



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca

“Forme del testo e dello scambio culturale”

Ciclo 38°

Tesi di Dottorato

Memorie euripidee

Forme e funzioni del ricordo nei drammi di Euripide

Supervisora di tesi

prof.ssa Elena Franchi

Dottorando

dott. Luca Valle Salazar

Co-Supervisora di tesi

prof.ssa Giorgia Proietti

Coordinatore del Dottorato

prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2024/2025

Ringraziamenti

Il presente lavoro conclude tre anni di ricerca che sono stati, sotto ogni aspetto, sorprendenti e arricchenti. Euripide e la memoria sono stati temi il cui studio mi ha procurato grande gioia, nonostante non sia mancato qualche momento di sconforto lungo il percorso. Momenti, questi, superati anche grazie a chi mi ha guidato e accompagnato nel tragitto. Di questi, la prima menzione va ad Elena Franchi, che mi ha letto, consigliato e supportato non solo scientificamente, ma anche moralmente con costanza e pazienza, dandomi il coraggio e gli spunti giusti per andare sempre avanti. A lei sono più grato di quanto possa mettere per iscritto. Altrettanto grato sono a Giorgia Proietti per i suoi preziosi consigli e la sua rassicurante gentilezza, che mi hanno sempre spinto a proseguire sulla via intrapresa.

Ci tengo a ringraziare qui anche Bernd Steinbock, le cui idee sulle memorie collettive ad Atene sono state di grande ispirazione per molte parti di questa tesi, e Jan Haywood, con cui ho condiviso discussioni stimolanti e produttive sugli storici greci e sulla narratologia, passeggiando per le strade di Trento e di Cambridge. Un ringraziamento anche ad Andrea Giannotti per gli interessanti scambi di opinioni sugli *Eraclidi*, avuti durante la sua visita a Trento, e uno ad Andrea Taddei per gli utili suggerimenti forniti in qualità di revisore.

Nella mia breve e un po' inaspettata permanenza all'Università di Cambridge, sono molto lieto di aver conosciuto Paola Ceccarelli, a cui sarò sempre grato per l'ospitalità e per le idee condivise. Tra le persone conosciute là, ringrazio anche Simon Goldhill, che mi ha offerto notevoli spunti per un capitolo del presente lavoro.

Gli amici e colleghi con cui ho condiviso questi tre anni sarebbero troppi da elencare. Chi c'è stato sa quel che è stato e che sarò sempre memore e grato delle esperienze dentro e fuori dall'attività accademica. Non posso non ringraziare i miei genitori, Belisa e Gabriel, per il costante supporto che mi hanno offerto in ogni momento, e in particolare in questo.

Ci tengo tuttavia a concludere con qualche ulteriore menzione speciale. Innanzitutto, a Davide D'Amico per le infinite conversazioni su qualsiasi argomento, dall'attualità alla vita accademica, allo studio dei testi antichi, nonché per le collaborazioni scientifiche che sono sorte su temi di interesse condiviso.

Etiam Regulo maximas gratias ago, qui, semper mecum Latine colloquendo de variis (latinis et aliis), adiuvavit ad linguam exercendam retinendamque in animo (et in memoria). Χάριν δὲ τοσαύτην οἶδα τῷ Ῥογήρῳ, μεθ' οὗ τὴν ἐλληνικὴν γλῶτταν ἤσκηκα περὶ τῶν πολιτικῶν διαλεγόμενος καὶ ἅμα τὰ παλαιὰ γράμματα ἀναγιγνώσκων.

Infine, il più grande ringraziamento lo devo a Sara Fiasconaro, con cui ho condiviso ogni cosa. Ha reso questi tre anni speciali e mi ha sempre dato forza e motivazione. Senza di lei, questa tesi non sarebbe mai stata quella che è, né lo sarei io.

Indice dei contenuti

1. Introduzione: Forme e funzioni del ricordo.....	7
1.1 La memoria nel genere tragico: uno <i>status quaestionis</i>	7
1.2 Che cos'è la memoria? Teorie e definizioni moderne	14
1.2.1 Non 'ricordi', ma 'ricordare'	15
1.2.2 Alla ricerca di senso: gli <i>schemata</i> della memoria tra scienze cognitive e sociologia	17
1.2.3 Ricordare mondi possibili: memoria come immaginazione tra passato, presente e futuro.....	24
1.2.4 Ricordare parlando: Memoria come atto linguistico e comunicativo	28
1.2.5 Memoria come agire sociale: i quadri sociali della memoria e l'identità dei gruppi	33
1.2.6 Tanti gruppi, tante memorie: la storia intenzionale e l'egemonia sul passato.....	37
1.3 Le tragedie di Euripide tra memorie individuali e collettive: l'ordine della discussione.....	42
2. Andromaca: le molte forme della memoria tra testo, individuo e cultura.....	45
2.1 Introduzione.....	45
2.2 Andromaca: funzioni narrative e discorsive della memoria.....	46
2.2.1 Il prologo: un mondo (che fu) possibile.....	46
2.2.2 Andromaca ed Ermione: ricordare conversando.....	52
2.3 La memoria e la caratterizzazione dei personaggi.....	61
2.3.1 Andromaca e Menelao: <i>axion</i> e <i>khreia</i> , due <i>schemata</i> in contrasto	61
2.3.2 Peleo e l'importanza dell' <i>oikos</i>	72
2.3.3 Oreste: il ritorno vendicativo di un passato negativo.....	78
2.4 La colpa di Oreste (e di Delfi): da memorie comunicative a memoria culturale	82
2.5 Conclusioni.....	85
3. Ione e gli 'strumenti del ricordare': memorie mediate e ri-mediate	89
3.1 Introduzione.....	89
3.2 Metateatro, memoria e (ri)mediazione	90
3.2.1 Metateatro e metapoetica nello <i>Ione</i>	90
3.2.2 Arte figurativa e rappresentazione drammatica: funzioni dell' <i>opsis</i> e autoriflessione dello spettatore	93
3.2.3 Mediazione e ri-mediazione nell'atto del ricordo	98
3.3 I <i>media</i> della memoria tra individuo e società nella finzione drammatica...	103
3.3.1 Memorie culturali personali: il ruolo della società nell'identità dei personaggi.....	105
3.3.2 L'illusorietà dei <i>media</i> (della memoria)	131

3.4	Creusa, il trauma e Atene	140
3.5	Conclusioni.....	142
4.	“Sarà ricordato il favore”? Gli <i>Eraclidi</i> e le contromemorie ateniesi sulle invasioni spartane dell’Attica	145
4.1	Introduzione.....	145
4.2	Storie di antichi favori ricordati o dimenticati: contromemorie nel discorso pubblico ateniese?.....	150
4.2.1	Le testimonianze	150
4.2.2	Teseo in Erodoto e in Tucidide	156
4.2.3	Istro e Diodoro: la Tetrapoli e le <i>poleis</i> pre-sinecistiche	162
4.2.4	Plutarco sul rapimento di Elena e l’Accademia	168
4.2.5	Voci contro Pericle: la superficie sociale.....	177
4.3	Gli <i>Eraclidi</i> contro le contromemorie	185
4.3.1	La <i>χαρις</i> : le <i>élite</i> , gli alleati della lega e l’identità della <i>polis</i> imperiale.....	185
4.3.2	<i>Tetrapolitarum fines cum Atticis conferri</i>	194
4.3.3	Sovranità e libertà: tra libertà della <i>polis</i> e libertà del cittadino	199
4.3.4	Ricordare Teseo: il modello paterno e il suo ricordo da parte dei ‘figli’	205
4.4	Conclusioni.....	212
5.	Conclusioni generali	215
	Bibliografia.....	223

1. Introduzione: Forme e funzioni del ricordo

Ars postremo [memoriae] facta et inuenta est [...]
ut nihil non isdem uerbis redderetur auditum.

~ Plin. *HN* 7.24

Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.

En el abarrotado mundo de Funes, no había sino detalles, casi inmediatos. [...]

Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles.

~ Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*¹

1.1 La memoria nel genere tragico: uno *status quaestionis*

Che la tragedia sia un genere letterario/performativo e un'occasione pubblica in cui gli Ateniesi rivisitavano il proprio passato – mitico e storico, come Ateniesi e come Greci – è una nozione ben nota e consolidata, che non ha bisogno di essere argomentata estensivamente in questa sede.² La particolarità del genere tragico, nella sua operazione di rivisitazione del passato collettivo, risiede nel legame con l'attualità, in particolare con la realtà sociale della *polis* ateniese nel quinto secolo. Il passato serve come una lente o un filtro che consente ai tragediografi di ambientare le vicende delle loro trame in un tempo e una realtà 'altra', attraverso la quale possono problematizzare le questioni morali, politiche e sociali rilevanti, e spesso delicate, della loro società, senza turbare emotivamente il loro pubblico in modo eccessivo.³ Il passato è dunque, nella terminologia di Christiane Sourvinou-Inwood, un "dispositivo di distanziamento" (*distancing device*) utile a raggiungere il proposito aristotelico della tragedia, la catarsi emotiva e morale degli

¹ Borges 2011, 134-135.

² Importanti contributi comprendono Wilamowitz 1889, 95-101; Vernant & Vidal-Naquet 1976; Pohlenz 1978; Gould 2001, cap. 18.

³ Cfr. Vernant in Vernant & Vidal-Naquet 1976, 6: "La tragedia pone un distacco fra sé e i miti eroici cui si ispira e che traspone molto liberamente. Essa li mette in dubbio. Confronta i valori eroici, le rappresentazioni religiose antiche con i modi nuovi di pensiero che segnano l'avvento del diritto nel quadro della città".

spettatori attraverso la paura e la compassione nei confronti dei personaggi e degli eventi in scena.⁴

Nella sua esplorazione e rivisitazione del passato, la tragedia si pone in dialogo con i generi tradizionalmente incaricati della trasmissione della memoria mitica e collettiva, come l'epica e la lirica corale, dai quali eredita la formularità e numerosi *topoi*. Il testo tragico, infatti, adatta le funzioni e i propositi del passato veicolato da quei *media* in una chiave attuale, cittadina e fondata sui termini (retorici, filosofici e giuridici) che si andavano definendo e affermando nella cultura greca, e in particolare ateniese, del quinto secolo.⁵ Mentre il passato, nell'epica omerica – il principale interlocutore, anche intertestuale, delle tragedie –, serve spesso alla costruzione e accumulazione di 'gloria', κλέος, da parte di singoli eroi,⁶ il genere tragico complica questo proposito attraverso le dinamiche di una realtà sociale, quella ateniese, in cui non ci sono grandi eroi, ma gruppi in contrasto tra loro, animati da preoccupazioni comunitarie e interessi di personalità politiche più o meno prestigiose in competizione tra loro. Lo scopo, in altre parole, non è più quello di glorificare ed elogiare il singolo – come nell'epica e, ancora di più, nella lirica corale degli epinici –, ma di fornire agli individui del pubblico esempi, spesso negativi, delle problematiche che sussistono nel rapporto tra la persona e la comunità.⁷ In questo senso, un confronto tra l'*incipit* dei due poemi omerici e di una tragedia emblematica come l'*Edipo Re* di Sofocle è illustrativo: mentre l'*Iliade* ha come oggetto dichiarato della narrazione l'ira di Achille (*Il.* 1.1) e l'*Odissea* quella dell'uomo "dal multiforme ingegno" (*Od.* 1.1),⁸ l'*Edipo Re*, sebbene sia incentrato sulle vicende del protagonista, si apre con questi che interroga la città sui mali che l'opprimono: è il problema sociale che funge da criterio tematico di rilevanza della trama che seguirà, le relazioni di Edipo con gli altri – coi cittadini di Tebe, con i rappresentanti della religione, e con la sua stessa famiglia.

⁴ Sourvinou-Inwood 2003, 15-24.

⁵ Sull'adattamento del passato omerico in chiave moderna e cittadina nel genere tragico, vd. Golhill 1986, 138-167; Gould 2001, 158-173. Sull'uso di moduli e temi lirici, cfr. Nagy 1994-1995; Battezzato 2005; Andújar et al. 2018.

⁶ Sul *kleos* in Omero, si vedano in particolare Nagy 2005; Nagy 2007.

⁷ Sulle diverse modalità e funzioni di vari generi letterari attivi nell'Atene classica (epinicio, elegia, tragedia, oratoria e storiografia nascente) nel ricordo del passato, si veda Grethlein 2010.

⁸ Nella famosa traduzione di Ippolito Pindemonte. L'unità di argomento è una caratteristica dei poemi omerici notoriamente elogiata da Aristotele (*Poet.* 1451a, 22-35).

Ma oltre alla valenza simbolica del passato (quasi sempre) eroico rappresentato nelle tragedie, ci si può interrogare sulle concezioni della memoria presenti all'interno delle stesse trame. Le tragedie, infatti, non sono semplici *media* che trasmettono immagini e idee sul passato collettivo, ma anche testi in cui si mostrano persone intente a ricordare. La mimesi del genere tragico, in altre parole, non è solo imitazione di azioni e parole proprie delle situazioni della vita del pubblico, ma anche delle sue modalità di pensiero, mediato dal linguaggio. Attraverso gli spettacoli e i dialoghi visti sulla scena nel teatro di Dioniso, gli Ateniesi partecipavano a una sorta di 'aggiornamento' dei loro processi cognitivi, imparando così, per via dell' 'esempio' (positivo o negativo) dei personaggi, a ricordare il passato in determinati modi e con determinate funzioni o attraverso determinati filtri.

Mentre, come si è detto, la critica si è spesso soffermata sul valore del passato rappresentato nel genere tragico in termini di rivisitazione di episodi mitici dalla valenza significativa per i pubblici greci, non sono stati molti gli sforzi volti a comprendere l'atto del ricordo nei testi tragici, ovvero i significati e le funzioni del passato percepito dai personaggi e comunicato nei dialoghi drammatici.

Un punto di partenza fondamentale è lo studio di Michèle Simondon, che si propone di analizzare la memoria e l'oblio nel pensiero greco antico, fino alla fine del quinto secolo a.C.⁹ Nella sezione dedicata alle memorie tragiche, Simondon svolge un'interpretazione guidata da una prospettiva etica, come l'autrice stessa dichiara programmaticamente. Nelle parole della studiosa:

La mémoire tragique charge tout le destin de l'homme du poids de la faute ancienne enfouie dans le passé oublié de la race. Et c'est la découverte de ce passé révélé ou non par les dieux qui constitue l'un des ressorts du drame: la mémoire éclaire la conscience, l'oublie l'aveugle.¹⁰

Mettendo in rapporto memoria e coscienza (nel senso di 'voce della coscienza'), Simondon distingue due forme di memoria nel genere tragico: la memoria umana e quella degli dèi. La prima si presenta in due forme principali: il ricordo dei morti e quello dei mali (*μνήμη κακῶν*). Il primo tipo, la memoria dei morti, serve, da un punto di vista narrativo, a suscitare e sostanziare azioni e trame drammatiche che partono dal principio

⁹ Simondon 1982.

¹⁰ Simondon 1982, 12.

della retribuzione, fondamentale nel pensiero greco antico.¹¹ In questo caso, il ricordo costituisce un momento in cui l'azione della trama si interrompe, "l'action se fait contemplation",¹² e la memoria funge da fondamento etico della legge della retribuzione, in positivo (χάρις, il 'favore') o in negativo (τιμωρία, la 'vendetta').

Il ricordo dei mali, invece, serve a iniziare o a sostanziare azioni drammatiche specifiche, come i lamenti per le sofferenze subite (in Eschilo), i ragionamenti sul peso delle responsabilità individuali (in Sofocle) oppure a ispirare la fuga da tali dolori (in Euripide). L'oblio come fuga dai mali (λήθη κακῶν), insieme alla memoria consolatrice (il piacere portato dai lamenti funebri)¹³ e al *topos* del ricordo dei 'bei tempi' in momenti di sofferenza, sono tutte forme tematizzate della memoria, usate come strategia poetica di contrasto dei dolori dell'esperienza umana. Questi temi e motivi rimandano, in ultima analisi, alla funzione consolatrice della poesia, un *topos* già conosciuto dall'epica e molto presente anche in generi lirici e rituali, come, appunto, il *thrēnos*.¹⁴

Ciò che distingue la memoria degli umani da quella degli dèi è la fallibilità dei primi. Gli dèi, infatti, non dimenticano. Pertanto, le loro memorie fungono da garanzie superiori dell'ordine etico delle cose. Così, ad esempio, le Erinni sono chiamate κακῶν μνήμονες, "portatrici della memoria dei mali" (Aesch. *Eum.* 383-384). La memoria degli dèi, dunque, si porrebbe a fondamento della giustizia nel mondo delle tragedie.¹⁵

Simondon, quindi, delinea lo sviluppo degli usi e delle nozioni della memoria tra i tre grandi tragediografi. In Eschilo, secondo la studiosa, l'oblio dei mali del passato genera il conflitto tragico, che a sua volta genera nuove colpe e nuovi crimini, e la colpa è custodita nella memoria divina, incarnata nelle Erinni. In Sofocle, invece, è l'uomo che ritrova la colpa attraverso una sorta di 'anamnesi' e gli dèi hanno un ruolo minore nel ricordo del male passato rispetto al mondo di Eschilo. La ricostruzione del passato è completamente umana e, perciò, fallibile.

Mentre in Eschilo e in Sofocle la vendetta è ancora legata a un senso di giustizia divina (le Erinni che ricordano i mali del passato), in Euripide, secondo Simondon, essa dipende quasi esclusivamente dalle emozioni e dal risentimento, e anche gli dèi, resi più

¹¹ Cfr. i saggi contenuti in Gill et al. 1998.

¹² Simondon 1982, 209.

¹³ La 'poetica del dolore', secondo Di Benedetto 1971, 223-238. Si veda anche Dué 2006.

¹⁴ Sul tema della consolazione della memoria e dell'oblio nel teatro euripideo e sui nessi intertestuali delle tre forme menzionate, si veda Pattoni 2019.

¹⁵ Ma sulla giustizia nel genere tragico, si vedano Lloyd-Jones 1983, 79-155; Goldhill 1986, 33-56; Futo Kennedy 2009; Zanotti 2021.

umani, sono coinvolti in questo ‘circolo vizioso’.¹⁶ Ci sarebbe dunque un cambio di prospettiva morale, sebbene le formule tradizionali, già epiche, del ricordo rimangano le stesse. I cori euripidei, per la studiosa, ricordano il passato quasi solo in maniera ornamentale:

Si les formules qui parlent de l’origine ou de l’ancienneté de la faute sont conservées, le récit des antiques légendes ne constitue plus qu’un ornement poétique. [...] Les chœurs des *Phéniciennes*, d’*Iphigénie en Tauride*, d’*Électre*, d’*Oreste*, accumulent les détails et les variations sur les mythes de Cadmos et des Pélopidés, mais ce ne sont plus que des ornements du lyrisme, l’explication du drame est ailleurs.¹⁷

Simondon, perciò, giunge alla conclusione che

La dissociation entre la mémoire et le sens est achevée dans le théâtre d’Euripide. Les allusions au passé, à la faute ancienne, ne subsistent que comme des concessions à la tradition mythique et littéraire ou comme des imitations volontaires d’un prédécesseur auquel on veut opposer une interprétation nouvelle du conflit tragique.¹⁸

Le conclusioni di Simondon, tuttavia, appaiono problematiche. Studi più recenti hanno complicato la questione del passato dei personaggi sulla scena nelle opere di Eschilo e di Sofocle,¹⁹ ma in questa sede sembra opportuno soffermarci sulle considerazioni della studiosa relative a Euripide. È proprio vero che in Euripide vi è una dissociazione tra la memoria e il senso, e che il passato è un semplice ornamento estetico volto a soddisfare le aspettative mitico-letterarie del pubblico o ad imitare e risemantizzare un modello letterario precedente? Questo ridurrebbe i ricordi euripidei ad un mero fatto estetico e letterario.

Al contrario, come dimostrerà questo lavoro di tesi, l’atto del ricordo in Euripide è fondamentale per la costruzione del senso da parte dei fruitori delle sue tragedie e, perciò, per i loro processi di costruzione (e decostruzione) dell’identità. Se il ‘senso’ non

¹⁶ Cfr. Eur. *Andr.* 1164-1165, dove il messaggero accusa Apollo di ricordare i vecchi rancori “proprio come un uomo cattivo” (ἐμνημόνευσε δ’ ὅσπερ ἄνθρωπος κακὸς παλαιὰ νείκη· πῶς ἂν οὖν εἴη σοφός;), con Simondon 1982, 226-227. Ma si vedano anche Hyslop 1900, Stevens 1971 e Lloyd 1994 *ad loc.*

¹⁷ Simondon 1982, 230 e 237.

¹⁸ Simondon 1982, 238.

¹⁹ Si veda in particolare Kyriakou 2011.

è più un dato assoluto, garantito dalla divinità, ma dipende interamente dalle attitudini e dalle potenzialità umane, occorrerà comprendere la memoria come un meccanismo semantico pienamente umano e, perciò, inserito in una rete di significati costruita nell'interazione tra gli individui e i gruppi, e tra il testo e il suo contesto specifico. Il ricordo, da questo punto di vista, non è da intendersi come un ornamento estetico, bensì come un tema problematizzato dai testi tragici per le sue implicazioni psicologiche e sociali. Se il passato è negativo, dovranno essere negativi anche il presente e il futuro? Come occorre reagire di fronte al ricordo delle sventure per ritrovare un senso di giustizia e di equilibrio nel presente? Queste sono alcune delle domande che molti drammi euripidei sembrano suggerire al pubblico sulla memoria.

Un esempio di tale tematizzazione e problematizzazione della memoria nel teatro euripideo è offerto dall'*Andromaca*, come mostra l'analisi di Poulheria Kyriakou.²⁰ La studiosa, infatti, osserva che la trama della tragedia riflette sugli effetti sociali di un passato negativo col quale non si arriva a una riconciliazione necessaria. Il dramma, infatti, mostra una serie di atteggiamenti fallimentari nel rapporto col passato, che i personaggi non riescono a superare scendendo a patti con esso. La tragedia, così, finisce nel sangue con l'uccisione dell'unico personaggio che mostra di essere consapevole del bisogno di riconciliazione per le colpe passate. Neottolemo, infatti, si reca a Delfi a chiedere perdono per un vecchio affronto nei confronti del dio e viene ucciso dalla folla inferocita, istigata da Oreste. Quest'ultimo, ancora legato al ricordo della promessa fatta da Menelao di concedergli in sposa Ermione – promessa poi tradita –, si propone di eliminare il marito di Ermione, continuando così la catena di crimini e colpe da ricordare in eterno – anche attraverso la tomba di Neottolemo, “un rimprovero per gli abitanti di Delfi” (Δελφοῖς ὄνειδος, Eur. *Andr.* 1241).

Da un punto di vista diverso, Paola Ceccarelli, studiando il caso delle *Supplici*, ha osservato che Euripide talvolta ricorre a riferimenti alla memoria per riflettere sulla gerarchia dei valori tra i vari *media* del ricordo collettivo.²¹ Teseo chiede agli Argivi di ricordare il favore fatto da Atene (ὕμᾱς δὲ τῶνδε χρὴ χάριν μεμνημένους / σώϊζειν, Eur. *Supp.* 1169-1170), e di tramandarne la memoria di generazione in generazione. In seguito, però, appare Atena, che chiede ad Adrasto e agli Argivi di pronunciare un giuramento di gratitudine e che questo venga anche iscritto su un tripode da conservare a Delfi. Il ricordo del favore, dunque, non solo viene tematizzato, ma si crea anche una gerarchia di valore

²⁰ Kyriakou 1997.

²¹ Ceccarelli 2019.

tra i *media* che lo trasmettono: le memorie incorporate negli oggetti sacri e nei rituali hanno un valore e un'efficacia superiori rispetto a quelle tramandate per via orale. Qui, gli dèi operano ancora come garanti di una memoria più veritiera e duratura e, in ultima analisi, della forza simbolica della *χάρις*, fondata su una memoria non solo umana, ma anche divina.

Pertanto, la presente discussione si propone di comprendere meglio le nozioni e le funzioni della memoria nel teatro euripideo, non tanto da un punto di vista etico o poetico, quanto da quello psicologico, sociale e storico. Partendo dal presupposto che nei testi tragici Euripide riprende e riformula aspetti della vita 'reale' del suo pubblico – col quale condivide l'appartenenza allo stesso contesto sociale – mischiandoli con elementi di fantasia derivati dal repertorio mitico,²² si cercherà di individuare il ruolo delle opere euripidee nelle dinamiche memoriali e identitarie degli Ateniesi, per quanto riguarda il loro passato individuale e collettivo, nonché le relazioni tra questi due piani.

A tale dichiarazione di intenti occorre qualche precisazione di metodo. La discussione proposta in questo lavoro non sarà un'analisi comparativa della produzione euripidea sullo sfondo dei suoi modelli letterari (l'epica omerica e il teatro di Eschilo e Sofocle, in particolare) in chiave intertestuale. Sebbene questo aspetto giocherà un ruolo significativo in alcuni punti dell'analisi, esso non sarà il principale criterio-guida. Per meglio comprendere gli aspetti psicologici, sociali e storici delle memorie euripidee, sarà infatti utile partire dalle nozioni e dalle definizioni teoriche della memoria che gli studi contemporanei, in vari ambiti delle scienze umane, hanno elaborato e messo a disposizione.

L'oggetto particolare della discussione, dunque, sarà il ruolo delle opere di Euripide nelle dinamiche della memoria ad Atene. Più nello specifico, si tenterà di rispondere alla seguente domanda di ricerca: considerando che lo scambio e la comunicazione tra l'identità individuale e quella collettiva, le quali convivono negli individui, è il frutto di una serie di dinamiche che non coinvolgono soltanto la psiche individuale, ma nelle quali svolgono un ruolo anche oggetti esterni, ideali e strutture di senso elaborati in società, qual è il ruolo delle tragedie euripidee nelle dinamiche della memoria dell'individuo all'intersezione tra identità collettiva e individuale?

²² Cfr. le teorie di Iser 1993 sulla composizione dei mondi di finzione attraverso l'integrazione del mondo reale con elementi di finzione, che allo stesso tempo saranno proiettati sulla realtà del pubblico nell'atto di lettura.

Per rispondere a tale domanda, è opportuno innanzitutto avere un quadro chiaro delle definizioni teoriche moderne della memoria e dei vari aspetti che questo fenomeno comprende, nonché dei diversi approcci disciplinari che si possono impiegare per interpretare le memorie tragiche nelle opere di Euripide. Nelle pagine che seguono, perciò, si illustreranno i principi teorici dai quali muoverà l'analisi di tre tragedie scelte per la rilevanza assunta dal ricordo del passato, in forma marcata o non marcata,²³ in ognuna di esse: *Andromaca*, *Ione* ed *Eraclidi*.

1.2 Che cos'è la memoria? Teorie e definizioni moderne

Nelle ultime quattro decadi l'interesse per la memoria ha conosciuto un *exploit* nel mondo della ricerca umanistica, portando insieme ambiti diversi quali la sociologia, l'antropologia, la storia e la critica letteraria. Se da una parte queste hanno puntato la loro attenzione sulle memorie collettive (specialmente da Maurice Halbwachs in poi), la psicologia e le scienze cognitive hanno a lungo privilegiato questioni relative alle memorie individuali.

Sebbene i due approcci abbiano seguito tendenze spesso simili – è frequente, infatti, l'uso di metafore relative alla memoria individuale nelle discussioni sulla memoria collettiva –,²⁴ i contatti tra di loro non sono sempre stati proficui. Come era già chiaro all'inizio di questo secolo,²⁵ un'importante differenza tra i due è stata il fatto che, da un lato, coloro che hanno studiato le dinamiche memoriali dei gruppi si sono mossi lungo una prospettiva costruttivista e funzionalista, che ha come obiettivo la comprensione dell'uso e della costruzione dei ricordi nel presente, in funzione dei gruppi per i quali quei ricordi sono rilevanti. Dall'altro, la psicologia e le scienze cognitive, soprattutto nel ventesimo secolo, hanno dedicato gran parte della loro attenzione ai ricordi degli individui

²³ Una memoria 'marcata' è quella che viene segnalata da un marcatore metalinguistico specifico, mentre sono memorie 'non marcate' gli atti spontanei dei personaggi che rievocano vicende passate, secondo la distinzione proposta da Ceccarelli 2019, 96-99.

²⁴ Operazione di per sé non priva di punti problematici per una metodologia critica nello studio della memoria collettiva, come è stato messo in evidenza da Kansteiner 2002. Sulla questione si veda anche Erll 2020, con particolare riferimento alla memoria dei traumi.

²⁵ Basti osservare, a titolo di esempio, che il divario e la scarsa interrelazione tra approcci individualisti e collettivisti è alla base delle importanti riflessioni metodologiche di Jeffrey Olick (1999) sulla distinzione tra *collected* e *collective memory*. Ma vd. anche Wertsch 2002, cap. 3 (in partic. pp. 30-40).

e al problema dell'accuratezza di tali ricordi, la loro attinenza con (o divergenza dalla) 'realtà dei fatti'.

Questo divario non è certo passato inosservato. Nell'ultimo trentennio, infatti, gli sforzi per mettere a frutto la sinergia tra i due filoni in una prospettiva interdisciplinare non sono stati pochi. In altre parole, studiosi con retroterra scientifici diversi si sono interrogati sui punti di contatto tra le due concezioni della memoria, seguendo il proposito di riuscire ad andare oltre il mero prestito di metafore (di utilità principalmente espositiva) dalla dimensione mentale e individuale del ricordo a quella sociale, culturale e collettiva.²⁶ L'esempio forse più noto ed evidente di un aspetto della memoria che è stato e continua ad essere fruttuosamente indagato per quanto riguarda i suoi effetti sia sulla persona sia sul gruppo è quello delle memorie traumatiche, attorno alle quali, a partire dagli anni '90, si è sviluppato un vero e proprio ambito di studio interdisciplinare noto come *trauma studies*.²⁷

La presente ricerca si propone di raccogliere e sviluppare i risultati e gli spunti teorici emersi da tali sforzi di collaborazione interdisciplinare, con l'obiettivo di indagare il ruolo dei testi tragici nelle dinamiche memoriali degli individui e dei gruppi dell'Atene classica. A tale scopo, nelle pagine che seguono si tenterà di delucidare le seguenti questioni teoriche preliminari: che cosa si intende per 'ricordo' e 'ricordare' in questa sede?

1.2.1 Non 'ricordi', ma 'ricordare'

'Memoria' è un termine che abbraccia un ambito semantico e concettuale vastissimo, che non può trovare in questa sede una discussione esaustiva.²⁸ Sarà opportuno restringerlo sin da subito: oggetto di questo studio non saranno tanto *i ricordi*, quanto *il ricordare*. I primi rimandano a singole narrazioni, immagini e testi, mentre il secondo rimanda alla

²⁶ Cfr. gli studi di Landsberg 2004 sulle 'memorie prostetiche'; di van Dijck 2007 sulle memorie mediate; di Rothberg 2009 sulla 'memoria multidirezionale'; di Keightley et al. 2019 sull'interscalarità delle memorie collettive. Si veda anche Proietti 2025 per una discussione recente, con ulteriore bibliografia.

²⁷ Cfr. Erll 2020, sulla ricerca intorno al trauma culturale nell'ambito dei *memory studies*, secondo il modello delle cd. 'ecologie del trauma' (*ecologies of trauma*). Sulle 'memorie traumatiche' si discuterà ulteriormente *infra*, cap. 3.3.1.2.

²⁸ Per una panoramica d'insieme sullo studio della memoria nelle sue dimensioni psicologiche e culturali, rimando a Erll 2011.

memoria come azione, atto e processo. Non esiste memoria senza l'atto di ricordare. Questo vale sia per le memorie individuali sia per quelle collettive. È da questa premessa, dunque, che questo studio prende le mosse sul piano teorico.

Date l'ampiezza concettuale e la polivalenza del fenomeno del 'ricordare', sarà utile considerarlo da più punti di vista, ossia attraverso diversi approcci teorici. I punti che seguono non saranno però da intendersi come una gamma esaustiva di definizioni e approcci possibili sull'argomento, bensì una selezione critica utile agli obiettivi della presente discussione. Essi costituiscono *in nuce* le basi teoriche per la comprensione del fenomeno del ricordo, su cui, nei capitoli successivi, poggeranno le analisi e l'interpretazione dei testi antichi.

Innanzitutto, vi sono forme 'inconscie' e forme coscienti del ricordo, ma queste condividono un obiettivo comune: la ricerca di senso. Si ricorda, cioè, per riuscire a dare senso al presente, a comprenderlo e ad adattarsi ad esso con successo. Questo accade sia a livello inconscio, nell'individuo, sia a livello conscio in individui e gruppi. Per quanto riguarda il primo livello, ricordare si può intendere come il processo messo in moto da strutture cognitive che ci permettono di confrontare ogni nuova esperienza con diversi schemi precostruiti su di noi e sul mondo, i quali sono a nostra disposizione e immediatamente ricostruibili a livello inconscio. Si tratta di una funzione economizzante e adattiva dell'organismo, che permette all'individuo di far fronte in modo adeguato alle nuove situazioni che incontra nel corso della vita, siano esse positive o negative. Invece, per quanto riguarda il secondo livello, quello conscio, ricordare è uno sforzo alla ricerca di senso perché è sempre funzionale alle necessità del presente. Sia l'individuo che il gruppo tendono a costruire narrazioni sul passato non solo per comprendere, ma anche per orientare e guidare il corso delle situazioni in cui si trovano, di volta in volta.

In secondo luogo, ricordare è immaginare. Così come accade con l'immaginazione (nel senso più stretto del termine), ricordare è costruire enunciati, situazioni e interi mondi nella mente, dotandoli di un certo grado di realtà. Ciò che differenzia il ricordo dagli atti immaginativi che diremmo 'di pura finzione' è l'autenticità e la superiorità che si attribuiscono a quel grado di realtà. In altre parole, ci sembra di ricordare quando sentiamo o crediamo che la realtà immaginata sia stata, un tempo, realtà vissuta. Ecco, dunque, che il ricordare assume un valore molto più pregnante e impellente per l'individuo e per i gruppi nella loro vita quotidiana nel presente. Ciò non toglie, tuttavia, che resti un atto immaginativo e che gli individui siano normalmente in grado di distinguere il ricordo come 'non-realtà' o, meglio, come realtà 'altra'.

In terzo luogo, ricordare è enunciare o, più in generale, comunicare. Quando questo accade, il ricordo non è più personale, individuale, ma diventa condiviso. Ricordare può allora diventare un ‘atto linguistico’ – per usare la felice espressione di John Austin – oppure la costruzione di una narrazione con la partecipazione più o meno attiva degli interlocutori. Ogni enunciato ha poi effetti e conseguenze sul presente e sul futuro, così come ogni narrazione assume determinati significati e funzioni per chi la costruisce e ne fruisce.

Infine, quando è un’attività condivisa, ricordare non è solo un atto linguistico, ma diventa soprattutto un’azione sociale, e cioè, nella concezione weberiana, l’espressione di un agire umano dotato di senso, riferito dall’individuo o dal gruppo all’agire di altri individui o gruppi, e orientato in base a questo.²⁹ In quanto azione sociale, ricordare assume importanza ai fini della costruzione e perpetrazione dell’identità dei gruppi sociali. Diventa, cioè, una notevole forza di aggregazione o di disgregazione degli individui nelle loro relazioni reciproche e, quindi, nelle strutture sociali in cui essi si trovano intrecciati.

Memoria come ricerca di senso, immaginazione, comunicazione e azione sociale. In quanto segue, si delucideranno in modo più dettagliato questi quattro livelli attraverso una discussione teorica delle loro caratteristiche.

1.2.2 Alla ricerca di senso: gli *schemata* della memoria tra scienze cognitive e sociologia

Ancora prima dell’atto intenzionale del ricordo, la memoria è una struttura cognitiva inconscia che consente agli individui di organizzare l’esperienza di sé e del proprio mondo in modo significativo, dotato di senso. Queste strutture si possono comprendere attraverso la teoria degli *schemata*. Sebbene si possano tracciare forme embrionali della teoria nel pensiero di Kant,³⁰ essa deve il suo sviluppo contemporaneo, nell’ambito della psicologia e delle scienze cognitive, a Frederic Bartlett.

Nella concezione di Bartlett, ricordare è prima di tutto uno sforzo alla ricerca di senso, e questo sforzo avviene attraverso il continuo confronto tra le nuove esperienze e quelle vecchie. La memoria studiata da Bartlett, quindi, non riguarda i contenuti

²⁹ Cfr. Weber 1999, 4.

³⁰ Vd. Emmott & Alexander 2009, 413.

mnemonici in sé, ma il meccanismo che permette all'individuo di adattarsi a ogni nuova situazione grazie al continuo confronto e aggiornamento di strutture cognitive specifiche che si modificano di volta in volta nel corso della vita: gli *schemata*.

Uno *schema* è, nelle parole di Bartlett,

an active organization of past reactions, or of past experiences, which must always be supposed to be operating in any well-adapted organic response. That is, whenever there is any order or regularity of behaviour, a particular response is possible only because it is related to other similar responses which have been serially organized, yet which operate, not simply as individual members coming one after another, but as a unitary mass.

Nella sua funzione adattiva, la memoria ha bisogno di qualcosa che la spinga e ne guidi il percorso. Come osservano Derek Edwards e David Middleton, nella concezione di Bartlett le proprietà essenziali degli *schemata* sono sociali, affettive e orientate all'intenzionalità.³¹ Gli *schemata*, cioè, seguono e rispondono ai “piani e agli obiettivi” (*plans and goals*) dell'individuo, che dipendono di volta in volta dal contesto in cui si trova, dalle emozioni che prova, dagli avvenimenti e dalle persone esterne con cui si deve confrontare.

Un secondo aspetto legato alla funzione adattiva della memoria è la sua tendenza all'economia di sforzi cognitivi. Per usare un esempio di vita quotidiana, quando incontriamo un cameriere in un ristorante, il ricordo di 'che cos'è e cosa fa un cameriere' non è difficile, anzi, è impercettibile a livello cosciente. Questo avviene perché non dobbiamo ogni volta passare in rassegna i singoli ricordi di ogni cameriere incontrato nella nostra vita, ma abbiamo uno schema 'cameriere'. E questo schema non è una categoria fissa e immutabile, né un insieme di immagini ben configurate e riposte al sicuro in un archivio, ma è un meccanismo che si costruisce e si aggiorna a ogni incontro con i singoli camerieri nel corso della vita.

Per riuscire a far compiere all'individuo l'operazione del ricordo in modo immediato e impercettibile, gli *schemata* sottopongono ogni percezione, ogni esperienza, ad un processo di convenzionalizzazione. Questo processo, secondo Bartlett, avviene attraverso quattro modalità principali: 1) assimilazione degli elementi nuovi, o esterni, ad elementi già noti, 2) semplificazione delle caratteristiche di ogni elemento, 3) ritenzione di elementi apparentemente poco rilevanti e 4) l'elemento dinamico di costruttività

³¹ Edwards & Middleton 1987.

sociale, per cui “The social group, as such, possesses a certain trend of development. [...] When any cultural features come from outside, they may be transformed [...] in the direction along which the group happens to be developing at the time which these features are introduced”.³²

Dunque, la convenzionalizzazione a cui sono sottoposte le percezioni che poi saranno ricordate non dipende soltanto dalla personalità dell’individuo, ma in larga parte dalla cultura in cui esso si trova. L’individuo, infatti, costruisce e sviluppa i propri *schemata* a partire dall’infanzia, attraverso l’interazione sociale, e quest’operazione di costruzione e ri-costruzione si protrae per tutto il corso della vita.³³

Fu proprio il carattere culturale e convenzionale di questo tipo di memoria che portò Bartlett a sviluppare la sua teoria. Egli, infatti, notò che, nel ricordare una serie di storie provenienti dal repertorio delle culture native americane, un gruppo di soggetti esaminati, di provenienza europea, tendeva a narrarle riplasmandone alcune parti secondo forme più comuni alle storie della loro stessa cultura. Nelle parole di Bartlett:

It is certain that practically all the processes of individual repeated recall have their precise parallels in those of social conventionalisation. There are the same types of change in original material: of blending, condensation, omission, invention and the like. There is the same strong tendency to reduplication of detail in certain circumstances. In both cases, the final product approaches stability, that of the determined and relatively fixed individual memory in the one case, and that of the social conventionalisation in the other.³⁴

Gli *schemata* sono alla base dell’identificazione ‘inconscia’ di un individuo con un gruppo sociale. Essi forniscono tutti gli elementi – i pensieri, le azioni e il linguaggio – che consentono di allinearsi a una società percepita come un insieme organico che agisce, ragiona e parla in modi simili.³⁵ Gli *schemata*, infatti, costituiscono le fondamenta

³² Bartlett 1932, 275.

³³ In tal senso, non sarà fuori luogo osservare l’affinità del modello bartlettiano con la teoria di Vygotskij 1966 sullo sviluppo del linguaggio e del pensiero. Anche per il secondo, infatti, il linguaggio, e quindi il pensiero, del bambino si sviluppano diacronicamente attraverso gli input del mondo esterno nel passaggio dal linguaggio ‘sociale’ all’‘egocentrico’ all’‘interiore’. Sui punti di contatto tra i due pensatori per quanto riguarda la concezione della memoria, vd. Leone 1996.

³⁴ Bartlett 1932, 309.

³⁵ Una ‘comunità immaginata’ (*imagined community*), nella terminologia di Benedict Anderson (2006).

cognitive di quello che Pierre Bourdieu ha teorizzato come l'*habitus*.³⁶ Bourdieu riprende, rielabora e sistematizza il concetto filosofico della ἕξις, presente già in Aristotele (in particolare nell'*Etica Nicomachea*), ripreso e tradotto in latino da Tommaso d'Aquino, nella *Summa Theologiae*, e poi usato da pensatori di fine Ottocento e inizio Novecento quali Émile Durkheim, Marcel Mauss, Edmund Husserl, Alfred Schutz e Maurice Merleau-Ponty.³⁷ Mentre nella concezione aristotelica la *hexis* indicava semplicemente le predisposizioni dell'individuo in relazione al contesto in cui si trova,³⁸ per Bourdieu l'*habitus* è un insieme di schemi di percezione, pensiero e azione interiorizzati dagli individui attraverso la loro esperienza sociale all'interno di un particolare campo o classe sociale.

L'aspetto significativo della teorizzazione di Bourdieu è che questi ricollega l'*habitus* alle forme di acquisizione di prestigio sociale. L'*habitus*, infatti, costituisce uno dei tre modi attraverso i quali l'individuo costruisce il proprio capitale culturale, ossia quell'insieme di risorse cognitive, intellettuali e simboliche che uno possiede, avendole 'accumulate' nel corso della vita, e che può 'spendere' nel proprio contesto sociale per guadagnare un certo *status* all'interno di esso.³⁹ L'*habitus* di un individuo può influenzare le reti sociali a cui ha accesso, mentre la rete di contatti a cui appartiene (capitale sociale) può a sua volta influenzare il suo *habitus*. Questo, infatti, comprende tutte quelle pratiche e azioni che possono avere anche significati e funzioni molto specifici e che favoriscono il riconoscimento reciproco tra individui che ne condividono i riferimenti culturali. Nell'*habitus* rientrano, per esempio, tutte le pratiche cosiddette 'di cortesia', come, nell'Europa occidentale, la stretta di mano come forma di saluto, il ringraziamento verbale (con formule convenzionali) e simili. Tali pratiche sono sia verbali sia fisiche, e nel secondo caso esse comprendono le forme di memoria incorporata studiate da Paul Connerton: quando interiorizzati ed esibiti in società, infatti, determinati gesti abituarini (come possono essere le maniere a tavola), codificati secondo l'etichetta valida in una

³⁶ Si veda in particolare Bourdieu 1980.

³⁷ Per una panoramica storica della nozione, e i riferimenti precisi ai filosofi citati, vd. Wacquant 2018. Sulla *hexis* aristotelica, cfr. Rodrigo 2011.

³⁸ ἡ ἕξις τῆς ἐνεργείας ὀρίζεται, καὶ ὧν ἐστίν, "la disposizione si definisce per le sue attività e per i suoi oggetti" (Arist. *EN* 1122 b, trad. M. Zanatta).

³⁹ Oltre all'*habitus* – forma 'incorporata' del capitale culturale – vi è, secondo Bourdieu (2015, 87), una forma 'oggettivata', "sotto forma di beni culturali (quadri, libri, dizionari, strumenti, macchine, ecc.)" e una forma 'istituzionalizzata', che consiste, ad esempio, nelle forme di riconoscimento istituzionale del percorso formativo dell'individuo (diplomi, certificati, ecc.).

determinata comunità, servono all'identificazione dell'individuo come appartenente ad una certa cultura e ad un determinato rango sociale.⁴⁰

Gli *schemata* non solo forniscono all'individuo le strutture cognitive per 'funzionare' nella propria comunità, ma essi si pongono anche alla base di come l'individuo si riconosce in una determinata identità sociale o culturale, caratterizzata da tipi schematici che agiscono a livello inconscio. Il passato dei popoli, infatti, può essere e spesso è raccontato seguendo strutture narrative predefinite che organizzano le idee che gli individui di quel popolo condideranno in merito alla loro identità civica.

Nella sua discussione sul nesso tra memoria individuale e collettiva, James Wertsch chiama tali strutture 'modelli narrativi schematici' (*schematic narrative templates*) focalizzandosi sul caso della Russia del Novecento, dove individua lo schema del 'trionfo sulle forze straniere' (*triumph-over-alien-forces*).⁴¹ Secondo questo schema narrativo, la Russia, nel raccontare le guerre che definivano l'identità della nazione, seppur variasse di volta in volta i personaggi, i luoghi e gli eventi, seguiva sempre una struttura ricorrente che presentava i Russi come vittime di un'invasione, i quali, all'ultimo e non senza grandi atti di eroismo, riuscivano a risollevarsi dalla crisi e scacciare i nemici. Wertsch si basa sui libri di storia destinati alle scuole in Russia in vari periodi del secolo scorso, mostrando come, nonostante i cambi di regime politico, la nazione abbia sempre mantenuto un'identità ben definita grazie a quel *pattern* narrativo. Tale identità (la vittima invasa che si salva eroicamente da sola) viene normalizzata per effetto dello schema ricorrente, aderendo così ai processi cognitivi inconsci dell'individuo. I modelli narrativi schematici agiscono come "coautori invisibili", ma estremamente potenti, del passato del gruppo, come scrive Wertsch.⁴² Il fatto che questi modelli narrativi siano parte integrante di processi identitari che riguardano molto da vicino l'individuo fa sì che producano un attaccamento, anche emotivo, molto forte verso queste stesse strutture e le relative identità.

Sviluppando il lavoro di Wertsch, altri studiosi hanno formulato osservazioni utili a comprendere meglio la natura di questo processo di schematizzazione e di fruizione di modelli schematici. Sono due i punti rilevanti in questa sede: a) i modelli narrativi schematici non si applicano soltanto all'organizzazione e interpretazione del passato, ma

⁴⁰ Connerton 1989.

⁴¹ Wertsch 2002; Wertsch 2008; Wertsch 2021. Cfr. anche lo studio di Gross 2000, 116-132, sulle "forme del passato" nelle società.

⁴² Wertsch 2008, 142: "Schematic narrative templates act as unnoticed yet very powerful coauthors when we attempt to simply tell 'what really happened'",

a qualsiasi ambito della realtà ‘socialmente costruita’, e b) essi non sono necessariamente legati a gruppi nazionali sul livello ‘macro’, ma anche ai livelli ‘meso’ e ‘micro’, dove si sviluppano modelli schematici propri, solitamente in relazione dialettica con quelli del livello macro.⁴³

Per quanto riguarda il primo punto, occorre infatti ricordare che la ‘costruzione sociale della realtà’⁴⁴ riguarda tutti gli ambiti della vita dei membri di una società, non solo il suo passato ma anche il suo presente. Già molti anni prima dei lavori di Wertsch questa intuizione era stata sviluppata e teorizzata da Erving Goffman, il quale, nella sua teoria delle ‘cornici’ (*frame*), definisce queste ultime come “principi di organizzazione che governano gli eventi – almeno quelli sociali – e il nostro coinvolgimento soggettivo in essi”.⁴⁵

Più o meno negli stessi anni, inoltre, la nozione di *frame* viene concettualizzata anche negli ambiti delle scienze cognitive e dell’informatica, accomunate dal duplice obiettivo di studiare meglio i processi di comprensione e interpretazione della realtà da parte del cervello umano ai fini della creazione di programmi computazionali che permettano ai calcolatori artificiali di operare emulando l’intelligenza umana. Negli anni ’70, dunque, da un lato Marvin Minsky, dall’altro Roger Schank e Robert Abelson, proposero le teorie, molto simili tra loro, dei *frame* e degli *script*.⁴⁶ L’esempio del ristorante e del cameriere, menzionato sopra, è stato proposto da Schank e Abelson nella loro illustrazione del concetto di *script*, risultando particolarmente efficace per esporne i meccanismi di funzionamento. I due autori individuano tre tipologie di *script*: situazionali, personali e strumentali.⁴⁷ Il primo tipo indica situazioni ‘tipiche’ e conosciute da tutti, quali, appunto, la cena in ristorante; il secondo organizza piuttosto il ruolo di ogni singola persona all’interno di una situazione e dipende più strettamente dagli obiettivi dell’individuo; il terzo è molto simile al primo, in quanto si riferisce all’organizzazione di azioni semplici, come ‘cuocere un uovo’. Gli Autori, infatti, chiariscono che “The crucial differences between instrumental and situational scripts are with respect to the number of actors, and the overall intention or goal of the script”.⁴⁸ Per la presente discussione è sufficiente tenere a mente che gli *script* situazionali (o ‘di

⁴³ Cfr. Keightley et al. 2019; Proietti 2025.

⁴⁴ Sulla quale si veda Berger & Luckmann 1966.

⁴⁵ Goffman 2001, 54. Sui *frame* di Goffman, vd. anche Cerulo 2005.

⁴⁶ Minsky 1974; Schank & Abelson 1977.

⁴⁷ Schank & Abelson 1977, 61-66.

⁴⁸ Schank & Abelson 1977, 65.

eventi’) e quelli personali (o ‘di ruolo’) sono quelli che permettono agli individui di avere modelli predefiniti di come certi eventi funzionano nella società di cui si fa parte, e di quali comportamenti si possono avere nell’assunzione di ruoli specifici – legati ai piani, agli obiettivi e alle emozioni dell’individuo – all’interno di quelle situazioni.⁴⁹

Il secondo punto, invece, è particolarmente importante per quanto riguarda la discussione della società greca antica, ossia l’idea che i modelli narrativi schematici non esistono soltanto al livello ‘macro’ e negli Stati-nazione come la Russia, ma anche ad altri livelli della società e in altri tipi di organizzazione statale. Un punto debole del modello teorico di Werstsch, infatti, è il fatto che si limiti all’identità nazionale costruita a livello ‘macro’ – considerando, cioè, l’identità collettiva degli individui come membri di uno Stato. Si trascurava, in questo modo, il ruolo delle singole istituzioni e dei diversi gruppi all’interno della compagine statale, i quali possono servire come mezzi di diffusione di tali modelli narrativi schematici (nel caso in cui ci sia riconoscimento e adesione, volontaria o imposta, a tale modello), oppure costruire i propri modelli in dialogo con quelli nazionali e in opposizione ad essi.⁵⁰ Questo è particolarmente rilevante per quelle società in cui, diversamente dalla Russia novecentesca, ma come nella Grecia classica, non vi è un centro unico di emanazione *top-down* dell’egemonia culturale, bensì questa viene più facilmente negoziata tra istanze ideologiche diverse, appartenenti a gruppi sociali differenti.

Schema, frame, script e habitus sono tutte forme inconsce della memoria, che fanno sì che l’individuo ricordi anche quando non sta ricordando. In altre parole, attraverso l’esposizione a pratiche e narrazioni ricorrenti in una data cultura e in dati gruppi sociali, l’individuo ‘ricorda’ inconsciamente attraverso strutture cognitive precostruite che gli permettono non solo di interpretare la realtà circostante, ma anche di agire adeguatamente all’interno di essa, raggiungendo i propri obiettivi nel modo più efficace e guadagnando prestigio (capitale culturale e sociale) all’interno del proprio gruppo.

⁴⁹ Su questo aspetto si veda anche Goffman 1956.

⁵⁰ Cfr. Philpott 2014.

1.2.3 Ricordare mondi possibili: memoria come immaginazione tra passato, presente e futuro

Venendo alle forme coscienti di memoria, occorre innanzitutto considerare l'aspetto immaginativo dell'atto del ricordo. Quando ricordiamo, costruiamo con la mente uno scenario dotato di una realtà propria e comprensivo di oggetti, luoghi, personaggi, azioni ed enunciati diversi. Che cosa distingue la memoria dalla 'semplice' immaginazione? Apparentemente, la distinzione principale è il grado di realtà che attribuiamo al ricordo immaginato, superiore a quello di un puro atto di finzione. I prodotti dell'atto del ricordo si collocano a metà di una scala gerarchica, in base al grado di realtà, tra la realtà del presente, percepita e vissuta come la più concreta ('quella vera'), e la realtà fittizia dell'immaginazione.

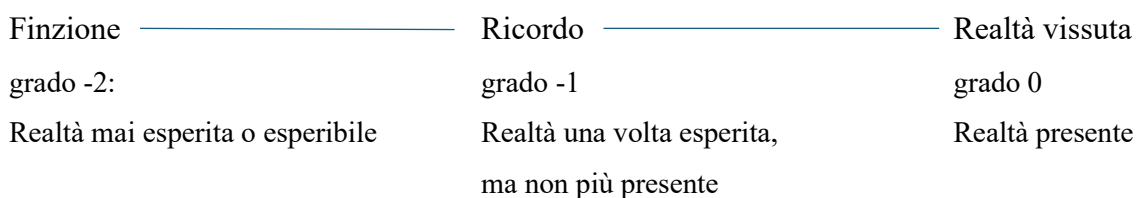


Fig. 1: Scala gerarchica dei gradi di realtà.

Osservata da questo punto di vista, la questione fa sorgere una domanda complementare e conseguente: se si concepisce il ricordo come un atto immaginativo che ambienta gli eventi immaginati in un passato realmente avvenuto, opponendolo, da un lato, al presente esperito e, dall'altro, alla finzione 'pura', come si inquadra il futuro in questa gerarchia? Il futuro è una realtà chiaramente mai esperita (ancora), ma sulla quale spesso si proiettano speranze, desideri e paure, ai quali la volontà conferisce un grado di realtà superiore a quello della mera finzione, per cui le risposte dell'individuo saranno più concrete e impellenti. Si può, forse, spiegare questo ragionamento con un esempio banale: una fantasia *horror* fatta di mostri sollecita sicuramente i nostri sensi e le nostre emozioni, suscitando paura e ansia di vario tipo, ma questo effetto può essere ottenuto anche dalla consapevolezza che si avvicina un esame molto importante per il quale non siamo affatto preparati. Sebbene la paura dei mostri potrà essere più intensa a livello emotivo, l'ansia dell'esame ci spingerà a muoverci concretamente in una direzione o nell'altra, a prepararci o a desistere dall'impresa; insomma, a prendere decisioni che vanno oltre il semplice sguardo sotto al letto prima di andare a dormire.

Si potrebbe, dunque, collocare l'immaginario futuro in una posizione di mezzo tra la finzione e il ricordo nella scala gerarchica sopra delineata, nel modo seguente:

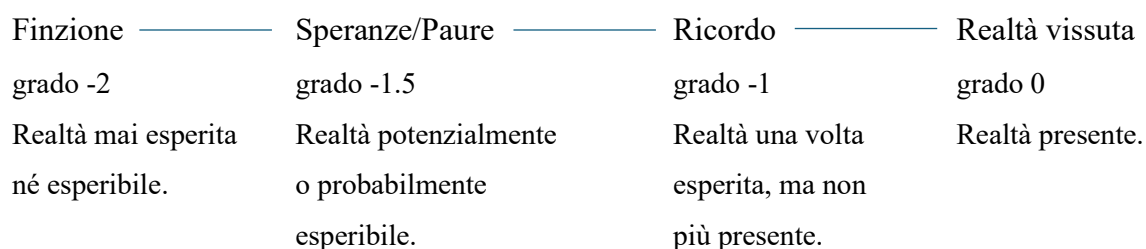


Fig. 2: Scala gerarchica dei gradi di realtà (inclusa l'immaginazione del futuro).

I due livelli 'mediani', costituiti dal futuro sperato o temuto e dal passato ricordato, sono molto vicini tra loro e condividono molte caratteristiche derivanti dalla loro somiglianza ontologica. Quando si ricostruiscono episodi del passato nella mente, la vicinanza alla realtà vissuta consente di lavorare con le stesse tracce mnestiche (o 'engrammi')⁵¹ con cui si costruiscono scenari futuri.

Questo fenomeno trova una spiegazione nell'ambito delle scienze cognitive. Un cospicuo numero di ricerche nel campo delle neuroscienze, che impiegano principalmente la risonanza magnetica funzionale (fMRI) e gli studi su pazienti, ha dimostrato una sorprendente sovrapposizione delle regioni cerebrali attivate quando le persone ricordano il passato (memoria episodica) e quando immaginano o simulano possibili eventi futuri (pensiero episodico futuro).⁵² Ricordare, in altre parole, consente di lavorare sull'esperienza in una dimensione ontologica ibrida, a metà tra la finzione e la realtà, che consente anche l'anticipazione e la progettazione del futuro.

Quando ricordiamo, dunque, immaginiamo mondi possibili situati nel passato. La teoria dei mondi possibili nasce nell'ambito della filosofia, in particolare nelle riflessioni di logica modale, dove consente di interpretare i gradi ontologici di realtà diverse.⁵³ Essa viene poi mutuata dalla teoria letteraria per spiegare le relazioni tra testi e tra livelli narrativi diversi all'interno di uno stesso testo.⁵⁴ Nelle parole di Umberto Eco:

⁵¹ Vd. Corsini 2002 e VandenBos 2015, s.v. engram, per una definizione scientifica e ulteriori riferimenti.

⁵² Cfr. Tulving 1985; Addis, Wong, & Schacter 2007.

⁵³ Per la teoria in ambito filosofico, cfr. Divers 2002; Girle 2003; Menzel 2025.

⁵⁴ Si veda Ryan & Bell 2019 per una recente discussione sistematica della teoria dei mondi possibili nell'ambito della narratologia contemporanea, con ulteriore bibliografia.

Definiamo come mondo possibile uno stato di cose espresso da un insieme di proposizioni dove per ogni proposizione o p o $\sim p$. Come tale un mondo consiste di un insieme di individui forniti di proprietà. Siccome alcune di queste proprietà o predicati sono azioni, un mondo possibile può essere visto anche come un corso di eventi. Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma appunto possibile, esso deve dipendere dagli atteggiamenti proposizionali di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede, eccetera.⁵⁵

Essendo un mondo possibile uno ‘stato di cose’ immaginato e offerto come proposizione da qualcuno (nella vita reale o da un personaggio di un testo di finzione), questo mondo è messo necessariamente in relazione dialettica con il ‘mondo attuale’, cioè la ‘realtà’ nella quale si trova chi immagina il mondo possibile. Si vengono così a creare delle gerarchie, in base al grado di realtà, tra i vari mondi possibili e quello attuale. Come spiega Marie-Laure Ryan:

The foundation of P[ossible] W[orld] theory is the idea that reality—conceived as the sum of the imaginable rather than as the sum of what exists physically—is a universe composed of a plurality of distinct worlds. This universe is hierarchically structured by the opposition of one element, which functions as the center of the system, to all the other members of the set [...]. The central element is known as the “actual” or “real” world [...] while the other members of the system are alternative, or non-actual possible worlds [...].⁵⁶

Quando ricordiamo episodi della nostra vita, lo facciamo in relazione al presente che stiamo vivendo, sia perché qualcosa ci serve da *trigger* del ricordo, sia perché lo rievochiamo intenzionalmente per qualche bisogno occasionale, e varie altre ragioni. In ogni caso, quell’episodio immaginato – e potenzialmente organizzato in forma narrativa – costituisce a tutti gli effetti un mondo possibile, cioè uno stato di cose formulato come proposizione (anche quando rimane interna, non esplicitata verbalmente) e legato al presente da una struttura gerarchica.

Ora, i mondi possibili si pongono in relazione dialettica sia con altri mondi possibili, sia con il mondo attuale. Si può partire da un esempio proposto da Eco:

⁵⁵ Eco 1979, 128.

⁵⁶ Ryan 2014. Sulle relazioni tra i mondi, vd. anche Pavel 1986, 43-50; Vaina 1977; Eco 1979, 146-173.

Quando Raoul [in *Un drame bien parisien*] alza la mano il lettore è portato ad avanzare una previsione circa il fatto se Raoul colpirà o no. Il lettore configura un atteggiamento proposizionale: prevede o crede p (= “Raoul colpirà Marguerite”). Come si evince dal testo, la fabula nel suo stato successivo contraddirà questa previsione: Raoul non colpisce Marguerite. La previsione del lettore (da “buttar via”) rimane come lo schizzo di un’altra storia che avrebbe potuto accadere (e che narrativamente non è accaduta).⁵⁷

I mondi possibili esistono come una serie di realtà diverse legate alle aspettative del lettore, al suo orizzonte d’attesa.⁵⁸ Il mondo possibile ‘scartato’ dal lettore avrebbe caratterizzato negativamente il personaggio di Raoul, il che comporta una problematizzazione del personaggio nel mondo attualizzato – quello, cioè, in cui Raoul non picchia Marguerite. Il lettore che non vuole che il gesto sia portato a compimento è in qualche misura rincuorato, ma il gesto stesso, creando quel mondo possibile, rimane come monito nella sua memoria: quel mondo si potrebbe attualizzare.

Proprio come il mondo possibile ‘scartato’ nel caso di Raoul, i ricordi ci permettono di valutare e problematizzare il nostro mondo attuale, e ciò vale anche per i personaggi dei mondi narrativi. Un ricordo evoca un mondo che non solo è possibile, ma che una volta è stato reale – avvicinandolo quindi molto al mondo attuale, più di quanto possa essere vicino il mondo di una storia di finzione pura. Questo mondo ricordato può essere positivo o negativo e, di conseguenza, porsi in relazioni diverse non solo e non tanto con il presente, ma soprattutto con il futuro di chi ricorda. Si può desiderare un ritorno al passato (il ricordo nostalgico), oppure fuggire da esso, ricorrendo a strategie di dimenticanza intenzionale o lavorando attivamente per costruire un futuro antitetico a esso.

Ricordare, dunque, consente di costruire mondi possibili che ci aiutano non solo a comprendere meglio il presente, ma soprattutto a progettare il futuro. Attraverso i ricordi dei personaggi, i testi narrativi, drammatici e poetici assumono senso e significati specifici. Le memorie dei personaggi, infatti, offrono al lettore/spettatore determinate

⁵⁷ Eco 1979, 122.

⁵⁸ La nozione di ‘orizzonte d’attesa’ si deve, notoriamente, alle teorie di ricezione letteraria di Jauss 1987. Essa coincide in larga parte con la nozione di ‘repertorio’ di Iser 1978, 53-85, e con quella di ‘enciclopedia’ di Eco (1975, 143-144; 1979, 13-26), le quali si riferiscono all’universo semantico preso nella sua totalità, costituito dalle esperienze e dalle nozioni accumulate e interiorizzate dal lettore (attraverso il contatto sociale e la ricezione di testi diversi), e disponibile per l’interpretazione e attualizzazione dei testi letterari (e non solo).

aspettative che potranno essere più o meno soddisfatte nel corso della trama, consentendo l'attualizzazione del significato del testo sulla base del confronto con quei mondi che avrebbero potuto essere, ma non sono stati (controfattuali), oppure con quelli che sono stati, ma non sono più (ricordi).

1.2.4 Ricordare parlando: Memoria come atto linguistico e comunicativo

Le considerazioni finora avanzate riguardavano soprattutto la memoria nella sua dimensione mentale e cognitiva, ossia indipendentemente dall'atto di esprimerla a livello verbale. È di per sé evidente, tuttavia, che la memoria non è solo immaginata, ma viene anche comunicata. D'altronde, l'oggetto specifico della presente discussione sono le memorie mediate e comunicate verbalmente in un genere letterario preciso. È opportuno, dunque, spostare l'attenzione dagli aspetti inconsci e immaginativi della memoria a quelli comunicativi e linguistici.

Il linguaggio, come spiega Ugo Volli, ha due modalità fondamentali: quella constattiva e quella performativa.⁵⁹ Un atto linguistico fa parte della seconda modalità e, nella teoria di John Austin, è un enunciato che non ha il solo scopo di denotare o descrivere qualcosa, ma, nell'essere profferito, svolge una determinata azione.⁶⁰ Ad esempio, l'espressione "manca un po' di sale" nel contesto di una cena di gruppo non ha soltanto lo scopo di constatare l'insipidezza di una portata, ma può anche servire a farsi passare il sale da uno dei commensali. Potrebbe anche, inoltre, offendere chi ha preparato la cena, se questi lo considera un affronto alle sue capacità culinarie. Per usare i termini della linguistica pragmatica, al livello 'locutorio' degli enunciati si aggiungono gli effetti 'illocutori' (l'azione che si intende compiere proferendo l'enunciato) e 'perlocutori' (altri effetti possibili dell'enunciato).

Quando l'atto del ricordo si fa verbale, può configurarsi come atto linguistico. Questo accade perché ricordare, come si è visto nel caso degli *schemata* bartlettiani, è un'attività rivolta, e spesso funzionale, al presente, alle necessità della vita quotidiana dell'individuo. Nel discorso quotidiano, infatti, ricordare è utile per raggiungere scopi discorsivi di vario genere.

⁵⁹ Volli 2000, 231.

⁶⁰ Austin 1962. Cfr. anche Searle 1969; Sbisà 2009.

A un primo livello, si può osservare che il ricordo ha precise funzioni metadiscorsive nei contesti conversazionali. Uno studio condotto su un ampio corpus di testimonianze di parlanti anglofoni ha mostrato come le persone usano i verbi del ricordare come ‘marcatori’ utili a introdurre cambiamenti nel discorso.⁶¹ Spesso, ad esempio, nell’argomentare una certa idea, uno può concludere l’argomentazione con un esempio tratto dal proprio passato: “Ricordo che una volta...”. L’espressione segnala all’interlocutore che, da un discorso di tipo argomentativo, si è passati a uno narrativo (che potenzialmente farà da epilogo al discorso).

In tali contesti conversazionali, le memorie – non solo di gruppo ma anche individuali, (auto)biografiche – tendono a essere co-costruite e co-narrate attraverso la partecipazione dinamica dei membri del gruppo. Come scrive Tilmann Habermas, in questo tipo di contesto, l’individuo non narra semplicemente le proprie memorie, ma le usa per interagire con altri individui che sono partecipanti attivi alla discussione. Diventa, perciò, un processo di co-narrazione in cui ricordare “is strongly colored by the action tendencies and emotions aroused by narrator and listener”.⁶²

Secondo Middleton ed Edwards, gli interlocutori fondano i propri ricordi sul contesto in cui la conversazione ha luogo, inteso come base per una ‘comprensione condivisa’ all’interno del gruppo.⁶³ Questo comporta che le memorie, man mano rievocate, passino ‘al vaglio’ degli interlocutori e che ogni nuova proposizione, ogni nuova informazione sul passato ricordato si fondi su una base di consenso comune, costruitasi nella condivisione dei ricordi nel gruppo. Tale consenso si cerca e si crea attraverso marcatori metalinguistici e metacognitivi particolari, ad esempio la particella discorsiva ‘no?’, nella frase “Ho chiuso la portiera della macchina, no?”, usata alla fine di una proposizione, allo scopo di ottenere conferma di quanto si è detto (ovvero ricordato).⁶⁴ Attraverso questi marcatori, dunque, si cerca il consenso del gruppo, che potrà, naturalmente, anche disputare la proposizione in questione, e che svolge una funzione di controllo e valutazione sulle memorie condivise (non soltanto riguardo al gruppo stesso – è importante sottolinearlo – ma anche sui suoi singoli membri nella loro vita privata).

⁶¹ Norrick 2005.

⁶² Habermas 2012, 47-48.

⁶³ Middleton & Edwards 1990.

⁶⁴ Ma vd. Middleton & Edwards 1990 per altri esempi di marcatori linguistici con funzioni metacognitive diverse.

Ricordare conversando in gruppo, in ultima analisi, è visto da Middleton ed Edwards come un'attività pragmatica volta a raggiungere determinati scopi. Gli autori infatti scrivono che

Accounts are always designed to accomplish particular pragmatic actions, and will vary accordingly. This means that versions of events cannot be taken merely as windows upon individuals' mental representations, but have to be studied in their social, conversational context. [...] Language is instrumental; signs are 'mental tools' that work, that mediate understanding of the past in action in the present. [...] Reports of past events are studiable as pragmatically occasioned versions whose variability is due not only to the nature and vicissitudes of individual cognition, but to the conversational work that those versions accomplish. Collective versions of past events are available as grounds for justifying current and future action; and because they are so 'useful' it is quite ordinary to find them being reconstructed and contested.⁶⁵

Le funzioni del ricordare come atto comunicativo, dunque, risiedono in larga parte in ciò che è implicito nel ricordo, il 'messaggio', o l'atto illocutorio, che il parlante (o il personaggio o il narratore) intende comunicare o compiere ricordando. Nel caso di una situazione quotidiana, può essere relativamente facile intuire perché qualcuno sta rievocando un episodio del passato. Quando, però, chi ricorda è un personaggio in un'opera scritta, oppure è l'opera stessa che funge da *medium* di una storia sul passato, occorre munirsi di strumenti di analisi adeguati all'interpretazione della funzione di tali ricordi.

Se in una trama un personaggio ricorda in forma narrativa, quel ricordo è una narrazione secondaria incorporata in una principale, un 'racconto nel racconto'. Secondo Mieke Bal, una narrazione incorporata è necessariamente subordinata ad un'altra narrazione e posta in una relazione gerarchica con essa.⁶⁶ Irene de Jong precisa che le narrazioni incorporate, o secondarie, hanno delle funzioni in relazione alla narrazione in cui sono incorporate, e ne individua quattro tipologie diverse:

esplicativa, quando cioè, attraverso flashback ovvero analessi [...], danno informazioni su come si sia giunti allo stato presente, oggetto della narrazione principale [...]; *anticipatoria*, quando prende la forma di una predizione o prolessi, attraverso cui è annunciato quel che succederà nella narrazione

⁶⁵ Middleton & Edwards 1990, 36 e 43

⁶⁶ Bal 1981.

principale [...]; *tematica*, nel caso in cui abbia un tema in comune con la narrazione principale [...]; *persuasiva*, quando mira a influenzare gli eventi della narrazione principale.⁶⁷

Le tipologie individuate da de Jong sono senz'altro utili, ma occorre una precisazione sulle memorie come narrazioni secondarie. La studiosa, infatti, cita il ricordo come esempio di funzione esplicativa, che fornisce ai lettori i dettagli o il contesto necessario per comprendere meglio l'intreccio principale. Sarebbe un errore, tuttavia, credere che il ricordo del passato – espresso come analepsi a livello narrativo – non possa avere anche funzioni anticipatorie, tematiche o persuasive. Ricordo e immaginazione, o prefigurazione del futuro, sono strettamente legati, anche sul piano cognitivo, come si è detto. D'altronde, come osserva la stessa de Jong,

Non occorre dire che una narrazione secondaria può svolgere più di una funzione nello stesso tempo. In particolare, può avere una funzione persuasiva sul livello della comunicazione tra il personaggio narrante e i suoi narratori secondari, mentre ai narratori primari è dato scoprirvi una rilevanza tematica o anticipatoria in relazione alla narrazione principale.⁶⁸

Sulla base di questa doppia destinazione (narratori secondari e primari), de Jong distingue tra funzioni-chiave per i primi e funzioni argomentative per i secondi.⁶⁹

Questa distinzione tra il piano interno, o orizzontale, della comunicazione tra i personaggi e il piano esterno, o verticale, della comunicazione tra i personaggi (o il narratore) e i lettori/spettatori è fondamentale e guiderà la discussione delle memorie nel teatro euripideo. Nell'analisi delle tragedie, infatti, sarà opportuno rilevare le differenze a livello comunicativo tra i dialoghi dei personaggi e le memorie in essi incorporate, e tra il testo e il pubblico di spettatori o lettori. Le funzioni svolte dalle memorie nel rapporto tra personaggi – immaginati come 'persone vere' dal lettore/spettatore – potranno essere diverse da quelle svolte nell'interpretazione dell'opera da parte del pubblico, e l'interazione tra i due livelli consentirà la costruzione di un senso complessivo (o più di uno) del testo. In altre parole, confrontandosi con l'esperienza dei personaggi, i lettori/spettatori possono interpretare: a) che cosa significano i ricordi per i primi; b) che

⁶⁷ de Jong 2014, 55. Corsivi nell'originale. Per un'analisi più approfondita delle possibili relazioni tra il testo incorporato e la narrazione principale, vd. Bal 2017, 52-56.

⁶⁸ de Jong 2014, 56.

⁶⁹ de Jong 2014, 56.

cosa comportano tali significati per l'atto di lettura o di visione della trama teatrale; c) quali somiglianze e differenze ci sono tra i personaggi e loro stessi.

Per quanto riguarda il secondo piano, quello della comunicazione testo-pubblico, oltre a rilevare le funzioni narrative delle memorie dei personaggi dal punto di vista dell'interpretazione del testo da parte del pubblico, occorre anche tenere in considerazione come le trame delle tragedie nel loro complesso rappresentano determinate versioni del passato, quindi 'attualizzazioni' specifiche e intenzionali dei passati possibili, che vengono letti dai fruitori in uno specifico quadro mediatico e messi in relazione con i 'panorami mediatici' (*mediascape*) dei quali fanno parte.

Il concetto di quadro mediatico della memoria indica un contesto determinato, regolato dalla fruizione di uno specifico *medium*, che offre ai suoi fruitori i parametri discorsivi⁷⁰ e gli *schemata* necessari all'interpretazione e alla fruizione stessa del *medium*. Come sottolinea Elena Franchi, nell'interazione tra *media* diversi, coi rispettivi quadri mediatici, si crea, in un dato contesto storico-culturale, un panorama mediatico, "a web of intermediality, [...] which in turn potentially influences the memory itself".⁷¹ Il 'messaggio' della memoria culturale mediata dal testo tragico – che assume spesso connotati ambigui e problematici, non riducibili a una singola interpretazione, come si vedrà nei capitoli seguenti – può dunque essere messo a confronto con altri *media* che veicolano la stessa memoria per comprendere i nessi e il rapporto intertestuale e intermediatico che intercorrono tra di loro.

Funzioni metadiscorsive delle memorie, funzioni linguistiche e narrative dell'atto del ricordo, e funzioni mediatiche della rappresentazione di passati individuali e collettivi. Sono queste, per riassumere, le nozioni attraverso le quali si potranno comprendere meglio gli aspetti comunicativi delle memorie nel teatro di Euripide. Resta, infine, da precisare le dimensioni e le implicazioni sociali di tali aspetti comunicativi, prima di riflettere sugli aspetti storici delle memorie tragiche.

⁷⁰ Sui 'parametri discorsivi', si veda la discussione di Barbato 2020 riguardo ai quadri istituzionali di vari generi letterari e performativi dell'Atene classica.

⁷¹ Franchi 2020a, 52.

1.2.5 Memoria come agire sociale: i quadri sociali della memoria e l'identità dei gruppi

Quando la memoria si fa comunicativa, essa spesso si costituisce in un'azione sociale. Secondo Max Weber,

Per agire « sociale » si deve [...] intendere un agire che sia riferito – secondo il suo senso, intenzionato dall'agente o dagli agenti – all'atteggiamento di altri individui, e orientato nel suo corso in base a questo. [...] L'agire sociale (comprendendo il tralasciare o il subire) può essere orientato in vista dell'atteggiamento passato, presente, o previsto come futuro, di altri individui (come la vendetta per attacchi precedenti, la difesa da un attacco presente, o misure protettive contro attacchi avvenire). Gli « altri » possono essere individui singoli e noti, oppure una molteplicità indeterminata di persone ignote.⁷²

Gli individui ricordano per varie ragioni, che rispondono alle strutture dei contesti sociali di cui fanno parte e alle necessità della circostanza specifica in cui si trovano. Questi gruppi possono essere, e spesso sono, molteplici: dalla famiglia, al gruppo (o ai gruppi) di amici, al gruppo di lavoro o di studio, alla comunità cittadina, regionale o nazionale. Ancora, ci sono i gruppi religiosi e le associazioni laiche di cultori dello sport, della letteratura e via dicendo. In ognuna di queste compagini esistono valori e norme convenzionali che regolano l'azione e la volontà dell'individuo. Quest'ultimo, come prevede la teoria di Talcott Parsons, ha una certa libertà di scelta nell'orientare la propria azione, ma al contempo è vincolato da norme, valori e condizioni situazionali dei gruppi ai quali appartiene.⁷³ Non è un 'automa' razionale-utilitaristico, ma neanche un mero prodotto di forze esterne.

