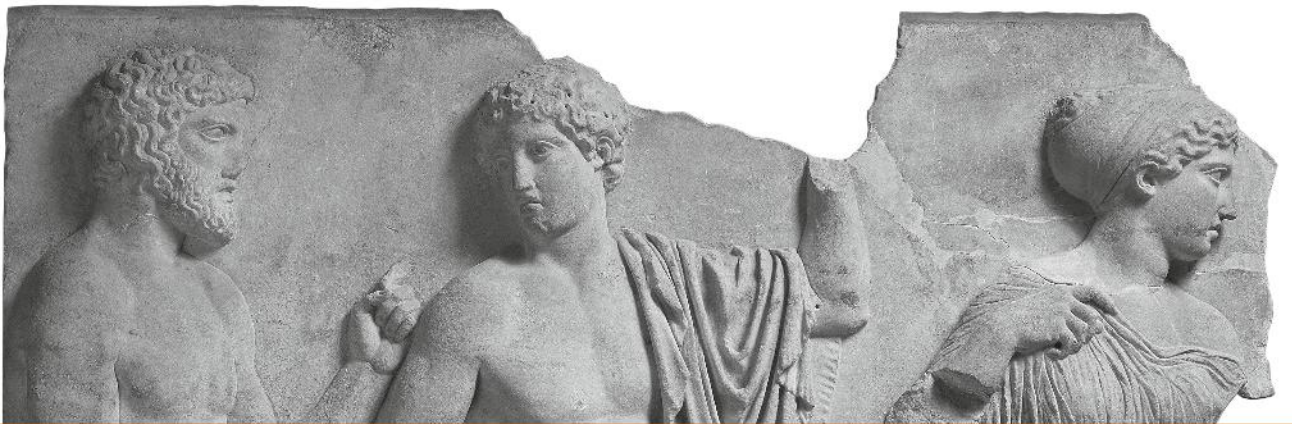


Euripide



Troiane

Il tragico

La letteratura greca, a partire dall'*Odissea*, è ispirata da un'etica religiosa estremamente lineare e conseguente. L'*Iliade* non presenta una precisa intenzione morale al di fuori dell'ideale dell'*aretè* e del raggiungimento della gloria: gli eventi sono predeterminati dalla Moira, e gli dèi sono obbligati ad adeguarsi a essa. Così, nel momento in cui Patroclo sta per scontrarsi con Sarpedone, figlio di Zeus, il dio chiede a Hera se non sarebbe possibile salvarlo. La dea gli risponde con una domanda retorica: come è possibile pensare di salvare un mortale *πάλαι πεπρωμένον αἴση*, "da tempo segnato dal destino?". Anche altri dèi potrebbero reclamare lo stesso privilegio per i propri figli impegnati nella guerra, e ne risulterebbe un turbamento generale dell'ordine del mondo. Così avviene nel momento del duello decisivo tra Ettore e Achille: Zeus pesa sulla bilancia i destini dei due contendenti, il piatto che contiene quello di Ettore scende e gli dèi lo abbandonano, e a nulla servono i sacrifici offerti e le preghiere. Tale è il destino di Ettore, come, per conto suo, Achille sa che anch'egli non potrà sfuggire al destino che gli è stato decretato, una volta che abbia vendicato Patroclo. L'*Odissea*, invece, ha una chiara prospettiva etica, che configura tutta la narrazione come una vicenda esemplare. Odisseo non è più soltanto l'eroe accorto che l'*Iliade* conosceva, ma l'eroe pio che si adegua puntualmente ai suggerimenti degli dèi, trasmessigli da Atena. Mentre i suoi compagni ignorano l'ordine ricevuto di astenersi dalla carne delle vacche sacre al Sole, e periscono nella tempesta, il solo Odisseo alla fine si salva e ritorna a Itaca; in patria trova i pretendenti di sua moglie che stanno dissipando le sue sostanze, offendendo suo figlio e suo padre e minacciandoli di morte, ma alla fine riesce a recuperare il suo regno, la sua sposa e i suoi beni, mentre i pretendenti arroganti e violenti scontano i loro eccessi con la morte. Zeus, nel prologo del poema, chiarisce il senso di tutta la vicenda: "gli uomini", dice, "si lamentano della sorte che il destino riserva loro, ma sono essi stessi che con il loro comportamento provocano gli eventi dolorosi che li affliggono". Segue l'esempio: "noi", dice ancora il dio, "avevamo ammonito Egisto perché si astenesse dalla donna di Agamennone; quello invece, di sua iniziativa e non indotto dal destino, ha sedotto lei e ha ucciso Agamennone al suo ritorno. Ecco che, dopo sette anni, il figlio di Agamennone, Oreste, divenuto uomo, ha provveduto alla vendetta, uccidendo la madre e il suo nuovo sposo". In questo caso, come spesso avviene, il proemio è stato probabilmente scritto per ultimo e ha assolto il compito di illustrare la chiave di lettura di tutta la narrazione.

