

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Da Eschilo a Seneca. Legami pericolosi e scena classica. Il connubio tra sacro e profano**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1526661> since 2015-10-19T14:32:30Z

*Publisher:*

Edizioni dell'Orso

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

-Il carro di Tespi  
Testi e strumenti del teatro greco-latino

-Collana diretta da Francesco Carpanelli

-International Advisory Board

Emily Allen-Hornblower, Angela Andrisano, Tommaso Braccini, Lowell Edmunds, Giulio Guidorizzi, Enrico Maltese, Silvia Milanezi, Xavier Riu, Silvia Romani, Robert W. Wallace

*Da Eschilo a Seneca.*

*Legami pericolosi e scena classica*

*Il connubio tra sacro e profano*

## *Introduzione*

οὐτ' ἐπὶ κερκίσιν οὔτε λόγων φάτιν  
ἄιον εὐτυχίας μετέχειν  
θεόθεν τέκνα θνατοῖς

(non esiste un canto eseguito presso il telaio né una leggenda in cui si dica che tocchi ai figli di dei e mortali una vita felice)

(Euripide, *Ione*, 507-509)

I versi di Euripide introducono l'argomento che vorrei trattare in queste pagine senza avere assolutamente il tono gnomico di una sentenza tradotta in poesia: né i canti popolari né le leggende parlano di una vita felice che tocchi ai figli di dei e mortali. Questo sembrerebbe una contraddizione interna se pensiamo che il pensiero si trova inscritto all'interno di una tragedia, lo *Ione*, che invece ha un felice epilogo e il ragazzo in questione, il trovatello addetto al tempio di Apollo, non solo trova una famiglia ma sarà origine di una stirpe importante, per il retroterra ellenico, come quella degli Ioni.

Il messaggio euripideo non dà adito a dubbi e la tragedia indaga la vicissitudine dei rampolli nati da tali unioni, nella loro

infanzia mancata, nei traumi causati dall'abbandono, nell'incertezza della quotidianità che, solo in un secondo momento, porta alla risoluzione completa. È questo il tema affrontato nel teatro che vede spesso un epilogo positivo per questi ragazzi una volta cresciuti: la triste e, quasi sempre, *absurda*, dissonante relazione che i loro genitori hanno avuto; un modo per indagare l'essenza metafisica degli dei e del loro rapporto con il mondo, quello che un secolo dopo Epicuro liquiderà con il disinteresse totale di questi per le vicende umane e che Lucrezio nei primi versi del primo libro del *De rerum natura* liquiderà, nel sacrificio di Ifigenia, come una sublimazione della ferocia.

Il prototipo dell'infelice, a volte impossibile, spesso subita, unione tra divinità ed uomini, deve essere ricercato nel canto quinto dell'*Odissea*, la storia di Odisseo e Calipso, e nel quinto degli *Inni omerici*, dedicato ad Afrodite<sup>1</sup>, che contiene, oltre al racconto della punizione inferta alla dea costretta ad unirsi ad Anchise, un breve riferimento dedicato ad Aurora e al bellissimo Titono, fratello maggiore di Priamo, un archetipo di riferimento omerico ben attestato e codificato, con momenti dialogici e descrittivi che anticipano, ovviamente, le valenze della posteriore struttura teatrale.

Il quinto libro dell'*Odissea* appare costruito, nella sua prima parte, come un modello per illustrare la convivenza tra una dea ed un uomo. Breve e rapido è il racconto finalizzato alla partenza di Odisseo; non ci sono figli da salvaguardare ma solo un'atmosfera da prigione dorata che Ermes riuscirà ad infrangere, secondo quanto hanno deciso gli dei. La ninfa Calipso deve ridare la libertà al suo amato e a niente serve la superiorità che la vede immersa in un *kepos* estraneo alla civiltà; la dea tesse e canta, mentre il suo uomo piange e si dispera, ma capisce ugualmente il motivo della visita proveniente dall'Olimpo: la gelosia rivolta alle dee che hanno amato esseri mortali, Aurora ed Orione, Demetra e Iasone, tutte storie finite con la morte dell'amato. Calipso sa che non può opporsi al

---

<sup>1</sup> Cf. in generale OLSON (2012)

volere di Zeus e si rassegna a far partire quell'uomo, che del resto non aveva più voglia di giacere con lei

ἀλλ' ἦ τοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκη  
ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούση

(è vero che la notte dormiva, per forza, nelle cave grotte; lui non avrebbe voluto ma lei lo voleva) (Hom. *Od.*, 5, 154-155)

Un altro rapporto extraconiugale di Odisseo finisce in un modo simile, quello con un'altra dea, Circe, legata per sua natura ad un erotismo ferino; anch'essa si accorgerà che l'itacese se ne vuole andare, con la medesima modalità<sup>2</sup> che leggiamo nel canto quinto; un *eros* assente nella seconda parte dell'*Odissea* si esplica nel mancato riconoscimento della moglie Penelope<sup>3</sup>. Similmente anche l'*Inno a Demetra*, il secondo degli *Inni Omerici*, svolge un ruolo fondamentale nell'analisi del nucleo familiare e del rapporto tra uomini e dei; Demetra inconsolabile per la perdita della figlia cerca di rendere immortale un bambino figlio di una coppia mortale<sup>4</sup> ma il tentativo fallisce e Demofonte non potrà più «sottrarsi al suo destino e alla morte (θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξαι)»<sup>5</sup> (*h. Cer.* 262»).

Sono queste le tracce di due mondi resi spesso inconciliabili dai poeti, e quello che diviene poi il tema dei figli nati dall'unione tra divinità ed esseri umani. Nell'*Iliade*, due volte si incontrano, nel primo e nel diciottesimo canto, la primordiale dea Teti ed il figlio Achille, destinato a morte precoce.

---

<sup>2</sup> Cf. Hom. *Od.* X, 488-489

<sup>3</sup> Per l'aspetto puramente erotico ciò che è a noi giunto del dramma greco non ci permette di immaginare un raffronto con Omero, e possiamo solo fare supposizioni sull'*Ippolito Kaluptomenos*, sulla *Stenebea*, sull'*Eolo*, ad esempio, ma forse non sapremo mai come venisse davvero realmente trattato, in uno spettacolo dedicato a tutta la comunità: la nostra indagine sui *frammenti* delle tragedie del quinto secolo a. C. mirerà anche a questo. Cf. CARPANELLI (2005, 47-60)

<sup>4</sup> Ad Eleusi Demetra serve nella casa di Celeo e Metanira come nutrice del piccolo Demofonte; la dea vorrebbe renderlo immortale immergendolo, di nascosto ai genitori, nelle fiamme; la madre del piccolo impedisce la realizzazione del piano. Ciò che accade anche alla coppia Teti-Peleo con il figlio Achille.

<sup>5</sup> *h. Cer.* 262.

A livello teatrale nel *Peleo*<sup>6</sup> di Euripide era forse contenuto almeno un cenno alle nozze di Peleo e Teti concesse dagli dei per la rettitudine dell'eroe, figlio di Eaco, re di Ftia in Tessaglia, *exemplum* di assoluta probità, l'opposto di Odisseo.

Egli riceve in premio Teti per aver respinto le *avances* di Ippolita, moglie di Acasto<sup>7</sup>, re di Iolco, il motivo principale del dramma<sup>8</sup>. Similmente al *plot* della *Stenebea*<sup>9</sup> doveva essere qui sviluppato il motivo erotico della seduzione da parte di una donna sposata; ne troviamo una parodia nelle *Nuvole* di Aristofane ove un Peleo, privo di carica erotica, viene abbandonato da Teti<sup>10</sup>. Il suo destino nello spazio letterario drammatico è quello di un uomo triste e solitario, cui niente valgono le nozze con una dea che presto lo abbandonerà.

Anche nel *Peleo*<sup>11</sup> di Sofocle si parlava probabilmente di lui come di un vecchio, cacciato da Ftia, rifugiato nell'isoletta di Cos dove veniva salvato dal nipote Neottolemo<sup>12</sup>. In Aristofane invece, lo abbiamo accennato, Teti abbandona il marito mortale in quanto incapace, a letto, di violentarla (οὐ γὰρ ἦν ὑβριστής)<sup>13</sup>, toccando un tasto senza dubbio importante a livello teatrale se immaginiamo che le dee cercavano negli umani dei mariti focosi e non evanescenti come i loro simili. Né il matrimonio con una dea, né la nascita di un figlio come Achille erano stati causa di una vita felice e ne *Gli Innamorati di Achille* (*Achilleos erastai*)<sup>14</sup> di Sofocle, un dramma satiresco

---

<sup>6</sup> Per il testo dei *Frammenti* ci baseremo sui *TrGF* ma indicheremo sempre, ove necessario, soluzioni testuali alternative presenti in altre recenti raccolte complete; con note, testo, apparato e traduzione; per Eschilo: *S*; per Sofocle: *LJ*; per Euripide: *JVL* e *EF*.

<sup>7</sup> Acasto, aveva contribuito alla purificazione di Peleo, assassino involontario del suocero durante la caccia al cinghiale Calidonio, ospitandolo nella sua reggia.

<sup>8</sup> Cf. *EF*, 2, 72-73. In generale *JVL* 8, 2, 531-540 e per un contributo iconografico *LIMC* 7, 1, 251-69 s. v. Peleus.

<sup>9</sup> Altra tragedia frammentaria euripidea di cui parleremo a proposito di Bellerofonte

<sup>10</sup> *Ar., Nu.*, 1068-1069.

<sup>11</sup> *TrGF* 4, 487-491. Anteriore al 414 a. C.

<sup>12</sup> Si tratterebbe quindi di una parte del mito posteriore a quella scelta da Euripide. Cf. GANTZ (1993, 688-689)

<sup>13</sup> *Ar. Nu.* 1068.

<sup>14</sup> *TrGF* 4, 149-157a.

sull'adolescenza di Achille<sup>15</sup>, veniva ricordato il modo in cui il povero Peleo aveva dovuto corteggiare questa dea che però faceva di tutto per sottrarsi all'uomo impostole da Zeus<sup>16</sup>

<PELEO>

τίς γάρ με μόχθος <~> οὐκ ἐπεστᾶται;

Λέων δράκων τε, πῦρ, ὕδωρ

(che fatica infatti [...] non mi è capitata? Era un leone poi un drago, fuoco, acqua) (*TrGF* 4, 150)

Teti si trasforma in tutti i modi possibili ma poi deve cedere; lo Scoliaista ad Apollonio Rodio (4, 816) ricorda che proprio in questo dramma Sofocle faceva cenno anche all'abbandono di Peleo da parte di Teti quando il marito le aveva tolto dalle mani Achille mentre lei lo stava bruciando nel fuoco per renderlo immortale<sup>17</sup> (a ragione perché in questo modo la dea aveva già fatto fuori altri figli); una versione questa che giustificava, se avveniva in questi toni, Peleo e lo presentava come la vittima di una moglie cattiva che provava anche in questo modo i suoi poteri.

In sintesi la tragedia euripidea<sup>18</sup> prevedeva probabilmente la storia di Peleo, premiato dagli dei con uno spotalizio così importante a causa della sua fedeltà ad Acasto<sup>19</sup>.

<PELEO>

θεοῦ γάρ οὐδείς χωρὶς εὐτυχεῖ βροτῶν,

οὐδ' εἰς τὸ μείον ἦλθε· τὰς θνητῶν δ' ἐγὼ

χαίρειν κελεύω θεῶν ἄτερ προθυμίας

(non c'è alcuno dei mortali cui le cose possano andare bene senza che Dio lo aiuti anche solo per progredire nella propria condizione. Tutto ciò

---

<sup>15</sup> Il titolo forse si deve al riferimento al Coro dei Satiri che cercavano di attrarre Achille senza essere corrisposti.

<sup>16</sup> Posidone e Zeus sarebbero stati i pretendenti di Teti ma a causa della profezia di Temi, secondo la quale un figlio della dea sarebbe stato più grande del padre, il concilio degli dei decide di farle sposare un mortale.

<sup>17</sup> La stessa pratica, come abbiamo visto, usata da Demetra.

<sup>18</sup> Nessun appiglio per stabilirne una datazione ove i frammenti sono a tal punto esigui da non poter applicare alcun criterio metrico; la messa in scena è comunque precedente alle *Nuvole* di Aristofane (423 a. C.) della cui parodia abbiamo già parlato.

<sup>19</sup> Cf. PAPAMICHAEL (1983)



che l'uomo brama senza l'aiuto degli dei secondo me non ha senso)  
(*TrGF* 5, 617a)

L'immagine della totale soggezione dell'uomo a dio che ha come ricompensa una moglie-dea ed una discendenza quanto meno speciale. Il teatro, dunque, si appropria di un mito che rivela la difficoltà di tali unioni, l'impossibilità ed anche la vacuità, se pensiamo alla morte di Achille, secondo quanto è alla base della civiltà occidentale che nel paganesimo indaga tali rapporti alla ricerca di ciò che distingue la realtà ultraterrena; una modalità che certamente non può essere neppure immaginata nel giudaismo e nel cristianesimo.

Senza Dio non c'è alcuna soluzione per l'uomo, tutto deve avvenire con il suo favore; è una prospettiva di vita che viene messa in atto da Peleo e la sua unione con Teti deve essere quindi vista davvero come un tentativo pienamente accettato dall'uomo, un fallimento che anima la letteratura fin da Omero appunto, nei toni tristi di Achille, nel suo irrisolto rapporto con il padre di cui sente la mancanza, conscio di averlo abbandonato recandosi a Troia, nella ricerca d'aiuto da parte della madre, nell'annuncio della sua imminente morte.

La critica è concorde nell'ambientare questa tragedia a Iolco, dal re che appunto lo purificava dopo l'uccisione accidentale del suocero Eurizione durante la caccia al cinghiale calidonio. La storia di questo eroe, immagine della probità<sup>20</sup>, ha al suo interno però profonde contraddizioni insite nei due episodi in cui aveva versato, senza volerlo, sangue di congiunti<sup>21</sup>, mentre la moglie di Acasto, Ippolita, follemente innamorata dello sfortunato eroe, durante il suo soggiorno nella reggia di Iolco, non ricambiata si vendicava dicendo al marito che l'ospite aveva cercato di

---

<sup>20</sup> Il padre Eaco era il più pio di tutti i greci, figlio di Zeus e della ninfa Egina

<sup>21</sup> Pelia aveva un fratello Telamone, ed un fratellastro Foco, figlio di Eaco e della nereide Psamate. I due fratelli uccisero Foco, fortuitamente oppure perché gelosi delle sue capacità atletiche. Banditi da Egina Pelia scappò da Eurizione a Ftia in Tessaglia, dove il re Attore lo purificò e gli dette in moglie la figlia Antigone; partecipando alla caccia al cinghiale calidonio uccise casualmente il suocero e dovette di nuovo andarsene in esilio a Iolco, alla corte di Acasto. Qui inizia la parte che riguarda il nostro *plot*. Cf. Apollod. 3, 13

violentarla<sup>22</sup>. Il re, deciso a non sporcarsi le mani con chi egli stesso aveva purificato dal reato di omicidio, invitava Peleo a caccia e lo abbandonava, mentre questo dormiva, senza armi, nella foresta, perché fosse divorato da qualche fiera. Ciò non avveniva grazie all'intervento divino (Ermes o Efesto) oppure del centauro Chirone; in premio per la sua lealtà (e per ovviare ai loro litigi) gli dei gli davano in moglie Teti che generava con lui Achille.

I miseri frammenti non offrono che una vaga possibilità di un riferimento alle disavventure occorse nel bosco al figlio di Eaco<sup>23</sup> e al suo salvataggio da parte di Chirone (?)<sup>24</sup>.

In una situazione che vedremo simile a quella del *Bellerofonte* euripideo non possiamo che accontentarci di pensare ad una tipologia di *plot* che ritornerà nella nostra ricerca; se Peleo era rappresentato nel dramma come l'infelice vittima di una donna lasciva, Astidamia (e questo sappiamo era un argomento caro ad Euripide), ed il premio era poi quello dell'annuncio (*ex machina?*) di un matrimonio con una dea, non possiamo comunque conoscere nei dettagli le peculiarità di questo *Peleo* euripideo.

La nostra ricerca si può avvalere almeno di un confronto, da cui trarre qualche spunto, con altre testimonianze poetiche e in questo caso qualche notizia in più la troviamo in Ovidio (che pospone però le nozze tra i due rispetto alla spedizione degli Argonauti<sup>25</sup>)

*Nam coniuge Peleus*

*clarus erat diva nec avi magis ille superbit*

*nomine quam soceri, siquidem Iovis esse nepotem*

*contigit haud uni, coniunx dea contigit uni*

---

<sup>22</sup> In Apollod. 3, 13, 3 leggiamo anche che prima Astidamia aveva mandato a dire alla moglie di Peleo che questo stava per sposare Sterope, figlia di Acasto; saputo questo Antigone si sarebbe impiccata.

<sup>23</sup> Cf. *TrGF* 5, 621

<sup>24</sup> Cf. *TrGF* 5, 622

<sup>25</sup> Per Apollonio Rodio (1, 557 ss.) Peleo si era già sposato con Teti ed era padre di Achille quando iniziò la spedizione argonautica, mentre Catullo, nel c. 64, colloca le nozze all'interno della stessa.

(perché Peleo già aveva una moglie divina, e insuperbiva del nome del suocero non meno che del nonno, perché nipote di Giove non era il solo, marito di una dea era il solo) (Ov. *Metam.* 11, 217-220)<sup>26</sup>

posticipando l'uccisione del fratellastro Foco e le avventure<sup>27</sup> che seguivano l'involontario omicidio; Teti è particolarmente contrariata all'idea di sposare un mortale<sup>28</sup> e per questo cerca di fuggire assumendo varie forme<sup>29</sup>

*Illic te Peleus, ut somno vincta iacebas,  
occupat et, quoniam precibus temptata repugnas,  
vim parat innectens ambobus colla lacertis*

(là Peleo ti coglie mentre giacevi nel sonno e, giacchè ti rifiutavi alle sue preghiere, cerca di farti violenza attaccandosi al collo con ambo le braccia) (*ibid.* 238-240)

Ma grazie ai consigli di Proteo, al secondo tentativo Peleo riesce nell'intento

*tum demum ingemuit, «neque» ait «sine numine vincis»  
exhibita estque Thetis. Confessam amplectitur heros  
et potitur votis ingentique implet Achille*

(allora gemette dicendo: «Non è senza un dio che mi vinci» e si mostrò come Teti: arresa, l'eroe l'abbraccia, soddisfa il proprio desiderio e la ingravida del grande Achille) (*ibid.* 263-265)

Peleo si comporta come Ippolito, come lui è calunniato da una donna e gli toccherà in seguito una lunga vita di solitudine; al contrario Ippolito muore giovane, travolto da un mostro marino, evocato dall'ira del padre, e il corpo è portato, maciullato e

---

<sup>26</sup> Il testo è le traduzioni delle *Metamorfosi* di Ovidio sono di PADUANO-GALASSO (2000). Per un inquadramento generale del rapporto tra Ovidio e la tragedia greca, fondamentale in questa ricerca, si rimanda a CURLEY (2013, 1-18)

La storia di Peleo e Teti è contenuta nel libro 11, 221-265, a proposito della guerra di Troia.

<sup>27</sup> Cf. Apollod. 3, 12, 6 e 3, 13.

<sup>28</sup> Cf. Hom. *Il.* 18, 434. Il mito secondo il quale il figlio di Teti sarebbe stato più grande del padre è implicito in Pi. *I.* 8, 27-59, ove Poseidone e Zeus si contrastano per avere Teti, ma per la profezia di Temi il consesso divino decide di farle sposare un mortale.

<sup>29</sup> Cf. *supra* quanto abbiamo detto degli *Achilleos erastai* di Sofocle.

morente, sulla scena<sup>30</sup>. Queste ed infinite altre sono le capacità metamorfiche del principio che vive alla base di un filone letterario-mitologico.

Tutti conoscevano, nelle linee essenziali, il seguito della storia di Peleo, abbandonato dalla moglie e lasciato solo dal figlio, ed infine salvato dal nipote Neottolema<sup>31</sup> ma il problema, per i drammi frammentari, riguarda soprattutto l'incertezza sulla trama, visto che tutto dipende dalla variante mitologica scelta, dal singolo verso, dai personaggi e dalla loro interazione. I personaggi vivono nella netta divisione prologo - parodo (-stasimi) – episodi – esodo, all'interno di ogni singola tragedia, che è davvero un mondo a parte, mentre il futuro, annunciato generalmente dal *deus ex machina*, serve solo in certi casi per interrompere credibilmente una storia: il passato ed il futuro sulla scena vivono nella mentalità agonale che riguarda la singola produzione in rapporto a quella degli altri drammaturghi.

Uno sviluppo paragonabile al nucleo composto da Teti-Peleo e Achille è quello di Afrodite-Anchise ed Enea le cui origini sono contenute, come abbiamo accennato, nell'*Inno ad Afrodite*, la dea del *gamos*<sup>32</sup>, ove i 298 versi danno qualche indizio in più sulla genesi e sullo sviluppo della nostra ricerca. Nella composizione esametrica le unioni tra dei e mortali sono trattate come amori di cui vergognarsi<sup>33</sup>; Zeus ha deciso di far provare anche alla dea il desiderio di unirsi ad un uomo perché non possa più dire di essere stata solo lei ad aver indotto gli dei e le dee a tale rapporto<sup>34</sup>. Anchise è l'oggetto dell'indotta passione<sup>35</sup>; Afrodite, a Cipro, nel suo tempio, si agghinda per poi giungere sull'Ida e presentarsi a quest'uomo fingendosi una mortale, la figlia di Otreo re della Frigia. Sospettoso per l'aspetto della donna a lui apparsa, l'uomo si convince poi al

---

<sup>30</sup> Per il motivo in relazione alla letteratura europea cf. ALONGE-CARPANELLI (2010)

<sup>31</sup> Cf. *supra* il Peleo di Sofocle.

<sup>32</sup> Cf. Hom. *Il.* 428-430

<sup>33</sup> Cf. FAULKNER (2008, 10-18)

<sup>34</sup> Cf. *h. Ven.* 49-52

<sup>35</sup> Cf. *ibidem*, 57

punto di dirsi pronto a morire piuttosto che rinunciare a lei, la spoglia e dopo l'amplesso si addormenta. Quando la dea lo sveglia e si mostra nella sua vera essenza, Anchise capisce di essere stato ingannato ma viene rassicurato sia per quanto riguarda la sua vita che per quella del figlio che nascerà (Enea). L'inno sembra dunque avere caratteristiche favolistiche di percezione immediata; tutto cambia con queste parole di Afrodite

μ'αἰνόν

ἔσχεν ἄχος ἔνεκα βροτοῦ ἀνέρος ἔμπεσον εὐνή

(una terribile angoscia si è impadronita di me per essere finita nel letto di un mortale) (*h. Ven.* 198-199)

sia per l'uso del termine ἄχος, l'angoscia seguita all'amplesso con un mortale, sia per la rassegna che segue (*ib.*, 201-240) di uomini amati da divinità: Ganimede da Zeus ma soprattutto Titone da Aurora; nel secondo caso infatti l'amore finisce con la relegazione, in una stanza, del decrepito Titone, per cui Aurora aveva chiesto l'immortalità dimenticandosi però di chiedere anche l'eterna giovinezza. Ai primi capelli bianchi la dea non giace più con lui<sup>36</sup> e giunta la vecchiaia lo chiude nell'interno della casa, sbarrando per sempre le porte della camera

ἐν θαλάμῳ κατέθηκε, θύρας δ' ἐπέθηκε φαεινάς

(lo chiuse nell'interno del palazzo che fece sbarrare con porte splendenti) (*ib.*, 236)

Lo stesso verbo usato all'aoristo attivo, τίθημι, in differente composizione insiste sulla reclusione perenne di un mortale: questa sarà in eterno la punizione per aver amato una dea. Dall'area comune della casa<sup>37</sup> l'uomo viene trasportato in una stanza da letto che non sarà mai più aperta: si vedrà solo la lucentezza dei battenti esterni che riflettono lo splendore divino (φαεινάς); dobbiamo prestare molta attenzione alla traduzione

---

<sup>36</sup> 230

<sup>37</sup> 231. Cf. OLSON (2012, 251-252)

perché ἐπέθηκε indica che Aurora ha fatto sbarrare per sempre le porte di quella zona del palazzo, il θάλαμος<sup>38</sup>, che diventava così più che una prigione la stanza di un cronicario. Ancora oggi si sente la voce che emette un mormorio incessante: possiamo noi fare una fine simile, sembrerebbe sottintendere Afrodite? Assolutamente no; la mia colpa è gravissima, ammette, ho smarrito la ragione e ho concepito un figlio con un mortale; quando al quarto anno, dopo essere stato allevato dalle ninfe, ti sarà consegnato, non dirgli di chi è figlio<sup>39</sup> e tu guardati dal nominarmi<sup>40</sup>. Così come era apparsa scompare nel cielo.

In una struttura come questa, di valore altamente didascalico per la rigidità di una risposta chiara ed inequivocabile, nata dall'esperienza di Aurora e Titono, si giustifica ciò che è accaduto a Calipso: lo scorrere infinito del tempo è per gli dei ostacolo a provare gli stessi sentimenti degli uomini, conviene quindi, una volta commesso e ammesso l'errore compulsivamente ripetuto, che ognuno riprenda la sua vita in percorsi inconciliabili. Vedremo poi se l'impianto tragico, a quello che sappiamo, è stato in grado di mutare tale prospettiva. Le origini dell'atteggiamento generalmente distaccato che il dramma recepisce e riproduce, quasi sempre, sono dunque racchiuse nella minaccia ad Anchise da parte di Afrodite,

ἴσχεο μηδ' ὀνόμαινε, θεῶν δ' ἐποπίζεο μῆνιν

(guarda di non nominarmi e attento all'ira degli dei) (*h. Ven.* 290)

in netta contraddizione con la realtà rappresentata dall'epica, quando Enea dice ad Achille

μήτηρ δέ μοι ἔστ' Ἀφροδίτη

(e Afrodite è mia madre) (*Hom. Il.* 20, 209)

Il meccanismo si ripeterà all'infinito, sulla scena, con tratti a volte molto simili, lo vedremo caso per caso.

---

<sup>38</sup> Ancora un'ambiguità lessicale del termine che fa pensare al «letto degli sposi» che è anche nella parte più remota della casa.

<sup>39</sup> Cf. *h. Ven.* 284-285

<sup>40</sup> Cf. *ibidem* 290

In sintesi il primo livello di indagini concerne l'influenza del divino nella struttura familiare, l'*oikia*, o il semplice rapporto dei sensi, gli *erotika pathemata*<sup>41</sup>, nella essenziale distinzione tra:

- unioni tra divinità ed esseri umani,
  - unioni tra discendenti di dei ed esseri umani,
- due punti di riferimento comuni a tutta la produzione poetica greco-romana fino al quinto secolo dopo Cristo.

Da queste linee intendo dunque partire per indagarne la ricezione drammatica: una tragedia, ma anche un dramma satiresco, partono da un prerequisito essenziale, vengono creati nell'ambito di una storia che, dal prologo all'esodo, si arricchisce di elementi nuovi, di personaggi che non possono mai far dimenticare l'ambito primario che li ha generati. Ogni composizione legata alla nostra tematica parte dunque dall'analisi dei rapporti interpersonali, quelli che gli dei difficilmente riescono a stabilire con gli uomini.

---

<sup>41</sup> Cf. CARPANELLI (2013)

## **Primo capitolo**

*Dioniso, il dio senza famiglia.*

*La nuova etica dionisiaca<sup>42</sup>, dalla Tracia alla Beozia*

### **1) Genesi ed evoluzione del “complesso dionisiaco”**

L'affermazione dei riti dionisiaci<sup>43</sup>, in ambito tragico, può essere oggi ricercata soltanto nelle *Baccanti* di Euripide dove rimane traccia del materiale raccolto dall'autore, in prevalenza alla fine della sua esistenza, in Macedonia; già Eschilo, però, aveva prestato particolare attenzione ai molteplici aspetti delle modalità di questo culto in riferimento ai legami tra oriente e occidente nonchè come approccio alla comprensione del potere costituito e alle ancestrali divinità ad esso legato. Possiamo, infatti, ipotizzare almeno due cicli eschilei che raccoglievano tale tradizione, uno legato alla figura di Licurgo, il re che aveva tentato di perseguire l'irrazionale e androgino dio, e un altro al cugino-antagonista Penteo, che svolgeva la stessa funzione del primo, in tempi e luoghi diversi.

L'aspetto più coinvolgente, nei confronti del pubblico dei “*dramas de refus*”<sup>44</sup> era quello di voler conciliare l'idea del

---

<sup>42</sup> Cf. MASSENZIO (1970)

<sup>43</sup> Cf. in generale DETIENNE (1981 e 1987)

<sup>44</sup> JOUAN (1992, 82)



divino con le istituzioni della *polis*; questo almeno sembra un dato acclarato, in percorsi molto diversi tra loro, soprattutto se pensiamo alle sue trilogie più arcaiche, quella dedicata ad Achille, per esempio<sup>45</sup>.

La setta di adepti del dio si incontra con quella territoriale della Tracia e della Beozia: il potere si difende mentre si sfalda la forza della coesione cittadina finché Dioniso si vendica con immensa crudeltà, colpendo l'intera famiglia reale; il suo ruolo è quello di un dio che sconvolge ogni ambito familiare (per invidia, lui che ha perso la madre prima di nascere?) e che non risparmia neppure chi come Orfeo, dotato di una fede pura e primitiva, vate circondato dal senso panico di un *eros* infinito, paga un suo avvicinamento ad Apollo con la morte e la dispersione delle sue membra.

Eschilo sarebbe stato dunque il primo ad illustrare la forza del dio che Euripide poi caratterizzerà con un duplice aspetto<sup>46</sup>: terribile con chi non lo riconosce, dolcissimo con chi lo segue nel suo interminabile cammino, privo di confini.

Nel racconto dettagliato di Apollodoro<sup>47</sup> Dioniso è figlio dell'amore tra Zeus e Semele, figlia di Cadmo e Armonia<sup>48</sup>. Semele, ingannata da Era, chiede al dio di mostrarsi a lei nel modo in cui seduceva la moglie; esaudita con riluttanza la richiesta, egli appare su un carro circondato di lampi e tuoni e alla fine scaglia un fulmine che la fa morire di paura. Subito dopo Zeus salva il figlio, giunto al sesto mese, cucendolo nella sua coscia<sup>49</sup>.

Omero si limita a nominare Semele<sup>50</sup> ma la gelosia di Era e la nascita di Dioniso dovevano essere proprio il tema della *Semele* o *Hydrophoroi*<sup>51</sup> di Eschilo (non è invece sicuro che le *Hydrophoroi* di Sofocle avessero come argomento la morte della

---

<sup>45</sup> Cf. CARPANELLI (2012, 203-215)

<sup>46</sup> Cf. E., *Ba.* 861

<sup>47</sup> 3, 4, 3-4. Cf. anche Hyg. *Fab.* 167 e 169.

<sup>48</sup> Quattro le figlie di Cadmo: Autonoe, Ino, Semele e Agave; un figlio di nome Polidoro.

<sup>49</sup> Cf. CIANI (1979)

<sup>50</sup> *Il.* 14, 325; cfr. anche *h. Bacch.* 7, 1 ss.

<sup>51</sup> *TrGF* 3, 221-224. Cfr. HADJICOSTI (2006).

principessa<sup>52</sup>). A parte un riferimento alle Anfidromie<sup>53</sup>, festività della famiglia in cui si dava il nome al neonato, per il resto ciò che rimane del dramma eschileo è quasi inesistente, fatta eccezione per un papiro pubblicato nel 1941<sup>54</sup>, molto corrotto e spesso di non facile integrazione, contenente parti di un Coro che parla di Semele, augurandole un destino retto; seguono versi in esametro<sup>55</sup>: Era, nei panni di una sacerdotessa mendicante, elogia la sposa casta invitando le ninfe ad essere particolarmente dure con quelle donne che non seguono questa norma di vita. Semele, se presente sulla scena, poteva già riflettere sulla sua segreta relazione con Zeus. Anche uno scolio alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1. 636) ci informa sul fatto che Eschilo avrebbe portato Semele sulla scena incinta e in uno stato di possessione divina, in grado di contaminare tutte le donne che le toccavano il ventre gravido<sup>56</sup>: un «caso eccezionale di donna mortale che concepisce un vero e proprio dio...e la sua storia richiede lo sviluppo di una duratura relazione sessuale, non un incontro occasionale con Giove, o un ruolo di pura e semplice vittima di stupro» scrive Barchiesi<sup>57</sup> a proposito dei versi del terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>58</sup>. Dopo la triste vicenda di Atteone, cugino di Penteo, come lui soggetto di un dramma eschileo (le *Toxotides*<sup>59</sup>), il poeta latino narra infatti la storia di Semele introdotta dalle parole di Era che decide, nascosta in una nuvola, di recarsi dalla rivale, travestita come la vecchia Beroe

---

<sup>52</sup> *TrGF* 4, 672-674. Sono attestate anche altre tragedie intitolate *Semele*, una di Diogene Ateniese (*TrGF* 1, 45 F 1) e una di Carcino II (*TrGF* 1, 70 F 2). Della *Semele* di Callimaco conosciamo solo il titolo.

<sup>53</sup> Cf. *TrGF*, 3, 222. Festa ateniese celebrata nelle abitazioni private qualche giorno dopo la nascita di un bambino. Era il padre che si purificava portando il neonato nelle sue braccia e girando, ecco da dove deriva il nome, intorno al focolare. Si portavano doni ai genitori e la festa terminava con un banchetto a base soprattutto di cavolo. È facile arguire che si dava anche il nome e se si trattava di un maschio si metteva fuori dalla porta un ramo d'ulivo, se femmina un fiocco di lana.

<sup>54</sup> *S* 3, 220a-c [*TrGF* 3, 168 e 168a-b]: Sommerstein li attribuisce alla *Semele*, Radt alle *Xantriai*. Per un quadro completo della questione cf. *S* 3, 224-227

<sup>55</sup> Uno di questi lo ritroviamo in Pl. *R.* 381d

<sup>56</sup> Le donne del Coro la aiutavano nelle doglie del parto, portandole anche acqua calda? (cf. *S* 3, 224)

<sup>57</sup> BARCHIESI (2007, 2, 164)

<sup>58</sup> Cf. Ov. *Met.* 3, 253-315

<sup>59</sup> Cf. CARPANELLI (2012, 179-184)

di Epidauro, nutrice della giovane. Ciò serve ad ingannare Semele che perderà la vita grazie al dubbio che la pseudo Beroe insinua nella sua mente: per essere sicuri di avere un rapporto con Giove ci vuole una prova e proprio la manifestazione di Giove nel suo fulgore la farà incenerire. Dalla madre viene estratto un bambino ancora informe cucito poi nella coscia paterna per portare a termine la gestazione. Ecco l'esempio di come Ovidio sviluppa un breve *plot*:

*(scil. Era) limen adit Semeles nec nubes ante removit,  
quam simulavit anum posuitque ad tempora canos  
sulcavitque cutem rugis et curva trementi  
membra tulit passu, voce quoque fecit anilem  
ipsaque erat Beroe, Semeles epidauria nutrix.  
Ergo ubi captato sermone diuque loquendo*

(Era in una nuvola fulva, va a casa di Semele e non dissolve la nuvola prima di essersi travestita da vecchia, mettendosi capelli bianchi, pelle solcata di rughe, e trascinando le membra ricurve con passo tremante; prese anche una voce da vecchia e fu Beroe di Epidauro, nutrice di Semele. Attacca discorso e, dopo aver parlato a lungo) (Ov. *Met.* 3, 274-279)

il lungo parlare (*diuque loquendo*) nasconde un'interminabile *rhexis* della dea, che si conclude, in forma diretta, con un accenno a Giove e al subdolo inganno da lei preparato alla giovane rivale

*ad nomen venere Iovis, suspirat...  
multi  
nomine divorum thalamos iniere pudicos...  
det pignus amoris...  
...  
rogat illa Iovem sine nomine munus...  
Qualem saturnia...  
te solet amplecti, Veneris cum foedus initis,  
da mihi te talem...  
corpus mortale tumultus  
non tulit aethrios donisque iugalibus arsit.  
Imperfectus adhuc infans genetricis ab alvo  
eripitur patrioque tener, si credere dignum est,  
insuitur femori maternaque tempora complet*

(Venuta al nome di Giove, fece un sospiro...molti spacciandosi per dei entrarono in letti pudichi. Ti dia una prova del suo amore...

...lei chiede a Giove un dono senza specificare...concediti a me tale quale usa abbracciarti la figlia di Saturno, quando fate l'amore...il corpo mortale non sopporta lo sconvolgimento celeste e muore del dono nuziale. Dal ventre della madre è estratto un bimbo non ancora formato e, se si può crederlo, tenero com'è, è cucito nella coscia del padre, e così compie il tempo della gestazione) (*ibidem*, 280-312, *passim*)

Se in Eschilo Era rivolgeva la sua *captatio* alle Ninfe usando la parola chiave αἰδῶς (ritegno)<sup>60</sup>, i versi ovidiani riferiti a coloro che si infilano nei letti più puri con la scusa di essere una divinità hanno forse una simile finalità. Era non vuole inibire Semele, altrimenti il piano di morte fallirebbe, vuol solo fingere di consigliarla a cercare, in quanto vergine, non un'avventura ma una vera storia d'amore. La principessa, se otterrà una prova, conserverà il suo onore conscia di concedersi a chi l'ama davvero. L'episodio, nel dramma, poteva essere dettagliato e colmo di esempi mitologici riferiti ad altre fanciulle amate da Zeus e comunque Semele finiva per dar retta a quella che credeva una vecchia saggia legata al culto religioso.

Qui cessa, purtroppo, ogni possibile recupero del *plot*, a parte un'ipotesi sul racconto di come moriva, per bocca di un Messaggero oppure di Zeus stesso, *ex machina*, in pieno stile scenografico eschileo; i resti della casa bruciata di Semele, che ancora fumano (ἑρείπια τυφόμενα), per la forza inesauribile del fuoco divino, ai vv. 7-8 delle *Baccanti* euripidee, potrebbero essere un collegamento necessario e voluto con la *Semele*, in un *continuum* allusivo e agonale.

Ermes affida il neonato al re di Orcomeno, Atamante, e alla sua seconda moglie Ino, la zia<sup>61</sup>, dopo aver loro prescritto di rivestire il piccolo con abiti femminili per sviare la gelosia di

---

<sup>60</sup> S 3, 220a, 23.

<sup>61</sup> *Furtim illum primis Ino matertera cunis  
educat; inde datum nymphae Nyseides antris  
occuluere suis lactisque alimenta dedere*

(Ino, sua zia, di nascosto comincia a crescerlo in culla; poi lo affida alle ninfe di Nisa, e queste lo celano nelle loro caverne, allevandolo a forza di latte) (Ov. *Metam.* 3, 313-315)

Era che, invece, scoperto il frutto dell'amore fedigrafo fa impazzire marito e moglie.

L'intricata e folle storia di Atamante, con i suoi tre matrimoni infelici, che molto successo ha avuto nel mondo greco-latino, da Eschilo, Sofocle, Astidamante, Ennio, Accio, ci riconduce, con Sofocle, all'infelice infanzia di Dioniso. Atamante, figlio di Eolo, dio dei venti, e di Enarete, nella versione che risale molto probabilmente al *Frisso* di Euripide aveva sposato Nefele (Nuvola), una dea che gli aveva dato due figli, Frisso ed Elle. Il suo cuore, in realtà, era già impegnato visto che amava una donna mortale, Ino, figlia di Cadmo, dalla quale, dopo aver ripudiato la prima moglie, aveva avuto due figli Learco e Melicerte. Quest'ultima, consigliata dalle matrone della città pensò ad un piano che la liberasse dai due bambini della rivale e tostò le sementi perché non potessero più maturare; la città cadde nella carestia e Atamante mandò un inviato ad interrogare la Pizia. L'oracolo di Delfi, come sempre sotto il dubbio di una profezia pilotata, disse che per liberare il paese si dovevano sacrificare i figli di Nefele. Prima che questo avvenisse Nefele cercò di salvarli donando loro un ariete dal vello d'oro (Frisso ce la fece raggiungendo la Colchide, mentre la sorella annegò in mare cadendo dall'animale in corsa); la punizione però non si fece attendere: durante una battuta di caccia Atamante avrebbe preso il figlio Learco per un daino e lo avrebbe ucciso mentre Ino avrebbe gettato l'altro figlio, Melicerte, in un calderone bollente<sup>62</sup>, e poi con il figlio morto, si sarebbe buttata in mare, metamorfosizzata in una dea marina, Leucotea; Melicerte sarebbe divenuto il dio del mare Palemone<sup>63</sup>. La punizione era arrivata per volere divino o a causa delle confuse relazioni amorose di Atamante stesso; ne parleremo ancora in un altro capitolo perché ci interessa, in questo momento, solo il legame con Dioniso, nipote di Ino, sorella della madre Semele.

---

<sup>62</sup> Se ne trova un importante quanto vano riferimento in due versi dell' *Atamante* di Eschilo, il *TrGF* 3, 1: un τρίπους...λέβης, che veniva sempre tenuto, come in tutte le case costantemente sul fuoco. Sia che si tratti del *plot* che di un riferimento narrato è chiaro che riguarda il sacrificio del povero Melicerte.

<sup>63</sup> Cf. Apollod. 1, 9, 1-2. Sisifo istituisce in suo onore i Giochi istmici.

Un frammento sofocleo<sup>64</sup> che va sotto il nome di *Atamante*, stabilisce un contatto con l'ambito dionisiaco (si parla infatti dell'Acheloo, il fiume più grande della Grecia, inteso come una grande quantità di acqua «traformata in vino, οἶνω...νᾶ»), una sorta di miracolo che leggiamo anche in due passi delle *Baccanti*<sup>65</sup>.

U'allusione ad un «secondo *Atamante*», ἕτερον Ἀθάμαντα, negli scolii alle *Nuvole* di Aristofane (255-257), dimostrerebbe come Sofocle scrisse due tragedie sotto lo stesso titolo. Tzetzes, tra gli altri, ad esempio annota che Atamante fu persuaso da Ino, sua seconda moglie, a sacrificare Frisso, il figlio avuto da Nefele, agli dei per far cessare una carestia. La madre del ragazzo celata in una nuvola, lo rapì e lo salvò; al posto del ragazzo c'era ora sul rogo Atamante, accusato dell'omicidio, in piedi, incoronato, στεφανωθεὶς, presso l'altare di Zeus, pronto ad essere sacrificato

ἐπιφανεῖς δὲ Ἡρακλῆς τῆς σφαγῆς τοῦτον ἐκσώζει - Φρίξος' - εἰπὼν - ζῆ (ma apparso Eracle lo salva dalla morte annunciando che Frisso è vivo) (Tzetz. *In Ar. Nub.* 256a = IV 2, 444, 22 Holwerda)

L'isolamento, nel testo, dell'espressione in forma diretta, «Frisso vive», renderebbe quasi ipotizzabile che in questo *Atamante incoronato* (στεφανηφορῶν<sup>66</sup>), le due parole si riferissero ad un intervento *ex machina* (?) di Eracle che salvava questo discutibile padre che avrebbe dovuto subire la sorte escogitata per Frisso.

Se seguiamo Apollodoro (3, 4, 3)<sup>67</sup> possiamo tornare all'altro (il primo?) *Atamante*: la coppia, come abbiamo già detto, per aver accolto il piccolo Dioniso<sup>68</sup>, sarebbe stata punita duramente<sup>69</sup> (i

---

<sup>64</sup> *TrGF* 4, 5

<sup>65</sup> ai vv. 143 e 707

<sup>66</sup> Definito così negli *scolii* relativamente ad un'opera, però non specificata, di Sofocle.

<sup>67</sup> Atamante prese il figlio maggiore Learco per un cerbiatto e lo uccise; Ino buttò Melicerte nell'acqua bollente, poi si buttò con il suo cadavere in mare

<sup>68</sup> per una testimonianza iconografica cf. *LIMC* 2, 2, 700.

<sup>69</sup> il Φρίξος di Sofocle non sarebbe altro che uno dei due Αθάμας come leggiamo in *LJ* (1996, 338-339).

resti dell'*Athamas* di Accio<sup>70</sup> non forniscono alcun dato di rilievo in rapporto alla vicenda in questione) e Dioniso perdeva ancora una volta i genitori, anche quelli adottivi, un motivo importante in relazione all'implacabile nostalgia per una madre mai conosciuta.

Ovidio ci viene in soccorso<sup>71</sup> ma in questo caso possiamo osare di più perché è molto difficile che non sia presente un'impronta con tratti drammatici indubbi, visto che Atamante era stato collegato a Dioniso, proprio per la sua unione con Ino, dal teatro tragico attico<sup>72</sup> fino a quello romano. Come sempre siamo però nell'incertezza di attribuzione per quanto riguarda il periodo, visto che potrebbe trattarsi anche di riferimenti a drammi del IV sec. a. C.

Giunone spinta da un'atroce voglia di vendicarsi nei confronti della famiglia perfetta composta da Atamante, Ino e i due figli, scende negli Inferi e chiama le sorelle, dee della vendetta, intente a pettinarsi. Di fronte a tanti peccatori puniti nell'Ade Giunone chiede alle Furie la rovina della famiglia di Atamante<sup>73</sup>, Tisifone accetta e Giunone torna tranquilla in cielo

*Nec mora, Tisiphone madefactam sanguine sumit*

*Inportuna facem fluidoque cruore rubentem*

*Induitur pallam tortoque incingitur angue*

*Egrediturque domo*

...

*Monstris exterrita coniunx,*

*territus est Athamas tectoque exire parabant:*

*obstitit infelix aditumque obsedit Erinys*

...

*Inde duos mediis abrumpit crinibus angues*

*pestiferaque manu raptos inmisit; at illi*

*Inoosque sinus Athamanteosque pererrant*

---

<sup>70</sup> Cf. D'ANTO' (1980, 270-274)

<sup>71</sup> *Met.* 416-562. Per i collegamenti con «effetti di scena» in Ovidio cf. GILDENHARD-ZISSOS (1999, 174 ss)

<sup>72</sup> Vale lo stesso discorso del mito di Atreo e Tieste; anche nel caso della follia di Ino per il fatto di essere stata la zia che aveva allevato Dioniso tutti i drammaturghi se ne servirono come modello, da Eschilo ad Accio.

<sup>73</sup> Sisifo, suo fratello, figlio di Eolo come lui, è qui punito, perché non dovrebbe toccare la stessa sorte ad Atamante che con la moglie l'hanno sempre disprezzata.

*inspirantque graves animas: nec vulnera membris  
ulla ferunt, mens est, quae diros sentiat ictus*

(Senza indugio, la tremenda Tisifone prende una fiaccola inzuppata nel sangue, e veste un manto rosso grondante di sangue, si cinge alla vita una serpe ed esce di casa. Fu atterrita dal prodigio la moglie di Atamante e lui stesso, e si preparavano a uscire di casa; ma la Furia malefica si parò davanti e sbarrò l'entrata...poi dai capelli strappa due serpi e le getta con mano pestifera: quelle vagano sul seno di Ino e di Atamante e vi soffiano il loro pesante respiro) (Ov. *Met.* 4, 481-499, *passim*)

Questa prima parte è indubbiamente di derivazione latina, virgiliana in particolare, nella ricerca di un tono orrifico che si espande nella casa con l'arrivo dagli inferi del mostro e la paura della coppia nell'impossibilità di difendersi da ciò che penetra nell'animo per volontà divina<sup>74</sup>; da notare la precisione con la quale si descrivono la partenza della Furia da casa, come si trattasse di una donna normale che esce per svolgere le sue commissioni e l'effettiva uscita dei coniugi, realmente rappresentati mentre escono dal loro palazzo e si trovano di fronte questo mostro. Questo semplice esempio serve a trovare una facile metodologia per distinguere testo poetico e testo tragico. Dal v. 500 si sente invece l'influenza, completamente diversa e quasi inconciliabile con le fonti romane per la scomparsa degli aggettivi e delle descrizioni. Quello che potrebbe essere l'intervento di un Messaggero del dramma si trasforma in avvenimenti che sarebbe stato comunque impossibile per un drammaturgo portare sulla scena. La follia di Atamante ne è una parte

*Protinus Aeolides media furibundus in aula  
clamat: «io, comites, his retia tendite silvis!  
Hic modo cum gemina visa est mihi prole laena»,  
utque ferae sequitur vestigia coniugis amens  
deque sinu matris ridentem et parva Learchum  
bracchia tendentem rapit et bis terque per auras  
more rotat fundae rigidoque infantia saxo  
discutit ora ferox*

---

<sup>74</sup> Cf. Verg. *A.* 7, 341 sgg. e BARCHIESI-ROSATI (2007, 306-309)



(Subito il figlio di Eolo impazzisce<sup>75</sup>, e in mezzo alla reggia grida: «Compagni, tendete le reti qui in questo bosco! Ho appena ucciso una leonessa con due cuccioli» e nella sua follia insegue la moglie prendendola per una fiera, e strappa dal seno materno Learco, che ride e tende le piccole braccia, e lo ruota nell'aria due o tre volte come una fionda, e sbatte ferocemente sulla pietra rigida il volto infantile) (*Ibidem*, 512-519)

mentre quella di Ino si ricollega con il motivo eziologico della trasformazione di madre e figlio in due divinità

*Concita mater,  
seu dolor hoc fecit seu sparsum causa venenum,  
exululat passisque fugit male sana capillis  
teque ferens parvum nudis, Melicerta, lacertis  
«euhoe Bacche» sonat; Bacchi sub nomine Iuno  
risit et «hos usus praestet tibi» dixit «alumnus!»  
Imminet aequoribus scopulus;*

...

*Ino  
seque super pontum nullo tardata timore  
mittit onusque suum*

...

*Leucotheaque deum cum matre Palaemonas dixit<sup>76</sup>*

(La madre sconvolta, fosse per il dolore o per il diffondersi del veleno, urla e fugge fuori di sé, coi capelli sparsi, e portando sulle nude braccia te, piccolo Melicerte grida, «Evoè Bacco» e al nome di Bacco Giunone ride dicendo: «Questo bel servizio ti faccia il tuo pupillo!» C'è una rupe sul mare... Ino senza farsi fermare da alcun timore, getta in mare sé e il suo fardello...e li chiamò il dio Palemone, e la madre Leucotea) (*ibidem*, 519-542, *passim*)

L'alternanza di stile indiretto e diretto, in modo epidittico ma essenziale, riproduce senza dubbio echi di tragedie ripensate e rimodellate da Ovidio in un *plot* senza grandi varianti perché finalizzato all'azione dei due genitori e alla potenza nefasta delle divinità infernali, in un'atmosfera dai colori eschilei

---

<sup>75</sup> vedremo la stessa modalità in Licurgo, ad opera di Dioniso

<sup>76</sup> Nettuno dà a madre e figlio la dignità degli altari per intercessione di Venere di cui Io era nipote

τὸν μὲν τρίπους ἐδέξατ' οἰκεῖος λέβης  
αἰεὶ φυλάσσω τὴν ὑπὲρ πυρὸς στάσιν  
(Uno di loro<sup>77</sup> accolse un calderone domestico a tre piedi sempre  
immobile al suo posto sul fuoco) (*TrGF* 3, 1)

ripresi anche da Apollodoro

Ἴνῳ δὲ τὸν Μελικέρτην εἰς πεπυρωμένον λέβητα ρίψασα, εἶτα  
βαστάσασα μετὰ νεκροῦ τοῦ παιδὸς ἤλατο κατὰ βυθοῦ  
(Ino gettò Melicerte in un bacile di acqua bollente, poi lo tirò fuori e, col  
cadavere del figlio, si lanciò in mare) (Apoll. 3, 4, 3)

Il *Dionysiskos*, un dramma satiresco sofocleo, doveva trattare invece dell'educazione del piccolo Dioniso da parte di Sileno<sup>78</sup>; leggiamo in un frammento (*TrGF* 4, 171) che il dio toccava il suo naso (τὴν ῥῖνά μ' εὐθύς ψηλαφᾷ) e la testa pelata (φαλακρὸν) mentre quello gli dava da mangiare, ridendo dolcemente (ἡδὺ διαγελῶν); proprio quest'ultimo verbo ci riporta alla tenerezza e alla gioia di un bambino solo, nato in circostanze davvero sovranaturali, bisognoso di affetto ma soprattutto attento a chi gli è vicino. Vengono in mente le parole con le quali si rivolge al timoniere, nel settimo degli *Inni omerici*: Dioniso è ancora un fanciullo (νεηωίη ἀνδρὶ ἐοικῶς πρωθήβη) (3-4) mentre la nave dei pirati che vorrebbero sequestrarlo, e non lo riconoscono, è guidata da un uomo che esorta i compagni a rispettare quello che appare proprio come un dio; dopo la loro fuga e la trasformazione in delfini, il dio lo risparmia rivolgendosi a lui con rispetto e affetto

θάρσει, δῖε πάτερ, τῶ ἐμῶ κεχαρισμένε θυμῶ  
(animo, divino vecchio, caro al mio cuore) (*h. Bacch.* 55)

---

<sup>77</sup> Dovrebbe quindi trattarsi di Melicerte

<sup>78</sup> «già nel fr. 156 Sn. di Pindaro, suo pedagogo e guardiano era Sileno, buffo personaggio di incerta genealogia mitica (figlio di Hermes, o di Pan, o nato dalla mutilazione di Urano), ma strettamente connesso ai Satiri e parte indispensabile del corteccio bacchico» PADUANO (1982, 2, 867)

ove il participio passivo di χαρίζω, in un'espressione tipicamente omerica, sottolinea l'atteggiamento insito nel suo cuore. Un aspetto dunque, contraddittorio se pensiamo alla ferocia di certe manifestazioni che lo caratterizzano invece fin dalle origini: un dio rimasto ad uno stadio infantile che non ha ricevuto attenzioni particolari e vuole essere riconosciuto nella sua potenza, spietata verso tutti coloro che gli si oppongono, o meglio che lo vogliono ricondurre ad una natura umana di cui è stato privato quando era ancora un feto.

Zeus trasforma Dioniso in capretto ed Ermes lo porta lontano dalla Grecia, a Nisa, per farlo allevare dalle ninfe del luogo (trasformate più tardi nella costellazione delle Iadi). Finalmente adulto, tutelato da creature divine, scopre la vite ma Era lo fa impazzire e lui girovaga (περιπλανᾶται)<sup>79</sup> tra l'Egitto e la Siria; risalendo le coste dell'Asia giunge in Frigia dove viene accolto dalla dea Cibele che lo purifica e lo inizia ai riti del suo culto. Se pensiamo che quest'ultima è considerata dai mitografi greci un'incarnazione, quasi un appellativo, di Rea, la madre di Zeus, Dioniso sarebbe stato accolto dalla nonna; ancora un ambito familiare che ritorna come un'ossessione nelle vicende del dio. Liberato dalla follia si rimette in cammino verso l'India, ma passando per la Tracia, in un'approssimazione geografica evidente, viene cacciato dal re Licurgo che regnava sulle rive dello Strimone. Dioniso fugge in mare, da Teti, figlia di Nereo ma Licurgo cattura le Baccanti e i Satiri che scortavano il dio; non potendo tollerare la sorte dei suoi adepti li libera facendo impazzire Licurgo che uccide così il proprio figlio Driante con la scure mentre pensa di abbattere una vite. È questo il momento della biografia dionisiaca in cui possiamo collocare la *Lykurgheia* di Eschilo che, come testimonia uno scolio alle *Tesmofoziazuse*<sup>80</sup>, era composta da *Edoni*, *Bassaridi*, *Fanciulli* (*Neaniskoi*), *Licurgo*<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Apollod., 3, 5, 1. Cf. anche Hyg., *Fab.* 132.

<sup>80</sup> È lo scolio al v. 135 = *TrGF* 3, test. 68.

«Polifrasme, il figlio di Frinico, aveva imbastito una tetralogia su Licurgo giunta terza nel 467 dopo Eschilo (tetralogia tebana) e Pratina. [...] i drammi dovrebbero appartenere all'ultima fase della produzione eschilea, sia per le ipotetiche somiglianze

Negli *Edoni*, come anche nel dramma satiresco *Licurgo*, era protagonista il re stesso ma tutto quello che possiamo rilevare dai frammenti è molto limitato: l'epifania di Dioniso sul tetto della reggia, dopo un probabile arresto delle Baccanti e lo scontro diretto nell'interrogatorio di Dioniso da parte di Licurgo; ipotizzabile anche la presenza di Orfeo, prima della sua apostasia<sup>82</sup>, tutti elementi riferibili alla prima parte del racconto:

- l'arrivo di Dioniso
- la persecuzione del dio da parte di Licurgo
- la cattura del corteo dionisiaco
- lo scontro diretto tra Licurgo e Dioniso
- strani avvenimenti di frenesia dionisiaca che riguardano il tetto della reggia.

Impossibile comunque trovare argomentazioni credibili, divise per drammi, come ben sottolinea, a parer mio definitivamente (salvo nuove scoperte papiracee) Di Marco<sup>83</sup>.

Gli *Edoni* si aprivano, probabilmente, con dei versi anapestici cantati dal coro di Traci (anziani sudditi di Licurgo?) che annunciavano l'arrivo di Dioniso e dei suoi seguaci, in una situazione simile a quella da essi conosciuta nei sacri riti misterici di Cotito<sup>84</sup>. La descrizione di quanto avveniva per le strade della città doveva essere molto precisa visto che venivano citati gli strumenti e i suoni prodotti, tesi a creare, secondo i testimoni, un atteggiamento folle in coloro che ascoltavano, grazie a rumori spaventosi ed inspiegabili<sup>85</sup>.

L'epifania di Dioniso, dopo il suo arresto nel palazzo<sup>86</sup>, ed una conseguente magica liberazione<sup>87</sup>, era accompagnata, o prima o dopo, da uno scontro con Licurgo che, come Penteo nelle

---

fra i *Fanciulli* e le *Eumenidi*, sia per la probabile presenza del terzo attore» AVEZZÙ (2003, 79)

<sup>81</sup> per un interessante itinerario tematico dei ffr. Cf. XANTHAKI-KARAMANOU (2012)

<sup>82</sup> *TrGF* 3, 57. Cf. S, 3, 61

<sup>83</sup> DI MARCO (2013, 201-210)

<sup>84</sup> Una dea tracia i cui riti, ben noti al Coro, venivano paragonati a quelli dionisiaci.

<sup>85</sup> *TrGF*, 3, 57

<sup>86</sup> Cf. E., *Ba.* 576-603

<sup>87</sup> *TrGF* 3, 58

*Baccanti*, cercava di ridicolizzare l'aspetto del dio<sup>88</sup>, silenzioso al suo cospetto. Lo stesso tono poteva essere usato anche con Orfeo<sup>89</sup> (per alcuni il protagonista principale del dramma seguente, *Le Bassaridi*)<sup>90</sup>.

Suggerimenti simili, a livello di *plot*, vengono da ciò che rimane del *Licurgo* di Nevio, dove leggiamo ancora qualcosa sull'avvistamento delle Baccanti e di altri seguaci di Libero<sup>91</sup>; Licurgo che ordina di dare la caccia a strani figure<sup>92</sup>, con il relativo racconto delle guardie<sup>93</sup>, fino a quando Libero, condotto prigioniero di fronte a lui, lo attacca duramente per non averne riconosciuto l'essenza divina<sup>94</sup>. Il dio stesso prende poi in consegna Licurgo (per infliggergli la punizione dovuta) e ordina che il palazzo reale sia dato alle fiamme<sup>95</sup>.

La ceramica ci consegna ampio materiale sull'epilogo tragico della follia che porta Licurgo ad uccidere e fare a pezzi il figlio, e la moglie, accecato dal dio, convinto di potare una vite<sup>96</sup>. Se Licurgo ritornava in sé solo dopo aver infierito sul corpo del figlio, le analogie con la struttura delle *Baccanti* di Euripide (Agave non riconosce Penteo e gli mozza la testa come ad una fiera) sono quasi sicure. Le testimonianze rivelano quanto meno il successo di questo tema nella totale ignoranza sul vero finale che poteva essere questo oppure anche solo trattare l'imprigionamento di Licurgo e il suo smembramento<sup>97</sup>.

Le *Bassaridi*<sup>98</sup>, secondo la testimonianza dello Pseudo-Eratostene<sup>99</sup>, potevano contenere una grande digressione sulla

---

<sup>88</sup> *TrGF* 3, 59, 61 e 62.