Fu Maurice Halbwachs a porre l'attenzione sullo stretto legame che intercorre tra il ricordare e i gruppi a cui l'individuo appartiene.⁷⁴ Per il sociologo francese, la costruzione e la condivisione di memorie sul gruppo sono i meccanismi alla base della perpetrazione dell'identità dello stesso nel tempo. Le memorie rilevanti per un gruppo,

⁷² Weber 1995, 4 e 19.

⁷³ Si veda Parsons 1961.

⁷⁴ In particolare Halbwachs 1925.

infatti, sono narrativamente costruite in modo da selezionare e conservare aspetti che assumono senso per il gruppo stesso e ne definiscono l'identità.⁷⁵

L'intuizione più significativa di Halbwachs, tuttavia, è che i quadri sociali non determinano soltanto la maniera in cui gli individui ricordano cose rilevanti per il gruppo e riguardo ad esso, ma influenzano anche le loro memorie individuali e autobiografiche. È impossibile ricordare senza attingere a strutture di senso costruite in sinergia tra l'individuo e il gruppo sociale. In questo, Halbwachs contesta lo psicologismo e l'individualismo del pensiero del suo maestro, Bergson, inquadrando la memoria in una teoria influenzata da Durkheim e dall'importanza che quest'ultimo ripone nell'elemento quasi 'coercitivo' che esercitano i valori e le norme sociali sull'azione e sul pensiero dell'individuo.⁷⁶ Inoltre, si avvicina molto anche a Bartlett e a Vygotskij, poiché riconosce l'inscindibilità dell'elemento culturale e sociale dai processi individuali della memoria. Come scrivono Oliver Dimbath e Michael Heinlein:

A sociological point of view must assume that the memory-specific aspects of referring to the past cannot exclusively be understood as stubborn cognitive or neural processes. On the contrary, neuroscientific insights support the following thesis: the individual memory works with traces which are neuronally inscribed into it (engrams) as well as memory traces (exograms) external to consciousness and located within its social environment [...].⁷⁷

L'azione dei quadri sociali nella costruzione del senso da parte degli individui opera su quattro dimensioni, secondo Halbwachs: le relazioni sociali, il linguaggio, il tempo e lo spazio. Le prime forniscono le strutture che ordinano il comportamento e la volontà dell'individuo all'interno di un gruppo e nei confronti di altri gruppi. Ogni

⁷⁵ Sulla selezione degli aspetti rilevanti delle memorie di un gruppo nel presente, in riferimento alle culture orali, si veda la nozione di 'omeostasi', mutuata dalla biologia da Goody & Watt 1963. Gli autori sostengono che, da una generazione all'altra, solo gli aspetti rilevanti per il presente del gruppo vengono selezionati, trattenuti e conservati nelle memorie del gruppo. Vansina 1985 rivede le loro posizioni argomentando per un processo di omeostasi 'parziale', per cui le memorie non strettamente necessarie in un determinato momento storico del gruppo non si perdono, ma rimangono in circolazione, sebbene in maniera meno frequente e in ambiti sociali meno rappresentati nel discorso pubblico; queste memorie rimarrebbero così disponibili ad una loro ripresa e un loro riutilizzo quando i tempi cambiano. Si veda, a tal proposito, anche la nozione di 'archivio' (*Archivgedächtnis*) di Aleida Assmann (2011).

⁷⁶ Cfr. Halbwachs 1925, con Assmann 1997, 10-22; Giangiulio 2010, 29-43; Erl 2011, 14-18; Proietti 2021, 13-15; Dimbath & Heinlein 2022, 85-88.

⁷⁷ Dimbath & Heinlein 2022, 65.

individuo, facendo parte di vari gruppi, può ricordare seguendo la struttura fornita da uno di questi, che potenzialmente sarà in contrasto con altre strutture e con gli interessi di altri gruppi. Dimbath e Heinlein propongono l'efficace esempio dell'intersezione tra gli interessi della famiglia e quelli della professione: un genitore che lavora in ambito accademico può ricordare il periodo di preparazione di un libro come stressante ma gratificante per i risultati che produce, mentre gli altri membri del nucleo familiare potrebbero ricordare, dello stesso periodo, la difficoltà dovuta all'assenza del genitore nella vita familiare.⁷⁸

Mentre le relazioni sociali forniscono strutture che ordinano e gerarchizzano l'esperienza dell'individuo, il linguaggio è il principale *medium* attraverso cui si attribuisce significato ai ricordi legandoli a un quadro sociale specifico. Per esempio, i ricordi di un viaggio di famiglia in un paese straniero verranno co-costruiti nel dialogo e nel confronto linguistico tra i membri del gruppo, e gli aspetti salienti del viaggio, evidenziati come tali nel contatto sociale, saranno maggiormente ricordati per il loro significato e per la funzione che svolgono per il gruppo (ad esempio, la funzione di unire i suoi membri in un legame di maggiore solidarietà). Inoltre, questi ricordi influenzeranno anche le esperienze future: una seconda visita nello stesso posto non potrà fare a meno del confronto con i ricordi già 'accumulati', che faranno da guida agli individui o al gruppo nell'individuazione degli aspetti più significativi del secondo viaggio e nella loro interpretazione.

Tempo e spazio sono anch'essi dimensioni fondamentali della memoria plasmata dal contesto sociale. Essi, infatti, non rappresentano, a livello fenomenologico, entità indipendenti e universalmente date, ma sono costrutti sociali utili a rappresentare, organizzare e ricordare l'esperienza dell'individuo e le sue relazioni con gli altri. Esistono, dunque, da un lato, forme culturalmente diverse per rappresentare il tempo (i diversi calendari) e organizzare idealmente, o tipicamente, la vita di un individuo all'interno di esso. Le tappe fondamentali nella vita di un uomo ipotetico in Europa, ad esempio, sono diverse da quelle di uno in Asia. I momenti considerati salienti in una cultura lo saranno meno nell'altra, e viceversa, e questi momenti serviranno da 'marcatori' non solo per guidare la vita dell'individuo nella sua società, come un tracciato predefinito che potrà seguire o meno e che comporterà aspettative precise, ma anche per ricordare la sua vita in rapporto a quel tracciato.⁷⁹ Un chiaro esempio di questi 'marcatori'

⁷⁸ Dimbath & Heinlein 2022, 90-91.

⁷⁹ Sulla nozione di *life course* in rapporto alle memorie autobiografiche, si veda McAdams & Olson 2010.

sono i riti di transizione istituzionalizzati in una data società, come, nell'antica Atene, l'iscrizione in una *phylē* al compimento della 'maggiore età' o il matrimonio.⁸⁰ Per dare ai ricordi un senso che sia accettato e condiviso dagli altri individui dello stesso gruppo sociale, è necessario che tali ricordi condividano i parametri temporali del gruppo e siano organizzati sulla base di questi.

Lo spazio, infine, o, meglio, la concezione dello spazio è anch'essa condizionata dalle relazioni sociali e dalle esperienze significative dell'individuo. Lo spazio, come il tempo, è una forma socializzata, in quanto il gruppo vi 'inscrive', in maniera simbolica, ma reificata, la propria identità e l'attività dei propri membri.⁸¹ Lo spazio viene dunque organizzato collettivamente e significativamente attraverso l'attribuzione di senso agli oggetti materiali, e tale senso si registra a sua volta nella memoria degli individui, creando così un rapporto di isomorfismo tra i luoghi, le attività e l'identità di un gruppo.⁸² Ricordare la casa di famiglia rimanda inevitabilmente al ricordo della famiglia stessa e delle attività condivise con questo gruppo sociale, nonché ai significati specifici di tali attività per l'individuo.

Attraverso le relazioni sociali, il linguaggio e le concezioni di tempo e spazio, i quadri sociali offrono agli individui gli estremi per definire la propria identità in relazione al gruppo e per ricordare non solo la propria identità, ma anche quella del gruppo stesso. A questo proposito, occorre enfatizzare, per non cadere in semplificazioni derivanti da generalizzazioni eccessive, che l'individuo appartiene a gruppi diversi e che le rispettive identità collettive, in cui può più o meno riconoscersi, non si escludono necessariamente a vicenda, ma convivono e la preminenza di ciascuna viene di volta in volta negoziata. È utile, perciò, nello studio delle memorie collettive, il ricorso a una distinzione tra i livelli 'macro', 'meso' e 'micro'. Il primo fa riferimento ai grandi sistemi sociali, mentre il terzo si riferisce piuttosto ai singoli attori sociali (che possono essere individui o piccoli gruppi). Il livello mediano, invece, si riferisce a quelle strutture, gruppi ed istituzioni che

⁸⁰ Sulle nozioni di 'riti di passaggio' e 'rito di transizione', si vedano van Gennep 1909; Versnel 1993; Bremmer 2016.

⁸¹ Per una rassegna ragionata delle teorie sullo spazio come costruito sociale e del suo legame con la memoria collettiva, con particolare focus sulla nozione foucaultiana di 'spazi altri' (o 'eterotopie'), vd. Franchi 2023.

⁸² Si veda, in questo senso, la nozione di 'mnemotopo' di Assmann 1997, 33-34: "[I]nteri paesaggi possono fungere da medium della memoria culturale; in questo caso essi non vengono tanto accentuati mediante dei segni (dei «monumenti»), quanto piuttosto elevati globalmente essi stessi al rango di segni, ossia vengono *semiotizzati*" (corsivo nell'originale).

operano a metà tra questi livelli e ne garantiscono lo scambio e il funzionamento. Come si è già accennato a proposito dei modelli narrativi schematici di Wertsch, ognuno di questi livelli comporta piani e obiettivi che a volte coincidono tra loro, ma molto spesso sono contrastanti. Nel caso dell'Atene classica, si può distinguere tra un'identità civica data dalla cittadinanza ateniese (livello macro) e un'identità personale (livello micro), mediate dall'identità data dall'appartenenza a vari gruppi sociali, l'*oikos* prima di tutti, ma anche le eterie, o altre associazioni presenti nella *polis*, le quali, tra le varie funzioni, avevano quella di mediare tra le altre due identità (livello meso).⁸³ Quest'ultimo caso diverrà evidente nel quarto capitolo del presente lavoro, dove si vedrà come la famiglia, negli *Eraclidi*, funge da dimensione ideale per l'incontro tra gli interessi del singolo e quelli della comunità cittadina.

Ricordare, dunque, è un atto che da un lato offre le basi per la costituzione di un gruppo sociale e la sua differenziazione dagli altri – in chiave più o meno oppositiva –, dall'altro permette all'individuo di riorganizzare la propria esperienza e la percezione della propria identità, attraverso il confronto dialogico con le strutture di senso del gruppo di cui fa parte. Resta ora da considerare come questi quattro aspetti – memoria come *schemata* inconsci, atti immaginativi, comunicativi e sociali – sono rilevanti per un'analisi storica del ruolo delle memorie tragiche nel contesto dell'Atene classica.

1.2.6 Tanti gruppi, tante memorie: la storia intenzionale e l'egemonia sul passato

A tale pluralità di gruppi di cui l'individuo può far parte corrisponde, potenzialmente, una pluralità pari di forme del passato. Nelle grandi compagini governate da un potere centrale forte, spesso si osserva un elevato livello di controllo del passato che lo Stato intende ricordare, in senso *top-down*. Come sostiene Jan Assmann, lo Stato conta su una serie di istituzioni che detengono il controllo sui *media* 'ufficiali' attraverso i quali il passato del gruppo nazionale viene costruito e comunicato.⁸⁴ Questo vale sia per le organizzazioni statali autoritarie del Novecento, menzionate in relazione agli studi di Wertsch, sia per quelle dell'antichità, in particolare per le realtà monarchiche e imperiali del Vicino Oriente antico.

⁸³ Sulle associazioni dell'Atene classica, cfr. Parker 1996, 328-342; Jones 1999; Ismard 2010.

⁸⁴ Assmann 1997.

È noto che nella Grecia classica il potere politico e la conseguente egemonia culturale non erano organizzati in questo modo, ma erano frutto di negoziazioni tra le istanze del corpo cittadino di ogni comunità ellenica, diviso, come si è detto, in vari sottogruppi e livelli diversi. Partendo dalla nozione di ‘mondo vissuto’ (*lifeworld*) di Alfred Schutz e Thomas Luckmann,⁸⁵ Hans-Joachim Gehrke delinea il modello teorico della ‘storia intenzionale’ per comprendere meglio gli usi del passato nell’antica Grecia. Secondo Gehrke,

a group’s identity is determined by the subjective and collective self-categorisation according to which one is a member of a certain community, an attitude or a feeling, conscious or subconscious, or rather pre-conscious, on which one has reflected or which one has accepted unquestioningly during the process of socialisation and which to that extent is part of the “lifeworld” in question. For this reason, communities cannot be understood as natural creations. We must think of them as intentional units.⁸⁶

Lo storico mette dunque in evidenza la qualità competitiva delle varie versioni del passato che circolavano in Grecia e venivano costruite e tramandate attraverso diversi *media*: rituali, racconti, monumenti e immagini. Così, viene superato, da un punto di vista teorico, il carattere *top-down* del modello assmanniano, in quanto, per citare ancora Gehrke,

We get Greek histories instead of Greek history, and we develop a feel for the plurality at a local level and, going beyond that, for ‘ethnic,’ regional and panhellenic relationships and links as well. We learn to acknowledge competing versions. Greece did not have a unified set of practices for the cultivation of memory, which might, for example, be supported and controlled by a central ruling authority such as we find in the ancient Near East or Egypt.⁸⁷

Occorre precisare che la competizione tra memorie contrastanti non si limita al contesto dell’antica Grecia. Anche nei regimi centralizzati e autoritari degli stati socialisti dell’est Europa nel Novecento, nel qual caso l’egemonia culturale sul passato fu uno dei mezzi più efficaci per riplasmare l’identità dei cittadini, in opposizione con i modelli pre-socialisti e occidentali, la cultura ufficiale conviveva con contromemorie a livello locale

⁸⁵ Schutz & Luckmann 2003; Schutz 2004. Cfr. anche Dimbath & Heinlein 2022, 33 e 109-113.

⁸⁶ Gehrke 2010, 16. Cfr. anche Gehrke 2014; Gehrke 2022.

⁸⁷ Gehrke 2010, 17-18.

e familiare, che contrastavano le memorie ufficiali e ricordavano in chiave positiva eventi e personalità dell'era pre-socialista.⁸⁸ Allo stesso modo, negli anni '90, quando ci fu un'inversione di rotta e i vari stati ex-socialisti costruirono e misero in circolazione versioni ufficiali che ripudiavano il passato socialista, a livello locale sorse una certa nostalgia di quel passato. Duncan Light e Craig Young, per esempio, analizzano le memorie locali del socialismo nella Romania post-socialista, dove, negli anni '90, non solo in contesti rurali ma anche nella capitale, monumenti e narrazioni ri-mediavano e risemantizzavano in una luce positiva il ricordo di figure importanti del periodo socialista, come Petru Groza ed Emil Bodnaraș.⁸⁹ Come scrivono gli autori,

This context creates circumstances where popular and local memories (or counter-memories) of socialism can collide with state-sponsored projects to repudiate the socialist era. [...] The cases of Petru Groza and Emil Bodnaraș illustrate how socialist politicians who are condemned in official discourse can be held in high esteem in local contexts. Their role within the repressive apparatus of the socialist state (which is highlighted in official censure of their activities) is not denied, but other aspects of their lives and deeds are highlighted in more positive terms. In particular, both figures are venerated for their contribution to their home villages: it was their local activities and projects that had the greatest impact on the lives of people in those villages and it is these activities for which they are predominantly remembered. [...] These examples illustrate the fluid, contextual and contested nature of memory in a post-socialist context.⁹⁰

L'assenza di un regime unico, autoritario e centralizzato che dominasse i *media* ufficiali rende evidente la natura ancora più fluida e contestata della memoria nel contesto greco. Qui, più che nel caso degli Stati post-socialisti, le memorie erano in costante competizione tra i vari livelli della società e tra diverse comunità greche. Un chiaro esempio di tali 'guerre di memorie' nella Grecia classica è dato dalle memorie ateniesi sugli Spartani in guerra, discusse in anni recenti da Elena Franchi. Secondo la studiosa,

⁸⁸ Cfr. Light & Young 2015, 222-223. Per altri casi di contromemorie in contesti nazionali contemporanei diversi, cfr. Zerubavel 1995, sulle risemantizzazioni e reinterpretazioni del mito di Masada in Israele; Mxolisi Ndlovu 2017, sulle memorie delle rivolte di Soweto in Sudafrica; Cecchini & Lauge Hansen 2014, per un confronto tra le memorie di un passato violento in Italia e Spagna; Wittmann & Holl 2021, sulle contromemorie nel cinema iraniano.

⁸⁹ Light & Young 2015.

⁹⁰ Light & Young 2015, 238.

Tra i Greci di V secolo – non è chiaro se prevalentemente o esclusivamente tra gli Ateniesi o anche in altri ambienti – convivevano due immagini contrastanti dell’atteggiamento degli Spartani in guerra, entrambe fondate su due *living memories* in competizione. Nella prima gli Spartani apparivano restii e attendisti su scenari extrapeloponnesiaci, propensi a giocare invece un ruolo al di qua dell’Istmo; nella seconda interventisti, in chiave extrapeloponnesiaca, soprattutto (ma non solo) antiatieniese. In entrambe si evocano, talora, vere e proprie invasioni dell’Attica (alcune promesse, altre portate a termine).⁹¹

Tale molteplicità di memorie contrastanti risponde ai bisogni di specifici quadri sociali della Grecia classica, orientati ideologicamente in determinate direzioni.

Ad Atene, le ideologie democratiche assunsero di fatto un consenso tale da occupare una posizione culturalmente egemonica, mediata dai testi e dai rituali significativi per la comunità, i quali, per la loro organizzazione, dipendevano dalle istituzioni politiche. Il discorso funebre è probabilmente il genere letterario e l’occasione pubblica più esemplificativa del modo in cui la *polis* democratica costruiva l’identità dei propri cittadini attraverso la rivisitazione e la risemantizzazione del passato della *polis*.⁹² Anche la tragedia occupava una posizione simile, dato che erano le istituzioni della *polis* ad assegnare i cori ai rispettivi coreghi, che spesso erano personalità politiche preminenti come Temistocle o Pericle;⁹³ inoltre, le tragedie erano inserite in un festival di grande valore simbolico per gli Ateniesi, le Grandi Dionisie, ed erano precedute da una serie di cerimonie, come l’assegnazione di onorificenze a personaggi di spicco per la comunità politica, la sfilata degli orfani di guerra e quella dei tributi della lega delio-attica, che risaltavano l’importanza dell’intero evento per la costituzione e valorizzazione di ideali cittadini con connotati imperiali precisi.⁹⁴

Ciononostante, sopravvivono voci coeve contrastanti o divergenti dai testi orientati in senso più marcatamente filodemocratico e imperialista. Il *pamphlet* del

⁹¹ Franchi 2020b, 65-66.

⁹² Cfr. Loraux 1986; Thomas 1989, 196-237; Steinbock 2013 *passim*; Pritchard 2024.

⁹³ Cfr. Pickard-Cambridge 1968, 75-77 e 86-90; Wilson 2000.

⁹⁴ Goldhill 1990. Cfr. anche Proietti 2017, 89-93, per un’interpretazione delle *pre-play ceremonies* come “meccanismi di compensazione del dramma della guerra” (90).

cosiddetto ‘vecchio oligarca’ ne è l’esempio più famoso e discusso.⁹⁵ Anche nella tragedia si trova testimonianza delle voci contrarie alla democrazia, come nel famoso agone tra Teseo e l’araldo tebano nelle *Supplici* di Euripide (399-510), nel quale il primo difende il governo democratico e il secondo ne evidenzia le debolezze, promuovendo il modello monarchico.⁹⁶

La pluralità di posizioni divergenti è da ricondurre alla pluralità di gruppi presenti nell’Atene del quinto secolo. La *Costituzione degli Ateniesi* del ‘vecchio oligarca’, ad esempio, così come molti aspetti dei dialoghi platonici, rispecchiano spesso orientamenti tipici delle eterie, associazioni di membri delle *élite* spesso di orientamento oligarchico o ‘conservatore’.⁹⁷ Altre volte è il fattore geografico a determinare la divergenza, come nel caso delle memorie locali di specifiche zone e demi dell’Attica, non sempre in accordo con le politiche ‘centrali’ della *polis*.⁹⁸ Il teatro, anche in questo caso, offre esempi di voci locali mediate dalla *performance* nell’occasione pubblica, come l’esempio degli *Acarnesi* di Aristofane consente di osservare.

Insomma, mentre l’ideologia democratica e imperialista aveva una posizione preminente e un peso notevole nei *media* che facevano parte di eventi istituzionalizzati e rilevanti per la *polis*, come l’orazione funebre, dove il passato mitico e storico di Atene veniva presentato in una luce democratica e unitaria, non mancano le testimonianze di voci di dissenso o di parziale divergenza da quel filone ideologico. Tanti gruppi, tante ideologie, tante memorie in competizione tra loro per una posizione egemonica, in un contesto di fluidità e di continua contestazione e negoziazione del passato. Tale è il panorama storico e sociologico in cui occorre immaginare la rappresentazione delle tragedie in generale e di Euripide in particolare.

⁹⁵ Trasmesso nel corpus delle opere di Senofonte, variamente datato tra la fine del V secolo e l’inizio del IV e attribuito ad autori diversi, come Crizia, secondo Canfora in Serra 2018, 201-224. Si vedano anche Fisch 1942; Mattingly 1997; Lenfant 2017.

⁹⁶ Sulle voci pro e contro la democrazia nel genere tragico e in altri generi della letteratura ateniese coeva, si veda Raaflaub 1990.

⁹⁷ Sulle eterie, cfr. Sartori 1967; McGlew 1999; Cadoux & Rhodes 2005; Arnaoutoglou 2024.

⁹⁸ Cfr. Steinbock 2013, 70-84; Steinbock 2017.

1.3 Le tragedie di Euripide tra memorie individuali e collettive:

L'ordine della discussione

Lo studio che segue, dunque, si propone di comprendere il fenomeno del ricordare nelle tragedie euripidee, osservandolo dalle prospettive teoriche sopra discusse. Si seguirà, ai fini dell'analisi, un doppio approccio che tenga conto dei livelli 'diegetici' delle trame tragiche. Ad un primo livello, intradiegetico, si osserveranno le caratteristiche e le funzioni che il ricordare assume sul piano della trama e nel confronto tra i personaggi. Ad un secondo livello, extradiegetico, si adotterà un approccio *reader-oriented*, per cui si discuteranno le implicazioni delle memorie contenute nei drammi sull'interpretazione del testo da parte del pubblico di spettatori o lettori. Particolare attenzione sarà dedicata a quegli aspetti delle memorie tragiche che potevano esercitare una certa influenza sulle dinamiche memoriali del pubblico – nei loro aspetti inconsci, come gli *schemata*, e in quelli più consapevoli – in modo da favorire il contatto tra la dimensione individuale dei singoli spettatori o lettori, e la dimensione collettiva della società rispecchiata (e trasfigurata) dalle tragedie, ovvero l'Atene dell'ultimo trentennio del quinto secolo. L'analisi prenderà in esame tre opere di Euripide, significative per aspetti diversi della memoria, che assume un ruolo tematico importante in ciascuna: *Andromaca*, *Ione* ed *Eraclidi*.

La prima, *Andromaca*, consentirà di analizzare gli aspetti discorsivi e conversazionali delle memorie comunicative dei personaggi. La trama della tragedia è 'incorniciata' dai ricordi recenti della guerra di Troia, che determinano le posizioni e le identità dei singoli personaggi. Si vedrà, dunque, quali aspetti discorsivi e linguistici del ricordare, nei contesti conversazionali, entrano in azione e consentono la costruzione di senso ai singoli personaggi. L'opposizione tra di loro (Andromaca ed Ermione, Andromaca e Menelao, Peleo e Menelao) viene infatti mediata dai loro ricordi troiani, che assumono connotati specifici volti a raggiungere scopi discorsivi dettati dalle idee e dalla volontà di ciascuno, nonché dalle relazioni di potere che intercorrono tra loro e dalle circostanze specifiche in cui si trovano. Il passato viene inoltre messo in relazione non solo con il presente dei personaggi, ma in particolare con il loro futuro, rivelando così direttrici teleologiche diverse che corrispondono ad attitudini e ideali contrastanti. A questa dialettica contrastiva e cangiante delle memorie comunicative, la tragedia infine oppone la solidità e la preminenza della memoria culturale, segnata da marcatori materiali (la tomba di Neottolemo a Delfi) e sancita da una voce divina (quella di Teti), che ne

garantisce la permanenza nel tempo e la superiorità rispetto alle memorie dei singoli personaggi.⁹⁹

Mentre *Andromaca* suggerisce, in chiusura, la superiorità delle memorie culturali, data dai *media* che ne garantiscono solidità e permanenza nel tempo, altre tragedie problematizzano quest'ultima suggestione in modo non indifferente. *Ione*, infatti, si propone come riflessione critica e quasi sovversiva sui *media* delle memorie individuali e collettive. In un dramma altamente autoreferenziale e metateatrale, i personaggi in scena mostrano al pubblico ciò che J. David Bolter e Richard Grusin chiamano “la doppia logica della mediazione”, ossia la loro illusorietà e la tendenza a passare inosservati per far apparire i contenuti mediati come reali, in-mediati.¹⁰⁰ Si vedrà, dunque, come le attitudini dei personaggi nei confronti del passato, mediato da racconti e immagini, si configurano in una gerarchia di gradi possibili di adesione della volontà individuale alla verità delle storie comunicate in società. Da Xuto, guidato dal suo desiderio di avere un figlio e quindi portato a credere a qualsiasi racconto che legittimi la sua identità di padre senza troppi filtri critici, a Ione, che invece è sempre in cerca di ulteriori ‘segni’ o ‘prove’ (τεκμήρια) della verità dei ricordi che sente in giro o che vede scolpiti. Nella tragedia, dunque, si problematizzano i possibili atteggiamenti degli individui di fronte al passato individuale e collettivo, mediato da oggetti e pratiche condivisi nella cultura greca e ateniese.

Uno di questi *media* che comunicano memorie e partecipano alla costruzione di determinate idee sul passato è proprio il testo e lo spettacolo tragico, come *Ione* lascia intendere attraverso il suo discorso metateatrale. Passando dal livello intradiegetico ad un approccio totalmente *reader-oriented*, il terzo caso di studio, *Eraclidi*, sarà affrontato dal punto di vista dello spettatore (o lettore) che interpreta il testo tragico, inteso, quest'ultimo, in qualità di *medium* di una determinata memoria collettiva e culturale, l'episodio mitico dell'accoglienza dei figli di Eracle da parte della *polis* ateniese. Si vedrà come, sebbene l'immagine di Atene non sia esente da un certo grado di problematizzazione nel dramma, la tragedia è in linea con l'ideologia democratica, e periclea in particolare, nella misura in cui si pone in contrasto dialettico con delle contromemorie ateniesi che veicolavano un messaggio ideologicamente contrario a quello del dramma. Infatti, il testo degli *Eraclidi* propone un messaggio chiaramente antispartano, incentrato proprio sul tema del ricordo (e della dimenticanza) degli antichi

⁹⁹ Vd. Assmann 1995 e Assmann 1997, 23-38, sulla differenza tra memorie ‘comunicative’ e memorie ‘culturali’. Cfr. anche Erl 2011, 28-33.

¹⁰⁰ Bolter & Grusin 2000, 2-15. Su questo aspetto, si dirà di più nel cap. 3 del presente lavoro.

favori. A tale messaggio, come si cercherà di mostrare, si opponevano nel discorso pubblico ateniese altri miti, o altre versioni dello stesso mito, che avevano un significato dialetticamente contrario a quello del dramma, più conciliante nei confronti di Sparta. Nella tragedia, dunque, si propone una doppia riflessione sul ricordo collettivo, inteso non solo come ricordo dei favori, ma anche come ricordo dei padri e del rapporto che si dovrebbe avere con tale ricordo.

Così, partendo dal livello intradiegetico (in *Andromaca*), si passerà a un approccio misto, che tenga conto sia di questo livello sia di quello esterno (nello *Ione*), per approdare infine all'interpretazione delle memorie culturali ateniesi mediate dal testo drammatico (negli *Eraclidi*). Questa progressione scalare consentirà di individuare i vari aspetti (linguistici, psicologici, sociali e storici) dell'uso delle memorie nel teatro euripideo e di come Euripide si serve di elementi culturali e sociali, li rielabora e influenza a sua volta il contesto sociale per il quale scrive. Sarà opportuno tenere in mente, nel corso della discussione, che tale contesto è concepito non come un gruppo culturale e nazionale omogeneo da prendere nella sua unità, né come un insieme di individui totalmente disconnessi e indipendenti tra loro, bensì come un rapporto dinamico di continua interazione in entrambi i sensi, ossia tra identità individuali e collettive. Le prime non possono esistere senza le seconde, e viceversa, e il rapporto tra le due dipende in larga parte da quei *media*, come la tragedia, capaci di interagire con i processi cognitivi degli individui e di creare associazioni e dissociazioni tra questi e la collettività a cui appartengono.

2. *Andromaca*: le molte forme della memoria tra testo, individuo e cultura

2.1 Introduzione

Come si è accennato nell'Introduzione, *Andromaca* è un dramma in cui la memoria gode di un'attenzione privilegiata, poiché tutti i personaggi ricordano in modo ricorrente le vicende della loro vita e nessuno, tranne Neottolema, sembra proporre un modello positivo del rapporto che si può avere con un passato negativo. Nel dramma, infatti, hanno tutti un passato pieno di colpe e disgrazie, legate alla guerra di Troia. Ognuno, dunque, ricorda il passato troiano da un punto di vista personale e diverso.

Nel presente capitolo, la memoria nel dramma verrà discussa da prospettive di analisi diverse. Innanzitutto si vedranno le funzioni discorsive e narrative svolte dai ricordi, impiegati come atti linguistici all'interno dei contesti dialogici nel dramma. Nella prima sezione, incentrata su *Andromaca*, si vedrà come il personaggio costruisce una narrazione sul passato che poi modula e filtra durante gli agoni con gli altri personaggi, adattandola ai singoli interlocutori e agli scopi discorsivi di volta in volta più efficaci. Il mondo del passato, inoltre, servirà, da un punto di vista narrativo, a caratterizzare *Andromaca* e i suoi rivali agli occhi del pubblico di spettatori o di lettori, e a guidarne le simpatie e le aspettative.

Nella seconda sezione ci si concentrerà su *Peleo*, e si porterà in evidenza il tema dell'*oikos*. Si vedrà meglio, da un lato, come i ricordi della guerra di Troia siano negoziati e risemantizzati nello scambio dialogico sulla base del problema del presente drammatico. Dall'altro, si prenderà in considerazione la funzione delle memorie biografiche come marcatori intertestuali, con particolare attenzione sul loro ruolo nella caratterizzazione di *Peleo* come re e padre, che accoglie e protegge i supplici nella sua casa, ma la cui sorte andrà incontro ad un rovesciamento tragico.

Nella terza sezione, e nella quarta, si ragionerà infine sulla tensione, già presente nelle prime parti del dramma, tra passato, presente e futuro. Si vedrà, perciò, come *Oreste* – così come, in parte, anche *Andromaca* – rappresenti un modello negativo per quanto riguarda l'immaginazione del futuro sulla base della considerazione del passato. Gli stati d'animo dei personaggi, infatti, di volta in volta guidano il modo in cui i personaggi

ricordano e, perciò, il modo in cui immaginano il futuro e prendono iniziativa in direzione di esso. Le memorie comunicative dei personaggi sono, in ultima analisi, problematizzate nel finale del dramma per la loro relatività e dipendenza dalle emozioni dei singoli. Si apre così, in chiusura, una prospettiva positiva sulle memorie collettive, mediate da monumenti come la tomba di Neottolemo a Delfi e sancite dalla divinità, Teti.

2.2 Andromaca: funzioni narrative e discorsive della memoria

2.2.1 Il prologo: un mondo (che fu) possibile

Il prologo della tragedia (vv. 1-116) è costituito da un primo monologo di Andromaca, a cui seguono un breve scambio di battute tra lei e una serva, e un altro breve commento monologico da parte della protagonista.¹

Il primo monologo si apre col ricordo della vita passata di Andromaca, al momento sola in scena. Si tratta di un ricordo dal tono nostalgico, data l'alta intensità emotiva e la luce positiva nella quale ci viene presentato tale passato (1-6):

Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα, Θηβαία πόλις,
ὄθεν ποθ' ἔδνων σὺν πολυχρύσῳι χλιδῆι
Πριάμου τύραννον ἐστίαν ἀφικόμην
δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιὸς Ἔκτορι,
ζηλωτὸς ἔν γε τῷ πρὶν Ἀνδρομάχη χρόνῳ
ῦν δ', εἴ τις ἄλλη, δυστυχεστάτη γυνή.

O immagine della terra d'Asia, o Tebe, da cui un giorno con ricca dote giunsi,
moglie legittima di Ettore, alla casa principesca di Priamo. Invidiabile a quel
tempo Andromaca, ora infelicissima donna quant'altre mai.²

¹ Qui e altrove nella presente discussione il termine “protagonista” è da intendersi nel senso etimologico di “*protos agonistēs*”, e mai a indicare il personaggio principale di una trama, secondo la sua definizione più moderna e comune in italiano. Sul prologo dell'*Andromaca* in generale, cfr. Garzya 1951, 115-118; Stevens 1971, 83-110; Erbse 1984, 144-156; Aldrich 1961, 23-27; Lloyd 1994, 107-115; Lesky 1996, 508; Allan 2000, 50-54.

² Trad. O. Musso, leggermente adattata. Dove non diversamente segnalato, tutte le traduzioni dell'*Andromaca* sono di Musso 1980.

Il ricordo di Andromaca ha qui delle funzioni narrative precise. Innanzitutto, esso costruisce una cornice atta a contestualizzare l'azione del dramma all'interno di una narrazione più ampia (ben inteso, quella della saga troiana). Lo fa, però, per contrasto. Crea, cioè, un mondo possibile nettamente antitetico rispetto al mondo attuale del personaggio (la sua vita nel presente, a Ftia, nella casa di Neottolemo).³ Quest'ultimo è infatti enfatizzato dall'espressione *vũv δ'* ("ma ora", 6), fortemente avversativo.

Il dramma, quindi, inizia *in medias res* con eventi che non si verificano isolatamente, ma che sono inconcepibili all'infuori di una narrazione più estesa, la quale ha inizio ancor prima della guerra di Troia, al tempo dell'arrivo di Andromaca alla casa di Priamo.

Andromaca crea così una stratigrafia di memorie che rivelano l'azione deteriorante del trascorrere del tempo. Il primo ricordo, infatti, ha un carattere emotivo positivo, connotato in tale maniera non solo da termini che rimandano al campo semantico della ricchezza e della prosperità (*ἔδνων σὺν πολυχρύσῳι χλιδῆι*, 2; *δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιῶς*, 4), ma anche da espressioni come *Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα* al primo verso, l' 'immagine', la 'figura' dell'Asia, invocata quasi a testimone di un tempo felice. La combinazione di *σχῆμα* con il genitivo di un luogo all'interno di un'apostrofe costituisce una perifrasi ricorrente nel teatro euripideo, ed è usata per enfatizzare contenuti emotivi e, in particolare, nostalgici, come accade nell'*Alceste*, dove Admeto invoca l' 'immagine della casa', anche lì simbolo della felicità del tempo passato, quando la moglie era ancora in vita (912-914):

ὦ σχῆμα δόμων, πῶς εἰσέλθω,
 πῶς δ' οἰκήσω, μεταπίπτοντος
 δαίμονος; οἴμοι. [...]

O immagine della mia casa, come potrò entrare?
 Come potrò abitarti ora che mutato
 è il mio destino? Ahimè.⁴

³ Sui 'mondi possibili' nella teoria della narrazione, si veda *supra*, cap. 1.2.3.

⁴ Trad. O. Musso, leggermente adattata. La perifrasi si trova anche in Eur. *Hec.* 619 (ὦ σχήματ' οἴκων), Soph. *Phil.* 952 (ὦ σχῆμα πέτρας). Vd. Dale 1954, 117-118 (*ad Eur. Alc.* 911): "This form of periphrasis [...] expresses the emotion of the speaker; it is something long familiar to him [*scil.* Admetus], of whose appearance he is made newly aware through the strong feeling that sharpens his perceptions". Cfr. Anche Stevens 1971, 85; Webster 1970, 127. Battezzato 2018, 155 *ad Eur. Hec.* 619, ricorda anche Eur. *Med.*

A un primo tempo felice nella casa di Priamo, quindi, segue un secondo livello temporale, che sarà molto più pervasivo nel corso della trama: il tempo della guerra di Troia. Questo è ricordato come una fase di transizione cruciale, un momento critico che modifica lo *status quo* risemantizzando i termini caratterizzanti della prima fase e conducendo alla situazione presente: (8-15):

ἦτις πόσιν μὲν Ἴκτορ' ἐξ Ἀχιλλέως
θανόντ' ἐσεῖδον, παῖδά θ' ὄν τίκτω πόσει
ρίφθέντα πύργων Ἀστύνακτ' ἀπ' ὀρθίων,
ἐπεὶ τὸ Τροίας εἶλον Ἕλληνας πέδον·
αὐτὴ δὲ δούλη τῶν ἐλευθερωτάτων
οἴκων νομισθεῖσ' Ἑλλάδ' εἰσαφικόμην
τῶι νησιώτη Νεοπτολέμωι δορὸς γέρας
δοθεῖσα λείας Τρωϊκῆς ἐξαίρετον.

Vidi il mio sposo Ettore ucciso da Achille, Astianatte, il figlio che diedi al mio sposo, gettato dall'alto di una torre, quando i Greci occuparono il suolo di Troia. Io, che appartenevo a una famiglia libera, giunsi schiava in Grecia, dono di guerra scelto dal bottino di Troia per l'isolano Neottolemo.

Il matrimonio e la maternità di Andromaca – motivi di orgoglio nel primo tempo – vengono rovinati dalla guerra quando lei vede il marito morire e il figlio gettato dalla torre. Se prima arrivava come moglie “promessa” (δοθεῖσα, 4) nella casa di Priamo, ora se ne va da Troia come bottino di guerra “assegnato” (δοθεῖσα, 15) a Neottolemo. In quest'ultimo esempio, la risemantizzazione e il concomitante passaggio narrativo da uno stato emotivo a un altro è particolarmente evidente, e mostra come la transizione da un tempo ad un altro è marcata in senso degradante.

Terzo e ultimo livello temporale è quindi il presente a Ftia, connotato come il tempo della schiavitù (12). Si tratta del mondo attuale di Andromaca, che verrà ulteriormente elaborato e spiegato nei versi successivi.

1072, dove però non si parla di luoghi e il contenuto, seppur altamente emotivo, non è propriamente nostalgico (sebbene lo si possa intendere come una nostalgia proiettata al futuro, come se Medea cercasse di fissare nella memoria l'immagine dei figli di cui sa che proverà poi immensa nostalgia). Per quanto riguarda l'*Andromaca*, gli antichi scolasti – seguiti da alcuni critici e traduttori moderni – assimilano σχῆμα a πρόσχημα o καλλώπισμα, con l'idea di ‘vanto della terra d'Asia’ (cfr. e.g. Paley 1885, 49 *ad loc.*; Mastronarde 1994, 224; Albini 2015, 5; Barone 2021, 47).

Questi tre livelli sono costruiti attraverso l'uso di marcatori linguistici spazio-temporali che formano la struttura, lo 'scheletro' della narrazione con il suo senso deteriorante. Abbiamo già sottolineato la contrapposizione tra espressioni come ποθ' ('allora', 2) ο ἐν γε τῷ πρὶν [...] χρόνῳ ('nel tempo di prima', 5), e l'avversativo νῦν δ' (6).⁵ È interessante però che a questi tempi corrispondano anche dei luoghi, simbolicamente connotati a rappresentare ognuno dei tre stati emotivi finora evocati: il passato felice in Asia è seguito dalla catastrofe della guerra di Troia (si noti che Andromaca si autodefinisce come parte del 'bottino troiano', λείας Τρωϊκῆς, 15), sfociante infine nel triste presente a Ftia (16).⁶

La tragedia quindi, in sede di apertura, sfrutta le memorie per costruire un mondo possibile ambientato nel passato. Questo mondo si pone come comparativo positivo rispetto al presente attuale della trama, amplificandone così l'effetto patetico per gli spettatori, i quali capiscono perfettamente quanto il nuovo *status quo* non sia certo quello felice della vita in Asia, ma una condizione a malapena sopportabile.

Si può osservare che la nuova condizione di Andromaca è speculare rispetto a quella del passato, assumendo una connotazione negativa: ha un nuovo compagno di letto – seppur preso contro voglia (37-38) – e un nuovo figlio, che la porta ad avere qualche speranza nel futuro (26-28). Ma questa situazione è destinata a cambiare nuovamente per il peggio con l'arrivo di Ermione e il suo matrimonio con Neottolemo. Infatti, nel giro di qualche verso si scopre gradualmente che quello che sembrava il presente è, in realtà, già diventato passato recente. I primi tempi a Ftia, contrassegnati anche in questo caso da marcatori linguistici temporali quali πρὶν μὲν (26) e τὸ πρῶτον (36), vengono *ora* (καὶ νῦν, 41) catastroficamente peggiorati dalla vicenda che muove l'azione del dramma e ci fa entrare nel vivo della trama (39-42):

[...] βούλεται δέ με κτανεῖν,
πατήρ τε θυγατρὶ Μενέλεως συνδραῖ τάδε.
καὶ νῦν κατ' οἴκους ἔστ', ἀπὸ Σπάρτης μολῶν
ἐπ' αὐτὸ τοῦτο [...].

[Ermione] vuole uccidermi. Suo padre Menelao le dà man forte. Adesso è in casa; è venuto da Sparta con quello scopo.

⁵ Un *topos* della poesia trenodica. Cfr. Dué 2006, 14; Pattoni 2019.

⁶ Sul significato dei luoghi nel dramma sono interessanti le considerazioni di Conacher 1967.

Andromaca, perciò, cerca rifugio presso il santuario di Teti, invocando la protezione di Peleo e della sua casata in nome del matrimonio dell'eroe e della Nereide (42-46):

[...] δειματομένη δ' ἐγὼ
δόμων πάροικον Θέτιδος εἰς ἀνάκτορον
θάσσω τόδ' ἐλθοῦσ', ἦν με κωλύσει θανεῖν.
Πηλεύς τε γάρ νιν ἔκγονοί τε Πηλέως
σέβουσιν, ἐρμήνευμα Νηρηΐδος γάμων.

Ed io piena di terrore sono venuta a sedere a questo santuario di Tetide, vicino al palazzo, sperando di salvarmi. Peleo e i suoi discendenti lo venerano, perché ricordo delle nozze della Nereide.

Il santuario si presenta quindi esplicitamente come un luogo del ricordo, un vero e proprio *lieu de mémoire* nel senso inteso da Pierre Nora: simbolo di un tempo e di una situazione ormai trascorsi, atto a perpetuarne l'azione psicologica sul presente.⁷ Come l'Arco del Trionfo a Parigi può ricordare ai Francesi la gloria militare del periodo napoleonico, il *Thetideion* ricorda ai personaggi (e agli spettatori) il matrimonio di una coppia che ebbe come figlio uno degli eroi più gloriosi della Grecia – in forte contrapposizione con la situazione attuale di Andromaca, non sposa, ma schiava, e con un (secondo) figlio a rischio di morte prematura.

Se l'Asia, Troia e Ftia rappresentavano il susseguirsi di tre fasi temporali ed emotive diverse, il *Thetideion* si aggiunge come il luogo della situazione più attuale e contemporanea, una situazione di stallo e di crisi per il personaggio. In questa, il ricordo delle nozze divine di Peleo si propone come un nuovo 'barlume di speranza': crea, da un punto di vista narrativo, un'aspettativa positiva nel pubblico, la quale, tuttavia, si staglia su uno sfondo altrimenti catastrofico e negativo, generando così una certa tensione narrativa tra l'aspettativa (futura) e la realtà (presente).

In seguito, l'ultima parte del prologo è diviso in due. Al discorso di Andromaca segue un dialogo serrato con una serva (56-90). Qui ritorna il ricordo di Troia, quando la

⁷ Nora 1984-1992 è un'opera monumentale che analizza come la memoria collettiva francese si sia concentrata in simboli, luoghi e istituzioni – dai monumenti alla lingua, dagli anniversari ai musei. Nora distingue tra memoria viva e storia, mostrando come la prima si cristallizzi in 'luoghi' quando la società perde un rapporto diretto col passato. Per il caso italiano, vd. Isenghi 1997. Per la teoria di Nora in chiave più generica, vd. Erll 2011, 22-27.

serva contravviene a una norma di cortesia chiamando Andromaca ‘padrona’, sottolineando che era questo il modo in cui la chiamava nel tempo felice a Troia (56-60):

δέσποινα, ἐγὼ τοι τοῦνομ’ οὐ φεύγω τόδε
καλεῖν σ’, ἐπίπερ καὶ κατ’ οἶκον ἠξίου
τὸν σόν, τὸ Τροίας ἠνίκ’ ὠικοῦμεν πέδον,
εὔνου δ’ ἐκεῖ σοι ζῶντί τ’ ἢ τῶι σῶι πόσει
καὶ νῦν φέρουσά σοι νέους ἤκω λόγους [...].

Signora – con questo nome voglio chiamarti, perché in patria, quando abitavamo il suolo di Troia, così ti chiamavo e ti ero devota come lo ero al tuo sposo vivo – anche adesso vengo a portarti delle novità.

Si aggiunge un tassello a quel mondo possibile con cui Andromaca aveva aperto il dramma: la felicità della casa di Priamo e di Ettore si estendeva anche ai servi. Anche qui, ancora una volta, è per mezzo dei marcatori spazio-temporali che si riapre la finestra su quel passato felice (τὸ Τροίας ἠνίκ’ ὠικοῦμεν πέδον, 58; ἐκεῖ, 59), il quale viene contrapposto ad un terribile presente (καὶ νῦν, 60).

Andromaca, però, correggendo la serva, rende chiaro che lo stato presente delle cose, il suo mondo attuale, è un altro rispetto a quel mondo possibile (64-65):

ὦ φιλάτη σύνδουλε (σύνδουλος γὰρ εἶ
τῆι πρόσθ’ ἀνάσσει τῆιδε, νῦν δὲ δυστυχεῖ) [...].

O cara compagna di schiavitù – sì, compagna di schiavitù della tua signora di un tempo, che ora è in disgrazia [...].

Infine, dopo che Andromaca viene a sapere che Menelao ed Ermione sono intenzionati ad uccidere il figlio (mandato, nel frattempo, “in un’altra casa”, ἄλλους ἐς οἶκους, 48) e che di Peleo non si hanno notizie, il prologo si chiude con una breve monodia lirica da parte della protagonista, in cui questa ricorda ancora una volta la caduta di Troia, ribadendo il suo triste destino (91-116).⁸ La narrazione è qui più lunga e dettagliata, e va a toccare le cause putative del male presente: l’arrivo di Paride ed Elena a Troia (“non

⁸ Curiosamente in versi elegiaci. Ha probabilmente ragione Kamerbeek 1943, 57, il quale fa di quest’uso metrico un tratto caratterizzante di Andromaca come donna composta e padrona di sé pur nel dolore, a confronto con Medea o con l’Elettra di Sofocle, che intonano monodie anapestiche o in versi lirici disordinati.

una sposa, ma una sventura”, οὐ γάμον ἀλλὰ τιν’ ἄταν, 103), la distruzione di Troia, la morte di Ettore e lo scempio fatto del suo corpo da parte di Achille (108: “figlio della marina Tetide”, presso il cui altare ora siede in supplica, quasi a compensazione di quest’atto), e la schiavizzazione di lei.

Dunque, nel prologo, in cui si gettano le basi per l’interpretazione di tutta la tragedia a seguire, si presenta al pubblico un mondo possibile costituito dai ricordi del passato troiano, divisi in una sua prima fase felice, seguito da una seconda, catastrofica, caratterizzata dalla guerra e connotata come il momento cruciale in cui la vita di Andromaca prese una piega diversa e negativa, che portò alla situazione del presente.

L’aspetto interessante per la presente discussione è che Andromaca, sola davanti al pubblico, racchiude nel prologo la narrazione più ricca di elementi connotativi. Come si è visto, il passato è diviso in varie fasi e connotato ora nostalgicamente e orgogliosamente come il tempo felice del primo matrimonio, ora tristemente come il tempo della guerra, che conduce progressivamente all’infelicità del presente.

Come si vedrà nei paragrafi seguenti, tale mondo del passato non si ripresenterà ogni volta uguale a se stesso, ma sarà di volta in volta declinato secondo le necessità imposte dal discorso e dagli interlocutori con cui Andromaca si confronterà. Così, il quadro completo fornito nel prologo verrà ritagliato e filtrato attraverso una selezione operata da Andromaca nei diversi contesti discorsivi, in cui soltanto questo o quell’aspetto delle sue memorie si rivelerà adatto ed efficace nella situazione specifica.

2.2.2 Andromaca ed Ermione: ricordare conversando

Prima di analizzare il primo episodio – e quindi i primi esempi di utilizzo della memoria nei dialoghi da parte di Andromaca –, sembra opportuno rammentare alcune caratteristiche che emergono dagli studi sugli aspetti conversazionali della memoria. Si renderà così evidente un importante tratto di realismo nella rappresentazione dei dialoghi nella tragedia euripidea, che non sono soltanto frutto di invenzione artistica e stilizzazione, ma poggiano sulla mimesi del dialogo quotidiano.

Come gli studi di psicologia sociale e di analisi del discorso suggeriscono, nelle occasioni di conversazione quotidiana non è tanto la quantità di contenuti ricordati che cambia rispetto all’individuo che ricorda da solo, ma la loro qualità. Come osserva Astrid Erll:

[T]hrough memory talk and the cross-cuing that emerges as a result it is not so much that *more* is remembered, but first and foremost that the participants remember *differently*: Episodic memories are adjusted according to criteria of relevance specific to the group.⁹

Nelle situazioni di ricordo condiviso entra solitamente in azione il fenomeno denominato *audience design* o *audience tuning*, ossia la modulazione dei contenuti e dei toni del ricordo in base agli interlocutori cui l'individuo che ricorda si rivolge e agli stati emotivi del dialogo.¹⁰ La scelta e la presentazione di determinati ricordi, cioè, non avviene mai in modo indipendente, ma dipende dai contesti discorsivi nei quali questi si inseriscono. Tali contesti costituiscono la base, il 'terreno' di comprensione comune su cui gli interlocutori possono agire nel discorso.¹¹

Inoltre, come si è accennato nell'Introduzione, i ricordi solitamente hanno funzioni linguistiche pragmatiche nelle conversazioni. Spesso, infatti, sono efficaci mezzi di transizione e si possono trovare sia in conclusione, sia a metà, sia in apertura dei discorsi.¹² Di quest'ultimo caso è interessante il fatto che, come è stato osservato, un ricordo può fungere da transizione tra un dialogo a 'botta e risposta' e un discorso più lungo, spesso costituendo quindi una prefazione a tale discorso, con un certo grado di *tellability*, ovvero di rilevanza e interesse dei contenuti rispetto all'oggetto di discussione della conversazione. Vediamo dunque in che misura questi tratti si riscontrano nei dialoghi del primo episodio dell'*Andromaca*.

Il primo episodio ha inizio con Ermione che prorompe sulla scena in evidente contrapposizione con tutto ciò che Andromaca rappresenta. Quest'ultima, infatti, aveva esordito caratterizzandosi come una sposa felice nel mondo del passato, ricordando in maniera nostalgica sia l'asiatica Tebe, la sua terra d'origine, sia la casa di Priamo a Troia, cioè il luogo dove poi era stata la fortunata moglie di Ettore. Ermione, invece, riprende testualmente le parole di Andromaca per caratterizzare prima se stessa e poi la schiava troiana in maniera antitetica (147-151):

κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς
στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων

⁹ Cfr. Erll 2011, 89 (corsivi nell'originale).

¹⁰ Si vedano Clark & Murphy 1982; Fussell & Krauss 1989; Higgins 1992; Erll 2011, 89-91.

¹¹ Vd. Middleton & Edwards 1990, 26-28, 31-33.

¹² Sugli usi pragmatici della memoria nei discorsi all'interno di contesti conversazionali, vd. Norrick 2005.

οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἀπὸ
δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ' ἔχουσ' ἀφικόμην
ἄλλ' ἐκ Λακαίνης Σπαρτιάτιδος χθονὸς [...].

Questa corona d'oro che ho in capo e questi variopinti vestiti che indosso non
li ho portati qui dalla casa di Achille né di Peleo, ma da Sparta di Laconia.

Così come Andromaca ricordava il suo arrivo a Troia (ἀφικόμην, v. 6), Ermione ricorda ora il suo arrivo a Ftia (ἀφικόμην, v. 150) fornita di ricchi doni nuziali. A differenza della prima, però, la principessa spartana denigra la casa del suo sposo con l'intenzione di dare valore unicamente alla sua terra d'origine, la Sparta di Menelao (menzionato al v. 152).¹³

Questo ricordo recente – molto più recente, quanto meno, dell'arrivo di Andromaca a Troia –¹⁴ si configura come un atto linguistico dalle funzioni ben precise. Quella più immediata ed evidente, sul piano della mimesi drammatica, è l'intenzione di Ermione di aprire l'opposizione dialettica con Andromaca collocandosi in una posizione di superiorità rispetto all'interlocutrice. Mettendo in risalto il valore della sua provenienza, infatti, Ermione si conferma subito nella sua posizione di donna libera (ὥστ' ἐλευθεροστομεῖν, “così da parlare in libertà”, 153).

Per i fruitori del testo, tuttavia, il ricordo ha un'altra funzione. Esso caratterizza in modo negativo la principessa spartana. Innanzitutto perché, a differenza del ricordo felice e nostalgico di Andromaca, contraddistinto dalla valorizzazione della pienezza (la principessa arrivata nella casa del re piena di doni e pronta a darle figli ed eredi) quello di Ermione inizia con l'affermazione di una mancanza, segnalando, cioè, la casa di Peleo che non ha fornito niente alla moglie appena arrivata.¹⁵ Inoltre, il ricordo introduce il tema antispartano che pervade il dramma.¹⁶ Sparta, attraverso le parole di Ermione, viene

¹³ Sulla contrapposizione tra l'entrata in scena di Ermione e l'inizio della tragedia, cfr. Kamerbeek 1943, 57; Stevens 1971, 115; Kyriakou 1997, 11-12; Allan 2000, 58-59.

¹⁴ Cfr. Hom. *Od.* 4.1-19, quando Telemaco, al settimo anno dalla fine della guerra, si reca a Sparta da Menelao, dove trova i Lacedemoni in festa per onorare le nozze di Ermione con Neottolemo.

¹⁵ Cfr. Allan 2000, 59: “The dissonance between Andromache's former felicity and present catastrophe heightens our antipathy to Hermione's reckless abuse of power”.

¹⁶ La prima menzione di Sparta, in riferimento ad Ermione e Menelao, l'aveva già fatta il coro ai vv. 127-128, sebbene non ancora in modo così negativamente marcato, quando consigliava prudenza ad Andromaca: δεσπότηαις ἀμιλλᾶι / Ἰλιὰς οὔσα κόρα Λακεδαίμονος ἐγγενέταισιν; (“Con dei re spartani una troiana vuol lottare?”). Il tema antispartano sarà così presente nel dramma che, per alcuni critici, esso sarebbe il messaggio principale e la prima ragion d'essere dell'intera tragedia, come scriveva Kitto 1961,

connotata negativamente. Come ben osserva uno scoliasta, infatti, “Euripide, per schernire gli Spartani rappresentandoli come scorbutici agli occhi degli Ateniesi, attribuisce al personaggio spartano parole arroganti (ἀλαζονικὰ ῥήματα)”.¹⁷

Fino a questo punto, nessuna menzione dei ricordi di Troia, quel mondo possibile del passato costruito così attentamente da Andromaca nel prologo. È al v. 164 che troviamo un primo riferimento a quel mondo, quando Ermione dice esplicitamente alla rivale (163-169):

ἦν δ' οὖν βροτῶν τίς σ' ἢ θεῶν σῶσαι θέλη,
δεῖ σ' ἀντὶ τῶν πρὶν ὀλβίων φρονημάτων
πτῆξαι ταπεινὴν προσπείσειν τ' ἐμὸν γόνυ
σαίρειν τε δῶμα τοῦμὸν ἐκ χρυσηλάτων
τευχέων χειρὶ σπείρουσαν Ἀχελώϊου δρόσον
γνῶναί θ' ἴν' εἶ γῆς. οὐ γάρ ἐσθ' Ἔκτωρ τάδε,
οὐ Πρίαμος οὐδὲ χρυσός, ἀλλ' Ἑλλάς πόλις.

E se un uomo o un dio volesse salvarti, devi scordarti dei pensieri felici di un tempo e strisciare ai miei piedi, scopare la mia casa, versare l'acqua corrente da bacili d'oro e renderti conto della terra in cui ti trovi! Qui non hai né Ettore, né Priamo, né ricchezze. Sei in Grecia.¹⁸

Così il ricordo nostalgico di Andromaca, quel mondo del passato che dava sì enfasi patetica al presente, ma allo stesso tempo consentiva all'immaginazione di sperare in un futuro ugualmente felice, viene da Ermione stroncato enfaticamente e negato attivamente come possibilità per il futuro.

È evidente, quindi, come il ricordo viene ri-semantizzato sulla base delle funzioni discorsive del contesto dialogico, che non ne aumenta i dettagli in quantità, ma ne plasma necessariamente la qualità. Il ricordo di Troia non esiste in modo assoluto, ma prende forma in relazione ai bisogni contestuali del discorso, essendo mediato da esso. Nel discorso di Ermione il ricordo si configura come parte di una strategia discorsiva che mira

230: “This hard and brilliant tragedy is, not incidentally but fundamentally, a violent attack on the Spartan mind, on *Machtpolitik*”. Ma cfr. già Hyslop 1900 *passim*. Sembra però riduttivo e non del tutto giustificato dare un'importanza così centrale al tema, come osserva Stevens 1971, 11-12.

¹⁷ *Schol. ad Eur. Andr.* 150: [...] ὁ Ἑυριπίδης τοὺς Λάκωνας κωμωδῶν ὡς ἐχθροὺς τοῖς Ἀθηναίοις Λακωνικῶν προσώπων ἀλαζονικὰ ῥήματα προσάπτει. Trad. di chi scrive.

¹⁸ La traduzione di O. Musso è stata qui leggermente adattata da chi scrive.

alla sfida e alla prevaricazione sull'interlocutrice, piuttosto che alla conciliazione o alla costruzione di un dialogo di comune accordo.¹⁹

Un tale uso oppositivo delle memorie in contesti di dialogo è reso evidente dal confronto con il caso contrario, già incontrato prima nella trama, cioè quello delle memorie usate come mezzo discorsivo conciliatorio. Si fa qui riferimento al già citato intervento della serva (56-59) che veniva incontro ad Andromaca nella sua disgrazia, arricchendo il ricordo di Troia di un'ulteriore dimensione di familiarità e felicità.

Nel prosieguo del dialogo con Ermione, Andromaca seleziona il valore semantico e la funzione discorsiva specifica per le memorie che usa, adattandole al contesto dialogico in cui si trova in questa parte del dramma (non essendo più sola davanti al pubblico). La troiana, innanzitutto, ribatte al discorso della spartana trattandola come una giovane inesperta e insensata (184-185).²⁰ Quindi, dopo una serie di domande retoriche volte a far apparire ridicole le accuse di Ermione, rilancia la sua tesi, il suo argomento principale: non è la bellezza che conta in amore, ma la virtù (οὐ τὸ κάλλος ὃ γύναι, ἀλλ' ἀρεταὶ τέρπουσι τοὺς ξυνευνέτας, 208-209). E la virtù è relativa o, meglio, è frutto non di natura (*physis*), ma di convenzione (*nomos*).²¹ Andromaca procede, infatti, a sostanziare questa tesi attraverso un condizionale controfattuale: se Ermione fosse stata la moglie di un re tracio, in mezzo a un popolo per il quale è normale che un uomo abbia figli con molte donne, le sue attuali preoccupazioni le sarebbero valse l'accusa di 'insaziabilità di letto' (ἀπληστίαν λέχους, 218).

Infine, come secondo e ultimo argomento, Andromaca ricorre alle sue memorie personali. Queste conservano il valore nostalgico che avevano nel prologo, il quale però passa in secondo piano. Infatti, il contesto discorsivo che fa da cornice a tali memorie, e dal quale esse dipendono, richiede, più che la nostalgia, che suscita compassione, la forza dell'*exemplum* per assolvere alla funzione di controbattuta. Diventano, cioè, come era stato per Ermione, un atto linguistico che conduce non alla conciliazione tra le due, ma alla prevaricazione (222-225):

¹⁹ Si vedano a tal proposito gli studi di analisi del discorso sugli atti linguistici di 'supporto' o 'sfida' (*support and challenge*) nei contesti conversazionali, e.g. Burton 1980; Toolan 1985.

²⁰ La contrapposizione tra giovane età e anzianità è uno dei temi presenti lungo tutto il dramma, ed uno dei principali mezzi nella caratterizzazione dei personaggi di Andromaca, Ermione e, più avanti, Peleo. Cfr. Roisman 2023, 36-39.

²¹ Dicotomia notoriamente attuale nel discorso intellettuale dei tempi di Euripide. Sull'importanza dell'opposizione tra *nomos* e *physis* nell'*Andromaca*, cfr. Lee 1975; Vester 2009.

ὦ φίλταθ' Ἔκτορ, ἀλλ' ἐγὼ τὴν σὴν χάριν
σοὶ καὶ ξυνήρων, εἴ τί σε σφάλλοι Κύπρις,
καὶ μαστὸν ἤδη πολλάκις νόθοισι σοῖς
ἐπέσχον, ἵνα σοι μηδὲν ἐνδοίην πικρόν.

O caro, caro Ettore, io per farti piacere partecipavo ai tuoi amori, quando Cipride ti faceva cadere. E spesso diedi il latte ai tuoi figli illegittimi, per farti piacere.

Andromaca, dunque, attraverso il suo ricordo del tempo felice con Ettore, si colloca nella posizione di quelle donne tracie che, attraverso il controfattuale, aveva posto come *exemplum* di virtù. Quel mondo tracio non è una realtà lontana e irrilevante, ma era la sua realtà vissuta. Anche qui, si può osservare come Andromaca operi una selezione strategica del quadro presentato nel prologo, determinata dal contesto discorsivo: sceglie, cioè, di ampliare la memoria del suo felice matrimonio, preservandone l'aspetto nostalgico (φίλταθ', 222), ma lasciando maggiore spazio alla fierezza per il suo retto comportamento nel rapporto col marito.

A proposito di diversità e relatività di costumi, è opportuno osservare l'operazione dal punto di vista ateniese. Il mondo controfattuale costruito da Andromaca e usato contro Ermione non doveva essere così distante dalla realtà dell'Atene classica, dove era usuale – e consentito dalla legge – che i cittadini avessero rapporti e figli con donne fuori dal matrimonio legittimo.²² Sebbene non sia escluso che le ansie di Ermione potessero essere comprese e condivise da un pubblico ateniese, dove il marito poteva ripudiare la moglie quando voleva e la procreazione era senz'altro motivo centrale del legame matrimoniale, come alcuni critici hanno osservato,²³ la caratterizzazione negativa della spartana,

²² Vd. Wohl 2014, 5-7, mette in evidenza l'ambiguità del pensiero probabilistico, su cui si fonda il principio del controfattuale in Omero, nella retorica ateniese classica e nella filosofia di Aristotele.

²³ Ferrari 1971, 219, sostiene tale posizione argomentando che “secondo la prassi attica l'esistenza di un figlio maschio avuto da una concubina implicava, *in caso di sterilità della moglie legittima*, la possibilità di adozione (ποίησις) del νόθος, la legittimazione (ἐγγύησις) della concubina e il conseguente ripudio (ἀπόπεμψις) della sposa” (corsivo aggiunto). Tuttavia, la visione secondo cui la sterilità della moglie fosse un caso frequente nel diritto attico è esagerata, e probabilmente basata su un'idea che deriva dalla comparazione etnico-religiosa di matrice ottocentesca (vd. Fustel de Coulanges 1956, 51-52). Di simili casi nell'Atene classica si conosce solo quello di Meneclè (Isae. 2.7), in cui peraltro è assai probabile che fosse il marito quello sterile (Cohn-Haft 1995, 10). Più noto ed emblematico è l'esempio riportato da Erodoto (5.39-41), che però riguarda il re spartano Anassandrida, ben lontano, quindi, dalla prassi ateniese comune.

contrapposta a quella positiva di Andromaca, guida il pubblico ad empatizzare di più con la schiava concubina, che per molti versi si dimostra più affine agli usi e costumi ateniesi.²⁴

Perciò, il mondo ‘altro’ per il pubblico – rispetto, cioè, alla società ateniese – risulta essere quello di Ermione (quindi quello spartano), mentre l’alterità da lei denunciata e valorizzata positivamente da Andromaca corrisponde ad una prassi più familiare ad Atene. Questo, da un lato, portava ad empatizzare ulteriormente con Andromaca – l’ateniese poteva immaginare se stessa,²⁵ o la propria consorte nel caso del pubblico maschile, nella condizione di schiava concubina in terra altrui –, dall’altro, a riflettere sulla questione dell’identità civica nella stessa Atene, ovvero sulla differenza tra convenzioni di legge e stati di fatto.²⁶ Com’è reso evidente dal costante riferimento alla guerra di Troia sin dal prologo, queste ansie potevano essere facilmente messe in relazione, nella mente degli Ateniesi, con l’impresa bellica sostenuta da Atene nella Guerra del Peloponneso.²⁷

Vi è, infine, un altro elemento che poteva concorrere allo sviluppo dell’empatia nei confronti di Andromaca da parte degli Ateniesi, e cioè la loro competenza intertestuale. Infatti, la buona disposizione di una moglie a trattare con amore e ad

Si osservi, dunque, che, più che una vicinanza tra la vita quotidiana ateniese e le ansie di Ermione, queste ultime potevano far parte della caratterizzazione spartana del personaggio agli occhi degli Ateniesi. Sulla legge attica riguardante il matrimonio e il divorzio, nonché sulla condizione e l’adozione dei *nothoi*, cfr. Paoli 1930, 264-277; Harrison 1968, 1-96; MacDowell 1978, 86-108; Noreña 1998. Utile anche Sealey 1984 sul concubinato nell’Atene classica. Cfr. inoltre Seaford 1990, 168-171, sui problemi di successione dati da un secondo matrimonio nel teatro euripideo.

²⁴ Come scrive Vester 2009, 302: “Andromache does, however, recognize ideal Greek behaviour and denounces those who do not, suggesting that she is more Greek than those born as such. [...] Her relationship with Hector is cited to assert her standing as an ideal wife. In order to be supportive and to avoid resentment, she did not deny him affairs and even nursed his bastards [...]. She invokes Greek notions of restraint and modesty when telling Hermione that sexual matters are best kept quiet [...]. Like a good Athenian wife, she made the full transition into Hector’s household and did not, unlike the Greek spouse, privilege her father’s *oikos* over her husband’s”.

²⁵ La questione del pubblico femminile è notoriamente dibattuta. Carter 2011, 50 ss. (con bibliografia a favore e contro alla n. 15), discute il problema, argomentando ampiamente a favore della loro presenza. Per una prospettiva diversa e più cauta, cfr. Roselli 2011.

²⁶ Si veda Vester 2009.

²⁷ Sulla guerra e i suoi effetti su vinti e vincitori come tema portante del dramma, vd. Stevens 1971, 13-15; Roisman 2023, 35.

allattare i figli illegittimi del marito è valorizzata come lodevole già nell'*Iliade*. Uno scolio dell'*Andromaca*, infatti, ricorda Hom. *Il.* 5.69-71, dove si narra la morte di Pedeo, figlio illegittimo (νόθος) di Antenore, che la 'divina Teanò' (δῖα Θεανὼ) aveva nutrito "come i suoi stessi figli, per far cosa grata allo sposo".²⁸

Andromaca, dunque, seleziona tra le sue memorie personali le sezioni e i toni più adatti a suscitare empatia nei suoi confronti (da parte del pubblico) e a prevalere sul discorso della rivale.

È interessante sottolineare un altro aspetto dell'uso delle memorie da parte di Andromaca, che denota il realismo su cui poggia il discorso del personaggio, aumentandone la presa empatica sul pubblico. Si tratta di quella funzione pragmatica dei ricordi in contesti conversazionali a cui si è già fatto riferimento. Qui, infatti, come spesso accade nei dialoghi quotidiani, Andromaca usa il ricordo nella sua funzione di transizione tra un argomento e un altro.²⁹ A questo tratto di mimesi, che predispone l'enunciato ad una buona ricezione da parte del pubblico, si aggiunge l'efficacia retorica del valore esemplare dato dai contenuti del ricordo, posto in sede conclusiva come corollario del discorso sulla relatività o convenzionalità della virtù.

Occorre anche aggiungere che, mentre Andromaca connota positivamente le sue memorie, queste, come abbiamo detto, hanno pur sempre una funzione di prevaricazione sulla rivale nel dialogo, e così anche i tre versi con cui si conclude definitivamente il suo discorso. Qui la troiana ricorda non più la sua vita, bensì un fatto negativo che riguarda Ermione, ovvero i vizi della madre, Elena (229-231):

μη̄ τὴν τεκοῦσαν τῆι φιλανδρίαι, γύναι,
ζήτει παρελθεῖν τῶν κακῶν γὰρ μητέρων
φεύγειν τρόπους χρῆ τέκν' ὅσοις ἔνεστι νοῦς.

Non cercar di superare tua madre, donna, nell'attacco all'uomo. I figli
non devono imitare i cattivi costumi delle madri, se hanno senno.

Un fatto sul quale Andromaca insisterà ancora nella sticomitia successiva, correggendo o risemantizzando ancora una volta i ricordi della rivale (246-248):

²⁸ *Schol. ad. Eur. Andr.* 224. Il testo omerico recita quanto segue: Πήδαιον δ' ἄρ' ἔπεφνε Μέγης, Ἀντήνορος υἷον, / ὅς ῥα νόθος μὲν ἦν, πύκα δ' ἔτρεφε δῖα Θεανὼ / ἴσα φίλοισι τέκεσσι χαριζομένη πόσει δῖι. Testo greco ed. West 1998-2000. La traduzione dell'ultimo verso è quella di G. Cerri.

²⁹ In proposito vd. Norrick 2005, 1825-1829.

Av. ὀρᾷς ἄγαλμα Θέτιδος ἐς σ' ἀποβλέπων;
Er. μισοῦν γε πατρίδα σὴν Ἀχιλλέως φόνωι.
Av. Ἐλένη νιν ὤλεσ', οὐκ ἐγώ, μήτηρ γε σή.

And. Vedi la statua di Tetide che ti guarda?

Erm. Che odia la tua terra per l'uccisione di Achille.

And. La colpa è di tua madre Elena, non mia.

Alla fine, Andromaca ha la meglio su Ermione, facendo verosimilmente uscire di scena la rivale,³⁰ dopo un ultimo accesso d'ira da parte di quest'ultima, caratterizzato dalla sovrabbondanza di affermazioni (un misto di insulti e minacce), al quale la troiana risponde in modo parco e pacato (261-269); giusto il necessario, in sostanza, rispetto a quanto affermato dalla rivale. Dal punto di vista della pragmatica del discorso, Ermione viola la prima massima di Grice sulla quantità e si ritrae così dal principio di cooperazione, a differenza di Andromaca, che la rispetta e riesce così a prevalere sull'interlocutrice (agli occhi del pubblico).³¹

Il confronto tra le due donne è seguito dal terzo stasimo corale (274-308), nel quale si ricorda, come causa di tutti i mali, la contesa tra le tre dee e la colpa di Paride – un motivo comune nei drammi euripidei che trattano argomenti legati alla guerra di Troia, come ricorda Philip T. Stevens nel suo commento.³² Non sembra però il caso di ritenere, come fa Stevens, che per questa ragione il canto non abbia rilevanza in relazione alla situazione drammatica.³³ A differenza delle due rivali, le quali facevano uso di memorie personali come strategie discorsive di contrasto e prevaricazione per dare ragione del male del presente, il coro, in qualità di 'personaggio collettivo', ricorre ad una memoria culturale come mezzo conciliatorio per mettere in risalto, davanti al pubblico, la nota personale insita nei ricordi e nelle argomentazioni delle due donne. Un modo, quindi, per riportare il pubblico ad una prospettiva terza, dalla quale si possa riflettere sulla vicenda evitando l'eccessiva immedesimazione con uno o con l'altro personaggio. Nel ricordare

³⁰ Nonostante quest'ultimo dettaglio sia stato disputato da alcuni interpreti, tra cui Garzya 1963, 156.

³¹ Attraverso la teoria delle massime conversazionali, Grice 1975 spiega come le persone cooperino nella comunicazione per rendere gli scambi linguistici efficaci e comprensibili. Grice individua quattro massime del principio di cooperazione: Quantità (dire quanto serve), Qualità (dire il vero), Relazione (essere pertinenti) e Modo (essere chiari e ordinati).

³² Stevens 1971, 127.

³³ Stevens 1971, 127: "This song has no direct relevance to the dramatic situation".

Paride come causa pregressa dei mali del presente, infatti, il coro mostra come entrambe le concorrenti di prima avessero una parte di ragione. Da un lato, infatti, Troia uccise Achille – come sosteneva Ermione – in quanto, secondo il coro, a liberarsi del male avrebbe dovuto essere “colei che lo generò” (ἀ τεκοῦσά νιν, 295), cioè Ecuba che diede la luce a Paride o, *lato sensu*, la città di Troia che lo riaccolse e gli diede un ruolo sociale e politico importante; ma dall’altro fu Afrodite a causare l’”amara rovina per la Frigia infelice e la rocca di Troia” (291), e quindi, in ultima analisi, l’amore di Elena, denunciato da Andromaca.

In sintesi, l’uso delle memorie da parte di Andromaca risulta più efficace nel discorso rispetto a quello di Ermione. In ogni caso, come si è visto, tali memorie subiscono aggiustamenti, cambi di funzione e risemantizzazioni nel loro adattamento al contesto conversazionale in cui vengono (ri)evocate. Andromaca ha operato una selezione dei contenuti e dei toni emotivi del ricordo rispetto al quadro generale fornito nel prologo, mentre Ermione ha tentato di mettere in discussione il valore di tali memorie. Così, il mondo possibile costituito dal passato troiano ha subito un primo attacco per quanto riguarda il suo slancio potenziale verso il futuro. Vediamo ora come si evolve la situazione con l’arrivo di Menelao in soccorso di Ermione.

2.3 La memoria e la caratterizzazione dei personaggi

2.3.1 Andromaca e Menelao: *axion* e *khreia*, due *schemata* in contrasto

Finito lo stasimo corale discusso sopra, entra in scena Menelao, che esordisce annunciando di aver catturato Molosso (309-310), la prima preoccupazione di Andromaca, il figlio che lei aveva mandato via per proteggerlo. Mentre Ermione aveva accusato la troiana della sua scostumatezza straniera e del suo presunto ricorso a filtri magici, Menelao ora punta a minare l’intelligenza di Andromaca – ormai ampiamente dimostrata nell’agone precedente – affermando (312-313): ἀλλ’ ἐφηυρέθης / ἤσσον φρονοῦσα τοῦδε Μενέλεω, γύναι, “ma si vede che sei meno astuta di me, o donna”.³⁴

³⁴ Si osservi, comunque, che già nell’agone con Ermione si accennava all’uso dell’intelligenza (245), e alla definizione della *sophia* e della *sōphrosyne*. Su questi temi, cfr. Boulter 1966; Ferrari 1971.

Andromaca raccoglie il vituperio e risponde a pari tono. Con un atto linguistico di grande efficacia, infatti, si rivolge alla *doxa* personificata, lamentandone l'effetto amplificatore sulla vita di uomini che, in realtà, non valgono nulla. Implicita, ma chiaramente comprensibile, è l'accusa di arroganza rivolta a Menelao, la cui reputazione non sarebbe fondata su meriti sostanziali. A quest'affermazione di principio seguono tre versi talvolta considerati spuri (321-323),³⁵ in cui si ribadisce e si esplicita il concetto in forma di massima morale, dopodiché, per introdurre il vero e proprio discorso, Andromaca fa nuovamente ricorso al ricordo di Troia, risemantizzato e, ancora una volta, rifunzionalizzato sulla base del contesto discorsivo. Lo fa nella forma di una domanda retorica (324-325):

σὺ δὴ στρατηγῶν λογάσιμ Ἑλλήνων ποτὲ
Τροίαν ἀφείλου Πρίαμον, ὧδε φαῦλος ὢν;

Sei proprio tu, alla testa del fior fiore dei Greci, che togliesti un dì Troia a Priamo, tu così buono a nulla?