Ἔβρις e νέμεσις | Dall'*Odissea* questa etica, che predica che il responsabile di ἔβρις deve andare incontro alla νέμεσις divina, si diffonde in tutta la letteratura greca arcaica. In Esiodo essa si colloca in una dimensione civile chiaramente definita, entro le comunità contadine della Beozia, alle quali il poeta rivolge direttamente il suo invito al lavoro e al rispetto dei beni e delle persone dei vicini. Solone poi la radica nell'ambito della *polis* ateniese. Ἔβρις, per Solone, non è qualsiasi forma di violenza e di trasgressione, ma in particolare quella che, esercitata da un gruppo sociale più forte contro uno più debole, distrugge le fondamenta della vita collettiva e impoverisce tutti gli individui, le vittime come gli stessi trasgressori. Virtù politica per eccellenza è in questo caso la σωφροσύνη, che induce i vari gruppi a limitare le proprie pretese e anche i propri diritti per rendere possibile la convivenza. Per Solone, come per Esiodo, tutori di questa etica sono gli dèi e la nemesi che essi garantiscono.

Fin qui la poesia greca è ispirata da un'etica religiosa, che costituisce gli dèi come garanti dei valori morali e di quelli civili: non vi è nulla di contraddittorio, né quindi di tragico, in questa moralità sia pur severa. Una volta delimitato un imperativo morale, dovere dell'uomo è non trasgredirlo. Chi lo trasgredisce andrà incontro necessariamente alla νέμεσις.

Anche la prima riflessione scientifico-filosofica è, nel suo fondamento, lineare: essa procede alla ricerca di un principio, ἀρχή, da cui derivi la complessità plurima del reale. Questo principio potrà essere indicato da una cifra che corrisponde al nome di un elemento: l'acqua, l'aria, l'indefinito.

Una tensione assolutamente nuova si costituisce più tardi, nella poesia come nella riflessione dei pensatori greci. Di fatto, nella *polis* si affrontano, già a partire dall'età arcaica, gruppi contrapposti e il fenomeno si acuisce nella *polis* democratica, dove i partiti sono separati da interessi economici e politici: conservatori contro democratici radicali, proprietari terrieri contro artigiani e commercianti. Questa esperienza di una realtà sociale e politica contraddittoria, in cui la decisione risulta necessariamente dallo scontro di punti di vista contrastanti con equivalenti motivazioni di diritto e di logica, rivela agli occhi dei Greci una realtà molto più complessa di quella che era rappresentata nella tradizione sapienziale arcaica e anche nelle interpretazioni dei filosofi ionici. La consapevolezza di questa dialettica, sperimentata nella realtà civile di ogni giorno, si rivela nella speculazione di Eraclito, che rappresenta il divenire della realtà nell'opposizione dei contrari, e con maggior evidenza nella sofistica, che teorizza l'esperienza assembleare nella dottrina dei δισσοὶ λόγοι, dei discorsi che si contrappongono con uguale validità, ed elabora in conseguenza una concezione della verità non più assoluta ma pragmatica, motivata non già dalla ricerca di un'identità valida in assoluto, ma dalla necessità di scegliere una linea operativa in presenza di posizioni non conciliabili; l'agire non si misura più secondo l'ideale dell'essere uguale a se stesso, ma secondo la misura politica dell'uomo.

La tragedia si forma su questa esperienza pluralistica della *polis* democratica: siamo sempre nell'ambito di una concezione religiosa, ma non più lineare come un tempo, bensì tesa e contraddittoria in se stessa.

Il tragico in Eschilo | Come Murray ha chiaramente individuato, la tragedia nacque scenicamente nel momento in cui Eschilo introdusse il secondo attore, e il dibattito si svolse tra due personaggi in scena e non più tra l'unico personaggio e il Coro. Ma, soprattutto, con Eschilo si istituisce la categoria ideale del tragico: il momento in cui un imperativo morale, giusto, voluto e garantito dagli dèi, si scontra con un altro imperativo, altrettanto sacro. Quando Oreste ritorna ad Argo per vendicare il padre, e Clitemestra si scopre il seno supplicandolo di non trafiggere la mammella che lo ha allattato, nella sua coscienza si affrontano due imperativi inconciliabili. Oreste sa che commetterà un delitto uccidendo la madre, così come se non venderà il padre. In questo momento egli si arresta: la situazione di ἀμηχανία, coscienza straziata del proprio limite, è il segno del conflitto tragico che blocca la decisione del protagonista. Per Eschilo questo è il momento del μάθος: il protagonista comprende che la giustizia umana è radicalmente attraversata dall'ingiustizia e che egli non si può sottrarre in alcun modo alla colpa. Ma proprio questo μάθος gli consente di risolvere positivamente la catena delle colpe e delle pene. Per Oreste si verifica il principio enunciato nella *parodos* dell'*Agamennone*, che Zeus "guida i mortali alla saggezza, fa sì che attraverso la sofferenza si affermi la comprensione", τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώσαντα, τῷ πάθει μάθος θέντα κυρίως ἔχειν (vv. 176-178). Nel momento in cui Oreste si rende conto della contraddittorietà della giustizia che si può compiere nel mondo, egli, attraverso la sofferenza, attinge al μάθος, prende coscienza dei limiti intrinseci nel suo essere uomo, e quindi può essere assolto nel successivo giudizio dell'Areopago, nella tragedia che segue. A questo tema specificamente religioso se ne intrecciano altri, che sono stati di volta in volta messi in luce, di carattere politico e antropologico: come il conflitto tra la *polis* e il *genos*, tra la legge del *clan* di Zeus, tutore della *polis* e delle sue istituzioni, in particolare del rapporto matrimoniale violato da Clitemestra con l'assassinio del marito, e la legge degli dèi della precedente generazione, che proteggono i diritti della comunità primitiva di sangue, i quali vincolano Oreste alla madre e negano qualsiasi giustificazione al matricidio; come il conflitto tra l'antica aristocrazia attica e le nuove forme emergenti della *polis*, che nel 461 a.C. aveva deciso di limitare drasticamente i poteri dell'assemblea aristocratica dell'Areopago.

