria unione con Agamennone come se si trattasse di un matrimonio legittimo. La

femminile, rappresentante un personaggio anziano, identificato con Ecuba; i due modellini di maschera sono ricondotti proprio alle *Troiane* euripidee.

Si ricordi comunque che l'età avanzata diventerà in pittura vascolare uno dei tratti caratteristici del messaggero-pedagogo negli esemplari della seconda metà del quarto secolo a.C. (e.g. cratere a calice conservato nel Museo Archeologico Regionale P. Orsi di Siracusa, inv. 66557, *LIMC online* ID 8354; cratere a calice conservato nel Museo Civico Archeologico di Milano, inv. St 6873, *LIMC online* ID 5979).

⁵⁰⁸ Poseidone ai vv. 41-2, Ecuba ai vv. 170-2.

⁵⁰⁹ Euripide adotta una strategia contraria a quella eschilea per il personaggio di Cassandra. L'attesa e la curiosità create riguardo alla giovane nella tragedia in questione contrastano, infatti, fortemente con l'ingresso del medesimo personaggio nell'*Agamennone* eschileo, nel quale la presenza sulla scena della profetessa passava inosservata per quasi duecento versi, provocando una vera e propria invisibilità drammaturgica del personaggio. Quando la giovane prendeva la parola in Aesch. Ag. 1072, il suo intervento era del tutto inaspettato per il pubblico, che fino a quel momento era stato spinto a credere che si trattasse di un κωφὸν πρόσωπον, debolmente caratterizzato. Nell'*Agamennone*, infatti, la giovane, contrariamente a quanto accadeva nelle *Troiane*, veniva presentata solamente come prigioniera, schiava e straniera, prima da Agamennone (Aesch. Ag. 950-5) e, in seguito, da Clitemnestra, nel corso del dialogo con il coro (Aesch. Ag. 1035-71), per poi rivelarsi, invece, unica custode, solitaria e inascoltata, della verità. L'atteggiamento della profetessa veniva frainteso dal coro e dalla regina, che interpretavano il suo silenzio come espressione di timore e di una mente sconvolta e sopraffatta dagli eventi (Aesch. Ag. 1063, 1064-7).

sacerdotessa inscena il momento della processione nuziale, che ritualizzava il passaggio definitivo della sposa dalla propria dimora a quella dello sposo, dandone l'avvio con il grido ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε, adattamento tragico della formula rituale tradizionale. L'interpretazione del verso risulta particolarmente complessa, anche a causa di problematicità testuali, e oscilla tra l'invito rivolto da Cassandra a se stessa a tenere alta e sorreggere la fiaccola e l'esortazione rivolta dalla sacerdotessa a terzi, perché lascino libero il passaggio per la processione⁵¹⁰. Non è improbabile che l'espressione conservasse anche per il pubblico ateniese un'ambiguità di significato, dovuta al fatto che il richiamo a sollevare le fiaccole indicava l'avvio della processione nuziale e, quindi, implicava la necessità di fare spazio lungo il percorso⁵¹¹. La processione costituiva nella prassi storica uno dei momenti pubblici

⁵¹⁰ Il passo in questione presenta delle problematicità testuali e interpretative. I manoscritti conservano unanimemente la forma φῶς φέρω, supportata anche da Σ Ar. *Ve.* 1326a Koster e posta a testo da Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 41, mentre la variante φῶς φέρε, posta a testo da Diggle 1981a, 196 e prima di lui già da Seidler 1812, 50-1 e Bothe 1825, 22 per ragioni metriche, viene suggerita da Σ Aristoph. *Av.* 1720c Holwerda. Essa non trova, invece, sostegno in Σ Eur. *Tro.* 308 Schwartz (δύναται δὲ πρὸς ἑαυτὴν λέγειν ἀντὶ τοῦ ἄνεχε καὶ φέρε), dove φέρε viene utilizzato semplicemente come sinonimo di πάρεχε, tanto più che lo scolio è dedicato proprio all'interpretazione dei primi due imperativi. Murray 1913³, *ad loc.* preferisce, partendo dalla lezione dei manoscritti, proporre la forma intermedia φῶς φέρ', ὦ, congettura che renderebbe immediatamente individuabile le ragioni dell'eventuale fraintendimento che avrebbe prodotto la lezione dei codici, ma che risulta improbabile. Quanto ad ἄνεχε e πάρεχε, potrebbe trattarsi di imperativi, usati transitivamente e indirizzati da Cassandra a se stessa in riferimento all'azione di portare le fiaccole, 'solleva, porgi (le fiaccole)!', oppure potrebbe trattarsi di un uso intransitivo, rivolto da Cassandra a chiunque si trovasse sulla sua strada, 'alzati, fai largo!'. Nel caso si preferisse questa seconda alternativa, come fa MacDowell 1971, 306, ne consegue necessariamente la scelta testuale della variante φῶς φέρω con funzione esplicativa. Nel caso, invece, si preferisse la prima interpretazione degli imperativi ἄνεχε e πάρεχε, sia φῶς φέρω, sia φῶς φέρε sarebbero appropriati al contesto. Nel primo caso, come afferma Lee 1997², 127: «After calling on herself to bring up a torch, it is appropriate that C(assandra) should declare dramatically that she is already carrying one». Nel secondo caso, si presentano due possibilità; φῶς φέρε potrebbe unirsi agli altri due imperativi rivolti dalla sacerdotessa a se stessa nel senso di 'tieni alta, porgi, porta la fiamma' (Cerbo-Di Benedetto 1998, 157), oppure potrebbe essere posto un segno di interpunzione dopo φῶς e φέρε potrebbe introdurre, come esortazione, σέβω e φλέγω interpretati come congiuntivi (Kovacs 2018, 179).

⁵¹¹ I due imperativi ἄνεχε e πάρεχε ricorrono anche in altri passi della letteratura drammatica. Mi riferisco, in primo luogo, ad Eur. *Cyc.* 203 (ἄνεχε πάρεχε· τί τάδε; τίς ἢ ῥαιθυμία;), dove Polifemo cerca di ricondurre all'ordine il disordine dei satiri, minacciandoli con la clava (Eur. *Cyc.* 210-1. 213). Nel passo in questione, come spiega bene Seaford 1988², *ad loc.* è assente una connotazione nuziale o comastica ed è probabile che Euripide volesse giocare sul contrasto creato dall'assegnazione al brutale ciclope di una formula rituale propria di contesti civilizzati. Lo studioso sottolinea che in questo passo è più probabile che Polifemo, cercando di farsi spazio nella confusione dei satiri, li esorti a farsi da parte, ma afferma che «the phrase was ambiguous even to the Greeks, the ancient call for torchlight coming to serve gradually also as a warning of the torchlight wedding procession moving through the street». I due imperativi compaiono anche in Aristoph. *Ve.* 1326, dove Filocleone entra in scena ubriaco, impugnando una torcia e abbracciando una flautista nuda; il contesto (Aristoph. *Ve.* 1326-30: ἄνεχε, πάρεχε./ κλαύσειαί τις τῶν ὀπισθεν ἐπακολουθούντων ἐμοί·/οἶον, εἰ μὴ ῥρήσεθ', ὕμᾱς,/ ὦ

per eccellenza della cerimonia nuziale e prevedeva una forte partecipazione collettiva. Il corteo, che si formava intorno agli sposi e che ne costituiva la scorta, era impegnato in danze, canti e nel portare le torce. Quest'ultimo compito spettava, in primo luogo, alla madre della sposa e a quella dello sposo, che avevano la prerogativa di gestire questa delicata fase di passaggio⁵¹². Il confronto con le modalità di svolgimento del rito reale sottolinea, quindi, l'anomalia della processione proposta da Cassandra, che assume su di sé ruoli che spettavano ad altri e che, pur incoraggiando ripetutamente la madre e le donne del coro a svolgere i compiti loro assegnati dal rito, viene lasciata da sola ad eseguirli⁵¹³. Gli spettatori notavano, perciò, immediatamente le deviazioni rispetto alla norma del rito messe in scena dalla sacerdotessa, funzionali a sottolineare l'isolamento e l'incomunicabilità del personaggio rispetto al contesto circostante.

A questo proposito, è decisivo l'apporto della dimensione materiale della messa in scena, in particolare delle fiaccole, che costituivano, nell'immaginario collettivo, uno degli elementi identificativi e distintivi del rito nuziale, tanto che le nozze illegittime venivano chiamate ἀδαδούγητοι γάμοι⁵¹⁴. Le torce sono per Ecuba il segno tangibile

πόνηροι, ταυτηὶ τῇ δαδὶ φρυκτοῦς σκευάσω) suggerisce che Filocleone con i due imperativi rivolga ai presenti l'invito a farsi da parte, minacciandoli con la torcia. L'imperativo *πάρεχε* compare anche in *Ar. Av.* 1720 (*ἀναγε, διεχε, πάραγε, πάρεχε*), dove gli ordini sono rivolti dai membri del coro a se stessi e dovevano produrre movimenti intensi dei coreuti nell'orchestra, in occasione delle nozze di Pisetero e Basilea. Dunbar 1998, 517, che traduce «Retire! Stand aside! Form a front! Make room!», parlando di *πάρεχε*, ne sottolinea l'impiego in contesto festivo cittadino in combinazione con *ἄνεχε* e sostiene «The meaning of *ἄνεχε πάρεχε* may have shifted from 'Hold up (the torches)! Hold them alongside!' to being also a warning of procession's approach, implying 'Make way!'». Si consideri, inoltre, che, in *Eur. IA* 732-3, nel corso del dialogo tra Clitemnestra ed Agamennone sulle nozze di Ifigenia, alla domanda della prima *τίς δ' ἀνασχίσει φλόγα;*, Agamennone risponde *ἐγὼ παρέξω φῶς ὁ νυμφίους πρέπει*. Euripide associa, quindi, il verbo *παρέχω* al contesto nuziale e lo riferisce all'azione di provvedere alle torce in conformità con il rito.

⁵¹² Sulle dinamiche e sullo svolgimento della processione nuziale nella pratica reale si veda Oakley-Sinos 1993, 26-34. La luce delle torce recate dalla madre della sposa svolgeva una funzione di protezione sulla sposa finché non veniva accolta nella nuova casa, sulla porta della quale trovava ad attenderla la madre dello sposo, anch'ella recante fiaccole accese (*e.g. lekythos* a figure nere, risalente al 550-40 a.C., conservato al Metropolitan Museum di New York (inv. 56.11.1, *LIMC online* ID 50368)). Sul compito materno di recare le torce si vedano anche *Eur. Med.* 1027, *Pho.* 344-6, *IA* 732-6. Il compito di recare le torce non era esclusivo delle figure materne, ma coinvolgeva anche gli altri partecipanti al rito, come si può vedere in *Eur. Hel.* 723, dove il messaggero, che consente involontariamente il riconoscimento tra Menelao ed Elena, ricorda di aver portato le torce alle nozze dei due.

⁵¹³ Oltre al gesto rituale di recare le torce (vv. 309, 310, 320, 323), ai canti (vv. 336, 339) e alle danze (vv. 325-9, 332-3), ai quali Cassandra fa riferimento nella sua monodia, come fa notare Cerbo 2009, 89, non era compito della sposa neppure eseguire il *makarismos* per gli sposi (vv. 311-3), che spettava, invece, ad amici e parenti della coppia.

⁵¹⁴ L'espressione è attestata in *Σ Eur. Alc.* 989 Schwartz; sulla stessa linea si pone, ad esempio, *Eur. Ion* 1474-5, dove Creusa parla dell'unione illegittima che ha portato alla nascita di Ione affermando

della follia della figlia e della sua visione alterata della realtà, tanto che la regina al verso 348 le sottrae alla sacerdotessa e al verso 351 le consegna al coro, cercando in questo modo anche di porre un limite al comportamento anomalo di Cassandra.

La natura della follia della sacerdotessa è difficilmente definibile; rimane, infatti, incerto se nelle intenzioni di Euripide la mente della sacerdotessa dovesse risultare completamente sconvolta e turbata da Apollo o, invece, lucida, consapevole e deliberatamente eccessiva. A seconda dell'interpretazione che ne viene data, ad esempio, l'allusione al tempio di Apollo al verso 310 (versi 308-10, σέβω φλέγω [...] λαμπάσι τόδ' ἱερόν), accompagnata anche da un deittico, sebbene in questo caso non vi sia alcuna corrispondenza tra parole e spazio scenico, potrebbe essere espressione dell'immaginazione della giovane, che, nel suo delirio, riterrebbe di trovarsi veramente presso il santuario del dio, oppure parte di una messa in scena fittizia e ironica, architettata dalla sacerdotessa, che inscenerebbe la sua stessa follia⁵¹⁵.

οὐχ ὑπὸ λαμπάδων οὐδὲ χορευμάτων ὑμέναιος ἐμός. Sono, inoltre, numerosi i passi antichi che, nel far riferimento al rito nuziale, menzionano le torce, che ne erano uno degli elementi più rappresentativi (Parisinou 2000, 30-4); oltre ai riferimenti menzionati nelle note 16 e 17, si vedano Hom. *Il.* 18. 490-6, Eur. *Alc.* 915-6, *Hel.* 638, 1477, Luc. *DMar.* 15.3.12. Fondamentale a questo proposito è anche la testimonianza della pittura vascolare; la maggior parte degli esemplari che rappresentano le varie fasi del rito nuziale, il momento delle offerte, quello del bagno, quello della processione, presenta almeno un soggetto che sorregge una o più torce. Si vedano, ad esempio, la *pyxis* a figure rosse, conservata presso l'Antikensammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Mainz (inv. 116, *LIMC online* ID 20888), risalente al 450-40 a.C. e raffigurante la dedicazione da parte di una sposa di una collana o di una benda ad Artemide, che viene raffigurata con una fiaccola in mano; l'*hydria* a figure rosse conservata al Musée National di Varsavia (inv. 142290, *LIMC online* ID 50048), risalente al 475-50 a.C. e raffigurante il bagno pre-nuziale dello sposo alla sinistra del quale vengono rappresentate due donne recanti delle fiaccole; la *pyxis* a figure rosse, conservata al British Museum di Londra (inv. BM 1920.12-21.1, *LIMC online* ID 25372), risalente al 440-30 a.C. e raffigurante la processione nuziale, con alcuni dei soggetti che impugnano torce; la *pyxis* a figure rosse, conservata allo Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (inv. 3373, *LIMC online* ID 36406), risalente al 460-50 a.C. e raffigurante, fra gli altri momenti, anche gli *epaulia* con la sposa seduta mentre riceve doni e alle sue spalle un soggetto con torcia.

⁵¹⁵ Σ Eur. *Tro.* 310 Schwartz ([...] καθάιρω, φησὶ, τὸ ἱερόν, οὐχ ὅτι ἐν ἱερῷ ἦν, ἀλλ' ὅτι μαινομένη ἐν ἱερῷ ἐνόμιζεν εἶναι) sostiene la prima delle due alternative, condivisa anche da vari studiosi moderni (Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 41; Barlow 1986, 175; Cerbo-Di Benedetto 1998, 157 nota 84). Mazzoldi 2001, 220, 222, invece, ritiene che Cassandra finga di trovarsi nel tempio e sostiene che vi siano «precise spie della razionalità che governa il suo operato» e che le nozze, celebrate da lei in una messa in scena fittizia, parodisticamente rispettosa del rito, siano per la giovane motivo di gioia autentica perché scaturita da una lucida conoscenza dei fatti presenti e futuri. Ecuba e le donne del coro, che non comprendono il suo entusiasmo e lo percepiscono in contrapposizione con la situazione presente, ritengono, invece, che Cassandra sia folle e in preda al delirio.

La menzione del tempio di Apollo al v. 310 è sembrata problematica a Kovacs 2018, 179, tanto che lo studioso pone il deittico τόδ'(ε) tra *crucis*. Lo studioso, non cogliendo nel riferimento al tempio di Apollo il desiderio continuo e ripetuto di Cassandra di ribadire il suo legame con il dio, lo ritiene difficilmente giustificabile nel contesto nuziale del passo. Il santuario del dio viene menzionato nuovamente anche ai vv. 329-30 (ἄγε σὺ Φοῖβε νῦν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις/ ἀνάκτορον θηητολῶ); anche

Mentre la natura della follia di Cassandra rimane problematica⁵¹⁶, è, invece, evidente la modalità scelta da Euripide per descriverla. Nei versi che precedono il suo ingresso Cassandra, oltre a venir menzionata più volte, viene anche ampiamente caratterizzata e ulteriori dettagli sul suo personaggio continuano ad essere forniti nel corso della scena. L'immagine della giovane che ne risulta è complessa: Cassandra non viene, infatti, descritta solo come soggetta ad invasamento apollineo, ma anche come colta da esuberanza dionisiaca⁵¹⁷.

Questa doppia sfaccettatura del personaggio emerge fin dalla prima occorrenza del suo nome nelle parole di Poseidone ai versi 41-4 del prologo. Il dio, infatti, per definirla fa immediatamente riferimento al legame della fanciulla con Apollo, ma impiega anche l'aggettivo *δρομάς*, associato nella tragedia euripidea a contesti

in questo secondo caso il richiamo al luogo sacro è funzionale a sottolineare il legame di Cassandra con Apollo e, in particolare, il suo ruolo di sacerdotessa del dio.

Il verbo *θηπολῶ*, infatti, non si riferisce ad un sacrificio in svolgimento sulla scena, ma indica un'azione abituale per Cassandra. Essendo l'azione sacrificale una delle prerogative della funzione sacerdotale, con questo riferimento Euripide vuole alludere al ruolo di Cassandra come sacerdotessa di Apollo (Paley 1857, 467; Lee 1997², 130-1). Il fraintendimento del termine *θηπολῶ* ha portato alcuni, che vedevano una contrapposizione tra la messa in scena delle nozze e l'azione sacrificale suggerita dal verbo, ad emendare il testo: il presente *θηπολῶ* è stato emendato da parte di Musgrave 1778b, 415, seguito da Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 42, con il dativo *θηπόλω*; Cassandra inviterebbe, pertanto, Apollo a guidare la danza in suo onore presso il proprio tempio, circondato da piante d'alloro.

⁵¹⁶ Nell'assistere all'episodio in questione, doveva essere evidente al pubblico che, al di là della vera natura della follia della giovane, agli occhi di Ecuba, di Taltibio e delle donne del coro, Cassandra risultava folle e delirante. Il suo punto di vista e le sue parole venivano, quindi, percepite come inattendibili e inaffidabili. Si vedano a questo proposito i vv. 349-50, 406-7, 408-10, 417.

⁵¹⁷ La Cassandra euripidea si contrappone fortemente alla Cassandra attestata nella tradizione letteraria precedente. In Omero e nei poemi del ciclo la figlia di Priamo era una *παρθένος* destinata alle nozze (e.g. Hom. *Il.* 13.363-88), divenuta schiava di Agamennone, dopo la caduta di Troia (Hom. *Od.* 11.422-4), ma priva di capacità mantiche. L'unico passo che si potrebbe interpretare in questo senso è Hom. *Il.* 24.699-706, dove la giovane è la prima a vedere Priamo tornare con il cadavere di Ettore, ma già Σ Hom. *Il.* 24.699-700 Erbse affermava: *διὰ τὴν συμπάθειαν ὡς Νέστορ, <οὐ> διὰ τὴν μαντείαν· οὐ γὰρ οἶδεν αὐτὴν μάντιν ὁ ποιητής. ἀγωνιᾷ δὲ περὶ ἀδελφοῦ καὶ πατρός.* Attestazioni delle sue capacità mantiche si trovano già nei poemi del Ciclo; si veda, ad esempio, la testimonianza dei *Cypria*, trasmessa da Proclo (Procl. *Chr.* 93-4) che risulta, tuttavia, problematica. La lirica ripropone la caratterizzazione della fanciulla come indovina (e.g. Pi. *P.* 11.33: *μάντιν τ' ὄλεσσε κόραν*), ereditata, poi, dalla tragedia. Mentre non è sicura la presenza scenica del personaggio in Sofocle, Cassandra aveva un ruolo fondamentale nell'*Agamennone* di Eschilo. La giovane veniva descritta come profetessa, tramite il ricorso al lessico della divinazione (Mazzoldi 2001, 212-7) e dava prova sulla scena delle sue capacità di *μάντις* ispirata da Apollo. Euripide introduce, invece, nella caratterizzazione del personaggio una sfumatura dionisiaca, che non è limitata alle *Troiane*, ma viene riproposta quasi sistematicamente quando il personaggio compare in scena o viene anche solo menzionato; a questo proposito, si vedano Eur. *El.* 1032: *μαινάδ' ἔνθεον κόρην*, *Hec.* 121: *τῆς μαντιπόλου Βάκχης*, 676-7: *οἱ γὰρ τάλαινα· μῶν τὸ βακχεῖον κάρα/ τῆς θεσπιαίδου δεῦρο Κασσάνδρας φέρεις*, *IA* 757-8: *τὴν Κασσάνδραν ἴν' ἀκού-/ω ῥίπτειν ξανθοὺς πλοκάμους* e *TrGF* fr. 62e.2 (*Alexandros*): *×~×~×~β]ακχεύει φρένα[*.

dionisiaci o a forme di follia assimilabili alla sfera bacchica⁵¹⁸. L'allusione bacchica diviene più esplicita nei versi 170 e 172, dove Ecuba riferisce a Cassandra rispettivamente i termini ἐκβακχέουσιν e μαινάδα; questo secondo termine viene, in seguito, ripetuto più volte per descrivere la sacerdotessa sia da parte della regina, ai versi 307 e 349, sia da parte di Taltibio, al verso 415. La giovane stessa, inoltre, al verso 326, si lascia andare, presa dall'entusiasmo della danza, al grido dionisiaco εὐάν, εὐοῖ e, al verso 367, nel descrivere la propria condizione di possessione divina, ricorre al termine βάκχευμα. Anche il coro, nel riferirsi a Cassandra al verso 341, contribuisce alla caratterizzazione del personaggio, parlando di βακχέουσιν [...] κόρην. Infine, Ecuba, al verso 500, quando ormai la figlia è uscita di scena, le si rivolge con l'espressione ὦ σύμβακχε Κασσάνδρα θεοῖς.

Gli altri riferimenti al personaggio afferiscono, invece, alla sfera apollinea; Ecuba, infatti, definisce la figlia ai versi 253-4 τοῦ Φοῖβου παρθένον, ἧ γέρας ὁ χρυσοκόμας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζόαν e Taltibio, al verso 255, parla di ἔνθεος κόρη⁵¹⁹. Cassandra in persona ribadisce, poi, il proprio legame con il dio delfico definendosi al verso 450 τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν, condizione che la rende destinataria dei suoi oracoli (versi 428-9).

Il lessico dionisiaco impiegato in riferimento alla giovane, accanto al più comune e atteso lessico apollineo, non mette in discussione la natura apollinea dell'invasamento della sacerdotessa, come è evidente dal verso 408, dove il verbo ἐκβακχέω viene utilizzato per indicare l'effetto di Apollo sulla mente di Cassandra (εἰ μὴ σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευσεν φρένας). Esso è, invece, in primo luogo, funzionale a descrivere, in termini comprensibili per gli spettatori e riconducibili alla loro esperienza, una forma di follia scomposta ed eccessiva, che si traduce in atteggiamenti e comportamenti

⁵¹⁸ L'aggettivo può indicare un movimento rapido e frenetico che ben si associa alle espressioni di invasamento dionisiaco: in Eur. *Ba.* 731 viene, ad esempio, rivolto da Agave alle baccanti, che costituiscono il coro, assimilate a cagne. Quanto alle altre occorrenze euripidee del termine, esso viene talvolta impiegato, insieme ad altri termini connessi con la sfera dionisiaca, per descrivere stati di follia, assimilabili nelle manifestazioni allo stato alterato tipico del mondo bacchico, sebbene non riconducibili ad esso. Si veda a questo proposito Eur. *Supp.* 1000, dove l'aggettivo viene riferito da Evadne a se stessa, che, folle per la morte di Capaneo, è pronta a gettarsi di corsa sulla pira del marito; si vedano anche Eur. *Or.* 317, dove il termine è riferito alle Erinni, artefici di un tiaso ἀβάκχευτος, e Eur. *Or.* 834-8, dove viene riferito ad Oreste, che βεβάκχευται μανίας per l'uccisione compiuta.

⁵¹⁹ L'aggettivo ἔνθεος può essere impiegato anche per indicare un invasamento dionisiaco (e.g. Soph. *Ant.* 964), ma in questo caso, visto il riferimento ad Apollo immediatamente precedente, è preferibile riferirlo alla possessione apollinea.

imprevedibili e inaspettati. Questa soluzione non è nuova per Euripide, che vi aveva già fatto ricorso, ad esempio, nelle *Supplici* per il personaggio di Evadne, folle per la morte dello sposo Capaneo e desiderosa di gettarsi sulla sua pira e nell'*Eracle* per il protagonista, indotto da Lyssa alla pazzia, e vi ricorrerà di nuovo nell'*Oreste*, nel descrivere la follia, conseguente al matricidio, del personaggio che dà il nome alla tragedia⁵²⁰. Come già suggerito, questa modalità di descrizione della follia di Cassandra, che rappresenta una novità rispetto all'approccio eschileo al personaggio, trova ragione nella somiglianza del comportamento folle della sacerdotessa con quello di una menade e doveva tradursi scenicamente nell'aspetto selvaggio della giovane, nella danza scomposta e violenta da lei eseguita e nel suo atteggiamento implacabile e feroce nei confronti dei Greci.

In una scena complessa come quella in questione, tuttavia, ciascun aspetto è dotato di molteplici sfaccettature di significato. L'impiego del lessico e di elementi propri della ritualità dionisiaca nella caratterizzazione di Cassandra non è, quindi, finalizzato solo a suggerire la follia del personaggio, ma, inserendosi all'interno della messa in scena da parte della giovane delle nozze, contribuisce a sottolinearne lo stravolgimento: gli stessi gesti e oggetti impiegati per inscenare il rito nuziale appartengono anche alla ritualità bacchica, che è opposta alla prima e costituisce per essa una minaccia. Non è, infatti, insolito in tragedia che il sovvertimento del rito nuziale venga espresso nei termini del menadismo⁵²¹.

È importante, infine, sottolineare che la descrizione in termini dionisiaci di Cassandra non risulta solamente accessoria, funzionale e superficiale, ma si insinua nell'identità stessa del personaggio, come immaginato e concepito da Euripide.

⁵²⁰ e.g. Eur. *Supp.* 1000-1, *HF* 896-7, 966, 1119, 1122, 1142, *Or.* 411, 834-8. In Hom. *Il.* 22.460, Andromaca, profondamente angosciata e sconvolta per la sorte dello sposo, viene definita *μαινάδι ἴση*; la presenza già in questo passo di una connotazione dionisiaca del termine *μαίνας* e, quindi, di un ricorso *in nuce* al lessico dionisiaco per descrivere la follia è ampiamente discussa (vd. De Jong 2012, 180-1). Quest'uso verrà ereditato dagli autori latini: e.g. Catull. 64.61, Verg. *Aen.* 300-3. Sull'argomento si vedano Padel 1995, 28-9, Seaford 2019, Karamanou 2015, 393.

⁵²¹ Si veda Seaford 2019. Lo studioso a p. 128 nota che l'unione di Cassandra e Agamennone, presentata come un «maenadic enactment of a wedding», non solo ha le caratteristiche di un rito distorto e stravolto, ma, scaturita dall'annientamento della famiglia reale troiana, porterà alla distruzione anche della casa di Agamennone.

451. ὦ στέφη τοῦ φιλότατου μοι θεῶν, ἀγάματ' εὔια: *L'aspetto di Cassandra.*

Cassandra, prima di imbarcarsi sulla nave che l'avrebbe portata in Grecia, si spoglia definitivamente di quegli attributi materiali che rendevano evidente il suo legame con Apollo. La scena richiama alla memoria i versi 1264-76 dell'*Agamennone* eschileo, nei quali la giovane, prima di fare il suo ingresso nel palazzo, dove avrebbe trovato la morte, strappava le insegne da profetessa e si accomiatava con toni rabbiosi da Apollo. Se, tuttavia, il testo della tragedia eschilea restituisce una testimonianza sufficientemente chiara riguardo all'aspetto della veggente, che doveva indossare la veste e le bende mantiche e impugnare lo scettro proprio degli indovini⁵²², le *Troiane* euripidee non consentono allo studioso moderno una ricostruzione immediata delle

⁵²² Aesch. Ag. 1264-70: τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε/ καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρηι στέφῃ;/ σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ· ἴτ' ἐς φθόρον· πεσόντα γ' ὧδ' ἀμείψομαι· ἄλλην τιν' ἄτης ἄντ' ἐμοῦ πλουτίζετε./ ἰδοὺ δ', Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ/ χρηστηρίαν ἐσθῆτ', [...]. Il τάδε di v. 1264 ha suscitato alcune controversie interpretative; alcuni studiosi, infatti, pongono una virgola dopo il deittico, ritenendo che esso venga impiegato per riferirsi alla totalità dei paramenti sacri di Cassandra, dei quali vengono immediatamente individuati bende e scettro (Wilamowitz-Moellendorff 1900, 97; Medda 2017 vol. III, 253), mentre altri suggeriscono che si tratti del primo elemento in una successione di tre termini e che vada identificato come ulteriore accessorio del costume della profetessa, non esplicitato in questo punto e, forse, coincidente con la veste mantica (Fraenkel 1950 vol. III, 584; Denniston-Page 1957, 185). Anche il σέ di v. 1266 pone un ulteriore problema di identificazione, in quanto solo l'apporto della componente visiva rendeva chiaro per gli spettatori a cosa si riferisse il pronome. Dei tre elementi chiaramente individuabili del costume della Cassandra eschilea, lo scettro e le bende poste intorno alla nuca, ricadenti sul collo, sono elementi che segnalano l'appartenenza ad Apollo del soggetto che li indossa fin da Hom. *Il.* 1.14-5, 28, dove questi accessori distinguevano Crise al suo ingresso nell'accampamento greco. Quanto alla *χρηστηρία ἐσθῆς* di v. 1270, la sua identificazione con l'ἀγρηνόν, pur in assenza di una descrizione dell'indumento nel testo eschileo, veniva proposta già da Sommerbrodt 1851, lxviii nota 9. L'ἀγρηνόν viene identificato da Polluce con un indumento costituito da un intreccio di lana simile ad una rete; si trattava di un ἐπίβλημα, da indossare sopra ad un ἔνδυμα come il chitone, ed era considerato attributo degli indovini (Poll. *Onom.* 4.116; cfr. Hsch. α 776 L. (ἀγρηνά), α 777 L. (ἀγρηνόν) ed EM 14.3-4 Gaisford), come ribadito anche da alcune testimonianze iconografiche che lo assegnano, ad esempio, a Tiresia e ad altri μάντις. A questo proposito si vedano il σύμπλεγμα fittile da Centuripe, conservato a Catania, collezione G. Libertini e l'esemplare derivato dallo stesso prototipo, proveniente dalla necropoli di Adrano e conservato al Museo Archeologico di Adrano, inv. CFDB 41, entrambi da considerarsi non antecedenti alla metà del II a.C. (Falco 1997). L'attribuzione di questo indumento alla Cassandra eschilea si basa, oltre che sulla testimonianza di Polluce, anche sull'esistenza di una raffigurazione vascolare sulla quale la profetessa appare dotata di tale accessorio. Mi riferisco al cratere a volute, conservato al Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra (inv. HR 44, LIMC online ID 1574), risalente al 360-40 a.C. e avente come soggetto principale il ritorno a Troia di Elena e Paride e raffigurante Cassandra seduta, con il capo cinto da un'infula terminante in nappe, con in mano un ramoscello d'alloro, anch'esso avvolto in una benda, coperta, dai fianchi fino al ginocchio, da un indumento di lana intrecciata, coincidente con l'ἀγρηνόν, sorretto da una cintura, dalla quale partono due cinghie incrociatesi sul petto. Come suggerisce Roscino 2008, 299, l'identificazione della *χρηστηρία ἐσθῆς* menzionata da Eschilo con l'ἀγρηνόν, è «indimostrabile in via definitiva», ma può «essere sostenuta con un certo margine di verosimiglianza, tenendo conto tanto del contesto drammaturgico dell'*Agamennone*, quanto del valore sacro attribuito alla rete di lana nel culto delfico».

caratteristiche del costume e degli accessori di Cassandra sulla scena, per farsi un'idea dei quali è utile partire dalle parole di Ecuba dei versi 256-8⁵²³.

Ecuba, infatti, venuta a conoscenza della sorte che attendeva la figlia, rivolgendosi a quella, non ancora giunta in scena, la invitava a gettar via gli ζαθέους κλάδας e a liberarsi degli ἐνδυτῶν στεφῆων ἱερῶς στολμούς.

Quanto al primo accessorio menzionato dalla donna, il testo stampato da Diggle, κλάδας, accusativo plurale eteroclito del termine κλάδος, è frutto di un intervento testuale introdotto da Stanley, già anticipato da Scaliger, che aveva proposto κλάδους⁵²⁴, mentre i manoscritti trasmettono la lezione κληῖδας⁵²⁵. Sul testo tradito, che assegna a Cassandra come accessorio delle chiavi, da identificare con ogni probabilità con le chiavi del tempio di Apollo, alcuni studiosi hanno sollevato dei dubbi. Non vi sono, infatti, altre attestazione, né testuali né iconografiche, di una Cassandra κληδοῦχος, al contrario di quanto accade per altre figure femminili, delle quali si ricorda in tragedia il ruolo di custodi delle chiavi del tempio. Mi riferisco, in particolare ad Ifigenia, che viene definita, nell'*Ifigenia in Tauride* euripidea, κληδοῦχος del tempio di Artemide, caratterizzazione che si ripropone anche in vari testimoni iconografici⁵²⁶, e ad Io, ricordata nelle *Supplici* eschilee come custode delle chiavi del tempio di Era ad Argo e probabilmente raffigurata con queste sembianze anche sull'*hydria* a figure rosse del pittore di Agrigento, attualmente conservata a Boston⁵²⁷.

⁵²³ Eur. *Tro.* 256-8: ῥῖπτε, τέκνον, ζαθέους κλά-/δας καὶ ἀπὸ χροῶς ἐνδυ-/τῶν στεφῆων ἱερῶς στολμούς.

⁵²⁴ La forma κλάδας, proposta da Stanley 1896, 34, è attestato in un frammento di Nicandro (Nic. fr. 74.53); per la congettura di Scaliger si veda Collard 1974, 247.

⁵²⁵ P (Pal. gr. 287, 175v) e Q (Harl. gr. 5473, 92r) trasmettono la lezione κληῖδας, V (Vat. gr. 909, 268r) conserva la lezione κλειῖδας, errore a partire dalla forma κλειῖδας dell'accusativo plurale del termine κλείς.

⁵²⁶ Cratere a calice risalente al IV sec. a.C., attribuito al pittore di Ifigenia e conservato a Ferrara, al Museo Archeologico Nazionale (inv. 3032 (ex. T1145); *LIMC online* ID 404), raffigurante Ifigenia, dislocata rispetto all'osservatore alla sinistra del simulacro di Artemide, con la chiave del tempio appoggiata alla spalla sinistra; anfora ritrovata a Ruvo di Puglia e conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. H 3223, *LIMC online* ID 20372), risalente alla metà del IV sec. a.C. e raffigurante in primo piano Ifigenia che impugna nella mano sinistra la chiave del tempio; cratere a campana risalente al 360-40 a.C., proprietà dell'Atlantis Antiquities di New York (Cat. 1990, 5, *LIMC online* ID 20381), raffigurante Ifigenia, di fronte al tempio, che regge nella mano sinistra la chiave del tempio stesso. Gli esempi di raffigurazioni di Ifigenia κληδοῦχος qui riportati sono tutti ricondotti all'episodio del mito inerente all'arrivo di Oreste e Pilade in Tauride.

⁵²⁷ *Hydria* a figure rosse del pittore di Agrigento, ritrovata a Capua e risalente al 475-50 a.C., conservata al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 08.417, *LIMC online* ID 20019). Fra le figure rappresentate, si

Un'ulteriore questione concernente la lezione tradita riguarda il significato del termine κληῖδας. Se, infatti, il significato primario del vocabolo è quello di 'chiavi', a partire da Barnes è stata presa in considerazione una nota di Esichio che, nel glossare κληῖδες, conclude dicendo καὶ παρὰ Ἐφεσίοις τῆς θεοῦ τὰ στέμματα, ed è stata suggerita la possibilità che il termine in questione indichi anche in questo passo euripideo delle ghirlande sacre⁵²⁸. Esichio, tuttavia, specifica che il significato τῆς θεοῦ τὰ στέμματα è una variante dialettale limitata alla località di Efeso, pertanto è da escludere che Euripide vi abbia fatto ricorso, rischiando di non essere compreso dal proprio pubblico, non confortato in questo punto neppure dall'apporto dell'elemento visivo, dal momento che Cassandra al verso 256 non è ancora visibile sulla scena⁵²⁹. La congettura κλάδας, introdotta da Stanley e stampata da Diggle, viene, invece, intesa come metonimia, volta ad identificare, attraverso la menzione della materia per l'oggetto, una ghirlanda di rami intrecciati⁵³⁰. Essa, ritenuta necessaria da chi

riconoscono Hermes, armato di spada, Argo, che brandisce una clava, Io, nelle sembianze di giovenca, e una figura di sacerdotessa, recante la chiave del tempio e lo scettro. Quest'ultima è stata identificata ora con Era, ora con la sacerdotessa di Era che succede nell'incarico ad Io (e.g. Yalouris 1990, 665 nota 8; Hoppin 1901, 336-7); Connelly 2007, 82 propone un'interessante interpretazione, suggerendo che tanto la giovenca quanto la sacerdotessa siano da identificare con Io, rappresentata contemporaneamente, nella medesima scena, prima e dopo la trasformazione, secondo quella che la studiosa chiama «synoptic narrative».

⁵²⁸ Hsch. κ 2954 L. (κληῖδες); Barnes 1821, 453; il *LSJ* s.v. κλείς, VI, in riferimento al passo in questione delle *Troiane*, traduce ζαθέους κληῖδας con 'sacred chaplets'.

⁵²⁹ Da escludere con sicurezza anche la proposta di alcuni studiosi, fra i quali, ad esempio, Bannert 1994-1995, 198-200, che, partendo dalla glossa di Esichio, hanno identificato, senza un reale fondamento, il referente indicato dal termine κληῖδας con la medesima veste-rete indossata dalla Cassandra eschilea.

⁵³⁰ Riferimento ulteriore alla ghirlanda viene individuato da alcuni al v. 329 della tragedia, quando Cassandra parla del servizio da lei compiuto presso il tempio di Apollo ἐν δάφναις. Quest'ultima espressione è stata spesso interpretata come riferimento al fatto che il tempio del dio fosse circondato da alberi di alloro (Musgrave 1778b, 415-6; Paley 1857, 467; Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 42; Lee 1997², 130-1; cfr. Eur. *Andr.* 296-7; Hom. *h.Ap.* 396). Diggle 1981b, 60, seguito da Kovacs 2018, 182, invece, riprende un'interpretazione meno diffusa (e.g. Wilamowitz-Moellendorff 1906², 314), ritenendo che sia Cassandra stessa ad essere «crowned with bay-leaves»; lo studioso sostiene che la sacerdotessa doveva indossare questa stessa ghirlanda sulla scena e che essa era parte dei paramenti sacri dei quali la giovane si spogliava ai vv. 451-2 e suggerisce il confronto con i vv. 256-7 della tragedia, nei quali Ecuba faceva riferimento, nell'assetto del testo da lui scelto, agli ζαθέους κλάδας di Cassandra. A sostegno della propria interpretazione lo studioso menziona Eur. *IA* 759-60, dove Cassandra viene descritta come χλωροκόμῳ στεφάνῳ δάφνας κοσμηθεῖσαν e fa riferimento ad una serie di occorrenze nelle quali il nesso ἐν e dativo assume il significato di 'abbigliato/equipaggiato con', Eur. *Cyc.* 360 (δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κλινομένῳ; Diggle 1971, 45-6, *HF* 677 (αἰεὶ δ' ἐν στεφάνοισιν εἶην), *Ion* 1310 (τίς ἠδονή σοι θεοῦ θανεῖν ἐν στέμμασιν;) e Call. *Iamb.* fr. 194.26 Pfeiffer (καὶ Πυθίη γὰρ ἐν δάφνῃ μὲν ἴδρυται). Gli ultimi due esempi menzionati, tuttavia, al pari del v. 329 delle *Troiane*, si prestano anche ad un altro tipo di interpretazione. In tutti e tre i casi non si può, infatti, escludere che il nesso abbia il senso di 'tra/circondato da' (cfr. Hom. *Od.* 5. 471), che è, a mio parere, preferibile per il verso delle *Troiane* in analisi, vista anche la collocazione di ἐν e dativo nel passo

considera il riferimento alle chiavi del tempio inconciliabile con la figura di Cassandra, presenta, a mio parere, un doppio limite. Dal punto di vista del significato, infatti, essa eliminerebbe la novità introdotta dalla menzione delle chiavi, appiattendolo il senso del passo attraverso il riferimento ad un ulteriore accessorio per adornarsi, in continuità con il secondo elemento menzionato da Ecuba (versi 257-8, ἐνδυτῶν στεφῆων ἱεροῦς στολμούς)⁵³¹; dal punto di vista del significante, inoltre, essa introdurrebbe per congettura il raro accusativo di terza declinazione del termine κλάδος, del quale non vi è alcuna attestazione in tragedia⁵³².

Se è vero che la corruzione che avrebbe determinato il passaggio da κλάδας a κληῖδας risulterebbe facilmente spiegabile⁵³³, non vi sono, tuttavia, a mio parere, ragioni sufficienti per mettere in dubbio il testo dei codici. Nonostante, infatti, le chiavi del tempio non siano comuni né nelle testimonianze letterarie né nelle rappresentazioni figurative del personaggio di Cassandra, indubitabile nella tragedia euripidea in questione è la caratterizzazione della giovane come sacerdotessa di Apollo, legata strettamente al tempio del dio, menzionato fin dai primi versi del canto nuziale (verso 310), e solita compiere sacrifici in suo onore (versi 329-30). Il riferimento di Ecuba alle κληῖδας come attributo di Cassandra è, quindi, perfettamente in linea con questa caratterizzazione, in quanto le chiavi erano segno visibile della funzione sacerdotale femminile e sottolineavano tanto il legame con il dio, quanto il potere da esso derivato⁵³⁴. Nonostante il termine κληῖδας ricorra al plurale, esso doveva identificare

(κατὰ σὸν ἐν δάφναις/ἀνάκτορον [...]), che suggerisce di considerare ἐν δάφναις riferito al tempio di Apollo e non a Cassandra stessa.

⁵³¹ La continuità nella natura degli oggetti, che verrebbe a crearsi ponendo a testo la congettura κλάδας, viene annoverata da Kovacs 2018, 170 fra gli elementi positivi a sostegno della congettura, sebbene non si tratti, per sua stessa ammissione, di un fattore determinante.

⁵³² Le uniche forme di terza declinazione del termine κλάδος attestate nella letteratura drammatica sono κλάδεσι, che ricorre in Aristoph. *Av.* 239, e κλαδί, che compare in Aristoph. *Lys.* 632.

⁵³³ Kovacs 2018, 171.

⁵³⁴ Connelly 2007, 92: «The surest signifier of feminine priestly status in visual culture is the temple key» e Karatas 2019, 1): «The temple key signifies the priestly authority and functions as an attribute of power in the hand of its holder».

A questo proposito si vedano alcune raffigurazioni di sacerdotesse sia reali sia mitiche: stele funeraria risalente al 400-390 a.C. e conservata al Kerameikos Museum di Atene (inv. I 430, *LIMC online* ID 52026) raffigurante la sacerdotessa Polistrata che impugna nella mano destra la chiave del tempio; stele funeraria conservata al Museo Archeologico Nazionale di Atene (inv. 2309, *LIMC online* ID 52028), risalente al 380-70 a.C. e raffigurante una donna che regge con la mano sinistra la chiave del tempio e la tiene appoggiata alla spalla; anfora a collo distinto, risalente al 330-20 a.C., conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. IV 724, *LIMC online* ID 9873), raffigurante l'aggressione di Aiace ai danni di Cassandra presso il tempio di Atena, del quale è rappresentata la sola effigie della

un'unica chiave, costituita da una barra metallica di dimensioni considerevoli, piegata due volte consecutivamente, a formare due angoli retti, come mostrato da alcuni reperti archeologici e dalle testimonianze iconografiche⁵³⁵. Gli spettatori, pertanto, a partire dalle parole di Ecuba dei versi 256-7 e sulla base dell'immaginario legato alla figura della κλειδοῦχος, ricostruibile ad oggi attraverso testimonianze iconografiche e letterarie, dovevano immaginare il personaggio di Cassandra recante la chiave in mano oppure appoggiata su una delle spalle⁵³⁶.

Quanto al secondo attributo menzionato da Ecuba, l'espressione tradita (versi 257-8, ἐνδυτῶν στεφῆων ἱεροῦς στολμούς) non presenta alcuna problematicità dal punto di vista testuale, ma risulta di difficile interpretazione quando si tenta di comprenderne il corrispettivo reale. Essa, infatti, potrebbe indicare sia le sacre bende di lana che i rappresentanti del culto apollineo avvolgevano intorno alla nuca, sia la veste-rete, detta da Polluce ἀγρηνόν, che caratterizzava Cassandra nell'*Agamennone* eschileo⁵³⁷. Questa seconda possibilità emerge prendendo in analisi il termine ἐνδυτός e le sue occorrenze. Se, infatti, la prima interpretazione dell'espressione risulta perfettamente conciliabile con l'aggettivo ἐνδυτός, che ricorre in tragedia non soltanto per indicare capi d'abbigliamento e indumenti, ma anche accessori e ornamenti⁵³⁸, interessante e

dea, e la sacerdotessa Teano con la chiave del tempio nella mano sinistra. Corrispettivo maschile della chiave del tempio era il coltello sacrificale; si veda, ad esempio, la stele marmorea risalente al 400 a.C., conservata al Museo Archeologico di Atene (inv. 772, *LIMC online* ID 52029), raffigurante il sacerdote Simos con un coltello sacrificale nella mano destra; in pochissime testimonianze iconografiche i sacerdoti compaiono con le chiavi del tempio (Connelly 2007, 93). Nella realtà storica desumibile attraverso fonti epigrafiche, il/la κλειδοῦχος e il sacerdote/sacerdotessa non erano quasi mai figure coincidenti, soprattutto nei templi più grandi (Karatas 2019, 15).

⁵³⁵ Si veda, ad esempio, l'esemplare conservato al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 01.7515, *LIMC online* ID 200862), risalente al 500-475 a.C., della lunghezza di circa 40 cm, con un'iscrizione che lo attribuisce al tempio di Artemide a Lousoi. Per quanto riguarda le testimonianze iconografiche, oltre a quelle ricordate nella nota precedente, si veda la figurina in terracotta proveniente dal santuario di Artemide a Corfù, risalente al VI sec. a.C. e menzionata da Diels 1897, 123, che raccoglie molte delle testimonianze riguardanti le chiavi del tempio.

⁵³⁶ Oltre ai riscontri iconografici già menzionati, nei quali la chiave o compare in mano o appoggiata alla spalla della figura che la porta, interessante è la testimonianza offerta da Call. *Cer.* 42-44: αὐτίκα Νικίππα, τάν οἱ πόλις ἀράτειραν/ δαμοσίαν ἔστασαν, εἴσατο, γέντο δὲ χειρὶ/ στέμματα καὶ μάκωνα, κατωμαδίαν δ' ἔχε κλᾶδα. Callimaco afferma, infatti, che Demetra, prese le sembianze di Nicippa, sua sacerdotessa, teneva in mano bende e papavero e aveva la chiave del tempio appoggiata sulla spalla.

⁵³⁷ Per quanto riguarda la connessione delle bende con il culto apollineo, oltre alla testimonianza di Hom. *Il.* 1. 14-5, 28 sul quale Servais 1967, si vedano, ad esempio, Verg. *Aen.* 2.429-30, 3.80-1, 10.537-9. Sull'ἀγρηνόν come attributo della Cassandra eschilea si veda p. 169 nota 522.

⁵³⁸ L'aggettivo compare con uso sostantivato in Eur. *Ion* 1413 (σά γ' ἐνδυθ', οἷσί σ' ἐξέθηκ' ἐγώ ποτε), dove indica collettivamente non solo il tessuto realizzato in giovane età da Creusa, ma anche la collana d'oro e la ghirlanda di fronde di ulivo, che la donna aveva lasciato accanto al figlio. Altra occorrenza interessante è Eur, *HF* 442-3 (ἀλλ' ἐσορῶ γὰρ τοῦσδε φθιμένων/ ἐνδυτ' ἔχοντας [...]), dove

non trascurabile è la sua occorrenza al verso 224 dello *Ione* euripideo in riferimento all'ὄμφαλός di Delfi, del quale si dice che è στέμμασί γ' ἐνδύτόν, come risulta da varie rappresentazioni antiche, nelle quali compare avvolto in una rete di lana⁵³⁹. Questo impiego di ἐνδύτός in combinazione con il plurale στέμματα, considerato da Esichio sinonimo di στέφη, suggerisce la possibilità che anche nel passo delle *Troiane* in questione si faccia riferimento ad un intreccio di lana simile⁵⁴⁰. Anche lo scolio al verso 258, che nel commentare l'espressione afferma τὰς τῶν στεφανῶν στολὰς ὥσπερ ἐνδυσιν ποιουσῶν αὐτῇ, sembra ritenere che l'oggetto al quale Ecuba fa riferimento sia una veste costituita da bende⁵⁴¹.

Le parole, con le quali Cassandra, ai versi 451-4, accompagna il gesto di spogliarsi degli attributi apollinei che la contraddistinguono, non sono dirimenti a questa riguardo. La giovane, infatti, si rivolge alle στέφη, definite ἀγάλματ' εὔια, alludendo allo stesso referente menzionato anche da Ecuba, senza, tuttavia, dare una descrizione precisa dell'oggetto in questione. L'aggettivo ἱερός di verso 258 e l'attribuzione degli στέφη ad Apollo al verso 451 suggeriscono, infatti, che si tratti di un oggetto rappresentativo dell'universo apollineo, ma tanto le bende che cingono la nuca dei ministranti del dio, quanto la veste di lana intrecciata rispondono a questa definizione.

l'aggettivo, correttamente restituito per congettura e ancora una volta usato in modo sostantivato, ricorre per indicare la globalità del costume dei figli di Eracle, di Megara e di Anfitrione, che hanno indossato l'abbigliamento dei defunti, che comprende anche ghirlande, come esplicitato da Eracle stesso al v. 526. L'aggettivo, pertanto, indicava nel suo uso più ampio, tutto ciò che poteva essere indossato, vesti e abiti, ma anche accessori.

⁵³⁹ Nell'*omphalos* di marmo conservato all'Archaeological Museum di Delfi, probabilmente risalente al periodo ellenistico-romano (inv. 8194, *LIMC online* ID 52093), si distingue nettamente la rete posta a copertura, anch'essa scolpita nella pietra. Altre testimonianze sono il cratere a calice conservato al Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo (inv. St 1807, *LIMC online* ID 471) risalente al 410-400 a.C. con Apollo e Dioniso che si stringono la mano e, in primo piano, l'*omphalos*, avvolto nella rete; il cratere a volute risalente al 400-375 a.C. e conservato nel Palazzo Leoni Montanari di Vicenza, parte della collezione Banca Intesa Sanpaolo (inv. F.G.00111A-E/BI, *LIMC online* ID 14712), raffigurante Neottolema, che si è rifugiato presso l'altare di Apollo, con la spada in mano, e Oreste, che si nasconde dietro all'*omphalos*, avvolto nella rete; il cratere a volute conservato allo Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (inv. F3256, *LIMC online* ID 9419), ritrovato a Ruvo di Puglia e risalente al 360-50 a.C., che rappresenta Oreste con la spada sguainata, adagiato con la schiena all'*omphalos* di Delfi, sul quale si riconosce il disegno a rete. Si consideri anche la testimonianza più tarda offerta dalla tetradramma di Antioco I di Siria, databile al periodo 280-61 a.C. e raffigurante, sul retro, Apollo con arco e frecce, seduto sull'*omphalos*, avvolto nella rete (*SC* 379.6a).

⁵⁴⁰ Hsch. σ 1801 H. (στέφη).

⁵⁴¹ Kovacs 2018, 170-1, che non fa riferimento né allo scolio (*Σ Eur. Tro.* 258 Schwartz), né al passo dello *Ione* menzionato, sostiene con forza che l'espressione dei vv. 257-8 identifichi l'ἀγρηνόν, ritenendo che tanto il termine ἐνδύτός, quanto il nesso ἀπὸ χροός dei vv. 257-8 siano indizi chiari del fatto che στεφέων si riferisca ad un capo d'abbigliamento da indossare, non ad un accessorio da porre sul capo.

Un'attenzione particolare merita l'aggettivo εὔιος, associato ad ἄγαλμα. Il termine in questione ricorre generalmente in contesto bacchico e la sua presenza in questo passo ribadisce la doppia caratterizzazione, apollinea e dionisiaca, che Cassandra riceve. Non ritengo, invece, che si possa intendere il termine come conferma dell'identificazione degli στέφη con la veste-rete, sulla base dell'attribuzione dell'ἀγρηγόν ad alcuni soggetti di ambito dionisiaco⁵⁴².

Tornando, quindi, all'identificazione dell'oggetto menzionato ai versi 257-8 da Ecuba, pur non essendo né il testo della tragedia né la tradizione iconografica riguardante il personaggio di Cassandra decisivi a questo proposito, ritengo più probabile che la regina con l'espressione ἐνδυτῶν στεφῆων ἱερῶς στολμούς si riferisse non alla veste-rete, ma alle bende di lana sacre ad Apollo, ornamento costante dei suoi ministri⁵⁴³. Si consideri anche che, se Euripide avesse voluto riferirsi alla veste-rete e consentire al pubblico, che in coincidenza con i versi 257-8 ancora non vedeva Cassandra, di cogliere questa allusione, avrebbe reso il riferimento più chiaro. L'attribuzione dell'ἀγρηγόν alla Cassandra euripidea mi sembra, inoltre, fortemente condizionata dalla presenza della veste-rete come parte del costume del medesimo personaggio nell'*Agamennone* eschileo.

Una volta stabilito quale fosse la natura degli oggetti menzionati da Ecuba, è opportuno chiedersi se essi venissero portati in scena da Cassandra, che faceva il proprio ingresso di fronte al pubblico al verso 308. Mentre la presenza delle bende

⁵⁴² Hsch. α 777 L. (ἀγρηγόν): <ἐνδυμα> δικτυοειδῆς ὃ περιτίθενται οἱ βακχεύοντες Διονύσῳ [...].

⁵⁴³ Si ricordi, infatti, che l'attributo ἐνδυτός e il nesso ἀπὸ χροός si accordano bene con entrambe le interpretazioni. Dell'aggettivo ἐνδυτός si è già discusso, quanto ad ἀπὸ χροός, non viene impiegato solo in contesti nei quali un corpo viene spogliato di vesti o armatura, come in Hom. *Il.* 13.640-1. Si veda, ad esempio, Hom. *h.Ven.* 161-2 (κόσμον μὲν οἱ πρῶτον ἀπὸ χροός εἴλε φαεινόν,/πόρπας τε γναμπτάς θ' ἔλικας κάλυκας τε καὶ ὄρμους), dove l'espressione ricorre in riferimento al gesto di Anchise che spoglia Afrodite dei suoi ornamenti, fra i quali vengono menzionati spille, bracciali e orecchini. Quanto all'iconografia del personaggio, tanto l'ἀγρηγόν, quanto le bende sacerdotali sono attestati negli esemplari di pittura vascolare, seppur in diversa misura. Cassandra compare dotata di ἀγρηγόν in un solo testimone, il cratere a volute apulo conservato al Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra (inv. HR 44, *LIMC online* ID 1574), risalente al 360-40 a.C.. La presenza di una tenia o di una benda di lana intorno alla nuca della giovane, con i lembi, che in alcune raffigurazioni, le ricadono sul collo ricorre in vari esemplari; si ricordino l'anfora a figure nere, risalente alla seconda metà del VI secolo a.C. e conservata al British Museum di Londra (inv. B 242; *LIMC online* ID 11052), raffigurante l'aggressione di Aiace Oileo ai danni di Cassandra, il frammento a figure nere, conservato al Museo Civico di Orvieto (*LIMC online* ID 11039) e la *kylix* a figure rosse, risalente alla seconda metà del V secolo a.C. e conservata al Musée du Louvre di Parigi (inv. G 458, *LIMC online* ID 11093), raffiguranti il medesimo soggetto.

sacre è confermata dal verso 451, nel quale la sacerdotessa le menziona nell'atto di spogliarsene, la presenza in scena della chiave del tempio è più problematica. Come si è già detto, si doveva trattare di un oggetto metallico allungato, che il personaggio avrebbe dovuto tenere in mano ed, eventualmente, appoggiare alla spalla. La sua visibilità, quando Cassandra fa il proprio ingresso in scena, non riceve conferma in quanto la chiave, dopo essere stata menzionata da Ecuba ai versi 256-7, non viene più citata.

La sacerdotessa, inoltre, doveva entrare di corsa, impugnando almeno una fiaccola. Se il ricorso ripetuto ad un termine plurale per indicare le torce non implica necessariamente che ve ne fosse più d'una⁵⁴⁴ e, quindi, non è automaticamente segnale dell'assenza in scena della chiave, non si può trascurare che la presenza dell'ingombrante chiave in mano a Cassandra ne avrebbe limitato i movimenti sia durante la monodia sia nella scena della svestizione. In coincidenza con il verso 348, infatti, la sacerdotessa consegnava alla madre, su richiesta di quest'ultima, la/e fiaccola/e e, in assenza della chiave, avrebbe avuto maggior libertà di movimento per riuscire a rimuovere le bende e affidarle, ormai in brandelli, al vento⁵⁴⁵. Ritengo, quindi, che la chiave del tempio non fosse presente fra gli accessori della giovane sulla scena e che la sua menzione da parte di Ecuba ai vv. 256-7 fosse unicamente funzionale alla caratterizzazione di Cassandra come sacerdotessa di Apollo, senza alcuna implicazione scenica.

Il testo della tragedia, inoltre, come già suggerito, non fornisce informazioni decisive sul numero di fiaccole recate da Cassandra al suo ingresso in scena. Quanto alle testimonianze iconografiche, non vi sono rappresentazioni della sacerdotessa di

⁵⁴⁴ Taltibio, al v. 298, è il primo a menzionare le fiaccole, pur vedendone ancora solo il bagliore, e parla di *πέυκης* [...] *σέλας*; Cassandra menziona la luce emessa dalle torce al v. 308 con l'espressione *φῶς φέρε* e, poi, al v. 310, impiega il primo termine plurale, *λαμπάσι*; la giovane, ai vv. 320 (*πυρὸς φῶς*) e 323 (*φάος*) della sua monodia, fa di nuovo riferimento alla luce del fuoco; Ecuba, ai vv. 343-4 (*Ἥφαιστε, δαίδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν, / ἀτὰρ λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα*), attraverso la menzione di Efesto, e al v. 348 (*οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς*), parlando della norma del rito, si riferisce alla prassi greca che prevedeva la presenza di fiaccole durante il rito nuziale; la regina, sempre al v. 348 (*παράδος ἐμοὶ φῶς*), rivolge l'invito alla figlia a darle le fiaccole e, infine, al v. 351 (*ἐσφέρετε πέυκας*), le consegna al coro. Oltre ai due termini plurali, *λαμπάσι* di v. 310 e *πέυκας* di v. 351, e al singolare *πέυκης* di v. 298, tutti gli altri riferimenti non riguardano le fiaccole come oggetto materiale, ma la luce da loro emessa e la fiamma che sprigionano.

⁵⁴⁵ Euripide, infatti, non fa riferimento nella scena della svestizione al fatto che Cassandra si liberasse anche della chiave del tempio, gettandola a terra, come immaginato da Ecuba in precedenza.

Apollo con le torce in mano, ad esclusione di una pittura parietale pompeiana riguardante l'ingresso del cavallo di legno a Troia, nella quale viene raffigurata in lontananza una figura femminile, con i capelli al vento e le vesti scomposte, recante una singola fiaccola in mano, identificata, pur con qualche incertezza, con Cassandra⁵⁴⁶. Attraverso l'indagine iconografica è, tuttavia, possibile ricostruire l'immaginario riguardante alcune figure, alle quali la sacerdotessa si paragona o è paragonata nel corso dell'episodio, dotate tradizionalmente di una o più fiaccole. Fra di esse, vi sono le menadi, l'identificazione con le quali sottolinea la follia del personaggio e il suo potenziale distruttivo nei confronti dell'*oikos*, che compaiono indifferentemente con una o due torce in mano, ma quando ne impugnano solo una, con l'altra spesso reggono il tirso, il crotalo o l'*oinochoe*⁵⁴⁷. Altre figure con le quali Cassandra si identifica sono le Erinni, menzionate dalla sacerdotessa stessa al verso 457 per sottolineare la propria natura perniciosa e la brama di vendetta nei confronti dei Greci. Nelle testimonianze iconografiche esse sono rappresentate quasi sistematicamente con una sola torcia, mentre impugnano con l'altra mano, ad esempio, una frusta, un serpente o una spada, ma sono attestate anche rare raffigurazioni nelle quali vengono loro attribuite due fiaccole⁵⁴⁸. Cassandra, nel corso

⁵⁴⁶ Pittura parietale ritrovata a Pompei (IX 7,16) e conservata al Museo Archeologico di Napoli (inv. 120176, *LIMC online* ID 10952).

⁵⁴⁷ Raffigurazioni nelle quali le menadi sono dotate di due fiaccole sono, ad esempio, il cratere a campana a figure rosse, risalente alla prima metà del V secolo a.C. e conservato a Ferrara, al Museo Nazionale di Spina (inv. 45698), il *lekythos* a figure nere risalente alla seconda metà del VI secolo a.C. e conservato ad Amsterdam all'Allard Pierson Museum (inv. 14.107), il frammento di cratere a volute, risalente alla seconda metà del V secolo a.C., conservato al J. Paul Getty Museum di Malibu (inv. 79.AE.198, *LIMC online* ID 11099), dove, nel corteo di satiri e menadi che decora il collo del cratere, si distingue una menade con due torce, sebbene le condizioni del vaso rendano poco chiara l'immagine. Raffigurazioni di menadi con una sola torcia sono, invece, il cratere a campana a figure rosse risalente alla seconda metà del V secolo a.C. e conservato a Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum (inv. ZV1706), nel quale la menade che impugna in una mano la torcia, ha nell'altra un'*oinochoe*, e la *pelike* a figure rosse, risalente al 425-375 a.C., conservata al Musée du Louvre (inv. G433), dove la menade che reca la fiaccola ha, anch'ella, un'*oinochoe* nell'altra mano.

⁵⁴⁸ Le Erinni compaiono quasi sistematicamente con una sola fiaccola in mano. Si vedano, ad esempio, il cratere a volute a figure rosse, risalente al 360-50 a.C., raffigurante Oreste, armato di spada, presso l'*omphalos* di Delfi e un'Erinni alata, con torcia nella mano sinistra e spada nella destra (Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, inv. F 3256, *LIMC online* ID 9419), l'*oinochoe* a figure rosse conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 82324, *LIMC online* ID 32497), il cratere a volute a figure rosse, risalente al 375-50 a.C. e conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, (inv. 80854, *LIMC online* ID 4373), dove un'Erinni alata, collocata nella parte bassa del fregio, frappone fra sé e Cerbero una fiaccola, l'anfora a figure rosse, conservata allo Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (inv. F 3023, *LIMC online* ID 14720), raffigurante in basso un'Erinni con fiaccola nella mano destra. Vi sono, tuttavia, alcuni esemplari sui quali, le Erinni compaiono dotate di due fiaccole; si vedano, ad esempio, l'*oinochoe* di origine falisca risalente al 350-25 a.C. e conservata

della monodia, menziona anche Ecate, divinità legata tanto al contesto nuziale, quanto al mondo sotterraneo, alla quale la sacerdotessa consacra al verso 323 il bagliore delle fiaccole che reca in mano, alludendo implicitamente al destino di morte che aleggia sulla propria unione con Agamennone⁵⁴⁹. L'associazione di questa figura divina con il fuoco lascia traccia anche nella sua iconografia; Ecate compare, infatti, anche in pittura vascolare come φωσφόρος e viene rappresentata nella maggior parte degli esemplari, con pochissime eccezioni, con due fiaccole⁵⁵⁰. Dati i numerosi riferimenti alle nozze nella scena in questione e data l'importanza del fuoco nell'iconografia del matrimonio, è rilevante indagare anche l'occorrenza di soggetti recanti torce sui testimoni che raffigurano le varie fasi di questo rito, con particolare attenzione al momento della processione. Dall'indagine risulta che i soggetti recanti fiaccole ne impugnano più spesso due, sebbene vi siano anche figure rappresentate con una sola torcia⁵⁵¹.

al Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg (inv. L 813, *LIMC online* ID 9437), raffigurante Oreste in fuga perché minacciato da un'Erinni con due fiaccole e il cratere decorato a rilievo, conservato allo Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (inv. F 3884, *LIMC online* ID 32576), raffigurante un'Erinni con due fiaccole che insegue un eroe in fuga sul carro.

⁵⁴⁹ Su Ecate si veda Karamanou 2015, 395-7. La scena di Cassandra esplora un tema che torna frequentemente in tutta la produzione tragica, quello dello stretto legame tra nozze e morte (Rehm 1994). Euripide, in particolare, insiste spesso sul rovesciamento emotivo che si verifica quando la gioia per le nozze lascia spazio alla disperazione della morte (e.g. *TrGF* Eur. fr. 774, 781 (*Phaethon*), Eur. *Alc.* 915-21, *Supp.* 990-9, *Tro.* 1218-20, *IA* 435-9, 627-30, 716-41, 832, 855-89); nel passo in questione, invece, la gioia di Cassandra, che assume le caratteristiche dell'ἐπιχαρεια, ha origine proprio dalla consapevolezza della morte che l'unione con Agamennone provocherà. Il tragediografo, rappresentando Ecuba e le donne del coro come impermeabili alla gioia di Cassandra e ostinate nella loro disperazione, insiste comunque sul contrasto tra stati d'animo opposti, pur non mettendo in scena il passaggio dalla gioia al dolore.

⁵⁵⁰ Ecate viene definita φωσφόρος in Eur. *Hel.* 569. La divinità compare con due torce sul cratere a calice a figure rosse, raffigurante le nozze di Peleo e Teti, risalente al 440-30 a.C. e conservato Museo Archeologico Nazionale di Ferrara (inv. 2893 (T 617 VT), *LIMC online* ID 12814), sull'*hydria* a figure rosse, risalente al 450-25 a.C., conservata al British Museum di Londra (inv. E 183, *LIMC online* ID 1142) e sul cratere a figure rosse, risalente al 375-50 a.C. e conservato al Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia (inv. ex Fenicia, *LIMC online* ID 7185), raffigurante una scena di ambientazione ultramondana. In tutti e tre gli esemplari menzionati, il nome di Ecate è iscritto. Quanto alle poche raffigurazioni del soggetto con una sola torcia, si vedano il cratere a volute risalente al 330-10 a.C. e conservato al The State Hermitage Museum di San Pietroburgo (inv. 6 1716, *LIMC online* ID 7191), sul quale Ecate è raffigurata accanto ad Ade con una fiaccola nella mano destra, e il *lebes* nuziale a figure rosse, conservato al Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa (inv. 47099, *LIMC online* ID 47099).

⁵⁵¹ Soggetti recanti due fiaccole in contesto nuziale compaiono, ad esempio, sulla *pyxis* risalente al 525-475 a.C., raffigurante la processione delle divinità al matrimonio di Eracle ed Ebe, conservata al Museo Nazionale di Varsavia (inv. 142319, *LIMC online* ID 13380), sul *loutrophoros* a figure rosse, raffigurante un individuo femminile, probabilmente la madre dello sposo, con due fiaccole, che conduce in casa la coppia di sposi, seguiti da una processione (Copenhagen, National Museum, inv. 9080, *LIMC online* ID 51426), sulla *pyxis* a figure rosse, risalente al 410-400 a.C. e conservata al British

L'indagine iconografica condotta, non restituendo un risultato univoco, non porta un contributo definitivo sulla questione del numero di torce impugnate da Cassandra, che rimane aperta. Questo approccio, tuttavia, mostrando l'immaginario comune riguardante figure e situazioni evocate nel corso della scena, risulta comunque utile per individuare le possibili associazioni suscitate nel pubblico dall'arrivo della sacerdotessa recante fiaccole.

Oltre a contribuire alla sovrapposizione e all'assimilazione tra Cassandra e le varie figure di volta in volta paragonate, la vista delle fiaccole richiamava alla memoria del pubblico anche il motivo del fuoco presente già nell'*Alessandro*, tragedia giuntaci frammentaria che apriva la trilogia della quale le *Troiane* fanno parte. L'immagine della torcia ricorreva nelle visioni oniriche di Ecuba, che vengono menzionate nella ὑπόθεσις papiracea della tragedia e dovevano venire almeno annoverate nel prologo tra gli antefatti della vicenda⁵⁵². La regina, infatti, quando era incinta di Paride, aveva sognato di dare alla luce una torcia che riduceva in cenere l'intera Ilio⁵⁵³. L'immagine della fiaccola doveva venir riproposta nella scena, attestataci dall'*Alexander* di Ennio e probabilmente risalente all'opera euripidea, nella quale Cassandra riconosceva in Paride la rovina di Troia: adest adest fax obuoluta sanguine atque incendio,/ multos annos latuit, ciues, ferte opem et restinguite⁵⁵⁴. La comparsa, nel primo episodio delle

Museum di Londra (inv. D 11, *LIMC online* ID 20887), raffigurante una processione con due soggetti recanti ciascuno due fiaccole. Figure con una sola fiaccola, sebbene meno frequenti, sono comunque ben attestate; si vedano, ad esempio, il *loutrophoros* risalente al 430-20 a.C. e conservato al National Archaeological Museum di Atene (inv. 16279, *LIMC online* ID 51424), dove, oltre alla coppia di sposi, c'è anche una donna con una torcia, e la *pelike*, risalente alla prima metà del V secolo a.C., conservata al Musée du Louvre di Parigi (inv. G 226, *LIMC online* ID 18528), raffigurante le nozze di Peleo e Teti, con lo sposo recante una sola fiaccola, mentre con l'altra mano guida la sposa, e la donna che lo precede con due torce.

⁵⁵² *P. Oxy.* 3650, rigo 4: 8–10 ll.] Ἐκάβης καθ' ὕπνον ὄψει.

⁵⁵³ Sulla presenza nel prologo dell'*Alessandro* di riferimenti al sogno di Ecuba si veda Karamanou 2017, 124. Quanto alle varie tradizioni riguardanti il sogno di Ecuba si vedano: Pi. *Pae.* fr. 521A. 19-23 Maehler ([...] ἔδοξ[ε γάρ/τεκεῖν πυρφόρον ἐρι] /Ἐκατόγχερα, σκληρᾷ [Ἰλιον πᾶσαν νιν ἐπὶ π[έδον/κατερεῖψαι [...]] sul quale si veda Finglass 2005, Apollod. 3.148.5-7 (δευτέρου δὲ γεννᾶσθαι μέλλοντος βρέφους ἔδοξεν Ἐκάβη καθ' ὕπνου δαλὸν τεκεῖν διάπυρον, τοῦτον δὲ πᾶσαν ἐπινέμεσθαι τὴν πόλιν καὶ καίειν), Enn. *sc.* 35-6 V² (mater gravida parere se ardentem faciem/ visa est in somnis Hecuba [...]), Hyg. *Fab.* 91.2-4 ([...] uxor eius praegnans in quiete uidit se facem ardentem parere ex qua serpentes plurimos exisse).

⁵⁵⁴ Enn. *sc.* 63-4 Vahlen². La ὑπόθεσις papiracea dell'*Alessandro* euripideo (*P. Oxy.* 3650, righe 25-8) afferma: [...] πα-/ραγενηθέντα δὲ τὸν Ἀλέξανδρον/Κασ[σάν]δρα μ]ὲν ἐμμανῆς ἐπέγνω/ καὶ περὶ τῶ]ν μελλόντων ἐθέσπισεν. La testimonianza della ὑπόθεσις, tuttavia, non garantisce l'impiego della metafora della torcia già in Euripide. Anche Igino menziona il coinvolgimento di Cassandra nella rivelazione riguardante l'identità di Paride senza far riferimento, tuttavia, al motivo della fiaccola (Hyg.

Troiane, della sacerdotessa con le fiaccole doveva, quindi, suscitare nel pubblico anche la memoria di quella profezia e anticipare l'ormai imminente distruzione definitiva della città frigia.

Per concludere, quindi, Cassandra doveva comparire in scena senza la chiave del tempio, che ne avrebbe limitato eccessivamente i movimenti, ma con la nuca cinta dalle bende sacre del dio e doveva impugnare almeno una fiaccola. Se il testo della tragedia e le testimonianze iconografiche non permettono di pronunciarsi definitivamente sul numero delle fiaccole impuginate dalla sacerdotessa, è, tuttavia, evidente la centralità di questo oggetto sia nella tragedia in questione, sia nell'intera trilogia. Esso, infatti, contribuisce in modo rilevante alla messa in scena del rito nuziale, voluta da Cassandra, allude alla distruzione totale che attende la città di Troia e sollecita l'identificazione della sacerdotessa con varie figure significative, fra le quali Ecate, le Erinni e le menadi.

Il costume di Cassandra nelle *Troiane* rispecchiava, quindi, la caratterizzazione voluta per il personaggio da Euripide, in forte contrasto con le scelte eschilee. Nell'*Agamennone*, infatti, la giovane veniva caratterizzata a parole e visivamente come profetessa e indovina, aspetti che non compaiono, invece, nella tragedia in questione⁵⁵⁵.

La svestizione di Cassandra. L'apice della scena di Cassandra coincide con la svestizione della giovane, che si spoglia degli accessori che la contraddistinguono come sacerdotessa di Apollo e li affida al vento. Il gesto precede immediatamente l'uscita di scena del personaggio, che abbandona i suoi attributi distintivi perché incompatibili con la sua nuova condizione di schiava e concubina. La giovane rivolge, quindi, la propria completa attenzione al viaggio imminente, che le consentirà di dare compimento alla propria vendetta.

La svestizione più o meno parziale di un personaggio in tragedia coincide generalmente, come in questo caso, con momenti di particolare intensità

Fab. 91. 17-8: Quod cum Cassandra vaticinaretur eum fratrem esse, Priamus eum agnovit regiaque recepit).

⁵⁵⁵ Sulla caratterizzazione della Cassandra eschilea si veda l'approfondita trattazione di Mazzoldi 2001, 180-218.

drammatica⁵⁵⁶; se, spesso, il gesto sottolinea anche il turbamento e lo stato d'animo alterato di chi lo compie, Cassandra risulta, invece, in questi versi misurata, lucida e consapevole⁵⁵⁷. Nel pronunciare il verso 451, la giovane, intenzionata a proteggere Apollo dalla contaminazione, doveva sciogliere le bende poste intorno alla propria nuca e, in coincidenza con i versi 453-4, doveva smembrarle (σπαραγμοῖς) e gettarle in aria, in modo tale che rimanessero per qualche momento sospese, come portate dai venti (δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαι σοὶ τὰδ'(ε))⁵⁵⁸.

Questa scena doveva necessariamente richiamare alla memoria degli spettatori più anziani la svestizione di Cassandra nell'*Agamennone* eschileo, antecedente con il quale Euripide si confronta costantemente nell'elaborare l'episodio in questione. Mentre, però, in quella tragedia, l'atteggiamento della profetessa nei confronti del dio è apertamente ostile e accusatorio, tanto che la veggente si strappa i paramenti di dosso e li getta con rabbia a terra, accompagnando il gesto con l'espressione ἴτ' ἐς φθόρον, molto forte e prossima alla lingua colloquiale, e, forse, perfino calpestando le insegne mantiche⁵⁵⁹, nelle *Troiane*, l'addio agli attributi sacerdotali è accompagnato da gesti attenti e premurosi, che sottolineano il legame profondo tra Cassandra e Apollo, che, sebbene assente, è l'unico alleato della sacerdotessa, altrimenti isolata e incompresa rispetto al contesto⁵⁶⁰.

⁵⁵⁶ Si vedano, ad esempio, Aesch. *Cho.* 896-7, dove Clitemnestra scopre il seno per muovere a pietà il figlio Oreste, intenzionato ad ucciderla ed Eur. *Hec.* 558-61, dove il messaggero racconta che Polissena, prima di morire, abbia scostato la veste, mostrando seno e ventre in un ultimo gesto di coraggio.

⁵⁵⁷ In Aesch. *Ag.* 1264-76, invece, Cassandra, nello svestirsi delle insegne e dell'abito mantico, è in preda ad uno stato di forte tensione emotiva, come dimostrano l'andamento anacolutico e la sintassi irregolare di alcuni versi (vv. 1270-4) e il ricorso ad espressioni di forte impatto come ἴτ' ἐς φθόρον (v. 1267). Anche Fedra in Eur. *Hipp.* 201-2, nel chiedere alla nutrice di scioglierle la fascia che le tiene raccolti i capelli, Ermione in Eur. *Andr.* 830-2, nel togliersi il velo e allentarsi la veste, e Antigone in Eur. *Pho.* 1489-91, nel rimuovere il velo e lasciare che la veste color zafferano svolazzi, sono prese da forte turbamento emotivo. Analogo è il caso di Eracle, che nell'omonima tragedia euripidea viene descritto dal messaggero nell'atto di togliersi il mantello, prima di metter mano all'uccisione di sua moglie e dei figli in quanto colto dalla follia indotta da Lyssa (Eur. *HF* 959).

⁵⁵⁸ L'affermazione di v. 452 ἐκλέλοιφ' ἑορτὰς αἷς πάροιθ' ἡγαλλόμην, inserita all'interno della sequenza della svestizione, suggerisce non che le bende fossero indossate da Cassandra esclusivamente in occasione delle feste, ma che proprio in occasione delle feste esse svolgessero la funzione più piena, in quanto nei riti eseguiti in quelle circostanze il ruolo di sacerdotessa di Cassandra assumeva una visibilità pubblica e diveniva manifesto alla comunità.

⁵⁵⁹ Wilamowitz-Moellendorff 1914, 227 propone questa interpretazione di Aesch. *Ag.* 1267: «proicit vittas, proiectas pedibus calcat». L'interpretazione viene, poi, ripresa, in seguito, da Sider 1978, 17.

⁵⁶⁰ Mentre in Euripide Cassandra rivolge la propria ostilità verso i Greci e, in particolare, verso Agamennone, esprimendo un desiderio di vendetta nei suoi confronti per la distruzione di Troia e per la morte dei propri familiari, in Eschilo il suo atteggiamento verso Agamennone è solidale e partecipe. Diversa nei due autori è anche la percezione di Cassandra agli occhi degli altri personaggi: mentre nelle

462. Ἐκάβης γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόρκατε: *I movimenti di Ecuba.* Una volta uscita di scena Cassandra, l'attenzione del coro torna a rivolgersi su Ecuba. Le coreute notano che la regina si è accasciata a terra in silenzio e ai versi 462-5 interpellano le comparse che la accompagnano, mai menzionate fino ad ora, ma entrate con ogni probabilità insieme al coro e dispostesi fin da subito intorno alla regina, esortandole con tono accorato a sollevare l'anziana donna da terra⁵⁶¹. Alle parole del coro segue la risposta immediata di Ecuba, che si oppone all'intervento delle sue custodi, spiegando nei versi successivi le ragioni del suo giacere a terra. Il testo non esplicita, a questo punto, se le comparse eseguissero comunque le indicazioni ricevute dal coro o se le parole di Ecuba bloccassero l'ordine, interrompendone l'esecuzione. Il dissenso della regina, infatti, non è di per sé motivo sufficiente per pronunciarsi a favore dell'annullamento dell'ordine; come fa notare Telò, anche in *Soph. Tr.* 1004-6, Eracle si oppone all'intervento di chi cerca di spostarlo, ma le sue parole non sono efficaci⁵⁶².

Particolarmente utili ai fini della ricostruzione sono i versi 505-9. Se, infatti, si ritenesse che Ecuba rimanesse ostinatamente a terra e pronunciasse, accovacciata al suolo, i versi 466-505⁵⁶³, risulterebbe poco coerente che la regina, subito dopo aver spiegato le ragioni del suo stare adagiata a terra e dopo aver concluso al verso 505 τί

Troiane la giovane viene ritenuta folle, inaffidabile e motivo di vergogna date le sue manifestazioni di gioia, che sembrano ad Ecuba sconvenienti rispetto al contesto luttuoso, nell'*Agamennone* il coro è mosso prima da compassione, poi, da rispetto nei confronti della profetessa, della quale riconosce lo sguardo acuto e penetrante.

⁵⁶¹ Lee 1997², 153 ritiene che le parole dei vv. 462-5 non siano rivolte a delle comparse, ma alle coreute stesse da parte della corifea. L'allocuzione Ἐκάβης γεραιᾶς φύλακες di v. 462 suggerisce, tuttavia, che si tratti di un gruppo di persone ben individuato, con il compito preciso di assistere l'anziana regina. Non sono d'accordo con Stanley-Porter 1973, 78, 89 e Kovacs 2018, 203 che ritengono che Ecuba al v. 351 consegnasse proprio a queste comparse le fiaccole che aveva sottratto a Cassandra. L'invito è rivolto, a mio parere, in quel caso alle coreute, alle quali viene suggerito anche di rispondere all'imeneo di Cassandra con pianti e lacrime.

⁵⁶² Telò 2002a, 37. La mancata efficacia della richiesta di Eracle viene confermata da *Soph. Tr.* 1007: πᾶ <πᾶ> μου ψάυεις; ποῖ κλίνεις;, rivolto al vecchio che lo solleva.

⁵⁶³ Così Bain 1981, 10-1, che sostiene che Ecuba rimanga a terra per tutta la durata del suo intervento e che solo alla fine del suo discorso le custodi intervengano per sollevarla, probabilmente in corrispondenza con la sua esortazione dei vv. 506-9. Anche Barlow 1986, 180 ritiene che Ecuba pronunci da terra il suo discorso. Hourmouziades 1965, 70 propone addirittura che Ecuba non venga sollevata neppure in coincidenza con il v. 505 e che rimanga a terra, sempre nel medesimo punto, per tutto il primo stasimo e per una parte del secondo episodio.

δητά μ' ὀρθοῦτ'; ἐλπίδων ποίων ὕπο;, esortasse le sue custodi ad aiutarla a spostarsi, conducendola altrove.

A complicare la ricostruzione dei movimenti di Ecuba è anche l'interpretazione problematica dei versi 507-8; la regina chiede, infatti, che il suo piede ormai schiavo venga condotto στιβάδα πρὸς χαμαιπετῆ πέτρινά τε κρήδεμν'(α). Se στιβάδα χαμαιπετῆ indica inequivocabilmente un giaciglio posto a terra, πέτρινα κρήδεμνα è stato variamente interpretato. I più hanno ipotizzato il significato di 'place for the head, pillow', sulla base di un'estensione del senso proprio del termine, che indica il velo/copricapo femminile⁵⁶⁴; alcuni vi hanno visto un riferimento alla cinta muraria di Troia, mortale per chi vi si getta, a partire dall'accezione metaforica che il termine assume in alcuni passi omerici⁵⁶⁵. Il testo è stato, infine, ritenuto corrotto da altri studiosi, che hanno emendato il termine κρήδεμνα con δέμνια, ottenendo un doppio riferimento da parte della regina ad un giaciglio umile e improvvisato⁵⁶⁶.

Le soluzioni menzionate sono, tuttavia, a mio parere, insoddisfacenti; la prima, infatti, impone una forzatura semantica non trascurabile, la seconda risulta eccessivamente farraginoso e attribuisce a πέτρινα κρήδεμνα un significato difficilmente conciliabile con quello di στιβάδα χαμαιπετῆ, la terza, infine, costituisce una banalizzazione del testo di partenza.

Una riflessione interessante viene proposta da Castellaneta⁵⁶⁷. La studiosa, partendo dallo scolio al verso 506, τὸν ἐμὸν πόδα [...] ἄγετε εἰς τὴν στιβάδα καὶ εἰς τὰ πέτρινα

⁵⁶⁴ La traduzione inglese posta a testo è di Lee 1997², 160; interpretano l'espressione come lui anche Barlow (1986: 95, 182), che traduce «take me to the straw pallet on the ground and the stony head-rest», Parmentier in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 49, che propone «Menez-moi où j'aurai de la paille pour m'étendre et une pierre pour reposer ma tête», Susanetti 2010², 87 che traduce «un pagliericcio di foglie per terra e un sasso per cuscino».

⁵⁶⁵ Paley 1857, 475-6 traduce in nota «take me to some spot where I may lie on the cold ground, and on the edge of some precipice, where, after consuming my flash, like Niobe, in tears, I may throw myself down and perish»; Barlow 1986, 182 è convinta che oltre all'immagine del guanciale, l'espressione πέτρινα κρήδεμνα alluda anche ai 'rocky battlements', fatali per chiunque vi venga gettato; Mastronarde 1994, 564, nel commentare l'occorrenza di κρήδεμνον in Eur. *Pho.* 1490, traduce il termine nel v. 508 delle *Troiane* con 'battlement'. Quanto ai passi omerici a partire dai quali viene elaborata questa interpretazione, si tratta di Hom. *Il.* 16.100, *Od.* 13.388. Lo stesso impiego metaforico di κρήδεμνον, registrato anche da Esichio (Hsch. κ 4055 L. (*κρήδεμνον): κατὰ μεταφορὰν καὶ τὰ τείχη λέγεται κρήδεμνα), viene riproposto in Hes. *Sc.* 105, B. fr. 20B. 11 Maehler, *h.Hom.* 2.151, *h.Hom.* 6.2 e Q.S. 6.46, 12.440.

⁵⁶⁶ La proposta di emendare κρήδεμνα con δέμνια risale a Dobree 1833, 90, che rimanda agli στεροῖς λέκτροισι di v. 114, e viene posta a testo da Kovacs 2018, 206.

⁵⁶⁷ Castellaneta 2013.

κρήδεμνα καὶ περιβόλαια⁵⁶⁸, constata che Euripide impiega i termini περιβόλαιον, περιβολή e περίβολος in vari dei significati dell'omerico κρήδεμνον, servendosi come sinonimi, come suggerito dallo scolio stesso⁵⁶⁹. La studiosa ipotizza, quindi, che nel passo delle *Troiane* in questione Euripide, partendo dall'accezione di 'rivestimento', comune ai due gruppi di termini, abbia compiuto l'operazione inversa, attribuendo a κρήδεμνον un significato non attestato altrove per il termine, ma proprio dei vocaboli περιβόλαιον, περιβολή e περίβολος, vale a dire quello di 'sepoltura/tomba'. Πέτρινα κρήδεμνα sarebbe, pertanto, semanticamente equivalente a περίβολοι λάινοι del verso 1141 delle *Troiane* e di *TrGF* Eur. fr. 370.91 (*Erechtheus*)⁵⁷⁰.

Sebbene Castellaneta traduca, a mio parere impropriamente, questo riferimento alla tomba in un movimento scenico da parte di Ecuba diretto verso l'εἴσοδος che conduceva ad Ilio⁵⁷¹, ritenendo che l'espressione in questione alludesse «all'abbraccio mortale di Troia» e che la στιβάς χαμαιπετής e i πέτρινα κρήδεμνα debbano ritenersi collocati «nel seno della patria in rovina»⁵⁷², l'interpretazione da lei fornita per l'espressione πέτρινα κρήδεμνα è ampiamente condivisibile.

Questa interpretazione viene, a mio avviso, supportata dall'impiego di στιβάς in contesto funerario, per indicare il letto sul quale il defunto veniva deposto per la sepoltura, attestato nel quarto libro delle *Storie* erodotee, in riferimento alle tombe dei re degli Sciti⁵⁷³. Il termine ricorre con questo significato anche in alcune iscrizioni di

⁵⁶⁸ Σ Eur. *Tro.* 506 Schwartz.

⁵⁶⁹ Per il termine περιβόλαιον e περιβολή impiegati per indicare un ornamento per il capo si vedano rispettivamente Eur. *HF.* 549 e Eur. *HF.* 562, per περιβολή indicante le mura cittadine si veda Eur. *Pho.* 1078.

⁵⁷⁰ Il significato in questione per i termini περιβόλαιον, περιβολή e περίβολος si spiega con il fatto che la terra o la pietra sono per il defunto un involucro, una custodia, una copertura. Oltre alle occorrenze di questo significato menzionate a testo, si ricordi Eur. *Tro.* 389 ([...] περιβολὰς εἶχον χθονός).

⁵⁷¹ Castellaneta 2013, 49: «In particolare, i vv. 1331-1332 sembrano richiamare e ribaltare i vv. 506-508: se, infatti, solo al termine della tragedia le donne di Troia esortano Ecuba a volgere il piede verso l'*eisodos* che portava al mare e verso la schiavitù (ὄμως/ δὲ πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάταξ Ἀχαιῶν.), è lecito ritenere che ancora nel nostro passo la regina le esorti a guidare il suo piede verso l'*eisodos* opposta, nella speranza – ribadita poi nei vv. 1274-1276 e 1282-1283 – di consegnarsi all'abbraccio, pur mortale, di Troia».

⁵⁷² Castellaneta 2013, 49, 52.

⁵⁷³ Hdt. 4.71.4: καὶ ἔπειτα, ἐπεὰν θέωσι τὸν νέκυν ἐν τῆσι θήκησι ἐπὶ στιβάδος, παραπήξαντες αἰχμὰς ἔνθεν καὶ ἔνθεν τοῦ νεκροῦ ξύλα ὑπερτείνουσι καὶ ἔπειτα ῥῆψι καταστεγάζουσι [...]. Si veda, in particolare, Ivantchik 2011, 85.

età imperiale, tutte provenienti dall'Asia Minore e, in particolare, dalla Caria⁵⁷⁴; la regionalità di quest'uso del termine, attestata dalle fonti, potrebbe indicare lo specializzarsi di *στιβάς* in contesto funerario proprio in questi territori. Il ricorso di Euripide al verso 507 ad un vocabolo con un'accezione funeraria attestata soprattutto nelle zone dell'Asia Minore è in linea con il personaggio di Ecuba, regina dei Frigi. L'anziana donna, in conclusione, chiedendo di venir scortata verso un 'giaciglio posto per terra e un velo di pietra' per cadervi e trovarvi la morte, lacerata dalle lacrime, esprime il desiderio di esser condotta alla tomba, bramosa di morire. Le custodi non possono realizzare tale desiderio, ma colgono l'occasione della richiesta di Ecuba per guidare il suo passo verso un punto marginale della scena, dove la regina crolla di nuovo a terra, in modo da lasciare al coro lo spazio necessario per eseguire lo stasimo⁵⁷⁵.

Tornando alla reazione delle custodi della regina di fronte all'ordine delle coreute dei versi 462-5, l'esortazione di Ecuba dei versi 506-9 risulta più comprensibile immaginando che l'anziana donna, nonostante le sue proteste dei versi 466-7, venisse sollevata immediatamente dalle ancelle. Ella, abbandonando nelle mani delle custodi il proprio peso, doveva venir sorretta per tutta la durata del discorso dei versi 466-505, nei quali si sforzava di spiegare le ragioni del suo giacere a terra. Illustrato il proprio punto di vista, Ecuba concludeva, quindi, con le domande *τί δῆτά μ' ὀρθοῦτ'*; *ἐλπίδων ποίων ὕπο*;, che risultano retoriche alla luce dei versi precedenti. Trovandosi, tuttavia, ormai in piedi, dava voce al suo unico vero desiderio, quello di essere condotta alla tomba. Le custodi, non potendo eseguire questo ordine, aiutavano comunque la regina a spostarsi e la accompagnavano in un punto marginale della

⁵⁷⁴ Kubińska 1968, 111 afferma: «Le terme de *στιβάς*, désignant dans les inscriptions funéraires le lit funéraire, est surtout caractéristique pour la Carie de l'ouest; on le trouve aussi à Magnésie du Méandre et, à l'autre bout de l'Asie Mineure, à Adana en Cilicie»; si veda anche Robert 1935, 469-70. Alcuni esempi di iscrizioni che attestano quest'uso del termine sono *IMagn* 298, 5-6 (*τοῦ οἴκου ἡ μέση στιβάς Ἀγα-/ θόποδος τοῦ Παμφίλου*), *IMyl* 918, 1-5 (*αὕτη ἡ στιβάς ἐστίν [ἐκ τῶν εὐ]-ωνύμων μερῶν εἰσπορε[υομένοις]/ Μάρκου Ἀῤρηλίου Ἀλεξάνδ[ρου τοῦ Ἀ]-πολλωνίδου καὶ Μάρκου Ἀῤρηλίου Ἀλεξ[ξ]-/ ἀνδρου δις τοῦ Ἀπολλ[ωνίδου]*), *IMyl* 441 (*στιβάς μέση/ Μάρκου Ἀῤρηλίου/ Διονυσίου δις/ τοῦ Μενάνδρου.*), *IMyl* 924, *IMyl* 468, 11-2.

⁵⁷⁵ Secondo Bain 1981, 22-3, la regina ai vv. 506-9 propone alle custodi un'alternativa rispetto al suo stare adagiata al suolo, «almost as though she were putting forward a compromise». Lo studioso sostiene che Ecuba esprima il desiderio irrealizzabile di essere condotta a morire in termini tali da essere parzialmente eseguibili da parte delle custodi (v. 506, *ἄγετε τὸν [...] πόδα*), che, infatti, conducono la regina «out of the way of the chorus».

scena, lasciando così ampio spazio per le evoluzioni del coro nello stasimo immediatamente successivo. Sulla base di questa ricostruzione, che prevede che le custodi continuassero a sorreggere Ecuba anche dopo averla sollevata, non è necessario immaginare, per giustificare le domande di verso 505, che la regina in quel punto stesse di nuovo per cadere, come ritiene, invece, Telò⁵⁷⁶. Le parole τί δῆτά μ' ὀρθοῦτ'; ἐλπίδων ποίῳν ὕπο; non segnalano, infatti, un nuovo intervento delle custodi di Ecuba, conseguente ad un suo cedimento, ma concludono la ῥῆσις della regina, ribadendo la domanda di partenza.

511-3. ἀμφί μοι Ἴλιον, ᾧ/ Μοῦσα⁵⁷⁷: L'ultima notte di Troia. Se molti dei canti corali delle *Troiane* presentano scene e immagini descritte e individuate con un tale livello di evidenza da risultare mentalmente percepibili per gli spettatori⁵⁷⁸, nel primo

⁵⁷⁶ Telò 2002a, 37.

⁵⁷⁷ Euripide nel primo stasimo delle *Troiane*, narrando la presa di Ilio e l'ultima notte della città, affronta un argomento tradizionalmente epico, introducendo una serie di elementi di novità, senza, tuttavia, ignorare la forma nella quale queste vicende mitiche erano state originariamente raccontate. Tra le specificità euripidee vi è l'assegnazione del racconto ad un coro di prigioniere troiane, fattore tutt'altro che accessorio e secondario. L'identità del coro, infatti, incide sulla natura stessa dello stasimo, che ha le caratteristiche di un lamento. La presa di Troia, inoltre, viene narrata da un punto di vista femminile, rivolgendosi ad aspetti e dettagli sfuggiti al racconto epico. Ad esempio, alla narrazione dettagliata di battaglie, scontri e stragi, che trovano ampio spazio nelle versioni epiche dell'*Ilioupersis* sia antecedenti ad Euripide (Hom. *Od.* 8.514-20; Procl. *Chr.* 254-8 per l'*Ilioupersis* di Arctino; la *Tabula Iliaca Capitolina* per l'*Ilioupersis* di Stesicoro) sia successive (Q.S. 13.60-1, 81-99, 130-2, 141-64; Tryph. 539-46, 596-606; Verg. *Aen.* 2.336-558), viene preferita la descrizione di scene domestiche e quotidiane, come già accaduto nel terzo stasimo dell'*Ecuba*, che ripercorre più sinteticamente i medesimi eventi (Eur. *Hec.* 915-27). Il coro delle *Troiane* consentiva, pertanto, agli spettatori di entrare nelle case di Ilio, descrivendo l'abbandonarsi al sonno di alcuni degli abitanti della città a seguito dei festeggiamenti (vv. 547-50) e l'esecuzione di canti e danze rituali in onore di Artemide da parte dell'io narrante e di altre donne al momento dell'assalto greco (vv. 551-5). Il punto di vista femminile emerge anche nella descrizione delle manifestazioni di gioia e terrore; le prigioniere, nel raccontare la gioia per la presunta vittoria, si concentrano su danze e canti, sul risuonare di flauti e melodie frigie (vv. 529-30, 544-47), invece che menzionare la sovrabbondanza di cibo e vino, che viene ricordata nelle versioni epiche della vicenda (Q.S. 13.1-29; Tryph. 448-51; Tz. *Carmina Iliaca* 3.716-21). Allo stesso modo, il terrore provocato dal grido che dà inizio all'assalto greco viene descritto dalle coreute attraverso l'immagine dei bambini che si aggrappano alle vesti materne (vv. 557-9). Il tragediografo, pur nella novità rappresentata dal suo racconto, non dimentica, tuttavia, l'originaria trattazione epica delle vicende e inserisce alcuni marcatori del genere epico: l'invocazione alla Musa, caso unico in tragedia, le forme epiche come l'ἀμφί μοι + oggetto del canto, che si ripropone all'inizio di vari inni omerici (e.g. *h.Pan.* 1, *h.Bacch.* 1), il genitivo in -οτο di v. 537, emendazione di Bothe, sulla base di un indizio di Σ Eur. *Tro.* 538 Schwartz, il ritmo dattilico e di dattilo-epitriti. Sulla questione si vedano Barlow 1986, 184, Battezzato 2005, 13-4, Cerbo 2016, 34-6, Rodighiero 2018, 58-65.

⁵⁷⁸ Nel secondo stasimo, ad esempio, ai versi 819-24, viene delineata con pennellate rapide una scena della vita quotidiana di Ganimede, giovane troiano rapito da Zeus per farne il coppiere degli dei; il giovane viene colto nell'atto di riempire le coppe del signore degli dei, avanzando delicatamente tra le χρύσειαι οἰνοχόαι. Nel terzo stasimo, invece, particolarmente evidente risulta l'immagine, descritta ai

stasimo della tragedia questo fenomeno si verifica con particolare intensità. Le vicende della presa di Troia e dell'ultima notte della città vengono, infatti, narrate attraverso l'accostamento di quadri e immagini vivide, che dovevano imprimersi nella mente del pubblico. Questo risultato è frutto della capacità immaginifica euripidea, che ricorre nel canto corale in questione, soprattutto, al linguaggio sensoriale, fornendo al pubblico continui stimoli visivi, uditivi e tattili, e all'effetto chiaroscurale⁵⁷⁹.

Nel raccontare l'ingresso in città del cavallo di legno, ad esempio, l'attenzione delle coreute e, di conseguenza, quella degli spettatori viene richiamata a più riprese sul simulacro realizzato dai Greci come inganno per i loro avversari. La descrizione iniziale dell'effigie come τετραβάμων ἀπήνη (verso 516), che coglie l'ambiguità del δούρειος ἵππος, allo stesso tempo carro a quattro ruote e quadrupede⁵⁸⁰, si arricchisce di dettagli al verso 520, dove Euripide ricorre ai due aggettivi βρέμοντα e χρυσεοφάλαρον, l'uno afferente alla sfera dell'udito, l'altro a quella della vista. L'immagine di questa costruzione di grandi dimensioni⁵⁸¹, dall'aspetto scintillante e accattivante, ma fremente sventura, doveva imprimersi immediatamente nella mente degli spettatori. La descrizione del cavallo viene ripresa e ulteriormente ampliata ai versi 533-4 e 538-9. Al verso 533 il coro, con l'espressione πεύκαν οὐρεῖαν, offre agli spettatori una sollecitazione sensoriale di natura tattile, riferendosi al materiale ligneo di cui era costituito il simulacro; ai versi 538-9, invece, il cavallo, trascinato tramite funi di lino, viene paragonato allo σκάφος κελαινόν di una nave, immagine che, oltre a confermare le grandi dimensioni dell'effigie, ne sottolinea la natura feroce, attraverso il richiamo al colore nero⁵⁸².

versi 1089-91, della moltitudine di bambini in lacrime, presso le porte della città, che grida disperatamente, rivolgendosi alle proprie madri.