Mentre nel confronto con Ermione permaneva ancora una dimensione nostalgica nel ricordo di Troia, questa adesso sembra essere svanita del tutto, lasciando il passo all'orgoglio, sentimento più adatto al nuovo rivale, che è sicuramente più difficile da affrontare – non solo per il suo discorso, che si rivela più brutale e calcolatore di quello della figlia,³⁶ ma soprattutto per la sua posizione sociale di fronte al pubblico ateniese, per il quale Menelao, da uomo, sovrano e capo di famiglia, parte dalla più alta posizione concepibile. Non si tratta più, quindi, di ricordare al pubblico il passato felice a Troia per muoverlo a compassione ed empatia (gli *olbia phronēmata* denunciati da Ermione, v. 164), ma di enfatizzarne l'aspetto virtuoso per prevalere sull'avversario e svilirne lo status. Riducendosi a dibattere con una donna, e per di più schiava (327-328), infatti, Menelao, secondo Andromaca, non è degno della nobiltà di Troia (328-329): οὐκ ἀξιώ / οὔτ' οὖν σὲ Τροίας οὔτε σοῦ Τροίαν ἔτι, “non meritavi Troia né Troia meritava uno come te”.

³⁵ Diggle 1984, 291, a proposito di questi versi, scrive: *neque in τούς... ἀξιώσω structura uerborum probabilis neque in πλὴν... δοκεῖν sensus contextui accomodatus inest*. Potrebbe trattarsi dell'inserimento a testo di una glossa marginale, dato il carattere gnomico del contenuto, ma mi sembra preferibile sospendere il giudizio, data la scarsa evidenza a favore di un'espunzione.

³⁶ Allan 2000, 98.

Quella stessa nobiltà, per contrasto, mette in buona luce la virtù di Neottolemo, il quale ripudierebbe Ermione se Menelao decidesse di uccidere il piccolo Molosso (341-344):

οὐχ ᾧδ' ἄνανδρον αὐτὸν ἢ Τροία καλεῖ
ἀλλ' εἴσιν οἱ χρεῖ, Πηλέως γὰρ ἄξια
πατρός τ' Ἀχιλλέως ἔργα δρῶν φανήσεται,
ᾧσει δὲ σὴν παῖδ' ἐκ δόμων [...].

Troia non lo chiama 'vile'. Farà il suo dovere: si comporterà in modo degno di Peleo e di suo padre Achille e caccerà tua figlia di casa.

Come si è detto nell'Introduzione, esiste, a livello cognitivo, un legame stretto tra il ricordo del passato e l'immaginazione del futuro.³⁷ È su questa proprietà che fa leva l'affermazione di Andromaca. Il ricordo della dignità di Neottolemo (in contrasto con la 'pochezza' di Menelao) è sufficiente come garanzia sul suo comportamento futuro, per lo meno come strategia discorsiva. E il fatto che Andromaca parli al presente quando dice che Troia "non lo chiama 'vile'" (καλεῖ, 341), rende più incisiva la forza del ricordo: Troia esiste ancora e vive in lei.³⁸ Il mondo possibile del passato, messo 'sotto assedio' prima da Ermione e ora da Menelao, mantiene così la sua potenzialità immaginativa rivolta non solo al presente, ma anche al futuro.

Tuttavia, il coro non è convinto dal discorso, e ammonisce Andromaca sull'eccesso di parole nei confronti di un uomo come Menelao, richiamandola alla prudenza (364-365). Questo funge, per il pubblico, non solo da transizione, ma anche da guida a ciò che segue.

Gli sforzi retorici di Andromaca, infatti, non bastano di fronte a Menelao, e la sua strategia discorsiva si rivela inefficace. Nel confronto col re spartano, l'attacco a quel mondo del passato costruito e utilizzato da Andromaca fino a questo punto della trama è molto più violento. Menelao, infatti, apre il suo discorso stroncando direttamente il valore del passato di Andromaca rispetto al presente (366-369):

γύναι, τάδ' ἐστὶ σμικρὰ καὶ μοναρχίας
οὐκ ἄξι', ὡς φήεις, τῆς ἐμῆς οὐδ' Ἑλλάδος.

³⁷ Vd. cap. 1.2.3.

³⁸ Cfr. Stevens 1971 *ad loc.*: "The tense indicates that Andromache goes back in thought to the time when Troy still existed".

εὖ δ' ἴσθ', ὅτου τις τυγχάνει χρείαν ἔχων,
τοῦτ' ἔσθ' ἐκάστωι μείζον ἢ Τροίαν ἐλεῖν.

Donna, queste sono piccolezze, indegne, come dici, della mia posizione e della Grecia. Ma sappi: se si ha bisogno di qualcosa, questo è per ciascuno più importante della presa di Troia.

Il mondo possibile di Andromaca, che lei ha finora usato come termine di paragone rispetto al presente in senso nostalgico o di *exemplum* virtuoso, viene così privato di ogni valore 'contrattuale'. Mentre nel discorso della troiana è ridondante l'*axion*, attraverso il quale si privilegia l'orgoglio per la virtù di quel passato da contrapporre alla decadenza morale degli interlocutori, Menelao accantona questo valore contrapponendogli quello della *khreia*, ovvero la necessità o l'utilità del presente, come si evince dalla ridondanza lessicale di termini legati alla stessa radice nel suo discorso.³⁹ Così, lo spartano afferma (378-379):

μένων δὲ τοὺς ἀπόντας, εἰ μὴ θήσομαι
τάμ' ὡς ἄριστα, φαῦλός εἰμι κοῦ σοφός.

Se aspetto chi è assente e non faccio i miei interessi nel modo migliore, sono un buono a nulla, non un saggio.

Si rende qui evidente la risemantizzazione dei termini usati da Andromaca e la riqualificazione dei suoi ricordi: laddove lei definiva il *phaulos* sulla base del confronto col ricordo di Troia (325), Menelao replica che tale concetto – come anche quello del *sophos* – si definisce solo in relazione al presente.⁴⁰

L'interazione tra i due si può meglio comprendere in termini di *schemata*. *Axion* e *khreia* costituiscono due schemi diversi e concorrenti, entrambi potenzialmente validi per la necessità di dare valore al presente, e quindi agire su di esso. Il primo ha un funzionamento diacronico, retrospettivo: ogni azione presente va confrontata con elementi passati. In altre parole, ciò che è 'degnò' lo è in relazione a un modello formato sulla base di quanto si è già esperito. Ogni azione umana che si incontra, dunque, va

³⁹ Cfr. i vv. 368, 374, 377.

⁴⁰ Sulla caratterizzazione 'relativista' di Menelao, in contrasto con la caratterizzazione positiva che trova nell'*Iliade*, cfr. Allan 2000, 21: "He is reduced to a deceiver [...], and glib chauvinist [...], whose sense of honour has shrunk to a selfish relativism, which itself undermines his own epic achievements at Troy [...]".

confrontata con le azioni umane pregresse, e la valutazione che emerge da quel confronto guida la reazione nella situazione presente.

Il secondo *schema*, invece, quello della *khreia*, ha un funzionamento sincronico: la valutazione in questo caso non è basata sul confronto con elementi del passato, ma prevalentemente con quelli del presente. Entrambi i ‘metodi’ di valutazione, comunque, si avvicendano e creano precedenti nella vita dell’individuo, costituendo così *schemata* alternativi, contrastanti e dall’efficacia potenzialmente simile. Si tratta, quindi, di quale *schema* venga attivato di volta in volta in base alla sua efficacia potenziale nell’esperienza quotidiana dell’individuo.

Ora, entrambi i personaggi non solo attivano questi *schemata* nella mente del pubblico attraverso i loro discorsi, ma contribuiscono ad attualizzarli e modificarli attraverso la riflessione cosciente su di essi.⁴¹ Menelao, così, attraverso il suo discorso, incarna e lavora sul secondo *schema*, mentre Andromaca fa lo stesso con il primo, quello dell’*axion*. Il loro scontro dialettico, quindi, rappresenta in maniera simbolica quel contrasto tra *schemata* cognitivi in concorrenza.

Impostare in questi termini la questione, d’altronde, consente di interpretare in maniera più comprensibile la risposta di Andromaca, che ha disorientato svariati editori e critici del testo. Dopo una serie di versi in cui la troiana lamenta la scelta davanti alla quale è posta e, attraverso varie domande retoriche, si dichiara innocente e ingiustamente punita (384-393), segue un discorso che vale la pena di riportare per esteso (394-420):

οἴμοι κακῶν τῶνδ’· ὦ τάλαιν’ ἐμὴ πατρίς,
ὡς δεινὰ πάσχω. τί δέ με καὶ τεκεῖν ἐχρῆν
ἄχθος τ’ ἐπ’ ἄχθει τῶιδε προσθέσθαι διπλοῦν;
[ἀτὰρ τί ταῦτ’ ὀδύρομαι, τὰ δ’ ἐν ποσὶν
οὐκ ἐξικμάζω καὶ λογίζομαι κακά;]
ἦ τις σφαγὰς μὲν Ἴκτορος τροχηλάτους
κατεῖδον οἰκτρῶς τ’ Ἴλιον πυρούμενον,
αὐτὴ δὲ δούλη ναῦς ἔπ’ Ἀργείων ἔβην
κόμης ἐπισπασθεῖς· ἐπεὶ δ’ ἀφικόμην
Φθίαν, φονεῦσιν Ἴκτορος νυμφεύομαι.
τί δῆτ’ ἀ μοι ζῆν ἠδύ; πρὸς τί χρὴ βλέπειν;
πρὸς τὰς παρούσας ἢ παρελθούσας τύχας;
εἷς παῖς ὄδ’ ἦν μοι λοιπός, ὀφθαλμὸς βίου·

⁴¹ Vd. Cook 1994 sul ruolo della letteratura nell’aggiornamento degli *schemata* dei lettori.

τοῦτον κτανεῖν μέλλουσιν οἷς δοκεῖ τάδε.
οὐ δῆτα τοῦμοῦ γ' οὔνεκ' ἀθλίου βίου·
ἐν τῶιδε μὲν γὰρ ἐλπὶς, εἰ σωθήσεται,
ἐμοὶ δ' ὄνειδος μὴ θανεῖν ὑπὲρ τέκνου.
ἰδοῦ, προλείπω βωμὸν ἦδε χειρῖα
σφάζειν φονεύειν δεῖν ἀπαρτῆσαι δέρην.
ὦ τέκνον, ἢ τεκοῦσά σ', ὡς σὺ μὴ θάνηις,
στεῖχω πρὸς Ἄϊδην· ἦν δ' ὑπεκδράμηις μόρον,
μέμνησο μητρός, οἷα τλᾶσ' ἀπωλόμην,
καὶ πατρὶ τῶι σῶι διὰ φιλημάτων ἰὼν
δάκρυά τε λείβων καὶ περιπτύσσων χέρας
λέγ' οἷ' ἔπραξα. πᾶσι δ' ἀνθρώποις ἄρ' ἦν
ψυχὴ τέκν'· ὅστις δ' αὐτ' ἄπειρος ὢν ψέγει,
ἦσσαν μὲν ἀλγεῖ, δυστυχῶν δ' εὐδαιμονεῖ.

Ah, che disgrazia! O patria mia sventurata! Che debbo soffrire! Perché dovevo mettere al mondo un figlio e aggiungere dolore a dolore? Per raddoppiarlo?

Ma perché piango per queste cose, e non indago e tengo conto dei mali del presente? Ho visto assassinare Ettore e trascinarlo col carro e l'incendio di Troia. Io fui trascinata per i capelli schiava sulle navi greche. Giunta a Ftia, eccomi amante dell'assassino di Ettore. Che gioia c'è per me a vivere, dunque? A cosa devo guardare? Al passato o alla situazione presente?

[Indicando il figlio] Un solo figlio mi era rimasto, luce della mia vita, e hanno deciso di ucciderlo. No, no, se dipende dalla mia pur misera vita! La speranza è che si salvi. Sarebbe una vergogna non morire per un figlio.

[Abbandona l'altare e va verso Menelao] Eccomi nelle tue mani per essere sgozzata, uccisa, legata, impiccata.

[Si avvicina al figlio] O figlio, io che ti ho generato, vado nell'Ade perché tu non muoia. Se sopravviverai, ricordati di tua madre, di quali sventure ho patito prima di morire. E quando andrai da tuo padre per baciario, piangendo e abbracciandolo digli quel che ho fatto. Per gli uomini i figli sono dunque la vita. Ma chi si lamenta di esserne privo, soffre meno e nella sventura è felice.⁴²

⁴² La traduzione dei vv. 397-398, tralasciati da Musso, è di chi scrive, insieme alla divisione in paragrafi e a qualche leggero adattamento nei versi successivi. Il verbo ἐξικμάζω (v. 398), inteso come 'spremere', nel

I versi 397-398 (ἀτὰρ τί ταῦτ' ὀδύρομαι, τὰ δ' ἐν ποσὶν / οὐκ ἐξικμάζω καὶ λογίζομαι κακά;), che hanno suscitato molti dubbi fra editori ed interpreti moderni – i quali li hanno spesso emendati, trasposti o eliminati⁴³, sembrano a ben vedere un punto-chiave nel discorso di Andromaca. Il dubbio, a grandi linee, consiste nel fatto che è spesso sembrato strano che Andromaca esorti se stessa a considerare i mali del presente, contrapponendoli alla tragica fine della sua patria e all'aver partorito un secondo figlio, per poi procedere a lamentare nuovamente le disgrazie del passato.

Tale dubbio, però, si dipana se si tiene conto della dialettica in corso tra i due interlocutori, che contrappongono i due *schemata* opposti, ossia quello della valutazione sulla base del passato e quello che si basa sul presente.

Per cominciare, Menelao, sin dalla prima apparizione, aveva intimato ad Andromaca di 'ragionare' (λογίζου, 316) sulla situazione in cui si trovava. Andromaca, poi, difendendo la sua innocenza e ritenendo ingiusta la punizione a cui veniva sottoposta, aveva accusato Menelao di pensare solo agli effetti delle cose (che vengono dopo!), senza considerare le cause (τὴν ἀρχὴν ἀφεις / πρὸς τὴν τελευτὴν ὑστέραν οὔσαν φέρη; 392-393).

Perciò, il discorso di Andromaca mira a rovesciare i valori di Menelao. Così, introducendo il lamento sulla maternità, riprende il lessico della *khreia* sul quale poggiava il discorso di Menelao: τί δέ με καὶ τεκεῖν ἐχρῆν [...]; “che bisogno avevo di fare pure un figlio [...]?”⁴⁴.

In seguito (397-398) pone la domanda sul senso di lamentarsi di ‘questi mali’ (ἀτὰρ τί ταῦτ' ὀδύρομαι), anziché pensare ai problemi del presente, come vorrebbe la logica richiesta da Menelao. La lettura prevalente di questi versi, sin dagli scolasti antichi, vorrebbe che Andromaca qui si rivolga a se stessa (il che, tradotto liberamente, sarebbe da intendere nel modo seguente: “ma perché piangere per queste cose, invece che indagare e tenere conto dei mali del presente?”).⁴⁵ Tuttavia, come ho argomentato

senso di ‘tirare fuori fino all’ultima goccia della questione’, indica quindi ‘indagare approfonditamente’, seguendo Stevens 1971, 144 (il quale riporta un suggerimento di H. Lloyd-Jones) e Lloyd 1994 *ad loc.*

⁴³ Musgrave 1778 propose di trasporli con i vv. 404-405, Murray 1902 li espunse. Cfr. Stevens 1971, 143-144 *ad loc.* per un sunto della questione, con altri emendamenti proposti per singoli termini (in particolare ἐξικμάζω, il più problematico). Vd. anche Valle Salazar 2026.

⁴⁴ Trad. di chi scrive.

⁴⁵ Vd. *Schol. ad loc.*, dove si dice che Andromaca ‘riprende se stessa’: ἐπεὶ εἶπεν τί δέ με καὶ τεκεῖν ἐχρῆν ὡς ἐπιλαβομένη ἑαυτῆς ἐπήγαγεν ἀτὰρ τί ταῦτ' ὀδύρομαι.

altrove,⁴⁶ nulla impedisce di aggiungere una sfumatura a tale lettura e di ritenere che Andromaca non stia del tutto ‘riprendendo se stessa’, ma che stia anche, e soprattutto, rispondendo a Menelao. Non è tanto una domanda sincera che Andromaca si pone da sola, quanto piuttosto una domanda retorica, volta a rimarcare il peso del suo passato sulla situazione presente, verso la quale il rivale punta la sua attenzione. Si potrebbe ancora una volta tradurre liberamente in questo modo: “ma [mi chiedi] perché piango per queste cose, invece che piangere e calcolare i mali del presente?”.

Si tratta di un’ipofora, figura retorica che consiste nel porre una domanda a cui si dà anche risposta.⁴⁷ Ciò che segue i vv. 397-398, dunque, è la risposta alla domanda. Da ciò deriva un senso più lineare e comprensibile dei versi successivi, e si spiega perché Andromaca prosegua col ricordo delle disgrazie del passato (la morte di Ettore, l’incendio di Troia, la schiavizzazione di lei), con uno sguardo chiaramente negativo e ‘pessimista’. Attraverso questo elenco di ricordi, infatti, Andromaca fornisce le ragioni per cui, per lei, non ha senso pensare solo ai mali del presente.

Ai vv. 405-406, quindi, dopo aver considerato la sua vita, arriva alla conclusione che non c’è ragione per cui valga la pena di concentrarsi sul presente: τί δῆτά μοι ζῆν ἡδύ; πρὸς τί χρὴ βλέπειν; / πρὸς τὰς παρούσας ἢ παρελθούσας τύχας; “Che gioia c’è per me a vivere, *dunque?* A cosa devo guardare? Al passato o alla situazione presente?”. La particella connettiva δῆτα, tipica del dramma attico, ha qui un valore conclusivo.⁴⁸ Essa chiude, quindi, il ragionamento iniziato con la domanda posta ai vv. 397-398 e fa da transizione alla decisione finale di Andromaca.⁴⁹ Così, il pensiero si chiude in modo logico, con un inizio e una fine ben demarcati, prima di passare all’atto pratico. Perché considerare i mali del presente, se presente e passato sono ugualmente negativi? Il male del presente non è che l’ultimo di una serie, e Andromaca non può che comprenderli tutti

⁴⁶ Valle Salazar 2026.

⁴⁷ Sulla figura retorica dell’ipofora (anche nota come antipofora, rogatio, subiectio), cfr. Smyth 1920, 679; Lanham 1991, 87.

⁴⁸ Sul valore conclusivo di δῆτα, usato nelle interrogative, cfr. *LSJ* s.v.; Smyth 1920, 647; Denniston 1950, 269-274.

⁴⁹ Si noti che i personaggi euripidei spesso usano il sintagma τί δῆτα come conclusione e transizione dopo riflessioni sul passato o sul futuro, cfr. *Hel.* 56: τί δῆτ’ ἔτι ζῶ; (presente nei manoscritti, spesso emendato in τί οὖν ἔτι ζῶ sulla base di una citazione Aristofanea. Vd. Murray 1902; Méridier 1973; Diggle 1984 *ad loc.*). Ma cfr. anche *Hel.* 293; *HF* 1301: τί δῆτά με ζῆν δεῖ; *Med.* 1290; *Phoen.* 1615; *Tro.* 505. Vd. Allen - Italie 1970, 184 per altri usi del sintagma in Euripide.

insieme, dando senso al suo presente attraverso la narrazione del suo passato, che, come si è detto, assume un senso degenerativo e discendente.

Andromaca, dunque, svuota di senso lo *schema* proposto da Menelao inglobando, nella sua valutazione del presente, anche quella del passato. Non si può – sembra dire Andromaca – prendere una decisione sulla base della *khreia*, limitandosi a considerare le difficoltà del presente, senza tenere conto del passato (soprattutto perché la necessità o l'utilità, in passato, non ha prodotto solo esiti positivi, ma anche disgrazie). Non avrebbe dunque nessun senso per lei guardare solamente al momento contingente (τὰ δ' ἐν ποσίν, 397) per decidere sul suo futuro, dato che il corso del tempo, come dimostra il suo passato, rivela un senso degradante, un andamento decadente, che priva, quindi, il presente di prospettive future positive.

Così, l'unico futuro possibile per lei non è il suo, ma quello del figlio. Scegliendo Molosso, Andromaca rinuncia a ciò che sarebbe il suo interesse personale: la sua salvezza nel presente. D'altronde, chiedendo al figlio di ricordarla, trova il modo di sublimare, grazie alla memoria (comunicativa e, innanzitutto, familiare, si potrebbe dire), la prospettiva positiva per il futuro che non può ottenere personalmente, sigillando così definitivamente, se non la vittoria 'pragmatica' su Menelao, almeno quella morale. Attraverso l'atto linguistico 'ricordami', infine, Andromaca ripropone e riconferma lo *schema* che lei stessa rappresenta: ricordare il passato per valutare il presente.

Stavolta, la sua strategia si rivela più efficace, almeno sul coro, che la compatisce ed ammonisce Menelao (421-424).

Ciononostante, Menelao poi rivela il suo inganno: sarà Ermione a decidere della sorte di Molosso (425-434). In uno scambio in cui Andromaca punta a denigrare Menelao e i suoi modi spartani, vediamo che sarà stavolta Menelao a ricorrere al passato troiano, rifunzionalizzandolo contro l'avversaria (437-438):

Av. ἦ ταῦτ' ἐν ὑμῖν τοῖς παρ' Εὐρώται σοφά;

Με. καὶ τοῖς γε Τροῖαι, τοὺς παθόντας ἀντιδρᾶν.

And. È questa la sapienza spartana?

Men. Sì, per ricambiare i Troiani.

Si noti come Andromaca tenta ancora di rovesciare gli argomenti dell'avversario, che si era definito σοφός (379). Menelao, però, stavolta ricambia Andromaca con la sua stessa strategia, puntando ora non più sulla necessità del presente, ma sul passato.

Riconosciuta dalla reazione del coro l'efficacia del passato nella strategia discorsiva della troiana, anche Menelao tenta quella via, dando una nuova connotazione a quel mondo che finora era stato appannaggio esclusivo di Andromaca. Troia, quindi, è lo scenario delle disgrazie per i Troiani, i quali però non sono scervri di colpe. Menelao, così, prende parte alla logica della vittima adottata da Andromaca, ricordando le vittime achee durante la guerra.

Andromaca, tuttavia, persiste nella sua svalutazione morale degli spartani come fraudolenti e poco valorosi, e, ormai convinta che queste saranno le sue ultime parole, rincara la dose di invettiva contro Menelao ricorrendo ancora al passato (453-457):

ὄλοισθ'. ἐμοὶ μὲν θάνατος οὐχ οὔτω βαρὺς
ὅς σοι δέδοκται· κείνα γάρ μ' ἀπώλεσεν,
ὅθ' ἡ τάλαινα πόλις ἀνηλώθη Φρυγῶν
πόσις θ' ὁ κλεινός, ὅς σε πολλακίς δορὶ
ναύτην ἔθηκεν ἀντὶ χερσαίου κακόν.

Possiate perire [*scil.* voi Spartani]! Per me la morte che hai decretato non è così dura. Io sono morta quel giorno in cui perirono l'infelice nazione dei Frigi e il mio sposo, che più volte in battaglia ti ha fatto vedere che sei solo un vile marinaio, altro che un soldato.⁵⁰

Prosegue poi coerentemente con la sua visione schematica – grazie alla quale aveva preso la decisione di immolarsi per il figlio – e ne riconferma il valore. Stavolta, però, la sua funzione cambia: non si tratta più di prendere decisioni, ma di utilizzare la forza del passato (e la sua azione predeterminante sul futuro) a mo' di invettiva contro Menelao (461-463):

ἐπεὶ σὺ μὲν πέφυκας ἐν Σπάρτῃ μέγας,
ἡμεῖς δὲ Τροῖαι γ'. εἰ δ' ἐγὼ πράσσω κακῶς,
μηδὲν τόδ' αὔχει· καὶ σὺ γὰρ πράξιαις ἄν.

Se tu sei diventato grande a Sparta, noi lo siamo state a Troia. Se mi trovo in disgrazia, non darti arie per questo. Potrebbe succedere anche a te.⁵¹

⁵⁰ La traduzione di Musso degli ultimi due versi (ὅς σε... κακόν) è stata qui adattata da chi scrive per renderla più letterale.

⁵¹ Anche qui la trad. di Musso è stata leggermente modificata da chi scrive nel primo verso.

Si conclude così, per il momento, lo scambio, al quale segue il terzo stasimo, in cui il coro, biasimando l'assassinio voluto da Ermione, depreca la situazione in cui un uomo 'divide il letto' (δίδυμα λέκτρα, 465) con due donne.

Dopo lo stasimo, Andromaca compare, insieme a Molosso, davanti al palazzo, sul punto di sottoporsi all'esecuzione. Il tono qui è di nuovo triste e compassionevole, e il dialogo tra la madre, il figlio e il re si svolge in un alternarsi di metri eolici (prevalentemente gliconei e ferecratei) e anapesti, il che mette in risalto la contrapposizione di stati emotivi diversi (501-544). Andromaca, infatti, fa un ultimo tentativo per salvare il figlio. Puntando sulla compassione, esorta Molosso ad abbracciare le ginocchia di Menelao, pregandolo di essere risparmiato (528-529). Menelao, però, usa le memorie troiane ancora una volta, come schermo protettivo e giustificazione per aggirare tali suppliche compassionevoli (537-542):

τί με προσπίτνεις, ἄλιαν πέτραν
ἢ κῦμα λιταῖς ὡς ἰκετεύων;
τοῖς γὰρ ἐμοῖσιν γέγον' ὠγελία,
σοὶ δ' οὐδὲν ἔχω φίλτρον, ἐπεὶ τοι
μέγ' ἀναλώσας ψυχῆς μόριον
Τροίαν εἶλον καὶ μητέρα σὴν.

Perché ti getti ai miei piedi, così a supplicare una roccia marina o un'onda?
Io aiuto i miei. Non ho nessun motivo di amarti. Ho speso gran parte della mia vita per prendere Troia e tua madre.

Così, dunque, il passato costruito da Andromaca viene riutilizzato da Menelao. In ciò che segue, Andromaca perde progressivamente la parola, e quel mondo viene ampliato da altri personaggi, che se ne servono sia come mezzo retorico, sia come 'terreno comune' di contesa. Il significato del passato troiano verrà perciò contestato e negoziato nello scambio tra i personaggi, continuando a seguire parallelamente la trama, guidandone il senso e caratterizzando gli interlocutori in vari modi.

Nei prossimi paragrafi, perciò, vedremo innanzitutto come il passato troiano viene rinegoziato nello scambio tra Peleo e Menelao. Ci focalizzeremo in particolare sulla figura di Peleo, il quale prende le difese di Andromaca e, con la progressiva perdita di parola di quest'ultima, ne assume anche il ruolo di personaggio tragico, il cui destino verrà catastroficamente rovesciato nelle ultime parti del dramma. Vedremo, dunque, come le memorie biografiche su Peleo concorrono alla sua caratterizzazione anche grazie

alla relazione intertestuale con le altre versioni del personaggio, in particolare con quella omerica.

2.3.2 Peleo e l'importanza dell'*oikos*

2.3.2.1 *Peleo e Menelao: la negoziazione del ricordo*

Andromaca aveva costruito i suoi ricordi troiani connotandoli in vari modi per servirsene in contesti discorsivi diversi. Le connotazioni da lei usate si possono sommariamente raggruppare in tre forme. Troia era:

- a) La felicità della casa di Priamo, il passato da ricordare con nostalgia;
- b) L'esemplarità del matrimonio con Ettore (e dei rapporti familiari in generale), il passato a cui guardare con orgoglio;
- c) La tristezza della guerra, il passato rovinoso, la crisi e la transitorietà della fortuna umana, che suscitano pessimismo nei confronti del presente e del futuro.

Tuttavia, abbiamo anche visto come, attraverso il concorso di altri personaggi nell'atto di ricordare Troia e gli avvenimenti ad essa legati, la narrazione memoriale iniziata da Andromaca sia stata in parte piegata e risemantizzata. Mentre per Andromaca il ricordo negativo di Troia poneva come agenti della rovina gli Achei, Ermione aveva tentato di aggiungere un secondo punto di vista al quadro, ricordando i Troiani come gli assassini di valorosi guerrieri greci, *in primis* di Achille. Tale connotazione antitetica era stata poi ripresa anche da Menelao – il quale, tuttavia, si rifaceva ai ricordi solo in un secondo momento e in modo molto limitato nei suoi discorsi.

Dal momento in cui Andromaca inizia a perdere la parola, con l'entrata in scena di Peleo, il ricordo di Troia viene ripreso dai due re e così rinegoziato in parte attraverso il riutilizzo di toni e temi già presenti nei ricordi di Andromaca, con l'aggiunta di nuovi elementi, più adatti al nuovo agone dialettico.

Peleo innanzitutto ricorda il rapimento di Elena (592-595) per qualificare Menelao come *κάκιστε κάκ κακῶν*, 'il peggiore dei malvagi' (590), per aver lasciato incustodita la casa. Il discorso del personaggio sposta il centro dell'attenzione sulla casa, l'*οἶκος*, che assume un valore preciso nel dialogo e nel resto della tragedia.⁵² Il passato

⁵² Tanto che per Hartung 1844, 119, l'*oikos* di Peleo è il fulcro tematico della tragedia: "Nam in Pelei domo, non in Andromacha serva, summam tragoediae caussamque totam consistere, propositumque poetae fuisse

troiano, che è il terreno di scontro tra i due, viene rimodellato sulla base delle necessità retoriche dei due interlocutori, e viene usato per procurare autorevolezza a chi parla, costituendosi come mezzo discorsivo di prevaricazione.

In questa negoziazione di valori, reificati dal passato, il termine comune di paragone è la casa. Questa diventa, cioè, l'elemento del presente che dà valore positivo o negativo ai fatti del passato. Peleo, infatti, procede a portare in causa la morte dei soldati greci e in particolare di Achille, deprecando quante anziane madri e quanti anziani padri Menelao ha lasciato privi di figli nelle loro case (605-615). La morte di Achille, perciò, riguarda ora non il mero affetto paterno, ma la preoccupazione per le condizioni dell'*oikos*.

A ciò si aggiunge il sacrificio di Ifigenia (624), toccando così anche l'*oikos* di Agamennone, al fine di accrescere la colpa di Menelao. Questo crescendo arriva al culmine quando Peleo ricorda che Menelao lasciò impunita la colpa di Elena, non uccidendola quando avrebbe dovuto.⁵³

Menelao, in risposta, ripropone la narrazione, modificandone gli agenti e le parti in causa. Secondo lo spartano, infatti, Peleo sbaglia nel non cacciare di casa Andromaca, che ebbe parte nella morte di Achille (647-659). È nuovamente Troia, e i Troiani, la responsabile della perdita degli eroi greci e del deterioramento della casa di Peleo. Menelao, invece, si attribuisce un ruolo positivo nella vicenda, dato che la guerra, secondo lui, ebbe un ruolo educativo per gli uomini (ἡ δ' ὁμιλία / πάντων βροτοῖσι γίγνεται διδάσκαλος, 683-684). Quanto a Elena, l'Atride nega di aver agito male risparmiandola e ricorda l'uccisione di Foco da parte di Peleo (685-687).

Quel mondo del passato, le cui fondamenta erano state poste da Andromaca, viene così ricostruito, ampliato e riqualificato dai due contendenti. Lo scontro tra Peleo e Menelao ripropone molti degli usi del ricordo presenti nel dialogo tra Andromaca ed Ermione, in cui troviamo una diversa enfasi su temi già incontrati, ma passati in secondo piano. L'enfasi sull'*oikos* è uno di questi. Il benessere domestico diventa il metro di

ostendere, qua ratione illa domus propter societatem cum Lacedaemoniis initam sive affinitatem cum Menelao iunctam interierit, non admodum difficile est cognitu". Cfr. anche Steidle 1968, 128 ss.; Conacher 1967, 173.

⁵³ Disarmato e incantato dalla bellezza di Elena, un elemento della tradizione mitica che si trova sviluppato e problematizzato ulteriormente nelle *Troiane* (860-1059), ma che era ben noto già dall'epica e dalla lirica, e si trova anche in Ar. *Lys.* 155-156. Cfr. Stevens 1970, 172, e Lloyd 1994, 144, per una rassegna delle fonti antiche e ulteriore bibliografia.

paragone nella costruzione del ricordo, ciò che definisce il valore degli agenti e la loro autorevolezza nei confronti del presente.

2.3.2.2 *Memorie intertestuali nella caratterizzazione di Peleo*

La menzione di Foco da parte di Menelao consente di analizzare un altro uso delle memorie nel discorso a livello narrativo, ossia quello delle memorie intertestuali. Così come l'epica e la lirica corale, la tragedia necessariamente conta sulla memoria poetica del suo pubblico.⁵⁴ Le memorie autobiografiche dei personaggi aprono ai fruitori del testo drammatico le molte vie del mito, che vengono portate in causa per attualizzare il testo e costruire così il senso.

In particolare, le memorie intertestuali contribuiscono alla caratterizzazione dei personaggi, che possono essere confrontati con le loro versioni precedenti e alternative.⁵⁵ *Andromaca*, come gli altri drammi della saga troiana, è in costante comunicazione intertestuale con i poemi omerici e col ciclo epico troiano per esteso.⁵⁶ E così il personaggio di Andromaca viene ampliato, messo in primo piano rispetto al suo corrispettivo omerico, e la sua caratterizzazione come madre e moglie vittima della guerra, già presente in Omero, viene accentuata.⁵⁷ Menelao, come si è detto, viene invece sviluito rispetto all'*Iliade*, lasciando il senso di responsabilità e dell'onore che aveva nell'epica e assumendo un atteggiamento relativista, opportunistico e sciovinista.⁵⁸

Anche Peleo risente del peso del ciclo troiano, i cui avvenimenti passati (rispetto al 'presente' drammatico dell'*Andromaca*) costituiscono il terreno di scontro e di

⁵⁴ Sul modo in cui il linguaggio della memoria viene usato dagli autori antichi come tecnica letteraria atta a segnalare allusioni intertestuali ai lettori, vd. recentemente Adams 2022. Su epica e lirica, vd. Nelson 2023.

⁵⁵ Sulla caratterizzazione trans-testuale (*transtextual characters*) e le caratteristiche narrative della trans-finzionalità (*transfictionality*), cfr. Richardson 2010; Ryan 2008; Ryan 2014, 737-738.

⁵⁶ Si vedano Garner 1990, 132-134; Allan 2000, 4-39; Ambühl 2010; Davidson 2020, 509-510.

⁵⁷ Sulla caratterizzazione di Andromaca rispetto al personaggio omerico, cfr. De Romilly 1995, cap. 2; Muich 2010; Roisman 2023, 61-63; Allan 2000, 14-16. Proprio perché, come si è visto, Euripide usa moduli patetici e retorici per caratterizzare Andromaca come una donna intelligente in un momento di sofferenza, cercando l'empatia del pubblico, non condivido l'opinione di Méridier 1973, 99, secondo cui Euripide avrebbe trasfigurato l'ideale omerico di una giovane donna 'dolce e pura' in un'Andromaca che ragiona troppo e in modo sarcastico, riducendola alla stregua di "une Orientale de harem".

⁵⁸ Vd. Allan 2000, 20-21.

negoziante dei valori del presente. Anche il suo personaggio, come quello di Andromaca, viene messo in primo piano rispetto al suo corrispettivo iliadico, che viene così ampliato e arricchito.

Peleo nell'*Andromaca* è caratterizzato come un re anziano che non dimentica la perdita del figlio e che, nonostante la sua debolezza fisica, mostra ancora il coraggio e la prodezza proprie del suo passato eroico.⁵⁹ Tale caratterizzazione deriva non solo dalle qualificazioni da parte degli altri personaggi o dalle sue stesse affermazioni, ma anche da un continuo confronto con la sua versione omerica, dove il padre di Achille era spesso usato in scene altamente compassionevoli come paragone per Priamo, quando quest'ultimo va a chiedere ad Achille la restituzione del corpo del defunto figlio.⁶⁰ Nella tragedia di Euripide, infatti, Peleo viene spesso accostato a Priamo da Andromaca ed Ermione, e i costanti riferimenti alla morte di Achille richiamano ed espandono il quadro del vecchio padre privato del figlio presente nel poema omerico.

Questa immagine positiva e compassionevole di Peleo rischia, dunque, di essere incrinata dalla menzione di Foco. Menelao, infatti, introduce una memoria biografica di Peleo che funge da segnalatore intertestuale per il pubblico, ricordando altre versioni del personaggio. Così facendo, Menelao mette in luce un aspetto oscuro della vita di Peleo, che non si trova nella tradizione omerica e viene soltanto tangenzialmente menzionato nella lirica di Pindaro: l'uccisione del fratello Foco da parte sua e di Telamone.⁶¹ La vicenda era ben nota, come attesta la sua presenza anche nella perduta *Alcmeonide* (fr. 1 Bernabé), e doveva circolare per via di racconti orali in contesti connessi tradizionalmente e ritualmente con Foco, come la sua tomba ad Egina.⁶²

Menelao tenta così di sminuire il rivale, ricordando una versione 'negativa' di quest'ultimo, come se volesse ricordare al pubblico che Peleo non è soltanto quello compassionevole dell'*Iliade*, ma anche il fratricida ricordato in altri testi poetici. Ma

⁵⁹ Si veda di recente Rimerman 2022 sul tema dell'anzianità nella caratterizzazione di Peleo. Come si vedrà più avanti (cap. 4), il personaggio ha molto in comune con Iolao negli *Eraclidi*.

⁶⁰ Cfr. Hom. *Il.* 22.412-428; 24.485-512.

⁶¹ Cfr. Pind. *Nem.* 5.12-14. Secondo Paus. 2.29.9-10, Peleo e Telamone uccidono il fratello perché era nato da un'altra madre. Secondo Apollodoro 3.12.6, invece, essi lo uccidono perché "nei giochi agonistici Foco era il migliore" (trad. M. G. Ciani).

⁶² Paus. 2.29.9: "Presso l'Aiakeion c'è la tomba di Foco, un tumulo circondato tutt'intorno da uno zoccolo e sopra il quale è posta una pietra aguzza" (trad. D. Musti). Vd. *LIMC* VII, 1 s.v. Phokos III, per una rassegna delle fonti antiche sull'uccisione di Foco. Su Foco ad Egina, vd. anche Franchi 2017, 4-6, con ulteriore bibliografia.

questa sorta di guerra di memorie intertestuali si sviluppa a favore di Peleo, per il quale si aggiunge un secondo aspetto iliadico caratterizzante.

Peleo nell'*Iliade* non è, infatti, soltanto un paragone compassionevole per Priamo, ma anche un re che accoglie in casa e protegge i supplici perseguitati.⁶³ Così come aveva protetto Patroclo, Fenice ed Epigeo,⁶⁴ ora si trova a proteggere Andromaca e il piccolo Molosso. Nel poema epico si mette in evidenza la cura quasi paterna di Peleo nei confronti di questi esuli che arrivano supplici nella sua casa,⁶⁵ e questo aspetto si ritrova anche nel personaggio euripideo, soprattutto quando l'anziano re si rivolge a Molosso con le seguenti parole (722-724):

[...] ἔρπε δεῦρ' ὑπ' ἀγκάλας, βρέφος,
ξύλλυε δεσμὰ μητρός· ἐν Φθίαι σ' ἐγὼ
θρέψω μέγαν τοῖσδ' ἐχθρόν.

Vieni qui, bambino, tra le mie braccia. Aiutami a slegare la mamma. Ti
alleverò a Ftia nell'odio di costoro.

Questo passo suscitò qualche dubbio in Stevens, che si domandò il senso di una tale affermazione considerando che Neottolemo, il padre di Molosso, è vivo e in grado di far crescere il figlio.⁶⁶ Ma questa piccola deviazione dal livello referenziale del testo serve proprio ad avvertire il pubblico e i lettori che qui, per dare senso al testo drammatico, occorre distaccarsi dal piano letterale e ricorrere ad altri livelli simbolici, in particolare alla conoscenza intertestuale.⁶⁷ In effetti, l'aporia si risolve se si hanno in mente le narrazioni iliadiche su Peleo. Il verbo θρέψω ('nutrirò', 'alleverò') ricorda l'affetto paterno con cui il re di Ftia, nell'*Iliade*, è detto accogliere in casa i supplici, nutrendoli e crescendoli come figli, come si può osservare in particolare nel caso di Patroclo (Hom. *Il.* 23.89-90:

⁶³ Di questo argomento ho discusso più approfonditamente in Valle Salazar 2025.

⁶⁴ Epigeo: Hom. *Il.* 16.569-576. Patroclo: Hom. *Il.* 23.83-90. Fenice: Hom. *Il.* 9.474-480.

⁶⁵ In Hom. *Il.* 9.481, Fenice ricorda che Peleo "[lo] amò come un padre amerebbe il figlio" ([...] μ' ἐφίλησ', ὡς εἶ τε πατήρ ὄν παῖδα φιλήσῃ, ed. West 1998-2000, trad. G. Cerri).

⁶⁶ Stevens 1951, 182: "He seems to forget that Neoptolemus, the child's father, is expected to return".

⁶⁷ Si tratta di ciò che Michel Riffaterre definisce 'agrammaticalità', cioè un punto problematico nel testo che non si risolve con una lettura referenziale e letterale, ma ha bisogno, per la sua interpretazione, di più letture su diversi piani simbolici, tra cui quello dell'intertestualità. Cfr. Riffaterre 1978; Riffaterre 1981.

ἐνθά με δεξάμενος ἐν δώμασιν ἱππότη Πηλεὺς
ἔτρεφέ τ' ἐνδυκέως καὶ σὸν θεράποντ' ὀνόμηνεν.

Peleo, cavaliere, m'accolse allora nella sua casa,
mi allevò con amore, mi nominò tuo scudiero.⁶⁸

Si noti però che, richiamata la caratterizzazione iliadica di Peleo come protettore dei supplici, questa viene piegata al tema antispartano, ricorrente e rilevante nella tragedia.

Peleo è dunque un re anziano, ma ancora responsabile dell'*oikos*, che si serve di tutte le sue risorse per mantenere la propria autorità.⁶⁹ L'anzianità, da un lato, è un aspetto che condivide con il Priamo dell'*Iliade*, e tale sottotesto crea sul personaggio di Peleo un'aspettativa tragica, compassionevole. A questa aspettativa si accompagnano le memorie del passato eroico di Peleo, che lo caratterizzano (e lo fanno agire) come un re che offre protezione nel suo regno e nel suo *oikos* ai supplici perseguitati.

In seguito, nel quarto stasimo, il coro canta le imprese gloriose di Peleo, aggiungendo così altri sottotesti alla caratterizzazione del personaggio. Non più solo i ricordi iliadici (ed epici in generale),⁷⁰ ma anche quelli di tradizione lirica concorrono ad accrescere la stima del pubblico nei confronti del personaggio, dato che si ricorda la partecipazione di Peleo nella centauromachia, nella spedizione degli Argonauti e nella prima guerra di Troia.⁷¹ Euripide, così, costruisce un personaggio con cui poteva essere molto facile simpatizzare: un re e un padre onorevole e giusto, non più in forze, ma ancora pieno di spirito, destinato comunque ad una tragica fine.

⁶⁸ Testo greco ed. West 1998-2000, trad. G. Cerri.

⁶⁹ Rimerman 2022, 114-119.

⁷⁰ Ancora all'*Iliade* sembra rimandare il riferimento alla 'famosissima lancia' (δορὶ κλεινοτάτῳ, Eur. *Andr.* 792) con cui Peleo combatté i centauri al fianco dei Lapiti, alla quale potrebbe far riferimento Hom. *Il.* 16.140-144. Cfr. Méridier 1973 *ad loc.* Della lancia, data a Peleo da Chirone come dono nuziale, si faceva menzione anche nei *Cypria* (fr. 4 West), come ricorda Lloyd 1994, 152.

⁷¹ *Schol. ad 796* ricorda la menzione pindarica di Peleo nella prima guerra di Troia, cfr. Pind. fr. 172 Maehler. Ma si vedano anche Stevens 1971, 190-191, e Lloyd 1994, 152-153, sulla partecipazione dell'eroe nella centauromachia e nell'impresa argonautica, con relativi rimandi intertestuali e ulteriore bibliografia.

2.3.3 Oreste: il ritorno vendicativo di un passato negativo

Fino a questo punto della tragedia, abbiamo assistito a un dramma di supplica. Si è visto che i personaggi usano le memorie in vari modi, e questa varietà serve, tra le altre cose, a distinguerli e caratterizzarli in maniera rilevante per la trama. Così, Andromaca usa le memorie in maniera nostalgica e fiera, e si serve del passato ampiamente per valutare e decidere nel presente. La sua visione del passato, data la sua difficile situazione presente, è degenerativa: un percorso peggiorativo dalla felicità della sua condizione passata alla disperazione della rasentata morte sua e di suo figlio. Menelao, al contrario, si serve poco del passato e, data la sua condizione di potere – socialmente implicita nel personaggio, sebbene sia minata dalla superiorità retorica di Andromaca – dà preminenza alle necessità del presente. Solo nel confronto con Peleo, dove il bilancio delle condizioni di potere non è più così nettamente in suo favore, Menelao si rivolge più sistematicamente al passato, tentando di risemantizzare la guerra – tema connotato negativamente da Andromaca e dal coro per tutto il resto del dramma – come un vanto per lui piuttosto che come causa delle disgrazie che invece Peleo, in quanto re vecchio e sconsolato dalla morte di Achille, tende a sottolineare. Troia, per Menelao, non è dunque necessariamente una catastrofe, ma piuttosto una ‘scuola’ per veri cittadini-soldato. Al contrario Peleo, come Andromaca, fa largo uso del passato e Troia, per lui, è lo spazio e il tempo della corruzione e distruzione delle nobili casate dei re della Grecia, di cui Menelao è responsabile. È infine attraverso le memorie che si crea per Peleo un’aspettativa tragica importante, che lo accomuna al Priamo dell’*Iliade*. Se da una parte il suo ruolo positivo da protettore dei supplici ne innalza il personaggio, la sua insistenza sulla perdita di Achille ricorda quel destino tanto pianto per lui nel poema omerico e anticipa, così, il rovesciamento tragico che lo aspetta alla fine dell’opera.

Tuttavia, prima di assistere alla tragica fine di Peleo, la trama è inframmezzata da un breve episodio (802-1008, poco più di duecento versi) in cui si mostra la sofferenza di quella che prima era l’antagonista.⁷² Ermione, infatti, si pente delle sue azioni e si

⁷² La messa in secondo piano di Andromaca e la divisione dell’opera in tre parti distinte, che pongono al centro dell’attenzione la sofferenza di tre personaggi diversi (Andromaca, Ermione e Peleo), è stata la principale causa di giudizi negativi del dramma da parte degli studiosi, che per lungo tempo risentirono della tendenza a valutare la tragedia sulla base di principi di unitarietà aristotelici e schlegeliani. Si veda, a titolo di esempio, Hermann 1838, VIII: “Et profecto male composita est fabula. Nam et duas actiones [...] continet, et neutra illarum actionum ita uti debebat tractata est”. Ma vd. anche, più recentemente, Lesky

dispera per la probabile punizione, finché non viene salvata e portata via da Oreste. È quella che Anne P. Burnett identificò come la seconda delle tre ‘micro-trame’ di cui è composta l’*Andromaca*, una trama ‘di salvataggio’ (*rescue piece*), che si posiziona tra quella di ‘supplica’ e quella di ‘punizione divina’.⁷³

Ora, mentre, come abbiamo osservato, nella prima parte di questa tragedia il nesso tra passato, presente e futuro era spesso visto in una prospettiva pessimista, per cui la degenerazione del passato arrivava ad impedire una vera e propria valutazione positiva del presente e del futuro, nella scena di salvataggio di Ermione assistiamo a un uso narrativo diverso delle memorie.

Vi è, infatti, nel personaggio di Oreste, una riqualificazione della ricezione del passato, o, in altre parole, una reazione positiva alle memorie negative, che si contrappone a quella pessimista propria di Andromaca. È così che l’atto del ricordo contribuisce a delineare con chiarezza quale storia sia tragica e quale no. La storia di Andromaca e di Peleo, infatti, è quella che subirà il rovesciamento deteriore e compassionevole dato dall’ignoranza e dall’impotenza davanti ai fatti, e perciò la relazione tra le memorie di questi personaggi e il presente drammatico è stato, nella prima parte del dramma, peggiorativo e degenerante, guidando il pubblico in una direzione pessimista, lasciandolo presagire una fine negativa. Comunque, a questa visione deteriorante dell’effetto del tempo e delle azioni umane si è accompagnata una caratterizzazione positiva e simpatizzante dei personaggi in questione, il che pone quell’anticipata fine negativa in una prospettiva triste, compassionevole, tragica.

Questa prospettiva deteriorante e tragica viene enfatizzata dal suo contrario, che vediamo in atto nella scena di Oreste. Questa, infatti, non ha più al centro la vicenda di Andromaca, bensì quella di Ermione. Così, quella che era un’oppositrice diventa il soggetto della narrazione, e questo cambio di ruoli attanziali influenza la funzione

1996, 519: “[...] nessuno ha ancora dovuto cercare il motivo unificante dell’*Edipo* o della *Medea* per cui sarebbe meglio ammettere che l’*Andromaca* è costruita diversamente e *con minore solidità* rispetto alle opere citate” (corsivo aggiunto). Molti critici hanno cercato un principio di unità sulla base di un tema o di un personaggio, come Wilamowitz 1925; Erbse 1966; Steidle 1968; Garzya 1951; Mossmann 1996; Kitto 1961. Più sensate mi sembrano le interpretazioni di coloro che vedono nella tripartizione strutturale, e nella dinamica interazione tra le parti, la chiave per la comprensione del significato (o i significati) dell’opera, tra cui si vedano Ferrari 1971; Lee 1975; Burnett 1971, 130-156; Allan 2000, cap. 2; Roisman 2023, cap. 3.

⁷³ Burnett 1971, 130-156.

narrativa delle memorie rispetto alla struttura drammatica.⁷⁴ È evidente, infatti, che ciò che accadrà a Ermione si pone in opposizione alla vicenda di Andromaca. Il modo in cui il passato viene ricordato in questa scena, dunque, si oppone ed enfatizza gli usi del ricordo presenti nel dramma della supplica di Andromaca.

Tale contrapposizione si rende quanto più evidente nei discorsi di Oreste. Il giovane arriva all'improvviso per portare salvezza ad Ermione, la quale inizialmente sembra pentirsi delle sue malefatte (826-865), ma solo finché pensa di non avere una via d'uscita dalla nefasta posizione in cui si è messa.⁷⁵ Queste ansie spariscono con l'arrivo di Oreste, la cui promessa restituisce alla spartana la dimensione opportunistica che era propria anche di Menelao nelle scene precedenti.⁷⁶

Oreste, dal canto suo, presenta i suoi ricordi personali, legati anch'essi in qualche modo alla guerra di Troia. Così come nel prologo di Andromaca, Oreste narra un passato dal senso peggiorativo, degenerante. A lui, in primo luogo, Menelao aveva promesso Ermione in sposa (966-967). Questo prima della guerra di Troia, quando l'Atride la promise a Neottolemo, se quest'ultimo avesse distrutto la città (968-970). A questa prima sventura si somma il rifiuto di Neottolemo di cedere le nozze a lui, che si trovava in difficoltà per la sua condizione di esule matricida (971-978). E così Oreste fu costretto a rassegnarsi alla sventura e a ritirarsi (979-981).

I ricordi di Oreste connotano negativamente la guerra di Troia ancora una volta, riconfermandola come la causa anche della sua disdetta. D'altra parte, vengono caratterizzati negativamente sia Neottolemo sia Menelao, per ragioni diverse. Tuttavia, l'aspetto più interessante è ciò che questi ricordi producono nel presente drammatico, in contrasto con quanto accaduto per Andromaca.

Mentre Andromaca contrapponeva un primo tempo felice a un presente negativo e privo di speranza attraverso il progressivo deterioramento degli eventi nel passato, Oreste ora contrappone un passato ugualmente deteriorato non a un presente disperato,

⁷⁴ Sui ruoli attanziali nello sviluppo della struttura narrativa, vd. Greimas 1970; 1986, 172-191. Per ulteriore discussione del modello greimasiano in narratologia e nella semiotica del genere drammatico, cfr. Ubersfeld 1996, 43-87; Bal 2017, 166-176.

⁷⁵ Sono d'accordo con Lesky 1996, 514, secondo il quale il crollo di Ermione "non significa tuttavia il riconoscimento di una colpa morale, ma [...] è semplicemente dovuto alla paura di cui ora è vittima".

⁷⁶ Perciò, non sono d'accordo con quei critici che sostengono che il personaggio, in questa parte del dramma, suscita l'empatia o la simpatia del pubblico, come Burnett 1971, 145, per la quale Ermione riuscirebbe persino a farci dimenticare di Andromaca. Cfr. anche Garzya 1951; Lee 1975, 11-12.

bensi alla possibilità di un riscatto nel presente (982-986) e di una vendetta futura (993-1008).

Ora, perciò – dice Oreste (νῶν οὖν, 982) –, dato che sei in pericolo e ti trovi indifesa nella brutta situazione in cui sei piombata, ti porterò via da casa e ti consegnerò a tuo padre. Potente è il legame del sangue e non c'è miglior difesa di un parente.

Rispetto alle azioni di Menelao e di Neottolemo, quindi, la reazione di Oreste è quella di riqualificare positivamente i legami di sangue contrapponendo all'ingiustizia del passato la giustizia possibile nel presente – una giustizia, si intende, che per il pubblico è piuttosto una crudele vendetta.⁷⁷

L'ingiustizia di quel passato, poi, è ciò che giustifica anche la vendetta che Oreste ha pensato contro Neottolemo a Delfi (982-986), e che condurrà alla tragica fine della casa di Peleo. Il passato, così, mette in moto l'azione drammatica, ne motiva l'essenza. Il confronto con Andromaca è significativo. Oreste condivide con lei lo *schema* di valutazione del presente sulla base del passato, ma mentre per Andromaca il passato degenerante comportava un approccio pessimistico al presente, che precludeva la via al benessere futuro (almeno per se stessa, nel momento in cui doveva decidere se tenersi all'altare o salvare il figlio), per Oreste tale degenerazione crea l'attesa di una ricompensa. Il nesso causale tra passato, presente e futuro viene così ripristinato e riqualificato in maniera ottimista, 'positiva' – almeno dal punto di vista di Oreste – ma catastrofica nei suoi effetti sociali.

Tale riqualificazione, infatti, serve anche a delineare meglio ed enfatizzare l'elemento tragico alla fine del dramma. L'esito positivo della vendetta di Ermione ed Oreste è ciò che determina la perdizione finale di Andromaca e di Peleo – che potrà essere risolta soltanto da Teti *ex machina*. È chiaro, infatti, che a una tale varietà di usi del passato in forma comunicativa, la quale dipende sempre dagli stati d'animo e dagli obiettivi personali e situazionali dei personaggi, occorre trovare una soluzione, uno sbocco positivo, diverso dall'annientamento di ogni speranza e dai desideri di vendetta.

⁷⁷ Cfr. Kyriakou 1997, 21-26, sulla figura di Oreste, e, più in generale, sull'incapacità dei personaggi del dramma di superare i torti del passato in maniera sana.

2.4 La colpa di Oreste (e di Delfi): da memorie comunicative a memoria culturale

La tragedia si conclude con il racconto dell'uccisione di Neottolema, opera dell'inganno tramato da Oreste, a cui segue la lamentazione di Peleo e l'arrivo di Teti *ex machina*, con la promessa di una salvezza futura per la casata troiana e ftiota nella figura di Molosso, che avrebbe fondato il regno dei Molossi in Epiro.⁷⁸ Questo, da un lato, completa e soddisfa l'aspettativa positiva aperta sin dalle prime scene con l'importanza attribuita al *Thetideion* come *lieu de mémoire*, con la sua enfasi sul tema del matrimonio e quindi del benessere domestico. Dall'altro, culminano in queste ultime scene vari altri temi sviluppatisi nel corso della trama. L'enfasi sull'*oikos*, sulla famiglia, già introdotta con l'arrivo di Peleo – se non prima –, viene così messa in primo piano e portata a compimento nella sua dimensione più tragica.

Assistiamo dunque alla rovina della casata di Peleo attraverso l'uccisione del suo ultimo discendente legittimo, Neottolema. Questa fine era già stata anticipata, come si è detto, dal paragone del personaggio di Peleo con quello dell'iliadico Priamo, presente per gran parte della tragedia.

In questa sezione, però, vi è anche un commento significativo sugli usi del ricordo. Il messaggero, infatti, dopo aver raccontato le macchinazioni di Oreste e l'uccisione di Neottolema, attribuisce parte della colpa ad Apollo e chiude la narrazione con le seguenti affermazioni (1161-1165):

τοιαῦθ' ὁ τοῖς ἄλλοισι θεσπίζων ἄναξ,
ὁ τῶν δικαίων πᾶσιν ἀνθρώποις κριτής,
δίκας διδόντα παῖδ' ἔδρασ' Ἀχιλλέως.
ἐμνημόνευσε δ' ὥσπερ ἄνθρωπος κακὸς
παλαιὰ νεΐκη· πῶς ἂν οὔν εἴη σοφός;

Questo ha fatto il dio che dà oracoli alla gente, che rende giustizia all'umanità, al figlio di Achille che offriva riparazione! Si è ricordato, come un uomo cattivo, degli antichi rancori. Dov'è la sua saggezza?

⁷⁸ Sui nessi tra la tragedia e i Molossi d'Epiro, cfr. Robertson 1923; Allan 2000, cap. 5; Centanni 2011; Biraschi 2015, 146-147.

Tale commento, espresso da un narratore umano emotivamente coinvolto nella vicenda – si percepisce, infatti, la rabbia del servitore per l’uccisione del padrone Neottolemo –,⁷⁹ sebbene abbia Apollo come soggetto principale, richiama le azioni di Oreste, il vero ἄνθρωπος κακός dietro alla vicenda. È Oreste, infatti, che si è servito della memoria di ‘vecchie contese’ (παλαιὰ νείκη) per giustificare ed eseguire la sua vendetta personale. Proprio Oreste che, nelle sue versioni tragiche eschilee e sofoclee, è guidato dalla memoria dei morti, la quale normalmente fa da garante di una giustizia che va oltre i sentimenti personali e la memoria limitata dei vivi – il ricordo della morte di Agamennone, infatti, sancisce il dovere etico della vendetta –, nell’*Andromaca*, sembra seguire unicamente i suoi ricordi personali, i suoi risentimenti e la sua valutazione delle vicende passate.⁸⁰

Vi è, dunque, una riqualificazione negativa dell’atteggiamento di Oreste per quanto riguarda l’uso del passato. Mentre, come si è visto, il personaggio condivideva con Andromaca la disposizione alla valutazione del presente sulla base del passato, le differenze sono altrettanto o più evidenti. Oreste, infatti, ricorda soltanto i torti che gli sono stati fatti, e questa memoria, che suscita una prospettiva futura – attraverso un sentito bisogno di retribuzione –, non genera altro che una triviale e opportunistica vendetta personale, che lo colloca in linea con gli atteggiamenti propri di Ermione e Menelao.

Ma l’accusa del servo nei confronti di Apollo mette in risalto un altro aspetto significativo della memoria. Nel personificare il dio e richiamare le cattive abitudini delle persone, infatti, il discorso porta l’attenzione sull’inefficacia e la problematicità delle memorie umane, come messo in enfasi da Simondon e da Kyriakou.⁸¹

Alla fine, infatti, Teti riscatta Andromaca dal suo pessimismo, fornendo a lei e a Peleo un futuro, se non proprio ideale, quanto meno accettabile e più decente di quello definito dalle azioni negative dei personaggi. Oreste, al contrario, verrà punito per gli esiti violenti delle conclusioni che trae dai suoi ricordi. Teti, infatti, sancisce che la

⁷⁹ Cfr. Stevens 1971, 235: “The loyal servant of Neoptolemus is naturally full of bitterness against the god who has helped to destroy his master”.

⁸⁰ Cfr. Simondon 1982, 193-222, sulla differenza tra Eschilo e Sofocle, da un lato, ed Euripide dall’altro, nel trattamento del ruolo della memoria umana nella vendetta, spec. p. 222, su Euripide: “Cet aspect passionnel de la vengeance la place en dehors de toute éthique. La forme de mémoire qui nourrit le ressentiment et qui reste purement affective est bien différente de la mémoire considérée comme un devoir par les héros d’Eschyle et de Sophocle. Pour les personnages d’Euripide, sauf peut-être les Héraclides, la vengeance n’est plus que l’assouvissement d’un désir de revanche exacerbé”.

⁸¹ Cfr. Introduzione, cap. 1.1.

responsabilità della morte di Neottolemo resta tutta nelle mani di Oreste e dei Delfi (1239-1242), il che rende evidente anche che l'attribuzione della colpa ad Apollo era un ragionamento fallace, frutto dell'emotività del messaggero e di Peleo (1195-1196).

Teti, dunque, fa della morte di Neottolemo il contrario di quanto Andromaca voleva fare per la sua. Chiede, cioè, che il ricordo della morte venga preservato in modo esemplare. Ma mentre Andromaca promuoveva un ricordo positivo della sua morte, per via orale e comunicativa, all'interno del quadro sociale della famiglia, Teti, prima di indicare la via di salvezza per le casate di Peleo e di Andromaca, promuove il ricordo collettivo negativo di una colpa da espiare, attraverso un *medium* esterno e concreto, perciò destinato ad una durata maggiore: la tomba di Neottolemo, “vergogna per i cittadini di Delfi” (Δέλφοις ὄνειδος, 1241). La tragedia, così, reinterpreta, ri-mediandola, una memoria culturale greca, fungendo quasi da commento al monumento materiale presente a Delfi già ai tempi di Euripide, come attestano altri autori contemporanei.⁸²

La problematizzazione delle memorie umane, dunque, trova una soluzione che, sebbene sia sancita simbolicamente dal personaggio divino, ha una forma umana e sociale rappresentata dalla tomba e dal culto dell'eroe. Questo oggetto e questa pratica rappresentano la forma in cui la società espia le sue colpe e, mantenendo la loro memoria, può costruire un'identità migliore per il presente e per il futuro.

La fine della tragedia, dunque, porta a conclusione vari fili aperti nel corso della trama e si presenta, tra le altre cose, come una riflessione sulla memoria. Da una parte, infatti, le memorie comunicative e, in particolare, gli effetti collettivi delle memorie personali vengono problematizzati per la loro relatività e dipendenza dalle emozioni dei singoli.⁸³ Dall'altra, vengono affermati il valore e l'efficacia di un *medium* di memoria materiale ed esterno ai fini della tradizione delle memorie collettive. Al personale, quindi, si contrappone il sociale, dove si ravvede la soluzione del conflitto. In una sorta di contrappasso, il *palaion neikos* di Oreste sarà così ricordato efficacemente in futuro grazie al monumento materiale costituito dalla tomba di Neottolemo, che permarrà a reclamare

⁸² Pind. *Nem.* 7.43-48; Pherec. Fr. 64 Jacoby. Cfr. anche Paus. 10.24.6. Sulle tradizioni mitiche riguardo alla morte di Neottolemo a Delfi, cfr. Stevens 1971, 1-2; Woodbury 1979; Fowler 2014.

⁸³ Cfr. Kyriakou 1997, 8: “The legacy of the past turns out much trickier to chart, and deal with, than what the characters in the play believe. Both their utterances and their actions are revealed inadequate and Euripides' way of presenting this inadequacy is one of the most intriguing aspects of this little appreciated play”.

l'espiazione del crimine per via del semplice ricordo 'vergognoso' della responsabilità non solo del personaggio mitologico di Oreste, ma anche degli abitanti storici di Delfi.

2.5 Conclusioni

Nel presente capitolo, dunque, si sono analizzati vari aspetti degli usi delle memorie da parte dei personaggi dell'*Andromaca*. Nella prima sezione del dramma, si è visto che Andromaca narra le sue memorie organizzandole e qualificandole in senso peggiorativo, deteriorante: dalla felicità dei primi tempi alla rovina della sua casa e del suo matrimonio, al tempo presente della schiavitù e della crisi. Nel prologo, quindi, viene fornito un quadro completo della prospettiva del personaggio sul proprio passato, che, pur rivelando un progressivo declino, tende a mantenere quell'elemento nostalgico che offre una certa speranza per il futuro. Il passato felice prima della guerra di Troia si staglia come un mondo possibile rispetto al presente drammatico, e dà origine, per il pubblico, ad una certa tensione tra quel passato narrato dal personaggio, il presente dell'azione drammatica, e le prospettive sul futuro immaginabile.

Il quadro costruito da Andromaca verrà poi filtrato nei suoi incontri con i personaggi antagonisti, Ermione e Menelao, in modo che segue, molto realisticamente, gli usi delle memorie nel discorso in situazioni conversazionali. Andromaca, cioè, mette in atto il cosiddetto *audience tuning*, ovvero la selezione e modulazione dei suoi ricordi sulla base dei contesti discorsivi di volta in volta occorrenti. Così, i suoi ricordi sono connotati ora nostalgicamente, ora orgogliosamente, ora pessimisticamente, a seconda delle necessità discorsive e dell'andamento narrativo della *pièce* drammatica.

D'altro canto, in particolare nel confronto con Menelao, la memoria si rivela un tratto caratterizzante importantissimo del personaggio stesso di Andromaca, tanto che il suo scontro con il re spartano si può interpretare come il confronto simbolico tra due *schemata* cognitivi opposti e concorrenti: da una parte la valutazione del presente sulla base del passato, dall'altra la considerazione esclusiva dei bisogni del presente ai fini dell'azione e della presa di decisioni.

Se da un lato quest'uso del discorso garantisce ad Andromaca la vittoria retorica e morale sugli avversari, dall'altra la condizione di potere in cui questi ultimi si trovano – almeno fino all'arrivo di Peleo – la privano della soddisfazione dei suoi desideri. Viene così messa in discussione la potenzialità benefica e positiva dei ricordi di Andromaca.

Quella tensione verso un immaginabile futuro viene gradualmente smontata e interrotta, lasciando Andromaca nell'impossibilità di pensare a un futuro migliore per sé e portandola a vedere, nel ricordo di sé da parte del figlio e della famiglia in generale, l'unico esito positivo della sua vicenda.

L'arrivo di Peleo, però, cambia inaspettatamente in meglio la situazione per la troiana e per il figlio. I ricordi di Peleo e Menelao riprendono il passato troiano già costruito da Andromaca, che diventa il terreno di negoziazione dei valori del presente. Il termine comune di paragone di questi valori diventa l'*oikos*, tema che passa così in primo piano nella trama. Mentre Menelao difende il suo ruolo positivo nella guerra, tentando di riqualificare il conflitto come una sorta di educazione civile e militare, Peleo insiste sulla connotazione negativa già data da Andromaca, puntando l'attenzione sulla rovina che Troia ha comportato per molte famiglie di tutta la Grecia.

In questo scontro dialettico, le memorie, in particolare quelle biografiche, fungono anche da marcatori d'intertestualità, rimandando il pubblico ad altri testi pertinenti rispetto alla vicenda e ai personaggi in causa. Si è visto, dunque, come Peleo, con la sua enfasi sull'*oikos*, ricordi il Peleo dell'*Iliade*, un protettore di supplici nella propria casa, ma anche un anziano re destinato alla rovina della sua casata, come lo era stato Priamo prima di lui. L'aspettativa sul destino tragico, dunque, viene aperta così dalla caratterizzazione del personaggio di Peleo, nella quale le memorie hanno un ruolo fondamentale.

Finita la parte di Andromaca, dunque, si assiste alla scena di Oreste ed Ermione. Qui, viene ristabilito – e al contempo problematizzato – il legame tra memoria del passato e prospettive future. Oreste, infatti, condivide con Andromaca un passato degenerante e un presente negativo, ma, al contrario della troiana, questo senso declinante suscita in lui la necessità di una retribuzione o compensazione futura. Questa si traduce nella vendetta su Neottolemo, che si configura strutturalmente come la causa della fine tragica di Peleo e della sua casata. La prospettiva di Oreste, seppur per lui positiva, mette dunque in risalto la dimensione tragica dei personaggi di Andromaca e di Peleo.

Infine, però, questa prospettiva futura sfociante nella vendetta viene problematizzata e, in ultima analisi, condannata dall'intervento di Teti *ex machina*, la quale, da una parte, concede la salvezza e la prosperità futura alle stirpi di Andromaca e di Peleo attraverso la figura di Molosso, dall'altra sancisce la colpa di Oreste e degli abitanti di Delfi per l'assassinio di Neottolemo. Insieme alla prospettiva vendicativa, dunque, viene problematizzata anche la varietà e la relatività di utilizzi delle memorie

individuali e orali, mentre si dà rilievo al *medium* materiale delle memorie che da personali diventano collettive e – per il pubblico antico della tragedia – culturali.

L'*Andromaca*, dunque, si rivela un testo culturalmente rilevante per la riflessione sul valore della memoria, sulle sue funzioni nel discorso, sul suo peso nelle situazioni di crisi individuale e collettiva, e sull'efficacia delle sue forme, tra l'individuo e la società. Il problema del ricordo, e delle sue conseguenze sul presente e sul futuro, viene scandagliato e visto da varie prospettive, sia sul piano individuale sia su quello collettivo, arrivando a una sorta di gerarchizzazione delle memorie: mentre la memoria comunicativa è problematica, la memoria culturale, mediata da oggetti e pratiche esterne, dovrebbe garantire una soluzione più efficace e più duratura alle azioni nocive delle persone. Questi *media* culturali, tuttavia, non sono esenti da aspetti problematici, come lo *Ione* consentirà di osservare, nel prossimo capitolo.

3. *Ione* e gli ‘strumenti del ricordare’: memorie mediate e ri-mediate

3.1 Introduzione

Lo *Ione* è, come è stato osservato, un perfetto esempio di tragedia complessa e coinvolgente secondo l'ideale aristotelico, poiché mette in scena il riconoscimento vicendevole dei personaggi (*anagnōrisis*) mediante un rovesciamento della trama (*peripeteia*).¹ Eppure, nell'opera non sarebbe possibile alcun riconoscimento senza un ingrediente fondamentale: la memoria. Ancora più dell'*Andromaca*, dove, come abbiamo visto, si mettono in evidenza le forme che il ricordare assume nel dialogo, nello *Ione* si esplorano e si problematizzano le varie forme e funzioni dei ricordi individuali e collettivi.

La presente discussione non verterà tanto sui contenuti mitostorici della tragedia, quanto sul grado di riflessione che il testo drammatico presenta intorno alle forme stesse del ricordo. In particolare, *Ione* si propone come una riflessione intorno ai *media* della memoria. Che ‘messaggio’ il testo drammatico offre al suo pubblico di lettori e spettatori sulla mediazione delle memorie? Qual è la relazione tra individui, *media* e società/cultura nel dramma?

Per rispondere a tali domande, sarà utile innanzitutto rivedere, da un lato, gli studi critici sullo *Ione* che hanno posto l'enfasi sul grado di ‘autocoscienza’ del genere teatrale quale *medium* artistico e comunicativo (considerato nella sua doppia dimensione poetica e visiva); dall'altro, quelli che si sono occupati del ruolo della tragedia nella costruzione di memorie culturali. Dopodiché, si illustreranno le nozioni fondamentali fornite dai *media studies*, che consentiranno di rispondere ai detti interrogativi attraverso un quadro teorico chiaro. Così, sulla base di queste premesse, si analizzeranno prima il ruolo dei *media* nella costruzione di memorie personali e culturali da parte dei personaggi, e in seguito si illustrerà in che modo la tragedia ammonisca il suo pubblico sulle potenzialità, ma anche i pericoli delle ‘memorie mediate’.

¹ Zeitlin 1989, 145; Arnott 1996, 110. In modo più vago, già Whitman 1974, 73: “The plot is of the kind that Aristotle called the best”. Cfr. Arist. *Poet.* 1450a-1452a su *anagnōrisis* e *peripeteia*.

3.2 Metateatro, memoria e (ri)mediazione

“Ceci n’est pas une pipe”, recita l’iscrizione sul famoso quadro in cui Magritte rappresenta, in modo realistico, precisamente una pipa. *La Trahison des images* è uno dei più efficaci ed iconici esempi di metapittura del secolo scorso. Racchiuso nella rappresentazione di un solo oggetto, banale e quotidiano, si trova un ragionamento profondo sul legame, impercettibile se non portato a livello cosciente, tra le immagini, le parole e ‘le cose’ – per rendere omaggio a uno degli interpreti più illustri dell’opera, Michel Foucault.² Vi si trova soprattutto la problematizzazione di tale legame. Il quadro di Magritte, infatti, spezza il rapporto tra significato e significante, rendendo lo spettatore consapevole dell’illusione di realtà creata dalla doppia mimesi della rappresentazione pittorica e del linguaggio verbale.

La Trahison des images è un esempio moderno molto simile allo *Ione* euripideo per tre aspetti. Innanzitutto, per l’autocoscienza del genere artistico (la metapittura, nel caso del quadro di Magritte; il metateatro, nell’opera di Euripide). In secondo luogo, per la riflessione che il quadro stimola sulla natura mediata della realtà. Infine, per il tema dell’illusorietà legato a tale natura mediata.³ Nei paragrafi seguenti si vedrà innanzitutto, attraverso una revisione della letteratura critica, in che senso la tragedia si riveli ‘autocosciente’ come *medium* artistico.

3.2.1 Metateatro e metapoetica nello *Ione*

La nozione di metateatro, sin dalle sue prime applicazioni alla tragedia greca nei primi anni Ottanta, è passata in misura crescente in primo piano negli studi critici.⁴ Il metateatro, com’è noto, si ha quando l’opera drammatica riflette su se stessa, mostrando sulla scena o sulla pagina teatrale vari aspetti del mondo del teatro. In parole povere: teatro che parla di teatro. Nell’ambito della tragedia, fu molto influente l’uso della nozione da parte di Charles Segal nel suo studio delle *Baccanti*. Segal diede la seguente definizione di

² Foucault 1973.

³ Come osserva Martin 2018, 13, autore di una delle più recenti ed esaustive edizioni commentate dell’opera: “The elusiveness and unreliability of myths is thus a problem that Euripides appears to highlight as we approach the story of Ion”.

⁴ Per una recente messa a punto della nozione da un punto di vista teorico e vari casi di studio dal mondo antico, si veda Paillard & Milanezi 2021.

‘metatragico’: “This self-conscious reflection by the dramatist on the theatricality and illusion-inducing power of his own work, on the range and the limits of the truth that the dramatic fiction can convey, I call the metatragic dimension of the play”.⁵

Di questa definizione ci interessano, in questa sede, due aspetti interrelati. Da un lato, l’autocoscienza del genere artistico: nel nostro caso, il teatro tragico. Dall’altro, il tema dei limiti della verità e della finzione (teatrale e non solo).

Entrambi gli aspetti sono molto presenti nello *Ione* e sono stati ampiamente esplorati dalla critica. Froma Zeitlin, nel suo articolo seminale sui ‘misteri dell’identità’ nello *Ione*, li trattò entrambi e fu tra le prime a mettere in evidenza l’aspetto della metateatralità, ossia la presenza di vari drammi all’interno della trama.⁶ Già prima di lei Anne Pippin Burnett aveva osservato che in essa ci sono tre trame diverse, intrecciate tra loro e condotte dai due personaggi principali – Creusa sviluppa una trama di vendetta interrotta, ma è anche oggetto di un’azione di riscatto, mentre Ione svolge il ruolo principale in una trama di ritorno al potere –, ma per la studiosa i personaggi restavano comunque solo quello: personaggi al centro di trame diverse.⁷

A differenza di Burnett, Zeitlin enfatizza che non solo ci sono trame diverse, ma queste trame hanno anche autori interni al testo stesso. Nello specifico, Apollo viene rappresentato come artefice di un dramma delineato già nel prologo da Ermes, che si vedrà poi frustrato dall’azione vendicativa di Creusa,⁸ messa a parte della ‘trama apollinea’ dal coro – il quale, come è stato osservato, è anomalo nel suo prendere iniziativa e modificare il corso degli eventi drammatici, contravvenendo peraltro alle richieste dei personaggi principali.⁹ Apollo, infatti, dapprima prevede che lo svelamento della vera identità di Ione avvenga ad Atene (v. 71), ma il coro di donne ateniesi, dopo aver saputo che l’oracolo ha designato Ione come figlio di Xuto e nonostante la richiesta di segretezza fatta loro da quest’ultimo (666-667), svela a Creusa tali informazioni, scatenando così quella che, secondo Zeitlin, diventerà una trama ‘dionisiaca’ di

⁵ Segal 1982, 216.