L'elemento fondamentale resta la tensione etico-religiosa, delineata da una teologia rigorosamente razionale, in cui il poeta rappresenta al suo pubblico un mondo divino profondamente diviso ma alla fine ricomposto in un'unità armoniosa e giusta, di cui Zeus è garante. Questo operare degli dèi è infine rassicurante anche perché la teodicea del poeta rende conto a grandi linee della giustizia di Zeus.

Il tragico in Sofocle | Sofocle prospetta una concezione più antica e meno aperta alla comprensione e alla speranza degli uomini. Nelle tragedie che ci sono giunte troviamo esempi di eroi che vanno incontro a una vicenda dolorosa e terribile in seguito a una loro colpa, e di eroi che sono perseguitati dagli dèi senza che si siano resi colpevoli. Il primo è il caso di Aiace. Nel corso del dramma, apprendiamo da Atena che un giorno, mentre infuriava la battaglia tra i Greci e i Troiani, ella si era avvicinata ad Aiace per sostenerlo, e ne aveva ricevuto un rifiuto e l'invito ad assistere altri combattenti: lui, Aiace, bastava a se stesso. Di questa ὕβρις l'eroe fu punito con l'episodio conseguente al giudizio delle armi, quando gli dèi gli stravolsero il senno e lo spinsero a vendicarsi sul bestiame, inducendolo a massacrare pecore e montoni nella convinzione di colpire i capi greci che lo avevano privato delle armi di Achille, attribuendole a Odisseo. Nel momento in cui Aiace torna in sé, si rende chiaramente conto che per lui non è più possibile sopravvivere, una volta che l'atto inconsulto ha leso irreparabilmente il suo onore: "il nobile deve vivere con onore o morire con onore", dice, e si getta sulla sua spada. Ma se la vicenda di Aiace può essere letta come la tragedia della colpa e della punizione di un eroe ὕβριστής, non è questo il caso di Edipo. Edipo non ha commesso alcuna colpa grave per l'etica greca: pure, gli dèi lo colpiscono terribilmente con la miseria più atroce, secondo un disegno del tutto impenetrabile. Siamo di fronte a una concezione assolutamente sovrazionale del divino, che rifiuta la razionalità moderna (in Edipo si è riconosciuto giustamente un eroe della ricerca, secondo il modello culturale delineato da Anassagora, che costruisce il suo sapere con l'esperienza dei sensi e la riflessione razionale su di essi), ma che contrasta anche con la lucida teodicea di Eschilo, per rifugiarsi in una dimensione culturale remota, certo più antica di quella che troviamo nella stessa *Iliade*.

In Sofocle si ha un diverso concetto del tragico: il conflitto si instaura intorno al personaggio, che è come ingabbiato da una volontà divina oscura e sempre vincente, quali che siano le sue scelte e i suoi comportamenti. La figura eroica del personaggio che lotta, pur vanamente, contro il suo destino, risulta tanto più grande in questa situazione di ostinazione e di sopportazione sublime.