⁵⁷⁹ Barlow 2008³, 30; Fanfani 2017, 42-3.

⁵⁸⁰ Csapo 2009, 107-8.

⁵⁸¹ Le grandi dimensioni del cavallo sono alluse e suggerite al verso 519 tramite l'accostamento di ἵππον e οὐράνια, grammaticalmente dipendente da βρέμοντα.

⁵⁸² Il paragone tra cavallo di legno e scafo di nave è forse creazione euripidea, anche se Anderson 1997, 22-6 fa notare che il termine utilizzato per indicare l'ingresso degli uomini all'interno del cavallo in Proclo (Procl. *Chr.* 230-2) e Apollodoro (Apollod. *Epit.* 5.15a.1-3) è ἐμβιβάζω, di solito impiegato per le navi, e ipotizza che il legame potesse risalire ad una profezia di Eleno e Cassandra nei *Kypria*. La comparazione viene riproposta, in seguito, anche in Q.S. 12. 427-34 e Thryp. 62-4, 185. La somiglianza tra il cavallo ligneo e lo scafo di una nave, sulla base della quale in Thryp. 59-61 (*cf.* Eur. *Hec.* 631-5) si sottolinea che sia per costruire il cavallo sia per realizzare la nave di Paride era stato impiegato il legname del monte Ida, è tanto più rilevante in una tragedia come le *Troiane*, nella quale l'immaginario

Oltre al cavallo di legno, altra immagine che si imprime nella mente dello spettatore grazie al ricorso al linguaggio sensoriale è quella, ricorrente ai versi 539-41, delle sedi di Pallade ricoperte di sangue troiano, nella quale la vividezza è ottenuta grazie all'impiego dell'aggettivo φόνιος⁵⁸³; all'evidenza visiva di questo aggettivo si aggiunge lo stimolo tattile offerto da λάινος, riferito al materiale pietroso che costituiva il tempio di Atena.

Rilevanti a questo proposito sono anche i versi 544-50. Il coro, dopo aver segnalato al verso 543 il sopraggiungere della notte, ricorre nei versi 544-7 ad una serie di stimoli uditivi, individuando, in successione, il suono del flauto libico e delle melodie frigie, la cadenza dei piedi femminili, che danzano al ritmo della musica, e il grido gioioso delle fanciulle⁵⁸⁴. Ai versi 547-50 questa scena notturna si arricchisce di un doppio stimolo coloristico, in quanto la luminosità del παμφαῆς σέλας produce nelle case, dove alcuni Troiani si sono ritirati per la notte, una μέλαιναν αἴγλαν.

Scene e immagini ulteriori, spesso delineate attraverso singole espressioni contenenti suggestioni sensoriali, sono quella del popolo che grida forte dall'alto della rocca, esprimendo il proprio favore ad accogliere il cavallo ligneo dentro le mura della città (versi 521-2), quella della voce narrante femminile che si descrive nei versi 551-4 nell'atto di cantare e danzare ἀμφὶ μέλαθρα, insieme ad altre donne, in onore di Artemide e quella del grido che squarcia la città dando inizio all'attacco, descritto ricorrendo all'espressione sinestetica φοινία βοά (versi 555-6).

della navigazione e i riferimenti a mare e navi sono sistematici e carichi di implicazioni negative, sia in riferimento al passato, quando dal mare erano giunti gli Achei, sia in riferimento alla futura deportazione in Grecia delle prigioniere. Oltre al colore nero dello scafo, quindi, già il solo paragone tra cavallo e nave suggeriva al pubblico che il simulacro ligneo rappresentava una minaccia per i Troiani.

⁵⁸³ La forma φόνια, posta a testo fin dall'Aldina a partire dal lemma dello scolio al verso 540 (Σ Eur. *Tro.* 540 Schwartz), restituisce, contrariamente alla forma φοινία dei codici, la responsione metrica tra strofe e antistrofe. Diggle 1981a, 63-4, tuttavia, non soddisfatto della combinazione di φόνια e πατρίδι, che a suo parere, in unione a δάπεδα, non può significare «solum letale patriae» (Melantone 1562, 660), pone a testo la propria congettura φονέα, riferimento al cavallo definito 'fonte di morte' per la patria.

⁵⁸⁴ I riferimenti dei versi 544-7 e, poi, dei versi 551-5 a musica frigia, danze e canti corali, secondo alcuni studiosi, raggiungevano l'evidenza scenica. Battezzato 2005, 15, ad esempio, afferma: «It is possible that the 'Phrygian' mode was being used in the first stasimon of the *Trojan Women*, at least in the lines where the Trojan festival is described», mentre Fanfani 2018, 260 sottolinea: «The identity between this projected chorus and the dramatic Chorus of captive Trojan women singing and dancing the stasimon strengthens the impression that a mimetic realization of the circular choral dance described in these lines could have taken place in performance – the Chorus, having abandoned their usual rectangular formation, arrange themselves in circular shape around the orchestral altar».

L'effetto chiaroscurale, volto a sottolineare sia la minaccia incombente, che si insinua nella gioia della festa, facendosi man mano più definita, sia l'inevitabile rovesciamento delle sorti dei Troiani, opera, invece, su più piani, l'uno sensoriale, l'altro concettuale⁵⁸⁵.

A livello sensoriale, Euripide gioca sul contrasto tra percezioni visive e uditive opposte. Il cavallo ligneo, ad esempio, viene descritto al verso 520 come χρυσεοφάλαρος, mentre ai versi 538-9 viene paragonato, introducendo una nota coloristica contraria, allo scafo nero di una nave. Ai versi 547-50, il coro descrive, insistendo sul contrasto tra luci e ombre, il buio delle case troiane illuminato dal chiarore delle luci della festa, che producono un bagliore (αἴγλα) definito ossimoricamente μέλαινα⁵⁸⁶ e, inoltre, stabilisce una contrapposizione uditiva implicita tra le grida gioiose dei Troiani e i suoni della festa da un lato e il grido agghiacciante dei versi 555-6, che dà inizio all'assalto finale dell'esercito acheo, dall'altro.

A livello concettuale, invece, il chiaroscuro interviene in riferimento al cavallo ligneo, nel sottolineare il contrasto tra la sua apparenza scintillante, resa esplicita dall'aggettivo χρυσεοφάλαρος di verso 520, e la reale natura del simulacro, definito ai versi 520-1 ἔνοπλος e, poi, ai versi 533-5, λόχον Ἀργείων e Δαρδανίας ἄταν. Stesso effetto viene raggiunto ai versi 527-30, dove la gioia collettiva del popolo riunito per celebrare l'apparente vittoria fa da preludio ad una δόλιον ἄταν.

Euripide costruisce, pertanto, in questo modo un racconto per immagini, individuando e delineando quadri significativi e dotati di autonomia, resi vividi, visualizzabili e

⁵⁸⁵ Si veda a riguardo Deriu 2008-2010, 76-8. Di opinione opposta è, invece, Di Benedetto 1971, 245, che, ponendo a confronto il canto corale in questione con il terzo stasimo dell'*Ecuba*, dove al racconto della presa della città segue una coinvolgente invettiva contro Elena (Eur. *Hec.* 943-52), ritiene il contrasto chiaroscurale di questi versi quasi del tutto assente.

⁵⁸⁶ I vv. 547-50 sono di difficile interpretazione. Se vi è accordo sul fatto che o il v. 549 (Kovacs 2018, 89; Biehl 1970, 32) o il v. 550 (Murray 1913³, *ad loc.*) sia corrotto e necessiti di un'integrazione che consenta di ripristinare la corrispondenza metrica tra strofe e antistrofe, sul significato di questo passo sono state formulate ipotesi molto diverse. L'interpretazione alla quale mi attengo è quella di Lee 1997², 171-2, che colma la lacuna proponendo di formare con ἔδωκεν il verbo composto ὑπερέδωκεν e sostiene che la fiamma brillante delle fiaccole e delle luci della festa gettava una luce fioca anche all'interno delle case, dove alcuni si erano ritirati per la notte. Parmentier in Gregoire-Parmentier 1980⁷, 51 ritiene, come Lee, che παμφαῆς σέλας si riferisca ai fuochi della παννυχίς, ma, poi, preferisce intendere che le luci della festa con la loro luminosità andavano ad oscurare la fiamma dei focolari domestici, che finiva per assopirsi sotto la cenere. Kovacs 2018, 213-4, invece, riferisce il παμφαῆς σέλας alla luna che, con la sua intensa luce, rendeva inutili i fuochi, che, quindi, i Troiani lasciavano spegnersi.

distintamente percepibili per gli spettatori, trascinati verso dopo verso in una sorta di “narrazione immersiva”⁵⁸⁷. Le coreute, infatti, narrano la presa della città non come se rievocassero nella memoria un episodio passato, ma come se raccontassero qualcosa che vedono accadere in quel momento di fronte ai propri occhi⁵⁸⁸, dando con le loro parole agli spettatori l’impressione di partecipare direttamente ai fatti.

Il tragediografo, per ottenere questo risultato, fa ricorso ad una serie di espedienti caratteristici dal genere ditirambico, nella forma che assume nella seconda metà del quinto secolo a.C., quando emerge una nuova prassi musicale, la cosiddetta Nuova Musica⁵⁸⁹. Il ricorso a queste soluzioni, tuttavia, non rende automaticamente lo stasimo in questione un pezzo puramente virtuosistico, slegato dal resto della tragedia⁵⁹⁰, ma è funzionale a narrare il rovesciamento della sorte dei Troiani, preludio di quello acheo, motivo che unisce strettamente questo canto corale al resto della tragedia, nella quale vengono messe in scena le conseguenze della περιπέτεια che ha cancellato la fortuna troiana⁵⁹¹.

568. Ἐκάβη, λεύσσεις τήνδ’ Ἀνδρομάχην: *L’ingresso di Andromaca e Astianatte.*

Il coro, concluso lo stasimo, si rivolge in anapesti ad Ecuba, segnalando l’ingresso in scena di Andromaca, che giunge ξενικοῖς ἐπ’ ὄχοις πορθμευομένην (verso 569).

⁵⁸⁷ Fanfani 2018, 256 dice a questo proposito: «After the ‘poetic’ opening, the narrative develops in a series of descriptive and pictorial canvases»; Di Benedetto 1971, 244 parla del «succedersi di una serie di ‘quadri’ ognuno dei quali è in se stesso completo e autonomo».

⁵⁸⁸ Rodari 1988, 140 sottolinea come le donne del coro, nel raccontare questi eventi, si trovino quasi in una condizione di *trance* e sostiene che non sia casuale che in *Lyc. Alex.* 340-7 e *Tryph.* 376-97 il racconto dell’ingresso del cavallo in città e delle sue conseguenze sia assegnato a Cassandra, che impiega le parole allusive, a volte oscure e ambigue della profezia.

⁵⁸⁹ Come afferma Battezzato 2005, 17: «It cannot be denied that, after the kitharodic opening, the stasimon continues in an elaborate ‘moderne’ style, which recalls dithyrambs». Fra le caratteristiche del genere ditirambico, rintracciabili anche in questo canto corale, vi sono aggettivazione sovrabbondante e predilezione per aggettivi composti, a volte anche di neo-coniazione, senso coloristico esasperato, ricerca di particolari effetti pittorici e tendenza a dare rilievo alla dimensione visiva, cura estrema del particolare e dei dettagli descrittivi. Si registra, cioè, una propensione alla varietà, al mimetismo e al virtuosismo. Sui rapporti tra Euripide e la Nuova Musica si veda Baltieri 2010.

⁵⁹⁰ Così ritiene, invece, Di Benedetto 1971, 243-7, che sostiene anche che nelle *Troiane* canti corali e monodie mostrino una tendenza all’uso programmatico dell’immagine bella e alla ricerca di preziosismi a livello espressivo, a discapito, invece, della componente patetica.

⁵⁹¹ Ad introdurre il motivo del rovesciamento per il primo stasimo sono già le parole di Ecuba che precedono immediatamente il canto corale (vv. 509-10): [...] τῶν δ’ εὐδαιμόνων/ μηδένα νομίζετ’ εὐτυχεῖν, πρὶν ἂν θάνηι. Se lo stasimo descrive come ha avuto luogo il rovesciamento delle sorti dei Troiani, il resto della tragedia mostra, episodio dopo episodio, le sofferenze troiane conseguenti a questo evento: «auf die Erzählung folgt die Darstellung» (Hose 1991, 308).

Sebbene non sia possibile stabilire con precisione quando Andromaca divenisse visibile agli spettatori, si può riconoscere nel passo in questione un modulo già attestato nei *Persiani* eschilei. Come fa notare Taplin, in quella tragedia l'annuncio dell'ingresso di Atossa ai versi 150-4 era seguito da un saluto, in seconda persona, rivolto dal coro alla regina stessa con un contemporaneo passaggio da metro anapestico a trocaico, che segnava «the moment of her actual engagement in the play»⁵⁹². Nelle *Troiane* si verifica solo la prima delle due condizioni, ma anche in questo caso il fatto che il coro dal verso 572 si rivolgesse direttamente alla sposa di Ettore sanciva il coinvolgimento effettivo di quest'ultima nella scena e probabilmente coincideva con una variazione nelle sue condizioni di visibilità⁵⁹³.

Le parole delle donne del coro dei versi 568-76 sono permeate di informazioni sceniche rilevanti; le coreute non individuano solo la modalità di ingresso della sposa di Ettore, ma descrivono anche con precisione la scena che contemporaneamente si rivela agli occhi degli spettatori, dando così al carro il tempo di raggiungere l'orchestra. Il pubblico, pertanto, ancor prima di avere una percezione visiva complessiva della scena, viene informato che Andromaca si trova seduta accanto alle armi di Ettore e alle spoglie dei Frigi e che giunge accompagnata da Astianatte. Confrontando il caso in questione con le altre occorrenze di ingresso su carro nelle tragedie pervenuteci, si nota immediatamente come questo tipo di accesso alla scena venga normalmente riservato a figure di stirpe regale⁵⁹⁴. Nelle *Troiane* l'arrivo di Andromaca e Astianatte, adagiati sul carro insieme al resto del bottino, rappresenta,

⁵⁹² Taplin 1977a, 70-1.

⁵⁹³ Il passaggio dalla terza alla seconda persona negli annunci di ingresso non ricorre, comunque, sistematicamente; nell'*Ifigenia in Aulide*, ad esempio, ai vv. 590-606 il coro introduce l'ingresso su carro di Clitemnestra, Ifigenia e Oreste senza rivolgersi direttamente a loro, ma, quando al verso 607 la regina inizia a parlare, riprende quanto detto dalle coreute, dimostrando che almeno in coincidenza con le ultime parole del coro il carro aveva già fatto il proprio ingresso nell'orchestra. Taplin 1977a, 74-5 nota che il coro rivolge il proprio saluto al personaggio che entra o come onorificenza, nel caso si tratti di una figura regale (e.g. Aesch. *Ag.* 783-809), o in situazione di grande pathos (e.g. Aesch. *Sept.* 861-74), come nel caso in questione. La combinazione tra annuncio e saluto, sebbene entrambi in anapesti, si ritrova anche in Eur. *Or.* 348-55, dove Menelao, che entra a piedi, viene prima annunciato dal coro e, poi, accolto con un saluto.

⁵⁹⁴ Aesch. *Pers.* 607 (Atossa), *Ag.* 906, 1070 (Agamennone e Cassandra, in quanto prigioniera del sovrano); Eur. *El.* 998-9 (Clitemnestra), *IA* 598-600, 613, 615-6, 622-3 (Clitemnestra, Ifigenia, Oreste). Casi dubbi sono Aesch. *Supp.* 181, 183 (Pelago e suo esercito (?)); Eur. *Rh.* 380-7 (Reso).

pertanto, anche visivamente la misura del rovesciamento della sorte del popolo vinto⁵⁹⁵.

Se ὄχος, vocabolo impiegato ai versi 569 e 626, è termine generico per definire il carro, il ricorso al sostantivo ἀπήνη al verso 572 consente di ricavare un numero maggiore di informazioni sul mezzo di trasporto che compariva in scena. Ἀπήνη, infatti, indica un veicolo a quattro ruote, solitamente portato da muli, in Omero impiegato prevalentemente per trasportare le merci, mentre in tragedia ricorre più volte come mezzo per lo spostamento di persone, tanto da risultare dotato di sedili⁵⁹⁶. Al verso 569, il carro sul quale viene condotta in scena Andromaca è definito dal coro di donne troiane ξενικός, termine che lo scolio al verso spiega con l'aggettivo Ἑλληνικός, che potrebbe sia indicare la sola appartenenza del mezzo ai Greci sia alludere anche alla foggia greca del carro, incertezza semantica che si risolveva per il pubblico grazie all'apporto del dato visivo⁵⁹⁷.

Nell'episodio in questione non vi sono indicazioni esplicite del fatto che la sposa di Ettore scendesse dal carro di fronte agli spettatori, mentre il verso 626 testimonia una sua discesa precedente all'ingresso in scena, quando Andromaca, visto il cadavere di Polissena, lo aveva coperto, sottraendolo alla vista dei passanti e rivolgendogli onori funebri. Gli unici versi che potrebbero alludere ad una collocazione della donna sul carro al momento della loro enunciazione sono i versi 611 e 614⁵⁹⁸: al verso 611, Andromaca chiede ad Ecuba τάδ' εἰσορᾷς; e al verso 614 spiega il τάδε riferendolo a se stessa e ad Astianatte e affermando ἀγόμεθα λεία σὸν τέκνωι. L'efficacia di questi versi è strettamente legata al fatto che venissero pronunciati mentre madre e figlio si

⁵⁹⁵ Arnott 1962, 116; Brillet- Dubois 2010, 36.

⁵⁹⁶ Hom. *Il.* 24. 275-8, 324-5, 447, *Od.* 57-9, 68-84. Il dettaglio dei sedili viene menzionato in Eur. *IA* 618.

⁵⁹⁷ Σ Eur. *Tro.* 568 Schwartz: Ἐκάβη, λεύσσεις: ἀποθεωροῦσιν αἱ κατὰ τὸν χορὸν τὴν Ἀνδρομάχην παροδεύουσιν ἐπὶ ὀχήματος Ἑλληνικοῦ καὶ τὸν Ἀστυάνακτα αὐτῇ ἐπόμενον.

⁵⁹⁸ Parmentier in Gregoire-Parmentier 1980⁷, 54 nota 1; oltre ai vv. 611 e 614, lo studioso ritiene indizio a favore della permanenza di Andromaca sul carro per tutta la durata dell'episodio il fatto che l'allontanamento di Astianatte dalle braccia materne e la partenza del carro con Andromaca dovevano svolgersi «en même temps». Anche se non si pensasse ad una contemporaneità delle due azioni, esse dovevano, comunque, verificarsi in rapida successione, lasciando, quindi, un margine di tempo molto ristretto alla donna per risalire sul mezzo, qualora ne fosse scesa. Barlow 1986, 189-90 sostiene che anche il v. 626 costituisce un indizio sulla questione in quanto suggerirebbe una differenza tra il momento presente, nel quale la donna si troverebbe sul carro, e il momento passato, quando ne era scesa per rendere onori funebri a Polissena. La studiosa non prende, comunque, posizione netta, anche se afferma che «it may be» che la donna rimanesse sull'ὄχος per tutta la durata della scena.

trovavano sul carro, accanto al bottino di guerra. Questi deboli indizi non consentono, comunque, di escludere che la donna scendesse dal mezzo in un secondo momento⁵⁹⁹. L'eventuale discesa di Andromaca dal carro pone anche il problema della collocazione di Astianatte nel corso dell'episodio; l'assenza di informazioni testuali impedisce, infatti, di comprendere se, qualora la donna lasciasse temporaneamente l'ὄχος, il bambino la seguisse o rimanesse sul mezzo. Questa seconda possibilità è presa in considerazione da Wilamowitz, che sostiene che la sposa di Ettore, allontanatasi dal carro al verso 577, in coincidenza con il verso 726 tornava indietro con un rapido movimento, in modo da stringere a sé e proteggere il figlio, del quale Taltibio ha appena rivelato il destino di morte⁶⁰⁰. Nel caso di una separazione tra Andromaca e Astianatte antecedente al verso 774 verrebbe, tuttavia, scisso anzitempo e, poi, ricomposto il nucleo unitario formato dai due personaggi, rendendo il distacco finale meno rilevante e significativo.

Nelle altre tragedie pervenuteci dove viene impiegato il carro come mezzo di trasporto, la discesa dei personaggi dall'ὄχος viene generalmente notificata a testo⁶⁰¹. Nell'*Agamennone* eschileo, ad esempio, ai versi 905-6 Clitemnestra suggeriva allo sposo di lasciare il carro, gesto che veniva necessariamente compiuto entro il verso 957, quando il sovrano si avviava verso l'ingresso del palazzo calpestando i tessuti purpurei. Cassandra, invece, riceveva da parte della regina l'ordine di scendere dal carro ai versi 1035 e 1070, sebbene il testo non riporti quando la veggente eseguisse il gesto⁶⁰². Nell'*Elettra* e nell'*Ifigenia in Aulide*, il personaggio di Clitemnestra scandiva a parole i movimenti scenici propri e degli altri personaggi nella loro discesa dal carro, fornendo precise informazioni di regia⁶⁰³. Nel caso dei *Persiani*, invece, né l'ingresso di Atossa sul carro al verso 155 né la sua eventuale discesa dal mezzo vengono segnalati a testo al momento della loro esecuzione. La mancata segnalazione

⁵⁹⁹ Lee 1997², 182, ad esempio, propende per la discesa di Andromaca dal carro nell'intervallo tra i vv. 614-774, in quanto ritiene difficile immaginare che la donna non si facesse, anche fisicamente, prossima ad Ecuba nel corso della scena.

⁶⁰⁰ Wilamowitz-Moellendorff 1906², 323, 330: «Andromache ist nach dem Wagen geeilt und hat den Astyanax ergriffen um ihn zu schützen».

⁶⁰¹ Ho escluso dal confronto le tragedie frammentarie, che, data la loro natura, non consentono di indagare come i tragediografi gestissero l'impiego del carro sulla scena. Ho escluso anche le *Supplici* eschilee e il *Reso* euripideo, che costituiscono casi dubbi (Taplin 1977a, 200-1; Fries 2014, 41).

⁶⁰² Taplin 1977a, 318.

⁶⁰³ Eur. *El.* 998-9, *IA.* 613-22.

dell'arrivo della regina sul carro e della sua discesa dal mezzo si spiega con il fatto che questa modalità di ingresso, che doveva essere frequente nella tragedia più antica, diviene rilevante e marcata solo quando, ai versi 607-9, viene posta a confronto con la seconda entrata in scena del personaggio, che torna di fronte agli spettatori a piedi⁶⁰⁴.

Il confronto con le altre tragedie nelle quali compare l'ὄχος è ulteriormente utile. Nella maggior parte dei casi i personaggi entrati sul carro, una volta lasciatolo, non vi risalgono per uscire di scena, ma si servono a questo scopo della porta dell'edificio scenico; il caso dei *Persiani* differisce, invece, dagli altri. Sebbene il testo non fornisca indicazioni di regia, Atossa doveva uscire di scena al verso 531, lungo la via percorsa in ingresso, ricorrendo al carro, dal quale era scesa poco dopo il suo arrivo. Nonostante i movimenti scenici della regina non siano segnalati, nella tragedia eschilea, al contrario di quanto accade nel caso in questione, la discesa di Atossa dal carro non viene messa in discussione in quanto l'ὄχος viene specificamente impiegato solo come mezzo per raggiungere la scena. Rispetto ai *Persiani* e alle altre tragedie che fanno uso del carro, le *Troiane* costituiscono, infatti, un caso unico: l'ἀπήνη, transitando nell'orchestra, prima di attraversarla da εἴσοδος ad εἴσοδος, si ferma per un breve intervallo, facendo una sosta nel proprio percorso per portare prigionieri e bottino alle navi dei Greci. La discesa di Andromaca dal carro non era, dunque, necessaria ai fini dell'azione drammatica e le attività da lei compiute durante la sua permanenza di fronte al pubblico non le imponevano di lasciare la posizione iniziale. Come dimostra il caso di Agamennone nell'omonima tragedia eschilea, infatti, un personaggio dal carro poteva dialogare diffusamente con chi si trovava a terra, pronunciando anche lunghe ῥήσεις⁶⁰⁵.

Considerando, infine, che il rapido susseguirsi degli eventi nella parte finale dell'episodio, con l'allontanamento di Astianatte dalla madre e la partenza di poco successiva di Andromaca, lasciava un tempo molto limitato alla donna per risalire sul

⁶⁰⁴ Taplin 1977a, 43, 76.

⁶⁰⁵ Nell'intervallo compreso tra v. 810 e v. 949 dell'*Agamennone* eschileo, il sovrano pronuncia discorsi più o meno lunghi e dialoga in sticomitia con Clitemnestra senza scendere dal carro.

carro, qualora ne fosse scesa, ritengo preferibile immaginare che la sposa di Ettore rimanesse sull'ἀπήνη per tutta la durata dell'episodio⁶⁰⁶.

Le armi di Ettore. Ai versi 574-6 il coro afferma che Andromaca e Astianatte si trovano accanto a χαλκείους Ἔκτορος ὄπλοις σκύλοις τε Φρυγῶν δοριθηράτοις. Degno di nota in questi versi è l'impiego, in riferimento alla posizione di Andromaca rispetto alle armi dell'eroe troiano e alle spoglie dei Frigi, del termine πάρεδρος, che tra sesto e quinto secolo a.C., quando usato in senso proprio, ricorre nella quasi totalità dei casi ad indicare una vicinanza tra due soggetti animati, umani o divini⁶⁰⁷. L'utilizzo anomalo del termine costituisce un primo indizio del processo di antropomorfizzazione delle armi di Ettore, che troverà compimento nella scena dei funerali di Astianatte, dove lo scudo viene interpellato come sostituto dell'eroe.

La prima questione che si pone riguardo a questi versi è inerente alla possibilità, sostenuta con decisione da vari studiosi, che tra le armi di Ettore disposte sul carro fosse presente anche lo scudo dell'eroe, non menzionato nel passo in analisi, ma fondamentale nella scena dei funerali di Astianatte⁶⁰⁸. Nella tradizione mitica e letteraria antecedente ad Euripide nessuna delle armi dell'eroe troiano acquisiva rilevanza particolare⁶⁰⁹, pertanto gli spettatori non si aspettavano di veder comparire uno specifico oggetto tra gli ὄπλα di Ettore trasportati sul carro. La presenza dello

⁶⁰⁶ Favorevole ad una permanenza continua di Andromaca sul carro è Kovacs 2018, 249.

⁶⁰⁷ Brilliet-Dubois 2010, 35. Il termine, che ricorre più volte nella letteratura drammatica, in particolare euripidea (e.g. Eur. *Hipp.* 676, *Or.* 83, 1687; Ar. *Av.* 1754), assume varie sfumature; ad esempio, può indicare, se sostantivato, la figura del consigliere (e.g. Trag. *TrGF* fr. 8.1 Sn./Kn. (*Fenicie*); Hdt. 7.147.12) o della sposa (e.g. B. *Ep.* 11.51), oppure può suggerire la prossimità fra due concetti astratti personificati (e.g. Soph. *Ant.* 797, Eur. *Med.* 843). Più volte indica una prossimità fisica (e.g. Hdt. 5.18.9, 6.65.20; Pi. *I.* 7.3) e/o ideologica (e.g. Eur. *Ba.* 57, Pi. *O.* 8.22) fra due soggetti. Nel solo caso di Pi. *P.* 4.4, oltre al passo delle *Troiane* in questione, il termine viene impiegato in riferimento ad un oggetto materiale: Pindaro parla, infatti, dell'oracolo pronunciato a Delfi dalla pizia, seduta accanto alle aquile di Zeus, che decoravano l'ὄμφαλός (Str. 9.3.6; Σ Eur. *Or.* 331.01 Mastronarde). La prossimità fisica suggerita da questo verso vuole, tuttavia, significare il legame tra la capacità oracolare e l'ἄδων του del tempio delfico e, soprattutto, la vicinanza alla sacerdotessa della divinità che rende possibile la rivelazione.

⁶⁰⁸ Parmentier in Gregoire-Parmentier 1980⁷, 52 parla addirittura di «gigantesque bouclier d'Hector»; Dyson-Lee 2000a, 19 affermano: «an effective staging would display (the shield) prominently upon the cart»; Kovacs 2018, 217 afferma: «Among the spoils is the armour of Hector, including his shield, visible even though mentioned only later (1136)».

⁶⁰⁹ Nell'*Iliade* vengono menzionate più volte le componenti dell'armatura di Ettore e le sue armi offensive e difensive, senza che ne sia individuata una in particolare, tanto più che dopo il duello con Patroclo l'eroe troiano ne indossa l'armatura, in realtà di proprietà di Achille (Hom. *Il.* 18.130-3): e.g. elmo (Hom. *Il.* 6. 466-73), lancia (Hom. *Il.* 6.318-20), spada (Hom. *Il.* 16.114-8, 22.306-11), scudo (Hom. *Il.* 7.238-9, 16.358-61). Sofocle, invece, in Soph. *Aj.* 662, 817 fa riferimento alla spada di Ettore, donata dall'eroe troiano ad Aiace.

scudo in questa scena viene, pertanto, congetturata retrospettivamente sulla base del rilievo che l'oggetto assume a partire dal verso 1136, quando viene impiegato, su specifica richiesta di Andromaca, nella sepoltura di Astianatte. Dalle parole di Taltibio dei versi 1133-42, infatti, sembra evidente che lo scudo fosse stato portato presso le navi greche, pronto per essere imbarcato insieme al resto del bottino assegnato a Neottolemo, quando Andromaca aveva chiesto che fosse impiegato nella sepoltura del figlio, della quale non poteva occuparsi ella stessa, obbligata ad una partenza anticipata.

La questione della presenza o meno dello scudo sul carro è, tuttavia, legata al problema più ampio dell'identificazione delle due εἴσοδοι. Mentre una delle uscite laterali doveva necessariamente condurre al mare e alle navi degli Achei, l'individuazione dell'altra risulta più complessa. Se si ritiene, infatti, che questa seconda εἴσοδος conducesse a Troia, si porrebbe il problema di come Taltibio, uscito al verso 789 dall'εἴσοδος che portava alla città e apparentemente ricomparso, a seguito dell'uccisione di Astianatte, da quella stessa parte al verso 1118, avrebbe potuto sia apprendere della partenza anticipata della nave di Neottolemo e dell'incarico lasciato da Andromaca ad Ecuba di dare sepoltura ad Astianatte, eventi ai quali sembra aver partecipato in prima persona (versi 1130-1), sia entrare in possesso dello scudo di Ettore, nonostante fosse stato trasportato alle navi insieme ad Andromaca.

Il tentativo di una diversa identificazione della seconda εἴσοδος non risulta risolutivo, introducendo piuttosto ulteriori complicazioni⁶¹⁰. Altrettanto improduttiva è anche

⁶¹⁰ Kovacs 2018, 18-23 risolve le due questioni sostenendo che il secondo ingresso non conduceva a Troia, ma all'agorà dell'accampamento greco e che la città di Ilio e il fiume Scamandro fossero convenzionalmente dislocate nella direzione dell'uscita che portava verso il mare. Questa ipotesi, tuttavia, lo costringe a moltiplicare il numero degli araldi, introducendone altri due oltre a Taltibio, e a far coincidere una delle due uscite con un luogo, l'agorà dei Greci, che non viene mai menzionato nel corso della tragedia e che risulta ridondante, in quanto l'esercito acheo, prossimo alla partenza, doveva trovarsi ormai presso le navi.

Quanto alla questione degli araldi, lo studioso ritiene che a presentarsi di fronte ad Ecuba e alle altre donne al verso 707 fosse un personaggio diverso da Taltibio, insistendo sul mancato riconoscimento da parte della donna dell'araldo che si avvicina (Eur. *Tro.* 707-8: τίς αὖ δέδορκα τόνδ' Ἀχαικὸν λάτριψ/ στείχοντα καινῶν ἄγγελον βουλευμάτων;); alla medesima conclusione giungeva anche lo scolio, che sottolineava come solitamente Taltibio venisse chiamato per nome da Ecuba (Σ Eur. *Tro.* 709 Schwartz: μήποτε οὐχ ὁ Ταλθύβιος, ἀλλ' ἄλλος τις ταῦτα λέγει. καὶ γὰρ οὐ λάτριψ, ἀλλ' ὄνομαστὶ Ταλθύβιον καλεῖν εἶωθεν). I versi in questione, tuttavia, come si sottolinea in Cerbo-Di Benedetto 1998, 200 nota 199, hanno carattere convenzionale e, per il v. 708, che si ripete identico in Eur. *Med.* 270, addirittura formulare, nel contesto dell'annuncio di un nuovo personaggio; inoltre, quando espressioni

l'ipotesi che lo scudo non fosse visibile sul carro insieme alle altre armi di Ettore e che dovesse essere portato alle navi in un secondo momento, comparando per la prima volta di fronte agli spettatori nella scena dei funerali di Astianatte; le indicazioni di Andromaca per Ecuba, riferite da Taltibio ai versi 1136-42, presuppongono, infatti, che l'ἄσπις si trovasse presso le navi e fosse prossimo ad essere imbarcato da Neottolemo insieme al resto del bottino.

La soluzione migliore rimane, quindi, ritenere che la seconda εἴσοδος conducesse alla città di Troia⁶¹¹ e spiegare le incongruenze riguardanti il personaggio di Taltibio e lo scudo nell'ottica della convenzionalità dello spettacolo antico, che potrebbe essere intervenuta in due diversi modi. La prima possibilità è che gli spettatori accettassero per convenzione che l'araldo, pur provenendo da Troia nel suo ingresso al verso 1118, fosse a conoscenza e avesse assistito ai fatti avvenuti presso le navi e che lo scudo di Ettore ricomparisse in scena nelle mani di Taltibio dall'ingresso opposto rispetto a quello dal quale era uscito al verso 789⁶¹². A rendere meno evidente quest'ultimo elemento contraddittorio doveva contribuire il fatto che lo scudo, presente sul carro insieme alle altre armi dell'eroe, non veniva notato dal coro e dagli altri personaggi in occasione della sua prima apparizione scenica, quindi, l'attenzione degli spettatori doveva essere equamente distribuita tra tutte le armi dell'eroe e non circoscritta a questo solo oggetto, anche nel caso fosse stato posto in posizione frontale, accanto ad Andromaca e Astianatte.

La seconda possibilità consiste nel ripensare una delle premesse poste inizialmente, ritenendo che il pubblico acconsentisse per convenzione al fatto che Taltibio e il suo

interrogative del genere introducono un personaggio nuovo, del quale non è nota l'identità, solitamente non sono lasciate senza risposta, come accade, invece, in questo caso Dyson-Lee 2000b, 156).

Kovacs, inoltre, si dice aperto alla possibilità di introdurre anche un terzo araldo, dal momento che, nella sua ricostruzione, il personaggio che fa il proprio ingresso al verso 1260, annunciando l'imminente incendio della città, entra dall'εἴσοδος che condurrebbe all'agorà dei Greci, mentre sia l'araldo che si era occupato di Astianatte sia Taltibio erano usciti dall'ingresso opposto; lo studioso non esclude, però, che a tornare in scena in questo caso fosse Taltibio, in quanto la sua uscita risaliva a quasi 800 versi prima (v. 461). La scelta di moltiplicare il numero degli araldi, oltre a rivelarsi particolarmente dispendiosa nell'economia della messa in scena, è, inoltre, in contrapposizione con la caratterizzazione omogenea di Taltibio, che, rispetto agli araldi di molte altre tragedie euripidee, nel corso delle *Troiane* si dimostra più volte empatico e non indifferente alle sofferenze delle prigioniere, anche in nome di una sua conoscenza pregressa di Ecuba (Eur. *Tro.* 235-8, 262-70, 267, 710-1, 717, 786-9, 1130-1, 1150-2, 1269). Sul personaggio si veda Dyson-Lee 2000b.

⁶¹¹ Di Benedetto-Medda 2002², 138; Cerbo-Di Benedetto 1998, 79-80.

⁶¹² Cerbo-Di Benedetto 1998, 82-3, 241 sostengono questa ricostruzione, accettando, pur implicitamente, queste contraddizioni.

seguito, usciti al verso 789 dall'εἴσοδος rivolta verso Troia, rientrassero al verso 1118 dall'εἴσοδος opposta, compiendo un cambio di direzione fuori scena, motivato con la necessità di consegnare ad Andromaca il cadavere di Astianatte per la sepoltura⁶¹³.

In entrambe le alternative proposte il consistente intervallo di versi intercorso tra l'uscita di Taltibio (verso 789) e il suo ritorno in scena (verso 1118) doveva attenuare per il pubblico la portata delle incongruenze, tuttavia, la seconda possibilità sembra preferibile e narrativamente più coerente rispetto alla prima. La presenza e la visibilità dello scudo sul carro insieme alle altre armi di Ettore sono, comunque, garantite in entrambi i casi.

Le spoglie dei Frigi. Oltre allo scudo di Ettore e alle altre armi dell'eroe, trovavano posto sul carro anche gli σκῦλα Φρυγῶν, destinati ad essere appesi nei templi di Ftia⁶¹⁴. Il coro, nel menzionare questi oggetti, non forniva dettagli sulla loro natura, dal momento che il pubblico o era già in grado di vederli o li avrebbe visti di lì a poco. Nel tentativo di comprendere meglio in cosa consistessero le spoglie dei Frigi menzionate al verso 574, è utile prendere in considerazione gli altri riferimenti al bottino di guerra acheo presenti nelle *Troiane*. Al verso 18, infatti, Poseidone, nel corso del prologo monologico, parla di πολλὸς χρυσός e di Φρύγια σκυλεύματα condotti alle navi achee per essere imbarcati verso la Grecia. Il termine σκύλευμα compare, inoltre, sempre al plurale, anche al verso 1207 della tragedia, dove viene impiegato dal coro per individuare gli ornamenti, scelti dalle coreute tra le spoglie troiane, recati ad Ecuba per predisporre il cadavere di Astianatte per la sepoltura. Al verso 1124, invece, Taltibio, nel far riferimento a quella parte del bottino toccato a Neottolemo non ancora salpata per Ftia, parla di λάφυρα τὰπίλοιπα⁶¹⁵.

⁶¹³ Questa seconda alternativa, suggerita da Hourmouziades 1965, 133, è supportata, a parere dello studioso, da un parallelo che ricorrerebbe nell'*Oreste* euripideo; Oreste e Pilade, usciti di scena al v. 806 in direzione della tomba di Agamennone, rientrerebbero al v. 1013 dall'εἴσοδος opposta, diretta all'agorà. Premettendo che nel caso dell'*Oreste* la differenziazione tra le due εἴσοδοι non è così netta e che la tragedia spinge ad immaginare che la città di Argo si sviluppi al di là delle due uscite laterali, tutt'intorno all'edificio scenico, Medda 1999, 36-7, 42-3, sostiene, invece la ricostruzione opposta, ritenendo che i due personaggi percorrano al v. 806 e al v. 1013 la stessa εἴσοδος; del medesimo parere anche West 1987, 37-8.

⁶¹⁴ Quanto alla sorte delle armi di Ettore, i vv. 1138-40 testimoniano che almeno lo scudo dell'eroe, non era destinato ai templi di Ftia, ma doveva esser portato nelle dimore di Peleo, per, poi, esser disposto nel talamo nuziale.

⁶¹⁵ In tragedia il bottino di guerra viene definito indistintamente utilizzando i termini σκῦλα e λάφυρα, più volte impiegati come sinonimi (e.g. Σ Aesch. *Sept.* 479e Smith; Σ Eur. *Hec.* 1014 Dindorf); in *EM*

Utile a definire la natura degli σκῦλα Φρυγῶν nel passo in questione è anche ricordarne il futuro impiego come oggetti votivi, destinati ad essere dedicati dai Greci alle proprie divinità nei templi, come esplicitato ai versi 575-6. Questa pratica greca è ampiamente attestata e viene anche più volte menzionata in tragedia. Nel caso dei versi 695-9 degli *Eraclidi* e dei versi 1121-2 dell'*Andromaca*, entrambe tragedie euripidee, le offerte appese alle pareti del tempio sono esplicitamente identificate con armi e armatura, delle quali si servono, rispettivamente, Iolao e Neottolemo in situazioni di emergenza⁶¹⁶. Analoga identificazione ricorre anche in alcuni passi non drammatici; si vedano, ad esempio, Hom. *Il.* 7.81-3 e Hdt. 5.95.1, dove ad essere dedicate nei templi sono τεύχεα e ὄπλα del nemico⁶¹⁷.

In altri passi drammatici, invece, come nel caso in questione, la natura delle spoglie nemiche offerte nei templi non viene precisata e il riferimento rimane generico. Così accade, ad esempio, ai versi 577-9 dell'*Agamennone* eschileo, ai versi 6-7 e 1000-1 dell'*Elettra* euripidea o ai versi 179-80 del *Reso*, nei quali si parla complessivamente di λάφυρα o σκῦλα dei nemici⁶¹⁸.

Ulteriore caso tragico rilevante è Aesch. *Sept.* 277-9, che, pur presentando numerose criticità testuali⁶¹⁹, sembra introdurre la possibilità che le spoglie offerte e appese nel tempio potessero comprendere anche ἐσθήματα, tanto che proprio ad esso fa riferimento Paley nell'affermare che al verso 574 delle *Troiane* «the σκῦλα probably

720.15 Gaisford (s.v. σκῦλα) viene, invece, stabilita una differenza tra i due vocaboli: τὰ ἐκ τῶν πολεμίων λαμβανόμενα ἔτι ζώντων λάφυρα, τὰ δὲ τῶν τεθνεώτων σκῦλα.

⁶¹⁶ Eur. *Heracl.* 695-9: *Io.* ἔστ' ἐν δόμοισιν ἔνδον αἰγμάλωθ' ὄπλα/ τοῖσδ', οἷσι χρησόμεσθα· κάποδῶσομεν/ ζῶντες, θανόντας δ' οὐκ ἀπαιτήσῃ θεός./ ἀλλ' εἴσιθ' εἴσω κάπο πασσάλων ἐλῶν/ ἔνεργ' ὀπλίτην κόσμον ὡς τάχιστα μοι; *Andr.* 1121-3: [...] ἐξέλκει δὲ καὶ παραστάδος/ κρεμαστὰ τεύχη πασσάλων καθαράσας/ ἔστι 'πι βωμοῦ γοργὸς ὀπλίτης ιδεῖν.

⁶¹⁷ Rouse 1902, 111 afferma come nella pratica storica «we have a continuous tradition of the dedication of foemen's arms from the heroic age down to the loss of Greek independence».

⁶¹⁸ Aesch. *Ag.* 577-9: “Τροίαν ἐλόντες δὴ ποτ' Ἀργείων στόλος/ θεοῖς λάφυρα ταῦτα τοῖς καθ' Ἑλλάδα/ δόμοις ἐπασσάλευσαν ἀρχαῖον γάνος”. Eur. *El.* 6-7: [...] ὑψηλῶν δ' ἐπὶ/ ναῶν ἔθηκε σκῦλα πλεῖστα βαρβάρων; *El* 1000-1: σκύλοισι μὲν γὰρ θεῶν κεκόσμηται δόμοι/ Φρυγίοις [...]; *Rh.* 179-80: *Εκ.* καὶ μὴν λαφύρων γ' αὐτὸς αἰρήσῃ παρών./ *Δο.* θεοῖσιν αὐτὰ πασσάλευε πρὸς δόμοις. Interessante a questo riguardo è anche Eur. *IT* 74-5 (*Op.* θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκῦλ' ὄραϊς ἡρτημένα;/ *Πο.* τῶν κατθανόντων γ' ἀκροθίνια ξένων), l'interpretazione del quale è, tuttavia, controversa. A risultare problematico è l'elemento architettonico al quale sarebbero attaccati gli σκῦλα dei nemici, coincidente o con l'altare per il sacrificio degli stranieri, posto di fronte al tempio, o con le pareti del tempio stesso. In quest'ultimo caso, sostenuto da vari studiosi (Torrance 2009, 24-5, Meliaddò 2000, 13-4), vi sarebbe un'ulteriore attestazione della pratica di appendere alle pareti dei templi le spoglie dei nemici, ma ad essere dedicate alla dea, oltre alle armi, dovevano essere anche le teste degli stranieri uccisi, in linea con la caratterizzazione dei Tauri come barbari (Hourmouziades 1965, 52-3, Meliaddò 2000, 12-3).

⁶¹⁹ Novelli 2005, 180-4.

[...] mean the costly embroidered garments and peploi taken in the houses of Troy»⁶²⁰. Mentre sono varie le testimonianze, anche tragiche, della presenza di vesti, tessuti e accessori tra gli σκῦλα⁶²¹ e ben attestata è la pratica, soprattutto femminile, di dedicare capi di abbigliamento e gioielli alle divinità nelle loro sedi⁶²², il passo dei *Sette contro Tebe* menzionato costituisce una delle rare attestazioni dell'uso di questa categoria di spoglie di guerra come offerte votive nei templi, sebbene le problematiche che lo travagliano lo rendano un testimone non completamente attendibile⁶²³. Ulteriore testimonianza in questa direzione è quella fornita dai versi 1143-5 dello *Ione* euripideo, dove si menzionano i tessuti e le stoffe sottratte come bottino di guerra da Eracle alle Amazzoni e dedicate dall'eroe al dio Apollo⁶²⁴.

Sulla base di questa rassegna di casi tragici si può affermare che sul carro, oltre agli Ἐκτορος ὄπλα, doveva esservi materiale pregiato di varia natura, del quale facevano parte sicuramente armi, armatura ed equipaggiamento da guerra di altri eroi troiani⁶²⁵, oggetti in oro⁶²⁶ e, probabilmente, anche vesti, accessori e tessuti preziosi⁶²⁷; il bottino

⁶²⁰ Paley 1857, 479.

⁶²¹ Oltre al v. 1207 delle *Troiane*, si hanno Eur. *Or.* 1434-6: σκύλων Φρυγίων ἐπὶ τύμβον ἀγάλ-/ματα συστολίσαι χρήζουσα λίνωι,/ φάρεα πορφύρεα, δῶρα Κλυταιμίστραι; *Pho.* 856-7: καὶ τόνδε χρυσοῦν στέφανον, ὡς ὄρῃς, ἔχω/ λαβὼν ἀπαρχὰς πολεμίων σκυλευμάτων. Inoltre, in Esichio (Hsch. λ 440 L. (*λάφυρα)) la definizione di λάφυρα, sinonimo di σκῦλα, è τὰ ἐκ τῶν πολεμίων ἔτι ζώντων λαμβανόμενα. τὰ δὲ τεθνεώτων αὐτῶν e comprendeva tutto ciò che era sottratto ai nemici, di qualunque natura fosse.

⁶²² In Hom. *Il.* 6.269-78 le donne troiane dedicano il peplo più prezioso di Ecuba nel tempio di Atena per portarla dalla propria parte; in Hdt. 1.51.25-52.2 (πρὸς δὲ καὶ τῆς ἑωυτοῦ γυναικὸς τὰ ἀπὸ τῆς δειρῆς ἀνέθηκε ὁ Κροῖσος καὶ τὰς ζώνας. ταῦτα μὲν ἐς Δελφοὺς ἀπέπεμψε) Creso invia al santuario di Apollo a Delfi una serie di offerte votive per ingraziarsi il favore del dio, tra le quali collane e cinture preziose appartenenti alla moglie.

⁶²³ Regenbogen 1933, 61 ritiene che nel passo dei *Sette contro Tebe* possa considerarsi interamente eschileo solo il v. 278, mentre i vv. 277 e 279 sarebbero contaminati a tal punto da rendere impossibile distinguere cosa fosse originario e cosa deriverebbe da manipolazioni successive e giunge ad affermare: «Daß man Kleider (noch dazu δουρίπληκτα) erlegter Feinde weiht, ist nicht bezeugt». Anche Pritchett 1979, 278 non considera il passo in questione una testimonianza dell'uso delle vesti sottratte ai nemici come offerte nei templi; lo studioso ritiene, infatti, che ἐσθήματα identifichi in questa occorrenza le armature dei nemici, senza specificare se esistono altre attestazioni di un impiego del termine in questo senso.

⁶²⁴ Eur. *Ion* 1143-5: πρῶτον μὲν ὀρόφωι πτέρυγα περιβάλλει πέπλων,/ ἀνάθημα Δίου παιδός, οὗς Ἡρακλῆς/ Ἀμαζόνων σκυλευμάτων ἤνεγκεν θεῶι. Hdt. 2.159.3, invece, non può essere considerato testimonianza della pratica di offrire alle divinità abiti e tessuti sottratti ai nemici, in quanto Neco, faraone d'Egitto, dedica al dio Apollo, presso il tempio oracolare dei Branchidi, non una veste sottratta ai nemici, ma quella da lui indossata nel conseguimento dei propri successi militari: Regenbogen 1933, 61 nota 1.

⁶²⁵ vd. Eur. *Heracl.* 695-9, *Andr.* 1121-2.

⁶²⁶ vd. Eur. *Tro.* 18. Anche in Soph. *Aj.* 93 si parla di spoglie di guerra di oro puro, pensate da Aiace come offerte per Atena.

⁶²⁷ vd. Aesch. *Sept.* 277-8; Eur. *Tro.* 1207, *Ion* 1143-5.

non proveniva, infatti, esclusivamente dal campo di battaglia, ma era il risultato di una razzia che aveva riguardato l'intera città di Troia.

570. παρὰ δ' εἰρῆσῖαι μαστῶν ἔπεται: *La resa scenica di Astianatte.* Il coro nota la presenza in grembo ad Andromaca di Astianatte, che, al verso 571, viene dapprima chiamato per nome e, poi, denominato Ἐκτορος Ἴνις, in relazione alla figura paterna. Il bambino rimane in silenzio per tutta la scena: veniamo a conoscenza delle sue reazioni attraverso le parole della madre, che ne descrive al verso 749 il pianto, poi, l'aggrapparsi alle proprie vesti (verso 750) e, infine, il rannicchiarsi contro il suo corpo (verso 751).

La questione della realizzazione sulla scena tragica delle parti assegnate ai bambini, particolarmente complessa in quei drammi dove essi prendono la parola, è stata ampiamente discussa e ha portato la maggior parte degli studiosi a sostenere che «children must have been represented on the stage by children»⁶²⁸. Anche nel caso della scena delle *Troiane* in esame il ruolo di Astianatte doveva essere assegnato ad un bambino vero e proprio.

L'età del personaggio nella caratterizzazione euripidea è difficilmente ricostruibile. Se nella scena in questione il bambino rimane in silenzio e sembra non essere in grado di rendersi conto pienamente della situazione, pur intuendo la minaccia imminente⁶²⁹, ai versi 1180-4 Ecuba gli attribuisce la formulazione della promessa di prendere parte al rito funebre della nonna, recidendosi una ciocca di capelli per offrirla alla defunta e guidando i propri coetanei alla tomba.

La coerenza nella caratterizzazione di Astianatte viene sacrificata a motivo di una duplice esigenza: nel secondo episodio l'insistenza sull'impotenza del bambino,

⁶²⁸ Sifakis 1979, 73. Della questione si erano già occupati Dale 1954, xix-xx e Stevens 1971, 159, espressi entrambi a favore della presenza in scena di bambini veri e propri; la prima, in particolare, riteneva che i bambini, pur fisicamente presenti in scena, non eseguissero, ma mimassero solamente, le parti cantate eventualmente assegnategli. Questa posizione è stata successivamente ripensata da Sifakis 1979, 74 a favore di una realizzazione da parte dei bambini stessi delle parti cantate loro attribuite. Griffiths 2020, 43, che ha ripreso e approfondito l'argomento in tempi recenti, afferma che «the use of child actors is the more likely option for fifth-century tragedy». La studiosa (Griffiths 2020, 94-6) sostiene, però, che nel caso del coinvolgimento di neonati nella messa in scena venivano probabilmente impiegati dei bambolotti, come accade per il piccolo Oreste nell'*Ifigenia in Aulide* euripidea. Quanto alla resa scenica delle parti cantate assegnate ai bambini, la studiosa (2020: 97-9) considera «quite possible that the lines were delivered by the children».

⁶²⁹ Eur. *Tro.* 749: ὦ παῖ, δακρύεις; αἰσθάνησι κακῶν σέθεν;

descritto come completamente indifeso e inerme, accentua l'effetto patetico della scena, mentre ai versi 1180-4 le parole di Ecuba costituiscono una proiezione delle speranze frustrate della regina troiana⁶³⁰, in linea con un motivo ricorrente in tragedia. Anche Medea, infatti, ai versi 1032-5 dell'omonima tragedia euripidea, nel dare l'addio ai figli, faceva riferimento alle speranze, ormai vane, riguardo al loro ruolo durante la propria vecchiaia e nel corso del proprio rito funebre. Nel caso in questione, quindi, il dato testuale consente solamente di stabilire che il figlio di Ettore non era più un neonato, in quanto era in grado di percepire il pericolo imminente (verso 749-51) e di eseguire una serie di gesti suggeritigli dalla madre (versi 761-3), ma era comunque ancora nel pieno dell'infanzia, in quanto privo di autonomia e di una piena consapevolezza e capacità di comprensione degli eventi.

L'età di Astianatte nelle intenzioni del tragediografo doveva in qualche misura condizionare anche la scelta dell'attore che ne interpretava il ruolo, nei limiti di una *performance* teatrale che, presentando degli aspetti di convenzionalità⁶³¹ e delle esigenze specifiche, non ricercava in maniera sistematica realismo e naturalismo. Sebbene, infatti, si possa escludere che i ruoli dei bambini fossero necessariamente assegnati a degli adolescenti in quanto più facilmente gestibili sulla scena, gli interpreti scelti dovevano, comunque, essere sufficientemente grandi per adempiere alle indicazioni registiche del tragediografo, pur con l'aiuto degli attori adulti che solitamente anticipavano a parole l'esecuzione da parte loro di movimenti e gesti e talvolta ne accompagnavano e guidavano di persona la realizzazione⁶³².

⁶³⁰ Griffiths 2020, 111.

⁶³¹ A livello linguistico, ad esempio, la mancanza di un'approfondita ricerca di realismo nei pochi casi, tutti euripidei (Eur. *Alc.*, *Med.*, *Andr.*, *Supp.*), nei quali i bambini ottengono la parola in tragedia trova ragione nelle convenzioni che regolano il linguaggio tragico e nella tendenza, da parte dei tragediografi e degli autori antichi in generale, a disinteressarsi di un'accurata caratterizzazione e differenziazione su base linguistica dei personaggi (Sifakis 1979, 71-2; Golden 1995, 32)). Data questa componente convenzionale nelle varie dimensioni del teatro antico, non doveva, quindi, risultare problematica per il pubblico la mancanza di una totale sovrapposibilità e coincidenza tra le caratteristiche attribuite al personaggio nelle parole del tragediografo e quelle che aveva il bambino che lo impersonava nella messa in scena.

⁶³² A questo proposito si veda Griffiths 2020, 51-2, 69-73. La studiosa sottolinea che il tragediografo doveva costruire i ruoli dei bambini sapendo di non poter pretendere da essi lo stesso livello di consapevolezza richiesto agli attori adulti. I bambini sulla scena, infatti, dovevano eseguire solo piccoli movimenti, guidati da indicazioni verbali fornite a parole dagli altri personaggi, che esercitavano su di essi un controllo diretto tramite il testo. Talvolta questo controllo si concretizzava nel gesto di prendere per mano o in braccio il bambino e accompagnarlo nei suoi spostamenti.

Nel caso in questione, dunque, per garantire sia una risposta positiva del bambino coinvolto di fronte alle esigenze della *performance* teatrale, sia la sua credibilità presso il pubblico ateniese rispetto alla caratterizzazione euripidea del personaggio, è probabile che l'attore scelto per interpretare la parte di Astianatte avesse o dimostrasse un'età superiore ai tre anni e inferiore ai sette⁶³³. Questo intervallo d'età corrispondeva per gli Ateniesi ad una fase ben precisa dell'infanzia; a tre anni, infatti, si ritenevano ormai superati tutti i tratti neonatali⁶³⁴, mentre a sette anni i maschi ateniesi di famiglia benestante smettevano di trascorrere le giornate nell'ambiente domestico insieme alla madre e alle altre figure femminili, iniziando a frequentare il ginnasio, a ricevere un'educazione sistematica e a fare le prime esperienze di vita comunitaria⁶³⁵. Sulla base del dato testuale, infatti, Astianatte, pur non essendo più un neonato, appariva agli occhi degli spettatori ancora profondamente legato alla figura materna, tanto da costituire, anche visivamente, con lei un tutt'uno.

παρὰ δ' εἰρεσῖαι μαστῶν. Nel corso del secondo episodio delle *Troiane* Astianatte forma con Andromaca un nucleo unitario, chiaramente individuato fin dall'ingresso in scena della coppia, quando il figlio di Ettore compariva adagiato al seno materno. Nel far riferimento al seno di Andromaca, Euripide ricorre alla problematica espressione εἰρεσῖαι μαστῶν, che prosegue la metafora nautica introdotta con il participio πορθμευομένην⁶³⁶. Se l'accezione metaforica del termine εἰρεσῖαι, letteralmente 'remeggio', di conseguenza ogni 'movimento rapido e ritmico', è unanimemente riconosciuta, varie sono le proposte interpretative avanzate per il verso 570. Tyrrell intende l'espressione nel senso di *παρὰ μητρὶ μαστοῦς ἐρεσσούση*, «beside his mother who is beating her breasts»⁶³⁷; il verbo ἐρέσσω, infatti, ricorre talvolta in contesto luttuoso nel senso del latino *plangere*⁶³⁸. In questa interpretazione

⁶³³ Griffiths 2020, 59, ad esempio, in riferimento al ruolo di Eurisace nell'*Aiace* sofocleo, di complessità superiore rispetto a quello di Astianatte nella tragedia in questione, afferma che un bambino di 5 anni ne poteva interpretare senza difficoltà la parte.

⁶³⁴ A 3 anni il bambino era ormai in grado di camminare, parlare, aveva messo i denti, era stato svezzato e cominciava ad essere pensato come soggetto rituale attivo (Beaumont 2012, 20): si veda a questo proposito la proposta di Ham 1999, 201-9 sulla partecipazione alla festa dei Choes come rituale di transizione maschile.

⁶³⁵ Beaumont 2012, 20-1.

⁶³⁶ Biehl 1989, 250: «mit Bezug auf die Bewegung des fahrenden Wagens»; Pot 1943, 39-40.

⁶³⁷ Tyrrell 1882, 72.

⁶³⁸ Aesch. *Pers.* 1046, *Th.* 855.

Lee ha ravvisato un doppio ordine di problemi; in primo luogo il genitivo dipendente dal vocabolo εἰρεσία e l'accusativo retto dal verbo ἐρέσσω indicano, generalmente, ciò che si muove, non la superficie che subisce il movimento, quindi è improprio intendere μαστῶν come genitivo oggettivo⁶³⁹. In secondo luogo, εἰρεσία ed ἐρέσσω, anche nei casi di impiego del verbo in contesto luttuoso, non indicano tanto l'azione di colpire o battere, ma identificano piuttosto un movimento che si ripropone ritmicamente, rispetto al quale l'urto ripetuto su una superficie costituisce una conseguenza⁶⁴⁰. Lo studioso recupera, quindi, la proposta del *LSJ* e traduce παρὰ δ' εἰρεσίαι μαστῶν come 'close to her heaving breasts'. Con la metafora nautica del movimento reiterato del remo nell'acqua, Euripide sottolinea, quindi, il moto ondeggiante del seno di Andromaca.

La proposta interpretativa di Lee, già suggerita nel *LSJ* e da Matthiae⁶⁴¹, risulta, quindi, preferibile su base linguistica rispetto alla precedente. Accettando questa interpretazione, rimane comunque un elemento di ambiguità nel testo euripideo: sono almeno due, infatti, le possibili ragioni dell'ondeggiare del seno della donna. L'oscillazione poteva essere conseguente al movimento sussultorio del carro sul quale Andromaca si trovava, oppure poteva esser causata dall'agitazione della donna, prossima alla deportazione, che rendeva il suo respiro affannoso e ne faceva palpitare il petto⁶⁴². Se questa seconda alternativa sembra preferibile rispetto alla prima, risulta, in ogni caso, rilevante che le parole del coro suggerissero agli spettatori un dettaglio significativo che non era percepibile visivamente, indirizzando su di esso la loro attenzione: proprio in grembo ad Andromaca, infatti, era adagiato Astianatte. Il coro, dunque, menzionando la madre, soffermandosi sul dettaglio del suo petto ondeggiante e individuando, infine, la presenza del bambino, svolgeva a parole una funzione analoga a quella dell'illuminazione nel teatro contemporaneo.

⁶³⁹ Lee 1973, 264-5. Per il termine εἰρεσία: Dionys.Eleg. fr. 4.3 West; Eur. *IA* 766; Luc. *Musc.Enc.* 2.2-3. Per il verbo ἐρέσσω: Soph. *Aj.* 251, *Ant.* 158; Eur. *IA* 138; *AP* 10.22.1; Luc. *Cont.* 1.30.

⁶⁴⁰ Lee 1973, 264.

⁶⁴¹ Matthiae 1824, 77. Biehl 1989, 250, d'accordo con l'interpretazione di Lee 1973, afferma che l'espressione non può indicare il gesto di Andromaca di battersi il petto per il dolore perché questa gestualità sarebbe del tutto inappropriata rispetto alla situazione presente; la si dovrebbe, infatti, ritenere eseguita in concomitanza con il movimento del carro.

⁶⁴² Susanetti 2010², 169 nota 98 prende in considerazione entrambe le possibilità, ma propende per la seconda, che viene nettamente sostenuta da Pot 1943, 47, Lee 1997², 175, Cerbo-Di Benedetto 1998, 184 nota 155.

740. ὦ φίλτατ', ὦ περισσὰ τιμηθεὶς τέκνον: *La gestualità tra madre e figlio.* A partire dalla rivelazione da parte di Taltibio della morte imminente di Astianatte (verso 719), di poco successiva rispetto alle parole di Ecuba che avevano riportato l'attenzione sul bambino (versi 702-5), il nucleo unitario formato da Andromaca e dal figlio, rimasto compatto fin dall'ingresso in scena dei due, è interessato da un intenso scambio verbale e gestuale. Subito dopo l'annuncio che i Greci intendono gettare Astianatte dalle torri di Troia, Andromaca, come nota Taltibio al verso 727, si stringe al figlio. L'interazione maggiore fra i due viene descritta, però, proprio nelle parole della sposa di Ettore ai versi 740-63. Andromaca si rivolge con delle allocuzioni direttamente al bambino, silenzioso per tutta la scena, ribadendone il destino di morte, e ne segue le reazioni, riferendole nel dettaglio con attenzione registica. La donna al verso 749, mettendo in evidenza un aspetto che il pubblico non poteva notare direttamente, constata con partecipazione che Astianatte sta piangendo e, senza aspettarsi alcuna risposta, chiede al bambino se sia consapevole dei mali che lo riguardano. Andromaca, quindi, riporta a parole, ai versi 750-1, i gesti concitati del figlio, che afferra con le mani la madre e si stringe alle sue vesti, descrivendone le azioni attraverso la similitudine del pulcino che trova rifugio sotto le ali materne, topica per i bambini in tragedia⁶⁴³. Nell'aggrapparsi alle vesti materne, Astianatte ripropone in scena la gestualità infantile che il coro aveva attribuito ai bambini troiani ai versi 557-9, durante l'ultima notte di Troia.

L'interazione fisica fra madre e figlio si ripropone ai versi 757-8, dove la donna sottolinea l'intimità del rapporto con Astianatte facendo riferimento, tramite quelli che Kaimio chiama «vocatives of embrace» contemporanei all'esecuzione del gesto⁶⁴⁴, al bambino come destinatario del suo abbraccio e all'odore della sua pelle, per, poi, invitarlo a rivolgerle l'ultimo saluto attraverso il ricorso ad una gestualità descritta minuziosamente. I gesti affettuosi che Andromaca suggerisce al figlio sono scanditi con precisione ai versi 761-3: la donna esorta Astianatte a salutarla,

⁶⁴³ Sifakis 1979, 77.

⁶⁴⁴ Kaimio 1988, 36 nota 11, 40 nota 32, 45 nota come di frequente uno o entrambi i soggetti coinvolti nell'abbraccio ricorrono ad espressioni al vocativo contemporanee all'esecuzione del gesto sia nelle scene di addio (Eur. *Med.* 1071-2, *Or.* 1045-6, 1049, *IA* 681), sia in quelle di riconoscimento (Soph. *El.* 1224, Eur. *IT* 795, 827, *Hel.* 566, 625, *Ion* 1437, 1439).

stringendosi a lei, abbracciandola e, infine, baciandola. Quest'ultima azione veniva necessariamente realizzata in maniera stilizzata data la presenza delle maschere.

Nel novero dei passi tragici che propongono manifestazioni di affetto, i casi nei quali è uno dei personaggi a guidare registivamente la gestualità dell'altro, come accade ad Andromaca con Astianatte, costituiscono una minoranza. I *pattern* più ricorrenti prevedevano, infatti, che uno o ciascuno degli attori coinvolti nello scambio di effusioni descrivesse i propri gesti nell'atto di compierli⁶⁴⁵ o, qualora le manifestazioni di affetto fossero unidirezionali, che il personaggio che riceveva, apparentemente senza motivo, queste attenzioni chiedesse spiegazioni all'altro⁶⁴⁶.

Quanto alle occorrenze dello schema individuato nell'interazione tra Andromaca e Astianatte, Edipo, in Soph. *OT* 1480 e Soph. *OC* 329, e Medea, in Eur. *Med.* 1069-70, rivolgono ai propri interlocutori una singola esortazione, incoraggiandone l'avvicinamento o il contatto. Invece, Polissena, in Eur. *Hec.* 409-10, e Giocasta, in Eur. *Pho.* 306-9, dirigono con una serie di indicazioni precise rispettivamente la gestualità di Ecuba e Polinice. Nei casi di *Edipo Re* ed *Edipo a Colono*, il ricorso a questo schema è motivato da ragioni narrative: Edipo è cieco e non è in grado di avvicinarsi per primo alle sue figlie. Nella prima delle due occorrenze sofoclee la preferenza per questa soluzione ha anche una motivazione scenica, che ricorre analoga nel passo della *Medea* menzionato e in quello delle *Troiane* in corso di indagine; le figlie di Edipo, infatti, così come i figli di Medea e Astianatte, sono interpretati sulla scena da bambini che avevano bisogno di essere guidati e indirizzati nei loro movimenti e gesti da parte degli attori adulti.

L'interruzione del contatto. Tornando al passo delle *Troiane* in esame, il contatto fisico tra i due soggetti, che si protrae ancora fino al verso 774, mentre Andromaca rivolge invettive contro Elena, viene bruscamente interrotto dalla donna stessa, secondo uno schema individuato da Kaimio, che si ripete più volte, pur con le necessarie variazioni, tanto in Sofocle, quanto in Euripide⁶⁴⁷. La repentina e inaspettata rottura del contatto tra madre e figlio, che si era declinato in una sequenza

⁶⁴⁵ e.g. Eur. *El.* 578-9, *Or.* 1042-51, *IA* 631-6.

⁶⁴⁶ e.g. Eur. *IT* 793-809, *Hel.* 566-7, *Ba.* 1363-5.

⁶⁴⁷ Kaimio 1988, 44-8.

di gesti affettuosi riconducibili alla ritualità dell'addio⁶⁴⁸, doveva produrre una risposta emotivamente intensa da parte del pubblico. Andromaca con l'incalzante sequenza di imperativi ἄγετε φέρετε ρίπτει'(ε) di verso 774, rivolta ai Greci presenti, lasciava che Taltibio le sottraesse il bambino, gesto che si deve ritenere eseguito entro il verso 777, quando la sposa di Ettore, rimasta per tutta la scena sul carro, chiedeva che il suo corpo venisse coperto e gettato sulle navi greche al pari del resto del bottino. Andromaca, infatti, una volta separatasi dal figlio, subiva, una forma di «semiotic death»⁶⁴⁹: la donna già privata dello sposo e della patria, viene defraudata in questi versi anche della propria identità di madre, tanto che il personaggio parla di se stesso come di un involucro vuoto, senza vita, un mero oggetto inanimato. La richiesta di venir coperta doveva essere eseguita immediatamente da parte di alcune delle donne troiane presenti in scena, con ogni probabilità le coreute, e sanciva l'interruzione definitiva del contatto comunicativo di Andromaca con il resto dei personaggi⁶⁵⁰.

Se Astianatte veniva sottratto alla madre già al verso 777, i versi 782-3 non possono essere interpretati come ordine rivolto da Taltibio al bambino di lasciare l'abbraccio materno; essi descrivevano, invece, la separazione appena avvenuta e, insieme ai versi 783-5, suggerivano al figlio di Ettore di abbandonarsi, senza opporre resistenza, al proprio destino di morte. Ritengo preferibile escludere la possibilità alternativa che la separazione tra madre e figlio fosse successiva all'ordine di Taltibio dei versi 782-3 sia perché questa soluzione posticiperebbe necessariamente anche il gesto di velare Andromaca, che sarebbe, quindi, eseguito frettolosamente ai versi 786-9, subito prima che il carro uscisse di scena, e passerebbe di conseguenza quasi inosservato, sia perché le parole della sposa di Ettore ai versi 777-9 sembrano implicare che il distacco sia già avvenuto. L'imperativo rivolto al verso 786 da Taltibio al suo seguito di uomini armati – λαμβάνειτ' αὐτόν – non individua, quindi, il momento della separazione tra

⁶⁴⁸ Nelle scene di addio (e.g. Eur. *HF* 485-9, *IA* 1450-2, 1460) Euripide si serve spesso non solo del linguaggio verbale, ma anche di quello del corpo, ricorrendo ad una gestualità che trova compimento nel contatto fisico tra personaggi, che non è frequente in tragedia e ricorre nelle scene di maggior patetismo (Skouroumouni Stavrinou 2015, 119-20), come quelle di riconoscimento (e.g. Eur. *Hel.* 622-35, *cfr.* Ar. *Th.* 913-6a) e quelle di supplica (e.g. Eur. *Hipp.* 326, *Hel.* 1237-8; Kaimio 1988, 49-61; Telò 2002b).

⁶⁴⁹ Wyles 2007, 107-8, Wyles 2013, 183.

⁶⁵⁰ Telò 2002a, 37-8.

Andromaca e Astianatte, ma indica il passaggio del bambino dalle mani di Taltibio a quelle dei soldati che hanno il compito di gettarlo dalle mura della città⁶⁵¹.

Una volta concluso il proprio intervento al verso 789, Taltibio e i soldati Greci lasciavano la scena attraverso l'εἴσοδος che portava alla città di Troia, mentre il carro recante Andromaca si dirigeva verso le navi achee. Il silenzio di Andromaca dopo il verso 779 e l'assenza di un suo lamento sulla sorte del figlio non implicavano, infatti, necessariamente l'uscita di scena della donna in concomitanza con le parole del coro dei versi 780-1⁶⁵². Nella ricostruzione proposta fino a questo punto, l'isolamento della sposa di Ettore e la sua mancanza di interazione con il contesto circostante tra il verso 779 e il 789 si spiegano con il fatto che la donna giace sul carro velata.

Mentre Andromaca non ha levato lamenti per l'imminente morte di Astianatte, Ecuba, rimasta in scena insieme alle sue custodi e al coro, ai versi 790-8 ne piange la triste sorte anche per conto della nuora con la medesima gestualità alla quale ha fatto già più volte ricorso nelle scene precedenti. Non è improbabile che la regina nel dar voce al proprio lamento cadesse a terra in una posizione marginale, accompagnata dalle sue ancelle, lasciando spazio al coro per le evoluzioni del secondo stasimo.

860. ὦ καλλιφεγγὲς ἠλίου σέλας τόδε: *L'aspetto di Menelao.* Il testo delle *Troiane* non restituisce alcuna indicazione sull'aspetto di Menelao, che, quindi, è ricostruibile solo per approssimazione, grazie all'apporto della pittura vascolare e al confronto con le altre tragedie euripidee nelle quali l'Atride compare tra le *dramatis personae*.

Quanto alla documentazione iconografica, Menelao viene ritratto nella maggior parte degli esemplari come guerriero armato e assume solo in un numero ristretto di

⁶⁵¹ Non ha solido fondamento la possibilità, sostenuta da Taplin 1977a, 91 nota 2, che i vv. 782-9 vadano attribuiti non a Taltibio, ma alla sposa di Ettore, nell'idea che «Andromache should have some final words before her exit». La ricostruzione della messa in scena dei versi 774-89 è, comunque, molto controversa. Se, ad esempio, si ritiene che Astianatte venisse sottratto alla madre non al verso 777, ma in concomitanza con le parole dell'araldo dei vv. 782-6, λαμβάνει' αὐτόν di verso 786 non segnerebbe più necessariamente il passaggio del bambino dalle mani di Taltibio a quelle dei soldati che lo accompagnano; sorgerebbe, pertanto, l'esigenza di identificare chi aveva il compito di sottrarre il figlio di Ettore alla madre. Halleran 1985, 97-8, ad esempio, che preferisce questa alternativa, ritiene che sia più economico in termini di messa in scena immaginare che Taltibio, contemporaneamente alle proprie parole dei vv. 782-5, separasse madre e figlio senza afferrare il bambino, che veniva, invece, preso direttamente dai soldati, in seguito all'ordine di v. 786.

⁶⁵² Così, invece, ritengono Paley 1857, 489, Lee 1997², 207-8, Parmentier in Gregoire-Parmentier 1980⁷, 54 nota 1, 60 e Barlow 1986, 197.

testimoni altre caratteristiche⁶⁵³. Questa scelta iconografica è dovuta all'ambientazione troiana della quasi totalità delle rappresentazioni nelle quali l'eroe compare come soggetto. Tra di esse, risultano particolarmente rilevanti per la ricostruzione dell'aspetto dell'eroe nelle *Troiane* gli esemplari nei quali viene raffigurato il ricongiungimento di Menelao ed Elena. L'iconografia del personaggio nelle varie realizzazioni di questa scena nella pittura vascolare di sesto e quinto secolo a.C. non subisce nel corso del tempo trasformazioni sostanziali: l'Atride viene preferibilmente rappresentato come oplita, dotato di elmo, solitamente munito di spada e, talvolta, anche di scudo⁶⁵⁴. Nelle rappresentazioni più antiche l'elmo ricopre completamente il capo di Menelao, nascondendone, spesso completamente, il volto, e la figura dell'eroe, rivestita dell'armatura, rimane statica, sebbene la spada sia generalmente sguainata ed impugnata contro Elena con gesto minaccioso⁶⁵⁵. A partire dagli ultimi decenni del sesto secolo l'eroe viene raffigurato con maggior cura e attenzione al dettaglio; l'elmo, infatti, pur presente, non cela più le fattezze del volto del personaggio, solitamente barbuto, e l'armatura, qualora rappresentata, si arricchisce di particolari⁶⁵⁶. L'intera scena, inoltre, si fa più dinamica e Menelao viene più volte ritratto in movimento, nell'atto di inseguire la sposa in fuga; talvolta, infine,

⁶⁵³ Fa eccezione, ad esempio, il supporto protoattico a figure nere, risalente al VII sec. a.C. e conservato allo Staatliche Museen zu Berlin (inv. A 42, *LIMC online* ID 14928), dove Menelao, in processione insieme ad altri quattro personaggi maschili e individuato tramite iscrizione, indossa un lungo chitone e un *himation* ricamato, ha barba e capelli lunghi e impugna una lancia.

⁶⁵⁴ Sono molto rare le rappresentazioni di Menelao senza elmo nel contesto della scena del suo ricongiungimento con Elena; una di queste è l'anfora a figure nere conservata al Museo Archeologico di Firenze (inv. 3777; *LIMC online* ID 29817) e risalente alla seconda metà del VI secolo a.C., dove l'eroe compare a capo scoperto, armato di spada, con lo sguardo rivolto verso la sposa.

⁶⁵⁵ Si vedano, ad esempio, la *neck-amphora* a figure nere conservata allo Staatliche Museen zu Berlin (inv. F 1842, *LIMC online* ID 29951) e risalente alla seconda metà del VI secolo a.C., dove l'eroe punta la spada contro la sposa, e l'anfora a figure nere conservata all'Hearst San Simeon State Historical Monument di San Simeon (inv. 5443, *LIMC online* ID 30007) e risalente al 520-10 a.C., probabilmente raffigurante lo stesso soggetto, dove l'eroe è armato di lance e scudo. Sebbene l'elmo copra l'intero volto dell'Atride, talvolta vengono comunque delineati alcuni tratti del volto e viene accennata la barba, come accade nel caso dell'anfora biansata a figure nere conservata allo Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek di München (inv. 1383, *LIMC online* ID 29816), risalente al 575-25 a.C..

⁶⁵⁶ Si veda, ad esempio, lo *skyphos* a figure rosse risalente al 490-80 a.C. e conservato al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 13.186, *LIMC online* ID 6026), dove Menelao, che indossa un elmo che lascia scoperto il volto e rende visibile la barba, viene colto nell'atto di sguainare la spada contro Elena. L'eroe ha un'armatura finemente decorata: ad essere raffigurati con dovizia di particolari sono, soprattutto, elmo, corazza e scudo. Non sempre il soggetto viene rappresentato con l'armatura: negli esemplari della seconda metà del quinto secolo, talvolta, l'eroe indossa un corto chitone (e.g. cratere a campana, 440-30 a.C., Museum of Art di Toledo (Ohio), inv. 67.154, *LIMC online* ID 29935) o si presenta nudo (e.g. *oinochoe* a figure rosse, 430-25 a.C., Musei Vaticani, inv. 16535, *LIMC online* ID 6028).

ne viene rappresentata la rinuncia ai propositi di vendetta nei confronti di Elena, concretizzata nel gesto di lasciar cadere la spada⁶⁵⁷.

Questo medesimo episodio ricorre anche nelle testimonianze letterarie, che confermano, ad esempio, la tendenza delle rappresentazioni iconografiche a dotare Menelao di spada⁶⁵⁸. Nell'ambito delle fonti scritte, la maggior parte delle informazioni sulle sembianze del personaggio proviene dalla produzione drammatica euripidea. In particolare, ai versi 616-8 dell'*Andromaca*, Peleo menziona le armi di Menelao, accusandolo di essersi risparmiato nel corso della guerra troiana tanto da aver riportato indietro delle τεύχη intonse. Al verso 175 dell'*Ifigenia in Aulide*, invece, il coro riferisce a Menelao l'epiteto ξανθός, che in Omero viene di frequente attribuito all'eroe⁶⁵⁹. Un'informazione simile sull'Atride viene fornita al verso 1532 dell'*Oreste* dal personaggio che dà il nome alla tragedia, che attribuisce a Menelao dei lunghi ξανθοὶ βόστρυχοι. Nella medesima tragedia è presente anche una seconda indicazione, che doveva trovare un riscontro visivo immediato: ai versi 348-51, infatti, il coro annuncia l'ingresso in scena di Menelao, notandone l'ἀβροσύνη. Nell'*Elena*, infine, le caratteristiche dell'Atride sono descritte più ampiamente; l'eroe dapprima indossa degli ἀμφίβληστρα σώματος ῥάκη (verso 1079), mentre, in seguito, li sostituisce con delle vesti nuove (versi 1382-3), impugnando anche le armi predispostegli come offerta funebre (versi 1375-8). Interessanti risultano in particolare i versi 423-4 dell'*Elena*, nei quali viene stabilito un confronto tra l'aspetto trasandato del Menelao-naufrago e il suo precedente abbigliamento raffinato e ricercato: πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα/ χλιδάς τε πόντος ἦρπασ'(ε)·[...].

⁶⁵⁷ Si veda, ad esempio, l'anfora nicostenica a figure rosse, conservata al Musée du Louvre di Parigi (inv. G 3, *LIMC online* ID 6024) e risalente al 525-475 a.C., dove Menelao ed Elena sono raffigurati in movimento e viene immortalato il momento nel quale l'eroe afferra la sposa per il polso. Quanto al gesto di Menelao di lasciar cadere la spada, ad indicare la nuova risoluzione di non uccidere la sposa, si veda, ad esempio, il cratere a campana a figure rosse, risalente al 460-40 a.C., conservato al Musée du Louvre di Parigi (inv. G 424, *LIMC online* ID 29928), dove l'abbandono dell'arma da parte dell'eroe si accompagna al suo gesto di coprirsi con lo scudo per sottrarsi allo sguardo di Elena.

⁶⁵⁸ Si vedano, ad esempio, *Il. Parv.* fr. 19 Bernabè, *Ibyc. PMGF* fr. 296 Davies e anche la versione tarda di Q.S. 13. 354-6, 385-402. A cavallo tra le testimonianze figurative e quelle letterarie è Paus. 5.18.3, dove viene descritta l'arca di Cipselo, nella quale era rappresentato anche Menelao in armatura, che avanzava per uccidere Elena con la spada. Sulle occorrenze letterarie e artistiche della scena si veda Brillante 2009.

⁶⁵⁹ e.g. Hom. *Il.* 3.284, 4.183, 11.125; *Od.* 1.285, 4.30, 59, 15. 110.

Una volta interrogate le testimonianze iconografiche e letterarie è, dunque, possibile elaborare un'ipotesi sull'aspetto di Menelao nelle *Troiane*. Grazie all'apporto della pittura vascolare, si può assumere con una certa sicurezza che la maschera dell'eroe fosse dotata di barba, tratto che compare quasi sistematicamente nell'iconografia del personaggio. Quanto alla capigliatura di Menelao, non è improbabile che il tradizionale epiteto ξανθός ricevesse evidenza scenica. A questo riguardo, è rilevante non tanto Eur. *IA* 175, dove l'aggettivo è impiegato in un canto corale alla maniera omerica, quanto Eur. *Or.* 1532, dove la menzione dei riccioli ξανθοί del personaggio precede di poco il suo arrivo in scena (verso 1549) ed è funzionale anche alla caratterizzazione dell'individuo come guerriero vanitoso e pieno di sé, secondo il modello del generale del fr. 114 West di Archiloco, del quale si percepisce un'eco in questo verso⁶⁶⁰.

Quanto al costume del personaggio, se i passi dell'*Elena* e dell'*Oreste* attribuiscono a Menelao un aspetto e un abbigliamento raffinato e curato, il contesto militare della vicenda drammatizzata nelle *Troiane*, accentuato nell'episodio in questione dall'ingresso dell'eroe con un seguito di uomini in armi, unitamente alle testimonianze iconografiche della scena del ricongiungimento tra Elena e l'Atride, suggeriscono che quest'ultimo entrasse indossando il costume del guerriero e fosse armato di spada.

L'ingresso di Menelao. Menelao giunge di fronte al pubblico dall'εἴσοδος che conduce al mare senza essere annunciato e dà inizio ad un monologo, che Lee definisce «a sort of second prologue»⁶⁶¹. L'Atride, infatti, fornisce una serie di informazioni che ricorrono sistematicamente nella sezione prologica delle tragedie euripidee: il riferimento al momento della giornata (verso 860) e al luogo dove si svolgono gli eventi (versi 864, 871), le indicazioni sull'identità del personaggio che

⁶⁶⁰ Archil. fr. 114 West: οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον/οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον./ἀλλά μοι σμικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν/ροϊκός, ἀσφαλῆως βεβηκῶς ποσσὶ, καρδίης πλέως.

⁶⁶¹ Lee 1997², 220. Parmentier in Gregoire-Parmentier 1980⁷, 63 nota 2 afferma: «Ménélas qui vient s'expliquer devant le public comme un prologue, se présente et se nomme lui-même». Biehl 1989, 320 sottolinea come questo discorso di ingresso, che ha, a suo parere, le caratteristiche di un prologo interno, faccia da introduzione alla scena di Elena, che costituisce una sorta di intermezzo.

parla (versi 861-3)⁶⁶² e la spiegazione delle ragioni del suo arrivo in scena (versi 869-71)⁶⁶³. Il confronto con altri monologhi non prologici euripidei, concomitanti con l'ingresso in scena di un nuovo personaggio, consente, tuttavia, di constatare che questo tipo di informazioni in Euripide ricorre frequentemente anche al di fuori della sezione incipitaria delle tragedie, rendendo improprio parlare per il caso in questione di un secondo prologo⁶⁶⁴. Paralleli per il monologo dell'Atride nelle *Troiane* sono, ad esempio, Eur. *Or.* 356-79, nel quale Menelao, entrando in scena dopo essere stato annunciato dal coro, dà indicazioni sul luogo dove si svolge la scena (versi 356-7), sulla propria identità (versi 366) e segnala il motivo del suo arrivo (versi 371-2, 375-6), Eur. *Pho.* 261-79, dove Polinice fa il proprio ingresso in scena senza essere

⁶⁶² La questione dell'autenticità dei vv. 862-3 risale già alla riflessione scoliastica, tanto che Σ Eur. *Tro.* 863 Schwartz afferma: περισσὸν τὸ Μενέλαός εἰμι· αὐταρκεὺς γὰρ τὸ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι. L'espunzione dei versi viene inizialmente proposta da Herwerden 1955, 377 che nota la problematicità a livello di senso del v. 863 e l'incongruenza esistente tra la menzione di Elena al v. 862 e le parole dello stesso Menelao ai vv. 869-70. Lo studioso ritiene, pertanto, che i due versi non siano opera di Euripide, ma di un qualche ignoto poeta di scarso valore. La discussione è stata ripresa da Page 1934, 74 che conferma l'espunzione dei versi, ma li considera «a pompous melodramatic interpolation by an actor». I vari editori della tragedia si sono divisi sulla questione; se Murray 1913³, *ad loc.*, Diggle 1981a, 220 e Lee 1997², 221 sono favorevoli all'espunzione, Parmentier in Gregoire-Parmentier 1980⁷, 63 e Biehl 1989, 329-30 decidono, invece, di conservare i versi. Quest'ultimo, in particolare, interpreta i vv. 862-3 come segue: «Denn darjenige, der seinerseits ganz offensichtlich (δῆ) die Vielzahl der Kriegsmühen durchgestanden hat, Menelaos, der bin ich - doch (um es genau zu sagen) auch das griechische Heer (hat vieles durchgestanden)». Quanto alla menzione al v. 862 del nome di Elena in apparente opposizione con l'affermazione dei vv. 869-70, lo studioso nega vi sia un'incongruenza, affermando che il nome della donna viene ripetuto da Menelao anche al v. 877. Prima di Biehl, si era espresso a favore del mantenimento dei vv. 862-3 anche West 1980, 16, che ipotizzava la presenza di una lacuna dopo il termine Μενέλαος di v. 863 ed emendava εἰμι in εἶμι.

Sebbene ritenga preferibile conservare i due versi, a livello di ricostruzione scenica non vi sono differenze sostanziali: in ciascuno degli assetti testuali passati in rassegna, infatti, Menelao fornisce informazioni sulla propria identità, in un caso in modo esplicito e diretto (v. 863 Μενέλαός εἰμι), nell'altro in modo indiretto (v. 861, δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι).

⁶⁶³ Tra i prologhi euripidei che presentano queste informazioni si vedano, ad esempio, il prologo monologico delle *Supplici*, dove Etra dà informazioni sul luogo (vv. 1-2), sulla sua identità (v. 6) e spiega le ragioni della sua presenza (vv. 8-9, 24-8); il prologo monologico dell'*Ifigenia in Tauride*, nel quale Ifigenia si presenta (v. 5), fornisce indicazioni dirette sul luogo (vv. 29-30, 34), dà informazioni indirette sul tempo (v. 42) e dichiara perché è giunta in scena (vv. 42-3); il prologo monologico delle *Baccanti*, dove Dioniso si presenta (v. 1), afferma di trovarsi a Tebe, nei pressi del palazzo regale (vv. 1, 7, 23) e spiega le ragioni del suo arrivo (vv. 39-42).

⁶⁶⁴ Se Susanetti 2010², 179 nota 147 annovera il v. 860, ὃ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε, fra gli aspetti che farebbero del passo in questione un secondo prologo, si deve, tuttavia, constatare che l'allocuzione in trimetri giambici ad un elemento del paesaggio naturale o antropico come *incipit* del discorso di ingresso di un personaggio non ricorre nei soli prologhi euripidei: e.g. Eur. *Or.* 356, *Ba.* 1024; si veda anche *TrGF* Eur. fr. 443 Kannicht (*Hippolytus velatus*), forse attribuibile a Teseo, nel suo ingresso in scena di ritorno dall'oltretomba nel mezzo della vicenda drammatica (Newton 1980). Negli stessi prologhi, inoltre, l'allocuzione ad uno specifico elemento dell'ambientazione è solo una delle tante formule incipitarie possibili, ricorrente in Euripide solo in *Alceste*, *Andromaca*, *Elettra* e *Fenicie*, tragedia nella quale l'autenticità dei primi due versi è fortemente discussa.

annunciato, fornisce informazioni sul luogo nel quale si svolgono gli eventi (versi 271, 274-5), si presenta in forma indiretta (verso 272) e spiega le ragioni della sua presenza (verso 273), ed Eur. *IA* 801-18, dove Achille, entrato senza essere stato annunciato, segnala perché è giunto in scena (versi 801, 815-6), quale sia la sua identità (versi 802-3) e dove si svolgono i fatti (verso 804).

Nel novero degli ingressi monologici non prologici euripidei un ampio gruppo è costituito dai casi nei quali il personaggio che entra ha inizialmente un contatto visivo solo parziale con la scena, acquisisce, quindi, nel corso del monologo consapevolezza della presenza in scena di altri soggetti, con i quali intraprende, infine, un dialogo. Tra le occorrenze di questo *pattern* vi sono, ad esempio, Eur. *HF* 523-30, dove Eracle, entrando in scena, saluta la propria dimora e vede solo in un secondo momento i figli, la moglie e il padre vestiti con gli abiti dei defunti (verso 525), ed Eur. *El.* 487-502, dove l'aio, facendo il proprio ingresso, si domanda dove sia Elettra, lamenta la fatica del percorso che sta compiendo e solo al verso 493 vede la giovane⁶⁶⁵. Se il passo in questione sembrerebbe appartenere a questa categoria di monologhi di ingresso, in quanto come negli altri casi il personaggio appena giunto in scena non si rivolge immediatamente a chi è già presente, esiste, tuttavia, una differenza sostanziale: Menelao non segnala nel corso del monologo alcuna variazione nella propria percezione della scena⁶⁶⁶ e non fa alcun tentativo di iniziare un contatto verbale con la regina troiana o con il coro. Quando, al verso 889, l'eroe greco si rivolge ad Ecuba, lo fa perché incuriosito dall'insolita preghiera che ella ha appena rivolto a Zeus, non perché è, infine, divenuto consapevole della sua presenza⁶⁶⁷. L'Atride, dunque, entrando in scena, ignora volutamente la sovrana, le sue custodi e le coreute, in quanto «(he) has no need to address the captives»⁶⁶⁸. Il parallelo più prossimo per il passo in esame è, pertanto, Eur. *Hel.* 386-436, nel quale Menelao entra da una delle εἰσοδοί senza essere stato annunciato dopo che le coreute ed Elena hanno lasciato la scena vuota, dà informazioni sulla propria identità (versi 390-2), fornisce indicazioni sul

⁶⁶⁵ Si vedano a questo riguardo Mastronarde 1979, 22-4 e Battezzato 1995, 80-2.

⁶⁶⁶ Il passaggio da un contatto visivo parziale ad uno pieno viene, infatti, spesso marcato dall'esclamazione ἔα; si vedano, ad esempio, Eur. *Hec.* 726-35, con l'ἔα di v. 733, *Supp.* 87-99, con l'ἔα *extra metrum* tra i vv. 91 e 92, *HF* 1163-77, con l'ἔα di v. 1172, *Hel.* 528-45, con l'ἔα di v. 541.

⁶⁶⁷ Lee 1997², 220 ritiene, invece, vero il contrario, tanto da affermare: «He (Menelaus) becomes aware of Hecuba's presence only after she speaks in 884ff.».

⁶⁶⁸ Mastronarde 1979, 25.

luogo (versi 409, 414-5, 430-2) e spiega le ragioni della sua presenza (versi 428-9), rivolgendosi, infine, ad eventuali interlocutori presenti nel palazzo (versi 435-6). Dal punto di vista del Menelao delle *Troiane*, infatti, Ecuba e le altre troiane sono presenze irrilevanti: il personaggio si comporta come se le prigioniere fossero assenti, tanto che, nel concludere il proprio monologo, interpella non loro, ma il proprio seguito (versi 880-2).

880. ἀλλ' εἶα χωρεῖτ' ἐς δόμους, ὀπάονες: *Il seguito di Menelao.* Menelao giunge in scena con un seguito di uomini, menzionato nel corso dell'episodio in tre occasioni. Al verso 880 l'eroe greco si rivolge loro con il vocativo ὀπάονες, mentre al verso 1047 impiega il plurale πρόσπολοι, utilizzato in riferimento agli attendenti anche da parte di Elena al verso 896. Mentre questo secondo termine indica solamente la condizione di subordinazione degli attendenti rispetto all'Atride, il vocabolo ὀπάονες, oltre a ribadire la posizione subalterna⁶⁶⁹, ne evidenzia anche l'identità di soldati e la condizione di uomini armati. Oltre alle testimonianze omeriche ed erodotee, nelle quali è evidente l'implicazione militare del termine⁶⁷⁰, in tragedia, accanto ai casi nei quali il vocabolo identifica semplici servitori e seguaci⁶⁷¹, infatti, vi sono anche occorrenze nelle quali esso indica con sicurezza soggetti armati o in grado di impugnare le armi: in Aesch. *Cho.* 769 al plurale ὀπάονες viene associato l'aggettivo δορυφόροι; in Soph. *Ant.* 1108-10 Creonte suggerisce agli attendenti di impugnare le asce; in Eur. *Ion* 980, al termine in questione viene affiancato l'aggettivo ξιφηφόροι⁶⁷².

L'ordine agli attendenti. Al verso 880, Menelao interrompe il proprio monologo con la formula ἀλλ' εἶα + imperativo, per la quale Euripide ha una predilezione e che spesso stabilisce, in modo netto e immediato e con una sfumatura di urgenza, il

⁶⁶⁹ Se la subalternità degli ὀπάονες in Omero è stata oggetto di discussione (e.g. Stagakis 1967, 414; Greenhalgh 1982, 85-6), in Euripide, come anche negli altri tragici, il termine viene sempre utilizzato per indicare degli individui subordinati rispetto alla persona per la quale svolgono un servizio: Aesch. *Supp.* 492, Soph. *Ant.* 1108, Eur. *El.* 1135, *Or.* 1110.

⁶⁷⁰ Hom. *Il.* 8.263, 10.58, 17. 610, 23.360; Hdt. 5.111.3.8, 9.50.1.6, 9.51.4.19.

⁶⁷¹ Eur. *El.* 848, 1135, *Or.* 1110-2.

⁶⁷² Altri esempi sono Soph. *OC* 1103 e Eur. *Hec.* 979, nei quali è il contesto a suggerire che gli attendenti erano armati.

passaggio «from reflection to action»⁶⁷³; l'eroe greco, infatti, passa dallo spiegare le ragioni del suo arrivo all'ordinare ai suoi satelliti, richiamati con il vocativo ὀπάονες, di entrare nella tenda delle prigioniere e prelevare Elena, trascinandola per i capelli (versi 880-2)⁶⁷⁴. Nel passo in questione, come accade di frequente anche in altre occorrenze, non solo euripidee, della formula, l'ordine che si accompagna ad ἀλλ' εἶα è diretto ad individui in condizione di subalternità⁶⁷⁵. L'assenza di una ripetizione della disposizione da parte di Menelao suggerisce che il comando era immediatamente eseguito da parte della scorta dell'Atride.

895. Μενέλαε, φροίμιον μὲν ἄξιον φόβου: L'ingresso di Elena. L'ingresso di Elena, preparato efficacemente nelle parole di Menelao e, soprattutto, di Ecuba, che ai versi 892-3 descrive la Tindaride come essere quasi mostruoso, era di forte impatto. La donna veniva spinta in scena a forza attraverso la porta della σκηνή dagli attendenti dell'Atride, che, seguendo alla lettera l'ordine del loro superiore (verso 882), dovevano trascinarla per i capelli. Le parole stesse della Tindaride sottolineano la violenza dei gesti subiti: φροίμιον [...] ἄξιον φόβου (verso 895), ἐν [...] χερσὶ προσπόλων (verso 896), βίαι [...] ἐκπέμπομαι (verso 897).

I gesti compiuti per ordine di Menelao da parte dei suoi attendenti costituiscono una forma di contatto violento appartenente alla tipologia convenzionale dell'ingresso sotto arresto, attestata di frequente in tragedia⁶⁷⁶. Questa modalità di ingresso

⁶⁷³ Kovacs 2018, 269. Sebbene la formula sia particolarmente apprezzata da Euripide, ne esistono anche esempi extra-euripidei: Ar. *Pl.* 316, Pl. *Sph.* 239 b4, Luc. *Trag.* 189, 278.

⁶⁷⁴ Altri esempi euripidei di un analogo impiego della formula in questione sono, ad esempio, Eur. *Med.* 401, dove Medea, dopo aver espresso i propri dubbi e aver riflettuto sulle alternative che le si presentano, pone fine al monologo, rivolgendosi a se stessa l'esortazione ad agire; Eur. *HF* 833, dove Iris, dopo essersi presentata e aver introdotto Lyssa e dopo aver spiegato le ragioni del loro arrivo, invita la sua compagna a passare all'azione, suscitando in Eracle la follia; Eur. *Pho.* 970, dove Creonte, ribellandosi alla notizia dell'infelice destino del figlio Meneceo, interrompe il proprio flusso di pensieri per proporre al fanciullo la fuga.

⁶⁷⁵ Fraenkel 1963, 47-8 parla non solo di figure in condizione di subalternità, ma anche di persone d'età più giovane. Altri esempi sono Eur. *Med.* 820, dove la protagonista si rivolge alla nutrice, *HF* 622, dove Eracle si rivolge ai figli, *HF* 704, dove Lico interpella Anfitrone, suo prigioniero, *Pho.* 970, dove Creonte si rivolge al figlio, *TrGF Soph.* fr. 314.174 Radt (*Ichneutae*), dove Sileno si rivolge ai satiri. Non tutte le occorrenze di ἀλλ' εἶα + imperativo rientrano in questo schema; vi sono, infatti, casi nei quali l'espressione è rivolta dal soggetto che parla a se stesso (e.g. *TrGF Aesch.* fr. 47a. 821 Radt (*Diktyoulkoi*), Eur. *Med.* 1242, *Or.* 1060) o ad un proprio pari (e.g. Eur. *Or.* 1618).

⁶⁷⁶ Kaimio 1988, 62-5. Altre occorrenze euripidee di questa tipologia di ingresso sono, ad esempio, Eur. *Heracl.* 928-30, dove un servo porta di fronte ad Alcmena Euristeo imprigionato, *IT* 456-8, dove il coro introduce l'ingresso di Oreste e Pilade, scortati in scena dalle guardie con le mani legate, *Ba.*

prevedeva che delle comparse o dei personaggi minori scortassero di fronte al pubblico un prigioniero, talvolta espressamente strattonato, in modo che venisse sottoposto al giudizio dell'autorità presente in scena. Nel caso in questione, l'Atride pur non prendendo parte all'esecuzione del gesto violento, contrariamente a quanto narrato da Teucro in Eur. *Hel.* 116⁶⁷⁷, risultava comunque coinvolto in prima persona in quanto mandante delle azioni. Spesso ad un ingresso di questo tipo corrispondeva un'uscita analoga⁶⁷⁸: nella scena in analisi, ai versi 1047-8, Menelao riferiva ad Ecuba la propria intenzione di ordinare agli attendenti di condurre Elena alle navi. Le tempistiche dell'esecuzione del comando sono materia di discussione; data l'assenza di un ordine esplicito rivolto dall'eroe greco al suo seguito, è probabile che l'uscita di Elena sotto arresto fosse ritardata fino al verso 1059 e resa contemporanea a quella di Menelao⁶⁷⁹.