⁶ Zeitlin 1989.

⁷ Burnett 1971, 101-129.

⁸ Vd. Hamilton 1978, sui vari modi in cui Euripide, nei prologhi di quattro tragedie (*Ione*, *Ifigenia in Tauride*, *Elena* e *Alceste*), gioca con le aspettative del pubblico, manipolandole e confondendole.

⁹ Zeitlin 1989, 164-166. È noto il parere aristotelico (*Poet.* 1456a25-27) secondo cui i cori euripidei, a confronto con quelli eschilei e sofoclei, prendevano meno parte all’azione drammatica (ma per punti di vista diversi e più recenti, vd. Phoutrides 1916, 135-140; Mastronarde 1998; Foley 2003; Calame 2020). Il coro dello *Ione* è, in questo senso, controcorrente. Sull’azione del coro in relazione alla trama della tragedia, cfr. Owen 1939, xxiii; Lee 1997, 236-237.

vendetta.¹⁰ Questa si vedrà rappresentata – ed è questo un grande segno di metateatralità – nella tenda (σκήνας, 1129) montata da Ione per celebrare la buona notizia del ritrovamento del padre con un banchetto.

Questa doppia azione ‘drammaturgica’ svolta da Apollo e da Creusa (insieme al coro) all’interno del testo è stata in anni recenti ulteriormente approfondita da altri studiosi. Vasileios Dimoglidis, riprendendo e sviluppando il lavoro di John Thornburn, ha condotto un’accurata analisi del lessico metapoetico e metateatrale nell’opera, giungendo alle seguenti conclusioni.¹¹ Nello *Ione* ci sono quattro personaggi che fanno da autori di trame diverse. Da una parte c’è Creusa che, come aveva già individuato Burnett, compone prima un dramma di vendetta e poi uno di supplica – entrambi, tuttavia, frustrati dall’azione drammaturgica di altri personaggi. Dall’altra c’è Xuto, che compone una commedia. Ione, a sua volta, diventa prima uno spettatore interno (θεατήν, 656) di questa commedia, e poi, verso la fine, abbozza l’inizio di un dramma in cui lui farebbe la parte del *theomakhos*, ma il suo intento di interrogare Apollo viene fermato da Atena. Apollo, infine, è il primo e più importante autore interno, il quale allestisce un dramma dal finale felice e interviene più volte perché venga portato a termine – sebbene non esattamente secondo i piani iniziali.

Altri elementi che rimandano metateatralmente alla composizione e alla narrazione di storie di finzione, al di là dei ‘personaggi drammaturghi’, sono gli oggetti materiali e le opere d’arte figurativa. Si tratta di rappresentazioni iconografiche incorporate nelle modalità tragiche di narrazione del mito. Il più pervasivo di questi elementi è la tessitura e il ricamo di figure mitiche su stoffa. Innanzitutto, è stato osservato come il linguaggio della composizione poetica sia spesso veicolato da metafore dall’ambito lessicale della tessitura.¹² Ma, oltre a ciò, la critica recente si è molto soffermata sugli oggetti veri e propri, le stoffe presenti nella trama – come oggetti scenici o come riferimenti nei discorsi dei personaggi. Tra questi ultimi, particolare importanza hanno le stoffe usate da Ione per montare la sua tenda (1132-1165) e quella ricamata in

¹⁰ Zeitlin 1989, 164-166.

¹¹ Thornburn 2001; Dimoglidis 2022. Si veda anche Dimoglidis 2020. Per uno studio complessivo della metapoetica in Euripide, vd. Torrance 2013.

¹² Dimoglidis 2022. In generale, sul lessico dei lavori manuali nel teatro euripideo, con un capitolo dedicato allo *Ione*, vd. Stieber 2011. Com’è noto, l’uso della tessitura come metafora della composizione poetica non è un tratto esclusivamente euripideo, ma un topos nella letteratura greca già dall’età arcaica. Vd. Fanfani et al. 2016 sui vari usi del topos nella letteratura greco-latina. Cfr. anche Tuck 2009, sulla pratica del raccontare storie durante la tessitura in Euripide, e i vantaggi di tale pratica in una prospettiva comparativa e antropologica.

giovane età da Creusa, che fungerà poi da oggetto fondamentale per il riconoscimento finale della sua identità come madre di Ione (1411-1425).

Questa fitta rete di simboli che rimandano alla composizione poetica ha diverse funzioni e non si limita a rispecchiare la narrazione principale, il testo drammatico di Euripide, come semplici similitudini o *mise en abîme*. Come afferma Judith Fletcher nel suo studio sulla tessitura nel dramma, “*Ion* is above all an intensely self-reflexive text which invites its audience to contemplate the very processes of mythmaking, and by extension the fragility of authorial control”.¹³ In modo simile, Barbara Goff, la quale si sofferma sulla tenda di Ione e l’eccfrasi delle sue figure, suggerisce quanto segue:

I want to suggest that the tent can be thought of as focussing the concerns of the play, so that the play can, as it were, be read through the tent; but I also want to see the relationship between part and whole as one of interaction and mutual interrogation rather than simple reflection.¹⁴

La tenda, infatti, secondo la studiosa, sfida la progressione lineare della narrazione e del dramma ed è portatrice di significati che si oppongono ai pronunciamenti oracolari di Apollo nell’opera.¹⁵ Tessitura e poesia drammatica, quindi, interagiscono problematizzandosi a vicenda non solo sui temi dell’opera, ma anche sulle pratiche stesse di composizione di racconti.

3.2.2 Arte figurativa e rappresentazione drammatica: funzioni dell’*opsis* e autoriflessione dello spettatore

La descrizione delle immagini è un’azione molto frequente in questo dramma. Si trova non solo nel discorso del messaggero – gli ornamenti della tenda di Ione – e nella parodo, quando le donne ateniesi descrivono le sculture del tempio di Apollo a Delfi (184-218), ma anche nei dialoghi, in particolare nella scena di riconoscimento finale, quando Creusa descrive gli oggetti che si trovano nel canestro in cui Ione era stato esposto da piccolo.

Contrariamente a chi le considerava un fatto puramente decorativo nella trama dello *Ione*,¹⁶ l’ultimo mezzo secolo di studi ha dimostrato che le descrizioni dell’arte

¹³ Fletcher 2009, 127.

¹⁴ Goff 1988, 42. Sull’*ekphrasis* della tenda, vd. anche Hannah 2002.

¹⁵ Goff 1988, 51.

¹⁶ Vd. Wilamowitz 1926, 14-15.

figurativa hanno una grande rilevanza tematica, intersecandosi nella rete di significati creati dal testo drammatico e ponendosi così in rapporto dialettico con il racconto orale e con l'azione drammatica. A partire dallo studio seminale di Shirley Barlow sull'immaginario figurativo nelle opere di Euripide,¹⁷ altri studi dei primi anni Settanta del secolo scorso, dedicati allo *Ione*, hanno mostrato come l'arte visiva nel dramma partecipi alla costruzione di un immaginario simbolico nel quale si vedono contrapposte le forze della civilizzazione e quelle della barbarie e del mostruoso, l'ordine e il caos, la pace e la violenza. Mentre Donald J. Mastronarde rileva questo contrasto sul piano delle passioni dell'animo umano,¹⁸ Henry R. Immerwahr lo ricollega all'immaginario cittadino, ai significati politici che ne potevano scaturire.¹⁹

In anni recenti, il secondo approccio è stato quello maggiormente esplorato – un fatto che non sorprende, data la rilevanza politica della storia di Ione, capostipite delle quattro tribù ateniesi e di tutti gli Ioni.²⁰ Per Giuseppina Basta Donzelli, per esempio, Eracle e Bellerofonte, gli eroi rappresentati nelle sculture del tempio di Delfi, fanno da contraltare a Ione, un eroe che, a differenza di loro, gode della protezione divina di Apollo e Atena. La studiosa, quindi, mette in evidenza gli aspetti positivi del mito rappresentato sulla scena, interpretando la tragedia come una “consolazione offerta ai cittadini di Atene dalla loro dea in un momento drammatico della loro esistenza storica”.²¹

A questo momento drammatico nella storia di Atene fa riferimento anche Lucia Athanassaki, ma in un senso meno ‘consolatorio’ rispetto a quanto suggerito da Basta Donzelli. La studiosa, infatti, riprende il tema della violenza da Mastronarde e interpreta la Gigantomachia presente nelle descrizioni del dramma euripideo come modello mitico dell'azione violenta portata avanti dai personaggi ateniesi. Secondo Athanassaki, che mette a confronto lo *Ione* e passi scelti di Tucidide, la violenza di Creusa – coadiuvata dal coro e dal vecchio pedagogo – e quella di Ione contro la madre riflettono la situazione ateniese, in cui il sospetto e l'ignoranza dei ‘fatti’ potevano portare a decisioni che suscitavano caos e violenza. Il fatto che, nel dramma, i pericoli di quei sospetti e della violenza che ne consegue siano neutralizzati dall'intervento divino non dovrebbe oscurare

¹⁷ Barlow 1971.

¹⁸ Mastronarde 1975.

¹⁹ Immerwahr 1972. Degli stessi anni di Immerwahr e Mastronarde, su questi temi, cfr. anche Müller 1975; Rosivach 1977.

²⁰ Il più recente contributo a trattare i significati politici dell'arte figurativa nello *Ione*, a mia conoscenza, è Viccei 2024, con ampia bibliografia.

²¹ Basta Donzelli 2010, 160-161.

la loro pericolosa presenza nella *polis*, “in a world where gods do not intervene to save people from their mistakes”.²²

Da ultimo, Gregory S. Jones ha recentemente condotto un’analisi dettagliata delle immagini nello *Ione*, mettendole in relazione con l’arte, la religione e la cultura politica ateniese dell’età di Euripide. In particolare, per Jones, il dramma euripideo si pone in dialogo con l’arte fidiaca e specialmente con le sculture del Partenone, nel quale era presente la stessa ideologia ‘eretteide’ – quella, cioè, legata all’autoctonia degli Ateniesi, discendenti di Cecrope ed Eretteo – che si trova nella tragedia.²³ Molte delle figure scolpite sul tempio ateniese, infatti, secondo Jones, sono di ambigua interpretazione non solo per i moderni, ma lo erano anche per gli antichi, permettendo dunque agli spettatori di sovrapporvi più significati, guidati in questa attività interpretativa da narrazioni mitiche complementari, come quella narrata dallo *Ione* euripideo. Guardando il Partenone, per esempio, “[o]ne viewer might see Erichthonios, Gaia, and Kekrops in the frieze; another might just as easily see Ion, Xouthos, and Kreousa”.²⁴

Nella sua analisi, Jones tocca anche un argomento rilevante per la presente discussione: non tanto i contenuti – mitologici e ideologici – delle storie rappresentate sia nella tragedia sia nei marmi del Partenone, quanto il rapporto tra questi *media* e il loro ruolo nella costruzione di memorie culturali ateniesi.

Fondamentali in questo senso sono gli studi che si sono soffermati sul ruolo dell’*opsis*, la visione, nel testo tragico.²⁵ Nello *Ione* il riferimento allo sguardo è costante. Non solo, cioè, i personaggi guardano gli oggetti e le immagini, ma nel farlo rendono esplicito, attraverso il linguaggio verbale, l’atto del vedere. “Guarda!” (ᾄθησον, 190), “lo vedo!” (ὄρω, 194). Con queste e altre espressioni simili le donne ateniesi del coro si esortano a vicenda nella parodo, mentre vedono per la prima volta le sculture del tempio di Delfi con gli episodi mitici che rappresentano.²⁶

Attraverso questi atti linguistici (e la relativa gestualità nella *performance*), il testo tragico rende visibile agli spettatori ciò che non è visibile sulla scena.²⁷ Per questa

²² Athanassaki 2010, 234-235.

²³ Sul tema dell’autoctonia nel dramma, cfr. Loraux 1981, 197-253; 1990; Saxonhouse 1986; Lee 1997, 35-36; Zacharia 2003, cap. 2; Martin 2018, 10-11; Gibert 2019, 40-43; Meyer 2023.

²⁴ Jones 2019, 758. Ma vd. anche Burnett 1970, 3; Martin 2018, 20-22.

²⁵ Tra gli altri, cfr. Dale 1969; Zeitlin 1994; Ieranò 2010.

²⁶ Sulle varie espressioni legate all’ambito dello sguardo usate nella parodo (e nel resto del dramma), cfr. Barlow 1971; Zeitlin 1994; Basta Donzelli 2010.

²⁷ È invalsa tra gli studiosi l’opinione che sia improbabile che ci fossero rappresentazioni scenografiche dettagliate delle sculture del fregio sulla scena, non essendocene bisogno data la potenza evocativa delle

ragione, le descrizioni dell'arte figurativa e di altri oggetti presenti nello *Ione* possono essere considerate *ekphraseis*, nonostante il disaccordo di alcuni critici in merito a tale definizione.²⁸ Com'è noto, gli antichi maestri di retorica definivano l'*ekphrasis* come una descrizione “di persone, di azioni, di situazioni, di luoghi, di tempi e di molte altre cose” che “*presenta allo sguardo* [ὕπ' ὄψιν ἄγων] l'oggetto descritto”.²⁹ Non solo le descrizioni nello *Ione* – in particolare quella della tenda – abbondano di dettagli che presentano in modo vivido allo spettatore gli oggetti rappresentati, ma, attraverso il linguaggio del vedere, i personaggi del dramma, presentando se stessi come spettatori, invitano il pubblico a mettersi nei loro panni e visualizzare con la mente ciò che essi ‘fingono’ di vedere – relativamente, beninteso, alla ‘finzione’ drammatica.

Sul piano socioculturale, una funzione fondamentale delle descrizioni efrastiche all'interno di opere letterarie, come sostiene Simon Goldhill, è quella di produrre ‘oggetti visualizzanti’. La descrizione e discussione delle opere d'arte non è, solitamente, pura espressione libera di opinioni personali sugli oggetti descritti, ma è, nell'antichità come oggi, una pratica in gran parte codificata socialmente, plasmata da convenzioni istituzionalizzate dalla discussione orale e scritta all'interno di una comunità:

As Michael Baxandall has written, seeing is a theory-laden activity. [...] In short, ekphrasis is designed to *produce a viewing subject*. We read to become lookers, and poems are written to educate and direct viewing as a social and intellectual process. When today the modern gallery visitor looks at a painting, and feels the need to make an intelligent, precise, witty, public

descrizioni verbali del coro e la convenzionalità della situazione. Per discussioni più approfondite della questione, vd. Hormouziades 1965, 53-57, 111-115; Stieber 2011, 284-302. Cfr. anche Barlow 1971, 23; Immerwahr 1972, 281; Rosivach 1977; Di Benedetto & Medda 1997, 142-144; Basta Donzelli 2010, 154; Stieber 2011, Martin 2018, 33; Gibert 2019, 19.

²⁸ Vd. Basta Donzelli 2010, 143, la quale si rifà a Garzya 1997, 58, forse, però, esagerandone le conclusioni. La studiosa sembra contraddirsi in certa misura quando afferma, prima, che la descrizione nella parodo dello *Ione* “più che rappresentare e ‘far vedere’ si limita ad accennare, facendo leva sulla conoscenza dei miti da parte degli spettatori” (143), per poi sostenere come nota e riconosciuta l'idea che nel genere tragico, e nella scena *sub iudice* dello *Ione* in particolare, “il linguaggio verbale aveva spesso la funzione di rendere ‘visibile’ agli spettatori ciò che sulla scena realmente visibile non era” (154, n. 48). Per una discussione recente sulla storia dell'*ekphrasis* nella letteratura greca (e oltre), vd. Muñoz Morcillo 2021.

²⁹ Traduzione libera e parziale, da parte di chi scrive, della definizione data da Ermogene di Tarso (Hermog. *Prog.* 10): “Ἐκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικός, ὡς φασιν, ἐναργῆς καὶ ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. Γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ καιρῶν καὶ τόπων καὶ χρόνων καὶ πολλῶν ἐτέρων [...]” (ed. Rabe 1913). Cfr. anche Theon, *Prog.* 11; Aphth. *Prog.* 12; Nicol. *Prog.* 67.16-71.5 (ed. Felten 1913).

remark to a friend, this visitor is—however belatedly or unconsciously—an heir of the Hellenistic *sophos* and his epigrams.³⁰

Così, i riferimenti all'atto del vedere nelle opere teatrali possono avere anche la funzione di stimolare gli spettatori all'autoriflessione sulla visione dello spettacolo drammatico stesso.³¹ Il pubblico che assiste alla *performance* può vedersi riflesso nei personaggi che guardano altre opere visive e le interpretano e le descrivono.

Inoltre, nel caso del pubblico ateniese a teatro, la riflessione sul ruolo dello spettatore dell'opera drammatica assume anche un aspetto istituzionale e civico specifico. Il *theatēs* ('spettatore') è il cittadino che occupa un 'posto' (θέα) a teatro e, nel farlo, svolge un ruolo istituzionalizzato e integrato nelle pratiche politiche della *polis*.³²

Questo ci porta ad un punto di grande rilevanza per la presente discussione, ovvero il ruolo della tragedia, nella sua doppia qualità di opera d'arte visiva e verbale (poetica, dialogica e narrativa), nell'educazione dei cittadini ateniesi; in altre parole, nella costruzione o decostruzione delle narrazioni identitarie che assumevano valore per gli Ateniesi grazie al ricorso alla memoria.

A tale scopo sembra opportuno, ancora una volta, prendere le mosse dalle osservazioni di Zeitlin, che in un altro influente studio sul ruolo della visione nel teatro euripideo enfatizza la funzione dell'iconografia nello *Ione* ai fini della costruzione di memorie culturali e della conseguente identità civica del pubblico Ateniese:

Beyond aesthetic considerations [...], art is shown as a source of information, a mode of learning, whether of ordinary matters or of weightier cultural traditions. [...] [T]he virtuous Hippolytus claims ignorance about sex, except for what he has gleaned from viewing pictures or heard from others (*Hipp.* 1004-6), while the young Ion, brought up at Delphi, derives his knowledge of the mythic history of Athens in a similar way (*Ion* 271). This last instance reminds us that these cognitive effects I propose cannot be separated from the environment of the polis that promoted such aesthetic productivity and which, in its monumental art and building programmes for the adornment of the city, also educated its citizens through recordings of mythic traditions into visual narrative form. What interests me the most is the shaping and cultivation of cultural memory (and also inevitably of political ideology), not just as a way

³⁰ Goldhill 2007, 2 (corsivo nell'originale). Cfr. anche Hölscher 2018, 12.

³¹ Cfr. anche Elsner 2002, 6: "Inevitably, in drama any reference to the gaze or to looking carries a potential self-reflexivity in relation to the spectator of the play". Ma già Zeitlin 1994, come si dirà meglio a breve.

³² Su questo aspetto, si veda Goldhill 2000.

of ‘divulging and perpetuating myths and with them, the legendary history of men and the communities in which they lived’, but as an active engagement, conditioned by a sense of historical process, that refashions the past in the present and the present in the past through the differing modalities of visual and verbal idioms.³³

Zeitlin tocca il punto fondamentale che si vorrebbe sviluppare nel presente capitolo e che ci riporta a *La Trahison des images*, il quadro di Magritte che aveva offerto lo spunto iniziale alla discussione. La funzione educativa delle immagini, infatti, si attua anche attraverso un certo grado di problematizzazione della realtà – epistemologica e sociale – e dell’autenticità delle informazioni e delle loro fonti (il secondo e il terzo punto di somiglianza tra Magritte ed Euripide, come si è detto). Da un lato, infatti, l’abbondanza di dettagli sugli aspetti visivi (sia le descrizioni vivide degli oggetti, sia il riferimento ‘metatestuale’ all’atto del vedere) crea un maggiore effetto di realismo (Zeitlin parla di ‘*reality effect*’); dall’altro, l’importanza data alla visualizzazione e al ruolo dello spettatore interno al testo comportano una maggiore consapevolezza delle qualità mimetiche dell’opera d’arte come *medium*, “in both theatrical and figurative domains”.³⁴

La tragedia, quindi, non si presenta soltanto come la ricostruzione idealmente orientata di una memoria culturale ateniese, ma anche come una riflessione (semi)cosciente sul processo stesso di costruzione e trasmissione delle memorie individuali e collettive. Di questa riflessione, quello che il presente capitolo si propone di evidenziare e discutere è un aspetto segnalato da Zeitlin e fondamentale nello studio delle dinamiche della memoria, ovvero la natura *mediata* della memoria. A tale scopo, sarà opportuno illustrare le linee del quadro teorico che consentirà di analizzare in che senso e in che modi il dramma di Euripide funga da riflessione sui *media* del ricordare.

3.2.3 Mediazione e ri-mediazione nell’atto del ricordo

Non esiste memoria che non sia mediata. Si deve a Lev S. Vygotskij l’introduzione della nozione di ‘memorie mediate’ (*mediated memories*), che in anni recenti è stata ripresa e ampiamente esplorata.³⁵ È sempre più chiaro, infatti, che la memoria, sia quella

³³ Zeitlin 1994, 144. La citazione interna rimanda a Sousa & Silva 1985-6, 81.

³⁴ Zeitlin 1994, 144.

³⁵ Vygotskij trattò la questione in una serie di lezioni tenute nel 1932, stenografate e pubblicate per la prima volta nel 1960 in un volume intitolato *Razvitie Vysshikh Psikhicheskikh Funktsii*. Per la versione italiana,

individuale e ‘organica’, sia quella collettiva e culturale, non può prescindere dai *media*, compreso lo stesso linguaggio verbale, il quale opera come un sistema di segni che proviene, soprattutto nelle fasi più precoci della crescita, dall’esterno dell’individuo stesso.

Come scrivono Astrid Erll ed Anne Rigney, i *media* di qualsiasi tipo (dal linguaggio verbale alle immagini) forniscono il quadro e la struttura per la formazione dell’esperienza e della memoria in due modi: “[A]s instruments for sense-making, they mediate between the individual and the world; as agents of networking, they mediate between individuals and groups”.³⁶ Da un lato, le memorie ‘organiche’ degli individui dipendono sempre in certa misura dal contesto socioculturale in cui questi si trovano e si formano, il quale fornisce quelli che Halbwachs chiama i quadri sociali della memoria grazie all’azione di diversi *media* (la comunicazione orale all’interno del contesto familiare, le foto di gruppo e la loro continua re-interpretazione, l’influenza dei *mass media*, per citare alcuni esempi). Dall’altro, la costruzione e circolazione di conoscenze e versioni condivise del passato a livello collettivo sono impensabili senza l’utilizzo dei *media*.³⁷

Sarebbe un errore considerare i *media* semplici veicoli di informazioni e opinioni sul passato tra individuo e società e viceversa. Com’è noto sin dallo studio seminale di Marshall McLuhan su *Gli strumenti del comunicare* – da cui questo capitolo prende il titolo –, il *medium* è il messaggio stesso, nel senso che “le conseguenze individuali e sociali di ogni *medium*, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle nostre questioni personali da ognuna di tali estensioni o da ogni nuova tecnologia”.³⁸

Si potrebbe quasi dire, parafrasando McLuhan, che noi siamo i nostri *media*. In quanto ‘estensioni di noi stessi’, infatti, i *media* agiscono sul nostro sistema nervoso e cognitivo, tendendo a confondersi sempre di più con esso. Questo comporta che l’individuo possa appropriarsi di un passato che non ha vissuto personalmente, ‘incorporarlo’ – cioè, nel senso del verbo inglese *embody*, percepirlo come appartenente

vd. Vygotskij 1980 (in partic. cap. 3: *Padronanza della memoria e del pensiero*). Sulle teorie di Vygotskij sulla memoria, cfr. anche Di Pasquale 2018, 51-55. Sulla mediazione delle memorie, vd. anche Wertsch 2002, cap. 3; van Dijck 2007; 2009. Vd. anche gli studi citati *supra*, cap. 1.

³⁶ Erll & Rigney 2009, 1. Sui quadri mediatici della memoria, si vedano anche le considerazioni fatte in sede di Introduzione (cap. 1.2.3).

³⁷ Cfr. Erll 2011, 113. Sui quadri sociali della memoria, vd. Halbwachs 1925.

³⁸ McLuhan 1986, 25 (orig. McLuhan 1960, 7).

alla propria persona. In questo senso, la fruizione dei *media* si configura come una pratica incorporata nell'*habitus* degli individui, in senso bourdesiano, e dunque, spesso, come *embodied memory*, nel senso connertoniano.³⁹

Le memorie mediate possono essere considerate quasi delle protesi della mente dell'individuo, come è stato proposto da Alison Landsberg attraverso la sua nozione di *prosthetic memories*:

[A]lthough they are not organically based, they are nevertheless experienced with a person's body as a result of an engagement with a wide range of cultural technologies. Prosthetic memories thus become part of one's personal archive of experience, informing one's subjectivity as well as one's relationship to the present and future tenses.⁴⁰

Landsberg si sofferma in particolare sul cinema nell'età contemporanea e osserva come questo *medium*, per le sue qualità mimetiche e per il suo alto impatto emotivo sul pubblico, sia particolarmente efficace nell'incorporazione di memorie culturali da parte degli individui e della società.⁴¹ Come osserva Vivian Sobchack, studiosa di cinema e di teoria dei *media* citata da Landsberg, "cinema uses *modes of embodied existence* (seeing, hearing, physical and reflective movement) as the vehicle, the stuff, the substance of its language".⁴² Un fenomeno, questo, molto simile a quanto si è detto sull'uso del linguaggio della visione nello *Ione* e, più in generale, nella tragedia euripidea.

Il cinema oggi, come la tragedia nell'Atene classica, non soltanto è un *medium* mimetico ad alto impatto emotivo, ma mette in pratica efficacemente un'altra caratteristica fondamentale del processo di mediazione, ossia quello che Jay David Bolter e Richard Grusin hanno chiamato 'ri-mediazione', la rappresentazione (e ri-presentazione) di un *medium* in un altro *medium*.⁴³ Bolter e Grusin mettono in evidenza un fenomeno già trattato da McLuhan, ovvero la caratteristica di ogni *medium* di essere non sempre o non tanto la mediazione della realtà stessa, ma la mediazione di altri *media*.

³⁹ Vd. Introduzione, cap. 1.2.2.

⁴⁰ Landsberg 2004, 26. Sulla nozione di memorie incorporate (*embodied memories*), oltre a quanto detto nell'Introduzione (cap. 1.2.2), cfr. anche van Dijck 2009, la quale formula un modello teorico triangolare per concettualizzare le memorie mediate, che secondo la studiosa sono "*embodied by individual brains and minds, enabled by the technologies and material objects that render them manifest, and embedded in social practices and cultural forms*" (corsivi nell'originale).

⁴¹ Landsberg 2004, 28-32.

⁴² Sobchack 1992, 4-5, citata da Landsberg 2004, 31 (corsivo nell'originale).

⁴³ Bolter & Grusin 2000.

Paradossalmente, la natura ri-mediata dei contenuti trasmessi dai vari *media* ne aumenta l'effetto di realtà, facilitando così la loro ricezione e incorporazione da parte degli individui. A tal proposito, McLuhan scriveva quanto segue:

L'effetto del *medium* è rafforzato e intensificato dal fatto di attribuirgli come "contenuto" un altro *medium*. Il contenuto di un film è un romanzo, una commedia o un'opera. Ma l'effetto della forma cinematografica non ha nulla a che fare con il suo contenuto programmatico. Il "contenuto" della scrittura o della stampa è il discorso, ma il lettore è quasi totalmente inconscio della stampa o del discorso.⁴⁴

Bolter e Grusin chiamano tale paradosso – il fatto, cioè, che l'effetto del *medium* sia rafforzato dal suo mediare altri *media* – la 'doppia logica della mediazione' (*double logic of mediation*), un fenomeno sempre più evidente nella nostra epoca, in cui la mediazione cresce esponenzialmente.⁴⁵ In sostanza, si può osservare che, da un lato, la mediazione, col progresso delle tecnologie, aumenta sempre di più; ma, dall'altro, questo aumento dei *media* e la loro ri-mediazione incrementano anche l'effetto di immediatezza dei contenuti mediati.

L'immediatezza è una caratteristica fondamentale dei *media*, che hanno lo scopo di passare inosservati, in modo che il pubblico perda la consapevolezza di essi e interpreti i contenuti come se fossero reali. Più un contenuto appare immediato, autentico, reale, più facilmente sarà ricevuto e incorporato dagli utenti dei *media*. Questo meccanismo è valido non solo oggi, nell'epoca dell' 'ipermediatezza', ma lo era anche nell'Atene periclea, con il programma architettonico e scultoreo messo in moto e sviluppatosi nella seconda metà del V secolo.⁴⁶

Ma come si spiega tale paradosso? Perché l'aumentare della ri-mediazione dovrebbe creare un maggior effetto di autenticità e realismo? Come spiegano Bolter e Grusin, tale effetto si deve al fatto che i *media* assumono un proprio stato di realtà nella vita quotidiana delle persone. In altre parole, i *media* e gli atti di mediazione assumono una dimensione socialmente istituzionalizzata, e perciò reificata.⁴⁷ Gli autori fanno l'efficace esempio di un turista che scatta una foto: gli altri passanti spesso tratteranno lo

⁴⁴ McLuhan 1986, 37.

⁴⁵ Bolter & Grusin 2000, 2-15.

⁴⁶ Anche il termine 'ipermediatezza' (*hypermediacy*) è usato da Bolter & Grusin 2000, 20-50.

⁴⁷ Vd. Berger & Luckmann 1966, sulla reificazione della realtà socialmente costruita, alla base delle credenze e delle pratiche quotidiane socialmente istituzionalizzate.

spazio tra la fotocamera e l'oggetto fotografato come un ostacolo reale lungo il loro percorso, scansandosi, abbassandosi o aspettando che l'azione sia portata a termine.⁴⁸ Lo fanno perché, appunto, il *medium* fotografico, con tutte le pratiche ad esso legate, gode di un forte grado di realtà percepita, soprattutto dopo più di cent'anni di esistenza della fotografia e della sua integrazione nelle pratiche quotidiane delle società contemporanee.

Perciò, la ri-mediazione di vecchi *media*, da un lato, ridà vita a quegli stessi media non come semplice riproposizione, ma sempre in un rapporto di risemantizzazione; dall'altro, contribuisce a creare un maggiore effetto di autenticità e immediatezza. Così, un film che mostra una famiglia intenta nell'osservazione e interpretazione di vecchie foto dà significati sempre nuovi e particolari alla fotografia e alle condizioni sociali del suo utilizzo, mentre, allo stesso tempo, assume un maggior grado di realismo per il fatto di integrare mimeticamente, come contenuti della sua stessa rappresentazione, una pratica quotidiana riconosciuta come tale e reificata dal pubblico. È questa un'operazione del tutto simile a quanto accade nello *Ione*, dove si mettono in scena personaggi che guardano e interpretano le figure scolpite sul tempio di Apollo o intessute nelle varie stoffe.

Il punto-chiave per la presente discussione è che, nell'atto⁴⁹ di nascondere la natura mediata dei loro 'contenuti' (nel nostro caso, le memorie), solitamente i *media* si rivolgono non tanto al ragionamento, ma ai sensi e alle emozioni degli utenti; ma è sempre possibile sfuggire a questa illusione osservandola dall'esterno, attraverso un occhio critico esperto. Si tratta di un'abilità propria dei 'veri artisti', secondo McLuhan:

Gli effetti della tecnologia non si verificano infatti al livello delle opinioni o dei concetti, ma alterano costantemente, e senza incontrare resistenza, le reazioni sensoriali o le forme di percezione. Soltanto l'artista (quello autentico) può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale.⁵⁰ [...] [È] solo in questo modo, cioè stando al di fuori di una struttura o di un *medium*, che si

⁴⁸ Bolter & Grusin 2000, 59.

⁴⁹ Sulla capacità degli oggetti materiali di compiere azioni sociali, si veda la prospettiva della cosiddetta '*actor-network-theory*'. Secondo Latour 2005, 71: "If action is limited a priori to what 'intentional', 'meaningful' humans do, it is hard to see how a hammer, a basket, a door closer, a cat, a rug, a mug, a list, or a tag could act. They might exist in the domain of 'material' 'causal' relations, but not in the 'reflexive', 'symbolic' domain of social relations. By contrast, if we stick to our decision to start from the controversies about actors and agencies, then any thing that does modify a state of affairs by making a difference is an actor—or, if it has no figuration yet, an actant".

⁵⁰ McLuhan 1986, 37.

possono individuarne i principi e le linee di forza. Ogni *medium* infatti ha il potere di imporre agli incauti i propri presupposti. Per controllare e prevedere, è necessario evitare questa condizione subliminale di ipnosi narcisistica.⁵¹

Questo vale anche, chiaramente, per la mediazione delle memorie. La costruzione e condivisione di idee sul passato, e le loro conseguenze sulla definizione dell'identità degli individui e dei rapporti tra loro, non sono esenti dalla doppia logica della mediazione. L'effetto di autenticità prodotto dal *medium*, anzi, è necessario ai fini dell'accettazione e incorporazione di tali memorie nelle dinamiche identitarie.

Nelle pagine che seguono, dunque, si discuteranno le memorie mediate nello e dallo *Ione* di Euripide sulla base di tali presupposti teorici. Si metterà in luce, perciò, che la tragedia euripidea, mettendo in scena personaggi che ricordano in varie forme e attraverso *media* diversi, educa il suo pubblico alle pratiche della cultura della memoria ateniese in due modi diversi, già accennati da Zeitlin. Il primo ha a che fare con il potenziale imitativo della tragedia, ovvero con il modo in cui l'opera fornisce modelli di pensiero e comportamento sulle forme del ricordo e, più nello specifico, sull'uso dei *media* nella costruzione di memorie identitarie individuali e sociali. La seconda, invece, riguarda la problematizzazione di tali forme. Euripide, mettendo il suo pubblico a parte dei meccanismi stessi della composizione drammatica e narrativa, mette loro a disposizione gli strumenti per uscire dalla 'condizione subliminale di ipnosi narcisistica' prodotta dal *medium* teatrale e per interrogarsi proprio sull'autenticità e sui significati delle memorie mediate.

3.3 I *media* della memoria tra individuo e società nella finzione drammatica

Da lettori del dramma, siamo invitati ad entrare nel mondo di finzione creato dal testo. Operiamo, dunque, l'atto di fede, la sospensione del giudizio richiesta dall'opera letteraria e fingiamo di trovarci nel mondo da essa costruito, con le sue regole, i suoi funzionamenti e la sua società. Presupponendo, dunque, che il mondo della tragedia funzioni in maniera tutto sommato realistica,⁵² ci chiederemo quali siano le forme della

⁵¹ McLuhan 1986, 33-34.

⁵² Sul realismo nella produzione euripidea, cfr. Lloyd 2020, in partic. 605: "Realism as a literary mode is relevant to Euripides in both a broader and a narrower sense. His plays are realistic in the broader sense of

memoria collettiva e i relativi *media* in questo mondo drammatico. In altre parole: in che modi le memorie sono mediate nel mondo abitato da Ione? E che ruolo svolge la memoria nel rapporto tra i personaggi e la società di cui fanno parte?

Per comprendere il rapporto tra individui, *media* e memorie, sembra opportuno prendere le mosse dal modello di ‘memoria’ teorizzato dal sociologo Jeffrey Olick, il quale distingue tra *collected memory* (memoria ‘raccolta’) e *collective memory* (memoria ‘collettiva’).⁵³ La prima fa riferimento alla memoria personale, che si forma sulla base di elementi sociali e culturali ‘raccolti’ dall’individuo durante la crescita. La seconda, invece, si riferisce “ai simboli, ai *media*, alle istituzioni sociali e alle pratiche che sono utilizzate per costruire, preservare e rappresentare versioni di un passato condiviso”.⁵⁴ Tuttavia, rispetto a questa distinzione, che sottolinea l’importanza dei *media* per la costruzione di visioni collettive del passato, occorre osservare che anche le memorie personali sono mediate da oggetti e pratiche che fungono da collegamento tra individuo e società.

Il modello di Olick è utile come punto di partenza, ma ha dei limiti, in quanto, se inteso troppo categoricamente, può creare una dicotomia tra due tipi di memoria (*collected* e *collective*) che mal rappresenta la dinamicità del processo del ricordo, fatto di atti, intenzioni e di una continua interazione tra i due livelli (individuale e culturale). Come scrive José van Dijck, non ci sono ‘memorie culturali’ ben distinte da quelle personali, ma vi è la ‘memoria culturale personale’, che per la studiosa costituisce un insieme di atti e prodotti del ricordo attraverso il quale gli individui danno senso alle proprie vite in relazione con quelle degli altri e del loro ambiente, collocandosi nello spazio e nel tempo.⁵⁵

L’elemento più interessante in questa definizione, dal nostro punto di vista, è la creazione di senso per l’individuo. Gli atti del ricordo – sia esso individuale o collettivo – fungono da creatori di senso che posizionano le persone nello spazio e nel tempo e

representing actions which in general observe the laws of nature. They contrast in this with the plays of Aristophanes, in which it is possible to fly to heaven on a dung beetle (*Peace*), build a city in the air (*Birds*), or interact with dead poets in the underworld (*Frogs*). Place, time, and character in Euripides are relatively consistent and coherent”. Sul realismo dello *Ione*, vd. anche Arnott 1996.

⁵³ Olick 1999. Cfr. anche Erll 2011, 96-101.

⁵⁴ Erll 2011, 98 (traduzione di chi scrive): “[C]ollective memory’ (in the narrower sense), which refers to the symbols, media, social institutions, and practices which are used to construct, maintain, and represent versions of a shared past”.

⁵⁵ van Dijck 2007, 6. È evidente l’influenza del pensiero di Halbwachs sulle teorie della studiosa, in particolare le considerazioni sul tempo e sullo spazio, come si è visto nell’Introduzione (vd. cap. 1.2.4).

contribuiscono a costruire relazioni tra di loro. E in questo processo di costruzione di senso, i *media* hanno funzioni diverse. Come sostiene ancora van Dijck, “They do not only enable structured expression but also invite subversion or parody, alternative or unconventional enunciations. Products of memory are first and foremost creative products, the provisional outcomes of confrontations between individual lives and culture at large”.⁵⁶ I *media*, in altre parole, permettono di risemantizzare continuamente le memorie.

Tale funzione di creazione di senso e di significato si ritrova nel modo in cui i personaggi dello *Ione* usano le memorie per costruire le proprie identità sociali. Da un lato, queste memorie si avvalgono di elementi culturali per orientare l’individuo (il personaggio) e definirne lo status sociale. Dall’altro, i ricordi dei personaggi entrano in un rapporto dialettico tra loro nella costruzione di visioni condivise del passato. Il rapporto è quindi di tipo dinamico, perché, come la trama rende evidente, le due dimensioni – individuale e collettiva – sono in continua interazione e cercare di affermare che una plasmì l’altra in un solo senso – e quale, in quel caso, plasmì, quale sia plasmata – finisce per diventare una forzatura, un’impresa impossibile, come chiedersi se venga prima l’uovo o la gallina, per così dire.

In questo processo dinamico, i *media* vengono continuamente usati, rimediati e risemantizzati in modi diversi nella tragedia. Per comodità di analisi, si possono raggruppare in tre categorie distinte: le varie forme di discorso orale, l’arte figurativa e gli oggetti (e luoghi) quotidiani. Vediamo, dunque, che cosa emerge dalla tragedia sull’uso di questi *media* nelle dinamiche di costruzione di storie sul passato.

3.3.1 Memorie culturali personali: il ruolo della società nell’identità dei personaggi

È noto che i personaggi dello *Ione* sono tutti alle prese con la ricerca della propria identità o, più precisamente, della propria identità sociale.⁵⁷ Xuto, da guerriero straniero e senza eredi, consolida la sua posizione come sposo della regina ateniese e ritrova quella che crede essere la sua identità di padre. Creusa, da principessa violentata e abbandonata, ritrova la sua identità di madre e regina. Ma Ione è quello che fa il salto più lungo poiché,

⁵⁶ van Dijck 2007, 7.

⁵⁷ Sulla dimensione sociale delle identità costruite nel dramma, cfr. Farrington 1991; Iakov 2012; Gibert 2019, 32-46.

da giovane senza nome, totalmente assorto nelle e definito dalle sue funzioni templari, diventa figlio della regina di Atene, erede legittimo della dinastia eretteide e futuro capostipite delle genti ioniche.

Il dramma mostra come queste identità sociali si costruiscano attraverso le memorie e come vari elementi culturali siano incorporati nella costruzione identitaria propria di ognuno dei personaggi. Vediamoli uno per uno.

3.3.1.1 *Xuto: schemata culturali nella co-costruzione di memorie personali*

Iniziamo dal personaggio più marginale dei tre, Xuto. Di lui abbiamo innanzitutto le informazioni mediate (per noi del pubblico) dal racconto di Ermes nel prologo (57-67) e dal dialogo tra Ione e Creusa (289-298), al loro primo incontro. Da questi, sappiamo che Xuto è lo sposo di Creusa, uno straniero, figlio di Eolo e nipote di Zeus, che si comportò da alleato di Atene combattendo e sconfiggendo la vicina Eubea. In entrambe queste occasioni l'identità di Xuto è definita sulla base del ricordo di un evento importante nella storia recente di Atene (dell'Atene del dramma, beninteso), e perciò una memoria culturale 'raccolta' dagli interlocutori.

Ricordare la partecipazione di Xuto alla guerra contro l'Eubea consente di delineare una prima definizione della sua identità nella 'mente' di Creusa e Ione – e, perciò, in quella del pubblico che assiste ai loro dialoghi. Quale senso assume, in questa prima descrizione, l'identità di Xuto? In che modo si posiziona rispetto agli altri nello spazio e nel tempo? È evidente da questo passo che a lui si legano il tema dello straniero e l'opposizione semantica che questo implica con la questione della cittadinanza ateniese.⁵⁸ Xuto è, per ora, modello positivo di un *outsider*, dal punto di vista ateniese, nel dramma. Il ricordo del suo contributo in guerra, dunque, è la *condicio sine qua non* del suo rapporto positivo non solo con Creusa, ma anche con la *polis* ateniese. Creusa, in questa narrazione, appare temporaneamente subordinata alla dimensione sociale, poleica: non è altro che la 'dote di guerra' e il premio al valore di Xuto, concesso dalla *polis* al suo alleato (298). Si può osservare, dunque, come il *medium* narrativo del discorso orale fornisca una prima configurazione dell'identità del personaggio (ancora non presente in scena) e dei suoi rapporti sociali con gli altri. Il ricordo colloca Xuto nella mappa spazio-temporale e nella linea narrativa della Storia, la grande storia di Atene, dalla quale l'identità dei singoli Ateniesi (Creusa compresa) non può prescindere.

⁵⁸ Sul tema vd. Zacharia 2003, 70-76.

Questa prima caratterizzazione di Xuto si arricchisce con l'azione diretta del personaggio sulla scena, nel secondo episodio (510-675). La scena di dialogo tra Xuto e Ione, dai toni leggeri e qualche tratto quasi comico,⁵⁹ è rilevante come esempio perfetto – e piuttosto raro in Euripide – di una vera e propria co-costruzione del ricordo che segue un principio di cooperazione, e non una negoziazione fatta di semantizzazioni contrastanti degli stessi ricordi, come abbiamo visto nell'*Andromaca* per i ricordi di Troia.

Dopo che Xuto rivela a Ione il pronunciamento oracolare sulla sua paternità (534-539), inizia un interrogatorio da parte del presunto figlio sul presunto padre e sulle identità di entrambi. Innanzitutto, anche qui è interessante osservare come la memoria culturale ateniese – la storia dell'autoctonia – sia integrata nei processi di costruzione identitaria personale di Ione, e lo opponga a Xuto, per il quale tale storia ha scarso significato (540-542):

Ιων ἐκ τίνος δέ σοι πέφυκα μητρός; Ξο. οὐκ ἔχω φράσαι.

Ιων οὐδὲ Φοῖβος εἶπε; Ξο. τερφθεῖς τοῦτο, κεῖν' οὐκ ἠρόμην.

Ιων γῆς ἄρ' ἐκπέφυκα μητρός; Ξο. οὐ πέδον τίκτει τέκνα.

Ione: Ma chi è mia madre? Xuto: Non te lo so spiegare.

Ione: E Febo non te l'ha detto? Xuto: Ero già così contento che non gliel'ho chiesto.

Ione: Dunque mi ha generato la madre terra? Xuto: La terra non genera figli.⁶⁰

Lo scambio contribuisce alla caratterizzazione di Xuto come straniero, mentre avvicina Ione al quadro identitario ateniese costituito dalle storie sull'autoctonia. Per quanto riguarda il primo, mentre prima si era visto un lato positivo della sua identità sociale da straniero alleato di Atene, nel confronto con Ione si rivela l'altra faccia della medaglia. Per Ione, Xuto è a primo acchito uno 'straniero rozzo e delirante' (526), che evidentemente non crede all'autoctonia, non ne fa un elemento di senso, tantomeno uno capace di formare l'identità di un individuo.⁶¹

⁵⁹ Sui tratti 'comici' di questa scena, Cfr. Burnett 1971, 107; Knox 1979, 260-264; Seidensticker 1982, 225-230; Segal 1995; Zacharia 1995; Rehm 2017, 154-155. In generale, la critica più recente ha abbandonato l'idea, sostenuta in particolare da Kitto 1967, cap. XI, dello *Ione* come una 'tragi-commedia', concezione che implicava una sorta di inferiorità compositiva dell'opera (e altre tragedie euripidee) rispetto alle presunte 'tragedie' a tutto titolo. Sulla questione, vd. Martin 2018, 11-12, con bibliografia.

⁶⁰ Quando non diversamente specificato, tutte le traduzioni dello *Ione* sono di Mirto 2009.

⁶¹ Cfr. Owen 1939, xxix; Zacharia 1995, 57.

Ma quello che sembra più interessante in questa sede è l'interrogatorio che segue il v. 545, che verte tutto sul passato. Esito di questo scambio dialogico è la costruzione di una narrazione condivisa sul passato personale, (auto)biografico, di entrambi gli interlocutori. Tale narrazione si può parafrasare nel modo seguente: Xuto, da giovane, va in visita a Delfi, dove viene ospitato da un prosseno. Lì, partecipa alle feste in onore di Dioniso, si ubriaca e, su invito del prosseno, partecipa a un'orgia. Durante quest'ultima, in preda all'ebbrezza, concepisce Ione giacendo con qualche non meglio identificata ragazza delfica che in un secondo momento, dopo aver partorito, abbandona il neonato presso il tempio di Apollo.

Questa è la fabula del ricordo co-costruito da Ione e Xuto. Il suo intreccio, però, è diverso. L'ordine delle informazioni che costituiscono questa storia, nel testo, è il seguente:

1. Ione è stato concepito da una relazione 'illecita' (νόθον τι λέκτρον, 545);
2. Xuto era già stato a Delfi in passato, dove aveva partecipato alle feste dionisiache (550);
3. Era stato ospitato da un prosseno, che lo aveva invitato alle orge (551-552);
4. Questo era avvenuto quando lui era in stato di ebbrezza (il participio ὄντα, al v. 553, è ambiguo: si potrebbe intendere che Xuto si era ubriacato già prima di essere introdotto alla celebrazione orgiastica);
5. Tempo dopo, la ragazza abbandona il neonato Ione presso il tempio (555);

L'intreccio, come si può osservare, è leggermente diverso dalla fabula. Il racconto della visita di Xuto a Delfi, che, nella fabula, avviene prima, appare dopo la menzione del concepimento 'illecito'. Questo perché a Ione non basta il tempo, il 'quando', del suo concepimento, ma deve anche capire il luogo. Da quando ha memoria, infatti, lui è sempre stato a Delfi. Ecco, dunque, che è necessario colmare quel divario, quella lacuna nella narrazione *in fieri*.

Il resto del ricordo, a quel punto, sfugge al controllo consapevole dei suoi autori ed è guidato in gran parte da uno *schema* culturale preciso, attivato dall'idea della relazione 'illecita' unita a quella delle feste dionisiache, che ne forniscono il contesto. Come scrive Gunther Martin, "the connection between a festival and illegitimate children is understandable because it is a topos. Women-only festivals were the one major occasion on which women were relatively unguarded by their husbands and male kin".⁶²

⁶² Martin 2018, 283, il quale rimanda a Just 1989, 120-121 sulla scarsa libertà delle donne ateniesi a causa del controllo dei mariti, che si allentava soltanto in certe occasioni in cui le donne erano lontane dall'*oikos*.

Il topos, presente anche nelle commedie di Menandro,⁶³ funzionava sulla scena teatrale perché l'idea doveva risuonare con l'ideologia del pubblico, il loro 'pensare comune'. Come sostiene Vincent Rosivach,

If this motif [...] was successful, it was because it “made sense,” because it “worked” in terms of the shared attitudes and views of the broader society of which the authors, like the audiences they sought to entertain, were a part. And our best evidence that it “made sense,” that it “worked” is the fact that it was used as often as it was. But why did it work? Probably not because there were in fact large numbers of rich young men raping young women, especially poor ones, a proposition which is impossible to prove or disprove from the evidence of the plays, but which is at least *a priori* unlikely. Perhaps it worked because Athenian audiences were prepared to believe that large numbers of rich young men were doing so, whatever the actual fact may have been (which the evidence of the plays suggests is at least possible) [...].⁶⁴

Tale motivo si basa, dunque, non solo su convenzioni letterarie, ma anche su uno *schema* cognitivo che, come tutti gli *schemata*, è culturalmente determinato. Gli *schemata*, come si è detto nei capitoli precedenti,⁶⁵ sono strutture cognitive che dipendono dagli obiettivi e dalle emozioni che gli individui di una determinata cultura hanno, e che servono a guidare le loro decisioni e azioni nelle diverse circostanze in cui si vengono a trovare. A questo punto del dialogo tra Ione e Xuto, in effetti, è il desiderio di entrambi di riconoscere il legame padre-figlio che li porta a costruire insieme una tale narrazione. A tal fine si attiva lo *schema*-evento (o 'script') delle orge dionisiache, di cui fa parte l'azione 'relazioni illecite'.⁶⁶ Tale script non solo aiuta Ione e Xuto a completare i buchi mancanti nella narrazione, agendo come un percorso predefinito con 'caselle vuote' lungo

⁶³ Cfr. Men. *Epit.* 451-454, 471-479; *Sam.* 38-50; *Phasm.* 93-107. Si è pensato a una ripresa diretta da parte del comico, sulla base di Satyr. *Vit. Eur.* fr. 39, col. vii, ll. 6-22: τὰ κατὰ περιπετείας, βιασμοὺς παρθένων, ὑποβολὰς παιδίων, ἀναγνωρισμοὺς διὰ τε δακτυλίων καὶ διὰ δεραίων· ταῦτα γὰρ ἐστὶ δῆπου τὰ συνέχοντα τὴν νεώτεραν κωμῳδίαν, ἃ πρὸς ἄκρον ἤγαγεν Εὐριπίδης, “per quanto riguarda i rovesciamenti di fortuna, ovvero gli stupri di giovani ragazze, le sostituzioni di neonati, i riconoscimenti grazie ad anelli e collane, queste sono le cose di cui è fatta la Nuova Commedia, e che Euripide portò ad un certo livello” (trad. di chi scrive), ma è più probabile che entrambi gli autori riprendano e rielaborino un topos che circolava nella comunicazione orale e scritta nel contesto dell'Atene classica, come sostengono Rosivach 1998, 42-46, e Gibert 2019, 213.

⁶⁴ Rosivach 1998, 45.

⁶⁵ Vd. cap. 1.2.2.

⁶⁶ Sulla teoria degli script di Schank & Abelson 1977, vd. cap. 1.2.2 del presente lavoro.

la via, che i personaggi possono riempire con i dettagli relativi al loro caso specifico, ma fornisce anche plausibilità alla storia per entrambi e per il pubblico, rendendola così più facile da credere.⁶⁷ Quest'ultimo fatto si dà perché la loro storia rientra in una casistica comunemente accettata come vera, un 'luogo comune', come sostenuto da Rosivach.

Questo *schema*, naturalmente, nasce non tanto dalla partecipazione personale ai riti orgiastici dionisiaci da parte degli individui tra il pubblico, ma soprattutto dall'esposizione continua a storie (popolari o letterarie, orali o scritte) che condividono la stessa struttura, con dettagli diversi ma che vanno a riempire le stesse 'caselle': Contesto (dove e quando): qualche festa dionisiaca; agenti: uomini e donne; azioni: consumo di vino, danze e canti, relazioni sessuali (extraconiugali), e altro ancora (possibilmente in un ordine preciso).

La narrazione co-costruita da Ione e Xuto, quindi, non è altro che la ri-mediazione di una storia-tipo che si doveva sentire spesso nell'Atene di Euripide. Per il pubblico, tale storia è reificata dal suo essere mediata anche all'infuori di quel botta-e-risposta drammatico. Il pubblico, cioè, attribuisce (più o meno consapevolmente) un certo grado di realtà alla storia-tipo per il fatto di averla già sentita altre volte nella vita reale. La ri-mediazione, dunque, incrementa l'effetto di autenticità e realismo del dialogo, non solo per gli interlocutori nella finzione drammatica, ma anche per il pubblico a teatro, che conosce la falsità della storia avendo sentito quella vera da Ermes nel prologo, ma riconosce comunque una storia realistica, familiare.

Ecco, dunque, la *collected memory* di Olick. I due personaggi si rifanno a materiale narrativo e cognitivo culturalmente condiviso per costruire insieme ricordi personali, autobiografici. Per usare la metafora di Landsberg, la struttura delle storie di figli nati da relazioni illecite avute in orge dionisiache fa loro da protesi, da estensione del sistema nervoso e cognitivo, permettendo così a tali ricordi di essere incorporati nell'esperienza degli interlocutori alla stregua della loro memoria organica. Che questi ricordi siano falsi, il pubblico lo sa bene, ma i personaggi no, i quali per il momento credono pienamente alla loro autenticità – o per lo meno, vogliono crederci.

⁶⁷ Cfr. Sull'*eikos* (il 'plausibile') nel pensiero e nella letteratura greca, vd. Rispoli 1988; Wohl 2014. Vd. anche Franchi (c.d.p.) sull'importanza dell'*eikos* nella costruzione di narrative memoriali identitarie nell'oratoria attica, con bibliografia generale sull'argomento.

3.3.1.2 Creusa: memorie traumatiche e memorie narrative

Il ruolo dei *media* culturali nella costruzione della memoria personale è ancora più evidente nel caso delle donne ateniesi del dramma, tra cui Creusa. Prima di lei, però, occorre dedicare qualche osservazione al coro, che arriva in scena prima e, nel descrivere le sculture del tempio di Apollo, ricorda momenti di vita quotidiana del proprio passato (184-221). È particolarmente notevole il commento che una parte del coro formula nell'ammirare una scultura che rappresenta Iolao (194-200):

[...] ἄλλος αὐ-
τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἴ-
ρει τις· ἄρ' ὃς ἐμαῖσι μν-
θεύεται παρὰ πῆναις,
ἀσπιστὰς Ἴόλαος, ὃς
κοινὸς αἰρόμενος πόνους
Δίῳ παιδὶ συναντλεῖ;

[...] un altro eroe solleva
una torcia ardente: non è forse Iolao
armato di scudo, di cui si narra la storia
quando lavoriamo ai nostri telai,
il compagno che insieme al figlio di Zeus
affronta e sopporta le fatiche?

L'opera scultorea attiva il ricordo personale delle donne che, per passare il tempo mentre lavorano la tela, raccontano storie scelte dal vasto repertorio mitico e popolare di cui dispongono. In questa battuta del coro si intersecano inestricabilmente tre *media* differenti: la scultura, i tessuti ricamati e il racconto orale. Il primo, in questo caso, fa da 'segnale' (*cue*): attiva il processo cognitivo (e narrativo)⁶⁸ di costruzione del ricordo

⁶⁸ Contro l'idea secondo cui l'*ekphrasis* sarebbe un semplice momento di pausa dal filo narrativo (come la *parekbasis*, o digressione), vd. le considerazioni di Zeitlin 1994, 151-152: "An *ekphrasis* of a work of art does not function merely, as we often hear, as a spatial arrest of action in the dynamics of temporal narrative. On the contrary, the act of viewing, especially when the object represented depicts an event of the past, elicits the narrative impulse to tell the story and, in so doing, it also inevitably hints at a potential return of that past into present, especially theatrical, time. A sense of overlapping between then and now is irresistible – even more, between then and what is to come".

personale. All'interno di questo ricordo si trova il secondo *medium*, rappresentato da un oggetto concreto, la tela (πήναις).

Così come per la storia-tipo nei (falsi) ricordi autobiografici di Xuto, la tela del coro, dove le donne ateniesi ricamano scene del mito, è un *medium* che, nell'essere rimediato dal racconto orale, è reificato e contribuisce ad incrementare l'effetto di realismo ed autenticità di quest'ultimo. Questo perché della tela non viene ricordato solo l'oggetto in quanto tale, ma anche la pratica, l'azione, la situazione quotidiana che si articola intorno all'oggetto. In altre parole, del *medium* del tessuto non è qui rappresentata attraverso il ricordo soltanto la concretezza materiale, ma questa dimensione è incorporata (*embedded*) in un'azione più ampia che è, insieme, organica (compiuta attraverso il corpo, quindi *embodied*) e sociale (perché trova il suo senso nell'importanza che la tessitura assume come momento di socialità femminile nell'Atene classica).⁶⁹ Tale situazione quotidiana ricordata dal coro costituisce un quadro sociale, nella concezione halbwegsiana.

A tale quadro di vita quotidiana, infine, appartiene anche il terzo *medium*, quello del racconto orale. Quest'ultimo è una sorta di *meta-medium*, dato che in questo si riflette anche il racconto orale costituito dai discorsi dei personaggi sulla scena, che raccontano e descrivono al pubblico (interno ed esterno) ciò che vedono, ciò che succede. I tre *media*, così, formano una struttura ad anello: le donne descrivono oralmente la scultura del tempio, che attiva il ricordo del momento in cui qualche storia (la stessa?)⁷⁰ viene ricamata sulla tela, ma anche raccontata oralmente nella convivialità del momento. Si crea, così, un pensiero ciclico, circolare, che si apre con un discorso orale e si chiude con un altro, e che include e mescola tra loro diversi *media* della memoria. È questa circolarità che dà senso al ricordo e all'identità che si va costruendo.

I ricordi del coro sono, tutto sommato, gioviali. Le donne ateniesi sembrano godersi le scene scultoree del tempio con la stessa gioia con cui un gruppo di turisti moderni può ammirare i monumenti e l'architettura di Roma, Parigi, Pechino o Machu

⁶⁹ Cfr. Fletcher 2009, 132-134.

⁷⁰ ὅς ἐμαῖσι μυθεύεται παρὰ πήναις (196-197) può essere interpretato in due modi, secondo la maggior parte degli interpreti: a) la storia di Iolao è raccontata oralmente dalle donne che lavorano presso il telaio, oppure b) 'è raccontata', metaforicamente, nel senso che viene ricamata sulla tela (cfr. Wecklein 1912, 15-16; Owen 1939, 85; Lee 1997, 180-181; Stieber 2011, 315; Gibert 2019, 161). Martin 2018, 186, sostiene – forse un po' troppo categoricamente – che “The women are referring to the stories they listen to while weaving, not the picture they produce. The verb (as ἄτον in 508) denotes verbal utterance, and παρά describes the women at the loom better than the surface of the fabric [...]. The text need not imply that the story is also the motif woven into the textiles [...]”. Vd. Anche Tuck 2009 sulla questione.

Picchu, come i critici moderni hanno più volte osservato.⁷¹ Nella sua azione interpretativa e descrittiva, il coro è guidato dalla sua esperienza personale e dalla sua appartenenza ad un quadro culturale specifico, quello della *polis* ateniese, come si rende esplicito sin dalle sue prime parole sulla scena: “Non solo nella sacra Atene / vi sono dimore degli dèi / adorne di colonnati [...]” (184-187).⁷² Il contesto sociale di appartenenza, con le sue relazioni umane e i suoi *media* culturali, determinano, come sosteneva Halbwachs, ciò che coglie la sua attenzione e, di conseguenza, ciò che sarà ricordato.⁷³ Nel ricordare Atene grazie alle sculture del tempio, dunque, il coro non solo dà senso a ciò che vede, ma riafferma la propria identità ateniese. Ancora una volta, un discorso dotato di senso per la sua circolarità.

La gioivialità e il fare ‘turistico’ del coro contrastano fortemente con – ed enfatizzano – l’entrata in scena di Creusa, che segue immediatamente il breve scambio dialogico tra le donne e Ione.⁷⁴ La prima cosa che Creusa fa è rispondere a Ione che le domanda, stupito, perché appaia angosciata davanti al tempio, a differenza delle donne ateniesi del coro e il loro palese entusiasmo (237-246). È proprio il tempio, risponde Creusa, a causare il suo dispiacere, stimolando il ricordo della sua sventura passata. Lo stesso edificio che aveva generato emozioni positive e ricordi gioiviali nel coro, suscita l’effetto contrario in Creusa (247-254):

ὃ ξένε, τὸ μὲν σὸν οὐκ ἀπαιδεύτως ἔχει
 ἐς θαύματ’ ἐλθεῖν δακρύων ἐμῶν πέρι·
ἐγὼ δ’ ἰδοῦσα τοῦσδ’ Ἀπόλλωνος δόμους
μνήμην παλαιὰν ἀνεμετρησάμην τινά·
ἐκεῖσε τὸν νοῦν ἔσχον ἐνθάδ’ οὔσά περ.
 ὃ τλήμονες γυναῖκες· ὃ τολμήματα
 θεῶν. τί δῆτα; ποῖ δίκην ἀνοίσομεν.

⁷¹ Vd. ad es. Seidensticker 1982, 221-222; Zacharia 2003, 6 e 16; Mueller 2010, 367. Come osserva Martin 2018, 175: “Our knowledge of ancient practice suggests that the application of this concept is not an anachronism, as the visit to sanctuaries for public or private business was often combined with sightseeing”.

⁷² Cfr. Zeitlin 1994, 150; Zacharia 2003, 17; Gibert 2019, 154.

⁷³ Cfr. l’esempio discusso da Halbwachs 1997, 52-53, sulla ‘visita a Londra’: “Supposons que je me promène tout seul. Dirat-on que, de cette promenade, je ne peux garder que des souvenirs individuels, qui ne sont qu’à moi ? Cependant, je ne m’y suis promené seul qu’en apparence. En passant devant Westminster, j’ai pensé à ce que m’en avait dit mon ami historien (ou, ce que revient au même, à ce que j’en avais lu dans une histoire). [...] La première fois que j’ai été à Londres, [...] bien des impressions me rappelaient les romans de Dickens lus dans mon enfance : je m’y promenais donc avec Dickens” (53).

⁷⁴ Zacharia 1995, 50-51; Stieber 2011, 284.

εἰ τῶν κρατούντων ἀδικίας ὀλούμεθα;

È cortese, da parte tua, mostrare sorpresa per le mie lacrime, straniero. Ma, nel vedere il tempio di Apollo, riaffiora in me un antico ricordo. Benché io sia qui, la mia mente era laggiù. Infelici, noi donne! Temerari gli dèi! Che fare? A quale giustizia potremmo ricorrere, se chi ha il potere ci distrugge con la sua iniquità?⁷⁵

Per tutta la trama della tragedia, le memorie personali di Creusa si ripetono continuamente e vertono su una precisa esperienza: la violenza di Apollo e il conseguente abbandono del figlio.⁷⁶ Si tratta di quelle che possiamo definire memorie traumatiche, le quali la moderna letteratura scientifica sul trauma distingue da un altro tipo di memorie, quelle narrative, come si vedrà più nel dettaglio a breve.⁷⁷ In effetti, già Burnett scriveva che Creusa è “perhaps the only figure of ancient tragedy whose unconscious motives are a matter of legitimate concern”,⁷⁸ e altri studi recenti hanno iniziato ad esplorare la tragedia dal punto di vista del trauma.⁷⁹

Per Creusa, la trama della tragedia si sviluppa quasi come un processo di guarigione dal trauma, il quale, come mostrano gli studi sugli effetti delle esperienze traumatiche, coinvolge varie reazioni, strategie semi-coscienti e tappe incidentate lungo un percorso mai lineare.⁸⁰ La vittima del trauma tende a mettere in atto quelli che vengono

⁷⁵ Trad. it di Albin 2019, leggermente adattata. All’inizio del v. 251, infatti, leggo ἐκεῖσε, proposto da Owen 1939, 89 (*ad loc.*) ed accolto da Diggle 1981, 317, al posto del tradito οἴκοι δέ (L), che Martin 2018, 203, spiega come una glossa specificante a cosa si riferisce il ‘laggiù’ di Creusa. Vd. anche Gibert 2019 *ad loc.* La traduzione originale di Albin segue, invece, la lezione tradita e mantenuta da altri editori dell’opera (cfr. Wecklein 1912; Murray 1913; Grégoire 1976).

⁷⁶ Cfr. Burnett 1970, 13; Immerwahr 1972, 283; Cole 1997, 92-93. Sulla violenza sessuale nel mito greco, si vedano i lavori di Zeitlin 1986; Scafuro 1990; Lefkowitz 1993; Rabinowitz 2011 (sulla tragedia nello specifico).

⁷⁷ Sulla distinzione tra ‘memorie traumatiche’ e ‘memoria narrativa’, risalente a Pierre Janet, vd. Meares 1995; Violi 2014, 40-43. Cfr. anche Proietti 2025 con ulteriore bibliografia.

⁷⁸ Burnett 1970, 12.

⁷⁹ Cfr. Rustin & Rustin 2002; Bowlby 2009, 191-215; Brunini-Cronin 2016; Zanotti 2021.

⁸⁰ In modo simile, Freud 1988, 248, ne *L’interpretazione dei sogni*, a proposito dell’*Edipo re* di Sofocle scrive che “l’azione della tragedia non consiste in altro che nella rivelazione gradualmente approfondita e ritardata ad arte – *paragonabile al lavoro di una psicoanalisi* – che Edipo stesso è l’assassino di Laio, ma anche il figlio dell’assassinato e di Giocasta” (corsivo aggiunto).

definiti meccanismi di *acting out*, al quale si accompagna un parallelo e complementare processo talvolta denominato *working-through*.⁸¹ Come scrive Patrizia Violi,

L'*acting out* è ripetizione letterale e compulsiva del passato, tendenza a rivivere il trauma senza poterne prendere le distanze in un'atemporalità fissa su di un presente dilatato e continuativo. A questo agito non semiotizzato che non arriva a significarsi ma rimane sintomatico, si contrappone il lavoro dell'elaborazione (*working-through*), un processo che rende possibile, insieme alla narrativizzazione e messa in discorso del trauma, anche un suo pur difficile, e sempre parziale, superamento.⁸²

Il *working-through* è quel processo attraverso il quale l'individuo tenta di riconciliare i ricordi traumatici con i suoi ricordi narrativi. È importante sottolineare che non si tratta di due fasi ben delineate e consecutive, ma piuttosto di due processi paralleli e complementari tra loro.⁸³

Le memorie traumatiche sono memorie generate da un'interruzione, una frattura nel processo di codificazione cognitiva dell'esperienza umana. In questa rottura, l'evento traumatico non arriva ad essere ben codificato nel flusso di coscienza, e si manifesta soltanto in un secondo momento – anche molto distante nel tempo – non attraverso la sua rappresentazione simbolica, ma attraverso la sua ri-presentazione. Le memorie traumatiche vengono infatti rivissute, più che ricordate narrativamente. Esse sono, perciò, in un certo senso, non mediate.

Inoltre, le memorie traumatiche sono spesso frammentate e atemporalmente. Si presentano, cioè, sotto forma di azioni ed emozioni non ben elaborate dall'individuo nella

⁸¹ Su *acting out* e *working-through*, vd. in particolare gli studi di Dominick LaCapra (1994, 205-223; 2001), storico di formazione, il quale ha scritto contributi importanti nell'ambito dei *trauma studies*. Cfr. anche Schick 2011, con ampia bibliografia nelle note.

⁸² Violi 2014, 43-44. Cfr. anche Schick 2011, 1842.

⁸³ Cfr. Violi 2014, 45: "Quella fra *acting out* e *working through*, più che una dicotomia o una separazione netta tra categorie totalmente differenti, si presenta come una distinzione fra processi che interagiscono uno con l'altro, spesso in modo ineliminabile. L'*acting out* del trauma delle vittime può essere una fase necessaria che non si oppone in maniera assoluta a un processo di elaborazione a esso complementare. Il *working-through* è in questa prospettiva un processo di riarticolazione e di riequilibrio che vanno a bilanciare la coazione a ripetere caratteristica dell'agito, piuttosto che una forma di totale controllo e memorizzazione di un'esperienza affettiva non completamente cosciente nel momento dell'evento traumatico".

storia del suo ‘sé’.⁸⁴ Il processo di guarigione dal trauma deve perciò tenere conto di questo tipo di manifestazione della memoria e accompagnarlo con un complementare processo di narrativizzazione del trauma, cosicché quest’ultimo passi da essere soltanto un’esperienza rivissuta ad essere anche inquadrata nella storia di vita del soggetto traumatizzato.⁸⁵

Judith Herman, autrice di un testo seminale sugli effetti post-traumatici e sulla guarigione dal trauma, articola idealmente tale guarigione (il *working-through*) in tre fasi – tenendo conto del fatto che queste spesso si sovrappongono tra loro. Le tre fasi sono: sicurezza (*safety*), ricordo ed elaborazione del lutto (*remembrance and mourning*), e riconciliazione (*reconnection*).⁸⁶ La prima fase riguarda lo stato di terrore, impotenza e abbandono in cui si trova la vittima nei confronti dell’autorità (come può essere lo psicoterapeuta in sessione) e mira, dunque, a ristabilire in lei o in lui un senso di sicurezza. La seconda fase riguarda il ricordo del trauma e ha come obiettivo l’integrazione delle memorie traumatiche nella storia del sé. La terza, infine, mira alla riconnessione dell’individuo con il mondo esterno e con i suoi affetti.

In questa sede ci interessa soprattutto la seconda fase, incentrata sul ricordo e sull’elaborazione del lutto. È importante che l’individuo riconosca la sua perdita – cioè ciò che ha perduto a causa dell’esperienza traumatica – e possa ‘lamentarla’ (*mourning*). Questo processo non è privo di difficoltà, come scrive Herman:

Poiché provare il lutto è così difficile, la resistenza a provare il dolore è probabilmente la causa maggiore di stagnazione nella seconda fase della guarigione. La resistenza al lutto può manifestarsi attraverso numerosi travestimenti, ma più di frequente si manifesta come una fantasia di risoluzione magica attraverso la vendetta, il perdono o la compensazione. *La fantasia di vendetta è spesso un’immagine speculare della memoria traumatica* in cui i ruoli del persecutore e della vittima sono rovesciati e spesso ha la stessa qualità assurda, raggelata e inespressa del ricordo traumatico. La fantasia di vendetta è una forma del desiderio di catarsi. La

⁸⁴ Sull’atemporalità e la frammentarietà dei ricordi traumatici, vd. van der Kolk 1998; van der Kolk 2015, cap. 11.

⁸⁵ Sulla nozione di ‘storia di vita’ (*life story*) in psicologia, vd. in partic. Conway & Jobson 2012, 55, ma anche Baddeley & Singer 2007; McAdams & Olson 2010; Habermas 2012, 33-8.

⁸⁶ Herman 1992. Per la traduzione italiana seguo Herman 2005, sostituendo però ‘ricostruzione’ con ‘riconciliazione’ per la terza fase (termine, il secondo, usato comunque dalla traduttrice, Roberta Russo, non nel titolo del capitolo, ma nel testo dello stesso).

vittima immagina di potersi liberare dal terrore, dalla vergogna e dal dolore del trauma vendicandosi contro il persecutore. Il desiderio di vendetta nasce anche dall'esperienza di una completa impotenza [...].⁸⁷

La fantasia di vendetta, in altre parole, è uno dei possibili meccanismi di *acting out* che si possono verificare nel processo di guarigione dal trauma. Essa è, nella mente della vittima, un modo possibile per rimettersi in una posizione di controllo altrimenti perduta a causa dell'evento traumatico. Un elemento fondamentale, da questo punto di vista, è la vergogna. Come ricorda Herman, tipica manifestazione del trauma è la vergogna che l'individuo prova. E la vergogna, com'è noto, risponde a un sistema morale che non è mai soltanto individuale, ma è culturale, sociale, intersoggettivo.⁸⁸ Studiando il trauma in contesti contemporanei, Bessel van der Kolk, in merito ai pazienti traumatizzati, scrive che, “quando emerge un contenuto di vergogna, la cosa più importante di cui occuparsi è l'autocolpevolizzazione, il fatto che il trauma non è colpa loro, che non è stato causato da qualche loro difetto e che nessuno può meritarsi quello che è accaduto loro”.⁸⁹ Occorre, dunque, cercare di ristabilire un certo senso di sicurezza e controllo nelle vittime, e questo è uno degli obiettivi dello o della psicoterapeuta. Il problema nasce, però, dal fatto che un buon percorso terapeutico richiede la giusta guida e accompagnatori adeguati. È, infatti, molto facile dare i consigli sbagliati a una persona vittima di trauma, consigli che possono riportare l'individuo ad azioni di *acting out*, come le fantasie di vendetta descritte da Herman, che non sono altro che tentativi poco efficaci di riottenere il controllo su se stessi e sul mondo partendo da una condizione di impotenza e insicurezza in società.

Ora, Creusa racconta il suo passato in quattro momenti importanti. Prima di farlo, però, appena entra in scena, il pubblico sa dalle parole di Ione che la donna esprime uno stato emotivo negativo molto vividamente non attraverso il parlato, ma attraverso l'agito. Ione, infatti, dice a Creusa (241-246):

ἔα·
ἀλλ' ἐξέπληξάς μ', ὄμμα συγκλήμισα σὸν
δακρύοις θ' ὑγράνας' εὐγενῆ παρηίδα,
ὡς εἶδες ἄγνὰ Λοξίου χρηστήρια.

⁸⁷ Herman 2005, 244, enfasi aggiunta.

⁸⁸ Sulla vergogna (αἰδώς) nella cultura greca antica la bibliografia è troppo vasta per essere qui riportata per esteso. Basti ricordare, oltre agli studi seminali di Dodds 1951 e Adkins 1960 sulla cosiddetta 'cultura della vergogna', anche i lavori di Cairns 1993 e di Konstan 2003.

⁸⁹ Van der Kolk 2015, 200.

τί ποτε μερίμνης ἐς τόδ’ ἦλθες, ὦ γύναι;
οὗ πάντες ἄλλοι γύαλα λεύσσοντες θεοῦ
χαίρουσιν, ἐνταῦθ’ ὄμμα σὸν δακρυροεῖ;

Mi sgomenta che tu, con gli occhi chiusi, bagni di lacrime il nobile viso alla sola vista del puro oracolo del Lossia. Quale angoscia ti tormenta, donna? Proprio nel luogo in cui tutti gli altri si rallegrano, ammirando il santuario, tu hai gli occhi inondata di pianto?⁹⁰

Creusa sta rivivendo il ricordo traumatico alla vista del tempio di Apollo – il *medium* funge da *trigger*. Le sue affermazioni seguenti lo confermano. In questa prima scena, infatti, Creusa non narra i suoi ricordi in una forma narrativa ordinata e attraverso descrizioni dettagliate. Si limita a dire che, sebbene lei si trovi lì con loro, la sua mente è ‘laggiù’, al tempo del trauma (249-251, sopra). Creusa viene catapultata nel momento della violenza, ma questo evento non è integrato nella sua ‘storia di sé’.⁹¹ Il ricordo si manifesta attraverso il corpo – gli occhi chiusi, le lacrime e l’angoscia che Ione percepisce alla sola vista di Creusa – e lo fa in modo intrusivo, non voluto né gradito.

Da questa memoria traumatica sono ben distinte, nel dialogo, le memorie narrative e autobiografiche di Creusa. Vediamo infatti che quando Ione le pone una serie di domande sulla sua vita e sulla sua famiglia, lei non ha problemi a rispondere e a parlare di questi ricordi. Fatto interessante per la presente discussione, Creusa integra, nella sua storia di vita, i ricordi della sua famiglia mediati dalle storie che si raccontano in società e dalle sculture che le rappresentano.

Κρέουσα μὲν μοι τοῦνομ’, ἐκ δ’ Ἐρεχθέως
πέφυκα, πατρὶς γῆ δ’ Ἀθηναίων πόλις.

“Il mio nome è Creusa, sono nata da Eretteo, la mia patria è Atene” (260-261), afferma Creusa. Quando Ione le chiede se è vero, come ‘si racconta’ (μεμύθηται, 265) e ‘come si vede nei dipinti’ (ὥσπερ ἐν γραφῆι νομίζεται, 271), che Erittonio nacque dalla terra e fu dato alle figlie di Cecrope, lei risponde affermativamente. Questa calma permane anche quando Ione, in seguito, chiede delle sue sorelle, le Eretteidi sacrificate dal padre per la salvezza di Atene.