<sup>89</sup> *TrGF* 3, 60

<sup>90</sup> fondamentale per ogni ipotesi che rimanga saldamente a questo stadio è l'intervento di DI MARCO (1993). Cfr. anche MARCACCINI (1995) e SEAFORD (2005).

<sup>91</sup> Cf. ffr. 18, 19 e 20, TRAGLIA (1986)

<sup>92</sup> ffr. 21, 22 e 23, TRAGLIA(1986)

<sup>93</sup> ffr. 32, 33, 34 e 35, TRAGLIA(1986)

<sup>94</sup> ffr. 27, 28 e 29, TRAGLIA 1986

<sup>95</sup> ffr. 36 e 37, TRAGLIA 1986

<sup>96</sup> per le testimonianze iconografiche cf. SÉCHAN (1926, 63-79) e TAPLIN (2007, 71-73). Il racconto era quasi sicuramente contenuto in una *rhexis*, come scrive DI MARCO (2013, 203)

<sup>97</sup> Cf. WEST (1990, 64-70).

<sup>98</sup> Cf. DI MARCO (1993, 101-153) e SEAFORD (2005, 602-606).

<sup>99</sup> «\*(Orfeo) non venerava Dioniso...; riteneva, piuttosto, che il più grande degli dei fosse il sole, il quale egli chiamò anche Apollo. E, svegliandosi, di notte, verso l'alba,

sorte di Orfeo, figura di riferimento sia del dionisismo che del pitagorismo<sup>100</sup>, narrata a Licurgo per dissuaderlo dalla sua lotta contro Dioniso, una pausa dopo l'epifania del dio sul tetto del palazzo reale in fiamme. Ciò vorrebbe dire escludere l'assassinio della moglie e del figlio dagli *Edoni* collocandolo alla fine dei *Neaniskoi* (il terzo dramma)<sup>101</sup> per i quali, nella mancanza di frammenti con un significato congruente, è stato pensato che dopo l'esempio di Orfeo punito come seguace di Apollo-Elios si proponesse una riconciliazione tra i due culti seguiti in Tracia<sup>102</sup>; il nome deriverebbe dai giovani Edoni che formavano il coro, efebi nuovi seguaci di Dioniso, come scrive Sofocle.

La presenza di Orfeo darebbe quindi un orizzonte più vasto agli interessi dionisiaci di Eschilo in un contesto ambientato sul Pangeo; West<sup>103</sup> pensa, infatti, ad un monologo di Orfeo, di ritorno dagli inferi dove aveva avuto delle rivelazioni sull'Ade, ad una parodo cantata dal Coro composto dalle Bassaridi e ad uno stasimo che parlava della storia del musicista mitico Tamiri<sup>104</sup>, cui poteva seguire il racconto di come il dio avesse

---

saliva sul monte chiamato Pangeo e aspettava il sorgere del sole, per vedere il sole in primo luogo. Ragion per cui, Dioniso, adirato con lui, mandò le Bassaridi, come dice il tragediografo Eschilo, le quali lo fecero a brani e ne gettarono le membra dilaniate ciascuna lontana dall'altra. Le Muse, però, raccoltele, le seppellirono sui monti chiamati Libetri (PseudoEratostene, *Catasterismi* 24)» RAMELLI (2009, test. 83, 227)

<sup>100</sup> Cf. EDMONDS III (2013, 345-360)

<sup>101</sup> «Ancor meno si sa del terzo dramma; i *Fanciulli* (*Neanískoi*) del titolo ovviamente costituivano il coro e presumibilmente «rappresentano il prototipo di un'organizzazione efebica» (West): «*neanískoi* indica specificamente gli iniziati, superate le prove che trasformano un essere umano da bambino a uomo; sospetto che i *Neanískoi* non fossero altro che gli Edoni dopo la conversione». È possibile che la trilogia si concludesse con la conciliazione tra Dioniso e Apollo-Helios e con lo stabilirsi del culto solare in Tracia, in conformità a un dato culturale ben noto anche a Eschilo» AVEZZÚ (2003, 80). Cf. JOUAN (1992, 74-75)

<sup>102</sup> Cf. S 3,153

<sup>103</sup> WEST(1990, 64-70)

<sup>104</sup> «*Scolii V ad Euripide, "Reso"*, 916. 922

[...] Presso Eschilo, invece, i fatti di Tamiri e delle Muse si trovano narrati in modo un po' diverso. Ebbene, Asclepiade, nelle *Trame delle tragedie*, riguardo a queste storie dice così: "Dicono che Tamiri, quanto all'aspetto, suscitasse meraviglia; degli occhi, ne aveva uno bianco, il destro, e l'altro, il sinistro, invece nero e, quanto a competenza nel canto, si distingueva fra tutti quanti gli altri. Ebbene, quando le Muse giunsero in Tracia, Tamiri fece la proposta, rispetto a loro, di abitare insieme con

perseguitato e reso folle il vate<sup>105</sup>. Se vogliamo seguire questa linea dobbiamo allora pensare che Licurgo, chiuso in prigione, venisse liberato dopo aver assistito alla gloria del dio, compresa la storia del povero Orfeo. Si tratterebbe davvero di una novità molto forte nella struttura di una trilogia, una sorta di “romanzo di formazione” realizzato in forma teatrale, ed è quindi, a mio parere, più prudente solo pensare che Orfeo e Tamiri, puniti brutalmente, rappresentino due inserti nella redenzione di Licurgo, un piano che ben si accompagna anche al dramma satiresco *Licurgo*<sup>106</sup> che concludeva la serie teatrale, ricordando vasi italoti e uno attico che rappresentano il re in mezzo ai satiri: si trattava allora davvero di una riconciliazione, questa volta satirica, con Dioniso? Scomparso misteriosamente alla fine dei *Neaniskoi*, dopo aver assistito al pieno trionfo dell'uomodio, da lui tanto odiato, e ormai radicato nel credo popolare della Tracia, Licurgo sarebbe in qualche modo qui presentato scherzosamente per essere riassorbito in ambito dionisiaco; in un frammento si legge infatti un riferimento al re come un ubriacone trace, abbandona la birra, bevanda in uso nella sua terra, e si converte al vino<sup>107</sup>. Del resto non è facile in un simile

---

tutte, dicendo ai Traci ripetutamente che era legittimo che un uomo stesse insieme con molte. Esse, allora, lo invitarono, su questo, a svolgere una gara di canto, con il seguente patto: qualora a vincere fossero state loro, egli avrebbe fatto quello che esse avessero voluto; qualora invece fosse stato lui a vincere, avrebbe potuto prendersi in moglie tutte quante egli avesse voluto. Si trovarono d'accordo su questi patti. E vinsero le Muse, e gli cavarono gli occhi. Omero, invece, dice che i fatti relativi a Tamiri accaddero presso Dorio [...] Eschilo, per parte sua, nelle *Bassaridi*, afferma che vi siano miniere d'argento [...] ed Eschilo dice così:

...del Pangeo, infatti, illuminò le altezze ricche d'argento, la luce acuta di un lampo» (RAMELLI 2009, test. 84, 229-231)

<sup>105</sup> Cf. *TrGF* 3, 23

<sup>106</sup> «Come nella trilogia tebana, il satiresco *Licurgo* doveva comportare la regressione a una fase precedente della storia, forse al momento della liberazione di Satiri e Baccanti dalla prigionia loro inflitta dal re degli Edoni» AVEZZÙ (2003, 80). Cf. *S*, 3, 126-127.

<sup>107</sup> «Se l'ipotesi di una conclusiva conversione di Licurgo alle dionisiache gioie del vino coglie nel segno, possiamo ragionevolmente credere, mettendo ancora una volta a frutto le indicazioni offerteci dal frammento di Timone, che nel comporre il dramma satiresco Eschilo abbia voluto riprendere, con un'operazione di rovesciamento speculare, uno dei motivi fondamentali svolti in precedenza dalla trilogia tragica: colui che nel σατυρικόν finale mostrava di gustare gli effetti inebrianti del vino era lo stesso Licurgo che la scena tragica ci aveva mostrato feroce persecutore di Dioniso

contesto pensare ad un Licurgo resuscitato, anche se per burla, ed ubriaco, dopo essere stato fatto a pezzi dal dio, non mi sembra davvero credibile<sup>108</sup>.

Fino a qui dunque la rassegna di frammenti ed ipotesi che, come ho dimostrato, si scontra soprattutto con l'impossibile ripartizione di temi riconducibili a singoli drammi; ciò che rimane, e che a noi interessa, è la fine di una famiglia con la morte della moglie e del figlio di Licurgo, mentre anche la citazione di Orfeo, il vate che scende negli inferi per riprendere la sua donna, colei che poi nella tradizione sarà chiamata Euridice, ricorda il sogno infranto per due volte nel mancato ricongiungimento dei coniugi. La vendetta dionisiaca, incentrata sempre sul rapporto genitori-figli, che comprende lo smembramento delle carni, lo *sparagmos*, in un'ottica particolarmente evidente quanto feroce nelle *Baccanti* di Euripide, dove l'azione riguarda addirittura la famiglia di origine del dio, ai suoi occhi colpevole della prematura morte della madre.

In termini psicanalitici parleremmo, oggi, di un procedimento psicotico nato da un trauma infantile: l'infelicità di un figlio (di natura divina anch'esso) avuto da un dio con una mortale. Rimane comunque aperta un'interessante questione, di cui abbiamo già parlato, concernente i confini della presenza di Orfeo<sup>109</sup> nella trilogia. La citazione dello Pseudo-Eratostene ci porta, lo abbiamo visto, quasi sicuramente alla sua *katabasis* negli inferi per ricondurre sulla terra la sua donna, alla partecipazione dei misteri dell'oltretomba fino al sacerdozio del nuovo culto, quello di Apollo-Elios, in un percorso che parte dal

---

e della vite; e gli stessi avvinazzati compagni del dio contro cui nella trilogia tragica si era abbattuta la furia del re tracio diventavano infine – nelle persone dei satiri – suoi allegri compagni di bevuta» DI MARCO (2013, 210).

<sup>108</sup> «D'altra parte non va dimenticato che sulla scena Orfeo è il sacerdote di Elio-Apollo: movendo le bassaridi contro di lui, Dioniso reca offesa ad Apollo, ed un conflitto tra divinità che non trovasse soluzione sarebbe nella drammaturgia eschilea, per quel che conosciamo del pensiero religioso del poeta, qualcosa di assolutamente inaudito» DI MARCO (1993, 133).

<sup>109</sup> L'orfismo delle origini era dedito al culto di Bacco da comunità che vivevano nelle montagne della Tracia. Cf. ROHDE (1970, 435-467)



motivo erotico<sup>110</sup>. Sia che questo fosse il tema delle *Bassaridi*, sia che si trattasse di un inciso in un intervento corale<sup>111</sup>, tutto riconduce alla distruzione del nucleo personale di Orfeo; il contesto doveva essere quello dell'amore e del mancato ricongiungimento: anche in quest'ultimo caso si tratta di una famiglia che non si ricostituirà visto che la sua sposa, Euridice, non vedrà mai più la luce del sole.

Un altro contesto, sempre in ambito teatrale, sono i dieci versi dell'*Antigone* di Sofocle<sup>112</sup>: il Coro racconta, dopo quella di Danae, la storia di Licurgo, figlio di Driante, re della Tracia.

A causa della sua insolenza Dioniso, per punizione, lo aveva rinchiuso in un carcere fatto di pietra facendo sì che, con questa "cura", la follia svanisse inesorabilmente fino a fargli comprendere il suo sbaglio: insultare Dioniso, fermare le baccanti, spegnere le torce, mettere a tacere i flauti, offendendo le Muse, sono queste le colpe da espiare; in tale contesto pare di riconoscere almeno una citazione eschilea, quando si dice che il re degli Edoni, rinchiuso da Dioniso in una grotta «a causa dei suoi sentimenti ingiuriosi (κερτομίους ὀργαῖς)» (956), un'espressione ripetuta cinque versi dopo, «con parole ingiuriose (ἐν κερτομίους γλώσσαις)» (961). È impossibile non pensare ai frammenti degli *Edoni* da noi citati in cui si provocava il dio per il suo aspetto femminile e debosciato nello scontro verbale tra i due sul quale non vi è ombra di dubbio. Si tratta di un elemento lessicale che ci indirizza (molto più delle testimonianze di Apollodoro e Igino) sul finale, «In questo modo<sup>113</sup> cade la violenza terribile, ormai al culmine, della sua follia (Οὔτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστάζει<sup>114</sup> ἀνθηρόν τε μένος)» (959-960). Proprio l'aggettivo ἀνθηρόν<sup>115</sup> potrebbe indicare la violenza omicida contro il figlio (e la moglie) come

---

<sup>110</sup> Cf. DI MARCO (1993, 119)

<sup>111</sup> Cf. GANTZ (1993, 722)

<sup>112</sup> 955-965

<sup>113</sup> Standosene chiuso nella prigione ricavata dalla roccia.

<sup>114</sup> Il verbo può avere valore transitivo che intransitivo. Per tutto il passo cf. GRIFFITH (1999, 290)

<sup>115</sup> Uno stato di follia che giunge "al culmine" sottintende l'omicidio, soprattutto per coloro che potevano conoscere bene gli *Edoni* di Eschilo.

si vede nelle immagini dei vasi<sup>116</sup>. Se accettiamo questo indirizzo è evidente che è ovvio pensare alla strage familiare, sotto lo sguardo perverso di Dioniso, la punizione e la redenzione di Licurgo; le *Bassaridi*, che prendono il nome dalle menadi della Tracia, solite vestirsi con pelle di volpe (βασσάρια), non possono invece trovare una soluzione drammaturgica se ci affidiamo solo ad una citazione che porti al completo sviluppo delle vicende legate ad Orfeo, a meno che, come ho accennato, non si pensi ad una *climax* etico-religiosa che passi per l'affermazione tracia del dionisismo, con una valenza punitiva anche nei confronti del vate colpevole di coltivare il culto di Elios-Apollo in nome di quella spinta erotica che lo aveva fatto scendere nell'Ade e seguire un cammino di nuova iniziazione. Tutto dipende da un eventuale richiamo al motivo erotico, che rappresenterebbe qui un caso mentre un altro sarebbe quello dell'*Alceste* di Euripide<sup>117</sup> ove non possiamo non tener conto del contenuto del *plot* profondamente legato ad una visione dell'*eros* tragico.

Molto più realistica può essere la testimonianza, per l'Atene eschilea, e la giustificazione della possessione dionisiaca vista come strumento dell'orfismo per l'evasione dal mondano<sup>118</sup>. Sarebbe questo il motivo dell'annientamento del nucleo privato di Licurgo e di Orfeo, in un progressivo cammino che nei *Neaniskoi* poteva vedere la riconciliazione della mistica dionisiaco-apollinea (con un'ovvia sepoltura dei resti di Orfeo, come detto dallo Pseudo-Eratostene) e l'istituzione di un sacerdozio di giovani Edoni; in questa tragedia potremmo immaginare addirittura traccia dei riti di passaggio in cui i giovani diventavano adulti, come scrive Scarpi

τραγωδία, ovvero τράγων ᾠδή, «canto dei capri» e cioè dei giovinetti che in età puberale cambiavano la voce ed erano detti appunto τράγοι così come τραγίζειν designava questa mutazione tipica di un'età critica per ogni giovane maschio<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Cf. in generale *LIMC* s.v. Lykourgos

<sup>117</sup> vv. 357-362

<sup>118</sup> Cf. SCARPI (2002, 1, 352).

<sup>119</sup> SCARPI (2002, 1, 227).

Il nucleo e il finale della trilogia (come anche per le *Baccanti* di Euripide) proverebbe dunque che Dioniso è il dio orfano di madre che non ama né l'ordine precostituito né la famiglia che non ha avuto; su questo aspetto ci attendono altre ricerche testuali. Il dio ambiguo per eccellenza come lo definisce Licurgo negli *Edoni*

LICURGO

ποδαπὸς ὁ γύννις;

(da quale paese viene questo effeminato?) (*TrGF* 3, 61)

lo stesso termine con il quale, sempre in ambito eschileo, il Dio stesso sa di essere chiamato; lo leggiamo nei *Theoroi* (*Gli Spettatori ai giochi istmici*)<sup>120</sup>

γύννις δ' ἄναλκις

(un effeminato codardo) (*TrGF* 3, 78a, 68)

in un contesto ben più ampio in cui Dioniso parla delle accuse che gli verrebbero rivolte dai satiri, uno dei temi di questo dramma satiresco che conosciamo grazie al *Papiro di Ossirinco* 2162. La scena è ambientata di fronte al tempio di Poseidone nell'istmo di Corinto proprio in occasione dei Giochi Istmici<sup>121</sup>: il Coro di Satiri offre al dio degli oggetti<sup>122</sup>. Interviene Dioniso<sup>123</sup> che ha finalmente ritrovato gli schiavi che lo hanno tradito dedicandosi agli esercizi per i giochi istmici<sup>124</sup>. Il verso che ho citato fa dunque parte di un contesto in cui Dioniso parla delle calunnie a lui rivolte: i satiri hanno deciso di provare una nuova vita, abbandonare la lascivia coreutica, diventare uomini veri grazie all'atletica; per un attento ascoltatore era evidente il

---

<sup>120</sup> Per il doppio titolo cf. ZANETTO (2004, 77-78) e in generale DI MARCO (1992)

<sup>121</sup> Cf. *TrGF* 3, 78c, 39.

<sup>122</sup> Cf. *TrGF* 3, 78 a, 11.

<sup>123</sup> Cf. *TrGF* 3, 78 a, 23

<sup>124</sup> Cf. *TrGF* 3, 78 a, 30. «I drammi satireschi che seguono lo stesso modello del *Ciclope* ci presentano i coreuti schiavi di qualche essere mostruoso, di un tiranno o di un brigante crudele. Negli *Spettatori* lo schema è rovesciato. I satiri sono volubili e, soprattutto, attratti da tutto ciò che è novità: nella di strano dunque nel fatto che essi abbiano tradito il loro signore» ZANETTO (2004, 165)

richiamo interno, un luogo comune della satira su cui Eschilo sembra riflettere particolarmente, un motivo fondamentale per l'analisi da noi condotta visto che l'effeminatezza caratterizza un dio che si trova a combattere e distruggere personaggi dal ruolo sessuale definito. Il teatro contribuirebbe quindi ad un'analisi sociale di ambito più greco che ateniese. La solitudine di Dioniso, soprattutto la morte della madre e la persecuzione da parte di Era, rappresenterebbero da una parte un atteggiamento religioso indubbiamente indirizzato verso un gruppo libero e privo di istituzioni matrimoniali, e dall'altro contribuirebbero all'approfondimento degli atteggiamenti del singolo nel proprio nucleo familiare, soggetto primario di tutto il teatro greco-latino. Un'esile traccia viene anche da un verso dei *Neaniskoi* in coriambi, forse un'ode corale concernente una storia mitica presa come *exemplum* che attesta comunque un cardine del pensiero eschileo (essenziale anche in questa trilogia): gli dei fanno soffrire l'uomo in un modo che sembrerebbe solo espandersi

ἀμφιλαφῆ πῆματ' ἔχων ἀθανάτων

(avendo immense pene provenienti dagli immortali) (*TrGF* 3, 146a)

ove proprio l'aggettivo ἀμφιλαφῆ indica che le sofferenze arrecate dagli dei agli uomini sono tali da apparire come prive di un confine e quindi immense. Il destino che era toccato a Licurgo e a Orfeo, la conoscenza della morte come simbolo di redenzione, va vista in un senso infinitamente lontano da quello cui noi siamo abituati a pensare. Sofocle, nell'*Antigone* parla della «follia (μανίας)» (959) che ha colpito Licurgo, quella pazzia che, nell'isolamento, consuma l'uomo-bestia, rinchiuso nella gabbia-prigione di pietra, la stessa follia che forse aveva condotto Orfeo alla rovina, nella ricerca, ad ogni costo, dell'oggetto del suo amore, e nel simultaneo allontanamento dal suo credo religioso originario.

Anche Dioniso ha subito immense pene per volere di Era e a sua volta non esita a punire gli uomini, in modo spietato ma seguendo una regola: solo i riti da lui creati possono salvare

l'umanità. Chi non vi crede è destinato a scomparire insieme a tutta la sua famiglia; la società che il giovane dio costruisce è basata su norme completamente diverse, una famiglia, diremmo noi, aperta, che deve essere sottratta a quelle regole ancestrali contro le quali sia in Eschilo che in Euripide egli si batte in maniera spietata. La volontà eschilea nel dramma satiresco in questione «con il pretesto della deformazione comica, induce a riflettere su quegli stessi valori che sembrerebbe stravolgere»<sup>125</sup>

Molti secoli più tardi troviamo una traccia di questo mito nei canti 20-21 delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli<sup>126</sup>; anche qui ricorre lo schema dell'inganno e della punizione divina nei confronti di Dioniso; egli è stato ingannato da Iris che gli ha fatto credere che sarà accolto favorevolmente da Licurgo (20, 266 sgg.)<sup>127</sup>, ma al posto della Tracia lo scrittore sceglie di ambientare l'azione nella Nisa araba<sup>128</sup>. Del mito adottato dai tragici viene trascurato l'elemento legato alla sua follia e sono i suoi sudditi invece che uccidono e mangiano i propri figli<sup>129</sup>.

La *Licurgia* inizia nel ventesimo libro al v. 149 e si conclude nel successivo, il ventunesimo, al v. 199: Licurgo è una furia tremenda, mette a morte stranieri innocenti, le cui teste vengono appese ne «gli ingressi inospitali» (170), lo stesso comportamento di Enomao, padre di Ippodamia<sup>130</sup>. La trama dell'inganno nato dall'invidia di Era, ancora sconvolta dalla nascita di Dioniso, ha come protagonista Iris che fintasi Ares, padre qui di Licurgo, sprona il re a lottare contro l'impostore che «non fiorì da radice divina» (206-207). Dopo una lunga lacuna inizia il discorso di Licurgo (222 e sgg.) che auspica di aver presto un nuovo trofeo per la sua collezione (317-318), insegue sulle vette montane le Baccanti (342) e infuria contro l'inerte Bacco che si rifugia nelle acque (353). Due sono le

---

<sup>125</sup> ZANETTO (2004, 171)

<sup>126</sup> Cf. l'introduzione generale di GONNELLI (2003).

<sup>127</sup> Nonno doveva tenere in considerazione *Il.* 6, 130-140, un caso di *hybris* contro gli dei. Licurgo aveva seguito Dioniso sul monte Niseo ed il dio si era dovuto rifugiare in mare da Teti. Per questo il re era stato accecato da Zeus ed era morto poco dopo.

<sup>128</sup> Una delle numerose località che avevano questo nome.

<sup>129</sup> Ampio rilievo viene dato ad Ambrosia, una figura ignota al periodo classico. Cf. *LIMC* 6, 1, 318.

<sup>130</sup> Cf. in generale il Primo capitolo di CARPANELLI (2011)

punizioni che toccano al re, quella di Ambrosia, metamorfosizzata in vite (21, 33 sgg)<sup>131</sup> e l'accecamento da parte di Zeus. Uno sconvolgimento della terra in un'atmosfera visionaria che non lascia spazio a quanto era stato rappresentato da Eschilo, ed è quindi la prova di come la sensibilità poetica poteva cancellare interi passaggi mitologici, con l'inserzione di altri, lasciando solo una traccia di quelle scelte che venivano riproposte con spirito allusivo e al tempo stesso agonale.

La nostra linea di ricerca ci porta ad un altro dramma eschileo di argomento probabilmente dionisiaco, le *Xantriai*<sup>132</sup> (*Le cardatrici*); nel frammento *TrGF* 3, 169 in cui parla Lyssa, dea della follia, il termine *σπαραγμός*, al secondo verso, ci fa pensare che qui si doveva almeno parlare della morte di Penteo (cf. *TrGF* 3, 172b), sul monte Citerone, come nelle *Baccanti* euripidee, nella cui *hypothesis* (quella del grammatico Aristofane) si ricorda che l'argomento di quest'ultime era lo stesso del *Penteo* eschileo; forse nelle *Xantriai* se ne faceva solo cenno, come in una profezia, nel contesto però di un'altra storia legata alle punizioni imposte da Dioniso. Il titolo ci porta a prendere in considerazione le figlie di Minia<sup>133</sup>, una storia in cui era coinvolto ancora una volta un bambino, il figlio di Leucippa, dilaniato dalla madre e dalle zie; ancora un ambito familiare come nel caso di Licurgo e di Orfeo, ormai una triade di vittime famose di Dioniso: Licurgo, Orfeo, le figlie di Minia<sup>134</sup>, e per quarto ed ultimo Penteo, rappresentano la volontà quasi compulsiva di portare sulla scena l'impossibilità di opporsi alla forza di un dio che non può essere riportato ad un ambito razionale. Un modo per condannare qualsiasi tentativo da parte degli esseri umani di porsi al di sopra degli dei (esemplare

---

<sup>131</sup> Una delle Menadi, Ambrosia, afferrata e trascinata da Licurgo, invoca la Terra, ed è da questa cambiata in un ceppo di vite che avvolge L. tra le spire dei suoi tralci esponendolo così alla vendetta delle altre Menadi.

<sup>132</sup> Cf. *S* 3, 170-173). Molti studiosi le collegano in una trilogia insieme a *Semele*, *Penteo* e le *Trophoi* come dramma satiresco; le *Toxotides* potrebbero avere avuto un posto, in alternativa ad una delle precedenti.

<sup>133</sup> Per altre ipotesi, legate soprattutto ai frammenti papiracei *TrGF* 3, 168, 168a, 168 b che *S* 3, 170-172 attribuisce alla *Semele* con i numeri 220a, b, c.

<sup>134</sup> Re di Orcomeno in Beozia.

doveva essere a questo proposito la *Niobe* eschilea<sup>135</sup>), represso poi nel modo più duro. Allo stesso tempo però Eschilo fa emergere forse la sua difficoltà a capire l'essenza dionisiaca e manifesta questo rapporto conflittuale presente nel suo animo, in tragedie che hanno indubbiamente più delle altre una finalità religiosa pubblica e privata.

Nella versione di Antonino Liberale (10)<sup>136</sup> le tre sorelle, Leucippe, Arsippe e Alcatoe, durante una festa dionisiaca, in spregio al dio, erano rimaste a casa a filare mentre le altre donne andavano in giro per i monti come Menadi. Bacco va da loro, trasformatosi in fanciulla, e cerca di convincerle a non mancare di rispetto alla divinità festeggiata da tutte le altre donne ma queste sembrano più ostinate di prima; mentre dai telai inizia a scendere nettare e latte esse, afferrato Ippaso, figlio di Leucippe, lo sbranano, prendendolo per un cerbiatto<sup>137</sup>; raggiungono le Menadi sulla montagna ed Ermes le trasforma in un pipistrello, in una civetta ed in un gufo.

In Ovidio le Miniadi si barricano in casa dedicandosi ai lavori sacri a Minerva, la loro dea. Nel frattempo passano il tempo raccontandosi a turno delle storie: quella di Piramo e Tisbe, quella di Leucotoe e Clizia, infine quella di Salmacide ed Ermafrodito finché arriva l'ira e la punizione di Bacco, accompagnata da miracoli verificatisi all'interno della casa e la loro trasformazione in pipistrelli avviene con un impianto scenografico che possiamo davvero definire scenografico: un illusorio terremoto unito a bagliori simili ad un incendio

*tecta repente quati pinguesque ardere videntur  
lampades et rutilis conlucere ignibus aedes*

(sembrò che i muri improvvisamente tremassero, che brillassero grosse lampade, e il palazzo rifulse di bagliori rossi) (Ov. *Met.* 4, 402-403)

per le sorelle non esistono più realtà e apparenza

---

<sup>135</sup> Cf. CARPANELLI (2012, 191-197)

<sup>136</sup> Questa storia forse proveniva dal quarto libro delle *Metamorfosi* di Nicandro, o dalla poetessa Corinna, contemporanea (?) di Pindaro (cf. fr. 665 *PMG*), e Antonino Liberale potrebbe dipendere da queste due fonti.

<sup>137</sup> Proprio come Licurgo con il figlio.

*Fumida iam dudum latitant per tecta sorores  
diversaeque locis ignes ac lumina vitant*

(Nella casa fumante le sorelle corsero a nascondersi, sfuggendo qua e là al fuoco e ai lampi) (*ibidem*, 405-406)

finchè vengono trasformate in pipistrelli

*Tectaque, non silvas celebrant lucemque perosae  
nocte volant seroque tenent a vespere nomen*

(Abitano case e non boschi e, odiando la luce, volano di notte e prendono il nome dal vespro) (*ibidem*, 414-415)

Questi ultimi due versi sono quelli che possono essere messi in confronto con un frammento della tragedia eschilea in cui sembrerebbe davvero di riconoscere le tre sorelle

ἄς οὔτε πέμφιξ ἡλίου προσδέρεται

οὔτ' ἄστερωπὸν ὄμμα Λητώας κόρης

(alle quali<sup>138</sup> non rivolge lo sguardo<sup>139</sup> né raggio di sole né l'occhio splendente della figlia di Leto) (*TrGF* 3, 170)

Se l'immagine deriva da questa tragedia Ovidio le rende soggetto, esse odiano la luce (*lucemque perosae*)<sup>140</sup>, da un originale greco in cui sono invece Apollo e Artemide che, nelle ventiquattro ore del giorno, manifestano lo spietato odio degli dei per chi li disprezza, non rivolgendo mai lo sguardo alle Miniadi (οὔτε...προσδέρεται). Un caso davvero bello di *variatio* emulativa che sfrutterebbe un ricordo eschileo da un usare in un nuovo contesto, visto che ora le sorelle sono state tutte trasformate in pipistrelli; un bellissimo esempio per capire la tecnica ovidiana nell'uso della tragedia come fonte di riscrittura poetica.

---

<sup>138</sup> Il pronome relativo al femminile sarebbe riferito alle Miniadi

<sup>139</sup> è importante rendere la personificazione delle due divinità, Apollo e Artemide (questo sarebbe il testo più antico in cui è attestata l'immagine della luna identificata con la dea, dove nelle *Bassaridi* Orfeo avrebbe identificato, secondo lo Pseudo-Eratostene) il sole con Apollo.

<sup>140</sup> Ovidio caratterizza così i pipistrelli, animali che cercano di sfuggire al fuoco e alla luce



Nessuna traccia in Ovidio dello sbranamento di Ippaso che poteva benissimo adattarsi allo stile eschileo, visto tra l'altro che l'*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio delle *Baccanti* ci conferma che era stata proprio di Eschilo, nel *Penteo*<sup>141</sup>, l'invenzione della scena in cui Agave e le sorelle facevano a pezzi Penteo, indirizzandoci di nuovo alla violenza interna all'*oikos* come peculiare dimostrazione di quello che oggi definirei il "complesso dionisiaco".

## 2) Dioniso e Penteo, i due cugini (Le *Baccanti* di Euripide)

Non resta ora che affrontare le *Baccanti*<sup>142</sup> di Euripide, l'unico testo a noi rimasto la cui prospettiva verta sulla punizione conseguente il mancato riconoscimento del dio all'interno della sua famiglia e della sua città.

La madre Semele è stata uccisa dal fuoco divino prima del parto, grazie ad un inganno di Era, ne abbiamo parlato anche in campo teatrale; sarà ora Dioniso a far sì che Agave, sua zia, uccida il figlio Penteo, ponendo in pratica fine alla dinastia di coloro che lo hanno rinnegato non solo come dio ma anche come membro del *ghenos*; il rovesciamento della sorte modella dunque tutta la struttura della tragedia e il risentimento del dio influenza le vicende da un punto di vista personale, civile e religioso.

Questa premessa aiuta a ridefinire il dramma all'interno della carriera euripidea per ritrovare, nell'ultima produzione, il tema di cui abbiamo già parlato per i frammenti: il rapporto tra sacro e profano, tra mondo divino e mondo umano passa in primo luogo dalla possibilità offerta dal mito di sfruttare qualsiasi legame tra uomini e dei. In questa luce è chiaro che il lessico, in

---

<sup>141</sup> Ci rimane solo un frammento del dramma che leggiamo in *TrGF* 3, 183.

<sup>142</sup> Scritte nell'ultimo periodo della vita di Euripide, mentre si trovava in Macedonia ospite del re Archelao, furono messe in scena postume (405 a. C.?), con grande successo. Per il testo cf. DODDS (1988<sup>2</sup>) e SEAFORD (2001); per un contributo dell'iconografia cf. MARCH (1989)

modo particolare, ci fornisce opportunità incredibili nel riassetto dei valori teatrali nel contesto del rapporto tra un dio, nato da una donna e il sommo degli immortali, e la sua famiglia; un aspetto, senza il quale perderemmo il valore complessivo del dramma<sup>143</sup>. L'azione drammatica<sup>144</sup> può essere infatti circoscritta in due sezioni fondamentali: la mancata nascita nella famiglia della madre<sup>145</sup> e la vendetta contro di essa, proprio come sintetizza il primo argomento conservato nel codice Palatino<sup>146</sup>

Διόνυσον οἱ προσήκοντες οὐκ ἔφασαν εἶναι θεόν· ὃ δὲ αὐτοῖς  
τιμωρίαν ἐπέστησε τὴν πρέπουσαν  
(I parenti dicevano che Dioniso  
non era un dio e allora lui preparò per essi la giusta pena)

Dioniso, il figlio di Zeus è giunto a Tebe sotto forme mortali<sup>147</sup>, proprio come Era, nella *Semele* di Eschilo, che con un inganno aveva ingannato sua madre<sup>148</sup>, perchè gli dei macchinano sventure per gli uomini, con «immortale violenza (ἄθάνατον...ὑβριν)» (9). Il luogo in cui abitava Semele è ora in rovina, accanto alla reggia, bruciata come lei dalla fiamma che ancora non è spenta; il padre Cadmo l'ha resa area sacrale mentre il figlio l'ha arricchita con piante di vite.

Dopo la Lidia, la Frigia, la Persia, la Battriana, la Media, l'Arabia e tutte le coste asiatiche, la prima tappa in Grecia è la sua città d'origine, Tebe; le sorelle della madre hanno diffuso la

---

<sup>143</sup> Lo stile e il lessico arcaico si accompagnano a termini eschilei e solenni stasimi in stile liturgico mentre la dicotomia del *plot* domina e determina giudizi contrastanti così che SEGAL (1997) ne vede un *post-modern play*, plasmato da ambiguità e senso di crisi, illusione e realtà, mentre SEAFORD (2001) enfatizza l'importanza del rituale nel testo (l'iniziazione misterica)

<sup>144</sup> Lo schema ripete le modalità dell'*Ippolito* nel conflitto tra uomo e divinità ma anche tra potere costituito e ricerca di nuove soluzioni. Cf. GUIDORIZZI (1989, 34-35 e 39); CARPANELLI (2005, 7-46)

<sup>145</sup> La nascita di Dioniso da Zeus e da Semele, priva di elementi teriomorfici, compare in Hom. *Il.* 14, 323 ss. e in Hes. *Theog.* 940 ss. Semele infatti prima di essere figlia di Cadmo, lo si evince anche dal nome, era una divinità traco-frigia della terra o degli Inferi come Persefone. Cf. PRIVITERA (1970)

<sup>146</sup> Si pensa sia opera di un mitografo dell'età alessandrina o romana, importante in quanto aiuta a ricostruire il contenuto dei versi andati perduti dopo il v.1329.

<sup>147</sup> Prologo (1-63). Cf. FESTUGIÈRE (1956) e VERDENIUS (1980)

<sup>148</sup> La dea viene infatti ricordata al v. 9.

diceria che lei stessa, per nascondere la sua colpa, avrebbe inventato, su consiglio di Cadmo, la storia della sua unione con Zeus, e lo affermano compiaciute: insieme a tutte le altre tebane, che avevano loro creduto, sono state però strappate alle loro case e fuori di senno vivono sui monti come menadi. In città ora rimangono solo gli uomini e Dioniso per difendere la memoria della madre deve rivelare la sua natura divina: egli è il figlio che lei ha avuto da Zeus.

Il contenuto del Prologo si ripete, nell'alternanza dei personaggi, con ossessione, fino all'oracolo finale del dio stesso che annuncia, con toni mistici e oscuri, scontri e devastazioni future, la stessa cosa che avveniva in quel momento, alla fine della guerra del Peloponneso.

La famiglia umana di Dioniso si è dispersa, gli uomini e le donne della città si sono divisi, tra montagna (ferinità) e *polis* (civiltà); da questa separazione potrebbe nascere una nuova comunità con regole completamente diverse e il dramma può essere infatti letto come un auspicio tendente al superamento delle norme vigenti, è il sovvertimento della famiglia nel sottofondo di un caos istituzionale senza prospettive, la liberazione dalle norme, come canta già il coro dei *Sette contro Tebe* di Eschilo<sup>149</sup>.

Alla descrizione della vita sui monti non corrisponde quella della vita cittadina<sup>150</sup>. Rovine fumanti, la reggia distrutta da un terremoto, il corteo di un re travestito da donna, questa è l'immagine sovvertita dopo anni di guerra. Gli spazi si sono contratti e l'assassinio domina nello spazio ferino. È l'ultima testimonianza del rapporto tra un dio e una donna, è la lunga storia di un bambino che è diventato dio

#### DIONISO

εἰ δὲ σωφρονεῖν ἔγνωθ',

...

εὐδαιμονεῖτ'<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Cf. CARPANELLI (2012, 119-120)

<sup>150</sup> Cf. FRIEDRICH (1990)

<sup>151</sup> L'ipotetico irrealè è il motivo della correzione del Musgrave, al posto dell'ottativo del codice P.

(se aveste saputo essere saggi...sareste felici) (1341-1343, *passim*)

Il figlio di Zeus e di una donna è sinonimo di un ordine nuovo sulla terra, per chi lo ascolta

DIONISO

τὸν Διὸς Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός,  
δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἠπιώτατος

(Dioniso, figlio di Zeus, è un vero dio, potentissimo ma infinitamente benevolo) (860-861)

Questo è l'aspetto più importante, il culmine di un'analisi teatrale e forse di un estremo tentativo di razionalizzazione del mito. È evidente che Euripide non voleva dare una risposta perché intuiva che le fasi finali della guerra civile tra greci avrebbero avuto un'evoluzione imprevedibile.

Con l'allontanamento degli ipocriti si apre l'alternativa che nelle parole del dio apparirà misterica ma se vogliamo priva di senso. Tutti ricordano la nascita del dio, il miracolo di un parto che si conclude nella coscia di Zeus, ma Tebe ha rinnegato il suo figlio migliore, ora pagherà in un finale inquietante, devastante e adatto alla descrizione del termine di un conflitto bellico. Niente sarà più come prima, e così sarà per la Grecia intera. Da una terra lontana, dalla Macedonia, provengono questi versi, dal luogo destinato a prevalere sugli altri.

La tragedia del caos familiare e civile diventa la più realistica previsione del futuro posteriore al 404 a. C. e il teatro del quinto secolo ci consegna l'interpretazione drammaturgica di un evento certamente lontano dagli ideali della poesia tragica. Il dio cui il teatro è devoto promuove, allegoricamente, la fine di ciò che proprio in una lunga guerra aveva ormai perso valore: il *ghenos* tradizionale inteso come famiglia ormai divisa e il potere costituito nelle mani di un cieco razionalista che accetta di travestirsi da donna, forse la stessa felicità promessa ai fedeli sulla terra<sup>152</sup>. Questa sarebbe una risposta religiosa.

---

<sup>152</sup> 72-75

Ora altre donne popolano la città, un tiaso lidio, compagne di imprese e di viaggi, il Coro del dramma. Tutto è già contenuto nel Prologo: la città sarà completamente sconvolta dall'azione di colui che ha rinnegato e ritroverà pace solo con l'allontanamento della famiglia regnante, quella di Dioniso stesso e la morte del cugino, il re Penteo. Il dio agisce quindi in modo altamente sovversivo.

La reggia viene circondata dalle menadi orientali, come viene precisato nella Parodo<sup>153</sup>, dopo il ricordo della miracolosa nascita del dio<sup>154</sup>. Tebe così come ora è si deve trasformare in riferimento allo sconvolgimento generale di un culto totalitario, deve ora mutare volto, incoronarsi d'edera, diventare un bosco, quello stesso luogo dove si svolgono i rituali tenuti da coloro che un tempo svolgevano i loro lavori tradizionali al telaio: il sacrificio di Semele non è servito alla sua famiglia e la vendetta è proprio quella della sostituzione totale di tale nucleo con l'esaltazione della puledra che pascola accanto alla madre<sup>155</sup>, in un chiaro riferimento alla felicità intima di un nucleo familiare edenico

CORO

ἡδομέ-

να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι

φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα

(Felice allora, come una puledra in compagnia della madre al pascolo, muove saltando l'agile passo la baccante) (165-167)

La conferma di quanto abbiamo detto si trova all'inizio del Primo Episodio<sup>156</sup> nelle figure di Tiresia<sup>157</sup> e di Cadmo vestiti da baccante: l'indovino e il vecchio re, le figure più significative dell'antico *status* sociale, sono i primi a rinnegarlo, accogliendo tutte le novità che possano farli entrare nella nuova famiglia delle menadi. Cadmo, il nonno, non solo ha i vestiti

---

<sup>153</sup> 64-169

<sup>154</sup> 88-98

<sup>155</sup> 165

<sup>156</sup> 170-369

<sup>157</sup> Cf. UGOLINI (1991)

dionisiaci<sup>158</sup> ma riconoscendo il nuovo culto spera che questo onore porti dei vantaggi al suo casato<sup>159</sup>: si è dimenticato di essere vecchio<sup>160</sup> vuole andare sui monti, con un carro<sup>161</sup>, fino al momento in cui l'arrivo di Penteo rovina la festa con la sua visione morbosa della realtà: l'amplesso<sup>162</sup>, egli dice, è quello che cercano le donne, l'amplesso che ha rovinato Semele, promettendo allo straniero che si aggira per le sue terre quella fine che toccherà invece a lui<sup>163</sup> in una sorta di macro antifrasi

#### PENTEO

παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασείοντά τε  
κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμῶν

(gli farò smettere io di far confusione con il tirso e di scuotere indietro i capelli staccandogli di netto dal corpo la testa) (240-241)

Dioniso è un demone, un mago cui Penteo taglierà la testa (cosa che per contrappasso toccherà proprio a lui) e la sua origine divina è una storia degna della forza<sup>164</sup>

ἐκεῖνος εἶναι φησι Διόνυσον θεόν,  
ἐκεῖνος ἐν μηρῷ ποτ' ἐρράφθαι Διός,  
ὃς ἐκπυροῦται λαμπάσιν κεραυνίαις  
σὺν μητρὶ, Δίους ὅτι γάμους ἐψεύσατο.  
ταῦτ' οὐχὶ δεινῆς ἀγχόνης ἔστ' ἄξια,  
ὑβρεῖς ὑβρίζειν, ὅστις ἔστιν ὁ ξένος;

(costui va dicendo in giro che Dioniso è un dio, costui dice che rimase cucito un tempo nella coscia di Zeus. Mentre fu distrutto dalla fiamma del fulmine con la madre, che aveva detto una bugia sulle nozze con Zeus. Non sono queste cose degne di un terribile capestro, un comportamento così insolente, chiunque sia lo straniero?) (242-247)

La lunga *rhexis* di Tiresia, divisa secondo i canoni retorici, e il nuovo ripercorrere la genesi di Dioniso, si accompagnano ad

---

<sup>158</sup> 180

<sup>159</sup> 183

<sup>160</sup> 188

<sup>161</sup> 190

<sup>162</sup> 223

<sup>163</sup> 241

<sup>164</sup> 246

una lucida descrizione delle doti del dio e per quanto riguarda le donne se vogliono essere caste lo saranno<sup>165</sup>; mentre Cadmo prepara, pur nella sua adesione, le peregrinazioni future rivelando un credo utilitaristico: tutta la famiglia riceverà onore<sup>166</sup> dal nuovo culto, egli sostiene, e in questa affermazione si giustifica proprio la punizione che lo attende alla fine del dramma.

Al Coro<sup>167</sup> tocca cantare nuovamente la rivoluzione dionisiaca, la nuova società che si sta affermando, ridere e far cessare gli affanni, nella consueta ansia di andarsene in terre lontane: Cipro, Pafo, la Pieria, di giorno e di notte vivere una vita felice<sup>168</sup>. Il messaggio si semplifica e si traduce per un pubblico più vasto diventando autoreferenziale quando ormai il poeta ha provato anche la vita macedone, lontana da quella guerra decennale che aveva consumato la gioventù ateniese<sup>169</sup>.

L'incontro, che segue<sup>170</sup>, tra Dioniso e Penteo perfeziona l'odio reciproco che porta alla rovina del secondo mentre il primo riafferma che il nome del cugino lo abilita alla sventura<sup>171</sup>, ma si fa rinchiudere nella greppia dei cavalli.

Il secondo stasimo<sup>172</sup> ritorna sull'ossessionante motivo della nascita del dio mentre le coreute si trovano accanto a chi adorano senza poterlo riconoscere. Dioniso appare come un seguace del culto e può quindi ricevere la vicinanza di chi lo crede simile a sé; il volto sanguinario di Penteo riflette invece il carcere in cui vorrebbe rinchiudere tutti coloro che non la pensano come lui ma è contrapposto alle visioni di atmosfere magiche legate alle menadi e ai loro riti.

La voce di Dioniso<sup>173</sup> si frappa a quella del Coro e l'amebeo cambia il ritmo della scena, tutto si concentra su ciò che succede all'interno del palazzo; lo straniero è libero grazie ad un

---

<sup>165</sup> 314-318

<sup>166</sup> 336

<sup>167</sup> Primo Stasimo (370-433)

<sup>168</sup> 425 ss.

<sup>169</sup> Cf. THUMIGER (2007)

<sup>170</sup> Secondo Episodio (434-518)

<sup>171</sup> 508

<sup>172</sup> Secondo Stasimo (519-575)

<sup>173</sup> Terzo Episodio (576-861)

terremoto<sup>174</sup>, poi un incendio<sup>175</sup>, perché la vendetta deve passare attraverso quella stessa fiamma che un tempo arse Semele

πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' αὐγάζη,  
Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἄν  
ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα  
Δίου βροντᾶς

(non vedi il fuoco, non riesci a scorgere intorno alla sacra tomba di Semele la fiamma del fulmine di Zeus che lasciò quando fu folgorata?)  
(596-599)

È questo il motivo per cui nei versi successivi Dioniso descrive accuratamente la rovina del palazzo e del suo re; il dio, presente sulla scena fin dal primo verso sotto ambigue spoglie, di nuovo uomo continua l'inganno e racconta di aver assistito all'arrivo di Bacco con i suoi trucchi illusionistici, come la creazione di un fantasma nel cortile interno<sup>176</sup>, specchio illusorio della falsa immagine dello straniero-Dioniso: tre figure che nessuno può discernere nel momento in cui inizia la distruzione dei *domoi* e del *ghenos*; Penteo, stremato dalla fatica giace a terra senza opporsi alla liberazione del suo nemico.

Dioniso ora è tornato uomo e come tale porterà a termine la vendetta della madre, che era una donna. L'ambiguità di coloro che convivono una duplice origine, divina ed umana (come non pensare a Medea?), verte sull'incapacità a comprendere chi ha solo una natura, quella umana. Come ha detto Tiresia, la sconfitta dell'uomo è non comprendere il sovrannaturale, o meglio combattere con gli dei<sup>177</sup>.

Il racconto del primo Messaggero<sup>178</sup>, il pastore che scende dal Citerone, dopo aver raccontato i tre tiasi di baccanti che ha visto mentre conduceva i buoi al pascolo, contiene l'ultima testimonianza prima della scena finale che vedrà Penteo protagonista di quell'ambiente ora descritto con una certa impersonalità, nella certezza che Penteo saprà trarre la giusta

---

<sup>174</sup> 585

<sup>175</sup> 595

<sup>176</sup> 629

<sup>177</sup> 325

<sup>178</sup> 667-764



lezione nella riflessione di quanto i pastori stessi abbiano rischiato con la loro presenza in quel luogo, lo *sparagmos*<sup>179</sup>.

Le donne dimostrano la loro enfasi estatica, con fasi alterne di pace catartica e di ira irrefrenabile, in una descrizione che ha indubbiamente caratteristiche opposte a quelle della civiltà organizzata, nella continua ambiguità di una pace ricercata con mezzi cruenti; la condizione di quello che possiamo definire “il complesso dionisiaco” in parte aiuta a capire anche questo: la forza del dio solitario ripudiato dalla famiglia, la sua incoerenza dottrinaia accompagnata al caos generato in chi lo avversa è l'essenza delle *Baccanti*<sup>180</sup>, in cui il finale senza questa premessa apparirebbe immotivato (o incomprensibile). L'Episodio termina infatti con l'annuncio dell'inganno e del travestimento di Penteo<sup>181</sup>, deciso a vedere con i suoi occhi ciò che accade sul Citerone, caduto ormai nelle trappola dello Straniero-Dioniso che annuncia il futuro sgozzamento del dio da parte della propria madre<sup>182</sup>. Questo è però anche il momento dell'intima sconfitta dell'uomo-dio che aveva cercato di farsi riconoscere all'interno del proprio nucleo: nessuno lo ha voluto fare disinteressatamente, nessuno si è ricreduto, solo il nonno Cadmo abbiamo visto mosso da un interesse pratico verso di lui, mentre le zie agiscono ora sotto accecamento divino e non per convinzione.

Il rifiuto della famiglia lo ha colpito ancora; dopo aver cercato negli ultimi versi dell'Episodio di convincere il cugino, il re Penteo, colui che più di tutti ha rinnegato e deriso la sua storia; un solo verso sembra la traccia più pura di una residua speranza che nella sua ambiguità prepara la trappola finale

---

<sup>179</sup> 535

<sup>180</sup> «nella struttura arcaica, che talora riecheggia modi eschilei e nelle parti corali adotta movenze liturgiche, convivono la dimensione anacreontico-simpoica di alcuni corali e il selvaggio straniamento bacchico, che ha una funzione centrale nel contesto dell'azione – la commistione partecipa dell'ambiguità propria del dionisismo, dove coesistono la sfrenatezza estatica di rituali femminili ed extraurbani, e la venerabile purezza di un divino concepito in termini non contrastanti con la religiosità della *polis*» AVEZZU' (2003, 257)

<sup>181</sup> Cf. SALE (1972)

<sup>182</sup> 861

ὦ τᾶν, ἔτ ἔστιν εὔ καταστῆσαι τάδε<sup>183</sup>.

(mio caro, è ancora possibile mettere a posto le cose) (802)

Agli uomini, commenta il Coro<sup>184</sup> può toccare solo di vivere un giorno felice, o meglio vivere giorno dopo giorno attendendo un esito positivo; solo questo: fuggire dalla tempesta o dagli affanni, attendere e sperare sempre per tutta l'esistenza.

Penteo<sup>185</sup> desidera invece vedere cose vietate ed impegnarsi in cose proibite e per farlo alla fine accetta anche di travestirsi da menade baccante; egli<sup>186</sup> sarà punito, sua madre per pri ma lo vedrà e l'inversione dei ruoli farà sì che il cugino cresciuto con lei proprio da questa venga ucciso, ma chi può negare che questo avverrà ad opera dell'accecamento dionisiaco che li ha colpiti?

Al servo di Penteo, il Secondo Messaggero<sup>187</sup> tocca narrare come accade lo *sparagmos* di Penteo, e lo scempio del suo corpo compiuto da Agave. Che bel successo, commenta il Coro<sup>188</sup>, far gocciolare la propria mano con il sangue del figlio!

καλὸς ἄγών, χέρ' αἵματι στάζουσιν  
περιβαλεῖν τέκνου

(proprio una bella impresa, gettare sul proprio figlio le mani intrise del (*scil.* suo) sangue) (1163-1164)

Due versi delle Coreute che sintetizzano la vendetta del dio ma che invece avrebbero dovuto essere espressi da lui stesso in quanto non si addicono a delle menadi nei confronti di una loro simile; come se il gruppo delle donne tebane fosse a sua volta la trasposizione di un inganno.

Agave viene rinnegata dal gruppo dionisiaco, così come tutte le azioni descritte dal Primo Messaggero<sup>189</sup>, quasi che quel contrasto tra quotidianità edenica ed esplosione di violenta follia

---

<sup>183</sup> Il pronome fa riferimento all'ostinazione di Penteo.

<sup>184</sup> Terzo Stasimo (862-911)

<sup>185</sup> Quarto Episodio (912-976)

<sup>186</sup> Quarto Stasimo (977-1023)

<sup>187</sup> Quinto Episodio (1024-1152)

<sup>188</sup> Quinto Stasimo (1153-1167)

<sup>189</sup> 667-764

fosse anch'esso da condannare come non appartenente ai canoni religiosi delle baccanti. Si tratta del momento in cui si ritrova la dimensione reale imposta da Dioniso: la farsa, teatrale, sta per concludersi, ed egli ne detterà la fine. Con la morte di Penteo l'intera famiglia reale, quella da cui egli discendeva, si disperderà per la terra, abbandonerà i nuovi riti imposti e non accettati volontariamente, Tebe e il potere.

Il ritorno di Agave<sup>190</sup>, con la preda, il suo incontro con Cadmo, il padre, servono dunque a rappresentare l'allontanamento della follia e la lenta ripresa di coscienza. In una sticomitia<sup>191</sup> Agave rinsavisce come risvegliandosi dal sonno, riconoscendo il vero artefice

Διόωσσοσ ἡμᾶσ ὦλεσ' , ἄρτι μανθάνω<sup>192</sup>

(Dioniso ci ha portato alla rovina, solo ora lo comprendo) (1296)

Segue il compianto di Penteo, di cui ci rimane solo il discorso di Cadmo, quello di Agave è andato perduto insieme con i versi in cui ricomponeva il corpo del figlio, con la prima parte della *rhesis* di Dioniso.

La comparsa effettiva di Dioniso *ex machina*, sul tetto del palazzo, condanna l'intera famiglia reale: tutti saranno esiliati per i loro misfatti, anche Cadmo, come abbiamo accennato, farà la fine di un miscredente. È per noi però importante analizzare l'organizzazione, il contenuto e il tono linguistico di quest'ultima e malridotta sezione per ritrovare la volontà euripidea di dare il giusto equilibrio tra il dogma religioso e quello intimo familiare che anche qui trova modo di esprimersi nella volontà del poeta di non trascurare i valori filantropici che devono appartenere all'uomo rispetto alla divinità, nel contrasto inappagato di due mondi come abbiamo più volte detto rimangono quanto meno lontani per non dire inconciliabili

## CADMO

---

<sup>190</sup> Esodo (1168-1392)

<sup>191</sup> 1263-1301

<sup>192</sup> Cf. E. *Alc.* 940

...τον γέροντα δὲ  
οὐδεὶς ὑβρίζειν ἤθελ' εἰσορών τὸ σὸν  
κάρα· δίκην γὰρ ἀξίαν ἐλάμβανες.  
νῦν δ' ἐκ δόμων ἄτιμος ἐκβεβλήσομαι...

ὦ φιλότατ' ἀνδρῶν...  
οὐκέτι γενείου τοῦδε θιγγάνων χερί,  
τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξῃ

(Nessuno infatti aveva voglia di offendere il vecchio, quando c'eri tu; infatti avrebbe avuto ciò che si meritava. Ora me ne dovrò andare via da casa, disprezzato...o il più caro tra gli uomini...non toccherai più il mio mento, non mi abbraccerai chiamandomi padre di tua madre) (1311-1319, *passim*).

Il più grande tributo di affetto del nonno verso il nipote Penteo, deriso per tutta la durata del dramma, sia come uomo che come sovrano, rivela i sentimenti della famiglia e proprio per questo è ancora più spietata e violenta la condanna di Dioniso

#### DIONISO

Δράκων γενήσῃ μεταβαλὼν, δάμαρ τε σὴ  
ἐκθηριωθεῖσ' ὄφεος ἀλλάξει τύπον,  
ἦν Ἄρεος ἔσχεσ' Ἀρμονίαν θνητὸς γεγώς...  
εἰ δὲ σωφρονεῖν  
ἔγνωθ', ὅτ' αὐτὸς οὐκ ἠθέλετε, τὸν Διὸς γόνον  
ἠὲ δαιμονεῖτ' ἂν σύμμαχον κεκτημένοι.

(cambiando forma diventerai un serpente; e anche la tua sposa lo diventerà assumendo forma animale, Armonia figlia di Ares che tu pur mortale prendesti in moglie...se aveste saputo come comportarvi, ma non volevate, ora sareste felici avendo come alleato il figlio di Zeus) (1330-1343)

L'ultimo saluto tra Cadmo e la figlia Agave contiene però il pentimento di quest'ultima e la conseguente quanto ovvia vittoria del dio ormai pronto per andare in altre terre, a diffondere il proprio culto e la pace ottenuta con il terrore, come i drammi eschilei che abbiamo analizzato avevano ampiamente messo in scena

#### AGAVE

δεινῶς γὰρ τάνδ' αἰκείαν  
Διόνυσος ἄναξ τοὺς σοὺς εἰς

οἴκους ἔφερον

(in modo terribile Dioniso signore ha portato questa sventura alla tua casa) (1374-1376)

Dopo Euripide il tema era stato trattato da Iofonte<sup>193</sup>, Cheremone<sup>194</sup>, Licofrone di Calcide<sup>195</sup>; in ambito latino del *Pentheus* di Pacuvio ci restano meno tracce ancora delle altre tragedie ed è incerto anche il titolo<sup>196</sup>, mentre dai frammenti delle *Bacchae* di Accio è chiaro che il suo modello era euripideo<sup>197</sup>.

Diverso valore ha il confronto che possiamo almeno istituire, in presenza dei testi, con le due più importanti fonti poetiche scritte in epoche tanto diverse, Ovidio nelle *Metamorfosi*<sup>198</sup> e Nonno<sup>199</sup> di Panopoli nelle *Dionisiache*; del primo si è ipotizzata una dipendenza da Pacuvio<sup>200</sup>, ma come abbiamo accennato gli scarsi frammenti non ci permettono di formulare teorie sicure che consentano di seguire il *plot* poetico nei suoi riflessi drammaturgici. Nell'introdurre questi testi è mia ferma intenzione ribadire, una volta per tutte, che nella struttura di questo lavoro, inteso come una sorta di raccordo tra teatro

---

<sup>193</sup> *TrGF* 1, 22, F 2

<sup>194</sup> *Ibidem*, 1, 71, F 4-7

<sup>195</sup> *Ibidem* 1, 100, F 6

<sup>196</sup> Cf. D'ANNA (1967, 135-138)

<sup>197</sup> Cf. in generale D'ANTO' (1980, 291-297) di cui riporto il pensiero che precede il commento ai frammenti «con le *Bacchae* (*scil.* Accio) non solo non si sarebbe fatto portavoce dei desideri dell'aristocrazia, ma avrebbe addirittura spianato la strada o affiancato l'opera dei Gracchi o di quanti avevano della vita civile una concezione meno angusta di catone. La sua tragedia, condotta in generale sul modello euripideo, com'è comprovato da vari frammenti, se ne sarebbe discostata nei punti o nelle battute, che meglio avessero fatto risaltare che l'eccessiva rigorosa *sapientia* non è altro che una pazzia peggiore di quella supposta nei cultori della nuova religione. La fine di Penteo colpito dal fulmine, oltre che appagare il senso di giustizia e di razionalità degli spettatori, costituiva uno di quei ritrovati che erano senza dubbio di gusto prettamente alessandrino e che non erano ovviamente di dominio esclusivo di Pacuvio» D'ANTO' (1980, 297).

<sup>198</sup> 3, 511-733

<sup>199</sup> nome egizio che significa «puro». La sua cronologia va dal secondo sec. d. C. al tempo di Agazia, sesto sec. d. C. ma la maggior parte degli studiosi protende per il quinto sec. d. C.

<sup>200</sup> Cf. D'ANNA (1959, 220-226)

antico, letteratura e filologia, non c'è alcuna volontà di creare un "testo posticcio" frutto di pezzi di autori cronologicamente lontani e vicini; non scrivo questo per polemica verso una metodologia importante, in passato anche da me esplorata e che, vedremo offrire ancora spunti di rilievo.