La presenza di una componente violenta nella scena del ricongiungimento tra Menelao ed Elena è attestata anche nella tradizione iconografica. Se nell'iconografia più diffusa riguardante l'incontro tra i due sposi l'Atride brandisce contro la Tindaride la spada sguainata e, talvolta, ne ghermisce il braccio⁶⁸⁰, esiste anche un numero circoscritto di esemplari nei quali l'eroe afferra la donna per i capelli, compiendo il gesto assegnato nelle *Troiane* agli attendenti⁶⁸¹. Solo uno dei tre testimoni che presentano questa variante della scena risale al quinto secolo, mentre gli altri sono sicuramente

434-42, dove il servo di Penteo, insieme alle guardie, conduce sulla scena Dioniso stretto in catene. Nelle *Troiane* si era già presentata l'occasione di un ingresso analogo a quello di Elena: Taltibio ai vv. 294-5 aveva ordinato ai servi di portar fuori dalla tenda Cassandra. La scena si era, poi, evoluta diversamente, in quanto la giovane aveva anticipato l'esecuzione dell'ordine, entrando in scena autonomamente.

⁶⁷⁷ Eur. *Hel.* 115-6: Ελ. ἦ καὶ γυναῖκα Σπαρτιᾶτιν εἴλετε;/ Τε. Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπάσας κόμης.

⁶⁷⁸ Si vedano Eur. *Heracl.* 1050, *Ba.* 503-10. Esempio di uscita sotto arresto, non combinata con un ingresso analogo è, invece, Eur. *Hec.* 1282-6.

⁶⁷⁹ Barlow 1986, 135 e Lee 1997², 245 propendono per un'uscita di Menelao, della sposa e del seguito armato in contemporanea al v. 1059. Kovacs 2018, 290 considera possibile sia l'uscita di Elena, scortata dagli attendenti, ai vv. 1047-8, sia la partenza simultanea al v. 1059 dell'eroe greco, del suo seguito e della Tindaride, ritenendo, però, più probabile questa seconda alternativa.

⁶⁸⁰ Menelao viene, ad esempio, raffigurato nell'atto di brandire la spada contro Elena, afferrandola contemporaneamente per il braccio, mentre la donna tenta di sfuggirgli, sull'anfora nicostenica a figure rosse conservata al Musée du Louvre di Parigi (inv. G 3, *LIMC online* ID 6024), risalente al 525-475 a.C..

⁶⁸¹ L'anfora a figure rosse conservata al British Museum di Londra (inv. E 336; *LIMC online* ID 6037), risalente al 440-30 a.C.; il *lekythos* a figure rosse conservato presso l'Archäologisches Museum di Frankfurt am Main (inv. β 619; *LIMC online* ID 6038), risalente al 350-20 a.C.; il vaso a rilievo conservato al Musée Gréco-Romain di Alessandria d'Egitto (inv. 9578a, *LIMC online* ID 6039), risalente al I sec. d.C..

più tardi. L'esemplare di quinto secolo, un'anfora del tipo a collo distinto, datata più precisamente al 440-30 a.C., è stata, tuttavia, variamente interpretata. Non si può, infatti, escludere che ad essere rappresentati siano Cassandra e Aiace, in quanto la scena riproduce uno schema particolarmente diffuso per questi due soggetti, con la figura femminile inginocchiata, che protende le mani verso la statua di una divinità e il personaggio maschile che la strattone per i capelli⁶⁸². A far propendere alcuni per l'identificazione delle figure con Menelao ed Elena sono, invece, le caratteristiche della statua di culto, che rappresenta una divinità maschile con l'aspetto di un κοῦρος, identificabile con Apollo⁶⁸³; Cassandra, al contrario, trovava tradizionalmente rifugio presso il tempio di Atena e presso la statua della dea. Se rimane un margine di incertezza riguardo all'identità dei soggetti raffigurati e, quindi, riguardo al fatto che il motivo di Elena trascinata per i capelli sia stato introdotto sulla scena teatrale o avesse fatto già in precedenza ingresso in pittura vascolare, su imitazione della diffusa iconografia di Cassandra e Aiace⁶⁸⁴, è, comunque, certo che la dimostrazione di forza da parte di Menelao ai danni della Tindaride nella scena delle *Troiane* in analisi incontrava le aspettative del pubblico e si poneva in linea con l'idea che gli spettatori avevano del momento del ricongiungimento tra i due sposi.

⁶⁸² Richter 1960², 1; Clement 1958, 58-9; Hedreen 1996, 166 nota 61. Esempi di questo tipo iconografico per Cassandra e Aiace sono il cratere a volute conservato al Museo Civico Archeologico di Bologna (inv. Pell. 268, *LIMC online* ID 246) e risalente al 475-50 a.C., l'*hydria* risalente al 500-475 a.C. e conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 81669, *LIMC online* ID 245) e la *kylix* conservata al Musée du Louvre di Parigi (inv. G 458, *LIMC online* ID 11093) e risalente alla seconda metà del V sec. a.C..

Si noti anche che sul cratere a volute risalente alla fine del IV sec. a.C., attribuito al pittore di Baltimora e conservato alle Gallerie Nefer di Zurigo (Cat. 3, 1985, 10, *LIMC online* ID 257), dove vengono rappresentate contemporaneamente entrambe le scene, solo Aiace viene raffigurato nell'atto di strattone Cassandra per i capelli, mentre Menelao viene colto mentre brandisce la spada contro la sposa e protende l'altra mano minacciosamente verso di lei. Analoga situazione si verifica sull'anfora, anch'essa attribuita al pittore di Baltimora, appartenuta alla Graham Geddes Collection di Melbourne (inv. A 5:2), ma attualmente conservata al Musée Calvet di Avignone (inv. 2001.4, *LIMC online* ID 256) e risalente al 330-10 a.C. circa. In entrambi i casi si tratta di prodotti di origine apula, di tardo IV sec. a.C. per i quali è probabile che il pittore abbia combinato le iconografie più diffuse e meglio riconoscibili di ciascuna coppia di soggetti, giustapponendole in un'unica composizione; per approfondire Giacobello 2014.

⁶⁸³ Eichler 1919, 96 nota 157; Ghali-Kahil 1955, 96 n. 82, 327; *LIMC* IV.1 (1988), s.v. Hélène (L. Kahil), pp. 550 n. 358, 560.

⁶⁸⁴ Non si desidera in questa sede indagare l'origine, comune o indipendente, del motivo nelle varie forme artistiche e letterarie. Sulla questione si veda Hedreen 1996. Lo studioso (Hedreen 1996, 184) sottolinea in particolare come sia improduttivo cercare nei testi letterari l'origine di un motivo artistico e viceversa e come, invece, entrambe le forme espressive attingessero ad un medesimo patrimonio mitologico e culturale.

L'approccio violento di Menelao nei confronti della sposa e la sua iniziale intenzione di ucciderla sono, infatti, testimoniati, in maniera più o meno esplicita, anche nelle fonti letterarie. Già Lesche di Mitilene, infatti, secondo quanto attestato in Σ Ar. *Lys.* 155 Dübner, narra degli iniziali propositi uxoricidi di Menelao, abbandonati, poi, in un secondo momento⁶⁸⁵; lo stesso raccontavano Ibico di Reggio e le varie fonti drammatiche sull'episodio⁶⁸⁶.

903. ἔξεστιν οὖν πρὸς ταῦτ' ἀμείψασθαι λόγῳ: *Un ricongiungimento mediato.*

Nelle *Troiane* euripidee, la scena del ricongiungimento tra Elena e Menelao, contrariamente a quanto accade nelle altre attestazioni sia letterarie sia artistiche della vicenda, coinvolge anche Ecuba, presenza costante e continua nella tragedia. La regina troiana non rimane in posizione marginale, ma interagisce attivamente con gli sposi, inserendosi nelle dinamiche dell'incontro tra i due, tanto da proporsi come avversaria di Elena nell'agone verbale che occupa quasi interamente l'episodio. Mentre, però, Ecuba, nel rispondere alla ῥῆσις di Elena rivolge le proprie parole direttamente alla Tindaride, quest'ultima, nel tentativo di difendere la propria posizione, interagisce esclusivamente con Menelao, ignorando quasi sistematicamente l'avversaria⁶⁸⁷. La ricerca da parte di Elena di un contatto verbale esclusivo con lo sposo, una volta ricevuta notizia della propria condanna a morte (versi 901-2), è intenzionale e volta a persuadere più efficacemente l'Atride.

Nelle *Troiane*, infatti, Euripide sceglie di dare ampio spazio alla persuasione verbale, a discapito delle forme di seduzione fisica attestate in altre versioni dell'episodio⁶⁸⁸. Il tragediografo non dà, quindi, pieno sviluppo scenico alle eccezionali capacità suasorie e manipolatorie delle sembianze di Elena, alluse da Ecuba nel preparare

⁶⁸⁵ Per Lesche si veda *PEG* fr. 19 Bernabè.

⁶⁸⁶ Per Ibico si veda *PMGF* 296 Davies, che raccoglie le testimonianze di Σ Ar. *Lys.* 155 Dübner, Σ Ar. *Vesp.* 714a Koster, Σ Eur. *Andr.* 631 Schwartz. Se si è concordi sul fatto che il poeta reggino parlasse della vicenda di Menelao ed Elena in un ditirambo, è discusso se il dettaglio del seno svelato, attestato chiaramente nelle fonti drammatiche (Eur. *Andr.* 629-30, Ar. *Lys.* 155), trovasse posto già nella narrazione ibicea (Cavallini 1997, 151).

⁶⁸⁷ La Tindaride menziona la sua avversaria solo al v. 919 e non le si rivolge mai direttamente nel corso della ῥῆσις.

⁶⁸⁸ Si vedano Stesich. 201 *PMGF*, dove la bellezza della donna fa desistere i Greci dal lapidarla, Eur. *Andr.* 629-30, dove la vista del seno della donna porta Menelao a risparmiarle la vita, Eur. *Or.* 1287-8, dove Elettra, non ricevendo risposta da parte di Oreste e Pilade, che si trovano all'interno del palazzo per uccidere Elena, sospetta che la bellezza della donna ne abbia incrinato la volontà.

l'ingresso della Tindaride (versi 891-3). Se l'importanza della dimensione corporale per il personaggio di Elena viene riconosciuta a parole, come suggeriscono i vari riferimenti nel corso dell'agone all'aspetto esteriore della donna e al suo σῶμα⁶⁸⁹, questo potenziale non viene, tuttavia, pienamente sfruttato a livello di messa in scena, dove, per quanto ricostruibile dal testo, la Spartana non eseguiva gesti espliciti di seduzione né cercava il contatto fisico con lo sposo, ma conservava la propria compostezza e faceva ricorso ad una gestualità misurata.

Nelle *Troiane* non trova, ad esempio, posto il gesto esplicito di Elena di scoprire il seno per sedurre lo sposo, attestato con sicurezza in Eur. *Andr.* 629-30 e ripreso, poi, efficacemente in Ar. *Lys.* 155⁶⁹⁰. Non viene neppure posta in evidenza alcuna forma

⁶⁸⁹ Si vedano i vv. 929 (τοῦμόν εἶδος), 958 (σῶμα [...] τόδε), 1010 (σῶμα σόν), 1022 (σόν δέμας) e li si confronti con Gorg. *Hel.* 4.3-4: ἐνὶ δὲ σώματι πολλὰ σώματα συνήγαγεν ἀνδρῶν ἐπὶ μεγάλοις μέγα φρονούντων. Si considerino anche i vv. 1022-8, nei quali Ecuba descrive l'aspetto curato e adorno della donna.

⁶⁹⁰ La questione della paternità euripidea del motivo del seno svelato da Elena per persuadere Menelao è ampiamente discussa. Il gesto non può essere identificato con completa sicurezza nelle testimonianze iconografiche antecedenti o coeve ad Euripide e non ebbe particolare fortuna neppure dopo di lui; se ne trovano comunque alcune occorrenze, come il cratere a calice risalente al 380-70 a.C. e conservato al Museo Etrusco di Villa Giulia (inv. 1197, *LIMC online* ID 1582), dove Menelao insegue Elena, che, per sedurre lo sposo, allarga il mantello, rivelando il seno, mentre tra i due personaggi si frappone un'altra figura femminile, probabilmente Afrodite, e il cratere a volute apulo risalente al 340-30 a.C. e conservato allo Staatliche Museen zu Berlin (inv. 1968.11, *LIMC online* ID 30016), dove la Tindaride, seduta presso la statua di Atena, svela con la mano sinistra uno dei seni. La nudità di Elena ricorre, invece, più di frequente nelle raffigurazioni dell'incontro della donna con Paride (e.g. *pelike* a figure rosse, risalente al 425-375 a.C. e conservata al Musée du Louvre di Parigi (inv. CA 2261, *LIMC online* ID 29651), lebetes di origine apula, risalente al 375-50 a.C. e conservato al Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia (inv. J 1619, *LIMC online* ID 29619)). Sulla presenza e diffusione in pittura vascolare del motivo dello svelamento del seno nella scena del ritrovamento di Elena da parte di Menelao si vedano i pareri contrapposti di Hedreen 1996, 157-8, che sostiene che il motivo del seno svelato non compaia nei testimoni iconografici più antichi, e Ghali-Kahil 1955, 97-8, che ritiene che il gesto in questione si sia originato proprio in ambito artistico. Come prima attestazione in assoluto del motivo viene spesso ricordato il *pithos* conservato al Musée Archéologique di Mykonos (inv. 2240, *LIMC online* ID 263), risalente alla prima metà del VII sec. a.C., dove in una metopa viene raffigurato un guerriero nell'atto di minacciare con la spada una donna che regge con una mano il velo, che le copre il capo lasciando nuda una spalla o un seno; la rappresentazione, tuttavia, non è facilmente interpretabile. Risulta, infatti, problematico sia identificare con sicurezza i soggetti, sia comprendere quale sia la parte del corpo svelata. Altro caso dubbio è la *kylix* a figure nere conservata al National Archaeological Museum di Atene (inv. 20813, *LIMC online* ID 29857) e risalente al 575-25 a.C., sul lato B della quale viene rappresentata Elena che sembra colta nell'atto di scoprire il seno di fronte allo sposo. Se Ghali-Kahil 1988, 537 considera questo esemplare una delle più antiche attestazioni della seduzione di Menelao da parte di Elena attraverso la sua nudità, anche in questo caso, come nel precedente, la lettura dell'immagine non è incontrovertibile né univoca. La presenza o meno del motivo nelle fonti letterarie antecedenti ad Euripide dipende interamente dall'interpretazione degli scolii ad alcuni passi drammatici che riferiscono che l'episodio veniva narrato anche in Lesche di Mitilene e in Ibcio di Reggio (Σ Eur. *Andr.* 631 Schwartz, Σ Ar. *Lys.* 155 Dübner, Σ Ar. *Vesp.* 714a Koster). L'assenza del gesto in questione in Lesche e Ibcio è sostenuta da molti (Ghali-Kahil 1955, 31, Castellaneta 2013, 89-92), sebbene non manchino pareri contrari (Bettini-Brillante 2002, 104).

di contatto fisico tra i coniugi, né vi sono accenni ad una fuga scomposta della donna, elementi ampiamente attestati nelle testimonianze iconografiche della scena⁶⁹¹. L'unico riferimento individuabile nel passo ad un possibile contatto tra la Tindaride e l'Atride ricorre al verso 1042, dove Elena, implorando lo sposo di risparmiarle la vita, menziona il gesto del supplice di abbracciare le ginocchia dell'interlocutore (πρός σε γονάτων). La fugacità del riferimento⁶⁹², l'assenza di altre allusioni⁶⁹³, la mancanza di deittici per indicare le parti del corpo coinvolte nell'eventuale contatto⁶⁹⁴, portano a dubitare dell'effettiva realizzazione del gesto da parte della donna e suggeriscono che esso fosse solamente menzionato a parole, in modo incidentale e cursorio⁶⁹⁵. Il confronto con Eur. *Med.* 324 e 853 consente di confermare che l'espressione impiegata da Euripide come formula di supplica nel verso in questione non implicava di per sé necessariamente né il contatto fisico tra i soggetti coinvolti né il ricorso agli

⁶⁹¹ Esempi di vasi nei quali viene rappresentato un contatto fisico tra i coniugi sono la *kylix* a figure rosse risalente al 525-475 a.C., conservata al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 13.190, *LIMC online* ID 29963), dove Menelao afferra la sposa per il polso, e l'anfora a collo distinto a figure nere della seconda metà del VI sec. a.C., conservata al British Museum di Londra (inv. B 245, *LIMC online* ID 25291), dove Menelao afferra il mantello della donna. Quanto agli esemplari nei quali Elena viene rappresentata in fuga, si vedano l'*oinochoe* a figure rosse conservata ai Musei Vaticani (inv. 16535, *LIMC online* ID 6028) risalente al 430-25 a.C. e il cratere a campana a figure rosse risalente al 440-30 a.C. e conservato al Museum of Art di Toledo (Ohio) (inv. 67.154, *LIMC online* ID 29935), nei quali la fuga concitata scopre la gamba destra della donna nel primo caso e l'intero lato destro del corpo nel secondo.

⁶⁹² Quando la supplica coinvolge anche la gestualità di un personaggio, il riferimento al gesto non è fugace e cursorio, ma c'è una maggior insistenza su di esso: e.g. Eur. *Andr.* 891-5, dove, oltre all'espressione πρόσ σε τῶνδε γονάτων, resa più concreta dalla presenza del deittico, vengono menzionate le braccia di Ermione, descritte nell'atto di avvinghiarsi intorno alle ginocchia di Oreste.

⁶⁹³ Nel caso le parole di supplica si accompagnino ad un gesto, generalmente vi sono allusioni ripetute ad esso; talvolta a riferirsi al gesto non è il solo personaggio che compie la supplica, ma anche chi la riceve: e.g. Eur. *Hel.* 1237-8, dove all'espressione πρόσ νῦν σε γονάτων τῶνδ'(ε), pronunciata da Elena, segue la domanda di Teoclimeno τί χρῆμα θηρῶς' ἰκέτις ὠρέχθης ἔμοῦ;, con la quale il sovrano interrompe la donna, esplicitando il gesto da lei compiuto, culminato nel contatto fisico. In questo caso anche il contesto depone a favore del raggiungimento di un contatto tra i due soggetti: Elena ha appena accettato di unirsi in matrimonio con Teoclimeno dopo una lunga resistenza e i due personaggi hanno già avuto una lunga conversazione, quindi è probabile si trovino sufficientemente vicini l'uno all'altro.

⁶⁹⁴ Spesso quando la supplica verbale è unita ad un gesto e culmina nel contatto tra i soggetti coinvolti sono presenti dei deittici indicanti le parti del corpo interessate dal contatto: e.g. Eur. *Med.* 709, dove la supplica è rivolta da Medea alla guancia e alle ginocchia di Egeo e la prima delle due parti del corpo è marcata da un deittico (τῆσδε πρόσ γενειάδος γονάτων τε τῶν σῶν).

⁶⁹⁵ Come sottolinea giustamente Kaimio 1988, 55, quando il tragediografo intendeva mettere in scena una supplica completa, nella quale alla componente verbale si unisse quella gestuale fino al raggiungimento del contatto fisico, generalmente rendeva evidente a testo questa sua intenzione. L'idea, sostenuta da Kaimio 1988, 56 e Telò 2002a, 37 nota 87, che la supplica di Elena nella scena in questione fosse solo verbale non è condivisa unanimemente; Lee 1997², 243 e Kovacs 2018, 289 ritengono, ad esempio, che la donna si inginocchiasse e toccasse lo sposo. Parmentier in Gregoire-Parmentier 1970⁸, 70, invece, parla del gettarsi di Elena alle ginocchia di Menelao senza esplicitare il contatto tra i due.

altri gesti propri del supplice⁶⁹⁶. Nel primo caso, infatti, l'espressione πρὸς σε γονάτων, che accompagna il rifiuto di Medea rispetto all'ordine rivoltole da Creonte di lasciare Corinto, non raggiungeva in alcun modo evidenza scenica, come confermano le parole λόγους ἀναλοῖς con le quali il sovrano rispondeva alla donna al verso 325⁶⁹⁷. Analogamente nel secondo caso la formula πρὸς γονάτων σε, combinata in questa occorrenza con il verbo ἵκετεύω e assegnata al coro, che vi ricorreva nel corso del terzo stasimo, non si traduceva sulla scena in contatto fisico tra le coreute e la protagonista; è, tuttavia, possibile che, nel cantare i versi 853-5, le donne del coro imitassero nella loro danza il gesto di prostrarsi, protendendo le mani verso Medea. Nel passo delle *Troiane* in questione, quindi, Elena non esegue una supplica completa in quanto non viene raggiunto il contatto tra supplice e destinatario, ma non si può escludere che la donna, pur rimanendo a distanza, si inginocchiasse, mimando il gesto di toccare le ginocchia di Menelao.

La preferenza di Euripide in questa occorrenza della vicenda per l'interazione verbale tra i due sposi, oltre a restituire ad Elena la sua eloquenza omerica, pur nella diversa caratterizzazione del personaggio⁶⁹⁸, trovava probabilmente un antecedente in Ibico⁶⁹⁹. Nelle testimonianze indirette sul ditirambo nel quale Ibico avrebbe trattato questo episodio non viene, infatti, menzionato in riferimento al poeta reggino lo

⁶⁹⁶ La supplica verbale poteva essere accompagnata, se non dal contatto fisico del supplice con ginocchia, mani o mento dell'interlocutore (e.g. Hom. *Il.* 24.477-9; Eur. *Hipp.* 325-6, *Hec.* 273-8), anche dal solo avvicinarsi dell'ἵκέτης al destinatario, dal suo inginocchiarglisi di fronte, protendendo le mani verso di lui (e.g. *TrGF* Eur. fr. 757. 856-62 Kannicht (*Hypsipyles*), dove Ipsipile ha le mani legate, dunque non può toccare Anfiarao, ma solo inginocchiarsi di fronte a lui, Eur. *Hipp.* 605-7). Per approfondire Gould 1973 e Kaimio 1988, 49-61.

⁶⁹⁷ Gould 1973, 85-6 sottolinea che la supplica, in un primo momento solo verbale, veniva completata tramite il raggiungimento del contatto fisico tra Medea e Creonte al v. 338, come dimostrato dal v. 339, se si segue l'emendazione di Wilamowitz-Moellendorff 1906², 210 di χερὸς per χθονός: τί δ' αὖ βιάζητι κοῦκ ἀπαλλάσσει χερὸς;.

⁶⁹⁸ Blondell 2013, 182; De Sanctis 2018, 26-9. Si vedano, ad esempio, l'efficacia del compianto della Tindaride sul corpo di Ettore (Hom. *Il.* 24.762-75), che suscita il pianto non nelle sole donne, ma nel δῆμος ἀπείρων (Hom. *Il.* 24.776), la capacità di penetrazione e l'acutezza delle parole della Spartana, che in Hom. *Od.* 4.138-46 coglie la somiglianza tra Telemaco e Odisseo, e l'abilità diegetica della donna nel raccontare le imprese del figlio di Laerte in Hom. *Od.* 4.235-64. Quanto alla caratterizzazione di Elena in Omero si vedano Blondell 2013, 58, 62- 8, 188 e De Sanctis 2018, 240-45.

⁶⁹⁹ Sulla scelta euripidea di privilegiare nelle *Troiane* la persuasione verbale su probabile ispirazione ibicea si veda Anderson 1997, 164-5.

svelamento del seno da parte di Elena, mentre vengono descritti i due protagonisti nell'atto di dialogare di fronte al tempio di Afrodite, dove Elena si era rifugiata⁷⁰⁰.

Euripide, dunque, rinuncia nelle *Troiane* a mostrare sulla scena lo strumento più esplicito di persuasione a disposizione di Elena, in linea con la sua scelta di non raccontare il momento nel quale Menelao desiste dall'uccidere la sposa, contrariamente a quanto accade nella maggior parte delle testimonianze letterarie e in molti degli esemplari iconografici dell'episodio⁷⁰¹. Il tragediografo, infatti, posticipa la resa dell'Atride, suggerendola attraverso i riferimenti insistiti al rischio al quale l'eroe greco si espone interagendo con la sposa e attraverso alcune allusioni del coro nel corso del terzo stasimo⁷⁰².

L'assenza dello svelamento del seno e del contatto fisico tra i due sposi, elementi che avrebbero esaltato la fisicità di Elena, non comporta un conseguente disinteresse del tragediografo per le capacità seduttive della bellezza e dello sguardo della Tindaride, alluse e, quindi, portate all'attenzione del pubblico più volte da Ecuba nel corso

⁷⁰⁰ Le testimonianze indirette sul ditirambo ibiceo che trattava dell'incontro tra Elena e Menelao sono raccolte in *Ibyc. fr. 296 Davies* (Σ Eur. *Andr.* 631 Schwartz, Σ Ar. *Lys.* 155 Dübner, Σ Ar. *Vesp.* 714a Koster). La questione della presenza o meno, nel componimento del poeta reggino, del motivo del seno svelato è oggetto di discussione in quanto nessuna delle fonti ne fa menzione chiara ed esplicita. Sebbene ci sia chi conserva una posizione di dubbio (Cavallini 1996, 62-3), vari sono gli studiosi espressi a favore dell'assenza del motivo in *Ibico* (Ghali-Kahil 1955, 42, Clement 1958, 47-51, Castellaneta 2013, 90 nota 16).

⁷⁰¹ Come già più volte ricordato, per Lesche e *Ibico* si vedano Σ Eur. *Andr.* 631 Schwartz, Σ Ar. *Lys.* 155 Dübner, Σ Ar. *Vesp.* 714a Koster; quanto alle occorrenze del motivo nella letteratura drammatica si vedano Eur. *Andr.* 629-31, Ar. *Lys.* 155-6. A rimanere isolata rispetto alle altre testimonianze letterarie è quella di Arctino di Mileto, conservataci nel riassunto di Proclo (*Procl. Chr.* 259-60), nella quale viene constatata l'uccisione di Deifobo da parte di Menelao e il conseguente gesto dell'eroe greco di portare Elena alle navi, senza che ne vengano esplicitate le intenzioni. Quanto alle testimonianze iconografiche, se molti esemplari raffigurano Menelao nell'atto di minacciare la sposa (e.g. anfora a figure nere conservata al Walters Art Museum di Baltimora (inv. 48.16, *LIMC online* ID 21919) risalente al 550-25 a.C.; *hydria* a figure rosse conservata al British Museum di Londra (inv. E 161, *LIMC online* ID 29886) risalente alla prima metà del V sec. a.C.), ve ne sono anche vari che raffigurano la resa dell'eroe greco di fronte alla donna attraverso il gesto di lasciar cadere la spada (e.g. anfora a figure rosse conservata al Museo Archeologico di Napoli (inv. H 3129, *LIMC online* ID 29930) risalente alla seconda metà del V sec. a.C.; anfora a figure rosse conservata al British Museum di Londra (inv. E 263, *LIMC online* ID 29922) risalente al 475-25 a.C.).

⁷⁰² Se le parole di Ecuba dei vv. 891-3, 1049-51, sottolineano i rischi che Menelao corre a causa del contatto con la sposa, le parole ostili del coro dei vv. 1100-17 sembrano suggerire la possibilità che l'eroe greco si imbarcasse ugualmente sulla stessa nave di Elena, nonostante le raccomandazioni della regina troiana, e che il fascino della Tindaride avesse la meglio sulla sua forza di volontà (Anderson 1997, 170-1). La decisione finale di Menelao rimane comunque fuori dagli interessi euripidei nella tragedia in questione (Buttrey 1978, 286).

dell'episodio⁷⁰³. Non è, infatti, da escludere che venissero accentuati nella messa in scena gli scambi di sguardi tra Elena e Menelao⁷⁰⁴ e che la donna stessa accompagnasse i riferimenti insistiti al proprio σῶμα con dei gesti volti a richiamare l'attenzione su di esso⁷⁰⁵.

1022. [...] καὶ τῷσδε σὸν δέμας: *L'aspetto di Elena.* Euripide, nel terzo episodio delle *Troiane*, è il primo tra i tragici a confrontarsi con la questione della resa scenica del personaggio di Elena. Se, infatti, nella produzione drammatica precedente non mancavano i riferimenti alla Tindaride⁷⁰⁶, il personaggio, allo stato attuale delle conoscenze, non era ancora mai comparso direttamente di fronte al pubblico.

L'ingresso di Elena viene lungamente preparato da parte del tragediografo, che tende comunque ad evitare una descrizione precisa dell'aspetto della Tindaride⁷⁰⁷. La prima menzione della donna risaliva probabilmente già all'*Alessandro*; sebbene non compaiano riferimenti alla Tindaride nei frammenti conservatisi del dramma, alcuni versi dell'omonima tragedia enniana, attribuiti a Cassandra, alludono alla donna definendola *Furiarum una* e non è improbabile che vi fosse un richiamo simile nell'opera euripidea⁷⁰⁸. Nelle *Troiane*, dopo un iniziale fugace riferimento alla Tindaride da parte di Poseidone, che ne constata la condizione di prigioniera (versi

⁷⁰³ Ecuba, suggerendo a Menelao di evitare di rivedere la sposa (vv. 891-3) e di tenersene a distanza (vv. 1049-51) e descrivendo le sembianze sontuose di Elena (vv. 1022-4), sottolinea come lo strumento seduttivo principale della donna sia il suo aspetto fisico e come il suo potere si eserciti prevalentemente attraverso lo sguardo. Già Andromaca, nell'episodio precedente (vv. 772-3), affermava: καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο αἰσχυρῶς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπόλεσας Φρυγῶν.

⁷⁰⁴ La potenza dello sguardo di Elena nella scena del suo incontro con Menelao viene, ad esempio, sottolineata efficacemente in pittura vascolare. Ne sono esempi il cratere a campana risalente al 475-25 a.C. e conservato al Musée du Louvre di Parigi (inv. G 424, *LIMC online* ID 29928), dove Menelao si copre con lo scudo gli occhi per evitare di incrociare lo sguardo di Elena, e l'anfora a figure rosse conservata a Londra, al British Museum (inv. E 263, *LIMC online* ID 29922), dove lo scambio di sguardi tra i due sposi porta l'eroe greco a lasciar cadere la spada.

⁷⁰⁵ Blondell 2013, 196. Non doveva trattarsi di gesti plateali o eccessivi; era, infatti, sufficiente che la donna, nel menzionare il proprio corpo, indicasse se stessa e la propria figura.

⁷⁰⁶ e.g. Aesch. *Ag.* 681-98, 1455-61; Eur. *Andr.* 103-8, *Hec.* 942-52, *El.* 479-86.

⁷⁰⁷ Blondell 2013, 51-2. Questa tendenza risale già ad Omero, che impiega per Elena una serie di epiteti generici e comuni; λευκώλενος, ad esempio, viene utilizzato per descrivere la Tindaride in Hom. *Il.* 3.121 e *Od.* 22.227, ma ricorre anche in riferimento ad Era (e.g. Hom. *Il.* 1.55, 5.711), Andromaca (e.g. Hom. *Il.* 6.377, 24.723), Nausicaa (e.g. Hom. *Od.* 6.186, 7.12), τανύπεπλος, invece, viene associato ad Elena in Hom. *Il.* 3.228, *Od.* 4.305, 15.171, ma viene adoperato anche per Teti (Hom. *Il.* 18.385, 424), Ctimene (Hom. *Od.* 15.363) e Lampezia (Hom. *Od.* 12.375). In Omero si preferisce, infatti, sottolineare la bellezza straordinaria di Elena attraverso le reazioni che suscita negli altri personaggi (e.g. Hom. *Il.* 3.156-60, 442-6).

⁷⁰⁸ Si tratta di Enn. fr. 17.47-9 Jocelyn (*Alexander*).

34-5), Euripide per il prologo, la parodo e i primi due episodi e stasimi assegna alle sole Troiane le allusioni ad Elena, unanimemente ritenuta l'ἀρχὴ κακῶν di Troia⁷⁰⁹. Ecuba, Cassandra, Andromaca e le donne del coro non risparmiano accuse e aspre critiche alla Spartana, attribuendo al personaggio una connotazione indubbiamente negativa. Gli spettatori, tuttavia, fino all'arrivo di Menelao all'inizio del terzo episodio della tragedia, non sospettavano che Elena avrebbe fatto il proprio ingresso in scena; nel monologo iniziale dell'Atride e nel suo successivo breve scambio dialogico con Ecuba i riferimenti e le allusioni alla Tindaride si fanno, invece, più incalzanti e raggiungono una maggiore concretezza, creando aspettative riguardo alla comparsa della donna⁷¹⁰.

Le parole delle prigioniere negli episodi e negli stasimi precedenti e la descrizione di Elena da parte della regina troiana dei versi 891-4 suggeriscono una caratterizzazione mostruosa della Tindaride, che unisce capacità attrattiva e distruttiva al pari di altre figure femminili esiziali del mito come, ad esempio, Medusa, alla quale la donna è accomunata dal potere dello sguardo⁷¹¹, e le sirene, esseri uccelliformi, ai quali la Spartana può essere assimilata in quanto generata da Zeus in forma di cigno⁷¹². La donna viene, quindi, presentata al pubblico come un vero e proprio τέρας⁷¹³, un *fatiale monstrum* in grado di combinare la proverbiale avvenenza⁷¹⁴ e la natura ferale.

⁷⁰⁹ Ecuba: Eur. *Tro.* 131-7, 498-9; Coro: Eur. *Tro.* 210-1, 780-1; Cassandra: Eur. *Tro.* 357, 368-73; Andromaca: Eur. *Tro.* 598, 766-73.

⁷¹⁰ Eur. *Tro.* 861-2, 864-6, 869-83, 890-4.

⁷¹¹ Nel corso del quinto secolo l'iconografia di Medusa cambia e la Gorgone passa dall'essere rappresentata come figura mostruosa e spaventosa (e.g. anfora a figure rosse conservata allo Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek di München (inv. 2312, *LIMC online* ID 9805), risalente al 525-475 a.C.) ad assumere le sembianze di una donna attraente (e.g. *pelike* a figure rosse conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 45.11.1), risalente al 450-40 a.C.), novità già introdotta a livello letterario (e.g. Pi. *P.*12.16); sulla variazione nell'iconografia del personaggio, si veda Wilson (1920: 238).

⁷¹² Per questa tradizione sulle origini di Elena si vedano Eur. *Hel.* 17-21, Isoc. orat. 10.59 e Apollod. 3.126.6-1-128.1. Le sirene sono tradizionalmente in grado di ammaliare grazie al proprio canto (Hom. *Od.* 12.41-5), che è piacevole (Hom. *Od.* 12.52, 192), ma letale (Hom. *Od.* 12. 45-6). Omero non si pronuncia sul loro aspetto, testimoniato, invece, con una certa uniformità nelle fonti iconografiche, nelle quali le sirene risultano caratterizzate da corpo di uccello e testa e, talvolta, busto di donna (e.g. *aryballos* conservato al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 01.8100, *LIMC online* ID 15139), risalente al 570-50 a.C.; cratere di origine pestana conservato allo Staatliche Museen zu Berlin (inv. V.I. 4532, *LIMC online* ID 18478) di IV sec. a.C.).

⁷¹³ *cf.* Eur. *Hel.* 256, 260, dove Elena definisce se stessa τέρας. Si consideri anche che in Aesch. *Ag.* 749 e in Eur. *Or.* 1387-9a, ribadito da Σ Eur. *Or.* 1388 Schwartz, Elena viene paragonata ad un'Erinni.

⁷¹⁴ Quanto alle testimonianze letterarie sulla bellezza di Elena, si vedano, ad esempio, Hom. *Il.* 3.156-8, Hes. fr. 199.1-3 Merkelbach-West, Sapph. fr. 16.6-9 Voigt, Gorg. *Hel.* fr. 11.19-20 Diels-Kranz⁶, Eur. *Hec.* 267-9, 635-7. Nelle fonti iconografiche, la bellezza della Tindaride viene rappresentata in

L'aspetto della Tindaride al momento del suo ingresso in scena doveva, inoltre, creare un forte contrasto rispetto alle sembianze di Ecuba e delle altre prigioniere presenti. La regina insiste su questa difformità e la mette in evidenza nei versi 1022-8; se, infatti, le Troiane indossavano abiti dimessi, avevano un atteggiamento mesto e, almeno nel caso di Ecuba, erano caratterizzate da capo rasato e guance lacerate, senza alcuna distinzione legata alla loro posizione sociale precedente, Elena si presenta di fronte allo sposo con fare arrogante, abbigliata in modo appariscente, senza mostrare segni esteriori di mestizia.

Il verbo ἄσκέω, impiegato al verso 1023 per descrivere l'aspetto vistoso della donna, acquisisce una sfumatura negativa, che ricorre anche in Eur. *El.* 1073 e in Eur. *El.* 1071, dove compare la forma composta ἐξασκέω. Nei passi dell'*Elettra* menzionati, ἄσκέω ed ἐξασκέω vengono riferiti a Clitemnestra, che si adorna e imbelletta nonostante la recente morte del marito. In tutte e tre le occorrenze, quindi, viene messa in evidenza l'attenzione eccessiva da parte di una figura femminile per il proprio aspetto esteriore in una circostanza nella quale essa risulta inappropriata e fuori luogo⁷¹⁵. L'incurante vanità di Elena viene, poi, ribadita anche nel corso del terzo stasimo da parte del coro, quando ai versi 1107-9 la donna viene descritta nell'atto di rimirarsi nei χρύσεια ἔνοπτρα, indifferente alle sofferenze dei vinti⁷¹⁶.

diversi modi. La donna compare spesso riccamente abbigliata e dotata di gioielli e accessori, mentre fa mostra della sua bellezza e della sua carica erotica (e.g. *hydria* a figure rosse conservata al British Museum di Londra (inv. E 226, *LIMC online* ID 12448), risalente alla seconda metà del V sec. a.C.); talvolta viene raffigurata nella sua nudità, ma ugualmente adornata con oggetti pregiati (e.g. lebetes di origine apula, conservato al Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia (inv. J 1619, *LIMC online* ID 29619) risalente al 375-50 a.C.), talvolta, invece, compare nelle sembianze di sposa (e.g. *skyphos* a figure rosse risalente al 490-80 a.C., conservato al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 13.186, *LIMC online* ID 6026). Non mancano, infine, esemplari nei quali vengono posti in evidenza il potere seduttivo e l'efficacia del suo sguardo su chi la circonda (e.g. anfora a figure rosse risalente al 430-20 a.C. e conservata all'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig di Basilea (inv. Lu 57, *LIMC online* ID 29936)). Non ci sono elementi specifici che distinguono e individuano visivamente la Tindaride rispetto alle altre figure femminili note per bellezza, tanto che, talvolta, quando l'identità del soggetto non è indicata esplicitamente e il contesto non è risolutivo, è difficile riconoscerla (e.g. cratere a campana conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. IV 1089, *LIMC online* ID 29750) risalente all'inizio del IV sec. a.C.).

⁷¹⁵ L'accezione negativa del verbo non è sistematica. Si veda, ad esempio, Eur. *Alc.* 161, dove il termine, in combinazione con l'avverbio εὐπρεπῶς, viene impiegato per definire l'azione di Alceste di adornarsi e prepararsi in vista della propria imminente morte.

⁷¹⁶ Il motivo di Elena che si rimirava nello specchio ricorre anche in pittura vascolare. Si vedano, ad esempio, l'*hydria* a figure rosse conservata allo Staatliche Museen zu Berlin (inv. V.I. 3768, *LIMC online* ID 29629) risalente al 380-70 a.C.), l'anfora di origine apula, risalente al 350-40 a.C., conservata allo Staatliche Museen zu Berlin (inv. F 3244, *LIMC online* ID 29846), il cratere a volute di origine apula, risalente al 330-10 a.C. (Numifrance, Thonon, Cat. 2, 1981, 16; *LIMC online* ID 20099).

Una critica simile a quella dei versi 1022-8 delle *Troiane* viene mossa alla Tindaride anche nei versi 128-9 dell'*Oreste* euripideo, dove Elettra nota come Elena abbia reciso solo le punte della chioma, per evitare di deturpare la propria bellezza. La caratterizzazione negativa della donna in entrambe le tragedie passa, quindi, in maniera significativa anche attraverso la dimensione visiva, che rende evidente ed esplicita l'eccessiva vanità del personaggio⁷¹⁷. Ne è ulteriore dimostrazione il fatto che nell'*Elena* euripidea, dove la Tindaride viene ripensata come personaggio positivo, il tragediografo non insista sulla vanità della donna, tanto che la Spartana ai versi 262-6 desidera esser privata della propria straordinaria bellezza, ritenuta motivo di rovina (versi 304-5, 383-5), e ai versi 1184-5 non esita a comparire in scena con le chiome recise in segno di lutto, mettendo in atto il piano elaborato insieme allo sposo ai danni di Teoclimeno (versi 1186-90)⁷¹⁸.

1119-20. λεύσσετε Τρώων/ τόνδ' Ἀστυάνακτ' ἄλοχοι μέλαι: *Il cadavere di Astianatte*. Il coro, dopo aver cantato il terzo stasimo, annuncia in anapesti ai versi 1119-22 l'arrivo in scena del corpo senza vita di Astianatte. Per la realizzazione scenica del cadavere del figlio di Andromaca, Euripide poteva alternativamente servirsi della comparsa che aveva recitato la parte del bambino nel secondo episodio o avvalersi di un manichino. La preferenza del tragediografo per una delle due soluzioni non trova riscontro né nel testo della tragedia né nelle altre fonti antiche. Interessante, sebbene non risolutivo, risulta il confronto con le altre tragedie euripidee nelle quali compare sulla scena almeno un cadavere. Mentre Griffiths sostiene un approccio differenziato a seconda che si tratti del corpo senza vita di un bambino o di un adulto, ritenendo che la questione sia più complessa nel primo caso⁷¹⁹, le due circostanze risultano, invece, sostanzialmente equivalenti. Se, infatti, è vero che, quando il corpo di un adulto defunto compariva in scena, l'attore che ne aveva

⁷¹⁷ Un trattamento simile viene riservato anche alla figlia di Elena, Ermione, che in Eur. *Andr.* 147-8 compare in scena vantandosi degli ornamenti e delle vesti che indossa, parte della dote riservata dal padre.

⁷¹⁸ Unico riferimento alla vanità di Elena si ha in Eur. *Hel.* 1366-8 nelle parole del coro, rese di difficile interpretazione a causa di problemi testuali.

⁷¹⁹ Griffiths 2020, 246: « When we see the dead body of Aias, our knowledge of conventions requires us to accept that the figure given burial is a dummy, as the actor who 'played' Aias is now 'playing' X. For a child figure, the situation is not so clear».

interpretato il ruolo veniva nella maggior parte dei casi sostituito in modo da consentirgli di recitare altre parti, necessità che non si poneva per gli attori bambini, non ne consegue, tuttavia, automaticamente, come sembra suggerire Griffiths, che gli subentrasse un manichino; era, infatti, altrettanto probabile che venisse impiegata al suo posto una comparsa.

Tra i vari casi di presenza in scena di un cadavere, ve ne sono alcuni nei quali la scelta fra le soluzioni possibili è determinata dal contesto. Nel caso dell'*Ippolito*, ad esempio, la morte del figlio di Teseo avviene in scena nel finale del dramma, a seguito della richiesta del personaggio di venir coperto con un velo; è, pertanto, l'attore stesso a rimanere per un breve intervallo di tempo in scena come cadavere, senza che si renda necessaria la sostituzione. Questa medesima soluzione è adottata anche nel secondo episodio dell'*Alceste*, dove la sposa di Admeto muore di fronte al pubblico⁷²⁰. Nel caso del finale delle *Baccanti*, al contrario, le condizioni del cadavere di Penteo, smembrato e decapitato, rendono necessario il ricorso ad un manichino.

Accanto a questi esempi, ve ne sono altri nei quali il contesto e lo svolgimento della scena, pur non vincolando il tragediografo, depongono fortemente a favore dell'impiego di manichini; si tratta, ad esempio, del caso delle *Supplici* euripidee, nelle quali il ricorso ai manichini è reso probabile sia dal numero consistente di cadaveri contemporaneamente presenti in scena, sia dal fatto che essi, trasportati in corteo di fronte agli spettatori nel quarto episodio, rimanevano per un intervallo di tempo consistente nell'orchestra, per, poi, esser portati al luogo della cremazione⁷²¹. Rientra in questa categoria anche il caso della *Medea*, nella quale l'impiego di

⁷²⁰ Quando, nel corso del quarto episodio, il cadavere di Alceste, composto per la sepoltura, ritornava in scena portato in processione, veniva necessariamente adottata una diversa soluzione per la sua realizzazione, in quanto l'attore che aveva precedentemente interpretato il ruolo della sposa di Admeto recitava prima la parte di Ferete, poi quella di Eracle (sulla divisione delle parti si veda Pickard-Cambridge 1968², 145). Se Tordoff 2013, 98 propende per l'impiego di una persona in carne ed ossa con la maschera di Alceste, pur non escludendo completamente l'alternativa, l'impiego di un manichino sembra, tuttavia, la soluzione migliore, in grado di agevolare ai servi di Admeto il trasporto della salma della regina, tenuta sollevata, come suggerito dal sovrano ai vv. 607-8, e accompagnata in corteo fino alla tomba a seguito dell'ordine di Admeto dei vv. 739-40.

⁷²¹ I cinque cadaveri venivano introdotti sulla scena al verso 794 e vi rimanevano fino al verso 954; sebbene i cadaveri, una volta trasportati nell'orchestra, venivano con ogni probabilità adagiati a terra senza essere tenuti sospesi per tutta la durata della permanenza (Morwood 2007, 205), l'impiego di manichini avrebbe comunque facilitato gli spostamenti e ridotto il numero, già abbondante, di comparse necessarie per realizzare la scena. A sostenere l'impiego di manichini è, ad esempio, Kornarou 2008, 32.

manichini per i cadaveri dei bambini defunti risultava maggiormente compatibile con la loro apparizione sulla μηχανή rispetto al ricorso a delle comparse⁷²².

Nella maggior parte dei casi, fra i quali quello delle *Troiane*, rimane, tuttavia, l'incertezza di fronte alle due possibili realizzazioni⁷²³. Nella tragedia in questione, infatti, il testo non fornisce informazioni significative sulla resa scenica del cadavere, descrivendone solo alcune caratteristiche, conciliabili sia con l'impiego di un manichino, sia con il ricorso ad una comparsa. Ai versi 1150-2 Taltibio afferma di aver deterso le ferite e lavato il corpo del bambino, suggerendo che πρόσωπον e costume di Astianatte non fossero vistosamente macchiati di sangue, sebbene non sia improbabile che la descrizione da parte di Ecuba ai versi 1173-7 dei capelli del nipote, rasati dalla caduta dalle mura, e della sua testa, lacerata e con le ossa del cranio a vista, ricevesse un qualche riscontro scenico nelle caratteristiche di maschera e parrucca del defunto. Dall'altro lato, neppure il contesto risulta determinante per la ricostruzione, in quanto la morte di Astianatte avviene lontano dallo sguardo del pubblico e il suo cadavere non subisce spostamenti particolari, al di fuori del trasporto dentro e fuori scena, né risulta smembrato nelle sue parti, al pari del corpo senza vita di Penteo, nonostante presenti fratture consistenti (versi 1173-9).

Sono, tuttavia, presenti alcuni fattori secondari, insufficienti per escludere l'alternativa, che potrebbero, nondimeno, suggerire una preferenza per la scelta del manichino: la combinazione della manipolazione alla quale è più volte sottoposto il corpo senza vita di Astianatte da parte di Ecuba ai versi 1167-93, 1209-15, 1218-20, 1232, con la lunga permanenza in scena del cadavere poteva, infatti, risultare di difficile conciliazione con l'impiego di un bambino reale.

⁷²² Ad essersi espresso più volte a favore dell'uso dei manichini per i cadaveri dei figli di Medea è Mastronarde 1990, 265; Mastronarde 2002, 377.

⁷²³ Si pensi, ad esempio, al complesso caso dell'*Aiace* sofocleo, dove la resa scenica del cadavere del protagonista è stata discussa in relazione alla realizzazione del suicidio e del successivo ritrovamento del corpo di Aiace. Ad esempio, Garvie 1998, 203-4, Garvie 2015, 33-4, Blume 2004, 118, 119, Finglass 2011, 376, Mauduit 2015, 73 e Medda 2015, 167 e nota 18, 178 propendono per la sostituzione dell'attore che interpretava il ruolo di Aiace con un manichino, mentre Liapis 2015, 147-8 ritiene che il ricorso ad una comparsa avrebbe reso più rapido lo scambio e Rehm 2002, 131, 134 considera le due soluzioni equivalenti. La stessa problematicità si ripropone anche per altre tragedie, spesso senza che venga individuata una soluzione univoca; si vedano, ad esempio, McCart 2007, 253-4 sull'*Agamennone* eschileo e Brown 1987, 224 sull'*Antigone* sofoclea.

Il trasporto in scena. Ai versi 1119-22 le donne del coro indirizzano l'attenzione del pubblico interamente sul corpo senza vita di Astianatte, senza rilevare il contemporaneo ingresso in scena di Taltibio⁷²⁴ né esplicitare come avvenisse il trasporto del bambino.

Le parole dell'araldo ai versi 1136-42 sottolineano, anche attraverso l'uso di deittici (versi 1137, 1142), la presenza sulla scena dello scudo di Ettore, visibile al pubblico fin dal verso 1118, anticipandone il ruolo fondamentale nel corso dei riti funebri per il defunto.

Sebbene né il coro né Taltibio diano informazioni sulle modalità di trasporto del cadavere di Astianatte e su chi se ne occupasse, è da escludere che bambino e ἄσπις venissero portati in scena contemporaneamente, ma da attendenti distinti. Questa ricostruzione renderebbe necessaria la consegna del corpo del defunto nelle braccia di Ecuba in coincidenza con le parole σὰς δ' ἐς ὠλένας δοῦναι, pronunciate da Taltibio ai versi 1142-3, e la successiva deposizione a terra del solo scudo, a seguito dell'ordine della regina troiana di verso 1156⁷²⁵. I versi 1142-3, tuttavia, costituiscono parte del discorso che Taltibio rivolge ad Ecuba per informarla sulle volontà di Andromaca riguardo al rituale funebre per Astianatte e non hanno funzione di indicazioni di regia. Inoltre, a deporre a favore della collocazione del cadavere di Astianatte sopra allo scudo di Ettore fin dall'ingresso in scena è l'apposizione di verso 1157; Ecuba, nell'esortare gli attendenti a deporre lo scudo a terra, parla di un λυπρὸν θέαμα κοῦ φίλον λεύσσειν ἐμοί. Questa espressione di orrore non poteva riferirsi alla sola vista dello scudo, che, ai versi 1194-9, suscita in Ecuba sentimenti di tristezza e nostalgica dolcezza al pensiero del figlio morto più che repulsione e sconcerto, mentre trova giustificazione se la si considera riferita al cadavere del nipote disposto sopra all'ἄσπις, che non viene menzionato esplicitamente, ma alluso proprio tramite queste parole.

⁷²⁴ Halleran 1985, 100.

⁷²⁵ Per questa ricostruzione alternativa propende, invece, Lee 1997², 257, 258-9. Dyson-Lee 2000a, 23, ponendosi su questa stessa linea interpretativa, ipotizzano che Ecuba adagiasse il bambino sullo scudo solo in coincidenza con i vv. 1192-3, dopo aver recitato i vv. 1164-91, a lui rivolti, tenendolo fra le braccia.

Il corpo del bambino veniva, dunque, trasportato in scena da attendenti sopra allo scudo e veniva deposto al suolo di fronte ad Ecuba in seguito alla sua esortazione di verso 1156: θέσθ' ἀμφίτορννον ἀσπίδ' Ἔκτορος πέδωι⁷²⁶.

1167. ὦ φίλταθ', ὥς σοι θάνατος ἦλθε δυστυχής: *L'interazione con il corpo senza vita di Astianatte.* Ecuba, dopo aver deprecato e condannato l'operato dei Greci (versi 1158-66), si rivolge direttamente ad Astianatte, compiangendone la morte immatura (versi 1167-72). La regina troiana, trovandosi di fronte al corpo senza vita del nipote, ne menziona affettuosamente alcune parti (versi 1173-86), interagendo con ciascuna di esse singolarmente⁷²⁷. Nonostante la caduta non abbia materialmente disgregato e scomposto il cadavere del bambino, gli spettatori, sentendo Ecuba rivolgersi ora alla testa, ora alle mani, ora alla bocca del defunto, dovevano avere la percezione che non si trattasse più di un unico corpo coeso, ma della somma di tante parti distinte⁷²⁸.

L'attenzione della sovrana viene in primo luogo catturata dalla testa del bambino, della quale vengono descritti i riccioli recisi dall'urto con le mura troiane e le ossa del cranio fratturato, esposte a vista. Se una necessaria variazione nelle caratteristiche di maschera e parrucca di Astianatte rispetto al suo primo ingresso in scena doveva rendere in parte evidenti per il pubblico le conseguenze mortali della caduta⁷²⁹, pur in assenza di copiose quantità di sangue, già deterso da Taltibio, sono le parole di Ecuba dei versi 1176-7 a restituire agli spettatori l'immagine più vivida dell'orrore che si presentava agli occhi della regina, non direttamente percepibile da parte loro. Euripide, per descrivere gli effetti dell'impatto di Astianatte con le mura di Troia, che hanno squarciato la testa del bambino procurandogli una ferita mortale, attribuisce alla sovrana una metafora particolarmente cruda e amara, variamente interpretabile. Parola chiave della metafora è il verbo ἐκγελάω, letteralmente 'ridere forte, scoppiare

⁷²⁶ Vari studiosi sostengono questa ricostruzione: Barlow 1986, 220, Cerbo-Di Benedetto 1998, 241, 243, Ley 2007, 103, Brillet-Dubois 2010, 42, Kovacs 2018, 304.

⁷²⁷ Duncan 2012, 274) afferma giustamente: «Hecuba laments in the form of an anatomical observation over the boy's body, shifting her gaze back and forth from head to hands to mouth».

⁷²⁸ Duncan 2012, 277, riflettendo sulla modalità tragica di descrivere ciò che è brutto e deforme, scrive: «The cadaver is described not as a monolithic aesthetic object but as a collection of visual focal points».

⁷²⁹ Di opinione contraria è, invece, Duncan 2012, 274-5, che ritiene che i dettagli descritti da Ecuba dovevano rimanere completamente invisibili al pubblico.

a ridere⁷³⁰, del quale questo passo è l'unica occorrenza euripidea. Il termine potrebbe sia indicare il gorgogliare del sangue che scorre attraverso la ferita⁷³¹, sia racchiudere uno stimolo visivo, suggerendo la somiglianza tra la ferita spalancata sul cranio in frantumi e il riso che si produce su un volto⁷³². Se Andò suggerisce che il tragediografo abbia volutamente lasciato la metafora indefinita⁷³³, nell'interpretare il passo in questione, ritengo che il verbo ἐκγελάω produca prevalentemente uno stimolo sensoriale visivo piuttosto che uditivo, sulla base della costante tendenza di Euripide a valorizzare nelle sue tragedie la dimensione visuale⁷³⁴. Lo stesso scolio al verso 1176, pur fornendo un'interpretazione diversa del passo⁷³⁵, recepisce l'intenzione euripidea di alludere visivamente ad una bocca spalancata, parafrasando ἐκγελάω con διαχάσκω, 'sbadigliare/guardare a bocca aperta'. La metafora, dunque, suggerendo l'immagine di una bocca aperta a formare un ghigno, risultava immediatamente visualizzabile e di forte impatto sugli spettatori⁷³⁶.

⁷³⁰ Alcuni esempi del verbo nel suo significato letterale: Hom. *Od.* 16.354, 18.35, *h.Hom.* 4.389, Arist. *Pr.* 965a 8.24, X. *Cyr.* 8.4.22. L'unica altra occorrenza, a quanto mi risulta, di un uso del vocabolo in contesto figurato è Pl. *R.* 473 c7-8 (εἰρήσεται δ' οὖν, εἰ καὶ μέλλει γέλωτί τε ἀτεχνῶς/ὥσπερ κῦμα ἐκγελῶν καὶ ἄδοξια κατακλύσειν), dove, tuttavia, ad essere impiegato in senso traslato non è tanto il verbo ἐκγελάω, quanto il termine κῦμα.

⁷³¹ *LSJ s.v.* ἐκγελάω intende la metafora come riferimento al sangue «that rushes out with a gurgling sound». Anche Cerbo, in *Cerbo-Di Benedetto* 1998, 245, traduce: «quel capo da cui, spezzate le ossa, gorgoglia fuori il sangue».

⁷³² Di questa opinione sono Paley 1857, 510, Lee 1997², 262, Susanetti 2010², 188. Denniston 1936, 116 riconosce addirittura una somiglianza puntuale tra le ossa bianche fratturate e i denti di una bocca spalancata in riso e quella tra le due strisce di sangue della ferita aperta e le labbra. Barlow 1986, 221-2 sottolinea come, nella metafora in questione, «the reference [...] is a visual rather than an aural one».

⁷³³ Andò 2009, 264: «[...] dalle ossa rotte della testa zampilla (ἐκγελῶ) il sangue: gorgheggio macabro, di cui il poeta non chiarisce se si tratta di un effetto sonoro o visivo, ma che è certamente un particolare di cui segnala l'oscenità (αἰσχρά)». La stessa Barlow che nell'edizione commentata ritiene prevalente nella metafora in questione lo stimolo visivo su quello uditivo, nella sua monografia (Barlow 2008³, 116-7) sull'immaginario di Euripide metteva in evidenza la complessità dell'espressione euripidea, sottolineando «it is probable that the word has connotations here of sound as well as sight».

⁷³⁴ Barlow 2008³, 120: «the poet's imagination [...] finds expression primarily through appeal to the sense of sight [...] he was sensitive to colour, shapes, effects of light, movement and texture».

⁷³⁵ Σ Eur. *Tro.* 1176 Schwartz: ἔνθεν, ἀπὸ τῶν βοστρύχων, τῶν ὀστέων ῥαγέντων διαχάσκει ὁ φόνος (φόνον δὲ λέγει τὸν ἐγκέφαλον), ἵνα τὰ <οὐκ> εἰθισμένα μὴ λέγω. αἰσχρὸν γὰρ λέγειν ἐγκέφαλον. Lo scoliasta ritiene che con φόνος Euripide alludesse al cervello senza farne menzione esplicita.

⁷³⁶ Il termine φόνος nell'indeterminatezza dell'immagine poetica assume sia il significato più concreto di 'sangue', che, con il suo colore intenso, crea un contrasto cromatico con il bianco delle ossa spezzate (Barlow 1986, 141): «the blood laughs out between the broken bones»), sia quello di 'morte violenta/assassinio', preferito, ad esempio, da Gigante 1997, 13, che traduce «da questa testa, ora, infrante le ossa del cranio, sghignazza l'Assassinio», e Wohl 2018, 24, che considera, come lo stesso Gigante, φόνος una personificazione.

Nel pronunciare i versi 1173-7 Ecuba cercava probabilmente un contatto fisico con la testa fratturata del bambino in linea con una gestualità tradizionale, attestata fin da Omero, che prevedeva che le donne, nel piangere i propri defunti, toccassero e abbracciassero i corpi senza vita dei cari⁷³⁷. La regina spostava, poi, la propria attenzione sulle mani del nipote, alle quali rivolgeva un'apostrofe al verso 1178, riconoscendone la somiglianza con quelle paterne. Trovandosi già inginocchiata a terra di fronte al corpo del bambino⁷³⁸, guardandone le mani e, probabilmente, manipolandole, Ecuba percepiva e rendeva manifesto che la caduta le aveva disarticolate nelle loro giunture (verso 1179). La donna, infine, come ultimo dettaglio di questa macabra rassegna, notava la tenera bocca di Astianatte ridotta, ormai, al silenzio (versi 1180-1).

Il riferimento a singole parti del corpo di Astianatte e il probabile contatto fisico che Ecuba intrattiene con ciascuna di esse suggeriscono una somiglianza della scena in questione con altri passi euripidei che, come quello in esame, presentano una scena di commiato da parte di una figura genitoriale nei confronti dei propri figli. Ai versi 1071-5 della *Medea*, ad esempio, la protagonista, sapendo che i figli sono prossimi alla morte, rivolge loro l'estremo saluto. Come nel caso delle *Troiane*, vengono chiaramente individuate e distinte singole parti del corpo dei bambini, fra le quali bocca e mani, con le quali Medea cerca un contatto (versi 1069-70). La prossimità fisica viene insistita anche ai versi 1074-5, quando l'infanticida traduce a parole la dolcezza dell'abbraccio dei figli, menzionando la morbidezza della loro pelle e la piacevolezza del loro respiro. Il motivo dell'abbraccio, ricorrente al verso 1074 della *Medea*, ritorna anche al verso 1187 delle *Troiane* nelle parole di Ecuba, che ricorda con atteggiamento nostalgico momenti passati condivisi con il nipote. Questo medesimo schema viene impiegato da Euripide anche nei versi 757-64 delle stesse

⁷³⁷ Si vedano, ad esempio, Hom. *Il.* 24. 710-2, 723-4, Soph. *Ant.* 1258, 1297-8, Eur. *Supp.* 60-2, ma anche la testimonianza significativa del πῖναξ di terracotta conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 54.11.5, LIMC online ID 202941) e risalente al 525-475 a.C., dove la donna più vicina alla testa del defunto ha la mano protesa per toccarla. Su questa gestualità si veda anche Neumann 1965, 89 e Koonce 1962, 97. Nonostante questi gesti fossero prevalentemente femminili, in Hom. *Il.* 18.316-7 è Achille a toccare il corpo senza vita di Patroclo, ponendogli le mani sul petto, nel dare inizio al compianto.

⁷³⁸ Ecuba doveva inginocchiarsi di fronte allo scudo recante il corpo del nipote una volta che esso era stato depresso a terra su sua stessa richiesta (vv. 1156-7).

Troiane, quando Andromaca prende congedo definitivamente da Astianatte, condannato a morte. Anche in questo caso vengono menzionate singole parti del corpo del bambino, in particolare mani, bocca e braccia, e grande importanza viene data all'abbraccio⁷³⁹. Ulteriore fugace occorrenza di questo paradigma è costituita da Eur. *Andr.* 1181, dove Peleo, accarezzando il cadavere del nipote Neottolemo, ne menziona in successione bocca, guance e mani.

Il passo delle *Troiane* in analisi presenta, infine, somiglianze anche con il finale delle *Baccanti*, nel quale viene portato in scena il cadavere di Penteo (versi 1216-20). Se il corpo di Astianatte risulta disarticolato e presenta profonde fratture, ma appare coeso e privo di mutilazioni, il cadavere di Penteo ha subito un vero e proprio smembramento ed è stato ricomposto da Cadmo, che ne ha radunato i pezzi dispersi. Nonostante la frammentarietà del finale della tragedia, che impedisce di apprezzare l'addio di Agave al figlio defunto, durante il quale la donna doveva abbracciare ciascun arto e pronunciare il proprio lamento su di esso⁷⁴⁰, con delle chiare somiglianze con i versi 1173-91 delle *Troiane*, già ai versi 1275-85 della tragedia, durante la presa di consapevolezza da parte della figlia di Cadmo del delitto compiuto, viene data una prima anticipazione della sequenza non conservatasi, in quanto la regina tebana, descritta dal padre mentre tiene tra le braccia la testa del figlio (verso 1277), ai versi 1280 e 1282 accenna anche parole di lamento⁷⁴¹.

Mentre in tragedia la scena di Ecuba che piange sul corpo senza vita di Astianatte trova vari parallelismi, la pittura vascolare non presenta questo tipo di narrazione, preferendo raccontare il momento della morte del bambino, del quale propone una versione alternativa rispetto a quella quasi uniformemente tramandata dalle fonti

⁷³⁹ Tanto nella *Medea*, quanto nel secondo episodio delle *Troiane*, Medea e Andromaca anticipano il lamento sui corpi dei rispettivi figli in quanto nessuna delle due donne avrà, dopo la morte dei bambini, la possibilità di piangerli. Gli episodi in questione sono, pertanto, in tutto e per tutto equiparabili alla scena delle *Troiane* che coinvolge Ecuba e il cadavere di Astianatte.

⁷⁴⁰ Il finale delle *Baccanti* non si è conservato nella sua interezza; i manoscritti presentano due lacune, l'una dopo il v. 1300, l'altra dopo il v. 1329. La ricostruzione dei versi non conservatisi è possibile grazie al riassunto di Apsine di Gadara, tramite la testimonianza del *Christus Patiens* e tramite alcuni frammenti di codici papiracei. Di interesse sono, in particolare, le parole di Apsine (*Rhet.gr.* p. 590 Walz), che afferma ἕκαστον γὰρ αὐτοῦ τῶν μελῶν ἢ μήτηρ ἐν ταῖς χερσὶ κρατοῦσα καθ' ἕκαστον αὐτῶν οἰκτιρίζεται, rendendo evidente come «Agave's lament is intensely physical» (Segal 1999-2000, 274).

⁷⁴¹ Nel passare dalla *Medea* alle *Baccanti*, attraverso *Andromaca* e *Troiane*, si nota una costante attenzione da parte di Euripide all'elemento patetico insieme ad una crescente spettacolarità della scena dell'addio.

letterarie⁷⁴². La rappresentazione dell'uccisione del figlio di Ettore viene, infatti, spesso combinata con la raffigurazione della morte del nonno e diviene accessoria e funzionale a quest'ultima; nella maggior parte degli esemplari un guerriero greco, spesso identificato con Neottolema, viene colto nell'atto di tenere sollevato per un'estremità Astianatte, talvolta cosciente, talvolta privo di sensi, e di prepararsi a lanciare il bambino, ridotto a mero oggetto e impiegato come arma, contro Priamo, rifugiatosi presso un altare⁷⁴³. Fra i pochi esemplari che propongono delle raffigurazioni differenti rispetto a quella dominante, interessante è l'*hydria* a figure rosse conservata al Museo Nazionale di Napoli⁷⁴⁴, nella quale il bambino viene rappresentato già morto mentre giace, con evidenti ferite al torace e al ventre, dovute con ogni probabilità a colpi di spada, sulle ginocchia del nonno, che è seduto su un altare e minacciato da un guerriero. Sebbene questo esemplare presenti una soluzione iconografica diversa rispetto a quella più diffusa, rimangono costanti la sovrapposizione tra la morte di Astianatte e quella di Priamo, volta a suggerire visivamente la distruzione totale di Troia e del γένος⁷⁴⁵, e la mancanza di interesse per

⁷⁴² Le fonti letterarie sono concordi nel ritenere che Astianatte venisse gettato dalle mura di Troia da parte dei Greci (e.g. Hom. *Il.* 24. 727-8, 734-6, *Il. Parv.* fr 21 PEG, Procl. *Chr.* 268-9, Eur. *Andr.* 9-10, *Tro.* 721, 723, 725, 783-5). La testimonianza meno chiara è quella riguardante Stesicoro (Stesich. fr. 202 Davies = Σ Eur. *Andr.* 10 Schwartz), che riferisce, senza ulteriori dettagli, Στησίχορον μὲν γὰρ ἴστορεῖν ὅτι τεθνήκει (sc. ὁ Ἀστύανάξ), tanto che Vallet 1958, 283-4, sovra-interpretando il testo dello scoliasta, giunge a sostenere che la versione rappresentata in pittura vascolare coincideva con quella trasmessa da Stesicoro.

⁷⁴³ Alcuni esemplari che rappresentano questo soggetto sono l'anfora a figure nere risalente al 570-50 a.C. e conservata al Musée du Louvre di Parigi (inv. F 29; *LIMC online* ID 233); la *pyxis* a figure nere, conservata allo Staatliche Museen zu Berlin (inv. F 3988, *LIMC online* ID 12728), risalente al 560-40 a.C.; il cratere a calice a figure rosse, conservato al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 59.176, *LIMC online* ID 247), e risalente al 465 a.C. circa. Per approfondire si vedano: Touchefeu 1983, Laurens 1985, Beaumont 1993, 287-307 e Mota 1957), che si occupa più specificamente delle contaminazioni tra la modalità di raffigurazione della morte di Troilo e quella di Astianatte.

Nel novero degli esemplari che rappresentano la morte di Astianatte, potenziale eccezione è costituita dal *pthos* a rilievo conservato al museo archeologico di Mykonos (inv. 2240, *LIMC online* ID 263), che rappresenta un guerriero che tiene un bambino sollevato per i piedi mentre una figura femminile, postagli di fronte, protende le mani verso di lui in segno di supplica. I soggetti raffigurati potrebbero essere identificati con Neottolema, Astianatte e Andromaca, sebbene sia opportuna una certa cautela, e potrebbe essere presa in considerazione la possibilità che, venga riprodotto il momento immediatamente precedente al lancio dalle mura del bambino, non essendo il guerriero armato (Touchefeu 1984, 934).

⁷⁴⁴ L'*hydria* (inv. 81699, *LIMC online* ID 245) risale al 500-475 a.C.

⁷⁴⁵ Touchefeu 1983, 26 individua nel riferimento alla distruzione totale di Troia e del lignaggio il messaggio comune tanto delle fonti letterarie quanto di quelle iconografiche: «tous les textes qui évoquent l'Iliouperis insistent sur l'idée d'une destruction totale: quoi de plus naturel pour dire, en images, l'inexorable fin de toute une lignée, que de rapprocher dans la mort l'ancêtre et le dernier descendant?»

il trattamento riservato al bambino dopo la sua morte, al quale, invece, Euripide dedica un numero consistente di versi.

1193. ἐν ἧι ταφήσῃ χαλκόνωτον ἰτέαν: *Lo scudo di Ettore.* Lo scudo di Ettore, recante il corpo senza vita di Astianatte, viene condotto in scena da attendenti in coincidenza con i versi 1119-22, nei quali il coro annuncia l'ingresso del cadavere del bambino. L'arma viene portata all'attenzione di Ecuba, e, quindi, del pubblico, da parte di Taltibio ai versi 1136-42, quando l'araldo riferisce alla regina troiana la richiesta di Andromaca di servirsi dell'ἄσπις come bara per il corpo senza vita di Astianatte. Sulla base dei termini impiegati per definirla, l'arma doveva apparire di forma circolare (ἀμφίτορονος, verso 1156), di materiale ligneo (ἰτέα, verso 1193) e rivestita almeno parzialmente di bronzo (χαλκόνωτος, versi 1136, 1193)⁷⁴⁶. I bordi esterni e l'impugnatura interna erano immaginati ricoperti in cuoio o in altro materiale permeabile e malleabile, in modo da poter conservare l'impronta delle mani e del sudore dell'eroe (versi 1196-9), dettagli che rimanevano invisibili agli spettatori.

La scelta euripidea dello scudo come arma rappresentativa di Ettore dipende prevalentemente dalla funzione che l'oggetto assume nella scena in questione⁷⁴⁷; nella tradizione omerica, infatti, all'eroe non era associata un'arma in particolare⁷⁴⁸ e la sua ἄσπις, sebbene più volte ricordata⁷⁴⁹, non ne costituiva elemento distintivo.

⁷⁴⁶ I due epiteti impiegati per definire lo scudo sono entrambi attestati nelle sole *Troiane* e lo stesso termine ἰτέα viene utilizzato con il significato di 'scudo' per lo più in Euripide (e.g. Eur. *Heracl.* 376, *Supp.* 695), mentre altrove indica quasi esclusivamente l'albero del salice (Hom. *Il.* 21.350, Hdt. 1.194.6).

Non è possibile stabilire se Euripide attribuisse ad Ettore lo scudo oplitico diffuso ai suoi tempi, concavo e con un diametro in media di 80-100 cm (Snodgrass 1967, 53, Everson 2004, 115-22), sufficiente per contenere il corpo di un bambino, oppure il *body-shield*, probabilmente di forma circolare o ovale, descritto nella narrazione iliadica. In Hom. *Il.* 6.117-8 si dice, infatti, che i bordi in cuoio dello scudo battevano in maniera alterna all'altezza delle caviglie e sul collo di Ettore, suggerendo che l'arma doveva coprire interamente il corpo del guerriero, mentre in Hom. *Il.* 3.356, 7.250, 11.61, 13.157 si attribuisce all'ἄσπις l'aggettivo ἔισος, 'perfettamente circolare'.

⁷⁴⁷ Ho scritto 'prevalentemente' e non 'esclusivamente' perché l'ἄσπις nelle *Troiane* diviene anche simbolo del ruolo di Ettore come eroe difensivo.

⁷⁴⁸ Uno degli epiteti più spesso attribuiti ad Ettore riguarda l'elmo (κορυθαίολος), dono di Apollo (Hom. *Il.* 11.352-3), rilevante anche nell'episodio dell'incontro dell'eroe con Andromaca e Astianatte alle porte Scee (Hom. *Il.* 6.406-9). Dell'eroe vengono, inoltre, ricordate la lancia, descritta, ad esempio, in Hom. *Il.* 6.318-20, 8. 493-5 e coinvolta nel combattimento con Achille in Hom. *Il.* 22.289-92, e la spada, oggetto di uno scambio con Aiace in Hom. *Il.* 7.303-4.

⁷⁴⁹ Oltre ai passi già menzionati nella nota 28, lo scudo di Ettore viene coinvolto nell'azione e ulteriormente descritto anche in Hom. *Il.* 7. 234-72, 13. 802-8.

Fin dalla prima menzione nella tragedia in questione, lo scudo del guerriero troiano non è presentato in modo neutro, ma viene variamente connotato. Per Talibio, che lo vedeva vibrare ai fianchi di Ettore, è φόβον Ἀχαιῶν (verso 1136), mentre per Ecuba è prima λυπρὸν θέαμα (verso 1157), in quanto recante il cadavere del nipote, poi custode di dolci memorie riguardanti Ettore (versi 1194-9) e, infine, detentore di gloriose vittorie (versi 1221-2). L'Ἐκτορος σάκος non è, pertanto, trattato alla stregua di mero oggetto, ma viene dotato di caratteristiche e qualità umane e agli occhi di Ecuba diviene un interlocutore al quale rivolgersi direttamente e con il quale interagire, quasi una proiezione del suo defunto possessore⁷⁵⁰.

La regina non è interessata tanto all'oggetto in sé, quanto alla relazione instauratasi tra di esso ed Ettore e alla loro interazione, che ha lasciato sull'ἄσπίς segni evidenti. Al verso 1196 la sovrana nota, quindi, sull'impugnatura dell'arma l'impronta della mano del figlio, impressasi con l'uso ripetuto, e ai versi 1197-8 fa riferimento alle tracce del sudore dell'eroe individuabili lungo il bordo, che suscitano in lei l'immagine di Ettore che, sottoposto alle fatiche della battaglia, era solito avvicinare al mento lo scudo stretto nella mano. Ecuba, con ogni probabilità, nel pronunciare i versi 1194-9, manipolava e accarezzava lo scudo come fatto in precedenza con il cadavere di Astianatte.

L'attribuzione di qualità e capacità umane ad oggetti inanimati è un espediente che ricorre anche altrove in tragedia. Se nelle *Troiane*, lo scudo di Ettore viene interpellato da Ecuba in quanto protettore del braccio del suo possessore e custode (verso 1194-5), nell'*Eracle* euripideo le frecce e l'arco vengono descritti dal protagonista come suoi fedeli compagni in un rapporto di reciproca cura e protezione (versi 1098-100), tanto che l'eroe giunge ad attribuire loro una voce e una volontà proprie (versi 1378-81)⁷⁵¹. Sofocle darà massimo sviluppo a questo espediente nel suo *Filottete*; l'arco dell'eroe che dà il nome alla tragedia è, infatti, descritto fin dall'inizio dell'opera come oggetto di grande valore, degno di rispetto e ammirazione, e viene a tal punto

⁷⁵⁰ Mueller 2016, 36.

⁷⁵¹ Al v. 1135 Anfitrione, quando spiega ad Eracle chi ha ucciso i suoi figli e sua moglie, afferma σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὄς αἴτιος, come se l'arco non fosse solo lo strumento esecutivo dell'omicidio, ma figurasse tra gli assassini, come sottolinea il protagonista ai vv. 1380-1 nell'attribuire alle armi tali parole: [...] ἡμᾶς ἔχεις/ παιδοκτόνους σοῦς. [...].

individualizzato da diventare un'entità a sé stante, distinta dal suo possessore, tanto che gli vengono attribuite anche le capacità di cercare cibo (versi 287-9) e vedere (verso 1130), nonché l'abilità di riconoscere i raggiri (verso 1136). Mentre, però, nel caso del *Filottete* si può parlare di una vera e propria personificazione e antropomorfizzazione dell'arco, nel caso delle *Troiane* le prerogative e qualità attribuite allo scudo sono dovute al fatto che esso è *alter ego* di Ettore.

Il parallelo più prossimo per il passo delle *Troiane* in questione ricorre nell'*Elettra* sofoclea. Come nella tragedia euripidea *Ecuba*, pur avendo a che fare con un oggetto inanimato, rivolge allo scudo di Ettore parole e gesti affettuosi e gli tributa onori funebri, commemorandone la morte (verso 1223), ugualmente *Elettra*, nell'omonimo dramma sofocleo, abbraccia il βραχὺ τεῦχος che contiene le presunte ceneri del fratello (versi 1119-20, 1129), manifestandogli il proprio affetto, piangendo su di esso (versi 1121-2) e rievocando fatti di un passato più o meno recente (versi 1130, 1136-7, 1141, 1143-52). Se nelle *Troiane* *Ecuba*, interagendo verbalmente e fisicamente con l'ἄσπις, ricorda Ettore, quasi che, per metonimia visiva, l'arma stia al posto del figlio, dal quale lo scudo ha derivato la qualifica di καλλίνικος (verso 1221)⁷⁵² e ha ereditato il compito di proteggere il corpo di Astianatte, nell'*Elettra* la sovrapposizione tra persona e oggetto viene ulteriormente insistita, agevolata dal fatto che l'urna dovrebbe contenere le ceneri di Oreste. La sostituzione è, infatti, a tal punto completa che *Elettra* nel pronunciare il proprio lamento sul contenitore e nell'accarezzarlo si rivolge direttamente ad Oreste (versi 1129-30).

Nell'episodio del funerale di Astianatte, Euripide, in dialogo con la produzione sofoclea, introduce anche un richiamo ai versi 574-6 dell'*Aiace*, nei quali l'eroe omonimo lascia in eredità al figlio il proprio scudo⁷⁵³. Oltre all'identità dell'oggetto donato e della dinamica padre morente/morto-figlio, a suggerire l'intenzione di Euripide di alludere a Sofocle sono anche i versi 1193-4 delle *Troiane* stesse, nei quali *Ecuba* sottolinea che l'ἄσπις è l'unico dei beni paterni che Astianatte avrà in eredità,

⁷⁵² L'epiteto può essere impiegato tanto per definire l'individuo quanto le sue armi; si vedano, ad esempio, Eur. *HF* 570 (τῶι καλλινίκῳ τῶιδ' ὄπλῳ χειρώσομαι), 581-2 ([...]οὐκ ἄρ' Ἡρακλῆς/ ὁ καλλίνικος ὡς πάροιθε λέξομαι).

⁷⁵³ La pratica di lasciare in eredità ai figli un'arma particolarmente significativa trova un antecedente omerico in Hom. *Il.* 19.387-91: Achille ha ereditato da Peleo la lancia che quest'ultimo aveva ricevuto come dono nuziale dal centauro Chirone.

non potendo godere del resto. Euripide ripropone la scena sofoclea con alcune variazioni sostanziali; se in Sofocle lo scudo veniva solo evocato a parole ed era Aiace in persona a farne dono al figlio, in Euripide Ettore non compare in scena in quanto defunto, mentre lo scudo, sostituto del padre, è ben visibile agli spettatori. Il richiamo all'*Aiace*, che si avvale anche dello stimolo visivo dello scudo, tende, infine, ad accentuare la tragicità della scena in quanto rende evidente l'assenza di un futuro possibile per Astianatte e per Troia; mentre, infatti, Eurisace, crescendo, imparerà ad impugnare lo scudo, il figlio di Ettore non è più in vita e potrà servirsi dell'*ἄσπίς* solo come feretro⁷⁵⁴. Lo scudo viene, infatti, rifunzionalizzato, passando dall'essere impiegato in contesti bellici e militari ad essere utilizzato in ambito funerario. Nesso ed elemento di continuità fra questi due utilizzi è l'incoronamento dell'arma, gesto che Ecuba esegue nella scena in questione in conformità con il rito funebre, ma che sembra giustificato dalla regina attraverso la menzione dei meriti che l'arma si è procurata in battaglia (versi 1221-3)⁷⁵⁵.

1200. φέρετε, κομίζετ' ἀθλίωι κόσμον νεκρῶι: *L'esortazione di Ecuba.* Ecuba, sospeso temporaneamente il lamento sul corpo di Astianatte, dà inizio con il verso 1200 alla fase della vestizione del nipote per la sepoltura, esortando le Troiane a recuperare tra i beni rimasti alcuni ornamenti per il defunto. La regina non dichiara esplicitamente che il κόσμος si trova nell'edificio scenico, ma le dinamiche di svolgimento della scena, unitamente all'assenza delle destinatarie dell'ordine per un intervallo di sei versi, rendono evidente che gli oggetti necessari alla vestizione di Astianatte non si trovavano né direttamente in scena né in un luogo distante oltre le

⁷⁵⁴ Dyson-Lee 2000, 26, 31.

⁷⁵⁵ Se le testimonianze riguardo all'uso di incoronare le armi sono poche, tarde e non sempre riguardanti il mondo greco (Plu. *Eum.* 6.11-2, *Marc.* 22.4-5; Q.S. 14.376-8; Plin. *nat.* 15.40.133), è, invece, ben attestata, tanto nella pratica storica (e.g. Thuc. 4.121.1; X. *Ages.* 2.15, *Hell.* 1.6.36; Aeschin. 3.187), quanto nel mito (e.g. Pi. *P.* 4.239-40; Eur. *El.* 880-9), l'usanza di rendere onore ai vincitori di battaglie e imprese eroiche con corone e ghirlande. L'incoronamento rientra, dunque, tra le prerogative umane che Euripide attribuisce all'arma, nell'ottica di una sostituzione tra Ettore e lo scudo. Quanto alla pratica di incoronare il defunto o di decorare con ghirlande e fasce la sua tomba si vedano rispettivamente il *lekythos* a figure rosse su sfondo bianco conservato al Museo Archeologico di Atene (inv. CC1651) e il *lekythos* conservato allo Staatliche Museen Kassel (inv. T 379, *LIMC online* ID 4160), entrambi risalenti alla seconda metà del quinto secolo a.C.

εἴσοδοι; dovevano, infatti, essere allo stesso tempo sufficientemente vicini, ma anche invisibili al pubblico fino al verso 1207.

La prima questione che si pone riguarda l'identità delle donne alle quali la regina rivolge l'invito, che al verso 1200 non sono identificate esplicitamente e al verso 1207 vengono individuate da parte del coro con il generico αἶδε.

La possibilità che Ecuba si rivolgesse al coro deve essere respinta in quanto è da escludere che un piccolo manipolo di coreute si separasse dal resto del gruppo per eseguire le indicazioni della regina⁷⁵⁶. Mentre, infatti, il primo ingresso delle coreute nelle *Troiane* attesta la possibilità di una suddivisione del coro in sottogruppi⁷⁵⁷, il fenomeno, a quanto mi risulta, è generalmente limitato alla parodo o ad un'eventuale epiparodo⁷⁵⁸, e non prevede mai che una parte di χορός durante un episodio compia movimenti di ingresso e uscita dalla scena che non riguardino in ultimo l'intero coro. L'eventualità che la regina rivolgesse la sua esortazione a comparse dislocate ἐν σκηναῖσιν, che, sentendo dall'interno le parole della loro sovrana, uscirebbero con il necessario per il rito in coincidenza con il verso 1207 non è da escludere, ma presenta delle problematiche⁷⁵⁹.

Casi di ordini rivolti inequivocabilmente verso l'interno sono, ad esempio, Aesch. *Cho.* 653-67, dove Oreste bussa alla porta del palazzo rivolgendosi al servo che si trova all'interno e chiedendogli di far uscire Clitemnestra o Egisto, i versi 1284-306 dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, nei quale il messaggero insiste perché i custodi del tempio facciano uscire dall'interno Toante, e, infine, i versi 170-7 delle *Baccanti* euripidee, dove Tiresia si rivolge a chi si trova nel palazzo perché chiami Cadmo⁷⁶⁰.

⁷⁵⁶ È da escludere, inoltre, che l'intero coro lasciasse la scena per eseguire le indicazioni di Ecuba; questa alternativa, eccessivamente dispendiosa in termini di messa in scena, è incompatibile con l'annuncio da parte del coro stesso al verso 1207 dell'ingresso in scena delle donne provenienti dall'interno della tenda.

⁷⁵⁷ Polluce (Poll. *Onom.* 4.109) afferma ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἓνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον. L'ingresso delle Erinni nella parodo delle *Eumenidi* eschilee che nella *Vita Aeschyli* (p. 332 ll. 10-3 Page) viene descritto tramite l'avverbio σποράδιον è ampiamente discusso; sulla questione si vedano, ad esempio, Taplin 1977a, 369-74 e Rehm 1988, 291-300. La possibilità che le coreute entrassero disordinatamente e sparpagliate viene presa in considerazione da Taplin 1977a, 141-2 anche per la parodo dei *Sette contro Tebe* eschilee e da Cerbo 2012, 33 per l'*Edipo a Colono* sofocleo.

⁷⁵⁸ Si veda ad esempio l'*Aiace* sofocleo, dove i coreuti, usciti suddivisi in due semicori al verso 814 attraverso le due εἴσοδοι, rientrano in questa stessa formazione a partire dal v. 866 (Finglass 2011, 389-90).

⁷⁵⁹ Lee 1997², 266 sostiene questa possibilità.

⁷⁶⁰ Pur mettendo in scena una medesima situazione, i tre casi descritti presentano delle differenze. Nel caso delle *Coefore*, il servo interpellato da Oreste, pur non uscendo dall'edificio scenico, risponde

A differenza di quanto accade nel passo in questione, tuttavia, in tutti gli esempi presentati il personaggio all'esterno, prima di riferire l'ordine, richiama l'attenzione di chi si trova all'interno a parole o bussando alla porta; Ecuba, invece pronuncia i versi 1200-2 senza interagire in alcun modo preventivamente con l'interno dell'edificio scenico e senza preoccuparsi che le sue parole vengano recepite e ascoltate.

Termine di paragone interessante per il passo in questione è Aesch. *Cho.* 875-82, dove i destinatari dell'ordine e la loro ubicazione non sono precisati: il servo di Egisto, appena giunto in scena, lancia con grande concitazione una richiesta di aiuto e invita a spalancare la porta dei quartieri femminili senza specificare a chi siano rivolte queste esortazioni. Contrariamente a quanto accade nel caso in analisi, tuttavia, il contesto risulta determinante; il fatto che il servo entrasse in scena da solo⁷⁶¹, la domanda rivoltagli da Clitemnestra al verso 885 (τίνα βοήν ἴστης δόμοις;) ⁷⁶² e la natura stessa di parte dell'esortazione⁷⁶³ implicano che l'οἰκέτης rivolgesse i suoi appelli all'interno della casa.

Se nel caso dei versi 1200-1 delle *Troiane* il contesto non fornisce indizi altrettanto decisivi, l'assenza di segnali chiari di una presa di contatto con l'interno e la fugacità dell'ordine rendono improbabile che le destinatarie della richiesta fossero delle prigioniere troiane dislocate nella tenda. La soluzione più efficace consiste, dunque, nel considerare l'esortazione dei versi 1200-2 indirizzata da parte della regina al piccolo gruppo di ancelle che la accompagna e che era stato già interpellato dalle coreute ai versi 462-5 e dalla sovrana ai versi 505-10⁷⁶⁴. Pur in assenza di

all'avventore dall'interno, chiedendogli ulteriori informazioni e chiarimenti, ai quali il giovane non risponde, ribadendo la sua richiesta; solo a questo punto fa il proprio ingresso Clitemnestra. Nel caso dell'*Ifigenia in Tauride*, il messo, nonostante il tentativo di depistaggio da parte del coro, insiste nel chiedere ai custodi del tempio di far uscire Toante, che, infine, si palesa, affermando di aver udito grida e frastuono dall'esterno, senza esplicitare se siano stati questi suoni concitati a farlo uscire o se sia stato avvertito dal personale del tempio. Infine, nelle *Baccanti* il fatto che Cadmo affermi di aver udito e riconosciuto la voce di Tiresia e il suo repentino ingresso in scena fanno supporre che non ci sia stato bisogno di alcuna mediazione e che l'esortazione dell'indovino sia stata recepita direttamente dal destinatario desiderato.

⁷⁶¹ Bain 1981, 56-7.

⁷⁶² Il dativo δόμοις non è locativo, ma di interesse (Garvie 1988, 289; *cfr.* Aesch. *Ag.* 27).

⁷⁶³ La richiesta dei vv. 878-9 di aprire le porte dei quartieri femminili doveva essere rivolta a destinatari collocati dentro all'edificio scenico data l'ubicazione dei serrami nella parte interna (Garvie 1988, 285-6). Sulla questione si veda Hourmouziades 1965, 16-20.

⁷⁶⁴ Questa soluzione viene sostenuta da Kovacs 2018, 317, mentre Barlow 1986, 223 parla genericamente di «extras on the stage», senza identificarle con le custodi della regina. Nonostante

un'allocuzione esplicita da parte di Ecuba, doveva essere chiaro agli spettatori attraverso la gestualità della regina e l'orientamento del suo volto a chi la sovrana si stesse rivolgendo.

Il κόσμος per il defunto. Sia Ecuba al verso 1200, nell'esortare le ancelle a reperire nella tenda il necessario per la vestizione del defunto, sia le coreute ai versi 1207-8, nell'annunciare il ritorno in scena delle prigioniere⁷⁶⁵, parlano, in riferimento agli oggetti richiesti dalla regina, di κόσμος selezionato tra le spoglie dei Frigi rimaste⁷⁶⁶. La natura di questi ornamenti non viene meglio precisata neppure ai versi 1212-3, quando Ecuba li definisce ἀγάλματα, termine che, oltre a ripresentarsi con lo stesso significato nelle parole della sovrana al verso 1220, ricorre anche altrove in Euripide in contesti funerari ad indicare il necessario per la vestizione e l'adornamento dei defunti⁷⁶⁷. Pur non dando descrizione degli oggetti in questione, Ecuba al verso 1213 aggiunge un dettaglio su di essi, affermando che si tratta di beni appartenuti ad Astianatte.

Qualche informazione utile sul loro conto era stata inizialmente fornita da Taltibio ai versi 1143-4; l'araldo, riferendo alla regina quali fossero le volontà di Andromaca riguardo al figlio defunto, menzionava il desiderio della donna che il bambino fosse rivestito con πέπλοι e στέφανοι in misura compatibile con le possibilità di Ecuba.

Solo ai versi 1218-20, la sovrana precisa, infine, la natura dei πέπλοι con i quali sta rivestendo il cadavere del nipote, sottolineando che si tratta di vesti preziose, che Astianatte avrebbe dovuto indossare in occasione delle sue nozze⁷⁶⁸. Il passo in

quanto sostiene Lee 1997², 266 Ecuba non è da sola in scena: le comparse che assumono il ruolo di sue custodi dovevano entrare con ogni probabilità insieme al coro e, poi, rimanere continuativamente accanto alla donna, pur non venendo interpellate.

⁷⁶⁵ La correzione, al verso 1207, di πρὸ χειρῶν, trasmesso dai manoscritti, in πρόχειρον, proposta da Wecklein in apparato (Wecklein 1901, 50) e inserita a testo da Murray 1913³, *ad loc.*, non è necessaria alla comprensione del testo e risulta superflua; il termine, concordato con κόσμον, andrebbe a reggere l'infinito ἐξάπτειν e significherebbe 'pronto da/per'. A conservare la lezione dei manoscritti, che, invece, racchiude un opportuno riferimento alle mani delle ancelle recanti gli oggetti funzionali al rito funebre (*cf.* Soph. *Ant.* 1279), è la maggior parte degli studiosi; si vedano, ad esempio, Paley 1857, 512, Parmentier in Gregoire-Parmentier 1980⁷, 76, Diggle 1981a, 234.

⁷⁶⁶ Garland 1985, 24 afferma che κόσμος è il termine tecnico utilizzato per definire «the funeral attire».

⁷⁶⁷ *e.g.* Eur. *Alc.* 613, *HF* 703. Rimanendo sempre in contesto funerario, in Eur. *Or.* 1434-5 il termine indica, invece, gli ornamenti recati presso la tomba di un defunto.

⁷⁶⁸ Kovacs 2018, 323 sostiene che il verso 1220 presenti un'ambiguità di significato, che risulta, in realtà, inconsistente e presto superabile. Lo studioso afferma che Φρύγια πέπλων ἀγάλματα «could mean 'adornment consisting in Phrygian garments' but also 'adornment for Phrygian garments', *e.g.* a jewelled pendant or the like». L'alternativa non si pone, tuttavia, perché in tutte le occorrenze euripidee

questione costituisce una tra le poche testimonianze antiche esplicite di una pratica rituale persistente, che consiste nell'adornare i cadaveri di individui morti in giovane età con vesti particolarmente pregiate, riservate al giorno delle nozze⁷⁶⁹, in linea con lo stretto legame che unisce queste due occasioni rituali⁷⁷⁰.

Oltre ai πέπλοι pregiati utilizzati per vestire il cadavere di Astianatte, alcuni dei tessuti portati in scena dalle prigioniere dovevano servire ad Ecuba per fasciare le ferite del bambino, senza ormai nessun reale scopo curativo (versi 1232).

Quanto alle ghirlande citate da Taltibio al verso 1144, Ecuba non le menziona mai con esplicito riferimento ad Astianatte, mentre ne parla in relazione allo scudo. È, comunque, probabile che, in conformità con il rito funebre, anche la testa del bambino fosse stata incoronata prima che l'attenzione della regina si rivolgesse all'ἀσπίς⁷⁷¹. Così sembra suggerire il verso 1247 (ἔχει γὰρ οἶα δεῖ γε νεπτέρων στέφη), dove Ecuba, alludendo all'esiguità degli ornamenti a disposizione per il defunto, nel menzionare le νεπτέρων στέφη, probabilmente non intendeva riferirsi solamente alle ghirlande poste intorno allo scudo.

1212. μήτηρ πατρός σοι προστίθης' ἀγάλματα: La πρόθεσις di Astianatte. Nel passo delle *Troiane* in questione, Euripide mette in scena la πρόθεσις di Astianatte,

del nesso ἐξάπτω χροός l'espressione si riferisce all'indossare una veste o abito, non gioielli o altri accessori: Eur. *Hel.* 1186, *Ba.* 24.

⁷⁶⁹ Si veda, ad esempio, Peek *GVI* 1238.3-4, epigramma risalente al I d.C. e riferito alla morte di una fanciulla, nel quale si dice νυμφοκόμοις στολίδεσσι σύνουκος ἐόν γὰρ ἄωρος/ νυμφῶνος στυγεροῦ τοῦδε λέλογχα τάφου (Edgar 1920, 223-4). Interessante è anche confrontare il passo in questione con Eur. *Supp.* 1014-30, 1054-71, dove Evadne avanza per gettarsi sul rogo del marito Capaneo come se fosse prossima alle nozze, indossando un abito da festa che Ifi ritiene non appropriato all'occasione del compianto per un defunto (vd. Rehm 1994, 65). La pratica di vestire il defunto morto in giovane età senza essersi sposato o poco dopo aver contratto le nozze, soprattutto se di sesso femminile, con gli abiti nuziali è attestata anche per il periodo tardoantico (Greg. Nyss. *v. Macr.* 406.10-3) e si è conservata in alcune zone della Grecia fino ai tempi moderni (Tournefort 1718, 99), lasciando traccia anche nei lamenti funebri tradizionali (Varvounis 2015, 301).

⁷⁷⁰ Sul tema si vedano Seaford 1987 e Rehm 1994, che indagano il motivo nella produzione tragica, e Alexiou-Dronke 1992, 351-77, che si rivolgono anche oltre i confini del genere tragico; si prenda, inoltre, in considerazione la vicenda stessa di Imeneo (*e.g.* Pi. fr. 128c.7-9 Snell-Maehler) e la testimonianza di vari testi greci più o meno recenti: *e.g.* *AP* 7.13, 186, 188, Ach. Tat. *De Leuc. et Clit.* 1.13.5-6. Il motivo ha una lunga persistenza e si conserva nelle tradizioni della Grecia rurale e nei lamenti tradizionali (Saunier 1999, 274 nr. 7ζ) fino ad epoca contemporanea (Danforth 1982, 74-90).

⁷⁷¹ Sulle corone dei defunti si vedano Blech 1982, 81-9 e Garland 1985, 26. Si vedano, inoltre, le testimonianze di Ar. *Lys.* 604, del *loutrophoros* a figure rosse conservato al Museo Archeologico Nazionale di Atene (inv. 1170, *LIMC online* ID 51443), risalente alla prima metà del V sec. a.C., e del *loutrophoros* a figure rosse, risalente al 475-25 a.C., conservato allo Staatliche Antikensammlungen di Monaco di Baviera (inv. S66).

offrendo una testimonianza significativa dei vari momenti di questa occasione rituale. Mentre il lavacro del bambino e la detersione delle sue ferite non hanno luogo di fronte al pubblico, ma sono collocate fuori scena e attribuite a Taltibio, che ai versi 1150-2 dice di averle eseguite prima di giungere presso le tende delle prigioniere⁷⁷², gli spettatori assistono, invece, alle fasi del lamento e della vestizione del defunto, preparato per la sepoltura da Ecuba e dalle altre Troiane.

Ad un primo lamento in trimetri giambici affidato dal tragediografo alla sola Ecuba (versi 1167-206), durante il quale la regina rivolge la propria attenzione ad alcune parti del corpo del bambino sfigurate dalla caduta letale, accarezzandole e dando voce alle possibilità di futuro che il figlio di Ettore avrebbe avuto se non fosse stato ucciso, seguono la vestizione di Astianatte e la preparazione del bambino e dello scudo per la sepoltura, compiute e contemporaneamente raccontate dalla sovrana, che alterna la propria voce a quella delle coreute⁷⁷³.

Durante questo secondo lamento, coincidente con la preparazione del defunto per la sepoltura, infatti, le parole di Ecuba sono più volte interrotte dalle manifestazioni di dolore del coro. Se la regina, nel descrivere le varie fasi del rito, si esprime quasi esclusivamente in trimetri giambici e li abbandona solo per brevi interiezioni di risposta ai lamenti del coro, le coreute, nell'esprimere il proprio dolore, ricorrono in più punti alla forte carica emotiva dei docmi⁷⁷⁴. Le prigioniere, che svolgono in questa circostanza il ruolo di ἔξαρχοι del lamento, più spesso attribuito all'attore⁷⁷⁵, nel corso

⁷⁷² Nella pratica storica l'azione rituale consistente nel detergere il corpo del defunto era affidata alle donne della famiglia, che, nel caso di cari defunti in battaglia, provvedevano contemporaneamente anche a fasciarne le ferite (Garland 1985, 24), mentre nelle *Troiane* i due gesti sono disgiunti e affidati il primo a Taltibio (Eur. *Tro.* 1150-2: ἐνὸς μὲν οὖν μόχθου σ' ἀπαλλάξας ἔχω· Σκαμανδρίους γὰρ τάσδε διαπερῶν ῥοὰς/ ἔλουσα νεκρὸν κἀπένιψα τραύματα.), il secondo ad Ecuba (Eur. *Tro.* 1232-3: τελαμῶσιν ἔλκη τὰ μὲν ἐγὼ σ' ἰάσομαι./ τλήμων ἰατρός, ὄνομ' ἔχουσα, τᾶργα δ' οὔ·).