⁹⁰ La traduzione di Mirto è stata qui leggermente adattata da chi scrive.

⁹¹ Lee 1996, 87: “So powerful is the evocation of the past that she seems to lose consciousness of where she is [...]. Kreousa’s immersion in past events is further revealed in her highly emotional apostrophes and aporetic questions”.

Diversa, però, è la reazione di Creusa quando Ione parla delle ‘Rocce Alte’, le Μακραὶ (283), il luogo dove avvenne la violenza di Apollo e il successivo abbandono di Ione (283-288):

Ἴων Μακραι δὲ χῶρός ἐστ’ ἐκεῖ κεκλημένος;
Κρ. τί δ’ ἱστορεῖς τόδ’; ὥς μ’ ἀνέμνησάς τινος.
Ἴων τιμᾶ σφε †Πύθιος† ἀστραπαὶ τε Πύθιαι.
Κρ. †τιμᾶ τιμᾶ†· ὡς μήποτ’ ὄφελόν σφ’ ἰδεῖν.
Ἴων τί δέ; στυγεῖς σὺ τοῦ θεοῦ τὰ φίλτατα;
Κρ. οὐδέν· ζύνοιδ’ ἄντροισιν αἰσχύνῃ τινά.

Io. C’è un luogo, laggiù, chiamato “Rocce Alte”?
Cr. Perché me lo chiedi? Quale ricordo risvegli!
Io. Febo con i suoi lampi fa onore a quei luoghi?
Cr. Onore? Quale onore? Vorrei non averlo mai visto!
Io. Che dici? Detesti ciò che è più caro al dio?
Cr. Per niente! Conosco bene la vergogna di una certa grotta.⁹²

Creusa si rivela reticente, fugge dal ricordo e rende esplicita la vergogna che prova, senza integrare il ricordo nel suo racconto autobiografico davanti a Ione. Quando poi arriva per lei il momento di chiedere ciò per cui è venuta, non osa parlare di sé, ma lo fa creando un’amica immaginaria, fingendo, cioè, di chiedere ‘per un’amica’ (φησί τις φίλων ἐμῶν, 338). Proietta così la sua vicenda personale su un altro ‘sé’, un *alter ego*. Ancora una volta dimostra di non riuscire ad integrare nella storia della sua vita quei ricordi frammentati e rivissuti emotivamente, come invece non ha problemi a fare per i ricordi sulla sua famiglia, che sono mediati dai racconti popolari e dalle immagini.

Come accade anche a Fedra nell’*Ippolito*, Creusa è ancora dominata dalla vergogna (336) e sceglie di mantenere il segreto su di sé.⁹³ È la tipica vergogna dei racconti di violenze sessuali da parte di dèi nella letteratura greca. Questi, secondo Walter Burkert, seguono una struttura, un pattern ricorrente che lui chiama ‘la tragedia della ragazza’ (*girl’s tragedy*), e che consiste nella successione di cinque sequenze narrative:

⁹² La traduzione di Mirto è stata qui leggermente adattata da chi scrive.

⁹³ Sulla segretezza delle memorie traumatiche, vd. i casi raccolti e studiati da van der Kolk 2015, cap. 11, opportunamente intitolato ‘Svelare i segreti: Le “falle” della memoria traumatica’ (orig. ‘Uncovering Secrets: The Problem of Traumatic Memory’, in Van der Kolk 2014). Sui punti di contatto tra lo *Ione* e l’*Ippolito*, vd. Burnett 1970, 1-13; Susanetti 2007, 239-240.

1) Partenza da casa: la ragazza si distacca dalla casa e dalla famiglia; 2) scena della segregazione: Callisto diventa compagna di Artemide; Tyro fa una passeggiata solitaria sul fiume; Auge e Io diventano sacerdotesse, Antiope diviene una menade, Danae è rinchiusa in un'arca tombale; 3) rapimento: la fanciulla è rapita, violata e resa gravida da un dio [...]; 4) tribolazione: la fanciulla è severamente punita e minacciata di morte dai genitori o parenti [...]; 5) liberazione: la madre, dopo aver partorito un piccolo, si sottrae alla morte e alle sofferenze, mentre il bambino sta per rilevare il potere a cui è destinato.⁹⁴

Come sostiene Adele Scafuro, il personaggio di Creusa segue questo pattern in modo parziale perché, grazie all'esposizione di Ione, il rifiuto da parte del padre e della famiglia non si verifica e Creusa prende parte soltanto alle prime tre delle sequenze definite da Burkert.⁹⁵ Tuttavia, proprio come le altre donne le cui storie seguono quel pattern, Creusa si ritrova in una posizione ambigua dopo la violenza di Apollo: non è più una *parthenos*, né è ancora una *gynē*, una donna sposata. L'evento traumatico crea una rottura, uno squarcio nella 'storia di vita' di Creusa, che viene soltanto parzialmente ricomposta dal matrimonio con Xuto. Tale rottura è interpretabile come una lacuna narrativa. Ciò che viene messo in crisi è la capacità di Creusa di mettere in parole l'accaduto, riconciliandolo con il resto della sua narrazione identitaria. La parola, uno dei primi e più importanti *media* dell'individuo, svolgerà un ruolo fondamentale nello sviluppo della vicenda personale di Creusa. Il suo percorso di guarigione sarà anche un percorso di ritrovamento della parola e con questa la capacità di rappresentare (a se stessa e agli altri) il trauma.

Ma, come si è detto, a livello emotivo il trauma porta Creusa a convivere con un profondo senso di vergogna. È necessario che Creusa ritrovi il senso di sicurezza e giustizia per poter guarire dal trauma, ma il percorso è difficile e incidentato. La tragedia, così, rivela un graduale accompagnamento delle memorie traumatiche con memorie narrative integrate nel vissuto personale di Creusa. Lei, che si trova in una situazione di impotenza e abbandono, deve ritrovare il controllo che è venuto a mancare nella sua vita – si ricordi come, parlando di Xuto con Ione, Creusa si auto-caratterizza come un mero dono di guerra offerto dalla *polis* ateniese (298, discusso sopra).

⁹⁴ Burkert 1987, 14-15. Cfr anche Burnett 1970, 2-3; Gibert 2019, 12-18.

⁹⁵ Burnett 1970, 5; Scafuro 1990. Si noti, ad ogni modo, che Creusa manifesta la sua preoccupazione per quello che sarebbe successo se non avesse esposto il neonato, in particolare per quello che avrebbero fatto i suoi genitori (φρίκται μητρὸς, 898), mettendosi così in dialogo intertestuale con le altre storie citate da Burkert e Scafuro.

Nel dialogo col pedagogo (725-1047), vediamo manifestarsi il primo passo verso la narrativizzazione delle memorie traumatiche di Creusa. In questo dialogo, il personaggio racconta il suo passato in due momenti nettamente distinti dal cambiamento del tono emotivo del discorso, che si manifesta testualmente con il passaggio dal canto di Creusa in anapesti (859-922), dal tono carico ed emotivamente agitato, al trimetro giambico dialogato (923-1047).

Anche ora, come prima, Creusa si mostra in uno stato di turbamento emotivo, rispetto al coro e al vecchio che parlano in trimetri giambici. È in questo stato che, una volta saputo dell'oracolo dato da Apollo a Xuto, presa da un devastante senso di impotenza e di perdita di speranza (φροῦσαι δ' ἐλπίδες, 866), decide di rompere la segretezza per ricordare il suo evento traumatico, la violenza di Apollo, e chiamare in causa il dio (881-896):

Tu che intoni la melodia / della cetra a sette corde, quando fa risuonare / da selvatiche corna inanimate / gli inni armoniosi delle Muse, / figlio di Latona, il mio biasimo per te / voglio gridare, qui alla luce del giorno. / Sei venuto da me, radioso nella tua chioma dorata; / nel grembo della mia veste / raccoglievo petali di croco dai riflessi d'oro, / per ornamenti floreali. / Serrandomi i bianchi polsi, / verso il giaciglio in fondo alla grotta, / mentre gridavo: "Madre mia!", / tu, dio e amante, / mi hai trascinato senza pudore / per compiacere Cipride.

Creusa racconta così, per la prima volta, la violenza dal suo punto di vista. Anche stavolta, tuttavia, il ricordo non viene integrato nella linea narrativa della storia della sua vita – la quale assume valore e senso intersecandosi con la storia di Atene e della sua famiglia – ma rimane un ricordo vivido, sensoriale e, soprattutto, atemporale e frammentato. È interessante osservare che Creusa, per la verità, non sta narrando in prima e terza persona ciò che è accaduto ('stavo raccogliendo i fiori di croco quando venne Apollo...'), ma l'intero ricordo è espresso in forma di accusa in seconda persona. Creusa si rivolge ad Apollo come se lui fosse lì, presente in quel momento. Ancora una volta Creusa è sulla scena, ma 'la sua mente è laggiù', al momento del trauma. Sta rivivendo la memoria traumatica e la sta facendo 'vedere' anche al pubblico attraverso una descrizione vivida, ricca di dettagli, della situazione:⁹⁶ lei che raccoglie "fiori di croco dai riflessi dorati", l'oro nei capelli di lui, la stretta dei polsi, la grotta, il suono del grido di Creusa. Si crea

⁹⁶ Cfr. Whitman 1974, 74: "We are invited, or rather compelled, to see the whole action through the eyes of the violated girl, helpless victim of a god's lust, who in terror of her parents exposed her child to die".

così un ricordo vividamente dipinto, ma frammentato in quadri separati tra loro, ognuno contenente un momento, un'azione, un dettaglio – un senso di frammentazione probabilmente accresciuto dalla metrica, attraverso la separazione di versi disuguali tra loro. È, inoltre, una descrizione atemporale: non viene inquadrata nel resto della storia della vita di Creusa, ma è come un sogno. Apollo ‘venne’ (ἦλθές μοι, 887) e basta, non si sa quando di preciso.

L'accusa di Creusa finisce con il rinnovato senso di vergogna che la domina e con l'immagine di Apollo che, invece, agisce ‘senza vergogna’ (ἀναιδέϊαι, 895). Lei, come dice al vecchio poco dopo (934 ss.), si vergogna di tutto l'accaduto e, soprattutto, di raccontare i suoi ricordi a qualcuno.

Nel dialogo che segue, avviene un cambiamento importante. Dopo il primo impeto emotivo, Creusa racconta nuovamente l'accaduto rispondendo alle domande del vecchio, che l'aiuta a co-costruire le sue memorie in un primo sforzo di narrativizzazione. Questa prima fase di ricostruzione è nettamente distinta dai ricordi precedenti sul piano metrico attraverso il ritorno al trimetro giambico.

Contrariamente a quanto avvenuto poco prima, ora Creusa inizia il ricordo situando l'accaduto nello spazio: le ‘Rocce Alte’, luogo che viene inquadrato nella storia della *polis* ateniese attraverso il riferimento alla ‘rupe di Cecrope’ e ai riti di Pan (936-938).⁹⁷ La violenza di Apollo viene ora definita una ‘lotta tremenda’ (ἀγῶνα δεινόν, 939), un ‘triste patto di nozze’ (δύστηνον γάμον, 941). Creusa riesce, ora, a controllare sempre più efficacemente le definizioni di ciò che è accaduto, attraverso la parola. Prevalde, però, una definizione negativa che insiste sulla sfera semantica della paura (δεινόν) e del malessere (δύστηνον).

Creusa, nel complesso, è in grado di suscitare l'*eleos*, la pietà del pubblico. Sicuramente è quello l'effetto che ottiene sul pubblico interno, il vecchio che ascolta e risponde a Creusa con le lacrime agli occhi (940, 967). È, però, lui che, invece che ascoltare la testimonianza di Creusa e limitarsi a comprenderla, suggerisce la vendetta contro il dio (972), e scatena in lei la fantasia di vendetta, per mezzo della quale Creusa

⁹⁷ Non ci sono, prima di Euripide, testimonianze che menzionino la grotta di Pan a nord dell'Acropoli col nome di Μακράϊ. Il toponimo appare soltanto a partire dal I secolo d.C. su una serie di tavolette votive (Nulton 2003, 41-88). La prima testimonianza letteraria del culto di Apollo sul versante settentrionale dell'Acropoli è Paus. 1.28.4. I riti di Pan, invece, sono menzionati anche in Hdt. 6.105. Secondo molti studiosi, è possibile che tutte le ricorrenze successive ad Euripide che ricollegano la grotta all'unione tra Apollo e Creusa derivino dallo *Ione*. Si vedano Lee 1997, 162; Savelli 2010a; Savelli 2010b; Martin 2018, 127; Gibert 2019, 126-127.

sente che potrà ristabilire il suo controllo non solo su se stessa (si sente, infatti, ancora terribilmente impotente, 979: εἰ γὰρ εἴη δυνάτὸν), ma anche sulla casa reale e la sua patria ateniese (813-816).⁹⁸

Ciò di cui Creusa non si rende conto è che, mettendo in atto la sua fantasia di vendetta, finisce per ripetere il suo trauma originale. Sentitasi ancora una volta privata del potere e della giustizia, si accinge a uccidere quello che non sa essere il figlio, come crede di aver fatto esponendolo molti anni prima.⁹⁹

A questo punto Creusa si rifà pienamente alle sue memorie autobiografiche. Lo si può osservare dal fatto che, nello spiegare il suo piano al vecchio, si presenta come l'ereditiera di una tradizione familiare legata a un oggetto, una catenella d'oro con il sangue della gorgone, trasmessa di generazione in generazione sin dal dono originariamente fatto dalla dea Atena. Ancora una volta, Creusa si serve delle sue memorie collettive – della *polis* e della sua famiglia – per inquadrare la propria identità all'interno di una storia più grande e lineare.

Vi è, dunque, un primo avvicinamento tra le memorie traumatiche e la storia identitaria di Creusa. Un avvicinamento che, tuttavia, si rivela errato, frutto di un ulteriore meccanismo di *acting out*: Creusa, cioè, non integra il ricordo della violenza e dell'esposizione, con le sue conseguenze, nella sua autobiografia, bensì compone una trama di vendetta contro Apollo: il dio l'ha privata del suo pudore e della sua giustizia, e ora deve pagare e ristabilire l'ordine delle cose.

Sarà soltanto nell'ultima scena (1395 ss.) che Creusa riuscirà, non senza aiuto, a riconciliare i suoi ricordi traumatici con la sua storia e la sua identità. Quando la Pizia ferma Ione dall'uccidere sua madre, rivelando la sua parte della storia del ritrovamento di Ione neonato e riportando alla luce il canestro in cui era stato esposto, Creusa finalmente riconosce il figlio e riconduce tutto l'accaduto alla sua autobiografia. Lo fa, come aveva fatto in precedenza, ricollegando l'evento e le sue conseguenze alla linea

⁹⁸ Just 1989, 194: “[...] Euripides [...] presents women’s actions as emanating from the insecurity of their position. Vindictive ferocity stems from a social impotence in which deception and guile are the only weapons and where jealousies and hatreds have been born of justified fear”.

⁹⁹ Vd. Lee 1996, 104: “With the present unbearable and the future of no account Kreousa retreats further into the past by attempting to kill the interloper who threatens her heritage. She is thus on the point of making permanent the deprivation which Apollo allowed her for a time to feel, and of sealing herself forever in the world of her own memories”. Sulle ripetizioni strutturali delle azioni dei personaggi, vd. anche Wolff 1965, 172-173.

narrativa più importante nella sua identità personale: la storia di Atene e della famiglia reale.

Il canestro è intatto, come Creusa lo aveva lasciato (1391-1394). Non si vede su di esso l'azione del tempo. Il canestro emerge direttamente dal momento del trauma. Creusa lo riconosce e riconduce gli oggetti al suo interno non solo alla storia della sua vita, ma anche ai miti fondativi della sua famiglia e della sua patria.¹⁰⁰ All'interno della cesta c'è una stoffa (ὑφασμ', 1417) che Creusa aveva tessuto da ragazza, raffigurante una gorgone e bordata di serpenti, come in un'egida (1417-1423); c'è, inoltre, un ciondolo d'oro a forma di serpente, una catenina (δέραια, 1431), "un regalo di Atena, contrassegno della stirpe regale, a ricordo dell'avo Erittonio" (1428-1429)¹⁰¹. Ecco, dunque, come Creusa inizia a ricollegare il ricordo traumatico personale alla storia della sua famiglia e a quella di Atene, alla quale è più strettamente legato l'ultimo oggetto, la corona d'ulivo (στέφανον ἐλαίας, 1433), fatta dalla pianta che non muore mai, che la dea Atena piantò sull'Acropoli.

Non si tratta di una guarigione improvvisa e miracolosa, ma anche quest'ultima scena è costruita in modo da lasciar trasparire la difficoltà della presa di coscienza da parte di Creusa. La gioia si mischia con la paura provocata dal ricordo, e queste emozioni si percepiscono chiaramente, oltre che dalle affermazioni esplicite del personaggio (1496, 1452), dall'uso dei metri lirici nell'amebeo epirrematico con Ione; sono infatti versi concitati in cui abbondano i docmi.¹⁰²

Creusa non si libera del tutto dal trauma. Apollo, infatti, rifiuta di farsi vedere, alla fine, perché "non crede di comparir[e] dinanzi [a loro], per non sentirsi rimproverare

¹⁰⁰ Sul ruolo del canestro come simbolo e i significati della sua miracolosa preservazione, si veda in partic. Mueller 2016, 75-84.

¹⁰¹ Trad. Albini 2019.

¹⁰² Per la colometria del dialogo, vd. Santé 2017, 151-167 (con apparato critico e commento); Martin 2018, 506-507. Santé (p. 157 n. 1) sottolinea che "non c'è una distinzione così netta tra il personaggio maschile più riflessivo e calmo e l'altro femminile più concitato", dato che spesso i metri lirici e quelli recitati in trimetro giambico sono intercalati da trimetri giambici pronunciati da Creusa (cfr. vv. 1459, 1463, 1492, 1493). Tuttavia, nonostante i passaggi tra una e l'altra modalità di enunciazione siano 'sfumati' – forse per meglio rendere drammaticamente la riconciliazione dei due personaggi –, le parti in *3ia* sono regolarmente affidate a Ione e quelle in versi lirici a Creusa, il che rende comunque percepibile una certa distinzione anche nella caratterizzazione dei due interlocutori. Si veda anche Cerbo 1989 sulla questione. Secondo Rehm 2017, 161, la differenza tra le due parti metriche non ha tanto lo scopo di risaltare lo stato emotivo di Creusa, quanto più quello di negare a Ione la gioia da cui è presa Creusa, per il momento.

pubblicamente il passato (μη τῶν πάροιθε μέμψις ἐς μέσον μόληι)¹⁰³ (1557-1558). La vergogna, però, è quella di Apollo ora, non più la sua. Creusa è riuscita, grazie all'intervento della Pizia e di Atena, a reintegrare l'accaduto in una linea temporale e narrativa che attraversa il suo passato, presente e futuro, e quello della sua stirpe all'interno della storia ateniese.¹⁰⁴ Ora, accanto a quelle traumatiche, ha delle memorie narrative che le consentono di recuperare la sua identità e di riconnettersi con gli altri membri della sua società: suo figlio, suo marito e la sua *polis*.

Per concludere, si può osservare che i *media* toccano nel vivo le emozioni di Creusa, parlando alle sensazioni più che al suo pensiero critico. D'altronde, dato che le sue memorie non sono mediate e faticano ad essere simbolizzate, la tentazione dei *media* è più forte. A lei manca uno 'schermo protettivo' che la protegga dall'azione dei *media*; è vulnerabile al loro effetto e questi, appellandosi all'emotività del personaggio, suggeriscono simbolizzazioni ed interpretazioni talvolta facili, pronte, ma pericolose.

Sono in particolare i *media* non verbali quelli che si rivelano più problematici per Creusa. Il tempio di Apollo con le sue sculture, come si è detto, le innesca i ricordi intrusivi e traumatici. È poi il ciondolo con il veleno della Gorgone che le fornisce non solo il mezzo, ma anche la motivazione decisiva per compiere la sua vendetta: le fa ricordare il suo lignaggio eretteide, ateniese e divino, e il ricordo corrobora l'intenzione vendicativa, poiché aggiunge ai pensieri e ai desideri di Creusa una nota di orgoglio, che della vergogna costituisce l'altra faccia della medaglia (tant'è che può essere spesso tradotto con lo stesso termine, αἰδώς).¹⁰⁵ Le immagini, gli oggetti e tutti i *media* che esulano dall'espressione verbale – la quale è spesso necessaria per integrare e interpretare i significati di tali *media* – sono più rischiosi per Creusa, poiché è attraverso esperienze sensoriali che il trauma si ripresenta più facilmente, come suggerisce la letteratura scientifica sulle memorie intrusive nelle vittime di trauma.¹⁰⁶

È importante, perciò, sottolineare il ruolo della parola nel processo di integrazione delle memorie traumatiche. La parola, essendo simbolo, costituisce un *medium* fondamentale della comunicazione. Il genere tragico, con la sua attenzione alle parole, ai loro limiti e potenzialità,¹⁰⁷ è la sede di riflessione perfetta sul bisogno della parola e della

¹⁰³ Trad. Albini 2019.

¹⁰⁴ Cfr. Whitman 1974, 84: "The past cannot be changed, but one may come to understand it. Creusa has still the same knowledge, only now she has it all".

¹⁰⁵ Vd. in partic. Cairns 1993, 265-342, su Euripide.

¹⁰⁶ Vd. in partic. Holmes & Mathews 2010.

¹⁰⁷ Sul tema è sempre utile Goldhill 1986.

narratività nel ricordo di traumi di ogni tipo. Essendo il trauma una rottura nel processo cognitivo di simbolizzazione, attraverso la narrazione del suo passato Creusa riesce a riportare quelle memorie nel regno del *logos*, del simbolo e dell'ordine.

Attraverso il discorso e la narrazione, inoltre, anche gli altri oggetti coinvolti nella storia assumono un ruolo determinante nella costruzione delle memorie narrative di Creusa in qualità di *media*, non solo in modo nocivo, come nel caso del ciondolo e del tempio di Apollo, ma anche in modo positivo. Essi non *contengono* le memorie di Creusa, ma svolgono funzioni dinamiche nella loro costruzione narrativa. Fungono infatti da catalizzatori di significato che permettono di mettere in comunicazione le due dimensioni dei ricordi del personaggio: da un lato le memorie traumatiche, la dimensione fisica, sensoriale ed emotiva del suo rivivere il passato, dall'altro le memorie narrative, la storia della sua identità, inquadrata in un contesto spazio-temporale, nonché sociale, preciso. Così il tempio di Apollo, facendo da *cue*, inizialmente riattiva le memorie traumatiche, ma in seguito sarà oggetto di rivisitazione narrativa nei ricordi di Creusa.

Il canestro e gli oggetti presenti in esso, inoltre, allo stesso tempo ri-presentano e rappresentano il passato di Creusa. Sono rimasti intatti, perciò hanno il massimo grado di vividezza. Ma sono anche, alla fine, elementi inseriti e integrati in una storia positiva. Così come la loro sparizione fu in parte la causa del trauma di Creusa, il loro ritrovamento è la causa del suo riconoscimento o, per usare le parole di Herman, della sua 'riconciliazione' con la realtà.

3.3.1.3 *Ione: gli effetti dei media nella narrazione autobiografica*

Le memorie di Ione hanno una peculiarità che le distingue da quelle degli altri personaggi: esse sono quasi del tutto ricostruite. Ione, infatti, di sé e delle sue origini sa ben poco: l'unico passato che ricorda veramente è quello della sua infanzia al servizio del tempio di Apollo.¹⁰⁸ Tuttavia, la curiosità che lo contraddistingue, la sua insaziabile sete di sapere, lo spingono a ricostruire il suo 'vero' passato, la sua provenienza, i suoi natali, nonostante lui, per ovvie ragioni, non l'abbia vissuto in prima persona. La tragedia, per lui, si svolge come un percorso attraverso il quale non solo acquisisce conoscenza, ma, per farlo, deve incorporare gradualmente memorie esterne, considerandole alla stregua delle sue memorie organiche. Ione, cioè, deve rendere autobiografiche, alla pari delle sue memorie

¹⁰⁸ Cfr. le considerazioni di Lee 1996, 87.

d'infanzia, anche le storie sul suo concepimento e sul suo arrivo a Delfi. Per farlo, è chiaro che dipende in gran parte dai *media* della memoria.

Sin dal suo ingresso in scena, Ione si (auto)caratterizza come un giovane pio, puro, intento a purificare l'ingresso del tempio, cosa che fa fin dall'infanzia, in onore di Febo che lo ha nutrito (102-111).¹⁰⁹ In una scena caratterizzata da un tocco di realismo quotidiano, Ione spazza il tempio cantando una monodia che mischia gli elementi rituali del peana con la solitudine e la ripetitività della canzone popolare di lavoro.¹¹⁰

Le memorie di Ione riemergono *in primis* nel dialogo con Creusa. La prima parte di questo scambio verte su Creusa e sulle storie relative a Erittonio e alle Eretteidi. La seconda, su Xuto. Nella terza, Creusa chiede a Ione chi sia, chi sia sua madre, da dove provenga, ed è mossa a compassione dalle risposte di Ione, che si caratterizza unicamente come servo di Apollo (308-320). A un certo punto, Creusa chiede se gli sia mai venuto desiderio di andare a cercare i suoi genitori, al che Ione risponde: ἔχω γὰρ οὐδέν, ὃ γύναι, τεκμήριον, “non ho nemmeno un indizio, signora” (329)¹¹¹. Tale risposta implica che il desiderio non manca, ma il testo enfatizza un altro punto importante: la necessità dei *media* per la conoscenza del passato. A Ione, infatti, manca un indizio, un ‘segno’. Senza questo, al posto di un ricordo ha un ‘non-ricordo’, la percezione di una mancanza, di un *gap* nella sua ‘storia di sé’, che Ione preferisce dimenticare (᾿λελήσμεθα, 361).

L'attenzione di Ione per i *media* è un altro elemento che caratterizza il personaggio. Il giovane dipende interamente dalle tracce esterne dei ricordi altrui nella costruzione delle proprie idee sul passato. Quest'attenzione sui *media* si manifesta nel suo *modus operandi* quando chiede a Creusa della sua famiglia e della sua terra, come si è accennato poco sopra: “[È] vero quel che dice la gente [ὡς μεμύθευται]? [...], come si può vedere di solito nei dipinti [ὥσπερ ἐν γραφῆι νομίζεται]...” (265, 271). Ione è costantemente interessato alle fonti della sua conoscenza e cerca di aumentare il grado di veridicità delle informazioni che ha confrontandole con il testimone vivente che si trova di fronte.

¹⁰⁹ Vd. Burnett 1970, 5-6; Lee 1997, 26-27; Martin 2018, 150-151; Gibert 2019, 46-49.

¹¹⁰ Vd. Martin 2018, 151: “The song’s admixture of seriousness, irony, and light-heartedness is reflected in its form and language, which oscillate between low and high, juxtaposing menial status and the sacred [...]. The song is partly the imitation of a paean (112-43*n*), the solemn hymn to Apollo, partly that of a solitary work song [...] with its repetitiveness, the address to the tool, the description of the activity, and the general purpose and occasion [...]. The register is solemn and in part high poetic (112–13, 123, 145), but not without occasional affective, simple, or colloquial turns (e.g. 153, 167, 168, 171–2)”. Vd. anche Winnington-Ingram 1969, 135.

¹¹¹ Trad. Albin 2019.

Ad ogni modo, il non-ricordo delle sue origini è come un buco narrativo che Ione, da autore della propria storia, deve colmare. Questo facilita l'azione quando più avanti, nel suo incontro con Xuto (510-567), il giovane si trova a co-costruire i suoi falsi ricordi insieme al presunto padre, come si è visto. Questi ricordi – che non sono in realtà ricordi, ma idee sul passato – portano comunque Ione ad accettare, non senza qualche dubbio (539, 560), la sua nuova identità come figlio di Xuto. Il *gap* viene però soltanto parzialmente colmato: permane il dubbio sulla madre (540-541, 563-565), una lacuna che Ione continuerà a lamentare fino al momento in cui questa falsa narrazione, che genera dei drammi di vendetta e controvendetta, ha fine, grazie all'intervento della Pizia (1276-1278).

È chiaro che Ione non riesce ad incorporare del tutto queste nuove memorie nella sua autobiografia. La sua nuova identità, soltanto parzialmente ricostruita, ha delle conseguenze che Ione, mettendole sul piatto della bilancia a confronto con i suoi ricordi d'infanzia, è tentato di rifiutare. Da questo confronto emerge anche chiaramente l'attenzione di Ione verso i *media*, poiché esso si struttura come una ricerca incrociata tra diverse modalità di presentazione. Infatti, quando, dopo essersi più o meno convinto della verità della storia costruita insieme a Xuto, deve valutare le sue prospettive, cioè decidere se accettare la sua nuova vita da straniero ad Atene o conservare quella attuale, a Delfi, al servizio di Apollo, lo fa iniziando il suo discorso con un'affermazione curiosa (585-586):

οὐ τὰ τὸν εἶδος φαίνεται τῶν πραγμάτων
πρόσωθεν ὄντων ἐγγύθεν θ' ὀρωμένων.

Le cose non hanno lo stesso aspetto quando sono distanti o le si guarda da vicino.

Ione usa una metafora che rimanda all'arte figurativa, e che tocca i temi del contrasto tra apparenza e realtà e quello dell'ignoranza.¹¹² L'affermazione ricorda, infatti, un passo della *Repubblica* di Platone, in cui si afferma che “la stessa cosa vista da vicino e da

¹¹² Per Lee 1997, 226, “This is a programmatic statement for a play so much about appearance and reality, and about how things seem at different times and from different places”. Vd. anche Gibert 2019, 217. *Contra*, Martin 2018, 294, nega la forza programmatica di questo passo e lo ritiene un semplice luogo comune, sostenendo che “in this speech and in the play in general the crucial factor of appearance is ignorance, not distance or a lack of detail”.

lontano non ci appare uguale in grandezza”.¹¹³ Ma ricorda anche un passo della *Poetica* in cui Aristotele, sovrapponendo e confrontando l’arte drammatica e quella pittorica, sostiene che un racconto, così come ogni oggetto visivamente rappresentabile – ad esempio, un animale –, non solo deve essere composto in un certo ordine, ma anche essere della giusta ‘grandezza’ perché esso venga apprezzato e compreso:

[P]erciò un bell’animale non può essere estremamente piccolo, perché la visione si confonde avvicinandosi a tempi impercettibili, né estremamente grande, come se per esempio fosse un animale di diecimila stadi, perché non si può averne una visione simultanea, ma chi guarda perde di vista l’unità e l’interezza.¹¹⁴

Questa idea della ‘giusta grandezza’ data dalla distanza è associata da entrambi i filosofi sia alla rappresentazione drammatica sia a quella delle arti figurative – in particolare l’arte pittorica (ἡ σκιαγραφία, Pl. *Resp.* 602D). Ione, nella valutazione delle sue opzioni, sembra applicare una logica simile e, perciò, fondere tra loro racconto e rappresentazione figurativa trasformando il primo nella seconda. La storia del suo passato, infatti, è ora composta da due parti che mal combaciano tra loro, la sua vita delfica e la sua nuova vita ateniese, e per valutarle Ione cerca di figurarle visivamente (εἶδος, 585) davanti agli occhi (ὄρωμένων, 586) – come se fossero dipinti in movimento o *performance* teatrali – per confrontarle tra loro avendone una comprensione il più possibile ampia e completa.

Ad ogni modo, alla fine Ione sembra preferire lo stile di vita delfico. In un’operazione contraria a quanto faceva Andromaca all’inizio dell’omonima tragedia, la quale usava i suoi ricordi nostalgici come mondo possibile positivo nel passato a confronto con le sue miserie attuali, Ione costruisce la sua futura vita ad Atene come un mondo possibile negativo dove lui sarebbe il figlio bastardo di uno straniero (πατρός τ’ ἐπακτοῦ καὶ τὸς ὄν νοθαγενής, 592), invisibile agli Ateniesi autoctoni e, perciò, puri di razza (οὐκ ἐπέισακτον γένος, 590). Questo lo porta a ricapitolare la sua vita a Delfi in una

¹¹³ Pl. *Resp.* 602C: ταυτόν που ἡμῖν μέγεθος ἐγγύθεν τε καὶ πόρρωθεν διὰ τῆς ὄψεως οὐκ ἴσον φαίνεται. Cfr. Lee 1997, 226; Martin 2018, 294; Gibert 2019, 217, i quali menzionano, come *locus similis*, anche Eur. *IA* 489–90 ἄφρων νέος τ’ ἦ, πρὶν τὰ πράγματα ἐγγύθεν σκοπῶν ἐσεῖδον οἶον ἦν κτείνειν τέκνα.

¹¹⁴ Arist. *Poet.* 1450c36–1451a3: τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ’ οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἶον εἰ μυρίων σταδίων εἶη ζῶον [...]. Trad. it. D. Lanza.

chiave molto positiva: una vita modesta e senza preoccupazioni, piena di tempo libero, in un posto suo, dove è libero di pregare quando vuole e dove sente tanti discorsi di gente allegra e sempre diversa (633-647).

Nella valutazione su quale sia il futuro migliore si manifesta il conflitto che Ione vive tra la sua sete di conoscenza (e, per mezzo di questa, della sua vera identità) e il suo desiderio di vivere in modo puro e dedito al dio. Il suo passato vissuto e il suo passato possibile si scontrano, quindi, e Ione è costretto a scegliere tra i due ‘sentieri narrativi che si biforcano’.¹¹⁵ seguire la nuova narrazione – che altro non è che la storia voluta da Apollo-autore, il quale, come sappiamo dal prologo, voleva svelare la vera identità di Ione solo una volta che questi fosse arrivato ad Atene – oppure proseguire nella sua storia delfica, erroneamente convinto di fare, così, il volere di Apollo. Ione è, in un certo senso, al contempo autore e lettore in questo dilemma, in quanto è nel leggere e nell’interpretare la trama apollinea che si interroga su cosa farsene, come integrarla nella sua narrazione personale, quali elementi di essa variare, quali conservare.

Che si tratti di una questione ‘autoriale’, di una biforcazione prima di tutto narrativa, è segnalato dalla reazione del coro che elogia le parole di Ione (καλῶς ἔλεξας [...] εὐτυχήσουσιν λόγοις, 648-649) e soprattutto dall’urgenza di Xuto, che lo intima di ‘smettere con le parole’ (παῦσαι λόγων, 650). Le parole sono, in fondo, il *medium* a cui Ione presta più attenzione nel corso del dramma, e il personaggio si rivela, in questo senso, un ‘lettore’ da un lato molto conciliante e concessivo – vuole credere alle storie che sente –, ma comunque critico, dato che mantiene sempre vivo il dubbio e desidera sempre interrogare ulteriormente le sue fonti.

Le parole che hanno maggior peso per lui sono, naturalmente, quelle di Apollo, ma persino nei confronti del dio Ione esprime spesso dubbi (ad es. 436-451, quando viene a sapere da Creusa della violenza subita dal dio). Questo deriva in parte dal carattere di Ione, in parte dal fatto che le parole di Apollo arrivano sempre mediate da altri personaggi: prima Xuto, poi la Pizia e, infine, Atena. Quest’ultima arriva proprio *in extremis* quando Ione, saputa la verità sulle sue origini per voce della Pizia, si mostra ancora scettico sull’identità di suo padre e sulla volontà del dio (1516-1552). “[A]ndrò all’interno del tempio a chiedere [ἵστορήσω] a Febo”, dice Ione, “se nasco da un padre mortale o dal Lossia” (1547-1548).

¹¹⁵ L’espressione è di Borges 2011 [1944], che la usa nel titolo di un suo celebre racconto meta-narrativo (‘Il giardino dai sentieri che si biforcano’, orig. ‘El jardín de senderos que se bifurcan’). Vd. Eco 1994 sulle scelte che i lettori devono operare tra percorsi narrativi diversi nella lettura e interpretazione di un testo.

Atena, però, riesce a vincere quest'ultima resistenza di Ione, persuadendolo ad accettare e a fare propria la verità sul suo passato. La persuasione è così forte da essere retroattiva (“anche prima non c’era da dubitarne”, 1608). L’azione incessante dei *media*, e in particolare della parola, alla fine riesce a far sì che Ione incorpori le storie sul passato altrui nella propria autobiografia, accettando così anche le conseguenze, non solo personali, ma anche politiche, della sua nuova identità. All’ultimo, Apollo-autore riesce a riprendere le redini della sua narrazione e a convincere Ione-lettore della sua finzione – intesa, in senso etimologico, come la sua creazione.

Ancora una volta, dunque, si rende evidente l’importanza dei *media* nella costruzione delle memorie personali. I quadri mediatici della memoria forniscono a Ione gli elementi per costruire e sviluppare la propria identità sulle quattro direttrici evidenziate anche da Halbwachs per i quadri sociali: le relazioni sociali, il linguaggio, lo spazio e il tempo. Ione impara ad usare e interpretare i *media*, a confrontarli tra loro, e quindi anche le loro ‘regole d’uso’ e i linguaggi diversi che mettono in relazione la sua persona con la sua società. In un certo senso, il personaggio di Ione mostra il passaggio dalla giovinezza all’età adulta, come è stato suggerito,¹¹⁶ anche perché le sue memorie personali, autobiografiche, non sono più soltanto le memorie ‘organiche’ della sua infanzia, ma iniziano ad essere più complesse essendo composte anche da materiale esterno, sociale, coerentemente con quanto sosteneva Vygotskij sullo sviluppo del pensiero, del linguaggio e della memoria nei bambini e nei giovani.¹¹⁷ E con l’ampliamento delle sue memorie si espandono le sue reti sociali, che ora includono non più soltanto le persone che gravitano attorno al tempio di Apollo a Delfi, ma anche la stirpe regale e la *polis* ateniese.

3.3.2 L’illusorietà dei *media* (della memoria)

Apollo-autore fa coi personaggi quello che Euripide fa con il suo pubblico: li convince della superiorità e veridicità della sua versione del passato (e, quindi, sul futuro) grazie ai

¹¹⁶ Vd. Rehm 2017, 163: “Emerging from the cloistered world of Delphi into the full contingency of adult life, Ion displays to the audience the humorous and deadly, the tragic and the transcendental, proclivities of their own nature. A *Bildungsroman* of individual growth, discovery, and reunion, Ion is also a masterpiece of cultural self-inquiry”. Cf. also Owen 1939, xxvi, il quale sottolinea che Ione è “the fullest portrait of a boy that we get in Greek tragedy”. Cfr. anche Burnett 1970, 5-7.

¹¹⁷ Per le sue teorie sul ruolo della società nello sviluppo del linguaggio e della memoria durante la crescita, si veda Vygotskij 1966. Cfr. anche Habermas 2012.

media attraverso i quali la racconta.¹¹⁸ Essendo Ione il più critico dei ‘lettori’, è il personaggio perfetto per dimostrare l’efficacia dei *media* nella costruzione di conoscenze e memorie. Persino lui, che fino all’ultimo ha dubitato della verità sul passato che gli veniva raccontato, ha dovuto cedere. Non, però, di fronte alla rivelazione diretta della verità da parte del dio, ma ad una rivelazione che è comunque mediata da Atena. Possiamo dunque finalmente riprendere il discorso metateatrale, già tanto esplorato dalla critica, e servircene per comprendere lo *Ione* come una riflessione non solo sulla memoria, ma sui suoi *media*.

Nei paragrafi precedenti abbiamo discusso il modo in cui i personaggi costruiscono le loro memorie culturali personali sulla base di materiale esterno e mediato. Lo abbiamo fatto assumendo un punto di vista interno alla finzione drammatica, accettando il mondo possibile del dramma come un mondo attuale, vero, internamente dotato di senso. Cambiamo ora prospettiva passando dal livello della finzione drammatica – dove le comunicazioni avvenivano tra i personaggi – al livello della ricezione del testo drammatico, esso stesso un *medium*. Da un lato, il testo *media* nella comunicazione tra l’autore e il pubblico (di spettatori o lettori).¹¹⁹ Dall’altro, la tragedia è uno di quegli strumenti che consente agli Ateniesi di produrre memorie collettive – e non più *collected* – sulla propria identità civica. In questa sede, ci occuperemo del secondo senso.

La costruzione di memorie collettive attraverso i *media* nella tragedia è un tema duplice, del quale si può osservare una *pars construens*, ma anche una *pars destruens*. Per la prima, intendiamo l’aspetto dell’educazione all’imitazione che il genere tragico possiede nel mostrare al suo pubblico paradigmi di comportamento e modelli di realtà, attraverso una commistione di realismo e immaginazione. Per la seconda, invece, si intende quel potenziale problematizzante delle sue trame, capaci di rendere ambigue le storie mitiche ricevute dalla tradizione attraverso la sovversione o l’ampliamento dei loro significati, e di stimolare la riflessione critica da parte del pubblico sul senso delle parole, dei costumi, delle istituzioni, e di tanti altri aspetti identitari o altrimenti importanti nella vita quotidiana dell’Atene classica.¹²⁰

¹¹⁸ Dimoglidis 2022, 130, vede nel personaggio del dio un riflesso dell’autore.

¹¹⁹ Sulla rappresentazione teatrale intesa come comunicazione tra autore e pubblico mediata dal testo, in una prospettiva linguistica-strutturale, vd. Ubersfeld 1996, cap. 1.3; Elam 2002, cap. 3.

¹²⁰ Com’è noto, la prospettiva ‘problematizzante’ ricevette una notevole spinta dagli studi di Vernant & Vidal Naquet 1986 e, in generale, nell’ambito degli studi di scuola strutturalista. Cfr. Goldhill 1986; Ieranò 2008; Nicolai 2012.

Cominciamo dal primo. Lo *Ione* educa gli Ateniesi all'uso dei *media* nella costruzione di memorie collettive innanzitutto attraverso la sua funzione di 'costruzione di spettatori', nel senso illustrato dai già citati Zeitlin e Goldhill. Nel mostrare personaggi che osservano e commentano rappresentazioni visive, il testo drammatico interagisce con il sistema di pratiche degli Ateniesi, integrandole mimeticamente nella vicenda e influenzando, così, le idee degli spettatori sulla pratica dell'osservare. Il dramma, dunque, contribuisce a creare, o piuttosto aggiornare, un *habitus*, nel senso inteso da Pierre Bourdieu, cioè uno schema composto da comportamenti e credenze incorporato dai membri di una società al punto da diventare inconscio.¹²¹ Così come i personaggi osservano e commentano le sculture sul tempio di Apollo o la tenda di Ione – che, come è stato osservato, ricorda una *skēnē* teatrale –, il pubblico ateniese può assistere al dramma e commentarlo in un certo modo. E queste raffigurazioni, così come il dramma stesso, parlano del passato; di un passato che, però, parla al presente, risuona con esso.

Tali pratiche non riguardano soltanto l'osservazione dell'arte figurativa, ma anche il rapporto con oggetti molto più quotidiani, quali il ciondolo di Creusa e il canestro dove Ione fu esposto da piccolo. Attraverso la drammatizzazione di questi oggetti, la tragedia illustra modi in cui l'individuo interagisce con gli strumenti esterni in una sinergia che non consente di categorizzare gli oggetti come semplici 'veicoli' di significati, privi di *agency* nel processo di costruzione di memorie collettive. Tale è il ciondolo di Creusa, che non è soltanto un mezzo attraverso il quale lei integra nella sua storia personale il passato della sua famiglia, ma è anche, viceversa, un testimone, un *tekmērion*, che le permette di ricostruire il passato familiare, e collocarsi nella linea narrativa di quella storia. È evidente, da questo punto di vista, quanto la distinzione tra *collected* e *collective*, quando si parla di memorie, possa essere limitante in quanto suggerisce una dicotomia tra due tipi di oggetti, che mal rappresenta quello che invece si mostra come un unico processo dinamico 'a doppia corsia', un continuo andare e venire tra un livello e un altro: Creusa costruisce le sue memorie nel costruire le memorie della sua stirpe, e con le sue memorie la sua identità, che si presenta, a quel punto della trama, come un'identità vendicativa. Come scrive Christine Mueller, "her revenge becomes a reciprocal engagement with the past".¹²² La volontà che la spinge ad affermare se stessa e la sua gente è la stessa.

¹²¹ Sull'*habitus*, vd. *supra*, cap. 1.2.2.

¹²² Mueller 2010, 383.

Il canestro, d'altro canto, è particolarmente interessante in quanto in esso Euripide mischia e interseca due oggetti che avevano funzioni diverse nella vita quotidiana degli Ateniesi. Esso, infatti, rappresenta le ceste nelle quali i neonati non voluti potevano essere esposti ed abbandonati dalle famiglie; ma gli oggetti che contiene ricordano quelli che gli Ateniesi depositavano nelle tombe dei loro cari.¹²³ È, questo, un aspetto perfettamente coerente con l'ironia della tragedia, che gioca con l'ignoranza dei personaggi: il canestro attraverso il quale madre e figlio si riconoscono è quella che Creusa pensava che sarebbe stata la tomba del suo neonato. Secondo Seth Estrin, "Creusa's searing memory of the objects underscores that they were deliberately chosen by a mother to adorn a child she was seeing, she thought, for the last time: the vessel, from her perspective, was his coffin, the ornaments his burial gifts".¹²⁴

Per gli Ateniesi a teatro, d'altro canto, la tragedia rappresenta un collegamento visivo con il passato mitostorico, nello stesso modo in cui le raffigurazioni sulle tombe mettevano in collegamento le famiglie con le persone del loro passato. Sempre nelle parole di Estrin:

By drawing on strategies of image recognition that infused real-life interaction with material objects and works of art, Euripides amplifies his play's emotional pull. Through a common audience of Athenians, two forms of cultural practice—theatrical performance, burial customs—intersect and nurture one another. Even those in the audience who could not hope for the kind of reunion achieved by Creusa and Ion could understand on a subjective level the mechanisms through which it was achieved. Like the play's characters, they could still recognize their own lost loved ones by holding the objects they once held and by looking on their images—whether embedded in stone, or in the memories of the mind.¹²⁵

Così, dunque, la tragedia educa gli spettatori all'imitazione promuovendo modelli di comportamento pregni di valore, significato e intensità emotiva, che vanno a influenzare gli schemi cognitivi (e ideologici)¹²⁶ degli Ateniesi nelle loro pratiche quotidiane.

¹²³ Si veda in partic. Estrin 2018, con esempi specifici.

¹²⁴ Estrin 2018, 124.

¹²⁵ Estrin 2018, 132.

¹²⁶ Sul ruolo dell'ideologia nella teoria di Bourdieu – che, come si è detto, ben si presta a spiegare l'azione del dramma sulle pratiche e le credenze degli Ateniesi attraverso la nozione di *habitus* – si veda Hammer 2006.

Lo *Ione*, tuttavia, educa il suo pubblico anche in un altro modo; stimolandone, cioè, il pensiero critico. Lo fa in maniera metateatrale e meta-mediatica, attraverso la riflessione sulla natura, gli strumenti e le conseguenze dell'arte di fabbricare storie sul passato. I personaggi principali sono tutti impegnati nella costruzione delle proprie narrazioni, le proprie storie di vita, che non riguardano soltanto ognuno di loro ma nelle quali tutti hanno, rispettivamente, un ruolo. Così nella storia di Xuto Ione è suo figlio, Creusa la moglie ottenuta come dono di guerra per il suo valore, e Apollo è il suo benefattore; in quella di Creusa – il suo dramma di vendetta – Ione è il 'capro espiatorio' sul quale si riversa la sua indignazione – una 'metastasi' del suo male originario, il suo trauma non risolto –, Xuto è uno straniero e anche lui complice della sua umiliazione, e Apollo è un dio potente ma ingiusto, la causa del suo malessere; Ione, come abbiamo visto, non rimane per molto fermo su una storia soltanto, quindi per lui i ruoli degli altri personaggi cambiano costantemente fino a stabilizzarsi soltanto alla fine; vi è, poi, il dramma orchestrato da Apollo, un autore che, però, dà l'impressione di perdere il controllo sui suoi personaggi, finché non lo riprende nelle scene finali.

Ciò che è interessante è che la tragedia crea una gerarchia tra queste storie, basata non tanto sul grado di 'verità' o 'autenticità' di ognuna di esse, ma su quanto esse risultino credibili a chi le ascolta o le vede rappresentate. L'attenzione, in questo modo, si sposta dalle narrazioni in sé ai fruitori di tali narrazioni, cioè al pubblico, ai lettori. Se infatti è vero che i personaggi sono anche autori delle proprie narrazioni, essi sono anche 'lettori' delle storie altrui.

Trovo utile, per rappresentare tale gerarchia, riprendere il concetto echiano di 'lettore modello' di vario livello, e utilizzarlo come metafora per i personaggi del nostro dramma.¹²⁷ Secondo Umberto Eco,

[...] ci sono due modi per percorrere un testo narrativo. Esso si rivolge anzitutto a un lettore modello di primo livello, che desidera sapere (e giustamente) come la storia vada a finire [...]. Ma il testo si rivolge anche a un lettore modello di secondo livello, il quale si chiede quale tipo di lettore quel racconto gli chiedesse di diventare, e vuole capire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo passo per passo. Per sapere come la storia va a finire basta, di solito, leggere una volta sola. Per riconoscere l'autore modello occorre leggere molte volte, e certe storie bisogna leggerle all'infinito.¹²⁸

¹²⁷ Si vedano Eco 1979; 1994.

¹²⁸ Eco 1994, 33.

Prendiamo ora la storia di Apollo, che, in un certo senso, coincide con la trama della tragedia messa in scena davanti al pubblico ateniese. Occorre dunque valutare come questo dramma venga ‘letto’ dai personaggi, in particolare Ione, Creusa e Xuto.

In fondo alla gerarchia troviamo Xuto, che si comporta come un lettore di primo livello. Gli basta, infatti, ascoltare una volta sola l’oracolo di Apollo per accontentarsi della storia: un futuro positivo con un figlio maschio finalmente riunito a lui. La sua lettura è, tuttavia, palesemente pressapochista, e questo risalta al confronto con l’atteggiamento di Ione, che indaga insistentemente sui dettagli.¹²⁹ Vi è una serie di informazioni non pervenute, buchi non colmati, di cui Xuto non si cura affatto (540-543):

Ione: Ma chi è mia madre?

Xuto: Non te lo so spiegare.

Ione: E Febo non te l’ha detto?

Xuto: Ero già così contento che non gliel’ho chiesto.

Ione: Dunque mi ha generato la madre terra?

Xuto: La terra non genera figli.

Ione: Com’è possibile che io sia nato da te?

Xuto: Non lo so, rinvio la spiegazione al dio.

Dopo questa scena Xuto non prenderà più parte all’azione del dramma. Su di lui, però, e sulla sua attitudine come ‘lettore’, Atena aggiunge qualcosa di rilevante nel suo discorso finale. Dopo il riconoscimento, e dopo aver raccontato il piano di Apollo per intero (il destino di Ione, della sua progenie e della casata regale ateniese), Atena fa la seguente raccomandazione a Creusa (1601-1603):

νῦν οὖν σιώπα παῖς ὄδ’ ὡς πέφυκε σός,
ἴν’ ἡ δόκησις Ξοῦθον ἠδέως ἔχηι
σύ τ’ αὖ τὰ σαυτῆς ἀγάθ’ ἔχουσ’ ἴηις, γύνοι.

Ora dunque non rivelare a nessuno che si tratta di tuo figlio, perché Xuto rimanga con la sua felice illusione.

La ‘felice illusione’ di Xuto ricorda la famosa massima gorgiana, secondo cui la tragedia è “un inganno per il quale [...] chi inganna appare più giusto di chi non inganna e chi è

¹²⁹ Vd. Lee 1996, 93.

ingannato appare più saggio di chi non è ingannato”.¹³⁰ Euripide complica e problematizza quest’idea dell’inganno attraverso la gerarchia che si viene a creare nella tragedia. Infatti, pur riconoscendo il valore positivo di ciò che il ‘bell’inganno’ può dare (a Xuto, al quale è riservato un destino felice e onorevole), tacitamente inquadra all’ultimo posto chi viene del tutto ingannato, segnalando Xuto come il meno critico dei lettori, quello che, in ultima analisi, rimane più ignorante.

All’altro capo di questa gerarchia vi è Ione, che, come un lettore di secondo livello, scandaglia il racconto rileggendolo più volte e confrontandolo con altre versioni, altri *media*, sempre alla ricerca di un significato più profondo e più autentico. Lo si vede chiaramente nel già menzionato dialogo con Creusa, in cui rende esplicito il suo interesse per le fonti della storia su Atene e sugli Eretteidi (265, 271). Lo si osserva, poi, nel dialogo con Xuto, quando confronta le sue vite possibili incrociando tra loro modalità di rappresentazione diverse, quali il racconto e l’arte figurativa (585-586). Ma lo si nota soprattutto alla fine quando, posto di fronte all’evidenza del riconoscimento da parte di Creusa, pur avendo la garanzia della Pizia (che lui stima come una madre, 1324), rimane dubbioso sulla verità della storia e desidera interrogare ulteriormente il dio (1546-1548).

Xuto e Ione, perciò, si collocano ai poli opposti di uno spettro comportamentale in quanto fruitori di racconti sul passato (e sul futuro) attraverso vari *media*, l’uno estremamente disattento e accomodante, l’altro puntiglioso e mai sazio di significati sempre più autentici. Tra loro si collocano gli altri personaggi in questo spettro. Le donne del coro, per esempio, sembrano condividere con Ione la curiosità sulle fonti dei racconti che conoscono (225), ma si accontentano di usare le storie e i monumenti che le ricordano come strumenti di piacere (τέρψει, 231), i quali, al massimo, rinforzano le loro credenze pregresse – formate nel e dall’ambiente socioculturale a cui appartengono, la *polis* ateniese –, ma non suscitano il desiderio di scoprire altri significati, altre ‘verità’.

Creusa è una ‘lettrice’ particolare, in quanto, avendo vissuto l’evento che sta alla base della trama della tragedia, sa più degli altri personaggi. Lei più di tutti si sente coinvolta nella storia. Il suo ruolo, all’interno del racconto che si va delineando man mano lungo la trama drammatica, è molto più attivo. Per riprendere la teoria di Eco, Creusa sembra voler *usare* il testo, invece che *interpretarlo*:

¹³⁰ Plut. *De glor. Ath.* 5.348C Stephanus (= Gorg. B 23 DK): ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησίν, ἦν ὁ τ’ ἀπατήσας δικαιοτέρος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος, καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιοτέρος, ὅτι τοῦθ’ ὑποσχόμενος πεποίηκεν· ὁ δ’ ἀπατηθεὶς σοφώτερος· εὐάλωτον γὰρ ὑφ’ ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον. Trad. it. M. Mocchi.

È giusto che io passeggiando in un bosco [narrativo] usi ogni esperienza, ogni scoperta per trarre insegnamenti sulla vita, sul passato e sul futuro. Ma siccome il bosco è stato costruito per tutti, non debbo cercarvi fatti e sentimenti che riguardano solo me. Altrimenti, [...] non sto *interpretando* un testo, bensì *usandolo*. Non è proibito usare un testo per sognare a occhi aperti – e talora lo facciamo tutti. Ma sognare ad occhi aperti non è un’attività pubblica. Ci induce a muoverci nel bosco narrativo come se fosse il nostro giardino privato.¹³¹

Mentre Ione confronta tutte le storie che riceve con le prove esterne che trova, le evidenze che possono indicarne la verità, facendo della sua lettura un’attività pubblica, Creusa crede istantaneamente alla verità dei fatti accaduti per come le vengono raccontati e prende iniziativa per modificarli, per farne un uso che risponde alle sue emozioni e al suo codice morale.¹³² Questo è particolarmente evidente dopo il confronto con il pedagogo, quando, venuta a sapere dell’oracolo dato a Xuto e della sua riunione con il ‘figlio’, accetta l’idea di vendicarsi per ristabilire la propria sicurezza (859 ss.).¹³³

È così, dunque, che la tragedia stimola il pubblico al pensiero critico: svelando, attraverso i personaggi e l’azione del dramma, l’effetto di realtà che i *media* riescono a ridare ai loro fruitori nella costruzione e trasmissione di storie sul passato. Lo fa mettendo gli spettatori o lettori a confronto con personaggi che mostrano comportamenti diversi nell’utilizzo delle storie raccontate, dei dipinti, delle tele ricamate e delle sculture sui fregi.

Euripide, attraverso i suoi personaggi, mette in luce una casistica di tipi di ‘lettori’ diversi, che, in qualche misura, rappresenta anche gli spettatori seduti a teatro (e i lettori di ogni epoca). Anche nel teatro di Dioniso ci sarà stato chi, come Xuto, si accontentava di una bella storia a lieto fine, la quale magari, come nel caso del coro, confermasse e rinforzasse le sue credenze pregresse. Ci sarà stato, poi, chi, come Creusa, con una lettura

¹³¹ Eco 1994, 11-12. Sulla differenza tra ‘uso’ e ‘interpretazione’ di un testo narrativo, vd. anche Eco 1990, 32-33.

¹³² Vd. le considerazioni di Lee 1996, 95, sull’effetto distruttivo dell’azione drammatica di Creusa sulla trama di Apollo: “[...] the other obstacle to the god’s plan, which will not be so easily overcome, takes the form of Kreousa’s attachment to her own version of the past.

¹³³ Sulla dimensione esclusivamente privata della tragedia di Creusa, cfr. Martin 2018, 313, tra i commenti al secondo stasimo: “[T]he political importance of an indigenous heir to the throne is raised here for the first time in the play. This motif is largely limited to the chorus: neither the Old Man nor Creusa consider the patriotic dimension of childlessness in the same way; Creusa even completely fails to acknowledge this particular, public aspect of what is, for her, her own personal tragedy: cf. 1463–7n.”.

approssimativa e personale, traeva conclusioni frettolose e magari, accusando Euripide di aver sbagliato, cambiava la storia, ricorrendo a versioni alternative e per lui o lei più convincenti (un atteggiamento, questo, molto diffuso nell'antichità, intrinseco allo spirito agonistico che attizzava i discorsi di molti autori non solo classici, ma anche arcaici).¹³⁴ Infine, ci sarà stato chi, come Ione, tornava più volte sulla storia, la ripercorreva e scandagliava minuziosamente alla ricerca di significati.

A ogni lettore la sua lettura.¹³⁵ Chi era più accorto e più curioso, più determinato a “riconoscere l'autore modello”,¹³⁶ poteva addirittura superare la posizione di Ione e vedere ciò che Euripide sembra suggerire, cioè che questa storia su Ione e sul passato di Atene, questa avvincente vicenda fatta di violenza ma anche di festosità, di gioia e di disperazione, vendetta e riconciliazione, dei ed eroi che fondano stirpi e popoli, potrebbe non essere altro che una ‘felice illusione’, un vivido, emozionante, e perciò convincente racconto realistico fatto ad arte.¹³⁷ Per cogliere tale significato entrando nel discorso meta-mediatico, il lettore deve però farsi ingannare prima, proprio come Ione dopo l'incontro con Xuto. Prima di poter problematizzare i racconti sul passato in modo produttivo e

¹³⁴ Un ottimo esempio è il famoso incipit delle *Genealogie* di Ecateo di Mileto (*FGrHist* I 1a), nel quale l'autore sembra criticare i suoi ‘colleggi-rivali’ – poeti e *storytellers* di storie sul passato – per affermare la maggior autenticità del proprio racconto: Ἐκαταῖος Μιλήσιος ὅδε μυθεῖται· τάδε γράφω, ὡς μοι δοκεῖ ἀληθέα εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοί τε καὶ γελοῖοι, ὡς ἐμοὶ φαίνονται, εἰσὶν, “Ecateo di Mileto afferma quanto segue: scrivo queste cose come mi sembrano essere per davvero. I discorsi dei Greci, infatti, sono molti e ridicoli, per quel che mi risulta” (trad. di chi scrive).

¹³⁵ Sull'ambiguità interpretativa lasciata dal testo nelle ultime scene e dall'opera in generale, dal punto di vista del pubblico, vd. Wolff 1965; Immerwahr 1972, 284-297; Forehand 1979; Cole 1997; Meltzer 2006; Susanetti 2007, 221-250; Rehm 2017, 150; Martin 2018, 7-8.

¹³⁶ Eco 1994, 33, citato *supra*.

¹³⁷ Verrall 1895 ebbe il merito di individuare la possibilità di una doppia lettura ironica di molti drammi euripidei, tra cui lo *Ione*. Tuttavia, come sostiene Michelini (1987, 11-15), se letta integralmente, convince poco la sua teoria, secondo cui vi era una ‘vera storia’, accessibile in previa visione soltanto a un gruppo ristretto di ateniesi privilegiati, e completamente opposta rispetto a quella rappresentata al grande pubblico (cfr. Verrall 1890, xx-xlii; 1905, 130-131). Non sono però d'accordo con la studiosa sull'idea che il pubblico non potesse essere diviso nell'interpretare la tragedia (Michelini 1982, 151-152 n. 50; 1987, 13 n. 49). Sono più incline a ritenere, con Eco, che vi siano (stati) diversi tipi di spettatori, i quali possono (e potevano) applicare livelli diversi di lettura al testo che vedevano rappresentato – un'idea, peraltro, in linea con quella della ‘polifonia’ del genere tragico, su cui vd. Allan & Kelly 2013. Un lettore o spettatore di secondo livello, d'altronde, non può non essere stato, prima, uno di primo livello. La lettura ‘critica’ non preclude quella più ‘ingenua’, anzi, ne dipende, sommandosi ad essa, arricchendola. Sulla questione si veda anche Roselli 2011, 51-54.

positivo, occorre prima comprenderli nella loro dimensione estetica, godere della loro *terpsis*, come fa il coro con le sculture del tempio.

La massima di Gorgia, dunque, assume un significato più ricco attraverso la gerarchia suggerita da Euripide. È saggio chi crede alla mimesi dell'opera drammatica non tanto e non solo se ne gode, ma se riesce anche, attraverso tale mimesi e il piacere dell'osservazione, a ragionare criticamente sulla realtà e sulle sue rappresentazioni. Lo *Ione*, se 'letto' attentamente, consente allo spettatore o al lettore di essere messo a parte dei meccanismi stessi della costruzione artistica (e artificiale) di storie sul passato – individuale e collettivo – e così di uscire dallo stato di 'ipnosi narcisistica' creato dai *media*, guardandone le strutture dall'esterno, come sosteneva McLuhan.¹³⁸

3.4 Creusa, il trauma e Atene

Riguardo a Creusa, una nota a parte meritano le considerazioni fatte sopra sulle memorie traumatiche del personaggio. Rispetto a Ione, che fino al riconoscimento vive costantemente nel presente, avendo un passato poco sostanzioso –, Creusa vive nel passato, rivivendolo continuamente. Sebbene il trauma specifico di Creusa (la violenza e l'abbandono del figlio) potesse incidere in primo luogo sul pubblico femminile della tragedia, quello maschile, oltre a confrontarsi con (l'idea di) uno stato d'animo e una situazione 'tipicamente' femminile,¹³⁹ aveva i propri traumi a cui pensare – con le relative memorie traumatiche. Se, infatti, alcuni tra i più recenti studiosi sono corretti nel ritenere che la tragedia fu rappresentata negli anni subito dopo la sconfitta ateniese in Sicilia, la quale causò grande sconforto generale e preoccupazione per l'allentamento della fiducia degli alleati nei confronti di Atene,¹⁴⁰ lo *Ione* condivide con l'*Elena* proprio il tema del

¹³⁸ Wolff 1965, 179: "The action we witness is compelling, but throughout it we are reminded that there are others like it which are only stories one tells (cf. 225, 265, 275, 506, 994) or works of art one sees (cf. 271) - such as these sculptures, or the tapestries of mythical beings and the story of Cecrops' daughters later described at length by the messenger (I 14ff, I 58ff)".

¹³⁹ Non sarà eccessivo ricordare il carattere mediato delle voci femminili nella tragedia greca, scritte e interpretate da uomini. Si veda in generale Zeitlin 1996.

¹⁴⁰ Già Enthoven 1880, 7-22, sostenne che la tragedia si può datare al 412 a.C.; tesi accolta, parzialmente, da Wilamowitz 1926, 24, il quale tuttavia rimane cauto e poco convinto dalla precisione dell'anno proposto da Enthoven. In anni recenti, la tesi è stata nuovamente argomentata da Zacharia 2003, 1-7. Sebbene non rimangano convinti dall'esattezza della data proposta da Enthoven e Zacharia, i commentatori più recenti concordano nel ritenere che la tragedia è plausibilmente da datare in quegli anni, nel clima storico e sociale

trauma.¹⁴¹ Essendo la seconda stata rappresentata nell'inverno immediatamente successivo all'evento bellico (412 a.C.), il trauma cui la tragedia allude è quello causato dalla fine della spedizione siciliana – un evento che fu particolarmente scioccante per gli Ateniesi, come traspare dalle descrizioni tucididee della sconfitta e delle sue conseguenze sulla psiche dei sopravvissuti.¹⁴² In questo senso, attraverso il personaggio di Creusa, la tragedia fa riflettere sull'instabilità e sulla vulnerabilità psicologica nei confronti dell'effetto dei *media*, proprie di quelle persone intrappolate in un passato che si impone veementemente sul presente e si ripresenta in maniera intrusiva. È facile, in parole povere, far credere a soggetti instabili, vittime di trauma, certe idee sul passato e quindi manipolarne l'azione nel presente per raggiungere scopi terzi.

Inoltre, a livello collettivo, il trauma di Creusa – il personaggio che più di tutti rappresenta Atene nel dramma – e il suo comportamento, si possono leggere come rappresentazione simbolica dello stato in cui imperversava Atene dopo la sconfitta siciliana. La storia di Creusa è quella di una persona che, in un momento di impotenza e perdita del controllo, è capace di atti terribili, violenti e distruttivi, pur di riacquistare o mantenere il controllo. D'altro canto, però, Creusa, alla fine, con l'aiuto degli dèi – Atena, la dea ideale per parlare a un'ateniese come lei –, arriva a capire la verità, non prima di essere messa alle strette. In un momento di difficoltà, d'altronde, come quello in cui si viene a trovare una volta scoperto il suo complotto, quando solo l'altare di Apollo la protegge dalla morte, Creusa è graziata dagli dèi e da Ione. Quest'ultimo, che alla fine viene riconosciuto come suo figlio e progenitore degli Ioni, dopo un primo momento di rabbia e ferocia, e grazie all'intervento della Pizia, le mostra pietà, le concede il beneficio del dubbio e la ascolta. La tragedia, così, potrebbe lasciare agli alleati di Atene, i cui rappresentanti erano seduti a teatro,¹⁴³ un 'messaggio' a grandi linee così riassumibile:

che si venne a creare dopo il disastro a Siracusa. Già Di Benedetto 1971, 297; Diggle 1981, 306 (“*fabula circa annum 413 a.C. acta*”); ma vd. soprattutto Martin 2018, 24-32; Gibert 2019, 2-4.

¹⁴¹ Per una lettura dell'*Elena* in chiave psicologica, con *focus* sul trauma, e in comparazione con le riprese moderne del dramma, vd. Dell'Anna 2010.

¹⁴² Vd. Steinbock (2020 e c.d.p.) sulle tracce di memorie traumatiche nelle descrizioni che Tucidide (7.75) fa dell'abbandono dell'accampamento ateniese a Siracusa, e sull'uso di tecniche derivate dalla tragedia da parte dello storiografo per rappresentare l'esperienza del trauma alle sue *audiences* contemporanee. In generale, sull'esperienza del trauma di guerra ad Atene durante la guerra del Peloponneso, vd. Proietti 2017; 2019; 2023; 2025.

¹⁴³ Sulla composizione del pubblico alle Grandi Dionisie, e il ruolo ideologico del festival teatrale – comprese le cerimonie di apertura, nelle quali si dimostravano il valore e il merito di Atene –, si vedano Pickard-Cambridge 1953, 268-85; Goldhill 1990; Goldhill 1997; Roselli 2011.

se, da un lato, Creusa/Atene può essere capace di compiere grandi sbagli in momenti di difficoltà, è opportuno che Ione e gli alleati comprendano la posizione di trauma da cui parte, la perdonino e le diano retta, poiché ne traggono tutti, in ultima analisi, beneficio comune.

3.5 Conclusioni

Avevamo preso, come punto di partenza, *La Trahison des images* di Magritte, suggerendo che lo *Ione* avesse tratti in comune con quell'opera pittorica. Possiamo ora ricapitolare affermando che, proprio come il quadro, la tragedia si rivela una rappresentazione realistica che fa riflettere sull'effetto di realtà creato dai *media*, capaci di interagire con i nostri sensi e le nostre strutture significanti.

Ci si è chiesti quale tipo di riflessione la tragedia proponesse sui *media* della memoria, sulle loro funzioni e sulle conseguenze (psicologiche e sociali) del loro uso. Riprendendo, dunque, le riflessioni critiche sulle qualità metateatrali del dramma e integrandole con le teorie di McLuhan, Bolter e Grusin e di altri studiosi e studiose dei *media*, si è svolta un'analisi delle memorie nel dramma secondo due prospettive. A un primo livello 'interno' al testo, si è indagato il ruolo dei *media* nella costruzione di memorie personali e autobiografiche dei personaggi. A un secondo livello di analisi, considerando la ricezione del testo tragico da parte del pubblico, si è visto come la tragedia problematizzi l'uso dei *media* nella costruzione di storie sul passato – sia esso biografico o collettivo.

Dal primo punto di vista, si è osservato che, per colmare i buchi del proprio passato, i personaggi principali talvolta si servono di *topoi*, che altro non sono che *schemata* culturali e cognitivi precisi. È il caso di Xuto e Ione, che si servono dello *script* delle feste dionisiache per ricostruire il presunto concepimento del giovane. Talora vediamo come i *media*, intersecandosi tra loro, interagiscono e cooperano nel ridare un maggior effetto di realismo alle memorie, grazie alla 'doppia logica della mediazione', secondo la quale l'effetto di realtà del *medium* aumenta con l'aumentare del grado di rimediazione. Lo dimostrano le donne del coro quando, osservando le sculture del tempio, ricordano le stesse storie raccontate nei loro quadri sociali di appartenenza, il che corrobora le loro credenze pregresse creando l'effetto di realtà. Ci sono, inoltre, alcune

memorie che non sono raccontate, mediate dal racconto o da altre rappresentazioni simboliche, ma vengono ri-vissute direttamente, si ri-presentano. Tali sono le memorie traumatiche di Creusa, le quali sono insostenibili per l'individuo se non vengono accompagnate da memorie narrative (e, perciò, mediate). Essendo il trauma una rottura nel processo cognitivo di simbolizzazione, attraverso la narrazione del suo passato Creusa riesce a riportare quelle memorie nel regno del simbolo, della parola, dell'ordine. Ma nessuno dimostra più di Ione quanto sia importante il ruolo dei *media* nella costruzione di memorie personali, lui che non ha un passato (a parte quello al servizio di Apollo) e deve costruirne uno ex novo da un giorno all'altro, basandosi su ogni segno esterno (τεκμήριον) che trovi.

Dal secondo punto di vista, la tragedia si può interpretare come un monito sull'illusione dei *media*. Le memorie nel dramma risultano più o meno credibili ai personaggi, in base al tipo di atteggiamento che ognuno di questi dimostra. Si possono osservare, in tal senso, due poli opposti, rappresentati da Xuto e Ione. Il primo è un fruitore completamente acritico, che si accontenta anche di poche informazioni purché la storia gli procuri la soddisfazione data dalla corrispondenza con i suoi obiettivi e le sue emozioni. Il secondo, invece, è sempre curioso, mai soddisfatto, sempre in cerca di significati più veri ed autentici. Ione si interroga continuamente sulle origini delle storie sul passato che sente e non si accontenta di una sola versione raccontata da un unico *medium*, ma confronta i vari *media* e li interseca tra loro, con l'intenzione di ottenere una verità il più possibile autentica.

Il pubblico della tragedia, dal canto suo, può essere anch'esso concepito secondo le categorie costruite dal dramma (quindi, in un certo senso, inteso come il 'lettore modello' di Eco). Vi è chi vede o legge la storia una volta e si accontenta del piacere della visione/lettura dell'opera – che, dopotutto, è un'avvincente storia piena di colpi di scena e momenti quasi comici che si alternano ad altri di crisi emotiva. Vi è però anche chi ci ritorna, col pensiero o fisicamente, rileggendo o riguardando l'opera, per tentare di scoprire dove si celi l'azione ingannatrice dei racconti, quali siano i segni che svelano l'autore (modello) dietro di essi – Apollo (per Ione) o Euripide (per il pubblico) – il quale cerca di raggirarlo facendogli credere che la sua storia non sia, in realtà, una finzione. Ione si accorge della doppia logica della rimediazione, del fatto che l'aumentare della verosimiglianza dipende anche dall'aumentare dei *media*, ed esce, in certa misura, dall'ipnosi narcisistica creata da essi. Apollo possiede la verità, quella pura e non

mediata.¹⁴⁴ I personaggi, invece, si devono accontentare di averla sempre in forma mediata, seppur con una guadagnata consapevolezza di tale mediazione.

La tragedia, dunque, si chiude con una più o meno latente sfida allo spettatore ateniese. Proprio quando sarà soddisfatto, insieme a Ione, della fine della storia e smetterà di interrogarsi, a quel punto avrà perso la sfida lanciategli da Euripide: si sarà rivelato simile a Xuto, con la propria identità nazionale riconfermata e legittimata da una bella storia, piuttosto che all'idealtipo di Ione, che fu scettico fino all'ultimo. Sarà stato saggio a farsi ingannare dal *medium* teatrale, ma non abbastanza da esplorarne a fondo i significati e scoprire i meccanismi e le implicazioni della 'felice illusione'. I più scaltri, invece, supereranno Ione e si accorgeranno che il loro eroe nazionale, per come l'hanno visto rappresentato, in carne e ossa davanti ai loro occhi, altro non era che il frutto di una mente poetica brillante.

¹⁴⁴ Sul rapporto di Apollo con la verità, vd. Meltzer 2006.

4. “Sarà ricordato il favore”? Gli *Eraclidi* e le contromemorie ateniesi sulle invasioni spartane dell’Attica

4.1 Introduzione

Nei capitoli precedenti si è affrontato il tema della memoria considerando il punto di vista interno dei personaggi: che cosa ricordano e in che modo, e quali funzioni hanno nel discorso tragico tali ricordi. *Andromaca* mostra non solo che le memorie vengono negoziate e risemantizzate, ma anche che esse costituiscono utili strumenti per raggiungere gli scopi discorsivi orientati dagli obiettivi, dai piani e dalle emozioni dei personaggi. *Ione*, d’altro canto, mette in guardia il pubblico sulla validità epistemologica delle memorie e dei *media* che le trasmettono. Nel dramma si mettono a confronto l’arte figurativa e le storie raccontate oralmente all’interno delle comunità greche (prima di tutto ad Atene, ma anche a Delfi, ricettacolo di visitatori da ogni parte della Grecia). La tragedia, come si è evidenziato, allude spesso alle memorie sul passato di Atene, il quale gioca un ruolo fondamentale nella definizione delle identità dei personaggi. *Ione*, così, problematizza in certa misura l’atto di prestare una fiducia ‘senza filtri’ alle memorie collettive che circolano nel discorso pubblico, specialmente quando queste sono centrali nella definizione dell’identità individuale o sociale delle persone e dei gruppi.

Ma nonostante la ‘sfida’ lanciata da Euripide attraverso il suo discorso metateatrale, che porta con sé la riflessione sullo stesso *medium* tragico come diffusore di memorie collettive, il dramma, se visto attraverso lo sguardo di chi si riconosceva nella propria identità ateniese, può proporre una conferma della superiorità ateniese rispetto agli altri Greci, i quali risultano subordinati agli Ateniesi in termini genealogici attraverso la discendenza da Creusa e da Ione. Nel teatro di Dioniso, d’altronde, esistevano dei limiti entro i quali i poeti tragici potevano criticare Atene e la sua politica, e questi non erano definiti solo attraverso forme ‘ufficiali’, governative, di sanzione e censura – come nel caso del noto e ampiamente discusso riferimento erodoteo (Hdt. 6.21) alla multa imposta a Frinico dopo la rappresentazione della sua *Presa di Mileto*.¹ Anche in un caso come

¹ Cfr. Badian 1996; Kottman 2003; Lateiner 2009, 111; Mills 2017; Proietti 2021, 250-251 (con ulteriore bibliografia)

questo, il criterio principale alla base delle sanzioni è il consenso o il dissenso del pubblico di cittadini, percepito e considerato nella sua maggioranza come corpo unico seduto a teatro, che esprimeva liberamente la sua approvazione (o disapprovazione) per ciò che vedeva in scena.² Era questo il criterio principale a determinare i limiti del tragediografo, che doveva puntare all'intrattenimento del proprio pubblico, composto per la maggior parte da cittadini adulti, per vincere non solo gli agoni drammatici, ma anche la simpatia e la fama popolare che ne conseguono.