Ciò che è più interessante, a mio parere, è leggere le fonti, soprattutto quelle unite dall'uso del metro, soffermandosi sulle suggestioni che, come nel caso di Ovidio si rapportano al teatro per una scelta di gusto letterario. Se un testo è in frammenti come tale deve essere lasciato, fino a nuove scoperte; le testimonianze parallelamente affini, per scelta di soggetto, offrono possibilità di confronti, difficilmente certezze. Ciò che deve essere recuperato, se partiamo da un modello drammatico, è esclusivamente lo spirito teatrale retrostante: come possiamo recuperarlo? Dal lessico ma soprattutto dalla tecnica stilistica, seguendo una linea o un tema, (sempre) simile o diverso dal nostro. Tentiamo allora una prima esemplificazione. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio Penteo, incurante degli avvertimenti di Tiresia, nega che Bacco sia un dio e ordina di farlo arrestare. Il dio non si trova più mentre invece viene catturato uno dei suoi compagni, il tirreno Acete, che racconta al re come Bacco abbia trasformato in delfini i marinai che volevano rapirlo, ma il sovrano vorrebbe farlo uccidere: il prigioniero, invece, viene liberato tramite un miracolo e Penteo decide allora di salire sul Citerone dove si trovano le baccanti. Morirà, scannato dalla madre Agave e dalle altre menadi che lo scambiano per un cinghiale.

A parte un'evidente differenza con questo finale è molto interessante la personificazione di Acete che potrebbe essere una metamorfosi di Dioniso, ma Ovidio non dà a questo una risposta. Forse si tratta di un personaggio tragico presente nel *Pentheus* di Pacuvio<sup>201</sup> (la cui perdita sappiamo che non ci autorizza a dire niente di preciso) anche se il suo modello rimane ovviamente l'*Inno omerico* a Dioniso, dedicato all'incontro del dio con i pirati tirreni. Ciò che ci porta in territorio drammatico è senza dubbio il racconto in prima

---

<sup>201</sup> Cf. Serv., in *Aen.* 4, 469,

persona e la tipologia bonaria e remissiva, in forte opposizione con il dio straniero euripideo. L'origine povera di Acete, il padre umile pescatore in modo particolare, ci insegnano a distinguere il materiale subentrato in età ellenistica; egli impara a guidare la barca, a leggere il cielo con le sue costellazioni, a conoscere venti e porti dove attraccare. Poi la storia continua con il tentativo di raggirare il dio da parte degli altri marinai, la pseudo bonarietà dionisiaca e la conversione del nostro Acete. Penteo pensa che questa lunga storia sia solo un modo per rimandare la punizione che attenderebbe il marinaio, al contrario miracolosamente liberato; al re abbiamo detto quale sorte tocchi, in un finale liberamente euripideo. Mentre spia le baccanti viene aggredito dalla madre, poi tutte le donne gli si precipitano contro; a niente serve l'invocazione alla zia Autonoe, in nome della fine del cugino Atteone. Gli vengono strappate le mani, e le sue membra, più velocemente di come il vento strappa dagli alberi le foglie, in autunno. Poi in ultimo solo due versi

*Talibus exemplis monitae nova sacra frequentant  
turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras.*

(Ammonite da questo esempio le donne tebane celebrano i nuovi riti, offrono incenso e venerano i santi altari) (Ov. *Met.* 3, 732-733)

La struttura si basa quindi su uno stravolgimento totale del modello: il paludamento completo, l'umanizzazione di Dioniso-Acete, sembrano pacificare il rapporto del dio con la sua famiglia; egli non accompagna il cugino nel sacrificio finale e la sua apparizione è sinonimo di un rasserenamento totale, del distacco uomo-dio. Il *ghenos* di origine è lasciato nei suoi orrori, nel legame di chi lo ha rinnegato, e ad essere sinceri il distacco di Acete, dio fatto uomo sulla "scena ovidiana", rivela la scomparsa totale della problematica di cui ci occupiamo: Acete in fondo appare come l'uomo ideale, l'uomo difficile da incontrare, un erede di una *mediocritas* tanto cara alla letteratura, questo è l'aspetto importante, non certo il suo rapporto con Penteo che ricerca la sua morte da solo mentre il dio scompare, incurante dell'epilogo.

La struttura di questa inserzione nelle *Metamorfosi* è purtroppo priva di confronti testuali che abbiamo indicato ma che rimangono dei nomi; l'essenza della composizione poetica invece ha nel confronto tra Euripide ed Ovidio un valore senza dubbio molto indicativo sul mutamento del *plot* cui poeti e tragediografi ricorrevano sempre con tecnica agonale.

La *Penteide* di Nonno di Panopoli è contenuta ne *Le Dionisiache* (ll. 44-46), che seguono a grandi linee il *plot* delle *Baccanti* di Euripide. Dioniso dopo aver lasciato l'Asia Minore arriva a Tebe (44, 1-4) e la natura partecipa festante a questo evento. Penteo, sovrano della città, infuriato organizza un esercito contro Bacco, ma in un'atmosfera magica a nulla servono le difese della città e le porte si aprono da sole mentre il palazzo reale è colpito da un terremoto, poi i miracoli e Agave che sogna la scena finale: il figlio, in vesti femminili, precipita dall'albero e viene dilaniato da delle orse e la principessa stessa sotto l'aspetto di un leone mostra al padre Cadmo un trofeo, la testa di Penteo<sup>202</sup>.

Dioniso penetrato di notte nel palazzo di Penteo, dopo aver reso folle Autonoe, sorella di Semele, le fa credere che il figlio Atteone sia ancora vivo e abbia sposato Artemide.

Il canto 45 si rivela un insieme di dati, in parte confusi, che ripercorrono i dati della tradizione con l'inserzione di Tiresia che racconta l'episodio di Dioniso e i pirati tirreni<sup>203</sup>, quello del settimo degli *Inni omerici*<sup>204</sup>, ma Penteo ordina ugualmente di catturare l'impostore: un toro, in realtà, viene legato alla greppia e le Bassaridi, miracolosamente liberatesi, ritornano sul Citerone. A Tebe un incendio chiude il canto<sup>205</sup>.

Nel canto 46 Penteo parla con disprezzo a Dioniso negando con argomenti mitologico-razionalistici la nascita divina ma viene confutato dal dio che poi lo convince a travestirsi da donna per andare a vedere come si svolgono i misteri dionisiaci. Il resto segue le nostre *Baccanti*, a parte il finale in cui si giunge

---

<sup>202</sup> 46-79

<sup>203</sup> 105-168

<sup>204</sup> Cf. Ov. *Met.* 3, 582-691.

<sup>205</sup> 323-358. Cf. FISHER (1992)



ad una pacificazione generale e l'entrata gioiosa del corteo degli iniziati ad Atene<sup>206</sup>.

Questo breve sunto serve solo a rivelare gli ovvi legami con Euripide in una linea strutturale quasi identica ed è dunque la traccia, secolare, dell'influenza teatrale in tutta l'antichità rivolta ancora alla negazione della natura divina di Dioniso e della mancata volontà, da parte della famiglia umana, di una qualsiasi forma di comprensione, o collegamento. Anche nel caso delle *Dionisiache* una unione "mista", quella tra Semele e Zeus, sembra aver scatenato una conflittualità senza confini nell'inconciliabilità dei legami di sangue; solo gli iniziati, appunto, riescono a capire la forza generata da questa unione. Quanto questa tematica rimanga intatta e si arricchisca nei secoli (certamente anche per influenza della morte di Cristo e della letteratura cristiana) lo capiamo dalla preghiera di Dioniso alla Luna e dalla risposta di questa; che bisogno può esserci per un dio di chiedere aiuto ad un'altra divinità per combattere un uomo? Un passaggio lo rivela:

ὠκύμορος γάρ θνητὸς ἀνὴρ κλονέει με θεημάχος·  
...χραΐσμησον ἐλαυνομένῳ Διονύσῳ

(Un essere effimero, un mortale che lotta con un dio m'incalza; e proprio tu...soccorri Dioniso perseguitato) (44, 201-203, *passim*)

σῆς γενετῆς ἀλέγιζε, καὶ οὐ τρομέεις γένος  
ἀνδρῶν ἀδρανέων, οἷς κοῦφος ἀεὶ νόος

(Pensa alla tua stirpe e non aver paura della razza di uomini impotenti, chè di essi sempre è fatua la mente) (44, 223-224)<sup>207</sup>

È la traccia di un complesso irrisolto che anche la Luna sembra non capire, è il complesso dionisiaco che non si placa in nessuna versione e che si autorigenera nelle parole dei poeti.

---

<sup>206</sup> 368 e ss.

<sup>207</sup> le due traduzioni di Nonno di Panopoli sono di ACCORINTI (2004)

## Secondo capitolo

### *Due mondi lontani: dei e uomini*

L'archetipo letterario del rapporto tra madre e figlio risale indubbiamente al *plot* narrativo dell'*Iliade*, ed è alla base della cultura letteraria occidentale; una dea, Teti, segue dal primo fino al canto diciottesimo il figlio mortale, assicurandogli la vendetta su Agamennone e nuove armi dopo l'uccisione di Patroclo. Un padre, invece, Priamo, chiude il poema con la richiesta del corpo del figlio ucciso da Achille. Un motivo dunque di carattere simpatetico accompagna il primo poema dell'antichità e serve ad Eschilo come nucleo per la trilogia di Achille a noi giunta in miseri frammenti<sup>208</sup>.

Le premonizioni e tutto l'ambito omerico vivono nell'attesa della certa e prossima morte dell'eroe, fornendo al tempo stesso un modulo alla tecnica teatrale; ce lo conferma il canto che chiude l'*Odissea* (24, 36-94) nel racconto delle esequie di Achille alla presenza della madre Teti.

L'infelicità dei figli nati da esseri divini ed umani li accompagna e li contraddistingue nel continuo ammonimento sull'impossibile contatto tra mondi diversi; il caso di Fetonte,

---

<sup>208</sup> Cf. CARPANELLI (2013, 23-32)

nato da genitori immortali indica forse la sua corruzione nella vita trascorsa presso il padre adottivo, un umano. Ione, invece, nel suo destino di gloria come progenitore di una stirpe greca, deve essere, invece, visto in rapporto all'evoluzione dell'autore nell'indirizzo sperimentale dei drammi a lieto fine.

L'aspetto più importante rimane comunque l'influenza dell'*Iliade* (non solo per Achille e Teti)<sup>209</sup> in tutta l'evoluzione teatrale di ambito greco-romano<sup>210</sup> in quel particolare rapporto madre-figlio che inaugura la serie di eroi infelici ed instabili nella loro duplice condizione. Il dramma si impadronisce di questo tema e a tratti lo esaspera nell'impossibilità di conciliare due mondi, legati, al limite dalla magia, immaginifico strumento di superiorità ultraterrena.

## 1) Madri e dee infelici

### a) *Kares* o *Europa* (Eschilo)

Europa, figlia del re Agenore, fu amata da Zeus che la vide mentre giocava sulla spiaggia (a Sidone o a Tiro); il sommo degli dei si trasformò in toro, bianchissimo e con le corna uguali ad un quarto di luna, si mise ai piedi della ragazza che alla fine lo accarezzò e sedette addirittura sulla sua groppa. L'animale si alzò e lanciandosi verso il mare si allontanò dalla battigia; giunti a Creta, vicino ad una fonte di Gortina, Zeus si unisce ad Europa

---

<sup>209</sup> Cf. anche Hom., *Il.* 15, 78-141 e la reazione di Ares alla morte del figlio Ascalafò avuto con Astioche, ucciso da Deifobo.

<sup>210</sup> Cf. GUIDORIZZI (2009, 737-738)

sotto dei platani che per ricordare l'evento non perderanno mai più le loro foglie. Tre figli nacquero da questa unione: Minosse, Sarpedonte<sup>211</sup> e Radamanto.

Di una tragedia frammentaria di Eschilo, *Kares* (o *Europa*), che West<sup>212</sup> considera il primo dramma<sup>213</sup> di una trilogia comprendente anche *Memnone* e *La pesatura delle anime*<sup>214</sup>, leggiamo in un papiro<sup>215</sup> dell'inizio del secondo sec. a. C. ventitre versi di una *rhexis* di Europa in pena per il figlio Sarpedonte andato a combattere, nella guerra di Troia, dalla parte troiana; siamo di fronte quindi ad una sintesi, poetico letteraria, di due Sarpedonte: il figlio di Zeus e di Europa, allevato da Asterione, e quello dell'*Iliade*, figlio di Zeus e di Laodamia<sup>216</sup>, comandante dei Licii, ucciso da Patroclo<sup>217</sup>.

Europa attende in Caria(-Licia) notizie del figlio e informa il Coro, formato da abitanti della Caria, della sua angoscia, fino all'arrivo di un Messaggero che le riporta quanto accaduto a Troia. Sulla scorta di questo passo la Kossatz-Deissmann<sup>218</sup> considera molto probabile che il dramma di Eschilo fosse così composto: il corpo di Sarpedonte veniva portato, in volo, alla madre da due divinità, Morte e Sonno; Europa organizzava il funerale e la tomba del figlio diventava la sede di un culto eroico.

---

<sup>211</sup> «Nell'eroe greco si arrivano a confondere due figure dapprima probabilmente distinte: da una parte l'uomo eccezionale, dotato di straordinaria potenza, che dopo le imprese in vita protegge da morto la terra che lo ospita, dall'altra il semidio, il figlio cioè di un dio e di una donna o di un uomo e di una dea. Le due immagini tendono a sovrapporsi...sulla scena tragica il carattere del rapporto tra umano e divino appare del tutto mutato. Tra eroi, ormai in tutto uomini, e dei, sempre più lontani e riservati, la conflittualità resta, ma perde ogni aspetto competitivo...l'uomo è in balia del dio, mentre il comportamento del dio non è più in nulla condizionabile dall'azione umana» LANZA (1997, 84 e 87)

<sup>212</sup> WEST (2000, pp. 347-350)

<sup>213</sup> Cf. KEEN (2005)

<sup>214</sup> Per West soltanto il *Memnone* sarebbe di Eschilo mentre le altre due sarebbero state scritte dal figlio Euforione (autore, secondo il suo parere anche del *Prometeo incatenato*)

<sup>215</sup> *TrGF* 3, \*\*99

<sup>216</sup> Figlia di Bellerofonte

<sup>217</sup> Hom. *Il.* 16, 419-505. Cf. anche *ibidem* 666-675:

<sup>218</sup> KOSSATZ-DEISSMANN (1978, 450-457)

Al di là della confusione, lecita in poesia, in materia etnica e geografica tra i Lici e i Cari<sup>219</sup>, e di una sintesi, quasi sicuramente ricercata da Eschilo, tra i due Sarpedonte di cui abbiamo parlato, ci troviamo di fronte ad uno dei più lunghi frammenti di ambito eschileo<sup>220</sup>.

Europa, dunque, si rivolge al Coro fino al momento in cui arriva un Messaggero ad annunciarle la morte<sup>221</sup> del figlio; ambiguo appare il racconto del suo rapporto erotico con Zeus. Tutto avviene grazie ad un imbroglio ordito alle spalle del vecchio padre: il dono di un toro; il ratto (κλέμμα, 2<sup>222</sup>) di una donna mortale (γυνή, 5) dà inizio alla storia di Europa stessa che si considera compagna di Zeus (ξυνάονι, 6); se accenna alla perdita della verginità e alle fatiche del parto è vero anche che si dimostra fiera di quel seme divino che non è rimasto in lei sterile (κούκ ἐμέμψατο τὸ μὴ ἕνεγκεῖν σπέρμα γενῶν αἵου πατρός, 8-9).

Minosse (11) è già morto ed ha una posizione di rilievo nell'Ade; Radamanto (12), immortale, vive in un luogo remoto e lei non lo ha più visto. Il terzo, Sarpedonte (16), è andato a Troia per combattere i greci aggressori; una grande paura l'attanaglia, come quella di Atossa, la regina nei *Persiani*: perdere l'ultimo figlio in azioni belliche per lui troppo pericolose (19-21). La disperazione è la stessa di chi «è nel mezzo ad una tempesta», con una forte immagine resa dal verbo χειμάζομαι (15): Europa sa che questa tempesta la porterà a perdere la sua famiglia rappresentata ormai dall'unico figlio rimastole, finché l'allitterazione del v. 23 fa percepire al pubblico il colpo finale del suo corpo che si accascerà all'arrivo della notizia che teme di ricevere

μὴ πάντα παίσας' ἐκχέω πρὸς ἔρματι  
(che io non perda tutto urtando nel sangue, 23)

---

<sup>219</sup> Strabone 14, 3, 3 scrive che i tragediografi mescolavano tra loro i nomi dei popoli, ad esempio chiamando i Licii Carii, pensando forse alla tragedia in questione.

<sup>220</sup> *TrGF*, 3, 99.

<sup>221</sup> È immediato il collegamento con la perdita *Niobe*.

<sup>222</sup> Questo numero e i seguenti indicano i versi di *TrGF* 3, \*\*99.

La scena è collocata lontano da Troia, lo arguiamo da un cenno del Coro che parla di Milasa la capitale Caria<sup>223</sup> mentre il Messaggero deve aver raccontato ciò che leggiamo nell'*Iliade*<sup>224</sup> riguardo alle modalità della morte di Memnone, seguito dai lamenti (?) di Europa e del Coro ma soprattutto da un *coup de théâtre*, così lo definisce West<sup>225</sup>, in cui potevano apparire ovviamente due figure alate Sonno e Morte<sup>226</sup>, che riportavano a casa l'eroe, come vediamo in un cratere, ora al Metropolitan Museum<sup>227</sup>; la madre lo accoglieva dunque e organizzava i suoi funerali (forse con relativo culto dell'eroe sulla sua tomba e la fondazione della città di Xanto, in Licia)<sup>228</sup>.

Solo ipotesi, credibili sì se messe a confronto con la pratica eschilea che senza dubbio prediligeva queste soluzioni in omaggio ad una corresponsione di sensi che doveva avere nell'immagine visiva un punto altissimo, il più diretto per qualsiasi tipologia di pubblico: l'irrazionale veniva così razionalizzato senza essere snaturato e il dolore, il *pathos*, dopo essere passato attraverso la rievocazione del lessico, insistente e pieno di neologismi, trovava nella *mechanè* la sua realizzazione con un espediente che, nel caso del semidivino Sarpedonte, nel

---

<sup>223</sup> Cf. *TrGF* 3, 101

<sup>224</sup> Hom. *Il.* 16, 666-683

<sup>225</sup> WEST (2000, p. 348)

<sup>226</sup> lo aveva consigliato a Zeus Era, malignamente felice che un figlio adulterino di Zeus dovesse perire; unica consolazione appunto la preservazione apollinea del suo cadavere e l'ultimo trasporto operato dai gemelli immortali.

<sup>227</sup> «Ap 36. New York, Metropolitan Museum of Art, 16.140.

Cratere a campana. Dalla Sicilia. A. in alto: due figure alate (Hypnos e Thanatos), in volo verso sin., che trasportano il corpo nudo di un giovane (Sarpedonte). In basso: donna (Pasitea), seduta sulla base di un edificio, al cui interno è una regina (Europa), seduta su un trono, con i piedi appoggiati su uno sgabello; due guerrieri orientali, l'uno stante, l'altro accovacciato, entrambi con lo sguardo rivolto in alto; ancella stante, con *phiale*. Nel campo: disco. B. Regina (Europa), con patera, stante di fronte ad una *kline* su cui sono seduti Zeus ed Era, entrambi con i piedi appoggiati su sgabelli; alle loro spalle, due colonne sormontate da un architrave; fanciullo alato (Hypnos), stante sopra uno sgabello, in conversazione con Era; donna (Pasitea) stante. Nel campo: *lekythos*, spada, *kline*, corazza, tiara, elmo, scudo, cassetta. Eschilo, *Carii o Europa* (Pickard-Cambridge 1946; Webster 1967a; Trendall, Webster 1971; Kossatz-Deissmann 1978; Zahn 1983; Robertson 1988a; von Bothmer 1994; Brandes-Druba 1994); [...] Pittore di Sarpedonte. 395-385» Todisco (2003, 415)

<sup>228</sup> Cf. KOSSATZ-DEISSMANN (1978, 63-74)

suo ultimo volo, visibile al pubblico<sup>229</sup>, forniva l'attestazione della sua sovranaturale parentela, quella di un connubio ancora una volta sfortunato: Europa perdeva tre figli su tre, come Niobe, senza aver mai compiuto nessun atto oltraggioso nei confronti degli dei, anzi messasi a disposizione di Zeus per procurargli tre eredi destinati a non vivere con lei rimaneva sola con il ricordo della sua prolificità di cui non avrebbe più goduto. Una donna sconfitta sconfitta e disperata il cui *plot* verteva sulla sua attesa, lunga, nella staticità di una scena cristallizzata dalla sua presenza sulla scena.

### *b) Memnone e Psicostasia (Eschilo)*

Eos, l'aurora, la dea legata e dedicata a numerosi amanti, aveva avuto da Titono<sup>230</sup> due figli, uno dei quali, Memnone, era giunto a Troia, in aiuto dello zio Priamo.

Le sue imprese e la sua morte erano il soggetto della *Piccola Iliade* e del poema chiamato *Etiopide*. Egli uccise, infatti, Antilocho che con il suo sacrificio aveva salvato il padre Nestore, provocando così la reazione dell'amico Achille; ecco come si giunse al combattimento tra Memnone, figlio di Aurora, e Achille, figlio di Teti. Le due dee contemporaneamente preoccupate per il destino dei figli si recarono da Zeus che pesò il destino dei due eroi: quella di Memnone pesava di più, la bilancia divina non dava adito a dubbi. Achille vinse ma l'Aurora riuscì ad ottenere il dono dell'immortalità per il figlio; volò via per raccogliere il suo cadavere e trasportarlo in Etiopia, terra su cui egli regnava. Le lacrime della dea, versate nel suo

---

<sup>229</sup> Come non pensare alla nascita dei Palici nelle *Etnee*. Cf. CARPANELLI (2012, 168-169)

<sup>230</sup> Di stirpe troiana, come abbiamo letto nell'Introduzione la dea lo aveva rapito ma il loro era stato un amore infelice.

immenso dolore, divennero poi le gocce di rugiada che alla mattina bagnano i campi<sup>231</sup>.

Si ipotizza, in questa storia, l'esistenza di un dramma, *Memnone*, che descriveva il suo arrivo a Troia fino all'uccisione di Antiloco seguendo anche ciò che dice Aristofane quando parla di un Eschilo che impauriva gli spettatori «creando Memnoni dai finimenti sonanti (κωδωνοφαλαροπώλους)<sup>232</sup>».

Nella *Psychostasia* (*La pesatura delle anime*) le anime di Memnone e Achille venivano pesate<sup>233</sup> da Zeus stesso<sup>234</sup>, seduto o in piedi sul *theologheion*<sup>235</sup>, mentre le madri contemporaneamente pregavano per i figli che stavano combattendo. Si tratterebbe dunque dell'unica tragedia conosciuta in cui Zeus era presente sulla scena<sup>236</sup>, mentre la gru (γέρανος) serviva perchè Eos, dopo la morte del figlio, potesse portarlo via con sé, materialmente fuori dalla scena, come indica chiaramente il verbo usato nella testimonianza di Polluce, ἀρπάζουσα τὸ σῶμα, accentuando il gesto disperato di una madre sconfitta, per di più di fronte a Teti, un'altra dea come lei. Il teatro trova in questa tipologia di *plot* l'equazione della vita intima degli dei e degli uomini: la morte dei figli in battaglia è il modo più immediato di arrivare ad un pubblico che non di rado, a causa delle guerre, si trovava nella stessa situazione di Aurora. Poteva essere questo, dunque, l'argomento della scena finale, come attestato anche da Proclo<sup>237</sup> nel riassunto dell' *Etiopide*: l'immortalità di Memnone ottenuta dalla madre, come racconta Ovidio<sup>238</sup> che si sofferma anche sulla trasformazione delle sue ceneri in uccelli, mentre per Quinto Smirneo<sup>239</sup> questi ultimi sarebbero nati dai corpi degli amici dell'eroe che si trovavano a

---

<sup>231</sup> Q. S. 2, 549-666.

<sup>232</sup> Ar. *Ran.* 963; cf. TAPLIN (2007, 43 e 422)

<sup>233</sup> Cf. *Sch. Il.* 8, 70 e 22, 210. Nella ceramica sono raffigurate come figure magre e nude, oppure come guerrieri con elmetti, scudo e lancia; in teatro potevano essere rappresentate da bambini.

<sup>234</sup> Cf. WEST (2000, pp. 343- 347)

<sup>235</sup> Cf. Pollux 4, 130.

<sup>236</sup> Zeus potrebbe essere apparso anche nel *Prometeo liberato*

<sup>237</sup> *EGF*, p. 47, 14-19.

<sup>238</sup> *Met.* 13, 587-599

<sup>239</sup> 2, 642-655. La fonte potrebbe essere l'*Ixeuticon* di Dionisio.



piangerlo. Diversi modi per raccontare la fine di eroi destinati a trasformarsi o ad essere venerati per le loro imprese, comune la struttura che come per Teti-Achille, il prototipo letterario, presentava sulla scena una madre, il suo dolore immanente nella solitudine di un rapporto inesistente, quello stesso rapporto che, poi Euripide ribalterà completamente quando farà uccidere da Medea i figli riscattando la figura della donna rappresentata fino a quel momento.

c) *Frisso* (A e B<sup>240</sup>) (Euripide)

Frisso ed Elle erano i figli di Nefele e di Atamante<sup>241</sup> che, su consiglio della seconda moglie<sup>242</sup>, Ino, decise di sacrificare a Zeus Lafistio; il sommo degli dei mandò, però, ai due bambini un ariete dal vello d'oro alato per salvarli (un'altra variante rende protagonista dell'azione la madre Nefele).

I fratelli lasciarono Orcomeno diretti ad oriente ma lungo il cammino Elle cadde in mare e annegò; Frisso invece giunse nella Colchide presso il re Eeta che gli diede in moglie la figlia Calciope; per ringraziarlo il genero sacrificò l'ariete e gli offrì il vello che fu appeso ad una quercia di un bosco sacro a Zeus<sup>243</sup>, e lì rimase fino a quando non divenne l'oggetto della ricerca degli Argonauti.

Questa estrema sintesi del mito introduce l'argomento delle rielaborazioni drammatiche al cui riguardo troviamo nel

---

<sup>240</sup> Il catalogo dei drammi euripidei attesta che l'autore scrisse una tragedia intitolata *Frisso*. Per un'introduzione generale cf. *EF* (2, 423-427) e *JVL*, 8, 3, 339-371. Per la datazione cf. CROPP-FICK (1985, 88-89). I criteri metrici potrebbero indicare per il *Frisso* B il 420 a. C. ca. e per il *Frisso* A una datazione precedente. Cf. in generale AÉLION (1986, 135-41) e id. (1983, 1, 277-81); per i riferimenti mitologici e iconografici cf. GANTZ (1993, 176-180), *LIMC* 7, 1, 398-404 s. v. "Phrixos und Helle" e TAPLIN (2007, 215-17)

<sup>241</sup> Re dei Tessali o di Beozia di cui abbiamo già parlato in riferimento all'infanzia di Dioniso; i drammi sofoclei dovevano appunto trattare delle sue peripezie.

<sup>242</sup> Da Ino Atamante ebbe due figli, la cui storia doveva essere compresa nella frammentaria *Ino* euripidea.

<sup>243</sup> Apollod. 1, 9, 1.

catalogo euripideo un titolo *Frisso*, così come anche in Acheo di Eretria, Sofocle, Filocle o Timocle, mentre ne *La danza* di Luciano, al c. 42, si fa riferimento ad un pantomimo di età imperiale proprio sulla fuga di Frisso ed Elle<sup>244</sup>.

L'esistenza di due tragedie con lo stesso nome, *Frisso*, è stata a lungo messa in discussione fino a quando non sono state ritrovate le *hypothesis* frammentarie di entrambi i drammi che ci spingono ad azzardare che i due *plot* fossero simili, mentre la loro influenza sui mitografi potrebbero essere così divisi:

- Apollodoro<sup>245</sup> per il *Frisso A*:

Atamante, re della Beozia, figlio di Eolo, ha da Nefele Frisso ed Elle; dalla seconda moglie, Ino, ha Learco e Melicerte. Ino vuole togliere di mezzo i figli di Nefele e ordisce un piano capace di produrre l'effetto da lei desiderato: fa abbrustolire le sementi perché non producano frutti e di conseguenza ne segue una terribile carestia che colpisce il paese. Atamante manda emissari a Delfi per ricevere un responso dal dio ma Ino corrompe i messaggeri e fa loro dire che per uscire dall'emergenza l'unica via è uccidere Frisso. Atamante, sotto la spinta anche del popolo conduce il povero Frisso sull'altare ma la madre Nefele rapisce i figli donandogli un ariete dal vello d'oro ricevuto da Hermes. Tra il Sigeo e il Chersoneso Elle scivola giù nell'acqua e muore annegata. Frisso, invece, arriva in Colchide, da re Eeta che gli dà in moglie la figlia Calciope.

La punizione di Atamante arriva puntuale ma grazie alla rabbia di Era; motivo molto importante, di cui abbiamo parlato per l'*Atamante* di Sofocle, perché ci riporta a Dioniso di cui la strana coppia, Atamante ed Io, erano stati i padrini. Non quindi per aver tentato di uccidere il figlio ma per avere aiutato il grande nemico di Era, i due impazziscono. Uno uccide Learco con una freccia, l'altra si butta in mare con Melicerte (ciò che è

---

<sup>244</sup> «Diversamente dalla versione del mito trattata nel *Frisso A*, nel *Frisso B* Dioniso fece impazzire Frisso ed Elle e li condusse in un regione deserta, dove dovevano essere uccisi dalle Menadi, ma un servo fedele rivelò loro la verità e li salvò; intervenne in un secondo tempo la madre Nefele, che mandò un ariete dal vello d'oro per portarli in Colchide (P. Oxy. 2455 fr. 17)» MUSSO (2009, n. 4, 519)

<sup>245</sup> 1, 9, 1

accaduto ad Elle). Atamante infine sposa una terza donna, Temisto. Aver abbandonato Nefele e pensare di seguire la propria volontà non ha certo portato fortuna a questo ambiguo personaggio

- Igino<sup>246</sup> per il *Frisso B*

Stesse modalità iniziali di Apollodoro ma Frisso decide spontaneamente di essere sacrificato, poi un Messaggero (*satelles*) dice la verità ad Atamante che dà al figlio Frisso la facoltà di sacrificare Ino e Melicerte; immediatamente prima che ciò accada Ino viene rapita da Dioniso. Lo stesso procedimento usato da Nefele per salvare i figli nell'altra versione

*Itaque cum ad aram cum infulis esset adductus et pater Iovem comprecari vellet, satelles misericordia adolescentis Inus Athamanti consilium patefecit; rex facinore cognito, uxorem suam Ino et filium eius Mellicerten Phrixo dedit necandos. Quos cum ad supplicium duceret, Liber pater ei caliginem iniecit et Ino suam nutricem eripuit.* (pertanto, mentre andava verso l'altare ornato con le sacre bende e il padre iniziava ad invocare Giove, il messaggero, ebbe pietà per il ragazzo e rivelò ad Atamante quello che Ino aveva escogitato. Conosciuto il piano criminoso, il re dette a Frisso la moglie Ino e il figlio Melicerte perchè li uccidesse. Mentre li conduceva al supplizio, il padre Libero gli fece perdere la vista e rapì Ino, colei che lo aveva allevato (*Hyg. Fab. 2, 3-4*)

Segue lo stesso racconto sull'uccisione dei due bambini, ma nel racconto successivo c'è una variante che potrebbe, in qualche modo, far pensare ad un dramma simile ma con un dato molto differente. Era fa impazzire Atamante e Ino, mentre Libero su vendica in ricordo dei suoi zii-tutori e fa impazzire Frisso ed Elle.

*Phrixus et Helle insania a Libero obiecta cum in silva errarent. Nebula mater eo dicitur venisse et arietem inauratum adduxisse...*

(Frisso ed Elle, fatti impazzire da Libero, andavano qua e là per i boschi. Si dice che la loro madre Nuvola sia arrivata lì e abbia portato loro un ariete dal vello d'oro (*Hyg. Fab. 3,1*))

---

<sup>246</sup> *Fab. 2 e 3.*

Nella rarità di un argomento affrontato drammaticamente due volte penso che non sia una spiegazione da sottovalutare e utile per un contesto agonistico; ciò che vale per l'*Ippolito*, due versioni con un *plot* corretto non tanto per compiacere il pubblico, non è un atteggiamento realmente euripideo, quanto per cercare empiricamente una *variatio* significativa. La versione di Igino nasconde insomma la lotta tra Era e Libero (-Bacco) e soprattutto crea una doppia finalità, un intrigo, un gioco sottilissimo che Euripide prediligeva: Ino da spietata matrigna carnefice diventa la vittima che invoca l'aiuto del bambino-dio di cui si era presa cura. Un completo ribaltamento di prospettiva che fa anche bene capire come il teatro possa interferire o usare il mito, i limiti, i confini, le possibilità. Se mettiamo questa riflessione accanto ai dati che abbiamo sulla terza tragedia legata ad Atamante, cioè *Ino*, risulta anche più chiaro il necessario ampliamento all'ambito dionisiaco, certamente fondamentale per il tragediografo.

In mancanza di testi di rilievo possiamo dunque solo tentare di immaginare la valenza della storia in riferimento al salvataggio dei bambini da un destino che li avrebbe condannati per mano di Ino, la loro matrigna e che in tal modo, tra l'altro avrebbe avuto la meglio sulla loro vera madre, una divinità.

Un frammento in particolare porta su un tale percorso

ᾠ θνητὰ παραφρονήματ' ἀνθρώπων μάτην  
οἱ φασιν εἶναι τὴν τύχην ἀλλ[λ' οὐ] θεοῦς·  
ὥς οὐδὲν ἴστε, κεῖ λέγειν δοκεῖτέ τι·  
εἰ μὲν γὰρ ἡ [τύ]χη ᾽στίν, οὐδὲν δεῖ θεῶν,  
εἰ δ' οἱ θεοὶ [σθένουσιν], οὐδὲν ἡ τ[ύ]χη]

(O illusioni degli uomini che senza attribuire un senso reale a ciò che dicono affermano che la sorte esiste ma che non esistono gli dei. Non sapete niente anche se pensate che ciò che dite abbia un senso; se la sorte esiste non c'è alcun bisogno degli dei, ma se sono gli dei a detenere il potere, vuol dire che il destino è qualcosa di fittizio) (*TrGF* 5, 820b)

da mettere in rapporto con una espressione di Atamante, forse appartenente al prologo, in cui parla di se stesso in rapporto alle disgrazie che lo avevano colpito

ATAMANTE

Εἰ μὲν τόδ' ἤμαρ πρῶτον ἦν κακουμένω  
καὶ μὴ μακρὰν δὴ διὰ πόνων ἐναυστόλουν  
εἰκὸς σφραδάζειν ἦν ἄν ὡς νεόζυγα  
πῶλον χαλινὸν ἄρτίως δεδεγμένον·  
νῦν δ' ἄμβλύς εἰμι καὶ κατηρτυκῶς κακοῖς

(Se questo fosse il primo giorno delle mie disavventure e non mi trovassi a vivere un lungo viaggio attraverso la sofferenza, sarebbe normale che scalpitassi come un giovane puledro da poco imbrigliato; ma ormai sono completamente spento nell'abitudine alle disgrazie) (*TrGF* 5, 818, 5)

La sorte, il destino, gli dei sono elementi parziali di sequenze sceniche euripidee e potevano tra l'altro, o dovevano, riprendere quello che abbiamo cercato di recuperare nei frammenti eschilei. Le nozze tra dei ed esseri umani confermano l'attinenza di un tema drammatico che deve essere considerato come un cardine delle tematiche legate al teatro classico in virtù delle speculazioni etiche che esse presuppongono. Proprio di Atamante ed Ino abbiamo parlato a proposito dell'infanzia di Dioniso e questo breve frammento sembra riprenderne tutte le fasi descritte come un viaggio dell'uomo nella sofferenza che non ha mai fine, ciò che lo ha fatto abituare ad incorrere in matrimoni sbagliati, con conseguenti peripezie, mentre il suo rapporto con tutto ciò che apparteneva alla sfera sacrale non gli aveva portato particolarmente fortuna e la sua unione con Nefele era stata la più disastrosa, come quella di Odisseo con Calipso; anche Atamante aveva preferito una donna, Ino, ad una dea, una storia simile ma inversa rispetto anche a quella di Peleo e Teti.

## **2) L'adozione: Fetonte e Ione**

I destini finali, opposti, di due giovani, Ione e Fetonte sembrano voler trattare gli esiti del mutamento improvviso della sorte; il primo, figlio di un dio e di una donna troia, dopo un'infanzia solitaria, una sistemazione definitiva all'interno di una famiglia, con un padre adottivo che pensa di essere il suo vero padre, il secondo, figlio di dei, al contrario, dopo aver avuto una vita normale accanto ad un padre adottivo, perisce miseramente mentre cerca di affermare la sua origine divina<sup>247</sup>. Due sono le attestazioni euripidee, il *Fetonte*, frammentario e lo *Ione* a noi giunto.

#### a) *Fetonte* (Euripide)

Fetonte, creduto figlio di Merope, re di Etiopia, figlio in realtà di Elios e dell'oceanina Climene, non aveva mai saputo il nome del vero padre. Solo il giorno del suo misterioso matrimonio riesce a saperlo, dalla madre; corre da Elios perché tutti sappiano la verità: vuole un segno, guidare il suo carro; per farsi perdonare la lunga latitanza quello accetta e il figlio cerca di seguire la rotta prefissata nel cielo. La paura dell'altitudine e gli animali che formano lo zodiaco lo fanno scendere ora troppo in basso, ora troppo in alto, rischiando di dar fuoco alla terra e all'universo astrale. Per intervento di Zeus o dello stesso padre, Fetonte incenerito precipita nel fiume Eridano dove le sorelle, le Eliadi, ne raccolgono il cadavere e lo piangono a tal punto di essere trasformate in pioppi mentre le loro lacrime danno origine alle gocce d'ambra.

Questa, a grandi linee, la storia del frutto di un amore, solo fra dei, già trattata da Eschilo nelle *Eliadi*<sup>248</sup>, di cui sappiamo ben poco a parte che il Coro, rappresentato dalle sorelle del giovane,

---

<sup>247</sup> Alcuni confronti interessanti possono essere trovati in RECKFORD (1972, 427-432)

<sup>248</sup> Cf. *TrGF* 3, 68-73. Una tragedia chiamata *Fetonte* fu messa in scena da Teodoride nelle Lenee del 363 a. C. (ottenne il primo premio), mentre Luciano (*Salt.* 55) parla di un pantomimo concernente il tragico destino del ragazzo.

piangeva dopo la sua morte<sup>249</sup>; la loro presenza potrebbe almeno far pensare ad una focalizzazione drammatica tutta rivolta alla famiglia divina e non a quella umana come invece appare evidente nel *Fetonte*<sup>250</sup> di Euripide che avrebbe inventato sia l'imminente matrimonio di Fetonte, con una dea, che la presenza del ragazzo in una corte di un re che non era il padre.

Nell'*hypothesis*, lacunosa, che leggiamo nel *P. Oxy.* 2455, fr. 14<sup>251</sup> Climene, madre di diversi figli, avrebbe confessato a Fetonte, ormai adolescente, di averlo procreato con Elios; il figlio non voleva crederle e allora lei gli ordinava di recarsi alle scuderie del dio, lì nelle vicinanze, e chiedergli un dono qualsiasi (come prova della paternità?); il riassunto termina proprio nel momento in cui avviene l'incontro<sup>252</sup>. Climene, aggiunge Strabone nella *Geografia*<sup>253</sup>, diceva di essere stata data<sup>254</sup> in moglie a Merope, re dell'Etiopia, terra da cui Elios parte per illuminare il mondo con la sua fiamma dorata, e che rimane il luogo di ambientazione di tutto il dramma<sup>255</sup>. Insomma il figlio è in qualche modo sorvegliato dalla vicinanza del padre, pur assente nella sua vita quotidiana in quanto "affidato" ad un patrigno.

Un luogo con caratteristiche ai confini della realtà, nell'estremo oriente mitologico, la terra di Oceano confinante con le stalle in cui Elios tiene i cavalli che portano il suo carro di fuoco.

---

<sup>249</sup> Cf. *TrGF* 3, 71.

<sup>250</sup> Per criteri metrici si pensa al 420 a. C. cf. DIGGLE (1970, 47-49) e CROPP-FICK (1985, 87). Cf. in generale *EF* (2, 323-329) e *JVL* 8, 3, 225-267; in campo mitologico cf. GANTZ (1993, 31-34); per l'iconografia cf. *LIMC* 6, 1, 69-70 s. v. Klymene II, e 7, 1, 350-354 s. v. Phaeton I

<sup>251</sup> DIGGLE 1970, 53

<sup>252</sup> la forma verbale usata nel r. 10 del papiro è [π]αραγενηθεῖς (giunto lì). Per il dono che avrebbe ricevuto in questo incontro cf. *Cic. Off.* 3, 94 (*Sol Phaetonti filio... facturum se esse dixit quidquid optasset. Optavit ut in currum patris tolleretur; sublatus est; atque ante quam constitit ictu fulminis deflagavit*)

<sup>253</sup> 1, 2, 27. Strabone riporta cinque versi del dramma (= *TrGF* 5, 2, 771): Aurora e ed Elios avrebbero avuto qui, secondo le popolazioni locali, le loro ἵπποστάσεις (stalle).

<sup>254</sup> δοθῆναι

<sup>255</sup> καὶ ὅλη γὰρ τῆ δραματουργία τοῦτο παραπέλεκται (questa (vicinanza) è intrecciata a tutta la struttura del dramma).

Di fronte al palazzo di re Merope la moglie Climene ha deciso di parlare al figlio, nel giorno in cui deve sposarsi con una dea, per rivelargli ciò che nessuno conosce: la sua discendenza divina. Fetonte stenta a crederci ma accetta di recarsi da Elios a richiedere quel dono che era stato promesso nel giorno dell'amplesso tra le due divinità:

CLIMENE

μνησθεῖς ὃ μοί ποτ' εἶφ' ὅτ' ἠὺνάσθη θεός,  
αἴτοῦ τί χρήζεις ἔν

(ricordando ciò che il dio mi disse quando giacque con me chiedi una cosa che desideri) (*TrGF* 5, 773, 1-2)<sup>256</sup>

ove l'aoristo passivo del verbo εὐνάζω, che esprime l'idea di mettersi a letto, anche per dormire, comunica una sorta di rimpianto, nella donna, per l'antica unione, ed infatti Elios, non dimentichiamolo, ha comunque tenuto madre e figlio vicino a sé.

Le vecchie serve, il Coro, puliscono la reggia, dice Fetonte, e affumicano con incenso le porte del palazzo reale: quando Merope si alzerà ricomincerà a parlare dello sposalizio che vuol fargli fare; dopo di questo il ragazzo ha deciso, andrà alla casa di Elios e verificherà se è il suo vero padre, nella speranza, anche di sostituire Merope che lo vuol fare sposare.

Climene entra nel palazzo, arriva il Coro composto di vecchie serve che cantano le attività collegate all'alba per giungere poi al matrimonio che si celebrerà in quel giorno<sup>257</sup>; il flebile canto dell'usignolo ricorda il triste destino di Iti, figlio di Procne e di Tereo, un presagio inconscio di morte. Gli umili mortali iniziano le loro attività quotidiane; solo il dovere le porta a celebrare le imminenti nozze<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> La risorsa principale per il testo del *Fetonte* è il codice pergamenaceo della Biblioteca Nazionale di Parigi, ms. Gr. 107b

<sup>257</sup> *TrGF* 5, 773, 63-108

<sup>258</sup> Infinite congetture sono state fatte su questo matrimonio ed eventuali collegamenti con la figura di Ippolito, tramite Afrodite. Secondo DIGGLE (1970, 155-160), per una suggestione che deriva da Weil, la promessa sposa sarebbe stata una delle figlie di Elios e quindi una sorellastra di Elios, cosa che ovviamente complicherebbe ancora di



Un Messaggero, probabilmente il pedagogo, racconta a Climene come è avvenuta la morte del figlio mentre era alla guida del carro paterno, ed Elios montava dietro a lui montava il cavallo Sirio<sup>259</sup>. Il corpo bruciato e ancora ardente di Fetonte viene consegnato alla madre, difficile dire se ciò avvenisse sulla scena; l'atmosfera diventa surreale nelle parole della stessa Climene che tenta di nascondere, nella stanza del tesoro, di cui solo lei ha le chiavi, il cadavere del figlio, mentre Merope arriva con un secondo Coro composto da una processione di vergini che canta un inno alle nozze, ad Afrodite. Fetonte, già morto e incenerito a pochi metri di distanza sarà genero di una dea

ἦ ὦ μάκαρ, ὦ βασιλέως μείζων ἔτ' ὄλβον,  
ὅς θεάν κηδεύσεις  
καὶ μόνος ἀθανάτων  
γαμβρὸς δι' ἀπίρονα γαῖαν  
θνατὸς ὑμνήσῃ

(Felice, più felice di un re, tu che diventerai parente di una dea e solo tra i mortali, genero di un'immortale sarai decantato per la sconfinata terra)  
(*TrGF* 5, 733, 240-244)

Un'ironia tragica, non comune, si diffonde, per il giovane cadavere, nel momento in cui si diffondono le note dell'inizio della cerimonia sacra del matrimonio e le future lodi in quella Terra che ha sconvolto con il suo folle volo alla guida di un carro che ha portato solo distruzione in tutta la terra.

Un servo esce dalla reggia correndo per informare il re che unmfumo nero passa attraverso le fessure della porta<sup>260</sup> dove sono custoditi i depositi dell'oro; segue il tentativo di Merope di capire cosa accade e le sue preghiere a Demetra ed Efesto che risparmino la sua casa.

Il coro canta l'angoscia per Climene che dall'interno della reggia si dispera e Merope dopo aver scoperto il cadavere innalza una monodia di dolore per suo figlio

---

più la questione portandola sui binari dell'incesto (cf. l'*Eolo*) e più in generale sul rifiuto di *eros* (cf. *Ippolito*); cf. anche RECKFORD (1972).

<sup>259</sup> *TrGF* 5, 733, 168-177

<sup>260</sup> Cf. E. *Supp.* 1009-71 e *Tr.* 1271-99.

## CORO

Καλεῖ τὸν οὐ κλύοντα δυστυχῆ γόνον

(Chiama lo sfortunato figlio che non lo sente)(*TrGF* 5, 733, 287)

Climene veniva sottratta alla sua ira forse grazie all'intervento del padre Oceano, già invocato dal coro. Bastano dunque pochi versi in più per ricostruire l'atmosfera di un dramma che certamente rivela una particolare attenzione per particolari psicologici molto più interessanti di quelli dello *Ione*, pur in una struttura drammatica, quanto a *plot*, che presenta alcune analogie.

Un più ricco scenario si apre, per seguire le vicende e l'influenza del *plot* in campo letterario ma soprattutto per cercare l'atmosfera che il dramma continuava a creare, secoli dopo, intorno a questo mito; se è vero che ne parla Platone<sup>261</sup>, la versione di Nonno di Panopoli<sup>262</sup>, di molti secoli successiva, segue la testimonianza di Ovidio<sup>263</sup> ed entrambi, come spesso accade, potrebbero derivare da un originale ellenistico (viste le affinità testuali)<sup>264</sup>

In Ovidio<sup>265</sup> Epafo, figlio di Io, e il suo amico Fetonte litigano sull'importanza dei loro padri; Fetonte allora esige dalla madre una prova che certifichi di essere figlio del Sole. Il Sole si impegna a provare la sua paternità con qualsiasi cosa gli chieda il figlio. La richiesta di guidare il carro del padre non conosce remore neppure dopo un secondo discorso in cui si passano in rassegna i consigli per questa presuntuosa richiesta e Fetonte

---

<sup>261</sup> *Ti.* 22c.

<sup>262</sup> *D.* 38, 90-434

<sup>263</sup> *Met.* 1, 747 – 2, 434. «Ovidio ripropone Euripide in un contesto romano che ne trasforma, ma non ne cancella la valenza politica» BARCHIESI (2005, 1, 231)

<sup>264</sup> Cf. KNOX (1988) e CIAPPI (2000)

<sup>265</sup> Questi in sintesi gli argomenti:

1, 747-779. L'apertura dell'episodio ovidiano è basato sull'inizio del dramma di Euripide.

2, 1-18. La reggia del Sole

2, 31-48. incontro con il Sole e la richiesta del carro.

2, 49-102 e 126-149. I due discorsi del Sole.

2, 103-124; 150-152. I preparativi

2, 153-303. Il viaggio e l'incendio del mondo

2, 304-400. Morte e sepoltura di Fetonte; le Eliadi; Cicno; il recupero del cocchio solare.

monta sul carro; la Terra, dopo il passaggio del sole vicinissimo al globo terrestre, chiede a Giove di intervenire e quest'ultimo colpisce il ragazzo con il suo fulmine, il carro va in pezzi. Le sorelle, le Eliadi, si tramutano negli alberi che producono l'ambra, un particolare che potrebbe derivare dalle *Eliadi* di Eschilo, ma anche indipendentemente da queste, non abbiamo elementi sicuri per sostenerlo.

Per quanto riguarda l'ultimo elemento cui abbiamo fatto riferimento, cioè il testo di molto successivo di Nonno di Panopoli<sup>266</sup>, siamo di fronte ad una rielaborazione familiare divina in cui vive Fetonte, con il padre Elios che si convince ad affidargli il suo carro, che certamente si allontana totalmente dallo spirito tragico che aveva mosso Euripide, soprattutto per l'ironia tragica della morte del giovane nel giorno di quelle che avrebbero dovuto essere le sue nozze.

Dato questo percorso da Euripide a Nonno dobbiamo ritornare ai nostri frammenti, visto che la poesia successiva non ci offre, come ho accennato, alcun aiuto proprio per le caratteristiche cui si è abbandonata: la descrizione estrema dei particolari del palazzo del Sole, del Cosmo e del caos generato dal povero Fetonte.

Alla luce di questi versi, tralasciando altre supposizioni è evidente che il dramma euripideo era basato sull'infelicità di un ragazzo forse non ancora pronto per sposarsi che scopre la verità sulla sua origine e decide ciò che per lui sarà fatale; alla gioia delle nozze, lo testimonia bene il Coro si sostituisce la disperazione più profonda nella necessità, in un primo momento, di non fare scoprire al re quella verità che avrebbe conosciuto

---

<sup>266</sup> Questa la ripartizione del testo:

103-141. Elios sposa Fetonte.

142-154: Nascita di Fetonte

155-166: Fetonte morirà presto.

167-183: l'amore di Fetonte per i carri.

184-221: Fetonte chiede al padre di guidare il suo carro e questo cerca di dissuaderlo.

222-290: Elios descrive la rotta da tenere

291-423: Fetonte inizia il viaggio nel cielo, sbanda, il cosmo ne patisce le conseguenze finché Zeus lo fulmina.

424-434: Catasterismo di Fetonte e trasformazione delle Eliadi in pioppi e loro lacrime di ambra

nella morte del presunto figlio. Sia Climene che Merope si dispereranno per la perdita di Fetonte. Ancora un'unione infelice in una confusione di legami che doveva far confrontare un figlio con due padri in un'ambientazione che aveva tutte le caratteristiche della favola ma che finiva con la presenza di un cadavere bruciato, non privato di particolari descrittivi.

Il grande assente Elios è certo il più responsabile per aver mantenuto una promessa impossibile da mantenere; se ciò accade, dovremmo pensare, Ovidio e Nonno contribuiscono molto a pensarlo, è il desiderio del dio di dimostrarsi il vero padre che lo spinge ad accettare ciò che Fetonte gli chiede. Un *plot* dunque legato ad un mito con cui Euripide poteva confrontarsi con Eschilo ma soprattutto riaffermare la difficoltà del rapporto tra padre e figlio, qui nella duplice possibilità di farlo con due padri creduti davvero come tali. Di più non possiamo dire se non ricorrere alla tragedia che abbiamo e che giuocava sullo stesso filone ma con un esito positivo, ipocrita ma positivo. Ione recuperava non solo una famiglia ma un preciso ruolo nelle origini del popolo greco. Fetonte no perdeva tutto in un giorno, così come i suoi tre genitori. Un giuoco delle parti posto in un mondo remoto ed uno nel più importante santuario dell'epoca, due varianti della *thyche*, e la possibilità di inserire nella tematica familiare ancora un dio costretto a venire a patti con la realtà della caducità umana. Nel *Fetonte* indubbiamente una profonda sconfitta per tutti, senza ombra di dubbio, nello *Ione* vedremo se si possa parlare di una soluzione positiva: premettiamo solo che l'empiria euripidea riserva sorprese, in questo senso, sia per un pubblico che per un lettore attento alla struttura del *plot*, al pari del modello di *Alcesti*, dal lieto fine per uno spettatore superficiale, un dramma sulla sconfitta della famiglia per i più accorti.

## b) *Ione*<sup>267</sup> (Euripide)

I numerosi studi dedicati a questo dramma mettono in luce alcune questioni nodali da cui nasce certamente come un coacervo che all'apparenza di una trama semplice e piana è percorso da problematiche attinenti alla vita ancestrale di Atene, ai suoi miti fondanti, alla storia politica e soprattutto a Delfi, il centro sacrale per antonomasia dedicato alla profezia.

Nel continuo ricorrere ad un giudizio sulla figura di Apollo, in positivo o in negativo<sup>268</sup>, è nostro interesse soffermarci sui momenti che evidenziano un rapporto senza dubbio negativo tra madre e figlio Ione, fino all'*anagnorisis* nel finale, e i loro istinti assassini: la violenza alberga in questa tragedia in modo continuo e contaminante.

Il testo dedicato ad Apollo e a Delfi appare infatti intriso di atti che non sembrano addirsi alla serenità apollinea, come se vigesse un duplice messaggio interno: da una parte il destino del bimbo, frutto dello stupro di un dio nei confronti di una ragazza, che ritrova una famiglia e diventa eroe eponimo di un popolo, gli Ioni, dall'altra l'analisi di uno stupro divino, l'abbandono del neonato per mano di una madre consapevole di affidarlo a morte sicura, ed infine le problematiche di quest'ultimo desideroso di conoscere i genitori ma violento a sua volta. Da questa seconda prospettiva riprende, anche nel *plot*, il valore drammatico, e si sottrae alla struttura romanzesca<sup>269</sup> di cui è stato sovraccaricato dalla critica.

---

<sup>267</sup> Ciò che possiamo ricavare dai confronti con la struttura della metrica ci rimanda ad una datazione tra il 418 e il 413 a. C. ma probabilmente possiamo arrivare a prima del 411 a. C, data l'allusione al dramma che leggiamo in Ar., *Lys.* 911.

Anche sotto il nome di Sofocle abbiamo pochi frammenti di due tragedie che fanno pensare allo stesso *plot*, *Creusa* e *Ione*, ma è impossibile stabilire in quale rapporto siano quest'ultime con lo *Ione* di Euripide dato che diverso potrebbe essere stato il modo in cui la storia veniva trattata, oltre al fatto che si potrebbe trattare di due titoli ma di un unico dramma sofocleo. Cf. GUIDORIZZI (2001)

<sup>268</sup> Cf. BURNETT (1971, 101-129)

<sup>269</sup> «tuttavia non è soltanto il precursore della nuova drammaturgia 'comica' che attingerà al romanzesco delle peripezie e dei riconoscimenti euripidei; esso presenta invece, nella realizzazione più esemplare, l'idea del tragico maturata da Euripide nei

In sintesi la storia di un bambino concepito da un dio con una donna, forse presa interiormente da questa avventura, dove non alberga alcun tipo di serenità, se non nel Prologo del dramma affidato ad Ermes<sup>270</sup>: Apollo, ad Atene, ha fatto l'amore con Creusa, figlia di Eretteo, una madre non molto premurosa che per salvare se stessa ha abbandonato poi il neonato lasciandogli in dono un portafortuna fatto di serpenti d'oro

ὥς θανούμενον

(con l'intenzione di farlo morire) (18)

L'espressione con ὥς e il participio futuro non può dar luogo ad altra espressione che quella relativa alla volontà di far fuori il bambino, questa sarebbe la dolce ed ingenua fanciulla, soprattutto se pensiamo che si tratta del Prologo pronunciato da un dio...sono queste le tracce da seguire per comprendere l'essenza del dramma.

Il dio ha fatto portare, però, il figlio, da Ermes, a Delfi dove è diventato custode del tempio.

Creusa ha sposato Xuto<sup>271</sup> ma la coppia è sterile e ora ha intrapreso un viaggio per sapere dall'oracolo se nascerà un erede. Apollo ha un piano: far sì che Xuto sia il padre putativo di Ione e lo porti ad Atene dove la madre potrà riconoscerlo. Arriva il ragazzo ed Ermes si nasconde; Ione esce dal tempio e canta una monodia che è fondamentalmente un mimo<sup>272</sup>. Gli anapesti iniziali dipingono un mattino delfico in sintonia con lo spirito puro del ragazzo<sup>273</sup> che scaccia gli uccelli dal santuario. Il Coro<sup>274</sup> delle donne ateniesi che accompagnano Creusa entra

---

suoi ultimi anni e destinata a svilupparsi fino a darci l'*Ifigenia in Aulide*. Dramma enigmatico, lo *Ione* presenta spunti di polemica antidelfica, è critico dell'assemblearismo democratico e delle élites politiche (soprattutto ai vv. 585-606, una specie di *parabasi* euripidea, e 668-675) e addirittura sarcastico verso la pretesa autoctonia degli Ateniesi» AVEZZÙ (2003, 208)

<sup>270</sup> (1-183). La scena è ambientata di fronte al tempio di Apollo a Delfi.

<sup>271</sup> Xuto è acheo, figlio di Eolo, a sua volta figlio di Zeus. Cf. 63-64

<sup>272</sup> 82-183. La sezione è tripartita, due parti anapestiche, la prima in recitativo la seconda in anapesti melici, fanno da cornice ad una coppia strofica in metri eolici.

<sup>273</sup> È immediato il collegamento con la stessa tipologia di inno di cui abbiamo parlato in rapporto al *Fetonte*.

<sup>274</sup> Parodo (184-236)

pieno di ammirazione di fronte alle sculture che adornano il tempio; arriva Creusa<sup>275</sup>, madre e figlio, ignari di questo, si trovano di fronte ed il riconoscimento non avviene per poco: Creusa ricorda che il fanciullo esposto dovrebbe avere la stessa età del giovane<sup>276</sup> e Ione riflette su quanto siano simili i loro destini<sup>277</sup>. Creusa denuncia il dio che non salvò il proprio figlio. Il Coro<sup>278</sup> prega Atena e Artemide; la richiesta di Xuto ad Apollo di fargli avere dei figli offre al dio la possibilità di collocare finalmente Ione nella casa di sua madre. Apollo, con un falso oracolo fa credere a Xuto che Ione è suo figlio; Xuto ci crede, poiché negli anni della sua gioventù ha avuto a Delfi un'avventura d'amore; decide di portare Ione ad Atene; Xuto<sup>279</sup> abbraccia un incredulo Ione.

Il Coro<sup>280</sup> interrompe il quadro semi idilliaco che sembra essersi creato, è attivamente partecipe dell'intreccio, lamentando la vicenda della sua signora e si augura la morte dell'intruso.

ὄλοιτ' ὄλοιτο πότνιαν ἑξαπαφῶν ἐμάν

(muoia, muoia colui che vuole ingannare la mia padrona) (705)

L'anadiplosi iniziale, tipicamente euripidea, rafforza la volontà di morte poco dopo ampliata

μή <τί> ποτ' εἰς ἐμάν πόλιν ἴκοιθ' ὁ παῖς,  
νέαν δ' ἀμέραν ἀπολιπῶν θάνοι

(il ragazzo non deve giungere nella mia città, meglio che muoia costretto a lasciare la sua giovane vita) (719-720)

Non dobbiamo dimenticare che neppure lo straniero Xuto<sup>281</sup> è stato pienamente accettato e questo gruppo di donne, interessate al luogo che sta visitando, all'architettura del tempio, prende

---

<sup>275</sup> Primo Episodio (237-451)

<sup>276</sup> 354

<sup>277</sup> 359

<sup>278</sup> Primo Stasimo (452-509)

<sup>279</sup> Secondo Episodio (510-675)

<sup>280</sup> Secondo Stasimo (676-724)

<sup>281</sup> Il nuovo sovrano ha conquistato con meriti bellici la mano della Principessa e il trono.

l'iniziativa e dimostra la sua ferocia pensando a far fuori un povero trovatello con cui ha conversato amabilmente. Ma non sono le sole, Creusa<sup>282</sup> parla con un vecchio aio di Eretteo che nella sua fedeltà è per lei come un padre; il suo parere non dà adito a dubbi, ella dovrà uccidere il proprio marito e il figliastro, mentre lui stesso si dice pronto ad eliminare il giovane nella tenda dove si appresta a festeggiare l'incontro con il padre. Qui c'è invece un elemento di fortissimo indizio per il cambiamento della struttura interna del genere tragico. Il Vecchio si inventa una storia tutta sua che ha i toni parodici e comici. Questo il sunto: tuo marito, uno straniero, è entrato con prepotenza nella tua città e nella tua casa, ha preso le tue ricchezze e si è fatto, nel frattempo una famiglia alternativa, con moglie e figli, di nascosto. Ha capito che non potevi dargli figli, ha preso una schiava, se l'è portata a letto, ha avuto un figlio e l'ha mandato a Delfi e ora ha messo in scena questo finto riconoscimento. Sa solo fare trappole<sup>283</sup>.