Il tragico in Euripide | Con Euripide assistiamo all'esplosione del mondo che aveva generato il tragico. Il mondo divino è nuovamente esplorato da un'intelligenza razionale che vi scopre antinomie e contraddizioni atroci (come Ippolito, tra la sfera di Artemide e quella di Afrodite) e un modo di procedere spietato. Come ha mostrato Di Benedetto, in concomitanza con la crisi della *polis* e della democrazia ateniese nel corso della guerra del Peloponneso, è entrato in crisi un modello di cultura, e con esso anche il rapporto tra Euripide e la sua città. Se in *Ecuba* è profonda la solidarietà affettiva con i Troiani vinti e costretti a subire umiliazioni e violenze, nelle *Troiane*, composte nel momento in cui l'impero ateniese, manifestamente in crisi, scopre i suoi aspetti più cinici e spietati con il massacro degli alleati-sudditi che volevano uscire dalla Lega, l'umanità dolente delle donne di Troia domina assolutamente la scena. Progressivamente, il mondo euripideo smarrisce la limpida razionalità che governava le tragedie più antiche che possediamo, e nelle ultime le vicende non appaiono governate da una linea logica di sviluppo, ma piuttosto dalla Tyche: così *Ifgenia in Tauride*, *Elena*, il cui carattere favoloso è stato sottolineato da molti. Il mondo divino si palesa come assolutamente sconvolgente nelle *Baccanti*: ancora una volta non solo nei confronti dell'ὕβριστής Penteo, che nega la divinità di Dioniso, sulla linea di una razionalità triviale (sua zia Semele avrebbe attribuito a Zeus la paternità di un figlio nato da una relazione segreta), e perseguita i suoi devoti e il suo culto, ma anche nei confronti degli stessi fedeli. Agave, la madre di Penteo, partecipa allo strazio del fi-

glio ed entra in scena brandendo il tirso cui è infissa quella che ella crede la testa di un animale selvatico: improvvisamente si avvede che si tratta della testa del figlio e rimane annientata. Il divino trionfa, straziando nello stesso modo i suoi nemici e i suoi devoti, in una forma assolutamente irrazionale e irrelata. Il tragico euripideo è ancora più terribile, perché il mondo divino è nello stesso tempo inattuabile e dilacerato, e non esiste alcuna garanzia per gli uomini.

Forse per questo la tragedia greca si conclude con Euripide.

Menandro | I moduli delle cosiddette “tragedie della Tyche” si riproducono invece in alcune commedie menandree: se il mondo divino non costituisce motivo di affidabilità e di speranza, non ha senso riportare sulla scena le figure eroiche, connesse con quell’universo che si era frantumato con Euripide. Le vicende governate dall’irrazionale si adattano piuttosto alla vita quotidiana e a personaggi dai nomi altrettanto quotidiani come Moschione, Criside e Demea. Ed è la Commedia Nuova che avrà la sua legittima prosecuzione in Roma, dove importerà la pacata umanità ellenistica molto più efficacemente che non la tragedia.

Seneca | I molti testi della tragedia romana arcaica, pur giuntici in frammenti, si dimostrano operazioni squisite di intellettuali raffinati, ma restano essenzialmente un recupero archeologico. Diverso è il caso del teatro di Seneca, che porta sulla scena la tematica della libertà di fronte all’autocrazia: essenzialmente il dramma privato di questo grande intellettuale di fronte al fallimento del suo tentativo di conciliazione tra l’impero e l’oligarchia senatoria, e alla riduzione drastica degli spazi concessi alla *libertas* repubblicana. Il dramma senecano è quindi legato alle vicende di una classe politica piuttosto che modello universale.

La tragedia: “marca” della cultura occidentale | Il tragico, comunque, è l’evento di una lacerazione, che si instaura nel mondo antico tra la coscienza del singolo e il mondo divino in cui il singolo è inserito: questa situazione si riprodurrà nel mondo moderno e determinerà la nascita della tragedia moderna, variamente articolata in Corneille, Racine, Shakespeare, Goethe. In ogni caso, perché si instauri il tragico è necessaria la presenza di una contraddizione all’interno di un sistema di valori.

Questa contraddizione è una caratteristica del pensiero greco, e nella logica di Aristotele è espressa dal principio del terzo escluso: A o è B o è non-B, questo foglio di carta è bianco o non-bianco. L’alternativa è sempre assoluta e non ammette via di uscita. Se vogliamo cercare un esempio in una sfera culturale differente da questa nostra occidentale, una pagina qualsiasi dei *Discorsi lunghi* del Buddha ci aprirà una dimensione assolutamente differente, dove non esiste esclusione del terzo e dove quelle che per noi sono contraddizioni coesistono in una pluralità assoluta di vie, oppure sono annullate nella perfetta contemplazione della realtà. Il mondo della contraddizione è pura apparenza, inganno degli *asava* (i sensi e le percezioni). La tragedia, invece, è tipica di un modello culturale in cui l’azione è scelta, come la conoscenza è individuazione di differenze tra gli oggetti conosciuti (la vista è canale privilegiato per la conoscenza in quanto “manifesta molte differenze”, dice ancora Aristotele in *Metafisica* I, 1, 980a): nella logica indiana originaria, al contrario, la conoscenza si realizza nella sua pienezza nell’assenza totale di distinzioni e di dialettica. Ecco perché la tragedia, nella sua essenza, si costituisce come una “marca” della cultura occidentale, elemento che contraddistingue la nostra cultura e il nostro pensiero.