Come Sophie Mills ha argomentato, per piacere al pubblico ed intrattenerlo, occorreva in certa misura confermare le sue credenze, la sua identità.³ Un dramma troppo critico o troppo esplicito non avrebbe guadagnato il consenso e l'apprezzamento ricercati dai poeti; e destando emozioni negative troppo forti, come nel caso di Frinico, gli autori non avrebbero potuto introdurre efficacemente, nella costruzione dell'identità ateniese che si profila in varie opere tragiche, elementi di sana problematizzazione e 'critica costruttiva', a differenza di quanto invece accade nei drammi considerati i più 'patriottici' di Euripide.

È difficile negare che il poeta, pur affrontando la questione dell'identità ateniese in maniera critica e non banale,⁴ finisca per dare uno spazio (pubblico) significativo all'ideologia egemonica ad Atene, che vedeva con favore il sistema democratico e l'impero.⁵ Così, per esempio, la *polypragmosynē* degli Ateniesi, che veniva spesso intesa

² Si noti il *καὶ* epesegetico nella formulazione erodotea, e il fatto che il soggetto che impone la multa sia indicato al plurale, nonostante il suo referente testuale più immediato sia 'il teatro': ποιήσαντι Φρονίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκίῃα κακὰ [...], "quando Frinico, che aveva composto una tragedia sulla presa di Mileto, l'aveva rappresentata, il teatro scoppiò in pianto, e quindi gli imposero una multa [...] perché aveva ricordato sventure nazionali" (trad. di A. Izzo D'Accinni, leggermente modificata).

³ Mills 2017; Mills 2024. Cfr. anche Pelling 1997, 224-227.

⁴ Per delle letture più critiche delle *Supplici* e delle altre tragedie 'encomiastiche' di Atene composte da Euripide, cfr. Canfora 2011a; Hanink 2013.

⁵ Sul legame intrinseco tra la democrazia ateniese ('radicale') e l'impero, vd. Canfora 2004, 31-51; Canfora 2011b, 13-15. Il termine 'ideologia' (e derivati) non va inteso in senso stretto, come connotato dall'idea moderna di un insieme programmatico di idee costruite e diffuse da un potere centrale in modo capillare, dall'alto verso il basso, come nei regimi totalitari del XX secolo. È invece da concepire come un insieme di idee poste lungo un'assiologia morale e riguardanti le identità sociali dei gruppi, le quali venivano costantemente co-costruite e negoziate tra parti concorrenti dell'antica *polis* ateniese in luoghi e situazioni specifici e variamente istituzionalizzati, tra cui la visione di tragedie e commedie al Teatro di Dioniso. Cfr. Ober 1989, 35-43; Loraux 1986; Thomas 1989, 196-237; Goldhill 1990; Strauss 1990; Mills 1997, 43-86; Pelling 1997, 224-235; Goldhill 2000b; Steinbock 2013, 13-14; Barbato 2020.

come critica nei confronti dell'interventismo e delle mire espansionistiche della città,⁶ trova un'affermazione e una giustificazione nell'atteggiamento di Teseo nelle *Supplici*, il quale aiuta Adrasto e le donne del coro muovendo guerra a Tebe, ma rifuggendo dagli eccessi bellici che lo avrebbero portato ad espugnare e distruggere la città di Cadmo.⁷

Come le *Supplici*, anche gli *Eraclidi* sono stati interpretati come un ἐγκώμιον Ἀθηνῶν, un elogio di Atene,⁸ e non a caso la storia dell'aiuto ateniese ai figli di Eracle in fuga da Euristeo diventa un elemento canonico, insieme a quello dato ad Adrasto, nel *Tatenkatalog* delle imprese gloriose della storia di Atene, che venivano ricordate nelle orazioni funebri al Ceramico e in varie rappresentazioni figurative ben visibili al pubblico della *polis*, come nei quadri esposti nella cosiddetta *stoà poikilē* a nord dell'*agorà*.⁹ Euripide, con gli *Eraclidi*, contribuisce intenzionalmente¹⁰ alla costruzione di una visione del passato di Atene in dialogo con la visione egemonica nella *polis* di Pericle.

Mentre, dunque, di *Andromaca* si sono discussi gli usi discorsivi delle memorie all'interno della trama drammatica e con *Ione* si è vista la problematizzazione delle memorie mediate, *Eraclidi* offre la possibilità di ragionare sulla tragedia come *medium* attraverso il quale si attua la costruzione di determinate idee del passato dei Greci e, in particolare, degli Ateniesi.

Il dramma si offre come un ottimo caso di studio in quanto mostra come il teatro di Dioniso costituisse uno spazio pubblico istituzionalizzato capace di amplificare certe narrazioni sul passato, concedere loro una platea molto ampia, e perciò assegnare loro o potenziare la loro posizione egemonica nell'immaginario cittadino. Infatti, l'allusione al presente del pubblico in chiave antispartana, incentrata sul tema della reciprocità istituita

⁶ Sulla *polypragmosynē* ateniese, vd. Ehrenberg 1947; Kleve 1964; Raaflaub 1994; Brock 1998; Camassa 2001.

⁷ Una versione più pacifica ancora, nella quale gli Ateniesi ottenevano i corpi grazie alla negoziazione e senza la guerra, era forse presente negli *Eleusini* di Eschilo (*TrGF* III F 50-54), ed era nota a Isocrate (*Panath.* 168-171), Filocoro (*FGrHist* 328 F 112) e Plutarco (*Thes.* 29.4). Sulla differenza tra la versione 'bellica' euripidea e l'altra versione, e le sue implicazioni nelle dinamiche della memoria collettiva ateniese, vd. Proietti 2021, 430-434. Sul riferimento alla *polypragmosyne* nella tragedia, cfr. Raaflaub 1990, 51-52; Brock 1998; Mills 2020, 22-24.

⁸ Vengono così definite le *Supplici* in una delle *hypotheses* tradite, com'è noto. Per una rassegna degli studi che interpretano gli *Eraclidi* in questa chiave, vd. Bocholier 2024, 39.

⁹ Per l'episodio negli *epitaphioi logoi*, cfr. Lys. 2.11-16; Isoc. 4.54-60; 5, 33-34; 10, 31; 12, 194; Dem. 60, 8-9; Pl. *Menex.* 239b. Sul *Tatenkatalog* ateniese, si veda Proietti 2015.

¹⁰ Qui, e nel corso del presente capitolo, si fa riferimento alla nozione di 'storia intenzionale', discussa *supra*, cap. 1.2.6.

dalla χάρις, pone la tragedia in dialogo con altri usi contemporanei dello stesso episodio mitico, nonché di un'altra storia tratta dal repertorio mitologico intorno al passato di Atene.

In contrasto con il messaggio antispartano degli *Eraclidi*, infatti, si trova un'altra versione della storia secondo la quale gli Spartani non dimenticano il favore, anzi, lo ricordano e lo ricambiano. A questa versione alternativa si può affiancare un altro racconto, accomunato dalla stessa struttura e dallo stesso messaggio: un'antica χάρις (o εὐεργεσία) nei confronti degli Spartani viene ripagata nella grande guerra che oppose Atene e Sparta. Raccogliendo e analizzando i testi che ci tramandano queste storie, emerge un dato cruciale per la comprensione del ruolo della tragedia euripidea nel contesto storico in cui fu composta e rappresentata: se gli *Eraclidi* sono una memoria collettiva mediata e costruita in un'ottica antispartana, essa si pone in un rapporto necessariamente dialettico con delle altre memorie, che possono essere comprese come contromemorie,¹¹ le quali serbano traccia di gruppi sociali meno rappresentati nel discorso pubblico, che proponevano un messaggio antitetico rispetto a quello del dramma euripideo immettendo nel discorso pubblico i loro ricordi di antichi favori ricambiati dai Lacedemoni.

Nel presente capitolo, perciò, si analizzeranno da vicino queste storie e le fonti che le hanno trasmesse, nel tentativo di arricchire la comprensione del contesto storico nel quale si dovrebbe immaginare la rappresentazione – o la prima ricezione – della tragedia di Euripide. Si giungerà così a una maggiore comprensione del suo ruolo e del suo significato storico non solo come elogio di Atene o come mezzo per innalzare gli animi e ricordare agli Ateniesi la loro unità civica, ma anche come elemento in una continua negoziazione dell'identità – e quindi delle politiche – della *polis* attraverso il confronto con il suo passato (o i suoi passati).

Occorre, infine, anteporre al seguente ragionamento una premessa necessaria. Non essendo possibile datare con precisione né la tragedia stessa,¹² né tanto meno l'origine

¹¹ Sulle 'contromemorie', vd. quanto si è detto nell'Introduzione (cap. 1.2.6).

¹² La maggior parte della critica la colloca nella primissima fase della guerra del Peloponneso, tra il 431 e il 427 a.C. (cfr. Wilamowitz 1875, 151-152; Zuntz 1955, 81-88; Wilkins 1993, xxxiii-xxxv; Allan 2001, 54-56; Caruso 2004-2007, 46-54, Bocholier 2024, 22-25, con discussione e bibliografia aggiornata), sebbene qualcuno abbia pensato, in maniera meno convincente, a una datazione più bassa, intorno all'anno 420 o poco dopo (cfr. Boeckh 1808, 190; Spranger 1925). Seppur rarissimamente, è stata talvolta proposta anche una datazione anteriore alla guerra del Peloponneso, interpretando il testo come un'allusione all'invasione di Plistoanatte (si veda Fix 1843, VIII-IX, che datava così il dramma al 444 a.C. sulla base

delle suddette storie, quello che la presente discussione può ambire a ricostruire è il rapporto dialettico tra un gruppo di storie che condividono motivi e significati ideologicamente coerenti da un lato, e la trama euripidea dall'altro, senza però arrivare a stabilire 'chi risponda a chi', ovvero se il dramma sia stato, in parte, una reazione alle storie che potenzialmente circolavano già ad Atene, o se sia vero il contrario, e che quelle narrazioni siano nate anche (ma non solo) in reazione al messaggio politico degli *Eraclidi*.

In quel che segue, si argomenterà che è plausibile credere che quelle contromemorie fossero già in circolazione nell'ultimo trentennio del quinto secolo, quando la guerra era ancora in corso, e non si può escludere che lo fossero già dai primi anni, sebbene non lo si possa neanche affermare con certezza. A prescindere dalla loro origine, è del tutto probabile che il dramma euripideo e tali storie siano stati ricordati più volte nel corso della guerra, anche dopo la rappresentazione della tragedia, in contrapposizione tra loro, in una sorta di 'guerra di memorie' all'interno di Atene, che correva parallela alla guerra vera e propria con Sparta.

La discussione sarà strutturata nella maniera seguente. Dopo un'esposizione e un confronto tra le narrazioni in questione, attraverso un'analisi delle diverse fonti che le tramandano, si argomenterà, innanzitutto (a), che queste storie sono tracce di memorie collettive recenti che circolavano originariamente in forma orale, e che venivano narrate e promosse nel discorso pubblico da parte di gruppi sociali ateniesi in contrasto con i fautori della guerra con Sparta; e inoltre (b), che la tragedia di Euripide si pone in rapporto dialettico con tali memorie per quanto riguarda l'ideologia che rappresentano. Se la tragedia si presenta tutto sommato in linea con l'ideale democratico egemonico all'inizio della guerra (sebbene, come si vedrà, non si astenga dal problematizzarlo in certa misura), le storie di favori ricambiati rappresentano delle contromemorie dei gruppi che si opponevano a tale ideale.

del riferimento a una vittoria euripidea nella ottantaquattresima olimpiade secondo il *marmor parium*; ma più recentemente vd. Yoon 2020, 90-91).

4.2 Storie di antichi favori ricordati o dimenticati: contromemorie nel discorso pubblico ateniese?

4.2.1 Le testimonianze

Quando, negli *Eraclidi*, l'ateniese Demofonte caccia dalla Tetrapoli l'araldo argivo di Euristeo venuto a strappare i supplici dall'altare, Iolao si rivolge ai figli di Eracle con le seguenti parole (312-315):

σωτήρας αἰεὶ καὶ φίλους νομίζετε,
καὶ μήποτ' ἐς γῆν ἐχθρὸν αἴρεσθαι δόρυ
μέμνησθέ μοι τήνδ', ἀλλὰ φιλότατην πόλιν
πασῶν νομίζετ'.

Salvatori e amici sempre considerateli [*scil.* gli Ateniesi], e, di questo memori, non levate lance ostili contro la loro terra, e vi sia cara questa città fra tutte.¹³

L'esortazione di Iolao è un atto linguistico esplicitamente rivolto agli Eraclidi, ma che serve anche a ringraziare gli Ateniesi e sancire con loro un rapporto di *φιλία*. Si crea così una reciprocità di affetti e di benefici presenti e futuri tra due referenti collettivi. Demofonte a sua volta accoglie favorevolmente questo atto, e risponde a Iolao con un'espressione significativa: *μνημονεύσεται χάρις*, "questo favore sarà ricordato" (v. 334). Non solo da lui, si intende, ma dalla *polis*. Tuttavia, alla fine del dramma le parti morali vengono rovesciate e dall'oracolo rivelato da Euristeo diventa chiaro che l'esortazione rivolta da Iolao agli Eraclidi non andrà a buon fine, non si compirà (1032-1037):

καὶ σοὶ μὲν εὖνους καὶ πόλει σωτήριος
μέτοικος αἰεὶ κείσομαι κατὰ χθονός,
τοῖς τῶνδε δ' ἐγγόνιοισι πολεμιάτατος,
ὅταν μόλωσι δεῦρο σὺν πολλῇ χειρὶ
χάριν προδόντες τήνδε· τοιούτων ξένων
προύστητε.

¹³ Tutte le traduzioni degli *Eraclidi* sono di F.M. Pontani. Il testo greco riproduce quello dell'edizione Diggle 1984.

Io giacerò sotto terra – dice Euristeo –, sarò meteco, a te benigno, salvatore per la città, sarò nemico acerrimo dei discendenti di costoro, quando, immemori di questo favore, v'assaliranno in forze. Sono questi gli ospiti ai quali avete fatto scudo.¹⁴

Il tema della memoria collettiva e del suo corrispettivo negativo, la dimenticanza, è quindi preminente nel dramma euripideo. Com'è stato osservato in modo unanime dai critici, Euristeo allude alle invasioni spartane dell'Attica¹⁵ e questa allusione si pone come punto di giuntura esplicito tra la vicenda del passato rappresentato e il presente storico del pubblico.¹⁶ Il messaggio è chiaro: gli Spartani invasori hanno dimenticato l'antico favore, nonostante le raccomandazioni di Iolao. Gli Ateniesi, al contrario, ricordano bene, soprattutto grazie alla tomba di Euristeo – un segno materiale della memoria, la quale, come la tomba di Neottolemo a Delfi nell'*Andromaca*, viene resa culturale e valida per tutti anche dall'atto performativo della tragedia stessa, che nel rappresentarla ne sancisce e insieme ne convalida il valore.¹⁷ In questo modo, la tragedia riflette sull'importanza della conservazione e trasmissione della memoria collettiva.¹⁸

La data di rappresentazione della tragedia non è ricostruibile con certezza, ma l'allusione alle invasioni spartane – insieme ad altri indizi – permette di collocarla nel contesto della guerra del Peloponneso.¹⁹ Questo emerge anche dal confronto con la prima delle storie sopra menzionate. Infatti, lo stesso episodio mitico narrato da Euripide è presentato esplicitamente da Diodoro Siculo (12.45.1) come l'*aition* di un fatto avvenuto durante il secondo anno di guerra:

Λακεδαιμόνιοι δὲ μετὰ Πελοποννησίων καὶ τῶν ἄλλων συμμάχων ἐνέβαλον εἰς τὴν Ἀττικὴν τὸ δεύτερον. ἐπιπορευόμενοι δὲ τὴν χώραν ἐδενδροτόμουν καὶ τὰς ἐπαύλεις ἐνεπύριζον, καὶ πᾶσαν σχεδὸν τὴν γῆν ἐλυμήναντο πλὴν τῆς

¹⁴ La traduzione di Pontani è stata qui leggermente adattata da chi scrive.

¹⁵ Tuciddide narra le invasioni archidamiche nei libri II-IV, mentre gli eventi intorno a Decelea, con la ripresa delle invasioni spartane, sono narrati nel libro VIII.

¹⁶ Vd. Elmsley 1821; Pearson 1907; Wilkins 1993; Allan 2001; Bocholier 2024 *ad loc.*

¹⁷ Si noti, ad ogni modo, che Euripide è l'unico ad individuare Pallene come il luogo di sepoltura di Euristeo. Secondo Strabone (8.6.19), il corpo di Euristeo si trovava a Gargetto, molto vicino a Pallene, mentre la testa era a Tricorito, in una località chiamata per questo 'testa di Euristeo' (ὁ τόπος καλεῖται Εὐρυσθέως κεφαλή).

¹⁸ In maniera ancora più evidente, questo tipo di riflessione si trova anche nelle scene finali delle *Supplici* di Euripide (vv. 1169 ss.), su cui si veda Ceccarelli 2019, 107-114.

¹⁹ Vd. *supra*, n. 12.

καλουμένης Τετραπόλεως· ταύτης δ' ἀπέσχοντο διὰ τὸ τοὺς προγόνους αὐτῶν ἐνταῦθα καταφικεῖναι καὶ τὸν Εὐρυσθέα νενικηκέναι τὴν ὄρμην ἐκ ταύτης ποιησαμένους· δίκαιον γὰρ ἡγοῦντο τοῖς εὐηργετηκόσι τοὺς προγόνους, παρὰ τῶν ἐκγόνων τὰς προσηκούσας εὐεργεσίας ἀπολαμβάνειν.

Gli Spartani allora, insieme ai Peloponnesiaci e a tutti i loro alleati, invasero per la seconda volta l'Attica. Avanzando, devastavano le campagne e incendiavano le fattorie, provocando rovina in quasi tutta la regione, a eccezione della cosiddetta Tetrapoli, che fu risparmiata per il fatto che qui i loro antenati si erano stabiliti e avevano vinto Euristeo, facendo di questa zona la base delle loro operazioni. Ritenevano infatti cosa giusta che essi, come discendenti, restituissero ai benefattori dei loro antenati la gratitudine loro spettante.²⁰

Questa notizia si pone in netto contrasto con il messaggio antispartano degli *Eraclidi*. Mentre nella tragedia gli Spartani dimenticano il favore atavico, e sarà Euristeo a garantire la salvezza della regione, nella narrazione dello storico siceliota i Lacedemoni ricordano la χάρις e la contraccambiano, rispettando così gli obblighi di reciprocità derivati dalla φιλία instaurata con gli abitanti della Tetrapoli.

Alla vicenda tramandata da Diodoro allude anche uno scolio a Sofocle, dove si cita Istro 'il Callimacheo', un erudito attivo con ogni probabilità nel III secolo a.C.²¹ Lo scoliaste, commentando la menzione di un olivo sacro nell'*Edipo a Colono* (701), scrive:

ὁ δ' Ἴστρος καὶ τὸν ἀριθμὸν αὐτῶν δεδήλωκεν, γράφων οὕτως *** † εἶναι δὲ κλάδον ἀπὸ τῆς † ἐν Ἀκαδημείᾳ ἐλαίας ἀπὸ τῆς ἐν ἀκροπόλει φυτευθῆναι φασιν, ἐπάρατον † δ' ἐποίησαντας τοὺς ἐμβαλόντας † αὐτὰς ἐκκόψει φίλος ἢ πολέμιος· δι' ὃ Λακεδαιμόνιοι τὴν λοιπὴν γῆν δηοῦντες τῆς μὲν Τετραπόλεως ἀπέσχοντο διὰ τοὺς Ἡρακλείδας, τῶν δὲ μοριῶν διὰ τὰς ἀράς.

Istro ne ha reso noto anche il numero [*scil.* di olivi sacri nell'Accademia], scrivendo in questo modo: *** † un ramo dell'olivo † dell'Accademia dicono sia stato piantato dall'olivo dell'Acropoli, e maledetto † consideravano chi degli invasori [ἐμβαλόντας] †, foss'egli amico o nemico, li avesse abbattuti; per questo i Lacedemoni, pur devastando il resto della regione, si erano tenuti

²⁰ Diod. Sic. 12.45.1. Testo greco ed. Vogel 1985. Trad. C. Micciché.

²¹ Sull'identità e la cronologia dell'autore, si veda Berti 2009, I, 1-5.

lontani dalla Tetrapoli a causa degli Eraclidi e dagli olivi sacri a causa delle maledizioni.²²

La menzione degli Eraclidi in questa testimonianza appare tutto sommato estranea all'argomento, come un *locus similis* riportato da Istro e accostato a quello degli olivi sacri per dare maggiore completezza al suo racconto. Ma la testimonianza di Istro mette in luce un dettaglio interessante: la Tetrapoli non era l'unico territorio che gli Spartani avevano deciso di risparmiare durante le loro invasioni. Anche l'Accademia sarebbe stata risparmiata, sebbene per ragioni diverse: non la restituzione di un favore, ma il timore di una maledizione divina.

Sull'Accademia, però, si conosce un'altra versione, secondo la quale gli Spartani ne avrebbero risparmiato il territorio proprio in restituzione di un antico favore. Plutarco, nella sua *Vita di Teseo* (32.1-4), racconta che, quando Teseo aveva rapito Elena, i Tindaridi mossero guerra all'Attica per recuperare la sorella:

τὸ μὲν οὖν πρῶτον οὐδὲν ἠδίκουν, ἀλλ' ἀπήτουν τὴν ἀδελφὴν. ἀποκριναμένων δὲ τῶν ἐν ἄστει μήτ' ἔχειν μήτε γινώσκειν ὅπου καταλέλειπται, πρὸς πόλεμον ἐτρέποντο. φράζει δ' αὐτοῖς Ἀκάδημος, ἠσθημένος ᾧ δὴ τινι τρόπῳ, τὴν ἐν Ἀφίδναις κρύψιν αὐτῆς. ὅθεν ἐκείνῳ τε τιμαὶ ζῶντι παρὰ τῶν Τυνδαριδῶν ἐγένοντο, καὶ πολλάκις ὕστερον εἰς τὴν Ἀττικὴν ἐμβαλόντες Λακεδαιμόνιοι καὶ πᾶσαν ὁμοῦ τὴν χώραν τέμνοντες, τῆς Ἀκαδημείας ἀπείχοντο διὰ τὸν Ἀκάδημον.

All'inizio, dunque, essi non commettevano alcuna sopraffazione, ma chiedevano indietro la sorella. Quando quelli della città risposero che non era presso di loro e non sapevano dove fosse nascosta, i Tindaridi si volsero alla guerra. Tuttavia Academo, scopertolo non si sa come, rivelò loro che Elena era nascosta ad Afidna. Per questo ricevette in vita onori dai Tindaridi, e, quando spesso in seguito gli Spartani irruppero in Attica e saccheggiarono tutto il territorio, a causa di Academo risparmiarono l'Accademia.²³

La notizia è una variante rispetto a quella che troviamo in Istro riguardo ai motivi per cui gli Spartani, nelle loro invasioni, risparmiarono l'Accademia; e vi si trovano evidentemente maggiori affinità con la notizia riguardante la Tetrapoli. Qui emerge un aspetto interessante, ascrivibile a Plutarco o alle fonti cui l'autore si rifaceva. Infatti,

²² *FGrHist* 334 F 30 = *Schol. ad S. O.C.* 701. Trad. Berti 2009, I, 184-188 (con commento).

²³ *Plut. Thes.* 32.2-4. Ed. Ziegler 1969. Trad. C. Ampolo.

preferire il favore di Academo alla maledizione di Atena come ragione per cui gli Spartani risparmiarono l'Accademia significa mettere in rilievo la contrapposizione tra il membro di un gruppo attico locale e il governo centrale della *polis*. Non sono gli Spartani che rifuggono da una maledizione divina, ma la responsabilità si colloca tutta nelle mani di Academo, che intenzionalmente si schiera dalla parte dei Tindaridi. Anche in questo caso, come in quello degli Eraclidi nella Tetrapoli, vi è una versione che attribuisce la *agency* dell'atto del ricordo agli Spartani, mentre un'altra la annulla, trasferendola a un oggetto simbolico (la tomba di Euristeo) o indicando altre cause di natura religiosa per la salvezza delle terre dell'Attica (la maledizione di Atena).

Tuttavia, la notizia plutarchea è tarda e, come si vedrà più avanti, sembrerebbe essere posteriore e plasmata sulla base di un altro racconto, trasmesso da Erodoto, che lavorò alle sue *Storie* negli stessi anni in cui Euripide rappresentò molte delle sue opere.²⁴ Nel libro nono (9.73), si legge quanto segue:

Ἀθηναίων δὲ λέγεται εὐδοκιμῆσαι Σωφάνης ὁ Εὐτυχίδεω, ἐκ δήμου Δεκελεῖθεν, Δεκελέων δὲ τῶν κοτε ἐργασαμένων ἔργον χρήσιμον ἐς τὸν πάντα χρόνον, ὡς αὐτοὶ Ἀθηναῖοι λέγουσι. ὡς γὰρ δὴ τὸ πάλαι κατὰ Ἑλένης κομιδὴν Τυνδαρίδαι ἐσέβαλον ἐς γῆν τὴν Ἀττικὴν σὺν στρατοῦ πλήθει καὶ ἀνίστασαν τοὺς δήμους, οὐκ εἰδότες ἵνα ὑπεξέκειτο ἡ Ἑλένη, τότε λέγουσι τοὺς Δεκελέας, οἱ δὲ αὐτὸν Δέκελον ἀχθόμενον τε τῇ Θησέος ὕβρι καὶ δειμαίνοντα περὶ πάσῃ τῇ Ἀθηναίων χώρῃ, ἐξηγησάμενον σφι τὸ πᾶν πρῆγμα κατηγορησάσθαι ἐπὶ τὰς Ἀφίδνας, τὰς δὴ Τιτακός, ἐὼν αὐτόχθων, καταπροδιδοῖ Τυνδαρίδῃσι. τοῖσι δὲ Δεκελεῦσι ἐν Σπάρτῃ ἀπὸ τούτου τοῦ ἔργου ἀτελεῖν τε καὶ προεδρὴν διατελεῖν ἐς τὸδε αἰεὶ ἔτι εὐῶσα, οὕτω ὥστε καὶ ἐς τὸν πόλεμον τὸν ὕστερον πολλοῖσι ἔτεσι τούτων γενόμενον Ἀθηναίοισι τε καὶ Πελοποννησίοισι, σινομένων τὴν ἄλλην Ἀττικὴν Λακεδαιμονίων, Δεκελέης ἀπέχεσθαι.

Degli Ateniesi si dice che [nella battaglia di Platea] si distinse Sofane, figlio di Eutichide, del demo di Decelea, quei Decelei che un tempo avevano compiuto un'impresa utile per sempre, come raccontano gli stessi Ateniesi. Infatti quando in antico i Tindaridi invasero la terra attica con un grande esercito per riprendersi Elena e devastarono i demi non sapendo dove fosse Elena, dicono che allora i Decelei, secondo alcuni lo stesso Deceleo, irritato dalla prepotenza di Teseo e temendo per tutto il territorio degli Ateniesi, rivelando loro ogni cosa, li guidò ad Afidna, che Titaco, uno del posto,

²⁴ Sulla datazione dell'opera erodotea – questione notoriamente problematica – si dirà meglio *infra*, n. 40.

consegnò a tradimento ai Tindaridi. Per questa impresa i Decelei godono a Sparta ancor oggi di esenzione dalle imposte e del diritto di sedere primi negli spettacoli, tanto che, anche nella guerra svoltasi molti anni dopo tra Ateniesi e Peloponnesiaci, gli Spartani, mentre devastarono il resto dell'Attica, risparmiarono Decelea.²⁵

Ritroviamo in questo racconto moltissime somiglianze con quello narrato da Plutarco, con la singolare divergenza sul personaggio dell'episodio mitico: non più Academo, ma Decelo, l'eponimo del demo attico di Decelea. Anche in Erodoto, come in Istro, Diodoro e Plutarco, gli invasori peloponnesiaci ricordano l'antico favore e ne tengono conto, risparmiando un territorio locale attico e rispettando i rapporti di φιλία.

Da questa rassegna, emergono due dati rilevanti per la presente discussione. In primo luogo, le storie dei Tetrapolitani, di Decelo e di Academo condividono una struttura simile: un'antica χάρις viene fatta da un individuo o da un collettivo locale attico ai progenitori degli Spartani, e questa viene ricambiata in tempi storici dai discendenti durante la guerra del Peloponneso. Il secondo dato è proprio quel colorito locale che è condiviso da queste storie, e che contrasta con la prevalenza dell'identità poleica nel dramma di Euripide, più volte sottolineata dalla critica.²⁶

Ora, molte di queste storie vengono tramandate da autori tardi (Istro, Diodoro e Plutarco), che scrivono opere di generi e di argomenti molto diversi tra loro. Perciò, prima di discutere il rapporto che intercorre tra questi racconti e gli *Eraclidi*, occorre mettere alla prova l'ipotesi che in origine queste narrazioni siano state memorie attiche recenti, *living memories* circolanti in forma orale durante la guerra del Peloponneso.²⁷ Si procederà, dunque, ad un'analisi più approfondita delle fonti, in modo da ricollegare le storie sopra discusse alla loro possibile 'superficie sociale', cioè a un gruppo o a dei gruppi sociali che abbiano potuto costruire e far circolare tali memorie collettive.²⁸

²⁵ Testo greco ed. Wilson 2015. Trad. A. Fraschetti.

²⁶ Sull'identità poleica negli *Eraclidi*, si dirà *infra*.

²⁷ La nozione di *living memories* si rifà all'ambito antropologico e a quello della *oral history*, ed indica quelle memorie definite 'comunicative' da Jan Assmann (in opposizione alle memorie 'culturali'), cioè memorie che circolano in forma orale e spesso informale, riguardanti eventi successi in un passato non troppo lontano, risalente, cioè, a un tempo del quale ci sono ancora testimoni in vita – o del quale gli ultimi testimoni sono morti solo di recente, come può esserlo in molti casi la prima o la seconda guerra mondiale ai nostri giorni. Cfr. Assmann 1995; Assmann 1997, 23-38; Erll 2011, 28-33.

²⁸ La nozione di 'superficie sociale' (*social surface*), anch'essa appartenente all'antropologia e alla *oral history*, riguarda appunto la comunicazione orale delle storie tradizionali. Cfr. Vansina 1985, 94. Per il

4.2.2 Teseo in Erodoto e in Tucidide

Nel passo sopra citato, Erodoto racconta una storia che conosce per ἀκοή (λέγεται, 9.73.1),²⁹ e lui stesso esplicita che ne esistono delle varianti (λέγουσι... οἱ δὲ..., 9.73.2). Lo storico, infatti, presenta la narrazione secondo la consueta formula “come raccontano gli stessi Ateniesi” (ὡς αὐτοὶ Ἀθηναῖοι λέγουσι, 9.73.1) introducendo così quella che lui identifica come una conoscenza locale.³⁰ Non ci sono, a ben vedere, particolari ragioni per dubitare della provenienza attica di questo breve racconto.³¹

La menzione di Teseo è di estremo interesse, tanto più che questo è l'unico luogo in tutta l'opera erodotea in cui si fa il nome dell'eroe.³² Erodoto afferma che Decelo agisce “irritato dalla prepotenza [ὑβρι] di Teseo e temendo per tutto il territorio degli Ateniesi” (9.73.2). La *hybris* in questione non è soltanto l'atto di Teseo in sé, cioè il rapimento di Elena, ma anche il fatto di aver privato i signori locali delle loro prerogative politiche.³³ Il mito del ratto di Elena, infatti, pur essendo uno degli episodi più antichi della saga di Teseo, diffuso per lo meno dal VII secolo,³⁴ non si trova nella letteratura né nell'arte monumentale ateniese del V secolo, probabilmente per la luce negativa che getta sulla

concetto applicato alla storia greca, cfr. da ultimo Proietti 2021, 22-28 (con ulteriore bibliografia alla n. 47).

²⁹ Diversamente Macan 1908, 750 *ad loc.*, pensava a fonti scritte, ovvero scrittori ateniesi contemporanei di Erodoto, o addirittura anteriori.

³⁰ Sulle *epichoroi-Zitate* in Erodoto si veda Luraghi 2001, con bibliografia e discussione. Cfr. anche Giangiulio 2020, 287-291. Nello specifico sul passo erodoteo qui discusso, vd. anche Flower & Marincola 2002, 16-19.

³¹ Cfr. Bettalli 2005, 229-233; Asheri & Corcella 2006, 270 (*ad Hdt.* 9.73.1).

³² Cfr. Flower & Marincola 2002, 237; Asheri & Corcella 2006, 273 *ad loc.*

³³ Cfr. Macan 1908, 751; How & Wells 1912, II, 318 *ad loc.*

³⁴ Le rappresentazioni letterarie e iconografiche di quest'epoca provengono tutte da regioni diverse dall'Attica, soprattutto dal Peloponneso, suggerendo un'origine extra-ateniense dell'eroe, in seguito appropriato da Atene. Cfr. Hom. *Il.* 3.143-144; Alc. fr. 21 Page; Stesich. fr. 191 Page. Vd. anche, tra le rappresentazioni figurative, l'ariballo protocorinzio databile al settimo secolo a.C. (*LIMC* IV.1, 507), l'arca di Cipselo descritta da Pausania (5.19.2-3, su cui vd. Jones 1894; Maddoli & Saladino 1995, 293-294; Snodgrass 2001) e il trono di Amicle (Paus. 3.18.15, su cui vd. Musti e Torelli 1991, 236-237; Stibbe 1996, 49-58). La bibliografia secondaria sulla figura di Teseo e sull'evoluzione del suo mito è molto vasta. In questa sede ci si limita a ricordare Gilbert 1874; Herter 1939; Kerényi 1963, 215-239; den Boer 1969; Shapiro 1991; Shapiro 1992; Calame 1996, 398-415; Nobili 2022.

figura dell'eroe.³⁵ Lo ritroviamo, invece, nella pittura vascolare,³⁶ e questo dato è indicativo, dal momento che si tratta di un *medium* legato a una committenza diversa, più privata, a differenza delle rappresentazioni monumentali o dei generi di discorso poetico e pubblico come la tragedia, dove Teseo incarna sempre il comportamento 'tipicamente' ateniese ed è raffigurato nella sua veste di buon governante.³⁷ La storia riportata da Erodoto, quindi, presenta Teseo in una luce diversa e più controversa rispetto all'immagine più diffusa dell'eroe nella *polis* ateniese.

Inoltre, tali connotati etici 'negativi' vengono attribuiti a un'immagine di Teseo che, pare, inizia a diffondersi nell'ultimo trentennio del V secolo a.C., ovvero l'idea di un Teseo non solo sinecista, ma anche democratico (e forse, come vedremo più avanti, associato a Pericle). Com'è noto, questo 'Teseo democratico' si trova in Euripide, nelle *Supplici*, dove l'eroe si esprime con le seguenti parole (350-353):

[...] ἀλλὰ τοῦ λόγου
προσδοῦς ἔχοιμι' ἄν δῆμον εὐμενέστερον.
καὶ γὰρ κατέστησ' αὐτὸν ἐς μοναρχίαν
ἐλευθερώσας τήνδ' ἰσόψηφον πόλιν.

[...] avendo concesso al popolo il diritto di parlare, posso trarne maggior sostegno. Io l'ho reso sovrano, ho dato la libertà e voto uguale per tutti.³⁸

Il Teseo erodoteo riprende tali associazioni democratiche del personaggio, ripiegate, però, in chiave eticamente ambigua. Si può scorgere una risemantizzazione della stessa idea promossa sul palcoscenico pubblico della *polis*, ma in un contesto locale e ideologicamente diverso.

Quale contesto storico riflette, allora, la storia narrata da Erodoto? Lo storico menziona "la guerra svoltasi molti anni dopo tra Ateniesi e Peloponnesiaci" (τὸν πόλεμον

³⁵ Si veda Flower & Marincola 2002, 237 *ad loc.*, con ulteriore bibliografia. Per una rassegna delle testimonianze letterarie sull'episodio mitico del rapimento di Elena, vd. Irwin 2013, 79-81. Cfr. anche *LIMC* IV, 1, s.v. Helene; Calame 1996, 287, n. 180.

³⁶ Vd. *LIMC* IV, 1, s.v. Helene, II, A, 2. Kahil 1988, 555-556, nel commento, osserva che il rapimento rappresentato è violento, ma tiene in considerazione il fatto che Teseo è raffigurato non da adulto – come nella versione riportata da Plutarco (*Thest.* 31, 1) –, bensì imberbe, quindi secondo una caratterizzazione ancora efebica.

³⁷ Cfr. Mills 1997, 7-10; Flower & Marincola 2002, 237.

³⁸ Testo greco ed. Diggle 1981. Trad. U. Albin. Sull'identificazione con Pericle, cfr. Goossens 1932; Collard 1975, II, *ad loc.*; Canfora 2011a. Cfr. anche Mills 1997, 97-104, che si mostra più cauta.

τὸν ὕστερον πολλοῖσι ἔτεσι τούτων γινόμενον Ἀθηναίοισι τε καὶ Πελοποννησίοισι), e scrive che i Decelei “ancora oggi” (ἐς τὸδε) godono di privilegi da parte degli Spartani.³⁹ Usare quest’affermazione per datare il *logos* erodoteo è un problema spinoso, legato alla questione della composizione delle *Storie* (o delle sue singole parti). A tal proposito, gli studiosi oscillano tra la guerra cosiddetta ‘archidamica’ (ipotesi che gode, al momento, del più vasto consenso) e quella ‘deceleica’.⁴⁰ Entrambe le possibilità rimangono però congetturali, e la loro discussione non può trovare in questa sede lo spazio adeguato.

Ciononostante, è probabile che la storia raccolta e adattata da Erodoto circolasse oralmente in ambienti locali attici durante la guerra del Peloponneso – anche nella sua fase ‘deceleica’ – serbando e risemantizzando la memoria delle invasioni di Archidamo e della politica periclea. A tal proposito torna utile il confronto tra Erodoto e Tucidide sulla figura di Teseo, svolto in anni recenti da Elizabeth Irwin.⁴¹ Anche Tucidide, infatti, menziona l’eroe una volta sola nella sua opera, e dal confronto tra i due autori nella rappresentazione dell’eroe emergono degli aspetti interessanti delle idee su Teseo nell’Atene dell’ultimo terzo del quinto secolo. Tucidide (2.13-14) parla di Teseo quando narra i discorsi di Pericle agli Ateniesi allo scoppio della guerra, discorsi attraverso i quali lo stratego esorta i concittadini a lasciare le loro proprietà e chiudersi nell’*asty*. Lo storico enfatizza la fatica che la strategia periclea costituì per coloro che erano abituati da sempre a vivere nelle campagne (Thuc. 2.13.1-14.2). A questo segue una digressione sulla storia più antica di Atene, ovvero i tempi dei re da Cecrope a Teseo (2.15.1-6). Terminata questa

³⁹ Hdt. 9.73.3. Trad. A. Fraschetti.

⁴⁰ I commentatori erodotei sostengono, in concerto, la datazione più alta, cfr. Macan 1908, 752; How & Wells 1912, II, 318-319; Flower & Marincola 2002, 239; Asheri & Corcella 2006, 274. Fornara 1971, pensa piuttosto a un *terminus post quem* intorno al 421 a.C. Vd. Cobet 1977, 4 e n. 11 per una valutazione di diverse opinioni. Irwin 2013 suggerisce una datazione successiva al 413, argomentando che “Herodotus’ passage does not require the Spartans not yet to have taken up residence in Decelea, but requires only that even as they may have been harming the rest of Attica they ‘kept their hands off’ of Decelea (Δεκελῆς ἀπέχεσθαι)”. Si aggiunge a questo la notizia riportata nelle *Elleniche di Ossirinco* (17.5), dove, a proposito della guerra ‘deceleica’, si legge che l’Attica “aveva sofferto pochi danni nelle invasioni di prima da parte dei Lacedemoni” (ἐπεπόνθει γὰρ μικρὰ κακῶς ἐν ταῖς ἐμβολαῖς ταῖς ἔμπροσθεν ὑπὸ τῶν Λακεδαιμονίων, ed. McKechnie & Kern 1988; trad. di chi scrive). È stato osservato, tuttavia, che le *Elleniche* qui contraddicono Tucidide (2.57.2), e che l’affermazione è da intendere in senso relativo: ‘pochi danni’ rispetto alla fase ‘deceleica’, durante la quale gli Spartani, avendo occupato una sede stabile in Attica, poterono fare danni più seri. Cfr. Hardy 1926; McKechnie & Kern 1988 *ad loc.* Contro l’opinione di Irwin, si veda anche Corcella 2015, CXVIII-CXX.

⁴¹ Irwin 2013.

digressione, il racconto ritorna alla situazione degli Ateniesi e al loro disagio nell'abbandonare le campagne (2.16).

Ora, quella digressione ha una funzione ben precisa nella struttura della narrazione tucididea. Come osserva Simon Hornblower, la storia del sinecismo operato da Teseo è messa in stretta relazione con la situazione vissuta nel 431 in seguito alla strategia periclea.⁴² Tucidide, infatti, racconta di come le *poleis* attiche pre-sinecistiche entrassero spesso in guerra con il re, citando l'esempio degli Eleusini che si erano schierati con Eumolpo contro Eretteo (2.15.1). Teseo aveva posto fine a questa situazione fondendo tutte quelle *poleis* attiche e “le aveva costrette” (ἠνάγκασε, 2.15.2) ad avere Atene come unica *polis*.⁴³ Da allora, e fino allo scoppio della guerra del Peloponneso (μέχρι τοῦδε τοῦ πολέμου, 2.16.1), gli Ateniesi avevano comunque continuato a vivere nella χώρα, anche se riuniti in un'unica entità politica. Tucidide lascia dunque intendere che Teseo aveva operato un sinecismo politico, mentre Pericle sembrava operare un sinecismo fisico, costringendo cioè gli Ateniesi a vivere fisicamente nell'*asty*.⁴⁴ Ma nonostante tutto ciò, il giudizio di Tucidide su entrambi i personaggi – Teseo e Pericle – si rivela tutto sommato positivo. Su Teseo lo storico aggiunge infatti che fu un re “oltre che potente... anche prudente” (μετὰ τοῦ ξυνετοῦ καὶ δυνατοῦς, 2.15.2), e afferma che Atene “divenne grande e tale fu lasciata da Teseo ai successori” (μεγάλη γενομένη παρεδόθη ὑπὸ Θησέως τοῖς ἔπειτα, 2.15.2).⁴⁵ Si tratta di un giudizio molto simile a quello che traspare su Pericle in altri passi dell'opera, e in particolare nel discorso del secondo anno di guerra (2.60-64): un capo di stato “ammirato perché capace di concepire la migliore strategia possibile per difendere e tenere il più a lungo in vita l'impero”, come scrive Luciano Canfora.⁴⁶

Quindi, più che credere – con Irwin – che Erodoto abbia inventato la sua versione sul rapimento di Elena e sul favore di Decelo,⁴⁷ sembra più opportuno ritenere che lo

⁴² Hornblower 1991, I, *ad loc.* Sulla differenza tra sinecismo ‘politico’ e ‘fisico’ in Tucidide, cfr. anche Kausel 1882; Goušchin 1999, 11-13; Rhodes 2014, 104.

⁴³ Cfr. anche Plut. *Thes.* 24.

⁴⁴ Hornblower 1991, I, *ad loc.* La differenza non sembra essere stata colta da Cicerone (*Leg.* 2.2), il quale scrive: *Theseus eos [scil. Atticos] demigrare ex agris et in astu, quod appellatur, omnes se conferre iussit*. Uno scoliaste a Tucidide (*ad* 2.15.2, vd. Kleinlogel et al. 2019, 505), invece, nello spiegare il verbo ξυνοικίζειν, lo interpreta con maggior precisione: τὸ ξυνώκισεν οὐκ ἔστιν ἐπὶ τοῦ ὁμοῦ ξυνοικισθῆναι ἐποίησεν, ἀλλ' ἐπὶ τοῦ μίαν πόλιν, τοῦτ' ἐστι μητρόπολιν ἔχειν αὐτήν, come ricorda Kausel 1882, 7.

⁴⁵ Le traduzioni degli ultimi due passi sono di F. Ferrari.

⁴⁶ Canfora 1992, 19.

⁴⁷ Irwin 2013, 26: “A survey of all accounts of Theseus' abduction of Helen renders it immediately apparent that Herodotus' version is so distinctive as to render it almost certain that Herodotus himself invented it”.

storico abbia raccolto una storia locale attica che gettava una luce ambigua su Teseo e il suo sinecismo, e che alludeva a Pericle.

Tucidide invece, in quelle stesse storie su Teseo-Pericle, si sforzò di presentare un'immagine più elogiativa dell'eroe e dello stratego. È dunque probabile che la storia del sinecismo di Teseo, e di come quest'ultimo entrò in conflitto con le *poleis* locali dell'Attica, sia stata usata da gruppi attici locali nel discorso pubblico durante la guerra per fare un paragone con la figura di Pericle e con la sua decisione di riunire tutti dentro le mura. Questo emerge dalla digressione Tucididea e dalla struttura del suo racconto del primo anno di guerra, ed è quello che lascia intendere Erodoto quando parla di Decelo, "irritato dalla prepotenza di Teseo" (9.73.2).

A queste considerazioni si aggiunge un altro indizio a sostegno della tesi che ci fossero gruppi di cittadini ateniesi che ricordavano e ostentavano un trattamento di favore da parte degli Spartani durante le loro invasioni, in restituzione di antichi favori. All'inizio di quello che Tucidide presenta in forma indiretta come uno o una serie di discorsi di Pericle agli Ateniesi, prima di arrivare all'esortazione vera e propria sull'abbandono delle campagne di cui si è appena discusso, lo storico apre il capitolo con una considerazione che vale la pena di riportare per esteso:

Ἔτι δὲ τῶν Πελοποννησίων ξυλληγομένων τε ἐς τὸν Ἴσθμὸν καὶ ἐν ὁδῶ ὄντων, πρὶν ἐσβαλεῖν ἐς τὴν Ἀττικὴν, Περικλῆς ὁ Ξανθίππου στρατηγὸς ὢν Ἀθηναίων δέκατος αὐτός, ὡς ἔγνω τὴν ἐσβολὴν ἐσομένην, ὑποτοπίσας, ὅτι Ἀρχίδαμος αὐτῷ ξένος ὢν ἐτύγχανε, μὴ πολλάκις ἢ αὐτὸς ἰδία βουλόμενος χαρίζεσθαι τοὺς ἀγροὺς αὐτοῦ παραλίπη καὶ μὴ δηώσῃ, ἢ καὶ Λακεδαιμονίων κελευσάντων ἐπὶ διαβολῇ τῇ ἑαυτοῦ γένηται τοῦτο, ὥσπερ καὶ τὰ ἄγῃ ἐλαύνειν προεῖπον ἕνεκα ἐκείνου, προηγόρευε τοῖς Ἀθηναίοις ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ὅτι Ἀρχίδαμος μὲν οἱ ξένος εἶη, οὐ μέντοι ἐπὶ κακῶ γε τῆς πόλεως γένοιτο, τοὺς δὲ ἀγροὺς τοὺς ἑαυτοῦ καὶ οἰκίας ἦν ἄρα μὴ δηώσωσιν οἱ πολέμοι ὥσπερ καὶ τὰ τῶν ἄλλων, ἀφίησιν αὐτὰ δημόσια εἶναι καὶ μηδεμίαν οἱ ὑποψίαν κατὰ ταῦτα γίνεσθαι.

Mentre i Peloponnesi si stavano ancora radunando sull'istmo ed erano per strada, prima che entrassero nell'Attica, Pericle di Santippo, stratego degli Ateniesi con altri nove colleghi, quando seppe che l'invasione avrebbe avuto

Contra vd. Corcella 2015, CXVIII-CXIX: "Erodoto, più che parlare in prima persona (e inventare quindi il mito che racconta) potrebbe in effetti star esponendo una versione greca, anzi locale. [...] Chi crede che il racconto su Decelea sia arbitraria invenzione erodotea deve ritenere che la sua attribuzione a fonte ateniese sia 'maligna' ironia".

luogo, sospettando che Archidamo, poiché era suo ospite, passasse davanti ai suoi possedimenti senza devastarli, o perché volesse fargli un piacere personale, o per ordine dei Lacedemoni, affinché questo fatto facesse sorgere calunnie sul conto dello stesso Pericle [...] – per tutte queste ragioni, dunque, annunciò agli Ateniesi in assemblea che Archidamo era, sì, suo ospite, ma non per danneggiare la sua città, e che i suoi possedimenti e le sue case, se non li devastavano i nemici come quelli degli altri, li lasciava in dominio pubblico, e voleva che nessun sospetto gli derivasse per questa ragione.⁴⁸

Qui Tucidide fornisce un indizio che collega tutto questo passo non solo con il *logos* erodoteo, ma anche con le altre storie discusse sopra. Pericle avrebbe infatti offerto di donare i suoi terreni alla comunità perché temeva che gli Spartani li risparmiassero o in restituzione di una *χάρις* (sebbene personale e non collettiva, derivante dal rapporto di *xenia* esistente tra lui e Archidamo)⁴⁹ o per istigare delle calunnie nei suoi confronti tra gli Ateniesi. Questo era un tipo di calunnie che, evidentemente, ci si poteva aspettare da certi individui o gruppi ad Atene. In altre parole, altri Ateniesi, che al pari di Pericle potevano contare su un trattamento di favore da parte degli Spartani, avrebbero anche potuto vantare pubblicamente il fatto che l'esercito di Archidamo aveva risparmiato i loro terreni durante un'invasione, proprio per illustrare i benefici dell'amicizia con Sparta. Considerando che Tucidide scrive *post eventum*, lo storico fa riferimento a una situazione che non solo avrebbe potuto verificarsi (dalla prospettiva del suo Pericle), ma che, probabilmente, si verificò effettivamente a un momento dato della guerra. È possibile, cioè, che certi oppositori del regime democratico radicale abbiano usato, nel discorso pubblico, quelle memorie recenti sugli Spartani in guerra per mostrare ai propri concittadini la convenienza di una politica filospartana, contraria a quella propugnata dallo stratego.

Così si spiegano le ragioni per le quali certi gruppi locali dell'Attica avrebbero raccontato la storia raccolta da Erodoto. Durante la guerra questi gruppi locali, con ogni probabilità di estrazione sociale alta e dalle tendenze filospartane, avrebbero trasmesso la memoria dei tempi lontani in cui le località dell'Attica, prima indipendenti e organizzate in diverse *poleis*, erano state costrette insieme sotto il governo di un unico re, Teseo, e

⁴⁸ Thuc. 2.13.1. Testo greco ed. Jones1942. Trad. F. Ferrari.

⁴⁹ Sulla *xenia* tra Pericle e Archidamo, cfr. Hornblower, I, 1991 *ad loc.* con ulteriore bibliografia.

avevano deciso di aiutare i Tindaridi contro quest'ultimo.⁵⁰ Per questa ragione, ritenevano importante rammentare ai propri concittadini che gli Spartani avevano ricordato l'antico favore, risparmiando le loro terre, quelle che Pericle aveva deciso di abbandonare. Ma ci sono, oltre a quelle già discusse, altre ragioni che portano a inquadrare non solo la storia erodotea, ma anche le altre in questo contesto storico e sociale.

4.2.3 Istro e Diodoro: la Tetrapoli e le *poleis* pre-sinecistiche

Anche la storia degli Eraclidi alla Tetrapoli, menzionata da Istro e da Diodoro, sembra essere stata una memoria locale rilevante per gli abitanti di quella regione, prima di essere appropriata dalla *polis*.⁵¹ Maratona era legata, nel mito, alla figura di Teseo, che da alcune fonti è ritenuto l'eroe che accolse i supplici (Diod. Sic. 4.57.6; Paus. 1.32.6), e gli abitanti della Tetrapoli sembrano aver dedicato sacrifici cultuali a Iolao e forse anche ai figli di Eracle, almeno nel quarto secolo.⁵² L'idea che il mito circolasse prima a livello locale è anche suggerita dal fatto che molti degli autori che tramandano l'episodio (Istro e Diodoro, citati sopra, ma anche Ferecide [3 F 84] e Strabone [8.6.19])⁵³ menzionano esplicitamente la Tetrapoli, e, come si vedrà più avanti, anche la versione euripidea punta verso questa interpretazione. L'appropriazione della storia in senso poleico era pienamente avvenuta già nella prima metà del quinto secolo, se non prima, se è fededegno lo scolio alle *Metamorfosi* di Antonino Liberale che attribuisce a Ferecide (Φερεκύδης ἱστορεῖ) l'origine del seguente passo (Ant. Lib. 33.1 = Pherecyd. 3 F 84):

⁵⁰ Si noti, in via marginale, che Erodoto menziona i Tindaridi soltanto tre volte, di cui due in relazione con le invasioni spartane dell'Attica: una è nel *logos* qui discusso, mentre l'altra è nel libro V (75.2-76), a proposito dell'invasione condotta da Cleomene.

⁵¹ Così Elmsley 1821, 52: "Scenam fabulae non temere Marathone collocavit poeta, sed in eo veterem civium suorum opinionem secutus est". Cfr. anche Wilamowitz 1882, XII-XIII; Zuntz 1955, 86-87 e 103-104; Bocholier 2024, 16.

⁵² Si veda il calendario cultuale della Tetrapoli (*SEG* 50.168), pubblicato per la prima volta da Richardson 1895, e in seguito da Lambert 2000. Nelle liste dei dedicatari delle offerte cultuali si trova Iolao (*SEG* 50.168, lato A, col. 2.14) e forse i due Teseidi, chiamati 'Akamantes' (Ἀκάμασι, *SEG* 50.168, lato A, col. 2.32-33), su cui vd. De Sanctis 1912, 90; Kearns 1989, 80 n. 2; Lambert 2018, 153-154 n. 14.

⁵³ Pausania (1.32.6) non menziona la Tetrapoli e indica Atene come località nell'accoglienza dei supplici, ma racconta l'episodio per spiegare la fonte Macaria a Maratona. Apollodoro (2.8.1) e Zenobio (2.61) menzionano solo Atene e non sorprende che così facciano anche gli oratori attici del quarto secolo (vd. *supra*, n. 9), così come anche Hdt. 9.27, il quale, come si è detto, deve essere stato influenzato dai discorsi funebri ateniesi del suo tempo.

οἱ δὲ Ἡρακλεΐδαι καταφυγόντες πρὸς Δημοφῶντα τὸν Θησέως ὄκησαν τὴν τετράπολιν τῆς Ἀττικῆς· Εὐρυσθεὺς δὲ πέμψας ἄγγελον εἰς Ἀθήνας πόλεμον προέλεγε τοῖς Ἀθηναίοις, εἰ μὴ τοὺς Ἡρακλεΐδας ἐξελάσωσιν.

Gli Eraclidi, fuggiti presso Demofonte figlio di Teseo, abitarono la Tetrapoli dell'Attica. Euristeo allora, dopo aver mandato un messaggero ad Atene, minacciò di guerra gli Ateniesi se non avessero espulso gli Eraclidi.

Tuttavia, considerata l'incertezza dell'attribuzione, è altrettanto possibile, come riteneva Wilamowitz, che questa versione dipenda, in ultima analisi, da Euripide.⁵⁴ Anche qui, come negli *Eraclidi*, si fa menzione della Tetrapoli prima, ma poi si designa la *polis* come attore in grado di interloquire con Euristeo.

L'appropriazione ateniese del mito è ancora più evidente nella sua versione erodotea (9.27), che omette del tutto il riferimento alla Tetrapoli facendo di Atene l'unica responsabile dell'accoglienza dei supplici. Erodoto, contemporaneo di Euripide, racconta di come l'episodio sia stato usato dagli Ateniesi, prima della battaglia di Platea, per ottenere privilegi dagli Spartani sulla base dell'antica χάρις. Nel decidere sulla formazione dello schieramento greco contro i Persiani, infatti, gli Ateniesi dibattono con i Tegeati su chi occuperà l'ala sinistra. Questi ultimi ricordano agli Spartani, a capo delle operazioni, di aver dimostrato il loro valore guerriero quando, nei tempi antichi, un loro eroe, Echemo di Tegea, aveva sconfitto Illo figlio di Eracle in duello (Hdt. 9.26). Gli Ateniesi allora controbattono con la storia dell'aiuto offerto agli Eraclidi (9.27.2):

Ἡρακλεΐδας, τῶν οὗτοι φασι ἀποκτεῖναι τὸν ἡγεμόνα ἐν Ἴσθμῳ, τοῦτο μὲν τούτους πρότερον ἐξελαννομένους ὑπὸ πάντων Ἑλλήνων ἐς τοὺς ἀπικοίατο φεύγοντες δουλοσύνην πρὸς Μυκηναίων, μῶνοι ὑποδεξάμενοι τὴν Εὐρυσθέος ὕβριν κατείλομεν, σὺν ἐκείνοισι μάχῃ νικήσαντες τοὺς τότε ἔχοντας Πελοπόννησον.

Quanto agli Eraclidi, di cui costoro dicono di aver ucciso il comandante presso l'Istmo, cacciati da tutti i Greci presso i quali si recavano, fuggendo la servitù dei Micenei, noi soli li abbiamo accolti e abbattemmo la prepotenza di Euristeo, vincendo in battaglia con loro chi allora occupava il Peloponneso.⁵⁵

⁵⁴ Secondo Wilamowitz 1882, XIII, sarebbe da attribuire a Ferecide, per sommi capi, soltanto la storia delle nozze tra Alcmena e Radamanto nell'aldilà (Ant. Lib. 33.3-4), mentre i dettagli sugli Eraclidi dipenderebbero da Euripide.

⁵⁵ Testo greco ed. Wilson 2015. Trad. A. Fraschetti.

Questo discorso è ambientato poco prima della battaglia di Platea, ma riflette un uso più tardo dell'episodio mitico, contemporaneo a Erodoto, e simile a quello che troviamo negli *epitaphioi logoi* ateniesi – soprattutto se si considera che a questo racconto Erodoto fa seguire altri episodi appartenenti al *Tatenkatalog* delle antiche glorie ateniesi.⁵⁶ È significativo che qui, a differenza del dramma euripideo, gli Ateniesi scelgano di usare l'episodio enfatizzando l'antico favore fatto agli antenati dei Lacedemoni per ottenere un vantaggio da questi ultimi. Infatti, alla dimostrazione di forza esemplificata dal duello tra Echemo e Illo, e riferita dai Tegeati, si contrappone efficacemente non tanto la superiorità bellica degli Ateniesi, ma la loro nobiltà data da azioni 'utili' (χρηστά, 9.27.1), nonché l'antica reciprocità stretta con gli Spartani. Come afferma Jonas Grethlein: “While the Tegeans try to derive authority from a victory over the Spartans, the Athenians recall their support for the Heraclidae and thereby evoke an obligation that the Spartans, the arbiters of the controversy, have towards them”.⁵⁷

Esiste, tuttavia, anche la possibilità, proposta in anni recenti,⁵⁸ che anche questo *Tatenkatalog* ateniese raccontato da Erodoto celi una vena antispartana, sebbene non in maniera esplicita: la predisposizione ateniese all'accoglienza e al soccorso degli altri Greci in difficoltà potrebbe contrapporsi alla chiusura spartana verso l'esterno, esemplificata dagli eventi di Itome del 464 a.C. (Thuc. 1.102), quando gli Spartani rifiutano l'aiuto degli Ateniesi, esortati da Cimone, durante la ribellione degli Iloti seguita al terremoto verificatosi nel Peloponneso – un evento che dovette rimanere impresso nell'immaginario ateniese, tanto da essere considerato un punto di svolta nei rapporti tra Atene e Sparta (διαφορά... φανερά, Thuc. 1.102.3).

Il testo erodoteo, tuttavia, non è esplicito in tal senso né sembra guidare il lettore in quella direzione. L'aspetto maggiormente rimarcato da Erodoto, infatti, non è la contrapposizione tra gli usi ateniesi e quelli spartani, bensì l'uso di un passato conciliante nel rapporto Atene-Sparta. Il tono antispartano, che poteva senza dubbio essere chiaramente percepibile nelle orazioni funebri dai quali lo storico prende spunto, viene omesso e sostituito nella pagina di Erodoto, il quale, probabilmente, “reminded Athenians and Spartans of their shared glories in the common cause of the freedom of the Greeks,

⁵⁶ Sull'uso erodoteo dell'episodio, cfr. How & Wells 1912, II, 297-298; Flower & Marincola 2002, 152-153; Asheri & Corcella 2006, 208; Grethlein 2010, 174-177; Proietti 2021, 427-428.

⁵⁷ Grethlein 2010, 175.

⁵⁸ Vd. Proietti 2021, 427-428.

before the Athenians had become the oppressors of so many Greek poleis and the Spartans had started scheming with the Great King”, come sostiene Nino Luraghi.⁵⁹

La versione ‘pienamente ateniese’ del mito, dunque, ha principalmente le seguenti funzioni: a) glorificare Atene per la sua nobiltà e per la sua disposizione all’accoglienza e al soccorso degli altri Greci, b) tenere vivo nella memoria il debito spartano nei confronti di Atene, e c) sottolineare la differenza e l’intrinseca inconciliabilità tra le attitudini spartane e quelle ateniesi.

Di queste tre funzioni, la menzione di Istro e di Diodoro sembra preservare o enfatizzare solo la seconda, ma è significativo che i due autori individuino la Tetrapoli, invece che Atene, come ‘contraente’ del favore con gli Spartani. Si tratta di un dettaglio non indifferente, il quale preserva e risalta il valore che la storia doveva avere a livello locale.

Occorre, tuttavia, comprendere in che misura il riferimento di Istro e di Diodoro possa dirsi risalente, in qualche forma, al quinto secolo. Wilamowitz ipotizzava che la fonte di Diodoro fosse Eforo⁶⁰ – un’ipotesi plausibile, ma non certa, a causa dello stato frammentario in cui ci è pervenuta l’opera di Eforo, soprattutto per quanto riguarda il periodo in questione.⁶¹ La testimonianza di Istro, d’altro canto, può confermare la circolazione della storia in età classica.

Istro, detto ‘il Callimacheo’, era un erudito vissuto in età ellenistica, interessato a “rispondere ai numerosi quesiti sulle antichità ateniesi derivanti dalla lettura dei classici conservati nella biblioteca di Alessandria”, come scrive Monica Berti.⁶² Per scrivere i suoi *Attika* fece ampio ricorso agli attidografi come fonti per le sue ricerche. Gli scrittori di *Atthides* a loro volta si rifacevano spesso a fonti orali per notizie come quella che è oggetto di questa discussione, ed è probabile che i più antichi abbiano conosciuto di persona testimoni contemporanei allo scoppio della guerra, o i loro discendenti di prima generazione.⁶³ C’è, infatti, un altro indizio che suggerisce che Istro si sia rifatto agli attidografi. L’autore sostiene che gli Spartani risparmiarono la Tetrapoli per via degli Eraclidi, e l’Accademia per gli olivi sacri ad Atena – le cosiddette *moriai* (τῶν δὲ μοριῶν) –, e questo riferimento alle *moriai* dell’Accademia è riportato da Filocoro (*FGrHist* 328 F 125), che cita a sua volta Androzio (*FGrHist* 324 F 39):

⁵⁹ Luraghi 2018, 40.

⁶⁰ Wilamowitz 1882, XV, seguito da Zuntz 1955, 84.

⁶¹ Cfr. Parmeggiani 2011, 55 ss.

⁶² Berti 2009, I, 16. La studiosa esplora il rapporto tra Istro e la tradizione attidografica.

⁶³ Sulle fonti orali degli attidografi, cfr. Jacoby 1949, 196-225; Harding 1994, 40-43.

ὅτι ἀπέσχοντο τῶν μορίων οἱ Λακεδαιμόνιοι καὶ ἄλλοι ἱστοροῦσι καὶ Φιλόχορος ... Λακεδαιμόνιοι γὰρ ἐμβαλόντες ἐν τῇ Ἀττικῇ † καὶ μυριάσι Πελοποννησίων καὶ Βοιωτῶν, ἡγουμένου τοῦ Ἀρχιδάμου τοῦ Ζευξιδάμου Λακεδαιμονίων βασιλέως, ἀπέσχοντο τῶν λεγομένων μορίων Ἀθηναίων δείσαντες, ὡς Ἀνδροτίων φησίν.

Il fatto che i Lacedemoni non toccarono le *moriai* lo narra, tra gli altri, anche Filocoro: “Infatti, quando i Lacedemoni invasero l’Attica con una miriade di Peloponnesiaci e di Beoti, sotto il comando di Archidamo figlio di Zeussidamo, re dei Lacedemoni, si tennero lontani dalle cosiddette *moriai* per timore di Atena, come afferma Androziozione”.⁶⁴

Perciò, niente impedisce di credere che la prospettiva tramandata da Istro e Diodoro risalga – seppur in forme diverse – all’ultimo trentennio del V secolo. Ma se la storia era una memoria collettiva recente circolante durante la guerra del Peloponneso, a che superficie sociale apparteneva? Per rispondere torna nuovamente utile il confronto con Tuciddide. Si è già detto che lo storico, nella digressione sul sinecismo operato da Teseo (Thuc. 2.15), faceva riferimento alle *poleis* indipendenti dell’Attica. Nel testo tucidideo si legge quanto segue:

ξυμβεβήκει δὲ ἀπὸ τοῦ πάνυ ἀρχαίου ἐτέρων μᾶλλον Ἀθηναίοις τοῦτο. ἐπὶ γὰρ Κέκροπος καὶ τῶν πρώτων βασιλέων ἡ Ἀττικὴ ἐς Θησέα αἰεὶ κατὰ πόλεις ὄκειτο πρυτανεῖά τε ἐχούσας καὶ ἄρχοντας [...].

Fin dall’antichità questo fatto [*scil.* il mal sopportare l’abbandono delle terre] si era verificato per gli Ateniesi più che per ogni altro popolo. Giacché ai tempi di Cecrope e dei primi re fino a Teseo gli abitanti dell’Attica erano sempre stati divisi in città che possedevano propri pritanei e arconti [...].⁶⁵

Il riferimento a Cecrope è di particolare interesse, e suggerisce un filo che collega molte delle località coinvolte nelle nostre storie, nello specifico Decelea, Afidna e la Tetrapoli. Filocoro, infatti, aggiunge qualche dettaglio alla tradizione sulle *poleis* di Cecrope, affermando che esse erano riunite in una dodecapoli ed elencandone i nomi:

πορθουμένης τῆς χώρας ἐκ θαλάττης μὲν ὑπὸ Καρῶν ἐκ γῆς δὲ ὑπὸ Βοιωτῶν, οὓς ἐκάλουν Ἄονας, Κέκροπα πρῶτον εἰς δώδεκα πόλεις συνοικίσαι τὸ

⁶⁴ Trad. di chi scrive. Sul frammento di Androziozione, cfr. Harding 1994, 148-150; Jones 2015.

⁶⁵ Thuc. 2.15.1. Testo greco ed. Jones 1942. Trad. F. Ferrari.

πλήθος, ὧν ὀνόματα Κεκροπία Τετράπολις Ἐπακρία Δεκέλεια Ἐλευσίς Ἄφιδνα (λέγουσι δὲ καὶ πληθυντικῶς Ἀφίδνας) Θόρικος Βραυρῶν Κύθηρος Σφηττὸς Κηφισιά ... πάλιν δ' ὕστερον εἰς μίαν πόλιν συναγαγεῖν λέγεται τὴν νῦν τὰς δώδεκα Θησεύς.

Invasa la regione dai Carii per mare e dai Beoti per terra – quei Beoti che chiamavano Aoni –, Cecrope per primo riunì la moltitudine di abitanti in dodici *poleis*, delle quali i nomi erano Kekropia, Tetrapolis, Tetrakōmoi, Epakria, Dekeleia, Eleusis, Aphidna (che in molti chiamano anche Aphidnas), Thorikos, Braurōn, Kythēros, Sphētōs, Kēfisía. Si dice che in seguito Teseo riunì insieme in una sola polis, quella di oggi, queste dodici.⁶⁶

Il fatto che Tucidide individui una fascia temporale che va da Cecrope a Teseo, durante la quale “gli abitanti dell’Attica erano sempre stati divisi in città (κατὰ πόλεις)”, suggerisce che avesse una prospettiva molto simile in mente.⁶⁷ In età storica, Decelea, Afidna ed Eleusi erano demi clistenici, mentre la Tetrapoli era un’associazione religiosa attiva nel V secolo e in quelli successivi, come dimostrano il calendario rituale tetrapolitano e altre testimonianze epigrafiche.⁶⁸

Anche in virtù di questa associazione, i Tetrapolitani si riconoscevano, in età classica, in un’identità collettiva locale, parallela a quella della comunità della *polis*, e nella quale molti si riconoscevano più che in quella.⁶⁹ Sviziati culti ed attività praticati nella Tetrapoli, dai banchetti ai giochi, erano infatti di natura locale e vi partecipavano solo i Tetrapolitani. In queste occasioni era facile che si costruissero e circolassero storie sul passato antico e recente del distretto, tra le quali quella degli Eraclidi – sappiamo infatti che i Tetrapolitani avevano culti in onore di Iolao, di Eracle, e di altre figure presenti nell’episodio mitico.⁷⁰ In un tale contesto sociale non risulta implausibile

⁶⁶ Philoch. *FGrHist* 328 F 94 = Str. 9.1.20, con commento di Jones 2016. Trad. di chi scrive. Cfr. anche *Etym. Magn.* s.v. Ἐπάκρια χώρα.

⁶⁷ Sebbene Gomme 1956, II, e Hornblower 1991, I, *ad loc.* non ne facciano menzione. Non sembra convincente la tesi di Kausel 1882, secondo cui la tradizione delle dodici città è invenzione di Filocoro o di qualcun altro tra gli attidografi.

⁶⁸ Sui demi rimane fondamentale lo studio di Whitehead 1986. Per il calendario rituale della Tetrapoli, vd. *supra*, n. 52. Sul distretto e sull’associazione religiosa della Tetrapoli, vd. Parker 1996, 331-332; Jones 1999, 235-236; Ismard 2010, 239-251. Sulla dodecapoli di Cecrope e il sinecismo di Teseo, cfr. Valdés Guía 2011.

⁶⁹ Cfr. Lambert 2018 sui culti e sull’organizzazione sociale nella Tetrapoli.

⁷⁰ Cfr. i nomi elencati in *SEG* 50.168, lato A, col. 2.14.

immaginare la costruzione e la circolazione della storia degli Eraclidi in fuga da Euristeo. Esse costituiscono in tal senso testimonianze preziose di quell'identità locale sentita in età classica, ovvero memorie collettive che in origine circolavano nella comunicazione orale tra coloro che avevano un legame (più o meno identitario) con la Tetrapoli.

4.2.4 Plutarco sul rapimento di Elena e l'Accademia

Plutarco, com'è noto – e come afferma lui stesso –, non scrive fatti storici, ma vite.⁷¹ Il suo interesse è di delineare il carattere (ἦθος) degli individui trattati, in modo da farne un esempio utile per se stesso e per i suoi lettori.⁷² Anche la *Vita di Teseo* segue questo scopo programmatico, e nel narrare la biografia dell'eroe ateniese l'autore sceglie di paragonarla a quella di Romolo. Plutarco individua nelle vite di questi due personaggi una sorta di parabola etica: ad un'ascesa gloriosa seguì un declino finale, soprattutto nell'opinione che di loro ebbero i loro contemporanei. Nelle parole del biografo: “Entrambi non sfuggirono a disgrazie domestiche e all'invidia familiare, e si dice anche che entrambi, verso la fine della vita, ebbero contrasti con i loro concittadini”.⁷³ La storia del rapimento di Elena da parte di Teseo si inserisce proprio in questo declino etico dell'eroe, e viene associato al rapimento delle Sabine da parte del suo corrispettivo romano (“entrambi fecero ricorso al rapimento di donne”, Plut. *Thes.* 2.2).

Ciò non toglie che, ai fini della caratterizzazione etica, Plutarco si serva di storie con connotati politici (come anticipato già nel prologo quando afferma che Teseo e Romolo “ebbero contrasti con i loro concittadini [πολίταις]”). Infatti, nella storia del rapimento di Elena, con il conseguente arrivo dei Tindaridi e l'aiuto offerto da Academo, tale connotazione è evidente e, a ben vedere, non dipende solo da Plutarco, ma doveva essere già presente nelle fonti di cui si servì (“si dice”, λέγονται). È possibile che questa connotazione serbi traccia del contesto storico ateniese durante la guerra del Peloponneso? Da un'analisi del passo plutarcheo, sembrerebbe di sì.⁷⁴

⁷¹ Plut. *Alex.* 1.2: οὔτε γὰρ ἱστορίας γράφομεν, ἀλλὰ βίους (ed. Ziegler 1994). Cfr. il commento di Pelling 2025 *ad loc.*

⁷² Sulle funzioni morali delle *Vite* plutarchee si possono vedere i lavori di Duff 1999; Lamberton 2001, 69-74; Frazier 2016.

⁷³ Plut. *Thes.* 2.3. Trad. C. Ampolo.

⁷⁴ In ciò che segue condivido il parere e alcune delle argomentazioni di Irwin 2013, 51-54. Già Calame 1996, 263 – pur facendo riferimento all'episodio mitico in generale e non specificamente alla versione plutarchea – scriveva: “[...] l'incursion de Thésée à Lacédémone, avec les conséquences qui s'en suivirent,

Plutarco presenta una narrazione stratificata e composita. La menzione di Academo e dell'Accademia è inserita all'interno della narrazione della guerra dei Tindaridi, la quale è a sua volta strettamente connessa con quella della rivoluzione messa in atto da Menesteo contro il regno di Teseo, poiché quest'ultimo aveva privato gli Eupatridi della loro autorità attraverso il sinecismo. Secondo Plutarco, Menesteo avrebbe colto un'occasione per lui vantaggiosa (Plut. *Thes.* 32.1-2):

Ἐν δὲ τῷ χρόνῳ τούτῳ Μενεσθεὺς ὁ Πετεὸ τοῦ Ὀρνέως τοῦ Ἐρεχθέως, πρῶτος ὡς φασιν ἀνθρώπων ἐπιθέμενος τῷ δημαγωγεῖν καὶ πρὸς χάριν ὄχλῳ διαλέγεσθαι, τούς τε δυνατοὺς συνίστη καὶ παρώξυνε, πάλαι βαρυνομένους τὸν Θησέα καὶ νομίζοντας ἀρχὴν καὶ βασιλείαν ἀφηρημένον ἐκάστου τῶν κατὰ δῆμον εὐπατριδῶν εἰς ἓν ἄστυ συνείρξαντα πάντας ὑπηκόοις χρῆσθαι καὶ δούλοις, τούς τε πολλοὺς διετάραττε καὶ διέβαλλεν, ὡς ὄναρ ἐλευθερίας ὀρῶντας, ἔργῳ δ' ἀπεστερημένους πατρίδων καὶ ἱερῶν, ὅπως ἀντὶ πολλῶν καὶ ἀγαθῶν καὶ γνησίων βασιλέων πρὸς ἓνα δεσπότην ἔπηλυν καὶ ξένον ἀποβλέπωσι. ταῦτα δ' αὐτοῦ πραγματευομένου, μεγάλην ῥοπήν ὁ πόλεμος τῶ νεωτερισμῷ προσέθηκε τῶν Τυνδαριδῶν ἐπελθόντων· οἱ δὲ καὶ ὅλως φασὶν ὑπὸ τούτου πεισθέντας ἐπελθεῖν.

In quel periodo Menesteo [...] tentò anche di sollevare e di mettere in agitazione i potenti, che già da tempo erano malcontenti di Teseo e ritenevano che avesse sottratto potere e regno a ciascuno degli Eupatridi nel proprio demo, riunendo tutti in città e trattandoli come sudditi e schiavi. Seminava il disordine anche nella massa e li accusava di vedere solo una parvenza della libertà, mentre di fatto erano stati privati delle patrie e dei culti, così da dover rispettare un solo signore, straniero e venuto da fuori, al posto di molti re, buoni e legittimi. Mentre Menesteo tramava in questo modo, la guerra contro i Tindaridi, che avevano invaso l'Attica, diede grande forza alla rivoluzione; alcuni affermano anche con certezza che i Tindaridi furono spinti a invadere l'Attica da Menesteo.⁷⁵

prit probablement dans le contexte du conflit qui pendant tout le V^e siècle opposa Athènes à Sparte un relief singulier". Diversamente Ampolo in Ampolo & Manfredini 1988, 254, il quale ipotizza che l'episodio rifletta l'intervento spartano a sostegno di Isagora nel VI secolo o la tradizione sull'invasione dorica in tempi mitici. Cfr. anche Bettalli 2018, 122: «Il ricordo di tale invasione può essere un trasferimento in campo mitico dell'aiuto dato dagli Spartani a Isagora contro Clistene negli ultimi anni del VI secolo, con ovvie reminiscenze delle invasioni spartane dei primi anni della guerra del Peloponneso».