Tu avrai in casa, da futuro padrone, il figlio di una serva

VECCHIO

Καὶ τῶνδ' ἀπάντων ἔσχατον πείση κακόν·  
ἀμήτορ', ἀναρίθμητον, ἐκ δούλης τινὸς  
γυναικός ἐς σὸν δῶμα δεσπότην ἄγει.  
ἀπλοῦν ἂν ἦν γάρ τὸ κακόν, εἰ παρ' εὐγενοῦς  
μητρός, πιθῶν σε, σὴν λέγων ἀπαιδίαν,  
ἐσώκεις ὄϊκους· εἰ δέ σοι τόδ' ἦν πικρόν,  
τῶν Αἰόλου νιν χρῆν ὀρεχθῆναι γάμων.

(dovrai subire il peggiore di tutti i mali: ti porta a casa, come padrone, uno senza madre, uno che non vale nulla, figlio di una schiava. Sarebbe stato un male minore se ti avesse persuaso, con la scusa che non gli hai dato figli, a prendere in casa un ragazzo figlio di una donna nobile. Se poi per te fosse stato un motivo di tristezza, era necessario che cercasse nozze con una discendente di Eolo) (837-842)

In questo desolante quadro in cui l'ansia di uccidere diventa sempre più forte anche Creusa si adegua al contesto e attacca

---

<sup>282</sup> Terzo Episodio (725-1047)

<sup>283</sup> 826-827



colui che l'ha violentata, Apollo<sup>284</sup>. Il dio si è presentato a lei con i suoi lunghi capelli simili all'oro, l'ha afferrata e violentata in una grotta, come un qualsiasi uomo che pensava solo a godere

Κύπριδι χάριν πράσσω

(cercando solo di godere i piaceri di Afrodite) (896)

Dopo essersi sfogata non è più la stessa, pronta a tutto, nella sua disperazione, simile a quella di Fedra nell' *Ippolito*. Si ribella: essa sa di aver perso un figlio, che ora sarebbe, proprio perché figlio suo, la figlia di Eretteo, colui al quale legittimamente toccherebbe il regno di Atene, e non intende accettare a corte la presenza di un bastardo, usurpatore del trono. Profondamente addolorata ed in preda all'ira prepara l'uccisione di Ione con un veleno mentre il Coro<sup>285</sup> invoca Ecate, la dea per antonomasia legata alla morte in quanto psicopompa.

VECCHIO

πίμπρη τὰ σεμνὰ Λοξίου χπηστήρια

(Dai fuoco al sacro tempio del Lossia) (974)

VECCHIO

Τὰ δυνατὰ νυν τόλμησον, ἄνδρα σόν κτανεῖν

(cerca di fare ora ciò che è possibile: uccidi tuo marito) 976

VECCHIO

νῦν δ' ἄλλὰ παῖδα τὸν ἐπὶ σοὶ πεφηνότα

(e allora elimina questo figlio che è apparso dal niente) (978)

CREUSA

δισσοὺς σταλαγμοὺς αἵματος Γοργοῦς ἄπο

(due stille di sanfue che vengono dalla Gorgone)<sup>286</sup> (1003)

Il quarto episodio<sup>287</sup> è l'atto del Messaggero che informa la Corifea su quanto è accaduto. Il vecchio aio ha cercato di

---

<sup>284</sup> 859-922

<sup>285</sup> Terzo Stasimo (1048-1105)

<sup>286</sup> Creusa ha al polso un bracciale datole dal padre Erittonio che contiene due gocce di sangue della Gorgone, una cura, l'altra uccide.

<sup>287</sup> 1106-1228

avvelenare Ione ma il piano non è riuscito; la responsabilità di Creusa viene scoperta<sup>288</sup> e Ione insegue la madre per ucciderla; essa si rifugia presso l'altare del dio.

Solo questa protezione impedisce a Ione di uccidere la madre<sup>289</sup> ma appare la Pizia che reca la cesta nella quale Ione appena nato era stato esposto, ed altri due segni: una collana d'oro rappresentante serpenti ed una corona di olivo, mediante i quali Creusa riconosce per figlio suo Ione. Atena assicura un felice futuro a Ione e annuncia che anche da Xuto e da Creusa nasceranno due figli, Doro e Acheo; da Ione prenderanno nome le genti ioniche, ed egualmente da Doro i Dori, da Acheo gli Achei.

La violenza di madre e figlio si attenua dopo l' *anagnorisis* dei due ex concorrenti, stemperandosi in nuovo imbroglio consigliato da Atena: Xuto continui a pensare che si tratta di suo figlio; vivrà nell'illusione ma non creerà problemi e potrete pensare solo a voi due che vi siete finalmente ritrovati.

ATENA

νῦν οὖν σιώπα παῖς ὄδ' ὡς πέφυκε σός,  
ἴν' ἡ δόκησις Ζοῦθον ἠδέως ἔχη

(ora dunque taci sul fatto che questo è tuo figlio, perché l'illusione dolcemente si impadronisca di Xuto) (1601)

Dalle brevi parti del testo che abbiamo riportato dovrebbe emergere almeno un dato che possiamo ricavare solo dallo *Ione* ma che deve essere messo a confronto con tutte le tragedie frammentarie che abbiamo analizzato e che analizzeremo. In

---

<sup>288</sup> «un'introduzione lenta e dettagliata, per poi aggiungere gli eventi successivi in una forma sempre più concentrata, è sfruttata ancora una volta, in modo quasi manieristico: la tenda della festa in tutta la sua grandezza, i tappeti con i loro ricami, gli invitati, tutto questo è descritto con la più grande attenzione ai dettagli, come avviene anche per la narrazione del colpo fallito: un'espressione sconveniente, pronunciata ad alta voce, ha indotto a riempire di nuovo la coppa per bere, ma quando una colomba, che aveva bevuto dal vino versato, muore miseramente, il tentativo di uccidere Ione viene scoperto. La cattura del vecchio, la sua confessione con la denuncia di Creusa e la condanna della donna, sono tutti fatti narrati con quella tecnica dell'accelerazione che caratterizza la parte finale di quasi tutte le *rheseis anghelikai* in Euripide» LESKY (1996, 646-647)

<sup>289</sup> Esodo (1250-1622)

questo dramma infatti seguiamo, dall'inizio alla fine la storia e il destino di un figlio nato da un dio e da una mortale; ciò vuol dire che anche in molti degli altri casi la struttura doveva essere molto simile non solo nel risultato ma anche nel registro linguistico e in quello metrico. È un confronto soggettivo che vale a livello testuale e metrico ma che non deve avere nessuna pretesa di servire alla ricostruzione di *plot* che si immaginano simili. È solo una tendenza e tale deve rimanere:

- a) il dio-padre tende a rimanere nascosto e a dirigere l'azione attraverso altri dei; qui due: Hermes e Atena.
- b) La violenza più assoluta, a livello personale pervade il dramma per poi risolversi improvvisamente
- c) La madre nasconde l'origine del figlio fino alla fine cercando, poi, di farlo accettare in un contesto completamente umano
- d) Il *plot*, in un intreccio che non è romanzesco bensì oscuro per ciò che deve celare, prevede un particolare interessamento del Coro, composto ovviamente da donne, schierato dalla parte della madre in modo fideistico.

Questo breve schema dovrebbe risultare utile se pensiamo che si adatta a quei casi, come quello appunto di Ione, in cui i figli mezzosangue mantengono tutte le loro caratteristiche umane e non partecipano ad alcun potere sovrumano, pensiamo per contrasto ad Eracle e Medea. Il teatro ha dunque praticato una scissione che trovava già netta in campo mitologico e ne ha sviluppato tutte le possibilità che potevano essere offerte agli spettatori per indagare le due realtà ben presenti e care a qualsiasi greco del quinto secolo a. C. Emerge così una struttura che, con antecedenti di tutto rispetto e non confondibili con quelle di un comune cittadino, isolano i due mondi in senso laico e rendono autosufficiente la comunità umana che ben riesce a muoversi nei meandri del caos che un capriccio divino ha determinato. La nobilitazione di alcuni fattori storico-antropologici è il dato finale, esente da inquinamenti di carattere magico o sovranaturale; l'interesse è assicurato dalla necessità dell'*anagnorisis*, con tutto quello che questa porta con sé, in un

intreccio denso per l'asprezza di alcuni caratteri costretti a difendersi e ad organizzarsi in gruppi contrapposti in una risultante che non potrebbe essere più lontana da qualsiasi interesse di carattere religioso, agnostica sotto ogni punto di vista, contraddittoria nell'evoluzione dei singoli personaggi. Mai vediamo o sentiamo, nel nostro caso, la presenza di Apollo, il bastardo da pio guardiano del tempio diventa potenziale assassino come la madre, in un primo momento rassegnata al suo destino; il Coro composto da turiste in visita al più grande centro oracolare diventa un gruppo di spietate nazionaliste pronte a tutto, anche alla xenofobia pur di difendere la purezza delle loro istituzioni politiche, così come il Vecchio aio che da saggio istitutore si rende mano omicida di un orfano che festeggia il padre ritrovato. Difficilmente il teatro tragico greco classico poteva offrire un quadro più sarcastico.

## Capitolo terzo

### *Hybris* e violazione dell'*oikos*

#### 1) La *hybris* di Poseidone

In questa sezione ci occuperemo delle modalità con le quali il teatro classico ha affrontato il mito in relazione agli amori più o meno violenti ascritti a Poseidone; è un ampio settore di ispirazione e gli amori di questo dio, tutti fecondi, si distinguono da quelli di Zeus perché proprio i figli, al pari di quelli di Ares, erano anche giganti violenti<sup>290</sup>.

Ciò che a noi rimane è solo in parti frammentarie ed è quindi necessario premettere che per questo motivo non è possibile fare un bilancio completo di questa “presenza” in campo teatrale anche se il tentativo merita un approccio in relazione al rilievo che il dio assume come padre o come sposo.

---

<sup>290</sup> «per esempio, da Toosa egli generò il ciclope Polifemo; da Medusa il gigante Crisaore e il cavallo alato Pegaso, da Amimone Nauplio, il quale fece tanto male agli Achei; da Ifimedia gli Aloadi. Cercione, il brigante Scirone – che venne ucciso da Teseo – il re dei Lestrigoni Lamo, il cacciatore maledetto Orione, erano suoi figli. Così i figli avuti da Alia commisero ogni sorta d'eccessi: egli li seppellì sottoterra per sottrarli al castigo...Conviene segnalare particolarmente gli amori di Poseidone e di Demetra dai quali nacquero una figlia della quale era proibito pronunciare il nome, e il cavallo Arione che Adrasto cavalcava durante la spedizione dei Sette contro Tebe. Poseidone ebbe una sposa legittima la dea Anfitrite, una Nereide dalla quale non ebbe figli.» GRIMAL (1990, 531)

a) Bellerofonte (*Stenebea e Bellerofonte* di Euripide)

La prima storia, tra le più infelici, è quella di Bellerofonte<sup>291</sup>, concepito da Eurimede (o Eurimone) figlia del re di Megara, e moglie di Glauco, figlio di Sisifo, dopo un amplesso con Poseidone<sup>292</sup>.

L'inizio di infinite vicende, che lo condurranno alla solitudine più grande e ad un fatale atto di *hybris* compiuto a sua volta in una sorta di corresponsione con quello del vero padre, il dio del mare, comincia con il fortuito assassinio di Deliade, suo fratello. La sua biografia si rivela densa di significati psicologici che ne fanno una figura unica: il suo volo verso il cielo sarà la rappresentazione della volontà, inappagata e fatale, di raggiungere il luogo da cui proveniva. È per questo motivo che la perdita di due tragedie euripidee riguardanti la sua esistenza avrebbero potuto darne una lettura più completa rispetto agli altri canoni letterari; così non è stato e dobbiamo quindi accontentarci di analizzare alcuni frammenti che, comunque, conservano tratti essenziali nell'interpretazione drammatica del personaggio.

Dopo aver ucciso il fratello, come abbiamo accennato, egli dovette lasciare la sua città e recarsi a Tirinto, dal re Preto per essere da lui purificato; la regina Stenebea si innamorò dell'eroe e, una volta respinta, disse al marito che l'ospite aveva cercato di violentarla<sup>293</sup>. Preto allora pensò di vendicarsi mandandolo dal suocero Iobate, re di Licia, con una missiva segreta nella quale era scritto di uccidere chi gliela avesse consegnata. Iobate comandò a Bellerofonte di eliminare la Chimera, il mostro a tre forme che devastava il paese; l'impresa, ritenuta impossibile, riuscì all'eroe che sul cavallo alato si lanciò contro la Chimera e la uccise al primo colpo, poi sconfisse i Solimi, le Amazzoni e i Lidi. Il re non sapendo più cosa fare capì che l'uomo era di

---

<sup>291</sup> Il nome significa «l'uccisore di Bellerò», il tiranno di Corinto.

<sup>292</sup> Cf. Pi. O. 13, 67-69

<sup>293</sup> Il noto motivo biblico che prende il nome dal capo delle guardie del faraone, Potifar, la cui moglie si comportò come Stenebea.

origine divina e gli confessò la verità dandogli in moglie la figlia Filonoe<sup>294</sup> e quando morì gli passò le redini del regno.

Il tarlo nella mente dell'eroe non aveva cessato di lavorare e il suo orgoglio lo fece volare in cielo grazie a Pegaso il suo cavallo alato; Zeus lo precipitò sulla terra e il rifiuto degli dei condussero Bellerofonte al suicidio, divenendo poi protettore di Corinto e della Licia.

Le condizioni delle tragedie di Euripide a lui dedicate, *Stenebea*<sup>295</sup> e *Bellerofonte*<sup>296</sup>, non ci permettono alcuna certezza a parte il fatto che dovevano vertere sulla figura di un eroe che non trovava la giusta collocazione tra il cielo e la terra; l'ansia

---

<sup>294</sup> Da lei Bellerofonte ebbe due figli, Isandro e Ippoloco, e una figlia, Laodamia, poi madre di Sarpedone.

<sup>295</sup> «Un grammatico bizantino, Giovanni Logogeta, forse dell' XI secolo d. C., ci ha conservato, oltre a una buona parte del prologo, il sunto della tragedia: «Argomento della *Stenebea* di Euripide. Preto, figlio di Abante e fratello di Acrisio, era re di Tirinto. Sposò Stenebea, dalla quale ebbe dei figli. Purificò Bellerofonte, esule da Corinto a causa di un omicidio, della sua impurità, ma sua moglie si prese una cotta per l'ospite. La donna, siccome non era riuscita a soddisfare i suoi desideri, accusò Bellerofonte di averla violentata. Preto le credette e spedì l'eroe in Caria per farlo morire. Gli diede una lettera e gli ordinò di consegnarla a Iobate. Questi, seguendo le istruzioni della lettera, ordinò al giovane di assalire la Chimera. Bellerofonte lottò con la Chimera e riuscì ad ucciderla. Tornò a Tirinto e fece una sfuriata a Preto. Suscitò l'entusiasmo di Stenebea dicendole che l'avrebbe portata con lui in Caria. Uno del seguito di Preto lo informò di un ulteriore complotto del re contro di lui. Bellerofonte lo prevenne e se la svignò. Mise Stenebea su Pegaso e si alzò in volo sul mare. Giunto sull'isola di Melo buttò la donna in mare. Il cadavere di Stenebea venne raccolto da alcuni pescatori, che lo portarono a Tirinto. Bellerofonte ritornò da Preto e gli rivelò di essere l'autore della fine di sua moglie. Il motivo consisteva nel fatto che era stato due volte l'oggetto di un complotto da parte di entrambi. Così gliela aveva fatta pagare come meritavano: l'uno con la vita, l'altro col dolore.» MUSSO (2009, n. 1, 424-425)

<sup>296</sup> «Pindaro nell' *Istmica* settima, dedicata al tebano Strepsiade vincitore nella gara del pancrazio nel 456 a. C., dice (vv. 44-46): «Pegaso, il cavallo alato, disarcionò il padrone Bellerofonte, che voleva giungere alle dimore celesti nel consesso di Zeus.» L'eroe cadde nella pianura di Aleio in Licia: ne abbiamo cenno in uno scarso frammento papiraceo dell' *hypothesis* della tragedia (P. Oxy. 3651, 20 del II/III sec. d. C. ), mentre altre fonti storiche e geografiche la collocano in Cilicia (Erodoto, *Storie*, VI, 95; Arriano, *Anabasi di Alessandro*, II, 5, 8; Strabone, *Geografia*, XIV, 5, 17). Qui, a dire di Aristofane che ne fece la parodia, conduceva una vita misera: era zoppo per la caduta, vestito di stracci ed era ciarliero ed eloquente (*Acarnesi*, vv. 426-429; *Pace*, vv. 147-148). Un epigramma dell' *Antologia Palatina* (III, 15) dice che Megapente, figlio di Preto e di Stenebea, cercò di uccidere, per vendicare l'assassinio della madre, Bellerofonte, che però venne salvato dal figlio Glauco» MUSSO (2009, n. 1, 242-243)

dell'uomo che voleva essere uguale agli dei si accompagna all'immagine del cavallo alato, suo alleato in questa ricerca, a sua volta diverso dagli altri animali che popolano la terra; un soggetto comunque difficile da trattare in poesia e per noi ancorato alla sua prima fonte, Omero<sup>297</sup>. Tutto è già qui presente, l'amore devastante della moglie di Preto che sarà alla base di un dramma, la *Stenebea*, e le successive imprese dell'eroe in una successione che potrebbe davvero riflettere quanto portato sulla scena, come risulta da una divisione del racconto di Glauco a Diomede:

- La divina Antea, moglie di Preto, desidera follemente «far l'amore con lui di nascosto (κρυπταδίη φιλότητι μιγήμεναι)» (Hom. *Iliad.* 6, 161) ma non riesce a convincere Bellerofonte, uomo di pensiero retto
- un inciso al periodo diretto riporta le parole mendaci della donna per prendersi la rivincita su di lui

τεθναίης, ὦ Προῖτ' , ἧ κάκτανε Βελλεροφόντην,  
ὅς μ' ἔθελεν φιλότητι μιγήμεναι οὐκ ἔθελούση

(Spero che tu muoia, Preto, oppure ammazza Bellerofonte che voleva far l'amore con me anche se io non volevo) (Hom. *Iliad.* 6, 164-165)

- il re si arrabbia per quella profferta dell'ospite e lo manda in Licia con un messaggio per il suocero in una tavoletta chiusa ove era scritto che doveva morire.
- il suocero di Preto, letto il messaggio al decimo giorno seguente il suo arrivo, gli chiede di uccidere la Chimera; poi di combattere i Solimi e per terzo di uccidere le Amazzoni. Non contento di questo gli tese un agguato organizzato dai migliori soldati lici, che Bellerofonte annientò.
- Viste queste imprese Bellerofonte gli dà in moglie la figlia che partorì dal suo seme tre figli: Isandro, Ippoloco, Laodamia, futura madre di Sarpedone, concepito dall'unione con Zeus
- Bellerofonte cade in odio presso gli dei, vaga per la pianura Alea, rodendosi l'anima, evitando gli altri uomini. Intanto Ares fa morire Isandro in battaglia contro i Solimi e Artemide, adirata

---

<sup>297</sup> Cf. Hom., *Il.* 6, 152-205.



gli uccide la figlia. Ippoloco è il padre di Glauco, e con queste parole termina il racconto.

Il *plot* della *Stenebea*<sup>298</sup> ci consente di dire cose simili a ciò che abbiamo detto nell'introduzione a proposito del *Peleo* con un'immagine abbastanza stereotipata dell'eroe senza macchia<sup>299</sup>, tentato da una donna stanca del proprio matrimonio, nel primo caso coincidente con una punizione esemplare per quest'ultima che fidatasi dell'amato volava in cielo sul cavallo alato da cui poi veniva precipitata giù in un tragico volo che la faceva poi affogare.

Il *Bellerofonte*<sup>300</sup> anticipa l'immagine che abbiamo di Eracle, nella sua ostinata volontà di essere riconosciuto come figlio di un dio che vuol ritornare in quel cielo che sente come la sua vera origine. Ambientato in Licia, da Iobate, forse dopo essere stato punito per la morte di Stenebea, comunque deluso dal mondo e dalla sua corruzione si aggirava nella pianura, malato di *melancholia*<sup>301</sup>, sempre in lotta con gli dei.

Il Coro di Lici entrava e lo esortava a tollerare ciò che gli era capitato ma lui doveva poi volarsene via con il suo Pegaso<sup>302</sup>, finchè un Messaggero non veniva a raccontare la sua caduta e poi era portato, mortalmente ferito sulla scena. Fatto entrare nel palazzo<sup>303</sup> moriva, e forse un *deus ex machina* chiudeva il dramma narrando tra l'altro che Pegaso ora faceva parte del carro di Zeus<sup>304</sup>

## BELLEROFONTE

---

<sup>298</sup> Cf. *EF* 2, 121-125 e *JVL* 8, 3, 1-27. Più in generale AÉLION (1986, 187-191). Per le fonti iconografiche *LIMC* 7, 1, 214-230 s. v. Pegasos, 525-526 s.v. Proitos, 810-811 s.v. Stheneboea eb TAPLIN (2007, 201-204)

<sup>299</sup> Il tono del dramma è evidente dal lungo frammento recitato da Bellerofonte contro le continue tentazioni di Stenebea e la sua ferma volontà di rimanere casto (*TrGF* 5, 661)

<sup>300</sup> Cf. *EF* 1, 289-293 e *JVL* 8, 2, 1-35. Più in generale cf. CURNIS (2003). Per il mito cf. GANTZ (1993, 313-316) e per le fonti iconografiche *LIMC* 7, 1, 214-230 s. v. Pegasus

<sup>301</sup> Gli *scho. ad Iliad.* 6, 200-205, ne attribuiscono la causa alla morte dei suoi due bambini.

<sup>302</sup> Cf. *TrGF* 5, 306, 307, 308.

<sup>303</sup> Cf. *TrGF* 5, 311.

<sup>304</sup> Cf. *TrGF* 5, 312.

ὁ δ' οὐδὲν οὐδεὶς, διὰ τέλους δὲ δυστυχῶν,  
τοσῶσδε νικᾷ· τοῦ γάρ εὖ τητῶμενος  
οὐκ οἶδεν, αἰεὶ δυστυχῶν κακῶς τ' ἔχων.  
οὕτως ἄριστον μὴ πεπειρᾶσθαι καλῶν.  
ἐκεῖνο γάρ μεμνήμεθ' , οἷος ἦ ποτε  
κἀγὼ μετ' ἀνδρῶν ἠνίκ' ἠτύχουν βίω...

(Chi è nessuno sotto ogni punto di vista e ha una sfortuna senza fine, vince vince in questo che non sa di che cosa è privato, dato che ha una sfortuna nera e sta sempre male. Quindi non c'è cosa più bella di non provare mai a star bene. mi viene sempre in mente a chi ero un tempo nella comunità umana, quando facevo una vita da signore...) (*TrGF* 5, 285, 15-20)

#### BELLEROFONTE

φησὶν τις εἶναι δῆτ' ἐν οὐρανῷ θεύς;  
οὐκ εἶσ' , εἴ τις ἀνθρώπων θέλει  
μὴ τῶ παλαιῷ μῶρος ὦν χρῆσθαι λόγῳ

(dicono che in cielo ci sono gli dei? Non ci sono, se si vuole non essere come gli stupidi che stanno dietro alle favole antiche) (*TrGF* 5, 286, 1-3)

#### <BELLEROFONTE>

Οἴμοι · τί δ' οἴμοι; θνητά τοι πεπονθαμεν

(Ahimè, perché poveri noi?abbiamo dovuto subire la sorte che tocca ai mortali)<sup>305</sup> (*TrGF* 5, 300)

arriva mortalmente ferito sulla scena, come ci dice Eliano, e canta come il cigno, alla fine della sua vita

#### <BELLEROFONTE (?)>

ἦσθ' εἰς θεοὺς μὲν εὐσεβής, ὅτ' ἦσθ' , ἀεὶ  
ξένοις τ' ἐπήρκεις οὐδ' ἔκαμνες εἰς φίλους

(Eri sempre rispettoso verso gli dei, quando vivevi, e sempre aiutavi gli stranieri, mai stanco degli amici) (*TrGF* 5, 310)

---

<sup>305</sup> «Il filosofo della Nuova Accademia CRANTORE DI SOLI (ca. 340-290 a. C.), autore di un famoso opuscolo intitolato *Sul lutto*, con cui inaugurò il genere letterario della *consolatio*, che tanta fortuna ebbe nell'antichità, cita il verso del *Bellerofonte* come particolarmente significativo della capacità di Euripide di scrivere nella lingua corrente in modo tragico e allo stesso tempo compassionevole (DIOGENE LAERZIO, *Vita dei filosofi*, IV, 26» MUSSO (2009, 253)

I frammenti, tra i più significativi, che ho qui riportato, seguono alcune sequenze tra quelle da me indicate ma rivelano già come sia ardua e avventata una ricostruzione diacronica. Il più interessante di tutti, per la nostra ricerca, è senza dubbio il *TrGF* 5, 300 che sembra rafforzare l'ipotesi della necessità di un destino diverso da quello degli altri uomini. Al di là, quindi, di qualsiasi riflessione su un ipotetico ateismo di Bellerofonte il frammento in questione rivela invece la necessità di segnalarsi, di assurgere ad un altro livello, e se non ci si sente uomini ci si sente divinità, non ci sono altre vie d'uscita. Il folle volo, del resto, rappresenta quanto meno una ricerca, generalmente intesa, e quindi almeno la volontà di scoprire se esisteva quel mondo metafisico da cui anche lui si diceva discendesse. Il comportamento da gentiluomo legato ad una propria filantropia che sembra presentato come un valore del passato è una sorta di contraltare alle favole degli stolti sulla religione, non sulla negazione di dio.

b) *Alope*<sup>306</sup> (Euripide)

La figlia di Cercione, brigante che regnava ad Eleusi, fu amata da Poseidone; di nascosto al padre ebbe un figlio dal dio che fece abbandonare dalla nutrice. Una cavalla, animale sacro al dio del mare, lo allattò finché fu il bimbo trovato da un pastore, avvolto in fasce che potevano essere adatte solo ad un principe, ma un altro pastore glielo chiese e fu accontentato; il primo si tenne, ovviamente, il prezioso vestitino da infante e per questo motivo i due finirono per litigare e la contesa finì sotto il giudizio del re Cercione che riconobbe la veste come appartenente alla figlia costringendo la nutrice a confessare il misfatto. Alope fu messa a morte (murata viva) e il bambino abbandonato per la seconda volta. Di nuovo la cavalla lo allattò,

---

<sup>306</sup> Sconosciuta la data di produzione. Cf. *EF* 1, 115-117 e *JVL* 8, 1, 137-146. Importanti sezioni in HUYS (1995). Per l'iconografia cf. *LIMC* 1, 1, 572-3 s. v. Alope

i pastori lo raccolsero e lo chiamarono Ippotoo<sup>307</sup>. Quando Teseo, nelle sue imprese, uccise Cercione, e conquistò il suo territorio, Ippotoo andò da lui a chiedergli il regno del nonno e Teseo glielo cedette perché sapeva che era anch'egli un discendente di Poseidone.

Il destino di Alope fu quello di essere trasformata in una fonte, ovviamente da Poseidone, causa prima del suo triste destino: madre mancata e giovane vittima di un dramma familiare creato e voluto da un dio. Queste linee del *plot* si ricavano dal riassunto di Igino<sup>308</sup> che potrebbe davvero rifarsi ad Euripide<sup>309</sup>.

Nel prologo dell' *Alope* rimaneva forse traccia di ciò che era successo tra il dio e la donna, in un'immagine che ancora una volta, se non altro, ci conferma il tipo di rapporto spietato e legato anche ad un'unica azione sessuale: quale verso potrebbe dare un senso più forte di quello dedicato ad un dio che insemina una donna e poi non le si presenta mai più neppure nella breve fugacità del sogno?

πλήσας δὲ νηδὺν οὐδ' ὄναρ κατ' εὐφρόνην  
φίλοις ἔδειξεν αὐτόν

(ma dopo averle riempito il ventre, neppure in sogno, di notte, si fece vedere all'oggetto del suo amore, *TrGF* 5, 1, 107)

dai cenni di Igino alla scena di arbitrato viene immediato il confronto con gli *Epitrepontes* di Menandro anche se è impossibile un confronto testuale diretto<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Eponimo della tribù attica degli Ippotoontidi

<sup>308</sup> *Fab.* 187

<sup>309</sup> Come scrive Guidorizzi (2000, n. 881, 467-468): «la stessa vicenda di un bimbo ritrovato, della controversia tra due pastori sugli oggetti in suo possesso e di un arbitrato svolto davanti all'inconsapevole nonno del bambino forma la trama dell' *Arbitrato* di Menandro, che in modo diretto o indiretto aveva presente il modello euripideo. Certamente, la doppia esposizione e il doppio ritrovamento del neonato hanno qualcosa di goffo, e per questo non è mancato chi (Rose, Pohlenz) ha ritenuto che il racconto di Igino non potesse derivare da Euripide; tuttavia – se lo pensiamo come testo teatrale – l'intreccio regge, e anzi, con la sua successione di colpi di scena, corrisponde perfettamente alla drammaturgia dell'ultimo Euripide (ad esempio lo *Ione*)

<sup>310</sup> Cf. Cusset (2003, 168-187)

c) Le due *Tiro*<sup>311</sup> (*Sofocle*)

Tiro figlia di Salmoneo re dell'Elide e di Alcidice<sup>312</sup> fu allevata dallo zio Creteo, fratello del padre; innamoratasi del dio-fiume Enipeo, lungo le rive del quale era solita piangere sul proprio destino e sul suo disperato amore, fu concupita dal dio Poseidone che riuscì ad ingannarla prendendo l'aspetto del suo amato, si unì a lei e le diede due gemelli Neleo e Pelia che ella partorì di nascosto ed espose in una cesta<sup>313</sup>. I bambini furono salvati da un guardiano di cavalli; Neleo<sup>314</sup>, andato poi a Pilo, in Messenia, sarà il padre di Nestore, mentre Pelia<sup>315</sup> diverrà il sovrano di Iolco in Tessaglia.

La loro madre nel frattempo subì a lungo le vessazioni<sup>316</sup> della seconda moglie di Salmoneo, la matrigna Sidero<sup>317</sup>, ma quando i figli, che erano stati esposti, diventarono grandi la liberarono e Pelia uccise Sidero<sup>318</sup> presso l'altare di Era. Tiro sposò allora Creteo e gli dette tre figli.

Tre testimonianze parlano di una seconda tragedia intitolata *Tiro*<sup>319</sup>, ma non è possibile ad oggi sapere se si trattasse di due *plot* autonomi o di una revisione<sup>320</sup> simile a quella dell' *Ippolito* euripideo.

---

<sup>311</sup> La datazione non dovrebbe essere collocata dopo il 414 in base agli *schol.* Aristoph. *Av.* 275 (opera rappresentata nel 414 a. C.)

<sup>312</sup> Cf. Hom. *Od.* 11, 235-259

<sup>313</sup> Doveva esserci una *anagnorisis* verso la fine del dramma come leggiamo negli *schol. ad E. Or.* 1691, tramite la cesta nella quale i suoi due figli erano stati esposti, cf. Arist., *Po.*, 16, 1454 b 25, dove comunque non viene fatta menzione del nome dell'autore del dramma in questione.

<sup>314</sup> Padre di Nestore.

<sup>315</sup> Cf. Hom. *Od.* 11, 235-259

<sup>316</sup> Tiro aveva una maschera di colore livido perché aveva ricevuto colpi al viso arrecati a lei dalla matrigna, come di dice Poll. 4, 141

<sup>317</sup> Cf. *TrGF* 4, 658

<sup>318</sup> Cf. Apollod. 1, 9, 8

<sup>319</sup> Cf. *TrGF* 4, 653, 654, 656

<sup>320</sup> Cf. *TrGF* 4, 654= *scho.* Ar. *Av.* 275.

#### d) Le due *Melanippe* (Euripide)<sup>321</sup>

Un *plot* legato a miti arcaici e violenti è quello di Melanippe, la ‘cavalla nera’, figlia del re di Tessaglia Eolo e di Ippe a sua volta figlia del centauro Chirone. Sedotta da Poseidone, sotto forma di cavallo, dal quale ebbe due figli, Eolo e Beoto, per tenere nascosto il parto al padre seguì il consiglio del dio e nascose i due bambini in una stalla dove erano sotto la tutela di un toro mentre una vacca li allattava. I pastori, però, dopo aver visto la scena lo riferirono al re pensando che fosse stata la mucca a partorire i gemelli; Eolo immaginò subito che si trattasse di un prodigio negativo che doveva essere eliminato e ordinò di bruciarli. Melanippe allora in un discorso che si ricollegava alla dottrina orfica, sosteneva la tesi che tutto ha una sola origine e quindi non si può parlare di nascite contro natura: anche la madre Ippe le venne in aiuto con una profezia che vedeva nei due ragazzi due futuri eroi fondatori.

Due le tragedie a lei dedicate da Euripide. Della prima, *Melanippe saggia*<sup>322</sup>, di cui leggiamo una *hypothesis* e un riassunto del XI d. c.<sup>323</sup>, ignoriamo completamente la parte finale del dramma presagendo solo l’interesse di tono filosofico contenuto nell’acanita difesa dei figli da parte della madre. Gli

---

<sup>321</sup> Cf. *ESFP* 1, 240-280

<sup>322</sup> Datazione tra il 455 e il 411 a. c. secondo CROPP-FICK (1985)

<sup>323</sup> «Il contenuto del dramma ci è noto da un argomento (*hypothesis*) conservatoci da due papiri, giunti frammentari, e dalla narrazione di due scrittori bizantini, Giovanni Logoteta (sec. XI...) e Gregorio Corinzio (1070-1156 d. C. secondo A. Kominis): «Eolo, generato da Elleno figlio di Zeus, da Euridice ebbe Creteo, Salmoneo e Sisifo; da Ippe, figlia di Chirone, ebbe Melanippe, che eccelle per la sua bellezza. A causa di un delitto commesso andò in esilio per un anno. Posidone rese Melanippe incinta di due gemelli. La donna, nell’attesa del ritorno del padre, affidò i gemelli venuti al mondo alla nutrice perché li mettesse in una stalla secondo l’ordine del padre naturale. All’avvicinarsi del ritorno del re alcuni bovari videro i neonati protetti da un toro e allattati da una mucca e li portarono al re come mostri nati da una mucca. Eolo, seguendo il consiglio di Elleno, decise di bruciar vivi i neonati e ordinò alla figlia Melanippe di adornarli per la cerimonia funebre. La donna fece loro indossare indumenti funebri e pronunciò un’ambiziosa orazione difensiva.» MUSSO (2009, 355)

unici dati del *plot* non appartengono dunque al testo ma sembrerebbero incentrati sulla decisione del nonno di far bruciare i due gemelli e l'intervento oratorio della madre in loro difesa in un contesto in cui veniva scoperta la sua colpa

Τείσασθε τήνδε· καὶ γάρ ἐνθεῦθεν νοσεῖ

Τὰ τῶν γυναικῶν

(Punitela! È proprio da questo derivano le sciagure che capitano alle donne(*TrGF* 5, 497, 1-2)

Della seconda, *Melanippe Incatenata*<sup>324</sup>, la trama potrebbe corrispondere, a grandi linee, a quanto racconta Igino<sup>325</sup>, in un *plot* che sarebbe qui completo e senza dubbio articolato in una storia densa di colpi di scena degni di un grande dramma, se di questo si trattava. L'incertezza del primo e la presunta compiutezza del secondo rendono solo ipotetici gli intrecci teatrali ma tali comunque da dimostrare un interesse notevole e, come sappiamo, non comune nei tragici che non amavano duplicare i soggetti trattati come tra l'altro apparirebbe in Igino, visto che il frammento riportato sopra dalla *Melanippe saggia* si concilia con le sequenze della favola. Se vogliamo salvare l'ipotesi dei due drammi dobbiamo ricorrere ancora una volta a correzioni importanti; i titoli farebbero pensare senza dubbio che Igino riflette la seconda a causa di una ripresa della prigionia di Melanippe. Da un contenuto di carattere filosofico-retorico dove le ragioni anassagorre dell'unità del cosmo si passerebbe così ad una tragedia di prospettiva nuova, con un intrigo che sostituiva la staticità della prima immettendo la seconda nelle sperimentazioni che si trasformeranno nelle commedie menandree, dove i cittadini di medio alto livello sociale sostituiscono semplicemente, re, principesse e divinità. Per capire questo è sufficiente ridurre il testo di Igino ad uno schema in cui si possano ritrovare momenti derivanti dalla struttura drammatica.

- Nettuno seduce Melanippe che partorisce due figli

---

<sup>324</sup> Datazione tra il 426 e il 412 a. C. secondo CROPP-FICK (1985)

<sup>325</sup> *Fab.* 186

- Il padre Desmonte lo scopre, acceca la figlia e la chiude in prigione dove patirà fame e sete.
- I bambini lasciati in pasto alle fiere vengono allattati da una vacca

Qui cessano i possibili riferimenti al primo dramma

- i pastori salvano i bambini
- Metaponto, re dell'Icaria<sup>326</sup>, esige che la moglie Teano gli partorisca dei figli
- Teano manda dei pastori a cercargli un bambino e questi gli portano i due bambini che avevano trovato. Teano li fa passare per suoi
- Teano partorisce due bambini ma Metaponto preferisce i primi due. Teano decide allora di farli fuori perché quelli davvero suoi non abbiano rivali nella successione al trono.
- Metaponto parte per un sacrificio a Diana Metapontina e Teano confessa la verità ai suoi figli, i fratelli non sono tali, e devono quindi essere uccisi durante una battuta di caccia. Il tentativo va a vuoto perché con l'aiuto del vero padre Nettuno vincono e uccidono i figli di Metaponto. Riportati i loro corpi alla reggia Teano si uccide.
- Beoto ed Eolo tornano dai pastori che li avevano allevati. Nettuno rivela loro la loro origine aggiungendo che la loro madre è prigioniera. Subito si recano dal nonno Desmonte, lo uccidono e liberano la madre cui viene restituita la vista da Nettuno.
- Tornano tutti da Metaponto, gli raccontano la verità: Teano è stata una matrigna perfida. Il re sposa allora Melanippe e adotta i suoi figli che fondano nella Propontide due città: Beozia ed Etolia.

Senza abbandonarsi a comparazioni atestuali è importante notare il diretto e ripetuto intervento di Nettuno, simile sommariamente a quello di Apollo nello *Ione*, con maggiore

---

<sup>326</sup> Un villaggio dell'Attica, forse un errore dal momento che la tragedia è ambientata in Italia. Cf. NAFISSI (1977)



sincerità nei confronti di Metaponto che accetta la famigliola del dio senza batter ciglio. Solo un'ulteriore conferma, dunque, di un *plot* che per Euripide, lo ripetiamo, si basa su motivi eziologici che esercitano il rapporto tra dei e uomini attraverso un casuale amplesso che spesso serve anche, come in questo caso a comprovare la perfidia dell'uomo verso quella che precedentemente considerava una grande fortuna. Spesso si tratta quindi di nomi che materializzano una caratterizzazione destinata, cambiando la natura dei personaggi, ad avere grande fortuna.

#### e) *Amimone* (Eschilo)

Amimone, sorella delle Danaidi, era stata mandata in campagna a cercare acqua e lì aveva suscitato l'interesse di un satiro<sup>327</sup>, come leggiamo nell'*Amimone*<sup>328</sup> di Eschilo, per i suoi βακκάρεις (unguenti profumati) ricavati dal baccare, e i suoi μύρα (olii odorosi) (*TrGF* 3, 14); egli aveva cercato di rapirla per abusare di lei<sup>329</sup>. Alla sua richiesta di aiuto a Posidone il dio apparve, mise in fuga il satiro, giacque con la ragazza, ed infine con il suo tridente le donò l'acqua che cercava, creando dal terreno la palude di Lerna.

Una serie di vasi dipinti della fine del quinto e dell'inizio del quarto sec. a. C. ci mettono forse in condizione di pensare ad una scena importante: un assedio subito dalla vergine da parte di tutta la banda di satiri<sup>330</sup>.

Dopo l'arrivo del dio i satiri dovevano far pace e festeggiare (a malincuore e con ironia drammatica) il vincitore, una delle più importanti divinità olimpiche, spesso implicata in storie come

---

<sup>327</sup> La storia è narrata da alcuni mitografi tardi. Cf. Apollod. 2, 1, 4 e Hyg. *Fab.* 169 a.

<sup>328</sup> Era il dramma satiresco delle trilogia delle Danaidi.

<sup>329</sup> È la stessa tecnica usata nei *Diktyulkoi* e questo ci fa pensare ad una cocezione parodistico-allusiva della funzione del dramma satiresco eschileo «to provide comic relief by burlesquing a situation in the preceding trilogy» SUTTON (1974, 196)

<sup>330</sup> Cf. YZIQUEL (2001, 13-19); PODLECKI (2005, 8-9); S, 3, 8-9 .

queste, destinato a diventare un benefattore di Argo e quindi collegato alla trilogia precedente<sup>331</sup>. A noi però serve sottolineare appunto il senso di rassegnazione e l'apparente volontà di un'unione subita e guarda caso, dei due versi che abbiamo (!) il primo sembra far cenno proprio alla sorte che determina questo matrimonio<sup>332</sup>

σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί  
(è tuo destino sposarti e mio prenderti in moglie) (*TrGF* 3, 13)

Ho collocato questo *plot* alla fine dell'itinerario dedicato agli amori mortali di Posidone in quanto fornisce una visione di pacificazione tra dei e mortali proprio nella storia di questo lavoro. La natura ostile dei satiri, creature quasi demoniache, viene relegata in un mondo a parte dal dio che con il suo aiuto impedisce a queste forze di prevalere conciliando *eros* e *gamos*. Queston ci aiuta, in parte, a capire qualcosa sul finale della trilogia delle dansaidi, dove l'intervento di Afrodite<sup>333</sup> potrebbe aver avuto un ruolo parallelo ed integrante rispetto a quello di Posidone, per condannare la strage delle Danaidi nei confronti dei loro mariti, conciliando così *eros* e *gamos*. È questo, a mio parere, ciò che Eschilo avrebbe voluto accadesse sempre, vedere gli dei a tutela formale dell'istituzione matrimoniale anche nella *hierogamia*; nell'*Amimone* il racconto mitologico offriva all'autore questa possibilità ed egli l'avrà senz'altro sfruttata per il suo pubblico. Questo il contributo del nostro dramma satiresco che forse anche in altri casi avrà rafforzato questa interpretazione eschilea.

## 2) La *hybris* di Zeus

---

<sup>331</sup> Cf. Aesc. *Suppl.* 1023-1029.

<sup>332</sup> Da Amimone nascerà Nauplio, eroe eponimo della città di Nauplia e antenato di Ditti e Polidette.

<sup>333</sup> Cf. *TrGF* 3, 44

Diversa, complessivamente, è la sorte dei figli di Zeus, un campo ristretto in ambito teatrale ma certamente di successo, solo a pensare all'*Anfitrione* di Plauto.

La prima tra le sue spose fu Meti, figlia di Oceano; tra le Titanidi, ebbe Temi, poi Dione, e con lei generò Afrodite, poi Mnemosine, da cui ebbe le Muse. Da Eurinome, figlia di Oceano ebbe le Grazie ed infine da Latona, Apollo e Artemide. A questo punto si porrebbe il matrimonio sacro con Era, da cui nacquero Ebe, Ilizia e Ares, mentre da un'altra delle sorelle, Demetra ebbe Proserpina.

Anche per quanto riguarda le donne mortali le unioni sono innumerevoli.

#### a) Epafo figlio di Io

Due storie presenti in ambito tragico, a parte le vicende del figlio Sarpedone di cui abbiamo già parlato, risaltano per i legami tra Zeus e le origini dei grandi *ghene*.

La stirpe di Cadmo, ad esempio, si ricollegava a Zeus, attraverso Io e suo figlio Epafo, come gli Eraclidi discendono non solo dall'unione del dio con Alcmena, ma anche dall'unione di Zeus con Danae perché sono dei Perseidi. Prometeo e Io<sup>334</sup> si incontrano nel terzo episodio<sup>335</sup> del *Prometeo incatenato*<sup>336</sup> quando la principessa trasformata in giovenca irrompe sulla scena e vede il titano incatenato alla roccia; nove sono le sezioni in cui può essere diviso l'episodio<sup>337</sup>:

- arrivo di Io (561-608)
- il destino di Io e quello di Prometeo (609-630)
- il racconto di Io (631-686)
- orrore e *sympatheia* da parte del Coro (687-95)

---

<sup>334</sup> Cf. WHITE (2001)

<sup>335</sup> 561-886.

<sup>336</sup> per le questioni relative all'attribuzione e alla datazione del dramma cf. S 1, 432-439).

<sup>337</sup> Cf. GRIFFITH (1983, p. 188).

- Prometeo descrive le peregrinazioni future di Io in Europa (696-741)
- sticomitia tra Prometeo e Io (742-81)
- Prometeo descrive il viaggio che Io affronterà in Asia e in Africa (782-822)
- Prometeo racconta i viaggi già affrontati da Io (823-43)
- Prometeo parla degli eventi posteriori all'arrivo di Io in Egitto (844-76)
- Io si allontana dalla scena in preda alla follia (877-86)

Quando Io arrivava, con una maschera che prevedeva le corna della giovenca in cui era stata trasformata, il *plot* era completamente delineato: l'incatenamento e la sospensione di Prometeo alla roccia, le macchine o la macchina che trasportava in volo le Oceanine ed Oceano<sup>338</sup>; mancava solo il momento finale, quello di un eventuale sprofondamento del Titano nel Tartaro<sup>339</sup>.

Il Coro ricorda il *gamos*, il matrimonio, tra la sorella Esione e Prometeo, solo un cenno rispetto a quanto le Oceanine diranno dopo aver ascoltato la storia di Io e al tema finale espresso da Prometeo stesso: anche Zeus sta per unirsi in un matrimonio sbagliato, che lo porterà alla rovina.

La seconda parte del dramma è esplicitamente legata a questo tema e dà un'immagine di Zeus negativa in rapporto alla violenza operata su Io che darà luogo, però, ad una dinastia reale, in un legame nuovo tra mondo olimpico e civiltà umana<sup>340</sup>

L'imeneo nuziale, un canto accompagnato dal flauto, per tre volte eseguito prima che una coppia si chiudesse nella camera, viene cantato dal Coro delle Oceanine che si avvicinano a Prometeo, ricordando la festa del giorno in cui la loro sorella Esione si unì a lui, in una cerimonia in cui l'unione sessuale era sancita da un reale volontà della donna di diventare «compagna

---

<sup>338</sup> Cf. SOMMERSTEIN (1996, pp. 309-314) e CENTANNI (2003, pp. 1152-1154).

<sup>339</sup> Cf. CENTANNI (2003, p. 959).

<sup>340</sup> Cf. WHITE (2001, 134-140). Un dibattito che continuerà sotto prospettive molto diverse nel decennio (438-428 a. C.) in cui Euripide scrive *Alceste*, *Medea* e *Ippolito* (cfr. il primo capitolo e la prima Appendice di CARPANELLI, 2005)

di letto (κοινόλεκτρος)» (560), rispetto «al degrado fisico (διαφθοράν μορφῆς)» (643-644) cui è ridotta Io.

L'improvviso intervento della Principessa, trasformata in un animale, crea un'interessante dicotomico tra il ruolo maschile, attivo, e quello femminile, passivo.

Io, vergine, vive da sola nella sua stanza frequentata da visioni (ὄψεις<sup>341</sup>) tentatrici, che si presentano con dolcezza (λείοισι<sup>342</sup> μύθοις) e vanno sempre a farle compagnia (πωλεύμεναι<sup>343</sup>) tutte le notti<sup>344</sup>. Non deve recalcitrare<sup>345</sup> contro il letto di Zeus ma nascondersi insieme alle mandrie<sup>346</sup> e aspettare lì la sua deflorazione quando il dio «coglierà insieme a lei i doni di Cipride (ξυναίρεσθαι Κύπριν)» (650). A causa di un rapporto non cercato conoscerà l'esilio, la metamorfosi dell'aspetto fisico (μορφῆ) e lo stravolgimento della mente (φρένες)<sup>347</sup>, il dolore e soprattutto la falsità delle parole, *in primis* quelle delle sue visioni notturne, palese ripresa del sogno di Nausicaa nell'*Odissea* che illude la giovane principessa con la speranza delle nozze.

Zeus, intanto, invia la proposta delle nozze più splendide (γάμου μεγίστου)<sup>348</sup> che possa fare una fanciulla, infiammato dal desiderio di giacere con Io<sup>349</sup>. Il nucleo descrittivo rimane

---

<sup>341</sup> Il termine *opsis*, al plurale, richiama al pubblico ciò che esso deve immaginare ma non può vedere, introduce un clima magico in cui una donna trasformata in animale racconta la sua storia in prima persona con ben altro valore drammatico rispetto a quanto fa Prometeo.

<sup>342</sup> L'aggettivo indica che le parole arrivano "leggere" nella sua mente, ma insistenti e quotidiane.

<sup>343</sup> Il participio presente di questo verbo indica il ritorno ciclico delle immagini, assillanti grazie all'uso dell'avverbio "sempre".

<sup>344</sup> Sono i vv. 645-647. il fatto è ripetuto poco dopo ai vv. 655-656 dove le visioni vengono chiamate sogni, cosa molto diversa

<sup>345</sup> Il verbo ἀπολακτίζω («scalciare» 651) annuncia la sua trasformazione in animale, quasi in questo momento fosse la punizione per il rifiuto del "letto" di Zeus.

<sup>346</sup> Continua l'immagine precedente che prepara la sua teriomorfia, da ora in poi deve vivere insieme alla vacche del padre, nei prati (λειμῶνα), tra le mandrie (ποιμνας), nelle stalle (βουστάσεις) (i termini sono in sequenza nel v. 653), perdendo la sua fisionomia di donna.

<sup>347</sup> 673

<sup>348</sup> 646-649.

<sup>349</sup> Cf. 649-651.

quello della sopraffazione imposta da dio agli uomini anche in questo caso in cui il sentimento erotico dovrebbe mutare tale atteggiamento ed è semmai la seconda parte dell'episodio, nella ricerca di conciliazione dell'antinomia mondo divino - mondo umano, che rende questa sezione un'*ekphrasis* drammatica con valore autonomo; Prometeo le annuncia il lungo viaggio che dovrà affrontare mentre Io, che apertamente accusa Zeus dei suoi mali, vorrebbe suicidarsi<sup>350</sup>.

Prometeo allora la consola e le prospetta almeno una vendetta: se Zeus si sposerà con la donna sbagliata il figlio nato da questa unione spodesterà il padre<sup>351</sup>, cosa che, sappiamo, non avverrà.

Continua il racconto delle peregrinazioni della povera vacca-fanciulla in una sorta, ripeto, di antologia di luoghi conosciuti che si arricchisce ora di toni orrifici, senza dubbio prediletti da Eschilo, di stampo omerico (le avventure di Odisseo), prima di giungere alla sacra meta finale; a questo punto invece di finire il racconto, con il lieto fine, Prometeo nel suo ruolo di primo personaggio assoluto, nella volontà di stupire sia Io che il Coro racconta anche ciò che la principessa ha dovuto soffrire prima di giungere da lui. Sazio della sua arte retorica e distratto dalle sue sofferenze termina parlando della vera unione tra Zeus ed Io : Zeus non violenta Io ma le dona un figlio<sup>352</sup>; Io ha attraversato lande desolate che non conoscono le regole civili e religiose della *polis* e dell'*oikos* greca (forse, grazie a Zeus le conosceranno)<sup>353</sup>.

La sintesi finale, di carattere gnomico, abbandona ogni tipo di attacco diretto a Zeus, invita solo alla moderazione nella certezza che bisogna «sposare chi ti è pari»<sup>354</sup> per ceti sociali; ma Io non aveva nessuna intenzione di unirsi a Zeus: ciò è avvenuto per dare al genere umano una famiglia della più alta origine divina, con il Dio che aveva vinto su tutti gli altri dei.

---

<sup>350</sup> 759

<sup>351</sup> 768

<sup>352</sup> 851-852

<sup>353</sup> Cf. WHITE (2001)

<sup>354</sup> 890

Rimane la speranza: meglio non essere scelti per nozze come queste, o più semplicemente non innamorarsi di chi può crearti gravi difficoltà<sup>355</sup>.

Il secondo testo che contiene la storia di Io sono le *Supplici*<sup>356</sup>; dopo l'invocazione a Zeus, ad esse legato il Coro narra proprio la storia di Io<sup>357</sup>. I toni religiosi, vicini a quelli del ditirambo, si ritrovano subito nelle commozone che accompagna il viaggio a ritroso fino alla terra da qui Io era partita e rivivono nelle descrizioni geografiche che, nella ricercata essenzialità, ricreano momenti magico-sacrali. La furia del Tifone che scioglie le nevi la cui acqua genera le inondazioni del Nilo richiama l'identificazione con il dio egizio Seth e il perpetuarsi dell'impulso vitale che informa di sé il mondo commuove nel brusco passaggio che ricorda le sofferenze inflitte da Era ad Io. Anche gli uomini che assistettero a quello spettacolo provarono forti sensazioni e turbamenti<sup>358</sup>. La consolazione arriva per questa creatura dalla dolce potenza di Zeus

λαβοῦσα δ' ἔρμα Δῖον ἀψευδεῖ λόγῳ  
γείνατο παῖδ' ἀμεμφῆ,  
δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον

(avendo accolto in sé il peso di Zeus – questo non è un racconto menzognero – generò un figlio irreprensibile, felice davvero nella sua lunga vita) (*Supplici*, 580-582)

Epafo, l' «irreprensibile (ἀμεμφῆ)» (581), un aggettivo usato in forte contrasto e come termine delle sofferenze della madre Io, passata dalle sembianze semiferine per dare alla luce quello che

---

<sup>355</sup> 887-901

<sup>356</sup> Tragedia della tetralogia *Supplici-Egizi-Danai-Amimone*, rappresentata probabilmente nel 463 a. C.<sup>356</sup> quando Eschilo vinse su Sofocle, era stata considerata il più arcaico tra i drammi prima delle scoperte papiracee che sovvertirono questo risultato. Le giovani figlie di Danao fuggono insieme al vecchio padre e si rifugiano in un luogo deserto vicino ad Argo, la città degli uomini nei confronti di donne impreparate o contrarie più che alle nozze all'amplesso, ci ricorda che le *Supplici* sono strettamente legate ad un'indagine psicologica nei confronti dell'eros. Su Io in particolare cf. WHITE (2001).

<sup>357</sup> 538-581

<sup>358</sup> 570.

viene identificato con il dio Apis egiziano<sup>359</sup>. Un rasserenante e fiabesco finale già precedentemente introdotto in forma dialogica, un ossessionante motivo. Tenuto presente che il *Prometeo incatenato* non è della stessa mano delle *Supplici* il bilancio che possiamo trarre dalle testimonianze che abbiamo citato si mostra coerente in quanto Io viene presentata come la vittima, la martire pagana, destinata a subire sofferenze lunghe e dure, che alla fine nella sua nuova metamorfosi umana riprendendo le sue sembianze e partorendo un figlio dal grande destino di re e progenitore di un popolo pare riscattare anche il suo amante-persecutore in uno schema che abbiamo già trovato e che ritroveremo ancora. Abituati ai martiri del Cristianesimo che solo con la morte ottengono il premio della loro testimonianza nel riconoscimento della santità il caso del paganesimo, nel meccanismo della metamorfosi o della salvazione dopo la sofferenza rivela possibilità completamente diverse. Questo è il ruolo di Io nelle due tragedie, sofferente accanto a Prometeo sofferente, entità protettrice delle Danaidi che la venerano come loro parente e come donna che ha dovuto affrontare incredibili prove per un amore non cercato, lo stesso che accade a loro nella fuga dagli Egizi, i cugini. La sorte di Io, in un bilancio, è senza dubbio felice e questo potrebbe influenzare anche il finale della trilogia e farci pensare che le *Danaidi* prevedessero un *plot* che si concludesse, bene o male, in maniera positiva.

Diverso il caso di una tragedia di Sofocle, l'*Inaco*<sup>360</sup> o piuttosto un dramma satiresco, frammentario che prendeva il nome dal padre di Io, Inaco; figlio di Oceano e di Teti, è il primo re mitico di Argo, eponimo del fiume dell'Argolide, punito da Poseidone per aver scelto Era e non lui quale divinità protettrice della regione<sup>361</sup>.

Al di là delle ricostruzioni tentate<sup>362</sup> sembrerebbe che Inaco parlasse al Coro di uno straniero misterioso che in un primo

---

<sup>359</sup> Hdt. 3, 28 chiama il dio, senza macchia

<sup>360</sup> Cf. *LJ* (1996, 113-135). Importanti testimonianze, non risolutive, in due papiri, il P. Tebtunis 692, pubblicato nel 1933 e il P. Oxy. 2369, pubblicato nel 1956.

<sup>361</sup> Cf. *TrGF* 4, 284, 285, 286.

<sup>362</sup> Cf. ALLAN (2003). Insuperato il lavoro della SUTTON (1979)



momento aveva ricevuto grandi onori per ciò che di buono aveva fatto per il paese, mentre poi veniva maledetto per il male che aveva causato ed era tra l'altro sparito improvvisamente eludendo anche le guardie<sup>363</sup>. Alcuni pensano a Zeus, adattato agli scherni della tradizione satiresca, che ha trasformato Io per non farla trovare alla gelosa Era, venuta a conoscenza della nuova infatuazione del marito, oppure ad Hermes, con il suo cappello magico che rende invisibile. Quest'uomo ha trasformato infatti Io in una vacca e il Coro allora, con toni adatti alla mutevolezza untuosa dei Satiri si adegua a quanto affermato da Inaco dicendo di essere senza parole ma definendolo

κάρβανος αἰθὸς

(straniero scuro) (*TrGF* 4, 269, 54)<sup>364</sup>

Un ruolo doveva poi averlo Argo<sup>365</sup>, il guardiano dai cento occhi messo a custodia della vacca; il Coro ha paura di una persona invisibile che all'inizio si pensa sia Ade ma che si rivela invece essere Hermes, il messaggero di Zeus, già apparso in precedenza e ora riapparso sulla scena<sup>366</sup>.

Il mito ci dice che Argo veniva eliminato da Hermes dopo averlo fatto addormentare<sup>367</sup>, cosa che qui poteva avvenire posteriormente ad una gara musicale tra i due<sup>368</sup>, con i Satiri come giudici; anche Iris, messaggera di Era, interfaccia di

---

<sup>363</sup> Cf. *TrGF* 4, 269 a, 22-28.

<sup>364</sup> Non sarebbe in contraddizione con il colore della pelle delle Danaidi (Eschilo, *Supplici*, 155), dei cugini (*Ibidem*, 719), e del figlio di Io e Zeus, Epafo (Eschilo, *Prometeo incatenato*, 851).

<sup>365</sup> Cf. *TrGF* 4, 281 e 281 a.

<sup>366</sup> Cf. *TrGF* 4, 269c, 16-30

<sup>367</sup> Una testimonianza archeologica è quella di un'*oinochoe*, del 440-430 a. C., ora al Boston Museum of Fine Arts (= *LIMC* 5, 1, 667, s.v. Io) il cui soggetto (tradizionale) è Hermes che uccide Argo mentre fa la guardia ad Io: il dio, che sopraggiunge da sinistra, ha il caduceo, oltre alla spada che gli serve per uccidere Argo, il quale a sua volta (privo di alcun attributo per indicare la sua vista eccezionale) ha in mano un bastone per difendersi. Io ha il corpo e le corna di una giovenca ma il viso di donna, solo per questo possiamo pensare ad un'influenza dell'*Inaco* di Sofocle.