⁷⁷³ Il riferimento alle speranze per il futuro infrante a causa della morte di un personaggio è tipico in tragedia; si veda, ad esempio, Eur. *Med.* 1025-7, dove si presenta, come ai versi 1218-20 delle *Troiane* euripidee, la connessione tra morte e nozze in quanto Medea, che ha già deliberato di uccidere i figli, lamenta di non poter gioire in futuro per le loro unioni coniugali.

⁷⁷⁴ Si vedano, ad esempio, i vv. 1216-7, 1228, 1231, 1239. Barlow 1986, 224.

⁷⁷⁵ Weiss 2018, 134 sottolinea come le coreute tentino di coinvolgere Ecuba nel loro lamento «by directing her to perform the ritual sounds and gestures of mourning». Le coreute tornano, poi, ad assumere la loro funzione tradizionale nel successivo lamento sulla fine di Troia dei versi 1287-332, guidato da Ecuba. Sul capovolgimento dei ruoli tra attore e coro nella guida del lamento nel passo in questione si veda Battezzato 1995, 155-6 e Battezzato 2005, 79-80. Un simile rovesciamento dei ruoli si verifica anche in Eur. *Andr.* 1197-225, dove è il coro che dà l'avvio al lamento (vv. 1197-9: ὀπποτοτοτοῖ, θανόντα δεσπότην γόοις/ νόμοι τῶι νετέρων κατάρξω).

dei propri interventi, invitano ad eseguire una serie di azioni e gesti appartenenti alla ritualità funebre: al verso 1229 suggeriscono alla regina di στενάζειν e ai versi 1235-6 rivolgono un'esortazione generale a percuotersi il capo con colpi ripetuti della mano, gestualità che trovava sicuramente un riscontro scenico.

Paralleli e precedenti tragici rilevanti, sono i versi 866-973 dell'*Aiace* sofocleo e i versi 1173-225 dell'*Andromaca* euripidea, che condividono con il passo in questione sia la presenza in scena del corpo del defunto durante il lamento, sia i riferimenti a gesti e azioni propri della ritualità funebre⁷⁷⁶. Nel primo caso, durante il lamento di Tecmessa e del coro di marinari, la donna accenna ad un gesto rituale coprendo il cadavere dell'eroe per sottrarlo alla vista dei presenti (versi 915-9) e poco dopo esprime il desiderio di ricevere l'aiuto di Teseo per comporre il corpo del defunto (versi 921-2). Nel secondo caso, Peleo, nel pronunciare insieme al coro il lamento sul cadavere di Neottolemo, portato in scena nel finale della tragedia, menziona singole parti del corpo del nipote e, con ogni probabilità, le accarezza (verso 1181) e, in un secondo momento, fa riferimento ad una serie di gesti caratteristici della ritualità funebre quali strapparsi i capelli e colpirsi il capo (versi 1209-11).

I funerali di Astianatte si concludono con l'invito da parte di Ecuba al manipolo di soldati, giunti al seguito di Taltibio e, probabilmente, rimasti ai margini della scena per tutta la durata del rito, a portare lo scudo con il corpo del nipote presso il luogo della sepoltura (1246-50); alle parole della regina segue un intervento del coro in anapesti che accompagna l'uscita del bambino, rinnovando il lamento per la sua morte (versi 1251-5).

1256. τίνας Ἰλιάσιν τούσδ' ἐν κορυφαῖς: *La visibilità di Troia.* Il problema della visibilità di Troia per il pubblico, emerso fin dal prologo, si ripropone nel finale della tragedia, dove i dettagli visivi e uditivi riguardanti la devastazione totale della città si fanno più frequenti.

⁷⁷⁶ La tragedia presenta un'ampia casistica di lamenti; vi sono, infatti, lamenti che hanno luogo in assenza del cadavere del defunto come quello di Admeto in Eur. *Alc.* 861-933, oppure lamenti che avvengono alla presenza di uno o più cadaveri, ma sono privi di riferimenti alla ritualità funebre e ai gesti ad essa legati, come il lamento di Creonte in Soph. *Ant.* 1261-346.

La prima questione che si pone consiste nell'identificazione delle κορυφαί menzionate al verso 1256. Il coro, infatti, interrompe il lamento per Astianatte perché attratto dallo sventolare di fiaccole Ἰλιάσιν ἐν κορυφαῖς. Se alcuni interpreti hanno individuato in κορυφαί un'allusione all'acropoli di Troia o, più genericamente, alle mura cittadine⁷⁷⁷, il termine, pur potendo indicare a livello teorico qualsiasi sommità, non è mai attestato, a quanto mi risulta, in riferimento a questi elementi⁷⁷⁸. È, pertanto, più probabile che con κορυφαί Euripide volesse indicare, secondo l'uso più frequente del vocabolo, le alture sulle quali sorgeva la città⁷⁷⁹. Il coro, dunque, ai versi 1256-8 affermerebbe di vedere uomini recanti fiaccole ubicati non sulla cittadella né sulla sommità delle mura, ma disposti intorno alla città, che, dal punto di vista delle prigioniere, si trovava in posizione sopraelevata⁷⁸⁰. Dal momento che è da escludere la possibilità di un'identificazione della σκηνή con la città di Troia o di una sua risemantizzazione in questo senso nel finale⁷⁸¹, l'interpretazione del termine κορυφή

⁷⁷⁷ Per l'identificazione con l'acropoli si vedano Paley 1857, 514, Lee 1997², 274, Susanetti 2010², 135, quanto all'identificazione con le mura cittadine si veda Kovacs 2018, 328.

⁷⁷⁸ Il vocabolo κορυφή viene generalmente impiegato per indicare la sommità di un monte (e.g. Hom. *Il.* 2. 456, 22.171, Pi. *P.* 1.28, Aesch. *PB* 366, 722, Eur. *Ion* 86, IT 1244, Ar. *Nu.* 280) e altrettanto di frequente la testa di un individuo (e.g. Eur. *Ion* 457, *Or.* 6, Arist. *HA* 492b 3-4). Al di fuori di questi due usi ordinari del termine, in Euripide esso viene impiegato anche per indicare la sommità della tomba di Achille in Eur. *Hec.* 93. Non mi risulta che nella letteratura drammatica ed extra-drammatica fino alla fine dell'età classica κορυφή sia mai impiegato intendendo propriamente l'acropoli, anche se nella produzione più tarda in lingua greca κορυφή viene più volte affiancato al vocabolo ἀκρόπολις in contesti nei quali i due termini perdono il proprio significato specifico e concreto e vengono impiegati in modo non letterale (e.g. Epiphan. *Hom. de Resurr.* MPG 43.468.7-8, Nicheph. *Antirrhetic* 3 MPG 100.517.33-5, Bas. Seleuc. *Serm.* MPG 85.472.30-1); ἀκρόπολις, inoltre, in questa stessa produzione tarda, viene talvolta spiegato tramite il ricorso alla parola κορυφή nell'intento di illustrare la posizione di dominio della rocca sul resto della città (Aristid. 13.197.10-1 Dindorf).

⁷⁷⁹ Di Benedetto in Cerbo-Di Benedetto 1998, 83 intende il termine in questo senso, ma, poi, specifica che «si tratta del complesso collinare/roccioso su cui è collocata Ilio, ma non proprio la città»; questa precisazione è funzionale all'interpretazione fornita dallo studioso, secondo il quale «Taltibio nei vv. 1260 sgg. non potrebbe farsi sentire dai soldati con le fiaccole, se essi fossero a Troia. Invece la cosa dovrebbe essere possibile se si immagina che i soldati fossero non a Troia, ma sulle alture vicine». Quest'interpretazione persegue, tuttavia, una ricerca di realismo che sembra fuori luogo, in quanto non tiene conto della convenzionalità del teatro antico.

⁷⁸⁰ Sulla collocazione sopraelevata di Troia rispetto alla campo di battaglia e, quindi, probabilmente, rispetto all'accampamento acheo si veda, ad esempio, Hom. *Il.* 2.216. L'immagine degli uomini che agitano a distanza le mani recanti le fiaccole viene restituita attraverso il ricorso ad un verbo di uso limitato, διερέσσω, che introduce in questo caso una metafora nautica (Barlow 2008³, 51-2, 105); esso viene, infatti, generalmente impiegato nel senso letterale di 'remare': Hom. *Od.* 12. 444, 14. 351-2

⁷⁸¹ Gli studiosi che ritengono che la σκηνή rappresentasse la città di Troia o che fosse risemantizzata in questo senso nel finale (Arnott 1962, 100) sostengono la presenza di soldati recanti fiaccole in prossimità e sulla sommità dell'edificio scenico; si vedano, ad esempio, Paley 1857, 514, che nell'interpretare κορυφαῖς, afferma: «'heights', pointing to some spot which was supposed to represent the distant acropolis or Pergamus; unless we can understand 'house-tops', and so suppose Talthybius to address some Greek soldiers seen with torches above the proscenium», Wilamowitz-Moellendorff

non influisce sulla ricostruzione della messa in scena di questi anapesti. Le prigioniere troiane, pertanto, con i versi 1256-8 davano voce ad una realtà preclusa allo sguardo del pubblico e visibile, nella finzione della messa in scena, solamente al coro e ad Ecuba⁷⁸²; la stessa presenza al verso 1256 di un deittico, tramandato dai manoscritti nella forma ταῖσδε, concordata con κορυφαῖς, ma emendato da Lenting in τούσδε, come antecedente esplicito del participio διερέσσοντα⁷⁸³, non implica, infatti, automaticamente la visibilità per gli spettatori dell'elemento così marcato, ma sottolinea la sua forte evidenza visiva per chi parla⁷⁸⁴.

I versi 1256-9 pongono anche una seconda questione. Se Taltibio, entrato in scena al verso 1118 dall'εἴσοδος che conduceva a Troia, era uscito al verso 1155 attraverso l'εἴσοδος che portava al mare e alle navi greche per scavare la fossa per Astianatte, il suo ritorno in scena per comunicare le disposizioni finali apprese dai capi greci, collocabile nell'intervallo corrispondente ai versi 1256-9, doveva avvenire da questa stessa parte e doveva essere di poco posteriore all'uscita di scena del cadavere, portato attraverso la medesima εἴσοδος verso il luogo della sepoltura. Sebbene la sovrapposizione tra i due movimenti fosse evitata in quanto l'uscita dei soldati recanti Astianatte iniziava al verso 1250 e si concludeva entro il verso 1255, mentre l'ingresso di Taltibio e del suo seguito, costituito almeno da quattro unità, iniziava al verso 1256 ed era completato necessariamente entro il verso 1260, quando l'araldo prendeva la parola, si pone il problema di come le coreute, che dovevano accompagnare con lo sguardo, oltre che con le parole, l'uscita di Astianatte, riuscissero a scorgere Troia minacciata dalle fiamme, se, per convenzione, era l'altra εἴσοδος ad essere rivolta verso la città.

Dal momento che si è già constatato come nelle *Troiane* la gestione delle due εἴσοδοι e dei movimenti dei personaggi attraverso di esse non sia eccessivamente rigida e

1921, 165: «ardet igitur incensa facibus satellitum (1262) ipsa scaena», Wiles 1997, 119: «There seem to be two possibilities. Either the *skênê* is redefined in the course of the play so that it comes to represent the walls of Troy, or the flames are imagined and the space occupied by the audience is taken to be Troy. The first hypothesis requires that actors or dummies are visible on the roof of the *skênê*, and that clouds of smoke rise up in front of the audience».

⁷⁸² Halleran 1989, 22.

⁷⁸³ Lenting 1821, 88. L'emendazione viene accolta a testo da Diggle 1981a, 236, mentre Murray 1913³, *ad loc.*, Biehl 1970, 66 e Parmentier in Gregoire-Parmentier 1980⁷, 78 conservano la lezione dei codici.

⁷⁸⁴ Taplin 1977a, 150-1.

risulti in alcune circostanze flessibile⁷⁸⁵, non è da escludere che l'uscita di Astianatte si realizzasse attraverso l'εἴσοδος diretta a Troia. Questa soluzione, pur essendo in contraddizione con l'ubicazione della fossa scavata da Taltibio oltre l'εἴσοδος diretta al mare, eliminerebbe il problema delle tempistiche serrate dei vari movimenti scenici e spiegherebbe perché il coro, accompagnando con lo sguardo l'uscita dei soldati recanti il figlio di Ettore sullo scudo, scorgesse intorno a Troia gli uomini con in mano le fiaccole e non segnalasse, invece, l'ingresso di Taltibio e del suo seguito, provenienti dal mare. La ricostruzione proposta risulta, infine, preferibile anche al ritenere che Euripide immaginasse Troia coincidente con lo spazio occupato dagli spettatori, di modo che i suoi personaggi «apostrophizing Troy address the auditorium»⁷⁸⁶, o che la collocasse in un punto distante posto nella direzione dell'edificio scenico⁷⁸⁷.

1260. αὐδῶ λοχαγοῖς, οἱ τέταχθ' ἐμπιμπράναι: *L'ordine di Taltibio.* Taltibio, che entra in scena dalla medesima εἴσοδος dalla quale era uscito al verso 1155, recando dalle navi gli ultimi ordini riguardanti Troia e le prigioniere, era sicuramente accompagnato da alcuni uomini di Odisseo con l'incarico di scortare Ecuba verso il mare (versi 1269-71). La presenza di questo piccolo manipolo, composto da almeno due individui, viene confermata dall'araldo ai versi 1285-6, quando essi vengono interpellati e invitati a condurre via la regina, ordine che non viene immediatamente eseguito per lasciare spazio al lamento commatico di Ecuba e del coro⁷⁸⁸. I soldati inviati da Odisseo dovevano disporsi in prossimità della sovrana e rimanervi anche dopo l'uscita di Taltibio di verso 1286, per, poi, scortare la donna e le altre prigioniere verso l'εἴσοδος rivolta al mare in coincidenza con gli ultimi versi della tragedia. La loro interazione fisica con Ecuba, se non del tutto assente, era comunque limitata; è, ad esempio, probabile che al verso 1282 trattenessero la donna dal mettere in atto il proposito di dirigersi verso la patria in fiamme.

⁷⁸⁵ Si pensi alla questione della presenza o meno dello scudo di Ettore sul carro recante Andromaca e Astianatte nel secondo episodio e ai problemi legati ai movimenti di Taltibio.

⁷⁸⁶ Wiles 1997, 120.

⁷⁸⁷ Lee 1997², 65, 274; Jendza 2020, 207: «Since the *skēnē* reflects the tent where the Trojan women are held captive, not Troy itself, we must conclude that the men who are to burn the city of Troy (however this burning was staged) are to be imagined behind the *skēnē*, not atop the *skēnē* itself».

⁷⁸⁸ Bain 1981, 25, ripreso da Kovacs 2018, 331-2.

Più problematico è, invece, definire a chi si rivolgesse Taltibio nel pronunciare i versi 1260-4. La prima possibilità è che l'araldo pronunciasse di fronte agli spettatori un ordine indirizzato agli uomini scorti dalle coreute intorno alla città di Troia, ma invisibili al pubblico⁷⁸⁹. La seconda possibilità è che una piccola rappresentanza di questi soldati con in mano torce accese entrasse in scena con Taltibio, per, poi, uscire in direzione di Troia una volta ricevuto l'ordine di distruggere definitivamente la città⁷⁹⁰.

Il passo in questione non è l'unico nel quale si pone il problema se l'ordine pronunciato da un personaggio in scena fosse rivolto ad interlocutori visibili o invisibili al pubblico. Si consideri, ad esempio, il caso dell'esortazione, frequente in tragedia, ad aprire le porte della σκηνή; nelle occorrenze di quest'ordine la questione della presenza o meno sulla scena dei destinatari del comando trova generalmente soluzione nel fatto che la dislocazione nella parte interna della porta di serrami e sbarre suggerisce che le πύλαι potessero essere spalancate solo da dentro e, di conseguenza, che a ricevere ed eseguire l'ordine non potessero essere dei servi all'esterno dell'edificio⁷⁹¹. Nel caso in esame, tuttavia, i destinatari del comando, qualora assenti dalla scena, non si troverebbero all'interno della σκηνή, ma oltre le εἴσοδοι, nello spazio extra-scenico. Se il finale delle *Troiane* presenta un'insistita e prolungata interazione visiva tra chi è in scena e la città di Troia, ubicata nello spazio extra-scenico, nel collocare i λοχαγοί di verso 1260 oltre una delle εἴσοδοι, bisognerebbe ipotizzare tra questi due ambienti la presenza, oltre che di un contatto visivo, anche di un insolito contatto verbale intenzionale diretto fuori scena⁷⁹². Solitamente, infatti, o i personaggi in scena sentivano voci e rumori più o meno chiari e distinti provenienti dallo spazio extra-scenico o chi entrava da una delle εἴσοδοι giustificava il proprio

⁷⁸⁹ Halleran 1985, 100 sostiene: «Talthybios, who enters at 1260, gives orders to those off-stage to put torches to the city (1260ff.)». Si vedano anche Lee 1997², 274, Kovacs 2018, 329.

⁷⁹⁰ Hourmouziades 1965, 123.

⁷⁹¹ Si veda, ad esempio, Eur. *Med.* 1314 sul quale Page 1938, 174: «the bolts and bars can of course only be undone from *inside* the house», sebbene Mastronarde 2002, 376 rimanga aperto anche alla possibilità alternativa. Altri esempi sono Aesch. *Cho.* 878-9 ed Eur. *Hipp.* 808.

⁷⁹² Per una panoramica dei tipi di contatto attestati riguardanti lo spazio extra-scenico si veda Di Benedetto-Medda 2002², 39-43.

ingresso dicendo di aver casualmente udito grida e suoni provenienti dallo spazio scenico o dall'interno della σκηνή⁷⁹³.

Sembra, pertanto, preferibile sostenere che al verso 1260, insieme all'araldo e agli emissari di Odisseo, comparisse in scena anche un piccolo numero di λοχαγοί recanti in mano le torce accese, che, ricevuto l'ordine di dare Troia alle fiamme, al verso 1264 si incamminava verso l'uscita che portava alla città.

Questa soluzione consentirebbe di dare evidenza visiva almeno parziale ad un evento – l'incendio di Troia – altrimenti quasi interamente precluso agli spettatori e di mettere in rilievo le fiaccole, che assumono un forte valore simbolico non solo nella tragedia, ma nell'intera trilogia⁷⁹⁴.

1272. οἷ ᾿γὼ τάλαινα· τοῦτο δὴ τὸ λoίσθιον: *Ilio brucia*. Ecuba, nella sua ultima ῥῆσις in trimetri dei versi 1272-83 e, insieme al coro, nel κομμός conclusivo (versi 1287-332), fa più volte riferimento a Troia e all'incendio che la consuma, descrivendo le fiamme, che avvolgono gli edifici e le mura, il fumo e la cenere, che sottraggono la città alla vista, e, infine, il crollo definitivo, che produce un boato e scuote la terra⁷⁹⁵. Dato che la descrizione della distruzione della città è particolarmente ricca di stimoli sensoriali, è fondamentale tentare di ricostruire cosa fosse effettivamente percepibile per gli spettatori.

L'invisibilità agli occhi del pubblico della città di Troia, che doveva essere immaginata nella direzione dell'εἴσοδος rivolta verso di essa, non comporta automaticamente l'assenza totale di sollecitazioni visive o uditive riguardanti l'incendio e il crollo. Come già approfondito, ad esempio, Taltibio doveva essere accompagnato nel suo ultimo ingresso anche da un manipolo di soldati recanti fiaccole, che transitavano sulla scena per il tempo necessario a ricevere l'ordine di dare avvio all'incendio definitivo della città. Data l'assenza di contatto visivo diretto

⁷⁹³ Quanto alla prima alternativa si vedano Soph. *Phil.* 201-18, Eur. *El.* 747-60; quanto alla seconda si vedano Soph. *Aj.* 1318-9, Eur. *Med.* 131-8, *Hipp.* 902, *Hec.* 1109-11.

⁷⁹⁴ Barlow 2008³, 125 e Scodel 1980, 76-9. Si vedano in particolare il racconto del sogno di Ecuba, conservatosi nell'*Alexander* enniano (Enn. fr. 18.50-1 J.: mater grauida parere se ardentem facem/ uisa est in somnis Hecuba [...], *cf.* Eur. *Tro.* 919-22) e l'episodio di Cassandra nelle *Troiane*, soprattutto i vv. 298-352.

⁷⁹⁵ Riferimenti alle fiamme: vv. 1274, 1279, 1295-7, 1300-1, 1317-8; riferimenti a fumo e cenere: vv. 1298-9, 1320-1; riferimenti a boato e terremoto: vv. 1325-7.

da parte del pubblico con la città di Troia, probabilmente gli spettatori non vedevano in scena altre fiamme, se non quelle delle fiaccole accese recate dai soldati⁷⁹⁶; Ecuba e le altre prigioniere, nel menzionare fuoco e fiamme, dovevano, quindi, tenere lo sguardo rivolto oltre l'εἴσοδος che conduceva a Troia, traducendo a parole l'impressione lasciata su di loro da questa visione (versi 1274, 1279, 1295-7, 1300-1, 1318). Allo stesso modo la regina, nell'esprimere, ai versi 1282-3, il desiderio di gettarsi di corsa tra le fiamme della patria, doveva accennare, per quanto consentito dalla sua età avanzata, un rapido movimento verso l'uscita diretta a Troia, senza riuscire a raggiungerla in quanto trattenuta dagli uomini di Odisseo inviati per condurla alle navi.

La descrizione da parte di attori e coro di scenari più o meno complessi preclusi alla vista del pubblico è un espediente ricorrente in tragedia fin dalla produzione eschilea. Nelle *Supplici* di Eschilo, ad esempio, Danao, dal suo punto di osservazione sopraelevato, ai versi 180-5 riferisce alle figlie, e, di conseguenza, al pubblico, di vedere e udire un esercito in avvicinamento, con opliti, cavalli e carri, e ai versi 711-23 descrive l'approssimarsi delle navi egizie. In questo secondo caso, l'uomo scorge dapprima la nave ammiraglia, che descrive nelle sue caratteristiche e della quale vede l'equipaggio, poi il resto delle imbarcazioni giunte insieme alla prima. Anche Sofocle ricorre a questo espediente; nel prologo della sua *Elettra*, ad esempio, il pedagogo,

⁷⁹⁶ I pareri su questo punto sono molto vari. Albini 1991², 111 afferma: «Euripide rinuncia, nel finale delle *Troiane*, a visualizzare il terribile rogo di Troia. Non era difficile creare l'impressione di un incendio attraverso bagliori e fumo dietro la *skene*. Ma se una vecchia grida che vuole gettarsi fra le fiamme: «su corriamo verso il rogo: è bellissima per me la morte nel rogo della mia patria» (vv. 1282-1283) la verità del dolore, la volontà del suicidio ci dicono sulla tragedia molto di più che non uno spettacolo tutto esteriore».

Anche Kovacs 2018, 329 sostiene l'assenza di qualsiasi stimolo visivo e uditivo riguardante l'incendio. Hourmouziades 1965, 122-3 ritiene che l'incendio non fosse visibile, ma che uomini dotati di torce transitassero sulla scena. Casanova 2001, 287-8 afferma: «sulla scena non deve accadere nulla di particolare o di spettacolare: sta alla parola dei personaggi descrivere l'avvenimento e creare la suggestione del momento supremo»; lo studioso (Casanova 2001, 288-9) ritiene, però, che fossero udibili rumori e, forse, visibili effetti di fumo e fiamme dietro all'edificio scenico. Lesky 1996, 586-7 propende per la presenza di fumo, che si levava, a suo parere, dalla scena e dallo spazio retrostante, ipotizzando che la parete scenica rappresentasse la città di Troia e i parascenii coincidessero con le tende delle prigioniere. Di Benedetto-Medda 2002², 138 mantengono una posizione cauta, sostenendo l'impossibilità di stabilire la presenza o meno di rumori e fumo. Wilamowitz-Moellendorff 1921, 165, al contrario, ritiene che l'incendio fosse pienamente visibile agli spettatori: «quin re vera scaenam vel potius proscaenii tabulamentum flammis adesum theatrales operae proiecerint, non licet dubitare.». Interessante è anche il confronto con il finale delle *Nuvole* aristofanee proposto da Casanova 2001, 286, che conclude che nell'idea di Aristofane «l'incendio non deve essere attuato veramente, ma solo accennato in maniera più o meno verisimile».

dall'alto della rocca di Micene descrive e indica a vantaggio del suo interlocutore Oreste vari siti di rilievo nella piana sottostante (versi 2-9). Lo stesso Euripide, oltre che nelle *Troiane*, ricorre anche altrove a questa soluzione; nelle *Fenicie*, ad esempio, il tragediografo realizza sulla scena una *τεichoσκοπία*, collocando il vecchio pedagogo e Antigone sulla sommità dell'edificio scenico e delegando al loro dialogo la descrizione accurata dell'esercito argivo, che i due sono in grado di scorgere dalla loro postazione, ma che è invisibile per gli spettatori (versi 88-201)⁷⁹⁷.

Più complesso risulta, invece, stabilire se gli spettatori ricevessero stimoli sensoriali sotto forma di fumo, polvere e rumori provenienti dallo spazio extra-scenico.

I riferimenti a fumo e polvere ricorrono nelle parole del coro al verso 1298 e in quelle di Ecuba ai versi 1320-1. Sebbene Euripide, al verso 1298, impieghi il termine *καπνός* come secondo elemento di una similitudine riguardante la distruzione di Troia, con l'intento di suggerirne la rapidità e la natura definitiva, il ricorso al vocabolo in questo contesto evocava sicuramente nel pubblico l'immagine del fumo effettivamente sollevatosi durante l'incendio della città. Nel secondo passo menzionato, invece, il tragediografo fa riferimento alla polvere, causata dal crollo degli edifici cittadini, che rimane sospesa nell'aria e si diffonde come fumo, privando la regina della vista delle proprie case.

In entrambi i casi è improbabile che l'allusione a polvere e fumo si traducesse in un'effettiva presenza scenica di questi elementi⁷⁹⁸. Nella prima occorrenza, infatti, il riferimento figurato al *καπνός* doveva suscitare nel pubblico tutt'al più un'immagine mentale; nel secondo passo, Ecuba, descrivendo insieme al coro la progressiva distruzione della città, nel menzionare la *κόνις* simile a fumo, sembra riferirsi più ad

⁷⁹⁷ La questione dell'autenticità della scena è stata a lungo dibattuta; per una panoramica si vedano Burgess 1987-1988 e Mastrorarde 1994, 168-73, che depongono entrambi a favore della paternità euripidea.

⁷⁹⁸ Molti studiosi si pronunciano, invece, a favore della visibilità del fumo per il pubblico; oltre ai già menzionati Lesky 1996, 587 e Casanova 2001, 288-9, si veda anche Jendza 2020, 207: «These plays indicate that the mechanisms for stage fire were probably somewhat limited, and the paramount element in grasping the full effect of the fire was the audience's imagination, guided by some visual cues such as smoke». Le opinioni sono, tuttavia, varie anche su questo punto; Wiles 1997, 120, ad esempio, afferma: «To have smoke rising behind the *skênê* may seem attractive to a stage designer with modern resources, but in a fifth-century context the *skênê* itself must remain intact, and a smoking *skênê* would seem a half-hearted compromise, committed neither to the power of imagination nor to scenographic mimesis. If, however, we accept the hypothesis that smoke does rise from the *skênê* at the end of the play, we must accept as a corollary that the *skênê* has been redefined and has changed from tent to city».

un fenomeno collocabile in lontananza che ad una realtà direttamente percepibile sulla scena. L'invisibilità della κόνις agli occhi degli spettatori è attestata anche in Eschilo; nei *Sette contro Tebe* e nelle *Supplici*, infatti, le fanciulle del coro (versi 81-2) e Danao (verso 180) rispettivamente riferiscono di vedere alzarsi polvere, intuendone la natura di ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ⁷⁹⁹, senza che il pubblico ne avesse alcuna percezione diretta⁸⁰⁰.

Quanto agli stimoli acustici, al verso 1325 Ecuba richiama l'attenzione delle coreute su un suono da lei udito, che queste ultime riconoscono come περιγᾶμων <γε> κτύπον, il fragore della città che crolla. Il termine κτύπος viene impiegato nella letteratura drammatica per riferirsi a diverse tipologie di suono, talvolta artificiale, talvolta naturale, di maggiore o minore intensità, più o meno armonioso⁸⁰¹. Euripide vi ricorre in questo contesto per indicare un boato simile a quello di un tuono, in conformità con un uso del termine attestato in tragedia in Aesch. *PB* 916, 923 e Soph. *OC* 1463 e nella produzione extra-drammatica, ad esempio, in Hom. *Il.* 15.379 e in Empedocle (DK 21 A 63).

Premesso che la questione dell'effettiva realizzazione scenica dei suoni menzionati nei testi drammatici è articolata e complessa⁸⁰², esistono vari paralleli interessanti per il caso in analisi. Rilevanti sono, ad esempio, i versi 1082-3 del *Prometeo incatenato* eschileo, nei quali Prometeo stesso fa riferimento al tuono, che, insieme al fulmine, alla terra che trema, alla furia dei venti, manifesta l'azione violenta che Zeus compie contro di lui nel finale della tragedia, e i versi 1456, 1460-1, 1463 e 1478-9 dell'*Edipo a Colono* sofocleo, nei quali il coro ed Edipo riferiscono di udire ripetuti rombi di tuono, che costituiscono segnale per l'ormai imminente dipartita del personaggio che dà il nome alla tragedia. Sia nel passo in analisi, sia negli altri due casi menzionati non è possibile fornire una ricostruzione definitiva e incontrovertibile, ma la

⁷⁹⁹ Aesch. *Supp.* 180.

⁸⁰⁰ Norman 2011, 137-8 sul passo dei *Sette contro Tebe*. Miralles-Citti-Lomiento 2019, 219 sulle *Supplici*.

⁸⁰¹ Il termine ricorre, ad esempio, in Aesch. *Sept.* 100 (fracasso di scudi), *PB* 132 (colpi su ferro), Soph. *El.* 714 (frastuono dei carri in movimento) per indicare suoni artificiali e di forte intensità; viene impiegato in Soph. *Phil.* 1455 (rumore del mare) per indicare un suono naturale, mentre individua suoni armoniosi e/o ritmici in Soph. *Phil.* 29 (rumore di passi), Eur. *Alc.* 89 (colpi di mani), 430 (suono di lira), *Supp.* 87, 650 (colpi allo sterno), *Ba.* 513 (suono dei timpani), Ar. *Eq.* 552 (zoccoli dei cavalli).

⁸⁰² Si veda Zanusso 2019.

formulazione stessa dei rispettivi riferimenti suggerisce che il suono doveva essere in qualche modo realizzato sulla scena⁸⁰³.

Diverso è, invece, il discorso per il terremoto menzionato da Ecuba e dal coro al verso 1326. Il riferimento all'ἔνοσις aveva una duplice funzione nelle intenzioni delle prigioniere; le donne se ne servono da un lato per indicare le conseguenze immediate del crollo della città che, oltre a produrre un boato, fa anche tremare la terra, dall'altro per sottolineare metaforicamente l'esito della devastante azione distruttiva dei Greci su Troia, pari agli effetti di un terremoto.

Mentre nel caso dei richiami alla terra che trema in Aesch. *PB* 1081, Eur. *HF* 904-9 ed Eur. *Ba.* 585-8 la questione dell'eventuale realizzazione scenica dell'ἔνοσις è motivata dal fatto che il fenomeno riguardava un'area visibile al pubblico⁸⁰⁴, nel passo in esame la scossa causata dal crollo degli edifici cittadini non era percepibile sulla scena, né da parte delle prigioniere né da parte degli spettatori. Il terremoto viene, infatti, chiaramente collocato a Troia, che si trova fuori scena, e descritto tramite un indicativo futuro (verso 1327, ἐπικλύσει), che suggerisce che le prigioniere non riferiscano un'esperienza già vissuta o in corso mentre parlano, ma prefigurino cosa accadrà di lì a poco, come avevano già fatto ai versi 1317-21.

Ad esclusione, dunque, del transito sulla scena dei λοχαγοί recanti fiaccole accese e del rombo di tuono di verso 1325, Euripide affida la realizzazione della caduta di Troia interamente alle parole di Ecuba e delle altre prigioniere e alla loro gestualità, senza ricercare in maniera insistita una soluzione spettacolare⁸⁰⁵. Sebbene, dunque, il pubblico non avesse percezione diretta dell'incendio finale di Troia, la descrizione

⁸⁰³ Se il boato prodotto dal crollo della città era effettivamente udibile per gli spettatori (Zanusso 2019, 175-6), è probabile che venisse realizzato tramite il βροντεῖον, sulla cui natura e utilizzazione nel teatro di V sec. a.C. si vedano De Martino 2015, 304-6, Donelan 2018, Zanusso 2019, 88-98. La questione della realizzabilità scenica del rumore del tuono, al pari di altri suoni, risulta comunque molto dibattuta. Se, infatti, vari studiosi (e.g. Griffith 1983, 278, De Martino 2015, 297, Zanusso 2019, 183-8, 188-91) sostengono l'udibilità per il pubblico del tuono almeno per il *Prometeo Incatenato* e l'*Edipo a Colono*, di parere opposto sono, invece, Albini 1991², 101 e Stanford 1983, 56, mentre Arnott 1962, 89-90 non prende posizione in modo netto. Interessante risulta anche il confronto con la commedia aristofanea in particolare con Ar. *Nub.* 291-2.

⁸⁰⁴ Sul *Prometeo Incatenato* si vedano, ad esempio, Taplin 1977a, 270-5 e Dworacki 1983, 164-5. Sull'*Eracle* si veda Dale 1969, 124-5. Sulle *Baccanti* si vedano, ad esempio, Goldhill 1986, 278-82 e Fisher 1992, 183. Norman 2011, 128-31, 147-83 indaga tutti e tre i casi discutendo di come i tragediografi antichi affrontassero il problema di «staging the unstageable».

⁸⁰⁵ Lee 1997², 282: «The fulsome descriptions of Troy's final moments in these closing lines take the place of visual presentation. It is possible that the verbal description was assisted by noises off-stage».

dettagliata da parte di Ecuba e del coro del diffondersi delle fiamme e delle conseguenze del loro divampare dava la possibilità agli spettatori di immaginare i fatti, elaborandone un'immagine mentale.

L'addio a Troia. A seguito dell'esecuzione da parte dei soldati della decisione achea, riferita da Taltibio ai versi 1260-4, di radere al suolo la città, già consumata dalle fiamme⁸⁰⁶, Ecuba e le prigioniere assistono al progressivo estinguersi di Troia fino alla sua distruzione definitiva e prendono gradualmente congedo da essa.

L'invito ad affrettarsi, rivolto ai versi 1275-6 da Ecuba al proprio piede, doveva tradursi scenicamente in un avvicinarsi della donna all'εἴσοδος che portava a Troia, per potersi accomiatore dalla patria, e doveva culminare, a seguito delle parole che la regina indirizzava direttamente alla città, in un suo movimento rapido, pur nei limiti imposti dall'età avanzata, in quella stessa direzione. Lo slancio della sovrana, intenzionata a morire gettandosi sul rogo della patria in fiamme, era, tuttavia, con ogni probabilità trattenuto dagli uomini di Odisseo, come sembra suggerire Taltibio che al verso 1285 ordina a questi ultimi, che dovevano già tener stretta fra le loro mani la regina, di condurla via.

Con l'inizio del lamento commatico al verso 1287, l'annientamento della città viene descritto con maggiori dettagli nel suo compiersi e viene accompagnato da gemiti⁸⁰⁷ e da gesti appartenenti alla ritualità funebre. L'allocuzione della regina ai figli defunti di verso 1303 è, ad esempio, seguita dal gesto di mettersi in ginocchio e percuotere la terra con entrambe le mani che Ecuba compie mentre ne dà descrizione (versi 1305-6), seguita dal coro, che ne imita i movimenti (versi 1307-9). Non è da escludere che, nel cantare il lamento per la città, Ecuba e le altre prigioniere dessero seguito anche ad altri gesti propri dei contesti funebri, sebbene essi non trovino riscontro nel testo.

Il boato prodotto dal crollo della città segna inequivocabilmente la fine di Troia, pertanto le prigioniere si avviano verso l'εἴσοδος che conduceva al mare. Ecuba, che ha guidato come ἔξαρχος il lamento, è anche la prima a muoversi; la regina, che

⁸⁰⁶ Le fiamme e il fumo che dilagano per Troia, insieme alla condizione di annichilimento della città, vengono menzionati fin dal prologo (vv. 8, 59-60, 145, 173, 582, 586, 596, 598-9, 730, 1079-80). L'incendio finale ordinato per mezzo di Taltibio non era, pertanto, funzionale alla devastazione materiale della città e dei suoi edifici, ma serviva, piuttosto, a sancire, anche sul piano simbolico, la distruzione definitiva di Troia.

⁸⁰⁷ Si vedano i vv. 1287, 1294, le interiezioni *extra-metrum* dopo il v. 1302, dopo il v. 1311, dopo il v. 1317 e dopo il v. 1327.

avanza con passo malfermo a causa delle proprie membra tremanti (verso 1328) ed è scortata dai delegati di Odisseo⁸⁰⁸, invita, quindi, anche le altre donne ad incamminarsi verso le navi achee.

Sulla base del dato testuale, l'uscita definitiva di attori e coro risulta conseguente al frastuono prodotto dal crollo della città, mentre non viene più menzionato il suono della tromba che Taltibio aveva individuato al verso 1266-8 come segnale per le prigioniere della necessità di lasciare le tende, dirigendosi verso le navi. Non potendo affermare con certezza che il suono, proveniente dallo spazio extra-scenico, fosse eseguito sebbene non menzionato a testo⁸⁰⁹, mi limito a constatare che una sua eventuale mancata realizzazione non sarebbe stata probabilmente notata dagli spettatori, dato l'intervallo consistente di versi intercorso dall'annuncio di Taltibio.

⁸⁰⁸ Kaimio 1988, 63 afferma che a partire dal v. 1285 «the soldiers probably do not move away from Hecuba any more, although she may be allowed some freedom of movement as she kneels down and beats the earth (1302ff.) before getting up and moving off (1328)».

⁸⁰⁹ Chi ritiene che lo squillo di tromba venisse riprodotto tende a collocarlo tra il verso 1326 e il 1327, come fa Parmentier in in Parmentier-Gregoire 1980⁷, 81. Anche Di Benedetto, in Cerbo-Di Benedetto 1998, 84 sostiene che le donne lasciassero la scena «in concomitanza con un suono di tromba», in linea con la funzione che Taltibio gli aveva attribuito, cioè quella di segnalare alle prigioniere il momento di abbandonare l'accampamento. Zanusso 2019, 177 preferisce, invece, ritenere che lo squillo non venisse realizzato.

III. Oreste

E tuttavia io sono fortemente convinto che la consapevolezza, non solo eccessiva, ma qualunque consapevolezza, sia una malattia. Memorie dal sottosuolo, F.M. Dostoevskij

1. L'ambientazione scenica. Elettra, nel pronunciare il prologo, informa gli spettatori riguardo alla macro-ambientazione del dramma, corrispondente alla città di Argo (verso 46), e fornisce indicazioni utili alla ricostruzione della realtà scenica. Già ai versi 35-7, infatti, la giovane indirizza l'attenzione del pubblico su Oreste, adagiato su un letto in quanto consumato da un terribile male. Elettra, fin dal primo riferimento, individua il fratello con un deittico e in un secondo momento fornisce dettagli sulle sue condizioni: Oreste è avvolto nelle coperte e da giorni non si concede né cibo né lavacri (versi 41-3). La presenza scenica del giaciglio con il corpo del matricida, già evidente dal prologo monologico, riceve ulteriore conferma a seguito della domanda rivolta da Elena ad Elettra sulle condizioni sue e del fratello. La figlia di Agamennone ai versi 83-5 risponde alla sua interlocutrice, dopo averle chiesto a sua volta τί σοι λέγοιμ' ἄν ἅ γε παροῦσ' ὄραϊς [...]; (verso 81): la domanda della Tindaride trovava, infatti, già risposta nella scena che le si presentava allo sguardo.

Se la visibilità scenica di Oreste, adagiato su un giaciglio fin dall'inizio della tragedia, è indiscussa, ad aver animato per lungo tempo la discussione tra gli studiosi è stata la questione dell'identificazione, nella prima parte dell'opera, dello spazio scenico come spazio interno o esterno. Mentre, infatti, solitamente la presenza di una σκηνή coincidente con la facciata di un'abitazione determinava che lo spazio antistante ad essa venisse automaticamente interpretato dagli spettatori come esterno all'edificio, la tragedia in esame risulta da questo punto di vista problematica. Se al verso 60 Elettra menziona per la prima volta, pur senza deittico, il palazzo degli Atridi, introducendo la distinzione tra uno spazio interno ed uno esterno, e ai versi 112-3 Elena invita la figlia ad uscire δόμων πάρος, la presenza sulla scena di Oreste malato, adagiato sul letto, e l'intimo scambio di cure che intercorre tra il protagonista e la sorella hanno suggerito ad alcuni studiosi che i fatti, pur dislocati per convenzione di fronte all'edificio scenico, dovessero essere immaginati svolgersi all'interno. Alcuni interpreti hanno, quindi, proposto e sostenuto l'impiego dell'ἐκκύκλημα, attiva fin dal

prologo e recante il letto con i due fratelli, l'uno sdraiato, l'altra seduta⁸¹⁰. La problematicità del ricorso a questa macchina teatrale risiede, tuttavia, nel fatto che nell'*Oreste* la porta dell'edificio scenico, attraverso la quale veniva spinta fuori la piattaforma, continuerebbe ad essere impiegata da vari personaggi per movimenti di ingresso e uscita, nonostante sia in uso l'ἐκκύκλημα. Attraverso di essa, infatti, nel prologo e nel primo episodio transitano Elena ai versi 71 e 125, Ermione al verso 112 ed Elettra al verso 315. Ipotizzare la presenza di un edificio scenico con più porte o, in alternativa, immaginare che la piattaforma, anche se in funzione, lasciasse libero il passaggio per i movimenti dei personaggi tra dentro e fuori scena costituisce soluzione debole e inconsistente⁸¹¹. Il ricorso alla macchina teatrale in questione creerebbe, inoltre, una contraddizione alla fine del primo episodio: Elettra al verso 315 entrerebbe nel palazzo attraverso la porta della σκηνή, lasciando Oreste visibile al pubblico sull'ἐκκύκλημα, che già per convenzione coincideva con uno spazio interno⁸¹².

Gli studiosi che, pur rifiutando l'impiego dell'ἐκκύκλημα, sostengono ugualmente che Oreste e il suo giaciglio, sebbene collocati di fronte alla σκηνή, dovessero essere immaginati ubicati in uno spazio interno, propongono varie soluzioni. Willink, ad esempio, sostiene che la porta della σκηνή dovesse essere aperta, con i battenti ripiegati verso l'interno, e sottolinea che, a suo parere, l'edificio scenico veniva

⁸¹⁰ Di Benedetto 1965, 36, 40 e Webster 1967, 247, ad esempio, depongono a favore di un'ambientazione interna e del ricorso all'ἐκκύκλημα. I pareri contrari all'uso del macchinario sono, tuttavia, più numerosi; si vedano, ad esempio, Taplin 1977a, 135, Lucarini 2016, 151-2, Revermann 2006, 182, Ley 2007, 109-10. Lo stesso Di Benedetto in Di Benedetto-Medda 2002², 22-4 ritrae la posizione assunta in precedenza riguardo all'impiego dell'ἐκκύκλημα, escludendolo addirittura per tutte le tragedie di V sec. a.C.

⁸¹¹ La possibilità di un impiego della porta dell'edificio scenico come varco di ingresso nonostante la presenza dell'ἐκκύκλημα veniva, probabilmente, esplorata da Euripide nell'*Eracle*. Anfitrione, infatti, secondo molti interpreti usciva dalla casa a piedi al v. 1039, in un secondo momento rispetto allo svelamento dell'interno (Bond 1981, 331, Halleran 1985, 89, Lucarini 2016, 148-9). Anche se questa ricostruzione corrispondesse alle intenzioni di Euripide, i due casi sarebbero, tuttavia, solo parzialmente paragonabili; rispetto all'esempio dell'*Eracle*, infatti, l'*Oreste* richiederebbe tempi più lunghi di impiego dell'ἐκκύκλημα, che rimarrebbe in uso fino al v. 806, e un numero più consistente di movimenti attraverso la porta della σκηνή (Elena vv. 71, 125, Ermione v. 112, Elettra v. 315). Il lungo intervallo di tempo nel quale l'ἐκκύκλημα rimarrebbe attiva nell'*Oreste* è già di per sé elemento a sfavore del ricorso a tale macchinario, in quanto si pone in contrapposizione con i tempi più brevi di impiego dello strumento nei drammi nei quali il suo uso è più probabile o, addirittura, certo (e.g. Aesch. Ag. 1372-673, Cho. 973-1076, Eur. Hipp. 808-1101, Ar. Ach 409-79, Th. 95-265).

⁸¹² Medda 1999, 18-9 nota 11.

inizialmente poco caratterizzato⁸¹³. Wiles e Saïd, proseguendo su questa linea, sostengono che lo spazio scenico avesse una natura fluida e indefinita e che dovesse essere interpretato ora come esterno, ora come interno⁸¹⁴. La premessa comune a queste interpretazioni consiste nell'idea che non vi fosse una distinzione netta fra interno ed esterno. Il testo, tuttavia, smentisce questo presupposto fin dai primi versi; Elettra, infatti, al verso 60 del suo monologo individua l'esistenza di uno spazio interno, diverso da quello esterno nel quale si trova, e ancora più netta è la separazione tra i due ambienti stabilita da Elena al verso 112, nell'invitare la figlia ad uscire all'esterno del palazzo. La stessa espressione δόμων πάρος di verso 112, che Willink intende «in a purely theatrical sense», presupponendo la provenienza di Ermione da una zona del palazzo più interna e nascosta rispetto a quella, già interna, nella quale si svolgerebbe l'azione nei primi 806 versi⁸¹⁵, in tragedia viene sistematicamente impiegata in senso proprio, per indicare lo spazio esterno di fronte alla σκηνή, nelle occasioni nelle quali essa rappresentava un edificio⁸¹⁶. L'espressione in questione, inoltre, non è isolata, ma si ripropone in una forma simile, sebbene non identica, al verso 479, nelle parole di Tindareo; l'uomo, infatti, una volta scorto Oreste, lo definisce ὁ μητροφόντης ὄδε πρὸ δωμαίων δράκων, chiarendo inequivocabilmente l'ubicazione del nipote. L'individuazione di uno spazio interno, distinto da uno spazio esterno si ripropone, inoltre, anche nelle parole di Oreste ai versi 301-3, nei quali il protagonista invita la sorella ad entrare in casa per prendersi cura di se stessa.

⁸¹³ Willink 1986, xxxix-xl, supportato anche da Lucarini 2016, 155. Willink 1986, xxxix introduce, a supporto della sua ipotesi, il confronto tra il prologo dell'*Oreste* e la scena iniziale delle *Nuvole* aristofanee, nella quale compaiono in scena due letti posizionati di fronte alla σκηνή (Dover 1968, lxxiii-iv). Il confronto è stato, poi, ripreso da Medda 1999, 25-6, che invita, tuttavia, alla cautela, in quanto il trattamento dello spazio scenico in commedia è molto più libero e meno vincolato da convenzioni di quanto accada in tragedia. Già Pickard-Cambridge 1946, 78 riteneva comunque che anche nel caso della commedia aristofanea in questione «it is clear that they are thought of, not as in an 'interior', but as outside the house».

⁸¹⁴ Wiles 1997, 170: «Orestes lies on his bed in the orchestra in the first part of the play, defining a playing space that is neither clearly inside the house nor outside in the hostile world of the democratic mob [...]. Later in the play Orestes and Electra retreat into the *skênê*, barring the door, and the conventional inside/outside boundary is restored»; Saïd 1990, 184: «the visible acting area can be referred to as an inside as well as an outside. An inside as long as the attention of the audience is focused on Orestes's sick bed which is «beneath the roof» (ὑπόροφον 147). An outside when Helen summons her daughter in front of the house (ὄ τέκνον, ἔξελθ', Ἐρμιόνη, δόμων πάρος 112) or when Orestes, on stage, orders his sister to go into the house (βᾶσα δωμαίων εἴσω 301)».

⁸¹⁵ Willink 1986, 100.

⁸¹⁶ Eur. *Pho.* 1264, *Or.* 1217, *Ba.* 1217.

Anche l'assunto di Willink che Euripide, fino alla rimozione del letto di Oreste, non descriva lo spazio scenico, nell'idea che la σκηνή nei primi 806 versi della tragedia non divida tanto spazio interno da spazio esterno, ma vada a separare delle aree interne tra di loro, viene smentita dal testo. Se, infatti, è vero che i riferimenti al palazzo ai versi 60 e 112, sono privi di deittico e non vengono forniti dettagli sull'edificio, come, invece, accadrà nel finale⁸¹⁷, non si può ignorare il saluto rivolto da Menelao alla casa ai versi 356-7, che presuppone necessariamente l'identificazione della σκηνή con il palazzo degli Atridi e che avviene quando il letto di Oreste è ancora visibile in scena⁸¹⁸.

Il dato testuale, dunque, consente di identificare fin dall'inizio della tragedia l'edificio scenico con il palazzo degli Atridi e di distinguere un'area esterna, occupata da Oreste ed Elettra, che si trovano su un giaciglio di fronte alla casa, da un'area interna, occupata, invece, da Elena ed Ermione⁸¹⁹. La presenza all'esterno dell'edificio di un individuo malato, adagiato su un letto, non è di per sé problematica e non costituisce ragione sufficiente per ritenere la prima parte della tragedia ambientata all'interno. Paralleli utili sono, ad esempio, l'*Ippolito*, nel quale Fedra, consumata dall'amore per il figliastro, che si manifesta come una malattia, chiede di essere portata all'esterno della propria dimora per poter godere della luce e del cielo e vi giunge sul proprio giaciglio (versi 176-85), e l'*Alceste*, nella quale la protagonista, morente, viene portata di fronte al palazzo, sorretta dallo sposo, e rivolge il proprio saluto agli elementi naturali, alla terra e alla propria casa (versi 233, 244-9). Come sottolinea Medda⁸²⁰, l'assenza di una spiegazione per la presenza di Oreste all'esterno e la mancanza di

⁸¹⁷ Ai vv. 1567-72 vengono descritti dettagli della porta e viene menzionata una porzione del fregio posto ad ornamento della casa; nel finale, inoltre, i personaggi interagiscono in vario modo con l'edificio scenico: Oreste, Pilade, Elettra ed Ermione si trovano sulla sommità del palazzo, nel quale Menelao tenta, invece, di entrare dalla porta.

⁸¹⁸ *cf.* Eur. *Alc.* 1-2.

⁸¹⁹ Di questo parere sono, ad esempio, Galeotti Papi 1991, Medda 1999, 14-36. Se il primo teatro eschileo presentava una maggior libertà nella gestione degli spazi, in quanto il tragediografo non adoperava sistematicamente la σκηνή, nel teatro euripideo l'edificio scenico viene impiegato in modo ricorrente e la sua presenza non può essere ignorata. Si veda anche Hourmouziades 1965, 10 che afferma giustamente: «In none of Euripides' plays are we left in doubt as to the relations between the 'visible' and the 'invisible' parts of the scene building».

⁸²⁰ Medda 1999, 16-7. Lo studioso fornisce nell'articolo menzionato l'analisi definitiva dell'articolazione dello spazio scenico ed extra-scenico nell'*Oreste*.

dettagli sulla durata della permanenza dell'eroe di fronte al palazzo, sono questioni che probabilmente Euripide e i suoi spettatori non si ponevano.

I detrattori dell'ambientazione esterna della prima parte dell'*Oreste* sostengono che i versi 147-8, pronunciati dal coro in risposta alle raccomandazioni di Elettra, contraddicano la collocazione del protagonista e del suo giaciglio all'aperto: ἴδ' ἀτρεμαῖον ὡς ὑπόροφον φέρω/ βοάν [...]. La formulazione dei versi in questione presenta vari elementi problematici a partire dal termine ὑπόροφον, trasmesso dalla maggior parte dei testimoni nella forma ὑπόροφον⁸²¹. Se lo scolio al verso 147, parafrasando l'espressione euripidea con le parole ἐγὼ δὲ καὶ ἐλάττονα τούτου φέρω βοήν ὡς ὑπὸ ὀρόφου γινομένην, riconduceva l'aggettivo ὑπόροφον al vocabolo ὀροφος, indicante una canna particolarmente sottile che produce un suono delicato, è più probabile che il termine vada, invece, inteso come sinonimo di ὑπόστεγον, sebbene siano state tentate varie emendazioni tra le quali ὑπνοφόρον di Musgrave⁸²². La seconda questione, strettamente connessa alla prima, riguarda l'interpretazione di ὡς; qualora, infatti, si intenda ὑπόροφον nel senso di ὑπόστεγον, il valore attribuito ad ὡς determina l'impatto dei versi in questione sulla messa in scena. Se, infatti, ὡς venisse inteso in senso esplicativo, con il significato di 'in quanto', ne conseguirebbe l'ambientazione interna della scena: il suono è sommerso "in quanto (emesso) sotto un tetto"⁸²³. Si avrebbe un identico risultato a livello di ricostruzione scenica seguendo l'ipotesi di Willink, che intende ὡς come completiva retta da ἴδε, nel senso di 'behold how'⁸²⁴. Se, invece, ὡς venisse inteso in senso comparativo l'espressione perderebbe qualsiasi rilevanza al fine della ricostruzione scenica: il suono è sommerso "come (emesso) sotto un tetto"⁸²⁵. Mentre l'interpretazione di Willink può essere respinta in quanto ἴδε in tragedia ha generalmente valore di interiezione e non viene solitamente costruito con ὡς⁸²⁶, tra gli altri due valori di ὡς non si può stabilire una netta

⁸²¹ La forma ὑπόροφον è generalmente preferita dagli editori perché consente una responsione regolare (cfr. Eur. *HF* 107, Bond 1961, 94); Murray 1913², *ad loc.*, Diggle 1994, 199, Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 38. A conservare la lezioni dei manoscritti è, invece, Biehl 1975, 14.

⁸²² La forma ὑπόροφον è attestata nel significato di ὑπόστεγον, ad esempio, in Eur. *El.* 1166. Per l'emendazione ὑπνοφόρον si veda Musgrave 1778a, 391.

⁸²³ Di Benedetto 1965, 35.

⁸²⁴ Willink 1986, 108.

⁸²⁵ Paley 1860, 241; Biehl 1975, 95; West 1987, 192; Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 38; Medda 1999, 35-6.

⁸²⁶ Di Benedetto 1965, 36.

preferenza d'uso da parte di Euripide. Nell'optare per l'uso comparativo della congiunzione, ritengo rilevante sottolineare che chi le attribuisce valore esplicativo, portando i versi in questione a sostegno di un'ambientazione interna della prima parte della tragedia, fa dipendere in ultima istanza la propria ricostruzione scenica da quest'unico aggettivo.

Se si sostenesse l'ambientazione interna dei primi 806 versi della tragedia, si incorrerebbe, inoltre, nella difficoltà di individuare un elemento di separazione, diverso dall'edificio scenico, che definisca il confine tra esterno e interno quando Oreste o Elettra si trovano ad interagire con i personaggi entrati da una delle εἰσοδοί (e.g. coro, Menelao, Tindareo).

L'identificazione dell'area occupata da fratello e sorella come spazio esterno rispetto al palazzo degli Atridi doveva, dunque, risultare per gli spettatori più immediata e istintiva, sulla base della loro familiarità con le convenzioni del teatro, oltre che essere più economica a livello di realizzazione. Questa ricostruzione è, inoltre, supportata dal secondo *argumentum* della tragedia, attribuito ad Aristofane di Bisanzio, nel quale si afferma: ἡ δὲ διασκευὴ τοῦ δράματός ἐστι τοιαύτη· πρὸς τὰ τοῦ Ἀγαμέμνονος βασιλεία ὑπόκειται Ὀρέστης κάμνων καὶ κείμενος ὑπὸ μανίας ἐπὶ κλινιδίου, ὃν προσκαθέζεται πρὸς τοῖς ποσὶν Ἥλέκτρα⁸²⁷. L'autore della ὑπόθεσις, collocando esplicitamente i due fratelli nello spazio esterno di fronte al palazzo, non fornisce informazioni sull'allestimento euripideo, offrendo tutt'al più indicazioni sulle riproposizioni sceniche della tragedia nel periodo ellenistico. Anche qualora la testimonianza contenuta nella seconda ὑπόθεσις derivasse dalla sola lettura della tragedia, senza essere basata su un'esperienza diretta della scena, essa manterrebbe comunque il suo valore in quanto mostrerebbe il punto di vista di un commentatore antico che aveva a propria disposizione una quantità di testi euripidei molto più ampia della nostra e che possedeva una maggiore familiarità con la pratica teatrale antica.

83. ἐγὼ μὲν ἄπνος πάρεδρος ἀθλίῳ νεκρῶι: *La posizione di Elettra.* Mentre la presenza di Oreste in scena, disteso su un giaciglio e avvolto nelle coperte, pienamente visibile per gli spettatori, viene immediatamente evidenziata da Elettra ai versi 35-7 e

⁸²⁷ Per tutti i passi del secondo *argumentum* si faccia riferimento a *Or. Arg.* 2a, 2b, 2c, 2d Mastronarde.

42-3, la posizione della donna rispetto al fratello viene esplicitata solo in un secondo momento, nel corso del dialogo tra quest'ultima ed Elena. La figlia di Agamennone, ai versi 83-4, afferma, infatti, di sedere sul letto accanto ad Oreste; da questa posizione Elettra aveva recitato l'intero prologo monologico e ai versi 67-8 aveva mimato il gesto di scrutare in direzione delle due εἴσοδοι alla ricerca di Menelao.

Il secondo *argumentum* della tragedia fornisce un'indicazione ulteriore, rispetto al testo dell'*Oreste*, sulla collocazione della giovane: [...] ὑπόκειται Ὀρέστης [...] κείμενος ὑπὸ μανίας ἐπὶ κλινιδίου, ὧι προσκαθέζεται πρὸς τοῖς ποσὶν Ἥλέκτρα (*Il.* 10-2). La posizione di Elettra ai piedi del letto, presentata come un elemento certo, viene posta a confronto con l'alternativa di una sua collocazione vicino alla testa del malato, dove avrebbe potuto prendersene cura più agevolmente (*Il.* 12-4, διαπορεῖται δὲ τί δήποτε οὐ πρὸς τῇ κεφαλῇ καθέζεται· οὕτως δὲ μᾶλλον ἐδόκει <ἂν> τὸν ἀδελφὸν τημελεῖν πλησιαίτερον [οὕτως] προσκαθεζομένη) e viene spiegata facendo riferimento al rischio che il coro, disponendosi vicino ad Oreste per dialogare con Elettra, potesse svegliarlo, come deducibile dal verso 140 della tragedia (*Il.* 14-9, εἴκειν οὖν διὰ τὸν χορὸν ὁ ποιητὴς <οὕτως> διασκευάσαι. διηγέρθη γὰρ ἂν Ὀρέστης ἄρτι καὶ μόγις καταδαρθεῖς πλησιαίτερον αὐτῷ τῶν κατὰ τὸν χορὸν γυναικῶν παρισταμένων. ἔστι δὲ ὑπονοῆσαι τοῦτο ἐξ ὧν φησιν Ἥλέκτρα [140]· σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης. πιθανὸν οὖν ταύτην εἶναι τὴν πρόφασιν τῆς τοιαύτης διαθέσεως). Il dettaglio trasmesso dalla ὑπόθεσις, implicitamente riferito dal commentatore alla messa in scena euripidea, è, tuttavia, attribuibile con una certa sicurezza alle sole riproposizioni dell'*Oreste* in età ellenistica, quando orchestra e scena erano posizionati su piani diversi e il dialogo a bassa voce tra le coreute ed Elettra, seduta sul letto, era possibile solo se quest'ultima, posta presso i piedi del fratello, era nelle condizioni di protendersi verso il coro, allontanandosi ulteriormente da Oreste, per non destarlo⁸²⁸.

Sebbene la conformazione del teatro di Dioniso nel periodo euripideo non richiedesse questo accorgimento, in quanto attori e coro si trovavano sul medesimo piano e potevano interagire senza difficoltà, non è da escludere che per rendere più credibile

⁸²⁸ Sul ruolo e la posizione del coro nel teatro con palcoscenico sopraelevato in età ellenistica si veda Sifakis 1963.

il mancato risveglio di Oreste durante il dialogo con il coro, Elettra si disponesse effettivamente all'estremità opposta rispetto alla testa del fratello dormiente⁸²⁹.

Alcuni stampi da cucina con soggetto comico e una lampada con soggetto tragico, risalenti ad età romana, presentano una scena simile, raffigurando un individuo sdraiato su un divano e un secondo individuo seduto ai suoi piedi⁸³⁰. Data la comune presenza del personaggio di Elettra, con la quale viene tradizionalmente identificato il soggetto sdraiato⁸³¹, e dato l'atteggiamento mesto e pensieroso dei soggetti coinvolti, viene presa in considerazione la possibilità che la soluzione iconografica adottata nei testimoni archeologici menzionati «possa essere una reminiscenza della scena iniziale dell'*Oreste*»⁸³². La scelta nei rilievi in questione di una distribuzione dei personaggi, l'uno sdraiato, l'altro ai piedi del letto, identica rispetto a quanto attestato nella seconda ὑπόθεσις per l'inizio dell'*Oreste* è, tuttavia, a mio parere, preferibilmente riconducibile ad una consuetudine e prassi propria del linguaggio figurativo in scene che prevedono la presenza di due soggetti che condividono un unico giaciglio⁸³³.

⁸²⁹ Interessante la ricostruzione di Longo 1967, 390-7, che fa risalire ad Euripide stesso la scelta di collocare Elettra ai piedi di Oreste; lo studioso parte, tuttavia, da un presupposto spinoso: l'autore della seconda ὑπόθεσις aveva, a suo parere, accesso ad una didascalia scenica esterna, per noi perduta, inserita dal tragediografo. Sulla problematicità di far risalire ai tragediografi indicazioni di regia esterne al testo e sulla natura delle didascalie riconosciute come tali si veda Taplin 1977b.

⁸³⁰ Si vedano, ad esempio, lo stampo di terracotta, Athens, Agora T 2404, lo stampo di terracotta conservato al British Museum (Catalogue of Terracottas in the British Museum, E70) e la lampada conservata al Museo Ostiense (inv. 2792, *LIMC online* ID 12940); Medda 2001, 88.

⁸³¹ Bieber 1961, 241-2 identifica con Elettra il soggetto sdraiato in tutte e quattro le rappresentazioni, sia nei tre stampi a soggetto comico sia nella lampada a soggetto tragico, mentre riconosce nell'individuo seduto ora il contadino che ha sposato Elettra nell'omonima tragedia euripidea (e.g. stampo di terracotta, Athens, Agora T 2404), ora Oreste stesso (lampada conservata al Museo Ostiense, inv. 2792, *LIMC online* ID 12940). A differenza degli altri casi, in quest'ultimo reperto, raffigurante due soggetti dotati di spada, con indosso abiti definiti dalla studiosa «full tragic costume», è, a mio parere, difficile distinguere il sesso dei personaggi rappresentati. Ad indagare ulteriormente i reperti iconografici in questione, fornendo un'interpretazione diversa, è Sifakis 1966.

⁸³² Medda 2001, 88 nota 18, nel parlare di «reminiscenza della situazione iniziale dell'*Oreste* di Euripide» si riferisce genericamente alla «posizione presso i piedi del letto di chi assiste un malato» (Medda 2001, 88), senza specificare che nelle rappresentazioni iconografiche menzionate, contrariamente a quanto succede nella tragedia in esame, ad essere raffigurata sdraiata è la figura femminile, identificata con Elettra.

⁸³³ La soluzione adottata nei rilievi in questione è ampiamente attestata a livello iconografico in scene riconducibili a contesti molto diversi, non solo di accudimento di un malato. Si vedano, ad esempio, la scena di simposio raffigurata nella *kylix* a figure rosse risalente al 430-20 a.C. e conservata al British Museum di Londra (inv. E 82, *LIMC online* ID 7271), dove si ripropone più volte il motivo di una figura maschile sdraiata su di un giaciglio con una figura femminile seduta ai suoi piedi. La stessa distribuzione dei personaggi era presente anche sull'anfora a figure nere risalente al 525-475 a.C., attualmente registrata nel catalogo della casa d'asta Christie's di Londra (num. catalogo: 21.11.1978,

Una volta stabilite l'ambientazione esterna dell'intera tragedia e la disposizione di Elettra sul letto, è rilevante individuare la posizione del giaciglio rispetto all'ingresso dell'edificio scenico. La κλίνη doveva essere immediatamente visibile per gli spettatori⁸³⁴; si devono, pertanto, escludere collocazioni eccessivamente defilate e appartate, che avrebbero reso difficoltoso per il pubblico mantenere un contatto visivo continuativo con il personaggio prologante e per Elettra scrutare efficacemente le due εἴσοδοι in attesa dell'arrivo di Menelao. Allo stesso tempo, tuttavia, la posizione del letto doveva essere compatibile con l'impiego della porta dell'edificio scenico per i movimenti di ingresso e uscita dei personaggi e con l'iniziale mancata individuazione di Oreste e Menelao da parte di Tindareo, che entra al verso 470. Se l'iniziale assenza di contatto visivo tra Tindareo e i suoi due interlocutori trova ragione nella natura convenzionale della messa in scena antica, che non era regolata secondo canoni naturalistici, è comunque da escludere che il giaciglio si trovasse al centro dello spazio scenico, mentre è probabile che fosse dislocato vicino alla σκηνή, in posizione laterale rispetto alla porta, seppur ben visibile agli spettatori.

71. [ὦ παῖ Κλυταιμῆστρας τε κάγαμέμνονος]: *L'ingresso di Elena.* L'ingresso di Elena dalla porta dell'edificio scenico costituiva un elemento di sorpresa rispetto alle aspettative del pubblico, che, sulla base delle parole di Elettra dei versi 67-70, attendeva, al pari della giovane, l'arrivo di Menelao da una delle εἴσοδοι laterali⁸³⁵. La Tindaride era stata menzionata ai versi 56-66, nel corso del prologo monologico, e il pubblico era stato informato che la donna si trovava all'interno del palazzo, in

PL.35.198 (A, B)), raffigurante anch'essa una scena di simposio. Lo stesso tipo di soluzione iconografica, con una figura maschile sdraiata (Dioniso) e una figura femminile seduta ai piedi del giaciglio (menade), era presente anche sul rilievo in marmo, risalente al 400-390 a.C. ritrovato nel Pireo (Athens N.M. 1500), riferito al contesto teatrale, e si ripropone nel rilievo ateniese del 360-40 a.C. conservato al Museo Archeologico Nazionale di Atene (inv. 3872, *LIMC online* ID 51987). Si noti come negli esempi riportati, contrariamente a quanto accade con le formelle comiche e la lampada tragica menzionate, oltre alla presenza di un soggetto sdraiato e di un altro seduto ai suoi piedi, vi è anche la coincidenza, rispetto a quanto si verifica nell'*Oreste*, tra posizione e identità di genere dei soggetti (uomo sdraiato, donna seduta ai piedi del giaciglio).

⁸³⁴ Se nel corso della tragedia vengono utilizzati vari termini per identificare il giaciglio di Oreste (e.g. δέμνια, vv. 35, 44, 88, 312; κοίτη, v. 143; εὐνή, vv. 227, 311; λέχος, vv. 185, 313), nel secondo *argumentum* (*Or. Arg.* 2c Mastronarde) esso viene denominato κλινίδιον, senza che questa informazione abbia, con ogni probabilità, alcuna rilevanza per la ricostruzione della messa in scena euripidea; si veda anche Medda 1999, 14 nota 3. Sulla funzione del letto come oggetto scenico significativo si veda Noel 2009, 67, 81.

⁸³⁵ Arnott 1983, 19-20.

lacrime, insieme alla figlia. Elettra, infatti, aveva fatto riferimento al trasferimento di Elena dal porto di Nauplia al palazzo, avvenuto nottetempo su ordine di Menelao, che desiderava evitare rappresaglie da parte dei familiari dei caduti presso Ilio. Lo scolio al verso 57 riferisce come, nelle riproposizioni sceniche coeve allo scoliaste, le informazioni fornite da Elettra riguardo all'arrivo di Elena all'interno della casa venissero trasformate in indicazioni di regia; lo scolio lascia, quindi, intendere che l'arrivo della Tindaride dal porto, posticipato dalla notte al primo mattino, venisse realizzato direttamente in scena⁸³⁶. I versi 56-61, tuttavia, non sono di alcun rilievo nella ricostruzione dell'azione scenica, sebbene informino il pubblico sull'ubicazione di Elena, preparandolo indirettamente al suo ingresso al verso 71.

La Tindaride, una volta entrata, doveva avvicinarsi ad Elettra, seduta sul giaciglio ai piedi di Oreste (versi 83-5), per poter comunicare più agevolmente con lei. I due personaggi femminili venivano, quindi, a trovarsi a poca distanza l'uno dall'altro, ma risultavano disposti su due piani diversi⁸³⁷; la posizione reciproca delle due donne, che troverà una corrispettivo nel secondo episodio nei personaggi di Menelao e Oreste, traduceva scenicamente la diversa distribuzione di potere tra i personaggi.

L'aspetto dei personaggi. Il testo non fornisce indicazioni precise sull'aspetto della Tindaride ad esclusione di alcune indicazioni di Elettra che, ai versi 128-9, sottolinea come la donna, pur di preservare la propria bellezza, nel recidere le chiome, le avesse tagliate vicino alle punte. Elena, dunque, a differenza di Tindareo (versi 457-8), non aveva la chioma rasata in segno di lutto e probabilmente non indossava neppure la veste nera, come accadeva, invece, nelle *Coefore* eschilee per Elettra e le donne del coro al loro primo apparire in scena (versi 11-2, 24-7). La maschera dell'attore che impersonava la Tindaride era, quindi, sicuramente dotata di una parrucca con una lunga chioma; l'attore, inoltre, indossava con ogni probabilità una veste sfarzosa, pari per eleganza a quella di Menelao (versi 348-51). A questo proposito risultano

⁸³⁶ Σ Eur. Or. 57.06 Mastronarde: ¹οὐκ ὀρθῶς νῦν ποιοῦσί τινες τῶν ὑποκριτῶν πρὸ εἰσπορευομένην τὴν Ἑλένην καὶ τὰ λάφυρα. ²ρητῶς γὰρ αὐτὴν φησὶ νυκτὸς ἀπεστάλθαι, τὰ δὲ κατὰ τὸ δρᾶμα ἡμέρα συντελεῖται.

⁸³⁷ Galeotti Papi 1991, 346 nota 14.

interessanti i versi 1468-9, nei quali il Frigio fa riferimento al sandalo dorato di Elena tramite l'aggettivo χρυσεοσάμβαλος⁸³⁸.

L'aspetto vistoso di Elena, di matrice orientale, fortemente difforme rispetto a quello consueto per un personaggio in lutto, doveva, dunque, creare un profondo contrasto rispetto alle sembianze dimesse di Elettra e Oreste, secondo un modulo già impiegato da Euripide nelle *Troiane*, dove la Tindaride si distingueva nettamente dalle altre prigioniere.

Quanto all'aspetto della figlia di Agamennone, il dialogo tra Elena ed Elettra restituisce alcune informazioni sull'aspetto di quest'ultima, senza fornire dettagli rilevanti sulle caratteristiche di maschera e costume del personaggio. La Tindaride si rivolge alla nipote con gli appellativi παρθένος (versi 72, 92) e κόρη (verso 110), impiegati di consueto per riferirsi ad una donna non sposata. L'insistenza sul fatto che Elettra sia παρθένος μακρὸν δὴ μῆκος [...] χρόνου (verso 72) e la richiesta che Elena le rivolge di recare le offerte presso la tomba di Clitemnestra, incarico che ritiene inadatto alla παρθένος Ermione (verso 106), suggeriscono che Elettra, pur non essendo sposata, non sia più una fanciulla. Ai versi 83, 204-5, 302-3 viene sottolineata la privazione di sonno, cibo e lavacri della quale Elettra soffre ormai da tempo, accomunata ad Oreste in questa sorte, e la sua abitudine al pianto. Probabilmente, dunque, maschera e costume del personaggio restituivano l'impressione di un soggetto trascurato e trasandato. Al verso 294, inoltre, Oreste sottolinea che Elettra si era velata durante il suo scoppio di follia, pertanto il costume della giovane doveva essere dotato di un velo oppure la veste da lei indossata doveva essere abbastanza ampia da consentire l'esecuzione di questo gesto.

L'aspetto di Oreste viene, invece, maggiormente approfondito da parte di Euripide, che assegna la descrizione del personaggio prevalentemente alle parole di Elettra. Oltre a fornire informazioni riguardo alla posizione di Oreste, la giovane afferma che il fratello è consumato da una malattia (verso 34), perseguitato da attacchi di follia (versi 36-7), in una condizione di privazione da cibo e lavacri (versi 41-2, 189), spesso

⁸³⁸ West 1987, 39 suggerisce che il sandalo menzionato al verso 1468 fosse una calzatura da interni, diversa da quella indossata dalla donna in scena ai versi 71-125. Le parole del Frigio, tuttavia, sono interessanti al fine della ricostruzione scenica del prologo dell'*Oreste* non tanto perché consentono di identificare con precisione le calzature indossate dalla Tindaride in scena, ma per la loro innegabile allusione all'aspetto lussuoso degli abiti della donna.

in lacrime (verso 44). Queste indicazioni, sebbene non abbiano immediato valore scenico, sono rilevanti perché contribuiscono a delineare il ritratto di una persona prostrata e abbattuta dagli eventi, dall'aspetto trasandato e sofferente. Maggiori informazioni vengono fornite nel corso del dialogo tra Elettra ed Oreste; ai versi 219-20 quest'ultimo chiede alla sorella di detergergli bocca ed occhi dalla bava schiumosa, dettaglio non restituibile attraverso le caratteristiche della maschera, ma concretizzato a vantaggio degli spettatori in un gesto rivolto da Elettra verso il volto del fratello⁸³⁹. La natura ispida e incolta della capigliatura di Oreste, suggerita dall'eroe stesso al verso 223 e di nuovo da Menelao al verso 387, doveva trovare un riscontro scenico nell'aspetto disordinato e sporco della parrucca riccioluta del personaggio (versi 225-6). Le variazioni nello sguardo del protagonista, descritte da Elettra al verso 253, non avevano, invece, riscontro scenico, ma venivano trasmesse agli spettatori esclusivamente attraverso le parole della giovane⁸⁴⁰.

Nella tragedia in analisi, Euripide, oltre a portare sulla scena un episodio di follia, desidera anche mostrare la devastazione che il protrarsi della condizione di *μανία* dell'eroe produce e le sue conseguenze psicologiche e fisiche. Per quanto riguarda l'aspetto sfigurato dell'eroe, oltre ai riferimenti nel corso di prologo e primo episodio, particolarmente rilevanti sono i versi 385-91, nei quali Menelao dà voce al suo turbamento alla vista del nipote, prosciugato dalla malattia, più simile ad un morto che ad un vivo (verso 385, *τίνα δέδορκα νεπτέρων*);

La trascuratezza del figlio di Agamennone e il suo aspetto *ἄγριος* dovevano richiamare alla memoria del pubblico altri eroi euripidei, appartenenti alla categoria dell'eroe straccione, inaugurata trent'anni prima con il personaggio di Telefo e ampiamente impiegata da parte del tragediografo nella sua produzione, come attestato da Aristofane⁸⁴¹. Il personaggio di Oreste doveva, inoltre, suscitare negli spettatori il

⁸³⁹ *cf.* Eur. *IT* 310-3, dove il mandriano descrive Pilade nell'atto di detergere la bava dalla bocca di Oreste e di prendersi cura di lui, riparandolo dai colpi.

⁸⁴⁰ Euripide torna spesso nel corso della tragedia a far riferimento allo sguardo di Oreste. Si vedano a questo riguardo, ad esempio, il v. 389, pronunciato da Menelao, e il v. 837, formulato dal coro nel corso dello stasimo.

⁸⁴¹ Sulla questione si veda Arnott 1983, 17-8; per una rassegna degli eroi euripidei appartenenti a questa categoria si veda Carpanelli 2005, 84-90. Quanto alla testimonianza aristofanea sulla consuetudine euripidea a mettere in scena eroi straccioni si vedano, ad esempio, Ar. *Ach.* 407-53, *Ra.* 1063-4.

ricordo del Filottete sofocleo, eroe ἀπηργιωμένος (verso 226), comparso sulla scena tragica ateniese l'anno precedente.

Le offerte. Elena, nell'entrare in scena al verso 71, recava con sé le offerte per la tomba di Clitemnestra. Il verso 106, nel sottolineare le ragioni della mancata assegnazione alle ancelle del compito di portare le offerte al sepolcro⁸⁴², suggerisce che la Tindaride fin dal proprio ingresso giungeva provvista dei doni funebri, definiti attraverso un deittico. Pur non potendo escludere completamente che la donna fosse accompagnata da ancelle e che, in un primo momento, fossero loro a portare le offerte per, poi, affidarle ad Elena entro il verso 106, ritengo la prima soluzione preferibile e scenicamente meno dispendiosa della seconda⁸⁴³.

Quanto alla natura delle offerte recate da Elena, il primo riferimento a questi oggetti scenici viene proposto dalla Tindaride al verso 96, dove la donna parla di κόμης ἀπαρχὰς καὶ χοὰς [...] ἐμάς. Il plurale ἀπαρχαί, impiegato generalmente in contesto votivo per riferirsi alle primizie dedicate agli dei come porzione pregiata di un tutto, destinato al consumo da parte degli offerenti, o in contesto sacrificale per indicare la parte della vittima consacrata alla divinità⁸⁴⁴, ricorre in questo caso per identificare l'offerta di capelli ad un defunto, in linea con un uso del sostantivo ἀπαρχή e del verbo ἀπάρχεσθαι attestato anche altrove in Euripide⁸⁴⁵. Il fenomeno ha ricevuto varie interpretazioni; nel caso del passo in questione lo scolio al verso 96 giustifica

⁸⁴² Eur. Or. 106: *Ελ. αἰσχρόν γε μέντοι προσπόλους φέρειν τάδε.*

⁸⁴³ Willink 1986, 93. Stanley-Porter 1973, 81 afferma il contrario, sostenendo: «Helen comes out and as a tragedy queen should have attendant». Lo studioso stesso (Stanley-Porter 1973, 91 nota 123), tuttavia, sottolinea come il verso 106 non sia di per sé una garanzia sufficiente della presenza in scena delle ancelle, in quanto Elena potrebbe parlare in senso generale. Quanto al verso 128, che, in base a Σ Eur. Or. 128.01 Mastronarde, alcuni ritengono rivolto a delle comparse presenti in scena - possibilità, a mio parere, trascurabile - non potrebbe comunque essere rivolto alle ancelle di Elena: esse, infatti, qualora presenti, sarebbero rientrate nel palazzo degli Atridi insieme alla Tindaride al verso 125.

⁸⁴⁴ Burkert 1985, 66-8 sulle 'first fruit offerings' in generale; Jim 2011 per un approfondimento sul termine ἀπαρχή, sui suoi derivati e sulle loro sfumature di impiego. La pratica religiosa designata tramite il sostantivo ἀπαρχή e il verbo ἀπάρχεσθαι, diffusa in Grecia fin dall'età arcaica, indicava originariamente l'offerta preliminare per gli dei di una porzione dei proventi di varie attività umane, dall'agricoltura alla guerra (e.g. Eur. fr. 516 Kannicht (*Meleager*), *Pho.* 857). Essa non era, tuttavia, limitata al contesto votivo, ma poteva riguardare, seppur con alcune variazioni, anche l'ambito sacrificale, sempre nell'ottica di un diritto di precedenza accordato alle divinità (e.g. Hom. *Od.* 3.446, Hdt. 4. 188, Soph. *Tr.* 760-762). Il termine veniva talvolta impiegato anche in senso metaforico, come, ad esempio, in Eur. *Ion* 402, dove Xuto afferma che le prime parole da lui pronunciate sono come primizie per gli dei.

⁸⁴⁵ Eur. *El.* 90-1: *νυκτὸς δὲ τῆσδε πρὸς τάφον μολῶν πατρὸς/ δάκρυά τ' ἔδωκα καὶ κόμης ἀπηρξάμην; Pho.* 1524-5: *τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαίτας σπαραγ-/μοῖς ἀπαρχὰς βάλω;.* Si veda Jim 2011, 45-6.

l'impiego del termine affermando che Elena ha reciso τὰ ἄκρα τῆς κόμης⁸⁴⁶. Jim, invece, sostiene un uso metaforico del termine, affermando che recidere i capelli «is an act of *aparchesthai* of the self»⁸⁴⁷. Dello stesso parere è Pearson che, nel commentare i versi 1524-5 delle *Fenicie* euripidee, dove Euripide ricorre allo stesso termine ἀπαρχή per definire il medesimo fenomeno, ne parla come «an act of symbolism, by which the survivor devoted himself to the service of the dead. The act is then a substitute for a more primitive self-immolation»⁸⁴⁸.

Elena arrivava con ogni probabilità in scena recando già in mano la ciocca di capelli, senza reciderla direttamente di fronte agli spettatori, sebbene essa inizialmente non fosse individuata con un deittico (verso 96). La soluzione alternativa avrebbe, infatti, richiesto la presenza in scena di uno strumento per operare il taglio e l'esecuzione da parte della Tindaride, probabilmente subito prima dell'affidamento delle offerte ad Ermione, di un gesto significativo al quale, tuttavia, non verrebbe fatto neppure un rapido accenno.

Al verso 113, Elena torna a far riferimento alle offerte per Clitemnestra con parole simili a quelle di verso 96, ma ricorrendo ad un deittico; la Spartana dà indicazioni alla figlia riguardo al compito affidatole e nel farlo aggiunge dettagli riguardanti le libagioni (verso 115).

Il testo suggerisce che la libagione per Clitemnestra si componeva di tre elementi, latte, miele e vino, secondo una consuetudine ampiamente attestata⁸⁴⁹. Elena

⁸⁴⁶ Σ Eur. *Or.* 96 Dindorf: τάξεις ἦν, ὅτε τις γυνή ἐλθοῦσα εὔρε συγγενῆ τινα ἴδιον τεθνηκότα, ἀποκόψαι τὰ ἄκρα τῆς κόμης καὶ πέμψαι ὡς θυσίας εἰς τὸ σῆμα τοῦ νεκροῦ. ταύτας οὖν ὁ Εὐριπίδης ἀπαρχὰς ὀνομάζει. Lo scolio, nel parafrasare κόμης ἀπαρχὰς con τὰ ἄκρα τῆς κόμης, sembra sottolineare che il termine ἀπαρχή indicava che Elena non aveva rasato completamente i capelli, ma ne aveva tagliate solo le estremità, senza commentare l'effettiva quantità di capigliatura recisa.

⁸⁴⁷ Jim 2011, 45-6 prosegue dicendo: «in contrast to animal sacrifice where the cutting of hair anticipates the slaughter and the offering of the whole animal, in hair-offering by humans the person is not sacrificed. The hair offered may be considered as a token offering, symbolizing or replacing the offering of the whole person».

⁸⁴⁸ Pearson 1909, 190.

⁸⁴⁹ Oltre a Eur. *IT* 159-66, dove ricorrono precisamente questi tre elementi, si vedano, ad esempio, Hom. *Od.* 10.518-20, 11.26-8, nei quali si ripete, prima nelle parole di Circe, poi in quelle di Odisseo, una medesima formulazione e si fa riferimento a libagioni di latte, miele, vino, con l'aggiunta di acqua e, infine, farina di orzo, versate per evocare i defunti. Testimonianza interessante è anche quella offerta da Aesch. *Pers.* 609-18, dove oltre a latte, miele e vino, vengono menzionati acqua e olio, come ingredienti della libagione destinata alla tomba di Dario. Mentre, dunque, latte, miele e vino erano le costituenti ordinarie di una libagione, talvolta venivano aggiunti anche altri ingredienti accessori (Stengel 1920³, 149).

distingue, in particolare, una mistura di latte e miele, μελίκρατα γάλακτος, e una spuma di vino, οἰνωπὸν ἄχνην. Interessante è il termine ἄχνη, che, impiegato in contesti molto vari per indicare entità e fenomeni superficiali accomunati da una natura impalpabile, quasi inconsistente⁸⁵⁰, ricorre in questo passo in riferimento alla spuma vinoso.

Willink sostiene che i tre elementi costitutivi di questa libagione dovessero, per ragioni sceniche, essere trasportati in un unico recipiente⁸⁵¹; questa soluzione consentirebbe ad Elena di recare in scena autonomamente, senza bisogno di ancelle, le offerte per Clitemnestra e ad Ermione di trasportarle da sola dal palazzo alla tomba della zia. Se l'assenza di un seguito per la Tindaride al suo primo ingresso in scena è stata già discussa, la natura solitaria del compito affidato ad Ermione, suggerita dalle parole apprensive di Elena, che ai versi 124-5 raccomanda alla figlia di non indugiare lungo il percorso, ma di fare immediatamente ritorno a palazzo, diviene evidente quando la fanciulla cade vittima dell'agguato di Elettra, Oreste e Pilade (versi 1313-52).

Se le esigenze sceniche rendevano necessario in questo caso il ricorso ad un unico recipiente, così che Elena ed Ermione potessero recare in una mano la ciocca recisa, nell'altra le libagioni, la pratica storica presenta, invece, situazioni molto diversificate. La testimonianza della pittura vascolare è particolarmente significativa; vari λήκυθοι a fondo bianco raffigurano, infatti, singoli soggetti femminili presso una tomba, recanti in una mano un contenitore profondo, nell'altra una φιάλη⁸⁵², in linea con la consuetudine, anch'essa attestata iconograficamente, di versare dapprima la libagione dal recipiente alla φιάλη, poi, da quest'ultima alla tomba⁸⁵³. La pratica della libagione,

⁸⁵⁰ Il termine viene, ad esempio, impiegato per indicare tanto la schiuma del mare (Hom. *Il.* 4.426, *Od.* 5.403), quanto il fumo (Aesch. fr. 336 Radt: ἄχνη (πυρός) *i.e.* καπνός), la peluria e lanugine di esseri umani, animali e frutta (*AP* 6.102.3), lo strato superficiale di ruggine che si crea sui materiali metallici (Plut. *Mor.* 659 c9); sulle varie accezioni del termine si veda, ad esempio, Borthwick 1976, 5-6.

⁸⁵¹ Willink 1986, 100.

⁸⁵² Si vedano, ad esempio, il *lekythos* conservato a Bruxelles al Musées Royaux d'Art et d'Histoire (inv. A 1023, *LIMC online* ID 201279), risalente al 475-25 a.C., il *lekythos* conservato all'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig di Basilea (inv. Kä 402, *LIMC online* ID 50071), risalente al 460-40 a.C., il *lekythos* conservato a Munich, all'Antikensammlungen (inv. SS81), risalente alla seconda metà del V sec. a.C.. Per una descrizione di questi testimoni si veda Gaifman 2018, 88-102.

⁸⁵³ Si veda, ad esempio, l'anfora a figure rosse, risalente al 475-25 a.C., conservata a New York, al Metropolitan Museum (inv. 12.236.1). Su questo aspetto della libagione: Lissarague 1995, 131. Sull'importanza della φιάλη come oggetto tecnico della libagione e sulle alternative possibili al suo impiego: Lissarague 1995, 133-4.

tuttavia, risulta un'azione rituale composta, soggetta ad ampie variazioni, costituita da fasi distinte e propria di contesti diversi; dal λήκυθος conservato al Badisches Landesmuseum di Karlsruhe⁸⁵⁴, ad esempio, risulta evidente che le due donne raffigurate, l'una con una φιάλη, l'altra con un'ὕδρῖα, sono colte nell'esecuzione di momenti diversi del rito. Tra le testimonianze drammatiche, rilevante è l'esempio di Eur. *IT* 159-69, dove si fa riferimento, come nel passo in questione, a tre diverse componenti della libagione versata per Oreste, ma si menziona un unico recipiente nel quale sono mescolate⁸⁵⁵.

Se nei *Persiani* e nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Ifigenia in Tauride* euripidea il rituale libatorio in onore di un defunto viene eseguito in scena⁸⁵⁶, nell'*Oreste*, invece, in linea con quanto accade nell'*Elettra* sofoclea, l'esperienza che gli spettatori fanno del rito non è diretta⁸⁵⁷; il pubblico vede sulla scena le sole offerte e libagioni predisposte per Clitemnestra e ne immagina l'impiego attraverso le parole che Elena rivolge alla figlia ai versi 114-25, descrivendole i dettagli della pratica e suggerendole le parole da pronunciare.

Ultima questione riguardante la natura delle offerte preparate da Elena per la tomba della sorella emerge ai versi 1321-2 dell'*Oreste*, nei quali Elettra chiede ad Ermione ὦ παρθέν', ἤκεις τὸν Κλυταιμῆστρας τάφον/ στέψασα καὶ σπείσασα νεπτέροις χοάς;. Nel verso si fa riferimento all'azione di incoronare la tomba, ma Elena, nell'affidare offerte e libagioni alla figlia, non menziona mai ghirlande o altri oggetti simili. Se Willink ritiene che con il participio στέψασα Euripide intendesse alludere all'offerta della ciocca di capelli di Elena⁸⁵⁸, è interessante notare che il verbo στέφω, con il significato generico di 'onorare', venga più volte riferito a tombe e altari e, talvolta, suggerisca anche l'azione di versare su di essi libagioni, come in Soph. *Ant.* 430-1: ἔκ

⁸⁵⁴ *Lekythos* risalente al 430-20 a.C. (inv. B 1528, *LIMC online* ID 50834).

⁸⁵⁵ Nel formulare i vv. 159-60 e i vv. 167-8 Euripide ricorre all'endiadi, come sottolinea Parker 2016, 92-3. Quindi, se letteralmente i vv. 159-60 sono traducibili con «these libations and mixing-bowl of the dead», in realtà il tragediografo intende «this bowl of libations for the dead» (Parker 2016, 92).

⁸⁵⁶ Aesch. *Pers.* 607-27, *Cho.* 84-151, Eur. *IT* 159-77. Sulla messa in scena della libagione nelle tragedie eschilee si veda Yaari 1999.

⁸⁵⁷ Sull'evoluzione e sulle trasformazioni del rapporto tra tragedia e rito libatorio si veda Jouanna 1992, 410-28.

⁸⁵⁸ Willink 1986, 299.

τ' εὐκροτήτου χαλκίας ἄρδην πρόχου/ χοαῖσι τρισπόνδοισι τὸν νέκυν στέφει⁸⁵⁹. Anche nel caso in questione, dunque, στέφω non indica il gesto di adornare il sepolcro con corone, ma viene impiegato in riferimento all'azione di rendere onore alla tomba per mezzo delle libagioni, come poi espresso ed esplicitato dal successivo σπένδω.

132. αἶδ' αὖ πάρεισι τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασιν: *L'ingresso del coro.* Al dialogo tra Elena ed Elettra segue il primo ingresso delle donne del coro, che la figlia di Agamennone scorge e individua con un deittico mentre si avvicinano al palazzo (versi 131-3).

L'annuncio dell'arrivo in scena del coro presenta degli aspetti inconsueti. Euripide assegna ad Elettra il compito di informare il pubblico dell'approssimarsi dei coreuti, sebbene sia insolito che un personaggio, in assenza di un interlocutore, segnali un ingresso in scena⁸⁶⁰; se, infatti, la figlia di Agamennone non è da sola, in quanto Oreste le si trova disteso accanto fin dall'inizio della tragedia, la condizione di incoscienza di quest'ultimo non gli consente di recepire attivamente l'informazione. Questa particolarità comporta anche un secondo elemento inusuale, vale a dire che sia un attore ad annunciare l'ingresso del coro. Se la prima anomalia trova ragione nell'urgenza di Elettra di tutelare il sonno del fratello, limitando le manifestazioni di affetto e solidarietà da parte del coro⁸⁶¹, la seconda non è estranea all'ultimo Euripide. Nelle *Fenicie*, ad esempio, il vecchio pedagogo annuncia l'ingresso delle donne del coro, invitando Antigone a rifugiarsi all'interno della casa (versi 193-201), e nelle *Baccanti* Dioniso invita le sue seguaci ad affollarsi presso il palazzo di Penteo (versi 55- 61)⁸⁶².

Le coreute sono le prime ad impiegare gli accessi laterali per fare il proprio ingresso; il testo non consente, tuttavia, di stabilire da quale delle due εἴσοδοι provenissero.

⁸⁵⁹ Si vedano, inoltre, Soph. *El.* 51-3, 440-1. Interessante è anche il caso di Aesch. *Cho.* 94-5: sebbene sia possibile che Elettra recasse anche delle corone come offerta per la tomba paterna, non è da escludere che στέφη sia da intendere come metafora per 'libagioni' (Battezzato in Medda-Battezzato-Pattoni 1999, 377 nota 19; Garvie 1986, 70). Si veda anche Servais 1967, 433.

⁸⁶⁰ Altre eccezioni sono, ad esempio, Eur. *Med.* 46-8, dove la nutrice, da sola in scena, annuncia l'ingresso dei figli della protagonista, o Eur. *Hec.* 52-8, dove il fantasma di Polidoro, dopo aver recitato il prologo, segnala l'arrivo della madre. Per approfondire si veda Halleran 1985, 6-8.

⁸⁶¹ Halleran 1985, 6-8.

⁸⁶² Vi sono anche attestazioni extra-euripidee del fenomeno. Un esempio è Soph. *OC* 111-6, dove l'ingresso degli anziani del coro è anticipato e annunciato dalle parole di Antigone ed Edipo.

L'identificazione stessa delle εἴσοδοι è questione discussa. Al verso 67 Elettra esplora con lo sguardo entrambi gli accessi in attesa di Menelao; la giovane, infatti, pur sapendo che lo zio proviene dal porto di Nauplia, non rivolge lo sguardo verso una sola delle εἴσοδοι, ma scruta entrambe le direzioni. Tanto Willink, quanto Medda sottolineano, quindi, correttamente che gli ingressi laterali mettono in collegamento il palazzo con il resto della città di Argo, raggiungibile attraverso entrambi gli accessi e attraversata, almeno parzialmente, da tutti i personaggi che entrano dalle εἴσοδοι ⁸⁶³. In linea con questa organizzazione dello spazio extra-scenico più prossimo, dunque, il coro poteva accedere all'orchestra da entrambe le parti.

L'identità del coro. L'identità delle coreute non costituisce elemento problematico. Il coro è, infatti, costituito da donne con le quali Elettra ha un rapporto di confidenza e affetto, tanto che nel loro scambio dialogico ricorre un reciproco impiego del vocativo (ὦ) φίλα/ὦ φίλαι⁸⁶⁴. La figlia di Agamennone al verso 133 le chiama φίλαι ξυνωιδοί, sottolineandone la partecipazione attiva al suo dolore e la collaborazione nel darne manifestazione⁸⁶⁵. Se i versi 136-9 fossero autentici, il rapporto di amicizia tra personaggio e coro verrebbe ulteriormente sottolineato dall'appellativo ὦ φίλταται γυναικες, impiegato da Elettra al verso 136, nonché dal verso 138, dove la donna affermerebbe, riferendosi alle coreute, φίλια γὰρ ἢ σὴ πρηνεμένης μὲν. La problematicità dei versi in questione, individuata da Wilamowitz, consiste nella loro somiglianza con i successivi versi 140-1, tanto che lo studioso sospetta l'interpolazione per dittografia e ne suggerisce l'espunzione, anche sulla base dell'assegnazione nella tradizione indiretta dei versi 140-2 ad Elettra, invece che al

⁸⁶³ Willink 1986, xl-xli aggiunge che sarebbe un errore collocare nelle due diverse direzioni la città e il porto; Medda 1999, 36-7.

⁸⁶⁴ Eur. Or. 146, 153, 186, 1254, 1271, 1273.

⁸⁶⁵ Il termine ξυνωιδός, utilizzato in poesia per la prima volta da Euripide, viene impiegato per indicare collaborazione, unità di intenti, concordanza, senza implicare un tipo particolare di *performance* (Firinù 2012, 70-2).

coro⁸⁶⁶. Al di là delle fragilità individuate da alcuni studiosi nei versi 136-9⁸⁶⁷ e delle altre motivazioni di volta in volta addotte per giustificare l'eliminazione della sequenza⁸⁶⁸, l'argomento che depone maggiormente a favore dell'espunzione è proprio l'inconciliabilità dell'autenticità dei versi 136-9, pronunciati da Elettra, con l'assegnazione al medesimo personaggio dei versi 140-2, particolarmente credibile e sostenuta da fonti autorevoli⁸⁶⁹. Se, infatti, non ritengo disturbante né problematica la somiglianza per contenuto e forma dei versi 140-1, qualora pronunciati dal coro, con le parole di Elettra dei versi 136-9, è l'attendibilità delle fonti che assegnano i versi

⁸⁶⁶ I manoscritti e gli scolii (e.g. Vat.gr. 909, 28v; Marc.gr. Z. 468 (=653), 159r; in Vat.gr. 909, 28v, a sinistra della colonna degli scolii principali, all'altezza del commento al verso 140, c'è la nota: ἐπιπαρόδιον μέλος· εἰσερχόμενος γὰρ ὁ χορὸς ἔλεγε τοῦτο; in Marc.gr. Z. 468 (=653), 159r, accanto al verso 140, compare la nota πρὸς ἑαυτὰς αἱ τοῦ χοροῦ γυναῖκες λέγουσιν) assegnano i versi 140-1 al coro. La tradizione indiretta, composta da Dionigi di Alicarnasso (D.H. Comp. 11.93-9), Diogene Laerzio, che cita una fonte, (D.L. 7.172.1-6) e la cosiddetta ὑπόθεσις aristofanea (Or. Arg. 2c Mastronarde: ἔστι δὲ ὑπονοῆσαι τοῦτο ἐξ ὧν φησιν Ἡλέκτρα τῷ χορῷ [140]· 'σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης') li assegna, invece, ad Elettra. Wilamowitz-Moellendorff 1889, 152 nota 61 espunge i versi e Murray 1913², *ad loc.* ne adotta l'espunzione a testo. Entrambi gli studiosi, tuttavia, dopo aver espunto i vv. 136-9, tornano ad attribuire, in linea con la tradizione manoscritta, i vv. 140-1 al coro e il v. 142 ad Elettra. Di Benedetto 1965, 34-5, oltre ad essere favorevole all'espunzione dei vv. 136-9, si pone in linea con la tradizione indiretta e assegna i vv. 140-2 ad Elettra, sottolineando anche come non ci sia «nessun indizio, né di contenuto né di forma, che ci faccia supporre un cambio di interlocutore tra il v. 141 e il v. 142» (Di Benedetto 1961b, 313).

⁸⁶⁷ Oltre alla somiglianza a livello contenutistico, viene rilevata anche un'eccessiva sovrapposibilità a livello lessicale ed espressivo tra i vv. 136-9 e i vv. 140-1, ritenuta da alcuni anomala (e.g. Di Benedetto 1961b, 311); si vedano, ad esempio, il v. 137 (χωρεῖτε, μὴ ψοφεῖτε, μὴδ' ἔστω κτύπος) e il v. 141 (τίθετε, μὴ κτυπεῖτε, μὴ 'στω κτύπος, Medda 2001, 162). Viene, inoltre, sottolineata la problematicità sintattica del v. 139, tanto che anche Diggle 1994, 198, che conserva i vv. 136-8, espunge, tuttavia, quest'ultimo.