⁷⁵ Testo greco ed. Ziegler 1969. Trad. C. Ampolo.

A questa narrazione si riallaccia senza soluzione di continuità quella citata sopra sui Tindaridi e su Academo. Nel passo plutarcoo si trovano perciò tre nuclei narrativi distinti: 1) quello sulla rivoluzione di Menesteo contro il regno di Teseo, 2) quello sulla guerra mossa dai Tindaridi per recuperare la sorella, e 3) quello su Academo. Il punto di giuntura dei primi due nuclei è il genitivo assoluto ταῦτα δ' αὐτοῦ πραγματευομένου (“mentre Menesteo tramava in questo modo”, 32.2), che, inteso in senso temporale, presenta l’invasione dei Dioscuri come un’occasione fortuita ma vantaggiosa per Menesteo. La fusione dei due nuclei è poi corroborata dalla frase οἱ δὲ καὶ ὄλως φασὶν ὑπὸ τούτου πεισθέντας ἐπελθεῖν, “alcuni affermano anche con certezza che i Tindaridi furono spinti a invadere l’Attica da Menesteo”. La frase evidentemente rimanda alle fonti del biografo,⁷⁶ ma il fatto stesso che lui scelga di esplicitarla, insistendo così sul ruolo di Menesteo, sembra rispondere alla necessità di legare saldamente insieme le due parti.

Ora, se si prende in considerazione questa prima ‘macro-sezione’, si trovano molti indizi che rimandano al contesto ateniese degli ultimi decenni del V secolo. Tali indizi sono di carattere lessicale e tematico.

Innanzitutto, nel testo si legge che gli Eupatridi mal sopportavano il governo di Teseo, il quale li aveva privati delle loro prerogative “riunendo tutti in città e trattandoli come sudditi e schiavi”, εἰς ἓν ἄστυ συνείρξαντα πάντας ὑπηκόοις χρῆσθαι καὶ δούλους (32.1). I termini usati da Plutarco sono indicativi: Teseo non riunisce tutti in una πόλις, come nel racconto tucidideo sopra discusso, ma, più esplicitamente, in una sola ἄστυ, come aveva fatto Pericle – si ricorderà in questo senso il passo tucidideo discusso sopra.

Inoltre, l’eroe riunisce tutti in uno stesso *astu* perché essi servano come ὑπήκοοι καὶ δούλοι. Presi da soli, questi due termini sono molto comuni. Il primo, appartenente all’ambito semantico dell’‘ascoltare’, comporta, come scrive Mark Griffith, “a certain anxiety, since it so often carries with it the denial of the right to answer back, and thus spills quickly over into associations of passivity, loss of autonomy, and reduction to the status of mere ‘subject’ or ‘slave’”.⁷⁷ Esso viene usato spesso in riferimento agli alleati

⁷⁶ Cfr. anche Paus. 1.17.5, dove la collaborazione tra i Dioscuri e Menesteo è ancora più esplicita: τότε δὲ ἐχομένου Θησέως στρατεύουσιν ἐς Ἄφιδναν οἱ Τυνδάρεω παῖδες καὶ τὴν τε Ἄφιδναν αἰροῦσι καὶ Μενεσθέα ἐπὶ βασιλείᾳ κατήγαγον, “Mentre Teseo era in prigionia, i figli di Tindareo marciarono su Afidna, la conquistarono, e riportarono come re Menesteo” (testo greco e trad. it. D. Musti in Beschi & Musti 1987, 90-91). Cantarelli 1974, 493-498, offre qualche ipotesi ragionata sul legame tra Menesteo e il ratto di Elena con l’intervento dei Dioscuri.

⁷⁷ Griffith 1998, 26.

tributari di Atene, ma anche ai popoli sudditi dei Persiani.⁷⁸ Da solo, il termine non rimanda necessariamente all'Atene del quinto secolo. Tuttavia, è l'associazione con *douloi* che risulta significativa, perché rispecchia una dialettica attiva in quel contesto storico. La stessa associazione lessicale tra 'sudditi e schiavi' compare infatti nei *Persiani* di Eschilo, a denotare il tipo di governo dei *barbaroi*, in contrapposizione con quello della *polis* ateniese.⁷⁹

Nella seconda metà del V secolo, specialmente dopo il consolidamento dell'impero e del sistema democratico radicale, quando il tema della libertà divenne un motivo topico per contrassegnare la democrazia ateniese, in contrapposizione con altri sistemi politici – e in particolare con quello spartano –,⁸⁰ tale dialettica fu applicata ai rapporti tra Atene e i suoi alleati. Nacque allora un'ambiguità nell'uso combinato delle nozioni di 'sudditanza' e 'schiavitù'. Da una parte, infatti, l'identificazione tra libertà e democrazia veniva promossa dagli ambienti ateniesi che sostenevano la democrazia radicale; dall'altra, nelle discussioni riguardanti il trattamento degli alleati si poteva parlare di un'Atene 'tiranna', che sottoponeva i membri della lega al suo controllo, facendone, dunque, non solo sudditi, ma anche schiavi: *hypēkooi kai douloi*.⁸¹ Un chiaro esempio si trova in Tucidide (5.84-114), nel celebre *Dialogo dei Meli*, dove gli ambasciatori ateniesi utilizzano cautamente i termini ὑπήκοοι e ὑπακοῦσαι in riferimento ai membri della lega, mentre i Meli parlano esplicitamente di δοῦλοι e δουλεῦσαι.⁸²

Com'è noto, ad Atene l'esistenza dell'impero godeva di vasto consenso per i benefici che portava alla *polis*. Ciò che emerge dalle fonti, tuttavia, è che ci poteva essere dissenso interno riguardo alle modalità nella gestione dell'impero, in particolare per le politiche promosse da Pericle, quando l'imperialismo prese una svolta più aggressiva.⁸³ Così, durante la guerra del Peloponneso, e già dai tempi di Pericle, i termini *hypēkooi kai douloi*, insieme alla metafora della '*polis tyrannos*', potevano essere adoperati nel discorso pubblico dagli oppositori di Pericle contro le sue politiche.⁸⁴ L'imperialismo

⁷⁸ Cfr. *LSJ* s.v.

⁷⁹ Aesch. *Pers.* 242, con Broadhead 1960; Belloni 1988; Hall 1996; Garvie 2009 *ad loc.* Si veda anche Rosebloom 1995 sull'ideologia della libertà nel teatro eschileo.

⁸⁰ Cfr. Raaflaub 2004, 203 ss., per una discussione approfondita delle testimonianze antiche a proposito del tema della libertà (ἐλευθερία) nel V secolo.

⁸¹ Raaflaub 2004, 128-134. Cfr. anche de Romilly 1947, 79-80.

⁸² Vd. in partic. Thuc. 5.92-93, con Hornblower 2008, III, *ad loc.* Sull'imperialismo ateniese e sul suo rapporto con gli alleati, cfr. de Romilly 1947, 203-293; Meiggs 1972, 205-272; Canfora 1992, 134-148.

⁸³ Cfr. Raaflaub 1994, 118-121; Azoulay 2015, 91 ss.

⁸⁴ Cfr. Plut. *Per.* 12, 1-2, con Raaflaub 2004, 132-134 e 324, n. 88. Ma già Thuc. 2.63.2.

aggressivo di Pericle emerge, per esempio, nelle testimonianze riguardanti le dure repressioni in Eubea e a Samo.⁸⁵

Nella *Vita di Teseo* il riferimento a Pericle è indiretto, rimane solo un'allusione, che però può essere colta dai lettori che conoscono le varie tradizioni su Pericle – comprese quelle nella *Vita* dedicatagli da Plutarco stesso, come si vedrà più avanti. Perciò, quando Plutarco afferma che i notabili locali dell'Attica erano malcontenti e venivano trattati come 'sudditi e schiavi' e che Menesteo denunciava la "parvenza di libertà" (ὄναρ ἐλευθερίας, *Thes.* 32.1) creata da Teseo, il richiamo sembra essere diretto alla sopra discussa dialettica su libertà e servitù, e all'imperialismo aggressivo promosso da Pericle e dai suoi successori.

Oltre agli indizi lessicali che puntano a Pericle e al contesto ateniese della guerra del Peloponneso nel testo plutarco, ce ne sono altri di carattere tematico, i quali possono fornire altri indizi per individuare la superficie sociale in cui quel racconto, come gli altri suoi simili, era originariamente diffuso. Come in Erodoto, ancor più marcatamente in Plutarco la critica a Teseo si basa soprattutto sull'atto del rapimento di Elena. Qualche capitolo prima, infatti, il biografo afferma che "tutti riconoscono che il rapimento di Elena riempì l'Attica di guerre".⁸⁶ Queste critiche, espresse in tali termini, ricordano da vicino le note accuse rivolte a Pericle da certi ambienti ateniesi a lui contemporanei, in particolare sulla scena comica, dove allo stratego veniva addossata la colpa dello scoppio della guerra con Sparta per la questione dell'embargo megarese e per ragioni aneddotiche legate alla sua relazione con Aspasia.⁸⁷ Quest'ultima, per di più, veniva spesso associata a Elena dai poeti comici, com'è noto.⁸⁸ Significative a tal proposito sono le seguenti affermazioni tratte dal discorso di Diceopoli negli *Acarnesi* di Aristofane (515-31):

Nostri concittadini [...], anzi, gentaglia di cattiva lega, di nessun valore, falsa, bastarda, denunciava i mantellucci di Megara; e se vedevano un cetriolo o un leprotto o un porcellino o dell'aglio ovvero un grano di sale, era «merce di

⁸⁵ Vd. Azoulay 2015, 94-101, per una discussione recente delle fonti.

⁸⁶ Plut. *Thes.* 29.2. Trad. C. Ampolo.

⁸⁷ Un esempio molto discusso di recente è il *Dionisalessandro* di Cratino. Per due opinioni divergenti, cfr. Storey 2006 e Bianchi 2016, 198-241. In generale, con altri esempi e discussione, si vedano anche Giuliani 1999; Banfi 2003, 3-43.

⁸⁸ Cratino, nella *Nemesi* (fr. 114-127 Kassel-Austin), metteva in scena la storia della nascita di Elena da Nemesi, quindi una possibile allusione ad Elena come causa delle discordie, e nella commedia veniva bersagliato Pericle (cfr. Giuliani 1999, 31; Henderson 2012; Bianchi 2017, 116-120). Ma vd. più esplicitamente Eup. fr. 267 Kassel-Austin, con Olson 2016, 363-364.

Megara», e in giornata era messa all'asta. Si trattava di fatti di poco conto, che non uscivano dai confini della città; ma dei giovanotti, ubriachi per aver giocato a cottabo, vanno a Megara e rapiscono Simeta, la puttana. Allora i Megaresi, per il dolore, vanno su tutte le furie e rapiscono, per rappresaglia, due puttane di Aspasia. Ecco perché scoppiò la guerra tra tutti i Greci: per colpa di tre baldracche. Ed ecco perché Pericle, l'Olimpio, in preda all'ira, scagliava fulmini, tuonava, metteva a soqquadro l'Ellade, promulgava leggi scritte a mo' di canti conviviali [...].⁸⁹

I commentatori moderni hanno spesso sostenuto che qui Aristofane operi una *detorsio in comicum* del motivo (già epico) del rapimento di donne, che si trova all'inizio delle *Storie* di Erodoto. In altre parole, Aristofane starebbe parodiando il racconto dello storico a lui coevo.⁹⁰ Tuttavia, questa tesi è problematica, anche per la questione della composizione e diffusione dell'opera erodotea, e alcuni commentatori di Erodoto si sono mostrati poco convinti.⁹¹ Infatti, si può obiettare che Erodoto elenca una serie di rapimenti che furono la ragione del conflitto tra i Greci e l'Asia, tra Occidente e Oriente, all'origine dunque delle Guerre Persiane. Qui, invece, Aristofane enfatizza la dimensione locale, ateniese e greca, e fa riferimento allo scoppio della guerra del Peloponneso, "la guerra tra tutti i Greci" (τοῦ πολέμου [...] "Ἑλλησι πᾶσιν)⁹².

Se si lascia da parte l'inizio dell'opera erodotea e si considerano le storie discusse in questa sede sul rapimento di Elena da parte di Teseo, si troveranno maggiori analogie sia nei contenuti sia nelle possibili allusioni al contesto storico: Teseo rapisce Elena dal Peloponneso e per questo porta la guerra nell'Attica, dopodiché i Tindaridi si riprendono Elena e rapiscono a loro volta Etra, proprio come i Megaresi di Aristofane che vengono ad Atene a rapire due etere di Aspasia per contraccambiare il primo rapimento messo in atto dagli Ateniesi. Il motivo epico del rapimento che subisce la *detorsio* sarebbe dunque lo stesso, ma il pubblico ateniese, più che pensare a Erodoto, poteva cogliere l'allusione a una storia mitica che circolava ad Atene, in particolare negli ambienti ateniesi che criticavano la politica di Pericle, negli stessi anni in cui la commedia fu composta e rappresentata. La parodia aristofanea, in altre parole, è la maniera comica di muovere a

⁸⁹ Trad. G. Mastromarco.

⁹⁰ Cfr. Starkie 1968, 109-110 (seppur dubitante sull'intenzionalità del riferimento a Erodoto); Olson 2002, liii-iv; Lanza 2012, 200.

⁹¹ Cfr. ad es. Asheri 1988, LXIII.

⁹² Ar. *Ach.* 528-529. Ed. Wilson 2007, I.

Pericle le stesse critiche rivoltegli da coloro che promuovevano le storie di Academo, di Decelo e della Tetrapoli.

I rimandi lessicali e il tema del rapimento di Elena, perciò, fanno pensare al contesto ateniese della guerra del Peloponneso. Ma se è così, attraverso quale fonte (o quali fonti) questa tradizione arrivò fino a Plutarco? È difficile dare una risposta certa a questa domanda, ma un possibile candidato è l'autore menzionato dal biografo all'inizio di tutta questa sezione dedicata al rapimento di Elena. Nel capitolo precedente, infatti, Plutarco introduce l'episodio affermando che questi fatti avvennero quando Teseo aveva cinquant'anni, e qui cita la sua fonte, Ellanico.⁹³ Sappiamo da uno scolio all'*Illiade* che Ellanico effettivamente narrava il mito nelle sue linee 'canoniche': Teseo e Piritoo rapiscono Elena e la nascondono ad Afidna, dopodiché i Dioscuri invadono l'Attica – e la devastano (πορθοῦσιν) –, recuperano la sorella, e portano a Sparta Etra, la madre di Teseo, come prigioniera.⁹⁴ Inoltre, è possibile che già in Ellanico questo episodio fosse in qualche modo legato a quello di Menesteo, visto che un altro frammento dell'autore fa riferimento all'usurpazione del regno da parte sua.⁹⁵

Passando alla terza parte, quella su Academo, occorre osservare innanzitutto che Plutarco è la fonte più antica che consideri il personaggio come un eroe attico che aiutò i Tindaridi. Il biografo si cura infatti di citare una tradizione alternativa sull'eroe, attribuendola a Dicearco, secondo la quale Academo non era attico, bensì un arcade che partecipava alla spedizione dei fratelli di Elena e che si chiamava originariamente Echedemo (Ἐχέδημος).⁹⁶

Tuttavia, Plutarco doveva conoscere la storia erodotea su Decelo.⁹⁷ Quando attribuisce il favore ad Academo invece che a Decelo nella sua versione sulla guerra dei

⁹³ Plut. *Thes.* 31, 1 = *FGrHist* 323a F 19, coi commenti di Fowler 2013, II, 487-489; Pownall 2016.

⁹⁴ Hellanic. *FGrHist* 323a F 20 (= *Schol. ad Hom. Il.* III 144), con Pownall 2016. Ellanico probabilmente trattò la vicenda nella sua *Atthis*, opera per la quale Jacoby 1949 lo considerava 'il primo attidografo', ma sull'autore e la sua opera cfr. anche Ambaglio 1980, 13-57; Fowler 2013, II, 682-689.

⁹⁵ Hellanic. *FGrHist* 323a F 21a (= *Schol. ad. E. Hec.* 123), con Pownall 2016. È possibile che la tradizione su Teseo e Menesteo fosse presente anche in Antifonte, dal quale è stato argomentato che derivi la versione di Plutarco. Vd. *infra*, n. 120.

⁹⁶ Plut. *Thes.* 32, 5 = Dicearch. fr. 66 Wehrli. Per le testimonianze antiche del nome dell'eroe, si veda Toepffer 1893. Cfr. anche *LIMC* I, 433-435.

⁹⁷ Nel trattare la lista di comunità greche presenti sul monumento commemorativo di Platea, criticando la versione Erodotea dei partecipanti alla battaglia, Plutarco scrive: "È veramente strano che Sofane, Aeimnesto e tutti quelli che avevano combattuto distinguendosi in battaglia non provassero indignazione a vedere incisi i Citni e i Meli sopra i trofei" (Plut. *Mor.* 873 D, trad. M. Grimaldi). I due nomi (Sofane e

Tindaridi – che pure presenta molte somiglianze con quella di Erodoto – Plutarco deve aver fatto una scelta consapevole. Ci si può allora domandare la ragione di questa scelta: perché l'Accademia invece che Decelea? Innanzitutto, Plutarco leggeva Istro e conosceva la tradizione sulle *moriai* sacre dell'Accademia.⁹⁸ Questa versione della ragione che indusse gli Spartani a risparmiare l'Accademia nelle loro invasioni sembra essere stata piuttosto diffusa tra V e IV secolo. A tal proposito, è significativo che le testimonianze di Androzio, Filocoro e Istro sopra discusse si trovino citate negli scoli a uno stasimo dell'*Edipo a Colono* sofocleo, dove probabilmente già Sofocle alludeva alle invasioni spartane della sua epoca:

E vi è una pianta, quale / io non udii esistere in terra d'Asia, / né nella grande isola doria / di Pelope, albero / non piantato da mano d'uomo, che da sé ricresce, / terrore delle lance nemiche [ἐγγέων φόβημα δαίων], / che in questa terra soprattutto germoglia: / il glauco olivo [γλαυκᾶς ἐλαίας], che nutre i nostri figli. / E nessun uomo, giovane o vecchio, / lo distruggerà sradicandolo con forza [τις οὐ... ἀλώσει χερὶ πέρσας]: / poiché sempre sotto il suo sguardo / lo tiene l'occhio di Zeus protettore [Μορίου Διὸς] e Atena dagli occhi glauchi.⁹⁹

In quegli olivi, che nessun uomo sradicherà perché protetti da Zeus detto *Morios* ('protettore delle *moriai*'),¹⁰⁰ non è difficile scorgere un'allusione alla storia riportata poi dagli attidografi. Tale allusione sarebbe risultata assai efficace nel contesto storico di rappresentazione del dramma sofocleo se la storia circolava diffusamente nella comunicazione orale ateniese.

Aeimnesto) sono in realtà emendazioni degli editori moderni, sulla base del confronto con Erodoto (rispettivamente Hdt. 9.73-75 e 9.64.2). I manoscritti plutarchei hanno infatti Σωχάρης qui, come nella *Vita di Cimone*, dove si parla di Σωχάρης ὁ Δεκελεύς (Plut. *Cim.* 8.1). Si è pensato a qualche errore nella tradizione oppure a una svista di Plutarco stesso nello scrivere il nome. Ciò non toglie che il riferimento del primo passo, vista la sede e la tematica, sia con ogni probabilità allo stesso Sofane menzionato da Erodoto quando narra la vicenda di Decelo. Sul nome e i problemi testuali si vedano i commenti di Piccirilli in Carena e Manfredini *et al.* 1990, 227; Grimaldi 2004, 171 n. 90.

⁹⁸ Plutarco cita gli *Attika* di Istro poco dopo il racconto sulla guerra dei Tindaridi a proposito di Etra, la madre di Teseo (*Thest.* 34.3). Si noti, inoltre, che Plutarco è la testimonianza più antica che abbiamo sull'identità di Istro, avendolo citato nelle *Questioni greche* (301d) come autore di un'opera intitolata Ὑπομνήματα, oltre che negli *Oracoli della Pizia* (403e). Cfr. Berti 2009, I, 1 (con n. 1).

⁹⁹ Soph. *OC* 694-706. Testo greco ed. Lloyd-Jones & Wilson 1990. Trad. R. Cantarella.

¹⁰⁰ Cfr. *LSJ* s.v. Μόριος.

Ora, queste *moriai* dell'Accademia avevano un valore significativo per la *polis*, ed erano legate al ricordo di Cimone. Lui per ultimo era stato responsabile di grandi lavori di restauro della zona dell'Accademia,¹⁰¹ e a lui veniva attribuita la piantagione degli alberi e la costruzione degli impianti sportivi intorno ad essi, come ricorda lo stesso Plutarco nella *Vita* dedicata al filaide: “[Cimone] trasformò l'Accademia da arida e squallida in un boschetto irrigato, attrezzato sempre da lui con piste pulite per la corsa e passeggi ombreggiati”.¹⁰² Inoltre, le testimonianze di quinto secolo che fanno riferimento alla vegetazione e alle piste dell'Accademia provengono da autori che facevano parte del cosiddetto ‘circolo cimoniano’, ovvero Sofocle nel passo dell'*Edipo a Colono* sopra citato, e il commediografo Eupoli negli *Astrateutoi*, dove si legge delle “piste ben ombreggiate del divino Ecademo”.¹⁰³

La menzione, da parte di Istro, dell'Accademia risparmiata dagli Spartani e i riferimenti tragici e comici agli alberi e alle piste volute da Cimone tramandano le voci coeve che, durante la guerra del Peloponneso, mettevano in buona luce il ricordo dello stratego filaide nel tentativo di screditare la figura e le politiche di Pericle. Si pensi all'elogio fatto da Cratino, il quale negli *Archilochoi*, che molti studiosi datano ai primi anni della guerra con Sparta, definisce Cimone un “un uomo divino e amantissimo degli ospiti e in tutto il migliore di tutti i Greci” (ἀνδρὶ θείῳ καὶ φιλοξενωτάτῳ / καὶ πάντ' ἀρίστῳ τῶν Πανελλήνων πρώτῳ, fr. 1 Kassel-Austin).¹⁰⁴ Non sarà fuori luogo, quindi, ricordare che anche l'*Anakeion* – il santuario dei Tindaridi ai piedi orientali dell'Acropoli – era stato oggetto delle iniziative di restauro di Cimone,¹⁰⁵ e che il mito del ratto di Elena, legato all'arrivo dei Tindaridi in Attica e alla figura di Menesteo, veniva usato dai Filaidi sin dall'età arcaica.¹⁰⁶

¹⁰¹ Già ai Pisistratidi viene attribuita la costruzione di un ginnasio pubblico nell'Accademia, e ci sono riscontri archeologici a conferma di tale attività edilizia nella zona in età arcaica. Cfr. Natorp 1893; Marchiandi 2003.

¹⁰² Plut. *Cim.* 13.7. Trad. C. Carena. Sulle opere edilizie promosse da Cimone ad Atene, si veda Di Cesare 2015 (in partic. 233-246 sull'Accademia).

¹⁰³ Eup. fr. 36 Kassel-Austin: ἐν εὐσκίσις δρόμοισιν Ἐκαδήμου θεοῦ (con Olson 2017, 158-161). Ma cfr. anche Ar. *Nu.* 1005, coi commenti di Starkie 1966; Guidorizzi & Del Corno 1996 *ad loc.* Sul ‘circolo cimoniano’, si veda anche Di Cesare 2015, 34 (con abbondante bibliografia alla n. 127).

¹⁰⁴ Trad. Bianchi 2016, 20. Vd. anche Vanotti 2018 sulla rappresentazione di Cimone da parte di Cratino nel contesto dell'inizio della guerra del Peloponneso.

¹⁰⁵ Si veda Di Cesare 2015, 106-115.

¹⁰⁶ Biraschi 1989, 45-67. Non condivido, invece, le conclusioni della studiosa per quanto riguarda Teseo in Erodoto, con la doppia associazione Decelo-Pericle vs. Teseo-Cimone.

Plutarco, dunque, da una parte conosceva la tradizione sul favore fatto da Academo, dall'altra conosceva anche quella sulle *moriai*, e sapeva anche che l'Accademia era fortemente legata alla personalità di Cimone e alla sua cerchia. Nel momento di raccontare il declino di un Teseo sinecista e democratico¹⁰⁷ – con le allusioni a Pericle sopra discusse –, Plutarco scelse la figura di Academo e l'Accademia – con le memorie cimoniane che le circondavano –, che potevano evocare nei lettori una contrapposizione simbolica e ideologica molto più forte rispetto a Decelo e Decelea.¹⁰⁸

Non è possibile, in ultima analisi, affermare con certezza che anche la storia del favore di Academo ai Tindaridi fosse rievocata già nel quinto secolo come ragione per il risparmio della zona da parte degli Spartani. Le fonti contemporanee e quelle più vicine di Plutarco agli avvenimenti della guerra del Peloponneso ricordano per lo più l'altra ragione: le *moriai* e la maledizione di Atena. È possibile, dunque, che la storia di Academo circolasse in maniera alternativa, sebbene non ce ne sia giunta traccia, oppure, come sembra più probabile, che essa sia una variante delle fonti di età posteriore, riprese da Plutarco, oppure di Plutarco stesso.

4.2.5 Voci contro Pericle: la superficie sociale

L'Accademia sembra puntare in direzione di un certo *revival* della figura e delle idee di Cimone durante la guerra del Peloponneso. Anche Teseo e l'arrivo dei Tindaridi in Attica, come si è accennato, potevano essere legati al ricordo del filaide. Ma sebbene fosse stato proprio Cimone a vantarsi di aver riportato le ossa di Teseo ad Atene, l'eroe, in seguito, non sembra essere stato particolarmente associato a lui. Piuttosto, nella seconda metà del quinto secolo, la memoria di lui fu appropriata dai fautori della democrazia radicale come eroe dell'Atene democratica e imperiale.¹⁰⁹ Significativa in questo senso è la notizia sulla

¹⁰⁷ Sinecismo e democrazia vengono presentati insieme nella narrazione plutarchea, cfr. Plut. *Thes.* 24, con Ampolo & Manfredini 1988 *ad loc.*

¹⁰⁸ I suoi lettori avrebbero in gran parte condiviso la sua cultura storica e letteraria, come scrive Wilamowitz 1967, 271: “Von dem ganzen Gange der Weltgeschichte hat er nicht nur selbst eine keineswegs oberflächliche Kenntnis mitgebracht, ehe er das große Werk unternahm, sondern er setzt es bei seinen Lesern voraus. Das zeigen die historischen Beispiele in seinen übrigen Schriften”.

¹⁰⁹ Rhodes 2014, 105-106. In questo senso già Kearns 1989, 119, sosteneva che “the importance of the new Theseus in Athenian self-consciousness outlasted Cleisthenes, and outlasted Cimon”, ma non mi sembra convincente la sua ipotesi (118-119) secondo cui il Teseo del ratto di Elena, opponendosi a Maratone (Plut. *Thes.* 32.5), richiamerebbe opposizioni locali ai Filaidi riscontrabili nella zona della Tetrapoli.

dedica di un sacrificio celebrato in onore di Teseo e Poseidone presso Capo Rhion, con le spoglie delle battaglie navali del 429 a.C., condotte da Formione.¹¹⁰

Il Teseo delle *Supplici* di Euripide è una versione giusta e ammirevole del re ‘democratico’, mentre quello che viene contrastato da Decelo e Academo mostra piuttosto i tratti di un monarca autocratico e prepotente, colpevole di aver privato i potenti locali dell’Attica delle loro prerogative politiche. Si tratta, dunque, di un eccesso di sovranità molto distante, ma comunque in dialogo, con il Teseo tragico, che tende a celare sotto l’apparenza dell’aiuto ai più deboli il carattere imperialista di Atene e della sua *archē*. Come scrive Mills:

[T]he image of Theseus which Athenian tragedy provides conforms so closely to broader trends in Athenian self-perception. In tragedy, Theseus is almost always the active helper, rather than the helped, and the altruistic champion of the common good of Greece. Precisely because he is the representative and symbol of Athens, his characterization is so consistent in most tragedy as to be rather limited, since he is almost exclusively confined to the role of civilizer, helper or comforter.¹¹¹

È significativo che, seppur raramente, questo Teseo sia stato comunque usato dalla commedia per parodiare quella rappresentazione ideologica della supplica in relazione al potere imperiale. Un’allusione a Teseo si trova nelle *Drapetides* di Cratino (fr. 61 Kassel-Austin), che sembra essere stata una parodia dei drammi di supplica e, perciò, atta a “rappresentare comicamente un eroe nazionale ateniese come Teseo e criticare, tramite l’ironia sul tema della supplica, l’imperialismo della città”, come scrive Francesco Bianchi.¹¹²

La caratterizzazione autocratica e prepotente di Teseo, come si è accennato, ricorda simili voci di dissenso nei confronti dell’imperialismo ateniese e, in particolare, del governo di Pericle. Già prima della guerra, infatti, quest’ultimo veniva rappresentato sulla scena comica come un tiranno e un demagogo, in particolare dopo l’ostracismo, nel

¹¹⁰ Thuc. 2.84.4 menziona solo Poseidone, ma Pausania (10.11.6) integra Teseo parlando del fatto che sia il portico costruito dagli Ateniesi a Delfi, sia quel sacrificio, furono fatti col bottino di quella campagna militare. Vd. Bultrighini & Torelli 2017, 319.

¹¹¹ Mills 1997, 265.

¹¹² Bianchi 2016, 312. Cfr. anche Bakola 2010, 155-157. Alcuni critici hanno voluto vedere in questo Teseo comico un riferimento a Pericle (cfr. Meinecke 1839, 45; Telò 2007, 625 n. 888), ma l’ipotesi è problematica e altre interpretazioni sono state proposte. Sull’argomento, cfr. le considerazioni di Schwarze 1971, 73-74; Banfi 2003, 12-13; Bianchi 2016, 357-358.

443, di Tucidide di Melesia, filaide, successore di Cimone a capo della parte più conservatrice dei democratici.¹¹³ È interessante, a tal proposito, il riferimento erodoteo alla *hybris* di Teseo, che ricorda un celebre passo della *Vita di Pericle* in cui Plutarco riferisce che lo stratego subì “accuse calunniose da parte dei suoi avversari nelle assemblee” (οἱ ἐχθροὶ [...] διέβαλλον ἐν ταῖς ἐκκλησίαις, 12.1)¹¹⁴ a causa delle grandi spese sostenute grazie al trasferimento del tesoro della lega da Delo ad Atene. Assumendo il punto di vista dei sudditi dell’impero ateniese (i membri della lega), Plutarco aggiunge che “l’Ellade doveva ritenersi offesa in modo brutale e tenuta apertamente sotto il giogo di un tiranno” (δοκεῖ δεινὴν ὕβριν ἢ Ἑλλάς ὑβρίζεσθαι καὶ τυραννεῖσθαι περιφανῶς, 12.2).

In un altro passo della stessa *Vita* (31.3-4), Plutarco riporta un’altra testimonianza significativa non solo per le critiche a Pericle – “l’accusa peggiore di tutte”, secondo l’autore (31.2) –, ma anche per l’identificazione di quest’ultimo con Teseo.¹¹⁵ Pericle, racconta Plutarco, avrebbe fatto scoppiare la guerra nel tentativo di “disperdere le accuse e soffocare la gelosia popolare” (32.6), sorte non solo per la presunta appropriazione indebita dei tributi della lega, ma anche per il suo rapporto con Fidia,¹¹⁶ il quale, come omaggio allo stratego, lo avrebbe rappresentato tra i guerrieri che combattevano le Amazzoni, sullo scudo della statua di Atena – un’impresa tradizionalmente compiuta da Teseo nella sua veste di eroe civilizzatore.

La funzione civilizzatrice di Teseo è, nel corso del quinto secolo, sempre più associata ideologicamente al potere imperiale di Atene (la quale porterebbe democrazia e sicurezza tra gli alleati); quindi il rovesciamento dell’immagine dell’eroe, operato dai ricordi sopra discussi, trasmessi come *living memories* nel discorso pubblico, sembra particolarmente efficace contro la strumentalizzazione ideologica della figura di Teseo: non il re giusto e difensore dei più bisognosi, ma un tiranno autocratico e prepotente a cui andava attribuita la colpa dello scoppio della guerra – proprio ciò che si rinfacciava a Pericle sulla scena comica.

Dopo le invasioni di Archidamo, alla caratterizzazione tirannica di Pericle si andò a sommare l’insoddisfazione causata dalla strategia di evacuare le campagne dell’Attica. Questa situazione critica, nella quale gli Ateniesi si trovavano costretti a vivere rinchiusi

¹¹³ Vd. Banfi 2003, 3-43 su questi motivi e, in generale, sull’opposizione al governo di Pericle sulla scena comica ateniese.

¹¹⁴ Le traduzioni italiane della *Vita di Pericle* sono di C. Carena.

¹¹⁵ Sulle critiche a Pericle nella *Vita* di Plutarco, vd. Ferrarese 1975.

¹¹⁶ Cfr. anche Arist. *Pax* 604-609.

entro le mura, senza combattere, per un periodo prolungato e indefinito – a differenza delle evacuazioni effettuate durante le invasioni dei Persiani – divenne terreno fertile per la proliferazione di voci contrarie alla strategia periclea e al suo governo. Non a caso, infatti, Tucidide (2.59) riferisce che già nel secondo anno di guerra alcuni Ateniesi si mostravano favorevoli a trattare con gli Spartani, dando a Pericle la colpa dei mali subiti. Si ricorderanno a tal proposito anche gli *Acarnesi* di Aristofane, dove gli abitanti di Acarne desiderano trattare privatamente coi Lacedemoni. In questo contesto, non sorprenderebbe che i racconti discussi sopra si siano originati e abbiano circolato con una loro funzione specifica: quella di contrastare la politica periclea e proporre un modello alternativo per la gestione della guerra e della città. Si possono, perciò, considerare racconti paralleli e ideologicamente affini alle rappresentazioni comiche, circolanti per le vie più informali della comunicazione quotidiana.

Ma chi erano coloro che mettevano in circolo queste voci? Ad Atene gli oppositori di Pericle e della democrazia ‘radicale’ non erano riuniti in un gruppo coeso e ben definito, ma si articolavano in gruppi con idee e posizioni diverse. Sinora si sono discussi alcuni elementi che rimandano al ‘circolo cimonianico’ (che non è da intendere alla guisa d’un partito politico ben organizzato, ma, in maniera più informale, come un insieme di individui che potevano ricordare con favore le idee e le politiche di Cimone). Tuttavia, il filolaconismo, ad Atene, non era proprio solo dei democratici ‘conservatori’ che ruotavano intorno a Cimone (e ne mantenevano vivo il ricordo, dopo la morte),¹¹⁷ ma anche degli oligarchi come Crizia, che rifiutavano il sistema democratico, e che saranno protagonisti del colpo di stato del 411.¹¹⁸ Del resto, alcuni indizi suggeriscono che la contrapposizione tra Menesteo e Teseo, nel segno della lotta tra ‘aristocrazie’¹¹⁹ e demo, fosse presente negli scritti di Antifonte, un noto oligarchico che partecipò agli eventi del

¹¹⁷ Sull’evoluzione del filolaconismo ad Atene nel V secolo, con particolare riferimento alla figura di Cimone, cfr. Zaccarini 2011.

¹¹⁸ Su Crizia si possono vedere i lavori di Centanni 1997 e Bultrighini 1999. Sull’ideologia oligarchica ad Atene nel quinto secolo, cfr. Ostwald 2000, 21-30; Rhodes 2000; Canfora 2011b, 21-23; Caire 2016, 27-90; Simonton 2017.

¹¹⁹ Il termine ‘aristocrazia’ nella presente discussione non è da intendere nell’accezione moderna come equivalente di ‘nobiltà di nascita’, erede di tradizioni familiari e privilegio per via della stirpe e dotata di una coscienza di classe, ma, come si vedrà in maniera più approfondita *infra*, come marcatore discorsivo appartenente ad una serie di pratiche messe in atto in modo performativo dai singoli membri dell’*élite* cittadina (e i rispettivi *oikoi*) nella costruzione e affermazione del proprio prestigio. Cfr. Duplouy 2006; van Wees & Fisher 2015; Giangiulio 2016.

411.¹²⁰ Inoltre, sebbene sia una fonte di un secolo successiva al periodo in questione, potrebbe essere significativo che Teofrasto, nel raccontare gli stereotipi degli Ateniesi del quarto secolo, attribuisse all' 'oligarca' la critica di Teseo come responsabile del male che i demagoghi avevano portato all' Attica, in seguito al sinecismo (*Char.* 26.5):

καὶ εἰπεῖν· “Πότε παυσόμεθα ὑπὸ τῶν λειτουργιῶν καὶ τῶν τριηραρχιῶν ἀπολλύμενοι;” καὶ ὡς “Μισητὸν τὸ τῶν δημαγωγῶν γένος”, τὸν Θησέα πρῶτον φήσας τῶν κακῶν τῆι πόλει γεγονέναι αἴτιον· τοῦτον γὰρ ἐκ δώδεκα πόλεων εἰς μίαν ἱκαταγαγόντα λυθείσας βασιλείας†· καὶ δίκαια αὐτὸν παθεῖν· πρῶτον γὰρ αὐτὸν ἀπολέσθαι ὑπ’ αὐτῶν.

Ed esclama [*scil.* l'oligarca]: «Quando finiremo di rovinarci con i contributi che il popolo ci impone e con le tassazioni per armare le triremi?»; ed ancora: «Detestabile è la genia dei demagoghi», spiegando che il primo responsabile dei mali di Atene è stato Teseo: questi, per l'appunto, dopo aver riportato da dodici città in una sola i precedenti regimi monarchici dissolti, pagò proprio lui la meritata pena, giacché fu lui il primo ad essere colpito dai demagoghi.¹²¹

Anche Plutarco, rimandando alle sue fonti (ὡς φασιν, *Thes.* 32.1), fa riferimento a Menesteo come “il primo uomo [...] che cercò di guadagnarsi il favore del popolo e di parlare alla folla in modo accattivante” (πρῶτος [...] ἀνθρώπων ἐπιθέμενος τῷ δημαγωγεῖν καὶ πρὸς χάριν ὄχλῳ διαλέγεσθαι). Come sostiene Willem den Boer, “in this context the word [‘demagogue’] has nothing to do with ‘leader of the masses’ but rather means ‘leader of the aristocracy’”.¹²² Teseo, infatti, è criticato per aver portato la guerra

¹²⁰ Uno scolio anonimo all'opera *Sulle staseis* di Ermogene di Tarso (vd. Rabe 1995, 189) afferma quanto segue: λέγουσι δὲ τινες δικανικὸν λόγον εἰρηκέναι πρῶτον Μενεσθέα τὸν στρατηγὸν τῶν Ἀθηναίων [...], ἄλλοι δὲ λέγουσιν Ἀντιφῶντα τοῦτον τὸν ῥήτορα, κατηγοροῦντα Θησέως περὶ τῶν Παλλαντιδῶν, “alcuni sostengono che a pronunciare per primo un discorso giudiziario fu Menesteo, il comandante degli Ateniesi [...], altri dicono che questo retore fu Antifonte, accusando Teseo per la vicenda dei Pallantidi” (trad. di chi scrive). Sulla base di questa notizia, e di quella (pseudo)plutarchea (*X orat.* 832b-d) secondo cui fu Antifonte il primo a scrivere *dikanikoi logoi*, già Cantarelli 1974, 480, aveva proposto di attribuire ad Antifonte un discorso in cui Menesteo si pronunciava contro Teseo. Per Gianfrancesco 1975, ad Antifonte sarebbe da attribuire non soltanto quel discorso, ma la contrapposizione stessa di Menesteo e Teseo nell'immaginario mitologico. L'ipotesi di Gianfrancesco sembra possibile, sebbene speculativa, e della sua discussione sembrano soprattutto condivisibili, in questa sede, le considerazioni sull'identificazione di Teseo con Pericle.

¹²¹ Testo greco ed. Diggle 2004. Trad. L. Torraca.

¹²² den Boer 1969, 6. Vd. anche Gianfrancesco 1975, 14; Ampolo & Manfredini 1988, 253.

sull'Attica e per la sua prepotenza tirannica, che lascia un'illusione di libertà ai cittadini trattati come sudditi; Menesteo, invece, è un membro dell'*élite* che con le sue arringhe raccoglie il favore non del *demos*, ma dei cosiddetti Eupatridi, i signori locali stanchi del governo centrale e autocratico di Teseo.

Il filolaconismo e la critica al bellicismo e alla 'tirannide' periclea, dunque, erano motivi discorsivi che accomunavano i democratici più 'conservatori' e gli oligarchi. Essi furono strumentali nella graduale costruzione di una "contro-cultura aristocratica",¹²³ che definiva la propria identità in contrasto con quella democratica (almeno nella sua versione 'radicale') e che condurrà alla visione quasi 'partitica' degli scontri ideologici e politici ad Atene, come la si trova nella *Costituzione degli Ateniesi* del Vecchio Oligarca, nella *Politica* di Aristotele o nello stesso Teofrasto.¹²⁴ Tale contro-cultura, dunque, doveva costruirsi le proprie narrazioni e le proprie memorie, tra le quali andranno annoverati i racconti discussi in questa sede.

Occorre, infine, tenere in considerazione anche il criterio geografico, oltre a quello politico o 'costituzionale'. Non sembra un caso che le località in questione nei racconti di antichi favori appartengano quasi tutte alle zone a nord dell'Attica, cioè la Tetrapoli, Decelea e Afidna (dove Elena sarebbe stata nascosta dai rapitori), località nella quale, come si è detto, doveva essere sentita la tradizione sulle *poleis* di Cecrope. Solo l'Accademia si trova in una zona diversa, ma, come si è visto, è probabile che questa versione del mito, nella quale Academo sostituisce Decelo, sia posteriore.

Si tratta di zone molto vicine all'Eubea, la quale aveva con l'Attica rapporti antichi, come suggerisce un frammento dell'*Egeo* di Sofocle (fr. 24), parafrasato da Strabone (9.1.6), nel quale si descrive la spartizione del territorio dell'Attica tra i figli di Pandione secondo una prospettiva peculiare, che secondo Jacoby serba traccia di rappresentazioni spaziali anteriori alla e diverse dalla divisione clistenica tra *paralia*, *mesogeia* e *asty*:¹²⁵

¹²³ L'espressione è di Jordović 2014, che discute la funzione e l'evoluzione del filolaconismo ad Atene, soprattutto in relazione alla figura di Cimone.

¹²⁴ Com'è noto, la nozione moderna di 'partito' non è sovrapponibile ai gruppi politici dell'Atene classica, che mancavano del grado di organizzazione, unità e iniziativa politica come soggetto unico, che hanno invece i moderni partiti politici. Si vedano Miller Calhoun 1913; Connor 1971, 5-9; Donlan 1978, 101 n. 10; Anastasiadis 1999; Tridimas 2019.

¹²⁵ Sulla suddivisione cfr. anche Andron *FGrHist* 10 F 14 e Philoch. *FGrHist* 328 F 107. Per discussioni più dettagliate sull'origine e sull'antichità della quadripartizione, cfr. Jacoby 1954, 430-431; Kearns 1989, 115-117.

φησὶ δ' ὁ Αἰγεὺς ὅτι ὁ πατὴρ ὄρισεν ἐμοὶ μὲν ἄ[...] εἰς ἀκτὰς τῆσδε γῆς
 πρεσβεῖα νείμας [...]α Λύκῳ
 τὸν ἀντίπλευρον κῆπον Εὐβοίας νέ[μων,
 Νί]σῳ δὲ τὴν ὄμαυλον ἐξαιρεῖ χθόνα
 Σκεῖρωνος [ἀκτῆς], τῆς δὲ γῆς τὸ πρὸς νότον
 ὁ σκληρὸς οὗτος καὶ [γίγαντ]ας ἐκτρέφων
 εἴληγε Πάλλας.

Dice, dunque, Egeo: “il padre mi ordinò di [...] le spiagge di questa terra assegnandomela come privilegio dell’età [...], a Lico assegnando il giardino di fronte all’Eubea; e per Niso sceglie la terra attigua alla spiaggia di Scirone; e la parte meridionale di questa terra a quest’uomo rude e allevatore di giganti, Pallante, toccò in sorte”.¹²⁶

L’identificazione dei territori a nord dell’Attica come “il giardino di fronte all’Eubea” (τὸν ἀντίπλευρον κῆπον Εὐβοίας) suggerisce una prospettiva esterna alla regione stessa, da nord, mentre quella clistenica parte dal centro, dall’*asty* verso l’esterno.¹²⁷

Le relazioni tra l’Eubea ed Atene furono molto variabili nel corso della guerra.¹²⁸ In Eubea molti Ateniesi vivevano in qualità di cleruchi e coloni,¹²⁹ e, secondo Strabone (10.1.6), molti dalla Tetrapoli avevano popolato le città euboiche di Callisto, Styra e Marmari. Quando Tucidide (2.14) descrive l’evacuazione delle campagne dell’Attica con l’arrivo di Archidamo, prima di menzionare la storia antica e la tradizione su Cecrope e Teseo, narra anche di come alcuni tra gli abitanti delle campagne dell’Attica preferirono

¹²⁶ Il testo greco riproduce l’edizione del testo di Strabone fatta da Radt 2004, 8. Trad. it. di N. Biffi, leggermente adattata.

¹²⁷ Come ha osservato Maurizio Giangliulo, in una relazione dal titolo “In Attica: spazi regionali, spazi della Città. Memoria, politica e pratiche civiche”, nell’ambito del convegno *Memory and Space in Classical Athens (and Beyond)*, tenutosi all’Università di Trento tra l’11 e il 12 settembre 2025.

¹²⁸ Sui rapporti economici e militari tra Atene e l’Eubea, vd. Mattingly 1961; Wallace & Figueira 2011.

¹²⁹ Vd. Hdt. 5.77.2 sulle cleruchie fondate dagli Ateniesi nel territorio degli Ippoboti di Calcide nel 506 a.C. (i cleruchi ateniesi tornarono in Attica con le invasioni persiane, secondo Hdt. 6.100.3, ma è probabile che essi siano ritornati nuovamente in Eubea dopo la fine della guerra contro i Persiani, come sostiene Manfredini 1968, 211-212). Inoltre, Paus. 1.27.5 e Diod. Sic. 11.88.3 riferiscono delle cleruchie mandate da Tolmide in Eubea e a Nasso nella cosiddetta prima guerra del Peloponneso. Discussa è invece la testimonianza di Plut. *Per.* 23.3-4 sull’invio di cleruchi ateniesi a Calcide da parte di Pericle nel 446 a.C. (vd. Manfredini 1968).

mandare il loro bestiame in Eubea per tenerlo al sicuro. Proprio da Decelea passava la rotta commerciale più importante che collegava l'Eubea e Atene.¹³⁰

Aristofane talvolta allude alle critiche mosse a Pericle per il maltrattamento dell'Eubea (in particolare in riferimento alle vicende del 446).¹³¹ La repressione ferrea di un alleato come quello, molto vicino, non solo geograficamente, agli Ateniesi, poteva toccare la sensibilità di alcuni tra i cittadini di Pericle, anch'essi intimoriti dalle scelte politiche dello stratego, o semplicemente stanchi, e memori, di esse. I gruppi laconizzanti ad Atene, d'altronde, dovevano essere solidali con quegli stessi gruppi oligarchici e filospartani presenti tra le comunità dell'Eubea.¹³²

È difficile, in ultima analisi, definire con precisione i quadri sociali per i quali le storie di antichi favori erano rilevanti, ma alcune opzioni si delineano tra i candidati possibili. Dato l'elemento politico filospartano in questi racconti, insieme a quello geografico, si può pensare a gruppi oligarchici, oppure democratici 'conservatori', appartenenti alle cosiddette 'classi liturgiche'¹³³ e con interessi nelle zone a nord dell'Attica, tra la Tetrapoli, Afidna e Decelea. Questi gruppi, per ragioni diverse, osteggiavano la politica periclea e in particolare la strategia di gestione della guerra, legata alla potenza data dall'impero. Per costoro fu opportuno ricordare la restituzione di un favore antico da parte degli Spartani durante la guerra del Peloponneso, ponendo nel contempo in dubbio l'eroe 'nazionale', Teseo, e la libertà di cui l'Atene democratica si vantava.

Sebbene sia difficile datare con precisione la messa in circolazione di queste storie, sulla base delle considerazioni e delle testimonianze discusse, è possibile che esse circolassero già nei primi anni di guerra, dato il malcontento provocato dalla strategia periclea. È molto probabile, inoltre, che le stesse storie, e in particolare quella su Decelo, abbiano assunto (ulteriore) rilevanza nel contesto della fortificazione di Decelea e degli anni che precedettero il colpo di stato oligarchico del 411, quando elementi come Antifonte – proveniente da Ramnunte, nel nord-est dell'Attica, confinante con la Tetrapoli – promossero una visione politica opposta a quella periclea e dei democratici radicali.

¹³⁰ Thuc. 7.28.

¹³¹ In partic. Ar. *Nub.* 213. Vd. Anche *Vesp.* 715.

¹³² Come quelli che nel 413 mandano ambascerie ad Agide per trattare la loro defezione da Atene, vd. Thuc. 8.5.1-2. Cfr. Wallace & Figueira 2011.

¹³³ Vd. Davies 1971; Davies 1984.

Resta, dunque, da valutare in che rapporto si pongono gli *Eraclidi* con questi racconti, quale funzione svolgeva la tragedia nel contesto storico e sociale della sua rappresentazione.

4.3 Gli *Eraclidi* contro le contromemorie

Gli *Eraclidi*, rappresentati con ogni probabilità nel teatro di Dioniso di fronte ad un vasto pubblico di cittadini, godevano di una posizione privilegiata nel discorso intermediatico della *polis*. Non è un caso, infatti, che della versione locale del mito rimangano così scarse tracce – le menzioni di Istro e Diodoro. Essendo in linea con gli ideali dello stato democratico, la tragedia contribuì alla costruzione e al mantenimento dell'egemonia culturale dei sostenitori di quel regime.

Il dramma si pone in dialogo coi racconti di antichi favori attraverso vari temi. Da un lato, vi è quello dell'antica *χάρης* dimenticata o ricordata dagli Spartani in guerra. Di grande rilevanza da un punto di vista storico è poi la contrapposizione tra identità locali e identità poleica. Legati a questi due temi vi sono, infine, il tema della sovranità, strettamente connesso con l'idea di libertà presente nell'opera euripidea e nei racconti, e il ruolo di Teseo.

4.3.1 La *χάρης*: le *élite*, gli alleati della lega e l'identità della *polis* imperiale

Il punto di contrasto più esplicito tra le storie di antichi favori e gli *Eraclidi* di Euripide è la (mancata) restituzione del favore da parte degli Spartani, la dimenticanza o il ricordo di esso. Il tema della *χάρης* permea l'opera di Euripide ed è uno degli elementi cruciali nella costruzione di un'identità poleica ateniese. Demofonte afferma di accettare la richiesta dei supplici anche (ma non solo) in restituzione del favore che il loro padre fece al suo (240-241) e, come si è detto, Iolao insiste molto sul tema quando chiede agli Eraclidi di ricordare la città di Atene come “la più amica di tutte” (307-319). Inoltre, nel finale del dramma, con il rovesciamento delle parti, Euristeo prometterà di restituire alla *polis* il favore di aver voluto salvarlo dall'esecuzione richiesta da Alcmena (1026-1034) e profetizzerà la mancata restituzione di quello fatto agli Eraclidi, che tradiranno la *χάρης* degli Ateniesi (1036: *χάριν προδόντες τήνδε*). Atene, dunque, appare celebrata per il suo rispetto della reciprocità sancita dagli antichi favori (*τὰν εὖ χαρίτων ἔχουσιν πόλιν*, 359-360), mentre Sparta le si contrappone come il suo contrario.

Tuttavia, la tragedia non si presenta come una semplice proposizione propagandistica della buona attitudine degli Ateniesi nel rispetto della *χάρις*. Nel farlo, come la critica ha messo in evidenza, offre anche una riflessione più sottile sul valore e la forza di tale reciprocità. Nel suo influente saggio sugli *Eraclidi* e le *Supplici* di Euripide, Günther Zuntz discute il tema della *χάρις* ai fini della datazione dell'opera, ma offre riflessioni interessanti anche per l'oggetto della presente discussione. Zuntz, infatti, sostiene che il discorso sulla *χάρις* e l'epilogo del dramma invitavano gli spettatori ateniesi a una riflessione sul rapporto tra idea e realtà.¹³⁴ Quando Iolao in scena faceva riferimento al futuro, chiedendo agli Eraclidi di ricordare il favore, lo spettatore poteva sin da subito mettere alla prova questo ideale con la sua esperienza vissuta. In ultima analisi, nelle parole di Zuntz, "The spectator is thus reminded that *χάρις* may be neglected and that one generous deed cannot insure the welfare of the commonwealth *in infinitum*".¹³⁵ La tragedia, quindi, si pone non soltanto come elogio degli ideali ateniesi – cosa che pure fa, secondo lo studioso –,¹³⁶ ma come monito sui rischi in cui si incorre nel confondere del tutto i valori e gli ideali con la realtà dei fatti. Il valore della *χάρις* non è mai cogente, ma una questione di volontarietà e sforzo reciproco.

Inoltre, come sostiene Jonas Grethlein, i riferimenti metateatrali e autoreferenziali presenti nell'opera suggeriscono al pubblico la natura mediata e costruita ad arte della memoria culturale, il mito degli Eraclidi, alla quale sta assistendo, e nella quale l'idea di *χάρις* è incorporata.¹³⁷ Da un lato, infatti, i riferimenti alle danze e ai canti dei cori ad Atene¹³⁸ mettono gli spettatori davanti alla consapevolezza che la rappresentazione drammatica non è la realtà, ma è un altro prodotto d'arte. Dall'altro, i riferimenti costanti a Eracle, e in particolare l'importanza data al favore fatto da lui a Teseo, costituiscono una riflessione sul valore esemplare del mito e sul suo rapporto con la realtà. Grethlein, infatti, rileva una discrepanza significativa tra la funzione del mito (o, piuttosto, della memoria) di Eracle e la realtà interna alla finzione drammatica da una parte, e la rappresentazione drammatica e la realtà storica del pubblico dall'altra. Mentre nel dramma vi è una corrispondenza ideale tra il comportamento dei padri e quello dei figli

¹³⁴ Zuntz 1955, 81-82.

¹³⁵ Zuntz 1955, 82.

¹³⁶ Zuntz 1955, 85.

¹³⁷ Grethlein 2003, 400-428.

¹³⁸ Atene è chiamata "dai bei cori" al v. 359, e il coro fa riferimento alle *pannychides*, svoltesi durante le Panatenee, con i canti e le danze delle giovani donne, ai vv. 777-783. Sull'autoreferenzialità dei cori degli *Eraclidi* e sulla memoria incorporata in questi (nel senso connertoniano), vd. anche Taddei 2014.

(Eracle aiuta Teseo, poi i Teseidi aiutano gli Eraclidi), nella realtà gli Spartani non restituiscono il favore agli Ateniesi. Tale discrepanza mette in luce la differenza significativa che intercorre tra ideale (il mito, la memoria culturale) e realtà vissuta, dove l'ideale può costituire un obiettivo a cui tendere, ma niente garantisce il suo raggiungimento, che molto spesso, anzi, risulta frustrato. E mentre gli Spartani vengono tacciati come indegni dei loro 'padri', la tragedia lascia aperta, a mo' di sfida, la disposizione degli Ateniesi dell'età classica: saranno essi degni di Teseo, oppure no?

Il messaggio antispartano, quindi, non preclude la possibilità che ci sia una critica velata, o un monito, per gli Ateniesi stessi. Nel rapporto tra le loro decisioni e le loro azioni, questi non sono scevri di contraddizioni nella trama, un fatto su cui la critica più recente si è spesso soffermata.¹³⁹ Demofonte, dopo aver promesso protezione agli Eraclidi, ritira la sua offerta quando gli oracoli portano il rischio di divisioni interne al corpo cittadino (389-424); il coro di Ateniesi, poi, è costretto a cedere all'ira di Alcmena, contravvenendo così alla grazia concessa dai Teseidi al re argivo sul campo di battaglia (1018-1055). È vero, quindi, che alla fine dell'opera sono gli Spartani quelli che vengono esplicitamente segnalati come spergiuri e ingiusti per aver dimenticato e tradito l'antica χάρις, ma l'immagine di un'Atene ideale, che è sempre pronta ad aiutare il prossimo e che onora la parola data in materia di favori, non è del tutto coerente e ne esce non proprio incrinata, ma messa in discussione in certa misura. Si tratta di una lieve incoerenza che, come sostiene Peter Burian, serve come correzione necessaria di un idealismo troppo semplice e schematico.¹⁴⁰

Ad Atene – sembra suggerire la trama – seppure la reciprocità data dalla χάρις sia onorata e ritenuta importante, le ragioni pratiche e politiche di maggior urgenza potranno sempre prevalere su di essa, non solo nella pratica, ma anche nei discorsi. La necessità del momento supera, quindi, gli impegni presi in passato e ricordati come χάρεις. Preferire la necessità del presente agli impegni presi in passato è un atteggiamento che si è già visto problematizzato nell'*Andromaca*, dove Menelao oppone ad Andromaca la sua mentalità basata sulla χρεῖα, legittimando le istanze del presente a discapito del ricordo degli eventi a Troia.¹⁴¹ È curioso che tale atteggiamento 'presentista' sia talvolta attribuito agli

¹³⁹ Su tali contraddizioni, si veda soprattutto Burian 1977.

¹⁴⁰ Burian 1977, 21: "The unity of the play lies in this necessary correction of an idealism too facile and too schematic".

¹⁴¹ Vd. *supra*, cap. 2.3.1.

Ateniesi da Erodoto e Tucidide.¹⁴² Il primo, nel già citato ‘dibattito’ precedente la battaglia di Platea, riguardo agli esempi di antichi favori fatti da Atene ad altri Greci, fa dire agli Ateniesi la seguente affermazione (9.27.4): οὐ γάρ τι προέχει τούτων ἐπιμεμνησθαι· καὶ γὰρ ἂν χρηστοὶ τότε ἔόντες ὧστοὶ νῦν ἂν εἶεν φλαυρότεροι καὶ τότε ἔόντες φλαῦροι νῦν ἂν εἶεν ἀμείνονες, “certo a nulla giova ricordare queste gesta, perché gli stessi, pure essendo allora prodi, potrebbero essere ora vili, e pur essendo stati allora vili potrebbero essere ora migliori”. Tucidide (1.73.2), nell’ambasceria ateniese a Sparta, attribuisce agli ambasciatori ateniesi discorsi simili: Καὶ τὰ μὲν πάνυ παλαιὰ τί δεῖ λέγειν, ὧν ἀκοαὶ μᾶλλον λόγων μάρτυρες ἢ ὄψεις τῶν ἀκουσομένων; “La storia più remota che bisogno c’è di rievocarla? Ne fa fede la tradizione più che la diretta esperienza degli ascoltatori”.

La tragedia, dunque, come sostiene Burian, problematizza l’immagine di Atene sottolineando il peso che i suoi cittadini danno alle istanze del presente, che fanno passare in secondo piano gli esempi e gli impegni del passato.

Ora, la χάρις di Demofonte è, sì, concessa da Atene ai supplici, ma essa viene presentata come un ideale eroico appartenente *in primis* alle famiglie degli attori in gioco. Lo si evince dal discorso della figlia di Eracle, la quale, pur avendo a mente l’opinione della città che li ha accolti (503-506), afferma di sacrificarsi per i suoi fratelli e per la sua famiglia (588-590):

μέμνησθε τὴν σῶτειραν ὡς θάψαι χρεῶν·
κάλλιστά τοι δίκαιον· οὐ γὰρ ἐνδεῆς
ὑμῖν παρέστην ἀλλὰ προύθανον γένους.

Ricordate che a colei che vi salva occorre dare sepoltura. Lo merito: per voi non lesinai, morii per la mia stirpe.¹⁴³

¹⁴² Si veda Missiou 1998 su questa caratterizzazione degli Ateniesi in contrapposizione con l’uso spartano del ricordo di antiche χάρις nelle relazioni estere.

¹⁴³ La traduzione di Pontani è stata qui leggermente adattata da chi scrive. Sul valore del γένος e dell’εὐγένεια per il personaggio della figlia di Eracle, cfr. anche i vv. 531-532, 550-551, 557 (pronunciato da Iolao in risposta alla giovane), 581-583.

È interessante che a questa affermazione del valore del γένος¹⁴⁴ si accompagni un certo rifiuto delle procedure democratiche, nello specifico, l'estrazione a sorte.¹⁴⁵ Infatti, quando Iolao propone di estrarre a sorte chi, tra le figlie di Eracle, si sacrificherà per il gruppo (545), la giovane risponde (547-548):

οὐκ ἄν θάνοιμι τῆι τύχῃ λαχοῦσ' ἐγώ·
χάρις γὰρ οὐ πρόσεστι· μὴ λέξις, γέρον.

No, non voglio morire per sorteggio: non ci sarebbe alcuna riconoscenza. No, vecchio, non lo dire neppure.¹⁴⁶

Questa è l'affermazione più chiara della dimensione familiare della χάρις nel dramma, ma non è l'unica. Già prima Demofonte aveva elencato tre ragioni a sostegno della decisione di proteggere i supplici, di cui la prima era il rispetto religioso dell'istituzione della supplica e di Zeus protettore dei supplici,¹⁴⁷ la terza (su cui si tornerà più avanti) era l'onore della città, ma la seconda riguardava principalmente il suo debito familiare nei confronti degli eredi di Eracle (πατρῴαν χάριν, 241).

Tuttavia, il favore di Eracle e la sua restituzione da parte di Teseo, a differenza di quello della figlia di Eracle, non hanno soltanto la dimensione familiare, ma sono ambigue e comprendono anche una dimensione poleica. Questa ambiguità non è casuale. La tragedia opera una trasposizione intenzionale da una dimensione all'altra attraverso la

¹⁴⁴ Per una discussione sul conflitto tra γένος e πόλις nel dramma, vd. Burnett 1976. Nella tragedia si usa la parola γένος in modo ambiguo: indica sia la stirpe, in senso lato, con riferimento anche agli antenati (36, 208, 213), sia l'*oikos*, la cerchia familiare vicina ai personaggi, in questo caso i fratelli e la nonna della giovane (45? [dove l'accusativo di limitazione potrebbe indicare sia "la famiglia" sia la "nascita", cfr. Wilkins 1993 e Bocholier 2024 *ad loc.*], 479, 545, 590), ma anche, in senso più astratto, il 'genere' (τὸ θῆλυ [...] γένος, 41). È ormai opinione invalsa tra gli studiosi che nell'Atene classica, storicamente, i γένη fossero famiglie particolari che si tramandavano l'amministrazione di specifici culti religiosi, come il γένος degli Ἐτεοβουτάδαι, su cui vd. Lambert 2015, 169-202; Lambert 2019, 163-176. Cfr. anche Parker 1996, 56-66 e 284-327. Nella società ateniese, invece, erano gli uomini a capo dei propri *oikoi* gli attori sociali principali, in competizione tra loro per il prestigio nel teatro politico ed economico della *polis*. Sul lessico e sull'organizzazione delle famiglie nell'Atene classica, si vedano Lacey 1968, 84-176; Pomeroy 1997, 1-66.

¹⁴⁵ Allan 2001, 174: "The fact that Heracles' daughter rejects this process (547) draws attention to her own particularly heroic choice".

¹⁴⁶ Traduzione di Pontani leggermente adattata.

¹⁴⁷ L'unica ragione addotta da Pelasgo nell'offrire aiuto alle Danaidi nelle *Supplici* di Eschilo (478-479), con cui gli *Eraclidi* sono in dialogo (cfr. Burian 1977).

confusione degli attori in gioco. Sin dalla prima occorrenza, infatti, quando Iolao dice a Demofonte che i supplici chiedono la grazia in cambio del favore fatto da Eracle a Teseo (220), quello che era un vincolo familiare, instaurato dal favore personale fatto da un eroe all'altro, assume una valenza comunitaria dal momento che Demofonte non rappresenta solo se stesso o il suo *oikos*, ma si trova lì in qualità di sovrano di Atene. Ciò che fa Demofonte, anche se in restituzione di un favore 'di famiglia', lo fa anche per conto della *polis*.

Nel rapporto tra Iolao e Demofonte, dunque, questa convergenza tra gli interessi della famiglia e quelli della *polis* viene messa in luce, problematizzata e risolta in favore della seconda. Iolao, infatti, lamenta la perdita del beneficio che la *χάρης* appena concessa avrebbe portato ai supplici, ma comprende la necessità della decisione di Demofonte e si astiene dal biasimarlo (433-438):

οἴμοι· τί δῆτ' ἔτερψας ὦ τάλαινά με
ἐλπίς τότ', οὐ μέλλουσα διατελεῖν χάριν;
συγγνωστὰ γάρ τοι καὶ τὰ τοῦδ', εἰ μὴ θέλει
κτείνειν πολιτῶν παῖδας, αἰνέσαι δ' ἔχω
καὶ τὰνθάδ'· εἰ θεοῖσι δὴ δοκεῖ τάδε
πράσσειν ἔμ', οὔτοι σοί γ' ἀπόλλυται χάρις.

Ahi, sciagurata speranza mia, perché mi sorridesti, se non dovevi darmi i tuoi favori? È certo comprensibile costui, se non accetta d'ammazzare figlie di cittadini, né posso dolermi d'Atene. Dunque se agli dèi così piace che sia di me, la gratitudine per te non viene meno.

Qui l'identificazione di Demofonte con l'autorità cittadina è completa e lampante. Il re non può prescindere dalla sua posizione istituzionale, che lo lega alla *polis*. Demofonte, dunque, rappresenta la città che oppone le sue necessità a quelle degli individui e delle famiglie, e nel fargli operare questa scelta il testo contribuisce alla costruzione di quell'ideale democratico di giustizia che mette al primo posto le istanze della comunità.

Ora, l'idea della *χάρης* familiare messa a servizio della *polis* pone la tragedia in dialogo con i racconti di antichi favori, e in particolare con la storia di Decelo tramandata da Erodoto. Infatti, lo storico scrive che Decelo agì "irritato dalla prepotenza di Teseo e temendo per tutto il territorio degli Ateniesi" (δευμαίνοντα περὶ πάση τῇ Ἀθηναίων χώρῃ, Hdt. 9.73.2). Anche qui appare la stessa preoccupazione per la comunità e, nello specifico, per il territorio degli Ateniesi – e, s'intende, non solo per il proprio. A differenza degli *Eraclidi*, tuttavia, il Teseo di Erodoto non agisce nel rispetto della comunità cittadina, ma

seguendo i propri interessi personali e politici anche a costo di peccare di *hybris*, come fa Euristeo nella tragedia. La contrapposizione dialettica tra i due testi, dunque, è evidente: mentre la salvezza e il bene dell'Attica vengono postulati come criterio fondamentale che spinge le decisioni degli attori politici in questione in entrambi i testi, a contrapporsi, nel confronto tra un testo e l'altro, sono proprio gli atteggiamenti dei governanti e il loro rapporto con i governati. Da un lato il prepotente Teseo, dall'altro Demofonte, il giusto, che dà priorità ai gruppi dell'Attica (le *συστάσεις* [415] che si formano ad Atene, di cui si dirà più avanti) rispetto al prestigio del suo *oikos*. O, per meglio dire, *oikos* e *polis* arrivano quasi a identificarsi nel suo caso: il re tratta sua figlia come quella di uno qualunque dei suoi cittadini (411-413), senza distinzioni. Non potrebbe accettare di imporre agli Ateniesi il dolore che proverebbe lui stesso compiendo un simile atto. Sembra proprio comportarsi da “primo cittadino”, per riprendere l'espressione usata da Tucidide in riferimento a Pericle (πρώτου ἀνδρὸς, Thuc. 2.65.9).

Il rapporto tra Iolao e Demofonte, inoltre, ricorda la relazione di *ξενία* che intercorreva tra alcuni membri dell'*élite* ateniese e quelli delle altre comunità greche. Si è menzionata sopra la polemica evitata da Pericle che, consapevole del suo rapporto con Archidamo, promise al δῆμος i suoi territori privati qualora questi fossero stati risparmiati in nome della *ξενία* (Thuc. 2.13.1). Anche in quel caso il problema risiede nel conflitto che si viene a creare tra gli interessi dell'*oikos* e quelli della *polis*. Demofonte, come Pericle, sceglie di dare priorità alla seconda. Iolao e l'*oikos* di Eracle, in cambio, mostrano i benefici che possono arrivare alla *polis* da simili relazioni familiari. Come scrive Mark Griffith,

Iolaos [...] presides over the self-donation of one of [Herakles' children] to Theseus' sons' city, a gift described as a 'treasure' (κειμήλια, 589-92) that brings glory and salvation both to her own family and to the city of Athens – a perfect act of continuing guest-friendship and benefaction (*euergesia*). [...] So far from being presented as an outmoded and problematic impediment to democratic progress, these extended high-flying families with their long-range dynastic connections continued throughout the fifth century to provide – both in real life and in the theatre – vital mechanisms whereby solutions might be sought, and sometimes found, to otherwise disastrous political or personal crises.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Griffith 2011, 198 e 208.

Il testo dunque è chiaro: il re di Atene deve pensare ai propri cittadini, ma i legami tra la sua famiglia e quella di un'altra comunità greca possono apportare benefici alla città e non solo materia di conflitto. Euripide salvaguarda così sia gli interessi del δῆμος, sia quelli delle famiglie agiate, attraverso una strategia conciliante fatta di allusioni ai rapporti sociali rilevanti nella sua comunità.

Il tema della χάρις, infine, riguarda anche le relazioni di Atene con i sudditi dell'impero. La gratitudine di Iolao e degli Eraclidi rappresenta il valore che idealmente lega gli alleati ad Atene e, come osserva Angeliki Tzanetou,¹⁴⁹ è in linea con le idee espresse dal Pericle tucidideo riguardo al legame tra la polis e il suo impero (Thuc. 2.40.4):

καὶ τὰ ἐς ἀρετὴν ἐνηντιώμεθα τοῖς πολλοῖς· οὐ γὰρ πάσχοντες εὔ, ἀλλὰ δρῶντες κτώμεθα τοὺς φίλους. βεβαιότερος δὲ ὁ δράσας τὴν χάριν ὥστε ὀφειλομένην δι' εὐνοίας ᾗ δέδωκε σῶζειν· ὁ δὲ ἀντοφείλων ἀμβλύτερος, εἰδῶς οὐκ ἐς χάριν, ἀλλ' ἐς ὀφείλημα τὴν ἀρετὴν ἀποδώσων.

E anche in fatto di generosità ci comportiamo in modo contrario ai più: ci procuriamo gli amici non ricevendo benefici, ma facendoli. Ed è più costante nell'amicizia chi ha conferito il favore in modo tale da conservare, grazie alla benevolenza dimostrata verso la persona a cui ha dato il beneficio, la gratitudine che questi gli deve: chi invece è debitore è meno sensibile, perché sa che restituirà l'atto generoso non per ricevere gratitudine, ma per assolvere un debito.

Si tratta chiaramente della costruzione di un'identità egemonica basata su valori positivi, che si sforza di nascondere l'aspetto aggressivo ed imperialista che distingueva le relazioni di Atene con la lega al tempo della guerra del Peloponneso. In anni recenti, Matteo Barbato, discutendo il ruolo degli *Eraclidi* nella costruzione di un'ideologia democratica ateniese, ha mostrato come la χάρις nel dramma si proponga come valore civico simile, ma più generico, rispetto a quello della φιλανθρωπία, che prende il posto della χάρις nei discorsi funebri, come accade nell'*epitaphios logos* di Lisia.¹⁵⁰ La

¹⁴⁹ Tzanetou 2011; Tzanetou 2012.

¹⁵⁰ Barbato 2020, 115-143. Secondo Barbato, il caso di Isocrate (vd. *supra*, n. 9), dove ritorna la χάρις al posto della φιλανθρωπία, si spiega considerando che il *Panegirico* è un'orazione scritta, non destinata alla cittadinanza riunita nel contesto istituzionale dell'epitaffio pubblico (140-141): "Not bound by the discursive parameters of the state funeral, Isocrates was able to describe the relationship between the Athenians and the Heraclidae through the typical vocabulary of reciprocity. [...] Isocrates' insistence on

differenza tra i due valori risiede nel fatto che la *χάρης* indica un rapporto di reciprocità che presuppone la volontarietà di due parti a compiere azioni benefiche l'una nei confronti dell'altra (creando, comunque, se non una situazione di debito vero e proprio, certo la necessità di compensazione, seppur volontaria, da parte di chi riceve il favore verso chi lo fa, cosa che la distinzione periclea o tucididea tra *χάρης* e *ὀφείλημα* si sforza di negare).¹⁵¹ La *φιλανθρωπία*, invece, è l'altruismo puro, l'atto di beneficiare l'altro senza aspettarsi nulla in cambio. La differenza di enfasi tra i due valori nelle versioni tragiche e oratorie del mito degli Eraclidi dipende dai generi dei rispettivi testi e dai loro parametri discorsivi: il discorso funebre, destinato a un pubblico di cittadini ateniesi, avendo come oggetto esplicito la città e i cittadini di Atene, celebra la buona disposizione ateniese che spingerebbe la città ad aiutare il prossimo senza pretendere nulla in cambio. Sappiamo, però, che nei confronti degli alleati della lega l'aiuto ateniese non era mai gratuito e privo di interessi, ma sotto il pretesto di proteggere la Grecia dai Persiani e da altre minacce esterne Atene esigeva tributi in ricchezze o in forze militari dagli alleati.¹⁵² Sarebbe risultato irrealistico, e persino ipocrita, arrogarsi un valore come la *φιλανθρωπία* di fronte a una platea come quella del teatro di Dioniso, nella quale erano presenti anche i rappresentanti degli alleati della lega. Ecco, dunque, come la tragedia degli *Eraclidi* si

reciprocity would have been inappropriate at the state funeral. In that institutional setting, acknowledging that Athens helped the Heraclidae because of a debt of *charis* towards Heracles would have compromised the idealised image of the Athenians as *philanthrōpoi*".

¹⁵¹ Quella che Missiou 1998, 182, rifacendosi alle teorie di Marcel Mauss (1923-1924), identifica come l'«*ethos del dono*»: "A further feature of reciprocity, underlined by Marcel Mauss, is that what we can call *the ethos of the gift* favours the initial giver. By initiating the three-fold process of giving, receiving, and repaying, the first giver set the level that the recipient had to match or exceed" (corsivo nell'originale). Vd. anche Loraux 1986, 81: "[...] the relative scarcity of the term *symmachos* (ally) is surprising. It is certainly to be found in Lysias' epitaphios, which, in the early fourth century, makes an apologia for the lost empire, but it is strangely absent from the passage that Pericles, at a time when Athens was at the height of her power, devotes to the city's foreign policy (17). This passage is both realistic and aristocratic (18), and, by means of what J. H. Oliver calls the "dialectic of *charis*" (19), it reduces others to the position of clients, though actually referred to as friends. Forced to leave all initiative to Athens and laden with its benefits, these "friends" had no alternative but the weakness of the debtor [...]"

¹⁵² Tucidide (1.96-99) descrive chiaramente la rapida evoluzione dell'impero dagli originari scopi difensivi all'atteggiamento aggressivo e imperialista di Atene, con le conquiste, schiavizzazioni e repressioni avvenute ad Eione, Sciro, Caristo e Nasso, sulle quali commenta (1.99.1): "Le cause che provocarono le defezioni erano varie: ma le principali furono l'inadempienza nel pagare il tributo e nel fornire il contingente di navi [...]". Cfr. De Romilly 1947; Meiggs 1972, 152-174; Hornblower 1991, 152. Cfr. anche Hornblower 2002, 16-18, sui 'meccanismi di controllo' degli alleati messi in pratica dagli Ateniesi.

allinea con gli ideali imperialisti di Pericle, enfatizzando, però, l'*agency* degli Eraclidi (ossia degli alleati), la loro responsabilità nel dimostrare riconoscenza ad Atene e nel sacrificarsi, sì, per la propria salvezza, ma unendo le forze, in questo gesto, con le azioni generose della *polis*, proprio come fa la figlia di Eracle, che si sacrifica per la salvezza dei suoi fratelli, ma lo fa tenendo a mente la volontà e le azioni generose degli Ateniesi.

4.3.2 *Tetrapolitarum fines cum Atticis conferr*

Si può, ora, spostare l'attenzione dalla natura della *χάρης*, secondo i termini offerti dal dramma, all'identità di coloro che prendono parte a questo legame di reciprocità. Così come la *χάρης* è rifunzionalizzata in senso poleico, anche i territori e le comunità presi in causa sono risemantizzati per 'confondere intenzionalmente' la parte con il tutto e, nello specifico, l'identità dei Tetrapolitani con quella degli Ateniesi.