Euripide

Euripide nacque a Salamina, nel 480 secondo le biografie giunte a noi, nel 484 secondo la testimonianza di un importante documento epigrafico, noto come *Marmor Parium*, che riporta una cronologia antica. La notizia che lo vuole figlio di un'eribivendola è frutto della malevolenza dei poeti comici (il disprezzo verso chi lavora per guadagnarsi da vivere è una delle caratteristiche della cultura antica): sappiamo che fu uno dei primi a possedere una biblioteca in Atene, e quindi era ricco. Altrettanto favolose le notizie, provenienti dalle stesse fonti, sulle sue pretese disavventure coniugali: saranno da porre in relazione all'interesse che il teatro di Euripide mostra per la donna e in particolare per l'*eros* femminile. Sembra tuttavia che questo teatro non abbia avuto molto successo tra i contemporanei: Euripide compose 92 drammi, ma vinse solo tre volte durante la sua vita e molto spesso non fu nemmeno ammesso al concorso; dopo la sua morte, un suo figlio riportò una quarta vittoria con una tetralogia in cui erano comprese *Baccanti* e *Ifigenia in Aulide*. Ma il IV secolo e l'età ellenistica ebbero un interesse straordinario per l'opera di Euripide: ce lo dimostrano le numerose notizie di riprese in teatro, le imitazioni in autori latini, i papiri.

La vita di Euripide fu quella di un uomo ritirato e dedito ai suoi studi, priva di avvenimenti esaltanti. Negli ultimi anni, si recò alla corte di Archelao, re di Macedonia: la notizia che là sarebbe stato sbranato dalle cagne del re è un'altra invenzione, ispirata al tipo della morte dell'empio, e quindi al *cliché* del poeta ateo, come lo rappresentarono i comici che prendevano di mira le rappresentazioni critiche della religione tradizionale come l'*Ippolito* e l'*Eracle*; un'analoga morte straziante egli aveva attribuito nelle *Baccanti* all'empio Penteo. Nel 405 Aristofane mise in scena le *Rane*, in cui rappresenta Eschilo ed Euripide che gareggiano per il primato nell'Ade: Euripide era appena morto.

Le opere di Euripide | La fortuna ha favorito la trasmissione delle opere di Euripide più di quella degli altri tragici: al gruppo di 10 tragedie che la tarda antichità aveva scelto per la lettura nelle scuole e che ci è giunto fornito di tutti i sussidi dell'erudizione antica (scolii, ovvero annotazioni marginali derivate dai commentari alessandrini), si è aggiunto nel XIV secolo un gruppo di altre 10 (ma *Ecuba* era contenuta in tutte e due le tradizioni, così ne abbiamo complessivamente 19). L'ordine alfabetico e la mancanza di scolii identifica nei testimoni perduti, da cui derivano i due principali manoscritti euripidei di questo secondo gruppo, due rotoli di un'edizione alessandrina. Tra i 19 drammi a noi giunti, il *Ciclope* è un dramma satiresco (l'unico giunto compiuto tra tutti quelli di età classica), mentre l'attribuzione a Euripide del *Reso* era già stata messa in dubbio nell'antichità ed è certamente molto problematica.

Crisi della cultura tradizionale | Euripide visse in un momento di crisi della cultura tradizionale e di spostamenti radicali negli equilibri politici di Atene e della Grecia. Gli ultimi esponenti della speculazione ionica, Anassagora e Democrito, andavano rivoluzionando le basi del sapere tradizionale (soprattutto il primo era stato presente e attivo in Atene), la sofistica proponeva un modello di cultura antropocentrico in luogo del teocentrismo dell'antica *gnome*, e un personaggio originalissimo e inquietante, Socrate, cercava problematicamente una sua posizione tra il sapere antico e le nuove istanze. Atene, d'altra parte, non era più il centro rurale che aveva guidato le altre *poleis* nella lotta contro i Persiani: sfruttando lo slancio civile e la solidarietà nazionale manifestatisi in occasione di quella guerra, aveva posto le basi di un impero marittimo e commerciale che turbava profondamente gli equilibri esistenti nella penisola greca e l'avrebbe portata al conflitto con Sparta e le città oligarchiche a essa legate. Euripide respirava questo clima e viveva profondamente le tensioni e la crisi della sua età.

Euripide e la politica di Pericle | La prima delle tragedie euripidee che possediamo è *Alceste*, composta nel 438, quando Euripide aveva ormai 46 anni: tutta la sua produzione giovanile è perduta e non ne sappiamo quasi nulla; vediamo tuttavia che nelle tragedie composte nel primo periodo della guerra del Peloponneso il poeta aderisce agli ideali della democrazia periclea e alla guerra contro Sparta: in *Medea* 824 ss., una tragedia scritta nel primo anno della guerra, leggiamo l'elogio della missione civilizzatrice di Atene. Poi, man mano che la guerra voluta dai democratici mise in crisi gli equilibri interni della *polis* e gli stessi valori fondamentali della convivenza tra i Greci, Euripide prese le distanze da quell'indirizzo politico. Già l'*Ecuba* del 424 mostra la partecipazione sincera del poeta alle sofferenze della regina e delle altre donne di Troia, trascinate in schiavitù dopo la caduta della città, ma le *Troiane* del 415, scritte dopo i massacri perpetrati dagli Ateniesi a Scione e mentre si preparava quello di Melo, ne sono un'amara condanna. Così Euripide giunse a un progressivo distacco dalla politica e all'esaltazione di una "classe media" che riportasse la città agli antichi equilibri e facesse cessare gli orrori della guerra imperialista.