<sup>368</sup> Il frammento *TrGF* 4, 281a, uno scolio al *Prometeo incatenato* di Eschilo, fa riferimento proprio alla presenza sulla scena di Argo mentre canta.

Ermes, avrebbe fatto almeno una comparsa sulla scena, con lo stesso cappello arcade del dio<sup>369</sup>.

Dopo queste brevi note sulle possibilità del *plot* è evidente che il tema principale doveva essere legato all'instancabile desiderio erotico di Zeus; anche qui, come nella trilogia di Prometeo, avveniva una riconciliazione con la figura del sommo dio che da un male sapeva far nascere un grande bene. Inaco avrà infatti saputo che la figlia, dopo tante peregrinazioni, avrebbe dato alla luce il capostipite della famiglia reale egiziana e che Argo avrebbe tratto solo vantaggi da questa unione<sup>370</sup>.

In questo caso azzardare ipotesi di qualsiasi genere potrebbe essere molto pericoloso perché niente sappiamo di questa Io e le modalità del dramma satiresco certamente possono causare ulteriori problemi ma da quelle poche cose accennate si capisce che l'empito erotico di Zeus poteva manifestarsi apertamente, in modo tragicomico aiutato da qualche figura mitica cui abbiamo fatto cenno. Chiunque sia il misterioso personaggio che non si comporta come dovrebbe può aver avuto un ruolo nodale nel retroscena che poteva portare ad una reale conquista di Ino. Quello che più aiuta in una riflessione di carattere generale, ribadisco, è il ruolo di piccole figure mitiche che dovevano contribuire ad aiutare Zeus e ad imbrogliare Inaco, il padre che nella tradizione tragica e mitologica non riusciva a comprendere il comportamento e i turbamenti della figlia, finita vittima dell'ennesimo capriccio di Zeus.

## b) Perseo

La nascita e la formazione di Perseo<sup>371</sup> sono elemento fondamentale di questa nostra ricerca mentre ad un altro settore

---

<sup>369</sup> Cf. *TrGF* 4, 272

<sup>370</sup> «So there is evident reason for thinking that Sophocles transformed the Aeschylean problem of Zeus' irresponsibility into a problem involving the gods in a more general way» SUTTON (1979, 73-74)

<sup>371</sup> Cf. GANTZ (1993, 299-303)

drammaturgico devono essere riferite le implicazioni legate alla sua vita familiare e all'unione con Andromeda.

Eroe di origine argiva, antenato di Eracle, egli ha come padre Zeus mentre per linea materna discende da Linceo e da Ipermestra, quindi da Danao ed Egitto. Acrisio, suo nonno, era terrorizzato dall'oracolo in cui si vaticinava la sua morte per mano di un eventuale nipote, partorito dalla figlia Danae. Una camera di bronzo, sotto terra, era così diventata la prigione della sventurata che, nonostante questa reclusione, dette alla luce un figlio: Perseo. Zeus, trasformatosi in pioggia dorata era entrato da una fessura del tetto ed era così riuscito a giacere con lei; dall'unione era nato un bambino, Perseo, poi rinchiuso con la madre in una cassa di legno fatta gettare in mare dal nonno; la desolazione, descritta da Simonide<sup>372</sup> con toni adatti ad una esecuzione drammatica, non impedì però che i due si salvassero giungendo sulla riva dell'isola di Serifo<sup>373</sup>. I naufraghi furono presi in custodia dal pescatore Ditti, fratello del tiranno del luogo, Polidette, che poi si innamorò follemente di Danae. Durante un pranzo tutti gli invitati dissero che il miglior dono per l'ospitalità del re sarebbe stato un cavallo; Perseo invece, esagerando pensò alla testa della Gorgone. Come realizzare la promessa? Grazie ad Hermes (che gli donò una falce affilatissima), e ad Atena, egli seppe che solo le Graie, figlie di Forcide, lo avrebbero aiutato in qualche modo. Alcune Ninfe, inoltre, gli donarono le scarpe alate, l'elmo di Ade per diventare invisibile e la *kibisis*, una bisaccia dove mettere la testa della Gorgone. Giunto dalle Graie l'eroe prese in ostaggio l'unico occhio e l'unico dente che le creature dividevano tra loro tre: lo avrebbe loro restituito solo se gli avessero detto come andare dalle Gorgoni. Riuscito nell'intento giunse dalle tre sorelle<sup>374</sup>: Steno, Euriale e Medusa mentre dormivano. Ciò che egli doveva temere era soprattutto il loro sguardo capace di trasformare in

---

<sup>372</sup> *PMG*, fr. 38. Per la traduzione e la contestualizzazione del frammento in rapporto all'ambito tragico cf. CARPANELLI (2012, 27-29). Altre testimonianze in Hom. *Il.* 14, 319-320; Hes, *Fr.* 129 e 135 MW, Pi., *P.* 12, 17-18; S., *Ant.* 948-954.

<sup>373</sup> Un'isola delle Cicladi

<sup>374</sup> Abitavano nell'estremo occidente: avevano teste con serpenti, zanne, mani di bronzo e ali d'oro. Chiunque le guardava era mutato in pietra.

pietra; ce la fece, usando come specchio il suo scudo, ed uccise l'unica mortale delle tre, Medusa<sup>375</sup>.

Tornato a Serifo trovò la madre prigioniera di Polidette, ma con la testa della Gorgone trasformò il re ed i suoi cortigiani in statue di pietra e proclamò Ditti sovrano dell'isola. Più tardi si vendicò involontariamente anche del nonno, quando durante i giuochi organizzati da Teutamide, re di Argo, lanciando il disco prese in pieno ed uccise, involontariamente, proprio Acrisio che assisteva allo spettacolo.

È evidente da questa sintesi che l'assenza del padre è totale in tutta la tradizione che lo riguarda: gli dei possono arrivare ovunque, se presi da desiderio d'amore ma i loro figli mortali, seppur dotati di poteri particolari, devono affrontare le gioie e i dolori comuni a tutti gli uomini, in un finale che non sempre appare scontato.

Le vicende di Perseo, articolate in più fasi comprendono temi molto diversi tra loro e, a parte gli argomenti che i tragediografi hanno prediletto (compreso il suo amore per Andromeda), vi sono momenti che lo collegano a Dioniso (avrebbe infatti annegato il dio nel lago di Lerna durante un combattimento), fino alle versioni dei mitografi romani, concordi nell'affermare che Perseo e Danae sarebbero arrivati non a Serifo ma sulle coste del Lazio dove la principessa si sarebbe sposata con il re Pilumno, con il quale avrebbe fondato la città di Ardea.

Nella tradizione mitografica tra Apollodoro (2, 4, 1)<sup>376</sup> ed Igino (63) è ancora il secondo che ci consegna un piccolo riassunto di derivazione teatrale; come afferma Guidorizzi<sup>377</sup>, lo spunto proviene da almeno due dei tre componimenti sofoclei che affrontavano l'argomento: l'*Acrisio*<sup>378</sup>, la *Danae*<sup>379</sup> e *I cittadini di*

---

<sup>375</sup> Era stata un tempo una bella ragazza orgogliosa dei suoi capelli; Atena, con la quale aveva rivaleggiato in bellezza, l'aveva trasformata in Gorgone e i suoi capelli in serpenti.

<sup>376</sup> Apollodoro, che forse deriva da Pherecyd., 3 F 10, come parafrasato negli *Scol. ad A. R. 4, 1091 (TrGF 5, 371)*, scrive che Danae sarebbe stata violentata da Preto, suo zio. lo leggiamo anche in un ditirambo di Pindaro (fr. 70 di Snell-Maehler).

<sup>377</sup> GUIDORIZZI (2000, 301)

<sup>378</sup> *TrGF 4, 60-76.*

<sup>379</sup> *TrGF 4, 165-170.*

*Larissa (Larisaioi)*<sup>380</sup>. Lo schema di Igino è molto chiaro e potrebbe ispirarsi al contenuto di quelli che forse apparivano all'autore i tre drammi da lui preferiti, per coerenza diacronica ed argomentativa, peculiarità che senza dubbio si addicono a Sofocle. Partiamo dunque da qui, in ottemperanza comunque alla nostra finalità, visto che un itinerario a parte deve essere seguito per i frammenti di Eschilo e di Euripide.

Il racconto di Igino, dunque, narra che a Danae era stato predetto che il figlio avrebbe ucciso il nonno e che per questo motivo Acrisio l'aveva rinchiusa in una prigione. Giove, incurante di questo aveva giaciuto con Danae sotto l'aspetto di una pioggia d'oro<sup>381</sup>. Entrambi allora erano stati messi in una cassa e buttati in mare. La cassa arrivava nell'isola di Serifo; una volta aperta dal pescatore Ditti i due venivano portati dal re Polidette che sposava la donna e faceva allevare il bambino nel tempio di Minerva. Acrisio, saputo questo si recava da Polidette ma Perseo stesso giurava al nonno che non l'avrebbe mai ucciso. Una tempesta tratteneva lì Acrisio e nel frattempo all'improvvisa scomparsa di Polidette erano stati indetti dei giuochi funebri in suo onore nei quali un disco lanciato da Perseo fracassava, involontariamente, la testa al nonno che quindi non poteva sottrarsi alla volontà divina. Perseo diveniva così re di Argo.

La derivazione da Igino potrebbe quindi riguardare i primi due drammi e non il terzo che già nel titolo, *Larisaioi*, contiene una variante topografica importante visto che la città di ambientazione deve essere necessariamente Larissa in Tessaglia e non Serifo<sup>382</sup>.

*Acrisio e Danae* dovevano trattare le fasi della prima parte della storia, in un unico dramma o sotto le norme di un registro differente (tragedia e dramma satiresco). Un solo frammento ci riporta un grido, forse il vagito di Perseo che lo avrebbe fatto scoprire al nonno<sup>383</sup>; il tono generale delle due *pieces* può essere

---

<sup>380</sup> *TrGF* 4, 367-369 a.

<sup>381</sup> Cf. S., *Ant.* 944-951

<sup>382</sup> I giochi sarebbero stati indetti, in questo caso, dal re di Larissa Teutamide in onore del padre defunto, come abbiamo detto nella sintesi mitologica.

<sup>383</sup> Cf. *TrGF* 4, 61

sommariamente confrontato da questi due miseri frammenti, uno dell'*Acrisio*

ΧΟΡΟΣ

Βοᾶ τις, ὦ· ἀκούετε; ἢ μάτην ὑλῶ; Ἔπαντα γάρ τοι τῶ φοβουμένῳ ψοφεῖ

(C'è qualcuno che grida...sentite? Oppure abbaio senza un motivo? Per chi ha paura tutto produce rumore) (*TrGF* 4, 61)

e uno della *Danae*

οὐκ οἶδα τὴν σὴν πείραν· ἐν δ' ἐπίσταμαι τοῦ παιδὸς ὄντος τοῦδ' ἐγὼ διόλλυμαι

(non conosco questa tua prova; una cosa però la so: nascendo tuo figlio io sono morto) (*TrGF* 4, 165)

La paura domina il contesto legato alla nascita di un bambino, con particolare attenzione al βοᾶ (un grido improvviso prodotto dal pianto?) dell'*Acrisio* dove comunque tanti indizi conducono alla storia di una donna terrorizzata da sogni notturni<sup>384</sup> e sottomessa ai propri genitori<sup>385</sup>; il destino di Acrisio, morire per mano del nipote si compiva poi a Larissa, quando il nipote lo colpiva urtando il disco lanciato dal re dei Lapiti Elato<sup>386</sup>; in due versi dei *Larisaioi* leggiamo proprio un accenno alla morte di qualcuno

Μηδὲ τῶ τεθνηκότι τὸν ζῶντ' ἐπαρκεῖν αὐτόν ὡς θανούμενον (chi è vivo non dovrebbe (?) andare in aiuto del morto, sapendo che sta per morire anch'egli) (*TrGF* 4, 381)

Se possiamo essere quindi abbastanza sicuri del fatto che un *plot* riguardava l'origine del mito, e uno il destino di Acrisio, una fonte archeologica ci indirizza fino all'arrivo della cassa a Serifo e alla scoperta dei due poveri “naufraghi”<sup>387</sup>. L'unico dato,

---

<sup>384</sup> Cf. *TrGF* 4, 65

<sup>385</sup> Cf. *TrGF* 4, 64

<sup>386</sup> Cf. *TrGF* 4, 380.

<sup>387</sup> Cf. TODISCO (2003):

A 25. Siracusa, Museo Archeologico Regionale P. Orsi, 23910.

quindi, che può in qualche modo portare un contributo, dai frammenti sofoclei, è quest'ultimo per il fatto che pensare ad un'opera sul compimento del vaticinio del destino di Acrisio dovrebbe rappresentare una tessera originale in un panorama deterministico per evitare il quale il nonno di Perseo non si era certamente comportato in un modo in maniera lusinghiera con figlia e nipote. Nessun aiuto, quindi per chi è destinato a morire, visto soprattutto che non meritò alcuna pietà. Qui dobbiamo fermarci.

Della trilogia (?) di Eschilo, *Forcidi*, *Polidette e Diktyulkoi*, se è davvero esistita, ci mancherebbe anche il primo titolo, mentre del secondo e del terzo non si ha quasi niente; di più leggiamo del dramma satiresco. Alcuni indizi ci fanno almeno capire il rapporto di Perseo, nel suo percorso di formazione, con il mondo paterno di provenienza. Una tipologia tipica di tutta la letteratura occidentale, e non solo, qui collegata al rapporto indesiderato dalla madre Danae con Zeus, al ripudio privo di alcun rammarico da parte di Acrisio, che pensa solo a salvare la propria pelle. Perseo poteva così diventare l'eroe senza macchia, figlio di una ragazza madre, Danae, maltrattata ed imprigionata dal padre mentre il riferimento ad esseri mostruosi, appartenenti ad una sfera magico-sacrale ci fa propendere per una scelta che manteneva vivo il legame con una tradizione misterica fondamentale nella religiosità eschilea, vicina anche agli strati più popolari del pubblico; nelle *Forcidi*, ad esempio, potevano esserci creature simili alle Erinni delle *Eumenidi* e l'ambientazione scenografica poteva essere inserita in una remota parte del mondo, con un colloquio molto intenso tra un uomo e dei demoni, in un'atmosfera totalmente liminare, ai confini della realtà.

---

Cratere a campana. Da Camarina, 1. Alt. 0,31; diam. Bocca 0, 32.

A. Al centro: cassa dal coperchio sollevato, da cui emergono una donna (Danae), ammantata e a capo velato, ed un bambino (Perseo) che guarda verso di lei; ai lati della cassa, due pescatori stanti: quello a sin. tiene il coperchio sollevato, quello a d., con berretto nella mano, solleva la mano in segno di stupore...

Sofocle, *Acrisio/Danae* (Arias 1933-1934); Aristia, *Perseo* (Oakley 1982a; Sutton 1984). 460-450

Per un mero motivo diacronico del *plot* premetto subito qualche annotazione sul dramma satiresco, *Diktyulkoi* (*I pescatori con la rete*)<sup>388</sup> dove il *mirabile* si manifestava nell'isola di Serifo quando dal mare un oggetto sconosciuto, trascinato a terra ed aperto, rivelava un contenuto inaspettato: una bella ragazza con il suo bambino. Il pescatore Ditti, fratello del re dell'isola Polidette, scoperta una cassa di legno sulla spiaggia cercava aiuto<sup>389</sup> (seguiva una lunga lacuna); l'arca veniva quindi trascinata a riva e mentre Ditti accoglieva con gentilezza i due scampati, Danae e Perseo, l'interesse erotico per i due "giocattoli viventi" doveva essere in qualche modo sconfitto da Ditti che forse sottraeva al matrimonio con il capo dei satiri, Sileno, l'infelice Danae. La parte più bella che a noi rimane è quella in cui i Satiri e Sileno<sup>390</sup>, impazziti di gioia per questo oggetto del desiderio, sono convinti di poter concludere in fretta il matrimonio tra il loro capo e la bella fanciulla. Ancora un'unione forzata che anche questa volta non andrà a buon fine come sempre succede nell'universo dei satiri. L'incertezza e le lacune del testo ci ostacolano ma è indubbia la disperazione di Danae, abbandonata da Zeus che gli ha riservato queste pene (τάσδε μοι πόνων τιθεῖς, *TrGF* 3, 47 a, 774), ed è arrivato al punto di lasciarla nelle mani di questi bruti (κνωδάλοις με δώσετε, *ibidem*, 775). Pronta ormai a ricorrere ad un estremo rimedio per non essere ributtata in mare lancia (ricordiamo che siamo in un contesto vicino al genere comico) l'accusa più grande<sup>391</sup>

<sup>388</sup> I frammenti provengono da due papiri e sono in qualche modo ascrivibili all'inizio e alla fine del dramma satiresco.

<sup>389</sup> Riusciamo a capirlo dal colloquio tra due personaggi, un pescatore e Ditti probabilmente, come leggiamo in *S*, 3, 46 a.

<sup>390</sup> cf. *S*, 3, 47 a. Un'indicazione sticométrica, al verso 36, ci informa che siamo al verso 800 del dramma satiresco, ancora lontani dalla fine. Dal momento che il *plot* non è ancora concluso è indubbio che ci troviamo di fronte ad un lavoro di lunghezza pari almeno quanto le tragedie superstiti di Eschilo. Un dato molto interessante in rapporto ai 709 versi dell'unico dramma satiresco che leggiamo, il *Ciclope* di Euripide.

<sup>391</sup> «è un atteggiamento che richiama quello di Io nel *Prometeo* e delle Danaidi nelle *Supplici*, ma qui il rimprovero è più esplicito, e il tono deciso di queste parole è in evidente contrasto con lo scoramento espresso poco prima» ZANETTO (2004, 200).



Πεμπ' ἄρωγόν, εἰ δοκεῖ, τινα· σὺ γὰρ μετ]εῖχες αἰτίας τῆς μείζονος, τὴν ζημίαν δὲ πᾶσαν ἐξέτεισ' ἐγώ.

([Zeus] manda qualcuno in mio aiuto, se ti sembra opportuno; tu hai infatti la responsabilità più grande, ma solo io ho dovuto pagare tutta la punizione) (S, 3, 47 a, 782-784)

Teniamo presente che ciò che leggiamo di seguito, fino al v. 832, è occupato da un lungo canto del Coro dedicato all'imminente matrimonio di Sileno con Danae; in precedenza pochi versi allusivi e divertenti di Sileno stesso che gioca con Perseo, usando dei doppi sensi, quando gli sembra che il piccolo guardi (con interesse) la sua calvizie (φαλακρόν, *ibidem*, 788), parola che in greco può essere letta anche come la punta del pene (φαλλὸν ἄκρον). In questo contesto è ancora più evidente che i versi di accusa di Danae a Zeus sono da leggere con un tono ancora più forte, come se Eschilo, sentendosi completamente libero nel contesto satiresco, affidasse a questi versi il suo pensiero su Zeus che ha sedotto una povera fanciulla, forse l'ha fatta anche innamorare (o forse è stato solo un atto di violenza unilaterale), ha generato un figlio con lei per poi permettere che entrambi venissero buttati in una cassa in mare, affidando poi la loro salvezza a dei mostri (nei drammi alla violenza di Polidette) presi da un impulso erotico di gruppo che li fa addirittura sperare che la donna diventi l'oggetto del piacere collettivo: essi pensano che dopo un lungo periodo di astinenza sessuale, vedendo come essi sono giovani, certamente non vede l'ora di fare l'amore con loro<sup>392</sup>. Noi invece conosciamo la verità, detta poco prima, nella disperata invocazione ad uno Zeus che l'ha abbandonata permettendo che fosse trattata come una prigioniera o una schiava.

Purtroppo non possiamo sapere come Ditti riuscisse a sbarazzarsi dell'invadente compagnia portandosi a casa Danae e il piccolo Perseo. Questo è l'inizio dell'avventura di madre e figlio, lontani dalla reggia-prigione, ormai immersi nei meandri del mondo e destinati a vivere insieme per molto tempo;

---

<sup>392</sup> Cf. S 3, 47 a, 824-832)

quet'ultimo è infatti un aspetto originale, utile a capire l'interesse del pubblico.

La trama almeno, se non il testo, ci fornisce, come abbiamo visto, dati essenziali relativi alla natura del dramma satiresco e ad una sua reale forza trasgressiva che rompe qualsiasi tabù etico ed anche religioso; la totale assenza del padre, Zeus, il più importante degli dei, fa sì che il piccolo sia addirittura oggetto delle attenzioni erotiche di Sileno, nell'impotenza della madre rinnegata dalla sua famiglia ed ignara di qualsiasi elemento che la riconduca alla vita reale.

Torniamo ora agli altri drammi eschilei; delle *Forcidi*<sup>393</sup> conosciamo alcuni spunti da Eratostene che ricordando Perseo come eroe posto tra le costellazioni, in virtù della sua gloria e della sua progenie divina, dice che fu mandato da Polidette contro le Gorgoni, dopo aver ricevuto l'elmo e i talari, con cui era capace di viaggiare nell'aria, da Ermes. Eratostene<sup>394</sup> testimonia che le Gorgoni avevano le Graie come custodi, in Eschilo (ὡς Αἰσχύλος φησὶν...ἐν Φορκίσι), che durante i turni di guardia (προφύλακας) si passavano l'unico occhio che possedevano. Perseo avrebbe loro rubato l'occhio, scagliandolo nella Palude Tritonide, assalendo poi le loro padrone e mozzando la testa a Medusa<sup>395</sup>. La testimonianza di Aristotele<sup>396</sup>, invece, quando parla di quattro tipi di tragedia: dramma di intreccio, di sciagure, di carattere e un quarto in cui vengono raggruppate le *Forcidi*, il *Prometeo* e in generale quelli ambientati nell'Ade, non ci permette comunque, a causa di una lacuna testuale<sup>397</sup>, di definirne i particolari<sup>398</sup>. Tentare una ricostruzione dei punti salienti del *plot* è una piacevole

---

<sup>393</sup> Cf. OAKLEY (1988); GANTZ (1993, 304-306); GOINS (1997, 193-210); S 3, 260-261

<sup>394</sup> *Cat.* 22 = *TrGF* 3, 262

<sup>395</sup> Cf. *TrGF* 3, 262.

<sup>396</sup> *Arist., Po.* 1456 a, 2-3

<sup>397</sup> Il testo è mutilo.

<sup>398</sup> Riporto la precisazione di PADUANO (1998, n. 171, 86): «c'è dunque una possibile interferenza con le tragedie fondate sullo spettacolo – e in particolare sull'accentuazione del soprannaturale: in queste rientrano il *Prometeo* di Eschilo...le figlie di Forco o Graie erano tre mitiche vecchie che disponevano complessivamente di un solo occhio e un solo dente, connesse alla saga di Perseo»

tentazione soprattutto perché in questo dramma ci sarebbe stato un intervento divino fondamentale per aiutare Perseo dal momento che tutti gli strumenti utili a vincere la prova erano di carattere magico. Il figlio di Zeus acquisterebbe dunque in Eschilo (anche nel *Polidette*) il giusto ruolo di eroe senza macchia e senza paura con un passaggio importante, a livello teatrale, in una configurazione molto diversa da quella di Eracle; le sue imprese, i suoi successi vivono nel silenzio del padre che diventa così una retrostante presenza, senza la quale niente però potrebbe accadere, ma con il quale non esiste alcun contatto effettivo.

La trama in questione, legata alla sconfitta del mondo infero, può anche essere vista come proiezione della superiorità olimpica su quella dell'Ade; Perseo riscatta la sua infanzia, come in un romanzo di formazione, passa per due imprese, una divina ed una terrena, liberandosi così da qualsiasi retaggio del suo passato e pronto nella tradizione mitica ad affrontare altre imprese ma soprattutto la conquista della sua donna, Andromeda, sconfiggendo ancora una volta le forze del male. Davvero incommensurabile è, in questa chiave, la perdita dei drammi a lui legati, dato che il teatro poteva legare a questa figura l'alternativa di giudizio tra uomini e dei, mentre con Eracle si consumava la frattura tra le due realtà, nella solitudine e nella sconfitta finale del suo ruolo come padre di famiglia. Due poli drammatici che rispecchiavano la duplice essenza dell'uomo. Forte è comunque la suggestione della testimonianza di Apollodoro<sup>399</sup>, molto più vasta di quella di Igino<sup>400</sup> e tale, nella sua ripartizione, da far pensare ad una derivazione senza dubbio vicina a fonti tragiche:

2, 4, 1: l'oracolo di Acrisio; la prigionia di Danae; la violenza sessuale (o Preto o Zeus) su Danae; l'abbandono della cassa con i due prigionieri in mare e l'arrivo a Serifo.

2, 4, 2: Polidette, fratello di Ditti, s'innamora di Danae ma è ostacolato in questo da Perseo, ormai adulto. Finge allora di voler sposare Ippodamia, figlia di Enomao, e convoca gli amici

---

<sup>399</sup> 2, 4, 1-2

<sup>400</sup> *Fab.* 63

in modo da avere un dono comune per le future nozze. Il re accetta la proposta di Perseo che si dice pronto a portargli anche la testa della Gorgone. Sotto la guida di Ermete e di Atena Perseo arriva dalle Forcidi, si impadronisce del loro unico dente e per restituirglielo impone loro di mostrargli la via che conduce dalle Gorgoni. Con la *kibisis*, i calzari e il berretto (che lo rende invisibile) affronta il volo verso l'Oceano dove infine trova le Gorgoni<sup>401</sup> (Steno, Euriale e Medusa) addormentate; Atena lo guida mentre voltato esegue la decapitazione di Medusa seguendo l'azione nei riflessi del suo scudo. Tutto il contenuto di un dramma (?) in un paragrafo, succinto ma molto chiaro.

Per quanto riguarda le testimonianze archeologiche, nonostante alcuni studi di rilievo, queste non rievocano momenti di carattere drammaturgico<sup>402</sup>.

Ovidio<sup>403</sup> riprende alcuni momenti di questa storia, con una inversione cronologica; dopo il banchetto per le nozze di Perseo e Andromeda lo sposo racconta la sua avventura: le Graie vivono ai piedi dell'Atlante

---

<sup>401</sup> Queste terribili creature, dice Apollodoro che hanno serpenti per capelli, zanne da cinghiale, mani di bronzo e ali d'oro con le quali potevano volare.

<sup>402</sup> Cf. ad esempio TODISCO (2003):

A 19. Metaponto, Museo Archeologico Nazionale, 20. 145.

Cratere a colonnette. Da Pistocchi, 1. Alt. 0, 395; diam. 0, 325. A. Uomo stante (Posidone?), avvolto in un ampio mantello e appoggiato ad una lunga asta; Perseo in fuga verso d. con un lembo della *kibisis* trattenuto con la sin. e l' *harpe* nella d. Ermete avanzante nella medesima direzione, con la testa rivolta in senso contrario. B. le tre Graie, stanti, cieche e dotate di chitone ed ampio mantello: la prima solleva la mano d.; la seconda solleva entrambe le braccia; la terza solleva le mani, di cui una nascosta dal mantello. Eschilo, *Forcidi* (Oakley 1988b; Green 1995 a). Ceramografo del gruppo indeterminato dei primi Manieristi. Circa 460.

e

C 24. Città del Vaticano, Musei, 35004 (già Napoli, Collezione Astarita, 53)

Cratere a campana. Alt. 0, 315; diam. Orlo 0, 29; diam. Piede 0, 128. A. Giovane nudo seduto (Perseo), con una testa di lupo come copricapo e calzari alati; Atena con *harpe*, stante e col piede appoggiato su un rialzo roccioso. Nel campo: scudo, foglia cuoriforme (?). B. Due giovani ammantati, di cui uno con lancia. Nel campo: rosette, piastrino. Eschilo, *Forcidi* (Jones Roccas 1994a). Pittore della Libagione. 345-320 (TODISCO 2003, 366-367)

Cf. SÈCHAN (1926, 107-113) e OAKLEY (1988)

<sup>403</sup> *Met.* 4, 753-803.

*geminas habitasse sorores  
Phorcidas unius partitas luminis usum;  
id se sollerti furtim, dum traditur, astu  
supposita cepisse manu*

(vivono due sorelle, figlie di Forco, che si dividono l'uso di un solo occhio; lui glielo rapì con sollecita astuzia, parando la mano mentre se lo passavano) (Ov. *Met.* 4, 774-777)

Dopo aver tolto loro l'unico occhio che hanno giunge alla dimora delle Gorgoni e mozza la testa a Medusa;

*perque abdita longe  
deviaque et silvis horrentia saxa fragosis  
Gorgoneas tetigisse domos passimque per agros  
perque vias vidisse hominum simulacra ferarumque  
in silicem ex ipsis visa conversa Medusa;  
se tamen horrendae clipei, quod laeva gerebat,  
aere repercusso formam adspexisse Medusae,  
dumque gravis somnus colubrasque ipsamque tenebat,  
eripuisse caput collo, pennisque fugacem  
Pegason et fratrem matris de sanguine natos.  
Addidit et longi non falsa pericula cursus,  
quae freta, quas terras sub se vidisset ab alto  
et quae iactatis tetigisset sidera pennis*

(Con un lungo cammino per rocce impervie e nascoste, con foltissimi boschi, giunse alla casa delle Gorgoni; qua e là per i campi e per strade aveva visto figure di uomini e di animali mutati da esseri vivi in pietra, per aver visto Medusa; ma lui guardò la forma del mostro orrendo riflessa nello scudo di bronzo che portava al braccio sinistro e, mentre un sonno pesante bloccava lei e i serpenti le staccò il capo dal collo: dal sangue nacquero Pegaso, il cavallo alato, ed il fratello. Aggiunge i pericoli autentici del lungo viaggio, i mari e le terre che aveva visto dall'alto, le stelle che aveva toccato battendo le ali) (*ibidem*, 777-789)

Quello che potrebbe essere un indizio sul dramma riguarda gli accenni al viaggio di Perseo in queste terre remote (campi e strade costellati di animali ed uomini mutati in pietra), suggestivo richiamo ad uno stile eschileo che certamente non trascurava cataloghi e descrizioni di luoghi. Solo questo sembra peculiare.

Del *Polidette* non sappiamo davvero niente a parte l'inclusione del dramma nel catalogo medievale relativo alle opere di Eschilo. Il nome ci rimanda al re di Serifo che desiderando sposare Danae aveva mandato Perseo alla ricerca della testa di Medusa, nella speranza di togliersi di mezzo il figlio dell'amata; Perseo non solo fece ritorno da vincitore ma usò la testa mozzata della Gorgone per pietrificare il pretendente non desiderato dalla madre. Possiamo qui riprendere il sunto di Apollodoro e una citazione ovidiana:

- Apollodoro (2, 4, 3), dopo una lunga parentesi sulle vicende legate ad Andromeda, alla fine del terzo paragrafo racconta che Perseo trovò la madre rifugiata presso un altare insieme a Ditti in seguito alla violenza con la quale Polidette la perseguitava; corso immediatamente a cercarlo lo trovò con un gruppo di amici e voltatosi all'indietro tirò fuori dalla *kibisis* la testa della Gorgone cosicchè chiunque la guardò rimase pietrificato nella medesima posizione in cui si trovava in quel momento. Con grande precisione conclude che messo Ditti sul trono di Serifo, riconsegnò a Hermes tutti gli strumenti magici perché li rendesse alle Ninfe, e ad Atena dette la testa mozzata che fu messa al centro del suo scudo.

Interessante anche la breve versione di Ovidio che fa punire Polidette per la sua incredulità:

*Te tamen, o parvae rector, Polydecta, Seriphi,  
nec iuvenis virtus per tot spectata labores  
nec mala mollierant, sed inexorabile durus  
exerces odium, nec iniqua finis in ira est.*

*Detrectas etiam laudem fictamque Medusae  
arguis esse necem. «Dabimus tibi pignora veri.*

*Parcite luminibus!» Perseus ait oraque regis  
ore Medusaeo silicem sine sanguine fecit.*

(Tu tuttavia, Polidette, re della piccola Serifo, non ti lasciasti placare dal valore del giovane, mostrato in tante imprese, né dai suoi dolori: mantieni verso di lui un odio implacabile, e non c'è fine alla collera ingiusta. Denigri perfino la sua gloria e sostieni che è falsa l'uccisione di Medusa. «Ti darò prova del vero» gli disse Perseo. «Protegete i vostri occhi!», e col volto della Gorgone fece del volto del re una pietra priva di sangue) (*ibidem* 5, 242-249)

Il *Polidette* poteva quindi essere l'ultimo della trilogia, dedicata esclusivamente alla vendetta del figlio nei confronti della violenza compiuta dal re Polidette sulla madre, ma in realtà niente impedisce di pensare che fosse il primo, in una trilogia che al momento risulta deficitaria di un'opera<sup>404</sup>. Fondamentale, comunque, un'ultima annotazione sul contenuto di queste tre opere eschilee a proposito dell'argomento che in qualche modo indica il rapporto tra l'eroe e la madre come motivo fondante; la loro lotta per la sopravvivenza, la solitudine e la vittoria finale contro il malvagio non possono che derivare dal bisogno, intrinseco anche nelle scarse testimonianze, di porre di fronte al pubblico la stridente noncuranza di Zeus, oggetto di forti preghiere, mai compartecipe del destino dei due. Insisto su questo pensiero per impostare in tale chiave di confronto ciò che leggiamo in Euripide. Della *Danae*<sup>405</sup>, infatti, sebbene i

---

<sup>404</sup> Riporto come testimonianza iconografica un cratere a calice di cui leggiamo la descrizione in TODISCO (2003):

A 26. Catania, Museo Civico, 4399 (1677; 697)

Cratere a calice. Da Camarina. Alt. 0, 51; diam. Orlo 0,52. A. Donna stante (ninfa; Forcide?); Gorgone in fuga verso sin.; Posidone in movimento verso d., preceduto da una seconda Gorgone in fuga. B. Donna (Andromeda?), seduta su una roccia; Atena stante; giovane (Perseo) ammantato, stante con *arpe* e la testa della Gorgone; re (Polidette) seduto; vecchio (Ditti), ammantato ed appoggiato ad un bastone. Eschilo, *Polidette* (Oakley 1988b). Pittore di Mykonos. 460-450

<sup>405</sup> I criteri metrici indicano, per questo dramma, una data che può essere compresa tra il 455 e il 425 a. C. Cf. CROPP-FICK (1985, 78).

«L'unico riferimento sicuro è l'accenno di uno scrittore bizantino, Giovanni Malala (ca. 491-578 d. C.), che nella sua *Cronografia* (2, 4, 19 D.) scrive: «Il dottissimo Euripide raccontò nella composizione di questo dramma che Danae fu buttata in una cassa e gettata in mare, perché era stata violata da Zeus tramutato in oro» C'è poi rimasta una *hypothesis* di età bizantina (V-VI sec. d. C.), in forma abbreviata, ma risalente probabilmente a un argomento antico (v. Luppe in *ZPE* 87, 1991, pp. 1-7; 95, 1993, pp. 65-69): «Acrisio, re di Argo, in seguito a un oracolo custodiva la figlia Danae, che era bellissima, rinchiusa nel suo appartamento. Zeus si innamorò di lei, ma poiché non sapeva come possederla si trasformò in oro e colando dal tetto nel grembo della ragazza la rese incinta. Quando fu tempo Danae mise al mondo un bambino. Acrisio lo venne a sapere e rinchiuso entrambi in una cassa, che ordinò di gettare in mare. Ma le Nereidi videro questo misfatto e si impietosirono: così misero la cassa nelle reti di pescatori di Sisifo; in tal modo si salvarono la madre e il figlio, il quale da adulto fu chiamato Perseo: Personaggi del dramma: ERMETE, DANAÈ, NUTRICE, ACRISIO, NUNZIO, CORO, ATENA» MUSSO (2009, n. 1, 256)

frammenti siano di carattere gnomico, si può trovare traccia di essi in Apollodoro<sup>406</sup> e quindi riferirli alle origini del mito fino al destino che attende madre e figlio a Serifo. Se l'argomento principale era la nascita di Perseo è ovvio chiedersi se vi fosse comunque traccia del rapporto tra Danae e Zeus; a questa domanda, viste le condizioni del testo, non si può dare risposta se non che Acrisio, trovando dell'oro nella camera della figlia pensava ad un seduttore molto facoltoso, tanto che il re degli dei veniva scambiato per un uomo ozioso che aveva tempo per innamorarsi, con la riflessione che nessun uomo che chiede l'elemosina per vivere ha tempo di innamorarsi<sup>407</sup>, di quel poco che noi abbiamo ben cinque frammenti vertono su questo tema: un padre descritto con ironia, assillato dal pensiero che la figlia venga corteggiata da qualcuno che ha grandi disponibilità, e che quindi potrebbe far avverare il vaticinio a lui letale<sup>408</sup>.

Se la scena si svolgeva di fronte al palazzo reale di Argo molto difficilmente si poteva vedere la camera-prigione di bronzo della povera Danae, il luogo da cui direttamente veniva poi trasportata, insieme al figlio, nella «bara»<sup>409</sup> che veniva poi abbandonata alle onde del mare<sup>410</sup>. Uno spazio aperto, visibile, doveva contrapporsi a due spazi chiusi, invisibili al pubblico. E Acrisio stesso rivolgendosi forse alla moglie canta la gioia di avere in casa un bambino<sup>411</sup>, con toni altamente idilliaci e vicini alla commozione che offre la natura. Difficile quanto affascinante riflettere, in termini generali, su questo contesto, seguito poi da altri brevi passi che riguardano il mondo femminile, per concludere con parole di Danae che inequivocabilmente si riferiscono alla sua persona. Senza

---

Per le forti perplessità sull' *hypothesis* di età bizantina cf. *JVL* 2, 55-57 e *EF* 1, 338-345. Cf. per il tema e il testo *JVL* 2, 47-71 e *EF* 1, 323-325; AÉLION (1986, 151-157); HUYS (1995); KARAMANOU (2006); *LIMC* 3, 1, 325-337, s. v. Danae

<sup>406</sup> È la stessa traccia che abbiamo già analizzato in rapporto ai drammi eschilei su Perseo.

<sup>407</sup> Cf. *TrGF* 5, 322.

<sup>408</sup> Cf. *TrGF* 5, 324-328.

<sup>409</sup> La camera di bronzo prefigura il luogo in cui Danae e Persio saranno rinchiusi, quello che le fonti chiamano λάρναξ, parola di indubbio significato funerario.

<sup>410</sup> È la concisa notizia che ci fornisce Giovanni Malala.

<sup>411</sup> Cf. *TrGF* 5, 316-318.



arrivare ad immaginare situazioni come quelle della *Samia* di Menandro, in cui una donna si finge madre al posto di un'altra donna, ed un relativo coinvolgimento della madre, Euridice, nel salvataggio del nipotino, sembra quasi che ognuno, giocando la sua parte, parli di un bambino ideale che non c'è, ma che invece Danae ha già partorito e tenta quindi un primo approccio per vedere i limiti di accettazione. Del resto la menzione di una Nutrice, in Ferecide, e l'immagine che ne abbiamo in un'idria attica del 430 a. C. ca<sup>412</sup>, mentre si avvicina a Danae, dopo che questa ha ricevuto sul suo corpo la pioggia d'oro farebbe pensare ad un piano segreto delle due<sup>413</sup>; si parla comunque del *topos* delle donne come ingannatrici sublimi<sup>414</sup> cui sembra rispondere il coro<sup>415</sup>: le donne sono sempre in condizioni di inferiorità perché gli uomini le tengono in disparte<sup>416</sup>.

In conclusione dobbiamo trarre le nostre conclusioni legate all'esecuzione teatrale. Acrisio tesse le lodi della gioia che dà un bambino alla casa in cui nasce, il desiderio stroncato definitivamente dall'oracolo di Delfi: non avrà figli maschi, anzi il figlio maschio della figlia lo ucciderà. Potremmo essere dunque nella primissima parte del dramma, in attesa di una risposta di Apollo al dio si rivolge il re sperando in un fausto responso

Γύναι, καλὸν μὲν φέγγος ἡλίου τόδε

(Donna, com'è bella la luce del sole) (*TrGF* 5, 316, 1)

Poi il vaticinio riportato da un Messaggero, la prigionia di Danae, la pioggia d'oro che la rende incinta, nel racconto della Nutrice (?)<sup>417</sup> con la quale la principessa escogita un piano<sup>418</sup> per

---

<sup>412</sup> Cf. *LIMC* 3, 1, 6. Un'opera inedita (a Boston), con una scena comprendente tre personaggi: Hermes, la Nutrice e Danae che riceve la pioggia d'oro.

<sup>413</sup> Un motivo che conosciamo da altri drammi euripidei e soprattutto dall' *Eolo*

<sup>414</sup> Cf. *TrGF* 5, 320 e 321.

<sup>415</sup> Cf. *TrGF* 5, 319.

<sup>416</sup> Poll. 4, 111 dice che Euripide usava qui il Coro di donne come quello della commedia per parlare, con voce maschile, come nella *parabasis*, rivolgendosi direttamente al pubblico.

<sup>417</sup> Lo potrebbe indicare l'idria di Boston di cui abbiamo parlato.

<sup>418</sup> Cf. *TrGF* 5, 321.

salvare il nascituro (anch'ella cercherà di convincere il padre a lasciarle fare un bambino, come indica il vocativo πάτερ in *TrGF* 5, 323, 4). La scoperta della polvere d'oro fa ricollegare questo desiderio della figlia con le visite di un ricco amante che con i suoi soldi ha corrotto (?) la Nutrice ed è entrato nella camera prigione di Danae. Perseo viene scoperto ed un Messaggero racconta come madre e figlio siano buttati in mare. Il cielo è come il destino degli uomini, d'estate brilla, d'inverno è plumbeo, così alcuni uomini vivono in una solare serenità, altri nelle disgrazie, e la morte arriva improvvisa anche nella ricchezza, allo stesso modo in cui passano gli anni<sup>419</sup>, un pensiero in sintonia con quanto dirà il *deus ex machina* (?) raccontando l'approdo della cassa galleggiante con i due naufraghi e questo, se realmente presente, doveva essere in sintonia con un ovvio riferimento al padre, Zeus, che finalmente, ascoltando la preghiera di Danae<sup>420</sup> interveniva per salvarli.

Giunti all'epilogo della parte del mito di Perseo relativa al suo nucleo familiare d'origine, o meglio alle vicende che riguardavano la rocambolesca, ma triste, storia di madre e figlio, il *Ditti*<sup>421</sup> di Euripide si ricollegava, sia nel *plot* che nella scenografia alle *Forcidi* di Eschilo; ne scopriremo il motivo. Anche in questo caso Ferecide<sup>422</sup> e Apollodoro<sup>423</sup>, ma anche da un importante cratere apulo a volute dell'inizio del quarto sec. a. C.<sup>424</sup> sono le nostre fonti.

Sono passati diversi anni rispetto alla storia di cui trattava la *Danae* euripidea; sulla scena troviamo la baracca<sup>425</sup> di Ditti o in

---

<sup>419</sup> Cf. *TrGF* 5, 330.

<sup>420</sup> Molto probabile l'allusività della meravigliosa preghiera di Danae a Zeus che leggiamo in Simonide.

<sup>421</sup> Il nome vuol dire in greco "Signor Rete", anch'egli un figlio di Zeus. Faceva parte della tetralogia del 431 a. C. che comprendeva la *Medea*, il *Filottete* e il dramma satiresco *I mietitori*. Per il testo cf. *JVL* 2, 73-92 e *EF* 1, 346-359 Cfr. AÉLION (1983, 1, 263-270 e 1986, 157-160); GANTZ (1983, 303-304 e 309-310); KARAMANOU (2006, 119-126); *LIMC* 7, 1, 427-428 s. v. *Polydectes* e 3, 1, 325-337 s. v. *Danae*

<sup>422</sup> Cf. Pherecid. *FGrH* 3 F 10-11

<sup>423</sup> Apollod. 2, 4, 2-3 con notizie che in parte ritroviamo in *P. Oxy.* 2536, un commentario frammentario di Teone a Pindaro, *Pitiche*, 12, 14

<sup>424</sup> Cf. *LIMC* 7, 6 s.v. *Polydectes*; TODISCO (2003, AP 67); TAPLIN (2007, 67)

<sup>425</sup> Cf. *TrGF* 5, 382

alternativa il Palazzo reale di Serifo con la baracca posta in primo piano<sup>426</sup>. Il suo fratellastro Polidette, come sappiamo, follemente innamorato di Danae non poteva sposarla per il netto rifiuto di Perseo; il tema dunque del figlio che difende ad ogni costo la madre di fronte a qualsiasi richiesta erotica non va dimenticato. Polidette finge allora di voler sposare Ippodamia, figlia di Pelope, e di aver quindi bisogno di doni di nozze di valore per presentarsi al terribile e sanguinario quanto ipotetico suocero. Perseo si dice pronto a portargli anche la testa della Gorgone, pensando poi di usarla contro di lui immaginiamo noi, e il re accetta, a sua volta sicuro che l'odioso ragazzo perirà nell'impresa. Il resto dell'impresa è ciò di cui abbiamo parlato per le *Forcidi* eschilee, così come ciò che segue è immaginabile strettamente legato al *Polidette*; certo questo non è un dato da trascurare per l'ispirazione euripidea.

Di ritorno con la testa di Medusa nella sua sacca egli trova Danae e Ditti in un santuario, lì rifugiatisi per scampare al tentativo di Polidette di prendersi Danae, in un modo o in un altro. Perseo allora, grazie alla sua macabra reliquia, trasforma in pietra Polidette e i suoi cortigiani; dà il trono a Ditti e forse si convince a cedere la madre, come regina, a quest'ultimo.

Dopo un prologo<sup>427</sup> in cui si nomina Serifo e quindi il modo in cui Danae e Perseo sono stati trovati sulla spiaggia, comunque una mera ipotesi legata alla citazione del nome dell'isola, vediamo quali possono essere stati i passaggi di un'opera così importante nella produzione euripidea proprio nel settore che cerchiamo di analizzare, nei suoi riflessi drammaturgici: le modalità del rapporto intimo tra uomini e dei. Nell'indubbio *plot* relativo alla storia di Danae, Perseo, Ditti e Polidette, la donna ha un atteggiamento frigido nei confronti dell'*eros*, quello di chi è già stato bruciato da questo sentimento

καί μ' ἔρωσ ἔλοι ποτέ οὐκ εἰς τὸ μῶρον οὐδέ μ' εἰς Κύπριν  
τρέπων

---

<sup>426</sup> Cf. KARAMANOU (2006, 139-141)

<sup>427</sup> Cf. *TrGF* 5, 330b.

(e non mi capiti mai di essere preda di un amore che porta alla lussuria o a Cipride) (*TrGF* 5, 331)

L'unico cui Danae potrebbe pensare è Ditti che, come leggiamo in Plutarco<sup>428</sup>, cerca di consolarla sulla sorte del figlio nell'incontro con la Gorgone<sup>429</sup>; il pianto non farà tornare il figlio. Perseo, dunque, almeno in una parte del dramma è assente e i due fratelli, Ditti e Polidette, si scontravano forse in un agone<sup>430</sup> ma soprattutto Polidette cercava di convincere qualcuno dell'inevitabilità del suo matrimonio con Danae; i toni dei frammenti in questione<sup>431</sup> non sono forti, un uomo con figli già grandi si è innamorato senza averlo scelto concettualmente non originali, pur facendo pensare almeno ad una sezione non piccola dedicata a questo capriccio del re

Il tema dell' *eros* è strettamente legato alla storia di Danae come abbiamo visto anche nella *Danae* di Euripide a proposito dell'amore immaginato da Acrisio del ricco immaginifico pretendente della figlia. Poco viene messo in risalto questo aspetto di *femme fatale* di Danae, basta pensare a quello che abbiamo letto nei *dictiulci* di Eschilo, perché siamo portati forse a rimuovere l'assenza totale, mitica e misterica del dio che le dà il primo figlio, Zeus. Se vogliamo inserire l'opera nel *corpus* euripideo, dobbiamo recuperare lo spirito dell'opera attraverso la singola testimonianza e la raffigurazione di Perseo come eroe pacificatore; il tiranno viene sconfitto<sup>432</sup>, Ditti, colui che aiuta i due fin dal loro arrivo a Serifo, servirà, come abbiamo accennato a far superare a Danae il ricordo di tutte le brutte avventure successive alla pioggia d'oro di Zeus e a trovare, forse, quell'amore moderato tanto caro ad Euripide, che le sarà accanto per il resto dei suoi giorni. Perseo raggiunge, a questo punto della saga, la sua piena maturità di personaggio, un passaggio molto importante che la prosa poteva fissare molto

---

<sup>428</sup> *Consol. ad Apollon.* 106 A

<sup>429</sup> Cf. *TrGF* 5, \*\*332

<sup>430</sup> Cf. *TrGF* 5, 333-337

<sup>431</sup> Cf. *TrGF* 5, 338-340

<sup>432</sup> Impossibile, purtroppo, creare collegamenti con la data di messa in scena, il 431 a.C. e l'inizio della guerra del Peloponneso.

più lentamente. Una tragedia quindi, a mio parere, improntata ad un chiaro laicismo che grazie ai toni della favola fa dimenticare al pubblico il rapporto tra Danae e Zeus, nella riacquisizione che più laica non potrebbe essere; dopo la prova contro la Gorgone Perseo è pronto ad affrontare qualsiasi difficoltà divenendo una sintesi perfetta legata ad un aiuto divino mai direttamente proveniente da Zeus, e nelle imprese legate alla sua futura moglie, descritte da Euripide nell'*Andromaca*, si libera completamente da questo retaggio.

Ogni riferimento testuale al *Ditti* termina con il frammento che ci rimanda al ritorno di Perseo dopo l'uccisione della Gorgone e al relativo salvataggio della coppia che si era rifugiata su un altare, nell'accento ad una Danae sfinita dalle prove che aveva dovuto affrontare<sup>433</sup>. Un Messaggero poteva raccontare la vendetta di Perseo su Polidette, così come un *deus ex machina*<sup>434</sup> poteva, nell'esodo, annunciare il futuro destino dell'eroe e la fine delle sofferenze di Danae, andata in sposa a Ditti, il nuovo re di Serifo, ma questa è solo una congettura influenzata dalle fonti mitologiche su cui ci siamo ampiamente soffermati.

### c) *Antiope* (Euripide)

Concludiamo con il *plot* legato ad una donna bellissima, Antiope, figlia di un re della Beozia, Nitteo; amata da Zeus, sotto forma di satiro, partorì due gemelli. Prima del parto la ragazza era però scappata di casa ed era stata accolta dal re di

---

<sup>433</sup> Cf. *TrGF* 5, 342. Per questa scena potrebbe essere importante il documento iconografico cui abbiamo già fatto cenno: cf. TODISCO (2003): Ap 67. Princeton, University Art Museum, 1989. 40

Cratere a volute. A. in alto: Afrodite seduta con Eros accanto; due donne sedute. In basso: re (Polidette), stante; all'interno di un tempio, vecchio stante (Ditti) che prende per mano una donna (Danae), seduta su un altare; alle loro spalle: statua di Posidone e due *phialai*; Perseo in movimento verso sin. (...)

Euripide, *Ditti* (Jones Roccas 1994b). Pittore dell'Ilioupersis. 365-355.

<sup>434</sup> KARAMANOU ((2006, 133-134) pensa a Poseidone.

Sicione, Epopeo, mentre il padre, incapace di capire il suo comportamento si era suicidato incaricando il fratello Lico di vendicarlo, cosa che avvenne con la conquista di Sicione, l'uccisione di Epopeo e la cattura di Antiope. La principessa, incatenata sul Citerone, partorì due bimbi che furono abbandonati sulla montagna e poi salvati da un pastore che li allevò dandogli il nome di Anfione e Zeto. Zeto si dette ad attività manuali quali la lotta e l'allevamento mentre il fratello, che aveva avuto in dono da Ermes una lira, si dedicò alla musica e nelle frequenti liti sui meriti delle loro arti, cedette alla prepotenza di Zeto. La loro madre intanto era sempre prigioniera dello zio, trattata come una schiava dalla moglie Dirce, gelosa per la sua bellezza. Una notte avvenne un miracolo, Antiope fu liberata dai vincoli che la rendevano prigioniera e ciò le consentì di correre, senza essere vista, alla capanna in cui abitavano i figli. Zeto credendola una schiava in fuga non volle aiutarla. Dirce, intanto, durante una cerimonia sacra a Dioniso ritrovò Antiope e decise di ucciderla. I figli allora, informati dal pastore che li aveva salvati di come stavano effettivamente le cose salvarono la madre e uccisero invece la zia legandola alle zampe di un toro; quando fu il turno di Lico Ermes lo salvò ma gli ordinò di cedere il trono ad Anfione. I due fratelli regnarono su Tebe circondandola di mura e mentre Zeto trasportava a mano le pietre Anfione le trasportava grazie al suono magico della sua lira.

L'argomento della tragedia di Euripide che prende il nome dalla principessa, *Antiope*<sup>435</sup>, è riassunto in Igino<sup>436</sup> che scrive tra l'altro due versioni della storia, ma la seconda ha un esplicito riferimento, nel titolo che la precede, al nostro autore. La trama euripidea è uguale anche in Apollodoro<sup>437</sup> e quindi entrambi potrebbero discendere dalla medesima didascalia tragica.

---

<sup>435</sup> Cf. *TrGF* 5, 1, 179-223. Il commediografo Eubulo mise in scena una parodia della tragedia di Euripide mentre Pacuvio scrisse un' *Antiope* che secondo Cicerone (*Fin.* 1, 2, 4) sarebbe stata addirittura una traduzione di quella euripidea, cf. *TrRF*, 86-90 e D'ANNA (1967, 48-52 e 185-189).

<sup>436</sup> *Fab.* 8; cf. in diversa versione *Fab.* 7.

<sup>437</sup> 3, 5, 5

I frammenti<sup>438</sup>, numerosi, ci permettono tra l'altro di capire come fosse rilevante per i gemelli il tema della paternità di Zeus successivamente al ricongiungimento con la madre; certo è purtroppo impossibile fissare l'aspetto più importante che poteva imporre ad Euripide una riflessione più profonda diversificando questo intreccio nel ruolo anche filosofico attribuito ai due giovani nella loro contesa<sup>439</sup> sullo stile di vita ideale che si riflette comunque anche sulla madre

〈ANTIOPE〉

φρονῶ δ' ἄ πάσχω, καὶ τόδ' οὐ σμικρὸν κακόν·  
τὸ μὴ εἰδέναι γάρ ἡδονὴν ἔχει τινὰ  
νοσοῦντα, κέρδος δ' ἐν κακοῖς ἀγνωσία

(Conosco ciò che subisco, e questa non è una piccola disgrazia. Non sapere infatti fa piacere al malato, l'ignoranza, quando si sta male, è infatti un vantaggio<sup>440</sup>) (*TrGF* 5, 205)

Riporto solo un frammento che sembra aprire uno spiraglio sullo spazio che poteva occupare proprio la volontà di due dotti giovani che, venuti a sapere di essere figli di Zeus, indagavano su qualsiasi aspetto riguardasse la loro madre ed il sommo degli dei

AMFIONE

οὐδὲ γὰρ λάθρα δοκῶ  
θηρὸς κακούργου σχήματ' ἐκμιμούμενον

σοὶ Ζῆν' ἐς εὐνήν ὥσπερ ἄνθρωπον μολεῖν (*TrGF* 5, 1, 210)

(non penso infatti che Zeus di nascosto, sotto forma di una bestia malvagia<sup>441</sup>, sia venuto a letto con te come un uomo)

---

<sup>438</sup> Cf. *ESFP* 2, 259-329

<sup>439</sup> Cf. *TrGF* 5, 1, 183-189 e 193-202; Pacuvio, 2, 4, 5 (di D'ANNA 1967)

<sup>440</sup> «It seems difficult to explain how Antiope's new ideas about pleasure, illness, and knowledge have developed from those of Phaedra. It becomes easier if we return once more to the objections Socrates raised against the statements of Medea and of the second Phaedra...Admetus, Medea, and the two Phaedras suffered from moral insufficiency. For Antiope it is not her own deeds which are under question. She has been treated ignominiously by Zeus and by fate. This recalls the situation of Simonides' Danae who, enclosed in a wooden chest with her baby Perseus and driven over the stormy sea complains that Zeus, the father of her son, does not help her. This recalls also the Danae in Aeschylus' *Diktyulkois*» SNELL (1967, 81, *passim*)

Secondo Clemente Alessandrino<sup>442</sup> che cita questi versi<sup>443</sup> sarebbero parole di Anfione rivolte alla madre Antiope; mancando il contesto sfugge anche il valore del passo ma è indubbio che l'interesse per il padre, Zeus, poteva aprire un varco nella conoscenza di due genitori solo allora scoperti.

Non è quindi un caso che questo capitolo non finisca qui, in un ipotetico morboso interesse nella riscoperta di una famiglia sconosciuta, ma prosegua nell'ultimo, il quarto, strettamente collegato al precedente da il più imponente, forse, figlio di Zeus avuto con una donna, Eracle, la cui vita terrena viene spesa completamente ad affermare la sua natura e la conseguenza ascisa verso il cielo.

---

<sup>441</sup> gli Scoli ad A. R. 4, 1090 parlano invece di un'altra versione secondo la quale Zeus si sarebbe presentato sotto forma di un Satiro per fare all'amore con Antiope.

<sup>442</sup> Un padre della Chiesa vissuto a cavallo tra il secondo e il terzo secolo d. C.

<sup>443</sup> Cf. *Strom.* 5, 14, 111.



## Capitolo quarto

### **Oikos e Thanatos, *amare e uccidere:***

### ***Eracle, il figlio di Zeus e Medea, la nipote di Elios***

Eracle e Medea, personaggi così diversi nella loro essenza e nel loro percorso umano, sono invece legati, in campo drammatico, da un motivo profondo: l'impossibilità di vivere all'interno della famiglia e della casa, condannati come sono a subire la loro duplice essenza, terrena e celeste.

Il genere tragico si concentra su uno o su più aspetti particolari di una saga mitica che sceglie e tramanda nel tempo, secondo il rito agonale; in questo caso sembra aver prediletto il motivo dell'isolamento dei due protagonisti in rapporto ai loro nuclei familiari: ogni tentativo in tal senso risulta inutile e il legame con il mondo sovranaturale trascina con sé i residui di una ricercata normalità.

Eracle, nella volontà di dimostrare la sua natura divina, come figlio di Zeus, tramite le sue imprese sovrumane, misteriose e miracolose, calpesta i doveri coniugali e diventa un omicida, guidato dall'odio di Era, quando stermina la stirpe generata con Megara, al pari di Medea che dopo aver assassinato il fratello, per fuggire con l'uomo amato, uccide anche Creonte e Glauce, Pelia, i propri figli, per fuggire poi con il carro del Sole.

L'itinerario drammatico di Eracle comprende anche la sua famiglia di origine, il padre adottivo, Anfitrione, e la madre Alcmena, quello di Medea invece, dopo l'abbandono della terra

natale, la rende solitaria esecutrice di una forza omicida implacabile. Il tratto comune al comportamento di entrambi, tendente al solipsismo, non viene mai corretto o moderato ed essi diventano una libera espressione della realtà umana e di quella divina che doveva inquietare fortemente l'animo degli spettatori per la mancanza di una conciliazione razionale tra le potenzialità della loro essenza. Ecco così che la produzione tragica ne ha fatto due creature simili nell'agire disumano, due assassini, soli in un destino a tratti incerto, come se dovessero rimanere confinati in un limbo che non appartiene pienamente né al cielo né alla terra, ricordando solo in parte che Eracle era uno dei pochi semidei ad aver ottenuto di diventare un dio, certamente dopo un lungo cammino sulla terra, e ad aver vissuto come uomo, cosa che lo rendeva così diverso dal fratellastro Dioniso.

## 1) Le due famiglie di Eracle

La crisi dell'eroe tradizionale e del suo ruolo nell'etica della *polis* greca è all'origine della strage che compie Eracle nei confronti del suo nucleo familiare; egli rappresenta infatti le difficoltà ad inserirsi in una *oikia*, tradizionalmente intesa, e ciò che avviene nell'*Eracle* euripideo è legato appunto ad un inquadramento del mito inteso come storia delle origini di cui si è tramandato ciò che si ricorda.