⁸⁶⁸ Tra le altre motivazioni a favore dell'espunzione dei vv. 136-9 viene preso in considerazione anche l'insolito atteggiamento delle donne del coro, le cui prime parole non sono rivolte all'attore presente in scena, ma a se stesse; oltre al caso in questione, unico altro esempio di questo *modus operandi* sarebbe la parodo dello *Ione* euripideo, dove le donne parlano tra di loro non essendosi accorte della presenza in scena del giovane che dà il nome alla tragedia (Di Benedetto 1961b, 313-4). Questo argomento risulta, tuttavia, meno persuasivo di altri in quanto il numero di tragedie pervenuteci è limitato e leggendo anche i soli testi conservatisi si acquisisce consapevolezza di quante variazioni e declinazioni rispetto alla consuetudine scenica fossero possibili. Nel caso in questione, inoltre, se i vv. 136-9 fossero autentici, le donne del coro ripeterebbero a proprio beneficio le parole di Elettra, dandole conferma di averne recepito il contenuto. Oltre a Diggle 1994, 198, ad essersi espressi a favore del mantenimento dei vv. 136-9 sono Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 38, Willink 1986, 10, 103-4, West 1987a, 70-1, 190.

⁸⁶⁹ Mentre l'autorità delle sigle dei manoscritti è limitata e la testimonianza degli scolii è tarda, le fonti di tradizione indiretta dovevano rifarsi ad un'esperienza personale delle riproposizioni sceniche dell'*Oreste* e, quindi, per antichità e autorità risultano più credibili (Di Benedetto 1961b, 312-3, Medda 1989, 100-1). Contro l'interpretazione di Σ Eur. *Pho.* 202 Schwartz (πάροδος δὲ ἐστὶν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ἄδομένη ἅμα τῇ ἐξόδῳ ὡς τὸ [Orest. 140] 'σῖγα σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης τίθετε') fornita da Willink 1986, 105, che contrappone la testimonianza dello scolio a quella della seconda ὑπόθεσις, si veda Medda 1989, 100. Willink stesso, in un secondo momento (Willink 2004, 425-6), è tornato sull'attribuzione dei vv. 140-2, allineandosi con Di Benedetto nell'assegnarli ad Elettra.

140-2 ad Elettra a consentire, come conseguenza, di pronunciarsi a favore dell'espunzione dei versi 136-9. Pur venendo, quindi, meno l'apporto dei versi in questione, il rapporto solidale e amicale tra Elettra e le coreute rimane comunque ben segnalato a testo; sebbene non vi siano informazioni testuali esplicite a questo riguardo, è probabile che tale rapporto fosse accentuato dal loro essere coetanee, ricostruzione sostenuta anche dalla cosiddetta *ὑπόθεσις* aristofanea: *ἴο δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ γυναικῶν Ἀργείων, ἠλικιωτίδων Ἡλέκτρας*⁸⁷⁰.

L'interazione tra coro e attori. La parodo dell'*Oreste* assume la forma di uno scambio dialogico tra coro ed Elettra secondo un modello attestato già in precedenza in Euripide⁸⁷¹. L'intenzione delle coreute nel farsi prossime ai due figli di Agamennone è quella di informarsi sulle condizioni di Oreste (verso 150-3), a loro sconosciute, ma note ad Elettra ed evidenti per il pubblico⁸⁷². Le donne del coro si presentano nel ruolo di consolatrici e si dimostrano desiderose di condividere con fratello e sorella sofferenze e fatiche. Questa funzione, rifiutata da Elettra nella tragedia in questione, era tradizionalmente attribuita al gruppo corale e ricorreva secondo dinamiche simili anche in *Troiane* ed *Elena* euripidee, dove, tuttavia, è il personaggio in scena che, bisognoso di conforto e assistenza, richiede l'aiuto del coro⁸⁷³. Nell'*Oreste* Elettra, pur riconoscendo le intenzioni di *συνῳδία* delle coreute, ne subisce la presenza e rivolge tutti i suoi sforzi ad evitare che essa nuoccia al fratello e ne disturbi il sonno⁸⁷⁴. La donna assume, pertanto, una funzione registica nei confronti del coro, sia fornendo

⁸⁷⁰ *Or. Arg.* 2b Mastronarde. Al v. 375 dell'*Oreste*, Menelao chiama le donne del coro *νεάνιδες*; questa informazione, sebbene non dia conferma esplicita del fatto che le coreute siano coetanee di Elettra, indica che esse, al pari della figlia di Agamennone, sono donne giovani.

⁸⁷¹ Si vedano, ad esempio, i casi di *Medea* e *Troiane*. Si consideri che già nel *Prometeo Incatenato* eschileo era stata sperimentata una forma di parodo collaborativa tra coro e attore.

⁸⁷² I tragediografi giustificano spesso l'ingresso del coro con il desiderio di quest'ultimo di informarsi riguardo alle condizioni di un singolo individuo, di un gruppo di individui o di uno specifico contesto. Nell'*Agamennone* eschileo, ad esempio, i coreuti entrano in scena preoccupati riguardo alla sorte della città e si rivolgono a Clitemnestra, inizialmente non in scena, chiedendole informazioni (vv. 84-7 e 97-103). Lo stesso schema viene riproposto da Sofocle nell'*Aiace*, dove i marinai dell'eroe giungono in scena indirizzando verso la tenda che accoglie il figlio di Telamone domande riguardo alle sue condizioni e ai recenti eventi che lo hanno coinvolto (vv. 172-81, 209-14). Se nei casi menzionati al momento dell'ingresso del coro la scena è vuota e la parodo assume le caratteristiche di un canto unico, vi sono anche esempi di *πάροδοι* più simili a quella dell'*Oreste* nelle quali i coreuti manifestano nel dialogo con un attore la propria sollecitudine verso una situazione o un personaggio, come nel caso della *Medea* euripidea (vv. 131-8).

⁸⁷³ *Eur. Tro.* 143-52, *Hel.* 167-79.

⁸⁷⁴ Per un'indagine approfondita delle dinamiche tra coro e attori nella parodo dell'*Oreste* si veda Pattoni 1990a, 79-82.

indicazioni di tipo coreografico, suggerendo movimenti, spiegando come eseguirli e invitando le coreute a disporsi ora più ora meno vicine al letto dove giace Oreste, sia occupandosi dell'aspetto sonoro e dell'intensità delle espressioni verbali delle sue compagne.

Elettra, ai versi 140-1, raccomanda in primo luogo al coro di incedere con passo leggero, poggiando lievemente le ἀρβύλαι a terra (σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλας/τίθετε [...]). L'aggettivo λεπτός, pur impiegato raramente in riferimento alla dimensione sonora⁸⁷⁵, suggerisce la dolcezza e delicatezza del suono emesso⁸⁷⁶ ed è preferibile in questo passo alla lezione alternativa λευκός, conservata da un numero inferiore di testimoni⁸⁷⁷. Se si optasse per questa seconda lezione, l'enunciato di Elettra manterrebbe comunque il medesimo significato, in quanto i due σῖγα, come suggerisce lo scolio, non avrebbero più la funzione di esortazioni isolate ad inizio frase, ma assumerebbero il loro pieno valore avverbiale⁸⁷⁸, tuttavia l'espressione risulterebbe più debole e convenzionale rispetto all'opzione alternativa.

Significativo è, inoltre, il riferimento alle ἀρβύλαι; il termine identificava propriamente degli stivaletti resistenti, che avvolgevano la caviglia ed erano particolarmente adatti per i viaggiatori⁸⁷⁹, ma in tragedia ricorre nella maggior parte

⁸⁷⁵ Limitatamente alla sfera sensoriale, l'aggettivo ricorre più spesso per descrivere dati dell'esperienza visiva o tattile, piuttosto che uditiva. Il termine ricorre, ad esempio, in riferimento a tessuti (Hom. *Od.* 7.97), ambienti e spazi (Hom. *Od.* 6.264), corpi, spesso in senso negativo, (Ar. *Ec.* 539), alla polvere (Soph. *Ant.* 256), ad una canna (Eur. *Or.* 146). Quanto alle occorrenze del suo impiego per indicare suoni e rumori, si vedano, ad esempio, Eur. fr. 773.23 *TrGF* (*Phaethon*), dove il vocabolo viene utilizzato in riferimento al canto dell'usignolo, Ar. *Av.* 235, dove il termine ricorre per definire il cinguettio degli uccelli, A. *HA* 545a 6-9, dove si riferisce al nitrito dei cavalli.

⁸⁷⁶ Nell'indagare l'accezione di λεπτός in riferimento ad un suono è necessario individuarne la differenza rispetto ad ὀξύς; se, infatti, entrambi i termini ricorrono per indicare un suono dal tono acuto, il primo individua un suono dolce, lieve e soave, il secondo, invece, penetrante e intenso (e.g. Hom. *Il.* 15.312-4, Hes. *Sc.* 231-3). Sulla questione si veda Barker 2002, 31. Nel caso del v. 140 dell'*Oreste*, Euripide con λεπτός non vuole riferirsi tanto al tono acuto del suono, quanto alla sua natura delicata.

⁸⁷⁷ Si vedano, ad esempio, il Laur. gr. 31.10 (22v) o il Vat. gr. 909 (28v), nei quali λευκόν è inserito a testo e λεπτόν aggiunto *supra lineam*.

⁸⁷⁸ Σ Eur. *Or.* 140 Dindorf: εἰ μὲν λευκόν, συνάπτεται τῷ σῖγα σῖγα, καὶ λέγεται κατὰ ἀντίπωσιν οὕτως· μετὰ σιγῆς, μετὰ σιγῆς τιθεῖτε τὴν ἀρβύλην τοῦ λευκοῦ ἴχνους, ἤγουν τοῦ λευκοῦ ποδός. εἰ δὲ λεπτόν, στίζεται μετὰ τὸ σῖγα σῖγα, καὶ ἔχει τὸ πᾶν οὕτως· μετὰ σιγῆς, μετὰ σιγῆς, ἔρχεσθε δηλονότι, εἴτα λεπτὸν τιθεῖτε, ἀντὶ τοῦ ἥσυχον, τὸ ἴχνος, ἀντὶ τοῦ τὴν βάσιν τῆς ἀρβύλης.

⁸⁷⁹ Hp. *Ar.* 62.42-6: Ὅταν δὲ ἐς ὑποδήματος λόγον ἦ, ἀρβύλαι ἐπιτηδειόταται αἱ πηλοπάτιδες καλεόμεναι· τοῦτο γὰρ ὑποδημάτων ἥκιστα κρατέεται ὑπὸ τοῦ ποδός, ἀλλὰ κρατεῖ μάλλον· ἐπιτήδειος δὲ καὶ ὁ κρητικὸς τρόπος τῶν υποδημάτων. Forse in Aesch. *Ag.* 944 ed Eur. *El.* 532-3 Eschilo ed Euripide assegnano rispettivamente ad Agamennone e Oreste le ἀρβύλαι in quanto entrambi i personaggi sono reduci da viaggi, ma non è possibile escludere che anche in queste occorrenze, come negli altri casi tragici, il tragediografo intendesse far riferimento genericamente a delle calzature qualsiasi (Fraenkel 1950, *II*, 429).

dei casi per indicare generiche calzature⁸⁸⁰. Più che fornire un'informazione sul costume delle coreute, quindi, Euripide ai versi 140-1, menzionando le ἀρβύλαι in combinazione con il rumore da esse prodotto, introduce una correlazione riproposta da lui stesso ai versi 638-9 delle *Baccanti* e da Teocrito ai versi 25-6 del settimo dei suoi *Idyllia*⁸⁸¹.

Con questa prima raccomandazione, pertanto, la figlia di Agamennone invita le coreute ad avanzare con passo silenzioso, privo di κτύπος, termine che Elettra impiega al verso 141⁸⁸² e che ricorre spesso in riferimento al rumore di passi, talvolta, addirittura specificamente quelli di danza⁸⁸³.

Se ai versi 140-1 Elettra si è concentrata sull'impatto sonoro dei movimenti delle coreute, ai versi 145-6 la donna torna a dare loro indicazioni riguardanti l'emissione verbale: ἄ ἄ σύριγγος ὅπως πνοᾶ/ λεπτοῦ δόνακος, ὦ φίλα, φώνει μοι⁸⁸⁴.

La richiesta di Elettra viene accolta dalle coreute che le assicurano che le si rivolgeranno con voce sommessa, come se si trovassero in uno spazio interno (versi 147-8).

Questa rassicurazione suggerisce alla donna una nuova esortazione nei confronti del coro. Elettra, infatti, in un primo momento, dopo aver redarguito le sue interlocutrici ai versi 140-1, al verso 142 le aveva invitate a disporsi lontano dal letto sul quale giaceva Oreste, unendo alle indicazioni di regia riguardanti l'aspetto sonoro e

⁸⁸⁰ Sull'accezione del termine in tragedia si veda Bryant 1899, 73-6. Le parole di Σ Eur. *Or.* 140.34 Mastronarde (ἀρβύλης: εἶδος ὑποδήματος κοίλου βαθέος γυναικείου) non trovano conferma nelle attestazioni tragiche del termine, che viene utilizzato per definire tanto calzature maschili, quanto femminili (e.g. Eur. *HF* 1303-4 (Era), *Or.* 1470 (Oreste), *Ba.* 1134 (Peneteo)). Si veda a questo proposito anche Roscino 2006, 59, che, in riferimento alle ἀρβύλαι delle donne del coro nell'*Oreste*, parla di un «impiego non sessualmente connotato» di questi calzari.

⁸⁸¹ Zanusso 2019, 147.

⁸⁸² *cf.* Hom. *hMerc.* 148-9: ἰθύσας δ' ἄντρον ἐξίκετο πίονα νηὸν/ ἦκα ποσὶ προβιβῶν· οὐ γὰρ κτύπεν ὧς περ ἐπ' οὔδει. Una volta espunti i vv. 136-9 dell'*Oreste* vengono meno le ragioni dell'espunzione di parte del v. 141: il ricorrere di verbo e sostantivo da una stessa radice non costituisce motivo sufficiente.

⁸⁸³ Per rimanere in ambito drammatico, κτύπος e κτυπέω indicano rumore di passi, ad esempio, in Eur. *Med.* 1179-80, *Or.* 1311-2, *Ar. Ec.* 544-6. Quanto ai riferimenti specifici ai passi di danza, si vedano Eur. *IA* 437-8 e *Ar. Lys.* 1306.

⁸⁸⁴ *cf.* Soph. *Phil.* 213-7, dove il suono della σῦριγγς del pastore viene posto in contrapposizione con i forti lamenti dell'eroe (Schein 2013, 161), e Aesch. *PV* 574-5, dove alla melodia del δόναξ viene attribuito potere soporifero. Sul passo si veda Raffa 2016, 125-9. Se già Euripide, definendo λεπτός il δόναξ, sembra fare una distinzione tra le diverse qualità del suono e sembra consapevole della differenza tra altezza e intensità a fronte di una discussione antica avviata dai pitagorici, il concetto viene, poi, chiaramente formulato da Aristotele (e.g. Arist. *GA* 787 a2-6).

coreografico, quelle riguardanti la loro distribuzione nello spazio scenico. Una volta ottenuta dalle coreute la conferma della loro adesione alle sue richieste, la giovane, al verso 149, concedeva loro di avvicinarsi silenziosamente: *κάταγε κάταγε, πρόσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι*. Lo scolio al verso in analisi fornisce due interpretazioni per l'imperativo *κάταγε*, considerandolo ora un rinnovato invito ad abbassare la voce (*τὸ κάταγε ἐναντίον ἐστὶ τῆ ἀνατάσει τῆς βοῆς*), ora una metafora marinaresca per suggerire alle donne di farsi più vicine (¹*σημαίνει δὲ τὸ κάταγε (κάταγε) τὸ πρόσελθε πρόσελθε· ²ἄφ' οὗ καὶ καταγωγὰὶ οἱ λιμένεες*)⁸⁸⁵. Tra le due alternative la seconda è senz'altro preferibile sia perché una nuova esortazione da parte di Elettra al coro a ridurre l'intensità dell'emissione vocale risulterebbe fuori luogo in quanto la donna ha appena approvato il tono di voce delle coreute ([...] *ναί, οὕτως·*, verso 148), sia perché le attestazioni del termine con questo significato, a quanto mi risulta, sono particolarmente scarse⁸⁸⁶.

Al verso 149 è, inoltre, interessante l'ossimoro che si registra nell'espressione chiasmica *πρόσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι*, nella quale la figlia di Agamennone unisce un verbo di moto e un avverbio indicante stasi per sottolineare la lentezza e silenziosità del movimento richiesto alle coreute⁸⁸⁷. Il verso 149 racchiude, quindi, una doppia indicazione di regia: Elettra invita le coreute ad avvicinarsi, ma rinnova implicitamente anche l'invito a muoversi senza far rumore. Il coro doveva eseguire immediatamente l'esortazione, come suggerisce il fatto che, una volta colmata la distanza fisica, aveva inizio il vero e proprio dialogo, condotto a bassa voce (verso 150).

La conversazione che intercorre tra la figlia di Agamennone e il coro fino al risveglio di Oreste di verso 211 è intervallata da continui avvertimenti e raccomandazioni da parte della giovane; ogni volta che Elettra sospetta che la conversazione si sia fatta troppo rumorosa, che qualche suono possa aver turbato il fratello interviene per

⁸⁸⁵ Nel primo caso si tratta di Σ Eur. *Or.* 149.01 Mastronarde, nel secondo caso di Σ Eur. *Or.* 149.02 Mastronarde.

⁸⁸⁶ Nel significato di 'abbassare, ridurre' il verbo ricorre in D.Chr. 40.11.3-4, sebbene l'uso sia metaforico e Dione si riferisca non all'azione di abbassare la voce, ma a quella di ricondurre e ridurre la città a se stessi e ai propri standard. Ben attestato è, invece, il significato di 'approdare', che ricorre, ad esempio, in Hom. *Od.* 3.178, 10.140, Soph. *Ph.* 356, Hdt. 4.43.5.

⁸⁸⁷ Medda 2001, 163 nota 25.

redarguire le coreute (versi 157-8, 167-8, 182), ricondurle all'ordine (versi 183-6) o addirittura suggerire loro di lasciare la scena (versi 170-2).

A livello visivo, gli spettatori, grazie alle parole del coro di verso 166, dovevano notare Oreste muoversi fra le coperte. La successiva richiesta di lasciare la scena, rivolta da Elettra alle coreute (versi 170-2), non doveva avere alcun riscontro visivo; il coro, infatti, rassicurava immediatamente la giovane del fatto che Oreste fosse ancora immerso nel sonno (verso 173). Neppure le esortazioni di Elettra ai versi 183-6 dovevano provocare un netto allontanamento del coro; il verso 208, nel quale le donne suggeriscono alla figlia di Agamennone di controllare che il fratello sia ancora in vita non implica, infatti, che nel frattempo le coreute stesse si siano spostate consistentemente dalla posizione assunta al verso 149 e si trovino lontano dal letto, ma ribadisce come Elettra, seduta ai piedi di Oreste, gli sia più prossima (verso 208, *παροῦσα πέλας*).

Dopo che Elettra, dedicatasi finora a contenere e controllare l'esuberanza del coro, ha manifestato nel canto il proprio dolore (versi 195-207), le coreute intervengono in trimetri giambici suggerendole di controllare lo stato di salute del fratello che sembra loro innaturalmente rilassato (versi 208-10). Il testo non menziona alcun gesto o movimento di Elettra, quindi non è possibile stabilire se la giovane seguisse in qualche modo il consiglio del coro, toccando il fratello, scuotendolo o anche solo avvicinandogli ulteriormente; il dato certo è che al verso 211 Oreste, risvegliatosi dal sonno, pronuncia le sue prime parole.

Lo scambio dialogico tra Elettra e coro all'inizio dell'*Oreste* ha un antecedente significativo nei versi 1042-88 dell'*Eracle* euripideo, nei quali Anfitrone si confronta con il coro, intenzionato ad evitare il risveglio dall'eroe protagonista, che, tramortito da Atena dopo aver ucciso moglie e figli, è stato legato ad una colonna per impedire che potesse provocare ulteriore morte⁸⁸⁸. Pur nelle loro rispettive specificità, i due passi presentano molti elementi di contatto riguardanti, in parte, anche la dimensione scenica. Anfitrone, al pari di Elettra, esorta ripetutamente il coro a fare silenzio e a mantenere un tono di voce contenuto (versi 1042-4, 1047-51, 1053-4, 1068), suggerendogli anche di tenersi a distanza dall'eroe protagonista (versi 1047, 1081-4).

⁸⁸⁸ *cfr.* Soph. *Tr.* 971-82.

Se nell'*Oreste* le coreute, ai versi 208-10, suggeriscono ad Elettra di controllare che il fratello sia ancora vivo avvicinandogli, nell'*Eracle* è Anfitrione stesso che al verso 1060 accosta l'orecchio al volto del figlio per assicurarsi che sia vivo e stia solo dormendo. In entrambi i casi, inoltre, l'eroe dormiente doveva rigirarsi e compiere movimenti (Eur. *HF* 1068-9), provocando nei rispettivi familiari un acutizzarsi del timore⁸⁸⁹.

211. ὦ φίλον ὕπνου θέλητρον, ἐπίκουρον νόσου: Oreste, risvegliatosi, una volta elogiati i vantaggi del sonno (versi 211-4), formula, confuso, alcune domande rivolte a se stesso (πόθεν ποτ' ἦλθον δεῦρο; πῶς δ' ἀφικόμην;, verso 215)⁸⁹⁰. In coincidenza con il verso 215, infatti, il personaggio riprendeva contatto con l'ambiente circostante, guardandosi, probabilmente, intorno disorientato.

Il rapporto tra Elettra e Oreste. Lo smarrimento di Oreste suscita una reazione immediata in Elettra, che gli si rivolge con atteggiamento affettuoso. La tenerezza che caratterizza il rapporto tra fratello e sorella trova, in un primo momento, espressione nell'atteggiamento sollecito e premuroso della giovane nei confronti di Oreste, come anche nelle espressioni amorevoli con le quali ella lo interpella. A questo proposito sono degni di nota i vocativi ὦ φίλτατε di verso 217 e ὦ βοστρύχων πινῶδες ἀθλίων κάρα di verso 225, come anche le frequenti espressioni con le quali Elettra ribadisce il vincolo fraterno che la lega ad Oreste (versi 222, 237, 253).

Il contatto fisico che si stabilisce tra i due figli di Agamennone su iniziativa di Elettra, articolato in numerosi gesti e movimenti, non veniva solo minuziosamente descritto a parole nei versi 218-36, ma aveva anche un necessario riscontro scenico. La giovane al verso 218 chiede al fratello se desidera essere sollevato, proposta che Oreste accetta, come suggerisce l'*incipit* di verso 219 (λαβοῦ λαβοῦ δῆτα), avanzando anche la

⁸⁸⁹ La paura provata da Anfitrione nell'*Eracle* e da Elettra nell'*Oreste* è diversamente motivata. Nel primo caso si tratta del timore che Eracle, risvegliandosi, possa nuocere a chi lo circonda, nel secondo caso si tratta del timore che il giovane, destatosi, torni a soffrire per gli attacchi di follia.

⁸⁹⁰ Il personaggio rimane in scena per i primi 211 versi della tragedia senza pronunciare alcuna parola. La presenza silenziosa di Oreste trova giustificazione nella sua condizione di dormiente. Senza necessità di richiamare le esperienze eschilee di *Niobe* e *Mirmidoni*, Euripide stesso non è nuovo a questo tipo di soluzione, sperimentata, ad esempio, nelle *Troiane*, dove Ecuba, presente in scena fin dall'inizio della tragedia, rimane in silenzio, sofferente, durante tutto il prologo divino per prendere, poi, la parola al v. 98.

richiesta che Elettra gli deterga occhi e bocca dalla bava schiumosa prodotta dall'attacco della malattia (versi 219-20). L'ἰδοῦ di Elettra ad inizio verso 221 conferma l'esecuzione dei gesti, secondo un uso tragico attestato, ad esempio, anche in *Soph. Aj.* 346 e *Eur. El.* 566⁸⁹¹; il pubblico, pertanto, in seguito alle parole di Oreste di verso 220, vedeva Elettra avvicinarsi al fratello, rimasto fino a quel momento sdraiato, aiutarlo a sedersi e detergergli bocca e occhi. La figlia di Agamennone, che non considera nessuna richiesta di Oreste troppo umile, sottolinea ai versi 221-2 con quanto piacere si occupi del fratello e ne soddisfi le esigenze.

Oreste ai versi 223-4 formula ulteriori richieste, sollecitando la sorella a sorreggerlo e a scostargli dal viso i capelli per consentirgli una visione migliore. Il figlio di Agamennone è, infatti, estremamente debole e necessita di continua assistenza anche per le azioni più ordinarie. La giovane doveva, quindi, fornire appoggio al fratello con il proprio corpo, perché quest'ultimo potesse conservare la posizione seduta, e, in concomitanza con i versi 225-6, doveva sistemargli i capelli, permettendogli di vedere meglio.

Il primo scambio dialogico tra fratello e sorella è, quindi, particolarmente ricco di indicazioni sceniche, fornite prevalentemente da Oreste, che suggerisce registicamente alla sorella gesti e movimenti. Questa dinamica si ripropone ulteriormente nella richiesta che il giovane avanza al verso 227: il figlio di Agamennone, stanco e sofferente, chiede di essere nuovamente disteso e ancora una volta Elettra dà il proprio assenso, confermando l'esecuzione dell'azione con l'ἰδοῦ di verso 229. Reso irrequieto dalla malattia (verso 232)⁸⁹², Oreste al verso 231 desidera, tuttavia, ritornare nella posizione appena abbandonata, essere aiutato a sedersi e girarsi. Elettra si mostra disponibile e gli propone di appoggiare i piedi a terra e fare qualche passo (versi 233-4). Se il primo dei due suggerimenti trovava una realizzazione scenica immediata, è, invece, da escludere che Oreste lasciasse il letto in questo momento e che riuscisse a conciliare l'ascolto delle parole della sorella con la faticosa esecuzione di passi. Durante il dialogo dei versi 237-50, pertanto, il figlio di Agamennone si trovava seduto sul bordo del giaciglio, con i piedi appoggiati a terra.

⁸⁹¹ Di Benedetto 1965, 48.

⁸⁹² *cf.* *Eur. Hipp.* 181-5, nei quali la nutrice sottolinea l'incontentabilità tipica dei malati.

Le dinamiche dell'interazione tra fratello e sorella rendono evidente che Elettra, nella tragedia in questione, condivide con il coro la funzione consolatoria che è propria di quest'ultimo, esercitandola anche attraverso il contatto fisico, dimensione generalmente preclusa ai coreuti. Il ruolo delle donne del coro, delle quali la figlia di Agamennone riconosce immediatamente le intenzioni solidali (verso 133), viene fortemente compresso e limitato, per lasciare spazio alla profonda relazione di affetto e cura che lega fratello e sorella, in linea con un progressivo spostamento dell'attenzione, da parte del tragediografo e, di conseguenza, del pubblico, dal coro agli attori⁸⁹³.

L'eccezionalità della scena in questione, nella quale i gesti di cura e le forme di contatto fisico tra i soggetti non rispondono tanto alle convenzioni teatrali tragiche⁸⁹⁴, ma richiamano, piuttosto, interazioni affettuose reali e fanno, allo stesso tempo, riferimento alla pratica infermieristica⁸⁹⁵, era con ogni probabilità intuita da parte degli spettatori e doveva conservarsi anche nelle riproposizioni sceniche successive della tragedia, come sembra suggerire un dipinto del secondo secolo d.C., ritrovato all'interno di un'abitazione efesina, raffigurante una scena teatrale⁸⁹⁶. Il dipinto in questione, che rappresenta su sfondo rosso Oreste, seduto su un letto, con i piedi a

⁸⁹³ Per un'analisi più approfondita del fenomeno si veda Pattoni 1990a, 81-2.

⁸⁹⁴ Kaimio 1988, 20. Le attenzioni affettuose di Elettra nei confronti di Oreste non si concretizzano attraverso gesti convenzionali, come, invece, spesso accade in tragedia; si vedano, ad esempio, le scene di supplica, di addio, di ritrovamento (e.g. Eur. *Med.* 324, *HF* 1206-10, *Hec.* 409-12, *Ion* 519).

⁸⁹⁵ Gli studi riguardanti l'impartizione di cure infermieristiche nell'antichità greca attribuiscono tradizionalmente alle donne il compito di assistere i malati, legando la pratica al contesto domestico e familiare: e.g. Nutting-Dock 1907, 82, Jones 1923, xxx: «the task of nursing fell to the women, whether slaves or free, of the household». Testimonianze in questa direzione vengono individuate già nella produzione omerica; in Hom. *Od.* 4.219-32, ad esempio, viene sottolineata l'abilità di Elena nell'uso curativo delle erbe, appresa dall'egizia Polidamna. Testimoni successivi sono, ad esempio, X. *Oec.* 7.37, dove Iscomaco assegna alla sposa il compito di prendersi cura dei servi malati, Ps. D.59.55-6, dove, menzionando le cure di Neera e della figlia a favore del malato Frastore, si dice: ἴστε δῆπου καὶ αὐτοὶ ὅσου ἀξία ἐστὶν γυνὴ ἐν ταῖς νόσοις, παροῦσα κάμνοντι ἀνθρώπων. La documentazione inerente ai soggetti aventi funzione assistenziale è, tuttavia, scarsa e non univoca (e.g. Thuc. 2.51, dove si parla genericamente di amici e familiari), tanto che King 1998, 164 giunge a suggerire che, invece di cercare testimonianze dell'assegnazione a figure femminili di compiti assistenziali, è utile tenere in considerazione il fatto che nell'antichità greca non esisteva grande distinzione tra pratica medica e infermieristica, tanto che «Hippocrates does not refer to nurses as such» (Guthrie 1953, xi).

⁸⁹⁶ Nel dipinto (Ephesos, H 2/SR 6, Parete Ovest) sopra al personaggio seduto si trova iscritto il titolo dell'opera euripidea rappresentata, l'*Oreste*. L'opera faceva parte di un ciclo di 10 rappresentazioni a tema teatrale, delle quali si sono conservati solo cinque esemplari. Zimmermann-Ladstätter 2011, 115 affermano: «Since obviously it was desired that the scenes be recognised, it has been proposed – probably correctly – that here, famous scenes from the most popular tragedies and comedies were depicted».

terra, e alla sua destra, leggermente arretrata rispetto a lui, Elettra, ha molti elementi di somiglianza con la scena euripidea in analisi. I tratti di maschere e costumi, caratteristici della pratica teatrale di età ellenistica, suggeriscono che l'opera doveva essere basata su raffigurazioni di soggetto analogo risalenti ad epoca precedente al secondo secolo d.C., ma sono presenti anche elementi di età romana⁸⁹⁷. Il dipinto in questione, dunque, oltre ad attestare il successo della tragedia, offre un'interessante testimonianza dell'impatto che la scena in questione ebbe sul pubblico che assistette ad una delle riproposizioni successive dell'opera.

Sebbene la scena in analisi abbia carattere di unicità⁸⁹⁸, è interessante notare come, nell'atteggiamento di premurosa sollecitudine di Elettra nei confronti di Oreste, Euripide dia ampio sviluppo ai gesti di prossimità che ai versi 310-4 dell'*Ifigenia in Tauride* il mandriano attribuiva a Pilade. Quest'ultimo, infatti, come Elettra nella tragedia in analisi, detergeva il volto dell'amico dalla bava schiumosa e cercava di proteggerne il corpo con il mantello.

Dopo aver approfondito le espressioni di prossimità di Elettra nei confronti del fratello, è interessante indagare anche i gesti di reciprocità di quest'ultimo. Il giovane, destatosi dall'accesso di follia, vedendo Elettra piangere con il capo velato (verso 280), manifesta il suo turbamento per la sofferenza procuratale e tenta di rassicurarla ridimensionando il suo coinvolgimento nel matricidio (versi 284-5). Dopo averla invitata a scoprire il capo e a smettere di piangere (versi 294-5), esortazione che aveva un riscontro scenico immediato⁸⁹⁹, Oreste rende esplicita la natura dell'affetto che lo lega ad Elettra, basato su reciproche attenzioni e cure (versi 296-300). Il figlio di Agamennone dà, quindi, prova della propria affettuosa sollecitudine nei confronti

⁸⁹⁷ I soggetti indossano vesti lunghe fino ai piedi, con maniche anch'esse lunghe, coturni e maschere con ὄγκος, grandi occhi e bocca spalancata, come consueto nel periodo ellenistico. Il giaciglio sul quale Oreste è seduto è, invece, di tipo romano, attestato almeno a partire dal I secolo d.C.. Per una descrizione della rappresentazione si veda Strocka-Vetters 1977, 53-4.

⁸⁹⁸ Se i versi 170-266 dell'*Ippolito* euripideo presentano delle somiglianze formali con la scena in esame (Fedra giace su un letto malata al pari di Oreste; la nutrice cerca di soddisfare le sue continue richieste come Elettra fa con il fratello), le situazioni drammatiche proposte da Euripide nelle due tragedie non sono, in realtà, paragonabili nelle loro specificità, a partire dalla natura del rapporto tra i personaggi coinvolti.

⁸⁹⁹ L'ordine non viene, infatti, ripetuto e l'interazione tra fratello e sorella torna ad essere reciproca. Non solo Oreste rivolge una serie di raccomandazioni alla sorella, ma quest'ultima gli risponde a sua volta a partire dal verso 307 senza che nel frattempo vi siano state altre variazioni nelle condizioni dei due personaggi.

della sorella, suggerendole di entrare in casa per prendersi cura di se stessa, riposandosi, mangiando e lavandosi (versi 301-3). Anche Oreste, come Elettra prima di lui, si rivolge alla sorella con appellativi che sottolineano il loro legame fraterno (σύγγονε, verso 280; κασιγνήτη, verso 294); il giovane, inoltre, ai versi 304-6 sottolinea l'importanza della sorella ai suoi occhi in quanto unico aiuto nei momenti di difficoltà, rimarcando la propria dipendenza dalle sue cure.

251. σύ νυν διάφερε τῶν κακῶν, ἔξεστι γάρ: *La follia di Oreste*. Le parole di Elettra dei versi 253-4 rendevano evidente agli spettatori la variazione improvvisa (ταχὺς δὲ μετέθου λύσσαν [...], verso 254) intervenuta nell'atteggiamento e nelle condizioni psicologiche di Oreste; la figlia di Agamennone, infatti, con l'espressione ὄμμα σὸν παράσσεται di verso 253, notava lo sguardo alterato del giovane, dettaglio invisibile e impercettibile per il pubblico. Il verbo παράσσω identifica una condizione di confusione e disordine e può essere riferito anche ad uno stato mentale alterato e turbato, talvolta indotto da una divinità, e legato, ad esempio, a manifestazioni di follia, passione amorosa, terrore⁹⁰⁰.

Se è Elettra a rendere esplicita la trasformazione subita dal fratello, non si può, tuttavia, escludere che quest'ultimo pronunciasse i versi 251-2, pur coerenti e assennati, con una certa durezza, suggerendo al pubblico l'innescarsi dell'attacco di follia ancor prima dell'intervento della sorella⁹⁰¹.

Nel corso dei versi 255-76 la follia di Oreste si manifesta sulla scena in forme diverse. Le visioni del personaggio, costanti per tutta la durata dell'attacco, producono in un

⁹⁰⁰ Riguardo alla varietà di accezioni e di ambiti d'uso di παράσσω nella letteratura drammatica si veda, ad esempio, Eur. *Tro.* 88, 692, dove il verbo viene impiegato in riferimento al mare, Aesch. *PV* 994, dove viene impiegato per descrivere l'operato di Zeus, che agisce attraverso tempesta e terremoto, Ar. *Eq.* 431, dove viene impiegato all'interno di una similitudine, per indicare gli effetti devastanti dell'azione di Cleone, paragonata a quella di un uragano. Quanto alle possibili condizioni di alterazione dello stato mentale, nel caso in analisi la causa del turbamento è la follia (*cf.* Eur. *HF* 836: φρενῶν παραγμῶδες); in Eur. *Hipp.* 969 è la passione amorosa indotta da Afrodite; in Aesch. *Ag.* 1216 è la capacità mantica; in Aesch. *Cho.* 289 è la paura; in Soph. *Ant.* 1095, *OT* 483 non si tratta di un'alterazione di lunga durata, ma di un turbamento momentaneo come conseguenza della ricezione di una profezia.

⁹⁰¹ Su questa possibilità si considerino i contrapposti pareri di Willink 1986, 127 da una parte e di Paley 1879, 67, Di Benedetto 1965, 53 e Medda 2001, 175 dall'altra. Il primo ritiene che la sintassi consequenziale e rigorosa dei versi 251-2 non supporti l'idea che essi siano espressione di un uomo che sta perdendo il controllo di sé, gli altri tre, invece, sostengono che nel tono brusco di Oreste vi siano segnali di un nuovo attacco della malattia.

primo momento nel figlio di Agamennone una reazione di forte terrore; il giovane, che si trova ancora sul letto (verso 258), alla vista della madre e delle Erinni, doveva agitarsi convulsamente, compiendo dei movimenti bruschi e improvvisi per tentare di sottrarsi alla loro presa. Dal momento che l'invito a rimanere tranquillo, che Elettra rivolge al fratello ai versi 258-9, non produce risultati, la figlia di Agamennone tenta, come soluzione alternativa, di trattenere Oreste cingendolo alla vita con le proprie braccia (versi 262-3). Il gesto scatena, tuttavia, nel giovane, convinto che sia una delle Erinni ad averlo avvinghiato (versi 264-5), una reazione ancora più forte. A partire dal verso 265 Oreste comincia, infatti, a reagire attivamente alle visioni e ad interagire con esse. Il giovane, alzatosi con ogni probabilità dal letto al verso 265, dopo aver chiesto il proprio arco, mima l'azione di puntare l'arma e scagliare frecce contro le Erinni per metterle in fuga, rivolgendosi loro con parole provocatorie e minacciose (versi 268-4).

La presenza o meno nella scena in questione di un vero e proprio arco nelle mani del figlio di Agamennone è stata ampiamente discussa. Particolarmente interessante è il confronto con l'*Eracle* euripideo. Mentre, infatti, nell'episodio di pazzia di Eracle, narrato dalle parole dell'ἑξάγγελος, il protagonista, sconvolto da Λύσσα, al verso 941 chiedeva arco e clava e doveva immediatamente riceverli dalle mani dei servitori, ancora incerti su come interpretare il suo atteggiamento (versi 950-2), il caso dell'*Oreste* è ben diverso. In scena, infatti, oltre ad Oreste, sono presenti solamente il coro, che rimane silenzioso per tutta la durata dell'interazione tra fratello e sorella, ed Elettra, che si trova, afflitta, sul letto e, probabilmente, dopo aver pronunciato i versi 266-7, si copre il capo per celare le lacrime⁹⁰². Dal momento che né l'uno né l'altra erano nelle condizioni di eseguire le richieste del figlio di Agamennone, se si ritiene che l'arco di corno fosse effettivamente presente, si deve immaginare che una

⁹⁰² Telò 2002a, 42-3. Di Benedetto 1965, 57-8, dopo aver escluso la presenza in scena di comparse e la somiglianza del passo con Eur. *Tro.* 307, giunge ad individuare in Elettra la destinataria dell'esortazione di v. 268: Oreste, nella sua volubilità di uomo folle, in questo passo non la confonderebbe più con un'Erinni, ma ne riconoscerebbe la vera identità (*cf.* Σ Eur. *Or.* 268.08 Mastronarde: [...])⁴εἰ δὲ καὶ μαινόμενος ἐπ' ἐνίων ὑγιάινει, μὴ θαυμάσωμεν.⁵ἢ γὰρ νόσος ποικίλη τῶν μεμνηνῶτων [...]). Lo studioso, che conclude che la giovane non eseguiva l'ordine del fratello e, quindi, che l'arco era frutto dell'immaginazione del figlio di Agamennone, non prende neppure in considerazione la possibilità che Oreste si stia rivolgendo ad un interlocutore immaginario. Willink 1986, 130 menziona anche la remota possibilità che δός vada inteso come φέρε λάβω.

comparsa entrasse appositamente al verso 268 per portarlo in scena, pur consapevole della disposizione mentale alterata di Oreste⁹⁰³. L'intervento di un figurante interromperebbe, inoltre, l'isolamento del personaggio, ottenuto da Euripide riducendo al silenzio il coro ed Elettra, che non interviene più attivamente finché Oreste, rinsavito, non la invita ai versi 294-6 a togliersi il velo; il figlio di Agamennone, nella sua follia, è, infatti, prigioniero delle sue visioni e incapace di interazioni⁹⁰⁴. L'assenza di un'arma reale trova, inoltre, ulteriore conferma nel fatto che l'oggetto, più volte menzionato insieme alle frecce nella scena di follia, non viene, poi, più citato.

Quanto al parere dei commentatori antichi, lo scolio al verso 268 ipotizza che venisse originariamente impiegato un arco reale, contrapponendo la messa in scena antica con quella coeva allo scoliaste, che prevedeva, invece, l'assenza dell'arma⁹⁰⁵. La formulazione ἔδει οὖν τὸν ὑποκριτὴν τόξα λαβόντα τοξεύειν non si basa, tuttavia, sul possesso da parte dello scoliaste di informazioni specifiche riguardo alla pratica teatrale precedente al periodo ellenistico, ma ha le caratteristiche di un'ipotesi ricostruttiva formulata a partire dal testo stesicoreo al quale il commentatore fa risalire il motivo euripideo dell'arco donato da Apollo ad Oreste come difesa contro le Erinni⁹⁰⁶.

⁹⁰³ I servitori e gli abitanti del palazzo sono, infatti, a conoscenza delle condizioni di salute instabili del figlio di Agamennone, che si protraggono ormai da cinque giorni (versi 39-40); è, pertanto, poco verosimile immaginare che decidessero comunque di eseguirne l'ordine.

⁹⁰⁴ Schirripa 2006, 32-3: «Domina incontrastata la soggettività nella sua visione disperata e solitaria, in alcun modo condivisibile o estensibile agli altri protagonisti della *fabula* scenica che si interrogano sul contenuto dei suoi sogni agitati, ma nulla possono vedere». Si veda anche Mastronarde 1979, 75-6.

⁹⁰⁵ Σ Eur. Or. 268.08 Mastronarde: ¹Στησιχόρω [Stesichorus fr. 181a-b Davies-Finglass, PMG 217] ἐπόμενος τόξα φησὶν αὐτὸν εἰληφέναι παρὰ Ἀπόλλωνος. ²ἔδει οὖν τὸν ὑποκριτὴν τόξα λαβόντα τοξεύειν. ³οἱ δὲ νῦν ὑποκρινόμενοι τὸν ἥρωα αἰτοῦσι μὲν τὰ τόξα, μὴ δεχόμενοι δὲ σχηματίζονται τοξεύειν. ⁴εἰ δὲ καὶ μαινόμενος ἐπ' ἐνίων ὑγαίνει, μὴ θαυμάσωμεν. ⁵ἢ γὰρ νόσος ποικίλη τῶν μεμνητότων, ὡς κὰν ταῖς Τρωάσις ἢ Κασάνδρα [Eur. Tro. 367]. ⁶τοσόνδε δ' ἐκτὸς στήσομαι βακχευμάτων'. La testimonianza sulla messa in scena dell'episodio di follia in età ellenistica, probabilmente frutto dall'esperienza diretta dello scoliaste, non fornisce indizi sulla rappresentazione originaria del passo, ma risulta interessante perché suggerisce cosa gli attori di età ellenistica ritenessero maggiormente efficace e come interpretassero la scena.

⁹⁰⁶ Di questo parere Willink 1986, 130. Cropp 1982, 210 afferma: «The second sentence presumably represents a commentator's inference about what the text requires the actor to do, and it need not be taken as evidence of what Euripides intended should be done in actual performance of the play». Si veda Stesich. *PMGF* 217, frammento di un anonimo commentatore di testi lirici, nel quale, dopo i vv. 268-9 dell'*Oreste* euripideo, vengono riportati i versi stesicorei, modello per Euripide, che colgono il momento in cui Apollo si impegna a donare l'arco al figlio di Agamennone: τό-ξῆα] τάδε δώσω παλά-/μα]σιν ἑμαῖσι κεκασμένα/... [ἐ]πικρατέως βάλλειν.

Quanto alle testimonianze iconografiche, ritengo gli esemplari di pittura vascolare nei quali Oreste compare armato di spada nell'atto di combattere contro le Erinni del tutto irrilevanti ai fini della ricostruzione scenica dell'episodio di follia dell'*Oreste*⁹⁰⁷. Come più volte sottolineato, il rapporto tra pittura vascolare e scena teatrale non è, infatti, diretto né immediato. Non si dimentichi, inoltre, che il passo in questione non è l'unico nel quale si propone il confronto tra Oreste e le Furie. Si pensi, ad esempio, alla suggestione che poteva aver prodotto nell'immaginario collettivo il racconto del mandriano in Eur. *IT* 281-324, dove il figlio di Agamennone viene descritto mentre, sguainata la spada, uccide i buoi al pascolo, convinto di star combattendo contro le Erinni oppure, ancor di più, all'impressione lasciata negli spettatori dalla scena descritta dalla Pizia nei versi iniziali delle *Eumenidi* eschilee, dove Oreste viene colto mentre, all'interno del santuario delfico, impugna con le mani insanguinate spada e ramoscello di ulivo (versi 39-45), tanto più che, a quanto mi risulta, nella maggior parte dei testimoni iconografici il confronto tra il giovane e le Furie è ambientato presso l'ὄμφαλός di Delfi⁹⁰⁸.

A fronte di queste testimonianze è, dunque, preferibile ritenere che la richiesta di Oreste di verso 268 fosse rivolta ad un interlocutore immaginario e considerare l'arco stesso come prodotto della sua mente malata⁹⁰⁹.

⁹⁰⁷ Willink 1986, 130, al contrario, ritiene che «the issue is complicated by pictorial representations of Orestes confronting the Furies with a sword (never with a bow)». Lo studioso si chiede, quindi, «Did the artists simply evolve their own conventions? Or did they look to some unknown literary source other than E.? Or was it an early histrionic convention to equip Or. with a sword in this play and allow him to mime the shooting ('madly') with a sword in his hand?». Il problema, tuttavia, risulta mal posto a causa di un approccio inquinato alla questione del rapporto tra scena e pittura vascolare.

⁹⁰⁸ Anche se si selezionano esclusivamente gli esemplari di fine V ed inizio IV sec. a.C., quindi del periodo immediatamente successivo alla prima messa in scena dell'*Oreste*, si constata come lo scontro tra Oreste e le Erinni venga preferibilmente ambientato a Delfi, presso l'ὄμφαλός. Si vedano, ad esempio, la *pelike* a figure rosse di origine attica, risalente al 375-50 a.C. e conservata a Perugia, al Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria (*LIMC online* ID 9429), il cratere a volute risalente al 360-50 a.C., conservato presso lo State Hermitage Museum di St. Petersburg (inv. Б 1714, *LIMC online* ID 221), il cratere a volute, risalente al 400-375 a.C., conservato al Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia (inv. J 1494, *LIMC online* ID 9418), il cratere a calice, risalente al 370-60 a.C. e conservato al Musée National di Copenhagen (inv. Chr VIII 332, *LIMC online* ID 9417). Esistono, comunque, dei casi, nei quali l'ambientazione delfica è assente. Si vedano, ad esempio, il cratere a campana di IV sec. a.C., di origine apula, conservato all'Ashmolean Museum of Art and Archaeology di Oxford (inv. 1917.65, *LIMC online* ID 9463) e lo *skyphos* a figure rosse, di origine campana, conservato al Museo Provinciale Campano di Capua (inv. 7549, *LIMC online* ID 9464).

⁹⁰⁹ Contrari alla presenza effettiva dell'arco e, contemporaneamente, convinti che Oreste si rivolgesse ad un servo inesistente sono Smith 1967, 298-9, Willink 1986, 130, West 1987a, 200, Mueller 2016, 4, 85. Cropp 1982, che ritiene l'arco frutto dell'immaginazione di Oreste, considera, tuttavia, contro ogni evidenza, necessaria l'espunzione dei vv. 268-70, contro la quale si veda Willink 1986, 361.

Scene di follia a confronto. Se la follia è un tema ricorrente nella produzione tragica in generale e in quella euripidea in particolare, la scena in questione costituisce un caso eccezionale in quanto l'attacco di μανία si svolge interamente di fronte agli spettatori e costituisce il culmine dell'intero episodio. Il confronto con le altre occorrenze del fenomeno in tragedia, limitatamente agli aspetti scenici, è comunque particolarmente utile in quanto consente di individuare alcuni elementi di continuità, pur nelle rispettive differenze.

Se nella maggior parte dei casi gli episodi di μανία sono narrati a posteriori da testimoni oculari, nel *Prometeo Incatenato* eschileo, al contrario, il pubblico assisteva per ben due volte all'innescarsi dell'attacco di follia nel personaggio di Io (versi 566-86, 877-86): Eschilo, in entrambe le occorrenze, fa coincidere l'inizio dell'attacco con un'esclamazione di dolore, provocato dalla puntura dell'assillo. Nel confrontare l'episodio dell'*Oreste* con il passo eschileo in questione si nota immediatamente che tanto per Io, quanto per Oreste gli attacchi cronici di follia compaiono all'improvviso e inaspettatamente, manifestandosi con visioni e, nel caso della figlia di Inaco, anche con allucinazioni uditive⁹¹⁰. La percezione alterata della realtà produce in entrambi i personaggi espressioni verbali di forte terrore e una gestualità convulsa e concitata⁹¹¹. Mancano nel *Prometeo Incatenato* accenni alla dimensione violenta della follia, come accade, invece, nell'*Aiace* sofocleo e in *Oreste*, *Eracle* e *Baccanti* euripidee⁹¹². Solo nell'*Oreste* euripideo, tuttavia, questo aspetto trova espressione di fronte allo sguardo degli spettatori, nelle altre tragedie, invece, viene mediato dal racconto dei testimoni dei fatti. Se, infatti, è vero che i personaggi di Aiace e Agave compaiono brevemente in scena in uno stato allucinato⁹¹³, le manifestazioni violente vengono comunque

Favorevoli, invece, alla presenza di un'arma vera e propria sono, ad esempio, Greenberg 1962, 164-5 e Burnett 1971, 201-3, che ritiene che sia Elettra a procurare l'arco al fratello.

⁹¹⁰ Sulla natura cronica della follia di Io e Oreste, sul manifestarsi improvviso e inaspettato dei loro attacchi di follia e sulla differenza con i casi più frequenti, nei quali la follia si presenta come evento unico ed eccezionale si veda Padel 1995, 35-7, 40-2.

⁹¹¹ Sulla resa scenica della follia di Io e sugli elementi di somiglianza rispetto agli episodi di μανία euripidei si veda Andrisano 2019, 79-107.

⁹¹² Sulla possibilità che almeno una delle due tragedie euripidee che prendono il nome da Alcmeone presentasse una scena di follia si veda Medda 2001, 62-73.

⁹¹³ Nell'*Aiace* sofocleo, il protagonista compare brevemente in scena quando è ancora in uno stato allucinato perché richiamato da Atena, che si trova fuori dalla tenda insieme ad Odisseo (Soph. *Aj.* 89-120). Nelle *Baccanti* euripidee, Agave entra in scena folle al v. 1168, recando una lancia con la testa di Penteo all'estremità; il confronto con Cadmo le restituirà la lucidità e susciterà in lei la consapevolezza delle azioni compiute.

riservate ai resoconti rispettivamente di Tecmessa e del messaggero, come nel caso dell'*Eracle*⁹¹⁴. Il confronto degli episodi di follia menzionati con il passo euripideo in analisi mette in evidenza come Euripide, attingendo alle proprie conoscenze mediche e alla produzione drammatica precedente, si serva spesso dell'alterazione dello sguardo di un personaggio come segnalatore della sua condizione di follia⁹¹⁵. Gli occhi di Eracle vengono, quindi, descritti da Lyssa al verso 868 e dall'ἑξάγγελος al verso 990 attraverso il paragone implicito con lo sguardo della Gorgone; il messaggero, inoltre, ai versi 932-3, ne rileva l'aspetto stravolto e li descrive come roteanti e αἱματώπες. Una descrizione simile, sebbene più concisa, viene data dello sguardo di Agave ai versi 1122-3 delle *Baccanti*. Se neppure nell'*Oreste*, dove l'episodio di follia si realizza di fronte al pubblico, questo dettaglio, notato da Elettra ai versi 253-4, raggiungeva evidenza scenica, data la sua irrealizzabilità dovuta all'impiego convenzionale della maschera, la sua menzione evocava comunque negli spettatori l'immagine mentale del folle, caratterizzato, oltre che dallo sguardo stravolto, dalla bava alla bocca, che, infatti, è altro particolare ricorrente nella descrizione dei soggetti μαινόμενοι (e.g. Eur. *HF* 934, *Or.* 220, *Ba.* 1122)⁹¹⁶.

Oltre a questi sintomi, i personaggi tragici colpiti da μανία risentono generalmente anche di visioni e allucinazioni. Nell'*Aiace* e nelle *Baccanti* si assiste ad una sovrapposizione tra realtà oggettiva e percezione alterata del folle⁹¹⁷, come accade anche nell'*Oreste* quando il giovane al verso 264 scambia Elettra per una delle Erinni. Dal punto di vista scenico, in tutti e tre i casi, gli spettatori vedevano il personaggio μαινόμενος relazionarsi con la propria immagine del reale, alienata e priva di

⁹¹⁴ Le azioni violente dei rispettivi personaggi folli sono narrate da Tecmessa in Soph. *Aj.* 214-326 e da messaggeri in Eur. *Ba.* 1043-1152 e in Eur. *HF* 922-1015.

⁹¹⁵ Quanto ai testi medici, gli occhi stravolti ricorrono spesso come sintomo: Hp. *Morb.Sacr.* 7.4, *Coac.* 476. Per approfondire la questione del rapporto di Euripide con la medicina si vedano Ferrini 1978, che a pp. 53-4 si sofferma proprio sul mutamento dello sguardo nei malati, e Guardasole 2000, 76-86, 192-230. Nella produzione tragica precedente ad Euripide il dettaglio in questione ricorre in riferimento ad Io al v. 882 del *Prometeo Incatenato* e viene riferito da Aiace a se stesso al v. 447 dell'omonima tragedia sofoclea. Lo sguardo stravolto, nei passi precedenti ad Eur. *Or.* 253-4, non è sempre sintomo di follia, ma talvolta, come in Soph. *Tr.* 794 ed Eur. *Med.* 1173, suggerisce altri tipi di malessere e sofferenza, conseguenza, ad esempio, di un avvelenamento.

⁹¹⁶ Si veda anche Eur. *Or.* 389, 480, 836-7. Padel 1995, 30 sottolinea come la trasformazione a livello fisico costituisca spesso un primo segnale di uno stato mentale alterato. Il dettaglio degli occhi sconvolti e allucinati come segnalatore di una mente folle ha successo anche nella letteratura successiva ad Euripide, come dimostra il caso dei *Menaechmi* plautini (Plaut. *Men.* 828-32).

⁹¹⁷ Il fenomeno risulta evidente anche se si prendono in considerazione esclusivamente i passi nei quali Aiace e Agave compaiono in scena in preda alla follia: Soph. *Aj.* 91-116; Eur. *Ba.* 1194-215, 1238-42.

autenticità, ma percepita da lui come vera. Nell'*Eracle*, il protagonista non solo proietta sulla realtà oggettiva la propria percezione alterata⁹¹⁸, ma genera anche delle immagini prive di corrispettivo reale⁹¹⁹, come avviene nell'*Oreste* euripideo quando l'omonimo protagonista interagisce con Clitemnestra, con le Erinni (versi 255-7) o chiede ad un inserviente immaginario di portargli arco e frecce, anch'essi frutto della sua mente disturbata (verso 268)⁹²⁰. Questa sintomatologia, che nel caso di Eracle viene raccontata esclusivamente a parole, nel caso di Oreste viene realizzata scenicamente; il pubblico vedeva, pertanto, il personaggio dialogare e interagire con entità e oggetti che era l'unico a percepire.

Nell'indagare la messa in scena dell'episodio di follia dell'*Oreste* euripideo, paralleli particolarmente rilevanti sono il finale delle *Coefore* eschilee e i versi 281-310 dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea, che condividono con l'opera euripidea in analisi l'identità del soggetto μαινόμενος. Nel passo euripideo la scena di follia, raccontata dal mandriano che vi ha assistito, costituisce un prezioso antecedente per il passo in questione; anche nell'*Ifigenia in Tauride*, infatti, le Erinni sono entità visibili al solo Oreste, che, come nel caso in esame, tenta di scacciarle con un'arma. Particolarmente interessanti sono i versi 281-4 nei quali il mandriano descrive la gestualità di Oreste tormentato dalle Erinni: l'eroe scuote il capo con violenza e agita le mani in modo inconsulto per allontanare le Furie⁹²¹. La descrizione è rilevante in quanto restituisce un'idea del tipo di movimenti che il figlio di Agamennone poteva compiere in risposta all'attacco delle Erinni ai versi 255-7 dell'*Oreste*.

Modello ancora più interessante per il passo euripideo in esame sono i versi 1048-62 delle *Coefore* eschilee, dove il tragediografo mette in scena la reazione di Oreste al primo apparire delle dee vendicatrici. Se nelle *Eumenidi* le Furie compaiono

⁹¹⁸ e.g. Eur. *HF* 967-71, dove l'eroe protagonista è convinto di avere a che fare non con suo padre e i suoi figli, ma con il padre e i figli di Euristeo, e *HF* 996-1000, dove Eracle scambia la porta della casa per le mura ciclopiche.

⁹¹⁹ e.g. Eur. *HF* 947-9, dove Eracle mima il gesto di salire su un carro immaginario, e *HF* 959-62, dove partecipa ad una gara ginnica con avversari e pubblico inesistenti.

⁹²⁰ cfr. Eur. *Or.* 259, dove Elettra rassicura Oreste dicendo: ὀραῖς γὰρ οὐδὲν ὧν δοκεῖς σάφ' εἰδέναι, *Or.* 408, dove Oreste racconta a Menelao il contenuto delle sue visioni: ἔδοξ' ἰδεῖν τρεῖς νυκτὶ προσφερεῖς κόρας. Sul ricorrere del verbo δοκέω in riferimento alle allucinazioni si veda Schirripa 2006, 32.

⁹²¹ Eur. *IT* 281-4: κὰν τῶιδε πέτραν ἄτερος λιπὼν ξένων/ ἔσθη κάρα τε διετίναξ' ἄνω κάτω/ κἀνεστέναξεν ὀλένας τρέμων ἄκρας,/ μανίαις ἀλαιίνων, καὶ βοᾷ †κυναγὸς ὧς†.

direttamente in scena, nelle *Coefore* la loro presenza, manifesta per il solo Oreste, è impercettibile per gli spettatori e per il coro, che, al pari di Elettra in Eur. *Or.* 259, cerca di minimizzare l'entità del problema (versi 1055-6). Oltre all'inconsistenza materiale delle Furie, altro elemento di continuità a livello scenico fra le due tragedie consiste nella reazione di terrore del figlio di Agamennone, che gli impedisce di star fermo e lo costringe a muoversi (verso 1062, *κούκέτ' ἄν μείναιμ' ἐγώ*).

Dal confronto con le scene di follia di *Coefore* e *Ifigenia in Tauride* emerge anche una discontinuità rilevante rispetto alle scelte operate da Euripide nel suo *Oreste*; mentre, infatti, nelle prime due tragedie, durante l'attacco di follia, il figlio di Agamennone continua ad interagire con gli altri soggetti che lo circondano, tentando di coinvolgerli nelle sue visioni, nell'*Oreste* il personaggio risulta completamente isolato, dialoga esclusivamente con le visioni prodotte dalla sua mente allucinata e, quando ai versi 264-5 risponde ad Elettra, lo fa solo in quanto la ritiene una delle Erinni. Il tentativo dell'eroe di ripristinare un dialogo con la sorella e con la realtà circostante segna, infatti, il risveglio dalla follia e il recupero della lucidità mentale (versi 277-80).

Nel paragonare i versi 251-76 dell'*Oreste* con le altre manifestazioni di follia presenti in tragedia, è necessario sottolineare anche la novità introdotta da Euripide nell'episodio in analisi. Il tragediografo affianca, infatti, alla concezione tradizionale della *μανία* come condizione causata dalla divinità la sua interpretazione medica, secondo la quale essa non è indotta dall'esterno, ma prodotta dalla mente stessa dell'individuo, come conseguenza della consapevolezza delle azioni compiute⁹²². Euripide non desidera rinnegare il pensiero tradizionale; nell'*Oreste* non si assiste, infatti, alla sostituzione della dimensione mitologica della follia con quella psicologica, al contrario le due concezioni convivono, sebbene la seconda venga

⁹²² La visione tradizionale della follia come fenomeno causato da un'azione esogena, coincidente in questo caso con l'intervento delle Erinni, viene riproposta da Elettra ai vv. 37-8, 238, dal coro ai vv. 317-27, 834-8, da Menelao ai vv. 411, 423, da Oreste al v. 791; l'interpretazione medica e psicologica della follia viene suggerita da Elettra ai vv. 259, 314-5 e, successivamente, nel corso del dialogo tra Oreste e Menelao dei vv. 395-406 (vd. Eur. *Or.* 395-6: *Με. τί χρέμα πάσχεις; τίς σ' ἀπόλλυσιν νόσος;/ Ορ. ἢ σύνεσις, ὅτι σύννοια δειν' εἰργασμένος*).

La follia viene chiamata νόσος e concepita come condizione fisicamente e psicologicamente debilitante anche nella produzione tragica precedente all'*Oreste* euripideo (e.g. Aesch. *PV* 596, 606; Soph. *Aj.* 66, 186, 274; Eur. *HF* 1414, *Ba.* 353); la novità della riflessione euripidea sta, però, nella risposta complessa e innovativa da lui proposta alla questione riguardante l'origine e la causa della *μανία*.

particolarmente valorizzata⁹²³. L'attenzione di Euripide alla dimensione medica della follia e alla sua sintomatologia consente di comprendere la somiglianza tra la resa scenica della *μανία* nell'*Oreste* e il manifestarsi di altre forme di sofferenza fisica e psicologica descritte dal tragediografo. Nell'*Alceste*, ad esempio, la protagonista, ormai in punto di morte, ai versi 252-6 e 259-63 riferisce il contenuto delle visioni da lei percepite e interagisce con esse, rinunciando al dialogo con Admeto, come fa Oreste con Elettra durante l'attacco di *μανία*. Nelle *Medea*, invece, il messo che riferisce le dinamiche della morte della nuova sposa di Giasone, dopo aver menzionato alcuni sintomi dell'avvelenamento (versi 1168-70), sottolinea che una serva li ha interpretati come attacco di follia indotta da Pan o da qualche altra divinità (versi 1171-2); al pari di Oreste, infatti, la giovane, con le sembianze del volto alterate, compie movimenti disarticolati e scomposti, ha la bava alla bocca e gli occhi sconvolti⁹²⁴

La fine dell'attacco. Mentre nell'*Eracle* la follia omicida del protagonista viene interrotta dall'intervento di Atena, che tramortisce l'eroe con un pesante masso, e nel finale delle *Baccanti* il recupero da parte di Agave della lucidità mentale è progressivo e mediato dall'intervento di Cadmo⁹²⁵, nell'*Oreste* la fine dell'attacco di follia è repentino e immediato come il suo inizio e coincide con l'interiezione *ἔα*, che indica lo stupore del personaggio che si ritrova in piedi affannato e lontano dal letto (verso 277-8)⁹²⁶. Oreste, una volta recuperata la lucidità, dà prova di sollecitudine e cura

⁹²³ L'approccio euripideo alla *μανία* nell'*Oreste* ha scatenato un acceso dibattito fra gli studiosi. Accanto a chi ritiene che nella tragedia in questione convivano la visione tradizionale e quella medica della follia (Porter 1994, 298-313; Medda 2001, 20-36; Saïd 2013, 392-3), vi sono, infatti, anche studiosi che ritengono che Euripide desiderasse operare una sostituzione della prima concezione con la seconda (Weil 1868, 675): «Que nous sommes loin d'Eschyle! La mythologie s'est transformée en psychologie», Mercanti 1915, 71-3, Theodorou 1993, 36-8); le Erinni sarebbero, pertanto, esclusivamente un prodotto della mente malata dell'eroe, non le artefici della follia.

⁹²⁴ Eur. *Med.* 1173-5: [...] διὰ στόμα/ χωροῦντα λευκὸν ἄφρον, ὀμμάτων τ' ἄπο/ κόρας στρέφουσιν, αἷμά τ' οὐκ ἐνὸν χροῖ.

⁹²⁵ Nel caso dell'*Aiace* sofocleo il risveglio del protagonista dalla follia viene sintetizzato da Tecmessa ai vv. 305-6 con le parole *κάπειτ' ἐνᾶξας αὐθις ἐς δόμους πάλιν/ ἔμφρων μόλις πως ξὺν χρόνῳ καθίσταται*. Da questi due versi si apprende che, nel caso in questione, il passaggio dalla condizione di *μανία* a quella di lucidità non è improvviso, ma graduale (*ξὺν χρόνῳ*); l'attenzione del tragediografo, tuttavia, è funzionalmente rivolta a registrare non tanto il momento della *περιπέτεια*, ma le reazioni di *Aiace* di fronte ad essa (Soph. *Aj.* 307-27).

⁹²⁶ Su *ἔα* si veda Collard 2018, 78-9; Di Benedetto 1961c, 307 e note 70-1 ne nota l'abbondante impiego *extra metrum* in Euripide, contrariamente a quanto accade in Sofocle ed Eschilo e la continuità d'uso tra le tragedie euripidee più recenti e quelle più antiche. Per un elenco delle occorrenze euripidee si veda Page 1938, 146; lo studioso sottolinea come *ἔα*, nella quasi totalità dei casi euripidei, indichi in

affettuosa nei confronti della sorella, raccomandandole di recarsi in casa e occuparsi di se stessa e delle proprie esigenze (versi 300-2). L'episodio si conclude, dunque, con Elettra che acconsente alla proposta del fratello, aiutando prima quest'ultimo ad adagiarsi nuovamente sul letto e assicurandosi che vi rimanga, senza cedere al turbamento e al terrore procuratogli dalle visioni (versi 311-3). A seguito dell'uscita di scena di Elettra di verso 315 e del rinnovato adagiarsi di Oreste sul letto in coincidenza con le parole della sorella dei versi 311-3, il coro riprende la parola e dà voce al primo stasimo, nel quale commenta con trasporto e partecipazione emotiva le penose condizioni di Oreste e supplica le Erinni di risparmiare al figlio di Agamennone le sofferenze e i tormenti della *μάνια*.

348. καὶ μὴν βασιλεὺς ὄδε δὴ στείχει: *Le caratteristiche dell'ingresso di Menelao.*

L'arrivo di Menelao, a lungo preparato e atteso, viene annunciato in anapesti da parte del coro, che non solo segnala l'ingresso del personaggio (versi 348-51), ma gli rivolge anche un saluto solenne (versi 352-5). L'eccezionalità dell'intervento delle coreute, dovuta sia al fatto che l'ingresso dell'Atride viene annunciato nonostante sia immediatamente successivo allo stasimo⁹²⁷, sia al fatto che il saluto onorifico del coro era generalmente riservato ad ingressi maestosi, come quelli che prevedevano l'uso del carro⁹²⁸, suggerisce che nelle intenzioni di Euripide l'arrivo di Menelao doveva essere sfarzoso e di forte impatto⁹²⁹. La lunga attesa che precede la comparsa in scena del personaggio e il suo ingresso fastoso accrescono nel pubblico le aspettative riguardo al ruolo di difensore attribuito a Menelao dai due figli di Agamennone: Oreste ed Elettra confidano, infatti, che Menelao promuova di fronte alla cittadinanza la loro assoluzione.

primo luogo e prevalentemente sorpresa («it is perhaps impossible to find an instance of ἔα in Eur. in which *surprise* is not the dominant emotion»). Fraenkel 1950 vol. III, 580 nota 4 è ancora più netto a questo riguardo e afferma: «without exception in Euripides it expresses the surprise of the speaker at some novel, often unwelcome, impression on his senses, the visual sense or another».

⁹²⁷ Hamilton 1978, 68-73.

⁹²⁸ e.g. Aesch. *Pers.* 155-8, *Ag.* 783-809.

⁹²⁹ Taplin 1977a, 73, nel fornire esempi degli annunci corali in anapesti, annovera l'ingresso di Menelao fra le «grand or pompous entries»; lo studioso nota che l'impiego di anapesti per l'annuncio corale segnala nella quasi totalità dei casi, come in quello in questione, la natura processionale o cerimoniale di un ingresso (e.g. Soph. *Ant.* 155-61, Eur. *Supp.* 794-7, *IT* 456-62). Halleran 1985, 13: «Menelaos' entrance at *Or.* 356 [...] clearly was impressive».

L'Atride entra in scena a piedi da uno degli accessi laterali, scortato con ogni probabilità da un seguito di attendenti⁹³⁰. L'impossibilità di stabilire in direzione di quale εἶσοδος fosse collocato il porto di Nauplia, resa evidente dal gesto di Elettra, che ai versi 67-8 scruta entrambe le vie in attesa di Menelao, e, dunque, la mancata identificazione degli accessi laterali con due direzioni opposte impediscono di individuare da quale εἶσοδος entrasse l'Atride e di stabilire se fosse la stessa impiegata dal coro⁹³¹. Come già detto in riferimento all'ingresso del coro⁹³², infatti, intorno al palazzo degli Atridi sorgeva il resto della città di Argo ed entrambe le εἶσοδοι davano, in primo luogo, accesso a questo spazio comune, che tutti i personaggi dovevano percorrere nell'entrare in scena, a meno che non vi accedessero dalla σκηνή⁹³³.

Menelao, avanzando da una delle due εἶσοδοι verso l'edificio scenico, rivolge alla dimora un articolato saluto, che si estende per 19 versi e diviene l'occasione per informare il pubblico sullo stato delle conoscenze del personaggio riguardo alla sorte dei suoi familiari⁹³⁴.

L'Atride ignora fino ai versi 375-9 il coro, che lo ha accolto e del quale deve aver udito, almeno parzialmente, il saluto⁹³⁵. Mentre Tindareo, nel formulare la domanda dei versi 470-1, ha un contatto solo parziale con la scena e non vede ancora né il genero né il nipote, nel caso in questione Menelao, dopo il monologo dei versi 356-74, deve aver ormai raggiunto una posizione che gli consente di dominare visivamente l'intero spazio scenico e l'orchestra. Sebbene non sia da escludere che la realizzazione

⁹³⁰ La statura regale di Menelao, messa in evidenza dal saluto rivoltogli dal coro, giustificherebbe la presenza di un seguito alle sue dipendenze. Si veda a questo proposito Stanley-Porter 1973, 81.

⁹³¹ Nel caso dell'*Oreste* non viene stabilita una contrapposizione tra l'εἶσοδος che conduce al porto e quella che conduce alla città; Willink 1986, xli: «It would be a serious error to reconstruct the action on the assumption that 'Town' and 'Harbour' lie offstage in opposite directions». L'equivalenza tra le due εἶσοδοι come vie di accesso alla scena dallo spazio cittadino si deduce, oltre che dai versi 67-8, anche dai vv. 1246-312, nei quali il coro, su esortazione di Elettra, si divide in due gruppi e scruta entrambi i percorsi. L'interpretazione delle εἶσοδοι come vie alternative d'accesso alla scena da luoghi standardizzati (città e porto, città e campagna) è una convenzione nota grazie a Polluce (Poll. *Onom.* 4.126-7), ma sconosciuta alla tragedia di V secolo a.C., nella quale ciascun dramma rispondeva alla propria specifica topografia (Rees 1911).

⁹³² vd. p. 273.

⁹³³ Hourmouziades 1965, 120; Willink 1986, xl-i; Medda 1999, 36-7. Per un trattamento simile dello spazio si vedano i casi di *Ione* e *Fenicie*; anche in queste due tragedie, infatti, le due εἶσοδοι davano accesso ad uno spazio extra-scenico prossimo indifferenziato, coincidente con il resto del santuario delfico nello *Ione* e con la città di Tebe nel caso delle *Fenicie* (Di Benedetto-Medda 2002², 143, 144).

⁹³⁴ Poe 1992, 152 nota 99 sottolinea come il lungo discorso di Menelao non abbia nessun destinatario in particolare.

⁹³⁵ Mastronarde 1979, 22 parla di «conventional isolation».

scenica di questa sezione sfruttasse gli aspetti convenzionali della messa in scena antica, è, tuttavia, probabile che Menelao vedesse in scena il letto e la figura che vi giaceva sopra, senza riconoscere in essa il nipote; depongono a favore di questa ricostruzione sia le parole dell'Atride dei versi 377-9, in particolare l'affermazione ὄστ' οὐκ ἄν αὐτὸν γνωρίσαιμ' ἄν εισιδών (verso 379), sia la reazione inorridita che ha il personaggio quando osserva con attenzione Oreste (verso 385). Il figlio di Agamennone, rimasto sdraiato sul giaciglio in silenzio dopo il dialogo con Elettra, una volta udita la domanda sulla sua ubicazione rivolta da Menelao al coro, doveva sollevarsi per pronunciare i versi 380-4, richiamando su di sé l'attenzione dello zio, che non si era ancora soffermato su di lui e che ora, nel guardarlo, ha una reazione di forte turbamento. Willink suggerisce che Menelao ai versi 376-9, nel rivolgersi al coro, dava le spalle ad Oreste, immaginando che il figlio di Agamennone al verso 380 stabilisse con lo zio un contatto sorprendendolo alle spalle⁹³⁶; non è, tuttavia, indispensabile ipotizzare che l'Atride fosse in posizione più avanzata rispetto al giaciglio per giustificare la mancata identificazione da parte sua di Oreste. È, infatti, possibile che Menelao si disponesse lateralmente rispetto al letto, ad una distanza di pochi passi⁹³⁷, e che inizialmente non riconoscesse il nipote in quanto, per assenza di interesse nei suoi confronti, non indugiava con lo sguardo su di lui.

Analizzando il passo in questione, risulta evidente il dialogo che Euripide ha voluto intrattenere con Eschilo. Nel portare in scena il personaggio di Menelao, infatti, il tragediografo riecheggia volutamente, a livello formale, scenico e situazionale, il ritorno da Troia di Agamennone nell'omonima tragedia eschilea. In entrambi i casi, infatti, il coro annuncia solennemente l'ingresso del personaggio, rivolgendo direttamente al sovrano il proprio saluto deferente (Aesch. *Ag.* 782-809; Eur. *Or.* 348-55); l'arrivo in scena dei due Atridi, inoltre, è in entrambe le tragedie maestoso e di forte impatto scenico: in Eschilo Agamennone compariva sul carro, mentre in Euripide Menelao veniva scortato da attendenti; infine, nessuno dei due Atridi,

⁹³⁶ Willink 1986, 148: «Without seeing Or. in his sick-bed, Men. must have come within 'touching' range, with his back turned to Or. as he addresses the Chorus». Oreste, dunque, enterebbe in contatto fisico con Menelao per eseguire il gesto di supplica trovandosi alle sue spalle e cogliendo di sorpresa lo zio da quella posizione.

⁹³⁷ Menelao deve, infatti, trovarsi abbastanza vicino al giaciglio da consentire ad Oreste di eseguire agevolmente e rapidamente il gesto di supplica, toccandogli le ginocchia (v. 382).

ambidue di ritorno da Troia, si rivolge inizialmente al coro, nonostante quest'ultimo abbia stabilito con loro un contatto dialogico: Agamennone, nel prendere la parola, rivolgeva il proprio saluto alla terra patria e agli dei (Aesch. Ag. 810-29), Menelao interpretava la casa (Eur. Or. 356-74), mentre lo scambio con i membri del coro veniva in entrambi i passi rimandato ad un secondo momento (Aesch. Ag. 830-50; Eur. Or. 375-9).

349. Μενέλαος ἄναξ, πολὺς ἄβροσύνη: *L'aspetto di Menelao.* Il coro, nell'annunciare l'ingresso di Menelao, al verso 349 fa riferimento all'ἄβροσύνη del personaggio; il verso presenta, tuttavia, delle problematicità testuali che coinvolgono la dimensione scenica.

La lezione πολὺ δ'ἄβροσύνη, trasmessa da vari testimoni per il secondo *metron* anapestico⁹³⁸, comporta l'occorrenza di un fenomeno difficilmente ammissibile dal punto di vista linguistico: l'impiego di πολὺ con valore avverbiale in combinazione con l'aggettivo di grado positivo δῆλος, invece che con il comparativo o il superlativo. Se Di Benedetto porta come parallelo per il passo in questione il διαφόρους πολὺ di Eur. Hel. 160-1⁹³⁹, Medda fa notare che nell'aggettivo διάφορος è implicita un'idea di comparazione che ripristinerebbe, almeno a livello concettuale e semantico, se non grammaticale, il consueto impiego di πολὺ con comparativi e superlativi⁹⁴⁰. La lezione πολλῆι ἄβροσύνη, anch'essa trasmessa da testimoni antichi e accolta a testo da Murray e Biehl⁹⁴¹, implica la presenza di una sinecfonesi per evitare che il verso risulti metricamente scorretto; il fenomeno, tuttavia, pur attestato nella lirica, è raro nella

⁹³⁸ Si vedano ad esempio la prima mano del *Mar. gr.* 471 (M) al foglio 50r e la prima mano del *Par. gr.* 2713 (B) al foglio 34v. Si veda anche D.Chr. 2.42.6-8.

⁹³⁹ Di Benedetto 1965, 76; la lezione viene accolta a testo anche da Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 46.

⁹⁴⁰ Medda 2001, 184. A questo proposito si veda anche Willink 1986, 145 che sottolinea come διαφόρους πολὺ sia «an easy extension from πολὺ διαφέρειν». Anche l'esempio più tardo di Luc. *DMeretr.* 9.3.6-7 (ὄς καὶ πένόμενος ἔτι πολὺ ἀφόρητος ἦν) si avvicina all'uso ordinario di πολὺ con superlativo, in quanto ἀφόρητος, pur essendo un aggettivo di grado positivo, racchiude in sé l'idea di intensità estrema e portata al massimo grado normalmente associata al superlativo. Quanto all'uso avverbiale di πολὺ con comparativi e superlativi si veda *LSJ* III.2a-b; gli esempi di quest'uso ricorrono a partire dalla produzione omerica (e.g. Hom. *Od.* 9.276) e caratterizzano tanto la prosa (e.g. Th. 1.35.4, X. *Oec.* 4.2) quanto la poesia (e.g. Eur. *Alc.* 442).

⁹⁴¹ Σ Eur. Or. 348.04 Mastronarde: καὶ μὴν βασιλεὺς: τὸ ἐξῆς καὶ μὴν βασιλεὺς ὄδε δὴ στείχει Μενέλαος ἄναξ, τῶν Τανταλιδῶν ἐξ αἵματος ὄν, πολλῆι δ' ἄβροσύνη δῆλος ὄρασθαι. La seconda mano dei manoscritti propone la lezione πολλῆι δ' ἄβροσύνη (B) e πολλῆ δ' ἄβροσύνη (M). Murray 1913², *ad loc.*; Biehl 1975, 24.

produzione tragica per le vocali qui coinvolte e si rivela, pertanto, difficilmente accettabile in questo passo⁹⁴². La soluzione di West di espungere la sezione problematica fino al verso 351 a partire dagli ultimi due piedi anapestici di verso 349, motivata con la presenza nei versi in questione di incongruenze insanabili a livello linguistico e contenutistico⁹⁴³, risulta eccessiva, tanto più che è frequente che il coro, nell'annunciare l'ingresso di un personaggio, ne menzioni alcune caratteristiche esteriori che ne hanno attratto l'attenzione⁹⁴⁴.

Se c'è chi preferisce segnalare la problematicità del passo con delle *cruces*, scegliendo di astenersi dall'intervenire a testo⁹⁴⁵, particolarmente interessante mi sembra la proposta avanzata da Willink e stampata da Diggle⁹⁴⁶. Lo studioso propone di emendare la seconda metà di verso 349 con i due piedi anapestici πολὺς ἄβροσύνη, in apposizione rispetto a Μενέλαος ἄναξ, attribuendo a πολὺς il significato di 'high and mighty' e interpretando ἄβροσύνη come dativo di limitazione⁹⁴⁷. Mentre Medda ritiene che la congettura di Willink vada a spezzare il nesso tra l'ἄβροσύνη di Menelao e «la percezione da parte del Coro della sua origine nobile»⁹⁴⁸, la soluzione proposta dallo studioso anglosassone mi sembra, invece, conservare la correlazione consequenziale, non più formulata esplicitamente, ma suggerita implicitamente, tra la risultante esteriore di Menelao e la sua appartenenza alla stirpe dei Tantalidi, suggerita al coro dalla vista dell'Atride.

Una volta individuata in πολὺς ἄβροσύνη la soluzione testuale migliore e confermata l'origine euripidea del motivo dell'ἄβροσύνη di Menelao, in contrapposizione con il parere di West che lo considera un'interpolazione successiva, introdotta per motivare

⁹⁴² Medda 2001, 184-5 nota 53. Di Benedetto 1965, 76 sottolinea che gli esempi tragici del fenomeno riguardanti le vocali η e α prevedono, tuttavia, sempre la presenza come primo termine del monosillabo μή (e.g. Aesch. *Eum.* 85, 86; Eur. *Heracl.* 459, *Ba.* 1072), assente in questo caso. Si veda West 1982, 13 sulle caratteristiche generali del fenomeno e sulle condizioni più frequenti del suo verificarsi.

⁹⁴³ West 1987a, 82, 207.

⁹⁴⁴ Si vedano, ad esempio, Eur. *Hipp.* 172 (στῦγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται), dove il coro, nell'annunciare l'arrivo in scena della nutrice, ne nota il volto corrucciato e preoccupato, Eur. *Andr.* 545-6 (Χο. καὶ μὴν δέδορκα τόνδε Πηλέα πέλας,/ σπουδῆι τιθέντα δεῦρο γηραιὸν πόδα), dove il coro commenta l'ingresso di Peleo sottolineandone il passo lento dovuto all'età avanzata, Eur. *Ba.* 1165-7 (ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην/ Πενθέως Ἀγαυὴν μητέρ' ἐν διαστροφῶις/ ὄσσοις, δέχεσθ' ἐς κῶμον εὐίου θεοῦ.), dove il coro nota gli occhi stravolti di Agave che entra in scena recando la testa del figlio.

⁹⁴⁵ Medda 2001, 184.

⁹⁴⁶ Diggle 1994, 211.

⁹⁴⁷ Willink 1986, 145.

⁹⁴⁸ Medda 2001, 185 nota 53.

lo sfarzo particolare dell'ingresso dell'Atride in una delle riproposizioni sceniche della tragedia⁹⁴⁹, è rilevante indagare che cosa intendesse il tragediografo con il termine ἄβροσύνη e a quale caratteristica esteriore del personaggio di Menelao si riferisse.

Il vocabolo ἄβροσύνη, del quale si sono conservate poche attestazioni⁹⁵⁰, viene impiegato nel passo in questione per suggerire un'idea di lusso e sfarzo di impronta orientale, manifestazione esteriore di una condizione privilegiata ed eminente; il termine, infatti, vuole alludere implicitamente alla regalità del personaggio di Menelao.

Sebbene West sostenga che «Menelaus' elegance, whether of gait or apparel, cannot be evidence of his descent»⁹⁵¹, il riferimento all'aspetto sontuoso e lussuoso del personaggio, di stampo orientale ed in particolare lidio, costituisce un chiaro richiamo alle origini non greche della stirpe dei Tantalidi e alle sue radici anatoliche⁹⁵².

L'accenno del coro all'ἄβροσύνη dell'Atride trovava senza dubbio un riscontro scenico; più complesso è individuare a quale aspetto visivo Euripide intendesse far riferimento. La questione viene affrontata già nella riflessione antica; lo scolio al verso 349 suggerisce, infatti, due possibili interpretazioni alternative del passo: Euripide, menzionando l'ἄβροσύνη dell'Atride, intendeva riferirsi o al pomposo incedere di Menelao o allo sfarzo delle sue vesti⁹⁵³. Wecklein, che afferma «Menelaos gibt sich durch den zierlichen, vornehmen, fürstlichen Gang als ein Nachkomme des Tantalos

⁹⁴⁹ West 1987a, 207.

⁹⁵⁰ Sull'evoluzione dell'accezione del termine ἄβροσύνη e sulle attestazioni del termine si veda Kurke 1992, 92-108. Quanto alla sfumatura orientale del lusso indicato dal termine in questione e dai vocaboli formati a partire dalla radice dell'aggettivo ἄβρός, si vedano Hall 1989, 80-3, 126-9 e Garvie 2009, 62-3.

⁹⁵¹ West 1987a, 207.

⁹⁵² *cf.* D.Chr. 2.42.1-2: τὴν δὲ γε τοῦ Μενελάου πολυχρήματων καὶ πολύχρυσον αὐλήν, καθάπερ οἶμαι τῶν Ἀσιαγενῶν τινος βασιλείων. καὶ γὰρ οὗτος ἦν οὐ μακρὰν τοῦ τε Ταντάλου καὶ Πέλοπος, ὅθεν οἶμαι καὶ τὸν χορὸν Εὐριπίδης [εἰς] τοῦτο αἰνιττόμενον πεποίηκεν ἐν τῇ προσόδῳ τοῦ βασιλείως [...]. Per approfondire il legame tra la dinastia Tantalide e il contesto anatolico, in particolare lidio, si veda Acerbo 2017. Il riferimento euripideo all'ἄβροσύνη di Menelao ha delle implicazioni anche a livello di caratterizzazione del personaggio.

Mollezza orientale e attitudine imbelite dei Frigi si manifestano nella codardia dell'Atride ai vv. 485, 754, 1201-2. La radice del termine, infatti, all'epoca della stesura dell'*Oreste* ha già assunto una connotazione negativa (Garvie 2009, 62).

⁹⁵³ Σ Eur. *Or.* 349.14 Mastronarde: (ἄβροσύνη): τῇ τρυφῇ τοῦ βαδίσματος ἢ τῆς ὄψεως. In Σ Eur. *Or.* 349 Dindorf, nel dare spiegazione del termine ἄβροσύνη, viene aggiunto come ulteriore dettaglio interpretativo un riferimento allo sfarzo del seguito dell'Atride: βασιλικῶ μεγέθει, τρυφῇ ἱματίων καὶ τῶν περὶ αὐτὸν ἀκολουθῶν (= Σ Eur. *Or.* 349.09 Mastronarde + Σ Eur. *Or.* 349.18 Mastronarde).

zu erkennen»⁹⁵⁴, depone a favore della prima proposta⁹⁵⁵. Più numerosi sono, invece, i sostenitori della seconda interpretazione⁹⁵⁶, supportata anche dal riferimento alle vesti lussureggianti dell'eroe in Eur. *Hel.* 423-4⁹⁵⁷. La seconda alternativa, come suggerisce Di Benedetto⁹⁵⁸, aveva, inoltre, il pregio di rendere più evidente il contrasto visivo tra la condizione di Menelao e quella di Oreste.

Oltre al riferimento, attraverso il termine ἀβροσύνη, alle vesti sfarzose e lussuose di Menelao (verso 349)⁹⁵⁹, altro dettaglio rilevante riguardo all'aspetto del personaggio è la menzione da parte di Oreste, al verso 1532, degli ξανθοὶ βόστρυχοι che scendono sulle spalle dell'Atride. Dal momento che l'allusione da parte del figlio di Agamennone a questo dettaglio precede di poco l'ingresso in scena di Menelao (verso 1549), la maschera del personaggio rendeva visibile, con ogni probabilità, la caratteristica menzionata.

375. καὶ νῦν ὅπου ἴσθιν εἶπατ', ὃ νεάνιδες: *L'incontro con Oreste.* Le parole di Menelao dei versi 356-74 preparano gli spettatori all'incontro del personaggio con Oreste. Quando l'Atride, dopo aver richiamato alla memoria le proprie aspettative riguardo al ritorno ad Argo e all'incontro con Oreste e Clitemnestra, rievoca il momento della presa di consapevolezza dell'ἀνόσιος φόνοσ della cognata (versi 369-74), il pubblico doveva intuire che il ricongiungimento di Menelao con il nipote avrebbe avuto un tenore diverso rispetto a quanto originariamente immaginato dal personaggio. Questi, infatti, pur facendo riferimento alla propria iniziale impazienza di stringere in un abbraccio affettuoso Oreste e la madre (versi 371-2), lascia intuire che la notizia della morte della Tindaride, giunta improvvisa e inaspettata al momento

⁹⁵⁴ Wecklein 1906, 36; Willink 1986, 145, per spiegare il carattere sfarzoso dell'ingresso di Menelao, prende in considerazione la possibilità che l'Atride avanzasse «with a partly or wholly Phrygian-style retinue».

⁹⁵⁵ Si vedano Eur. *Med.* 829, 1164, *Tro.* 820 nei quali l'aggettivo ἀβρός e l'avverbio ἀβρῶσ vengono impiegati per descrivere l'incedere di un personaggio.

⁹⁵⁶ Paley 1879, 70: «And by his costly attire he shews to the sight that he is descended from the stock of the Tantalidae»; Di Benedetto 1965, 75-6; Willink 1986, 145, che non esclude la possibilità che con ἀβροσύνη Euripide intendesse riferirsi anche alle modalità di ingresso in scena dell'Atride e al suo pomposo seguito, afferma con maggior sicurezza che capigliatura e abbigliamento di Menelao dovessero essere sfarzosi.

⁹⁵⁷ Eur. *Hel.* 423-4: πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα/ χλιδάσ τε πόντος ἦρπασ' [...].

⁹⁵⁸ Di Benedetto 1965, 76.

⁹⁵⁹ Coppola 2016, 126: «Anche Menelao è infatti presentato nella sua *habrosyne* orientale, da perfetto discendente di Tantalo, e ce lo immaginiamo in scena con abiti particolarmente sontuosi».

dello sbarco a Nauplia, lo ha portato a nuove considerazioni. Menelao, dunque, nel rivolgere lo sguardo su Oreste, che al verso 380 rivela spontaneamente la sua identità allo zio pur non essendo stato interpellato direttamente, ha una reazione brusca e respingente nei confronti del nipote (verso 385), esacerbata dal contrasto che l'Atride registra tra l'ultimo ricordo che ha del figlio di Agamennone, allora tenero bambino tra le braccia materne, e la figura che vede di fronte a sé. Menelao inorridisce alla sua vista e, dopo averlo paragonato ad un morto (verso 385), ne passa in rassegna alcuni dettagli indicativi della sua condizione – la capigliatura trascurata (verso 387) e gli occhi allucinati (verso 389) – per, poi, esprimere una valutazione definitiva sul suo aspetto al verso 391: ὃ παρὰ λόγον μοι σὴ φανεῖσ' ἀμορφία⁹⁶⁰. Le sembianze trascurate e tormentate di Oreste erano, dunque, senza dubbio in evidente contrasto con l'aspetto appariscente di Menelao, come il sontuoso εἶδος di Elena era in forte contrapposizione con la figura dimessa e afflitta di Elettra.

Se l'abbraccio affettuoso, nel quale l'Atride riferisce di aver immaginato di stringere il nipote al momento del loro ricongiungimento, non si realizza date le mutate circostanze, l'incontro tra i due personaggi si apre comunque con una forma di contatto, che si attua su iniziativa di Oreste. Il figlio di Agamennone, infatti, prima di condividere con lo zio l'origine e le cause delle sue sofferenze, lo supplica di difenderlo e salvarlo (verso 384)⁹⁶¹. Oreste, che è per sua stessa ammissione privo degli attributi dell'ἰκέτης (verso 383)⁹⁶², accompagna la supplica verbale con il gesto di toccare le ginocchia di Menelao (verso 382)⁹⁶³. Il protagonista, abbandonato il giaciglio tra il verso 380 e il verso 382, doveva avvicinarsi al suo interlocutore e, una volta chinatosi di fronte a lui, doveva toccarne le ginocchia⁹⁶⁴. Il fatto che Menelao

⁹⁶⁰ Sull'atteggiamento di Menelao, che esegue un esame autoptico nei confronti di Oreste che ricorda quello di un medico, si veda Thumiger 2017, 83.

⁹⁶¹ Il gesto di supplica costituisce la prima azione che Oreste compie, come sottolineato dal termine πρωτόλεια di v. 382.

⁹⁶² Gli attributi tradizionali del supplice sono i ramoscelli di ulivo avvolti in bende di lana (e.g. Aesch. *Supp.* 21-2, 191-3, 481-3; Soph. *OT* 1-3; Eur. *Supp.* 8-11).

⁹⁶³ Sulle varie fasi dell'azione del supplice (avvicinamento e contatto, intenzione di rivolgere la supplica, argomenti e richieste) si veda Naiden 2006, 29-104. Nel caso in questione sono rappresentate tanto la dimensione verbale, quanto la dimensione gestuale della supplica, ritenute da Gould 1973, 77 e, dopo di lui, da Kaimio 1988, 49 entrambe necessarie per la completezza del rituale. Per una breve panoramica sui gesti del supplice attraverso esempi tragici si veda Shisler 1945, 379-81.

⁹⁶⁴ Capone 1935, 69 annovera il gesto di toccare le ginocchia, menzionato da Oreste al verso 382, tra le indicazioni di regia destinate agli attori.

non dia alcun segnale di aver accolto né recepito la richiesta del nipote dei versi 382-4 e il fatto che Oreste ai versi 448-55 rinnovi la supplica nei confronti dello zio suggeriscono che il figlio di Agamennone mantenesse la posizione di supplice e il contatto con lo zio almeno fino al verso 455⁹⁶⁵. L'annuncio dell'ingresso di Tindareo da parte del coro ai versi 456-8 doveva porre fine al gesto di supplica di Oreste nei confronti di Menelao; non sono, invece, presenti indizi che consentano di ricostruire i movimenti di Oreste e la sua posizione al momento dell'ingresso dell'avo. Se Telò sostiene che il personaggio rimaneva a terra fino al verso 544, quando prendeva la parola rivolgendosi a Tindareo⁹⁶⁶, non si può escludere che contemporaneamente all'interruzione del gesto di supplica Oreste recuperasse la posizione eretta o tornasse a sedere sul giaciglio, che abbandonerà, poi, definitivamente al verso 795. L'espressione πρὸ δωμαίων di verso 479 e il fatto che Tindareo, rivolto lo sguardo in direzione di Menelao, vedesse di lì a poco lo stesso Oreste, indicano con sicurezza che il figlio di Agamennone, interrotta la supplica, conservava una posizione di prossimità rispetto allo zio.

456. καὶ μὴν γέροντι δεῦρ' ἄμιλλᾶται ποδὶ: *L'ingresso di Tindareo.* Ai versi 456-8 il coro informa i personaggi in scena e, di conseguenza, gli spettatori riguardo all'ingresso di Tindareo, che accedeva allo spazio scenico da una delle εἴσοδοι. L'annuncio del coro non è immediatamente seguito dall'intervento dell'anziano padre di Clitemnestra, ma dalle parole confidenziali rivolte da Oreste al solo Menelao (versi 459-69). Il figlio di Agamennone confessa di temere l'incontro con il nonno e di provare vergogna di fronte al parente per le azioni compiute. Il prolungarsi dell'annuncio del coro nelle parole di Oreste doveva dare il tempo a Tindareo, anziano e sorretto da attendenti, di fare il proprio ingresso.

Il padre di Clitemnestra, nel prendere la parola al verso 470, chiede, come parlando tra sé e sé⁹⁶⁷, dove si trovi Menelao, al quale vuole rivolgere il proprio saluto, dando

⁹⁶⁵ Telò 2002b, 11 nota 10.

⁹⁶⁶ Telò 2002b, 11 nota 10.

⁹⁶⁷ Mentre Mastronarde 1979, 22 nota 16, nell'escludere che Tindareo rivolgesse le domande dei versi 470-1 alle coreute, sostiene che il personaggio interloquiva con i suoi attendenti, ritengo preferibile ipotizzare che l'anziano padre di Clitemnestra stesse esprimendo in un breve monologo il proprio desiderio di vedere Menelao (vd. Willink 1986, 163, che parla di un «brief entry-monologue»),

prova di non avere ancora una percezione completa dello spazio scenico e di poter godere solo di una visione parziale⁹⁶⁸. L'individuazione dell'Atride da parte del suocero era successiva al saluto rivolto a quest'ultimo dal genero al verso 476⁹⁶⁹. Il nuovo personaggio notava, invece, la presenza di Oreste solo al verso 478⁹⁷⁰; lo sconcerto espresso dall'anziano padre di Clitemnestra alla vista del nipote suggerisce che il ritardo nella percezione visiva integrale dello spazio scenico si accompagnava anche all'assenza di un iniziale contatto uditivo da parte di Tindareo sia rispetto all'annuncio del coro sia alle parole di Oreste dei versi 459-69⁹⁷¹.

L'informazione fornita da Tindareo ai versi 471-3, nei quali il personaggio afferma di essere venuto a conoscenza dell'arrivo di Menelao da Nauplia mentre versava libagioni sulla tomba di Clitemnestra, è un indizio rilevante nell'indagine sull'organizzazione dello spazio extra-scenico e sulla reciproca dislocazione di alcuni luoghi, posti fuori scena, menzionati nel corso della tragedia. I versi in questione, presi singolarmente, suggeriscono che Tindareo doveva entrare dalla stessa εἴσοδος che Ermione aveva impiegato per uscire di scena in direzione della tomba della zia e che utilizzerà nuovamente nel tornare a palazzo ai versi 1314-22. Particolarmente interessante è, tuttavia, confrontare i versi 471-3 con le parole di Oreste dei versi 796 e 798; il figlio di Agamennone, infatti, chiede a Pilade di essere accompagnato presso la tomba paterna, senza vedere quella materna. La combinazione tra le informazioni fornite da Tindareo e quelle suggerite da Oreste ha portato i diversi interpreti della tragedia a conclusioni opposte. Mentre, infatti, secondo Hourmouziades la richiesta di Oreste indicherebbe la vicinanza tra le due tombe⁹⁷², secondo Willink e Säid i due tumuli sono distanti e ciascuno di essi si trova nella direzione di una delle due εἴσοδοι, soluzione che, secondo i due studiosi, comporterebbe anche un'opposizione a livello

contrariamente a quanto farà, poi, al v. 474, quando rivolgerà l'esortazione ad essere accompagnato dal genero alle comparse che lo sostengono.

⁹⁶⁸ Poe 1992, 127: «Tyndareus, whose announcement begins at *Or.* 456, surely is still near the parodos when he begins to speak at 470». Mastronarde 1979, 25 parla di «partial vision» in riferimento a questo passo.

⁹⁶⁹ Poe 1992, 127: «he sees Menelaus only when Menelaus addresses him at 476».

⁹⁷⁰ La sorpresa di Tindareo alla vista di Oreste viene sottolineata dall'esclamazione ἔα (v. 478), che accompagna anche in altri casi euripidei il passaggio da una visione parziale ad una integrale dello spazio scenico (e.g. *Eur. Hipp.* 905, *Hec.* 733, *HF* 1172).

⁹⁷¹ Taplin 1977a, 73; Poe 1992, 127: «Orestes' speech to Menelaus 459-469 is not intended for Tyndareus' ears, and he certainly does not hear it».

⁹⁷² Hourmouziades 1965, 120-1.

concettuale tra un lato paterno, identificato con l'εἴσοδος che conduce alla tomba di Agamennone, e un lato materno, coincidente con l'εἴσοδος che porta alla sepoltura di Clitemnestra⁹⁷³.

La dislocazione delle due tombe nella direzione di ciascuna delle due εἴσοδοι, desunta dalle parole di Oreste dei versi 796 e 798, risulta probabile, sebbene non riceva conferma in altri punti del testo e non risolva definitivamente la distribuzione tra i due accessi laterali degli ingressi dei vari personaggi. Se anche si conviene, infatti, che le tombe siano dislocate nelle due direzioni opposte, ad esclusione dell'uscita di scena di Ermione, dell'ingresso di Tindareo e della prima uscita di scena di Oreste e Pilade al verso 806, esplicitamente associati alle due sepolture, la direzione del resto dei movimenti di ingresso e uscita dei personaggi può essere stabilita solo in via congetturale e deve essere indagata di volta in volta⁹⁷⁴.