Attenzione e interesse per le classi subalterne | Nel teatro di Euripide assumono importanza determinante elementi del contesto sociale che nell'Attica del V secolo, e in generale nella società greca, erano subalterni, come le donne e gli schiavi. Da una parte il poeta approfondisce, come in *Ecuba* e *Medea*, la condizione della donna e i motivi sociali della sua sofferenza, dall'altra ne scava la psicologia con un interesse e una profondità fino a allora sconosciute (molte delle eroine eschilee e sofoclee hanno invece caratteri non accentuatamente femminili). Lo stesso si può dire per gli schiavi: è stato notato che nelle tragedie di Euripide personaggi di condizione servile hanno spesso funzioni determinanti (nel bene e nel male) per lo sviluppo della trama, come avviene per la Nutrice dell'*Ippolito* e per il Pedagogo dello *Ione*. Ciò nonostante, Euripide non si distacca dal quadro ideologico del suo tempo, anzi riafferma la validità delle strutture sociali esistenti col descrivere la donna come un essere emotivo e irrazionale, naturalmente soggetto alla razionalità maschile; anche la dignità dello schiavo è vista nella sua disponibilità al servizio dei padroni e al sacrificio per essi.

Sintesi cronologica

484 a.C.	Nascita di Euripide
480	Battaglia di Salamina
449	Pace di Callia fra Atene e la Persia
446	Trattato di pace trentennale tra Sparta e Atene
438 circa	Rappresentazione dell' <i>Alceste</i>
431-404	Guerra del Peloponneso
431	Rappresentazione della <i>Medea</i>
428	Rappresentazione dell' <i>Ippolito</i>
424 circa	Rappresentazione dell' <i>Ecuba</i>
421	Pace di Nicia
415	Rappresentazione delle <i>Troiane</i>
415-413	Spedizione in Sicilia
413	Rappresentazione dell' <i>Elettra</i>
412	Rappresentazione dell' <i>Elena</i>
408	Rappresentazione dell' <i>Oreste</i>
408	Euripide si reca in Macedonia presso Archelao
406	Morte di Euripide
405 circa	Rappresentazione postuma delle <i>Baccanti</i>

Troiane

Sono trascorsi quindici anni dallo scoppio della guerra del Peloponneso contro Sparta. Per Atene è un periodo cruciale: il 415 a.C., data molto probabile della rappresentazione delle *Troiane*, messe in scena insieme all'*Alessandro*, al *Palamede* e al dramma satiresco *Sisifo*, costituisce un momento di svolta che vede la città protagonista della sciagurata spedizione siciliana, ma non meno della punizione messa in atto contro Melo, isola dorica delle Cicladi, ancora ribelle all'assoggettamento ateniese. Sotto il comando di Nicia, che aveva ottenuto la strategia a partire dall'anno precedente, l'esercito prima assediò l'isola, quindi sterminò la popolazione maschile adulta, facendo prigionieri e poi vendendo come schiavi le donne e i bambini. La guerra, dunque, insieme agli orrori che ne costituiscono la tragica essenza, compone lo sfondo di un dramma ambientato in una Troia ormai devastata: il destino della città è rappresentato da una polifonia di voci femminili che, straziate dal dolore per la perdita dei loro affetti più cari e della patria, danno vita a scene fra le più patetiche di tutto il teatro euripideo.

Elena, Andromaca, Cassandra, Ecuba sono spose, figlie, veggenti, madri, ma innanzitutto sono donne, protagoniste di una vicenda comune, sconfitte a conclusione di un conflitto fra Occidente e Oriente ineluttabile proprio perché voluto dagli dèi e da un destino contro cui non si può nulla. Soltanto Ecuba, disperata perché le è stato ucciso prima il figlio Polidoro, poi il marito Priamo, ed è prossima a servire un comandante nemico in terra straniera, cerca di reagire di fronte all'ennesimo e più atroce lutto: la figlia Polissena immolata sulla tomba di Achille. Dopo che Andromaca, a sua volta in lacrime per l'assassinio del figlio Astianatte, ha tentato di consolarla, Ecuba in un dialogo serrato con Elena smonta le ragioni secondo cui la stessa Tindaride pretenderebbe di restare impunita di fronte a Menelao, all'esercito e a tutta l'Ellade. Questa è l'unica vittoria in una vicenda personale sconvolgente: scatenare una guerra per motivi futili come la bellezza è un'assoluta follia, così come aggredire e distruggere una città per la sete di ricchezza non può che essere un atto deplorabile.