La posizione nel nucleo in cui egli nasce è ambigua; tramite il padre mortale, Anfitrione, e la madre Alcmena egli appartiene al *ghenos* dei Perseidi<sup>444</sup>; un argivo, dunque, nato casualmente a Tebe. Il vero padre è Zeus che approfitta dell'assenza di Anfitrione, in guerra contro i Teleboi, per ingannare Alcmena, assumendo le forme del marito e per giacere con lei in una notte che sembrava non avere mai fine. Anfitrione, tornato al mattino,

---

<sup>444</sup> I due nonni, paterno e materno, Alceo ed Elettrione, erano entrambi figli di Perseo e di Andromeda.

dà ad Alcmena un secondo figlio, Ificle, fratello gemello di Eracle ma di poche ore più giovane diventando così il padre putativo del primogenito, dopo che Zeus ha chiarito alla coppia come sono andate realmente le cose. Il discendente di Perseo che stava per nascere avrebbe regnato su Micene, e per questo motivo la gelosia di Era fa sì che prima di lui venga alla luce il cugino Euristeo, figlio di Stenelo<sup>445</sup>, che diviene re di Argo, Micene e Tirinto.

Un'origine dunque che caratterizza tutta la sua vita e che, a livello teatrale, è il soggetto di una delle più amate commedie di Plauto, l'*Anfitrione*, ma anche una di tragedia di Euripide, l'*Alcmena*<sup>446</sup> i cui scarsi e gnomici frammenti non permettono di ricostruire alcuna trama a meno che non si ricorra a fonti indirette esplicative nonché alla ceramica; in realtà il *plot* sarebbe per noi fondamentale per conoscere l'interazione tra Zeus e la donna da lui incinta del futuro Eracle. Il nucleo di fondo è comunque ricostruibile; dopo la scoperta di Anfitrione che Alcmena aveva dormito con qualcun altro che non era lui egli rifiuta di accettare la sua versione dei fatti e decide di ucciderla. La moglie si rifugia su un altare e il marito dopo aver ammucchiato alla base di questo dei tronchi vorrebbe accendere un fuoco e bruciarla viva. Zeus suscita un temporale e una bufera che spegne il fuoco appena appiccato<sup>447</sup>. Un *deus ex*

---

<sup>445</sup> Un altro figlio di Perseo e Andromeda.

<sup>446</sup> Per un inquadramento generale del dramma cf. *EF* (1, 100-103). Le soluzioni metriche in *TrGF* 5, 87b, 15 e 88a fanno pensare ad una data non precedente al 420 a. C. A parte le testimonianze omeriche ed esiodee, Apollod. 2, 4, 8 e Hyg. *Fab.* 29, la ceramica, e in parte l'*Amphitruo* di Plauto, sembrano riflettere un *plot* di impianto euripideo ambientato nel giorno successivo alla visita di Zeus ad Alcmena; dell'*Anfitrione* di Sofocle si sa poco.

<sup>447</sup> L'inclusione di questo episodio è stata messa in dubbio ma Plauto nella *Rudens* 86 parla di un vento distruttivo associato all'*Alcmena* di Euripide; otto vasi del quarto a. C. del sud Italia ritraggono, in modo diverso, Alcmena sull'altare che sta per diventare una pira infuocata e l'intervento divino salvifico. L'epoca dei vasi non è lontana dalla rappresentazione euripidea, cf. *LIMC* 1 s. v. Alkmene, 552-556 e Amphityon, 735 ss.. e TAPLIN (2007, 170-174). Ermete che è insieme a Zeus in due dei vasi più recenti, la stessa divinità, che parla nel prologo dell'*Amphitruo* di Plauto, poteva parlare anche qui, o nel Prologo o alla fine. Per il rogo c'è un indizio testuale in *TrGF* 5, 90 che potrebbe offrire una prova definitiva nella citazione di una «πέυκης πινόν» (fiaccola di pino)»

*machina* o Tiresia (come narra Apollodoro) gli comunicano la verità.

L'infanzia dell'eroe è segnata, in generale nel mito, da episodi famosi come l'uccisione, mentre era in culla, dei due serpenti inviati da Era<sup>448</sup>, i primi mostri di una lunga serie che costella la sua esistenza. Presenze ctonie lo sfidano in un continuo susseguirsi di avventure che lo sottraggono completamente alla dimensione umana per trattenerlo in una zona liminare, in un mondo teriomorfico che sembra volerlo risucchiare nell'oscurità dell'Ade per impedirne l'apoteosi finale cui è destinato.

La sua esistenza è quindi condannata ad essere infelice, irrisolta, e la drammaturgia si appropria di questo aspetto legandolo ad affetti privati, alla sua *oikia* umana, nella continua ansia e nell'incessante anelito verso il cielo. Eracle riceve un'educazione tradizionale, simile a quella di Achille, nella regione tebana, ma il suo carattere indisciplinato lo porta addirittura a uccidere il musico Lino, suo maestro, con uno sgabello<sup>449</sup>. Accusato ma difeso da Radamanto, viene assolto e mandato in campagna da Anfitrione, a fare il mandriano e a diciotto anni compie la prima impresa eliminando il leone che, sul Citerone, faceva scempio delle mandrie del padre e del re Tespio, re di Tespi, ove Eracle andò ad abitare durante il periodo di caccia; dopo cinquanta giorni ebbe la meglio sulla fiera. Ogni notte passata a Tespi giacque, senza saperlo con tutte le cinquanta figlie del re, la stanchezza forse gli faceva sembrare di andare a letto sempre con la stessa ragazza<sup>450</sup>. Sulla via del ritorno verso Tebe incontrò i legati di Ergino, re di Orcomeno, che venivano a richiedere il tributo che i tebani dovevano pagare agli abitanti della loro terra; tagliato loro il naso e le orecchie causò l'intervento di Ergino contro Tebe e una tradizione afferma che Anfitrione, a fianco del figlio, morì e non potette assistere al trionfo delle sue truppe. Il re di Tebe Creonte, per ringraziarlo, gli dà in sposa la figlia maggiore Megara, la minore

---

<sup>448</sup> Pin. N. 1, 33 ss.

<sup>449</sup> Cf. D. S. 3, 67, 2.

<sup>450</sup> Nacquero così i cinquanta Tespiadi

a Ificle. Diversi figli nacquero da questa unione<sup>451</sup>, quelli che furono in seguito uccisi, insieme alla madre, dal padre impazzito<sup>452</sup> per volere di Era. Per ordine dell'oracolo di Delfi va da Euristeo, si mette al suo servizio e compie così le famose dodici fatiche. Protagonista di molte altre imprese la causa della sua fine fu il matrimonio con Deianira: gelosa di Iole, figlia del re Eurito di Ecalia, mandò al marito la veste avvelenata di Nesso, che, una volta indossata, bruciò vivo il nostro eroe; fatta preparare la pira funeraria sul monte Eta vi si pose sopra ma il padre Zeus lo sottrasse al rogo e lo portò in una nuvola tra gli dei dell'Olimpo.

Questa prolusione, strumentale, serve solo ad indicare che, già nelle incertezze della tradizione mitica, al pubblico non serviva alcun retroscena; era sufficiente un nucleo, semplice ma soprattutto essenziale e popolare, e la nostra sintesi, un piccolo frammento di una saga infinita, anticipa modalità drammatiche che mettono in scena soggetti "condensati" del mito.

Il tema comune alle due tragedie greche dedicate ad Eracle, a noi giunte, è comunque semplice ed essenziale: il destino dell'eroe che deve passare attraverso l'allontanamento dal proprio nucleo familiare per raggiungere il cielo, sua meta finale.

#### a) Eracle - Megara (e Anfitrione)

#### - *Eracle*<sup>453</sup> (Euripide)

---

<sup>451</sup> Cf. Hom., *Od.*, 11, 269.

<sup>452</sup> Della pazzia di Eracle sono testimoni le *Ciprie* (18 K.), in una digressione di Nestore, Stesicoro (*PMG* 230 Page) e Panyas. (*Heracleia* F 22 K.). Cf. anche Apollod. 4, 31, 1 e D. S. 4, 101, 11.

<sup>453</sup> Uno dei nove drammi "alfabetici" di Euripide, messo in scena alle Grandi Dionisie poco prima del 415 a. C. cf. CROPP-FICK (1985, 5). Il dramma è conservato solo in due manoscritti del quattordicesimo secolo, L il codice che da esso discende (P); cf. BOND (1981, xxx-xxxv) anche per il testo.

L'*Herakles Mainomenos*, ripreso secoli dopo nell'*Hercules Furens* di Seneca, unisce la leggenda dell'uccisione dei figli di Megara alle vicende di un usurpatore dell'Eubea, Lico, che uccide il re Creonte per prendere il potere supremo a Tebe. Eracle, dopo la sua discesa agli Inferi, torna e lo elimina ma mentre sta per compiere un sacrificio sull'altare di Zeus Era gli manda la Follia che si impadronisce di lui; credendo che i suoi figli siano quelli di Euristeo, li uccide insieme a Megara, e scambia il padre (in questa versione ancora in vita) con quello di Euristeo, Stenelo, ma mentre sta per ucciderlo Atena lo colpisce al petto e lo addormenta. Svegliatosi dopo il misfatto vorrebbe suicidarsi se non fosse per Teseo che lo consola e lo porta ad Atene.

Gli avvenimenti sono spostati cronologicamente, rispetto all'impianto tradizionale dei mitografi, e collocati all'interno delle dodici fatiche, mentre una riflessione finale sulla figura dell'eroe è introdotta dalla presenza del re Teseo<sup>454</sup>; appare ancora una volta evidente che non ha senso discutere sulle varianti del mito perchè il *plot* non deve essere interpretato nel contesto generale e solo la *lexis*<sup>455</sup> ha un valore assoluto; si tratta di due aspetti molto diversi: ciò che i mitografi raccontano è ciò che in eterno si ripeterà, mentre ai tragediografi interessa soprattutto mettere in scena situazioni peculiari che siano metafora dei rapporti interpersonali.

L'*Eracle* appare così tra i drammi più significativi della tipologia di *plot* che abbiamo indagato, dedicato com'è allo

---

<sup>454</sup> «l'eroe ha intrapreso le fatiche sotto il pungolo di Era e per costrizione del fato, ma anche per un senso di pietà filiale, volendo reinsediare il padre putativo ad Argo (vv. 17-21). Ma la novità più rilevante della riscrittura è che le fatiche non sono state imposte ad Eracle per spiare lo sterminio dei figli, poiché la follia è collocata dopo e non prima delle fatiche; e all'espiazione della follia attraverso le fatiche si sostituisce la purificazione mediata da Atene» AVEZZÙ (2003, 189)

<sup>455</sup> il valore della parola deve essere analizzato attraverso un rigido schema, che è quello scelto da questo genere poetico:

- *prologos* (ricerca del problema); - *parodos* (il ritmo di marcia degli anapesti come introduzione della massa corale); - brani dialogici ed episodici espressi nel trimetro giambico e quindi i più vicini al discorso quotidiano, dove la *sticomylthia* riflette lo spirito competitivo dei greci; - virtuosismo dei metri lirici soprattutto nello scambio di battute tra Coro e attore.

sterminio di un intero nucleo familiare: Megara ed i figli moriranno uccisi, rispettivamente, dal marito e dal padre, non lasciando di sé alcuna traccia, in un cinico giuoco che assolve invece l'assassino, servendosi di una figura come Teseo, all'apice dell'immaginifico positivo degli ateniesi. Da questa considerazione dobbiamo partire per le nostre osservazioni, inserendo, via via, quegli elementi che ci aiuteranno a definire il valore della nostra categoria; l'ultima parte del dramma, l'arrivo del salvatore Teseo rimuove il problema e proietta Eracle nel futuro: il palazzo che trova numerose citazioni nel testo viene dimenticato, la casa dell'esilio è la casa dei morti e a Tebe, scomparso il legittimo sovrano insieme ai figli, ucciso l'usurpatore ma anche la principessa Megara, regnerà solo la desolazione.

È uno schema, questo, che si ripete fino alle *Baccanti*; la desolazione deve segnare il punto zero: per rinascere bisogna cancellare un *ghenos* nobiliare. Sembra quasi il tentativo di una riconciliazione non riuscita; chi parte da un nucleo che non esiste più pare avere almeno la possibilità di ricominciare ed in questa direzione si deve indagare. Tale riflessione è strettamente legata a quanto ha scritto Knox<sup>456</sup> in pagine che non possono essere dimenticate; Eschilo generalmente trova una soluzione, Euripide non vuole eliminarla anche se la rende quasi impraticabile, Sofocle la lascia nelle mani dell'eroe solitario, che vince proprio perché ha agito da solo, oppure si adegua, come il suo Filottete, ad un piano che non condivide. Ecco perché un confronto appare indispensabile, ma un confronto guidato dalla soluzione del dramma se la prospettiva di un inizio è contenuta nel messaggio finale ove la solitudine, invece, e la mancanza di una risposta, cambiano totalmente le coordinate generali del testo.

Lo *status* semidivino di Eracle ci fornisce un altro criterio facendoci pensare al ruolo del divino all'interno di un *oikos* in cui la parentela con gli dei sia evidente ed essenziale, così come avviene anche nelle *Trachinie*, nella *Medea*, nelle *Baccanti*, tutti

---

<sup>456</sup> Cf. in generale KNOX (1965)

casi in cui la dissoluzione familiare passa attraverso il legame di sangue non ristretto al solo genere umano.

È per questo che cercheremo di partire dal finale, dalla soluzione, se c'è, per capire la struttura del dramma e dalla scelta del lessico adatto ad un ambito teatrale; anche gli interventi del Coro devono essere letti in questa chiave, per vedere la consonanza o la dissonanza con il tema, nei limiti dell'impossibile contatto tra questi due elementi. Nella scenografia è essenziale, per i criteri guida, la presenza o l'assenza del luogo in cui la famiglia o il singolo vivono.

Eracle figlio del sommo degli dei e di una donna, trova la sua condizione drammaturgica in un ruolo attivo solo nella seconda parte del *plot*, sia in Sofocle che in Euripide: egli ha una famiglia legittima che si trova in esilio a causa sua, uccide la moglie e i figli nell'*Eracle* mentre viene ucciso (involontariamente?) nelle *Trachinie*, come in una nemesi mitologica che vede Deianira pazza, anche lei, ma per amore, senza che nessun dio la guidi, a parte il veleno di Nesso, di matrice comunque divina. Eracle assente ritorna e crea l'esito finale, con caratteristiche che fanno sentire al pubblico la lontananza del suo duplice *status*: è freddo, impersonale, privo di un *pathos* effettuale, e assume semmai tratti da marionetta tipici di tutte le divinità rappresentate nel teatro classico.

La *skene* dell'*Eracle* rappresenta il palazzo dell'eroe a Tebe davanti al quale, seduti sui gradini di un altare dedicato a Zeus, si trovano Anfitrione, Megara e i tre figli della coppia. Le dodici fatiche sono state compiute<sup>457</sup> in vista di un ritorno ad Argo dopo che Anfitrione è andato in esilio per aver involontariamente ucciso il suocero Elettrione, padre di Alcmena.

Con l'avvento del tiranno Lico<sup>458</sup> la piccola famiglia è diventata il cinico oggetto delle persecuzioni del tiranno e sa che per paura di una rappresaglia futura l'attende la morte; ha ora cercato rifugio presso l'altare di Zeus salvatore, fatto erigere da

---

<sup>457</sup> Secondo la versione di Apollod. 2, 72 ss. e 127, Eracle, dopo aver ucciso la moglie Megara e i figli, dopo un momento di follia, espiava la colpa compiendo le proprie fatiche come schiavo di Euristeo. Euripide inverte questa sequenza

<sup>458</sup> Egli ha ucciso il re Creonte e ha preso il potere a Tebe.



Eracle dopo la sua vittoria sui Minii. Un contrasto parossistico, incredibile, se pensiamo che questo salvatore è parte integrante del gruppo e il monumento sacro è stato a lui innalzato proprio dal figlio; una situazione quasi ai limiti del sarcasmo.

Nella prima parte del dramma tutto si svolge quindi fuori dall'*oikos* mentre nella seconda, dopo l'arrivo di Eracle, il gruppo si sposta all'interno del palazzo, che ha un ruolo fondamentale nel *plot*; nell'ultima infine, quella in cui all'eroe non viene però richiesta l'espiazione della colpa, l'arrivo di Teseo sposta l'attenzione fuori dalla *skene* ed il pubblico si ritrova, prospettivamente, nella propria città, Atene, dove il dramma si sta svolgendo. Tutta l'azione drammatica è dunque realizzata tramite lo spostamento della prospettiva scenica che investe il teatro e la stessa *polis* in cui esso si trova.

La casa, nucleo fondante della storia, da Argo a Tebe, viene distrutta, materialmente, con l'uccisione di Megara e dei figli; dopo le dodici fatiche lo spazio verso cui ci si rivolge è dunque quello ampio della *polis* democratica, quasi in un desiderio di rifondazione, se pensiamo agli anni della redazione, che ha una sponda nella crisi nella quale Atene è inesorabilmente finita.

Un *plot* semplice anche se in un contesto profondamente intellettuale e filosofico, una dicotomia che in fondo aveva come mira quella di elevare un pubblico eterogeneo e certamente lo scopo veniva raggiunto almeno fino alla fine del quinto secolo a. C. Il risultato fattuale è che vince e sopravvive il figlio di Zeus e di Alcmena, accecato dalla follia ma cinicamente puro, libero da una *hamartia* causata dalla *tyche*.

Passiamo ora alle esemplificazioni testuali<sup>459</sup>.

Un prologo espositivo<sup>460</sup> in cui Anfitrione (tramite una *rhexis*) e Megara parlano della loro attuale situazione con riferimenti precisi ed incisivi per il pubblico<sup>461</sup>, abituato allo scandire dei versi ed in gran parte a ricordarli; uno stile in cui spiccano momenti ironici e accattivanti per chi si prepara ad ascoltare.

---

<sup>459</sup> Per una introduzione in italiano cf. MIRTO (1997)

<sup>460</sup> 1-106

<sup>461</sup> Cf. BOND (1981, 61-62)

Il «compagno di letto di Zeus (Διὸς σύλλεκτρον)»<sup>462</sup> si presenta sì in modo eroico<sup>463</sup> ma capace anche di stabilire un contatto simpatetico in un racconto che contiene memoria del matrimonio del figlio con Megara, principessa di questa città, con una piccola inserzione inerente l'allegra cerimonia conclusasi con l'arrivo dei due nella sua casa<sup>464</sup>. Eracle vuole ritornare in patria e per questo ha affrontato qualsiasi fatica impostagli, a dispetto dell'odio di Era nei suoi confronti; anche a Tebe, in sua assenza, la situazione si è complicata: il padre di sua nuora Megara, Creonte, è stato ucciso da Lico, marito di Dirce, che ora vuol far fuori la famiglia di Eracle per evitare qualsiasi vendetta. Anfitrione, lasciato come «una nutrice che custodisce la casa (τροφὸν...οἴκουρόν)»<sup>465</sup>, d'accordo con la nuora, si è trasferito sull'altare di Zeus. Sono privi di tutto, cibo, bevande ed anche vestiti, la casa è sigillata e non possono più entrarci; al v. 59 termina il lucido racconto dominato dalla *δυσπραξία*, condizione nella quale tutti gli amici ti abbandonano, in un velato accenno anche alla totale indifferenza del sommo degli dei.

Il tema rimane quello della perdita della casa, ultimo rifugio di Megara<sup>466</sup>, che nei versi successivi, in un tono escatologico ma anche retorico, ricorda la sua dimora come se si trovasse ancora al suo interno; ella racconta infatti che i figli cercano il padre, l'aspettano «emozionandosi ad ogni scricchiolio delle porte (θαυμάζων<sup>467</sup> δ' ὅταν πύλαι ψοφῶσι<sup>468</sup>)»<sup>469</sup>: è la realtà di chi si arrocca nel ricordo del periodo in cui erano ancora in casa ad aspettare la liberazione da parte del marito; ora le porte sono sigillate e non possono essere aperte. Megara sa che tutto «è finito, volatilizzato (θανόντ' ἀνέπτατο)»<sup>470</sup> e tocca ad

---

<sup>462</sup> 1

<sup>463</sup> Cf. Hom. *Od.* 9, 19

<sup>464</sup> 11-12

<sup>465</sup> 45

<sup>466</sup> Breve il suo intervento (60-86)

<sup>467</sup> Un emendamento di Kirchhoff.

<sup>468</sup> Cf. *Lys.* 1, 14.

<sup>469</sup> 77-78

<sup>470</sup> 69

Anfitrione dire che esiste la speranza e solo il vile si dispera, con una terminologia però che si riferisce ormai ad una condizione etica e non certo alle reali circostanze in cui si trova a vivere, nelle quali sa di non potere, in realtà, intervenire

οὗτος δ' ἀνὴρ ἄριστος<sup>471</sup> ὅστις ἐλπίσι<sup>472</sup>

πέποιθεν αἰεὶ · τὸ δ' ἀπορεῖν ἀνδρὸς κακοῦ

(un uomo ha valore solo se ha speranza; sentirsi privi di risorse è tipico di un uomo che non vale niente) (105-106)

Nella Parodo<sup>473</sup> il Coro, composto da 15 vecchi commilitoni di Anfitrione, entra dirigendosi verso il palazzo reale e il vecchio compagno d'armi mentre il brutale intervento di Lico<sup>474</sup> molto simile nell'atteggiamento al Penteo delle *Baccanti*, è rivolto contro i due rifugiati anche se colpisce soprattutto Anfitrione per la presunta comunanza con il letto di Zeus. Megara chiede di far entrare in casa i figli per far loro indossare gli abiti adatti all'ultima cerimonia della loro vita. Euripide prepara così la morte della madre e dei figli che avverrà, invece, per mano del padre e non del tiranno ma la sensazione di un destino imminente viene rafforzata nell'inganno operato sugli spettatori: i nipoti di Zeus devono morire e solo un cambiamento repentino della sorte deciderà per mano di chi. Anfitrione rimasto in scena da solo accusa Zeus, padre insieme a lui ma adultero, di abbandonare i suoi parenti. Nessun mortale lo farebbe

ANFITRIONE

ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὦν θεὸν μέγαν·

παῖδας γὰρ οὐ προύδωκα τοὺς Ἡρακλέους.

σύ δ' ἐς μὲν εὐνάς κρύφιος ἠπίστω μολεῖν,

τάλλότρια λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβῶν,

σωζειν δὲ τοὺς σοὺς οὐκ ἐπίστασαι φίλους.

ἀμαθῆς τις εἶ θεὸς ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυς

(Io che sono un mortale vinco quanto a valore te, un grande dio; non ho tradito infatti i figli di Eracle. Tu hai saputo solo entrare di nascosto in un

---

<sup>471</sup> Cf. BOND (1981, 90-91)

<sup>472</sup> Cf. BOND (1981, 89-90)

<sup>473</sup> 107-139

<sup>474</sup> Primo Episodio (140-347)

letto e prenderti la donna di un altro, senza che nessuno ti desse il permesso, ma non sai salvare i tuoi cari. Non sei un dio saggio o giusto) (342-347)

Le lodi di Eracle, nel Primo stasimo<sup>475</sup>, tre coppie strofiche, che celebrano le sue fatiche, bilanciano queste accuse ed esaltano il semidio, nella certezza che ha saputo onorare il mondo terreno e il mondo celeste mentre i gliconei attestano un contatto con la poesia ieratica. Annunciati dagli anapesti del Coro fanno il loro ingresso Anfitrione, Megara e i bambini in abiti a lutto, mentre escono di casa<sup>476</sup>. Eracle arriva e abbassa subito il tono della lingua con parole corrispondenti a tanti successivi monologhi della Commedia nuova<sup>477</sup>. In una lunga sticomitia tutto viene chiarito all'ignaro eroe che poi annuncia la sua vendetta mentre i figli, a lui aggrappati, sembrano essere terrorizzati dall'idea di essere nuovamente abbandonati.

Il Coro<sup>478</sup> canta la propria debolezza, sono tutti anziani, ma nella seconda antistrofe, nel confronto con Zeus, conferma quanto aveva detto nello stasimo precedente: Eracle ha saputo superare la sua discendenza divina. I vecchi tebani isolano sempre più la figura dell'eroe, in una iperbolica esaltazione dell'eroe-uomo<sup>479</sup>

#### CORO

Διὸς ὁ παῖς· τᾶς δ' εὐγενίας  
πλέον ὑπερβάλλων ἀρετᾶ  
μοχθήσας τὸν ἄκυμον  
θῆκεν βίον βροτοῖς  
πέρσας δείματα θηρῶν

(è figlio di Zeus; ma più per il suo valore si è distinto sugli altri che per la sua discendenza; con le sue fatiche seppe dare agli uomini la prospettiva di una vita serena priva della paura che figure mostruose insidiavano) (696-700)

---

<sup>475</sup> 348-450

<sup>476</sup> Secondo Episodio (451-636)

<sup>477</sup> Cf. 523-530.

<sup>478</sup> Secondo Stasimo (637-700)

<sup>479</sup> Cf. PARRY (1965)

Anfitrione<sup>480</sup> appare sulla porta del palazzo mentre Lico giunge per compiere il delitto; lo fa entrare nel palazzo con la scusa che Megara è all'interno e si è rifugiata presso il focolare. Un *kommos* accompagna la morte del tiranno, docmi interrotti dai trimetri del corifeo mentre si sentono le grida del tiranno.

La seconda antistrophe della successiva parte corale<sup>481</sup> è una lode di Zeus compartecipe della nascita di Eracle con la vittoria finale sull'usurpatore

CORO

ὥς

πιστόν μοι τὸ παλαιὸν ἦ-

δη λέχος, ὦ Ζεῦ, τὸ σὸν οὐκ εὐέλπιδι φάνθη.

(Quando ormai non ci speravo più il tuo antico connubio è divenuto realtà degna di credo assoluto, o Zeus) (801-804)

Il Coro risolve così gli antichi dubbi, gli stessi dubbi rivolti alla nascita di Dioniso. È a questo punto che inizia la parte del dramma più innovativa, una volta risolti i dubbi sulla genesi di Eracle; ora le forze negative possono liberarsi e creare nello spazio teatrale un microcosmo di potenze ancestrali in lotta tra di loro. È questo l'aspetto, come sempre quando è presente, più coinvolgente di Euripide, nella capacità di rendere la scena fonte di distrazione ma anche di dubbio, indagine sui misfatti che solo l'uomo può compiere, ma qui ora ne siamo sicuri, ci troviamo di fronte ad un essere diverso che attende solo di essere condotto in cielo, con i suoi simili. Tutto gli è permesso e non necessita alcuna espiazione, come si addice ad un figlio di Zeus.

Sul tetto della casa è sceso un carro volante<sup>482</sup> con sopra Iris e Lyssa, dea della follia, dall'aspetto di Gorgone. Ma chi sono questi dei spietati, sono dei? Eracle ha compiuto le fatiche assegnategli e ora Era lo può distruggere mentre Zeus non lo protegge più. Ma perché Eracle viene punito, cosa ha fatto se non glorificare la sua stirpe, come è stato detto prima? Lyssa

---

<sup>480</sup> Terzo Episodio (701-762)

<sup>481</sup> Terzo Stasimo (763-814)

<sup>482</sup> Quarto Episodio (822-1015)

invoca Zeus e si dissocia dalla volontà di Era ma poi penetra nella casa per portarvi il fuoco della follia.

Il Coro<sup>483</sup> esprime la paura di ciò che avviene all'interno della casa mentre una tempesta fa crollare il tetto del palazzo<sup>484</sup>, e solo il Messaggero, in una accurata *rhexis*, può riportare l'ordine di una narrazione lasciata in preda alla follia. Due bambini vengono uccisi dal padre mentre Megara fugge con il terzo ma un colpo li atterra entrambi e solo quando sta per uccidere il padre, Eracle viene fermato da Atena che lo fa addormentare profondamente, con un masso che lo colpisce sul petto; viene legato ad una colonna. Si apre la porta sulla scena e lo si vede in questa condizione mentre accanto a lui ci sono i cadaveri delle sue vittime.

L'esodo<sup>485</sup> vede la ripresa di coscienza da parte di Eracle; entra Teseo giunto per aiutare l'amico che lo ha sottratto all'Ade in un'atmosfera che tende essenzialmente a mettere a confronto le due figure più grandi di un mondo eroico che non è più quello dell'*epos*. Banale, purtroppo a livello drammatico il risultato in quanto l'eroe ateniese convince con facilità il sommo eroe a vivere, a non suicidarsi<sup>486</sup>, ad appoggiarsi al suo braccio e a seguirlo ad Atene. Con spirito senofaneo Eracle spiega che le storie di adulterio e di violenza attribuite agli dei<sup>487</sup> sono inganni dei poeti<sup>488</sup>.

È finito il momento dedicato alla libertà poetica e tutto riprende il suo corso; Euripide sa ben mimetizzarsi e anche scherzare con queste brusche sterzate registiche e l'assassino della tradizione mitica espia i suoi delitti grazie alla presenza di un amico che assume doti taumaturgiche; Eracle ha commesso la sua strage accecato dalla Follia inviata da Era sconfitta dall'evidenza del nemico che ha saputo superare tutte le prove a lui imposte e che prima o poi dovrà raggiungere gli altri dei nel cielo; la

---

<sup>483</sup> 875-885

<sup>484</sup> continuano i punti che saranno poi sviluppati nelle *Baccanti*.

<sup>485</sup> 1042-1428

<sup>486</sup> Cf. DE ROMILLY (1980)

<sup>487</sup> Cf. DESCH (1986)

<sup>488</sup> Cf. 1340-1346 «Sotto il cielo schiacciante della *tyche* e privato delle attribuzioni che prima si condensavano nella sua *areté*, Eracle incarna una nuova dimensione individuale – anzitutto dinanzi al divino» AVEZZÙ (2003, 192)

soddisfazione di questo momento offre alla rappresentazione teatrale sia l'effetto straniante, utile in un momento storico così difficile, sia la prova generale per uno scontro tra cielo e terra che solo nelle *Baccanti* si articolerà nelle sezioni poetiche coerenti in un finale che in quel caso affiderà al *deus ex machina*, a Dioniso, l'uomo-dio, l'ultima irrazionale soluzione in una realtà che non poteva, al momento, che affidarsi al non finito di versi, come abbiamo visto, incerti testualmente ma di sicuro immaginifici nell'incomprensibile e surreale destino di Cadmo.

Nell'*Eracle* no, c'è ancora spazio per un ordine ateniese<sup>489</sup> che sa molto di posticcio e soprattutto può apparire ingiusto, ma è un'ultima illusione donata ad un pubblico che avrebbe visto nel decennio successivo tutto ciò che mai avrebbe immaginato; l'avvertimento di Euripide è chiaro nel sovvertimento totale dei valori familiari dovuti all'accecamento mistico di Eracle: chi vuole crederci lo può fare e per il momento ha assistito anche alla ricomposizione dello schema teatrale grazie al suo eroe nazionale, Teseo, l'unico che poteva davvero ricordare agli ateniesi un santo laico e che poteva riportare l'ordine anche negli avvenimenti bellici, con la sua benigna assistenza ultraterrena, lui che era riuscito ad aiutare il più grande degli eroi, l'amico Eracle appunto, sconfiggendo con la sua improvvisa presenza le forze distruttive del male.

*Hercules furens*<sup>490</sup> (Seneca)<sup>491</sup>

---

<sup>489</sup> Cf. TARKOW (1977)

<sup>490</sup> La traduzione e il testo delle tragedie di Seneca da me scelti sono di GIARDINA (1987). Cf. anche FITCH (2002-2004). Per il mito ed i modelli letterari dell' *Hercules Furens* cf. VIANINO (2007, 1, 87-100)

<sup>491</sup> La cronologia delle tragedie senecane è incerta ma l'ipotesi più probabile, basata su un passo di Tacito, è che siano state scritte, in gran parte, tra il 49 e il 62 d. C., anni in cui Seneca fu accanto a Nerone, prima come precettore, poi come consigliere imperiale. Cf. in generale, HERINGTON (1966), TARRANT (1978), BOYLE (1997), HARRISON (2000), KOHN (2013) e DAMSCHEN-HEIL (2014).

Giunone, nel Prologo<sup>492</sup>, informa il pubblico del suo intento di far impazzire Ercole, visto che ha superato senza problemi tutte le terribili prove impostegli da Euristeo; invoca le Furie come alleate nella vendetta che si appresta a compiere contro di lui, per impedirgli di essere assunto in cielo, tra gli altri dei. Siamo a Tebe ed Ercole è già tornato dagli inferi. La dea non si sente più veramente la sposa di Giove e se ne è andata dal cielo ormai in disordine, secondo lei, popolato com'è da amanti e figli bastardi del marito. Ercole non deve essere assunto in cielo come è successo a Bacco

#### GIUNONE

*Nec in astra lenta veniet ut Bacchus via:  
iter ruina quaeret et vacuo volet  
regnare mundo.*

...

*educam et imo Ditis e regno extraham  
quicquid relictum est: veniet invisum Scelus  
suumque lambens sanguinem Impietas ferox  
Errorque et in se semper armatus Furor*

(E non salirà alle stelle, come Bacco, con un cammino lento: si aprirà la strada attraverso il crollo del cielo e vorrà regnare su un universo senza altri padroni...porterò alla luce e trascinerò fuori tutto quel che rimane dal regno di Dite: verrà l'odioso Delitto e la feroce Empietà che lecca il proprio sangue e la Follia sempre armata contro se stessa) (66-68; 94-98)

mentre le prefigurazioni demoniche preannunciate da Era non compariranno mai, come in Euripide, ma si materializzeranno in un'ansia folle e omicida che niente ha a che fare con queste potenze. Il mondo degli inferi scomparirà in un processo di razionalizzazione<sup>493</sup> che ha come scopo ultimo quello di annientare i simulacri cui l'uomo tende ad attribuire quelle pulsioni che vivono solo dentro di sé. L'eroe impazzirà e ucciderà moglie e figli, mentre, come i fantasmi dell'Agamennone e del Tieste, anche Giunone scomparirà per non ricomparire mai più.

---

<sup>492</sup> 1-124

<sup>493</sup> Altri spunti in MIRTO (1997, 47-52)



Nella Prima ode corale<sup>494</sup>, al sorgere del sole, viene intessuto l'elogio della vita modesta, ma serena, degli umili e nel primo atto<sup>495</sup> Megara, moglie di Ercole, rievoca le fatiche sostenute dall'eroe, lamentando la triste condizione di Tebe soggetta al tiranno Lico, che ha ucciso il padre ed i fratelli e tiene in schiavitù lei, i suoi figli ed Anfitrione, il padre putativo dell'eroe; invoca il ritorno di Ercole dagli inferi, dove è sceso per la sua ultima impresa, mentre Anfitrione la conforta, ma l'arrivo di Lico sulla scena con l'intento di sposare Megara per rafforzare il potere che ha usurpato cambia ogni prospettiva. Lei rifiuta con sdegno ed il tiranno decide di dar fuoco al tempio in cui la donna ed i figli si sono rifugiati. Anfitrione invoca gli dei e la terra, mentre con un rimbombo si annuncia il ritorno di Ercole che arriva come un dio, lui che diventerà appunto una divinità

#### ANFITRIONE

*Cur subito labant*

*Agitata motu templa? Cur mugit solum?*

*Infernus imo sonuit e fundo fragor.*

*Audimur! Est est sonitus Herculei gradus*

(Perché, scosso da un improvviso moto, il tempio vacilla? Perché il suono rimbomba? Un fragore infernale riecheggia dal profondo. Sono esaudito! Ecco, questa è l'eco del passo di Ercole) (520-523)

Nella Seconda ode corale<sup>496</sup> il coro canta le precedenti imprese dell'eroe e specialmente l'ultima: la discesa agli inferi che ben introduce, nel secondo atto,<sup>497</sup> Ercole accompagnato da Teseo; egli apprende dal padre il pericolo che minaccia i suoi e si allontana per mettere in atto la sua vendetta ma nel frattempo Teseo narra diffusamente (di nuovo dopo il Coro) la sua discesa nell'Ade e le imprese compiute<sup>498</sup>, con la cattura di Cerbero, forse il punto più alto del dramma<sup>499</sup>.

---

<sup>494</sup> 125-204

<sup>495</sup> 205-523

<sup>496</sup> 524-591

<sup>497</sup> 592-829

<sup>498</sup> Seneca si pone qui in emulazione con il sesto libro dell' *Eneide*

<sup>499</sup> 738-827

Nella Terza ode corale<sup>500</sup> il coro medita sulla morte esaltando la grande vittoria dell'eroe che ha saputo vincere qualsiasi limite umano e per questo si è conquistato una fama ed una gloria che doveva rappresentare da sola la sua nascita semidivina e nello stesso tempo, in chiave agnostica, le potenzialità che cancellavano semplicemente il bisogno di dio. Ciò che infatti cambia e distingue il dramma latino da quello greco è il punto di sutura con il momento della follia visto che Euripide sente la necessità di trasporre sulla scena presenze divine che hanno il ruolo di distorgliere Eracle dal suo *iter ad deos*; Seneca fa l'opposto e nel terzo atto<sup>501</sup> lo reintroduce nel testo, dopo aver ucciso il tiranno, mentre si appresta a compiere il sacrificio agli dei.

Una sottile motivazione psicologica, mascherata dalla follia inviata da Giunone lo fa impazzire; il vero motivo è un altro: il rifiuto del cielo nei suoi confronti, ed è proprio quello che Seneca ha ripreso in maniera più forte e più palese rispetto ad Euripide, in un sogno mistico di Ercole che vede, nella sua immaginazione, un coro festante di dei che lo aspettano in cielo, a parte la sua grande nemica

#### ERCOLE

*Perdomita tellus, tumida cesserunt freta,  
infernus nostros regna sensere impetus:  
immune caelum est, dignus Alcide labor.  
In alta mundi spatia sublimis ferar,  
petatur aether: astra promittit pater.  
Quid, si negaret? Non capit terra Herculem  
Tandemque superis reddit. En ultro vocat  
Omnis deorum coetus et laxat fores,  
una vetante. Recipis et reseras polum,  
an contumacis ianuam mundi traho?  
Dubitatur etiam? vincla Saturno exuam  
contraque patris impii regnum impotens  
avum resolvam; bella Titanes parent,  
me duce furentes; saxa cum silvis feram  
rapiamque dextra plena Centauris iuga.*

---

<sup>500</sup> 830-894

<sup>501</sup> 895-1053

*Iam monte gemino limitem ad superos agam*

(La terra è stata domata, si sono calmati i gonfi marosi, il regno infernale ha subito il mio assalto, solo il cielo è immune, una fatica degna di Ercole. Mi solleverò negli alti spazi dell'universo, mia meta sia l'etere: mio padre mi promette le stelle. Cosa accadrebbe, se me le negasse? La terra non basta più a contenere Ercole e finalmente lo restituisce al cielo. Ecco, di sua iniziativa l'intera accolta degli dei mi chiama e apre le porte, mentre una sola dea si oppone. Mi accogli e mi schiudi il cielo? O strapperò via la porta al cielo che mi si oppone? Si esita ancora? Toglierò le catene a Saturno e contro il regno temerario del mio empio padre scatenerò l'avo; i Titani preparino la guerra, furiosi sotto la mia guida; porterò via rocce e foreste e con la mia mano destra strapperò via gioghi montani pieni di Centauri. Ora con due montagne costruirò un passaggio verso il cielo) (955-970)

Colto da un accesso di follia durante il quale massacra i propri figli, scambiandoli per i figli di Lico, uccide anche la moglie nella quale crede di vedere l'odiata Giunone. Anfitrione che ha assistito impotente alla strage chiede al figlio di uccidere anche lui, ma Ercole piomba a terra, colto da un profondo sonno.

Il mancato diretto intervento di una forza sovranaturale che conduca il giuoco scenico, come in Euripide, affidato all'ormai lontano messaggio-visione, nel Prologo, di Era, affida ad una autorappresentazione l'invasamento folle di Eracle. La susseguenza dei versi è sufficiente a determinare il ritmo che fa perdere il senno all'eroe in un sottile giuoco che permette al drammaturgo di sottrarre agli dei il loro ruolo. Questo è il punto che permette, idealmente, di separare dal *corpus* senecano l'*Hercules Oeteus*. All'uomo, nel *Furens* è affidato ogni ruolo, positivo e negativo: Eracle elimina la propria famiglia senza che nessuno si possa opporsi a lui; il *plot* si adegua così al mito senza riuscire a giustificarlo e solo la descrizione dei particolari delle azioni e dei luoghi rende la rappresentazione avvincente.

Nella Quarta ode corale<sup>502</sup> il coro innalza una preghiera al Sonno e compiangere l'eroe per ciò che ha fatto e per ciò che lo attende, poi nell'ultimo atto<sup>503</sup> Ercole si risveglia, vede i cadaveri e chiede a Teseo e ad Anfitrione di rivelargli l'autore

---

<sup>502</sup> 1054-1137

<sup>503</sup> 1138-1344

del misfatto. Alla luce della verità vorrebbe uccidersi, ma Anfitrione lo convince a non farlo, richiamandolo ai suoi doveri di figlio, mentre Teseo gli indica nella propria terra, Atene, il luogo in cui potrà trovare rifugio.

Scomparsa così l'ansia di raggiungere il cielo che aveva preceduto l'uccisione della famiglia prevale l'assenza di dio-padre tanto che quest'ultima parte appare quasi come una rinnegazione di quel cielo che ha permesso un tale misfatto

*Nunc parte ab omni, genitor, iratus tona;  
oblite nostri, vindica sera manu  
saltem nepotes.*

(Ora da ogni parte, o padre Giove, tuona irato. Tu che ti sei dimenticato di me, almeno vendica con mano troppo tarda i tuoi nipoti) (1202-1204)

L'aspetto però che contraddistingue il dramma senecano e che lo fa vivere nella contrapposizione tra natura umana e divina per riaffermare la prima è la chiusa con il vero vincitore morale, Anfitrione, il cui ritratto di padre paziente e amorevole sostituisce l'assenza di Giove, e tutto quello che sottilmente è stato instillato nel testo ora riemerge con toni chiari, filosoficamente semplici.

Al di là delle valenze storico politiche, ampiamente indagate dalla critica<sup>504</sup>, è evidente che questo *plot*, incentrato sull'origine di Eracle, svaluta completamente il ruolo degli dei assolutizzando quello degli uomini in una realtà in cui gli dei non hanno alcun ruolo positivo

#### ANFITRIONE

*Per sancta generis sacra, per ius nominis  
utrumque nostri, sive me altorem vocas  
seu tu parentem, perque venerandos piis  
canos, senectae parce desertae, precor,  
annisque fessis; unicum lapsae domus  
firmamen, unum lumen afflicto malis  
temet reserva*

...

*semper absentis pater*

---

<sup>504</sup> Cf. ZWIERLEIN (1984)

*fructum tui tactumque et aspectum peto*

...

*sic statue, quicquid statuis, ut causam tuam*

*famamque in arto stare et ancipiti scias:*

*aut vivis aut occidis*

(Per i sacri legami della parentela, per il duplice diritto derivante dal mio nome, sia che tu mi chiami colui che ti ha nutrito, sia che tu mi chiami colui che ti ha generato, e per i bianchi capelli, che devono essere venerati da chi è pio, risparmi, ti prego, la mia vecchiaia abbandonata e i miei anni stanchi; unico sostegno della casa abbattuta, unica luce per chi è afflitto dalle disgrazie, conservati per me...io che sono padre di un figlio sempre assente, chiedo di godere della tua presenza, di poterti toccare e vedere...Prendi una decisione, qualunque sia, tale che tu sappia che la tua causa e la tua fama poggiano su basi deboli e incerte: o vivi o uccidi me) (1246-1252; 1256-1257; 1306-1308)

La follia abbandona Eracle che sopravvive accolto dall'amico, ad Atene, mentre un'ultima retorica richiesta, quella di essere ricondotto negli inferi, nel luogo da cui aveva sottratto proprio Teseo, sostituisce un processo o una condanna e diviene una auto assoluzione laica in cui la presenza del padre-uomo, inimmaginabile nell'architettura euripidea, è ancora più importante per far scomparire ogni traccia del padre-dio.

ERACLE

*Redde me infernis, precor,*

*umbris reductum, meque subiectum tuis*

*restitu vinclis. Ille me abscondet locus-*

*sed et ille novit*

(Restituiscimi all'inferno, ti prego, riconducendomi fra le ombre dei morti, e assoggettami alle catene che furono tue: quel luogo mi nasconderà – ma anche quello mi conosce)(1338-1341)

nel verso 1341 è chiara il riferimento di Eracle al suo passato eroico che lo conosce (*novit*) e dal quale invece egli deve staccarsi per sempre per andare in una nuova terra, Atene

TESEO

*Illa te, Alcide, vocat*

*facere innocentes terra quae superos solet*

(Alcide, ti chiama quella terra che suole purgare dalla loro colpa perfino gli dei) (1343-1344)

dove anche gli dei possono essere privati delle loro colpe. Un omaggio alla città e non all'eroe che per ora si è completamente allontanato da questa «prospettiva»<sup>505</sup>

b) Eracle - Deianira (e Alcmena)

*Le Trachinie*<sup>506</sup> (Sofocle)

La casa dove vive Deianira<sup>507</sup> è la casa dell'esilio<sup>508</sup> e l'abbandono da parte di Eracle del tetto coniugale<sup>509</sup>, così lungo, rende il ruolo di questa donna simile a quello di Medea abbandonata da Giasone.

La risposta all'angoscia creata dalla solitudine è la stessa: la morte del marito causata da Deianira, volontaria o involontaria

---

<sup>505</sup> VIANSINO (2007, 245)

<sup>506</sup> La datazione non è sicura ed è quindi bene collocarla in un lasso di tempo abbastanza esteso, cioè tra il 457 e il 430 a. C. cf. EASTERLING (1982, 19-23), l'edizione ancora oggi più importante.

«Possiamo dire ben poco sulla storia che è all'origine: l'epica Οἰχαλίας ἄλοσις narra dell'amore di Eracle per Iole; un poema catalogico di Esiodo (fr. 4, 14 Merkelb.) menziona l'invio della veste avvelenata da parte di Deianira; Dio. Chrys. 60, 1, racconta della gente che rimproverò Archiloco per l'eccessiva ampiezza del discorso in cui Deianira, rapita dal centauro, chiedeva aiuto a Eracle. Non possiamo sapere quando questi elementi si unirono a formare una storia continua; è possibile che il poema epico su Eracle, opera di Paniassi di Alicarnasso, parente stretto dell'Erodoto amico di Sofocle, abbia giocato un ruolo in questo processo di evoluzione, ma non si può dire di più» LESKY (1996, 308)

<sup>507</sup> Il nome rivelerebbe che un tempo fu consapevole assassina del marito.

<sup>508</sup> «This is a play not of cities, but of wild landscapes. Cities here are either hopelessly distant, like Heracles' Tiryns, or objects of plunder, like Eurytus' Oechalia» SEGAL (1981, 62)

<sup>509</sup> Cf. SEGAL (1971-1974); Id. (1975)

che sia, nasce nei *penetralia* della dimora dell'esilio<sup>510</sup>, da un'arma segreta: il veleno di Nesso<sup>511</sup>.

Il palazzo di Trachis, così come la città stessa, sono uno sfondo immaginifico in cui si prepara la fine del figlio di Zeus che, anche in questo caso, ben interpreta l'assenza totale della presenza divina. È questo un prerequisito che non si può ignorare, è la premessa essenziale.

Anche i luoghi però devono essere interpretati nella loro peculiarità: un palazzo inserito in un contesto cittadino che, se non fosse per la presenza del Coro, non ha un minimo ruolo nell'azione, il luogo in cui Eracle e Acheloo si contesero la sposa, il promontorio a nord ovest dell'Eubea, l'Eta, il monte sacro a Zeus dove sarà bruciato il corpo dell'eroe; quattro spazi invisibili, a parte il primo, ovviamente, davanti al quale si svolge l'azione drammatica e dove incontriamo la moglie, protagonista di gran parte del dramma e poi il marito morente, portato in barella sulla scena. Deianira si suiciderà nell'interno della casa, Eracle in cima ad un monte; il silenzio degli dei è assoluto, a parte le invocazioni a loro rivolte dal Coro, solo mostri non umani e disumani vengono evocati: Acheloo, Nesso, l'Idra.

Le *Trachinie* ricalcano dunque una tipologia drammatica insita nell'essenza della tragedia del quinto secolo a. C. che però solo in questo caso è davvero totalizzante; il *plot* diviene paradigmatico in conseguenza del fatto che si tratta della morte del figlio che Zeus ha avuto con una donna mortale, l'eroe che

---

<sup>510</sup> L'uccisione di Ifito, figlio del re di Ecalia Eurito ha causato alla famiglia di Eracle l'esilio da Tirinto a Trachis, da re Ceice, mentre l'eroe è andato in Lidia al servizio della regina Onfale.

<sup>511</sup> «Instead of protecting the interiority of house and hearth, the space assigned to women and free of the elemental forces of Eros and Aphrodite, she admits into it the savagery of the wild and the violence of sexual passion [...] This symmetry of inward and outward movement, instead of being a complementary relation of husband and wife, cancels out their point of union, the house and the bed. The bed, the object of Heracles' violent struggle against Achelous (514), becomes the place of the couple's definitive separation. Heracles is carried in, and later carried out, on a bed taken from the house. It is, significantly, when Deianira sees Hyllus preparing that bed in the courtyard, not within the house, that she makes ready for death (900-903) [...] the inner space becomes the place where the beast once more attacks marriage» SEGAL (1981, 64-65, *passim*)

ha dovuto affrontare tante prove incredibili, impossibili per un semplice essere umano, e che ora muore per un capriccio d'amore, per Iole, la principessa conquistata con prepotenza che innesca la gelosia di Deianira.

Andiamo con ordine e passiamo in rassegna velocemente questi temi. Tutte le sequenze sembrano alludere all'agonia di Eracle ma al tempo stesso ne desacralizzano l'essenza, sia per il fatto che il motore dell'azione è la passione erotica per una ragazzina, sia per il silenzio assoluto degli esponenti di quel mondo di cui egli dovrà far parte dopo la sua apoteosi, Zeus e il suo pantheon. La fine dell'amore tra Eracle e Deianira e il presunto ruolo della concubina Iole, sono la negazione di un *oikos* che continuerà, a livello di tradizione, comunque con il figlio<sup>512</sup>, in un giuoco di prospettiva lontana, cara al dramma ma ininfluyente al livello cronologico in cui vive l'azione teatrale. Il dramma si basa su un'ambiguità di fondo relativa alla condizione di esuli della famiglia di Eracle che mette anche noi in contatto con un luogo estraneo, e con un nucleo che da tempo non esiste più e che crolla internamente e rovinosamente.

L'addio al letto nuziale da parte di Deianira occupa un breve spazio, come è naturale che accada per un non luogo. Deianira è conscia del fallimento del suo matrimonio e si rifugia in quei ricordi che possono consolarla; la storia mitica diventa la storia di un amore lontano, del ricordo di una donna che ha solo questo rifugio e il rapporto madre-padre-figlio ha quest'ultimo come freddo interprete di una realtà coniugale finita<sup>513</sup>.

L'esilio di per sé straniante, tende a stravolgere, per difficoltà intrinseche, gli affetti più solidi; proprio per questo le *Trachinie* diventano una dura e spietata indagine sul nucleo familiare, lontano dalla *polis* di appartenenza ma pur sempre in una realtà politica organizzata e quindi assimilabile, almeno in parte, a

---

<sup>512</sup> «Eracle è proiettato sullo sfondo di un mondo fiabesco e avventuroso, popolato dai mostri delle sue 'fatiche': non ne potrà uscire che con la morte, anche se di quel mondo è, in quanto eroe culturale, il principale agente di trasformazione. Per Deianira il mondo fiabesco sembra appartenere a una dimensione temporale irrevocabilmente trascorsa, ma, nel momento in cui vuole ridefinire il suo ruolo come amatae amante, è proprio lei ad attivare nuovamente quella dimensione lontana» AVEZZÙ (2003, 115)

<sup>513</sup> Utile un riferimento al rapporto Fedra-Teseo-Ippolito nell' *Ippolito* di Euripide.



quella di *Elettra*, *Antigone*, *Edipo re*<sup>514</sup>; Deianira scompare volontariamente con il suo suicidio ed Illo dovrà sposare Iole in una sorta di finale borghese.

I momenti precedenti al suo matrimonio non rappresentano un momento di gioia per Deianira<sup>515</sup> e quando esce dalla casa di Trachis, in cui ora abita, tenta un bilancio della propria vita<sup>516</sup>, partendo dalle nozze con Eracle<sup>517</sup>. Un'esistenza sfortunata e difficile l'ha vista diventare donna, quando abitava a Pleurone con il padre Eneo: il mostruoso fiume Acheloo<sup>518</sup> la chiese in sposa, poi Eracle la salvò, sconfiggendo il mostro<sup>519</sup> e sposandola, ma la sua vita conosce ora nuovi dolori: i termini relativi alla sua infelicità sono infatti riferiti al passato ma anche al presente. Eracle le ha lasciato un oracolo che le fa pensare ad una tremenda disgrazia. La Nutrice la convince a fare qualcosa per avere notizie ed ella decide di mandare il figlio Illo<sup>520</sup> ad indagare cosa sia successo al padre.

Annullato il ruolo di eroe semi-divino Sofocle fa vertere il *plot* su un capriccio d'amore (senile?) che rigenera il mostro dal cui sangue sarà ucciso: un singolo episodio che non riguarda le sue imprese. La casa di Deianira, invece, che in fondo non è la casa

---

<sup>514</sup> Tutte e quattro le tragedie sofoclee, a noi giunte, che contemplano la presenza di un palazzo e che hanno come nucleo fondante il matrimonio (un evento non felice) nel racconto della morte all'interno della casa, cioè di Giocasta (*Trachinie*), di Clitemnestra (*Elettra*), di Euridice (*Antigone*), e di Giocasta (*Edipo Re*), rendono quest'ultima il luogo orrifico per antonomasia.

<sup>515</sup> Prologo (1-93). Cf. MARTINA (1980, 49-79). Di fronte alla casa di Trachis si trova Deianira e forse la sua Nutrice. Diversamente dalle altre tragedie a noi giunte si apre con un soliloquio che sembra una *rhexis* introduttiva ma la sua funzione è invece strettamente strumentale.

<sup>516</sup> Tra le tragedie sofoclee che abbiamo questa è l'unica che si apra con un monologo.

<sup>517</sup> Il testo di riferimento è l'introduzione al testo curato da EASTERLING (1982)

<sup>518</sup> La lotta tra Achello ed Eracle per conquistare la mano di Deianira si trovava già in Archil. (ffr. 276, 286, 287 West) e Pi. (*Scholia in Homeri Iliadem.* 21, 194). Cf. anche *LIMC* 1, 1 s. v. Acheloos, per il tema in ambito artistico.

<sup>519</sup> «Dio Chrys. 60, 1, racconta della gente che rimproverò Archiloco per l'eccessiva ampiezza del discorso in cui Deianira, rapita dal centauro, chiedeva aiuto a Eracle. Non possiamo sapere quando questi elementi si unirono a formare una storia continua; è possibile che il poema epico su Eracle, opera di Paniassi di Alicarnasso, parente stretto dell'Erodoto amico di Sofocle, abbia giocato un ruolo in questo processo di evoluzione, ma non si può dire di più» LESKY (1996, 308)

<sup>520</sup> Egli parla della schiavitù del padre presso la lidia Onfale e del suo successivo attacco contro la città di Eurito in Eubea.

di nessuno se non il luogo dell'esilio, rivive tutti questi momenti e sostituisce un destino divino con un destino legato all'intreccio di due passioni d'amore, quella di Nesso e quella di Eracle. Avviene così la piena delegittimazione del figlio di Zeus; anche l'uccisione dell'ignaro Lica ben sottolinea questo procedimento, così come le velate insinuazioni del Coro sul comportamento di Deianira giustificano nella duplicità semantica delle parole l'azione della donna, conscia o inconscia che sia.

Il Coro <sup>521</sup> composto da fanciulle di Trachis, innalza un'invocazione al Sole e si mostra compartecipe delle vicende che Deianira vive in quel momento. Il tema riprende il Prologo e tutto verte sul fatto che l'uomo non conosce il proprio destino, nell'alternarsi del bene e del male: potrà Zeus Kronion abbandonare mai i suoi figli? Purtroppo ci sono dei che si fanno chiamare padri e poi non si curano delle pene subite dai figli, dirà Illo nel finale<sup>522</sup>.

Il primo episodio, lunghissimo <sup>523</sup>, inizia con il secondo monologo di Deianira in cui parla alle ragazze, con grande affetto, nel ricordo del momento in cui, persa la verginità, la visione delle cose cambiano, nella continua apprensione per i propri familiari; ora il pensiero è ancora più forte riflettendo sul fatto che Eracle ricevette un oracolo a Dodona in cui si diceva che entro quindici mesi dalla sua partenza sarebbe morto oppure avrebbe vissuto una vita di pene. Un Messaggero, un vecchio abitante di Trachis, riferisce che Eracle torna vittorioso. Dopo l'iporchema, il canto di gioia delle fanciulle, arrivano l'araldo Lica, Iole e le prigioniere di Ecalia. Eracle sta bene, si trova su un promontorio dell'Eubea a consacrare offerte a Zeus Ceneo<sup>524</sup>. Le donne accompagnate da Lica sono coloro che sono state fatte prigioniere<sup>525</sup> e devono entrare nel palazzo. La visione delle

---

<sup>521</sup> Parodo (94-140)

<sup>522</sup> 1268-1270

<sup>523</sup> 141-496

<sup>524</sup> Il promontorio nord-occidentale dell'Eubea, sacro a Zeus, di fronte al golfo Malliaco.

<sup>525</sup> Eracle è stato trattenuto in Lidia, comprato come uno schiavo, così ha voluto Zeus. Venduto ad Onfale, una straniera, ha trascorso un'anno da lei. Dopo essersi purificato ha riunito un esercito di stranieri e fatto la guerra contro la città di Eurito, il responsabile della sua umiliazione. Un giorno in cui era andato da lui, come ospite,

giovani prigioniere rafforza l'immagine che abbiamo di Deianira, triste per queste sfortunate che non hanno più una casa e una famiglia, e tra di esse in modo particolare la sconosciuta, finora, Iole che non vuol parlare, non vuol dire chi è, piange una patria che non esiste più<sup>526</sup>. Tutti entrano in casa, ma il Messaggero trattiene Deianira e le racconta il segreto: Lica ha raccontato, di fronte a diverse persone che per quella ragazza Eracle ha distrutto Ecalia

MESSAGGERO

Ἔρως δέ νιν

μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε

(Solo Eros tra gli dei è colui che lo ha spinto a fare un attacco armato)  
(354-355)

Eurito non le ha dato la figlia come concubina e questo è stato il risultato. La fanciulla non sarà certamente una schiava. Le parole finali, come una coltellata nel cuore della già insospettata Deianira, affondano il colpo: sulla pubblica piazza di Trachis è stata raccontata l'impresa...<sup>527</sup>. L'incontro a tre fra lei, Lica e il Messaggero chiarisce ogni dubbio.

LICA

Ὡς τᾶλλ' ἐκεῖνος πάντ' ἀριστεύων χεροῖν

τοῦ τῆσδ' ἔρωτος εἰς ἅπανθ' ἦσσων ἔφν

(l'uomo che sempre è stato vincitore vincendo con le sue mani è vinto sotto ogni aspetto dall'amore per lei) (488-489)

Deianira decide di entrare per preparare un dono al marito; ai nostri occhi appare evidente che il piano non può che coincidere con quello di Medea per la rivale; qui cambia l'oggetto ma il dono mortifero è lo stesso. Lei pensa al sangue di Nesso che doveva servire come incantesimo. Il messaggio della poesia può

---

questo l'aveva provocato in tutti i modi e più volte. Un giorno in cui Ifito era andato sul colle di Tirinto a cercare le sue cavalle, egli lo aveva precipitato giù dalla cima del colle. Ecco perché Zeus lo aveva fatto vendere come schiavo perché si era vendicato non a viso aperto e con lealtà.

<sup>526</sup> 326-327.

<sup>527</sup> 371-372.

essere criptico e interpretabile ma è ovvio che se non altro possiamo pensare che le forze demoniche si mettono qui in moto, quelle forze che avranno più grande successo nella tradizione successiva, consapevoli come siamo del fatto che Era è la grande nemica di Eracle e quindi altre divinità urtate o contrastate dall'eroe possono essere la causa di questo piano.

Il primo stasimo<sup>528</sup> canta l'onnipotenza di Cipride e ritorna sulla lotta con Acheloo, il primo dei mostri che hanno rappresentato tappe angosciose e non dimenticate nella giovinezza di Deianira. Cipride dirigeva la battaglia, la fanciulla ha guardato la scena finchè

κάπο ματρός ἄφαρ βέβαχ'<sup>529</sup> ,  
ὥστε πόρτις ἐρήμα

(all'istante se ne è andata dalla madre, come una tenera giovenca smarrita) (529-530)<sup>530</sup>

Il matrimonio è un evento doloroso e traumatico: anche Eracle è visto come un mostro<sup>531</sup> perché ha lottato con un mostro.