La contrapposizione tra le due εἴσοδοι con la conseguente individuazione di un polo paterno e di uno materno, dedotta a partire dalla collocazione della sepoltura di Clitemnestra nella direzione opposta rispetto a quella di Agamennone, risulta, invece, una proposta interpretativa debolmente ancorata al testo euripideo. Come fa notare Medda, infatti, «colpisce il fatto che la prima menzione della tomba di Agamennone e l'unica (assai poco perspicua) allusione alla sua posizione rispetto a quella di Clitemnestra compaiono molto avanti, alla fine del secondo episodio (vv. 796-98), quando già sono usciti di scena due personaggi importanti come Tindareo (al v. 629) e Menelao (al v. 716), il primo dei quali non tornerà più in scena»⁹⁷⁵. La distribuzione dei movimenti di questi due personaggi in relazione al polo paterno e al polo materno sarebbe, quindi, stata compresa dagli spettatori solo a posteriori e retrospettivamente. Se la disposizione delle due sepolture non può essere stabilita con certezza, il testo fornisce, invece, indicazioni più chiare riguardo all'ubicazione interna alle mura cittadine delle tombe e riguardo alla loro collocazione lungo il percorso che porta alla sede dell'assemblea, che può essere raggiunta a partire da entrambe le vie laterali. Al verso 108 Elena, nell'affermare ἐς ὄχλον ἔρπειν παρθένοισιν οὐ καλόν, suggerisce

⁹⁷³ Willink 1986, xli-ii e Säid 1993, 185-8 distribuiscono gli ingressi dei vari personaggi, suddividendoli tra i due accessi laterali, sulla base dell'opposizione tra lato materno e lato paterno da loro individuata.

⁹⁷⁴ Per una riflessione sulla questione e per valide ipotesi ricostruttive si veda Medda 1999, 41-3.

⁹⁷⁵ Medda 1999, 40.

che Ermione, per giungere alla tomba di Clitemnestra, debba attraversare percorsi interni alla città. Ancora più rilevante è la combinazione della testimonianza offerta da Oreste e Pilade ai versi 795-800, nei quali i due esprimono l'intenzione di raggiungere l'assemblea recandosi prima presso la tomba di Agamennone, con quella fornita dal messaggero, che ai versi 866-73 suggerisce che la sede assembleare si trovava dentro le mura, su una collina poco distante da una delle porte di accesso alla città; se, infatti, la tomba di Agamennone si trova sul percorso che conduce all'assemblea e se la sede assembleare si trova dentro le mura, anche le tombe si trovano nell'area cittadina⁹⁷⁶.

L'aspetto di Tindareo. Il coro, nell'annunciare l'ingresso di Tindareo, fornisce varie informazioni sul suo aspetto. Il padre di Clitemnestra viene immediatamente definito γέρων (verso 456), tratto ribadito insistentemente nell'intervallo di versi nei quali il personaggio è presente in scena⁹⁷⁷. La vecchiaia di Tindareo costituisce una caratteristica ricorrente anche nella tradizione iconografica del personaggio; sebbene il padre di Clitemnestra non compaia su esemplari di pittura vascolare riconducibili al mito messo in scena da Euripide nella tragedia in esame, in molte delle raffigurazioni che lo ritraggono ne viene evidenziata l'età avanzata. Si vedano, ad esempio, la *kylix* a figure rosse di origine attica risalente al 430-25 a.C. e l'anfora conservata al Museo Archeologico di Paestum, nelle quali Tindareo viene rappresentato con barba e capelli bianchi; nel secondo esemplare il personaggio è dotato anche di un bastone⁹⁷⁸.

⁹⁷⁶ Se la collocazione da parte di Euripide nell'*Oreste* delle tombe di Agamennone e Clitemnestra all'interno dello spazio cittadino rispondeva ad esigenze narrative e il pubblico assumeva l'informazione in maniera non problematica in linea con le convenzioni teatrali, la pratica della sepoltura in area urbana era, tuttavia, quasi completamente estranea alla consuetudine ateniese di V sec. a.C.. Ad Atene e nel demo attico di Torico, accanto ad alcune scarse testimonianze di sepolture risalenti ad età classica e collocate all'interno delle mura, vi sono, per il medesimo periodo, tracce ben più consistenti di sepolture fuori dalle mura; per quanto riguarda Atene, dopo la costruzione delle Mura di Temistocle la collocazione delle tombe fuori dalle mura divenne sistematica (Kurtz-Boardmann 1971, 92-3). La situazione cambiò completamente durante il periodo della dominazione romana; in epoca imperiale, infatti, nelle varie città greche benefattori e figure illustri venivano sepolti all'interno delle mura cittadine in tombe pubbliche, spesso nei luoghi dove si immaginava fossero stati seppelliti eroi del passato (Dickenson 2016). Della realtà di Argo nella Grecia romana e delle varie sepolture cittadine di figure mitologiche si parla, ad esempio, in Paus. 2.19.8-23.3. Pausania in Paus. 2.16.6-7 parla anche delle tombe di Agamennone e Clitemnestra; il periegeta colloca la tomba di Clitemnestra insieme a quella di Egisto fuori dalle mura di Micene, in quanto i due sono indegni di essere sepolti nello spazio cittadino, come invece succede ad Agamennone.

⁹⁷⁷ Eur. *Or.* 456, 469, 476, 490, 529, 544, 549, 585, 631.

⁹⁷⁸ *Kylix* a figure rosse conservata a Boston, al Museum of Fine Arts (inv. 99.539, LIMC online ID 2585) raffigurante Tindareo e Leda di fronte all'uovo partorito da quest'ultima; anfora a collo distinto

Nella messa in scena dell'*Oreste* la caratterizzazione di Tindareo come anziano trovava sicuramente riscontro nelle sembianze della maschera del personaggio.

Il padre di Clitemnestra, data l'età avanzata, entrava accompagnato da alcuni πρόσπολοι, come da lui stesso suggerito attraverso le esortazioni dei versi 474 e 629. Willink sostiene che l'ἄγετέ με di verso 474 non implicava necessariamente «a need for human support» e ipotizza che l'anziano personaggio avesse, invece, un bastone. Gli esempi riportati dallo studioso a sostegno della propria interpretazione, Eur. *Ba.* 1381 e *IA* 1475, non costituiscono, però, dei veri e propri casi paralleli. Se in entrambi i versi è attestata l'espressione ἄγετέ με, che ricorre anche nel passo in analisi, i contesti sono, tuttavia, completamente diversi. Né Agave nelle *Baccanti*, né Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide* hanno, infatti, bisogno di assistenza e guida per eseguire gli spostamenti, come, invece, accade per l'anziano Tindareo nell'*Oreste*. Se è, quindi, vero che nei due esempi riportati i personaggi femminili che pronunciano l'espressione ἄγετέ με non ricevevano alcun supporto né aiuto fisico, è altrettanto vero che con la loro richiesta, contrariamente a Tindareo, non ne esprimevano neppure il bisogno, desiderando piuttosto la partecipazione e il coinvolgimento delle loro interlocutrici nei fatti in svolgimento⁹⁷⁹. Il caso dell'*Oreste* trova, quindi, un parallelo più calzante nell'esortazione ἡγοῦ πάροιθε che Tiresia, anziano e cieco, rivolge alla figlia al verso 834 delle *Fenicie*, cercando in lei una guida e un sostegno. Pur essendovi la possibilità che Tindareo utilizzasse anche un bastone per avanzare, ritengo, dunque, che i versi 474 e 629 suggeriscano indubitabilmente che l'anziano padre di Clitemnestra entrasse e uscisse di scena sostenuto dalle comparse che lo accompagnavano⁹⁸⁰.

Le parole del coro di verso 456, [...] γέροντι δεῦρ' ἀμιλλᾶται ποδὶ, sottolineano il contrasto tra la vecchiaia di Tindareo e il suo affrettarsi per raggiungere il palazzo

conservata al Museo Archeologico Nazionale di Paestum (inv. 21370, LIMC online ID 1863) raffigurante la nascita di Elena dall'uovo. Si veda anche l'anfora a figure nere, conservata a Londra, al British Museum (inv. 1848.6-19.6, LIMC online ID 2590), raffigurante la partenza di Castore e Polluce mentre Tindareo, rappresentato con le fattezze di un anziano, siede su uno sgabello.

⁹⁷⁹ Nel caso delle *Baccanti* l'esortazione di Agave è rivolta al seguito di donne tebane che accompagna la donna, nel caso dell'*Ifigenia in Aulide* l'invito di Ifigenia è indirizzato alle fanciulle del coro. In nessuna delle due occorrenze dell'espressione ἄγετέ με, tuttavia, le destinatarie dell'invito erano chiamate a sostenere fisicamente la rispettiva mittente della richiesta, quanto piuttosto a scortarne l'uscita nel primo caso e ad accompagnarne i passi con danza e gesti nel secondo.

⁹⁸⁰ Kaimio 1988, 12 e note 6 e 7.

degli Atridi, dove spera di trovare Menelao. La realizzazione scenica dell'ingresso dell'anziano personaggio teneva necessariamente conto di questa contrapposizione e ne dava evidenza a livello visivo.

L'annuncio dell'ingresso di Tindareo da parte delle coreute fornisce anche ulteriori informazioni sull'aspetto del personaggio. Ai versi 457-8 vengono, infatti, menzionate le vesti nere e la chioma rasata del padre di Clitemnestra, entrambi segni di lutto per la morte della figlia⁹⁸¹. Gli abiti scuri e la rasatura, che Tindareo è l'unico personaggio ad esibire nell'intera tragedia, ne anticipavano già implicitamente l'aperta ostilità nei confronti di Oreste. Da non sottovalutare, come suggerisce Di Benedetto, è anche la suggestione racchiusa nell'aggettivo μελάμπεπλος⁹⁸². L'aggettivo, generalmente impiegato come epiteto per Νύξ o in riferimento al termine στολή (o simili), nella produzione antecedente e contemporanea ad Euripide ricorre solo in questo passo per descrivere una persona⁹⁸³; gli spettatori dovevano notare l'insolito impiego dell'attributo, che probabilmente andava ad accrescere la sensazione di timore provocata dall'ingresso di Tindareo, esplicitata a più riprese da Oreste ai versi 544-604⁹⁸⁴.

459. ἀπωλόμην, Μενέλαε· Τυνδάρεως ὄδε: *Interazione tra Tindareo e Oreste.*

Oreste reagisce con grande turbamento all'ingresso di Tindareo, che vede avvicinarsi, senza essere a sua volta scorto. Il figlio di Agamennone ai versi 460-1 confessa a Menelao che, a causa dell'uccisione di Clitemnestra, prova αἰδώς nei confronti del nonno, del quale ricorda le passate cure e premure, che sa di avere mal contraccambiato. Il personaggio ai versi 467-9 esprime il desiderio di sottrarsi alla vista di Tindareo, nascondendosi al suo sguardo⁹⁸⁵; l'αἰδώς, infatti, trattiene chi la

⁹⁸¹ Σ Eur. Or. 458.01 Mastronarde: δείκνυται τῇ κουρᾷ τῇ ἐκθέσμῳ ὅτι ἐπὶ πένθει ἐξύρηται.

⁹⁸² Di Benedetto 1965, 97.

⁹⁸³ Nella produzione post-euripidea il termine viene impiegato in due occorrenze in riferimento a persone; in AP 11.60.4 viene riferito a Persefone, sposa di Ade, e in Tz. Carm. Iliac. 3.445 è riferito ai Mirmidoni, in lutto per Achille. Quanto all'impiego dell'aggettivo in riferimento a στολή e sinonimi si vedano: Eur. Alc. 427, 819. Quanto all'impiego dell'aggettivo in riferimento a Νύξ si vedano: Eur. Ion 1150, Alex. fr. 93 K.-A.

⁹⁸⁴ In particolare Eur. Or. 544-5: ὦ γέρον, ἐγὼ τοι πρὸς σὲ δειμαίνω λέγειν/ [ὅπου σε μέλλω σὴν τε λυπήσειν φρένα], 548-50: ἀπελθέτω δὲ τοῖς λόγοισιν ἐκποδὼν/ τὸ γῆρας ἡμῖν τὸ σόν, ὃ μ' ἐκπλήσει λόγου,/ καὶ καθ' ὄδον εἴμι· νῦν δὲ σὴν ταρβῶ τρίχα.

⁹⁸⁵ Eur. Or. 467-9: [...] τίνα σκότον/ λάβω προσώπω; ποῖον ἐπίπροσθεν νέφος/ θῶμαι, γέροντος ὀμμάτων φεύγων κόρας;. Oreste, in mancanza di un vero e proprio velo, formula la richiesta

prova dal guardare negli occhi la persona che ha suscitato il sentimento⁹⁸⁶. Mentre Eracle al verso 1159 dell'omonima tragedia euripidea, preso dal medesimo sentimento di vergogna e dal timore di contaminare Teseo, si velava il capo, Oreste non realizza materialmente sulla scena il gesto di nascondere il volto, ma non è da escludere che cercasse di celare in qualche modo la propria presenza alle spalle di Menelao, sebbene il testo non conservi traccia esplicita del tentativo. Oltre al comune sentimento di αἰδώς provato tanto da Oreste quanto da Eracle, i due passi in questione presentano ulteriori elementi di somiglianza⁹⁸⁷; Euripide, infatti, si avvale in entrambi i casi di una metafora che stabilisce una corrispondenza tra velo e σκότος/νέφος⁹⁸⁸, inoltre tanto nell'*Eracle* quanto nell'*Oreste* è l'arrivo di un nuovo personaggio a suggerire ai protagonisti il bisogno di celare il proprio volto.

Oreste, anche qualora avesse tentato di mimetizzare la propria presenza, rannicchiandosi alle spalle di Menelao, non riesce a sfuggire allo sguardo di Tindareo. L'anziano personaggio lo scorge nel rivolgersi al genero e, dopo aver dato voce al proprio stupore con l'esclamazione ἔα (verso 478), esprime apertamente e con fare stizzoso la propria ostilità nei confronti del nipote, che identifica come μητροφόντης δράκων e del quale descrive gli occhi dardeggianti (versi 479-80). Mentre, quindi, per Elettra e Menelao l'aspetto degli occhi di Oreste costituiva un segnale della condizione di malattia e dello stato di follia del protagonista⁹⁸⁹, Tindareo riconosce nello sguardo del nipote una manifestazione della sua natura pernicioso.

impraticabile di celare il volto nell'oscurità o ricorrere ad una nuvola per nascondersi (cfr. Eur. *HF* 1216-7: οὐδεὶς σκότος γὰρ ὧδ' ἔχει μέλαν νέφος/ ὅστις κακῶν σῶν συμφορὰν κρύψειεν ἄν). Si tratta in entrambi i casi di espedienti noti attraverso la produzione omerica; le divinità omeriche, infatti, ricorrevano spesso a questo tipo di soluzioni per sottrarsi alla vista degli uomini (vd. Barbaresco 2021, 309-12). Sul gesto di coprirsi il volto come possibile reazione al sentimento di vergogna si vedano Shisler 1945, 385, Cairns 2002.

⁹⁸⁶ Lombard 1985, 11 nota 29. Lo studioso (Lombard 1985, 8) attribuisce lo stesso sentimento di αἰδώς ad Elettra, che a suo parere al v. 105 si rifiuta di portare le offerte presso la tomba materna perché «an inner horror», manifestazione del sentimento di vergogna, le impedisce «to look upon the grave of the mother in whose murder she shared with her brother». Ritengo, tuttavia, preferibile interpretare il rifiuto di Elettra (v. 105) e di Oreste (v. 798) di posare lo sguardo sulla tomba materna come manifestazione dell'odio che continua ad animare i due matricidi (Medda 2001, 156-7 nota 18). Sul legame tra αἰδώς e sguardo Cairns 1993, 158 afferma: «*Aidōs* is manifest in the eyes because the feeling of shame or inhibition naturally causes one to avert one's gaze, and it is therefore understandable that the location of *aidōs* in the eyes should become proverbial». Per esempi del fenomeno si vedano Hom. *Il.* 9.372-3, Soph. *Aj.* 462-6, *OT* 1384-5, Eur. *TrGF* fr. 457 (*Cresphontes*): αἰδώς ἐν ὀφθαλμοῖσι γίγνεται, τέκνον.

⁹⁸⁷ Telò 2002a, 42 nota 71; Cairns 1993, 293.

⁹⁸⁸ cfr. Eur. *HF* 1159: φέρ', ἀμφὶ κρατὶ περιβάλλω σκότον < >.

⁹⁸⁹ Si vedano Eur. *Or.* 253, 389.

Il padre di Clitemnestra si rivolge, in un primo momento, al solo Menelao, evitando fino al verso 525 di interloquire con Oreste e, probabilmente, anche di guardarlo⁹⁹⁰. Al verso 526 ha, invece, inizio il violento agone tra nonno e nipote, che si protrae fino al verso 621 e si conclude con una rottura definitiva dei loro rapporti. Se il testo non ha conservato nessun riferimento alla gestualità che accompagnava le parole dei due personaggi, è, tuttavia, probabile che essa traducesse visivamente sia l'atteggiamento violento e aggressivo di Tindareo (e.g. versi 607-21), sia la sua commozione al ricordo del gesto estremo della figlia (verso 526-9)⁹⁹¹, sia l'iniziale timore di Oreste nel rispondergli, dovuto al rispetto per l'età avanzata del suo interlocutore (versi 544-50), come anche l'arroganza che il padre di Clitemnestra nota al verso 607 nei modi del nipote.

474. ἄγετέ με· πρὸς γὰρ δεξιὰν αὐτοῦ θέλω: *Interazione tra Tindareo e Menelao.*

Tindareo giustifica immediatamente il proprio ingresso con il desiderio di incontrare Menelao, che considera persona a lui cara (versi 470-5). Nell'invitare i propri πρόσπολοι a condurlo dal genero, l'anziano personaggio afferma ai versi 474-5 [...] πρὸς γὰρ δεξιὰν αὐτοῦ θέλω/ στάς ἀσπάσασθαι [...]. Mentre i commentatori antichi non hanno approfondito questo passo, gli studiosi moderni hanno variamente interpretato le parole di Tindareo. Alcuni hanno individuato nell'espressione πρὸς γὰρ δεξιὰν αὐτοῦ [...] στάς un'indicazione di regia volta a suggerire all'attore che recitava il ruolo di Tindareo di disporsi alla destra di Menelao e hanno interpretato il gesto dell'anziano personaggio come un'azione benaugurante non attestata altrove, intendendo il verbo ἀσπάζομαι nel senso di 'abbracciare'⁹⁹². Altri, invece, hanno inteso ἀσπάζομαι nel significato di 'salutare', interpretando il richiamo alla δεξιὰν αὐτοῦ come riferimento alla mano destra di Menelao e il participio προσίστημι, in

⁹⁹⁰ Willink 1986, 171: «Hitherto we may suppose him to have studiously avoided looking at Or. after the initial encounter. But now he suddenly rounds on him with direct address».

⁹⁹¹ Ai vv. 839-43 Euripide, attraverso le parole del coro, torna con rapide e vivide pennellate sul gesto di Clitemnestra di svelare il seno per muovere a compassione il figlio.

⁹⁹² Wilamowitz-Moellendorff 1924, 254-5 nota 2, Di Benedetto 1965, 100, Medda 2001, 203 nota 80. Mentre Wilamowitz si esprime solo sull'espressione πρὸς γὰρ δεξιὰν αὐτοῦ [...] στάς, gli altri due studiosi si interrogano anche sul valore di ἀσπάζομαι.

tmesi, nel significato di ‘accostarsi/avvicinarsi’⁹⁹³; Tindareo, dunque, si avvicinerrebbe al genero protendendo verso di lui la mano destra per rivolgergli un saluto enfatico, dato il lungo periodo di separazione⁹⁹⁴.

Questa seconda interpretazione risulta preferibile a livello di grammatica scenica del ritenere il gesto di Tindareo un’azione beneaugurante, in quanto eviterebbe di congetturare l’esistenza di un’espressione gestuale non altrove attestata. Tindareo, che esprimeva ai versi 474-5 il desiderio di salutare l’Atride, stringendone la destra, una volta condotto di fronte a Menelao, doveva eseguire scenicamente il gesto in coincidenza con i versi 476-7. La stretta di mano aveva, tuttavia, durata limitata, in quanto al verso 478 il padre di Clitemnestra si accorgeva della presenza di Oreste e l’attenzione si spostava su quest’ultimo. Kaimio non sbaglia nel suggerire che l’insistenza da parte di Euripide nel sottolineare il desiderio affettuoso di Tindareo di riunirsi con Menelao, oltre ad essere un motivo topico nelle scene di incontro, è funzionale a creare un contrasto rispetto alla reazione ostile dell’anziano padre di Clitemnestra di fronte al nipote⁹⁹⁵.

Il dialogo tra Tindareo e Menelao, successivo al saluto iniziale, riguarda interamente Oreste e verte sulle diverse modalità dei due interlocutori di approcciarsi al figlio di Agamennone. Il padre di Clitemnestra fin dal verso 481 rivolge critiche, rimproveri e provocazioni al genero, pur risparmiandogli la violenza verbale che riserverà al nipote⁹⁹⁶. Tindareo raccomanda più volte a Menelao di non prendere le difese di Oreste; in particolare ai versi 622-8, nel suo ultimo intervento, oltre ad ingiungergli di non aiutare il nipote, lo minaccia di impedirgli il ritorno a Sparta qualora lo facesse.

⁹⁹³ Willink 1986, 164, Kaimio 1988, 27 nota 6; *cfr.* Eur. *Med.* 1070: δότ’ ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιᾶν χεῖρα. La costruzione di προσίστημι con l’accusativo nell’accezione di ‘avvicinarsi’ trova un parallelo nella letteratura tragica in Aesch. *Pers.* 203.

⁹⁹⁴ Kaimio 1988, 26: «The handshake was not for the Greeks the everyday gesture of greeting or leave-taking, but a more solemn mark of union, expressing either devotion or an engagement. [...] it was used much more widely during the fifth and fourth centuries; not only in connection with greeting and farewell, but as an expression of unity and especially as a sign of agreement». In pittura vascolare il gesto compare, ad esempio, sull’anfora a collo distinto conservata al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 97.205, *LIMC online* ID 23041), risalente alla seconda metà del VI sec. a.C., dove viene raffigurata la stretta di mano tra Eracle e Atena, che segna l’accettazione del primo tra gli dei; sullo *stamnos* a figure rosse risalente al 475-25 a.C. e conservato al British Museum di Londra (inv. E448), invece, la stretta di mano accompagna il saluto, forse definitivo, rivolto ad un guerriero che parte per la guerra. Su questo gesto di saluto si veda anche Herman 1987, 50-4.

⁹⁹⁵ Kaimio 1988, 27.

⁹⁹⁶ Eur. *Or.* 481, 485, 507, 521-2. Sebbene Tindareo, nel dialogare con Menelao, trattenga la propria aggressività, l’Atride nota comunque l’atteggiamento iroso del suocero (v. 490).

632. Μενέλαε, ποῖ σὸν πόδ' ἐπὶ συννοίαι κυκλεῖς: *I dubbi di Menelao.* Se Menelao prima dell'ingresso di Tindareo non aveva preso posizione esplicitamente a favore di Oreste, ma si era interessato alla sua condizione e aveva espresso la propria compassione nei confronti del nipote, l'intervento del padre di Clitemnestra suscita nell'Atride forti incertezze, rispetto alle quali è vano l'appello del figlio di Agamennone dei versi 640-79. L'atteggiamento dubbioso ed esitante di Menelao a seguito delle parole di Tindareo riceve una realizzazione scenica ai versi 632-3, nei quali Oreste nota che l'Atride si sta muovendo in cerchio con atteggiamento pensieroso. Il conflitto interiore che tormenta Menelao si traduce, infatti, in un movimento circolare del personaggio. Se l'atto decisionale veniva tradizionalmente rappresentato con la metafora della scelta tra due strade diverse (versi 633, 635), Euripide paragona l'indecisione all'azione del πόδα κυκλεῖν⁹⁹⁷. Lo scolio al verso 632 dell'*Oreste* sbaglia, dunque, quando afferma che Menelao non si muove dalla sua posizione, ma, rimanendo fermo in un punto, disegna con il piede dei cerchi a terra⁹⁹⁸. Parallelo interessante a questo proposito è il verso 561 dell'*Elettra* euripidea, dove l'espressione πόδα κυκλεῖν viene impiegata per descrivere il movimento circolare eseguito dal vecchio pedagogo. Il personaggio poteva alternativamente girare intorno ad Oreste, osservandolo con attenzione nel tentativo di cogliere indizi sicuri per la sua identificazione, oppure compiere un moto circolare affine a quello di Menelao nella tragedia in analisi⁹⁹⁹. La presenza al verso 561 dell'avverbio περίξ e l'individuazione da parte del pedagogo di una cicatrice sul volto di Oreste subito dopo l'esecuzione del movimento in questione portano a preferire la prima delle due interpretazioni; è comunque da escludere che l'espressione πόδα κυκλεῖν individuasse il solo oscillare del piede.

Lo scolio al verso 643 attribuisce all'Atride un ulteriore gesto volto ad esprimere la ritrosia del personaggio di fronte alle richieste di Oreste a seguito degli ammonimenti

⁹⁹⁷ La corrispondenza metaforica tra pensieri e sentieri e, di conseguenza, tra la scelta fra due diverse alternative e quella fra due percorsi distinti è ricorrente nel mondo greco. Quanto alla prima metafora si vedano Aesch. *Supp.* 93-5 e Soph. *OT* 67. Quanto alla seconda metafora, conseguente alla prima, si vedano Hes. *Op.* 287-92, X. Mem. 2.1.21-2. Per approfondire si veda Uncini 2021, 272-4.

⁹⁹⁸ Σ Eur. *Or.* 632 Schwartz: ὡς τῷ ποδὶ τὸ ἔδαφος περιγράφοντος αὐτοῦ καὶ διαστακτικῶς ἀναλογιζομένου εἰ δεοὶ βοηθεῖν, ὅπερ ποιῶσιν οἱ ἀμηχανοῦντες ἐν πράγματι.

⁹⁹⁹ Distilo 2012, 264.

del suocero: τούτου ῥηθέντος αἴρουσιν οἱ ὑποκριταὶ τὴν χεῖρα ὡς τοῦ Μενελάου ἀγωνιῶντος μὴ ποτε λέγει ὅτι παρακαταθήκην ἀργυρίου παρὰ τοῦ πατρὸς πεπίστευται¹⁰⁰⁰. Menelao, fraintendendo le parole di Oreste, alzerebbe la mano respingendo preventivamente qualsiasi richiesta di denaro da parte del nipote. Il gesto, che spingerebbe il figlio di Agamennone a specificare che non intende pretendere da Menelao la restituzione di ricchezze appartenute al fratello (verso 644)¹⁰⁰¹, non trova alcun fondamento a livello testuale¹⁰⁰². Invece di congetturare l'esistenza di una fonte antica non pervenutaci informata sulla messa in scena euripidea del passo in analisi, è, quindi, preferibile immaginare che lo scoliaste facesse riferimento alle riproposizioni sceniche a lui contemporanee dell'episodio in questione e ritenere, sulla base dei dati a disposizione, che il gesto fosse assente nella prima rappresentazione della tragedia.

La ritrosia dell'Atride si traduce in un atteggiamento cauto da parte del personaggio, che al verso 716 esce di scena per dirigersi verso l'assemblea, probabilmente attraverso la stessa εἴσοδος impiegata da Tindareo, senza dare al nipote garanzie del proprio aiuto, ma lasciandogli intuire che non intende comprometersi per prendere le sue difese.

725. ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε φίλτατον βροτῶν: *Pilade*. Le amare considerazioni di Oreste, che realizza che non riceverà aiuto da parte di Menelao e si sente privo di amici e speranza di salvezza (versi 717-24), vengono interrotte dall'ingresso di Pilade, annunciato proprio dal figlio di Agamennone. Ai versi 725-8 Oreste sottolinea l'amicizia di Pilade nei suoi confronti e ne mette in evidenza il valore, suggerendo un'implicita contrapposizione tra il suo atteggiamento e quello di Menelao.

Le uniche indicazioni testuali riguardanti l'abbigliamento del figlio di Strofio occorrono ai versi 1125 e 1457. Nel primo passo Pilade, pianificando la vendetta nei confronti di Menelao, con l'espressione ἐν πέπλοισι τοισίδε indicava ad Oreste dove

¹⁰⁰⁰ Σ Eur. *Or.* 643 Schwartz.

¹⁰⁰¹ Alcuni editori giungono ad espungere i vv. 644-5 ritenendoli un'interpolazione attoriale (Wecklein 1900, 31-2; Diggle 1994, 226). Willink 1986, 188 ipotizza che l'interpolazione fosse conseguente all'introduzione del gesto di Menelao riportato dallo scolio: «it is possible that the desire for such a dramatic gesture prompted a histrionic interpolation».

¹⁰⁰² L'assenza di didascalie interne in questi versi è constatata anche da Capone 1935, 69.

intendeva nascondere la spada nell'avvicinarsi ad Elena per aggredirla. Nel secondo passo il Frigio, narrando l'agguato ai danni della Tindaride, dava testimonianza di come i due aggressori avessero estratto le armi ἀμφιπορφύρων πέπλων ὑπὸ σκότου. Mentre il termine πέπλος, che ricorre in tragedia per definire genericamente tanto la veste maschile quanto quella femminile, non ha implicazioni sceniche di alcun tipo¹⁰⁰³, la bordatura purpurea menzionata dal Frigio ricorre come elemento decorativo della clamide indossata sia da Oreste sia da Pilade anche in varie testimonianze iconografiche¹⁰⁰⁴. Non è, quindi, da escludere che il figlio di Strofio giungesse in scena con una clamide bordata di porpora e, forse, anche con il πέτασος, secondo un'iconografia del personaggio che si diffonde a partire dalla seconda metà del quinto secolo a.C. nella produzione vascolare attica¹⁰⁰⁵.

Il figlio di Agamennone al verso 726 specifica che Pilade, proveniente dalla Focea, fa il proprio ingresso di corsa (δρόμῳ), informazione confermata dal figlio di Strofio stesso al verso 729 (θᾶσσον ἢ μ' ἐχρῆν). Attraverso le parole di Pilade dei versi 729-31 il pubblico apprendeva che il personaggio si era affrettato a raggiungere il palazzo avendo visto e udito i cittadini riuniti in assemblea discutere della condanna a morte di Oreste ed Elettra. Gli spettatori vedevano, pertanto, con i proprio occhi Pilade entrare di corsa con atteggiamento concitato e percepivano la variazione di ritmo anche grazie al cambio di metro; dal verso 729 al verso 806 Euripide impiega, infatti,

¹⁰⁰³ Battezzato 1999-2000, 347-9: «*Peplos*, especially in tragedy, means generically "dress" (for both men and women)».

¹⁰⁰⁴ Si vedano, ad esempio, il cratere a campana di origine apula conservato presso la galleria Atlantis Antiquities di New York (inv. Cat. 1990, 5; *LIMC online* ID 20381) del 360-40 a.C. e l'anfora conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. H 3223, *LIMC online* ID 20372) di pieno IV sec. a.C..

¹⁰⁰⁵ Clamide e πέτασος accomunano in molte raffigurazioni Oreste e Pilade e li caratterizzano come efebi; si vedano, ad esempio, lo *skyphos* di origine attica conservato al Musée National di Copenhague (inv. 597, *LIMC online* ID 37729), risalente alla seconda metà del V sec. a.C., dove compare anche la bordatura purpurea della clamide, e l'anfora a collo distinto di origine campana risalente al 330-20 a.C. e conservata all'Hermitage Museum di St. Petersburg (inv. Б 2080, *LIMC online* ID 20396), che attesta la diffusione dell'iconografia in questione nel IV sec. a.C. nella produzione della Magna Grecia. Sull'iconografia dei due personaggi si veda Roscino 2006, 286-301. È possibile che anche Oreste indossasse almeno la clamide; l'interesse precipuo di Euripide nel descrivere le sembianze del figlio di Agamennone è, però, quello di metterne in evidenza l'aspetto trasandato, inserendolo nel novero dei suoi eroi straccioni.

al posto del trimetro giambico il tetrametro trocaico che sottolinea l'accelerazione del tempo drammatico, dovuto all'urgenza provocata dalla situazione in corso¹⁰⁰⁶.

L'ingresso di Pilade condivide modalità di esecuzione e funzione informativa con l'arrivo in scena di tanti messaggeri della tragedia; si vedano, ad esempio, i casi di Aesch. *Pers.* 246-55, Aesch. *Sept.* 369-71, Eur. *Med.* 1118-20, *Hipp.* 1151-2. Se l'ingresso di corsa, motivato con l'urgenza di riferire informazioni rilevanti, accomuna Pilade e molti ἄγγελοι tragici, la presenza in scena del figlio di Strofio non si esaurisce con la rivelazione delle novità riguardanti l'assemblea cittadina. Risulta, infatti, immediatamente evidente fin dalle parole con le quali Oreste annuncia l'ingresso di Pilade (versi 725, 727-8) e dal primo intervento di quest'ultimo (versi 732-3) il forte legame di affetto che unisce i due personaggi¹⁰⁰⁷.

Nel corso del dialogo tra i due amici si ripropone la contrapposizione tra l'atteggiamento di Pilade e quello di Menelao. Come fa notare Centanni, la solerzia del figlio di Strofio, che si precipita al palazzo degli Atridi preoccupato per l'amico, è in forte contrapposizione con l'atteggiamento di Menelao, che si fa attendere a lungo (χρόνιος, verso 740), risultando, infine, inutile, se non nocivo, alla causa del figlio di Agamennone (ἀλλ' ὁμως τάχιστα κακὸς ἐφωράθη φίλοις, verso 740)¹⁰⁰⁸. La contrapposizione tra i due personaggi, che diviene esplicita al verso 769, è evidente anche nella loro diversa reazione di fronte ad Oreste; se, infatti, Menelao inorridisce alla vista dell'aspetto trascurato e malato del nipote, assumendo immediatamente un atteggiamento distaccato rispetto alle sue sofferenze (versi 385, 387, 389, 391), Pilade non prova repulsione né disgusto nei confronti di Oreste, ma affettuosa premura e sincera preoccupazione (versi 735, 757). Dalla sticomitia tra i due amici emerge la

¹⁰⁰⁶ Il ritmo accelerato della scena viene accentuato dalla forma sticomitica e dal ricorso all'ἀντιλαβή (Centanni 1995, 74-5, 96-7). Il tetrametro trocaico viene impiegato per sottolineare la concitazione di alcune scene, nelle quali si assiste spesso anche all'ingresso di corsa di un personaggio; ne sono esempi, oltre al passo dell'*Oreste* in questione, Soph. *OC* 886-90, dove Teseo giunge di fronte agli spettatori in fretta, sollecitato dal coro, e Eur. *Ion* 1250-60, dove l'uso del tetrametro mette in evidenza la velocità dell'ingresso di Creusa, che giunge cercando scampo dai nemici.

¹⁰⁰⁷ Centanni 1995, 76 sottolinea che il ricorso stesso al tetrametro trocaico vuole sottolineare la confidenza, sintonia e intimità tra i due personaggi secondo un uso del verso che si riscontra, ad esempio, anche in Aesch. *Pers.* 155-75, 215-48, nei quali emerge la complicità tra coro e Atossa, e in Eur. *Ba.* 604-41, dove Dioniso si rivolge alle sue seguaci assicurandole (Centanni 1989, 40-1).

¹⁰⁰⁸ Centanni 1995, 75.

profonda intesa e familiarità che li unisce e il reciproco interesse per le sorti dell'altro (verso 763).

Euripide, nel finale dell'episodio, traduce visivamente la prossimità emotiva tra i due personaggi nel gesto di Pilade di sorreggere e sostenere fisicamente Oreste, aiutandolo a presentarsi in assemblea. L'azione del figlio di Strofio è preceduta dall'esplicita dichiarazione del personaggio dell'intenzione di prendersi cura dell'amico, che non teme di toccare nonostante la malattia (versi 791-2). Tra il verso 794 e il 795 Pilade aiutava Oreste a sollevarsi dal giaciglio, sul quale, con ogni probabilità, il personaggio era tornato a sedersi dopo il dialogo con Menelao precedente all'ingresso di Tindareo; il figlio di Strofio offriva, quindi, all'amico appoggio con il proprio corpo, sostenendone il peso. In seguito all'esortazione di Oreste di verso 795 (ἔπεε), i due personaggi cominciavano ad avanzare, dirigendosi verso l'assemblea a ritmo sostenuto, per quanto consentito dalla condizione di malattia del figlio di Agamennone (verso 799). Oreste al verso 795 invitava l'amico a fargli da οἶαξ ποδός, ricorrendo ad un'efficace metafora nautica, perfettamente corrispondente al tipo di interazione tra i due personaggi. Se il timone, infatti, aveva la funzione principale di indirizzare l'imbarcazione nella giusta direzione, costituiva, però, contemporaneamente anche un appoggio per il marinaio¹⁰⁰⁹.

Le parole di Pilade al verso 800 forniscono dettagli sulla modalità di esecuzione del gesto in questione: περιβαλὼν πλευροῖς ἐμοῖσι πλευρὰ νοχηλῆ νόσωι. Il figlio di Strofio suggerisce ad Oreste di affrettare il passo e nel farlo invita l'amico ad appoggiare il suo fianco al proprio. L'intimità del gesto tra i due amici viene evidenziata dalla somiglianza del verso in questione con la richiesta che Oreste aveva indirizzato alla sorella al verso 223 (ὑπόβαλε πλευροῖς πλευρὰ [...]), alla quale era seguito con ogni probabilità il gesto di Elettra di far aderire il proprio fianco a quello del fratello per sostenerne il peso.

¹⁰⁰⁹ Willink 1986, 209-10: «at the same time Or. retains the role of οἰακονόμος (deciding which way to go, 796 ff.), the 'steering-oar' serving also as a physical support». Sul funzionamento del timone si veda Arist. *Mech.* 850b28-851a37; per un tentativo di ricostruzione delle caratteristiche del timone, del quale il termine οἶαξ può indicare l'impugnatura (Pl. *Plt.* 272e4), ma anche l'intera struttura (Poll. *Onom.* 1.89), e dell'azione del timoniere nell'antichità si veda Lehmann 1978.

Un'ulteriore metafora nautica viene proposta da Euripide per descrivere l'interazione tra Oreste e Pilade al v. 802: οὐδὲν αἰσχυνθεὶς ὀχήσω [...].

Se Paley ritiene problematico l'impiego del verbo περιβάλλω in questo passo e suggerisce che Euripide al verso 800 avrebbe dovuto fare ricorso al participio ἐρείσας¹⁰¹⁰, non sbaglia Di Benedetto nell'affermare che «in realtà qui Euripide usa un'espressione molto concisa: egli vede non solo l'amico appoggiato alla spalla dell'altro, ma immagina anche che Oreste, per sostenersi, passi il braccio intorno al collo di Pilade»¹⁰¹¹.

La sollecitudine di Pilade nei confronti di Oreste, tradotta scenicamente nel gesto di prossimità descritto, trova un primo parallelo nell'atteggiamento di Neottolemo nei confronti del malato Filottete nell'omonima tragedia sofoclea, di poco anteriore rispetto all'*Oreste* euripideo. Una volta restituito l'arco all'eroe malato, il figlio di Achille, che ha acconsentito ad accompagnare Filottete in Grecia, gli propone di appoggiarsi a lui per camminare (ἀντέρειδέ νυν βάσιν σήν, verso 1403)¹⁰¹². Alla proposta di Neottolemo doveva seguire l'effettiva esecuzione del gesto segnalato a testo; se la natura del gesto che intercorre tra i due personaggi nel *Filottete* sembra, sulla base del dato testuale, meno intensa e prolungata dell'esperienza di Oreste e Pilade nella tragedia in questione¹⁰¹³, anche nel passo sofocleo il contatto tra i soggetti mette in evidenza a livello visivo il sodalizio e l'alleanza formatasi tra i due eroi, come ribadito dallo scambio dei versi 1404-7.

Il precedente più rilevante e significativo per il passo in questione è, tuttavia, il finale dell'*Eracle* euripideo, con il quale Euripide ha già stabilito un dialogo nel corso dell'episodio dell'*Oreste* in analisi¹⁰¹⁴. Al verso 1394 dell'*Eracle* Teseo incoraggia

¹⁰¹⁰ Paley 1879, 81: «He should have said ἐρείσας, 'supporting'».

¹⁰¹¹ Di Benedetto 1965, 157; West 1987a, 237: «It is his arm rather than his side that will go round Pylades as he drapes himself over him».

¹⁰¹² *cfr.* Soph. *Phil.* 889-93, dove il contatto fisico tra Filottete e Neottolemo è, tuttavia, dubbio (Schein 2013, 257-8; Kosak 1999, 128-30). Soph. *Phil.* 1402-8 presenta, al pari del passo dell'*Oreste* in questione, il passaggio da metro giambico a trocaico; sulle ragioni dell'impiego del tetrametro trocaico nel passo sofocleo si vedano Drew-Bear 1968, 395 e Centanni 1995, 41-2.

¹⁰¹³ Sulla natura del gesto si veda, ad esempio, Kosak 1999, 132-3, che, affermando «the gesture involved is probably not the close embrace seen in *Herakles* and *Orestes*», nota la differenza tra la gestualità che caratterizza l'interazione di Teseo ed Eracle nell'*Eracle* e di Oreste e Pilade nell'*Oreste* rispetto a quella, meno intensa, di Neottolemo e Filottete nella tragedia sofoclea. Kaimio 1988, 25: «Sophocles concentrates on a few crucial instants of physical contact, loading them with significance, while Euripides creates a more realistic scene of nursing which with its many small details reflects the mood and relations of the participants».

¹⁰¹⁴ Vd. pp. 290, 292. Nel passo in questione la somiglianza non si limita agli aspetti scenici; tanto al v. 795 dell'*Oreste* quanto al v. 1424 dell'*Eracle* viene utilizzata una metafora nautica per parlare dell'avanzare delle coppie di personaggi verso l'εἴσοδος.

l'eroe protagonista ad alzarsi, dopo avergli confermato la solidità del proprio sentimento amicale, più forte del timore di contaminazione (versi 1220-5). Date le difficoltà di Eracle, Teseo al verso 1398 propone all'amico di aiutarlo a sollevarsi porgendogli la mano e, infine, al verso 1402 gli suggerisce di posizionare il braccio intorno al proprio collo, consentendogli di sorreggerlo e guidarlo. I due amici, al pari di Oreste e Pilade, si incamminavano, pertanto, uniti verso una delle εἴσοδοι (verso 1403, ζεῦχος φίλιον)¹⁰¹⁵. Le caratteristiche del contatto tra Teseo ed Eracle sono particolarmente rilevanti al fine della ricostruzione dell'interazione tra Oreste e Pilade. Il confronto con il passo dell'*Eracle* in questione, infatti, unitamente all'impiego in Eur. *Or.* 800 del verbo περιβάλλω, suggerisce che il figlio di Agamennone, oltre ad accostarsi a Pilade, facendo aderire il proprio fianco a quello dell'amico, ponesse, al pari di Eracle, il braccio intorno al collo del compagno, abbandonandosi alla sua guida¹⁰¹⁶.

844. γυναῖκες, ἧ που τῶνδ' ἀφόρμηται δόμων: *Il giaciglio di Oreste.* Elettra torna in scena al verso 844 dall'interno del palazzo, nel quale si era ritirata, su consiglio di Oreste, al verso 315, e nota immediatamente l'assenza del fratello, della quale chiede spiegazioni al coro, rimasto solo per l'esecuzione dello stasimo a seguito dell'uscita del figlio di Agamennone e di Pilade al verso 806.

La giovane nel corso del breve dialogo con il coro non fornisce indizi riguardo all'eventuale rimozione, precedente o contemporanea al secondo stasimo, del giaciglio di Oreste, che a partire dalla fine del secondo episodio non viene più impiegato. Nel caso delle *Nuvole* aristofanee, che si aprono con una scena analoga a quella dell'*Oreste*, la rimozione delle coperte e di eventuali giacigli presenti in scena doveva essere contemporanea all'ingresso in casa di Fidippide (verso 125) e allo spostamento di Strepsiade in direzione della porta del Pensatoio (versi 126-32)¹⁰¹⁷.

¹⁰¹⁵ Ai vv. 1423-4 viene proposta una seconda immagine per descrivere l'avanzare di Teseo ed Eracle: l'eroe protagonista è come scialuppa a rimorchio trainata dalla nave maestra; per un approfondimento si veda Uncini 2021, 271-2.

¹⁰¹⁶ Kaimio 1988, 21: «They move towards the side entrance, Orestes putting his arm around Pylades' neck and leaning on him for support».

¹⁰¹⁷ Russo 1962, 173: «E nel momento che egli si stacca dal proprio ambiente, è probabile che schiavi di casa, silenziosamente come al solito, sbarazzino gli eventuali giacigli (esplicitamente si parla, al 10

Caso più problematico è quello dell'*Ippolito* euripideo, nel quale il letto sul quale giace Fedra viene portato in scena al verso 170, contemporaneamente al primo ingresso della donna, e rimane presente durante il primo stasimo per, poi, venir rimosso presumibilmente al verso 731, in concomitanza con l'uscita definitiva della protagonista femminile, che entra in casa per darsi la morte¹⁰¹⁸. Sebbene il testo non dia indicazioni in proposito, la visibilità scenica a partire dal verso 810 del giaciglio sul quale è adagiato il corpo senza vita di Fedra depone a favore della rimozione, prima della rivelazione del cadavere della defunta, del letto inizialmente apparso.

Tornando alla tragedia in questione, l'inutilità del giaciglio una volta concluso il secondo episodio e l'incompatibilità della sua presenza con la concitazione del finale, che richiede la disponibilità dell'intero spazio scenico, ne suggeriscono la rimozione; più complesso è, invece, stabilire se l'intervento fosse immediatamente successivo all'uscita di scena di Oreste e Pilade (verso 806) o se Elettra, tornando in scena al verso 844, trovasse ancora il letto, rimosso, poi, durante il lamento dei versi 960-1011. Se a livello di efficacia scenica l'assenza di Oreste di fronte al palazzo risultava ugualmente evidente per Elettra indipendentemente dalla presenza o meno del letto, il precedente dell'*Ippolito* euripideo, nel quale il letto di Fedra doveva essere rimosso in concomitanza con l'uscita di scena della donna e, secondariamente, il legame che si stabilisce tra l'oggetto in questione e il personaggio che ne fa uso¹⁰¹⁹ suggeriscono una preferenza per la prima delle due alternative¹⁰²⁰.

e al 37, di sole coperte)»; Dover 1968, lxxiv: «At some point between 81 and 125 they are taken away by people whom we can imagine, if we wish, as slaves of Strepsiades».

¹⁰¹⁸ Noel 2009, 87: «si l'on suppose qu'un premier lit était apporté dans l'orchestra par des serviteurs, quand Phèdre entre en scène au vers 170, et qu'il en est sorti, alors qu'elle-même quitte définitivement l'espace scénique au vers 731 (rien laisse supposer ou ne justifie qu'il puisse être enlevé avant) [...]».

¹⁰¹⁹ Il letto è funzionale a comunicare la condizione di malattia di Oreste e ad accentuarne, anche visivamente, la percezione da parte del pubblico. Noel 2009, 67: «le lit a été exploité comme un moyen de mettre en scène la maladie des héros». La studiosa (Noel 2009, 81) suggerisce come nell'*Oreste*, al pari di quanto accade nell'*Alceste* e nell'*Ippolito*, «la caractérisation des héros inclut la représentation visuelle de leurs douleurs morales et physiques par le biais de la présence d'un lit», nell'ottica di un maggior desiderio di realismo condiviso da tragediografo e pubblico.

¹⁰²⁰ Anche Willink, pur non affermando esplicitamente quando ritiene venisse rimosso il letto, sembra propendere per la prima soluzione, pur partendo da premesse diverse. Lo studioso (Willink 1986, xxxix), che ritiene la tragedia divisa in due parti, entrambe messe in scena di fronte alla σκηνή, la prima ambientata convenzionalmente all'interno, mentre la seconda di ambientazione esterna, affermando «After Or.'s exit and return, separated by an interval which includes two odes (807-1012), the bed has been forgotten, and the later action is more straightforwardly 'before the Palace'», sembra, infatti, suggerire una preferenza per una rimozione del giaciglio contemporanea all'uscita di scena di Oreste e Pilade.

850. Πυλάδης· ἔουκε δ' οὐ μακρὰν ὄδ' ἄγγελος: *Il resoconto del messaggero.* Il coro, dopo aver motivato, ai versi 846-8, l'assenza di Oreste con la partecipazione da parte di quest'ultimo all'assemblea riunitasi per decidere riguardo alla sua sorte e a quella di Elettra, annuncia l'ingresso di un messaggero recante informazioni e novità. Il messaggero, caratterizzato al verso 863 da Elettra come γεραῖός in linea con un immaginario che si consoliderà nel corso del quarto secolo a.C.¹⁰²¹, giunge in scena rivolgendosi direttamente alla figlia di Agamennone ed invitandola ad ascoltare λόγους δυστυχεῖς (versi 853-34). L'ἄγγελος, che dichiara di essersi imbattuto in una folla di cittadini, mentre, di ritorno dalla campagna (ἀγρόθεν, verso 866), era in cerca di informazioni riguardo alle vicende di Elettra e Oreste, riferisce fatti ai quali ha personalmente assistito. L'età avanzata del personaggio e il suo legame con la campagna trovavano con ogni probabilità riscontro scenico nelle caratteristiche di maschera e costume del messaggero¹⁰²².

Il resoconto di quanto accaduto durante il processo, narrato inizialmente in prima persona¹⁰²³, risulta particolarmente vivido per il pubblico, grazie anche all'espedito di utilizzare ai versi 871 e 879 il presente storico ὁπῶ, secondo un uso frequente nei discorsi dei messaggeri euripidei¹⁰²⁴. Il ricorso al presente storico consente nel caso in questione un maggiore coinvolgimento degli spettatori e permette loro di condividere l'esperienza di testimone autoptico dei fatti vissuta dal messaggero¹⁰²⁵. Al verso 879, in particolare, il verbo viene impiegato in riferimento all'arrivo di Oreste e Pilade in assemblea. Il messaggero descrive l'incedere della coppia di eroi, del quale il pubblico ha già avuto esperienza diretta, sottolineando il dettaglio dello sguardo del figlio di Agamennone rivolto verso il basso (verso 881) e introducendo

¹⁰²¹ Sulla figura del pedagogo-messaggero, raffigurato sistematicamente come anziano e in tenuta da viaggio nella ceramica italiota di IV sec. a.C., si veda Roscino 2006, 195-220. Per altri esempi di convergenza in tragedia tra età avanzata e funzione di messaggero si vedano Soph. *OT* 990, 1009, 1013, *Tr.* 184; Eur. *Hel.* 734.

¹⁰²² West 1987a, 243.

¹⁰²³ e.g. vv. 866, 874, 879.

¹⁰²⁴ De Jong 1991, 38-45. Per altri esempi con il verbo ὁράω si vedano Eur. *IT* 1343, *Pho.* 1165, *Ba.* 1063. Il presente storico è comunque attestato nei discorsi dei messaggeri anche per altri verbi; ad es. αἰρέω in Eur. *Heracl.* 859, σχηματίζω in Eur. *Med.* 1161, διέρχομαι in Eur. *Med.* 1163.

¹⁰²⁵ De Jong 1991, 44-5; Allan 2009, 174-9. In particolare Allan 2009, 179: «At this climactic moment in the story, the historical present serves to enhance the feeling of immediate involvement with the horrible events».

una nuova metafora per descrivere l'azione di guida e supporto che Pilade compie a vantaggio dell'amico (verso 883). Se, infatti, al verso 795 Oreste aveva definito il figlio di Strofio οἶαξ ποδός, al verso 883 il messaggero individua nella cura di Pilade verso il figlio di Agamennone la stessa sollecitudine di un pedagogo verso il proprio allievo¹⁰²⁶.

Il messaggero narra con dovizia di particolari lo svolgimento dell'ἄγών a partire dall'intervento iniziale dell'araldo, che chiede chi desideri prendere la parola (versi 885-7), fino al raggiungimento della sentenza di morte per i matricidi (versi 944-9), riassumendo i discorsi dei vari cittadini intervenuti e riferendo direttamente le parole del solo Oreste. Attraverso il resoconto dell'ἄγγελος gli spettatori acquisivano consapevolezza del ruolo determinante della cittadinanza di Argo, che decideva e manovrava fuori scena gli avvenimenti dei quali il pubblico vedeva le conseguenze in scena¹⁰²⁷.

L'intervento del messaggero, oltre ad informare la figlia di Agamennone riguardo alla sentenza di morte decisa dal popolo riunito, ha la funzione di preparare il ritorno in scena della coppia di eroi e di anticipare ad Elettra il πικρὸν θέαμα καὶ πρόσοψις ἀθλία che la attendono (verso 952).

957. [Χο. ᾧ δυστάλαινα παρθέν', ὡς ξυνηρεφές...: *Il lamento.* Ai versi 957-9 il coro descrive la reazione di Elettra alle parole del messaggero, fornendo varie indicazioni di regia. Le donne del coro sottolineano che la giovane, ormai sul punto di scoppiare a piangere, chinava il capo e rivolgeva lo sguardo verso il basso¹⁰²⁸. L'aggettivo ξυνηρεφής, letteralmente 'velato/coperto', impiegato per descrivere il volto di Elettra, non si riferisce con ogni probabilità all'avvenuta esecuzione da parte della figlia di Agamennone del gesto di velarsi il capo, che non viene menzionato

¹⁰²⁶ cfr. Eur. *Heracl.* 729: ἡ παιδαγωγεῖν γὰρ τὸν ὀπλίτην χρεών;, Ba. 193: γέρων γέροντα παιδαγωγῆσω σ' ἐγώ;.

¹⁰²⁷ Hourmouziades 1965, 120 sottolinea che, mentre di solito è il solo coro ad avere il ruolo di rappresentante della collettività dei cittadini e a fare da portavoce del loro punto di vista, nel caso in questione viene individuata una cittadinanza dotata di una volontà distinta da quella del coro, che agisce e decide fuori scena. In linea con questa caratterizzazione della cittadinanza, nell'*Oreste* viene dedicata particolare attenzione anche alla descrizione dello spazio extra-scenico corrispondente alla città di Argo.

¹⁰²⁸ Sul gesto di chinare il capo, che suggerisce una disposizione del personaggio al pianto, si veda Shisler 1945, 381.

altrove. Se non si può escludere completamente che l'aggettivo indicasse che il viso della fanciulla, rivolto verso il basso, era coperto dai capelli sciolti, ricadute sul davanti, la soluzione preferibile è, tuttavia, intendere il termine in senso metaforico nel significato di 'adombrato/accigliato', come suggerito anche dallo scolio al verso 957¹⁰²⁹.

I versi in questione hanno destato negli editori il sospetto di interpolazione. La loro problematicità non riguarda la forma o il contenuto, che, come afferma Chapouthier, «n'ont en eux-mêmes rien de choquant»¹⁰³⁰. Se la loro assenza in alcune delle copie della tragedia in circolazione nell'antichità, segnalata dallo scolio al verso 957¹⁰³¹, pur non costituendo di per sé motivo sufficiente per l'espunzione, ha suscitato dubbi riguardanti l'autenticità¹⁰³², la loro atesi è, però, strettamente connessa al problema dell'assegnazione dei versi 960-81.

Nella totalità dei codici i versi in questione sono attribuiti ad Elettra, tuttavia Weil ha proposto la loro assegnazione al coro notando l'assetto anomalo dei versi 960-1011, qualora fossero cantati interamente dalla figlia di Agamennone¹⁰³³. Pasquali, recuperando e approfondendo l'intuizione di Weil, nota, con osservazioni pertinenti e valide, la forte differenza a livello di tono, stile, metro, sintassi tra la sezione in responsione e i versi 982-1011¹⁰³⁴. A livello di contenuto, la sezione iniziale è priva

¹⁰²⁹ Sull'aggettivo si vedano Σ Eur. Or. 957 Schwartz: στῦγνὸν καὶ ὡσπερ ἐστεγασμένον τοῖς κακοῖς [...], Σ Eur. Or. 957 Dindorf: ὃ παρθένε παναθλία, λίαν ὑπάρχεις ἄλαλος, βαλοῦσα τὸ σὸν πρόσωπον σκυθρωπὸν εἰς τὴν γῆν, ὡς μέλλουσα δραμεῖσθαι εἰς στεναγμοὺς καὶ γόους, West 1987a, 249 e cfr. Eur. Pho. 1333: σκυθρωπὸν ὄμμα καὶ πρόσωπον ἀγγέλου.

¹⁰³⁰ Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 70 nota 1.

¹⁰³¹ Σ Eur. Or. 957 Schwartz: ἐν ἐνίοις δὲ οὐ φέρονται οἱ τρεῖς στίχοι οὗτοι. πῶς γὰρ οὐκ ἔμελλε στῦγγάζειν.

¹⁰³² Di per sé l'assenza dei versi in analisi in alcune delle copie antiche della tragedia potrebbe suggerire sia che il passo, autentico, è stato rimosso o è caduto accidentalmente in un ramo della tradizione, senza che l'accaduto abbia lasciato altra traccia al di là della nota dello scoliaste, sia che i versi sono stati aggiunti successivamente e che non sono euripidei (Di Benedetto 1965, 189; Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 70). Vi sono alcuni editori ottocenteschi e di inizio novecento che decidono, tuttavia, di espungere i vv. 957-9 basandosi sulla sola indicazione dello scolio: Kirchoff 1868, 169, Paley 1879, 86, Wecklein 1900, 44. Ugualmente fa anche Murray 1913²: *ad loc.*.

¹⁰³³ Weil 1894, 208: «Cette longue monodie d'Électre est construite d'une façon toute particulière. Elle ouvre par une strophe et une antistrophe; les autres complets suivent la règle ordinaire des monodies, ils ne se répondent pas. Il n'y a pas, que je sache, d'autre exemple d'un pareil arrangement». Lo studioso (Weil 1894, 208-9) ritiene che l'attribuzione dei vv. 960-81 al coro sia anche una soluzione alla questione dell'assenza del terzo stasimo, che altrimenti dovrebbe essere individuato nei vv. 1245-1310, che, tuttavia, hanno carattere dialogico e occorrono nel pieno svolgimento dell'azione drammatica.

¹⁰³⁴ Pasquali 1930, 73: «Strofe e antistrofe sono, per pensiero, sintassi, ritmo, facili e persino un po' triviali: sono i luoghi comuni del treno, espressi nel solito modo». Lo studioso (Pasquali 1930, 73-5) argomenta e approfondisce le differenze individuate; a livello sintattico, ad esempio, mette in evidenza

di considerazioni personali ed espressioni attribuibili alla sola Elettra, come accadrà, invece, nella sezione finale¹⁰³⁵, ed è caratterizzata, invece, da riflessioni convenzionali, di carattere generale sull'instabilità e la mutevolezza della vita umana, particolarmente ricorrenti nelle parole del coro¹⁰³⁶. Il parere di Pasquali ha trovato una forte opposizione da parte di Di Benedetto, che sceglie di conservare il testo e la distribuzione delle battute dei codici¹⁰³⁷. Lo studioso, pur riconoscendo che la sezione dei versi 982-1011 ha carattere meno generale della precedente, afferma, tuttavia, che riferimenti personali sono presenti anche nei versi 960-4, da lui attribuiti ad Elettra, che si presenterebbe, dunque, come ἔξαρχος del lamento, «funzione che, com'è noto», dice Di Benedetto, «era propria di un attore e non del Coro»¹⁰³⁸. La consuetudine di assegnare il ruolo di ἔξαρχος del lamento all'attore non può, tuttavia, giustificare l'attribuzione dei versi 960-81 ad Elettra; in Eur. *Tro.* 1216-37, infatti, è il coro a guidare eccezionalmente il lamento per la morte di Astianatte, invitando Ecuba al pianto e all'esecuzione di gesti rituali¹⁰³⁹.

L'intervento, di solito breve, del coro dopo la ῥῆσις di un messaggero, prima che l'attore, qualora presente, prendesse la parola è consuetudine euripidea radicata (e.g. Eur. *Med.* 1231-5, *Hec.* 583-4, *Ba.* 775-7). Nel caso in questione, tuttavia, se il coro

come, mentre la strofe e l'antistrofe sono costituite di frasi brevi e concise, la sezione dei vv. 982-1011 sembra costituita grammaticalmente da un unico periodo continuativo, costruito con l'accumulo di immagini ed eventi, introdotti attraverso participi e subordinate, fino al v. 1010, dove occorre il primo δέ.

¹⁰³⁵ Elettra nei vv. 982-1011 ricorre più volte a pronomi personali o possessivi di prima persona singolare e parla in prima persona (vv. 982, 984, 986, 995, 1011) in modo tanto evidente che lo stesso Di Benedetto 1961a, 138), pur attribuendo i vv. 960-1011 interamente ad Elettra, afferma: «che la parte astrofica sia molto più «personale» dell'altra non si può negare». Pasquali 1930, 72, in riferimento al tono personale dei vv. 982-1011, sottolinea, ad esempio, come Tantalo nelle parole della figlia di Agamennone divenga γέροντι πατέρι Ταντάλωι.

¹⁰³⁶ A questo proposito, come sottolinea Pasquali 1930, 73, è evidente che, mentre l'antistrofe si conclude con una impersonale massima generale (Eur. *Or.* 981: βροτῶν δ' ὁ πᾶς ἀστάθμητος αἰών), la sezione dei vv. 982-1011 si chiude con una nota privata (Eur. *Or.* 1010-2: τὰ πανύστατα δ' εἰς ἐμὲ καὶ γενέταν ἐμὸν ἦλυθε/δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις). Sul frequente impiego da parte del coro di massime generali riguardanti la mutevolezza della sorte, si vedano, ad esempio, Aesch. *Cho.* 1018-20, *Soph. Tr.* 129-31, Eur. *Heracl.* 608-17.

¹⁰³⁷ Di Benedetto 1961a, 138-9.

¹⁰³⁸ Di Benedetto 1961a, 138. Si veda anche Di Benedetto 1965, 193, che giustifica la differenza di tono e stile tra i vv. 960-81 e 982-1012 con l'appartenenza del secondo gruppo di versi «al «nuovo stile» della lirica euripidea» che Euripide sperimenta a partire dalle *Troiane*.

¹⁰³⁹ Battezzato 2005, 79-80. Willink 1986, 240-1, opponendosi all'assegnazione dei vv. 960-81 interamente ad Elettra e interpretando i versi in questione come canto antifonale tra la figlia di Agamennone e il coro, ristabilisce il ruolo di ἔξαρχος del lamento della giovane assegnandole i vv. 960-4.

cantava i versi 960-81 è da escludere che subito prima recitasse i versi 957-9¹⁰⁴⁰. Se si ammette che i versi 957-9 siano spuri, il caso di Eur. *El.* 859-89 costituirebbe un precedente importante per il passo in questione; ai versi 859-79 dell'*Elettra*, infatti, il coro risponde con il canto all'intervento del messaggero e ai versi 880-9 *Elettra* prende la parola in trimetri.

Pur essendo favorevole all'espunzione dei versi 957-9 e all'assegnazione dei versi 960-81 al coro, noto con Di Benedetto il carattere euripideo dei versi atetizzati a partire dall'impiego in poesia e con significato traslato dell'aggettivo ξυνηρηφής, di uso prosaico¹⁰⁴¹. Questa caratteristica, piuttosto che essere una prova dell'autenticità del passo, è in linea con l'antichità dell'interpolazione, attestata già negli scolii. Affrontando la questione da un punto di vista scenico, i versi interpolati potrebbero essere stati introdotti, come suggerisce Medda, per giustificare il lungo silenzio di *Elettra*, che prende la parola solo al verso 982 nonostante l'intervento del messaggero sia rivolto direttamente a lei¹⁰⁴².

Una volta stabilita l'assegnazione al coro dei versi 960-81, è opportuno chiedersi se il gruppo corale eseguisse la gestualità trenetica da esso evocata ai versi 961-3. Se è vero che la menzione dei gesti del lutto è topica del lamento¹⁰⁴³, rimane comunque probabile che i membri del coro, nel formulare i versi in questione, mimassero il gesto di graffiare le proprie guance e di battersi la testa.

Chapouthier, in linea con quanto suggerito dallo scolio al verso 1267, colloca in coincidenza con il verso 960 anche il gesto delle donne del coro di sciogliere la propria capigliatura in segno di dolore¹⁰⁴⁴; al verso 1267, infatti, *Elettra*, nell'esortare le donne a scrutare le due εἴσοδοι, afferma κόραξ διάδοτε πάντα διὰ βοστρύχων. Il gesto

¹⁰⁴⁰ La possibilità che un intervento in trimetri del coro potesse essere seguito da un ulteriore intervento, questa volta in metro lirico, del coro stesso viene scartata da Reeve 1972, 254-5 sulla base della casistica da lui individuata e sistematizzata delle reazioni dei cori euripidei in seguito al discorso di un messaggero.

¹⁰⁴¹ Di Benedetto 1965, 190. Sull'uso prosaico dell'aggettivo all'epoca di Euripide si veda Hdt. 1.110.2, 7.111.1. A considerare i vv. 957-9 un'interpolazione e ad assegnare i vv. 960-81 al coro sono anche Biehl 1975, 55, 101, che considera i versi atetizzati un'aggiunta ad opera di attori, West 1987a, 249 e Diggle 1994, 243-4.

¹⁰⁴² Medda 1989, 114. Non è, dunque, necessario intendere con Pasquali 1930, 75 che i vv. 957-9 siano stati inseriti quando i vv. 960-81 erano già stati assegnati ad *Elettra*, per introdurre il lamento.

¹⁰⁴³ e.g. Eur. *Andr.* 1209-11, *Supp.* 826-7, *Tro.* 1235-7.

¹⁰⁴⁴ Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 83 nota 1. Σ Eur. *Or.* 1267 Schwartz: ἄλλως; πενθοῦσαι τὸν Ὁρέστην λελυμένον αὐτὸν (i.e. τὸν πλόκαμον) ἔχουσιν.

attribuito al coro dallo scolio richiamerebbe la richiesta di Fedra dei versi 201-2 dell'*Ippolito* euripideo; la donna, infatti, in preda al turbamento e alla sofferenza provocati dalla passione per il figliastro, chiedeva che le fosse rimosso l'ἐπίκρανον dal capo cosicché i riccioli le ricadessero sciolti sulle spalle. Le parole del coro dei versi 960-81 dell'*Oreste*, tuttavia, non fanno alcun riferimento al gesto ipotizzato dallo studioso e lo stesso verso 1267 non implica necessariamente che le donne del coro avessero i capelli sciolti, ma potrebbe anche solo suggerire che alcuni riccioli, sfuggiti dall'acconciatura, ricadevano loro sul viso. Il verso 1267, dunque, più che fornire implicitamente indicazioni sulla gestualità funebre del coro in coincidenza con i versi 960-81, contiene informazioni sulla parrucca che i coreuti indossavano, che doveva essere dotata di riccioli, e raggiunge l'obiettivo di caratterizzare ulteriormente il gruppo corale, sottolineandone, con un rapido accenno, la femminilità.

1012. καὶ μὴν ὄδε σὸς σύγγονος ἔρπει: *Il ritorno di Oreste e Pilade.* Il coro ai versi 1012-7 annuncia il ritorno in scena di Oreste e Pilade, già preparato dalle parole del messaggero dei versi 949-52. L'ἄγγελος, che aveva assistito all'allontanamento della coppia di eroi dal luogo dell'adunanza in direzione del palazzo, oltre a rilevare la funzione di supporto e sostegno che il figlio di Strofio svolgeva nei confronti di Oreste (πορεύει, verso 949), ne aveva notato il pianto (verso 950). Il messaggero, inoltre, ai versi 950-1, aveva riferito di aver visto i due eroi scortati nel loro avanzare da un gruppo di φίλοι, anch'essi in lacrime. Sulla base di questi versi è, pertanto, opportuno indagare se Oreste e Pilade al verso 1012 entrassero in scena da soli o fossero accompagnati da un gruppo di comparse. Mentre Verrall riteneva che una rappresentanza dei φίλοι dovesse essere presente «otherwise they would hardly be mentioned»¹⁰⁴⁵, Stanley-Porter esprime un parere più cauto a questo riguardo, sottolineando come non vi sia sempre un'esatta corrispondenza a livello di dettagli tra quanto anticipato a parole e quanto messo in scena successivamente¹⁰⁴⁶. Lo studioso

¹⁰⁴⁵ Verrall 1905, 286.

¹⁰⁴⁶ Stanley-Porter 1973, 92 nota 126 fa riferimento a Norwood 1954, 37-8, che cita una serie di passi nei quali vi sono delle incongruenze e delle contraddizioni nel testo, anche a breve distanza di versi; e.g. mentre in Eur. Cyc. 625-9 Odisseo entra in scena e frena l'esuberanza dei coreuti, intimando loro il silenzio per evitare che il Ciclope si svegli, pochi versi dopo, in Eur. Cyc. 651-3, lo stesso Odisseo invita i membri del coro a fare il tifo per lui e per i suoi compagni nell'impresa di accecare Polifemo.

evidenzia anche l'inconsistenza di una messa in scena nella quale le comparse fossero costrette a tornare sui propri passi subito dopo aver scortato a palazzo Oreste e Pilade¹⁰⁴⁷; i figli di Agamennone e il figlio di Strofio dovevano, infatti, essere da soli in scena per escogitare il piano di vendetta ai danni di Menelao¹⁰⁴⁸.

Con le parole dei versi 950-1, dunque, il messaggero non voleva fornire anticipatamente un'indicazione di regia, che avrebbe trovato realizzazione solo al momento dell'ingresso della coppia di eroi, ma intendeva mettere in evidenza fino a che punto la vista di Oreste e Pilade destasse compassione e suscitasse il pianto¹⁰⁴⁹. Le parole stesse dei versi 951-2, [...] ἔρχεται δέ σοι /πικρὸν θέαμα καὶ πρόσωπις ἀθλία, con le quali l'ἄγγελος preparava Elettra alla vista del fratello e del suo amico, confermano l'intento patetico del riferimento al seguito di φίλοι piangenti nei versi immediatamente precedenti.

L'annuncio del coro dei versi 1012-7, contrariamente alle parole del messaggero dei versi 950-1, fornisce, invece, alcune informazioni rilevanti dal punto di vista scenico. Il verbo ἔρω, ad esempio, impiegato al verso 1012 per descrivere l'avanzare di Oreste, pur ricorrendo nel linguaggio tragico quasi esclusivamente nel significato di ἔρχομαι¹⁰⁵⁰, viene impiegato in questo passo, come anche in Soph. *Phil.* 205-7, per alludere al movimento rallentato del personaggio e al suo faticoso incedere¹⁰⁵¹. A conferma della suggestione offerta dal verbo ἔρω, il coro nei versi immediatamente successivi ribadisce che Pilade sorreggeva le membra dell'amico malato e descrive con una nuova metafora l'avanzare dei due eroi (versi 1014-7). Mentre, infatti, Oreste aveva paragonato il ruolo dell'amico nei suoi confronti a quello del timone di una

¹⁰⁴⁷ Stanley-Porter 1973, 81 afferma, infatti, «dumb show would have to account for their almost immediate departure».

¹⁰⁴⁸ West 1987a, 248 insiste su questa linea sottolineando che il gruppo dei φίλοι, qualora presente in scena, sarebbe risultato «a useless encumbrance».

¹⁰⁴⁹ Willink 1986, 238, anch'egli contrario a considerare i versi 950-1 come indicazione di regia, individua l'intento patetico delle parole del messaggero. Su questa linea si pone anche Medda 2001, 253-4 nota 132. La stessa Capone 1935, 69 non annovera i versi 950-1 tra le didascalie sceniche dell'*Oreste*.

¹⁰⁵⁰ e.g. Aesch. *Eum.* 39; Soph. *Ant.* 1210, *Tr.* 819; Eur. *Med.* 333, *Andr.* 1263, *Or.* 795.

¹⁰⁵¹ vd. Σ Eur. *Or.* 1012 Dindorf: τούτέστι μετά τινος κακοπαθείας βαδίζει. cfr. Soph. *Phil.* 205-7: βάλλει βάλλει μ' ἐτύμα/ φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγ-/καν ἔρωντος. Di Benedetto 1965, 202 sostiene, al contrario, che non si debba individuare nel passo in analisi un'allusione al procedere stentato di Oreste in quanto il verbo ἔρω, se riferito a persone, viene normalmente utilizzato in tragedia nel significato base di 'avanzare/andare'. In questo caso, come nel passo del *Filottete* menzionato, tuttavia, è il contesto a suggerire l'impiego del verbo nel suo significato pieno.

nave (verso 795) e il messaggero aveva individuato nel ruolo di guida del figlio di Strofio verso il compagno malato una cura paragonabile a quella di un pedagogo verso il proprio allievo (verso 883), il coro al verso 1017 stabilisce una somiglianza tra l'azione di Pilade di sorreggere il figlio di Agamennone e il ruolo di sostegno del παράσειρος, cavallo ausiliario, affiancato agli animali aggiogati per aiutarli a tirare il carro nei momenti di particolare criticità¹⁰⁵². Le tre metafore impiegate segnalano una continuità nella prossimità fisica e affettiva di Pilade nei confronti di Oreste; la coppia di eroi, pertanto, tornava in scena al verso 1012 nella stessa posizione assunta per uscire in direzione dell'assemblea al verso 806 e descritta dal messaggero al verso 949¹⁰⁵³.

Una volta concluso l'annuncio del coro, in anapesti come in altri casi di ingresso in scena di condannati a morte¹⁰⁵⁴, Elettra interviene con formule ed espressioni di lamento alla vista del fratello, che piange come fosse già morto. Tanto nelle parole del messaggero riguardanti Oreste e Pilade (πικρὸν θέαμα καὶ πρόσοψις ἀθλία, verso 952), quanto nell'intervento della figlia di Agamennone suscitato dal ritorno in scena della coppia di eroi si individua un'insistenza con intento patetico sull'azione del vedere e sull'oggetto di tale azione (σ' ὀρῶσα, verso 1018; σ' ἰδοῦσ' ἐν ὄμμασιν, verso 1020; πανυστάτην πρόσοψιν, verso 1021).

1042. ἀλλ' ἀμφιθεῖναι σῆι δέρηι θέλω χέρας: *L'abbraccio tra Oreste ed Elettra.* Il ritorno di Oreste e Pilade apre una scena dal forte patetismo, al quale contribuisce in misura consistente l'atteggiamento di Elettra. La giovane, pur essendo stata immediatamente invitata al silenzio dal fratello (versi 1022-3) per aver dato voce al proprio lamento (versi 1018-21), non abbandona, tuttavia, i toni commossi e sofferenti, mentre il figlio di Agamennone insiste nel tentativo di limitarne le espressioni e manifestazioni di dolore, suggerendole la rassegnazione. Al culmine dello scambio dialogico tra i due, riguardante la loro morte imminente, più volte

¹⁰⁵² Si veda Griffith 2006, 333. Per una raffigurazione del παράσειρος si veda l'*hydria* a figure nere di origine attica conservata al British Museum di Londra (inv. B303) risalente al 510-500 a.C. e ritrovata a Vulci.

¹⁰⁵³ Kaimio 1988, 21 interpreta la continuità dei gesti come segno esteriore della fedeltà di Pilade che non viene intaccata neppure a seguito della condanna a morte di Oreste ed Elettra, quando è ormai tramontata ogni speranza di salvezza.

¹⁰⁵⁴ Sugli ingressi in anapesti si veda p. 293 nota 929.

evocata e pianta¹⁰⁵⁵, subito prima di suicidarsi, Oreste ed Elettra si stringono in un abbraccio d'addio, secondo un uso ricorrente in tragedia¹⁰⁵⁶, riproponendo, con le dovute variazioni, la gestualità affettuosa messa in scena nel primo episodio.

Sebbene il testo non conservi informazioni a questo proposito, Pilade, nel corso dei versi 1018-21, doveva disgiungersi da Oreste, lasciando la presa su di lui, in modo tale che l'amico, sorreggendosi autonomamente, fosse disponibile al contatto con Elettra.

Kaimio dà una descrizione completa della progressione dell'interazione tra fratello e sorella, sottolineando come Elettra al verso 1042 esprima il desiderio di abbracciare Oreste, che le accorda questa possibilità ai versi 1043-4¹⁰⁵⁷. In coincidenza con il vocativo di verso 1045 la figlia di Agamennone doveva, pertanto, stringersi al fratello, che inizialmente non ricambiava il gesto. Presto, tuttavia, Oreste, commosso dalle parole della sorella dei versi 1045-6, formulava il desiderio di rispondere attivamente all'abbraccio (versi 1047-8) e in concomitanza con il vocativo di verso 1049 stringeva anch'egli a sé Elettra¹⁰⁵⁸. Euripide ripropone in questo passo un modulo già esplorato da Eschilo ai versi 233-68 delle *Coefore*, rispetto al quale introduce l'elemento gestuale¹⁰⁵⁹. Nel passo eschileo, infatti, Oreste tenta inizialmente di contenere la gioia della sorella per il loro ricongiungimento (versi 233-4), ma in un secondo momento si

¹⁰⁵⁵ Si vedano i riferimenti alla morte, impliciti ai vv. 1019, 1021, 1025-6 ed espliciti ai vv. 1030, 1033, 1035-6, 1037, 1039, 1044. Per una breve analisi lessicale del passo si veda Novelli 2014, 208-10, che sottolinea il progressivo concretizzarsi nel corso del dialogo della fine tragica dei figli di Agamennone e gli effetti patetici che ne derivano.

¹⁰⁵⁶ L'abbraccio d'addio ricorre di frequente in tragedia e precede la separazione definitiva dei personaggi coinvolti dovuta, come nel caso in questione, alla morte imminente di almeno uno di essi (e.g. Eur. *Tro.* 761-3, *IA* 1451-2) o all'impossibilità per loro di incontrarsi nuovamente in futuro (e.g. Eur. *HF* 1408-18, *El.* 1321-6, *Ba.* 1363-5).

¹⁰⁵⁷ Kaimio 1988, 44.

¹⁰⁵⁸ Mentre Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 74 e West 1987a, 131 ritengono, al pari di Kaimio 1988, 44, che il contatto vero e proprio tra fratello e sorella avesse inizio in concomitanza con il v. 1045, Di Benedetto 1965, 209 posticipa il momento dell'abbraccio al v. 1047. Quanto alla coincidenza tra i vocativi dei vv. 1045 e 1049 e l'esecuzione da parte di Elettra, prima, e di Oreste, poi, del gesto affettuoso, si vedano, ad esempio, anche i casi analoghi di Soph. *El.* 1224-5, Eur. *Med.* 1069-75, *IT* 795-7.

¹⁰⁵⁹ Kannicht 1969, 183 ritiene che anche nel passo delle *Coefore* in questione Elettra e Oreste si scambiassero un abbraccio, nonostante non vi siano conferme testuali a questo proposito. Kaimio 1988, 35-6 si interroga sulla possibilità di un contatto tra fratello e sorella; la studiosa, infatti, se, da un lato, sostiene che l'abbraccio era elemento tipico delle scene di riconoscimento, dall'altro, sottolinea come non si possa stabilire se questa consuetudine fosse in uso già al tempo di Eschilo e se fosse in linea con il suo modo di fare teatro. Garvie 1986, 102 non prende neppure in considerazione la possibilità di un abbraccio tra i due personaggi e parla genericamente di rumorose manifestazioni di gioia da parte di Elettra.

fa coinvolgere dal suo entusiasmo e rivolge una preghiera a Zeus (versi 246-63), incorrendo nei rimproveri del coro, preoccupato che il desiderio di vendetta dei due figli di Agamennone possa essere udito da nemici.

L'abbraccio tra Oreste ed Elettra nella tragedia euripidea doveva durare ininterrottamente fino al verso 1060, quando il figlio di Agamennone con l'espressione ἀλλ' εἶα segnalava l'urgenza di passare all'azione e di dare compimento alla propria sorte funesta, interrompendo improvvisamente il contatto con la sorella¹⁰⁶⁰. Il prolungarsi dell'interazione fisica tra i personaggi per un intervallo consistente di versi non è fenomeno anomalo in tragedia. Nel finale dell'*Edipo re* sofocleo, ad esempio, l'abbraccio tra Edipo e le sue figlie si protrae dal verso 1480 fino al verso 1522, quando viene bruscamente interrotto dall'intervento di Creonte.

Il tentativo di suicidio. Una volta sciolto l'abbraccio con Elettra, Oreste si diceva pronto a morire nobilmente per sua stessa mano e invitava la sorella a fare altrettanto (versi 1060-4).

Il personaggio, che al verso 1063 faceva riferimento alla sua volontà di procurarsi la morte infliggendosi un colpo mortale di spada, non recava, tuttavia, con sé l'arma¹⁰⁶¹. Essa, infatti, menzionata come possibile strumento per eseguire il suicidio già ai versi 953, 1036, 1041 e 1052, senza alcun riferimento alla sua presenza scenica, diverrà visibile agli spettatori solo al verso 1503, quando verrà utilizzata dal figlio di Agamennone per minacciare il Frigio. A confermare l'assenza della spada nell'episodio in corso sono le parole di Oreste dei versi 1222-3; il personaggio, nell'indicare ad Elettra il suo ruolo nell'esecuzione del piano di vendetta escogitato, afferma in riferimento a se stesso e Pilade ἡμεῖς δ' ἔσω στείχοντες ἐπὶ τὸν ἔσχατον/ἀγῶν' ὀπλιζώμεσθα φασγάνῳ χέρας¹⁰⁶².

Le parole di Oreste di verso 1068, in particolare il suo ὡς ὀρᾶις, non sottolineano, dunque, la contemporanea esecuzione da parte del personaggio del gesto di rivolgere la spada contro se stesso, ma accompagnano il suo avviarsi verso la porta del palazzo, all'interno del quale il figlio di Agamennone intende darsi la morte. Il movimento di

¹⁰⁶⁰ Per occorrenze euripidee dell'espressione si veda Collard 2018, 79.

¹⁰⁶¹ Willink 1986, 265.

¹⁰⁶² *cf.* Eur. *Or.* 1125: κρύπτ' ἐν πέπλοισι τοισίδ' ἔξομεν ζίφῃ. Pilade con questo verso, con il quale indica ad Oreste dove nascondere la spada nell'avvicinarsi ad Elena per ucciderla, suggerisce implicitamente che nel momento in cui parla né lui né l'amico hanno con sé le armi.

Oreste, conclusivo rispetto al suo intervento, che aveva assunto con l'ἄλλ' εἶα di verso 1060 una maggiore concitazione, viene interrotto dal categorico ἐπίσχες di Pilade (verso 1069), che trattiene l'amico invitandolo a riconsiderare la situazione (verso 1101).

1099. ἔλθωμεν, ὡς ἂν Μενέλεως συνδυστυχῆι: *Il piano di vendetta.* Pilade introduce al verso 1099 la proposta di un piano di vendetta nei confronti di Menelao, accolta positivamente da parte del figlio di Agamennone (versi 1100, 1102). Con il verso 1100 il dialogo tra Oreste e Pilade si fa più incalzante, assumendo la forma di una sticomitia, nel corso della quale vengono definiti i dettagli dell'idea maturata dal figlio di Strofio. Questi, infatti, dopo essere stato rassicurato dall'amico riguardo alla lealtà del coro (versi 1103-4), di fronte al quale è, per convenzione, costretto a parlare, enuncia l'intenzione di uccidere Elena (verso 1105) o, nel caso non fosse possibile, di morire incendiando la casa (verso 1150). Al piano originario si aggiunge la proposta di Elettra di prendere in ostaggio Ermione per ottenere vendetta completa nei confronti di Menelao e allo stesso tempo per evitare la morte (versi 1177-8, 1189).

Gli spettatori, che non potevano assistere direttamente all'uccisione di Elena e all'agguato ai danni di Ermione, che avevano luogo quasi interamente all'interno del palazzo, venivano, quindi, informati sui fatti sia preventivamente da parte degli artefici della macchinazione (versi 1100-223), sia a posteriori da parte del Frigio, giunto in scena al verso 1369 per sfuggire alla spada di Oreste.

Dopo aver messo a punto i dettagli del piano nel corso di uno scambio dialogico¹⁰⁶³, Oreste, prima di passare all'azione, ai versi 1216-23 dà indicazioni ai suoi complici riguardo ai rispettivi compiti. Elettra deve rimanere di fronte alla casa, pronta ad accogliere Ermione, della quale è stato preparato l'ormai imminente ritorno (versi 1211-5), mentre lui stesso e Pilade entreranno nel palazzo per armarsi e portare a termine l'assassinio di Elena.

¹⁰⁶³ Anche in altri passi euripidei l'elaborazione di un piano ha luogo nel corso di uno scambio dialogico sticomitico tra i personaggi; si vedano a questo proposito Eur. *IT* 1020-51, *Hel.* 813-40, *Ion* 970-1028. La messa a punto nel corso di un dialogo del piano dell'eroe per sottrarsi a delle circostanze problematiche attraverso espedienti e stratagemmi, volgendo la situazione a proprio vantaggio, è caratteristica della commedia aristofanea; si vedano, ad esempio, Ar. *Pax* 82-149, *Av.* 162-298, *Lys.* 94-253.

Dopo una preghiera a tre voci indirizzata ad Agamennone (versi 1225-39), i personaggi, in coincidenza con le parole di Pilade di verso 1240 (παύσασθε, καὶ πρὸς ἔργον ἐξορμώμεθα·) passavano all'azione, raggiungendo ciascuno la propria postazione, secondo le precedenti indicazioni di Oreste.

1246. Μυκηνίδες ὦ φίλοι: *La divisione del coro.* Al verso 1246, quando Oreste e Pilade sono ormai entrati nel palazzo, Elettra porta a compimento l'incarico di sorveglianza assegnatole dal fratello ai versi 1216-21, estendendolo anche al coro. La costante e inevitabile presenza del gruppo corale, già messa in evidenza da Pilade al verso 1103, rende, infatti, necessario per la figlia di Agamennone interpretare le indicazioni di Oreste e coinvolgere nell'esecuzione del piano le donne del coro, con le quali la giovane ha un rapporto di grande familiarità.

Ai versi 1251-2 Elettra, recuperando il ruolo di regista di gesti, movimenti e atteggiamenti già interpretato nei confronti del coro in occasione della parodo, fornisce al gruppo corale chiare indicazioni di regia; la giovane esorta le donne del coro a dividersi in due gruppi e assegna a ciascuno di essi il compito di scrutare una delle due εἴσοδοι, suggerendo loro la posizione da assumere e accompagnando, con ogni probabilità, le proprie parole con dei gesti esplicativi rivolti nelle due opposte direzioni¹⁰⁶⁴. L'opinione di Willink, che si oppone alla scissione del coro in due gruppi e anche alla divisione delle battute tra i due semi-cori, sostenendo che la richiesta di Elettra dei versi 1251-2 «can be obeyed by quite a small outward movement of the Chorus' wings»¹⁰⁶⁵ e che per i passi non attribuibili al coro nella sua interezza Euripide ricorreva a singoli coreuti¹⁰⁶⁶, viene confutata dalle dinamiche di svolgimento dell'intera scena, che suggeriscono sia il coinvolgimento dell'intero coro nell'attività di sorveglianza, sia un'interazione insistita con le due εἴσοδοι tale da implicare un vero e proprio spostamento dei due sottogruppi corali verso l'una e l'altra via di accesso laterale.

¹⁰⁶⁴ Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 82 nota 2, West 1987a, 270, Medda 1999, 50, Di Benedetto-Medda 2002², 45-6.

¹⁰⁶⁵ Willink 1986, 289.

¹⁰⁶⁶ Willink 1986, 287.

Mentre nel caso delle *Troiane* euripidee era la parodo del coro ad essere articolata in ingressi scaglionati da parte dei due semi-cori, nel caso in questione il pubblico assisteva al momento stesso della scissione del gruppo corale, che si divideva in due unità distinte, destinate a ricomporsi poco prima dell'ingresso di Ermione.

Antecedente sofocleo per la scena in questione sono i versi 805-6 dell'*Aiace*, dove Tecmessa assegna ai coreuti, divisi in due semi-cori, il compito di rintracciare Aiace perlustrando gli uni le insenature orientali, gli altri quelle occidentali; nel caso della tragedia sofoclea i due sottogruppi dovevano lasciare la scena attraverso le opposte εἴσοδοι e rientrare ancora divisi, ciascuno per la via attraverso la quale era uscito.

Sebbene la suddivisione del coro in due sottogruppi non sia un *unicum* nella produzione tragica¹⁰⁶⁷, il fenomeno, che risulta comunque infrequente, doveva avere un forte impatto sugli spettatori, tanto più nel caso dell'*Oreste* dove la scissione aveva luogo proprio di fronte al pubblico.

Il coro, infatti, ai versi 1258-60 metteva in atto il compito assegnatogli da Elettra e si affrettava a dividersi nei due gruppi, ciascuno diretto verso una delle due εἴσοδοι; in particolare, il primo semi-coro si incamminava verso l'εἴσοδος rivolta ad Est (τόνδ' ἐκφυλάξω τὸν πρὸς ἡλίου βολάας, verso 1259), posta alla sinistra degli spettatori, mentre il secondo verso quella rivolta ad Ovest (καὶ μὴν ἐγὼ τόνδ', ὃς πρὸς ἐσπέραν φέρει, verso 1260), alla loro destra¹⁰⁶⁸. Nel sorvegliare le vie d'accesso laterali il coro riproponeva un'azione già compiuta da Elettra, che ai versi 67-8 del prologo riferiva l'intenzione di scrutare le εἴσοδοι nella speranza di veder arrivare Menelao.

Interazioni con lo spazio extra-scenico e retroscenico. Elettra, dopo aver esortato i due semi-cori a posizionarsi in coincidenza con l'imboccatura delle due εἴσοδοι,

¹⁰⁶⁷ I casi di *Aiace* sofocleo e *Troiane* euripidee sono particolarmente vicini a quello in questione in quanto si assiste non solo ad una divisione delle battute tra i due semi-cori, ma anche ad una scissione visivamente rilevabile del gruppo corale in due metà, impegnate in azioni diverse. Nel caso di Aesch. *Sept.* 1054-78 (vd. Taplin 1977a, 189-91, Eur. *Alc.* 77-135 (vd. Σ Eur. *Alc.* 77 Schwartz), *Supp.* 271-85, 598-633, *Ion* 184-218 assistiamo con ogni probabilità ad uno scambio di battute tra le due metà del coro, ma non è possibile stabilire se ad esso si accompagnasse anche una separazione fisica dei due gruppi; a questo riguardo Di Benedetto-Medda 2002², 244 afferma: «In altri casi è probabile che ci fosse uno stacco tra i due gruppi, ma esso non è così evidenziato in quanto non si aveva uno spostarsi dei due semicori in parti opposte dell'orchestra».

¹⁰⁶⁸ Sull'orientamento del teatro di Dioniso si veda Powers 2014, 25, che, nell'interpretare i movimenti di ingresso ed uscita di scena nelle *Baccanti* euripidee, afferma «The coordinates of the outdoor theatre have the audience facing south in the direction of the *orchestra*». Dal punto di vista degli spettatori, quindi, la via laterale orientata verso Est si trovava sulla sinistra, quella orientata verso Ovest sulla destra.

fornisce loro indicazioni più dettagliate riguardo al compito di sorveglianza che devono adempiere, preannunciato già dall'ἔς φρουρὰν δόμων di verso 1252. Ai versi 1255-7 la giovane spiega le ragioni della sua richiesta dicendosi preoccupata che l'esecuzione del piano di vendetta possa essere disturbata da visitatori inattesi e ai versi 1261-2 e 1266-8 espone i dettagli dell'azione di vigilanza affidata ai due semi-cori, sottolineando, attraverso l'insistenza sui termini afferenti alla sfera del vedere¹⁰⁶⁹, l'importanza di un loro contatto visivo continuativo con lo spazio extra-scenico adiacente. I membri del coro mimavano con ogni probabilità i gesti suggeriti loro da Elettra, rivolgendo lo sguardo verso l'εἴσοδος loro assegnata e perlustrandone con attenzione ogni tratto, come suggeriscono le parole dei versi 1263-5 (ἐκεῖθεν ἐνθάδ' εἶτα πάλιν σκοπιὰν/ ἔχομεν, ὡς θροεῖς). Sofocle riproporrà ai versi 310-21 del suo *Edipo a Colono* una forma di contatto visivo con lo spazio extra-scenico adiacente simile a quella esperita dal coro nei versi in questione dell'*Oreste*. Antigone, infatti, intravede la sorella Ismene, della quale, in un primo momento, distingue le fattezze femminili e alcune caratteristiche dell'abbigliamento senza riconoscerne con sicurezza l'identità, prima che abbia imboccato l'εἴσοδος, proprio come nel passo in analisi sono chiamati a fare i due semi-cori con eventuali avventori indesiderati.

Lo sguardo dei coreuti doveva spingersi, quindi, oltre l'εἴσοδος, come dimostra il falso allarme lanciato da uno dei due semi-cori ai versi 1269-70; il gruppo di coreuti in questione, infatti, vede o immagina di vedere un individuo aggirarsi in lontananza e teme sia diretto a palazzo, per poi ritirare la segnalazione ai versi 1273-5, resosi conto dell'errore.

Dopo uno scambio dialogico volto ad accertarsi dell'assenza di pericoli provenienti dalle vie laterali (versi 1275-80), Elettra in coincidenza con i versi 1281-2 si avvicinava alla porta dell'edificio scenico, accostandovi l'orecchio, per udire eventuali rumori provenienti dall'interno.

Mentre, dunque, il contatto intrattenuto dal coro con lo spazio extra-scenico adiacente è di tipo visivo, lo spazio retroscenico è, invece, connesso con la scena a livello uditivo, in linea con quanto indicato da Oreste al verso 1221, quando il figlio di

¹⁰⁶⁹ L'intero dialogo tra Elettra e il coro è pervaso da termini indicanti l'azione di vedere o ad essa strettamente legati: Eur. *Or.* 1252, 1259, 1261, 1266-8, 1278, 1289, 1295.

Agamennone aveva suggerito alla sorella di avvisarlo dell'eventuale presenza di nemici nelle vicinanze battendo alla porta o rivolgendo all'interno un avvertimento verbale.

Wilamowitz, seguito da molti editori, attribuisce i versi 1283-5, nei quali Oreste e Pilade vengono esortati a procedere all'azione, non ad Elettra, come attestato nei manoscritti, ma al coro¹⁰⁷⁰. Willink, che sostiene con forza l'emendazione di Wilamowitz, ritiene che dopo la fine dell'antistrofe del canto amebeo debba necessariamente verificarsi un passaggio di parola¹⁰⁷¹. In linea con quanto sostenuto da Di Benedetto, tuttavia, ritengo preferibile conservare l'attribuzione ad Elettra a favore di una maggior coerenza nello svolgimento della scena¹⁰⁷². Se, infatti, i due semi-cori sono ancora dislocati presso le vie di accesso laterali, come suggerisce l'esortazione di Elettra al verso 1292 (σκέψασθέ νυν ἄμεινον), è la sola figlia di Agamennone a trovarsi in prossimità della porta e ad avere l'opportunità di interloquire efficacemente con l'interno, come suggeritole da Oreste al verso 1221. A questo proposito è utile il confronto con i versi 565-600 dell'*Ippolito* euripideo. Fedra, avvicinata al verso 565 alla porta della σκηνή per seguire la conversazione concitata tra Ippolito e la nutrice che si svolge all'interno, ai versi 575-6 invita le donne del coro ad accostarsi anch'esse all'edificio per seguire direttamente la conversazione, ricevendo da parte loro un rifiuto e l'invito a fare lei stessa da tramite nei loro confronti (versi 577-80). Dalle parole del coro dei versi 585-8 risulta evidente che per convenzione chi si trovava presso la porta dell'edificio scenico intratteneva un contatto comunicativo privilegiato con l'interno, mentre chi si trovava ad una distanza maggiore non sempre udiva chiaramente i discorsi in corso oltre l'ingresso della σκηνή. Alla luce dell'esempio dell'*Ippolito* euripideo, pertanto, l'assegnazione dei versi 1283-5 ad Elettra, che si occupava della comunicazione con l'interno trovandosi presso la porta, avrebbe agevolato l'interazione con Oreste e Pilade, mentre meno

¹⁰⁷⁰ Murray 1913², *ad loc.*, Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 83, Diggle 1994, 262. La questione era stata posta anche dal Weil 1984, 209 che ridistribuisce le battute tra Elettra e il coro, ma adotta una soluzione diversa da quella proposta da Wilamowitz: *Hl. φέρε νυν ἐν πύλαισιν ἀκοὸν βάλω./ τί μέλλεθ' οἱ κατ' οἶκον; Xo. ἔθ' ἡσυχία/ σφάγια φοινίσσειν.*

¹⁰⁷¹ Willink 1986, 292; una volta conclusi gli amebici di Eur. *Andr.* 501-44, *El.* 112-212, *Hel.* 167-251, ad esempio, è un personaggio diverso da quello che ha formulato l'ultima battuta del canto a prendere la parola in trimetri giambici.

¹⁰⁷² Di Benedetto 1961b, 317, Biehl 1975, 71, West 1987a, 270.

efficace e in contrasto con la segretezza del piano in corso sarebbe stato attribuire l'esortazione ad uccidere Elena ai due semi-cori, costretti, per farsi udire all'interno, ad alzare la voce dalle proprie postazioni di vigilanza presso le εἴσοδοι.

L'invito di Elettra ad agire, rivolto al fratello e all'amico ai versi 1283-5, non riceve risposta, tanto che la giovane teme che i due, ammaliati dalla bellezza di Elena, abbiano desistito dall'ucciderla. Nella realizzazione scenica del passo è probabile che, tra l'incitamento all'azione dei versi 1283-5 e la considerazione desolata dei versi 1286-7, Elettra facesse una breve pausa mettendosi in ascolto di eventuali reazioni provenienti dall'interno del palazzo.

Data l'assenza di un riscontro da parte di Oreste e Pilade, Elettra al verso 1292 esorta il coro ad aumentare la sorveglianza sulle vie laterali. L'interpretazione dell'invito formulato da Elettra al verso 1293 e della risposta del coro dei versi 1294-5 presenta delle problematicità. Le parole della figlia di Agamennone, rese con ogni probabilità immediatamente chiare per gli spettatori dalla gestualità che doveva accompagnarle, per chi fruisce la tragedia attraverso il solo testo sono comprensibili a partire dalla risposta del coro dei versi 1294-5, ἀμείβω κέλευθον σκοπεύουσα πάντα. Elettra invitava, dunque, le sue complici a compiere uno spostamento. La natura del movimento in questione è dibattuta; se, infatti, Di Benedetto suggerisce che i due semi-cori al verso 1293 venivano esortati a riunirsi, ripercorrendo nel verso opposto il percorso fatto per raggiungere i punti di accesso alle vie laterali¹⁰⁷³, lo σκέψασθέ νυν ἄμεινον pronunciato da Elettra al verso 1292, che dimostra che il compito di vigilanza sulle due εἴσοδοι non era ancora finito, porta a preferire l'interpretazione di chi ritiene che i due semi-cori venissero incoraggiati dalla figlia di Agamennone ad invertire le loro postazioni di sorveglianza e con le parole dei versi 1294-5 si impegnassero ad eseguire quanto loro richiesto¹⁰⁷⁴.

Mentre le donne del coro si preparano a scambiarsi di posizione, ai versi 1296 e 1301 Elena grida dall'interno della casa, segnalando la propria ormai imminente morte, causando, con ogni probabilità, l'interruzione dello spostamento dei due semi-cori, che si ricompattavano al centro dell'orchestra. Le grida dovevano risuonare

¹⁰⁷³ Di Benedetto 1965, 146.