Sono gli anni in cui Atene vuole ancora accrescere la propria potenza attraverso una politica egemonica su tutto il Mediterraneo: ma sarà proprio la sconfitta con i Siracusani a determinare l'inizio di un declino sempre più inesorabile che, dopo Egospotami, condurrà alla perdita definitiva di ogni speranza di riscossa e, insieme, del prestigio culturale. È quindi una fase fondamentale, in cui Euripide interpreta una crisi di valori attraverso la prospettiva dei vinti, per di più rappresentati da donne. Su questi e altri aspetti di natura drammaturgica e ideologica la critica moderna ha esercitato la sua analisi con profondità e rigore, non senza tuttavia forzature interpretative di marca soprattutto storico-marxista. I riferimenti alla contemporaneità non sono assenti, anzi, il continuo ricorso alla semantica del mare e della ricchezza sono decodificabili nella categoria dell'interesse economico e politico-militare, assolutamente centrali in anni così decisivi per la Grecia. Ridurre però il dramma a pura denuncia della logica di conquista e di aggressione verso i più deboli come linea di comportamento da condannare, messa

Testi

- T1** Prologo (vv. 1-97) **GR**
T2 Monodia di Ecuba (vv. 98-152) **GR**
T3 Parodo (vv. 153-234) **IT**
T4 Primo episodio (vv. 235-510) **GR**
T5 Primo stasimo (vv. 511-567) **IT**
T6 Secondo episodio (vv. 568-798) **GR**
T7 Secondo stasimo (vv. 799-859) **IT**
T8 Terzo episodio (vv. 860-1059) **IT**
T9 Terzo stasimo (vv. 1060-1122) **IT**
T10 Quarto episodio ed Esodo (vv. 1123-1332) **IT**

in bocca da Euripide ai suoi personaggi femminili, significherebbe impoverire l'intelaiatura testuale e, in ultima analisi, lo spessore estetico di un'opera d'arte come le *Troiane*. Come sembra invece emergere dalle più recenti posizioni ermeneutiche, appare più equilibrato ritenere che, nello spazio democratico del teatro, Euripide si sia fatto portatore di una riflessione sul pericolo rappresentato da un *olbos* smisurato e ingiusto: quello costruito sulla prevaricazione del più forte sul proprio simile, ma destinato, per l'alterna vicenda delle umane sorti, a ridursi a benessere caduco ed effimero.

Un altro filone della critica si è invece concentrato sull'apparente mancanza di unità della tragedia, anomalia strutturale che la renderebbe imperfetta e – secondo i parametri aristotelici – in definitiva non riuscita. In effetti l'azione pare fin da principio bloccata, così come le scene che vedono in primo piano le eroine si avvicendano fra loro senza una concatenazione drammaturgica lineare e stringente. Malgrado ciò, è la figura di Ecuba a costituire il cuore dell'intero sviluppo narrativo ed è il suo dolore per la propria e l'altrui sventura a rappresentare il filo rosso che percorre la complessiva architettura testuale.

Ma è forse il destino di Andromaca quello più atroce, giacché con la morte del figlio svanisce ogni speranza di continuità nella discendenza e qualsiasi forma di riscatto per Troia. Nel suo epilogo, infine, la tragedia si conclude con l'immagine delle donne prigioniere che si allontanano dalla città, di cui non resta che l'eco della distruzione di una rocca che si abbatte fragorosamente al suolo.

STRUTTURA DELLE TROIANE

- (vv. 1-97) Prologo, trimetri giambici (Posidone, Atena)
 (vv. 98-152) Monodia di Ecuba, anapesti
 (vv. 153-234) Parodo, anapesti (Coro)
 (vv. 235-510) Primo episodio (Taltibio, Ecuba, Coro, Cassandra)
 (vv. 511-567) Primo stasimo (Coro)
 (vv. 568-798) Secondo episodio (Andromaca, Ecuba, Taltibio, Coro)
 (vv. 799-859) Secondo stasimo (Coro)
 (vv. 860-1059) Terzo episodio (Menelao, Ecuba, Elena)
 (vv. 1060-1122) Terzo stasimo (Coro)
 (vv. 1123-1301) Quarto episodio (Taltibio, Ecuba, Coro)
 (vv. 1302-1332) Esodo (Coro, Ecuba)

T1 Prologo

| vv. 1-97

La tragedia comincia con il prologo che, secondo una struttura narrativa frequente in Euripide, è pronunciato da una divinità (θεὸς προλογίζων): qui Posidone afflitto per la distruzione della sua città per mano dei Greci. In Omero, il dio parteggiava per gli Achei e non, come testimoniato qui, per i nemici Troiani. Questa ostilità del dio era dovuta alla ingratitudine di Laomedonte, re di Ilio (antico nome di Troia), colpevole di non aver mantenuto la promessa di fare omaggio dei cavalli donatigli da Zeus ad Apollo e Posidone: quest'ultimo, per tutta risposta, inviò contro Troia un mostro marino, mentre Apollo volle scatenare una terribile pestilenza, e ciò prima ancora che Eracle, anch'egli ingannato dal sovrano spergiuro, muovesse guerra e distruggesse la città. Le ragioni che avrebbero indotto Euripide a rovesciare sostanzialmente il modello epico non sono di immediata evidenza. Come notano i più recenti com-