Deianira torna sulla scena sola, con una cassa che contiene un indumento per Eracle<sup>532</sup>. Senza dubbio Iole non è più una vergine come lei credeva, ed il letto avrà legato i due. Come potrà lei, consorte ufficiale, sopportare in casa la presenza di una giovane?

DEIANIRA

τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνῆ  
δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων;

(ma che a io debba vivere insieme a questa, avendo il marito comune, quale donna lo sopporterebbe?) (545-546)

Nella poesia tragica, come forse sempre in poesia, la sensazione delle parole, della loro posizione all'interno di un verso, devono

---

<sup>528</sup> 497-530

<sup>529</sup> per questo verbo cf. 134 in cui lo stesso verbo veniva usato quando il Coro aveva detto che tutto, il bello e il brutto, passa in un momento.

<sup>530</sup> Cf. Sapph. 104LP e Anacr. 39D

<sup>531</sup> Cf. WENDER (1974)

<sup>532</sup> Secondo Episodio (531-632)

essere, a volte, il canone guida; nei versi precedenti c'è la volontà di Sofocle di indicare un'anticipazione a qualcosa cui non viene data poi un'effettiva risposta. Deianira sa che comunque vada non potrà vivere sotto lo stesso tetto con questa donna; è quello che ripete Ermione ad Andromaca nell'*Andromaca* euripidea. La decisione è presa ed è molto difficile dunque che non ci sia un retropensiero su questa tunica collegata a Nesso e a quello che lei racconta di questa storia con dovizia di particolari.

Forse spesso si è dimenticato che questo *plot* usa strumentalmente il mito ed è semplicemente impostato sulla storia di un eroe che torna a casa con la propria amante, e la moglie, in un modo o nell'altro, usando un siero velenoso, ne causa la morte e poi si suicida. La visione laica sottostante al dramma non può assolvere a tutti i costi Deianira per farne una povera innocente che ha cercato solo di far innamorare di nuovo il marito grazie al sangue di un mostro che la voleva concupire. Ciò vuol dire, nel nostro caso specifico, che le *Trachinie* esulano da ogni collegamento con la nascita divina dell'eroe e con il suo destino ultraterreno; sono semplicemente la storia tragica di un amore finito nelle lunghe assenze, di cui parla Deianira, e nella trascuratezza della famiglia, ed dei figli, per lui poco importanti, alla stregua di un contadino che abbia un terreno fuori mano e ci vada solo quando semina e quando miete<sup>533</sup>. Un amore conquistato nella lotta con Acheloo, come viene spesso ricordato, un amore difeso come nel caso di Nesso, un amore finito, come abbiamo visto nelle parole di Lica. Tutte le altre riflessioni sono valide solo se prevedono anche questa che deriva, ripeto, da una visione laica e strumentale del mito.

È una storia conosciuta, ancestrale nei dettagli, una favola piena di mostri nata da una triste storia d'amore finita male, per il marito, il più forte degli eroi e per la moglie, una donna fondamentalmente infelice ed irrealizzata, sola e chiusa nella sua tristezza, esasperata da un uomo che non la considera più e che quindi perde la capacità di riflettere sulle soluzioni, questo sì le può essere concesso, l'accecamento causato dalla gelosia

---

<sup>533</sup> 32-34

che non le ha fatto capire che Nesso poteva averle dato solo un rimedio mortale per colui che lo aveva ucciso. Tornata in sé infatti capirà subito di essere stata guidata solo da un momento di accecamento intellettuale quando le è venuto in mente un «liberatore sollievo (λυτήριον λώφημα)» (554) che da tanto tempo conservava in un lebete, dono di un Centauro di altri tempi, Nesso<sup>534</sup>, sangue di lui raccolto mentre moriva. Portandola sulle sue spalle il giorno in cui per la prima volta ella seguiva Eracle come moglie, a metà del tragitto il centauro cominciò a palparla, lei gridò ed Eracle con una freccia gli trafisse il petto<sup>535</sup>. Consigliandole di raccogliere il suo sangue Nesso le aveva detto appunto che questo sarebbe stato un filtro magico per il cuore di Eracle grazie al quale egli non avrebbe amato nessuno più di lei. Leggiamo con attenzione l'ultimo verso rivolto al Coro prima di consegnare il mantello intinto nel sangue di Nesso a Lica perché glielo porti

ὡς σκότῳ

κἄν αἰσχρὰ πράσσης, οὔποτ' αἰσχύνῃ πεσῆ

(nell'ombra anche se si compiono azioni turpi, non si precipita nella vergogna) (596-597)

La consapevolezza, che diventa autoconfessione della gravità del fatto che si compie, mi sembra riguardi questi versi che non possono essere certamente considerati soltanto come la vergogna di una persona che ricorra ad un semplice artificio invece di rassegnarsi di fronte alle parole di Lica ed al perduto amore. Deianira dunque almeno immagina la gravità del suo piano.

Il secondo stasimo è un momento di speranza: il Coro si augura che le ansie di Deianira per la sorte dello sposo vedano la fine<sup>536</sup>

## CORO

---

<sup>534</sup> Trasportava con le sue braccia i passanti per aiutarli a superare i vortici dell'Eveno, fiume che nasce sul monte Eta, attraversa l'Etolia e arriva fino al golfo di Corinto.

<sup>535</sup> Il sangue del Centauro era ormai velenoso perché Eracle per ucciderlo aveva intinto la sua freccia nel sangue a sua volta velenoso dell'Idra, mostro a più teste che abitava la palude di Lerna.

<sup>536</sup> 633-662

ὄθεν μόλοι πανίμερος,  
τᾶς Πειθοῦς<sup>537</sup> παγχρίστῳ  
συγκραθεῖς ἐπὶ προφάσει θηρός<sup>538</sup>

(da laggiù ritorni pieno di desiderio appassionato, impregnato della brama che tutto unge di Seduzione<sup>539</sup>, seguendo l'indicazione del Centauro) (660-662)

Le ragazze si sono fidate di ciò che ha loro raccontato Deianira e pensano dunque che il rimedio lasciatole da Nesso sia davvero solo un filtro amoroso. A questi tre versi, infatti, segue immediatamente l'uscita della donna dal palazzo e la ricerca di una scusante<sup>540</sup>

DEIANIRA

Γυναῖκες, ὡς δέδοικα μὴ περαιτέρῳ  
πεπραγμέν' ἤ μοι πάνθ' ὅσ' ἄρτίως Οἰνέως;

(Donne, come temo di essere andata troppo oltre in quanto ho fatto per mia decisione poco fa) (663-664)

L'invocazione-speranza del Coro si collega con l'inizio del Terzo Episodio, nel racconto che Deianira vuol fare a proposito del modo in cui il bioccolo di lana, con il quale aveva tinto la tunica donata al marito, sia scomparso, disfatto al suolo, divenuto polvere. Ripensando alle istruzioni fornitele dal Centauro è evidente che si trattava di una vendetta mortale; con dovizia di particolari viene narrata la scoperta di ciò che lei comunque non poteva ignorare, come appare appunto in questi versi

DEIANIRA

Οὐκ ἔστιν ἐν τοῖς μὴ καλοῖς βουλευμασιν  
οὐδ' ἐλπίς ἥτις καὶ θράσος τι προξενεῖ

(quando si prende una decisione che non va bene non c'è neppure una speranza che infonda un po' di fiducia) (725-726)

---

<sup>537</sup> Peito, dea della persuasione e della seduzione. Cf. WENDER (1974)

<sup>538</sup> «di una fiera» (trad. lett.)

<sup>539</sup> La dea Peitò.

<sup>540</sup> Terzo Episodio (663-820)

la traccia, finale, del procedimento che ha seguito la donna; verso dopo verso, episodio dopo episodio Sofocle ha costruito, nel *plot* favolistico, la linea che porta alla colpa di Deianira, nell'analisi del fallimento matrimoniale, sotto questo aspetto una modalità davvero molto vicina a quella della *Medea* di Euripide che non a caso è priva, come qui, di un vero rapporto con la sua nascita divina se non nella soluzione dell'assassinio di Glauce tramite il manto avvelenato, e nella fuga sul carro del Sole.

Al v. 734 entra in scena Illo che racconta alla madre l'agonia del padre a causa del suo dono, la «tunica mortale (θανάσιμον πέπλον)» (758); il dolore lo ha devastato a tal punto che pensando ad un piano assassino dell'ignaro Lica lo ha scagliato contro un masso nelle acque del mare. Deianira scappa precipitosamente in casa mentre nel Terzo stasimo<sup>541</sup> si giustifica ciò che è accaduto chiamando in causa la profezia di Dodona. Fu lei a porre mano, ad «applicare i veleni mortiferi (τὰ μὲν αὐτὰ προσέβαλεν<sup>542</sup>)» (843-844) ma tutta la colpa è di Cipride che sta sempre accanto silenziosa, come Iole ci verrebbe da pensare; Eracle nato da un desiderio di Zeus, sta morendo per il desiderio di una fanciulla, nel contrappasso che solo la dea può stabilire.

Nel Quarto episodio<sup>543</sup> la Nutrice racconta la morte di Deianira<sup>544</sup> che si è uccisa sul suo letto matrimoniale<sup>545</sup>, trafitta sotto il fegato e il diaframma, con un pugnale a doppio taglio. Il figlio, accorso in camera ha capito troppo tardi che lei aveva agito senza volerlo, per un'antica istigazione del Centauro

οὐ γὰρ ἔσθ' ἢ γ' αὐριον

πρὶν εὔ πάθη τις τὴν παροῦσαν ἡμέραν

(non esiste davvero un domani prima che uno abbia passato bene la giornata odierna) (945-946)

---

<sup>541</sup> 821-861.

<sup>542</sup> La lezione dei codici con οὔτι non è sostenibile. Cf. *ad locum* EASTERLING (1982)

<sup>543</sup> 822-946

<sup>544</sup> 907 e ss. Cf. LESKY (1976)

<sup>545</sup> Cf. E. *Alc.* 177-182.



L'inizio ha trovato una fine, e il detto popolare<sup>546</sup> che Deianira ha recitato nei primi tre versi del dramma è divenuto una realtà presente sotto gli occhi di tutti; la Nutrice ha ripetuto ciò che forse aveva sentito dire alla padrona.

Il quarto stasimo<sup>547</sup> rivela l'ansia del Coro per le sofferenze della famiglia e annuncia l'arrivo del corteo che porta sulla scena Eracle morente. Entra la processione che lo porta in barella, con un Vecchio e il figlio Illo<sup>548</sup>; risvegliandosi maledice la moglie e il suo destino e occorrono più di cento versi perché il figlio gli dica la verità: il filtro d'amore creato da Nesso...L'eroe capisce e chiama l'infelice Alcmena, invano moglie di Zeus; la madre non c'è, vive a Tirinto<sup>549</sup> e neppure il padre Zeus è presente alla morte del figlio: Sofocle ha costruito un eroe completamente svincolato dalle problematiche religiose insite nella sua nascita semidivina. La mancanza di un cenno nei confronti della moglie, dopo aver saputo la verità, e la sola preoccupazione per Iole di cui fa promettere al figlio di prendersi cura non ci consegnano un mostro esecrabile (come quello dipinto da Murray) quanto la profonda volontà sofoclea di tratteggiarlo senza un cenno alle sue origini<sup>550</sup>.

La caratterizzazione di Deianira così totalizzante, i suoi racconti dettagliati e favolistici, fino all'addio al letto nuziale, rendono nullo il confronto con Eracle, ucciso, non dimentichiamolo da un veleno di origine divina. Tutto ciò che in questo dramma è ancestrale porta la religione ad un piano mitico e sul piano strettamente teatrale fa dunque di Eracle un non personaggio, violento e accidioso nell'uccisione di Lica, lontano dalla sua famiglia umana e divina, impone al figlio di cremarlo sul monte Eta, ma soprattutto di sposare una sconosciuta, l'amata Iole, cui va l'ultimo pensiero, gli altri sono lontani con la madre Alcmena.

Il dramma si basa dunque, come abbiamo ampiamente detto, sulla forza di Cipride che può tutto su tutto, in un'atmosfera da

---

<sup>546</sup> Cf. Hdt. 1, 32

<sup>547</sup> 947-970

<sup>548</sup> Esodo: 971-1278

<sup>549</sup> 1152

<sup>550</sup> Cf. EASTERLING (1981)

favola straniante; il giudizio sugli dei però c'è, sprezzante e durissimo, nelle parole di Illo, il vero finale che sintetizza il giudizio tra mortali e immortali

ILLO

μεγάλην δὲ θεῶν ἀγνωμοσύνην  
εἰδότες ἔργων τῶν πρασσομένων,  
οἱ φύσαντες καὶ κληζόμενοι  
πατέρες τοιαῦτ' ἐφορῶσι πάθη.  
Τὰ μὲν οὔν μέλλοντ' οὐδεὶς ἐφορᾷ,  
τὰ δὲ νῦν ἐστῶτά οἰκτρὰ μὲν ἡμῖν,  
αἰσχρὰ δ' ἐκείνοις

(sappiamo bene che negli eventi in corso grande è l'insensibilità degli dei che generano figli, si fanno chiamare padri ma impassibili guardano tali sofferenze. Nessuno sa penetrare il futuro, ma le sciagure che ci stanno di fronte per noi sono motivo di pianto, per essi di disonore) (1266-1274)

al pianto dell'uomo si accompagna il disonore degli dei che non riescono neppure ad interessarsi minimamente dei loro figli mortali. Il fato, unito alla precarietà della vita, viene così coniugato con la storia di un amore finito tanto tempo prima, e il *plot* è affidato alle ansie e alla gelosia di Deianira per un uomo la cui particolare origine serve solo per far cenno all'insensibilità degli dei, impassibili di fronte al dolore dei loro figli, in certo senso quindi inutili nel loro tentativo di conciliarsi con gli esseri umani.

Prima nelle *Eroidi*<sup>551</sup> e poi nelle *Metamorfosi*<sup>552</sup> di Ovidio<sup>553</sup> viene ripreso il racconto di base sofoclea.

La nona epistola è ambientata nel momento successivo all'arrivo di Iole e quindi dopo che Deianira ha scoperto l'amore fedigrafo del marito e ha già inviato a Ercole la tunica intrisa del veleno di

---

<sup>551</sup> *Ep.* 9

<sup>552</sup> *Met.* 9, 1-272 così ripartiti: 8-86 (Achelloo ed Ercole), 101-133 (Ercole e Nesso), 134-272 (Morte e Apoteosi di Ercole). Lo schema si è prestato ad un'analisi che passano dal confronto con la tragedia a quello con la commedia.

<sup>553</sup> «Ovidio si concentra soprattutto sulla lotta con Achelloo, l'incontro con Nesso e quelle che saranno poi la sua morte e apoteosi, con la storia della sua nascita come coda a sorpresa. Tutti questi eventi sono presentati in modo tale che ironia e parodia sono, quando va bene, mascherati» KENNEY (2011, 394)

Nesso; mentre lei sta scrivendo la lettera le arriva la notizia degli effetti nefasti. Non le resta che suicidarsi mandando un ultimo saluto ai parenti.

Completamente assente l'influenza divina<sup>554</sup>.

*Ipsa domo vidua votis operata pudicis  
torqueor, infesto ne vir ab hoste cadat*

...

*mater abest queriturque deo placuisse potenti,  
nec pater Amphitryon nec puer Hyllus adest;*

(E io, nella casa vuota, occupata in caste preghiere, mi affliggo nel timore che mio marito cada per mano di un tremendo nemico...tua madre è lontana, e si duole di essere piaciuta al dio potente, non c'è tuo padre Anfitrione né Illo tuo figlio) (35-36; 43-44)

Una Deianira che alterna ironia a sarcasmo trova il modo di accusarlo anche di effeminatezza, riferimento parodico al testo tragico<sup>555</sup>

*Non puduit fortis auro cohibere lacertos,  
et solidis gemmas opposuisse toris?*

(Non hai provato vergogna a serrare con oro le tue forti bracciae a portare gemme sui muscoli robusti?) (59-60)

ripercorrendo vicende e imprese che ha solo sentito raccontare. Il tono freddo e vendicativo chiude l'epistola

*Iamque vale, seniorque pater germanaque Gorge,  
et patria et patriae frater adempte tuae,  
et tu lux oculis hodierna novissima nostris,  
virque – sed o possis! – et puer Hylle, vale<sup>556</sup>!*

---

<sup>554</sup> «l'epistola di Deianira è una riscrittura delle *Trachinie* di Sofocle: senza tenere conto di questo fatto non si può capire il senso dell'opera, ed è (anche) dal non averne tenuto conto che sono nati gli attacchi all'autenticità della lettera, come da ultimo quello di Vessey 1969» CASALI (1995, 11)

<sup>555</sup> «il lettore sa che l'abbigliamento che è invece consigliato da Deianira stessa sarà molto più dannoso all'eroe: mentre Deianira vitupera le vesti indossate da Ercole, che ne distruggono la reputazione, gli ha già inviato una veste che distruggerà, letteralmente, la sua vita» CASALI (1995, 16-17)

<sup>556</sup> «Il testo latino gioca, intraducibilmente, sulla divergenza fra il senso consueto di *valere* (star bene) e quello specializzato all'imperativo *vale* come addio» ROSATI (1989, 205)

(Addio, ormai, vecchio padre e tu sorella Gorge, addio patria e tu fratello, strappato alla tua patria, e tu, luce di questo giorno, ultima per i miei occhi, e tu sposo – oh, potessi tu star bene – e tu piccolo Illo, addio!) (165-168)

Nelle *Metamorfosi*<sup>557</sup> Acheloo racconta la sua sconfitta da parte di Eracle nella gara per la conquista di Deianira, con un attacco alla presunta nascita divina dell'eroe

*Nam quo te iactas, Alcmena nate, creatum,  
Iuppiter aut falsus pater est aut crimine verus.  
Matris adulterio patrem petis: elige, fictum  
esse Iouem malis an te per dedecus ortum*

(Ma Giove che vanti per padre, figlio di Alcmene, non lo è, o lo è grazie a una colpa. Tu cerchi un padre con l'adulterio materno; scegli se preferisci che Giove un'invenzione, o che sei nato nel disonore) (9, 23-26)<sup>558</sup>

poi il centauro Nesso che cerca di rapirla, con la storia del veleno che già conosciamo fino alle imprese dell'eroe e all'amore per Iole. Deianira invia la tunica imbevuta del sangue del Centauro; Ercole viene divinizzato mentre Vulcano distrugge ciò che di mortale c'era nel suo corpo e conserva ciò che gli viene dal padre Giove, infine il suo viaggio in cielo su una quadriga, in una sintesi di derivazione ed interesse tragico, a parte alcuni momenti di passaggio necessari per la struttura dell'opera, ennesima testimonianza di quella che generalmente è la modulazione ovidiana.

Ad esempio nel finale del racconto c'è una scena tratta da quella quotidianità assurta a poesia che tanto amava il poeta e che è subito riconoscibile come estranea alle forme drammatiche

*at longis anxia curis  
Argolis Alcmene, questus ubi ponat aniles,  
cui referat nati testatos orbe labores  
cuive suos casus, Iolen habet; Herculis illam  
imperiis thalamoque animosque receperat Hyllus  
impleratque uterum generoso semine*

---

<sup>557</sup> 9, 1-272

<sup>558</sup> A proposito dell'episodio di Acheloo ed Ercole Ovidio gli dà un tono vicino alla commedia.

(L'argiva Alcmena, tormentata da lunghi affanni, non ha che Iole per riversare le lagne senili, e narrare le fatiche notorie del figlio e la sua vita. Per ordine di Ercole, Illo l'aveva accolta nel letto e nel cuore, e ingravidata del seme illustre) (275-280)

### *Hercules Oetaeus*<sup>559</sup> (Seneca)

La versione latina del mito trattato da Sofocle è da sempre contestata a Seneca<sup>560</sup> e soprattutto le influenze morfo-lessicali vicine a Stazio e a Silio Italico indicano che il dramma potrebbe essere stato composto nell'ultima decade del primo secolo a. C. o all'inizio del secondo<sup>561</sup>. Nel nostro caso però ciò vale come un inciso visto che ci interessa valutare la rielaborazione del *plot*, intesa come traccia di tutto ciò che dopo Sofocle non leggiamo più, in concomitanza ovviamente con le altre fonti poetiche<sup>562</sup>, nello studio del motivo delle unioni tra dei e uomini, come pretesto per indagare il motivo religioso e la sua implicazione nella vita dell'uomo.

Il nostro discrimine riguarda solo la presenza di Zeus e del mondo degli dei rispetto alla versione sofoclea; l'evidenza di ciò che avviene in questa rielaborazione o meglio produzione, pseudo-senecana, dimostra quanto sia importante, in una determinata tipologia di ricerca, saper leggere i mutamenti del *plot*; in questo dramma, l'ultimo in susseguenza diacronica, il meno legato ad una aulicità storico letteraria comprovata, la tematica di fondo è proprio la ricerca di una comprovata derivazione divina da parte di Eracle. Questo appare però evidente alla fine di questa lunghissima tragedia, nella voce fuori campo dell'eroe ormai assunto in cielo.

Nel prologo<sup>563</sup>, vinta e distrutta Ecalia dopo aver inviato a Trachis le prigioniere e Lica come loro guida, Ercole si prepara

---

<sup>559</sup> Per il mito e i modelli letterari cf. VIANSINO (2007, 2, 401-413)

<sup>560</sup> Cf. soprattutto WALDE (1992)

<sup>561</sup> Cf. FITCH (2004, 332-334)

<sup>562</sup> Per quanto avviene a Deianira cf. CASTAGNA (1990)

<sup>563</sup> Prologo (1-103)

a compiere il sacrificio a Giove Ceneo. Vuole il riconoscimento che Giove è veramente suo padre e questo è il primo aspetto, a livello teatrale, che ribalta la struttura del *Furens*: tutti gli dei devono riconoscere che è figlio di Giove e che gli spetta un posto tra le costellazioni

ERACLE

*Sed mihi caelum, parens,  
adhuc negatur? Parui certe Iove  
ubique dignus teque testata est meum  
patrem noverca*

...

*Si negat mundus feras,  
animum noverca, redde nunc nato patrem  
vel astra forti.*

(E mi è ancora negato il cielo, padre? Io mi sono davvero comportato dovunque in modo degno di Giove e che tu sei mio padre lo ha testimoniato la mia matrigna...se il mondo mi rifiuta le belve, se la mia matrigna mi rifiuta l'animosità, restituisci ora il figlio al padre o le stelle all'eroe) (7-10 e 30-32)

questo è l'esempio tratto dall'inizio di un'incessante e monotona ricerca che non muta neppure del momento dell'insopportabile dolore provocatogli dalla tunica avvelenata inviatagli dalla moglie

ERACLE

*Herculem amittis, pater*  
(Tu stai perdendo Ercole, padre) (1137)

ERACLE

*Quid patrem appello Iovem ?*  
(Perché chiamo Giove padre?) (1247)

Fino al momento della sua reale morte raccontata da Filottete

FILOTTETE

*Iacuit sui securus et caelum intuens  
quaesivit oculis, arce an ex aliqua pater  
despiceret illum*

(Giacque disteso, incurante di sé e, rivolto al cielo, cercò con lo sguardo suo padre per vedere se dall'alto della sua dimora lo stesse guardando) (1693-1695)

in una sintesi che lo rende eroe laico dal vago tono filosofico, lontano dai tormenti del mondo, in un richiamo alla contemporaneità degli spettatori-lettori che in parte restituisce unità ad un dramma frammentario nella sua vasta composizione di elementi colludenti.

Non possiamo non pensare agli elementi della dottrina stoica ormai diffusa a più livelli, o all'ambito giudaico cristiano

ERACLE

*luctus in turpe eat:*

*virtus in astra tendit, in mortem timor*

...

*me iam decet subire caelestem plagam:*

*infernæ vicî rursus Alcide loca*

(Il lutto sia riservato agli ignavi: il valore tende al cielo, il timore alla morte...ma ora bisogna che io torni nei regni celesti: io, Alcide, ho vinto ancora una volta il regno degli inferi) (1970-1976, *passim*)

Il rapporto con il padre Zeus si è così trasformato anche in teatro nell'ansia di un totale allontanamento dalla realtà della terra che annuncia la lunga parentesi del teatro medievale.

Siamo partiti da una visione complessiva del testo per indicare che l'autore, in una falsariga senza dubbio vicina a Sofocle, con le differenze lecite in qualsiasi costruzione drammatica, apre e chiude con il tema della ricercata paternità di Zeus e ciò rivela che si devono leggere i diversi piani di lettura senza far divenire la reminiscenza o l'allusività un cardine capace di soffocare le peculiarità del *plot*.

La necessità di trasformare Eracle in una divinità, di sottrarlo alla sua storia terrena, è dunque la traccia, a livello letterario, dell'assenza di un rapporto, come quello virgiliano tra Enea e Venere, mentre a livello politico rivela un indefinito bisogno, all'interno della compagine imperiale di definire il ruolo di un eroe assolutizzato rispetto all'ambito familiare: la moglie, il figlio e la madre, soprattutto. Anche la figura di Alcmena stride

con l'Anfitrione del *Furens*, non riesce ad avere un suo ruolo, come in parte Illo, il figlio, positivi nei loro intenti ma privi di una soggettività originale; solo Deianira, semmai, rivitalizzata da una *vis destruens*, riesce ad avere uno spazio autonomo, soffocato solo alla fine con la sua eliminazione.

Ercole ordina ai suoi servi, addetti al sacrificio, di andare da Ecalia al capo Ceneo, dove c'è un tempio di Zeus.

Cambia il luogo di azione e il Coro<sup>564</sup>, formato da donne di Ecalia fatte prigioniere, lamenta la propria sorte infelice. Al loro pianto si unisce Iole, la giovane principessa per amore della quale Ercole ha condotto la guerra.

Nel primo atto<sup>565</sup> Deianira è colta da violenta gelosia. In un dialogo con la nutrice dice di volersi vendicare uccidendo il marito, poi decide di darsi alla magia ed invia ad Ercole, tramite Lica, suo fedele, una tunica imbevuta del sangue di Nesso, il centauro ucciso da una freccia dell'eroe: sangue che il centauro stesso, prima di morire, le aveva indicato come infallibile filtro d'amore. Un coro diverso dal precedente, formato da donne etoliche<sup>566</sup>, compiange la regina e medita sulla precarietà dei ricchi e dei potenti.

Nel secondo atto<sup>567</sup> Il figlio Illo porta a Deianira, turbata da un presentimento, la notizia che Ercole, appena indossata la tunica, è stato colto da un male misterioso ma inguaribile, ha ucciso Lica ed ora impazzisce dal dolore nel tentativo di liberarsi dalla veste avvelenata che lo consuma. Deianira decide di uccidersi.

Il coro<sup>568</sup> rievoca il mito di Orfeo, anch'egli, come il nostro eroe, tornato vivo dall'oltretomba, e si domanda, di fronte ad Ercole sconfitto, se sia vicina la fine del mondo ed infatti nel terzo atto<sup>569</sup> Ercole entra in scena lamentando la sua fine ingloriosa per opera di una donna; descrive le sue terribili sofferenze e invoca la morte. Dopo un dialogo con la madre Alcmena Ercole apprende da Illo che Deianira si è uccisa e che il filtro mortale

---

<sup>564</sup> Prima ode corale, 104-232.

<sup>565</sup> 233-582

<sup>566</sup> 583-705

<sup>567</sup> 706-1030

<sup>568</sup> 1031-1130

<sup>569</sup> 1131-1517



era stato dato alla donna da Nesso; poiché un oracolo gli aveva predetto che sarebbe morto per opera di un uomo ucciso da lui stesso capisce che la sua fine è vicina e decide di morire così come era vissuto. Ordina all'amico Filottete di fargli preparare un rogo sul monte Eta; chiede al figlio Illo di sposare Iole, e rivolge parole di consolazione alla madre, prima di allontanarsi con i compagni.

Il coro<sup>570</sup> canta la gloria immortale dell'eroe e dopo un terremoto non riesce a capire se Ercole sia sceso all'inferno o salito in cielo poi nell'ultimo atto<sup>571</sup> Filottete torna per narrare, presente Alcmena, la gloriosa morte di colui che ha saputo vincere anche il fuoco, immolandosi sul rogo con eroismo sovrumano. L'ultima invocazione è per la madre perché non pianga dando così soddisfazione ad Era. Giunge Alcmena con le ceneri del figlio e ne piange l'irreparabile perdita ma la sua preoccupazione è tutta rivolta a se stessa non sapendo dove andare

#### ALCMENA

*Quicumque caesos ingemunt nati patres,  
a me petent supplicia, me cuncti obruent:*

...

*Quae petam Alcmenae loca?  
Quis me locus, quae regio, quae mundi plaga  
Defendet aut quas mater in latebras agar,  
ubique per te nota?*

(Qualunque figlio pianga il padre ucciso, cercherà di vendicarsi su di me, mi daranno addosso tutti quanti insieme...Dove potrò andare io, Alcmena? Quale luogo, quale regione, quale parte del mondo mi proteggerà o dove potrà nascondersi tua madre, conosciuta dovunque per causa tua? (1785-1799, *passim*)

I suoi lamenti sono interrotti dalla voce del figlio che, dall'alto, la esorta a smettere il lutto: grazie alla sua virtù e alla sua gloria, è asceso al cielo ed ora è accolto nel novero degli dei.

#### VOCE DI ERACLE

---

<sup>570</sup> 1518-1608

<sup>571</sup> 1609-1996

*Non me gementis stagna Cocyti tenent  
nec puppis umbras fu<r>va transvexit meas:  
iam parce, mater, questibus. Manes semel  
umbrasque vidi; quidquid in nobis tui  
mortale fuerat, ignis evictu<m> tulit:  
paterna caelo, pars data est flammis tua.*

(Non mi circondano gli stagni del gemente Cocito, né l'oscura barca ha traghettato la mia ombra; smetti dunque di piangere, madre: una sola volta ho visto i Mani e le ombre. Tutto ciò che vi era in me di tuo e di mortale, il fuoco da me domato, se l'è portato via: la parte di mio padre che era in me è stata data al cielo, la parte tua è stata data alle fiamme)  
(1963-1968)

Questo è quanto riguarda l'analisi del *plot*: scomparsa del tutto la tematica che ha animato il nostro cammino eracleo, da Euripide a Sofocle fino al *Furens* senecano, vi è come un ritorno alle origini, per usare un'immagine provocatoria, alla ricerca di una figura icona: l'eroe mitologico si trasforma nella società imperiale diventando una sequenza di immagini, non è figlio di dio ma è dio che parla dal cielo, dall'alto di una nuvola, rassicurando la madre, prototipo di alcune figure della Roma imperiale, in ansia per il proprio destino dopo l'improvvisa scomparsa del figlio.

Gli ultimi versi sembrano l'epigrafe per un Imperatore, ormai giunto in cielo; una volta divinizzato egli è superiore al padre, a Giove stesso<sup>572</sup> in una tipologia drammatica che, in tale prospettiva, perde qualsiasi rapporto con il pubblico e diventa dunque solo un infinito panegirico scritto sotto il pretesto della tipologia tragica

#### CORO

*Sed tu, domitor magne ferarum  
orbisque simul pacatur, ades;  
nunc quoque nostras respice terras,  
et si qua novo belua vultu  
quatiet populos terrore gravi,  
tu fulminibus frange trisulcis:  
fortius ipso genitore tuo  
fulmina mitte*

---

<sup>572</sup> Cf. 1994

(Ma tu, grande trionfatore di mostri e insieme portatore di pace al mondo, sei ancora con noi; anche ora guarda le nostre terre e se qualche belva dal nuovo volto sconvolgerà le genti generando grande terrore, tu spezzala con i fulmini delle tre lingue di fuoco: più forte di tuo padre stesso, scaglia i tuoi fulmini) (1989-1995)

## 2) Medea e la magia come ostacolo per vivere

Una scelta forse non scontata mi porta a chiudere con Medea, la donna che per antonomasia rappresenta l'incapacità di sottostare alle regole dell'ambito familiare mentre il suo ruolo, all'interno della produzione tragica, rimane legato alla rovina dell'*oikos* in cui ella si trova a vivere: quello di origine nella Colchide, quello di Pelia, quello costruito con Giasone, quello ateniese con Teseo<sup>573</sup>.

Come Dioniso ella genera confusione sociale e sovvertimento etico (Corinto nella *Medea* e Tebe nelle *Baccanti* vengono private del *ghenos* al potere<sup>574</sup>); entrambi distruggono i nuclei familiari con cui vengono in contatto e sono dunque un punto di unione che collega l'inizio e la fine della nostra ricerca.

Medea<sup>575</sup>, è figlia del re della Colchide Eeta, generato dal Sole (Elios) e dall'oceanina Perseide, fratello della maga Circe e di Pasifae (moglie di Minosse), mentre sua madre è l'oceanina Idia<sup>576</sup>; ciò che la contraddistingue è il continuo ricorso alle arti soprannaturali che conosce per via ereditaria e la sua presenza sulla scena si regola solo grazie a queste divenendo così il tramite di due opposte realtà. La sua essenza semidivina (rispetto agli altri personaggi del mito) è quindi, per scelta o per sorte, collegata ai filtri magici usati senza alcuna parsimonia e la

---

<sup>573</sup> Cf. AVEZZÚ (2003, 106 e 148).

<sup>574</sup> Cf. AVEZZÚ (2003, 149)

<sup>575</sup> Cf. GIANNINI (2000)

<sup>576</sup> A volte le viene attribuita come madre la dea Ecate.

fa divenire, nella letteratura occidentale, il prototipo della lotta tra l'uomo e le forze negative che lo assediano. Al tempo stesso il sospetto di una sua incapacità di amare o di essere amata la rende l'ultimo tassello, a mio parere il più significativo, della nostra indagine. Questa premessa è essenziale ed imprescindibile da qualsiasi altra riflessione.

Innamoratasi di Giasone<sup>577</sup>, giunto nella Colchide per sottrarre ad Eeta il vello d'oro, lo aiuta nell'impresa fuggendo poi con lui alla volta della Grecia. Per seguirlo non solo tradisce la sua famiglia ma uccide e fa a pezzi (ancora una volta uno *sparagmos!*) il fratello Absirto per impedire la cattura degli Argonauti. Il matrimonio dei due viene poi celebrato da Alcinoo per far sì che Medea non sia più vergine, la sola condizione per la quale anche il padre non l'avrebbe più cercata per punirla.

A Iolco vendica il marito sullo zio Pelia che lo aveva inviato a compiere l'impossibile spedizione nella Colchide; promette, infatti, alle figlie del re di far ringiovanire il padre facendolo bollire in una pozione magica e mostra loro il miracolo compiuto su un vecchio ariete che, gettato a pezzi dentro un calderone, ne era poi uscito giovane agnello. Le Peliadi si convincono, fanno a pezzi il padre e lo gettano nel paiolo di Medea dove il padre, ovviamente, rimane come carne macellata nell'acqua bollente; fuggita la coppia a Corinto vive lì con i figli fin quando Giasone accetta la proposta del re Creonte che desidera sistemare la figlia con un rampollo di casa reale. Medea, abbandonata nel suo letto e nella sua casa, come una scomoda ospite bandita dal paese, riesce ad inviare alla futura regina, tramite i due figli, un mantello avvelenato (come quello che Deianira aveva, inconsapevolmente, mandato ad Eracle). Creusa muore dopo averlo indossato, bruciata da un fuoco magico, e la stessa sorte tocca al padre mentre cerca di

---

<sup>577</sup> Figlio di Esone, re di Iolco in Tessaglia, cacciato dal fratellastro Pelia, era stato affidato al centauro Chirone. Quando si era presentato a corte per rivendicare il suo trono lo zio, Pelia, gli aveva promesso di restituirglielo dopo che gli avesse portato il vello d'oro custodito da re Eeta, sulla riva del Mar Nero. Accettata la sfida e messa insieme la spedizione degli Argonauti appena arrivato nella Colchide capisce che il re non intende assolutamente cedere il trofeo, che potrà conquistare solo con le arti magiche di Medea, figlia di Eete.

soccorrerla. Medea uccide infine i due figli generati con Giasone, ultima traccia dell'unione con il traditore e fedigrafo, volando via su un carro incantato, dono di Elios suo avo, fino ad Atene dove si era già procurata un asilo con la promessa fatta al re Egeo di dargli dei figli se l'avesse sposata. Anche qui, giunto il figlio segreto del re, Teseo, la maga cerca, senza successo, di farlo fuori con una pozione avvelenata. Cacciata dalla città fugge di nuovo con il figlio Medo, avuto da Egeo, verso la Colchide, dove Perse aveva detronizzato Eeta; fa uccidere il nemico e restituisce il potere al padre.

Questo riassunto ha per noi, come al solito, solo un valore strumentale perché la lunga storia di Medea, sulla scena, potrebbe aver avuto inizio con un dramma satiresco eschileo, *Le Nutrici di Dioniso (Trophoi)*<sup>578</sup>, di cui ci parla l'argomento della *Medea* di Euripide: la principessa della Colchide donava una nuova giovinezza alle nutrici del dio insieme ai loro sposi, mettendoli a bollire (ἀνεψήσασσα)<sup>579</sup>, come racconta Ovidio, in un inciso, quando parla del ringiovanimento di Esone da parte della nuora<sup>580</sup>. Se ci fosse un collegamento con questi versi sarebbe dunque lecito pensare alla presenza di Dioniso, in Eschilo, e alla sua richiesta, in prima persona, di operare questo miracolo. Le arti magiche, dunque, anche se forse in chiave parodica, erano al centro della storia di colei che era già il prototipo della strega.

È con Sofocle, però, che possiamo dire qualcosa di più in una sua probabile trilogia. Nelle *Colchidi*<sup>581</sup> si dovevano affrontare le avventure di Giasone nella Colchide appunto, che

---

<sup>578</sup> Cf. PODLECKI (2005, 14-15)

<sup>579</sup> *TrGF* 3, 246 a.

A questo ambito teatrale potrebbe riferirsi un dipinto su vaso, all'incirca del 460 a. C., che si trova nel Museo Nazionale di Ancona (n. 3198); da un lato ci sono una donna e un satiro vicino ad un calderone e dall'altro una scena familiare: quello che sembrerebbe essere lo stesso satiro ora ha i capelli neri, è forte, ed ha accanto la moglie e un satiro-bambino.

<sup>580</sup> Cf. *Ov. Met.* 7, 294-296. Ne parleremo nella sezione di questo paragrafo legata alle *Metamorfosi* di Ovidio.

<sup>581</sup> Cf. *TrGF* 4, 337-349. Una delle poche opere frammentarie di Sofocle su cui abbiamo informazioni precise; si tratta del solo tra i grandi tragici ad aver messo in scena questa parte del mito. Cf. *Pi. P.* 4, 211 e ss.; *Apollod.* 1, 9, 23-24

culminavano nella conquista del vello d'oro. Uno scolio ad Apollonio Rodio (3, 1040 c) ci informa che il dramma conteneva, in un dialogo tra Medea e Giasone le istruzioni offerte dalla donna riguardo le richieste di Eeta in cambio di riconoscenza (χάριν)<sup>582</sup>, mentre un Messaggero avrebbe descritto al re il successo di Giasone contro i mostruosi soldati armati di bronzo che erano usciti dalla terra<sup>583</sup>; è proprio per questo motivo che si può sospettare<sup>584</sup> un'influenza sofoclea nel terzo e nel quarto libro delle *Argonautiche* di Apollodoro.

Da altri scoli ad Apollonio sappiamo che Absirto, fratello di Medea, era qui un bambino che veniva ucciso non durante l'inseguimento della nave Argo da parte dei Colchi, ma nel palazzo del padre<sup>585</sup>, mentre da uno scolio del *Prometeo Incatenato* sappiamo che sempre in questa tragedia la storia di Prometeo era trattata in una digressione<sup>586</sup>.

Dal punto di vista testuale un verso riportato da Ateneo come testimonianza dell'amore di Zeus per Ganimede

μηροῖς ὑπαίθων την Διὸς τυραννίδα

(infiammando con le sue cosce il potere regale di Zeus) (*TrGF* 4, 345)

ci indirizza verso un legame tra il dramma e la forza irresistibile di Eros con una caratterizzazione emotiva di Medea e della sua folle passione legata ai sensi, un tratto interessante per un confronto tra i vari tipi di amore sotto il regime dei quali viene posta la principessa (lo dimostrerebbe il nesso con il ratto di Ganimede).

Anche negli *Sciti*<sup>587</sup> Giasone e Medea fuggivano, dopo l'uccisione di Absirto, fratellastro<sup>588</sup>, in questo caso, di Medea,

---

<sup>582</sup> *TrGF* 4, 339

<sup>583</sup> Cf. *TrGF* 4, 341

<sup>584</sup> Cf. PADUANO (1982, 2, n. 155, 926-927)

<sup>585</sup> Cf. *TrGF* 4, 343

<sup>586</sup> In A. R. 3, 845 ss., un'erba chiamata *Prometheion* veniva consegnata da Medea a Giasone, e questo motivo forse era la causa della digressione sulla storia di Prometeo. Cf. *TrGF* 4, 340.

<sup>587</sup> Cf. *TrGF* 4, 546-552

<sup>588</sup> Cf. *TrGF* 4, 546

che come figlia dell'oceanina Idia<sup>589</sup> poteva sviluppare ancor meglio i poteri derivati la sua nascita divina, arcana e sovrumana.

Nella terza tragedia sofoclea, *Le Maghe (Rhizotomoi)*<sup>590</sup> si rappresentava la maga assassina e spietata che, avendo fatto credere alle figlie di Pelia di essere capace di far ringiovanire un vecchio caprone, dopo averlo fatto a pezzi e bollito in un calderone, le convinceva ad uccidere il padre per donargli una nuova gioventù<sup>591</sup>, cosa che ovviamente non avveniva nel caso del re. I frammenti sofoclei in questione sono interessanti per il carattere rituale, anche se, in fondo, non ben circoscrivibili: nel primo Medea raccoglie delle piante magiche<sup>592</sup> e nel secondo il Coro innalza una preghiera al Sole e ad Ecate<sup>593</sup>. Leggiamo il primo

#### CORO

ἡ δ' ἐξοπίσω χερὸς ὄμμα τρέπουσ'  
ὄπὸν ἀργινεφῆ στάζοντα τομῆς  
χαλκείοισι κάδοις δέχεται

\*\*\*

αἱ δὲ καλυπταὶ  
κίσται ῥιζῶν κρύπτουσι τομάς,  
ἄς ἦδε βοῶσ' ἀλαλαζομένη  
γυμνὴ χαλκείοις ἦμα δρεπάνοις

(quella, volgendo gli occhi lontano dalle mani, mette in vasi bronzei il bianco liquido che esce dal taglio...e le ceste nascoste contengono le radici tagliate, che ella urlando grida rituali, nuda, tagliava con bronzee falci) (*TrGF* 4, 534)

È inutile nascondere che non potrebbe uscire un'immagine più inquietante della donna che nuda, con falci nelle mani, come un'invasata, raccoglie liquidi e radici da usare per un rituale

---

<sup>589</sup> Il nome può essere tradotto «Coei che sa».

<sup>590</sup> Cf. *TrGF* 4, 534-536. La parola del titolo greco è sia maschile che femminile.

<sup>591</sup> Cf. per l'argomento *Le Nutrici di dioniso* di Eschilo di cui abbiamo già parlato.

<sup>592</sup> Cf. *TrGF* 4, 534

<sup>593</sup> *TrGF* 4, 535.

magico, volgendo lo sguardo altrove, come imponeva la tradizione<sup>594</sup>.

Lo stesso argomento delle *Peliadi*<sup>595</sup> di Euripide dove, come sintetizza Avezzù

Medea procura a un tempo la fine del sovrano e quella dell'elemento femminile dell'*oikos* regale, che più strettamente lo caratterizza nella sua dimensione domestica e si contrappone alla femminilità esule e inconciliata della maga: *Medea* contempla la morte di Creonte e della figlia e, quanto alle *Peliadi*, anche se ci è ignota la conclusione del dramma è chiaro che le figlie di Pelia, assassine pur inconsapevoli del padre, sono nondimeno condannate dal loro atto (secondo il mitografo Igino fuggono in esilio)<sup>596</sup>

Anche Pelia era un figlio di Poseidone, insieme al gemello Neleo<sup>597</sup>, e della principessa Tessala Tiro che poi aveva sposato lo zio Creteo e aveva avuto altri figli, tra cui Esone e Ferete<sup>598</sup>. Pelia aveva tolto il trono al fratellastro Esone, a Iolco in Tessaglia<sup>599</sup>.

Del primo dramma euripideo leggiamo il riassunto di Mosè Coronese, scrittore armeno del quinto sec. a. C., il solo che cita espressamente il nome di Euripide, aspetto, nella tradizione indiretta che deve essere sempre anteposto ad ogni altro, con la dovuta cautela verso ogni tipo di riassunto del mondo antico. Ne propongo la lettura per gli spunti che può offrire alla nostra ricerca

*Euripides... de Medea... ait ... illam Iasonem quendam insecutam navem conscendisse et e Scythia provincia in Thessaliam venisse. Ibi artes magicas exercuit : decreverat enim regem qui terrae imperabat dolosis consiliis perdere. Idcirco persuasit filias eius ad senectutem patris*

---

<sup>594</sup> Cf. S., *OC* 490.

<sup>595</sup> Rappresentate nel 455 a. C., come leggiamo nella *Vita di Euripide*, fu il primo Coro ottenuto dal poeta. Erano ancora amate in epoca imperiale, e un riassunto della tragedia è attestato dallo scrittore armeno Movses Khorenatzi (Mosè Corenese) del quinto sec. d. C. cf. *EF*, 2, 60-63.

<sup>596</sup> AVEZZÙ (2003, 106)

<sup>597</sup> Re di Pilo in Messenia

<sup>598</sup> Cf. Hom. *Od.* 11, 235-259

<sup>599</sup> Cf. Pind. *P.* 4, 106-115



*respiciens et quia mascula proles, quae in paternum regnum succederet, ei deesset: "si ipsae vultis, equidem illum in iuvenilem aetate restituere possum". His dictis statim pergit eis demonstrare, qua ratione res patrari possit: arietem laniavit et in lebetem coniecit ignemque subdidit. Atque fervente cum motibus lebetes, arietem vivum declaravit. Hoc modo filiabus deceptis Medea Peliam laniandum curavit: eratque, inquit (Euripides scil.), in lebete et nil amplius.*

(Euripide, riguardo a Medea, dice che partì per mare da una provincia scita insieme a Giasone e arrivò in Tessaglia. Lì si servì delle sue arti magiche: aveva infatti deciso di far morire il re di quel paese con un piano ingannatore. Perciò riuscì a convincere le figlie di quello, considerando la sua vecchiaia ed il fatto che non avesse un figlio maschio cui succedergli, con queste parole: Se volete, posso farlo tornare giovane. Detto questo subito cerca di mostrarlo loro un modo per ottenere questo effetto. Fece a pezzi un montone e lo mise a bollire in un calderone. Nel momento in cui l'acqua si mise a bollire nel calderone il ribollito faceva sembrare che l'animale si muovesse e lei disse che questo era vivo. Le ragazze furono ingannate in questo modo e Medea riuscì a far sì che facessero il padre a pezzi: egli (Euripide) dice che quello stava nel calderone e non succedeva niente di più) (*TrGF* 5, iiib Moses Choronenensis qui fertur *Progym.* 3, 4)

A parte un breve frammento papiraceo contenente una *hypothesis*<sup>600</sup> anche Igino<sup>601</sup> e Diodoro Siculo<sup>602</sup> offrono particolari che potrebbero appartenere ad una linea drammatica affermatasi nel teatro<sup>603</sup>, mentre il modello euripideo è quello che si è imposto sugli altri, legato alle arti magiche, prevalenti sulla sua essenza di donna e di moglie, e accompagnato anche dall'inefficienza di Giasone che proprio nella *Medea*<sup>604</sup> lo caratterizzava. Nelle *Peliadi*, è indubbio, il sortilegio muoveva tutta l'azione e se potessimo ancora leggere il dramma noteremmo la consonanza con quanto Euripide avrebbe scritto ventiquattro anni dopo, nella sua *Medea*.

---

<sup>600</sup> *TrGF* 5, \*iii a<sup>1</sup> P. Oxy. 2455 ed. Turner

<sup>601</sup> *Fab.* 24

<sup>602</sup> 4, 50-53

<sup>603</sup> Nel 341 a. C. Afareo ottiene il terzo posto alle Grandi Dionisie con la sua ultima trilogia, *Le Peliadi*, *Oreste*, *Auge*, di cui restano solo i titoli. Anche il poeta latino Gracco, del primo sec. a. C., ha scritto un dramma intitolato *Le Peliadi*.

<sup>604</sup> Cf. CARPANELLI (2005, 32-39)

Gli Argonauti arrivavano in segreto a Iolco e seguivano tutte le indicazioni della principessa, nascondendo *in primis* la flotta; Medea travestitasi da vecchia sacerdotessa di Artemide, in un momento di delirio estatico entrava in città per convincere la popolazione ad accettare la dea di cui ella portava una statua. In questo modo, insomma, guadagnava la fiducia del re e delle sue figlie, ma non quella di Alceste, che non voleva sacrificare il padre per farlo poi ringiovanire, come promesso dalla donna. Il rito, lo sappiamo, faceva sì che Pelia venisse ucciso per mano delle figlie, assediate poi dagli Argonauti che sarebbero poi arrivati ad un segnale convenuto fatto da Medea dal tetto del palazzo. A questo non ritengo opportuno aggiungere altre notizie che sembrerebbero solo il frutto di rielaborazioni del mito, visto che ciò che scrive Mosè di Corone attesta la nostra linea: Medea, attraverso un sortilegio, ottiene di mettere in atto il suo piano e quindi tutta la parte fino alla morte di Pelia, compreso il travestimento di Medea da vecchia sacerdotessa, come quello di Era nella *Semele* eschilea, basta per dimostrare che Medea-strega riusciva ad ingannare chi assisteva alle sue pratiche<sup>605</sup> e, se realmente concordante con la realtà scenica, il travestimento da sacerdotessa, la riconduceva a ciò che in effetti essa era<sup>606</sup>.

Anche nel soggiorno ateniese di Medea, gli scarsi resti dei due *Egeo*, uno di Sofocle<sup>607</sup> e uno di Euripide<sup>608</sup>, confermerebbero questa linea della tradizione drammatica che riconduce all'incapacità di Medea, donna e maga, di condurre una propria vita intima o familiare. La storia di Medea dopo l'uccisione dei figli prosegue infatti ad Atene, dove, come promesso dal re

---

<sup>605</sup> Cf. in generale MEYER (1980)

<sup>606</sup> Interessanti, al proposito, alcune testimonianze iconografiche: cf. SÉCHAN (1926, 467-481); *LIMC* 7, 1, s.v. Peliades, 270-273, 7, 2, 210-214 e s. v. Pelias 7, 1, 273-277; 7, 2, 214-218.

<sup>607</sup> *TrGF* 4, 19-25 a.

«I frammenti superstiti provano con sufficiente chiarezza che la tragedia aveva per argomento l'arrivo ad Atene dell'adolescente Teseo, figlio di Egeo e della figlia di Pitteo Etra, e il suo riconoscimento da parte del padre. Ma prima, Teseo era nel mito inutilmente fatto oggetto delle insidie di Medea, la maga esule da Corinto e nuova sposa del padre: che essa intervenisse nella tragedia di Sofocle è però tutt'altro che certo» PADUANO (1982, n. 11, 838). Cf. HAHNEMANN (1999)

<sup>608</sup> Cf. *TrGF* 5, 1-11a e *EF*, 1, 3-5.

Egeo, che la sposa, trova ospitalità ed ha da lui un figlio, Medo. Quando Teseo, figlio sconosciuto al padre<sup>609</sup>, torna in incognito ad Atene, Medea capisce chi egli in realtà sia<sup>610</sup> e cerca di farlo avvelenare dal marito con la scusa di eliminare un futuro usurpatore del trono<sup>611</sup>. Egeo, poco prima che il figlio beva dalla coppa mortifera, lo riconosce grazie alla spada lasciata ad Etra e destinata a Teseo adulto; Medea viene di nuovo cacciata, insieme a Medo<sup>612</sup>.

Queste sono, nel complesso, le sequenze frammentarie, miseri resti ma volti in un'unica direzione: nella sua patria e al di fuori di essa la figlia di Eeta si mette sempre in luce per l'aspetto che la rende più simile ad una divinità ctonia che ad una donna.

### *Medea* (Euripide)

Nonostante questo incredibile successo, in ambito greco, a noi rimane però la possibilità di un giudizio completo e racchiudibile nel tempo scenico di un solo dramma, la *Medea*<sup>613</sup>

---

<sup>609</sup> Teseo è figlio di Egeo e di Etra, figlia di Pitteo, re di Trezene

<sup>610</sup> Cf. *TrGF* 5, 1, 1

<sup>611</sup> In Apollod. 1, 5-6 e nel Mitografo vaticano 1, 48, Medea, in un primo momento persuade Egeo a mandare Teseo contro il toro di Maratona nella speranza che egli lo uccida, e cerchi di avvelenarlo solo dopo questa impresa. Cf. SFYROERAS (1995).

<sup>612</sup> Colui che diverrà l'eponimo dei Medi

<sup>613</sup> Per quanto riguarda il quinto sec. a. c. abbiamo una *Medea*, di incerta attribuzione cronologica sotto il nome di Neofrone per la quale si rimanda a MASTRONARDE (2002, pp. 57-63). I tre frammenti giunti a noi, da alcuni considerati la prova che Euripide avrebbe già trovato in questo autore tutte le innovazioni del mito potrebbero essere una ripresa del quarto sec. a. C. di quanto leggiamo della *Medea* euripidea. Sempre del IV sec. a. C. ricordiamo i lavori di Diceogene (*TrGF* 1, 52) Carcino II (*TrGF* 1, 70), e Diogene (*TrGF* 1, 88), con lo stesso titolo come fece posteriormente possiamo vedere in Biotto (*TrGF* 1, 205). Altra fonte quella del cratere apulo che si trova all'Hermitage di San Pietroburgo e quella dei frammenti di un papiro di un lavoro che coinvolge Medea, Giasone, Creonte e un Coro di donne Corinzie, forse di una tragedia del quarto secolo (*CGFPR dubia* 350).

di Euripide<sup>614</sup>, del 431 a. C.<sup>615</sup>, dove viene indubbiamente accentuato anche il suo esotismo<sup>616</sup> in un'evoluzione antropologico-letteraria<sup>617</sup> che la contrassegna dal Prologo fino all'Esodo.

La *Medea*<sup>618</sup> si apre con le parole della Nutrice<sup>619</sup> che narra le vicende argonautiche fino alla permanenza in Corinto. Giasone ha ripudiato Medea e al v. 49 il Pedagogo, giungendo in scena con i due figli della principessa, arricchisce il racconto con una triste verità: il re Creonte vuol mandare tutti in esilio. Segue al v. 96 uno scambio di battute in dimetri anapestici tra la Nutrice (in dialetto attico) e Medea (un canto in dialetto dorico) che si trova ancora all'interno della casa<sup>620</sup>. Se la Parodo<sup>621</sup>, con un ampio ricorso agli anapesti, si allinea al Prologo anche nel contenuto, il primo Episodio<sup>622</sup>, nel discorso di Medea, rivolto dalla *skene* alle donne di Corinto, svolge un ruolo importante nel finto equilibrio della barbara che lamenta tutti i mali che in realtà affliggono la condizione della donna ateniese ed è l'unica parte in nostro possesso che la mette in rapporto alla vita quotidiana<sup>623</sup>, sempre ad un livello sociale molto alto, come si

---

<sup>614</sup>Il dramma fu rappresentata nel 431 a. C. insieme al *Filottete*, *Ditti*, *I Satiri mietitori*. Euripide risultò terzo nella competizione con Euforione e Sofocle. Ambientato a Corinto, la scena rappresenta la facciata della casa di Medea.

<sup>615</sup> «Nel 433/32 Tucidide figlio di Melesia, rientrato in Atene dall'esilio decennale, è subito in grado di polarizzare le opposizioni contro Pericle, del quale saggia la resistenza attaccando Fidia, Aspasia e Anassagora, e tenta un affondo sull'amministrazione di Pericle stesso. Se quest'ultimo attacco viene sventato per l'intervento di Agnone, uno dei più stretti collaboratori di Pericle, Fidia invece morirà in carcere (secondo un'altra tradizione sarà costretto all'esilio), Anassagora fuggirà da Atene e Aspasia sarà prosciolta solo grazie all'intervento dello statista. I due drammi euripidei meglio noti nella tetralogia del 431, *Medea* e *Filottete*, in qualche misura testimoniano la crisi ateniese: il primo presenta l'impossibile rapporto della straniera con la città ospite e la stirpe regnante, e ha un diretto precedente nella legislazione periclea volta a limitare i matrimoni con donne straniere» AVEZZÙ (2003, 146-147).

<sup>616</sup> Cf. AVEZZÙ (2003, 108).

<sup>617</sup> Per una rivalutazione della personalità di Medea in Euripide cf. LUSCHNIG (2007).

<sup>618</sup> Per il testo cf. MASTRONARDE (2002).

<sup>619</sup> Solo in questa, tra le tragedie superstiti, la Nutrice recita la parte espositiva del prologo, fino al v. 48

<sup>620</sup> Prologo (1-130)

<sup>621</sup> 131-213

<sup>622</sup> 214-409

<sup>623</sup> Cf. RECKFORD (1968)

confaceva in linea di massima al dramma. Medea è qui sottratta al suo *status* di maga mentre il ritratto di Creonte, capolavoro di etopea euripidea, tratteggia il re di Corinto, deciso solo a parole a cacciarla, come un debole che crea frastuono e ottiene in controparte la propria rovina. Segue il primo dei tre discorsi di Medea, che inizia al v. 364, con carattere paramonologico perché il Coro resta sostanzialmente passivo di fronte alle sue parole e il *plot* vira lentamente verso la soluzione finale.

La situazione si mette male ed il piano deve essere rapidamente messo in pratica in una definizione che si costruisce da sé, nell'incertezza che sembra essere, in questo momento, la caratteristica della donna sconfitta. Il finale è noto, devono essere fatti fuori i suoi nemici senza perdere l'onore, senza correre alcun rischio. L'elemento magico viene citato in sordina ma in una successione inequivocabile: la soluzione migliore è ricorrere ai veleni che possono uccidere senza implicare nell'azione chi li usa

MEDEA

Κράτιστα τὴν εὐθεΐαν, ἧ πεφύκαμεν

σοφαὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοὺς ἐλεῖν

(la cosa migliore è la via diretta, nella quale siamo per natura particolarmente esperte, farli fuori con i veleni) (384-385)

e nel giuramento a Ecate la dea amata da Medea al di sopra di tutte le altre divinità

MEDEA

Οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω

μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην,

Ἑκάτην<sup>624</sup>, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς

---

<sup>624</sup> «Ecate è una dea apparentata ad Artemide, e che non possiede un mito nel vero senso della parola...è stata considerata come la divinità che presiede alla magia e agli incantesimi. È legata al mondo delle Ombre. Appare ai maghi e alle streghe con una torcia in mano, o anche sotto forma di diversi animali...come maga, Ecate sovrintende ai crocicchi, che sono i luoghi di magia per antonomasia. Vi si innalza la sua statua, sotto forma d'una donna con tre corpi oppure con tre teste. Queste statue erano molto frequenti nelle antiche campagne e si deponevano offerte ai loro piedi» GRIMAL (1999, 178)

(In nome della signora che io venero sopra tutti e mi sono scelta come collaboratrice, Ecate, che abita nei penetranti del mio focolare (395-397)

la decisione è già stata presa ma, nell'ambiguità della *rhesis*, viene nascosta al Coro. Ecate è colei che l'ha ispirata nel piano che dovrà lentamente emergere, dai penetranti del focolare; la fiamma è pronta a bruciare (in questo è nascosto anche l'esito di Creonte e della figlia), e *μυχός*, la parte più interna del focolare, cioè della casa, rappresenta la presenza di quel mondo magico cui Medea non ha mai rinunciato, anche nei tempi di una normale relazione con Giasone e con i figli. Il meccanismo del testo va ricercato dunque nel messaggio che si cela nelle altre parti del dramma per cui non appare pienamente giustificata la perentoria asserzione di Mastronarde a proposito di Ecate

This is the only allusion to the goddess of magic in the play, a sign of Eur.'s restraint in showing the sorceress aspect of Medea<sup>625</sup>

La recondita realtà è chiara nei vv. 475-487 quando Medea elenca a Giasone ciò che lei ha fatto per lui, nell'evidente riferimento alle arti che sono servite per domare i tori che spiravano fuoco<sup>626</sup>, uccidere il serpente che custodiva il vello d'oro<sup>627</sup>, uccidere Pelia<sup>628</sup>.