¹⁰⁷⁴ West 1987a, 271-2; Medda 2001, 287.

nell'orchestra secondo una consuetudine tragica che ricorre, in analoghe circostanze di morte, ad esempio, in Aesch. *Ag.* 1343-7, Soph. *El.* 1404-17, Eur. *HF* 750-4¹⁰⁷⁵. La percezione delle grida provenienti dall'interno, che costituisce una risposta implicita all'invito ad agire rivolto ad Oreste e Pilade ai versi 1283-5, suggerisce ad Elettra e al coro il canto dei versi 1302-10.

Ai versi 1311-2 l'attenzione del pubblico, che, a seguito delle grida di Elena, si era spostata interamente verso l'edificio scenico, rimbalza nuovamente in direzione delle vie d'accesso laterali; il corifeo, infatti, segnala di aver udito rumori di passi riconducibili all'avvicinarsi di qualcuno attraverso una delle εἴσοδοι.

La scena in questione, che pone contemporaneamente in comunicazione spazio scenico, retroscenico ed extra-scenico adiacente, indirizzando lo sguardo del pubblico ora nell'una ora nell'altra direzione, dimostra la capacità euripidea di gestire in maniera matura lo spazio a disposizione al fine di accrescere trepidazione e tensione negli spettatori. L'effetto viene sapientemente ottenuto collocando Elettra e i due semi-cori nei punti di transizione tra lo spazio visibile e gli spazi preclusi al pubblico, con i quali i soggetti stabiliscono un contatto visivo o uditivo, del quale mettono a parte gli spettatori¹⁰⁷⁶, realizzando così una vera e propria «scena allargata»¹⁰⁷⁷.

1311. σιγᾶτε σιγᾶτ'· ἠισθόμην κτύπον τινός: *Il ritorno di Ermione.* Ai versi 1311-2 il canto di Elettra e del coro viene interrotto dall'intervento di un singolo coreuta, con ogni probabilità il corifeo, che intima il silenzio ai presenti, avendo udito κτύπον τινός/ κέλευθον ἐσπεσόντος ἀμφὶ δώματα. Nel collocare l'ingresso di Ermione a breve distanza rispetto al risuonare delle grida di Elena, Euripide introduce un'interessante variazione nel modulo dell'omicidio retroscenico; se, infatti, generalmente le grida del personaggio aggredito erano seguite dalla rivelazione del suo cadavere o dal resoconto della sua morte ad opera di un testimone oculare dell'evento, fuoriuscito

¹⁰⁷⁵ La morte violenta non è l'unica circostanza nella quale il tragediografo ricorreva alle grida dall'interno; in Soph. *Aj.* 334-44, ad esempio, Aiace innalza grida di disperazione per la consapevolezza delle azioni compiute, in Eur. *Hec.* 1035-43, Polimestore grida per la morte dei figli, ma anche per il proprio accecamento, in Eur. *Med.* 96-7, Medea esprime con grida dall'interno il proprio malessere interiore. Per approfondire si vedano Hamilton 1987, Di Benedetto-Medda 2002², 58-65.

¹⁰⁷⁶ Medda 1999, 52 parla di un «continuum spaziale». Si veda anche Di Benedetto-Medda 2002², 64.

¹⁰⁷⁷ Per il concetto di «scena allargata», che si declina diversamente nelle varie tragedie, si veda Monaco 1982.

dall'edificio scenico¹⁰⁷⁸, nel caso in questione l'esito dell'aggressione ai danni di Elena rimane sospeso e lascia spazio all'ingresso di Ermione, vittima di un secondo agguato¹⁰⁷⁹.

I coreuti riunitisi al centro dell'orchestra dopo aver udito le grida di Elena, non intrattenendo più un contatto visivo privilegiato con lo spazio extra-scenico adiacente, adempiono alla loro funzione di sorveglianza ricorrendo alla percezione uditiva. Il vocabolo κτύπος di verso 1311 indica, infatti, inequivocabilmente il rumore dei passi di un personaggio in avvicinamento, in linea con un uso del termine attestato fin da Omero¹⁰⁸⁰. L'arrivo di Ermione, segnalato a partire dal dato uditivo¹⁰⁸¹, viene, poi, comprovato da Elettra ai versi 1313-4 attraverso il ricorso alla dimensione visiva. La figlia di Agamennone, infatti, non solo conferma l'imminente ingresso di un nuovo personaggio, ma ne esplicita anche l'identità, in quanto intrattiene con Ermione, che sta percorrendo l'εἴσοδος, un contatto visivo diretto. Il pubblico assisteva, pertanto, ad uno scambio di ruoli tra Elettra e il coro; la prima, che aveva gestito la comunicazione verbale e il contatto aurale con l'interno del palazzo, si avvale ora della percezione visiva, mentre il coro che aveva sorvegliato con sguardo attento le vie d'accesso laterali, si serve ora del dato uditivo.

Ermione, che, per convenzione, non ha percezione delle parole di Elettra (versi 1313-20), giungeva vicino alla cugina in tempo utile per udire i versi 1321-2, a lei indirizzati.

Le parole che Elettra rivolge al coro ai versi 1313-20 presentano vari elementi di interesse. La figlia di Agamennone riprende e approfondisce la metafora della caccia, che aveva introdotto al verso 1272 nel descrivere Oreste e Pilade come θῆρες ξιφῆρες, definendo Ermione 'preda' al verso 1316 (*cf.* verso 1346) e sottolineando l'imminenza della sua cattura attraverso l'immagine della rete (στείχει γὰρ

¹⁰⁷⁸ e.g. Aesch. *Ag.* 1343, 1345, 1404-6, *El.* 1165-71, 1226-32.

¹⁰⁷⁹ West 1987a, 269, Arnott 1982, 38, 41-2.

¹⁰⁸⁰ Hom. *Od.* 16.6, 19. 444-5.

¹⁰⁸¹ Antecedenti interessanti per il passo in questione sono Soph. *El.* 1322-23a, dove Oreste invita Elettra al silenzio in quanto sente qualcuno uscire dal palazzo ed entrare in scena, e Soph. *Phil.* 201-4, dove il coro zittisce Neottolema, avendo sentito uno κτύπος proveniente dagli spazi non visibili. Euripide sfrutterà nuovamente l'espedito della percezione del rumore dei passi da parte di chi è in scena per segnalare l'arrivo di un personaggio in Eur. *Ba.* 638, dove Dioniso annuncia l'arrivo di Penteo dall'interno dell'edificio scenico.

ἐσπαίσουσα δικτύων βρόχους, verso 1315). La metafora in questione costituiva uno strumento efficace e ricorrente per descrivere le scene di agguato in quanto aiutava gli spettatori a visualizzare mentalmente il momento dell'aggressione, che aveva luogo fuori scena, fornendo loro una sfera di immagini a cui attingere¹⁰⁸².

Con i versi 1317-20, inoltre, Elettra fornisce al coro indicazioni sul comportamento da assumere per non insospettire Ermione e farla, di conseguenza, cadere nella trappola; se il riferimento all' ἤσυχον ὄμμα di verso 1317 e alle σκυθρωποὶ ὀμμάτων κόραι di verso 1319 non trovava riscontro scenico data la presenza della maschera, Elettra e il coro dovevano, comunque, ricomporsi rispetto al precedente slancio dei versi 1302-10, in modo da mostrare con la propria gestualità e il proprio atteggiamento rispettivamente mestizia e tranquillità.

L'agguato. Ermione, in risposta alla domanda di Elettra riguardante l'adempimento del compito di recare offerte alla tomba di Clitemnestra (versi 1321-2), afferma di aver portato a termine l'incarico, ma di esser rimasta turbata all'udire, pur essendo lontana, un grido proveniente dall'interno della casa (versi 1323-5). Euripide ricorre in questo passo ad un espediente insolito stabilendo un contatto acustico tra lo spazio extra-scenico oltre le due εἴσοδοι e quello retroscenico. La possibilità esplorata nel caso in questione differisce, infatti, dalla consuetudine teatrale consolidata che prevedeva la percettibilità da parte di chi si trovava nello spazio extra-scenico di suoni e rumori provenienti dalla scena e viceversa¹⁰⁸³. Un antecedente significativo per il caso in questione è Eur. *Med.* 131-8, dove i coreuti giungono nell'orchestra da una delle εἴσοδοι dopo aver udito le grida di Medea levarsi dall'interno del palazzo,

¹⁰⁸² La metafora si ripropone anche in Eur. *Or.* 1493a-b nel racconto da parte del Frigio dell'agguato ai danni di Ermione; anche l'aggressione ad Elena viene raccontata dal Frigio attraverso la stessa metafora: in Eur. *Or.* 1401-2, 1459 Oreste e Pilade sono paragonati rispettivamente a leoni e cinghiali montani, in Eur. *Or.* 1421-4 l'agguato teso alla Tindaride viene narrato attraverso l'immagine della rete. La metafora della caccia ricorre anche in *TrGF* Eur. fr. 223.15-6 (*Antiope*) per raccontare un'analoga scena di agguato. L'immagine della rete, in particolare, compare anche in Soph. *El.* 1476, Eur. *El.* 965, *HF* 729 per descrivere la sorte di un personaggio che sta per cadere in una trappola, orchestrata all'interno dell'edificio scenico.

¹⁰⁸³ Chi si trova nello spazio extra-scenico sente rumori provenienti dalla scena o dall'orchestra, ad esempio, in Eur. *Heracl.* 73-4, *Supp.* 87-9, *Hel.* 179-90; chi si trova nello spazio scenico o nell'orchestra percepisce rumori e suoni provenienti dallo spazio extra-scenico, ad esempio, in Soph. *Phil.* 210-8, Eur. *El.* 747-50.

sebbene, a differenza del passo in esame, non venga sottolineata la distanza delle donne del coro rispetto alla fonte di emissione del suono¹⁰⁸⁴.

L'assenza di contatto uditivo da parte di Ermione con il canto impetuoso di Elettra e del coro dei versi 1302-10, a fronte della sua percezione delle grida di Elena, si spiega, come sottolinea Di Benedetto, con la convenzionalità del teatro antico, che consentiva al tragediografo di rivolgere l'attenzione del pubblico sugli aspetti e sulle connessioni rilevanti per lo svolgimento della vicenda drammatica, lasciando, invece, il resto in ombra¹⁰⁸⁵.

In risposta alle parole di Ermione dei versi 1323-5, Elettra, intenzionata a spingere la cugina nella trappola che la attende in casa, tenta di convincere la fanciulla che il grido che ha udito, in realtà emesso da Elena, fosse una manifestazione di dolore dei condannati a morte a causa della fine ormai imminente (τί δ'; ἄξι' ἡμῖν τυγχάνει στεναγμάτων, verso 1326). Nel persuadere la fanciulla ad entrare in casa, la figlia di Agamennone escogita lo stratagemma di invitare Ermione a partecipare alla supplica di Oreste nei confronti di Elena (versi 1332, 1334), assegnandole il ruolo cruciale di σωτηρίας τέρμα (versi 1337-43). Elettra assume, quindi, nel passo in questione lo stesso ruolo che aveva ricoperto anche in Eur. *El.* 1123-46, dove con un espediente aveva convinto la madre ad entrare in casa perché fosse uccisa per mano di Oreste e Pilade.

Con le parole di Ermione di verso 1344 il ritmo dell'azione si fa più concitato; la fanciulla si avvicina, infatti, alla porta dell'edificio scenico ed Elettra incoraggia i due in agguato all'interno del palazzo ad afferrarla (versi 1345-6). La ricostruzione della realizzazione scenica della sequenza in analisi presenta delle problematiche strettamente connesse alla questione dell'assegnazione dei versi 1347b-8, attribuiti ora ad Oreste, ora ad Elettra.

La lezione dei codici, che assegnano unanimemente i versi ad Oreste, prevede due possibili realizzazioni sceniche; il figlio di Agamennone potrebbe fare una fugace apparizione in scena o pronunciare i versi dall'interno dell'edificio scenico. La

¹⁰⁸⁴ La capacità di un suono di coprire lunghe distanze viene messa in evidenza anche in Eur. *El.* 753-4, sebbene in questo caso si tratti della più convenzionale percezione da parte di chi è in scena di un rumore proveniente dallo spazio extra-scenico.

¹⁰⁸⁵ Per approfondire Di Benedetto 1965, 250.

possibilità che Oreste compaia brevemente in scena per pronunciare poco più di un verso senza essere annunciato né identificato, per, poi, uscire immediatamente, risulta in disaccordo con la pratica drammatica antica. Porter, che si esprime a favore di questa soluzione, sostiene che con i versi 1345-6 Elettra richiamasse i due eroi ad uscire dal palazzo e che la battuta di Ermione di verso 1347a accompagnasse l'apparizione degli aggressori; secondo lo studioso, inoltre, il caso in questione presenta validi paralleli in Aesch. *Cho.* 653-7, 875-86 e Soph. *Phil.* 1293-1300¹⁰⁸⁶. Né le parole di Elettra, tuttavia, né l'intervento di Ermione risultano rilevanti per stabilire l'apparizione in scena di Oreste. I versi 1345b-6, come precedentemente i versi 1284-5, costituiscono, infatti, semplicemente un invito all'azione da parte di Elettra nei confronti dei suoi complici, collocati all'interno del palazzo¹⁰⁸⁷; il verso 1347a, invece, non implica necessariamente la presenza e visibilità di Oreste in scena in quanto potrebbe essere stato pronunciato da Ermione sulla soglia dell'edificio scenico o al suo interno, descrivendo in questo caso una scena visibile solo agli occhi della fanciulla. Quanto ai paralleli individuati dallo studioso, nel caso di Aesch. *Cho.* 653-7, a differenza di quanto accade nella tragedia in questione, il servo viene ripetutamente sollecitato da parte di Oreste a riferire il suo arrivo ai signori della casa, quindi il suo intervento viene annunciato e preparato. Inoltre, non vi sono indizi testuali sufficienti per stabilire che il personaggio entrasse effettivamente in scena e non pronunciasse, invece, il verso 657 dall'interno dell'edificio scenico; a suggerire questa seconda ricostruzione è la funzione di intermediario che il servo svolge. Tanto nel caso di Aesch. *Cho.* 875-86, quanto in quello di Soph. *Phil.* 1293-1300, inoltre, il servo e Odisseo, rispettivamente, pronunciano ben più di un verso e intrattengono una vera e propria conversazione con gli altri personaggi; la loro presenza, in aggiunta, è ben motivata e chiaramente individuata.

La possibilità che Oreste pronunciasse i versi 1347b-8 dall'interno dell'edificio scenico è preferibile all'alternativa di una sua apparizione scenica. Sebbene sussista il problema della mancata identificazione del soggetto parlante, la sua identità

¹⁰⁸⁶ Porter 1994, 342-4.

¹⁰⁸⁷ *cf.* Soph. *El.* 1406-18.

risultava, tuttavia, facilmente desumibile dal contesto (*cf.* 1345b-6)¹⁰⁸⁸. In caso di intervento di Oreste dall'interno della casa, la battuta dialogica da lui pronunciata conserverebbe comunque tratti di eccezionalità in quanto pronunciata retroscenicamente, ma non riconducibile al contesto di necessità nel quale un personaggio in difficoltà, spesso prossimo alla morte, gridava dall'interno dell'edificio scenico¹⁰⁸⁹.

L'assegnazione dei versi 1447b-8 ad Oreste, attestata dai codici, è stata messa in dubbio e contestata da Lachmann, che aveva preferito attribuire la battuta ad Elettra. La proposta da lui avanzata riceve a posteriori forte supporto dalla testimonianza del *P. Oxy.* 1178, pubblicato nel 1912. Nel papiro, infatti, viene riportato il passo senza che venga segnalato con la παράγραφος il cambio di interlocutore trasmesso dai manoscritti tra il verso 1348 e il 1349, con la conseguente attribuzione ad Elettra anche dei versi 1347b-8. L'esemplare papiraceo, oltre ad offrire una testimonianza rilevante per antichità (II-I sec. a.C.), risulta particolarmente attendibile data la mancanza di errori nella collocazione della παράγραφος nel resto del passo riportato¹⁰⁹⁰, al contrario dell'inattendibilità, più volte verificata, delle sigle riportate nei manoscritti¹⁰⁹¹.

Vari studiosi, quindi, sulla base della significativa testimonianza di *P. Oxy.* 1178 e delle criticità derivanti dell'attribuzione dei versi in questione ad Oreste, anche

¹⁰⁸⁸ Non credo sussista in questo caso la scarsa chiarezza di cui parla Di Benedetto 1965, 253, che ritiene che la possibilità che Oreste pronunciasse i vv. 1347b-8 dall'interno dell'edificio scenico sia da escludere in linea con la scelta dei tragediografi di evitare di ricorrere all'espedito in questione qualora vi fosse il rischio di provocare ambiguità. L'ipotesi di un'attribuzione dei versi ad Oreste e di una sua collocazione all'interno del palazzo nell'atto di pronunciarli è sostenuta, ad esempio, da Way 1965, 243, Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 86, Biehl 1975, 75.

¹⁰⁸⁹ Medda 1989, 118 nel rifiutare l'ipotesi secondo la quale Oreste pronuncerebbe i vv. 1347b-8 stando all'interno dell'edificio scenico fa riferimento allo studio di Arnott 1982, 35-42, dal quale emerge chiaramente come a parlare dall'interno sia sistematicamente il personaggio che viene aggredito.

¹⁰⁹⁰ Hunt 1912, 186: «The papyrus is broken below the η of η[μιν, but if a paragraphus had been written it should be partially visible. In this text therefore σγᾶν ... σωτηρία were assigned to the speaker of ll. 1349-52, in agreement with Lachmann, who gave σγᾶν ... σωτηρία to Electra»; Di Benedetto 1961a, 151, Medda 1999, 56.

¹⁰⁹¹ Di Benedetto 1961b, 307: «in nessun caso si può prendere il dato dei manoscritti (la presenza o meno della paragraphos) come decisivo per la divisione in battute del testo drammatico. È frequente, infatti, non solo un fenomeno di semplificazione, che ha portato alla scomparsa della sigla e in ogni caso della paragraphos davanti a una battuta, ma anche il fenomeno inverso, il caso cioè di una divisione arbitraria di battute, che originariamente erano unitarie».

qualora lo si immagini all'interno della σκηνή, si sono giustamente espressi a favore dell'assegnazione dei versi in questione alla figlia di Agamennone¹⁰⁹².

Eccessiva e non condivisibile è, invece, la soluzione di Willink, stampata a testo da Diggle, di espungere i versi 1347b-8, interpretati come interpolazione attoriale¹⁰⁹³.

Una volta stabilita l'assegnazione ad Elettra dei versi 1347b-8, grazie soprattutto alla testimonianza di *P. Oxy.* 1178, è necessario indagare la realizzazione scenica del passo in questione¹⁰⁹⁴. Particolarmente problematica è la posizione di Ermione nel corso dello scambio dialogico tra lei ed Elettra dei versi 1345b-52, riguardo alla quale esistono due possibili alternative. Ermione, avvicinata alla porta dell'edificio scenico al verso 1344, potrebbe trovarsi già dentro al palazzo quando Elettra rivolge ad Oreste e Pilade l'invito dei versi 1345b-6; in tal modo la fanciulla formulerebbe il verso 1347a dall'interno. Questo primo caso trova un parallelo interessante in *Soph. El.* 1410-5, dove Elettra risponde alle grida che Clitemnestra leva dall'interno (versi 1411b-2) e incoraggia Oreste, anch'egli dentro all'edificio scenico, a colpirla ancora (verso 1415). Willink, opponendosi a questa ricostruzione, sostiene che, se Ermione avesse superato la soglia, l'ordine di fare silenzio, rivolto da Elettra al verso 1347b, avrebbe perso di senso in quanto si sarebbe interrotto il contatto tra le due¹⁰⁹⁵; la tragedia antica, tuttavia, ricorreva spesso alla convenzione secondo la quale un personaggio continuava a rivolgersi al suo interlocutore anche se quest'ultimo aveva fatto ingresso nell'edificio scenico o era uscito di scena, senza tener conto che l'altro udisse o meno le sue parole¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹² Di Benedetto 1961a, 150-1; Di Benedetto 1965, 253; West 1987a, 150-1, 274; Medda 1999, 61. La ripresa al verso 1348 del concetto di salvezza, introdotto da Elettra al verso 1343, che costituirebbe, secondo Medda 1999, 60-1, un argomento a favore dell'assegnazione dei versi in questione alla figlia di Agamennone, non è, a mio parere, elemento rilevante per contestare l'attribuzione dei versi in esame ad Oreste. Nel caso di assegnazione dei versi in questione ad Oreste, la doppia occorrenza a breve distanza del termine σωτηρία, più che indicare l'improbabile percezione integrale da parte del figlio di Agamennone di quanto detto da Elettra ad Ermione al verso 1343 e il suo desiderio di riprenderne volutamente le parole, suggerirebbe e sottolineerebbe, invece, a mio parere, la comunanza di intenti di fratello e sorella e il loro sforzo comune per attuare un piano volto alla salvezza di entrambi.

¹⁰⁹³ Willink 1986, 301-2 riscontra nei versi in questione fragilità lessicale e di fraseggio e sottolinea che senza di essi «we have an entirely normal scene-ending»; Diggle 1994, 266.

¹⁰⁹⁴ Per un'analisi ricostruttiva completa e approfondita del passo in questione, a partire dall'assegnazione dei vv. 1347b-8 fino alla formulazione di ipotesi sulla messa in scena dello scambio dialogico tra Elettra ed Ermione, si veda Medda 1999, 56-65.

¹⁰⁹⁵ Willink 1986, 301.

¹⁰⁹⁶ Si vedano, ad esempio, *Eur. Med.* 623-6, *HF* 726-8. Su questa convenzione Bain 1977, 34-5 e nota 4.

La seconda possibilità è che la figlia di Elena, trovandosi sulla soglia della porta dell'edificio scenico quando Elettra incoraggia Oreste e Pilade ad aggredirla ai versi 1345b-6, nel dar voce al suo timore al verso 1347a, riferisca ciò che vede all'interno della casa, ma che rimane precluso al pubblico¹⁰⁹⁷. In questo caso Ermione sarebbe contemporaneamente in contatto con l'interno e con l'esterno del palazzo. L'obiezione di Willink, che ritiene che, se Ermione si trovava ancora all'esterno quando Elettra pronuncia i versi 1345b-6, le parole della figlia di Agamennone avrebbero svelato prematuramente l'inganno escogitato ai danni della cugina, può essere risolta facilmente sottolineando che Ermione è già caduta in trappola quando al verso 1344 si è avvicinata alla porta dell'edificio scenico: Elettra, infatti, le impedisce la fuga alle spalle e Oreste e Pilade la aggrediscono frontalmente¹⁰⁹⁸. La scena doveva, inoltre, svolgersi ad un ritmo sostenuto, pertanto, nel tempo impiegato da Elettra per pronunciare i versi 1345b-6, Ermione doveva essere sul punto di varcare la soglia del palazzo¹⁰⁹⁹; secondo questa ricostruzione, pertanto, il verso 1347a veniva con ogni probabilità pronunciato contemporaneamente al movimento di ingresso del personaggio.

Sebbene Eur. *Hec.* 1044-6 fornisca un antecedente interessante per una battuta pronunciata da un personaggio sulla soglia della σκηνή¹¹⁰⁰, ritengo più efficace una messa in scena nella quale Ermione entrasse nel palazzo subito dopo aver pronunciato il verso 1345a, che, nelle intenzioni del personaggio, doveva avere carattere conclusivo e chiudere il dialogo con Elettra. Era solo Elettra, pertanto, a trovarsi presso la porta dell'edificio scenico e a pronunciare i versi 1345b-6 e 1347b-52 in posizione liminare, mentre la battuta di Ermione di verso 1347a veniva formulata

¹⁰⁹⁷ Di Benedetto 1965, 253 ritiene che Ermione non sia ancora entrata quando Elettra pronuncia i vv. 1345b-6 e ipotizza che la figlia di Agamennone tenesse la cugina per mano, impedendole la fuga (Di Benedetto 1961a, 151).

¹⁰⁹⁸ Willink 1986, 301. Interessante è il confronto con Soph. *El.* 1479-507, dove Oreste, dopo aver esplicitato l'intento omicida nei confronti di Egisto, spinge in casa l'avversario senza che quest'ultimo, pur consapevole della fine che lo attende, possa opporre resistenza o darsi alla fuga.

¹⁰⁹⁹ Il ricorso stesso all'ἀντιλαβή suggerisce concitazione e un crescendo nella tensione; in Soph. *OT* 626-9, ad esempio, l'ἀντιλαβή viene utilizzata quando il confronto tra Edipo e Creonte si fa scontro verbale, in Soph. *El.* 1322-5 coincide con la percezione uditiva da parte di Oreste di una potenziale minaccia in avvicinamento, in Eur. *IT* 780 coincide con la presa di consapevolezza da parte di Oreste che la sacerdotessa greca che dovrebbe sacrificarlo è la sorella Ifigenia.

¹¹⁰⁰ Ecuba, nell'uscire dalla tenda, rivolge i versi in questione a Polimestore che si trova all'interno. La regina troiana, pertanto, compiendo un movimento in direzione opposta rispetto a quello di Ermione, sarebbe anch'ella contemporaneamente in contatto tanto con l'interno quanto con l'esterno.

dall'interno. Questa soluzione scenica aveva anche il vantaggio di rendere più facile per gli spettatori decifrare la scena che si svolgeva di fronte ai loro occhi. Solo dopo il verso 1352 Elettra entrava nel palazzo lasciando spazio al coro per commentare l'accaduto.

Ritengo trascurabile l'ipotesi che Elettra entrasse nell'edificio scenico al verso 1345, subito dopo Ermione, come sembra suggerire West¹¹⁰¹; non vi sono, infatti, a quanto mi risulta, paralleli dello svolgimento all'interno dell'edificio scenico di uno scambio dialogico interamente percepito dall'esterno dal solo coro. Nel caso, ad esempio, dei versi 565-600 dell'*Ippolito* euripideo è Fedra che, trovandosi presso la porta del palazzo e origliando quanto accade all'interno, riferisce al coro e, di conseguenza, al pubblico il contenuto del dialogo concitato tra la nutrice e Ippolito; nel caso dei versi 1035-48 dell'*Ecuba* euripidea, la regina troiana non intrattiene uno scambio dialogico con Polimestore mentre entrambi si trovano all'interno della tenda, ma si rivolge a lui una volta uscita all'esterno.

Ritengo, infine, che il pubblico non avesse percezione diretta della cattura di Ermione da parte di Oreste e Pilade, mediata dalle parole di Elettra e della cugina stessa, mentre l'accadimento è in corso, e successivamente riferita dalle parole del Frigio dei versi 1490-93b¹¹⁰².

1353a. ἰὸ ἰὸ φίλαι: Il ruolo del coro. Il coro esprime ai versi 1353a-65 l'intenzione di collaborare all'esecuzione del piano, celando con una danza vigorosa e un canto imponente eventuali rumori provenienti dall'interno del palazzo, per evitare che qualcuno degli Argivi giunga sul posto prima che la vendetta sia stata portata a termine. I movimenti dei coreuti venivano, quindi, con ogni probabilità accentuati in modo che l'impatto dei loro piedi sulla superficie dell'orchestra producesse dei veri e propri κτύποι.

¹¹⁰¹ West 1987a, 274: «in 1342 Electra said she would go in with Hermione, and she should not lag behind at 1345».

¹¹⁰² Gli agguati messi in scena in tragedia si svolgevano dentro all'edificio scenico e venivano spesso accompagnati dalle grida dall'interno del personaggio aggredito e, poi, raccontati in un secondo momento più diffusamente dalla vittima, da un testimone oculare dei fatti o dall'aggressore stesso; e.g. Aesch. *Ag.* 1343-5, 1380-92; Eur. *Hec.* 1035-41, 1148-75, *HF* 750-4, 760-1, 922-4, *El.* 1165-71, 1206-26.

Il canto del coro ha, inoltre, la funzione di raccordare la recente cattura di Ermione con la precedente aggressione ad Elena. Se, infatti, normalmente, in caso di morte violenta fuori scena, la percezione di grida dall'interno della casa era seguita a breve distanza dalla conferma dell'uccisione del personaggio aggredito o dalla rivelazione del suo cadavere (versi 1357-9), nel caso in analisi l'arrivo di Ermione e la messa in scena del suo agguato avevano lasciato la questione dell'assassinio di Elena in sospeso. Il coro, esprimendo ai versi 1353-6 il timore che eventuali grida e rumori dall'interno possano raggiungere gli Argivi, parla come se Elena non fosse ancora stata uccisa e l'assassinio fosse ancora in corso di esecuzione; l'espressione ὁ παραχθεις φόνοϋ di verso 1354, da molti sospettata, non ha, pertanto, alcuna implicazione temporale, riferendosi, invece, semplicemente «al preciso momento in cui l'uccisione di Elena sarà eseguita»¹¹⁰³. L'ambiguità che si viene a creare è dovuta alla necessità di presentare e mettere in scena sequenzialmente e con tempi dilatati eventi che hanno luogo contemporaneamente o in rapida successione temporale e allo stesso tempo è una conseguenza della scelta euripidea di portare al limite le convenzioni teatrali, giocando con le aspettative del pubblico¹¹⁰⁴. Il racconto del Frigio dei versi 1469-72b e 1474-97b ristabilisce l'ordine dei fatti accaduti sottolineando come l'ingresso di Ermione, contemporaneo all'esecuzione di Elena, avesse distratto Oreste e Pilade dal compiere l'assassinio; una volta catturata Ermione i due tornavano ad occuparsi dell'uccisione della Tindaride, che, nel frattempo, era, tuttavia, scomparsa. Con i versi 1357-9 i coreuti esprimono la propria impazienza di ottenere conferma dell'uccisione di Elena, creando nel pubblico aspettative a questo riguardo e preparando l'imminente ingresso del Frigio.

¹¹⁰³ Di Benedetto 1965, 254. A sospettare l'espressione sono, ad esempio, Weil 1894, 210 e Wecklein 1900, 60; Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 86 emenda il testo secondo la proposta di Weil, ὅπως ἐπαρθεις στόνοϋ.

¹¹⁰⁴ Arnott 1982, 42, 43 afferma: «In other Greek tragedies the off-stage cry normally signified that the crier was at that precise moment being murdered. Here Euripides deliberately reminds his audience of this fact by the repeated references of his characters in the scene to Helen's imminent death»; «Like a conjuror, Euripides here has used the convention of the offstage cry as one component in a brilliant theatrical trick, designed to surprise, dazzle and (with its delayed climaxes) frustrate his audience». Euripide gioca più volte nell'*Oreste* con le attese del pubblico, sistematicamente deluse, e con le convenzioni del genere tragico (Arnott 1983); si pensi, ad esempio, alle aspettative di Oreste ed Elettra riguardo al ritorno di Menelao nel prologo e nel primo episodio della tragedia, che si rivelano, infine, malriposte in quanto lo zio si rifiuta di aiutare i nipoti.

1366. [ἀλλὰ κτυπεῖ γὰρ κλῆιθρα βασιλείων δόμων: *L'ingresso del Frigio*. Con i versi 1366-8 il corifeo interrompe il canto del coro invitando i coreuti al silenzio in quanto ha udito il cigolio dei chiavistelli della porta del palazzo, che suggerisce che qualcuno stia fuoriuscendo dall'edificio scenico. Euripide ai versi 1311-2 dell'*Oreste* aveva già fatto ricorso, per annunciare l'ingresso di un personaggio, all'espedito della percezione da parte del coro di un rumore, in quel caso di passi, proveniente dallo spazio non visibile. Il caso in questione trova paralleli ancora più pertinenti in Eur. *Hel.* 859-60 e *Ion* 515-6 nei quali l'ingresso, rispettivamente di Teonoe e Xuto, viene annunciato attraverso il riferimento al rumore dei chiavistelli e della porta. Nel passo dell'*Elena*, inoltre, come nel caso in analisi, il *pattern* ricorre in una scena di forte tensione; se nell'*Elena* l'inatteso e impreveduto ingresso di Teonoe ha luogo quando Menelao e la sposa stanno definendo i dettagli del piano escogitato per aver salva la vita, rischiando di provocarne il fallimento, nell'*Oreste* l'ingresso del Frigio si presenta come possibile soluzione dell'aspettativa creatasi nel coro e, di conseguenza, nel pubblico, alimentata dal canto corale dei versi 1353-65, riguardo all'esito dell'aggressione ai danni di Elena¹¹⁰⁵. Ritengo che in nessuno dei passi in questione, come anche in Eur. *Or.* 1311-2, il rumore fosse effettivamente percepibile da parte degli spettatori e che venisse, invece, segnalato al pubblico attraverso la sola menzione verbale¹¹⁰⁶.

I versi 1366-8 suggeriscono inequivocabilmente che il Frigio faceva il proprio ingresso in scena attraverso la porta dell'edificio scenico. Sebbene tutti i manoscritti riportino concordemente il passo in questione, sebbene non vi sia notizia della sua assenza in copie antiche della tragedia e i versi non presentino problematicità testuali, in molte edizioni e studi moderni essi sono stati considerati spuri e interpretati come interpolazione attoriale sulla base della testimonianza dello scolio al verso 1366 che afferma¹¹⁰⁷:

¹¹⁰⁵ Nello *Ione*, invece, il richiamo al rumore della porta come segnalatore dell'ingresso di un personaggio dall'interno del tempio viene utilizzato in modo più meccanico e più simile all'impiego stereotipato che ne verrà fatto nella commedia nuova (e.g. Men. *Epit.* 874-5, *Pk.* 316); sul ricorso del *pattern* nella *Néa* si veda Bader 1971.

¹¹⁰⁶ Di idea contraria è Zanusso 2019, 171.

¹¹⁰⁷ Wecklein 1900, 60-1, Wilamowitz-Moellendorff 1907, 152-3 nota 63, Murray 1913², *ad loc.*, Reeve 1972, 263-4, Biehl 1975, 76, 103-4, Diggle 1994, 267, Stieber 2011, 66.

τούτους δὲ τοὺς τρεῖς στίχους οὐκ ἄν τις ἐξ ἑτοίμου συγχωρήσειεν Εὐριπίδου εἶναι, ἀλλὰ μᾶλλον τῶν ὑποκριτῶν, οἵτινες, ἵνα μὴ κακοπαθῶσιν ἀπὸ τῶν βασιλείων δόμων καταλλόμενοι, παρανοοῖξαντες ἐκπορεύονται τὸ τοῦ Φρυγῶς ἔχοντες σχῆμα καὶ πρόσωπον. ὅπως οὖν διὰ τῆς θύρας εὐλόγως ἐξιόντες φαίνονται, τούτους προσενέταξαν. ἐξ ὧν δὲ αὐτοὶ λέγουσιν, ἀντιμαρτυροῦσι τῇ διὰ τῶν θυρῶν ἐξόδῳ. φανερόν γάρ ἐκ τῶν ἐξῆς ὅτι ὑπερπεπήδηκεν¹¹⁰⁸.

Lo scoliaste individua, infatti, una contraddizione tra l'annuncio del coro e le parole del Frigio dei versi 1369b-72 ([...] πέφευγα [...] κεδρωτὰ πα-/στάδων ὑπὲρ τέραμνα/ Δωρικός τε τριγλύφους), che indicherebbero, a suo parere, un ingresso dall'alto da parte del personaggio. I versi 1366-8 sarebbero, pertanto, stati inseriti da parte di attori che, nelle riproposizioni sceniche della tragedia successive alla prima rappresentazione, avrebbero preferito evitare un ingresso tanto rischioso e accedere allo spazio scenico dalla porta della σκηνή.

La testimonianza dello scolio si presenta, tuttavia, come una semplice ipotesi del commentatore antico, formulata a partire dal testo della tragedia e insufficiente da sola per giustificare l'espunzione del passo; essa, infatti, non viene motivata con l'accesso da parte del solo scoliaste a fonti antiche attualmente non più a disposizione e non trova conferma in un'eventuale problematicità testuale del passo¹¹⁰⁹. L'espunzione dei versi 1366-8, inoltre, è particolarmente problematica in quanto comporterebbe l'eliminazione del convenzionale annuncio d'ingresso di un nuovo personaggio; l'assenza della segnalazione del coro sarebbe tanto più insolita in quanto il Frigio, pur accedendo alla scena in modo spettacolare, entrerebbe senza suscitare alcun commento da parte del gruppo corale¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁸ Σ Eur. Or. 1366 Schwartz.

¹¹⁰⁹ Porter 1994, 198-9 afferma giustamente: «the important point is that scholars probably never would have entered this tangled debate if they had not been led to do so by the *scholion* at 1366».

¹¹¹⁰ Sulla problematicità dell'assenza dell'annuncio dell'ingresso del Frigio si vedano Weil 1868, 782, Dale 1969, 127, Medda 2001, 93, Porter 1994, 196. Insufficiente risulta il compromesso di West 1987a, 275-6, che, per non rinunciare completamente all'annuncio da parte del coro dell'ingresso del Frigio, propone di considerare interpolato il solo v. 1366. Insoddisfacenti le giustificazioni di Biehl 1975, 104 e di Diggle 1994, 267. Il primo (Biehl 1975, 104), espunti i vv. 1366-8, cerca di spiegare l'assenza di un annuncio da parte del coro sottolineando che la velocità dell'arrivo in scena del Frigio prendeva alla sprovvista i coreuti, che, quindi, eccezionalmente tacevano; il secondo (Diggle 1994, 267) ipotizza che i versi da lui ritenuti spuri avessero sostituito i versi di annuncio autentici e originari.

I versi 1369b-72, che lo scoliaste ritiene in contraddizione con l'annuncio dell'arrivo del Frigio attraverso la porta della σκηνή, non suggeriscono necessariamente un ingresso del personaggio dall'alto, soluzione che continua a sembrare di difficile realizzazione nonostante le varie proposte, spesso fantasiose, prese in considerazione dagli studiosi che espungono i versi 1366-8¹¹¹¹. Nell'iniziare la sua monodia, il Frigio racconta di come sia sfuggito alla morte e di come si sia dato alla fuga. Nel fornire i dettagli sulla via percorsa, il personaggio fa ricorso alla preposizione ὑπέρ, che la maggior parte degli interpreti intende nel senso di 'sopra/al di sopra'; il servo avrebbe, pertanto, seguito un percorso alternativo, sopraelevato¹¹¹². L'espressione ὑπέρ [...] Δωρικός τε τριγύφους implicherebbe, quindi, il superamento del cornicione, che chi ipotizza un ingresso del personaggio dall'alto ritiene coincidere con la sommità della facciata dell'edificio scenico¹¹¹³, chi, invece, ipotizza un ingresso dalla porta dell'edificio scenico ritiene dislocato, al pari degli altri elementi architettonici menzionati, all'interno del palazzo¹¹¹⁴. Unica obiezione a quest'ultima ricostruzione sta nel fatto che, come sottolinea West, «triglyphs (carved beam-ends) belong on the face of a building and should be visible to the audience»¹¹¹⁵.

Nel tenere in considerazione l'osservazione di West, è opportuno valutare anche altre accezioni della preposizione ὑπέρ, che già lo scolio al verso 1371, riportando il parere del grammatico Eschine, suggeriva potesse essere intesa nei versi in questione nel

¹¹¹¹ Arnott 1962, 43 immagina che la σκηνή avesse un'altezza limitata, pari a circa 8 piedi (2,5 metri), per consentire fra l'altro al Frigio di calarsi dalla sommità, ma si tratta di una misura solo ipotetica, che non può essere verificata, e che avrebbe comunque esposto l'attore ad un rischio. Fra le varie ricostruzioni ipotizzate per la discesa del Frigio dalla cima dell'edificio scenico si vedano, ad esempio, Verrall 1905, 248 nota 4, che immagina che il personaggio si servisse del giaciglio occupato da Oreste nella prima parte della tragedia per un atterraggio più confortevole, e West 1987a, 276, che suppone che il personaggio si aiutasse nella discesa con una corda.

¹¹¹² Sui vari percorsi interni che il Frigio poteva aver percorso a seconda dell'interpretazione dei vari termini architettonici si veda Di Benedetto 1965, 256-7. Per un'analisi dei termini in questione si veda Stieber 2011, 57-65.

¹¹¹³ Si vedano, ad esempio, Stieber 2011, 66 e West 1987a, 153.

¹¹¹⁴ Dale 1969, 127: «(he) is of course explaining the imagined interior scene, when he scrambled out of the women's quarters before reaching the visible outer doors through which he has just walked in the ordinary way»; Porter 1994, 197: «the roof over which the Phrygian has clambered should be imagined to belong to a structure within the palace compound and therefore out of the audience's sight». In questo senso si esprime anche Σ Eur. Or. 1371 Schwartz: τὰ ἐκ κέδρου ξύλα. Παστάδων δὲ τῶν κοιτῶνων. τέρεμνα δὲ τὰς ὑψηλὰς στέγας. φαίνεται δὲ ἐκ τούτων ὑπερπεπηδηκῶς τὰς ὑψηλὰς στέγας. ἀντὶ τοῦ ὑπὲρ τεράμωνων. ταῦτα οὖν φησιν, ὡς ὑπερπεπηδηκῶς τῶν ἔσω τινὰς οἴκων. παστάδων γὰρ τῶν θαλάμων [...].

¹¹¹⁵ West 1987a, 276, West 1987b, 290.

sensu di πρό, ‘davanti’¹¹¹⁶. Willink, seguito da Medda, fa una proposta ulteriore, intendendo la preposizione nel significato raro di ‘beyond the confines of’¹¹¹⁷; il Frigio starebbe, dunque, dicendo di essere riuscito a superare incolume le stanze interne e la stessa facciata della casa, indicata per metonimia con il riferimento ai triglifi, senza che le sue parole suggeriscano l’azione letterale di oltrepassare il cornicione della σκηνή e, quindi, di calarsi dall’alto¹¹¹⁸.

Questa interpretazione dei versi 1370-2, che ritengo la più valida e la più rispettosa del testo tradito, dimostra che le parole del Frigio non contraddicevano l’annuncio di ingresso pronunciato dal coro ai versi 1366-8, che può, quindi, essere conservato senza problemi, con il conseguente ingresso del nuovo personaggio dalla porta dell’edificio scenico¹¹¹⁹.

La visibilità dei triglifi, sostenuta con decisione da West, non risulta necessaria all’efficacia della messa in scena, sebbene nel finale della tragedia la sommità dell’edificio scenico venga chiaramente individuata e alcuni elementi architettonici dell’edificio siano portati all’attenzione del pubblico¹¹²⁰.

1369b-70. βαρβάρους ἐν εὐ-μάρισιν [...]: *L’aspetto del Frigio*. Il testo euripideo fornisce un’unica informazione riguardo al costume del servo frigio; il personaggio stesso, infatti, nel raccontare la propria fuga, ai versi 1369b-70 fa riferimento alle calzature da lui indossate definendole βάρβαροι εὐμάριδες. Il termine εὐμαρίς ricorre

¹¹¹⁶ Σ Eur. Or. 1371 Schwartz: [...] Αἰσχίνης δὲ τὴν ὑπὲρ ἀντὶ τῆς πρό φησί, ἔν’ ἢ ἀντὶ τοῦ πρὸ τεράμων.

¹¹¹⁷ Willink 1986, 307 confronta il passo con Eur. Alc. 829, Ion 46, 514, 1320-1; Medda 2001, 94 rende ὑπὲρ con l’italiano ‘al di là di’.

¹¹¹⁸ Se Willink 1986, 307 interpreta l’intera espressione dei vv. 1370-2 [...] κεδρωτὰ πα-/στάδων ὑπὲρ τέραμνα/Δωρικὰς τε τρίγλυφους, come una perifrasi per intendere la facciata dell’edificio scenico, preferisco, invece, con Tozzi 2016, 106-7 intendere κεδρωτὰ παστάδων τέραμνα come riferito alle zone interne della casa e Δωρικὰς τρίγλυφους come riferito alla facciata del palazzo. La studiosa (Tozzi 2016, 107-11) sottolinea come in un altro passo euripideo, Eur. IT 113-4, il termine τρίγλυφος sia impiegato in riferimento alla facciata dell’edificio scenico nel contesto del passaggio tra spazio interno e spazio esterno; i triglifi rappresentano, pertanto, secondo Tozzi 2016, 111 correttamente «la linea di demarcazione superiore del fondale scenico, ben visibile [...], ma soprattutto funzionale a indicare al pubblico che era seduto nel *theatron* il movimento degli attori tra spazio scenico e retroscenico».

¹¹¹⁹ Fra i sostenitori di questa soluzione, oltre ai già citati Willink 1986, 305, Medda 2001, 92-4 e Tozzi 2016, 104-11, vi è anche Mastronarde 1990, 285. È debole, a mio parere, l’ipotesi di Di Benedetto 1965, 255-6 che, pur ritenendo che il Frigio non si calasse dall’alto, ipotizza che il personaggio per uscire non utilizzasse la porta principale, ma una porta laterale, identificata come ingresso del gineceo.

¹¹²⁰ West 1987b, 290: «The Doric triglyphs are visual detail; they are mentioned because we can see them».

anche in Aesch. *Pers.* 660 nelle parole del coro, che denomina in tal modo i calzari del fantasma di Dario; il vocabolo indicava, pertanto, in tragedia una generica calzatura di foggia orientale, indossata indipendentemente dall'estrazione sociale del soggetto. A fare la differenza tra le εὐμάριδες del fantasma di Dario e quelle del servo frigio è il color zafferano delle calzature del primo, che impreziosisce la scarpa e suggerisce la posizione altolocata di chi la indossa¹¹²¹.

Sulla base delle testimonianze iconografiche e letterarie è possibile ricostruire l'aspetto delle εὐμάριδες, che erano dei calzari in pelle di daino che avvolgevano interamente il piede, arrivando fino alla caviglia¹¹²².

Nell'episodio in analisi vengono menzionate a breve distanza le diverse calzature del Frigio (βαρβάροις ἐν εὐμάρισιν, versi 1369b-70), di Elena (τὸ χρυσεοσάμβαλον ἔχνος, verso 1468) e di Oreste (Μυκηνιδ' ἀρβύλαν, verso 1470). L'attenzione del tragediografo per questo dettaglio del costume è funzionale a mettere in evidenza la diversa appartenenza etnica dei soggetti e, nel caso di Elena, l'adesione della donna al lusso orientale. La differente foggia dei calzari di Oreste e del Frigio in particolare doveva essere scenicamente evidente e contribuiva a marcare anche visivamente la distanza tra i due personaggi, che si fronteggiano in un serrato confronto verbale a partire dal verso 1506¹¹²³.

L'appartenenza al mondo orientale del servo frigio, introdotta attraverso il riferimento alle βάρβαροι εὐμάριδες, viene ulteriormente marcata per contrasto attraverso l'impiego nei versi adiacenti di altri due aggettivi indicanti l'etnia; la spada degli aggressori è infatti un Ἀργεῖον ξίφος (verso 1369a) e i triglifi del palazzo reale sono in stile dorico (verso 1372)¹¹²⁴.

¹¹²¹ Roscino 2006, 59, 151. Testimonianze letterarie del ricorso in poesia greca al color zafferano come segno di sfarzo e lusso sono, ad esempio, Pi. *P.* 4. 232, *N.* 1.38, Aesch. *Ag.* 239, Eur. *Hec.* 468.

¹¹²² Polluce attesta che le calzature in questione erano realizzate in pelle di daino (Poll. *Onom.* 7.90): ἡ δὲ εὐμαρίς κοινὸν ἀνδράσι πρὸς γυναῖκας, βαρβαρικὸν μὲν εὔρημα, ἐξ ἐλαφῶν δὲ πεποιημένον. Quanto alle raffigurazioni nelle quali comparivano le εὐμάριδες, si veda, ad esempio, il dettaglio del rilievo del tesoro di Dario I (Apadana, lato Est), che rappresenta il Gran Re mentre dà udienza ai sudditi (Schmidt 1953, tavv. 121-3).

¹¹²³ Se è innegabile, a mio parere, che attraverso il dettaglio della calzatura, Euripide intendesse sottolineare la differenza etnica e la forte distanza tra i personaggi, ritengo, tuttavia, eccessivo considerare il fugace riferimento ai calzari come principale strumento di caratterizzazione dei vari soggetti, come sembra proporre Coppola 2016, 121: «Le calzature, sapientemente messe in evidenza dal poeta, denotano così i personaggi e i loro caratteri». Più misurata nelle sue conclusioni interpretative è Wyles in Taplin-Wyles 2010, 240.

¹¹²⁴ Taplin-Wyles 2010, 240 nota 31.

Sebbene le sembianze del servo frigio non vengano approfondite a livello testuale, il personaggio doveva presentare altri elementi che ne suggerissero visivamente l'origine orientale, insistentemente ribadita a parole¹¹²⁵.

Nel corso del quinto secolo a.C., nelle rappresentazioni iconografiche greche di soggetti non greci, viene rivolta un'attenzione crescente alla specificità e alterità del costume orientale rispetto a quello greco¹¹²⁶. Fra gli elementi distintivi vi sono la κίδαρις, caratteristico copricapo con lembi morbidi ricadenti sulle spalle¹¹²⁷, l'ἔπενδύτης, corta veste spesso ampiamente decorata con motivi geometrici o ad 'occhio di pavone'¹¹²⁸, e le ἀναξυρίδες, pantaloni indossati sotto alla veste¹¹²⁹. I soggetti orientali sono, inoltre, spesso rappresentati come dotati di barba con una caratteristica forma a punta¹¹³⁰.

Se è improbabile che le sembianze dello schiavo frigio coincidessero integralmente con l'aspetto dei soggetti di origine orientale rappresentati in pittura vascolare, alcuni elementi del costume del personaggio euripideo dovevano, tuttavia, consapevolmente rifarsi all'iconografia dei βάρβαροι diffusa all'epoca. Il Frigio doveva, infatti, in qualche modo rappresentare visivamente il lusso orientale portato da Troia da parte di Elena.

Interessante per la ricostruzione dell'aspetto del Frigio è anche la testimonianza della *situla* a figure rosse conservata al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia¹¹³¹. Sul recipiente, alle spalle di Pelope, identificato tramite iscrizione, viene rappresentato un personaggio anonimo, probabilmente un servo del figlio di Tantalò, definito

¹¹²⁵ Si vedano, ad esempio, i vv. 1374, 1381, 1385, 1395-9. La distanza tra mondo greco e mondo barbaro viene continuamente insistita e ribadita a parole nel corso dello scambio tra coro e Frigio e durante il successivo dialogo tra quest'ultimo e Oreste. Ne vengono sottolineati i diversi usi (vv. 1426-30, 1507-8), la mancanza di attitudine alla guerra (vv. 1483-9) e la codardia (vv. 1418, 1425, 1498-9, 1514, 1518).

¹¹²⁶ Per approfondire si veda DeVries 2000, 342-56.

¹¹²⁷ Si veda, ad esempio, il copricapo della guardia sullo *stamnos* a figure rosse conservato al British Museum di Londra (inv. E 447, *LIMC online* ID 6170), risalente al 440 a.C. circa.

¹¹²⁸ Si veda, ad esempio, la *pelike* a figure rosse conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 1978.11.9, *LIMC online* ID 6145) della prima metà del V sec. a.C.

¹¹²⁹ Si veda, ad esempio, il cratere a calice conservato al National Archaeological Museum di Atene (inv. 12257, *LIMC online* ID 6124) risalente al 400-375 a.C.

¹¹³⁰ Questo tratto compare anche nelle rappresentazione che, ad esempio, i Persiani fanno di se stessi. La maggior parte dei soggetti rappresentati nel rilievo del tesoro di Dario I a Persepoli condividono questa caratteristica (Schmidt 1953, tav. 121).

¹¹³¹ *Situla* di origine apula, inv. 18003, *LIMC online* ID 8410.

solamente Φρύξ, che indossa come elemento distintivo della sua origine non greca un copricapo orientale.

1393. σαφῶς λέγ' ἡμῖν αὖθ' ἕκαστα τῶν δόμοις: *Il racconto del Frigio.* Il coro interviene al verso 1393 e chiede chiarimenti al Frigio riguardo agli eventi dei quali è stato testimone all'interno del palazzo. Ai versi 1369a-79 e 1381-92, infatti, il personaggio ha indugiato in lamenti, invocazioni e frasi allusive, senza chiarire se il piano dei figli di Agamennone abbia avuto successo o meno.

Al verso 1395 inizia il vero e proprio racconto del servo che gioca fin dall'inizio con le aspettative del coro e degli spettatori: le parole dei versi 1395-9, 1444-5, 1455-7 sembrano, infatti, suggerire l'esito positivo dell'impresa e implicare la morte di Elena. Il resoconto stesso del Frigio, inoltre, confermando punto per punto l'attuazione del piano elaborato da Oreste, Pilade ed Elettra ai versi 1119-30 e 1177-203, che è stato applicato alla lettera fin nei più piccoli dettagli, e insistendo sui particolari dell'aggressione ai danni di Elena (versi 1459-72b), sembra comportare la riuscita del piano. Solo alla fine del racconto, ai versi 1494b-7b, il Frigio, deludendo le aspettative dei suoi uditori, afferma esplicitamente che Elena è riuscita in qualche modo a sottrarsi alla morte ed è scomparsa. L'ambiguità riguardante la sorte di Elena si ripropone anche nel corso dello scambio dialogico tra Oreste e il Frigio, durante il quale il figlio di Agamennone si esprime più volte come se l'omicidio della Tindaride avesse avuto esito positivo (vv. 1512, 1534-7).

Euripide, per rendere i fatti narrati dal servo più vividi e visualizzabili per gli spettatori, inserisce nel racconto alcuni dettagli descrittivi, funzionali a sottolineare lo stile di vita lussuoso, di impronta orientale, che Elena ha adottato¹¹³². Il Frigio, infatti, nel contestualizzare l'agguato ai danni della Tindaride, ai versi 1426-36 delinea un'immagine efficace, descrivendo se stesso nell'atto di agitare il flabello piumato presso la testa della donna secondo un uso orientale, mentre quest'ultima cuce ornamenti di stoffe purpuree per la tomba della sorella. Nell'alludere, attraverso le parole del Frigio, all'amore di Elena per il lusso orientale, Euripide attingeva, quindi,

¹¹³² *cf.* Eur. *Or.* 1113, nell'escogitare il piano di vendetta Pilade fa riferimento allo stile lussuoso di stampo orientale che Elena ha riportato con sé da Troia.

all'immaginario condiviso riguardante la donna, che si riflette anche nelle testimonianze iconografiche del personaggio. Fra di queste particolarmente interessante, sebbene posteriore rispetto alla tragedia in esame, è l'*hydria* risalente al quarto secolo a.C., conservata al Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo, raffigurante Elena assisa in trono, affiancata da Paride e da un'ancella che impugna il flabello per sventolare la Tindaride¹¹³³.

1503. καὶ μὴν ἀμείβει καινὸν ἐκ καινῶν τόδε: *L'ingresso di Oreste.* Il coro, dopo esser venuto a conoscenza della mancata uccisione di Elena, annuncia ai versi 1503-5 l'inaspettato arrivo in scena di Oreste, proveniente dall'interno del palazzo. I coreuti mettono in evidenza l'ingresso concitato del personaggio, che compare ἐπτοημένῳ ποδί (verso 1505), e sottolineano che è armato di spada (ξίφηφόρον, verso 1504). La spada, che è stata ripetutamente menzionata nel corso della tragedia senza venir mai mostrata scenicamente, compare a questo punto per la prima volta di fronte agli spettatori. L'oggetto, designato inizialmente come strumento del suicidio di Oreste ed Elettra (versi 953, 1035-6, 1052, 1063), era stato rifunzionalizzato nel corso dell'elaborazione del piano di vendetta nei confronti di Menelao divenendo mezzo per perpetrare l'assassinio di Elena (versi 1101, 1125).

Nel corso del dialogo con il Frigio, Oreste doveva impugnare l'arma con fare intimidatorio, brandendola contro il suo interlocutore, che al verso 1507 si era prostrato a terra, inchinandosi alla maniera orientale. In coincidenza con il verso 1516, il figlio di Agamennone doveva rendere più concreto l'avvertimento verbale εἰ δὲ μή, κτενῶ σε avvicinando lo ξίφος al collo del Frigio, sempre prostrato a terra, spingendo quest'ultimo a cedere alle sue minacce e a supplicare di allontanare da lui l'arma (ἄπεχε φάσγανον, verso 1519).

Se il Klotz intende l'epiteto μέλαν, attribuito alla spada ai versi 1148 e 1473, come riferito all'aspetto della lama dell'arma a motivo del colore del metallo di cui l'oggetto

¹¹³³ *Hydria* a figure rosse di origine attica, The Hermitage Museum, St. Petersburg (inv. 10-0 26, *LIMC online* ID 29667), datata più precisamente al 370-60 a.C. Si veda anche l'anfora apula risalente al IV sec. a.C., conservata al Museo Archeologico di Napoli (inv. 81945, *LIMC online* ID 29621), raffigurante Elena in posizione eretta che si rimira allo specchio mentre una serva la sventola con un ventaglio.

è costituito¹¹³⁴, ritengo, tuttavia, che l'aggettivo non suggerisca tanto una nota coloristica, ma vada inteso piuttosto in senso non letterale e abbia un'implicazione sinistra, alludendo alla natura dello ξίφος come strumento di morte¹¹³⁵. La nota cromatica potrebbe essere reintrodotta se si mettesse il passo in relazione ad Eur. *Or.* 821-2, [...] μελάνδετον δὲ φόνωι/ ξίφος [...], dove si fa riferimento al sangue versato a seguito dell'uccisione di Clitemnestra che ha reso scura la spada con la quale Oreste ha compiuto l'assassinio; nel passo in esame l'arma potrebbe, quindi, essere definita 'nera di sangue' anticipatamente, prima ancora che l'omicidio di Elena sia stato compiuto¹¹³⁶. L'aggettivo μέλαν non fornisce in ogni caso informazioni sull'aspetto esteriore della spada visibile per gli spettatori.

1524. εὔ λέγεις· σώϊζει σε σύνεσις. ἀλλὰ βαῖν' ἔσω δόμων: Da dove esce il Frigio?

Il Frigio, in seguito alle parole di Oreste di verso 1524, [...] σώϊζει σε σύνεσις. ἀλλὰ βαῖν' ἔσω δόμων, lasciava con ogni probabilità la posizione prostrata conservata durante l'intero scambio dialogico e si sollevava in piedi, cominciando ad avvicinarsi alla porta dell'edificio scenico, dopo aver ricevuto l'assenso del figlio di Agamennone (*Φρ.* οὐκ ἄρα κτενεῖς μ'; *Ορ.* ἀφεῖσαι [...], verso 1525b)¹¹³⁷. Il movimento del personaggio veniva probabilmente interrotto dall'ἀλλὰ μεταβουλευσόμεσθα di Oreste di verso 1526a, interpretato dal Frigio in riferimento ad un possibile ripensamento da parte del figlio di Agamennone riguardo alla decisione di risparmiargli la vita; il servo, temendo di correre ancora il rischio di morire, fermava probabilmente il passo e non è da escludere che accompagnasse il τοῦτο δ' οὐ καλῶς λέγεις di verso 1526b con gesti che esprimessero il proprio timore. L'impiego al verso 1525 e al verso 1526

¹¹³⁴ Klotz 1859, 159: «μέλαν in his locis omnibus pertinet ad nudum ferrum ensis, quod propter nigri aeris colorem μέλαν dicitur». *cf.* Hes. *Op.* 151, dove il ferro (σίδηρος) viene definito μέλας.

¹¹³⁵ *cf.* μέλας θάνατος in Hom. *Il.* 16. 687, *Od.* 17. 326, Eur. *Tro.* 1315-6; μέλαινα κήρ in Hom. *Il.* 11.360, *Od.* 15.275, Eur. *Pho.* 950. Dodds 1960², 155 per Eur. *Ba.* 628 prende in considerazione entrambe le accezioni; Easterling 1982, 182 in Soph. *Tr.* 856 preferisce ritenere che l'epiteto si riferisca al colore del metallo; Allan 2008, 341, in riferimento ad Eur. *Hel.* 1656, sostiene che l'aggettivo sia impiegato per ottenere un effetto sinistro, in quanto la spada è portatrice di morte.

¹¹³⁶ Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 78 nota 3 intende l'aggettivo nel senso di «noirci par le sang du meurtre».

¹¹³⁷ Willink 1986, 333 ritiene, invece, che il Frigio o non facesse in tempo a sollevarsi in piedi prima che Oreste dicesse le parole di verso 1526a o, qualora sollevatosi, si prostrasse di nuovo, temendo ancora per la sua vita.

dell'ἀντιλαβή contribuisce a suggerire la concitazione di questo passo movimentato¹¹³⁸.

Oreste, tuttavia, ai versi 1527-36 placava i timori del Frigio spiegando a cosa intendeva riferirsi con l'ἄλλὰ μεταβουλευσόμεσθα di verso 1526a; il figlio di Agamennone, infatti, non ha cambiato idea riguardo alla sorte del servo, ma riguardo alla possibilità che Menelao venisse avvertito e giungesse in scena, portando con sé uomini armati. Oreste, uscito dal palazzo per assicurarsi che il Frigio non gridasse in cerca di aiuto, aveva acquisito nel corso del dialogo con il servo una nuova consapevolezza che lo portava ad affermare Μενέλεων δ' οὐ τάρβος ἡμῖν ἀναλαβεῖν ἔσω ξίφους· / ἄλλ' ἴτω ξανθοῖς ἐπ' ὤμων βοστρύχοις γαυρούμενος (versi 1531-2)¹¹³⁹. Se l'indicazione di Oreste di verso 1524, [...] σώζει σε σύνεσις. ἀλλὰ βαῖν' ἔσω δόμων, sembra indicare chiaramente che il Frigio usciva di scena rientrando nel palazzo¹¹⁴⁰, alcuni studiosi sulla base dei versi 1550 e 1556-9 hanno ipotizzato che il servo ricorresse, invece, ad uno degli ingressi laterali e che era proprio lui ad allertare Menelao e gli Argivi riguardo ai fatti accaduti in casa¹¹⁴¹.

Al verso 1550, infatti, il coro, annunciando l'ingresso di Menelao, suppone che quest'ultimo sia stato in qualche modo avvertito riguardo al piano di vendetta dei nipoti e di Pilade, mentre ai versi 1556-9 l'Atride afferma che φόβωι σφαλεῖς τις gli ha riferito della scomparsa della moglie, che lui ritiene falsa¹¹⁴². Le parole di Oreste dei versi 1529-36, in quest'ottica interpretativa, segnalerebbero, quindi, l'indifferenza acquisita dal figlio di Agamennone riguardo all'eventualità che qualcuno avvertisse Menelao, possibilità immediatamente colta dal Frigio che avrebbe, dunque, invertito la propria direzione, uscendo indisturbato attraverso una delle εἴσοδοι laterali.

Le parole del coro di verso 1550 si pongono, tuttavia, in linea con l'uso diffuso nella produzione drammatica antica di giustificare l'ingresso in scena di un personaggio

¹¹³⁸ *cf.* Eur. *Hel.* 1627-41, dove oltre alla presenza dell'ἀντιλαβή anche il tono irriverente dello scambio dialogico tra Teoclimeno e il servo presenta delle somiglianze con il passo in analisi.

¹¹³⁹ Interessante notare l'impiego del δέ avversativo, che stabilisce una contrapposizione rispetto alle parole fin qui dette da Oreste.

¹¹⁴⁰ Page 1934, 46: «the Phrygian alone had left the palace, and he was sent back by Orestes»; Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 94 ritiene che il Frigio facesse ritorno nel palazzo, ma anticipa la dipartita del personaggio al v. 1526b.

¹¹⁴¹ Willink 1986, 339, West 1987a, 165; Medda 2001, 314-5 nota 193. Da escludere la soluzione estrema di Grüniger 1898, 11-24 e Gredley 1968, che espungono completamente i vv. 1506-36.

¹¹⁴² Il personaggio, inoltre, ai versi 1562-3 mostra di essere a conoscenza della sorte della figlia.

suggerendo la possibilità che sia venuto a conoscenza in qualche modo dei fatti accaduti. Si pensi, ad esempio, al caso di Soph. *Ant.* 1180-2, nei quali il coro annuncia l'ingresso di Euridice affermando [...] ἐκ δὲ δωμάτων/ ἦτοι κλυοῦσα παιδὸς ἢ τύχη περᾶ (versi 1181-2), o al caso di Ar. *Pl.* 332-4, dove Cremilo, introducendo l'ingresso di Blepsidemo, afferma [...] δῆλος δ' ἐστὶν ὅτι τοῦ πράγματος/ ἀκήκοέν τι τῆ βαδίσει καὶ τῷ τάχει (versi 333-4).

Le parole stesse di Menelao dei versi 1554-60, 1562-3 sono volte a motivare e spiegare le ragioni dell'ingresso del personaggio secondo una consuetudine del teatro antico: Eur. *Hec.* 1109-13, *HF* 1163-71, *Hipp.* 790-6. Se, spesso, il personaggio giustificava il proprio ingresso facendo riferimento ad un contatto uditivo diretto con la scena¹¹⁴³, nel caso in questione la mancanza di una percezione diretta da parte dell'Atride di quanto accaduto alla moglie e alla figlia veniva sostituita dalla mediazione di un anonimo informatore. Simile al caso in questione è, ad esempio, quello di Eur. *Andr.* 1047-52, nei quali Peleo chiede conferma al coro della diceria che ha udito riguardo alla definitiva partenza di Ermione dalla reggia senza approfondire dove abbia appreso la notizia¹¹⁴⁴.

Gli spettatori, consapevoli e abituati a queste convenzioni teatrali, non si interrogavano, quindi, sulle modalità di circolazione dell'informazione o sull'identità dell'informatore; non era, dunque, necessario che il pubblico vedesse il Frigio uscire da una delle εἴσοδοι perché le parole del coro dei versi 1550 e quelle di Menelao dei versi 1556-9 trovassero spiegazione. Dal momento che l'incongruenza tra la conoscenza da parte dell'Atride dei fatti accaduti e l'uscita di scena del Frigio attraverso la porta dell'edificio scenico è sentita più dal lettore moderno di quanto non fosse notata dallo spettatore antico¹¹⁴⁵, non è neppure necessario giustificare le formulazioni delle donne del coro e dell'Atride suggerendo che altri servi «climbed out of the palace at the back instead of the front, and went straight to Menelaos instead of waiting to be apprehended»¹¹⁴⁶.

¹¹⁴³ Si vedano, ad esempio, Eur. *Ba.* 178-9, dove Cadmo entra in scena dal palazzo avendo udito la voce di Tiresia, e Eur. *IA* 819-20, dove Clitemnestra sente la voce di Achille ed esce dalla tenda.

¹¹⁴⁴ Eur. *Andr.* 1047-52: Φθιώτιδες γυναῖκες, ιστοροῦντί μου/ σημήνατ'· ἠισθόμεν γὰρ οὐ σαφῆ λόγον/ ὡς δώματ' ἐκλιποῦσα Μενέλεω κόρη/ φρουρὴν τὰδ'· ἦκω δ' ἐκμαθεῖν σπουδῆν ἔχων / εἰ ταῦτ' ἀληθῆ- τῶν γὰρ ἐκδήμων φίλων/ δεῖ τοὺς κατ' οἶκον ὄντας ἐκπνεῖν τύχας.

¹¹⁴⁵ Di Benedetto 1965, 284.

¹¹⁴⁶ Page 1934, 46.

Una volta stabilita la convenzionalità delle affermazioni del coro e di Menelao, viene meno anche la necessità di individuare nelle parole di Oreste dei versi 1529-36 un'implicita indicazione di regia rivolta al Frigio perché lasciasse la scena attraverso una delle εἴσοδοι invece che attraverso la σκηνή, come precedentemente indicato. Ai versi 1529-36, pertanto, il figlio di Agamennone, nell'affermare di aver cambiato posizione riguardo alla possibilità che Menelao venisse messo a parte dei fatti accaduti, più che dare implicita legittimazione al Frigio perché uscisse dalle vie laterali e mettesse in allerta gli Argivi e l'Atride, prepara l'ingresso di Menelao e suggerisce al pubblico l'atteggiamento battagliero che intende assumere per fronteggiare l'offensiva dello zio.

Al verso 1536, dunque, sia Oreste sia il Frigio facevano ritorno nel palazzo, lasciando la scena libera per l'intervento del coro.

1549. ἀλλὰ μὴν καὶ τόνδε λεύσσω Μενέλεων δόμων πέλας: *L'ingresso di Menelao.*

Il coro ai versi 1549-50 annuncia l'ingresso di Menelao da uno degli accessi laterali. I membri del gruppo corale vedono il personaggio prima ancora che egli divenga percettibile per il pubblico e ne notano il passo rapido (ὀξύπουν, verso 1550). L'Atride doveva entrare in scena con un seguito di uomini in armi, la presenza del quale era preparata dalle parole di Oreste di verso 1533 (εἰ γὰρ Ἀργείους ἐπάξει τοῖσδε δώμασιν λαβών)¹¹⁴⁷. Menelao si rivolgeva con ogni probabilità alle comparse che lo accompagnavano ai versi 1561-2; se, infatti, è probabile che l'ordine generico ἀνοιγέτω τις δῶμα fosse rivolto all'interno della casa, la mancata ricezione ed esecuzione del comando spingeva l'Atride a reiterare l'esortazione, rivolgendola, tuttavia, in questo secondo caso ai propri attendenti ([...] προσπόλοις λέγω/ ὠθεῖν πύλας τάσδ'(ε) [...])¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁷ Stanley-Porter 1973, 81 si pronuncia a favore della presenza di attendenti al fianco di Menelao.

¹¹⁴⁸ Sull'esortazione reiterata perché non ha avuto successo la prima volta si veda Telò 2002a, 24, che parla in particolare, tuttavia, di ordini dai quali dipende il ripristino delle normali condizioni di contatto tra i personaggi. Sebbene West 1987a, 288 affermi: «But one might expect the text to be more explicit about the first order having no effect», la ripetizione stessa dell'ordine è già di per sé una prova della mancata efficacia del primo tentativo. Hourmouziades 1965, 18 è favorevole come West 1987a, 167 alla ricostruzione proposta.

Antecedenti interessanti per il passo in questione sono Eur. *Med.* 1313-5 ed Eur. *Hipp.* 808-9, che presentano formulazioni simili ad Eur. *Or.* 1561-2¹¹⁴⁹; in tutti e tre i casi Euripide gioca con le aspettative del pubblico, che attende la rivelazione, attraverso l'ἐκκύκλημα, del/i cadavere/i presenti all'interno dell'edificio scenico¹¹⁵⁰. Solo nel caso del passo dell'*Ippolito* euripideo, tuttavia, l'attesa del pubblico veniva appagata con la comparsa del corpo senza vita di Fedra. Nelle altre due occorrenze la porta della σκηνή rimaneva serrata e gli spettatori assistevano ad apparizioni spettacolari e inattese dei personaggi in posizione sopraelevata, attraverso il ricorso alla μηχανή e l'impiego del tetto dell'edificio scenico. Nel caso di Eur. *Hipp.* 808-9 i πρόσπολοι ai quali si rivolge Teseo sono senza dubbio i servitori all'interno del palazzo; il personaggio non giunge con atteggiamento ostile, sta, al contrario, facendo ritorno nella propria dimora dopo aver consultato l'oracolo e si meraviglia di non trovare al suo arrivo la casa aperta per accoglierlo. Nel caso di Eur. *Med.* 1314-5, come nel passo in questione, invece, si pone il problema dell'ubicazione dei destinatari dell'esortazione di Giasone e, di conseguenza, della presenza o meno di un seguito di uomini armati. Tanto Giasone, quanto Menelao sono, infatti, maldisposti nei confronti di chi ha il controllo della casa al momento del loro ingresso in scena e giungono pieni di animosità, tanto da spingersi a forzare la porta dall'esterno, come dimostrano le parole di Medea in Eur. *Med.* 1317 e quelle di Oreste in Eur. *Or.* 1567. In Eur. *Med.* 1314-5 il riferimento nell'esortazione di Giasone a chiavistello e sbarre, che, trovandosi nella parte interna della porta¹¹⁵¹, potevano essere rimossi solo da dentro, costituisce un indizio del fatto che il personaggio intendesse rivolgersi ai servitori presenti nel palazzo¹¹⁵². Inoltre, l'ingresso di Giasone con un seguito, per quanto sostenuto da alcuni studiosi, non trova indizi a livello testuale¹¹⁵³.

¹¹⁴⁹ Eur. *Med.* 1313-5: Χο. πύλας ἀνοίξας σῶν τέκνων ὄψηι φόνον./ *Ια. χαλαῖτε κληϊδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι,/ ἐκλύεθ' ἀρμούς [...]*; Eur. *Hipp.* 808-9: χαλαῖτε κληϊθρα, πρόσπολοι, πλωμάτων,/ ἐκλύεθ' ἀρμούς [...].

¹¹⁵⁰ In riferimento al passo della *Medea* si veda Mastronarde 2002, 39.

¹¹⁵¹ *cfr.* Eur. *Or.* 1551-2, 1571-2. Hourmouziades 1965, 16.

¹¹⁵² Mastronarde 2002, 376 afferma: «Alternatively, if Jason is not alone, then the address πρόσπολοι is made to those outside with him and we may translate 'loosen the locked doors, servants, break the fastenings', and Jason joins the assault». I verbi utilizzati nel passo della *Medea* in questione (χαλαῖτε e ἐκλύετε) sono identici a quelli impiegati ai vv. 808-9 dell'*Ippolito* nel medesimo contesto; escluderei, dunque, che essi indicassero eccezionalmente in questo passo un'azione violenta.

¹¹⁵³ Stanley-Porter 1973, 86 nota 53 e Page 1938, 174 sono favorevoli all'ingresso solitario di Giasone. Hourmouziades 1965, 17-8 e Mastronarde 1990, 266 ritengono, invece, che il personaggio comparisse

In Eur. *Or.* 1561-2, data la mancata menzione di κληῖθρα e ἄρμοί e dato l'impiego del verbo ὠθέω, 'spingere con forza', le parole di Menelao (ὠθεῖν πύλας τάσδε, verso 1562) sono preferibilmente intese come invito, rivolto dall'Atride al proprio seguito, a scardinare la porta dall'esterno¹¹⁵⁴. La presenza accanto a Menelao di attendenti in armi trova, inoltre, giustificazione nei ripetuti riferimenti da parte dei figli di Agamennone e del coro all'ostilità nei loro confronti non del solo Atride, ma di una pluralità di nemici, che giunge a comprendere in alcuni passi l'intera popolazione di Argo (versi [1218-9], 1255-7, 1271-2, 1354-6, 1510, 1530).

I versi 1561-2 prevedevano, dunque, un coinvolgimento del seguito di Menelao, che, insieme a quest'ultimo, doveva trovarsi in prossimità della porta dell'edificio scenico, pronto a forzarla per consentire all'Atride di salvare la figlia e recuperare il cadavere della moglie.

Non ritengo, invece, che l'invito alle armi di Menelao dei versi 1621-4, debba considerarsi rivolto ai soli attendenti che lo scortavano; si trattava, infatti, con ogni probabilità di una richiesta di aiuto indirizzata all'intera cittadinanza di Argo, più volte descritta e chiamata in causa nel corso della tragedia¹¹⁵⁵.

L'invito ai figli di Agamennone. Il coro, dopo aver annunciato l'arrivo di Menelao, si rivolge immediatamente ad Elettra e Oreste invitandoli a serrare la porta, senza essere udito dall'Atride che sta ancora facendo il proprio ingresso in scena. Sebbene i figli di Agamennone non diano conferma immediata dall'interno di aver udito le parole dei coreuti, né di aver eseguito quanto loro raccomandato, al verso 1571 Oreste afferma μοχλοῖς δ' ἄραρε κληῖθρα, dimostrando che l'azione suggerita dal coro aveva

in scena con un seguito di attendenti. Mastronarde 2002, 376, in un secondo momento, ripensa la posizione precedente, preferendo pronunciarsi a favore dell'assenza di compare.

¹¹⁵⁴ Si veda anche la ὑπόθεσις narrativa dell'*Oreste* (Schwartz 1887, 92, II. 15-7: ἐπιφανεῖς δὲ Μενέλαος καὶ βλέπων ἑαυτὸν ἅμα γυναικὸς καὶ τέκνου στερούμενον ὑπ' αὐτῶν ἐπεβάλετο τὰ βασιλεία πορθεῖν), nella quale si mette in evidenza il tentativo di Menelao di prendere d'assalto il palazzo. A questo riguardo Meccariello 2014, 260 afferma: «È possibile che [...] l'autore del riassunto interpreti come minaccia di devastazione della reggia i vv. 1561-2, in cui Menelao ordina ai servi di farvi irruzione». Si veda anche Hourmouziades 1965, 16, che sostiene che le porte si aprissero verso l'interno e che ribadisce l'interpretazione letterale del verbo ὠθέω nel senso di 'spingere/premere'. Per ὠθέω nel senso di 'spingere con forza' in riferimento ad una porta si veda, ad esempio, Lys. 1.24: ὄσαντες δὲ τὴν θύραν τοῦ δωματίου [...].

¹¹⁵⁵ e.g. vv. 46, 49, 119, 442, 536, 612, 704-5, 730, 857, 871. Si veda anche Hourmouziades (1965: 120). Ad un maggior coinvolgimento nelle vicende tragiche della cittadinanza di Argo, che agisce fuori scena prendendo anche decisioni importanti, corrisponde una descrizione particolarmente accurata e dettagliata degli spazi cittadini non visibili in scena.

trovato realizzazione. Il testo euripideo non consente, tuttavia, di stabilire se la porta era stata serrata al verso 1536, in coincidenza con l'ingresso nel palazzo di Oreste e del Frigio, o a seguito della sollecitazione del coro dei versi 1551-2.

1566. οὔτος σύ, κλήθρων τῶνδε μὴ ψαύσης χερσί: *L'impiego del tetto.* Mentre l'attenzione del pubblico è interamente rivolta verso l'ingresso dell'edificio scenico, dove Menelao e il suo seguito si stanno apprestando ad abbattere la porta, Oreste compare sulla sommità della σκηνή, come confermato dalle parole dello zio al verso 1574 (δόμων δ' ἐπ' ἄκρων τούσδε πυργηρουμένου). Nella messa in scena del finale dell'*Oreste* veniva, pertanto, coinvolto il tetto dell'edificio scenico, probabilmente dotato di un basso parapetto¹¹⁵⁶. L'impiego della superficie superiore della σκηνή, raggiungibile attraverso una scala interna all'edificio scenico o posteriore ad esso¹¹⁵⁷, doveva essere di forte impatto sugli spettatori. I casi tragici nei quali sono personaggi umani e non divinità a comparire sul tetto della σκηνή, come nel passo in questione, sono particolarmente rari; si vedano, ad esempio, i versi 1-39 dell'*Agamennone* eschileo, nei quali una guardia attende il segnale luminoso che dovrebbe annunciare la sconfitta di Troia, e i versi 88-201 delle *Fenicie* euripidee, nei quali un servo e Antigone raggiungono il tetto del palazzo per vedere dall'alto l'esercito argivo¹¹⁵⁸. Come nota giustamente Halleran, attraverso l'impiego del tetto Euripide introduce nel finale della tragedia un rovesciamento radicale delle sorti e delle dinamiche di potere

¹¹⁵⁶ Nella ricostruzione di Mastronarde 1990, 247, qui adottata: «the wooden skene building of the late fifth and early fourth centuries had a flat roof, at least a part of which could serve as an additional acting space»; Mastronarde 1990, 258: «the fifth-century skene was routinely constructed as a one-story building with a virtually bare flat roof». Sulla possibilità che «the front edge may have been protected by a short parapet» si veda Mastronarde 1990, 268. Di Benedetto e Medda (Di Benedetto 1965, 286-7; Medda 2001, 318 nota 197; Di Benedetto-Medda 2002², 15, 147) ritengono, al contrario, che la σκηνή non fosse un vero e proprio edificio, ma corrispondesse ad una facciata lignea. Nel realizzare le scene sopraelevate, pertanto, i tragediografi ricorrevano secondo i due studiosi ad una solida piattaforma accessibile dal retro della facciata, che consentiva agli attori di affacciarsi sul davanti, forse il θεολογεῖον.

¹¹⁵⁷ Hourmouziades 1965, 29: «it was accessible from the interior»; Mastronarde 1990, 259-61.

¹¹⁵⁸ Taplin 1977a, 440-1. Anche ai vv. 980-1071 delle *Supplici* di Euripide è un essere umano, Evadne, a comparire in posizione sopraelevata, ma la resa scenica dell'episodio che la riguarda è particolarmente problematica e discussa. Mastronarde 1990, 281 ipotizza la realizzazione sul tetto dell'edificio scenico di una struttura apposita che rappresentasse una roccia; Di Benedetto-Medda 2002², 131 sostengono, invece, che Evadne salisse su una sopraelevazione che aveva l'aspetto di una roccia, distinta dall'edificio scenico e più alta di esso. Per una ricostruzione dello *status quaestionis* sulla resa scenica del suicidio della figlia di Ifi si veda Caruso 2020, 30-46.

tra Menelao e Oreste, che si riflette anche a livello visivo¹¹⁵⁹. Se, infatti, al momento del loro primo incontro il figlio di Agamennone giace sofferente sul letto e l'Atride entra con grande pompa, nella scena in questione Oreste si trova in alto, in posizione dominante, mentre Menelao, in basso, è esposto alle minacce del suo interlocutore.

Gli elementi architettonici. Oreste dalla sommità dell'edificio scenico minaccia al verso 1569 l'Atride di colpirlo τῶιδε θριγκῶι qualora non desista dal forzare la porta del palazzo.

Il figlio di Agamennone dalla sua posizione sopraelevata fa riferimento, ricorrendo a termini tecnici, a due elementi architettonici, generalmente lignei, γεῖσα (versi 1570, 1620) e θριγκός (verso 1569)¹¹⁶⁰. Il termine γεῖσα, impiegato in tutte le sue occorrenze tragiche al plurale, compare raramente nella letteratura drammatica e viene utilizzato da Euripide in questo passo per indicare con ogni probabilità la parte sommitale della trabeazione, la cornice, della quale il tragediografo mette in evidenza la pregiata fattura attraverso l'aggettivo παλαιός e l'apposizione τεκτόνων πόνον¹¹⁶¹. Il vocabolo θριγκός, invece, di uso più frequente in tragedia, doveva individuare nel verso in questione un singolo blocco della cornice stessa¹¹⁶². Il rapporto tra i due elementi è, dunque, quello tra una parte, un singolo blocco (θριγκός), e il tutto, l'intera cornice orizzontale (γεῖσα)¹¹⁶³.

L'impiego da parte di Oreste di un deittico per indicare il θριγκός suggerisce che il figlio di Agamennone doveva interagire in qualche modo con questo elemento architettonico. Ritengo di difficile realizzazione che Oreste afferrasse effettivamente fra le mani un pezzo ligneo della cornice¹¹⁶⁴, mentre è probabile che il personaggio,

¹¹⁵⁹ Halleran 1985, 43.

¹¹⁶⁰ Sull'impiego di materiale ligneo per la realizzazione della parte sommitale degli edifici si veda Lawrence-Tomlinson 1996⁵, 72-3.

¹¹⁶¹ γεῖσα: Soph. *OT* 876, dove il termine è, tuttavia, frutto di congettura, Eur. *Pho.* 1158, 1180. Secondo Jannoray 1940, 39 nota 3 l'aggettivo παλαιός e l'apposizione τεκτόνων πόνον suggerivano anche che la cornice era finemente decorata. Si veda anche Σ Eur. *Or.* 1570 Schwartz dove si dice: γεῖσα λέγονται αἱ στεφάναι τῶν οἴκων.

¹¹⁶² θριγκός: e.g. Eur. *El.* 1151, *IT* 47, 74, 129, *Ion* 171. Jannoray 1940, 39 nota 3; Stieber 2011, 49-54. Σ Eur. *Or.* 1569 Schwartz nello spiegare i termini architettonici impiegati da Euripide afferma θριγκοὶ καλοῦνται οἱ ἐπικείμενοι λίθοι ταῖς ἐξοχαῖς τῶν δωμάτων. τὰ αὐτὰ δὲ καὶ γεῖσα, notando un'intercambiabilità nell'uso dei due termini.

¹¹⁶³ Di Benedetto 1965, 287, invece, ritiene che con γεῖσα Euripide intendesse la parte aggettante del tetto e che i θριγκοὶ fossero la parte terminale del muro, sulla quale si appoggiava il tetto.

¹¹⁶⁴ Medda 2001, 319. Anche Willink 1986, 342 sembra ritenere che Oreste prendesse tra le mani il θριγκός per scagliarlo su Menelao; lo studioso afferma, infatti: «Or. can then leave her in Pyl.'s charge while he deploys both hands for the masonry-throwing threat».

minacciando contemporaneamente con la spada Ermione, puntandole l'arma alla gola, appoggiasse l'altra mano su una sezione di γείσα, richiamando su di essa lo sguardo degli spettatori¹¹⁶⁵. L'intera cornice aggettante dell'edificio, sulla quale veniva nuovamente rivolta l'attenzione del pubblico quando Oreste ai versi 1619-20 ordinava a Pilade di darle fuoco, aveva, quindi, una sua concretezza materiale e doveva essere visibile per il pubblico¹¹⁶⁶. Senza ipotizzare l'apposita costruzione per la messa in scena della tragedia in esame di particolari elementi architettonici, ritengo probabile che la cornice menzionata, per convenzione ed economia di realizzazione, coincidesse con il parapetto presente sulla sommità dell'edificio scenico, a portata di mano dei personaggi che vi si disponevano per l'esecuzione del finale¹¹⁶⁷. La realtà materiale effettivamente visibile in scena veniva, pertanto, integrata e completata a vantaggio degli spettatori dalla componente verbale.

La questione riguardante la visibilità o meno di elementi architettonici e decorativi dell'edificio scenico e la possibilità che essi non venissero solo evocati verbalmente riguarda anche lo *Ione* euripideo. Nella parodo della tragedia, infatti, le donne del coro descrivono ampiamente i rilievi che decorano il tempio di Apollo a Delfi, con il quale è identificata la σκηνή. Se in nessuna delle due tragedie venivano con ogni probabilità impiegati pannelli decorati o altre applicazioni per realizzare visivamente quanto riferito da coro e personaggi a parole, i casi presentano, tuttavia, una differenza fondamentale. Mentre, infatti, nell'*Oreste* θριγκός e γείσα, descritti con precisione a parole, vengono visualizzati dagli spettatori e ottengono una consistenza materiale attraverso la coincidenza con la sezione sommitale della σκηνή, nel caso dello *Ione* il complesso sistema ornamentale del tempio di Apollo non trova alcun riscontro

¹¹⁶⁵ Tozzi 2016, 96-7. Che fosse Oreste a minacciare Ermione con la spada viene esplicitato non da Menelao, che al v. 1575 dice solamente ξίφος δ' ἐμῆς θυγατρὸς ἐπίφρουρον δέρηι, ma dallo stesso Oreste che al v. 1578 afferma μέλλω κτανεῖν σου θυγατέρ', εἰ βούληι μαθεῖν.

¹¹⁶⁶ Wilson 2013, 41: «The play's language becomes increasingly physical and focused on the exterior, in contrast to Aeschylus' more symbolic, internally-oriented use of the house». Già Pickard-Cambridge 1946, 125 notava la concretezza del riferimento: «there may have been something solid, and not merely painted, to represent the coping-stone which Orestes threatens to url down».

¹¹⁶⁷ Sulla dislocazione dei personaggi sul tetto avanzano un'ipotesi Hourmouziades 1965, 30 («The whole scene is placed at the part of the roof right above the façade of the palace and therefore the relation between the places where Menelaus and Orestes are standing is conceived in a more or less 'realistic' way») e Mastrorarde 1990, 262 («The trio is atop the house [...] right over the central palace door»).

scenico e viene solamente descritto a parole¹¹⁶⁸; il pubblico era, quindi, chiamato a seguire le indicazioni e la gestualità delle donne del coro e a visualizzare mentalmente le loro suggestioni verbali¹¹⁶⁹.

Chi era presente sul tetto? Se la presenza di Oreste, Ermione e Pilade sul tetto dell'edificio scenico è chiaramente indicata a testo (versi 1573-5, 1591, 1619-20), pur essendo il solo figlio di Agamennone a dialogare con Menelao¹¹⁷⁰, la visibilità di Elettra nel finale della tragedia costituisce elemento problematico.

La presenza della figlia di Agamennone sulla sommità della σκηνή viene suggerita dal verso 1618, nel quale Oreste le si rivolge con le parole ἀλλ' εἶ, ὕφαπτε δώματ', Ἥλέκτρα, τόδε. Il passo risulta, tuttavia, problematico in quanto il verbo ὕφάπτω indica l'azione di appiccare il fuoco dal basso. Le parole del figlio di Agamennone non implicano, dunque, necessariamente la presenza di Elettra sul tetto; gli studiosi si sono, infatti, divisi tra chi ritiene che la donna si trovasse sulla sommità dell'edificio scenico, pronta a discenderne per incendiare le fondamenta del palazzo una volta ricevuto l'ordine da parte di Oreste¹¹⁷¹, e chi ritiene che Elettra si trovasse già dentro la casa e che il fratello rivolgesse l'esortazione verso l'interno dell'edificio¹¹⁷².

L'importanza del personaggio di Elettra nell'economia della tragedia non costituisce argomento a favore della sua presenza nella scena in analisi¹¹⁷³. Interessante a questo proposito è il confronto con il finale delle *Coefore*, nel quale la figlia di Agamennone non compare, nonostante rivesta un ruolo fondamentale nella prima metà della

¹¹⁶⁸ Fra gli studiosi che ritengono che non vi fosse alcun riscontro visivo per le parole del coro si vedano Hourmouziades 1965, 55-6: «Oddly enough, no other play indicates the absence of elaborate and individual scenery in a more convincing way than the *Ion*. And yet in no other play is the setting so accurately described as here»; Rehm 1992, 133: «all suggest that the chorus create the sights primarily out of their words and gestures, and the spectators follow the verbal cues to project the sculptured images onto the conventional skene façade»; Di Benedetto-Medda 2002², 143: «Si tratta probabilmente solo di una descrizione verbale». Di parere contrario è, invece, Owen 1939, 83: «The description is so elaborate that we can hardly believe that the scene described were left to the imagination».

¹¹⁶⁹ Viccei 2013, 179 sottolinea come il metodo descrittivo impiegato dalle donne del coro (ἰ᾿ἔκφρασις) abbia proprio la capacità di creare «immagini astratte, immateriali, nella mente; è la parola in grado di far apparire un'immagine [...]».

¹¹⁷⁰ Sul silenzio di Pilade alla domanda di Menelao di v. 1591 si veda Stanley-Porter 1973, 92 nota 127.

¹¹⁷¹ Willink 1986, 342, 349.

¹¹⁷² Porter 1994, 251 nota 3.

¹¹⁷³ Medda 2001, 81: «L'importanza del personaggio fa propendere per la sua presenza in scena».

tragedia e nonostante collabori con il fratello per la realizzazione del piano di vendetta¹¹⁷⁴.

La presenza di Elettra non può essere motivata e giustificata neppure argomentando che la visibilità di un ulteriore personaggio sul tetto dell'edificio scenico avrebbe contribuito all'efficacia della scena in termini di spettacolarità¹¹⁷⁵; Euripide, infatti, nel realizzare la scena conclusiva dell'*Oreste* euripideo, non ha bisogno di affollare lo spazio scenico di comparse per accrescere l'effetto spettacolare del finale, già ampiamente sostanziato da un uso magistrale degli spazi a disposizione e dalla sfida controllata alle convenzioni del teatro. In quest'ottica escludo, quindi, anche la presenza di ulteriori comparse sul tetto nell'atto di portare fiaccole per incendiare l'edificio, che, oltre a non essere in alcun modo indicata a testo, andrebbe anche a inficiare il senso di isolamento provato dai figli di Agamennone e da Pilade¹¹⁷⁶.

Se la presenza di Elettra non può essere confermata con sicurezza, neppure la sua assenza può, tuttavia, essere validamente argomentata. Il fatto che Apollo, nel dare ad Oreste indicazioni sugli eventi futuri, non si rivolga direttamente ad Elettra e ne menzioni le sorti solo in riferimento al destino di Pilade, non è, infatti, fattore rilevante¹¹⁷⁷. Interessante a questo proposito è il confronto con il finale dell'*Elettra* euripidea. I Dioscuri, che ai versi 1238-91 rivelano al figlio di Agamennone i fatti futuri, menzionano, infatti, al pari di Apollo nell'*Oreste*, la sorte di Elettra, che in questo caso è sicuramente presente, solo in riferimento a quella di Pilade (Πυλάδην μὲν Ἡλέκτραν δὸς ἄλοχον ἐς δόμους, verso 1249; Πυλάδης μὲν οὖν κόρην τε καὶ δάμαρτ' ἔχων/ Ἀχαιίδος γῆς οἴκαδ' ἐκπορευέτω, versi 1284-5).

¹¹⁷⁴ Se il confronto con le *Coefore* eschilee è particolarmente calzante (Taplin 1977a, 340), gli altri passi che Porter 1994, 251 nota 3 adduce come esempi della mancata comparsa di personaggi rilevanti nei finali delle tragedie non sono altrettanto significativi. Ad esempio, l'assenza nel finale dell'*Elettra* euripidea e delle *Trachinie* sofoclee rispettivamente del contadino, marito della figlia di Agamennone, e di Iole non è paragonabile all'assenza di Elettra nella tragedia in esame; i due personaggi menzionati svolgono, infatti, solamente un ruolo secondario, tanto che Iole non prende neppure la parola.

¹¹⁷⁵ Steidle 1968, 109.

¹¹⁷⁶ Willink 1986, 342: «there may be some (two?) attendants as the torch-bearers.[...] There are plenty of cowed Φρύγες available to enhance the spectacle». La processione di Teonoe e del suo seguito dotato di torce in Eur. *Hel.* 865-72, portata dallo studioso a paragone, non ha nulla in comune con il passo in questione; in quel caso, inoltre, la presenza di servi dotati di torce era ben segnalata a testo.

¹¹⁷⁷ Porter 1994, 251 nota 3 afferma: «Apollo seems to address or refer directly to all parties present, yet nowhere does he speak of Electra as if she were visible».

La visibilità o meno di Elettra nel finale della tragedia dipende, quindi, dall'interpretazione del verso 1618. Se è vero che Oreste potrebbe esortare la sorella a bruciare la casa indirizzando l'ordine all'interno dell'edificio, ritengo, tuttavia, che in assenza di elementi che portino a dubitare della presenza della donna sul tetto, sia preferibile intendere il verso come un invito ad Elettra, visibile accanto al fratello, a scendere dalla sommità dell'edificio e portare a termine il suo compito, seguito dall'esortazione a Pilade, anch'egli presente, a compiere la propria parte¹¹⁷⁸.

Ritengo, infine, che il ricorso di Oreste al verso 1611b al pronome personale ἡμᾶς, pur non costituendo un indizio a favore della presenza della figlia di Agamennone sul tetto, abbia maggior efficacia se pronunciato alla presenza non del solo Pilade, ma anche di Elettra.

L'incendio della casa. Le parole stupite di Menelao di verso 1573 (ἔα, τί χρῆμα; λαμπάδων ὀρῶ σέλας) e le esortazioni di Oreste dei versi 1618-20 (ἀλλ' εἴ', ὕφαπτε δώματ', Ἥλέκτρα, τάδε,/ σύ τ', ὃ φίλων μοι τῶν ἐμῶν σαφέστατε./ Πυλάδη, κάταιθε γεῖσα τευχέων τάδε) indicano chiaramente la visibilità per il pubblico delle fiaccole con le quali i figli di Agamennone e Pilade intendono dare alle fiamme il palazzo.

L'incendio della casa era stato proposto da Pilade ai versi 1149-50 come soluzione estrema nel caso di fallimento del piano di uccidere Elena. Ai versi 1541-4 il coro, poco prima di annunciare l'ingresso in scena di Menelao, aveva segnalato la presenza di fumo che si levava dalla casa, indizio dell'ormai imminente incendio. Mentre nel caso di Aesch. *Sept.* 81-2, Eur. *Hec.* 823 e *Tro.* 1257-8, 1320-1 polvere, fumo e fiamme segnalati da personaggi e coro sono immaginati dislocati nello spazio extra-scenico e, quindi, visibili solo a chi si trovava nell'orchestra e nello spazio scenico, nel caso in analisi il fumo proviene dal palazzo e le donne del coro lo vedono manifestarsi πρὸ δωμαίων. Gli spettatori dovevano, dunque, scorgere degli effetti di fumo provenire dal retro dell'edificio scenico¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁸ Gli studiosi si sono divisi. Fra gli interpreti favorevoli alla presenza di Elettra sul tetto dell'edificio scenico vi sono, ad esempio, Medda e Di Benedetto (Di Benedetto 1965, 286; Medda 2001, 81; Di Benedetto-Medda 2002², 147), Stanley-Porter 1973, 81, Willink 1986, 342. Fra gli studiosi contrari possono essere annoverati Hourmouziades 1965, 30, Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 95, West 1987a, 167, 289, Mastronarde 1990, 262-3, 268, 281. Quanto al numero elevato di attori e comparse sul tetto dell'edificio scenico *cf.* Ar. *Lys.* 829-64, 870-84.

¹¹⁷⁹ Di Benedetto 1965, 282: «è probabile che [...] le parole del Coro trovassero riscontro con quanto effettivamente avveniva sulla scena»; Willink 1986, 337: «The smoke is likely to have been realistically

Con la comparsa sul tetto dell'edificio scenico di Oreste, Ermione, Pilade ed Elettra le torce indicate dal coro al verso 1543 divenivano effettivamente visibili agli spettatori. Le parole di Oreste dei versi 1618-20 suggeriscono che tanto Pilade quanto Elettra avevano in mano almeno una fiaccola ciascuno. Il testo non specifica chiaramente se anche Pilade, oltre ad Oreste (versi 1575, 1578), fosse armato di spada. La domanda che Menelao rivolge al verso 1591 al figlio di Strofio, ἦ καὶ σύ, Πυλάδη, τῶιδε κοινωνεῖς φόνου;, depone a favore della possibilità che il personaggio, che ha finora condiviso con Oreste ogni azione offensiva, recasse in mano l'arma oltre alla fiaccola. È, dunque, probabile che Ermione si trovasse tra Oreste e Pilade, minacciata dalla spada del primo e impossibilitata alla fuga dalla presenza del secondo. L'intenzione di incendiare la casa, resa concreta dalla presenza delle fiaccole nelle mani del figlio di Strofio e di Elettra, viene ribadita da Oreste al verso 1594 e si traduce in ordine nelle parole del figlio di Agamennone ai versi 1618-20.

1625. Μενέλαε, παῦσαι λῆμ' ἔχων τεθηγμένον: *Deus ex machina*. Mentre Elettra e Pilade si apprestano ad eseguire l'ordine di Oreste, Apollo compare inatteso a risolvere le tensioni inconciliabili nate tra i personaggi. Per la realizzazione dell'ingresso del dio, che veniva necessariamente a trovarsi in posizione più alta rispetto ai cospiratori, disposti sul tetto dell'edificio scenico, sono state avanzate varie proposte. Ritengo incompatibile con l'assetto della σκηνή di fine quinto secolo a.C. che Apollo comparisse sul tetto dell'edificio scenico e che Oreste, Elettra, Pilade ed Ermione si collocassero più in basso, su una terrazza coincidente con una sorta di primo piano¹¹⁸⁰. Oltre al fatto che la dislocazione di Oreste sul tetto della casa, generalmente riservato alle divinità, corrispondeva visivamente al suo tentativo di porsi come arbitro delle vicende drammatiche, la stessa espressione δόμων δ' ἐπ' ἄκρων impiegata da Menelao al verso 1574 in riferimento ai cospiratori, conferma che i πυργηρούμενοι si trovavano sulla sommità della σκηνή¹¹⁸¹.

produced». Al contrario West 1987a, 285 afferma: «It is not essential to suppose that the smoke is visible to the audience».

¹¹⁸⁰ Mastronarde 1990, 263.

¹¹⁸¹ Mastronarde 1990, 263.