mentatori, però, non è da escludere che "il fatto che egli fosse il signore del mare spiega più razionalmente come mai proprio a lui si rivolga Atena per scatenare una tempesta contro i Greci; egli può inoltre essere considerato come personificazione delle forze della natura che si ribellano alla tracotanza dei vincitori: in questo modo risulterebbe smorzata l'impressione che la vendetta divina sia solo dovuta all'oltraggio personale subito da Atena (la violenza di Aiace Oileo su Cassandra); secondariamente, la scelta di Euripide per Posidone anziché, ad esempio, per Apollo, che già in Omero era schierato con i Troiani, può essere interpretata come *captatio benevolentiae* del poeta nei confronti del suo pubblico, per la presentazione sulla scena, sin dal Prologo, delle due divinità che più di ogni altra erano venerate ad Atene" (L. Pepe, *Euripide. Troiane, Eracle*, Milano 1994, p. 209).

ΠΟΣΕΙΔΩΝ Ἦκω λιπὼν Αἰγαῖον ἄλμυρὸν βάθος
πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ
κάλλιστον ἵχνος ἐξελίσσουσιν ποδός.
Ἐξ οὗ γὰρ ἀμφὶ τήνδε Τρωϊκὴν χθόνα
5 Φοῖβός τε κἀγὼ λαΐνους πύργους πέριξ
ὀρθοῖσιν ἔθεμεν κανόσιν, οὐποτ' ἐκ φρενῶν
εὔνοι' ἀπέστη τῶν ἐμῶν Φρυγῶν πόλει·
ἦ νῦν καπνοῦται καὶ πρὸς Ἀργείου δορὸς
ὄλωλε πορθηθεῖς'. Ὁ γὰρ Παρνάσιος

1-7 Ἦκω λιπὼν ... πόλει, "Io, Posidone, sono giunto qui abbandonando le salse profondità dell' Egeo, dove i cori delle Nereidi volgono in danza circolare la splendida orma del piede. Da quando infatti, con precise regole, Febo e io innalzammo torri di pietra attorno a questa terra di Troia, mai si allontanò dal mio cuore l'affetto verso la città dei Frigi". | Ἦκω: presente perfetto (azione compiuta), qui legato a λιπὼν, participio dell'aor. II di λείπω, verbo ad alternanza apofonica (λείπ-/λοιπ-/λιπ). | ἄλμυρὸν: "salato" (agg. ricavato da ἄλμη, a sua volta derivato da ἄλς; lat. *sal*), concordato per ipallage con βάθος ("abisso"), anziché con πόντου ("del mare"). | ἐξελίσσουσιν: in luogo del semplice ἐλίσιω, è formato attraverso il preverbio ἐξ- (in composizione spesso esprime "completamento") e sottolinea l'idea di perfezione del gesto delle figlie di Nereo. | ἐξ οὗ: "dal

momento in cui". | τήνδε: è aggettivo, concordato con χθόνα, dal forte valore deittico morfologicamente individuato dal suffisso -δε ("questa terra", quella che il pubblico avrebbe dovuto immaginare in scena dinanzi a sé). | πέριξ: avverbio di luogo ("tutto intorno") parzialmente pleonastico rispetto al precedente ἀμφί, che con χθόνα costituisce un altro compl. di luogo. | ἔθεμεν: aor. atem. di τίθημι. | ὀρθοῖσιν: dativo lungo di derivazione epica, concordato con κανόσιν, in origine concretamente "canna", "verga", "regolo" (strumento usato dai muratori e dai carpentieri), che con il significato traslato di "regola" designerà la perfezione osservata dalle due divinità nell'erigere la città. | ἀπέστη: 3ª p. s. dell'aor. III di ἀφίστημι ("mai si allontanò", "si staccò"), deve essere unito al nesso ἐκ φρενῶν ("dal mio cuore", lett. "diaframma", per sinecdoche "petto"), in forte iperbato con ἐμῶν.

| πόλει: *dativus commodi* in dipendenza da εὔνοια, composto con il prefisso εὐ + l'astratto derivato dalla radice di νόος ("pensiero"), e spesso usato per il comportamento del πολίτης verso la propria comunità.

8-12 ἦ νῦν ... βρέτας, "questa ora, distrutta dalla lancia argiva, è ridotta in fumo e in rovina una volta per sempre. Per gli artifici di Pallade, infatti, Epeo focese, proveniente dal Parnaso, dopo aver costruito un cavallo colmo di armi, lo fece entrare all'interno delle mura, simulacro fatale". | ἦ νῦν: nesso relativo che, tramite l'avverbio temporale ("e questa adesso"), descrive una situazione opposta a quella antica di Ilio. | καπνοῦται: pres. medio di καπνώ, denominativo di καπνός ("fumo"), che costituisce un *hysteron proteron* rispetto ai verbi successivi, ovvero ὄλωλε e πορθηθεῖσα. | καπνοῦται ... ὄλωλε πορθηθεῖσα(a): il cumulo verbale assolve