Se l'ordinamento del mondo è rovesciato<sup>629</sup> anche il grande agone tra Giasone e Medea<sup>630</sup> disvela l'incomunicabilità nata dall'ipocrisia. Solo nell'incontro con Egeo<sup>631</sup> i filtri magici si sostituiscono all'incapacità di affrontare la sconfitta e riconducono all'unico mondo, solipsistico, cui ella non sa rinunciare. La promessa al re di Atene che la dovrà ospitare è espressa con l'unico dono che le è sempre servito per farsi accettare: le pozioni magiche<sup>632</sup> rappresentano infatti la realtà in

---

<sup>625</sup> MASTRONARDE (2002, 236)

<sup>626</sup> 478

<sup>627</sup> 480

<sup>628</sup> 486

<sup>629</sup> Primo Stasimo (410-445)

<sup>630</sup> Secondo episodio (446-626)

<sup>631</sup> Terzo episodio (663-823)

<sup>632</sup> 718

cui ella è sicura di non avere rivali ma al tempo stesso non le impediscono di avere uno statuto umano che le permette di fingere di essere uguale a tutte le altre donne che la circondano; la magia è dunque finzione e paludamento nell'attesa della trasformazione in demone della vendetta quando ella perde la sua essenza interamente umana per identificarsi con il Sole, suo avo, e il carro, diventa il suo vero strumento di salvezza. Il carro sottrae Medea agli sguardi di chi la giudicherebbe, il carro è uno strumento teatrale che appare sulla scena, è il tramite tra cielo e terra, è la piattaforma in cui ella può essere se stessa. La *skene* non è sufficiente a contenerla. Anche l'uccisione dei figli può essere letta in questa chiave, la donna che compie l'azione non esisterà più dopo questo atto, tornerà ad essere la maga protagonista di un'altra realtà.

La madre e la moglie<sup>633</sup>, sono la prima parte del dramma, sono il passato di Medea dopo il quale nulla sarà come prima, la divisione scenica crea questa che apparentemente è una *climax* ma in realtà è il palesarsi di una natura che ha avuto il sopravvento. Le due facce della donna sono la prova del fatto che non esiste un carattere appartenente a Medea ma esistono aspetti diversi divisi nella conformazione del dramma stesso che nasconde a tratti la realtà, giuocando su uno sviluppo che al momento in cui inizia la tragedia vive solo nelle parole di una donna apparentemente semplice, la Nutrice, del racconto della quale l'illusione del teatro si serve per narrare il passato in cui ella vorrebbe rifugiarsi, come spesso accade ai personaggi minori o ai Cori euripidei.

A Medea non riesce vivere come gli altri e anche la lunga relazione con Giasone lo ha dimostrato: non resta che prenderne atto, nella stessa modalità che abbiamo visto per Eracle, perché l'incapacità di avere una famiglia è fondamentalmente dovuta alla diversità delle origini o alla volontà di vivere al di fuori di questa istituzione, proprio come avveniva nel dibattito filosofico

---

<sup>633</sup> Sempre importante sul matrimonio nella tragedia SEAFORD (1987)

del quinto secolo<sup>634</sup> che al teatro euripideo interessava trasferire sulla scena per rinforzarne la discussione.

La magia per Medea o l'ansia delle imprese sovrumane di Eracle sono soltanto un modo per descrivere le doti che hanno il sopravvento sull'azione comune; la prima uccide deliberatamente i figli, il secondo lo fa per un deviante impulso divino, ma il risultato non cambia in quanto essi sono liberi di tornare alle loro attività preferenziali, sono liberi di essere se stessi, sia salendo su un carro spaziale, sia camminando a piedi al fianco di Teseo, non pagheranno mai per ciò che hanno fatto, per la morte dei loro cari, anzi questo sarà solo l'inizio di un nuovo percorso.

Il terzo stasimo<sup>635</sup>, bipartito, si ricollega all'offerta di esilio da parte di Egeo con l'encomio di Atene, mentre la seconda coppia strofica riflette sulla terribile decisione di Medea nei confronti dei figli.

L'intrigo trova finalmente una realizzazione nel Quarto episodio<sup>636</sup> ove avviene la finta riconciliazione in forma di agone diviso in due discorsi separati. La famiglia è riunita e Medea scoppia a piangere. I bambini porteranno alla Principessa un peplo e una corona d'oro

#### MEDEA

κόσμον ὄν ποθ' Ἥλιος  
πατρός πατήρ δίδωσιν ἐγγόνοισιν οἷς

(ornamenti che una volta il Sole, padre di mio padre, dette ai suoi discendenti) (954-955)

ed in tale modo si faranno accettare a corte, ora e per sempre vivranno con i futuri fratelli.

Il Quarto stasimo<sup>637</sup> prepara la disperazione per la mancanza, ormai, di una speranza positiva mentre il Quinto episodio<sup>638</sup>

---

<sup>634</sup> Nel quinto sec. a. C. si inizia con Democrito (frr. 275-278 Diels-Kranz) e poi con Antifonte (fr. 49 Diels-Kranz) a dubitare sull'opportunità di avere figli e a considerare il matrimonio come una convenzione in parte innaturale. Cf. ciò che dice Procne nel *Tereo* sofocleo (*TrGF* 4, 583)

<sup>635</sup> 824-865

<sup>636</sup> 866-975

<sup>637</sup> 976-1001



diviso in due parti da un grande corale in anapesti (come fosse uno stasimo) contiene un lungo monologo di Medea e la narrazione della strage al palazzo raccontata dal Messaggero. I bambini sono tornati e il Pedagogo annuncia che la regale sposa, dopo aver ricevuto i doni, ha deciso che siano esentati dalla pena dell'esilio. Medea rivolge un commosso addio ai figli con espressioni che alludono continuamente alla loro morte imminente. Le ripetizioni e le anafore, lo stile paratattico e asindetico riprende i *topoi* degli addii<sup>639</sup> e dei lamenti funebri<sup>640</sup> ma sono gli ultimi tre versi che qualificano l'essenza del personaggio e la sottraggono da un giudizio comune, il punto sul quale ha costruito la sua Medea alludendo solo ai suoi poteri, non calcando mai la mano sui suoi rapporti con la sua discendenza divina ci arriva in modo ancor più forte distinguendola dagli esseri umani<sup>641</sup>

#### MEDEA

Καὶ μανθάνω μὲν οἷα τολμήσω κακά,  
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,  
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς

(E capisco quale male oserò; la passione guida le mie decisioni, essa che è la causa delle più gravi disgrazie per gli uomini) (1078-1080)

Per gli uomini, non per lei che ha duplice natura, nella prospettiva eraclitea<sup>642</sup> che è difficile combattere contro il θυμός. La lunga sezione anapestica del Coro si sviluppa la riflessione per cui i bambini causano dolore e sofferenza.

Creusa sta morendo e attraverso il suo dolore, che non appare mai sulla scena, conosciamo il potere di Medea. Arriva il Messaggero che la spinge ad andarsene subito: la nuova sposa, una donna a tutti gli effetti, muore anche per la sua vanità trascinandolo in questo destino anche il padre per il suo incondizionato amore verso di lei. Il filtro magico muta dunque la realtà in quell'orrore che illustra, però, le origini stesse di

---

<sup>638</sup> 1002-1250

<sup>639</sup> Cf. E. *Tro.* 740 ss.

<sup>640</sup> Cf. Hom. *Il.* 24, 725 ss.

<sup>641</sup> Cf. KOVACS (1986)

<sup>642</sup> Cf. fr. 85 Diels-Kranz.

Medea e la morte procurata dai veleni; è la risposta apparentemente e inconsciamente irrazionale alle parole della stessa principessa della Colchide sulla forza della cultura<sup>643</sup>, e più in generale ad un pubblico che sta per iniziare una fatale guerra.

Creusa è una donna che non sa amare e appena vede i bambini, come tutti coloro che sostituiscono qualcuno nel cuore di un altro e non accettano niente che riguardi il precedente pretendente, figurarsi i figli, volge lo sguardo altrove offesa ma appena vede il vestito e i gioielli cambia atteggiamento, li prende e quando questi escono e rimane da sola li indossa e sorride, si guarda allo specchio, cammina per il palazzo con incedere elegant pure tenendo i talloni elevati, poi inizia a prender fuoco e fugge avvolta dalle fiamme,

οὐτ' εὐφρὲς πρόσωπον, αἷμα δ' ἐξ ἄκρου  
ἔσταζε κπατὸς συμπεφυρμένον πυρί,  
σάρκες δ' ἀπ' ὀστέων ὥστε πεύκινον δάκρυ  
γναθμοῖς ἀδήλοις φαρμάκων ἀπέρρεον,  
δεινὸν θέαμα·

(infatti non era più chiara la disposizione degli occhi, né i bei lineamenti del volto, il sangue dalla cima della testa scendeva insieme al fuoco, la carne dalle ossa come stille di pino era strappata per gli invisibili morsi dei veleni, terribile spettacolo) (1197-1202)

la stessa sorte che tocca anche al padre che cerca di salvarla. Il Quinto stasimo<sup>644</sup> grida l'orrore per ciò che accade e nella seconda strofe sentiamo in due coppie di trimetri anche il grido di aiuto dei bambini e nell'Esodo<sup>645</sup> Giasone informato, dalla Corifea, della loro morte, accorso a casa vuole forzare la porta quando appare Medea sul tetto della *skene* a bordo di un carro guidato da draghi<sup>646</sup> inviatogli da Elios dove si trovano anche i corpi dei figli, per i quali istituirà un culto espiatorio nel tempio di era Acraia

---

<sup>643</sup> Cf. 292-305

<sup>644</sup> 1251-1292

<sup>645</sup> 1293-1419

<sup>646</sup> Cf. ARNOTT (1973)

Τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατὴρ  
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερός

(Elios, padre di mio padre, un tale carro mi concede, difesa contro la mano nemica) (1321-1322)

Il carro è stato dato come difesa da mano nemica, ma chi è il nemico? Chi non ha capito la sua natura semidivina e quindi, in un'immagine molto vicina a quella di Dioniso delle *Baccanti*, coloro che hanno provocato e non rispettato la sua discendenza hanno pagato con la morte e con il dolore. La risposta dell'uomo è perfetta in Giasone, nella mentalità tipica di chi ritiene possibile che le forze demoniche intervengano anche sulla terra

λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος  
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν

(leonessa, non donna, con una natura più feroce della tirrenica Scilla)  
(1342-1343)

Giasone cerca, però, di rispondere all'assalto, nell'ultima parte densa di un lessico particolarmente insolito mentre il ritmo anapestico avverte che siamo vicini al finale. Con una maledizione egli cerca a sua volta di evocare i demoni che potrebbero far pagare a Medea il misfatto che ha compiuto, un'Erinni associata a Dike<sup>647</sup>

Ἄλλά σ' Ἐρινύς ὀλέσειε τέκων  
φονία τε Δίκη

(Ma l'Erinni dei figli e la Giustizia possano mandarti in rovina) (1389-1390)

Ancora una volta una fuga, in questo caso una fuga magica, quella sul carro del sole, conclude perfettamente un contesto che sembra presagire l'impossibilità di una conciliazione e di una soluzione politica reale<sup>648</sup>

---

<sup>647</sup> Cf. almeno Hom. *Il.* 19, 87, 21, 412; *Od.* 2, 135, 11, 280, 17, 475; Aesch. *Ag.* 1433; *Sept.* 70; Eur. *Pho.* 624.

<sup>648</sup> Cf. WORTHINGTON (1990)

Sembra che in ambito latino<sup>649</sup> Ennio abbia prodotto una versione della *Medea* di Euripide<sup>650</sup> ed una *Medea* ambientata ad Atene che potrebbe essere stata una versione dell'*Egeo* di Euripide, questo il frammento in questione

*Asta atque Atenas anticum opulentum oppidum  
contempla, et templum Cereris ad laevam aspice*<sup>651</sup>

(Fermati e contempla l'antica e opulenta città di Atene e guarda a sinistra il tempio di Cerere) (149)

La *Medea* di Accio era invece ambientata nella Colchide e aveva un titolo alternativo *Argonautica*<sup>652</sup>; grande successo ebbe la *Medea*<sup>653</sup> di Ovidio, purtroppo perduta<sup>654</sup> come quella di Lucano (forse non portata a termine<sup>655</sup>), quella di Curazio Materno<sup>656</sup> e quella di Basso<sup>657</sup>.

Per la tipologia della nostra indagine Ovidio ci ha lasciato due testimonianze, una nelle *Eroidi* e una nelle *Metamorfosi*<sup>658</sup>, da leggere con molta cautela, abbandonando la suggestione di ritrovarvi ovviamente il suo capolavoro perduto per leggere invece ciò che noi cerchiamo: l'immagine della donna che si sente sempre sotto ricatto e soprattutto desiderata solo per suoi poteri.

La dodicesima epistola delle *Eroidi* di Ovidio descrive in toni senza dubbio tragici<sup>659</sup> il sentimento d'amore di Medea per

---

<sup>649</sup> Per tutti i tragediografi latini che hanno scritto su Medea cf. ARCELLASCHI (1990)

<sup>650</sup> Da qualche fonte chiamata *Medea exul*. Numerosi i frammenti che ci rimangono tutti chiaramente ricalcati da Euripide.

<sup>651</sup> Testo e traduzione di TRAGLIA (1986, 330-331)

<sup>652</sup> Cf. *TrRF*, 216-220

<sup>653</sup> Cf. CURLEY (2013), in particolare 19-58

<sup>654</sup> Cf. Quint. *Inst.* 10, 1, 98 e Tacit. *Dial.* 12, 6.

<sup>655</sup> Cf. Suet. *Vita Lucani*

<sup>656</sup> Cf. Tacit. *Dial.* 3, 4

<sup>657</sup> Cf. Mart. 5, 53, 1.

<sup>658</sup> 7, 1-424.

<sup>659</sup> «I tratti singolari che avvicinano l'*Eroide* di Medea alla scena sono esempi di una relazione con la forma drammatica del tutto privilegiata; l'eccezionalità di un esordio e di una chiusa in cui prevalgono movenze da monologo drammatico ricostruisce un'atmosfera di tragedia attorno a un'eroina in cui l'identità tragica rimane dominante; l'intera epistola ripercorre in sintesi lo sviluppo del dramma, e lo prefigura; la scelta di giocare in questa *Eroide* sulla contiguità col dramma prevede un

Giasone; abbandonata da Giasone per Creusa, principessa di Corinto, ella ricorda, fin dai primi versi, che ciò che li ha fatti incontrare è la sua *ars*

*At tibi Colchorum, memini, regina vacavi,  
Ars mea cum peteres ut tibi ferret opem.*

(Eppure per te, lo ricordo, io che ero principessa della Colchide seppi trovare il tempo, quando chiedesti il soccorso della mia arte) (3-4)

Questo è il legame che invadendo l'esistenza di Medea ha invaso anche quella di Giasone

*Effice me meritis tempus in omne tuum  
(aiutami e rendimi tuo per sempre) (82)<sup>660</sup>*

I toni elegiaci certamente contraddistinguono l'epistola in un contesto che tende però a sottrarla, ancora una volta, alla società civile; Medea è qui più umana nei sentimenti e nella gestione del passato come del presente, ma il suo problema è legato ad una vita che non ha fatto mai a meno della magia, e all'*ars* dell'inizio corrisponde la *mens* dell'ultimo verso

*Nescio quid certe mens mea maius agit  
(Sì, la mia mente sta meditando qualcosa di enorme) (212)*

Anche il momento che può apparire come il più innovativo, legato com'è alla quotidianità narrata dall'elegia, pare essere la parte in cui è più evidente la sua debolezza quando, dopo il ripudio e l'allontanamento, il figlio la chiama per vedere il corteo nuziale guidato dal padre, colpito dall'apparato, senza rendersi conto, da bambino qual è, di quello che ciò rappresenta per la madre; Medea vorrebbe correre in mezzo alla strada e come una donna qualsiasi gridare che quell'uomo è suo ma ancora una volta cede al richiamo delle sue arti, come dimostrano questi versi, a poca distanza gli uni dagli altri

---

compiacimento tipicamente ovidiano per l'autoallusività attraverso generi poetici diversi, in un'esplorazione delle loro possibilità di confronto» BESSONE (1997, 18-19)

<sup>660</sup> Giasone rivolto a Medea

*Ire animus mediae suadebat in agmina turbae  
Sertaque compositis demere rapta comis;  
vix me continui, quin sic laniata capillos  
clamarem: «meus est!» iniceremque manus*

...

*Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,  
hostis Medae nullus inultus erit.*

(La collera mi spingeva a correre in mezzo alla folla accalcata e a strappar via le ghirlande da quei capelli acconciati; a stento mi trattenni, scarmigliata com'ero, dal gridare: «Egli è mio!» e dal mettere le mani su di te...Finchè ci sarà ferro, fuoco e succhi velenosi, nessun nemico di Medea resterà impunito) (155-158 e 181-182)

Due versi delle *Metamorfosi*<sup>661</sup> consacrano, attraverso la magia, l'amore di Medea per Giasone

*Creditus accepit cantatas protinus herbas  
edidicitque usum laetusque in tecta recessit.*

(È creduto e riceve subito le erbe magiche, ne impara l'uso e torna lieto al suo alloggio) (98-99)

È solo per le sue arti che l'eroe greco si interessa alla principessa della Colchide, ne riceve le erbe che lo aiuteranno nell'impresa che lo attende e non pago verifica subito la capacità di saperle usare «*edidicitque usum*»<sup>662</sup>, non è del resto facile saper usare i benefici che può offrire solo una maga innamorata. È proprio lei però che di spontanea volontà arricchisce il potere delle suddette, senza che gliene sia fatta richiesta

*Ipsa quoque extimuit, quae tutum fecerat illum,  
utque peti vidit iuvenem tot ab hostibus unum,  
palluit et subito sine sanguine frigida sedit;  
neve parum valeant a se data gramina, carmen  
auxiliare canit secretasque advocat artes.*

(E la stessa Medea che lo ha reso sicuro, atterrita a vederlo attaccato da tanti nemici, impallidì e sedette, senza più sangue, all'improvviso: e nel

---

<sup>661</sup> Come abbiamo già detto la parte delle *Metamorfosi* a lei dedicata è 7, 1-424

<sup>662</sup> 99

timore che valgano poco le erbe che gli ha donato, recita una formula in più e chiama a raccolta le arti segrete) (134-138)<sup>663</sup>

Chi non sa farsi amare, o non è amato affatto, rafforza sempre il potere dei doni che può offrire per essere desiderato; è questo il messaggio ricevuto dalla tradizione del teatro precedente al poeta. Il dubbio che a noi rimane però, ripensando all'ipotetico contenuto delle *Peliadi* e alla *Medea* di Euripide, riguarda il diverso uso della magia, usata in favore (nel primo caso) o contro (nel secondo) Giasone stesso. L'indagine rimane circoscritta all'incapacità di Medea a farsi amare per quello che è, una donna, e il continuo ricorso alla magia come strumento della sua essenza o della sua debolezza; Giasone si impadronisce del vello d'oro e porta con sé, come promesso (o per paura di ritorsioni magiche?), *spolia altera*<sup>664</sup> (158), cioè colei che gli aveva permesso di impossessarsene.

Arrivati in patria a Iolco, dove la festa fatta ai vincitori da parte del popolo tessalo farebbe pensare ad un inizio di felicità anche per Medea, sei versi dopo, al 164, vista l'assenza del vecchio padre, ad Esone non rimane che rivolgersi ancora alle arti magiche della moglie

*Si tamen hoc possunt (quid enim non carmina possunt?)*

*deme meis annis et demptos adde parenti!*

(se le formule possono (e cosa non possono?) toglia anni alla mia vita e aggiungili a mio padre!) (167-168)

Questa richiesta dà la possibilità a Medea di riprendere la sua attività di maga che la accompagnerà, nel testo, fino alla fine. Farà al marito un dono più grande (*maius... munus*)<sup>665</sup>, ringiovanendo Esone senza togliere a lui anni di vita.

Fino al v. 293 le arti magiche sostituiranno la sua attività di donna, completamente, per poi riprendere nell'episodio di

---

<sup>663</sup> Cf. *Ov. Her.* 12, 97

<sup>664</sup> Medea è solo il secondo bottino dopo la conquista del vello d'oro.

<sup>665</sup> 175

Pelia<sup>666</sup>, nel “volo” dei coniugi<sup>667</sup> e nell’ultima apparizione ad Atene quando arriva dal re Egeo<sup>668</sup> e lo sposa.

In un turbinio di richiami a rituali che sembrano davvero obnubilare il lettore per la loro incalzante vastità Esone si ritroverà con quarant’anni di meno, tanto da destare l’invidia di Bacco

*Viderat ex alto tanti miracula monstri  
Liber et admonitus iuvenes nutricibus annos  
posse suis reddi capit hoc a Colchide munus.*

(Dall’alto Bacco aveva visto un così straordinario prodigio e, vedendo possibile rendere alle sue nutrici la giovinezza, riceve questo dono dalla donna di Colchide) (294-296).

In un chiaro omaggio al dramma satiresco cui abbiamo fatto cenno, *Le Nutrici di Dioniso*, di Eschilo, tale da far sentire la ferma volontà ovidiana di trasformare il teatro in poesia e la poesia in una nuova formula drammatica. Uno strumento già presente in Euripide, il carro alato, diventa termine di sutura per il resto della composizione:

*Aderat demissus ab aethere currus*  
c’era un carro sceso dal cielo (219)

*Quodnisi pennatis serpentibus isset in auras*  
(Se non fosse partita nell’aria coi draghi alati) (350)

*Hinc Titaniacis ablata draconibus intrat  
Palladias arces*  
(Di qui se ne andò sul carro tirato dai draghi del sole, ed entrò nella rocca di Atene) (398-399)

Lo schema si ripete infatti nel falso ringiovanimento di Pelia, in cui vengono trascinate le sue figlie, complici senza volerlo della sua uccisione, nella sintesi estrema, in quattro versi<sup>669</sup> del

---

<sup>666</sup> 297-349

<sup>667</sup> 350-403

<sup>668</sup> 404-424

<sup>669</sup> 394-397



contenuto del dramma euripideo, a Corinto, ed infine nel tentativo di uccidere Teseo ad Atene.

Poi così come era apparsa, nella sua terra, nella Colchide, per soccorrere un eroe greco incapace di compiere alcun atto veramente eroico, ella scompare in una nuvola, ovviamente ottenuta grazie a formule magiche

*Effugit illa necem nebulis per carmina motis.*

(Lei sfuggì alla morte formando una nebbia con le sue formule) (424)

### *Medea*<sup>670</sup> (Seneca)

Nonostante si possano ipotizzare numerosi modelli, precedenti a Seneca<sup>671</sup>, come fonte per il suo testo, dato il successo del tema e le versioni posteriori ad Euripide fino al teatro latino repubblicano<sup>672</sup>, l'impianto rimane fundamentalmente quello euripideo<sup>673</sup> nel parossismo dell'odio e della passione liberata da qualsiasi remora razionale.

Fedeli alla nostra tesi non possiamo che soffermarci solo su ciò che rende la *Medea* di Seneca estrema sintesi del teatro classico nella rappresentazione del solipsismo femminile, testimonianza di un nuovo scontro tra i due sessi, in epoca imperiale, unito ad un forte interesse per la magia, frutto dell'incontro con il mondo orientale che in questo caso si coniuga ancora, a distanza di secoli, con un motivo che rimane radicalmente mitologico-letterario, cioè l'isolamento, nella società, delle creature che vivono un duplice *status* dovuto alla loro nascita.

Medea diviene in Seneca l'ultima testimonianza teatrale di questo motivo tanto da essere la figura più comprensibile del teatro latino; nella sua solitudine e nell'incapacità di vivere una

---

<sup>670</sup> per il commento e il testo cf. COSTA (1973) e HINE (2000)

<sup>671</sup> Un quadro sintetico ma esauriente per il confronto tra mito e modelli letterari in VIANINO (2007, 1, 461- 471)

<sup>672</sup> Cf. ARCELLASCHI (1990)

<sup>673</sup> Cf. OHLANDER (1989)

vita normale, la sua superiorità si estrinseca nell'ascesa verso quel mondo ultraterreno che nel primo secolo dopo Cristo era sempre più popolato da modelli tanto diversi ma altrettanto vicini; un universo che gli adepti ai vari culti dovevano sentire inavvicinabile alla massa ma patrimonio del gruppo.

Nel caso specifico della Principessa daella Colchide possiamo dunque essere sicuri che un testo adatto ad un piccolo gruppo di spettatori comunicava e riprendeva in modo molto più forte rispetto ad Euripide la figura della maga isolata, in contatto con il mondo ultraterreno più che con quello terreno, la donna orientale che solo secondo il mito aveva costruito una famiglia con un eroe greco; il suo fallimento e l'insuccesso come moglie andava in secondo piano rispetto alla forza evocatrice di potenze inferie in cui molti ormai cercavano la soluzione. Ci troviamo dunque di fronte ad un testo che recupera le linee essenziali, a livello mitologico, ma che si trasforma nella messa in scena di una strega, di un demone, di un essere che depone presto la sua essenza umana, e come tale deve essere vista.

Siamo a Corinto, sulla piazza dove si trova anche il Palazzo reale e, nei pressi, la casa di Medea. Nel Prologo<sup>674</sup> Medea si rivolge al suo mondo di provenienza

#### MEDEA

*Di coniugales tuque genialis tori,  
Lucina, custos quaeque domituram freta  
Tiphyn novam frenare docuisti ratem,  
et tu, profundum saeve dominator maris,  
clarumque Titan dividens orbi diem,  
tacitisque praebens conscium sacris iubar  
Hecate triformis, quosque iuravit mihi  
deos Iason, quosque Medae magis  
fas est precari: noctis aeternae chaos,  
aversa superis regna manesque impios  
dominumque regni tristi et dominam fide  
meliore raptam, voce non fausta precor.  
Nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae<sup>675</sup> ...  
Da, da per auras curribus patriis vehi,*

---

<sup>674</sup> 1-55

<sup>675</sup> Le Furie

*committe habenas, genitor, et flagrantibus  
ignifera loris tribue moderari iuga*

(Voi, dei protettori del matrimonio, e te, Lucina<sup>676</sup>, custode del letto nuziale, e te, che insegnasti a Tifi a governare la nave<sup>677</sup>, nuova invenzione, destinata a domare l'oceano, e te, crudele dominatore del profondo mare, e te, Titano, che spartisci al mondo il luminoso giorno, e te, Ecate triforme, che offri alle cerimonie su cui si deve tacere la tua luce partecipe del segreto sacro, e voi, dei che Giasone prese a testimoni dei giuramenti che faceva per me, e voi, che è più giusto che Medea preghi, caos dell'eterna notte, voi, regni che volgete le spalle agli dei celesti, e empì Mani...Concedimi, concedimi di venire trasportata per l'aria dal carro paterno, affidami le briglie, padre, e concedimi di guidare con le fiammeggianti redini i destrieri portatori di fuoco) (8-13 e 32-34)

La lunga lista di divinità evocate, in un richiamo agli inferi, contiene già la soluzione finale, nella richiesta del carro di fuoco che la dovrà portare lontano da Corinto. La certezza del piano rispetto alla scelta euripidea di lasciare raccontare i prodromi della storia alla Nutrice e soprattutto di rimandare l'intervento di Medea sulla scena, colloca la Principessa della Colchide nell'irreale e misterico mondo di provenienza, anche se la violazione dei patti nuziali sono certamente una giustificazione molto forte della donna tradita e abbandonata; è indubbio però che la preghiera ai *Manes impios*<sup>678</sup> consacra la sua figura ad un mondo infero, all'Averno, nell'ossimorica sua provenienza dal Sole

#### MEDEA

*Sol generis, et spectatur, et curru insidens  
per solita puri spatia decurrit poli?*

(Vede questo l'iniziatore della nostre stirpe, il Sole, e si lascia guardare, e sedendo sul suo carro corre già per i consueti spazi del puro cielo?) (29-30)

Si prepara la vendetta contro Giasone che l'ha abbandonata per sposarsi con Creusa, la giovane figlia di Creonte, re di Corinto. La scelta di Seneca è chiara: Medea maga si coniuga al motivo

---

<sup>676</sup> Un epiteto di Giunone

<sup>677</sup> Minerva

<sup>678</sup> 10

del matrimonio, in dissacrante parodia tra sacro e demonico, nella consapevolezza che

MEDEA

*quae scelere parata est, scelere linquenda est domus*

(la casa che fu conquistata con il delitto, con il delitto deve essere abbandonata) (55)

Leggiamo in questi versi la testimonianza diretta di quello che abbiamo premesso; nell'assenza totale di un richiamo a ciò che l'ha spinto a compiere i misfatti di cui si è macchiata, il dramma inizia con una giustificazione indiscutibile (*fas est*)<sup>679</sup> dei valori più oscuri delle potenze celesti, con la richiesta di quel carro paterno che la porterà via dalla scena alla fine della tragedia. L'inizio e la fine costituiscono un unico segmento, il *plot* senecano non avrà altro argomento che quello di evocare un mondo impossibile per gli altri esseri umani, nella giustificazione totale, dunque, di ciò che avverrà.

Nella Prima ode corale<sup>680</sup> la voce del volgo, degli esseri umani, forse uomini e donne, oppone una prospettiva completamente diversa, la stravolge, innalzando un canto nuziale in cui viene esaltata la bellezza degli sposi. L'*epithalamium* si pone in forte contrasto con l'unione precedente, quella con la barbara, con toni di provocazione tali da preparare quella dicotomia cosmica sulla quale, anche a livello filosofico si basa tutta la tragedia, senza escludere che questo in qualche modo mascheri anche un sistema simpatetico equamente diviso che scorre sempre come un fiume carsico in tutta la produzione drammatica senecana

CORO<sup>681</sup>

*Ereptus thalamis Phasidis horridi,*

*effrenae solitus pectora coniugis*

*invita trepidus prendere dextera*

(Strappato all'orrendo talamo della Faside, tu che eri abituato a cogliere tremante con mano restia il seno della sfrenata sposa) (102-104)

---

<sup>679</sup> 9

<sup>680</sup> 56-115

<sup>681</sup> Il Coro, ovviamente, si rivolge a Giasone.

L'umiliazione di Medea come sposa, sfrenata (*effrenae*)<sup>682</sup> e quindi condannata nella sfera erotica che cancella immediatamente l'immagine di madre contribuisce a creare il distacco tra la parte che sembra conoscere le potenzialità negative della nemica barbara e quella che dovrebbe essere la realtà della coppia ormai divisa. Da questa impostazione dicotomica del dramma proviene la sintesi in cui vinceranno le forze inferi. Tutto quello che in Euripide rimaneva nascosto nel sottofondo di riferimento mitologico è qui essenza del testo e tale rimane; l'uomo deve cedere a forze che possono emergere solo grazie ad un rapporto mancato, scatenate quindi dal bisogno di far prevalere l'elemento divino, indiscutibilmente più forte di qualsiasi altra volontà. Nel giuoco della sopraffazione deve prevalere la parte che con la propria essenza riesce a modificare le situazioni. Nessuna attesa o ripensamento nel testo latino rispetto a quello greco, questo direi sia il punto dirimente. L'agone sentimentale, solo presupposto, scompare per dar vita a forze irrazionali cui Seneca sembra davvero affidare il suo teatro.

Nel Primo atto<sup>683</sup>, in un dialogo con la nutrice, che la invita alla prudenza, Medea rievoca finalmente i delitti compiuti per amore di Giasone e sfoga la sua ira progettando di uccidere Creonte, che ha imposto all'eroe il nuovo matrimonio. Al re Creonte, infatti, ricorda i suoi meriti e chiede almeno un giorno, prima di essere esiliata. Il re glielo concede, per congedarsi dai figli, e poi se ne va si per recarsi alle cerimonie sacre del matrimonio, mentre Medea prepara la morte come festa per il padre e la figlia.

Dopo la Seconda ode corale<sup>684</sup> in cui viene ricordata l'impresa argonautica, il Secondo atto<sup>685</sup> svolge un concitato dialogo fra Medea e Giasone in cui la maga, in preda all'ira, gli rinfaccia i pericoli ed i sacrifici affrontati per lui, lo accusa di ingratitudine e perfidia, lo supplica a lasciarle i figli. L'uomo rifiuta

---

<sup>682</sup> 103

<sup>683</sup> 116-300

<sup>684</sup> 301-379

<sup>685</sup> 380-578

adducendo come motivazione l'amore paterno, sul quale Medea si ripromette di agire per la sua vendetta

MEDEA

*Vocetur Hecate. Sacra letifica appara:  
statuantur arae, flamma iam tectis sonet*

(Chiamerò in aiuto Ecate. Prepara la cerimonia portatrice di morte, si innalzino gli altari, ormai per le stanze riecheggi il rumore della fiamma)  
(577-578)

*Flamma* è il termine che percorre tutto il dramma nell'esplicazione di una vendetta che passa attraverso il fuoco, elemento primigenio della stirpe di Medea,

MEDEA

*Alto cinere cumulabo domum*

(Renderò la sua casa un cumulo di alta cenere) (147)

Il Coro, all'inizio della terza ode corale<sup>686</sup> capisce, finalmente, la gravità della situazione, abbandonando l'atteggiamento di altera superiorità contro la barbara; ogni immagine è legata ancora al fuoco che tutto brucerà come l'animo di una moglie abbandonata

CORO

*Nulla vis flammae tumidive venti  
Tanta, nec teli metuenda torti,  
quanta cum coniunx viduata taedis  
ardet et odit*

(nessuna forza, né quella della fiamma né quella del vento che gonfia né quella temibile forza del dardo vibrato, è quanto quella di una sposa ripudiata, che arde<sup>687</sup> e odia) (579-582)

---

<sup>686</sup> 579-669

<sup>687</sup> Anche nel verbo *ardet* oltre che nel termine *flammae* il Coro rivela il campo semantico legato al fuoco e alla fiamma come spia predominante in tutto il dramma. Un esempio per tutti

CORO

*Caecus est ignis stimulatus ira  
Nec regi curat patiturve frenos  
Aut timet mortem*

All'inizio del terzo atto<sup>688</sup> la Nutrice descrive i terribili riti con cui Medea ha preparato il filtro mortale, indugiando sui consueti particolari che mai conoscono momenti di crisi nel teatro senecano. Rientrata in scena la maga invoca gli dei degli inferi e delle tenebre, mentre intride del veleno mortale i doni che affida ai figli perché li portino a Creusa.

Il Coro esprime in una breve ode corale<sup>689</sup> il suo smarrimento davanti al furore senza fine di Medea mentre nel Quarto atto<sup>690</sup> un Messaggero annuncia la morte di Creonte e della figlia, il fuoco, il motore drammatico ha fatto ciò che doveva

#### MESSAGGERO

*Periere cuncta, concidit regni status.*

*Nata atque genitor cinere permixto iacent*

(Tutto è andato in rovina, l'esistenza del regno è crollata. Figlia e padre giacciono morti e le loro ceneri si sono confuse insieme) (879-880)

Medea non è ancora soddisfatta, vuole uccidere i suoi figli per vendicarsi di Giasone. Esita ma dopo un monologo patetico, l'ira prevale ed uno dei due figli viene ucciso. A Giasone, accorso per farla arrestare per il delitto precedente, ella mostra il cadavere del fanciullo e dinanzi ai suoi occhi uccide anche il secondo per poi partire su un carro trainato da serpenti alati.

Anche l'ultimo atto racchiude la tematica di cui ci siamo occupati: l'ambito familiare, il proprio, quello tutto umano costruito con Giasone ha profondamente deluso la maga che dopo essersi scagliata, nel ricordo, contro il padre ed il fratello, contro il marito e i figli

#### MEDEA

*Iuvat, iuvat rapuisse fraternum caput;*

*artus iuvat secuisse et arcano patrem*

*spoliasse sacro...*

---

(il fuoco d'amore stimolato dall'ira è cieco e non si lascia governare né sopporta freni né teme la morte) (591-593)

<sup>688</sup> 670-848

<sup>689</sup> 849-878

<sup>690</sup> 879-1027. Cf. GENTILI (1953)

*Scelus est Iason genitor et maius scelus  
Medea mater – occidant, non sunt mei;  
pereant, mei sunt*

(Mi piace, mi piace aver strappato la testa di mio fratello; mi piace aver sezionato le sue membra e aver derubato mio padre del tesoro sacro<sup>691</sup>...è una colpa avere come padre Giasone e una colpa ancor maggiore avere Medea come madre – muoiano, perché non sono i miei; e a maggior ragione muoiano, perché sono miei) (911-913 e 933-935)

ritrova, dopo l'assassinio del primo figlio, la sua vera entità, in un messaggio di pochi versi affidato al verbo *recipio*

MEDEA

*Iam iam recepi scepra germanum patrem,  
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;  
rediere regna, rapta virginitas redit.  
O placida tandem numina, o festum diem,  
o nuptialem!*

(Ora ho recuperato lo scettro, il fratello, il padre, e i Colchi di nuovo possiedono il vello della dorata bestia; è tornato il regno e la strappata verginità. O dei finalmente placati, o giorno di festa, o giorno di nozze!) (982-986)

che la riporta alla sua Colchide e al momento precedente l'incontro con Giasone.

L'assassinio dei figli, riporta tutto come prima, in un ordine ritrovato grazie alla magia: niente è accaduto e lei è ritornata principessa, ha ritrovato il padre, e il fratello non è morto, il vello d'oro è in mano ai Colchi, dei suoi bambini non c'è più traccia

MEDEA

*In matre si quod pignus etiamnunc latet,  
scrutabor ense viscera et ferro extraham*

(Se si nasconde ancora nel mio grembo di madre un altro pegno d'amore, scruterò le mie viscere con la spada e lo estrarrò con il ferro) (1012-1013)

---

<sup>691</sup> Il vello d'oro



Il cammino di Medea in campo poetico prosegue ne *Le Argonautiche* di Valerio Flacco<sup>692</sup>, quando ormai era chiuso qualsiasi spazio per la dualità della sua natura e l'enfasi tragica rimaneva solo come tipologia di riferimento di qualcosa che non era più sentito come organico alla rappresentazione teatrale che negli ultimi versi da noi riportati rivelano la capacità di Seneca non solo di dare a Medea una struttura mostruosa, la madre che vorrebbe togliersi l'utero dove sono stati i figli generati da Giasone, ma di averla resa avulsa da ogni realtà umana mentre era ancora in vita.

A giusta ragione può concludersi qui la nostra ricerca, nella realizzazione, sulla scena, di una creatura finalmente dedita solo ai suoi culti, nuova divinità apolide che ancora una volta attraverso il verbo *recipio* indica la nuova vita che l'attende

#### MEDEA

*Recipe iam natos, parens;  
ego inter auras aliti curru vehar*

(Accogli ora i tuoi figli, padre: io verrò trasportata in cielo dal carro alato)  
(1024-1025)

Se al v. 982, infatti, la prima persona del perfetto si riferiva alla sua riappropriazione del passato, lo stesso verbo all'imperativo consegna al marito il cadavere dei figli, il passato che solo in questo modo non sarebbe più tornato. Un verbo dunque, nella semiologia del testo, giustifica l'ingiustificabile, riprendendo qui, senza ombra di dubbio l'eziologico finale euripideo per superarlo laicamente ed eticamente; se Eracle del *Furens* senecano ritrova nel padre putativo il suo passato e la sua umanità, Medea fa di più nella volontà di cancellare il frutto del parto e gettare le basi di un mondo a parte, anche questo e per questo privo di dei, come testimonia Giasone stesso nell'ultimo verso

#### GIASONE

*Per alta vade spatia sublimi aetheris,*

---

<sup>692</sup> Cf. RIPOLL (2005)

*testare nullos esse, qua veheris, deos*

(Va per gli alti spazi dell'eccelso etere; testimonia che per dove tu passi non ci sono dei) (1026-1027)

### *Riferimenti bibliografici*

ACCORINTI 2004

D. Accorinti (a cura di), *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache (canti XL-XLVIII)*, Milano

AÉLION 1983

R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, 2 voll., Paris.

AÉLION 1986

Aélion R. (1986), *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris.

ALLAN 2003

A. L. Allan (2003), *Cattle-Stealing Satyrs in Sophocles' Inachos*, in Sommerstein (2003) (ed.), *Shards from Kolonos: studies in Sophoclean fragments*, Levante Editori, Bari, 309-328

ALONGE-CARPANELLI 2010

R. Alonge, F. Carpanelli, *Fedra: un millenario mito maschile*, Acireale-Roma

ARCELLASCHI 1990

A. Arcellaschi, *Médée dans le théâtre latin*, Roma

ARNOTT 1973

G. Arnott, *Euripides and the Unespected*, «G& R» 20, 49-64

AVEZZÚ 2003

G. Avezù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia.

BARCHIESI 2005

A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi*, vol. 1, ll. I-II, Milano

BARCHIESI-ROSATI (2007)

A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi*, vol. 2, voll. III-IV, Milano

BESSONE 1997

F. Bessone (a cura di), *P. Ovidii Nasonis, Heroidum Epistula XII. Medea Iasoni*, Firenze

BOND 1981

G. W. BOND (ed.), *Euripides, Heracles*, Oxford

BOYLE 1997

A. J. Boyle, *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*, London

BURNETT 1971

A. P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford

CARPANELLI 2005

Carpanelli F. (2005), *Euripide, L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino.

CARPANELLI 2011

F. Carpanelli, *Il ghenos di tantalo*, Torino.

CARPANELLI 2012

Carpanelli F., *Eschilo, Pensiero (Dianoia) e Spettacolo (Opsis)*, Acireale-Roma

CARPANELLI 2013

Carpanelli F., *Erotika pathemata nel teatro eschileo, un itinerario*, «AOFL», VIII, 2, 50-86

CASALI 1995

S. Casali, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula IX. Deianira Herculi*, Firenze

CASTAGNA 1990

L. Castagna, *Il passato letterario e la formazione della personalità della Dejanira pseudo-senecana*, in «Aevum» III, 213-243

CENTANNI 2007

M. Centanni (a cura di), *Eschilo, Le tragedie*, Milano.

CIANI 1979

M. G. Ciani, *Dionysos. Variazioni sul mito*, Padova

CIAPPI 2000

M. Ciappi, *La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica*, «Athenaeum», 80, fasc. 1, 117-168.

COSTA 1973

C. D. N. Costa (ed.), *Seneca. Medea*, Oxford

CROPP-FICK 1985

M. J. Cropp, G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides: The Fragmentary Tragedies*, «BICS» Suppl. 43, London.

CURLEY (2013)

D. Curley, *Tragedy in Ovid*, Cambridge

CURNIS 2003

M. Curnis, *Il Bellerofonte di Euripide*, Torino

CUSSET 2003

C. Cusset, *Ménandre ou la comédie tragique*, Paris

DAMSCHEN-HEIL (2014)

G. Damschen, A. Heil (ed), *Brill's Companion to Seneca, Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston

D'ANNA 1959

G. D'Anna, *La tradizione latina arcaica nelle Metamorfosi*, in Atti del convegno Internazionale Ovidiano, II, Roma, 220-226.

D'ANNA 1967

G. D'Anna (a cura di), *M. Pacuvii fragmenta*, Roma

D'ANTO' 1980

V. D'Antò (a cura di), *Accio, i frammenti delle tragedie*, Lecce.

DAWE (1996)

R. D. Dawe (ed.), *Sophocles. Tragoediae*, Leipzig

DE ROMILLY 1980

J. De Romilly, *Le refus du suicide dans l'Héraclè d'Euripide*, «Archaïognosia» 1, 1-10

DESCH 1986

W. Desch, *Der Herakles des Euripides und die Götter*, «Philologus» 130, 8-23

DETIENNE 1981

M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari

DETIENNE 1987

M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, Roma-Bari

DIGGLE 1970

J. Diggle (ed.), *Euripides: Phaethon*, Cambridge (suppl. in «AC» 65, 1996, 189-199)

DIGGLE 1994

J. Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae*, 3 voll., Oxford

DI MARCO 1992

M. Di Marco, *Sul finale dei Theoroi di Eschilo*, «Eikasmos» 3, 93-104

DI MARCO 1993

M. Di Marco, *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, in Masaracchia A. (a cura di), *Orfeo e l'orfismo*, Roma, 101-153

DI MARCO 2013

M. Di Marco, *La follia di Licurgo: una reminescenza eschilea in Timone*, in ID., *Satyrikà, Studi sul dramma satiresco*, Lecce-Brescia

DODDS 1988<sup>2</sup>

E. R. Dodds (ed.), *Euripides, Bacchae*, Oxford

EASTERLING 1981

P. E. Easterling, *The end of the Trachiniae*, «ICS» VI, 1981, 56-74

EASTERLING 1982

P. E. Easterling (ed.), *Sophocles: Trachiniae*, Cambridge

EDMONDS III 2013

R. G. Edmonds, *Redefining Ancient Orphism*, Cambridge

*EF*

= C. Collard, M. Cropp M. (edd.) (2008), *Euripides, Fragments*, 2 voll., Cambridge (Ms).

*EGF*

= M. Davies (ed), *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1988

*ESFP*

= *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, vol. 1, C. Collard, M. J. Cropp, K. H. Lee (edd.) (1995), Warminster; vol. 2, C. Collard, M. J. Cropp, J. Gilbert, Oxford, 2004.

FAULKNER 2008

A. Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite*, Oxford.

FESTUGIÈRE 1956

A. J. Festugière, *La signification religieuse de la Parodos des Bacchantes*, «Eranos» 54, 72-86

FISHER 1992

R. K. Fisher, *The Palace Miracles in Euripides' Bacchae*, «AJPh» 113, 179-188.

FITCH 2002-2004

Fitch J. G. (ed.), *Seneca: Tragedies*, 2 voll., Cambridge (MA), London (EN)

FRIEDRICH 1990

R. Friedrich, *City and Mountain: Dramatic Spaces in Euripides' Bacchae*, «Proceedings of the XII Congress of the International Comparative Literature Association» II, München, 538-45

GANTZ 1993

T. Gantz, *Early Greek Myth: a guide to Literary and Artistic Sources*, 2 voll., Baltimore and London

GENTILI 1953

B. Gentili, *L'ultimo atto della Medea di Seneca*, «Maia» 6, 43-51.

**GIANNINI 2000**

Giannini P., *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in Gentili B. e Perusino F. (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, 13-25

**GIARDINA 1987**

Giardina G. (a cura di), con la collaborazione di Cuccioli Melloni R., *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, Torino.

**GILDENARD - ZISSOS 1999**

I. Gildenard, A. Zissos, *Somatic Economies: Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's Metamorphoses*, in P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (edd.), *Ovidian transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge

**GOINS 1997**

S. E. Goins, *The date of Aeschylus' Perseus tetralogy*, «RhM» 140, 193-210

**GONNELLI 2003**

F. Gonnelli (a cura di), *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache (canti XIII-XXIV)*, Milano

**GRIFFITH 1983**

M. Griffith (ed) (1983), *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge

**GRIFFITH 1999**

M. Griffith (ed.), *Sophocles, Antigone*, Cambridge

**GRIMAL 1999**

P. Grimal, *Enciclopedia della Mitologia*, Garzanti, Milano

**GUIDORIZZI 1989**

G. Guidorizzi (a cura di), *Euripide, Le Baccanti*, Venezia.



GUIDORIZZI 2000

G. Guidorizzi (a cura di), *Igino, Miti*, Milano.

GUIDORIZZI 2001

G. Guidorizzi (a cura di), *Euripide, Ione*, Milano

GUIDORIZZI 2009

G. Guidorizzi, *Il mito greco*, vol.1, Milano

HADJICOSTI 2006

I. L. Hadjicosti, *Hera transformed on stage, Aeschylus fr. 168 Radt*, «Kernos» 19, 291-301.

HAHNEMANN 1999

C. Hahnemann, *Zur Rekonstruktion und Interpretation von Sophocles' Aigeus*, «Hermes» 127, 385-396

HARRISON 2000

G. W. M. Harrison (ed.), *Seneca in Performance*, London

HERINGTON 1966

C. J. Herington, *Senecan Tragedy*, «Arion» 5, 422-471

HINE H. M. 2000

H. M. Hine, *Seneca, Medea*, Warminster.

HUYS 1995

M. Huys, *The tale of the hero who was exposed at birth in euripidean tragedy: a study of motifs*, Leuven.

JOCELYN 1967

H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge.

JOUAN 1992

F. Jouan, *Dionysos chez Eschyle*, «Kernos» 5, 71-86

*JVL*

= F. Jouan, H. Van Looy (éds.) (1998-2003), *Euripide. Fragments*, 4 voll., Paris.

KARAMANOU (2006)

I. Karamanou (ed.), *Euripides Danae and Dictys*, Leipzig

KEEN 2005

A. G. Keen, *Lycians in the Cares of Aeschylus*, in McHardy F., Robson J., Harvey D. (eds) (2005), *Lost Dramas of Classical Athens*, Exeter, 63-82

KENNEY 2011

E. J. Kenney (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi*, ll. VII-IX, Milano

KNOX 1965

B. M. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-New York

KNOX 1988

P. E. Knox, *Phaeton in Ovid and nonnus*, «CQ», 38, 536-551

KOHN 2013

T. D. Kohn, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Michigan

KOSSATZ-DEISSMANN 1978

A. Kossatz-Deissmann A., *Dramen des Aeschylus auf westgriechischen Vasen*, Mainz.

KOVACS 1986

D. Kovacs, *On Medea's Great Monologue (Medea 1021-1080)*, «CQ» 36, 343-352

LANZA 1997

D. Lanza, *La disciplina dell'emozione*, Milano

LESKY 1976

A. Lesky, *Alkestis und Deianira*, in *Miscellanea Tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, 233-244

LESKY 1996

A. Lesky, *La poesia tragica dei greci*, Bologna

LIMC

= *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 voll., divisi in 2 to., Artemis Verlag, Zürich- München, 1981-1998.

LJ

=LLOYD-JONES (1994-1996)

H. Lloyd-Jones (ed.), *Sophocles*, 3 voll., Cambridge (MA)

LUSCHNIG 2007

C. A. E., *Granddaughter of the Sun: A study of Euripides' Medea: The incarnation of disorder*, Leiden.

MARCACCINI 1995

C. Marcaccini, *Considerazioni sulla morte di Orfeo in Thracia*, «Prometheus» 21, 241-252

MARCH 1989

J. March, *Euripides' Bacchae: A Reconsideration in the Light of Vase-paintings*, «BICS» 36, 33-65

MARKANTONATOS 2012

A. Markantonatos A. (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Brill, Leiden-Boston

MARTINA 1980

A. Martina, *Il prologo delle 'Trachinie'*, «Dioniso» LI, 49-79

MASSENZIO 1970

M. Massenzio, *Cultura e crisi permanente: la "xenia" dionisiaca*, Roma

MASTRONARDE 2002

D. J. Mastronarde (ed.), *Euripides Medea*, Cambridge University Press, Cambridge; New York,

MEYER 1980

H. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, Roma

MIRTO 1997

M. S. Mirto (a cura di), *Euripide, Eracle*

MUSSO 2009

O. Musso (a cura di), *Euripide, Tragedie*, vol. 4, Torino

NAFISSI 1977

M. Nafissi, *Atene e Metaponto: ancora sulla Melanippe Desmotis e i Neleidi*, «Ostraka» 6, 337-357

OAKLEY 1988

J. H. Oakley, *Perseus, the Graiai, and Aeschylus' Phorkides*”, «AJA» 92, 383-391

OHLANDER 1989

Ohlander S., *Dramatic suspense in Euripide's and Seneca's Medea*, New York

OLSON 2012

S. Douglas Olson (ed.), *The homeric hymn to Aphrodite and related texts*, Göttingen

ORMAND 2012

Ormand K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Wiley-Blackwell, Chichester

PADUANO 1982

G. Paduano (a cura di) (1982), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, 2 voll., Torino.

PADUANO-GALASSO (2000)

G. Paduano, L. Galasso (2000) (a cura di), *Ovidio, Opere, Le Metamorfosi*, Torino.

PAPAMICHAEL 1983

E. M. Papamichael, *Peleus and Hippolyte Cretheis (or Astydameia)*, «Dodone», 12, 139-152.

PARRY 1965

H. Parry, *The Second Stasimon of Euripides' Heracles*, «AJPh» 86, 363-374

PEARSON 1917

A. C. Pearson, (ed.) (1917), *The fragments of Sophocles*, 3 voll., Cambridge University Press, Cambridge.

PODLECKI 2005

A. J. Podlecki, *Aischylos satyrikos*, in G. W. Harrison (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, 1-19, Swansea

PRIVITERA 1970

G. A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma.

RAMELLI 2009

I. Ramelli (a cura di), *Eschilo, tutti i frammenti con la prima traduzione degli scoli antichi*, Milano

RECKFORD 1968

K. Reckford, *Medea's First Exit*, «TAPhA» 99, 329-359

RECKFORD 1972

K. RECKFORD, *Phaeton, Hippolytus and Aphrodite*, «TAPhA» 103, 405-432

RIPOLL 2005

F. Ripoll, *L'inspiration tragique au chant VII des Argonautiques de Valérius Flaccus*, in «REL» 82,187-208

ROHDE 1970

E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Bari

ROSATI 1989

G. Rosati (a cura di) (1989)  
*Ovidio, Lettere di eroine*, Rizzoli, Milano.

S

= A. H. Sommerstein (ed.), (2008), *Aeschylus*, 3 voll., Cambridge (Ma), London (En);

SALE 1972

W. Sale, *The Psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides*, «YCIS» 22, 63-82

SCARPI 2002

P. Scarpi (a cura di), *Le religioni dei misteri*, 2 voll., Milano

SEAFORD 1987

R. Seaford, *The tragic wedding*, «JHS» CVII, 106-130.

SEAFORD 2001

R. Seaford (ed.), *Euripides, Bacchae*, Warminster

SEAFORD 2005

R. Seaford, *Mystic light in Aeschylus' Bassarai*, «CQ» 55, 602-606

SEALE 1982

D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago

SÉCHAN 1926

L. L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans se rapports avec la céramique*, Paris.

SEGAL 1971-1974

C. Segal, *Eroismo tragico nelle 'Trachinie' di Sofocle*, «Dioniso», XLV, 99-111

SEGAL 1975

C. Segal, *Mariage et sacrifice dans les Trachiniennes de Sophocle*, «AC» XLIV 1975, 30-53

SEGAL 1981

C. Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge (Mass.)

SEGAL 1997

C. Segal, *Dyonysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, NJ.

SFYROERAS 1995

P. Sfyroeras, *The ironies of Salvation: The Aigeus Scene in Euripides' Medea*, «CJ» 90, 125-42.

SNELL 1967

B. Snell, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley and Los Angeles

SOMMERSTEIN 1996

A. H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari.

SOMMERSTEIN (2003)

A. H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: studies in Sophoclean fragments*, Levante, Bari.

SUTTON 1974

D. F. Sutton, *Aeschylus' Amymone*, «GRBS», 15, 193-202.

SUTTON 1979

D. F. Sutton, *Sophocles' Inachus*, Hain, Meisenheim am Glan

TAPLIN 2007

O. Taplin, *Pots and Plays: Interaction between Tragedy and Greek Vase-painting of the fourth century B. C.*, Malibu.

TARKOW 1977

T. A. Tarkow, *The Glorification of Athens in Euripides' Heracles*, «Helios» 5, 27-35

TARRANT 1978

R. J. Tarrant, *Senecan Drama and Its Antecedents*, «HSPH» 82, 213-263.

THUMIGER 2009

C. Thumiger, *Hidden Paths: Self and Characterization in Greek Tragedy and Euripides Bacchae*, London

TODISCO 2003

L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e Sicilia*, Roma.

TRAGLIA 1986

A. Traglia (a cura di), *Poeti Latini Arcaici*, vol. 1, Torino

*TrGF*

*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, B. Snell, R. Kannicht, S. Radt (edd.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen:

- vol. 1, *Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, B. Snell (ed.) (1971), rev. R. Kannicht (1986)

- vol. 2, *Fragmenta adespota, testimonia volumini 1 addenda, indices ad volumina 1 et 2*, R. Kannicht and B. Snell (eds) (1981)

- vol. 3, *Aeschylus*, Radt S. (ed.) (1985);

- vol. 4, *Sophocles*, Radt S. (ed.) (1977)

- vol 5, 1 e 2, *Euripides*, R. Kannicht (ed.) (2004)



*TrRF*

= *Tragicorum Romanorum fragmenta*, O. Ribbeck (ed), Leipzig 1897<sup>3</sup>

UGOLINI 1991

G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, «MD» 27, 9-36

VERDENIUS 1980

W. J. Verdenius, *Notes on the Prologue of the Euripides' Bacchae*, «Mnemosyne» 33, 1-16

VIANSINO 2007

G. Viansino (a cura di), *Seneca, Teatro*, (2 voll.), Milano

WALDE 1992

C. Walde, *Hercules labor: Studien zum pseudosenecanischen Hercules Oetaeus*, Frankfurt am Main.

WENDER 1974

D. Wender, *The will of the beast: sexual Imaginery in the Trachiniae*, «Ramus», III, 1-17.

WEST M. L. 1990

M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart

WEST 2000

M. L. West, *Iliad and Aethiopis on stage: Aeschylus and son*", "CQ" 50, 338-352.

WHITE 2001

S. White, *Io's world: intimations of theodicy in Prometheus Bound*, «JHS» 121, pp. 107-166.

WORTHINGTON 1990

I. Worthington, *The Ending of Euripides' Medea*, «Hermes» 118, 502-505

YZIQUEL 2001

P. Yziquel, *L drame satyrique eschyléen*, «CGITA» 14, 1-22

XANTHAKI-KARAMANOU 2012

G. Xanthaki-Karamanou, *The 'Dionysiac' Plays of Aeschylus and Euripides' Bacchae: reaffirming Traditional Cult in Late Fifth Century*, in Markantonatos A., Zimmermann B. (eds.), *Crisis on Stage*, Berlin.

ZANETTO 2004

G. Zanetto (a cura di), *Eschilo, Sofocle, Euripide, Drammi satireschi*, Milano

ZWIERLEIN 1984

O. ZWIERLEIN, *Senecas Hercules im Lichte Kaiserzeitlicher*, Wiesbaden

## Indice

- Introduzione
  
- Primo Capitolo. Dioniso, il dio senza famiglia. La nuova etica dionisiaca dalla Tracia alla Beozia
  - 1) Genesi ed evoluzione del “complesso dionisiaco”
  - 2) Dioniso e Penteo, i due cugini (*Le Baccanti* di Euripide)
  
- Secondo Capitolo. Due mondi lontani: dei e uomini
  - 1) Madri e dee infelici
    - a) *Kares* o *Europa* (Eschilo)
    - b) *Memnone* e *Psicostasia* (Eschilo)
    - c) *Frisso* (A e B) (Euripide)
  - 2) L'adozione: Fetonte e Ione
    - a) *Fetonte* (Euripide)
    - b) *Ione* (Euripide)
  
- Terzo Capitolo. *Hybris* e violazione dell'*oikos*
  - 1) La *Hybris* di Poseidone
    - a) Bellerofonte (*Stenebea* e *Bellerofonte* di Euripide)

- b) *Alope* (Euripide)
- c) *Le due Tiro* (Sofocle)
- d) *Le due Melanippe* (Euripide)
- e) *Amimone* (Eschilo)
- 2) la *Hybris* di Zeus
- a) Epafo, figlio di Io
- b) Perseo
- c) *Antiope* (Euripide)

- Quarto Capitolo. *Oikos* e *Thanatos*, amare e uccidere:

Eracle, il figlio di Zeus e Medea, la nipote di Elios

- 1) Le due famiglie di Eracle
- a) Eracle – Megara (e Anfitrione)
  - *Eracle* (Euripide)
  - *Hercules Furens* (Seneca)
- b) Eracle – Deianira (e Alcmena)
  - *Le Trachinie* (Sofocle)
  - *Hercules Oetaeus* (Seneca)
- 2) Medea e la magia come ostacolo per vivere
  - *Medea* (Euripide)
  - *Medea* (Seneca)