Le altre due soluzioni possibili prevedono o la presenza sul tetto dell'edificio scenico di una piattaforma più elevata rispetto alla stessa superficie superiore della σκηνή o l'impiego della μηχανή. La prima alternativa viene sostenuta da Willink che attribuisce l'impiego della macchina del volo ad una fase più tarda della messa in scena tragica e propone l'identificazione di questa struttura più elevata con il θεολογεῖον del quale parla Polluce¹¹⁸². Mastronarde prende in considerazione questa possibilità, ma ritiene che, se Apollo compariva su una piattaforma accessibile dal tetto, doveva trattarsi non del θεολογεῖον, quanto di una struttura costruita appositamente per la messa in scena della tragedia in esame¹¹⁸³. Sebbene non sia possibile escludere completamente l'impiego di questa piattaforma annessa all'edificio scenico, ritengo preferibile attribuire ad Euripide il ricorso alla macchina del volo per la realizzazione dell'ingresso in scena di Apollo¹¹⁸⁴. La μηχανή era, infatti, stabilmente impiegata nella coeva commedia aristofanea, come è possibile constatare, ad esempio, in Ar. *Pax* 80-178, dove Trigeo si solleva in volo su uno scarabeo, e in Ar. *Nub.* 218-38, dove Socrate compare in scena sospeso in una cesta. L'assenza dell'annuncio dell'ingresso del personaggio, ritenuta indizio contrario all'impiego della macchina del volo¹¹⁸⁵, non è correlata al ricorso o meno al macchinario scenico. Nel caso in questione la mancata segnalazione dell'ingresso della divinità non dipende dall'uso o meno della μηχανή, ma dalla natura della scena e dall'interesse drammatico del tragediografo: nell'*Oreste*, come anche in Eur. *Hel.*

¹¹⁸² Willink 1986, 351. Prima di lui anche Arnott 1962, 119 e Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 98 avevano sostenuto questa soluzione. Poll. *Onom.* 4.130: ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογεῖου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐμΨυχοστασία.

¹¹⁸³ Mastronarde 1990, 263 sostiene che, ad esclusione di questo passo, non vi siano altre ragioni per ritenere che, quando le divinità apparivano in alto, si disponessero altrove se non nella parte centrale del tetto dell'edificio scenico.

Se, inoltre, Oreste tentava di svolgere la funzione di *deus ex machina* è probabile lo facesse assumendo la posizione che il pubblico riservava nel finale delle tragedie alla divinità. Sulla problematicità dell'esistenza del θεολογεῖον nel teatro di V sec. a.C. si veda Di Benedetto-Medda 2002², 17-8.

¹¹⁸⁴ Poll. *Onom.* 4.128-9: ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρωας τοὺς ἐν ἀέρι Βελλεροφόντας ἢ Περσέας, καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον, ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος, ὃ δ' ἐστὶν ἐν τραγωδίᾳ μηχανή, τοῦτο καλοῦσιν ἐν κωμωδίᾳ κράδην. Hourmouziades 1965, 168, pur constatando l'assenza dell'annuncio d'ingresso del personaggio, non esclude il ricorso al macchinario. West 1987a, 38 prende in considerazione l'uso di una piattaforma sopraelevata, ma considera più probabile l'utilizzo della macchina del volo. Di Benedetto-Medda 2002², 21, 147 propendono per l'impiego della μηχανή.

¹¹⁸⁵ Arnott 1962, 73-4 sposa il parere di Jebb 1890, 217 secondo il quale l'uso della macchina del volo era necessariamente preceduto dalla presenza di alcuni versi di annuncio che dovevano coprire l'intervallo di tempo impiegato dal macchinario per giungere in posizione.

1642-3 e *IT* 1435-6, infatti, il dio, entrando, interrompe l'esecuzione di un'azione violenta¹¹⁸⁶.

Il ricorso alla μηχανή non è compromesso neppure dall'assenza nelle parole di Apollo e dei suoi interlocutori di riferimenti al volo, che avrebbero segnalato più esplicitamente l'impiego del macchinario¹¹⁸⁷. La mancanza di allusioni al volo nel passo in analisi trova paralleli rilevanti nell'ingresso di Medea sul carro nell'omonima tragedia euripidea e in quello di Atena come *deus ex machina* nell'*Ifigenia in Tauride* euripidea; sebbene venga ipotizzato anche in questi passi l'impiego della μηχανή, mancano completamente riferimenti alle azioni di volare e librarsi in aria¹¹⁸⁸. Nel caso dell'*Oreste*, pur in assenza di riferimenti espliciti al volo, i versi 1683-90, nei quali Apollo dichiara che porterà Elena nella dimora di Zeus, si accordano bene con l'impiego del macchinario.

Non costituisce valida obiezioni all'uso della μηχανή in questo passo neppure il fatto che l'intervallo di tempo necessario al macchinario per raggiungere la posizione finale e la visibilità per il pubblico del congegno in movimento avrebbe compromesso l'effetto sorpresa dell'ingresso di Apollo¹¹⁸⁹; l'arrivo del dio doveva risultare, infatti, improvviso per gli attori e le comparse in scena, non per gli spettatori¹¹⁹⁰.

Mentre spesso la μηχανή veniva utilizzata solamente per l'ingresso in scena dei personaggi, che, poi, si disponevano nell'orchestra o sul tetto dell'edificio scenico, nel caso in questione la divinità rimane sospesa in aria per tutta la durata del suo intervento (66 versi)¹¹⁹¹. Precedente comico importante era stato il volo di Trigeo nella *Pace* aristofanea, dove il personaggio era rimasto sospeso per 92 versi.

¹¹⁸⁶ Halleran 1985, 25.

¹¹⁸⁷ e.g. Eur. *Andr.* 1226-30. I riferimenti al volo sono ricorrenti nel caso di impiego del macchinario nella commedia aristofanea; si vedano, ad esempio, Ar. *Pax* 85-6, *Av.* 1173, 1196-8.

¹¹⁸⁸ Nel caso dell'*Ifigenia in Tauride*, l'unico accenno in questa direzione è la menzione del vento nelle parole di Atena dei vv. 1487-8: ἴτ', ὃ πνοαί, ναυσθλοῦτε τὸν Ἀγαμέμνωνος/ παῖδ' εἰς Ἀθήνας [...]. La questione dell'impiego o meno della macchina del volo è molto discussa per le due tragedie menzionate, soprattutto per l'*Ifigenia in Tauride*.

Mentre Mastronarde 1990, 264-6, 281, 283 ipotizza il ricorso alla macchina del volo in entrambi i casi, Hourmouziades 1965, 166-7, 169 e Parker 2016, 342-3 la escludono per l'*Ifigenia in Tauride*. L'uso della μηχανή nella *Medea* ha trovato, invece, più sostenitori che detrattori: Cunningham 1954, Mastronarde 2002, 377-8, Martina 2018, 421-2.

¹¹⁸⁹ Arnott 1962, 73-4.

¹¹⁹⁰ Di Benedetto-Medda 2002², 21.

¹¹⁹¹ Mastronarde 1990, 287 presenta anche un'alternative meno praticabile.

Elena era presente? La presenza e l'ubicazione di Elena nella scena conclusiva dell'*Oreste* sono oggetto di discussione tra gli studiosi. I versi 1631-2, che, insieme ad altri indizi testuali, consentono di stabilire la visibilità della Tindaride nel finale della tragedia, sono stati dubitati di inautenticità e considerati frutto di una interpolazione attoriale¹¹⁹². Il primo a sospettare il passo in questione è Paley, che sostiene che, se si accetta l'espunzione del verso 1631 proposta da Nauck, si debba dubitare anche del verso 1632 in quanto «the two verses must stand or fall together»¹¹⁹³. Il verso 1631 è considerato problematico per la presenza dell'espressione ἐν αἰθέροσ πτυχαῖσ, che si ripete identica al verso 1636 e che creerebbe confusione riguardo alla collocazione di Elena, e per l'impiego del plurale ὀρᾶτε, che è sembrato in contrasto con l'uso nel resto del passo della seconda persona singolare in riferimento ad Oreste; il verso 1632, invece, è stato dubitato in quanto tautologico rispetto alla formulazione di verso 1633¹¹⁹⁴.

Oltre a ritenere che non vi siano ragioni sufficienti per dubitare dell'autenticità dei versi 1631-2¹¹⁹⁵, concordo con Hourmouziades e Willink sul fatto che, anche qualora il passo in questione venisse considerato interpolato, non verrebbe messa in dubbio la presenza in scena di Elena¹¹⁹⁶.

¹¹⁹² Weil 1894, 210: «Je pense maintenant que Nauck avait raison et j'attribue l'interpolation aux acteurs ou, si l'on veut, au régisseur du théâtre d'Alexandrie»; Willink 1986, 352: «the interpolation may reflect a changed stage-direction»; Page 1934, 42, che rimane cauto riguardo alla sorte del passo in questione, afferma: «a highly probable instance of interpolation for the sake of a spectacle».

¹¹⁹³ Nauck 1857, 302; Paley 1879, 104.

¹¹⁹⁴ Weil 1894, 210, che riteneva in un primo momento che dovesse essere espunta la sola espressione ἐν αἰθέροσ πτυχαῖσ, soluzione adottata a testo da Chapouthier in Chapouthier-Méridier 1973, 99 nota 1, in un secondo momento sceglie di atezizzare entrambi i versi; Willink 1986, 352. Fra gli editori che espungono il passo vi sono Murray 1913², *ad loc.*, Biehl 1975, 90, 106-7 e Diggle 1994, 283.

¹¹⁹⁵ Il passaggio al v. 1631 (ὀρᾶτε) dalla seconda persona singolare alla seconda plurale, con il coinvolgimento del resto dei personaggi e del pubblico, non costituisce difficoltà particolarmente rilevante o significativa (*cf.* Eur. *Ba.* 1341-3) come anche la somiglianza a livello di contenuto tra il v. 1632 e il v. 1633 (vd. Di Benedetto 1965, 295-6; Medda 2001, 117). Quanto alla ripetizione sia al v. 1631, sia al v. 1636 dell'espressione ἐν αἰθέροσ πτυχαῖσ, è interessante prendere in considerazione la soluzione di West 1987a, 172, 290, che pone a testo al v. 1631 la variante πύλαισ della seconda mano di M. Non è, invece, determinante la presenza dei versi in questione negli scolii (Σ Eur. *Or.* 1631 Dindorf) e in *P.Oxy.* 3718, papiro del V sec. d.C., in quanto potrebbe trattarsi di un'interpolazione attoriale di antica data.

¹¹⁹⁶ Hourmouziades 1965, 168 e nota 1; Willink 1986, 352: «it is unnecessary [...] to defend 1631-2 in order to preserve her spectacular epiphany». Al contrario Weil 1894, 210-1, oltre ad espungere i vv. 1631-2, considera l'arrivo di Elena insieme ad Apollo un'aggiunta di età alessandrina, a beneficio dello spettacolo.

Se, infatti, l'ἤδ' ἐστίν di verso 1631 indica esplicitamente la visibilità della Tindaride, qualora il verso fosse considerato spurio la presenza di Elena sarebbe ugualmente garantita dal deittico di verso 1639 e sarebbe supportata dalle parole di addio che Menelao indirizza direttamente alla donna ai versi 1673-4, prima di rivolgersi ad Oreste, e dalle affermazioni di Apollo dei versi 1683-4¹¹⁹⁷.

Una volta stabilita la visibilità scenica di Elena, ne consegue la sua collocazione accanto ad Apollo sulla macchina del volo; si deve, infatti, escludere che fosse predisposta per la Tindaride una struttura apposita che costituisse un ulteriore punto di sopraelevazione accanto alla μηχανή e al tetto dell'edificio scenico¹¹⁹⁸. La possibilità per la macchina del volo di sostenere il peso di due attori riceve conferma dal suo impiego per l'ingresso in scena di Castore e Polluce nell'*Elettra* euripidea e di Iris e Lyssa nell'*Eracle* euripideo¹¹⁹⁹.

Τὸ τερατώδες¹²⁰⁰. Il finale dell'*Oreste* euripideo si distingue e caratterizza per la spettacolarità dell'effetto prodotto. Euripide, attraverso un impiego magistrale degli spazi a propria disposizione e delle risorse del teatro antico, colloca i personaggi su tre diversi livelli: le donne del coro, Menelao e i suoi attendenti si trovano a livello dell'orchestra, con attore e comparse in prossimità della porta; Oreste, Pilade, Elettra ed Ermione si trovano sul tetto dell'edificio scenico, probabilmente nella parte centrale, in coincidenza con l'ingresso del palazzo; Apollo ed Elena si trovano ancora più in alto, sospesi in aria tramite la μηχανή.

Anche senza arrivare ad ipotizzare la presenza di circa quaranta persone in scena, come fa West, il finale dell'*Oreste* doveva risultare particolarmente affollato¹²⁰¹; alle ventidue persone sicuramente presenti tra attori, comparse e coreuti, va aggiunto, infatti, un numero imprecisato di attendenti di Menelao.

¹¹⁹⁷ Stanley-Porter 1973, 92 nota 128, invece, vincola la presenza o meno di Elena in scena in questo passo alla sorte dei vv. 1631-2.

¹¹⁹⁸ Di Benedetto 1965, 295.

¹¹⁹⁹ Quanto al caso dell'*Eracle* euripideo si vedano i contrapposti pareri di Bond 1981, 280, che ritiene improbabile il ricorso alla μηχανή, e Mastronarde 1990, 283 che si esprime, invece, a favore dell'impiego della macchina del volo.

¹²⁰⁰ Riprendo per denominare la sezione un termine aristotelico (Arist. *Po.* 1453b8-10: οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν).

¹²⁰¹ West 1987a, 290.

Se l'epilogo della tragedia in analisi presenta tratti di unicità¹²⁰², Euripide aveva sperimentato già nella sua produzione precedente delle soluzioni sceniche audaci. Il finale della *Medea*, ad esempio, anticipa sotto vari punti di vista la scena conclusiva dell'*Oreste*. In entrambi i casi le aspettative del pubblico, che vedeva un personaggio tentare di entrare con la forza nel palazzo e attendeva la rivelazione di cadaveri dall'interno della σκηνή, venivano deluse e si assisteva alla comparsa di personaggi umani in posizioni sopraelevate; tanto Medea quanto Oreste tentavano, infatti, di assumere, seppur con esiti diversi, la funzione scenica del *deus ex machina*.

Quanto alla sperimentazione riguardante l'impiego di spazi sopraelevati, un antecedente interessante sono le *Supplici*. Il tragediografo, infatti, colloca in alto dapprima un essere umano, Evadne, poi una divinità, Atena, sfruttando allestimenti scenici diversi e anticipando la presenza contemporanea in scena in posizione sopraelevata di queste differenti categorie di personaggi, messa in atto, poi, nell'*Oreste*.

¹²⁰² Hourmouziades 1965, 168: «The arrangement of the persons is unique in that all the possible levels of performance are exploited to the full»; Stanley-Porter 1973, 81: «Thus actors and mutes are seen on all acting levels in the Greek theatre in Euripides' most spectacular closing scene»; Arnott 1983, 28: «In the whole of Greek drama there is [...] nothing more spectacular than the vertical tableau at the play's ending [...] in a unique three-level display»; West 1987a, 290: «There is now a spectacular tableau on four levels, unique in ancient drama».

5. Nota Bibliografica

Edizioni testi antichi

Allan 2008

Euripides, *Helen*, edited by W. Allan, Cambridge 2008

Barlow 1986

Euripides, *Trojan Women*, edited with Translation and Commentary by S.A. Barlow, Warminster 1986

Barnes 1821

G. Barnes, *Euripidis opera omnia*, vol. V , Glasguae 1821

Barrett 1964

Euripides, *Hippolytos*, edited with Introduction and Commentary by W.S. Barrett, Oxford 1964

Battezzato 2018

Euripides, *Hecuba*, edited with Introduction and Commentary by L. Battezzato, Cambridge 2018

Biehl 1970

Euripides, *Troades*, edidit W. Biehl, Leipzig 1970

Biehl 1975

Euripides, *Orestes*, edidit W. Biehl, Leipzig 1975

Biehl 1989

Euripides, *Troades*, erklärt von W. Biehl, Heidelberg 1989

Bond 1981

Euripides, *Heracles*, edited with Introduction and Commentary by G.W. Bond, Oxford 1981

Bothe 1825

F.H. Bothe, *Euripidis Troades*, Lipsiae 1825

Bowen 2013

Aeschylus, *Suppliant Women*, edited with Introduction, Translation and Commentary by A.J. Bowen, Oxford 2013

Brown 1987

Sophocles, *Antigone*, edited with Translation and Commentary by A. Brown, Warminster 1987

Cavallini 1997

E. Cavallini, *Ibico. Nel giardino delle vergini*, Lecce 1997

Cerbo-Di Benedetto 1998

Euripide, *Troiane*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione di E. Cerbo, note di E. Cerbo e V. Di Benedetto, appendice metrica di E. Cerbo, Milano 1998

Chapouthier-Méridier 1973

Euripide, *Oreste*, tome VI¹, texte établi et annoté par F. Chapouthier et traduit par L. Méridier, Paris 1973

Ciani-Isnardi Parente 2002

Platone, *Lettere*, a cura di M. Isnardi Parente, tradotto da M.G. Ciani, Milano 2002

Conacher 1988

Euripides, *Alcestis*, edited with translation and commentary by D.J. Conacher, Warminster 1988

Cropp 1988

Euripides, *Electra*, edited with Introduction, Translation and Commentary by M.J. Cropp, Oxford 1988

Dale 1954

Euripides, *Alcestis*, edited by A.M. Dale, Oxford 1954

De Jong 2012

Homer, *Iliad, book XXII*, edited with Introduction and Commentary by I.J.F. De Jong, Cambridge 2012

Di Benedetto 1965

V. Di Benedetto, *Euripidis Orestes*, Firenze 1965

Di Benedetto-Medda-Battezzato-Pattoni 1999

Eschilo, *Orestea*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda (*Agamennone*), L. Battezzato (*Coefore*), M.P. Pattoni (*Eumenidi*), Milano 1999

Denniston-Page 1957

Aeschylus, *Agamemnon*, edited with Introduction and Commentary by J.D. Denniston, D.L. Page Oxford 1957

Diggle 1970

Euripides, *Phaethon*, edited with Introduction and Commentary by J. Diggle, Cambridge 1970

Diggle 1981a

J. Diggle, *Euripidis fabulae, tomus II*, Oxonii 1981a

Diggle 1984a

J. Diggle, *Euripidis fabulae, tomus I*, Oxonii 1984a

Diggle 1994

J. Diggle, *Euripidis fabulae, tomus III*, Oxonii 1994

Dindorf 1863

W. Dindorf, *Scholia Graeca in Euripidis Tragoedias*, Oxonii 1863

Dodds 1960²

Euripides, *Bacchae*, edited with Introduction and Commentary by E.R. Dodds, Oxford 1960²

Dover 1968

Aristophanes, *Clouds*, edited with Introduction and Commentary by K.J. Dover, Oxford 1968

Dunbar 1998

Aristophanes, *Birds*, edited with Introduction and Commentary by N. Dunbar, Oxford 1998

Easterling 1982

Sophocles, *Trachiniae*, edited with Introduction and Commentary by P.E. Easterling, Cambridge 1982

Finglass 2007

Sophocles, *Electra*, edited with Introduction and Commentary by P. Finglass, Cambridge 2007

Finglass 2011

Sophocles, *Ajax*, edited with Introduction and Commentary by P. Finglass, Cambridge 2011

Fraenkel 1950

Aeschylus, *Agamemnon*, voll. I-III, edited with Introduction, Translation and Commentary by E. Fraenkel, Oxford 1950

Fries 2014

Pseudo-Euripides, *Rhesus*, edited with Introduction and Commentary by A. Fries, Berlin 2014

Garvie 1986

Aeschylus, *Choephoroi*, edited with Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986

Garvie 2009

Aeschylus, *Persae*, edited with Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 2009

Garzya 1980

Euripides, *Alcestis*, edidit A. Garzya, Lipsiae 1980

Griffith 1983

Aeschylus, *Prometheus Bound*, edited with Introduction and Commentary by M. Griffith, Cambridge 1983

Henderson 1987

Aristophanes, *Lysistrata*, edited with Introduction and Commentary by J. Henderson, Oxford 1987

Hermann 1824

G. Hermann, *Euripidis Alcestis*, Lipsiae 1824

Hutchinson 1985

Aeschylus, *Septem contra Thebas*, edited with Introduction and Commentary by G.O. Hutchinson, Oxford 1985

Jebb 1890

Sophocles, *The Plays and Fragments, Part IV: The Philoctetes*, edited with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose by R.C. Jebb, Cambridge 1890

Jebb 1900³

Sophocles, *The Plays and Fragments, Part II: The Oedipus Coloneus*, edited with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose by R.C. Jebb, Cambridge 1900³

Jones 1923

W.H.S. Jones, *Hippocrates*, vol. II, London 1923

Jones 1935

Pausanias, *Description of Greece*, edited with an English Translation by W.H.S. Jones, London 1935

Kannicht 1969

Euripides, *Helena*, Band II, herausgegeben und erklärt von R. Kannicht, Heidelberg 1969

Karamanou 2017

Euripides, *Alexandros*, edited with Introduction and Commentary by I. Karamanou, Berlin 2017

Kirchhoff 1852

A. Kirchhoff, *Euripidis Troades*, Berolini 1852

Kirchhoff 1868

A. Kirchhoff, *Euripidis Fabulae*, vol. III, Berolini 1868

Klotz 1859

R. Klotz, *Euripidis Tragoediae*, vol. III, Sect. I, continens *Orestem*, Gothae et Erfordiae 1859

Kovacs 1994

Euripides, *Cyclops*, *Alcestis*, *Medea*, edited with an english Translation by D. Kovacs, London 1994

Kovacs 2018

Euripides, *Troades*, edited with Introduction and Commentary by D. Kovacs, Oxford 2018

Lee 1997²

Euripides, *Troades*, edited with Introduction and Commentary by K.H. Lee, London 1997²

Liapis 2012

V. Liapis, *A commentary on the Rhesus attributed to Euripides*, Oxford 2012

Lobeck 1866³

C.A. Lobeck, *Sophoclis Ajax*, Berolini 1866³

Lushnig-Roisman 2003

Euripides, *Alcestis*, edited with Notes and Commentary by C.A.E. Lushnig and H.M. Roisman, Norman 2003

MacDowell 1971

Aristophanes, *Wasps*, edited with Introduction and Commentary by D.M. MacDowell, Oxford 1971

Markland 1822

J. Markland, *Euripidis Supplices et Iphigenia in Aulide et in Tauris cum annotationibus Marklandi, Porsoni, Gaisfordi, Elmsleii, Blomfieldi et aliorum et aliorum*, Lipsiae 1822

Martin 2018

Euripides, *Ion*, edited with Introduction and Commentary by G. Martin, Berlin 2018

Martina 2018

Euripide, *Medea*, vol. III, commento e traduzione a cura di A. Martina, Pisa-Roma 2018

Mastronarde 1994

Euripides, *Phoenissae*, edited with Introduction and Commentary by D.J. Mastronarde, Cambridge 1994

Mastronarde 2002

Euripides, *Medea*, edited with Introduction and Commentary by D.J. Mastronarde, Cambridge 2002

Mastronarde 2020

D.J. Mastronarde, *Euripides Scholia: An Open-Access Online Edition* (https://euripidesscholia.org/Edition/OrestesScholia_all.html)

Marrhae 1824

A. Matthiae, *Euripidis tragoediae et fragmenta*, tomus VIII, Lipsiae 1824

Matthiae 1829

A. Matthiae, *Euripidis tragoediae et fragmenta*, tomus IX, Lipsiae 1829

Medda 2001

Euripide, *Oreste*, introduzione, traduzione e note di E. Medda, Milano 2001

Medda 2017

Eschilo, *Agamennone*, voll. I-III, edizioni critica, traduzione e commento a cura di E. Medda, Roma 2017

Melantone 1562

F. Melantone, *Euripidis tragoediae, quae hodie extant, omnes, latine soluta oratione redditae, ita ut uersus uersui respondeat*, Francofurti 1562

Méridier 1976

Euripide, *Tragédies*, Tome I, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris 1976

Miralles-Citti-Lomiento 2019

Eschilo, *Supplici*, edizioni critica, traduzione e commento a cura di C. Miralles, V. Citti, L. Lomiento, Roma 2019

Monk 1818

J.H. Monk, *Euripidis Alcestis*, Cantabrigiae 1818

Morwood 2007

Euripides, *Suppliant Women*, edited with translation and commentary by J. Morwood, Oxford 2007

Murray 1902

G. Murray, *Euripidis fabulae*, Tomus I, Oxonii 1902

Murray 1913³

G. Murray, *Euripidis Fabulae*, Tomus II, Oxonii 1913³

Murray 1913²

G. Murray, *Euripidis Fabulae*, Tomus III, Oxonii 1913²

Musgrave 1778a

S. Musgrave, *Euripidou ta sōzomena. Euripidis quae extant omnia*, vol. I, Oxonii 1778a

Musgrave 1778b

S. Musgrave, *Euripidou ta sōzomena. Euripidis quae extant omnia*, vol. II, Oxonii 1778b

fort. Musuro 1503

fort. M. Musuro, *Euripidis tragoediae septendecim, ex quibus quaedam habent commentaria*, vol. II, Venetiis 1503

Nauck 1857

A. Nauck, *Euripidis Tragoediae*, vol. II, Lipsiae 1857

Nauck 1876

A. Nauck, *Euripidis Tragoediae*, vol I, Lipsiae 1876

Owen 1939

Euripides, *Ion*, edited with Introduction and Commentary by A.S. Owen, Oxford 1939

Paduano 1969

Euripide, *Alcesti*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Firenze 1969

Page 1938

Euripides, *Medea*, edited with Introduction and Commentary by D.L. Page, Oxford 1938

Paley 1857

F.A. Paley, *Euripides, with and English commentary*, vol. I, London 1857

Paley 1860

F.A. Paley, *Euripides, with an English Commentary*, vol. III, London 1860

Paley 1879

F.A. Paley, *The Orestes of Euripides*, Cambridge 1879

Parker 2007

Euripides, *Alcestis*, edited with Introduction and Commentary by L.P.E Parker, Oxford 2007

Parker 2016

Euripides, *Iphigenia in Tauris*, edited with Introduction and Commentary by L.P.E. Parker, Oxford 2016

Parmentier-Gregoire 1980⁷

Euripide, *Tragédies: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, Tome IV, Texte établi et traduit par L. Parmentier, H. Gregoire, Paris 1980⁷

Pearson 1909

Euripides, *The Phoenissae*, edited by A.C. Pearson, Cambridge 1909

Romagnoli 1921

Pindaro, *Le Odi e I Frammenti*, traduzione in versi di E. Romagnoli, Firenze 1921

Schein 2013

Sophocles, *Philoctetes*, edited with Introduction and Commentary by S.L. Schein, Cambridge 2013

Schwartz 1887

E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, vol. I, Berolini 1887

Schwartz 1891

E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, vol. II, Berolini 1891

Seaford 1988²

Euripides, *Cyclops*, edited with Introduction and Commentary by R. Seaford, Oxford 1988²

Seidler 1812

A. Seidler, *Euripidis Troades*, Lipsiae 1812

Sommerstein 1989

Aeschylus, *Eumenides*, edited with Introduction and Commentary by A.H. Sommerstein, Cambridge 1989

Sommerstein 1990

A.H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes: Lysistrata*, vol. 7, Warminster 1990

Steiner 2010

Homer, *Odyssey, books XVII and XVIII*, edited by D. Steiner, Cambridge 2010

Stephanus 1602

P. Stephanus, *Euripidis tragoediae quae extant. Cum Latina Gulielmi Canteri interpretatione. Scholia doctorum virorum in septem Euripidis tragoedias, ex antiquis exemplaribus ab Arsenio Monembasiae archiepiscopo, collecta. Accesserunt doctae Iohannis Brodaeii, Gulielmi Canteri, Gasparis Stiblini, Aemilii Porti, in Euripidem annotationes*, Geneve 1602

Stevens 1971

Euripides, *Andromache*, edited with Introduction and Commentary by P.T. Stevens, Oxford 1971

Susanetti 2010²

Euripide, *Troiane*, introduzione, traduzione e note di D. Susanetti, Milano 2010²

Tyrrell 1882

R.Y. Tyrrell, *The Troades of Euripides*, Dublin 1882

Wadsworth Hayley 1898

H. Wadsworth Hayley, *The Alcestis of Euripides*, Boston 1898

Way 1965

A.S. Way, *Euripides, vol. 2: Electra, Orestes, Iphigenia in Taurica, Andromache, Cyclops*, London 1965

Weber 1930

Euripides, *Alkestis Kommentar*, herausgegeben und erklärt von L. Weber, Leipzig 1930

Webster 1967

T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967

Wecklein 1900

Euripides, *Orestes*, edidit N. Wecklein, Lipsiae 1900

Wecklein 1901

N. Wecklein, *Euripidis Troades*, Lipsiae 1901

Wecklein 1906

Euripides, *Orestes*, mit erklärenden Anmerkungen von N. Wecklein, Leipzig und Berlin 1906

Weil 1868

H. Weil, *Sept tragédies d'Euripide*, Paris 1868

Weil 1891

Euripide, *Alceste*, texte grec avec un commentaire critique et explicatif et une notice par H. Weil, Paris 1891

West 1987a

Euripides, *Orestes*, edited with Translation and Commentary by M.L. West, Warminster 1987

Westerbrink 1968

A.G. Westerbrink, *Euripides' Troades*, Leiden 1968

Wilamowitz-Moellendorff 1889

Euripides, *Herakles*, Band I, herausgegeben und erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1889

Wilamowitz-Moellendorff 1900

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Tragoedien übersezt*, Band II, Berlin 1900

Wilamowitz-Moellendorff 1906²

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Tragoedien übersezt*, Band III, Berlin 1906²

Wilamowitz-Moellendorff 1914

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914

Willink 1986

Euripides, *Orestes*, edited with Introduction and Commentary by C.W. Willink, Oxford 1986

Studi moderni

Acerbo 2017

S. Acerbo, 'La geografia dei Tantalidi tra Peloponneso, Vicino Oriente e Lesbo', in M. Oller, J. Pàmias, C. Varias (edd.), *Tierra, territorio y población en la Grecia antigua: aspectos institucionales y míticos, vol. II*, Mering 2017, pp. 133-46

Achelis 1913

Th.O.H. Achelis, 'De Aristophanis Byzantii argumenta fabularum I-II', *Philologus* 72, 1913, pp. 414-41 e pp. 518-45

Achelis 1914

Th.O.H. Achelis, 'De Aristophanis Byzantii argumenta fabularum III', *Philologus* 73, 1914, pp. 122-53

Aéliion 1983

R. Aéliion, *Euripide héritier d'Eschyle*, Tome II, Paris 1983

Albini 1987

P. Albini, 'Prologo e azione in Euripide', *Acme* 40, 1987, pp. 31-50

Albini 1991²

U. Albini, *Nel nome di Dioniso: Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1991²

Alexiou 2002²

M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham-Boulder-New York-Oxford 2002²

Alexiou-Dronke 1992

M. Alexiou, P. Dronke, 'The lament of Jephtha's Daughter: Themes, Traditions, Originality', in P. Dronke (ed.), *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*, Roma 1992, pp. 345-88

Allan 2009

R.J. Allan, 'Towards a Typology of The Narrative Modes in Ancient Greek. Text Types and Narrative Structure in Euripidean Messenger Speeches', in S. Bakker, G. Wakker (edd.) *Discourse Cohesion in Ancient Greek*, Leiden, The Netherlands, 2009, pp. 171-99

Allen 2017

M.E. Allen, *Portraits of Grief: Death, Mourning and the Expression of Sorrow on White-Ground Lêkythoi*, Columbia University, Phd Thesis, 2017

Anderson 1997

M.J. Anderson, *The Fall of Troy in early greek Poetry and Art*, Oxford 1997

Andrisano 2019

A.M. Andrisano, 'Il maestro del Prometeo: la performance di Io, doppio psicopatologico del protagonista', in A.M. Andrisano, V. Tammaro (edd.), *Benedetto Marzullo. Il grecista che fondò il DAMS*, Padova 2019, pp. 71-108

Angeli Bernarsini 2018

P. Angeli Bernardini, 'Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle Troiane di Euripide', in S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini (edd.), *Συναγωνίζεσθαι: Studies in Honour of Guido Avezzù, vol. 1*, Verona 2018, pp. 341-57

Arnoldt 1878

C.D.R. Arnoldt, *Die Chorische Technik des Euripides*, Halle 1878

Arnott 1962

P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the fifth century b.C.*, Oxford 1962

Arnott 1982

P. Arnott, 'Off-Stage Cries and the Choral Presence: Some Challenges to Theatrical Convention in Euripides', *Antichthon* 16, 1982, pp. 35-43

Arnott 1983

W.G. Arnott, 'Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical Techniques in some Scenes of Euripides' *Orestes*', *Antichthon* 17, 1983, pp. 13-28

Avery 1979

H.C. Avery, 'A Poetic Word in Herodotus', *Hermes* 107, 1979, pp. 1-9

Bader 1971

B. Bader, 'The ψόφος of the House-Door in Greek New Comedy', *Antichthon* 5, 1971, pp. 35-48

Bain 1977

D. Bain, *Actors and Audience: a Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, New York and London 1977

Bain 1981

D. Bain, *Masters, servants and orders: a study of some aspects of dramatic technique and convention*, Manchester 1981

Baltieri 2010

N. Baltieri, *Euripide e la Nuova Musica: tradizione e innovazione nella produzione letteraria della seconda metà del V sec. a.C.*, Università di Verona, Tesi di Dottorato, 2010

Barker 2002

A. Barker, 'Words for Sounds', in C.J. Tulip, T.E. Rihll (edd.), *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*, Oxford 2002, pp. 22-35

Barlow 2008³

S.A. Barlow, *The Imagery of Euripides*, London 2008³

Bannert 1994-1995

H. Bannert, 'Beobachtungen zu den Troerinnen des Euripides', *Wiener Studien* 107-108, 1994-1995, pp. 197-220

Barbaresco 2021

K. Barbaresco, 'Φαίνεθ' ὁμοῦ νεφέεσσιν ἢ αἴστος ὁμοῦ νεφέεσσιν? Vedere gli dei sul campo di battaglia', in V. Veronesi, B. Callegher (edd.) *Nuovi volti della ricerca archeologica, filologica e storica sul mondo antico – II*, Trieste 2021, pp. 309-20

Barnes 1964

H.E. Barnes, 'Greek Tragicomedies', *The Classical Journal* 60, 1964, pp. 125-31

Battezzato 1995

L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995

Battezzato 1999-2000

L. Battezzato, 'Dorian Dress in Greek Tragedy', *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000, pp. 343-62

Battezzato 2005

L. Battezzato, 'The New Music of the Trojan Women', *Lexis* 23, 2005, pp. 73-104

Battezzato-Rodda 2018

L. Battezzato, M.A. Rodda, 'Particelle e asindeto nel greco classico', *Glotta* 94, 2018, pp. 3-37

Beaumont 1993

L.A. Beaumont, *Studies on the iconography of divine and heroic children in Attic red-figure vase-painting of the fifth century b.C.*, University College London, Phd Thesis, 1993

Beaumont 2012

L.A. Beaumont, *Childhood in Ancient Athens*, London-New York 2012

Beekes-van Beek 2010

R. Beekes, L. van Beek, *Etymological dictionary of Greek*, Leiden 2010

Belardinelli 2000

A.M. Belardinelli, 'A proposito dell'uso e della funzione dell'*ekkuklema* : Eur. *Hipp.* 170-266, 808-1101; Men. *Asp.* 309-399, *Dysc.* 689-758a', *Seminari Romani di Cultura Greca* 3, 2000, 243-65

Belardinelli 2005

A.M. Belardinelli, 'La parodo del Coro nelle tragedie greche: alcune riflessioni sui movimenti scenici', *Seminari Romani di Cultura Greca* 8, 2005, pp. 13-43

Beltrametti 2016

A. Beltrametti, 'Alceste non aveva il velo. L'oggetto assente che genera i suoi sostituti', in A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori (edd.) *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione*, Padova 2016, pp. 13-33

Bernabò Brea-Cavalier 2001

L. Bernabò Brea, M. Cavalier, *Maschere e Personaggi del Teatro Greco nelle Terracotte Liparesi*, Roma 2001

Bettini-Brillante 2002

M. Bettini, C. Brillante, *Il Mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002

Betts 1965

G.G. Betts, 'The Silence of Alcestis', *Mnemosyne* 18, 1965, pp.181-2

Bieber 1941

M. Bieber, 'A Tragic Chorus on a Vase of 475 B. C.', *American Journal of Archaeology* 45, 1941, pp. 529-36

Bieber 1961²

M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, London 1961²

Bierl 2009

A. Bierl, *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy*, Cambridge, MA 2009

Blech 1982

M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechischen*, Berlin 1982

Blondell 2013

R. Blondell, *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*, Oxford 2013

Blume 2004

H. Blume, 'The Staging of Sophocles' *Aias*', *Mediterranean Archaeology* 17, 2004, pp. 113-20

Boardman 1990

J. Boardman, 'General Commentary', in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae vol. 5.1: Herakles-Kenchrias et addenda Epona, Galateia, Helios, Helios (in peripheria orientali), Helios/Usil*, Zurich-Munich 1990, pp. 183-92

Bodensteiner 1893

E. Bodensteiner, *Szenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama*, Leipzig 1893

Bonanno 2006

M.G. Bonanno, 'L' ἐκκύκλημα di Aristofane: un dispositivo paratragico?', in E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni (edd.) *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, pp. 69-82

Bonaria 1991

M. Bonaria, 'L'antilabé nella tragedia greca antica', *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco I: Letteratura greca*, Palermo 1991, pp. 173-88

Bordignon 2015

G. Bordignon, *Scene dal mito, iconologia del dramma antico*, Rimini 2015

Borthwick 1976

E.K. Borthwick, 'The 'Flower of the Argives' and a Neglected Meaning of ἄνθος', *The Journal of Hellenic Studies* 96, 1976, pp. 1-7

Bowie 1997

A.M. Bowie, 'Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes', *Journal of Hellenic Studies* 117, 1997, pp. 1-21

Braund-Hall 2014

D. Braund, E. Hall, 'Gender, Role and Performer in Athenian Theatre Iconography', *The Journal of Hellenic Studies* 134, 2014, pp. 1-11

Brillante 2005

C. Brillante, 'L'*Alceste* di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma', *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 54, 2005, pp. 9-46

Brillante 2009

C. Brillante, 'Elena nella notte della presa di Troia: dall'*Iliupersis* all'*Eneide*' *Aevum Antiquum* 9, 2009, pp. 109-39

Brillet-Dubois 2010

P. Brillet-Dubois, 'Astyanax et les orphelins de guerre athéniens. Critique de l'idéologie de la cité dans les *Troyennes* d'Euripide', *Revue des études grecques* 123, 2010, pp. 29-49

Brommer 1942

F. Brommer, 'Gefäßformen bei Homer', *Hermes* 77, 1942, pp. 356-73

Brown 1984

A.L. Brown, 'Eumenides in Greek Tragedy', *The Classical Quarterly* 34, 1984, pp. 260-81

Brown 1987

A.L. Brown, 'The Dramatic Synopses Attributed to Aristophanes of Byzantium', *The Classical Quarterly*, 37, 1987, pp. 427-431

Bryant 1899

A.A. Bryant, 'Greek Shoes in the Classical Period', *Harvard Studies in Classical Philology* 10, 1899, pp. 57-102

Budé 1977

A.W.A.M. Budé, *De hypotheseis der Griekse tragedies en komedies: een onderzoek naar de hypotheseis van Dicaearchus*, 'S-Gravenhage 1977

Burgess 1987-1988

D.L. Burgess, 'The Authenticity of the Teichoskopia of Euripides' *Phoenissae*', *The Classical Journal* 83, 1987-1988, pp. 103-13

Burkert 1985

W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge, MA 1985

Burnett 1971

A.P. Burnett, *Catastrophe survived: Euripides' plays of mixed reversal*, Oxford 1971

Buttrey 1978

T.V. Buttrey, 'Epic Illusions, Tragic Realities: or, Was Helen Overweight? (Euripides, Troades 1047-54)', *Liverpool Classical Monthly* 3, 1978, pp. 285-87

Buxton 2018

R.G.A. Buxton, *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*, Oxford 2018

Cairns 1993

D.L. Cairns, *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993

Cairns 2002

D.L. Cairns 'The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture', in L. Llewellyn-Jones (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Swansea 2002, pp. 73-93

Campbell 2000

C. Campbell, *The Costuming of Tragedy in Classical Antiquity*, University of Georgia, Phd Thesis, 2000

Campos-Daroca 2015

J. Campos-Daroca, 'Theoi prologizontes. Dramaturgia del politeísmo en Alceste de Eurípides', in F. De Martino, C. Morenilla (edd.), *En el Umbral de la Obra: Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari 2015, pp. 33-74

Capone 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Firenze 1935

Capps 1891

E. Capps, 'The Greek Stage According to the Extant Dramas', *Transactions of the American Philological Association* 22, 1891, pp. 5-78

Carpanelli 2005

F. Carpanelli, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino 2005

Carpenter 1986

T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: Its Development in Black-Figure Vase Painting*, Oxford 1986

Caruso 2020

V Caruso, 'La messa in scena del sacrificio di Evadne nelle *Supplici* di Euripide', *Dionysus ex machina* 11, 2020, pp. 26-53

Casanova 2001

A. Casanova, 'Incendio finale nel teatro classico: *Nuvole e Troiane*', in S. Bianchetti, E. Galvagno, A. Magnelli, G. Marasco, G. Mariotta, I. Mastroso (edd.), *ΠΟΙΚΙΛΙΑ. Studi in onore di M.R. Cataudella, vol. I*, La Spezia 2001, pp. 279-89

Castellaneta 2013a

S. Castellaneta, 'Euripide, *Troiane* 506-509: dal testo alla scena', *Prometheus* 39, 2013, pp. 45-54

Castellaneta 2013b

S. Castellaneta, *Il seno svelato ad misericordiam*, Bari 2013

Cavallini 1996

E. Cavallini, 'Note a *Ibico* (III)', *Eikasmos* 7, 1996, pp. 57-63

Centanni 1989

M. Centanni, 'Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei *Persiani* di Eschilo', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 32, 1989, pp. 39-46

Centanni 1995

M. Centanni, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca: le scene in tetrametri trocaici*, Lecce 1995

Cerbo 2009

E. Cerbo, 'La monodia di Cassandra (Eur. *Troad.* 308-340) fra testo e scena', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 93, 2009, pp. 85-96

Cerbo 2012

E. Cerbo, 'La parodo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle. Drammaturgia e metro', *Dionysus ex machina* 3, 2012, pp. 23-60

Cerbo 2016

E. Cerbo, 'Un epicedio per Troia. Lettura metrico-ritmica di Eur. *Troad.* 511-567', *Rationes Rerum* 7, 2016, pp. 33-68

Cerbo 2019

E. Cerbo, 'La sequenza 'monodia-parodo' nelle *Troiane* di Euripide: funzione, drammaturgia, metro', *Giornale Italiano di Filologia* 71, 2019, pp. 115-42

Chantraine 1970

P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*, vol. II, Paris 1970

Clement 1958

P.A. Clement, 'The Recovery of Helen', *Hesperia* 27, 1958, pp. 47-73

Cohen 1994

B. Cohen, 'From Bowman to Clubman: Herakles and Olympia', *The Art Bulletin* 76, 1994, pp. 695-715

Collard 1974

C. Collard, 'J. J. Scaliger's Euripidean Marginalia', *The Classical Quarterly* 24, 1974, pp. 242-9

Collard 2018

C. Collard, *Colloquial Expressions in Greek Tragedy*, Stuttgart 2018

Comotti 1989

G. Comotti, 'Scenografia e spettacolo: le machine teatrali', *Dioniso* 59.2, 1989, pp. 283-95

Compton-Engle 2015

G. Compton-Engle, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, New York 2015

Connelly 2007

J.B. Connelly, *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton-Oxford 2007

Coppola 2016

A. Coppola, 'Le porpore, i sandali, la spada: l'*Oreste* fra Greci e Persiani', in A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori (edd.) *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione*, Padova 2016, pp. 115-28

Croiset 1899²

M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque. Tome III: Periode attique*, Paris 1899²

Cropp 1982

M. Cropp, 'Interpolation at *Orestes* 268-270', *Phoenix* 36, 1982, pp. 209-14

Csapo 2009

E. Csapo, 'New Music's Gallery of Images: the "dithyrambic" first Stasimon of Euripides' *Electra*', J.C.R. Cousland, J. Hume (edd.), *In The Play of Texts and Fragments*, Leiden 2009, pp. 95-109

Csapo-Slater 1994

E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994

Cunningham 1954

M.P. Cunningham, 'Medea ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ', *Classical Philology* 49, 1954, pp. 151-60

Dale 1968²

A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968²

Dale 1969

A.M. Dale, *Collected papers*, Cambridge 1969

Danforth 1982

L.M. Danforth, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton 1982

De Jong 1991

I.J.F. De Jong, *Narrative in Drama: the Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden 1991

De Martino 2015

F. De Martino, 'Intonarumori nell'antica Grecia', *Studia Philologica Valentina* 17, 2015, pp. 295-314

De Poli 2011

M. De Poli, *Le Monodie di Euripide: Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova 2011

De Poli 2012

M. De Poli, *Monodie mimetiche e monodie diegetiche: i canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*, Tübingen 2012

De Ruyt 1932

F. De Ruyt, 'Le Thanatos d'Euripide et le Charun étrusque', *L'antiquité classique* 1, 1932, pp. 61-77

De Sanctis 2018

D. De Sanctis, *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa-Roma 2018

De Waele 1927

F.J.M De Waele, *The Magic Staff or Rod in Graeco-italian Antiquity*, The Hague 1927

Dedoussi 1995

C. Dedoussi, 'Greek Drama and its Spectators: Conventions and Relationships', *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement.* 66, 1995, pp. 123-32

Denniston 1936

J.D. Denniston, 'Varia', *The Classical Review* 50, 1936, pp. 115-7

Denniston 1954²

D.J. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954²

Deriu 2008-2010

M. Deriu, 'Il senso del colore in Euripide tra tradizione e innovazione', *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 24-25-26, 2008-2010, pp. 65-99

DeVries 2000

K. DeVries, 'The Nearly Other: The Attic Vision of Phrigyans and Lydians', in B. Cohen, (ed.) *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden 2000, pp. 338-63

Di Benedetto 1961a

V. Di Benedetto, 'Note critico-testuali all'Oreste di Euripide', *Studi Classici e Orientali* 10, 1961, pp. 122-55

Di Benedetto 1961b

V. Di Benedetto, 'Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide', *Hermes* 89, 1961, pp. 298-321 (ora in *Id., Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura, vol. III*, Pisa 2007, pp. 1117-44)

Di Benedetto 1961c

V. Di Benedetto, 'Note al testo dell'*Elena* di Euripide', *Maia* 13, 1961, pp. 286-316

Di Benedetto 1971

V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971

Di Benedetto 1987

V. Di Benedetto, 'Le *Eumenidi*: una tragedia di interni e senza SKHNH', in *Filologia e Forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino 1987, pp. 121-39 (ora in *Id., Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura, vol. III*, Pisa 2007, pp. 1081-98)

Di Benedetto-Medda 2002²

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 2002²

Di Marco 2000

M. Di Marco, *La tragedia greca: Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000

Dickenson 2016

C. Dickenson, 'Contested Bones: the Politics of Public Burial in Roman Greece (c. 200 BC – 200 AD)', *Ancient Society* 46, 2016, pp. 95-163

Diels 1897

H. Diels, *Parmenides Lehrgedicht: mit einem Anhang über griechische Thüren und Schlösser*, Berlin 1897

Diggle 1971

J. Diggle, 'Notes on the *Cyclops* of Euripides', *The Classical Quarterly* 21, 1971, pp. 42-50

Diggle 1973

J. Diggle, 'The *Supplices* of Euripides', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 14, 1973, pp. 241-69

Diggle 1974

J. Diggle, 'On the *Heracles* and *Ion* of Euripides', *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 20, 1974, pp. 3-36

Diggle 1981b

J. Diggle, *Studies on the text of Euripides: Supplices, Electra, Heracles, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxford 1981b

Diggle 1984b

J. Diggle, 'BOD in Euripides' *Alcestis* and *Andromache*', *JHS* 104, 1984, pp. 165-9

Distilo 2012

N. Distilo, *Commento critico-testuale all'Elettra di Euripide*, Padova 2012

Dobree 1833

P.P. Dobree, *Adversaria*, vol. II, Cantabrigiae 1833

Donelan 2018

J.F. Donelan, 'Did the classical Athenian theatre have a thunder machine?', *Hermes* 146, 2018, pp. 110-5

Dörpfeld-Reisch 1896

W. Dörpfeld, E. Reisch, *Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Athen 1896

Drew-Bear, T. (1968) 'The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy', *The American Journal of Philology* 89: 385-405

Duncan 2012

A.C. Duncan, *Tragic Ugliness: The Interplay of Genre and Aesthetics in Greek Drama*, Stanford University, Phd Thesis, 2012

Dunn 1993

F.M. Dunn, 'Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*', *Rheinisches Museum für Philologie* 136, 1993, pp. 22-35

Dyson-Lee 2000a

M. Dyson, K.H. Lee, 'The Funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*', *The Journal of Hellenic Studies* 120, 2000, pp. 17-33

Dyson-Lee 2000b

M. Dyson, K.H. Lee, 'Talthybius in Euripides' *Troades*', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 41, 2000, pp. 141-73

Dworacki 1983

S. Dworacki, 'Notes on the Staging of the *Prometheus Bound*', *Eos* 71, 1983, pp. 159-65

Easterling 2015

P. Easterling, 'Space in the Tragic Scholia', *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement* 129, 2015, pp. 1-12

Edgar 1920

C.C. Edgar, 'Tomb-stones from Tell el Yahoudieh', *Annales du Service des antiquités de l'Égypte* 19, 1920, pp. 216-24

Eichler 1919

F. Eichler, 'Die Skulpturen des Heraions bei Argos', *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 19, 1919, pp. 15-153

Elferink 1982

L.J. Elferink, 'The beginning of Euripides *Alcestis*', *Acta Classica* 25, 1982, pp. 43-50

English 1999

M.C. English, *The Stage Properties of Aristophanic Comedy: a Descriptive Lexicon*, Boston University, Phd Thesis, 1999

Erbse 1982

H. Erbse, 'Zu Euripides *Alk.* 1119-1120', *Hermes* 110, 1982, pp. 126-8

Ercolani 2000a

A. Ercolani, 'Le didascalie sceniche del teatro tragico', in A. Zampetti, A. Marchitelli (edd.) *La tragedia greca. Metodologie a confronto*, Roma 2000, pp. 15-30

Ercolani 2000b

A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica*, Stuttgart-Weimar-Metzler 2000

Everson 2004

T. Everson, *Warfare in Ancient Greece*, Phoenix Mill 2004

Fabbro 2007

E.M. Fabbro, 'Lo sguardo e il silenzio. Il velo nei rituali e nel mito greco', *Multiverso* 5, 2007, pp. 38-41

Falco 1997

G. Falco, 'Due gruppi fittili di soggetto teatrale da Centuripe e da Adrano e una maschera marmorea da Tindari: ipotesi per l'identificazione delle maschere di Tiresia, Edipo e Fineo', *Mélanges de l'École française de Rome* 109, 1997, pp. 813-32

Falkner 2002

T. Falkner, 'Scholars versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia', in P. Easterling, E. Hall (edd.) *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 342-61

Fanfani 2017

G. Fanfani, 'Moduli di rappresentazione corale nelle *Troiane* di Euripide', in F. Citti, A. Iannucci, A. Ziosi (edd.) *Troiane classiche e contemporanee*, Zürich-New York 2017, pp. 31-48

Fanfani 2018

G. Fanfani, 'What melos for Troy? Blending of Lyric Genres in the First Stasimon of Euripides' *Trojan Women*', in R. Andújar, T.R.P. Coward, T.A. Hadjimichael (edd.) *Paths of Songs*, Berlin 2018, pp. 239-63

Ferrini 1978

F. Ferrini, 'Tragedia e patologia: Lessico ippocratico in Euripide', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 29, 1978, pp 49-62

Finglass 2005

P.J. Finglass, (2005) 'Erinys or Hundred-Hander? Pindar, fr. 52i(a). 19-21 Snell-Maehler = B3.25-7 Rutherford (*Paeon* 8a)', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 154, 2005, pp. 40-2

Finglass 2014

P. J. Finglass, 'A New Fragment of Euripides' Ino', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 189, 2014, pp. 65-82

Firinu 2012

E. Firinu, *Studi sull'immaginario musicale in Euripide*, Università di Bologna, Tesi di Dottorato, 2012

Fisher 1992

R.K. Fisher, 'The "Palace Miracles" in Euripides' *Bacchae*: A Reconsideration', *The American Journal of Philology* 113, 1992, pp. 179-88

Foley 1985

H.P. Foley, *Ritual irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca-London 1985

Foley 2001

H.P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford 2001

Fraenkel 1963

E. Fraenkel, *Zu den Phoenissen des Euripides*, München 1963

Gaifman 2018

M. Gaifman, *The Art of Libation in Classical Athens*, New Haven-London 2018

Galasso 2015

S. Galasso, 'Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.', in G. Bordignon (ed.) *Scene dal mito, iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, pp. 275-302

Galeotti Papi 1991

D. Galeotti Papi, 'Allestimento scenico e implicazioni tematiche nell'*Oreste* di Euripide', *Orpheus* 12, 1991, pp. 342-55

Galinsky 1972

G.K. Galinsky, *The Herakles Theme*, Totowa, New Jersey 1972

Gardiner 1978

C.P. Gardiner, 'ἀναβαίνειν and καταβαίνειν as Theatrical Terms', *Transactions of the American Philological Association* 108, 1978, pp. 75-79

Garland 1985

R. Garland, *The Greek Way of Death*, Ithaca, New York 1985

Garland 1989

R. Garland, 'The well-ordered Corpse: an Investigation into the Motives behind Greek Funerary Legislation', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36, 1989, pp. 1-15

Garvie 2015

A.F. Garvie, 'The Death of Ajax', in G.W. Most, L. Ozbek (edd.) *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 31-46

Gebhard 1974

E. Gebhard, 'The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater', *Hesperia* 43, 1974, pp. 428-40

Gentili-Lomiento 2003

B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003

Ghali-Kahil 1955

L. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés, 2 tomes*, Paris 1955

Gherchanoc 2006

F. Gherchanoc, 'Le(s) voile(s) de mariage dans le monde grec: se voiler, se dévoiler. La question particulière des *anakaluptêria*', *Metis* 4, 2006, pp. 239-67

Giacobello 2014

F. Giacobello, 'Hélène et Cassandre dans la dernière nuit d'Iliion: deux mythes racontés par le Peintre de Baltimore sur une amphore apulienne du musée Calvet d'Avignon', *La Revue des Musées de France* 5, 2014, pp. 22-32

Giovannelli 2021

M. Giovannelli, 'Lo spazio scenico della commedia: una cartina geografica', in M. Treu (ed.) *A lezione di regia teatrale. Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti*, Quaderno n. 2, Milano 2021

Golden 1955

M. Golden, 'Baby talk and Child Language in ancient Greece', in F. De Martino, A.H. Sommerstein, (edd.) *Lo spettacolo delle voci*, vol. II, Bari 1995, pp. 11-34

Goldhill 1986

S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986

Goldhill 1989

S. Goldhill, 'Reading Performance Criticism', *Greece & Rome*, 36, 1989, pp. 172-82

Gould 1973

J. Gould, 'Hiketeia', *The Journal of Hellenic Studies* 93, 1973, pp. 74-103

Gow 1912

A.S.F. Gow, 'On the Meaning of the Word ΘΥΜΕΛΗ', *The Journal of Hellenic Studies* 32, 1912, pp. 213-38

Grassinger 1999

D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage. Erster Teil. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, ASR XII, 1, Berlin 1999

Gredley 1968

B. Gredley, 'Is Orestes 1503-36 an Interpolation?', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9, 1968, pp. 409-19

Greenberg 1962

N.A. Greenberg, 'Euripides' *Orestes*: An Interpretation', *Harvard Studies in Classical Philology* 66, 1962, pp. 157-92

Greenhalgh 1982

P.A.L. Greenhalgh, 'The Homeric *Therapon* and *Opaon* and their Historical Implications', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 29, 1982, pp. 81-90

Grieve 1898

L.C.G. Grieve, *Death and Burial in Attic Tragedy, Part I*, Columbia University, Phd Thesis, 1898

Griffith 2006

M. Griffith, 'Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination. Part Two', *Classical Philology* 101, 2006, pp. 307-58

Griffiths 2020

E.M. Griffiths, *Children in Greek Tragedy*, Oxford 2020

Grilli 2015

A. Grilli, 'Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata', in G. Bordignon (ed.) *Scene dal mito: Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, pp. 103-43

Grüninger 1898

A. Grüninger, *De Euripidis Oreste ab histrionibus retractata*, Basileae 1898

Guardasole 2000

A. Guardasole, *Tragedia e Medicina nell'Atene di V secolo a.C.*, Napoli 2000

Guthrie 1953

D. Guthrie, 'Nursing through the ages: from earliest times to medieval era', *Nursing Mirror* 17, 1953, pp. X-XII

Haigh 1889

A.E. Haigh, *The Attic Theatre*, Oxford 1889

Hall 1989

E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989

Hall 1993

E. Hall, 'Asia unmanned: images of victory in Classical Athens', in J. Rich, G. Shipley (edd.) *War and Society in the Greek World*, London 1993, pp. 107-33

Halleran 1982

M.R. Halleran, 'Alkestis Redux', *Harvard Studies in Classical Philology* 86, 1982, pp. 51-3

Halleran 1985

M.R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London-Sydney 1985

Halleran 1988

M.R. Halleran, 'Text and Ceremony at the Close of Euripides' *Alkestis*', *Eranos* 86 1988, pp. 123-9

Halliwell 2012

S. Halliwell, 'Amousia: Living without the Muses', in I. Sluiter, R.M. Rosen (edd.) *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Leiden-Boston 2012, pp. 15-45

Ham 1999

G.L. Ham, 'The Choes and Anthesteria Reconsidered: Male Maturation Rites and The Peloponnesian Wars', in M.W. Padilla (ed.) *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Lewisburg 1999

Hamilton 1978

R. Hamilton, 'Announced Entrances in Greek Tragedy', *Harvard Studies in Classical Philology* 82, 1978, pp. 63-82

Hamilton 1987

R. Hamilton, 'Cries within and the Tragic Skene', *The American Journal of Philology* 108, 1987, pp. 585-99

Hammond 1972

N.G.L. Hammond, 'The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 13, 1972, pp. 387-45

Hammond 1988

N.G.L. Hammond, 'More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29, 1988, pp. 5-33

Harmon 1932

A.M. Harmon, 'The Scene of the Persians of Aeschylus', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 63, 1932, pp. 7-19

Headlam 1906

W. Headlam, 'The Last Scene of the Eumenides', *The Journal of Hellenic Studies* 26, 1906, pp. 268-77

Hedreen 1996

G. Hedreen, 'Image, Text, and Story in the Recovery of Helen', *Classical Antiquity* 15, 1996, pp. 152-84

Herman 1987

G. Herman, *Ritualised Friendship and the Greek City*, Cambridge 1987

Hermann 1827

G. Hermann, *Opuscula*, vol. II, Lipsiae 1827

Herwerden 1855

H. van Herwerden 'Euripidea', *Mnemosyne* 4, 1855, pp. 358-82

Herwerden 1893

H. van Herwerden, 'Novae commentationes euripideae', *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 17, 1893, pp. 215-51

Hoppin 1901

J.C. Hoppin, 'Argos, Io, and the *Prometheus* of Aeschylus', *Harvard Studies in Classical Philology* 12, 1901, pp. 335-45

Hose 1991

M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, Teil II, Stuttgart 1991

Hourmouziades 1965

N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the scenic Space*, Athens 1965

Hubbard 1991

T.K. Hubbard, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Athens 1991

Huber 2001

I. Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst*, Mannheim und Mohnesee 2001

Hübner 1981

U. Hübner, 'Text und Bühnenspiel in der Anagnorisisszene der Alkestis', *Hermes* 109, 1981, pp. 156-66

Hübner 1983

U. Hübner, 'Zu Euripides, *Alc.* 1119f. ', *Philologus* 127, 1983, pp. 296-8

Hogan 1998

R. Hogan, *The Dramatic Function of Antilabe in Greek Tragedy*, Trinity College Dublin, Phd Thesis, 1998

Humphreys 1993²

S.C. Humphreys, *The Family, Women and Death: Comparative Studies*, Ann Arbor 1993²

Hunt 1912

A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri*, part IX, London 1912

Ieranò 2010

G. Ieranò, '«Bella come un dipinto»: la pittura nella tragedia greca', in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (edd.) *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, pp. 241-65

Italie 1950

G. Italie, 'De Euripide Aeschlyli imitatore', *Mnemosyne* 3, 1950, pp. 177-82

Ivantchik 2011

A.I. Ivantchik, 'The funeral of Scythian kings: the historical reality and the description of Herodotus (4.71-72)', in L. Bonfante (ed.) *The Barbarians of Ancient Europe: Realities and Interactions*, Cambridge-New York 2011, pp. 71-106

Jakobson 2002

R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano 2002

Jahn 1854

O. Jahn, 'Vermischtes', *RHM* 9, 1854, pp. 625-30

Jannoray 1940

J. Jannoray, 'Nouvelles inscriptions de Lébadée', *Bulletin de correspondance hellénique* 64-65, 1940, pp. 36-59

Jendza 2020

C. Jendza, *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy*, Oxford 2020

Jim 2011

S.F.T. Jim, 'The Vocabulary of ἀπάρχεσθαι, ἀπαρχή and related Terms in Archaic and Classical Greece', *Kernos* 24, 2011, pp. 39-58

Jones 1909

H.L. Jones, *The poetic plural of Greek tragedy in the light of Homeric usage*, Ithaca, N.Y. 1909

Jouanna 1992

J. Jouanna, 'Libations et sacrifices dans la tragédie grecque', *Revue des Études Grecques* 105, 1992, pp. 406-34

Kaimio 1988

M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy*, Helsinki 1988

Karamanou 2015

I. Karamanou, 'Torch Imagery in Euripides' *Alexandros* and *Trojan Women*', *Balkan Light Conference* 2015, Acropolis Museum, Athens 2015, pp. 391–97

Karatas 2019

A. Karatas, 'Key-bearers of Greek Temples: The Temple Key as a Symbol of Priestly Authority', *Mythos* [online] 13, 2019, pp. 1-48

Kavoulaki 1996

A. Kavoulaki, *ΠΟΜΠΑΙ: Processions in Athenian Tragedy*, University of Oxford Phd Thesis 1996

King 1998

H. King, *Hippocrates' Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*, New York 1998

Konstan 2013

D. Konstan, 'Propping up Greek Tragedy: The Right Use of Opsis', in G.W.M. Harrison, V. Liapis (edd.) *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston 2013, pp. 63-75

Knoepfler 1993

D. Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie*, Zürich 1993

Knox 1970

M.O. Knox, 'House' and 'Palace' in Homer', *Journal of Hellenic Studies*, 1970, pp. 117-20

Koonce 1962

D.M. Koonce, *Formal Lamentation for the dead in Greek Tragedy*, University of Pennsylvania, Phd Thesis, 1962

Kornarou 2008

E. Kornarou, 'The Display of the Dead on the Greek Tragic Stage: the Case of Euripides' *Supplices*', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 51, 2008, pp. 29-38

Kosak 1999

J.C. Kosak, 'Therapeutic Touch and Sophokles' *Philoktetes*', *Harvard Studies in Classical Philology* 99, 1999, pp. 93-134

Kubińska 1968

J. Kubińska, *Les monuments funéraires dans les inscriptions Grecques de l'Asie Mineure*, Warszawa 1968

Kurke 1992

L. Kurke, 'The Politics of ἀβροσύνη in Archaic Greece', *Classical Antiquity* 11, 1992, pp. 91-120

Kurtz-Boardman 1971

D.C. Kurtz, J. Boardman, *Greek Burial Costumes*, London 1971

Kvičala 1879

J. Kvičala, *Studien zu Euripides, mit einem Anhang Sophokleischer Analekta*, vol. II, Wien 1879

Lane 2007

N. Lane, 'Staging Polydorus' Ghost in the Prologue of Euripides' *Hecuba*', *The Classical Quarterly* 57, 2007, pp. 290-4

Laurens 1985

A.F. Laurens, 'Modalités iconographiques des meurtres d'enfants dans la céramique grecque', *Cahiers du Gita* 1, 1985, pp. 57-63

Lawrence-Tomlinson 1996⁵

A.W. Lawrence, R.A. Tomlinson, *Greek Architecture*, New Haven 1996⁵

Lebeau 1998

A. Lebeau, 'Le camp des Grecs en Troade dans la tragédie grecque', *Cahiers de la Villa Kérylos* 8, 1998, pp. 167-78.

Lee 2015

M.M. Lee, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, New York 2015

Lehmann 1978

L.Th. Lehmann, 'The mystery of the Graeco-Roman steering-oar', *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration* 7, 1978, pp. 95-8

Lenting 1821

J. Lenting, *Animadversiones criticae in Euripidem*, Trajecti ad Rhenum 1821

Lesky 1996

A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Bologna 1996

Ley 2007

G. Ley, *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, Chicago-London 2007

Ley-Evans 1983

G. Ley, M. Ewans, 'The Orchestra as Acting Area in Greek Tragedy', *Ramus*, 14, 1983, pp. 75-84

Liapis 2015

V. Liapis, 'Genre, Space, and Stagecraft in *Ajax*', in G.W. Most, L. Ozbek (edd.) *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 121-58

Lissarrague 1990

F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual*, Princeton 1990

Lissarrague 1995

F. Lissarrague, 'Un Rituel du Vin: la Libation', in O. Murray, M. Tecuşan (edd.) *In Vino Veritas*, London 1995, pp. 126-44

Llewellyn-Jones 2003

L. Llewellyn-Jones, *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea 2003

Lombard 1985

D.B. Lombard, 'Aspects of αἰδώς in Euripides', *Acta Classica* 28, 1985, pp. 5-12

Longo 1967

V. Longo, 'L'hypothèse di Aristofane di Bisanzio e le posizioni di Elettra nella *parodos* dell'*Oreste euripideo*', *Dioniso* 41, 1967, pp. 390-7

Longo 1981

O. Longo, *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Napoli 1981

López Eire 1996

A. López Eire, *La lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia 1996

Lucarini 2016

C. Lucarini, 'L'ἑκκύκλημα nel teatro greco dell'età classica', *Hermes* 144, 2016, pp. 138-56

Lusching 1992

C.A. Luschnig, 'Interiors: imaginary spaces in *Alcestis* and *Medea*', *Mnemosyne* 45, 1992, pp. 19-44

Malzan 1908

G. Malzan, *De scholiis Euripideis quae ad res scaenicas et ad histriones spectant*, Darmstadtiae 1908

Mannack 2010

T. Mannack, 'A Description', in O. Taplin, R. Wyles (edd.) *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010, pp. 5-13

Markantonatos 2013

A. Markantonatos, *Euripides' Alcestis: Narrative, Myth, and Religion*, Berlin-Boston 2013

Marinelli 2020

M. Marinelli, 'Un'analisi performativa della prima sequenza dell'*Aiace* di Sofocle', *Maia* 72, 2020, pp. 46-62

Masaracchia 1992

E. Masaracchia, 'Il velo di Alceste', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 42, 1992, pp. 29-35

Mastronarde 1979

D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley 1979

Mastronarde 1990

D.J. Mastronarde, 'Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama', *Classical Antiquity* 9, 1990, pp. 247-94

Mastronarde 2017

D.J. Mastronarde, *Preliminary Studies on the Scholia to Euripides*, Berkeley, California 2017

Mauduit 2015

C. Mauduit, 'Scénario pour un suicide', in G.W. Most, L. Ozbek, (edd.) *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 47-74

Mazzoldi 2001

S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma 2001

McCart 2007

G. McCart, 'Masks in Greek and Roman Theatre', in M. McDonald, J.M. Walton, (edd.) *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*, Cambridge 2007, pp. 247-67

McClure 1999

L. McClure, *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton 1999

Meccariello 2014

C. Meccariello, *Le hypotheseis narrative dei drammi euripidei: testo, contesto, fortuna*, Roma 2014

Medda 1989

E. Medda, 'Un nuovo commento all'*Oreste* di Euripide', *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 117, 1989, pp. 98-124

Medda 1997

E. Medda, 'Il pianto dell'attore tragico', *Rivista di Filologia e di Istruzione classica* 125, 1997, pp. 385-410 (ora in *Id.*, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa 2013, 1-24)

Medda 1999

E. Medda, 'La casa e la città: spazio scenico e spazio drammatico nell'*Oreste* di Euripide', *Studi Italiani di Filologia Classica*, 17, 1999, pp. 12-65 (ora in *Id.*, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa 2013, pp. 113-65)

Medda 2015

E. Medda, 'Uno spazio per morire: riflessioni sceniche sul suicidio di Aiace', in G.W. Most, L. Ozbek (edd.) *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 159-79

Medda 2018

E. Medda, 'Cassandra in a Shard from Post-Classical Tragedy (TrGF adesp. 649)', *Dionysus ex Machina* 9, 2018, pp. 53-79

Meliadò 2020

C. Meliadò, 'L'impianto scenico dell'*Ifigenia in Tauride*: elementi per una ricostruzione', *Classica Vox* 2, 2020, pp. 9-16

Mercanti 1915

E. Mercanti, 'Su alcune scene dell'*Oreste* di Euripide', *Atene e Roma* 18, 1915, pp. 69-82

Méridier 1911

L. Méridier, *Le prologue dans la tragédie d'Euripide*, Bordeaux 1911

Meridor 1978

R. Meridor, 'Euripides, Tro. 1089-1090', *The Classical Quarterly* 28, 1978, p. 472

Merthen 2009

C. Merthen, *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, Universität Würzburg, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, 2009

Mirto 2007

S. Mirto, *La morte nel mondo greco: da Omero all'età classica*, Roma 2007

Molinari 2013

C. Molinari, 'Il nodo di Pronomos', *Dionysus ex Machina* 4, 2013, pp. 202-32.

Monaco 1982

G. Monaco, 'La scena allargata', *Dioniso* 53, 1982, pp. 5-18

Monro 1891

D.B. Monro, *A Grammar of the Homeric Dialect*, Oxford 1891

Moret 1975

J.M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote: les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Genève 1975

Moretti 1999-2000

J.-C. Moretti, 'The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens', *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000, pp. 377-98

Moretti-Mauduit 2009

J.-C. Moretti, C. Mauduit, 'La θυμέλη au théâtre: une approche sémantique', *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, TMO 52, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, 2009, pp. 11-21

Moretti-Mauduit 2010

J.-C. Moretti, C. Mauduit, 'Pollux, un lexicographe au théâtre', *Revue des Études Grecques* 123, 2010, pp. 521-41

Moretti-Mauduit 2015

J.-C. Moretti, C. Mauduit, 'The Greek Vocabulary of Theatrical Architecture', in R. Frederiksen, E.R. Gebhard, A. Sokolicek (edd.) *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*, Aarhus 2015, pp. 119-29

Most-Ozbek 2015

G.W. Most, L. Ozbek, *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015

Mota 1957

C. Mota, 'Sur les représentations figurées de la mort de Troilos et de la mort d'Astyanax', *Revue Archéologique* 50, 1957, pp. 25-44

Mueller 2016

M. Mueller, *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago 2016

Naiden 2006

F.S. Naiden, *Ancient Supplication*, Oxford 2006

Neumann 1965

G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965

Newby 2011

Z. Newby, 'In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi', in J. Elsner, J. Huskinson (edd.) *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, Berlin-New York 2011

Newiger 1989

H.-J. Newiger, 'Ekkyklema und Mechané nella messa in scena del dramma greco', *Dioniso* 59.2, 1989, pp. 173-85

Newiger 1990

H.-J. Newiger, 'Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas', *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 16, 1990, pp. 33-42

Newton 1980

R.M. Newton, 'Euripides 'Hippolytus Kalyptomenos', fr. 443 N²', *Hermes* 108, 1980, pp. 492-5

Noel 2009

A.-S. Noel, 'Le lit, un objet inattendu sur la scène tragique?', *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2, 2009, pp. 67-91

Noel 2014

A.-S. Noel, 'L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon: de l'attribut emblématique à l'objet théâtral', *Gaia* 17, 2014, pp. 105-28

Nordgren 2015

L. Nordgren, *Greek Interjections*, Berlin-Boston 2015

Norman 2011

S. Norman, *Theatron Perceived: The Seen, The Unseen, And The Seers In Greek Tragedy*, Cornell University, Phd Thesis, 2011

Norwood 1954

G. Norwood, *Essays on Euripidean Drama*, Cambridge 1954

Novelli 2005

S. Novelli, *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam 2005

Novelli 2014

S. Novelli, 'Lo stile disadorno: ἰ'εἰκῆ λέγειν nel trimetro euripideo', *Lexis* 32, 2014, pp. 196-212

Nutting-Dock 1907

M.A. Nutting, L.L. Dock, *A History of Nursing*, vol. I, New York-London 1907

O'Neill 1941

E.G.Jr. O'Neill, 'The Prologue of the *Troades* of Euripides', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 72, 1941, pp. 288-320

Oakley 1982

J.H. Oakley, 'The Anakalupteria', *Archäologische Anzeiger* 8, 1982, pp. 113-8

Oakley 2003

J.H. Oakley, 'Death and the Child', in J. Neils, J.H. Oakley (edd.) *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven and London 2003, pp. 163-94

Oakley-Sinos 1993

J.H. Oakley, R.H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison 1993

Padel 1995

R. Padel, *Whom Gods destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton 1995

Page 1934

D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934

Palmisciano 2017

R. Palmisciano, *Dialoghi per voce sola: La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, Roma 2017

Palumbo 2010

L. Palumbo, 'Scenografie verbali di V secolo. Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico', in S. Giombini e F. Marcacci (edd.) *Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti*, Perugia 2010, pp. 689-99

Papastamati-von Moock

C. Papastamati-von Moock, 'The wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens', in R. Frederiksen, E.R. Gebhard, A. Sokolicek (edd.) *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*, Aarhus 2015, pp. 39-80

Parisinou 2000

E. Parisinou, '“Lighting” the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in the Late Archaic and Classical Periods', *Greece & Rome* 47, 2000, pp. 19-43

Pasquali 1930

G. Pasquali, 'Un cantico dell'*Oreste* euripideo', *Athenaeum* 8, 1930, pp. 72-6

Patterson 1991

C.B. Patterson, 'Marriage and the Married Woman in Athenian Law', in S.B. Pomeroy (ed.) *Women's history and ancient history*, Chapel Hill and London 1991, pp. 48-72

Pattoni 1990a

M.P. Pattoni, 'La *sympatheia* del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico', *Studi Classici e Orientali* 39, 1990, pp. 33-82

Pattoni 1990b

M.P. Pattoni, 'Osservazioni sul canto d'ingresso del coro nell'*Aiace* di Sofocle, nell'*Alceste* e nell'*Ippolito* di Euripide', *Aevum Antiquum* 3, 1990, pp. 99-125

Pattoni 2006

M.P. Pattoni, 'Δακρύεν γέλασαι. Sorridere tra le lacrime nell'*Alceste* di Euripide', in P. Mureddu, G. Nieddu (edd.) *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam 2006, pp. 187-227

Pattoni 2008

M.P. Pattoni, 'Modelli omerici nell'*Alceste* di Euripide: testo ed intertesto', in L. Castagna, C. Riboldi (edd.) *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano 2008, 1221-56

Pattoni 2013

M.P. Pattoni, 'Aristotele, *Poetica* 18, 1456 a 2-3 e il quarto tipo di tragedia', *Atti della Accademia Pontaniana*, 61, 2013, pp. 155-88

Perris 2012

S. Perris, 'Stagecraft and the Stage Building in *Rhesus*', *Greece & Rome* 59, 2012, pp. 151-64

Perusino 1995

F. Perusino, 'Il pianto di Ecuba nelle *Troiane* di Euripide', in B. Gentili, F. Perusino (edd.) *Mousike: metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, pp. 253-64

Piccirilli 2002

L. Piccirilli, *L'invenzione della diplomazia nella Grecia antica*, Roma 2002

Pickard-Cambridge 1946

A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946

Pickard-Cambridge 1968²

A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, London 1968²

Poe 1992

J.P. Poe, 'Entrance-Announcements and Entrance-Speeches in Greek Tragedy', *Harvard Studies in Classical Philology* 94, 1992, pp. 121-56

Poe 2000

J.P. Poe, 'Phoenissae 88-201 and Pollux' ΔΙΣΤΕΓΙΑ', *Classical Philology* 95, 2000, pp. 187-90

Poe 2003

J.P. Poe, 'Word and Deed: On 'Stage-Directions' in Greek Tragedy', *Mnemosyne* 56, 2003, pp. 420-48

Pohlenz 1954²

M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, vol. 1, Göttingen 1954²

Pöhlmann 1989

E. Pöhlmann, 'Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico del quinto e quarto secolo', in L. De Finis (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze 1989, pp. 89-109

Polacco 1990

L. Polacco, *Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene*, Roma 1990

Porter 1994

J.R. Porter, *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden 1994

Pot 1943

E.E. Pot, *De maritieme beeldspraak bij Euripides*, Harderwijk 1943

Powers 2014

M. Powers, *Athenian Tragedy in Performance: a Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, Iowa City 2014

Pritchett 1979

W.K. Pritchett, *The Greek State at War, Part III: Religion*, Berkley-Los Angeles 1979

Pütz 2007

B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Oxford 2007

Rabinowitz 1993

N.S. Rabinowitz, *Anxiety veiled: Euripides and the traffic in women*, Ithaca, N.Y. 1993

Raffa 2016

M. Raffa, 'Performance corale ed emissione vocale nella parodo dell'*Oreste* di Euripide: evidenza testuale ed esegesi antica', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 112, 2016, pp. 153-67

Rebaudo 2017

L. Rebaudo, 'Ceramica italiota e iconografie 'tragiche': una chiave di lettura', in A. Pontrandolfo Greco, M. Scafuro (edd.) *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Paestum 7-9 settembre 2016*, Paestum 2017, pp. 1205-18

Rebaudo 2019

L. Rebaudo, 'Medea sul carro: prototipo vs genotipo. Il problema della trasmissione a distanza delle iconografie', in E. Degl'Innocenti, A. Consonni, L. Di Franco, L.

Mancini (edd.) *MitoMania. Storie ritrovate di uomini ed eroi*, Roma 2019, pp. 100-19

Rees 1911

K. Rees, 'The Significance of the Parodoi in the Greek Theater', *The American Journal of Philology* 32, 1911, pp. 377-402

Rees 1915

K. Rees, 'The Function of the ΠΠΟΘΥΠΟΝ in the Production of Greek Plays', *Classical Philology* 10, 1915, pp. 117-38

Reeve 1972

M.D. Reeve, 'Interpolation in Greek Tragedy, I', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 13, 1972, pp. 247-65

Regenbogen 1933

O. Regenbogen, 'Bemerkungen zu den Sieben des Aischylos', *Hermes* 68, 1933, pp. 51-69

Rehm 1988

R. Rehm, 'The staging of Suppliant Plays', *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 29, 1988, pp. 263-307

Rehm 1992

R. Rehm, *Greek Tragic Theatre*, London-New York 1992

Rehm 1994

R. Rehm, *Marriage to Death: the Conflation of Marriage and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994

Rehm 1996

R. Rehm, 'Performing the Chorus: Choral Action, Interaction, and Absence in Euripides', *Arion* 4, 1996, pp. 45-60

Rehm 2002

R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford 2002

Reiter 1962

G. Reiter, *Die griechischen Bezeichnungen der Farben Weiss, Grau und Braun. Eine Bedeutungsuntersuchung*, Innsbruck 1962

Revermann 1999

M. Revermann, 'The Shape of the Athenian Orchestra in the Fifth Century: Forgotten Evidence', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 128, 1999, pp. 25-28

Revermann 2006

M. Revermann, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006

Rhode 1921

E. Rhode, *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen 1921

Richter 1960²

G. Richter, *Kouroi: Archaic Greek Youths*, London 1960²

Riemer 1989

P. Riemer, *Die Alkestis des Euripides: Untersuchungen zur tragischen Form*, Frankfurt 1989

Robert 1879

C. Robert, *Thanatos: Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, (Band 39), Berlin 1879

Robert 1881

C. Robert, *Bild und Lied: archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881

Robert 1935

L. Robert, 'Sur les inscriptions de Chios', *Bulletin de correspondance hellénique* 59, 1935, pp. 453-70

Roccas 2000

L.J. Roccas, 'Back-Mantle and Peplos: The Special Costume of Greek Maidens in 4th-Century Funerary and Votive Reliefs', *Hesperia* 69, 2000, pp. 235-65

Rodari 1988

O. Rodari, 'La fonction dramatique du premier *stasimon* des *Troyennes* d'Euripide', *Cahiers du Gita* 4, 1988, pp. 131-41

Rodighiero 2015

A. Rodighiero, 'Poseidone e Atena nel prologo delle *Troiane* di Euripide', in F. De Martino, C. Morenillas (edd.) *En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari 2015, pp. 237-61

Rodighiero 2018

A. Rodighiero, 'Raccontare cantando nella tragedia greca: due casi da *Agamennone* e *Troiane*', in G. Ieranò, P. Taravacci (edd.) *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, Trento 2018, pp. 37-73

Roscino 2003

C. Roscino, 'L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografica nella ceramica italiota e siceliota', in L. Todisco (ed.) *La ceramica a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003, pp. 223-357

Roscino 2006

C. Roscino, *Σχήματα. L'abbigliamento nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico*, Napoli 2006

Roscino 2008

C. Roscino, 'L'agrenon di Cassandra sul cratere apulo Ginevra HR 44: dall'indumento al personaggio', in F. De Martino (ed.) *Abiti da mito*, Bari 2008, pp. 293-308

Rouse 1902

W.H.D. Rouse, *Greek Votive Offerings: an Essay in the History of Greek Religion*, Cambridge 1902

Russo 1984²

C.F. Russo, *Aristofane: autore di teatro*, Firenze 1984²

Rusten 1982

J. Rusten, 'Dicaearchus and the Tales from Euripides', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 23, 1982, pp. 357-67

Säid 1993

S. Säid, 'Tragic Argos', in A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (edd.) *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, pp. 167-89

Säid 2005

S. Säid, 'Travestissements tragiques', in R. Grisolia, G. Rispoli (edd.) *Il personaggio e la maschera*, Napoli-Santa Maria Capua Vetere-Ercolano 2005, pp. 69-83.

Säid 2013

S. Saïd, 'From Homeric *ate* to Tragic Madness', in W.V. Harris (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden-Boston 2013, pp. 363-93

Santana 1993

G. Santana, 'Los compuestos con el prefijo *δυσ-* en griego antiguo', *Emerita* 61, 1993, pp. 299-319

Saunier 1999

G. Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Τα μοιρολόγια*, Athena 1999

Schadewaldt 1966²

W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch: Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1966²

Schirripa 2006

P. Schirripa, 'L'occhio che non vede. L'identità violata del folle sulla scena tragica', in A.M. Andrisano (ed.) *Il corpo teatrale tra testi e messinscena*, Roma 2006, pp. 31-48

Schmidt 1953

F. Schmidt, *Persepolis I, Structures, Reliefs, Inscriptions*, Chicago 1953

Scodel 1980

R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980

Seaford 1987

R. Seaford, 'The Tragic Wedding', *The Journal of Hellenic Studies* 107, 1987, pp. 106-30

Seaford 2019

R. Seaford, 'Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy, and the Polis', in T.H. Carpenter, C.A. Faraone, (edd.) *Masks of Dionysus*, Ithaca 2019, pp. 115-46

Séchan 1926

L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926

Segal 1992

C. Segal, 'Euripides' *Alcestis*: Female Death and Male Tears', *Classical Antiquity* 11, 1992, pp. 142-58

Segal 1999-2000

C. Segal, 'Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*', *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000, pp. 273-91

Servais 1967

J. Servais, 'Στεμματ' ἔχων εν χερσίν (*Iliade* A. 14)', *L'antiquité classique* 36, 1967, pp. 415-56

Seidensticker 1978

B. Seidensticker, 'Comic Elements in Euripides' *Bacchae*', *The American Journal of Philology* 99, 1978, pp. 303-20

Seidensticker 1982

B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982

Shapiro 1991

H.A. Shapiro, 'The Iconography of Mourning in Athenian Art', *American Journal of Archaeology* 95, 1991, pp. 629-56

Shisler 1945

F.L. Shisler, 'The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy', *The American Journal of Philology* 66, 1945, pp. 377-97

Sider 1978

D. Sider, 'Stagecraft in the *Oresteia*', *American Journal of Philology* 99, 1978, pp. 12-27

Sifakis 1963

G.M. Sifakis, 'High Stage and Chorus in the Hellenistic Theatre', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 10, 1963, pp. 31-45

Sifakis 1966

G.M. Sifakis, 'Comedia: An Actress of Comedy', *Hesperia* 35, 1966, pp. 268-73

Sifakis 1971

G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses*, London 1971

Sifakis 1979

G.M. Sifakis, 'Children in Greek Tragedy', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 26, 1979, pp. 67-80

Sifakis 2013

G.M. Sifakis, 'The misunderstanding of *opsis* in Aristotle's *Poetics*', in G.W.M. Harrison, V. Liapis (edd.) *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston 2013, pp. 45-61

Sissa 1990

G. Sissa, *Greek Virginity*, Cambridge (MA)-London 1990

Skouroumouni Stavrinou 2015

A. Skouroumouni Stavrinou, 'The *Opsis* of *Helen*: Performative Intertextuality in Euripides', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 55, 2015, pp. 104-32

Slater 2013

N.W. Slater, *Euripides, Alcestis*, London-New Delhi-New York-Sydney 2013

Small 2003

J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003

Smith 1967

W.D. Smith, 'Disease in Euripides' *Orestes*', *Hermes* 95, 1967, pp. 291-307

Snodgrass 1967

A.M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, Ithaca, New York 1967

Sommerbrodt 1851

J. Sommerbrodt, *De Aeschylis re scenica*, pars II, Lignicii 1851

Sorce 2017

C. Sorce, *Sull'ultimo Sofocle: la Tyro (A e B) e la Niobe*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Tesi di Dottorato, 2017

Sourvinou-Inwood 1995

C. Sourvinou-Inwood, 'Reading' *Greek Death: to the End of Classical Period*, Oxford 1995

Sourvinou-Inwood 1995

C. Sourvinou-Inwood, 'Gendering the Athenian Funeral: Ritual Reality and Tragic Manipulations', in D. Yatromanolakis, P. Roilos (edd.) *Greek Ritual Poetics*, Washington 2004, pp. 161-88

Spitzbarth 1946

A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zürich 1946

Stagakis 1967

G. J. Stagakis, 'ΟΠΙΑΩΝ, in the *Iliad*', *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 16, 1967, pp. 414-21

Stanchi 2007

N. Stanchi, *La presenza assente. L'attesa del personaggio fuori scena nella tragedia greca*, Milano 2007

Stanford 1983

W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions: an Introductory Study*, New York 1983

Stanley 1896

J. Stanley, 'Euripides, *Troades* 256', *The Classical Review* 10, 1896, p. 34

Stanley-Porter 1973

D.P. Stanley-Porter, 'Mute actors in the tragedies of Euripides', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 20, 1973, pp. 68-93

Stears 2008

K. Stears, 'Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual', in A. Suter (ed.) *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford-New York 2008, pp. 139-55

Steidle 1968

W. Steidle, *Studien zum antiken Drama*, München 1968

Steinhart-Slater 1997

M. Steinhart, W.J. Slater, 'Phineus as Monoposias', *The Journal of Hellenic Studies* 117, 1997, pp. 203-11

Stengel 1920³

P. Stengel, *Die griechischen Kultusaltertümer*, München-Allach 1920³

Stevens 1937

P.T. Stevens, 'Colloquial Expressions in Euripides', *The Classical Quarterly* 31, 1937, pp. 182-91

Stevens 1976

P.T. Stevens, *Colloquial Expressions in Euripides*, Wiesbaden 1976

Stieber 2011

M. Stieber, *Euripides and the Language of Craft*, Leiden 2011

Stone 1980

L. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, Ann Arbor 1980

Storey 2003

I.C. Storey, *Eupolis, Poet of Old Comedy*, Oxford 2003

Strocka-Vetters 1977

V.M. Strocka, H. Vetters, *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Band VIII.1, Wien 1977

Suter 2003

A. Suter, 'Lament in Euripides' *Trojan Women*', *Mnemosyne* 56, 2003, pp. 1-28

Suter 2008

A. Suter, 'Male Lament in Greek Tragedy', in A. Suter (ed.) *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford-New York 2008, pp. 156-80

Sutton 1984

D.F. Sutton, 'Pollux on Special Masks', *L'antiquité classique* 53, 1984, pp. 174-83

Taplin 1972

O. Taplin, 'Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus', *Harvard Studies in Classical Philology* 76, 1972, pp. 57-97

Taplin 1977a

O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977a

Taplin 1977b

O. Taplin, 'Did Greek Dramatists write Stage Instructions?', *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 23, 1977, pp. 121-132

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007

Taplin-Wyles 2010

O. Taplin, R. Wyles, *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010

Tedeschi 2017

G. Tedeschi. *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017

Telò 2002a

M. Telò, 'Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto', *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 48, 2002a, pp. 9-75

Telò 2002b

M. Telò, 'Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica', *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 49, 2002b, pp. 9-51

Theodorou 1993

Z. Theodorou, 'Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*', *The Classical Quarterly* 43, 1993, pp. 32-46

Thumiger 2017

C. Thumiger, *A History of the Mind and Mental Health in Classical Greek Medical Thought*, Cambridge 2017

Tordoff 2013

R. Tordoff, 'Actors' Properties in Ancient Greek Drama: An Overview', in G.W.M. Harrison, V. Liapis (edd.) *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston 2013, pp. 89-110

Torrance 2009

I. Torrance, 'Euripides' *IT* 72-5 and a *Skene* of Slaughter', *Hermes* 137, 2009, pp. 21-7

Touchefeu 1983

O. Touchefeu, 'Lecture des images mythologiques. Un exemple d'images sans texte: la mort d'Astianax', in F. Lissarague, F. Thelamon (edd.) *Image et Céramique Grecque, Actes du Colloque de Rouen 25-26 XI 1982*, Rouen 1983, pp. 21-7

Touchefeu 1984

O. Touchefeu, s.v. Astyanax I, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 2.1: Aphrodisias-Athena*, Zurich-Munchen 1984, pp. 929-37

Tournefort 1718

J. Tournefort, *A Voyage into the Levant: Perform'd by Command of the Late French King*, London 1718

Tozzi 2016

G. Tozzi, (2016) 'Euripide e l'architettura: fregi, triglifi e cornicioni come oggetti sulla scena teatrale', in A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori, (edd.) *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione*, Padova 2016, pp. 91-114

Trammell 1941

E.P. Trammell, 'The Mute Alcestis', *The Classical Journal* 37, 1941, pp. 144-50

Trendall-Webster 1971

A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971

Treu 1999

M. Treu, *Undici cori comici: aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova 1999

Uncini 2021

C. Uncini, 'Indagine su un fenomeno drammatico: la concretizzazione di metafore in Euripide', in V. Veronesi, B. Callegher, (edd.) *Nuovi volti della ricerca archeologica, filologica e storica sul mondo antico – II*, Trieste 2021, pp. 265-82

Vallet 1958

G. Vallet, *Rhégion et Zancle: Histoire, commerce et civilisation des cités chalcidiennes du détroit de Messine*, Paris 1958

Van Rossum-Steenbeek 1998

M. Van Rossum-Steenbeek, *Greek Readers' Digests? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*, Leiden 1998

Vandersmissen 2010

M. Vandersmissen, 'La femme et son domaine dans *Lysistrata* d'Aristophane', *Les Études Classiques* 78, 2010, pp. 169-86

Varvounis 2015

M. Varvounis, 'Death Costume and Ritual Lament in Greek Folk Tradition (19th-20th Century)', *Journal of Alternative Perspectives in the Social Sciences* 7, 2015, pp. 299-317

Vernant 2000

J.-P. Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore*, Milano 2000

Verrall 1905

A.W. Verrall, *Essays on four plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes*, Cambridge 1905

Viccei 2013

R. Viccei, 'L'Acropoli di Atene e il tempio di Apollo a Delfi nello *Ione* di Euripide', in E. Matelli (ed.) *Quaderni per la messinscena dello Ione di Euripide*, Milano 2013, pp. 171-94

Yaari 1999

N. Yaari, "'What am I to say while I pour these funeral offerings": Stage Image, Word and Action in Aeschylus' libation scenes', *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 14, 1999, pp. 49-64

Yalouris 1990

N. Yalouris, s.v. Io I, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae vol.5.1: Herakles-Kenchrias et addenda Epona, Galatea, Helios, Helios (in peripharia orientali), Helios/Usil*, Zurich-Munchen 1990, pp. 661-76

Webster 1956

T.B.L. Webster, *Greek Theatre Production*, London 1956

Webster 1967

T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967

Weil 1894

H. Weil, 'Observations sur des textes d'Euripide et d'Eschyle', *Revue de philologie, de de littérature et d'histoire anciennes* 18, 1894, pp. 201-19

Weiss 2018

N.A. Weiss, *The Music of Tragedy: Performance and Imagination in Euripidean Theater*, Oakland 2018

Wellenbach 2015

M.C. Wellenbach, 'The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater', *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 55, 2015, pp. 72-103

West 1980

M.L. West, 'Tragica IV', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 27, 1980, pp. 9-22

West 1982

M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982

West 1987b

M. L. West, 'Problems in Euripides' *Orestes*', *The Classical Quarterly* 37, 1987b, pp. 281-93

Wheeler 1879

J.H. Wheeler, *De Alcestidis et Hippolyti Euripidearum interpolationibus: disputationis de interpolatione euripidea specimen*, Bonnæ 1879

Wilamowitz-Moellendorff 1875

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Analecta Euripidea*, Berolini 1875

Wilamowitz-Moellendorff 1886

U. von Wilamowitz-Moellendorff, 'Die Bühne des Aischylos', *Hermes* 21, 1886, pp. 597-622

Wilamowitz-Moellendorff 1907

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin 1907

Wilamowitz-Moellendorff 1921

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921

Wilamowitz-Moellendorff 1924

U. von Wilamowitz-Moellendorff, 'Lesefrüchte', *Hermes* 59, 1924, pp. 249-73

Wiles 1997

D. Wiles, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997

Willink 2004

C. W. Willink, 'Further Critical Notes on Euripides' *Orestes*', *The Classical Quarterly* 54, 2004, pp. 424-40

Wilson 1920

L.M. Wilson, 'Contributions of Greek Art to the Medusa Myth', *American Journal of Archaeology* 24, 1920, pp. 232-40

Wilson 2013

M. Wilson, *Fires, Façades, and Empty Metaphors: Staging Euripides' Orestes*, Wellesley College, Phd Thesis, 2013

Wolff 1944

H.J. Wolff, 'Marriage Law and Family Organization in Ancient Athens: A Study on the Interrelation of Public and Private Law in the Greek City', *Traditio* 2, 1944, pp. 43-95

Wright 1986

E.S. Wright, *The Form of Laments in Greek Tragedy*, University of Pennsylvania, Phd Thesis, 1986

Wyles 2007

R Wyles, *The Stage Life of Costume in Euripides Telephus, Heracles and Andromeda: An Aspect of Performance Reception Within Graeco-Roman Antiquity*, University of London, Phd Thesis, 2007

Wyles 2010

R. Wyles, 'The Tragic Costumes', in O. Taplin, R. Wyles, (edd.) *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010, pp. 231-53

Wyles 2013

R. Wyles, 'Heracles' Costume from Euripides' *Heracles* to Pantomime Performance', in G.W.M. Harrison, V. Liapis (edd.) *Performance in Greek and Roman Theatre* (Leiden/Boston: Brill) pp. 181-98

Zanker-Ewald 2012

P. Zanker, B.C. Ewald, *Living with Myths: the imagery of Roman sarcophagi*, Oxford 2012

Zanetto 2013

G. Zanetto, 'La maschera di Eracle nell'Alceste', *Atti della Accademia Pontaniana* 61, 2013, pp. 223-38

Zanusso 2019

V. Zanusso, 'Sentire' sulla scena tragica del V sec. a.C.: la funzione drammaturgica del rumore nel dramma attico, Università La Sapienza, Tesi di Dottorato, 2019

Zieliński 1885

T. Zieliński, *Die Gliederung des Altattischen Komoedie*, Leipzig 1885

Zimmermann-Ladstätter 2011

N. Zimmermann, S. Ladstätter, *Wall Painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine Period*, Istanbul 2011

Zuntz 1955

G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955

Ringraziamenti

A conclusione di questo lavoro di tesi rivolgo un sentito e sincero ringraziamento alle mie due tutor, la Professoressa Elena Fabbro e la Professoressa Martina Treu, che mi hanno accompagnato nel corso di questi anni di dottorato offrendomi suggerimenti, consigli, stimoli e la possibilità di un confronto costante con la loro ampia esperienza e competenza in materia di teatro.

Ringrazio, inoltre, la Professoressa Ester Cerbo e la Professoressa Maria Pia Pattoni, che hanno revisionato questa tesi, per le loro preziose e utili indicazioni e osservazioni.

Ringrazio i Professori del Dipartimento di Studi Umanistici di Venezia, in particolare il Professor Alberto Camerotto, per avermi consentito un coinvolgimento nelle attività del gruppo *Aletheia*, e il Professor Filippomaria Pontani, che si è sempre mostrato disponibile a mettere a disposizione le sue estese conoscenze.

Rivolgo, infine, un pensiero profondamente grato a tutte quelle persone che hanno, da vicino e da lontano, dato anima alle mie giornate: non c'è parola che possa esprimere in modo soddisfacente la mia riconoscenza, che parte dalla consapevolezza che tutto si gioca nella bellezza semplice di piccoli gesti quotidiani.

Abstract

La tesi propone un tentativo di ricostruzione e interpretazione della messa in scena originaria di *Alceste*, *Troiane* e *Oreste euripidei*, con particolare attenzione alla dimensione visiva della performance teatrale. L'analisi si fonda sul testo euripideo e prende le mosse dalle informazioni in esso conservate a livello di lessico scelto, indicazioni di regia, didascalie sceniche, servendosi, contemporaneamente, in modo costante, del confronto con il resto della produzione euripidea, del dialogo con l'opera eschilea e sofoclea, dell'apporto del patrimonio iconografico e del contributo delle annotazioni scoliastiche. L'indagine viene condotta sotto forma di commento sistematico dei versi scenicamente rilevanti, attraverso un esame puntuale e informato delle singole questioni, al fine di formulare di volta in volta una proposta ricostruttiva pertinente. Il lavoro è pervaso da una costante attenzione alle specificità e peculiarità euripidee in materia di messa in scena in un'ottica diacronica, in grado di recepirne variazioni e mutamenti.

This research aims at reconstructing and interpreting the original staging of Euripides' *Alcestis*, *Trojan Women* and *Orestes*, with particular attention to the visual dimension of the theatrical performance. The analysis is deeply grounded in the Euripidean text and considers not only the information preserved through vocabulary, but also thanks to implicit stage directions and scenic captions. This work takes advantage of the constant comparison with the rest of Euripides' plays and with the works by Aeschylus and Sophocles, but considers also the iconographic heritage and scholiastic annotations. It is a systematic commentary on the scenically relevant verses that examines in detail the various issues in order to formulate a relevant reconstructive proposal. This thesis is pervaded by a constant attention to the peculiarities of Euripides with regard to staging from a diachronic point of view, capable of incorporating variations and changes.