Come si è accennato nei paragrafi precedenti, Euripide si cura di ambientare esplicitamente il dramma a Maratona, terra detta di confine, che fa parte di Atene e sulla quale regnano i Teseidi (31-38):

πάσης δὲ χώρας Ἑλλάδος τητώμενοι
Μαραθῶνα καὶ σύγκληρον ἐλθόντες χθόνα
ικέται καθεζόμεσθα βώμιοι θεῶν
προσωφελῆσαι· πεδία γὰρ τῆσδε χθονὸς
δισσοῦς κατοικεῖν Θησέως παῖδας λόγος
κλήρωι λαχόντας ἐκ γένους Πανδίου,
τοῖσδ' ἐγγὺς ὄντας· ὧν ἕκατι τέρμονας
κλεινῶν Ἀθηνῶν τόνδ' ἀφικόμεσθ' ὄρον.¹⁵³

Orbati ormai di tutta quanta l'Ellade, siamo venuti a Maratona, e siamo qui seduti come supplici presso gli altari, ché gli dèi ci aiutino. In questa piana si

¹⁵³ Sul manoscritto L si legge τόνδ' ἀφικόμεθ' ὄρον al v. 38, mentre Diggle accoglie la congettura di Estienne, che propone τήνδ' [...] ὀδόν per evitare la presunta tautologia che si verrebbe a creare nella ripetizione dello stesso concetto tra τέρμονας e ὄρον. Il problema si può risolvere se si interpreta il primo termine come indicante non il confine, ma il territorio di confine (come accade frequentemente in Euripide nel caso di termini indicanti confini con il genitivo del nome del popolo, cfr. Eur. *Hipp.* 975, 1159; *Med.* 276; *Hec.* 963; *IA* 713); ὄρον, invece, indicherebbe il confine vero e proprio, come suggerisce Bochohier 2024, 151-152. Cfr. anche Casevitz 1993, 22. Per altre soluzioni, cfr. Wilamowitz 1882, XIV, Pearson 1907, 48-49; Wilkins 1993, 53-54.

dice che vivano i due figli di Teseo, che l'ottennero in sorte fra i nipoti di Pandione. Sono vicini, per sangue, a costoro. Ecco perché siamo arrivati qua, a questa zona di confine che delimita la celebrata Atene.¹⁵⁴

In seguito, quando gli abitanti di Maratona che compongono il coro arrivano sulla scena, essi chiedono a Iolao quanto segue (80-81):

σὺ δ' ἐκ τίνος γῆς, ὦ γέρον, τετράπολιν
ξύνοικον ἤλθες λαόν; ἦ
πέραθεν ἀλίωι πλάται
κατέχετ' ἐκλιπόντες Εὐβοῖδ' ἄκταν;

E tu da quale terra alla Tetrapoli
sei giunto, vecchio? Forse di laggiù,
dal lido euboico
remi marittimi v'hanno portati qua?

Il riferimento all'Eubea appare come un tratto realistico, essendo pronunciato dal coro di abitanti locali.¹⁵⁵ Come si è detto, i contatti con l'Eubea in questa parte dell'Attica dovevano essere intensi e abituali. Il riferimento alla Tetrapoli come “zona di confine” (37-38, citati sopra) risulta strano se si pensa che il confine con la regione continentale più vicina, la Beozia, era più ad ovest, ma si spiega se si considera la posizione della Tetrapoli rispetto all'Eubea, definita “città vicina ad Atene” (Ἀθήναις [...] γείτων πόλις) nello *Ione* (294), separata dall'Attica da “confini liquidi” (ὄροις ὑγροῖσιν, 295).¹⁵⁶

Tuttavia, la precisione geografica e il realismo dimostrato in questi primi versi cedono ben presto il posto ad un immaginario più generalizzato e simbolico, con la messa in primo piano non più di Maratona e della dimensione locale, ma della *polis* ateniese. Maratona e la Tetrapoli, infatti, non vengono più menzionate, mentre già al verso 69 Iolao si rivolge al coro come Ateniesi, non senza un'allusione al motivo dell'autoctonia: ὦ τὰς Ἀθήνας δαρὸν οἰκοῦντες χρόνον, “Voi che abitate da sì lungo tempo Atene”. E quando l'araldo si ritira dopo aver scampato per poco l'aggressione di Demofonte, minaccia affermando che Euristeo “attende sui confini estremi di Alcatoo” (Ἀλκάθου δ' ἐπ' ἐσχάτοις / παραδοκῶν τάνθενδε τέρμασιν μένει, 278-279),¹⁵⁷ cioè di Megara, che non

¹⁵⁴ Traduzione di Pontani qui leggermente adattata da chi scrive.

¹⁵⁵ Cfr. Allan 2001, 140.

¹⁵⁶ Cfr. Bocholier 2024, 151-152.

¹⁵⁷ La traduzione di Pontani è stata qui leggermente adattata da chi scrive.

confina con la Tetrapoli, ma con l'Attica. La minaccia percepita dal pubblico, che sentiva di un esercito nemico alle porte al confine megarese, rimanda al territorio della *polis* ateniese presa nel suo insieme.

Per Wilamowitz,¹⁵⁸ la minaccia del messaggero non poteva non ricordare al pubblico ateniese la minaccia dell'esercito di Archidamo, il quale, come narra Tucidide (2.12), accampato sull'Istmo, mandò ad Atene un messo per far percepire concretamente agli Ateniesi la vicinanza dell'esercito spartano – messo che Pericle scacciò, non consentendogli l'accesso in città. L'allusione alla memoria delle invasioni spartane era, secondo Wilamowitz, ragione sufficiente per far sì che Euripide si concedesse la 'licenza poetica' di distorcere la realtà geografica facendo aspettare l'esercito argivo al confine dell'Attica invece che a ridosso della Tetrapoli e, così, *tetrapolitarum fines cum Atticis conferri*, "fondere insieme i confini della Tetrapoli con quelli dell'Attica".¹⁵⁹

Tuttavia, la posizione di Euristeo nel dramma non doveva ricordare soltanto la memoria più recente di Archidamo accampato all'Istmo, ma poteva rievocare anche quella di Plistoanatte nella cosiddetta prima guerra del Peloponneso, il quale nel 446 a.C. si era effettivamente accampato nella Megaride prima di entrare in Attica – una memoria recente di cui Tucidide testimonia la circolazione durante le prime invasioni di Archidamo (2.21).¹⁶⁰ La minaccia rappresentata da Euristeo, dunque, non rimandava ad un evento specifico, ma richiamava in maniera generalizzata il rischio di un'invasione spartana dell'Attica, un rischio concreto e una paura che aleggiava ad Atene già da qualche decennio prima delle invasioni archidamiche – se non addirittura una paura comune già dall'invasione di Cleomene, quasi un secolo prima (Hdt. 5.64-55; Arist. *Ath. Pol.* 19).

La strategia testuale messa in atto negli *Eraclidi*, dunque, va ben oltre la mera allusione ad un evento recente per il pubblico e risponde a uno scopo più grande. Zuntz, rivedendo le posizioni di Wilamowitz, sostiene che la confusione intenzionale dei confini nel dramma è funzionale all'encomio di Atene:

The *Heraclidae* is an encomium, not of Marathon but of Athens. The scene, it is true, is the Tetrapolis; yet there is no 'local colour' about it; on the contrary, throughout the play Athens and Marathon are seen in one and it is

¹⁵⁸ Wilamowitz 1882, XV.

¹⁵⁹ Wilamowitz 1882, XV.

¹⁶⁰ Sulla memoria delle invasioni di Plistoanatte ad Atene durante la guerra del Peloponneso, cfr. Franchi 2020b.

Athens, not Marathon that counts. [...] ‘*Tetrapolitarum fines cum Atticis conferri*’ [...] is not a momentary deviation admitted for the sake of a ‘contemporary allusion’: it is a basic feature of the whole play. [...] Euripides adopted [...] that version which located the fable at Marathon, but has done everything possible to make it felt as an Athenian affair.¹⁶¹

Ha ragione Zuntz ad enfatizzare lo scopo più vasto dell’operazione messa in pratica da Euripide, ma l’encomio di Atene non sembra essere l’unica funzione di tale operazione. Se letta in contrasto con la storia di Decelo e con il colorito locale delle menzioni di Istro e di Diodoro sulla Tetrapoli, non risulta improbabile che la ‘confusione’ che si vede nella tragedia euripidea rispondesse alla necessità di contrastare il localismo di quelle memorie sociali recenti, (ri)messe in circolazione dagli oppositori di Pericle legati ai territori dell’Attica nord-orientale.¹⁶²

Ma che cosa comportava la rappresentazione drammatica di una memoria divenuta così rilevante per Atene, nella quale si assegnava una considerevole parte dell’attenzione – almeno all’inizio – alla dimensione locale sottostante? Le risposte non possono che essere in certa misura speculative, ma la domanda permette alcuni punti di riflessione degni di nota. D’altronde, Euripide poteva omettere del tutto la menzione di Maratona e della Tetrapoli, così come fa Erodoto scrivendo presumibilmente negli stessi anni. La menzione esplicita di Maratona e della Tetrapoli, con i dettagli realistici di cui si è discusso, deve dunque avere un senso e una funzione che vanno oltre il semplice ‘occholino’ agli abitanti di quelle zone, che avevano una maggiore familiarità e un legame identitario più forte con il mito.

Una ragione evidente per menzionare esplicitamente Maratona è la rievocazione delle memorie delle guerre persiane, come la critica ha ampiamente osservato.¹⁶³ La grande impresa della *polis* che da sola (secondo gli Ateniesi) aveva respinto l’invasione del nemico persiano una sessantina d’anni prima non poteva non risuonare con questo dramma ambientato a Maratona, dove gli Ateniesi combattono respingendo un invasore

¹⁶¹ Zuntz 1955, 85 e 101-102.

¹⁶² Zuntz 1955, 84 (come anche Wilamowitz 1882, XV, prima di lui), prende in considerazione la storia di Decelo in Erodoto e le testimonianze di Istro e Diodoro sulla Tetrapoli tra gli indizi utili alla datazione dell’opera: “These reports, and also a similar one concerning Decelea in Herodotus IX, 73, are reasonably brought into relation with our play; they indicate, at the very least, a type of popular sentiment in Athens to which the *Heraclidae* could appeal”.

¹⁶³ Allan 2001 offre la lettura complessivamente più esaustiva in questo senso. Ma si vedano anche Papadodima 2013, 147; Valle Salazar 2023a.

dalla terra attica. All'inizio della guerra del Peloponneso, però, rievocare la memoria di Maratona poteva essere un'operazione controversa. Tale memoria era legata in parte al ricordo di Milziade, promossa *in primis* dal figlio Cimone, ed esaltava una battaglia campale nella quale gli Ateniesi affrontavano il nemico fuori dalle mura,¹⁶⁴ proprio come avviene negli *Eraclidi* quando l'esercito ateniese finalmente affronta quello argivo. Proprio quel tipo di critica, la codardia, era mossa contro Pericle per il suo rifiuto di affrontare Archidamo in campo aperto.¹⁶⁵ Non è difficile immaginare che gli stessi che avanzavano quelle accuse potessero ricordare Maratona assistendo al dramma di Euripide e interpretare la battaglia campale del dramma in senso antipericleo.

Ma a questo proposito, la menzione di Maratona può servire anche a risemantizzare certi aspetti di dette memorie che quel luogo evocava. Negli *Eraclidi*, infatti, gli Ateniesi non sono soli, ma hanno bisogno dell'aiuto degli alleati per vincere; non solo del sacrificio della figlia di Eracle, ma anche, e soprattutto, dell'esercito alleato che Illo porta a combattere contro le forze di Euristeo (664). In questo modo, il testo supporta la visione imperialista dell'Atene di Pericle: gli alleati hanno bisogno di Atene, ma anche lei necessita di loro – come afferma anche il Pericle tucidideo davanti agli Ateniesi (Thuc. 2.63.2): “ad esso [*scil.* l'impero] però voi non potete più rinunciare, se pure qualcuno, nella paura del momento, e per amor di pace, vorrebbe fare questa nobile parte, giacché ormai il vostro è un dominio di natura tirannica: acquistare un tale dominio può sembrare iniquo, ma disfarsene è comunque pericoloso”.

L'ambientazione del dramma dunque serve, da un lato, a contrastare coloro che facevano dell'accoglienza degli Eraclidi una gloria locale, ricordando ai cittadini che Maratona altro non è che una parte di Atene, e che a Maratona l'esercito cittadino era stato messo alla prova contro un invasore più recente e più temibile. Dall'altro, essa risemantizza e in certa misura tenta di 'sovrascrivere' quel ricordo delle guerre persiane, attraverso l'enfasi data al ruolo degli alleati. E così, mentre Maratona si appresta a diventare sempre più, nel corso della guerra, l'immagine dei 'bei tempi' di Atene, la 'generazione d'oro' nelle commedie di Aristofane¹⁶⁶ e per chi sosteneva un'idea di guerra oplitica – con gli aspetti socioeconomici che questa comportava –, la tragedia di Euripide ne riplasma i significati, li attualizza e li rende significativi per l'intera cittadinanza.

¹⁶⁴ Proietti 2021, 408-414 e 451 n. 13.

¹⁶⁵ Come nel *Dionysalexandros* di Cratino, dove Pericle/Dioniso prima fa scoppiare la guerra attraverso il ratto di Elena e poi si nasconde e ὑπομένει τὸ μέλλον (Test. i. *POxy* 663, col. ii, 32-33). Cfr. Banfi 2003, 31-32; Bianchi 2016, 201-210.

¹⁶⁶ Cfr. Ar. *Ach.* 178-185, 219-220, 692-700; *Eq.* 781 ss., 1316 ss.; *Nub.* 985; *Vesp.* 682 ss., 711, 1060 ss.

Mentre ha senso ricordare Maratona e le glorie del passato, occorre anche rendersi capaci di dimostrarsi all'altezza di quel passato. Altrimenti, Maratona diventa solo un *lieu de mémoire*, un luogo che rievoca nostalgicamente un passato glorioso che non esiste più.

4.3.3 Sovranità e libertà: tra libertà della *polis* e libertà del cittadino

Un altro tema che collega gli *Eraclidi* e la storia su Decelo è quello della libertà, legato, nella contromemoria erodotea, al tema della sovranità (di Teseo). Come si è detto, quando Plutarco racconta la ribellione di Menesteo e dei nobili dell'Attica, afferma che questi si sentivano trattati come ὑπήκοοι καὶ δοῦλοι. Questi due termini sono presenti negli *Eraclidi*, dove si esplorano i concetti di libertà e schiavitù. Rispetto alla cornice delineata sopra, ossia la contrapposizione degli usi del concetto di libertà nel discorso pubblico del quinto secolo, occorre comprendere la posizione del dramma euripideo. Secondo Kurt Raaflaub, gli *Eraclidi* partecipano alla costruzione ateniese di un'idea di libertà legata alla determinazione di Atene come potenza imperiale, e basata su tre principi: sovranità, autosufficienza e dominio sugli altri.¹⁶⁷ Per lo studioso, la tragedia pone il problema di come una *polis* debba agire nel caso di un ultimatum imposto da una potenza esterna:

Despite the great danger involved in accepting the refugees and thus risking the armed intervention of a mighty power that pursues a brutally self-interested policy, Athens must not allow its decision on such a fundamental issue to be determined by outside pressure; otherwise, its sovereignty will be diminished, its freedom destroyed.¹⁶⁸

Atene nel dramma è, in effetti, la città libera, ἐλεύθεραι Ἀθῆναι.¹⁶⁹ Si tratta di quell'idea di libertà, intesa come sovranità sulla propria terra, che si evolve nell'uso politico di Atene come di molte altre *poleis* greche a partire dalle Guerre Persiane. Come sostiene Giulia Sissa,¹⁷⁰ la libertà ateniese dipende dalla forza e dalla violenza che la *polis* esercita per mantenerla, ma questa violenza viene semantizzata in senso difensivo grazie ad uno *schema*, nella forma dei 'modelli narrativi schematici' (*schematic narrative templates*) teorizzati da James Wertsch,¹⁷¹ che gli *Eraclidi* contribuiscono a costruire e rinvigorire.

¹⁶⁷ Raaflaub 2004, 181.

¹⁶⁸ Raaflaub 2004, 183.

¹⁶⁹ Eur. *Heracl.* 62; 113; 198; 244-245; 286-287; 957.

¹⁷⁰ Sissa 2011.

¹⁷¹ Wertsch 2002, 93-116; Wertsch 2008. Cfr. *supra*, cap. 1.2.2.

Questa tragedia, insieme alle *Supplici* di Euripide e all'*Edipo a Colono* di Sofocle, rappresenta e definisce l'ideale della 'violenza giusta' come quella usata a scopi difensivi e altruisti. Come per i figli di Eracle, infatti, Atene si schiera in favore di Adrasto e di Edipo, arrivati da supplici presso Teseo. Alla base dell'idea di Atene in queste tragedie vi è una struttura, un pattern ricorrente, che può essere interpretato, in termini greimasiani, nel modo seguente: un soggetto (Atene) riceve come oggetto la protezione e salvezza di un gruppo di supplicanti (che fanno da destinante e destinatario dell'azione, e talvolta, come negli *Eraclidi*, anche da aiutante del soggetto), e combatte contro un opponente rappresentato sempre da una potenza esterna che impone la sua volontà su Atene e talvolta la invade militarmente. La natura ricorrente di questo schema (che ritorna, sebbene con alcune varianti, nelle versioni dei discorsi funebri degli stessi episodi mitici) fa sì che alla base del modo in cui gli Ateniesi ricordavano se stessi ci fosse l'idea di una *polis* forte ed agguerrita, ma giustificata dalle ragioni di difesa per le quali essa muoveva guerra e difendeva la propria sovranità.

D'altro canto, tale immagine di Atene 'città della libertà' che muove guerra solo per difendersi risponde alle critiche all'imperialismo ateniese, che assimilavano la *polis* alla figura del *tyrannos*. Come scrive Angeliki Tzanetou,

Freedom is the key dramatic and ideological concept around which the play builds Athens' imperial portrait as defender of the weak and the oppressed. The suppliants, moreover, act as well-disposed allies, supportive of Athens' policies, while Athens repays their trust by granting them protection. [...] The Spartans had sought to undermine the Athenian rhetoric of freedom already before the Peloponnesian War broke out, arguing that it was a mere cover-up for Athens' tyrannical treatment of her allies, by now reduced to subjects. The play responds to this criticism by suggesting that a strong and free empire served as a guarantee for the protection that Athens was able to offer others.¹⁷²

Esisteva, in sostanza, un nesso ideologico stretto tra libertà e dominio sugli altri. Questo emerge evidentemente dal discorso di Pericle del secondo anno di guerra secondo Tucidide, dove lo stratego rammenta agli Ateniesi che non devono combattere solo per la libertà, ma anche per difendere l'impero (2.63.1). La necessità dell'impero è chiara nell'ideale pericleo, e Tucidide non nasconde anche un'allusione a coloro che criticavano tale ideale imperialista, quando fa dire a Pericle che l'impero non va abbandonato "anche se qualcuno, spaventato dalla presente situazione, per ignavia vorrebbe farlo, sostenendo

¹⁷² Tzanetou 2012, 73 e 75.

la parte dell'uomo onesto" (εἶ τις καὶ τόδε ἐν τῷ παρόντι δεδιὼς ἀπραγμοσύνη ἀνδραγαθίζεται, 2.63.2).¹⁷³

Il riferimento tucidideo all'*apragmosynē* è indicativo del gruppo di cittadini ai quali l'allusione era diretta. *Apragmōn*, infatti, è il contrario di *polypragmōn*, ed è una virtù legata all'immaginario idealizzato di Sparta e ai gruppi che si opponevano all'imperialismo dei democratici.¹⁷⁴ La libertà ateniese, invece, secondo il Pericle tucidideo, necessita della *polypragmosynē*, di un'Atene 'affaccendata' che controlli il suo impero e che non sia suddita di nessun altro (ἄλλων δὲ ὑπακούσασι, 2.62.3).

Che cosa fa di tutto ciò Euripide? Si è già detto che negli *Eraclidi* Atene è definita 'città libera', e si può facilmente notare come, nel dramma, questa libertà sia legata alla sovranità che gli Ateniesi esercitano sulla propria terra. Quando Demofonte si scontra verbalmente con l'araldo per difendere i figli di Eracle, gli rivolge le seguenti parole (284-287):

φθείρου· τὸ σὸν γὰρ Ἄργος οὐ δέδοικ' ἐγώ.
ἐνθένδε δ' οὐκ ἔμελλες αἰσχύνας ἐμὲ
ἄξειν βίαι τούσδ'· οὐ γὰρ Ἀργείων πόλιν
ὑπήκοον τήνδ' ἄλλ' ἐλευθέραν ἔχω.

Ma va' in malora: la tua Argo, a me, non fa paura. Non dovevi mai, a mio scorno, tentare di portarti costoro via. Questa terra non è soggetta a quella degli Argivi: è libera.

L'idea di libertà qui proposta da Demofonte è in linea con quell'ideale pericleo presentato da Tucidide. Ma il termine *ὑπήκοον*, usato dal re ateniese, rimanda anche agli alleati di Atene, così chiamati da Tucidide,¹⁷⁵ come si è detto riguardo al racconto di Plutarco su

¹⁷³ Sulla necessità politica dell'impero nelle pagine tucididee, cfr. de Romilly 1947, 262-268.

¹⁷⁴ Nestle 1926; Kleve 1964; Carter 1986, 46; Goušchin 2022.

¹⁷⁵ Cfr. ad es. Thuc. 2.23.3; 5.96.1; 7.53.7; 7.57.4; 8.2.2. de Romilly 1947, 79-80, osserva che l'uso tucidideo sembra divergere intenzionalmente dalle denominazioni che si trovano nel repertorio epigrafico, dove si evitano i vocaboli come *ἀρχή* (e derivati), in favore di *συμμαχία* e altri simili, in riferimento all'impero. Loraux 1986, 81-83, invece, osserva che il termine *ὑπήκοος* viene tendenzialmente evitato anche negli *epitaphioi logoi* del quarto secolo. Tzanetou 2012, 90, ricorda inoltre che "Thucydides uses different terms to refer to those allies who paid tribute to Athens versus those who did not, designating the former as Athens' subjects (*ὑπήκοοι*) and the latter as being under Athens' rule (*ἀρχόμενοι*). Payment of the tribute therefore defined the allies' subject status and was regarded as a repressive measure, amounting to enslavement".

Academo. Se gli Argivi nel testo euripideo sono capaci di e intenzionati a dominare su degli ὑπήκοοι, questo li accomuna non solo ai Persiani,¹⁷⁶ ma anche agli Ateniesi dell'età di Euripide. Tucidide, nel raccontare la guerra in Sicilia, fa dire ad Eufemo, in risposta ai Camarinesi (6.87.2): φαμὲν γὰρ ἄρχειν μὲν τῶν ἐκεῖ, ἵνα μὴ ὑπακούωμεν ἄλλου, “noi dominiamo le comunità in Grecia per non dover essere sottomessi ad altri”.¹⁷⁷

Un ateniese dalle visioni anti-periclee, critico dell'imperialismo aggressivo di Atene, potrebbe anche scorgere nell'Euristeo descritto dall'araldo un atteggiamento imperialista simile a quello dei democratici radicali. In particolare, quando nel prologo Iolao narra di come Euristeo si dia da fare per imporre le condizioni di Argo in tutte le comunità in cui gli Eraclidi cercano rifugio, si può forse individuare un'allusione ai metodi imperiali ateniesi (15-25):

[...] φεύγομεν δ' ἀλώμενοι
ἄλλην ἀπ' ἄλλης ἐξοριζόντων πόλιν.
πρὸς τοῖς γὰρ ἄλλοις καὶ τόδ' Εὐρυσθεὺς κακοῖς
ὑβρισμ' ἐς ἡμᾶς ἠξίωσεν ὑβρίσαι·
πέμπων ὅπου γῆς πυνθάνοιθ' ἰδρυμένους
κήρυκας ἐξαιτεῖ τε κάξειργει χθονός,
πόλιν προτείνων Ἄργος οὐ μικρὸν φίλην
ἐχθρὰν τε θέσθαι, χαυτὸν εὐτυχοῦνθ' ἅμα.
οἱ δ' ἀσθενῆ μὲν τὰπ' ἐμοῦ δεδορκότες,
σμικροὺς δὲ τούσδε καὶ πατρὸς τητωμένους,
τοὺς κρείσσονας σέβοντες ἐξείργουσι γῆς.

Ora vaghiamo, fuggiaschi, in bando, da un paese all'altro. Perché, in aggiunta a tutti gli altri guai, volle infierire, Euristeo, su di noi anche con questo fierissimo oltraggio: là dove sa che ci siamo piazzati, manda araldi, chiedendo d'estrarci e di cacciarci in bando dal Paese, mettendo davanti la città di Argo, come colei che non è poca cosa avere amica o nemica, nonché la potenza di cui lui stesso gode. La gente vede la mia debolezza, e vede che costoro sono piccoli e orfani del padre, e, per rispetto del più forte, ci espelle dal Paese.

¹⁷⁶ Cfr. Aesch. *Pers.* 241-242. Sui nessi intertestuali tra gli *Eraclidi* e i *Persiani* di Eschilo, rimando a Valle Salazar 2023a.

¹⁷⁷ Cfr. Tzanetou 2012, 77.

L'opposizione tra la potenza del dominatore e la debolezza dei dominati risponde alla logica del 'diritto del più forte', e, insieme alla *Realpolitik* contenuta nell'idea del vantaggio che la potenza alleata può offrire – che ritorna con enfasi nel discorso dell'araldo (153-156) – ricorda l'atteggiamento ateniese nel già citato *Dialogo dei Meli* in Tucidide (5.84-114), oltre che nel famoso *Dibattito di Mitilene* (3.37-48).¹⁷⁸

Ma il testo di Plutarco su Academo, e in parte anche quello di Erodoto su Decelo, fanno riferimento a un altro tipo di libertà, ossia alla libertà dei cittadini stessi dal governo tirannico di un uomo solo. A ben vedere, anche il rapporto tra Demofonte e il popolo ateniese è un tema significativo nel dramma. Affermata la sovranità del re e del popolo ateniese sulla propria terra in seguito al confronto con l'araldo, infatti, sorge il problema della misura in cui il sovrano di Atene possa prendere autonomamente una decisione che riguarda tutta la *polis*.

Infatti, quando arriva la notizia dell'oracolo che esige il sacrificio della *parthenos*, Demofonte rinuncia alla promessa fatta poco prima perché teme che in città scoppi una guerra civile (415-419):

καὶ νῦν πυκνὰς ἂν συστάσεις ἂν εἰσίδοις,
τῶν μὲν λεγόντων ὡς δίκαιος ἦ ζένοις
ικέταις ἀρήγειν, τῶν δὲ μωρίαν ἐμοῦ
κατηγορούντων· εἰ δὲ δὴ δράσω τόδε,
οἰκεῖος ἤδη πόλεμος ἐξαρτῦεται.

Già si vedono capannelli di gente: c'è chi dice che dare aiuto ai supplici era giusto, mentre c'è chi m'accusa di follia. Ora, se mai farò una cosa simile, è la guerra civile, senza fallo.

Il sostantivo *συστάσεις* è significativo e può essere interpretato nel senso di "raggruppamenti di persone accomunate da simili istanze politiche",¹⁷⁹ come lo intende anche Tucidide (2.21.3), in un passo in cui descrive i malcontenti suscitati dalla strategia periclea (non senza una critica ai vaticini dei profeti locali):

κατὰ ζυστάσεις τε γιγνόμενοι ἐν πολλῇ ἔριδι ἦσαν, οἱ μὲν κελεύοντες ἐπεξίεσθαι, οἱ δὲ τινες οὐκ ἐῶντες, χρησιμολόγοι τε ἦδον χρησμούς παντοίους, ὧν ἀκροᾶσθαι ὡς ἕκαστος ὄρητο. [...] παντί τε τρόπῳ ἀνηρέθιστο ἢ πόλις, καὶ τὸν Περικλέα ἐν ὀργῇ εἶχον, καὶ ὧν παρήνεσε πρότερον ἐμέμνητο οὐδέν,

¹⁷⁸ Cfr. Hornblower 1991, 420-421.

¹⁷⁹ Cfr. Wilkins 1993, 105-106; Allan 2001, 167; Bocholier 2024, 293.

ἀλλ' ἐκάκιζον ὅτι στρατηγὸς ὢν οὐκ ἐπεξάγοι, αἰτιὸν τε σφίσιν ἐνόμιζον πάντων ὧν ἔπασχον.

Si formarono dei gruppi in forte contrasto tra loro: c'era chi premeva perché si andasse a combattere, mentre altri si opponevano. Interpreti di responsi oracolari cantavano profezie di ogni genere, quelle che ognuno vivamente tendeva ad ascoltare. [...] La città era tutta in subbuglio, e gli animi erano esasperati contro Pericle: nessuno si ricordava più dei suoi precedenti consigli, ma deploravano che come stratego non facesse uscire l'esercito contro il nemico, e lo ritenevano colpevole di tutti i loro guai.

Demofonte, pur potendo agire da solo – la decisione di accogliere i supplici era stata sua, in ultima analisi, e sapute le ansie del popolo afferma “se farò così” (εἰ δὲ δὴ δράσω τόδε, 418), un'ipotesi del primo tipo, ‘della realtà’, che lascia intendere che il re è nella facoltà di (non) farlo – sceglie di agire in accordo con quella che lui ritiene essere la volontà del δῆμος, a giudicare da quel che vede. Si tratta di un'idea di sovranità che si trova *in nuce* già in Omero,¹⁸⁰ ma che qui si sviluppa in senso democratico – come accade anche nel caso di Teseo nelle *Supplici*.

Gli Ateniesi, in cambio, sono attenti a mantenere un rapporto reciproco con il sovrano. Quando, alla fine, Alcmena chiede insistentemente che le sia concessa la vendetta privata contro Euristeo (941-980), il coro cerca di contrastare le sue richieste affermando che ciò che hanno decretato i Teseidi deve essere rispettato (1018-1019). Il testo così costruisce un senso di reciprocità tra il re che ascolta e accoglie la volontà popolare, e il popolo che attivamente si impegna a far rispettare le decisioni del sovrano.

La tragedia di Euripide tutela così anche la libertà del cittadino ateniese dal governo del re, e ciò si contrappone all'idea di governo centralizzato ed autocratico presente nelle due versioni del ratto di Elena analizzate sopra. *Eraclidi* dunque contrasta tali memorie opponendovi il ricordo di un sovrano che è attento al rischio di *stasis* che le divisioni causate dalle decisioni ‘prese dall'alto’ comportano. Sarebbe un errore appiattare il Teseo di Erodoto e il Demofonte di Euripide sulla figura di Pericle, ma i due rappresentano degli idealtipi con il quale il cittadino ateniese poteva mettere a confronto non solo Pericle, ma ogni altro stratego al comando della città negli anni successivi.

¹⁸⁰ Cfr. Raaflaub & Wallace 2007; Nikias 2019.

4.3.4 Ricordare Teseo: il modello paterno e il suo ricordo da parte dei ‘figli’

Se gli *Eraclidi* possono essere messi in dialogo con la storia di Decelo, sembra lecito e produttivo porsi una domanda: perché Euripide decise di rappresentare, come sovrani di Atene, Demofonte e Acamante invece che Teseo? Come si è detto, in altre versioni del mito è Teseo ad accogliere i supplici ad Atene,¹⁸¹ ed è probabile, come ritengono molti critici, che questa versione fosse più antica. Tra gli argomenti addotti vi è il fatto che l’ambientazione maratonia fosse più legata, nell’immaginario mitistorico degli Ateniesi, a Teseo, il quale a Maratona aveva sconfitto il toro (Plut. *Thes.* 14.1) e lì teneva le sue mandrie di buoi quando Piritoo decise di rubargliele per metterlo alla prova (Plut. *Thes.* 30.1).¹⁸²

Dalla scelta dei figli al posto del padre si potrebbe ritenere che, dopo tutto, Euripide non intendesse porsi in dialogo con le storie di antichi favori; non sarebbe stato più facile opporre alla versione locale del mito, e alla storia di Decelo, un Teseo re dell’Attica che combatte per tutto il suo popolo? In realtà, ad una lettura più attenta, la scelta si rivela strategica e assai efficace.

È soprattutto per ragioni tematiche che Euripide rappresenta i Teseidi. Non sarà stato soltanto il frutto di una razionalizzazione delle cronologie ad averlo portato a scegliere i due,¹⁸³ ma avrà contribuito nella scelta anche l’efficacia di associare i figli di Eracle con i figli di Teseo in modo simmetrico rispetto alla coppia Eracle-Teseo, che si era affermata nell’ultimo secolo ad Atene e che era molto presente nel panorama iconografico e letterario cittadino (basti pensare alle metope del tempio di Efesto presso l’agora, con le imprese di entrambi gli eroi). Il tema della χάρις, discusso sopra, guadagna spessore essendo questa tramandata da padri a figli, affermando così il suo valore intergenerazionale nel superare i limiti dei singoli individui e diventando quindi un affare familiare e comunitario.¹⁸⁴

Inoltre, potrebbe essere significativo che Demofonte ed Acamante, a differenza di Teseo, avevano vissuto una situazione simile a quella dei supplici figli di Eracle. Secondo Ellanico (*FGrHist* I F 143), infatti, quando Menesteo prese il potere ad Atene alla morte

¹⁸¹ Vd. *Supra*, cap. 4.2.3.

¹⁸² Cfr. Herter 1939, 266-267.

¹⁸³ Cfr. Wilamowitz 1882, XIV.

¹⁸⁴ In questo senso, già Halbwachs 1925 osservava che le memorie collettive, all’interno dei rispettivi quadri sociali, servono non solo a costruire, ma anche a preservare le identità dei gruppi nel tempo, avendo come funzione primaria il superamento della barriera temporale.

di Teseo, i Teseidi furono costretti ad “andare in esilio perché non volevano essere governati da Menesteo, e risiedevano in Eubea presso Elefenore di Calcodonte di Abante” (φεύγειν δὲ αὐτοὺς διὰ τὸ μὴ βούλεσθαι ἄρχεσθαι ὑπὸ Μενεσθέως. ἦσαν δὲ μετὰ <τοῦ Ἐλεφήνορος τοῦ> Χαλκώδοντος τοῦ Ἄβαντος ἐν Εὐβοίαι).¹⁸⁵ Sia gli Eraclidi che i Teseidi, quindi, furono costretti ad andare in esilio fuggendo dal sovrano della loro terra d'appartenenza, Argo e Atene rispettivamente. Nonostante nel dramma non si trovi un'allusione esplicita all'esilio di Demofonte e Acamante, viene detto che i due “ottennero [l'Attica] in sorte tra il *genos* di Pandione” (κλήρωι λαχόντας ἐκ γένους Πανδίου, 36). Un'espressione ambigua, che può significare a) che presero il potere in seguito ad un'estrazione tra i membri della famiglia di Pandione, o b) che furono estratti a sorte tra gli Ateniesi (il '*genos*' di Pandione in senso lato),¹⁸⁶ con un riferimento alle pratiche democratiche (non tanto l'elezione degli *stratēgoi* come Pericle, ma l'estrazione dei membri dei tribunali popolari, tra le altre cariche, il che risulta rilevante considerando il tema della *dikē* nell'opera).¹⁸⁷ Comunque lo si voglia interpretare, l'estrazione per lotti potrebbe portare con sé l'idea di una discontinuità nella normale linea di successione dinastica per il trono ateniese, quale l'usurpazione da parte di Menesteo, che spinse i Teseidi all'esilio.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Trad. di chi scrive. Cfr. anche Plut. *Thes.* 35.3; Paus. 1.17.6. Sul frammento di Ellanico, cfr. Jacoby 1968, 467-468; Cantarelli 1974, 479; Pownall 2016.

¹⁸⁶ Sull'ambivalenza di significato, vd. Wilkins 1993, 53. *Contra*, vd. Bocholier 2024, 150: “Il est peu vraisemblable que γένος Πανδίου désigne ici le peuple d'Athènes dans son entier [...] : les Athéniens sont dits fils d'Érechtée (Hom. *Il.* II 547, Pind. *Isth.* 19 etc.), parfois de Kékrops ou de Thésée (*OC* 1066), mais non de Pandion, qui est le fondateur de la maison royale d'Athènes [...]”. Ma se l'*Edipo a Colono* sofocleo può indicare il popolo ateniese come Θεσειδᾶν ἄκμᾶ (1066), pur non essendo questo un attributo così frequente (il termine Θεσεῖδαι, al plurale, nella letteratura di età arcaica e classica, si trova solo in *Il.Pers.* fr. 6.1 e in Eur. *Tro.* 31, dove, però, indica Demofonte e Acamante, non gli Ateniesi; nella voce di Erodiano contenuta in Lentz 1868-1870, 871, dove si elencano i patronimici usati per gli Ateniesi, è probabile che Θεσεῖδαι derivi dallo stesso passo sofocleo), niente impedisce di ritenere che Euripide faccia una cosa simile designando gli Ateniesi come ‘il *genos* di Pandione’. D'altronde, Euripide chiama l'Attica Πανδίου γῆ in *Hipp.* 26 e *Supp.* 562.

¹⁸⁷ Pearson 1907, 49: “The object of these words is to represent Athens as under a democratic constitution in the heroic times (cf. 424)”. *Contra*, Wilkins 1993, 53, sostiene che “there is no necessary reference here to the Athenian democracy”, comparando l'estrazione a sorte in Omero (*Il.* 24.400), ma Allan 2001, 135, ritiene che “it is part of the play's positive presentation of Athens that it is governed along democratic lines”. Bocholier 2024, 150, inoltre, osserva che “different est l'emploi des lots héroïques chez Homère, qui servent principalement à designer le guerrier qui ira combattre (cf. *Il.* XXIII 862, XXIV 400 [...])”.

¹⁸⁸ Così ritiene anche Bocholier 2024, 150.

Ma che lo spettatore potesse pensare all'esilio dei Teseidi soltanto dalla menzione dell'estrazione per lotti resta una possibilità piuttosto vaga; invece, un altro ipotesto mitico che quei versi potevano più facilmente evocare, e più interessante per l'oggetto della presente discussione, è la già menzionata spartizione della terra di Pandione tra i suoi figli. L'aspetto degno di nota di questa evocazione è che il testo sembra sostituire le vecchie memorie del padre, Teseo, con nuove memorie dei figli, Demofonte e Acamante. Infatti, partendo dalla Tetrapoli, la zona a nord-est dell'Attica la cui vicinanza con l'Eubea è sottolineata nella tragedia (83) come nel frammento sofocleo citato sopra, l'esercito ateniese capeggiato da Demofonte si sposta a sud e, nell'apice della battaglia, quando Euristeo fugge inseguito da Illo e da Iolao, tocca luoghi significativi della saga di Teseo. A Pallene, dove Iolao viene ringiovanito da Eracle ed Ebe (849), Teseo aveva sconfitto i Pallantidi,¹⁸⁹ figli di Pallante, fratello di Egeo a cui, secondo Sofocle e gli attidografi citati sopra, era stata assegnata quella regione dell'Attica nella spartizione delle terre di Pandione. Euristeo, infine, viene sconfitto presso le 'Rocce Scironie' (860), il luogo nella Megaride dove Teseo aveva ucciso e gettato dalla rupe il brigante Scirone,¹⁹⁰ nella parte di territorio che era dell'Attica quando venne assegnata a Niso nel corso della spartizione. L'inversione del tema, per quanto riguarda il mito della spartizione dell'Attica, è evidente, così come è notevole che la guerra dei figli di Teseo risemantizzi le località significative nel ricordo paterno, sovrascrivendo ad esso quello dell'azione dei figli. Infatti, mentre nella tradizione sulla spartizione, per citare Emily Kearns, "it is division, [...] rather than unity [...], which is stressed", nella tragedia di Euripide avviene il contrario e dunque, da un lato, l'autorità politica e militare di Demofonte si estende a tutto il territorio dell'Attica, comprensivo di quelle quattro zone che i figli di Pandione si erano spartiti; dall'altro, la sconfitta di Euristeo da parte dell'esercito ateniese riunito sotto il suo re riprende, risemantizzandolo, proprio l'aspetto unificatore della memoria di Teseo, ma riqualficato in una chiave più positiva. La sconfitta dei Pallantidi, infatti, rappresenta un atto di accentrimento del potere in Attica da parte di Teseo alla morte del padre, un atto violento che, sebbene, anche in questo caso, sia compiuto in maniera difensiva,¹⁹¹ lascia un ricordo negativo nella memoria degli Ateniesi – come testimonia lo stesso Euripide nell'*Ippolito* (35), ambientato a Trezene perché Teseo è detto "fuggire la contaminazione provocata dall'uccisione dei Pallantidi", μίασμα φεύγων αἵματος Παλλαντιδῶν. Demofonte, al contrario, protegge tutta l'Attica dall'aggressione di un invasore esterno,

¹⁸⁹ Plut. *Thes.* 13.

¹⁹⁰ Bacchyl. 17.24; Plut. *Thes.* 10.3.

¹⁹¹ Teseo si difende da un'imboscata tesa dai Pallantidi. Cfr. Philoch. *FGrHist* 328 F 108; Plut. *Thes.* 13.

che per di più alla fine decide di risparmiare, facendolo così diventare amico di Atene. Demofonte, quindi, appare più magnanimo, e più giusto, di Teseo.

Ma a parte questa allusione implicita alle imprese del padre, la menzione esplicita di Teseo viene fatta qua e là nella tragedia, la maggior parte delle volte in relazione ai figli. Come si è detto, infatti, Iolao nel prologo afferma che in quella terra vivono “i due figli di Teseo” (δισσοὺς κατοικεῖν Θησέως παῖδας, 35) – i loro nomi vengono fatti più di cento versi dopo, prima quello di Demofonte (115) e poi anche quello di Acamante (119). Quando l’araldo domanda chi governa su quella terra, il coro risponde che il re è “il figlio del gran Teseo, Demofonte” (ἑσθλοῦ πατρός παῖς Δημοφῶν ὁ Θησέως, 115). Il testo, dunque, accompagna sempre i riferimenti a Demofonte con il ricordo del padre, suggerendo così al lettore/spettatore un contrasto tra le due figure. La memoria del padre è sempre positiva. Non solo il coro, ma anche Iolao serba un alto ricordo di Teseo e, nel dialogo con Demofonte, accomuna il figlio al padre per il loro valore (320-328):

ἐγὼ δὲ καὶ ζῶν καὶ θανών, ὅταν θάνω,
πολλῶι σ’ ἐπαίνωι Θησέως, ὃ τᾶν, πέλας
ὑψηλὸν ἄρῳ καὶ λέγων τάδ’ εὐφρανῶ,
ὡς εὖ τ’ ἐδέξω καὶ τέκνοισιν ἦρκεσας
τοῖς Ἡρακλείοις, εὐγενῆς δ’ ἂν’ Ἑλλάδα
σώζεις πατρώϊαν δόξαν, ἐξ ἑσθλῶν δὲ φῶς
οὐδὲν κακίων τυγχάνεις γεγὼς πατρός,
παύρων μετ’ ἄλλων· ἓνα γὰρ ἐν πολλοῖς ἴσως
εὖροις ἂν ὅστις ἐστὶ μὴ χείρων πατρός.

Io, vivo e morto, quando morirò, t’esalterò, mio caro, presso Teseo, e certo lo rallegrerò, dicendo come accogliesti e come soccorresti questi Eraclidi e come nobilmente tu serbi in Grecia la gloria paterna e, nato da una stirpe generosa, non sei certo inferiore al padre tuo, con altri pochi: forse uno, fra mille figli, ne troverai che non traligni.

Demofonte, quindi, viene detto degno di un nobile padre – qualificando così positivamente la figura di Teseo come modello ideale –, ma il testo propone anche una riflessione sull’importanza del ricordare i padri, in generale, e sul ruolo delle storie che circolano in questa rammemorazione. Le parole di Iolao, infatti, contengono un riferimento autoreferenziale al piacere dato dalla narrazione di storie: λέγων τάδ’ εὐφρανῶ, “lo rallegrerò raccontando queste cose” (322). Nell’affermazione si può cogliere implicitamente un accenno metanarrativo al piacere che prova il pubblico di

spettatori a sentire ed assistere alle storie rappresentate a teatro, e a quella degli *Eraclidi* in particolare. Iolao immagina di raccontare a Teseo i ricordi dei suoi figli, mentre quello che sta facendo è raccontarli agli spettatori a teatro, che sentono (e vedono) così le memorie dei loro antenati (Teseo e Demofonte).

L'ultima frase, inoltre, assumendo un valore gnomico, estende il valore della riflessione e sembra invitare gli Ateniesi a identificarsi come 'figli di Teseo', in modo simile a quanto accade nell'*Edipo a Colono* sofocleo (1066), dove il popolo ateniese, in qualità di popolo in armi, è definito esplicitamente Θησειδᾶν ἄκμᾶ, 'forza armata dei Teseidi'.¹⁹² Ma l'affermazione di Iolao ha una nota di 'pessimismo' nella sua formulazione (sarebbero pochi, secondo il vecchio eroe, coloro che seguono l'esempio paterno e se ne dimostrano all'altezza). Le storie (per lo più mitiche) che delineavano la figura dei figli nei confronti dei rispettivi padri avevano un forte valore ideologico come doppio del cittadino ateniese, come sostiene Barry Strauss: il padre simboleggia l'autorità, e mentre un buon figlio deve essere rispettoso nei confronti del padre e onorarne l'esempio, molta della letteratura prodotta nell'Atene nella seconda metà del quinto secolo, che comprenda il rapporto padre-figlio, mostra giovani quasi ribelli, o comunque assertivi, che sfidano l'autorità paterna anche in segno di competizione.¹⁹³ La figura di Teseo, in particolare, è esemplarmente ambigua in questo senso. Secondo Strauss,

Theseus was the national hero who squared the circle of patriarchy and youth culture. As the embodiment of adolescent prowess, as a man without master, Theseus symbolized the vigor and freedom of Athens's young democracy. Yet Theseus was no rebel, at least not overtly. He spoke the language of filial submission. Theseus fought to win his father's recognition and to make his father proud of him, not to destroy his father or to overshadow him with

¹⁹² Soph. *OC* 1065-1066: δεινὸς ὁ προσχώρων Ἄρης, / δεινὰ δὲ Θησειδᾶν ἄκμᾶ, "L'Ares di qui è tremendo, / tremenda la forza dei Teseidi" (trad. it. G. Cerri). Cfr. *Schol. ad* 1066: Θησειδᾶν τῶν Ἀθηναίων. Un altro scoliasta ipotizza che il coro dica 'Teseidi' per indicare 'più semplicemente' (ἀπλούστερον) gli Attici schierati agli ordini di Teseo, ma questa spiegazione sembra un po' riduttiva. Mazon (in Dain & Mazon 1960, 122) legge προσχωρῶν Ἄρης ('la forza guerriera che si avvicina'), ma i codici hanno προσχώρων ('la forza guerriera dei vicini'), che secondo Jebb 1900, 170-171, seguito da Kamerbeek 1984, 152, porta a distinguere così gli abitanti di Colono dagli Ateniesi in senso stretto, designati dal patronimico Θησειδᾶν, ma tale distinzione mi sembra innecessaria e inopportuna: le due parti della frase nominale si possono intendere come riferite entrambe ad Atene come *polis*, che confina con la Beozia e che è governata tutta da Teseo.

¹⁹³ Strauss 1990; Strauss 1993.

youthful heroics. Theseus did overshadow Aigeus, however. [...] In short, Theseus, the young man of action, destroyed and replaced his father without attacking him directly.¹⁹⁴

Teseo, dunque, secondo Strauss, è l'eroe perfetto per i giovani ateniesi perché raccoglie in sé sia il rispetto del modello paterno, sia la qualità innata di superare il proprio padre anche senza volerlo. Anche il Demofonte euripideo aspira a fare la stessa cosa, 'distruggendo' il padre – compromesso dalle voci negative che circolavano su di lui – e sostituendo le memorie che lo riguardavano, negli stessi luoghi in cui aveva compiuto imprese significative, con nuove memorie prive di quell'elemento negativo per la concordia interna dello stato ateniese che era presente nella guerra coi Pallantidi.

Scegliere i figli invece che Teseo, dunque, significa mettere in scena non la figura *sub iudice*, il Teseo preso in causa dalla storia del ratto di Elena, ma i figli che devono ricordarlo. Così facendo il testo costruisce la figura del 'ricordante' e, più nello specifico, del figlio che ricorda il padre attraverso le memorie positive comunicate dagli altri personaggi, come Iolao, che ricorda le imprese di Teseo, come la spedizione alla ricerca della cintura d'Ippolito (217), e, come si è detto, serba un alto ricordo dell'eroe.

Per questa dialettica co-costruttiva del ricordo vi è un antecedente omerico evidente nella cosiddetta *Telemachia*. Infatti, quando Telemaco si reca a Pilo e a Sparta per cercare notizie del padre, ascolta i ricordi dei compagni d'armi di Odisseo,¹⁹⁵ che, contrariamente alle sue aspettative, non gli forniscono informazioni utili sulla situazione attuale del padre, ma ne delineano un quadro paradigmatico, che il giovane Telemaco deve emulare nella sua crescita e nella sua *paideusis* come buon *basileus* nel mondo post-bellico dell'*Odissea*.¹⁹⁶ I ricordi di Odisseo assecondano invece le aspettative di Atena, che aveva stabilito, come scopo del viaggio, che Telemaco si procurasse κλέος ἐσθλόν, 'una nobile fama' (Hom. *Od.* 1.95). Demofonte è simile a quel modello. Contrariamente a Telemaco, però, il cui padre non è morto, ma è sul punto di tornare a riprendere il suo posto sul trono, Demofonte ha ormai perso il padre e nella tragedia agisce non solo per dimostrarsi all'altezza di Teseo, ma per sostituirlo a tutti gli effetti.

¹⁹⁴ Strauss 1993, 127-128.

¹⁹⁵ I ricordi su Odisseo costituiscono la parte centrale dei libri 3 (79-200) e 4 (265-346) dell'*Odissea*, occupando così una posizione strutturalmente significativa per quanto riguarda il senso del viaggio di Telemaco rispetto alla sua crescita ed educazione come giovane *basileus*.

¹⁹⁶ Sulla *paideusis* di Telemaco a confronto con il modello paterno, mi permetto di rinviare a Valle Salazar 2023b. Vd. anche de Jong 2018.

Inoltre, a differenza dei ricordi su Odisseo, Demofonte agisce anche spinto dal ricordo della χάρις fatta da Eracle a Teseo. Il suo κλέος come re di Atene, dunque, non dipende soltanto dalle imprese gloriose combattute in paesi stranieri (come nel caso della cintura d'Ippolita), ma anche dal rispetto della reciprocità nei confronti della famiglia di Eracle, rispetto alla quale deve riconoscere la sua attuale posizione di debito. Ma mentre Telemaco deve conquistarsi il *proprio* κλέος, quello di Demofonte non è soltanto suo, ma di tutta la sua *polis*. Emerge dunque una sostanziale differenza tra il modello 'regale' proposto nella *Telemachia*, ancorato alle esigenze di individui a capo dei propri *oikoi* in competizione tra loro, che devono dunque esaltare la propria figura per dominare sulla propria comunità, e il modello degli *Eraclidi*, in cui è il beneficio della *polis* che porta al re il κλέος.

Quest'ultimo dettaglio comporta delle implicazioni precise se si legge la tragedia in contrasto con la storia di Decelo. Infatti, se alcuni tra gli Ateniesi di età storica rifiutavano in certa misura la figura di Teseo, rappresentandolo come un tiranno autocratico che aveva accentrato su di sé i poteri della *polis*, la figura di Demofonte, attorniato da nobili ricordi di suo padre, fa da monito per gli Ateniesi, anche loro 'Teseidi' che si trovano nella condizione di ascoltare e vedere molti ricordi sul loro padre mitico e putativo. Teseo, riqualificato indirettamente da Iolao, è l'oggetto di racconti positivi ed è a quelli che i figli, insieme agli spettatori, sono invitati a guardare. I Teseidi, che hanno assunto il potere 'democraticamente' (attraverso l'estrazione per lotti), e che stanno attenti a rispettare anche il volere di coloro tra i cittadini che non apprezzano le loro decisioni, si mostrano così degni di quel Teseo sempre pronto ad aiutare gli amici, ma anche superiori e più giusti rispetto all'esempio paterno, perché il dramma mette in primo piano la *polis* come il criterio sulla base del quale si giudica la validità del governante: la sua deve essere un'azione orientata alla comunità e al territorio di Atene, nel rispetto delle singole posizioni e delle autonomie dei suoi componenti.

In ultima analisi, la tragedia svolge per Teseo e i suoi figli un'operazione simile a quella che compie per l'ambientazione maratonia: mostra agli Ateniesi dell'ultimo trentennio del quinto secolo che essi non sono Teseo né i Maratonomachi, ma i loro figli. Se, dunque, ha senso ricordare i padri, occorre anche tenere a mente la propria condizione. Il ricordo dei padri non comporta un'identificazione automatica e totale con essi, ma la valorizzazione della loro immagine, insieme al riconoscimento della propria peculiarità e dei propri bisogni. Demofonte, pur dimostrandosi all'altezza del padre, è diverso da lui, affronta problemi diversi e trova altre soluzioni, che finiscono per risultare altrettanto efficaci.

4.4 Conclusioni

Per riassumere e concludere, la tragedia degli *Eraclidi* può essere letta sullo sfondo di una ‘guerra di memorie’ nel discorso pubblico ateniese durante la guerra del Peloponneso. L’oggetto di questa guerra era la politica di Pericle e dei democratici radicali guerrafondai, che, pur godendo di vasto consenso ad Atene, trovava voci di dissenso meno rappresentate nella letteratura coeva. Mentre la tragedia occupa lo spazio pubblico del teatro di Dioniso ed è in linea con le ideologie egemoniche dell’Atene democratica, le fonti consentono di rilevare tracce di un suo uso locale che, insieme al mito del rapimento di Elena e a quello dell’aiuto di Decelo ai Tindaridi, si configura come una contromemoria locale. Sia quel mito, sia la versione locale del mito dell’accoglienza dei figli di Eracle, davano voce a istanze più concilianti nei confronti di Sparta, la quale nella tragedia viene tacciata di ingratitudine per aver dimenticato l’antico favore.

Il dramma, dunque, si propone come una rimediazione del mito che, da un lato, risemantizza una memoria culturale evidentemente contesa tra la dimensione poleica e quella locale dello stato ateniese. Dall’altro, i personaggi e l’uso dei ricordi all’interno della trama offrono una riflessione sulla memoria, in particolare la memoria dei favori e la memoria dei padri. Negli *Eraclidi*, infatti, si trovano dei figli rappresentati nell’atto di ricordare i loro valorosi padri, Eracle e Teseo, ed intenti a dimostrarsi alla loro altezza. Nel ricordare positivamente Teseo, il dramma risponde così alla caratterizzazione tirannica che di lui si trova nelle storie sul rapimento di Elena e la rivolta di Menesteo tramandate da Erodoto e da Plutarco; inoltre, offre agli spettatori a teatro dei modelli ideali non solo di Eracle e Teseo, ma anche delle loro stesse contro-parti mitiche, i figli in qualità di ‘ricordanti’. Nell’identificarsi con Demofonte, infatti, gli Ateniesi così riflettono sul ricordo dei loro stessi padri, sia quelli dei singoli sia quelli della comunità. Ogni ateniese, in altre parole, è (o è stato) figlio di un padre all’interno del proprio *oikos*, ma tutti gli Ateniesi sono ‘figli di Teseo’.

Oikos e *polis* sono così sovrapposti nella figura dei Teseidi del dramma. Il testo opera un intreccio tra i valori della famiglia e quelli dello Stato, confondendo intenzionalmente i luoghi, gli attori in causa e le loro motivazioni. Così, al territorio della Tetrapoli, e ai suoi abitanti, viene progressivamente sovrapposto quello della *polis*, in modo che i riferimenti spaziali e identitari siano ogni volta ambigui e si possano riferire a entrambe le dimensioni. Su questo territorio e su questi cittadini (quelli del coro e, in generale, quelli a cui si fa spesso riferimento nel corso della trama) regnano i Teseidi, i

quali agiscono mossi da valori che rispondono sia al loro *genos* sia al loro ruolo di sovrani della *polis*.

Iolao e i figli di Eracle, esterni alla *polis*, da un lato rappresentano un ‘altro’ dialettico per le famiglie che costituivano il tessuto cittadino. Dall’altro, possono rappresentare gli *xenoi* che avevano rapporti di reciprocità con le famiglie ateniesi – un’istituzione antica, ma, come si è visto, apparentemente in conflitto con gli interessi della *polis* imperiale e democratica nei primi anni della guerra –, oppure, in senso lato, gli alleati e sudditi dell’impero ateniese. A tutte queste categorie era richiesto il ‘sacrificio’ per la salvezza di Atene, quello stesso sacrificio che aveva causato i dissapori tra le *élite* locali nei territori a nord-est dell’Attica (e non solo), che produssero le loro versioni del mito e altre storie con lo stesso messaggio politico.

La stragrande maggioranza delle fonti testimonia la versione ateniese del mito e il suo uso nella costruzione di un’Atene ideale, il che non può non testimoniare della ‘vittoria’ di questa versione della storia sul lungo termine. L’analisi delle fonti che serbano traccia delle contromemorie, però, corrobora l’idea che quell’egemonia combattuta sul terreno del discorso pubblico non era priva di rivali e, per conservare la forza del suo messaggio sulla cittadinanza, doveva essere continuamente discussa e riproposta in chiavi attuali e diverse attraverso i *media* performativi dell’Atene classica, tra i quali gli spettacoli drammatici occupavano un posto privilegiato.

In ultima analisi, il dramma degli *Eraclidi* propone una risposta alla corrente filospartana allineandosi con gli ideali periclei, toccando punti tematici sensibili non solo per il δῆμος ma anche per quelle categorie di cittadini meno convinti dalle politiche del momento, e problematizzandoli per mostrare agli Ateniesi che il raggiungimento dell’ideale richiede uno sforzo comune che non va dato per scontato. Non basta che in passato Atene sia stata valorosa e generosa: l’Atene democratica deve partecipare a un impegno collettivo continuo nel delineare i propri valori e le proprie priorità, ricordando Teseo, ma anche i suoi figli.

5. Conclusioni generali

L'analisi svolta sulle tre tragedie ha rivelato varie funzioni della memoria (spesso in contrasto tra loro) nelle trame euripidee. Lungi dall'ambire a rappresentare una discussione sistematica ed esaustiva delle forme e funzioni che il ricordo assume nel teatro euripideo, il presente studio si era posto l'obiettivo di entrare nel merito del ruolo della riflessione euripidea nelle dinamiche della memoria tra individuo e società nell'Atene classica. Una delle più recenti preoccupazioni negli studi sulla memoria, infatti, è quella di comprendere i meccanismi che favoriscono l'integrazione dell'individuo in una comunità o cultura e il suo riconoscimento personale in essa, attraverso la memoria, che non è mai esclusivamente individuale o esclusivamente culturale, ma si articola in un continuo scambio tra una dimensione e l'altra. Queste dinamiche sono attive nelle società di oggi, così come lo erano nell'Atene di Euripide, dove il livello macro, rappresentato dall'identità poleica di Atene, entrava in dialogo con il livello micro (i singoli Ateniesi) attraverso la mediazione di vari gruppi di livello meso, prima di tutti l'*oikos*, ma anche le eterie, le associazioni religiose, i contesti locali, e altri ambienti simili, con le relative memorie.

La discussione, perciò, ha seguito approcci di lettura diversi, guidati da strumenti di analisi provenienti da discipline quali la linguistica, la narratologia, la psicologia e le scienze cognitive, la sociologia e la ricerca storica. Queste hanno consentito di affrontare la lettura e l'interpretazione delle tragedie da due punti di vista diversi ma complementari: uno 'intradiegetico' e uno 'extradiegetico'. Il primo ha tenuto conto dei rapporti tra i personaggi all'interno della finzione drammatica, con l'obiettivo di individuare i significati e le funzioni che gli atti del ricordo assumono nel dialogo tra i personaggi, nonché gli effetti e le implicazioni di tali atti sulla trama drammatica. Il secondo, invece, si è soffermato sulla comunicazione tra il testo drammatico e il pubblico ateniese, per riflettere su come la finzione drammatica interagisse con gli *schemata*, le abitudini e le nozioni degli Ateniesi, problematizzandone, in certa misura, le concezioni della memoria. In questo modo, i risultati dell'analisi non hanno soltanto importanza sul piano letterario, ma gettano luce anche sulle dinamiche storiche della memoria nell'Atene classica.

Nel primo caso di studio, *Andromaca*, si è privilegiata l'analisi 'intradiegetica'. Questa tragedia, in cui tutti i personaggi sono intenti a una continua dialettica di negoziazione (fallimentare) dei ricordi, offre validi esempi di un uso discorsivo delle memorie tipico del genere tragico, cioè l'atto del ricordo usato in forma oppositiva, che

segue gli obiettivi e le emozioni dei personaggi nei contesti situazionali in cui si trovano. Come già Poulheria Kyriakou aveva evidenziato, nell'opera si trova un quadro costellato di atteggiamenti inefficaci e nocivi nei confronti del passato. Nessuno, tranne Neottolema, riesce a superare le colpe e le disgrazie passate, e gli effetti sociali di tale impossibilità di superamento si rivelano devastanti – e macabramente ironici, con il brutale assassinio dell'unico personaggio 'pio', Neottolema. I personaggi sono mossi nella loro azione drammatica dalle loro interpretazioni del passato, che risultano dalla concomitanza degli obiettivi e delle emozioni dei personaggi e delle situazioni in cui essi si vengono a trovare. Così, sono i contesti discorsivi a determinare e plasmare le memorie, i loro toni e i loro temi specifici, e queste vertono spesso su un passato recente e significativo per tutti: la guerra e la caduta di Troia. Mentre Andromaca, dapprima, narra il suo passato autobiografico da sola davanti al pubblico – libera, quindi, dai vincoli imposti dai contesti dialogici – in modo panoramico, ricco di dettagli e coloriture emotive diverse (dalla nostalgia dei bei tempi andati, al terrore della guerra, alla disperazione del presente da schiava), i dialoghi con i personaggi che man mano incontra (altre schiave come lei, Ermione, Menelao, Peleo) determinano la selezione dei contenuti ricordati che di volta in volta vengono impiegati nel discorso, nonché del tono con cui questi sono ricordati. Davanti a Ermione, infatti, prevale un uso nostalgico e pietoso delle memorie troiane, mentre davanti a Menelao, che è in netto vantaggio rispetto ad Andromaca in termini di gerarchia sociale, si rende necessario un tono fiero e un uso glorificante delle memorie, in particolare sulla figura dell'ex marito, Ettore.

Nonostante lo sguardo prevalentemente intradiegetico, anche in questo primo capitolo si sono offerti alcuni spunti sulla ricezione dell'opera drammatica da parte del pubblico ateniese e sull'interazione tra la finzione e le dinamiche della memoria nella realtà della *polis*. Da un lato, infatti, si è visto come gli atti del ricordo siano fondamentali nella caratterizzazione dei personaggi, poggiando sull'universo semantico a disposizione del pubblico (la sua 'enciclopedia' nei termini di Eco). Dall'altro, i loro atteggiamenti si possono spiegare come manifestazioni testuali di *schemata* diversi, entrambi presenti contemporaneamente nella società di Euripide e spesso in contrasto tra loro. Se, infatti, Andromaca rappresenta uno *schema* che possiamo chiamare 'dell'*axion*' – consistente nella valutazione del presente attraverso il confronto consapevole delle sue caratteristiche con il valore di un passato immaginato come grande e onorevole –, Menelao oppone a questo lo *schema* 'della *khreia*', che predilige il confronto delle possibilità sulla base non di un termine di paragone 'degno' situato nel passato, ma del principio di utilità e di necessità nel presente. Andromaca, così, confronta l'atteggiamento e le parole sue e di

Menelao con la gloria di Troia, mentre Menelao confronta tra loro le opzioni che si trova di fronte alla ricerca di quella più utile nel presente, negando così il valore intrinseco del ricordo nell'azione del presente.

In ultima analisi, la tragedia problematizza le memorie dei personaggi nella costruzione di un presente e di un futuro sani e stabili. *Andromaca* infatti mostra come i ricordi comunicativi, essendo determinati dai contesti situazionali in cui i personaggi agiscono, dai loro obiettivi e dalle loro emozioni, producono interpretazioni non solo parziali e illusorie della realtà, ma addirittura nocive per i rapporti sociali tra i membri di una comunità, favorendo la disgregazione e il conflitto invece che la conciliazione. A questo quadro di instabilità e conflitto, offerto dall'interazione di memorie personali, la tragedia infine oppone un'idea di stabilità e durevolezza nel tempo delle memorie culturali, mediate non più soltanto dai discorsi personali, ma anche da media materiali e istituzionalizzati, come la tomba di Neottolemo a Delfi, voluta e divinamente sancita da Teti *ex machina*.

Mentre *Andromaca* si chiude con questo messaggio 'positivo' sulla durevolezza e l'autorità dei *media* delle memorie culturali, *Ione* si presenta come una problematizzazione degli stessi. Nel terzo capitolo si è visto come i personaggi costruiscono le proprie 'memorie culturali personali' attraverso *media* diversi, dal racconto orale all'iconografia, alle stoffe ricamate, fino ai luoghi stessi. I tre personaggi principali, Xuto, Creusa e Ione, sono impegnati nella ricerca della propria identità sociale. L'analisi ha mostrato innanzitutto come i personaggi si avvalgano di meccanismi culturali nella costruzione della propria identità sociale. Xuto e Ione ne offrono l'esempio perfetto quando si trovano a co-costruire una memoria autobiografica sul momento del presunto concepimento di Ione in una festa dionisiaca a Delfi. Per costruire questa memoria – che diventa poi una memoria 'prostetica', incorporata – i due si servono di uno degli *script*-evento sulle possibili situazioni che si possono verificare in una festa dionisiaca, con vino e orge. Il discorso orale e gli *schemata* cognitivi, dunque, fungono da media per la narrazione, che fornirà un'identità ai due personaggi (sebbene per Ione questa sarà poi contestata e rinegoziata). È interessante osservare che, a differenza di *Andromaca*, dove la funzione discorsiva delle memorie è principalmente oppositiva, *Ione* offre un esempio di co-costruzione cooperativa delle memorie in contesti conversazionali.

Creusa, d'altro canto, soffre di memorie traumatiche e il *medium* del linguaggio, ancora una volta, le fornisce il modo di costruire le proprie memorie narrative e di recuperare così il controllo sulla narrazione della propria vita. Gli atteggiamenti di Creusa sono coerenti con gli atteggiamenti delle vittime di trauma. Le sue memorie della violenza

di Apollo non sono integrate nella storia della sua vita – che assume senso dalle coordinate date dalla storia della sua famiglia, che coincide con la storia di Atene – ma si presentano in modo intrusivo, frammentato ed estremamente sensoriale. Non riesce a mettere l'accaduto a parole, e i *media* materiali, come il tempio di Apollo, le innescano le memorie traumatiche, che si manifestano nel suo aspetto, nel suo pianto e nella sua incapacità di parlare dell'accaduto. La tragedia, dunque, per Creusa, si rivela come un lento e difficile processo di guarigione dal trauma attraverso l'integrazione dell'evento che scatena l'azione drammatica, la violenza divina e l'abbandono del figlio, nella storia della vita del personaggio.

Ione, infine, è colui che ha più bisogno di tutti di ritrovare, o costruire, una identità propria, in quanto il giovane non ha nemmeno un nome e la sua vita fino al momento si è ridotta al ruolo che svolgeva nelle sue funzioni al tempio. Il personaggio è caratterizzato da una grande curiosità e insaziabilità, che lo porta a interrogare i *media* di memorie culturali e individuali alla ricerca della verità più autentica. Solo alla fine grazie all'intervento finale di Atena – un *medium* di Apollo, così come lo era stato Ermete nel prologo – Ione si convincerà della verità della storia del suo abbandono e del suo ritrovamento e riconoscimento da parte di Creusa, riconosciuta come sua madre.

Così, i personaggi rimangono tutti soddisfatti dell'identità ritrovata – sebbene quella di Xuto rimanga una menzogna, una 'bella illusione'. Per quanto riguarda il rapporto tra il testo e il pubblico, *Ione* si può interpretare come una riflessione e una precauzione sull'uso dei *media* nella costruzione e comunicazione di memorie individuali e collettive. Il dramma, infatti, attraverso i suoi meccanismi metateatrali, fornisce ai lettori o spettatori gli elementi per decifrare il suo messaggio problematizzante attraverso la creazione di una gerarchia di atteggiamenti nei confronti delle memorie mediate. Questa gerarchia complica la massima gorgiana sulla saggezza di chi si fa ingannare dall'illusione teatrale mostrando gli effetti e i limiti dell'ignoranza, e suggerendo la superiorità di chi ha una maggior conoscenza rispetto a chi ne è privo. In fondo alla gerarchia si trova Xuto, il cui ruolo drammatico è ridotto quasi a mero personaggio comico. Xuto, infatti, guidato dal suo desiderio di essere padre, accetta senza filtri critici la verità del primo racconto che trova – e quel che non gli viene raccontato del suo passato, perché l'oracolo è parco di parole, procede lui stesso a inventarlo. In cima alla gerarchia invece si trova Ione, con il suo atteggiamento critico, curioso e insaziabile. Si può, dunque, rivedere nelle categorie create dal dramma un riflesso di possibili atteggiamenti esistenti nella società ateniese del pubblico a teatro. La tragedia, vista in questa luce, lancia una sfida al pubblico: chi si accontenta della bella storia sul passato comunicata

dai *media* – dal dramma stesso *in primis*, che altro non è che la storia dell’antica famiglia reale ateniese e del capostipite degli Ioni – e non va oltre il mero piacere, rimane all’oscuro dell’effetto di illusorietà creato dai *media*, e dalla tragedia in particolare. Chi, invece, ripercorre la trama e la scruta più attentamente, ritrova il monito di Euripide sull’invenzione e reificazione del passato mediato dalla sua stessa opera.

Ma il fatto che Euripide metta in mostra i meccanismi illusori del teatro tragico nella costruzione e comunicazione di memorie non gli impedisce di contribuire alla costruzione di storie intenzionali ateniesi che mettano in primo piano Atene e il suo passato glorioso. *Ione* è, prima di tutto, un pezzo di questo passato glorioso e l’opera è ‘propagandistica’ di Atene nella misura in cui reinterpreta le genealogie tradizionali elleniche rappresentando Atene come la ‘madre’ non solo di tutti gli Ioni, ma anche delle altre tribù greche, compresi i Dori (e quindi, gli Spartani).

Eraclidi è, più che *Ione*, un’opera che ha come primo scopo innalzare il glorioso passato della *polis*. Spesso considerata un mero elogio di Atene, come le *Supplici*, la critica ha rilevato anche un lato critico e problematizzante, mostrando come il dramma presenti una dialettica tra realtà e ideali e un’immagine di Atene non sempre perfetta e coerente. Al centro della problematica che gli ideali comportano si pone il principio della χάρις, la retribuzione positiva di un favore, il favore degli Ateniesi verso gli antenati mitici degli Spartani, i figli di Eracle in fuga da Euristeo.

Nell’ultimo capitolo si è discusso del ruolo della tragedia come *medium* di una memoria culturale di fondamentale importanza per la *polis* democratica e imperialista. Nonostante molti studi si siano dedicati al significato storico della tragedia e al suo legame con i discorsi funebri ateniesi (dove l’episodio dei figli di Eracle diventa canonico), si è spesso data per scontata una ragione storica precisa per cui si doveva percepire, ad Atene, il bisogno di rappresentare un dramma come questo. *Eraclidi*, infatti, può essere interpretato come un elemento di una ‘guerra di memorie’ in corso nel discorso pubblico ateniese durante la guerra del Peloponneso, probabilmente già dalle sue prime fasi. Il dramma di Euripide, infatti, pone l’accento sull’elemento antispartano e il criterio decisivo nel giudizio morale sui Lacedemoni è la memoria o dimenticanza dell’antico favore: gli Ateniesi ricordano bene, mentre gli Spartani hanno dimenticato, invadendo impunemente l’Attica e devastando quel territorio che una volta li aveva accolti e salvati.

A differenza degli *Eraclidi* e del suo messaggio antispartano, infatti, si trova testimonianza di versioni dell’episodio mitico, trasmesse da eruditi e storici di età successive (Istro, Diodoro e forse la sua fonte, Eforo) che esprimono gratitudine nei confronti dei Lacedemoni, per il fatto di aver risparmiato il territorio della Tetrapoli nelle

loro invasioni, in ricordo del favore fatto *dagli abitanti di quella zona* (non, quindi, dagli Ateniesi tutti) ai loro antenati mitici. È chiara, da tale differenza di finale e di messaggio politico, l'intenzione di Euripide di contrastare, attraverso la sua opera, una tendenza potenzialmente disgregatrice nell'uso delle memorie culturali ateniesi, ossia l'uso locale di un episodio mitico altrimenti impiegato da Atene per sostanziare e legittimare la sua posizione egemonica e la sua identità poleica. Accanto a quella versione locale del mito, inoltre, si trova un'altra storia mitica con la stessa struttura e la stessa funzione sociale: il mito del rapimento di Elena da parte di Teseo, che comprende la guerra mossa dai Tindaridi contro Atene. In memoria dell'aiuto offerto a questi ultimi da parte di eroi locali attici (Decelo, del demo di Decelea, in Erodoto e Accademio, dell'Accademia, in Plutarco), si ricordava che gli Spartani dell'età di Euripide e di Erodoto avessero risparmiato le rispettive località attiche di coloro che avevano aiutato i fratelli di Elena.

La tragedia euripidea, dunque, ri-media un mito culturalmente significativo per gli Ateniesi competendo con delle contromemorie locali attiche che operavano in netto contrasto con la politica bellica antispartana voluta da Pericle e dai cosiddetti democratici 'radicali'. Le ragioni ideologiche alla base di quest'opposizione suggeriscono la superficie sociale per la quale tali contromemorie dovevano essere significative: gruppi locali di cittadini appartenenti alle *élite* e probabilmente alle prime due classi di censo che mal sopportavano le politiche del governo democratico e che, per via della loro minoranza, erano mal rappresentati negli spazi pubblici che godevano di una visibilità maggiore, quali il teatro di Dioniso e l'orazione funebre. Dunque, il ricordo della restituzione del favore da parte dei Lacedemoni durante la guerra del Peloponneso e la sua negazione negli *Eraclidi* sono da concepirsi come strategie di costruzione di senso politico e sociale basate sulla competizione tra *living memories*, le memorie recenti delle invasioni di Archidamo (e non solo), a cui si riferiscono tanto le storie sul rapimento di Elena e la versione locale del mito degli Eraclidi, quanto la tragedia di Euripide.

La storia del rapimento di Elena fornisce le coordinate tematiche attraverso le quali il dramma di Euripide risemantizza non solo la memoria dell'episodio degli Eraclidi, ma anche quella di Teseo, incrinata dal ritratto erodoteo. La tragedia, infatti, come si è detto, condivide con la storia di Decelo il tema della memoria del favore (e quindi del rapporto di reciprocità tra Ateniesi e Spartani), l'opposizione tra una zona dell'Attica e il 'governo centrale', il tema della libertà (connesso a quello della sovranità) e la figura di Teseo.

Il dramma celebra Atene come una città (la sola!) che difende i supplici in fuga. Così facendo, contribuisce a costruire e solidificare un modello narrativo schematico che

rappresenta un'identità specifica. E quest'identità ha connotati ideologici imperialisti e democratici chiari. La tragedia, tuttavia, non fa solo da elogio di Atene, bensì anche da monito. Mettendo in evidenza il carattere ideale dell'Atene drammatica attraverso vari elementi metateatrali, la tragedia ricorda agli Ateniesi l'importanza della memoria e della volontarietà nel mantenere legami di reciprocità. D'altro canto, il dramma ribadisce l'unitarietà del corpo cittadino – è Atene tutta che difende i supplici, non soltanto gli abitanti della Tetrapoli – cercando di integrare in esso le varie parti in contrasto (come, fuori dalla finzione drammatica, i gruppi che mettevano in circolazione le loro contromemorie). Atene, nel dramma, è una ed è libera, autonoma, e il suo re prende in considerazione il volere di tutto il popolo – a differenza di Teseo nel racconto erodoteo, rappresentato come un tiranno autocratico. Teseo stesso è rappresentato nei ricordi dei personaggi, perciò il dramma rappresenta (e costruisce) dei 'soggetti ricordanti'. Invece che rappresentare Teseo stesso (come avviene in altre versioni del mito), Euripide mette in scena i figli che lo ricordano – trasposizione drammatica e simbolica degli Ateniesi seduti a teatro, 'Teseidi' in senso lato.

Eraclidi, tuttavia, non è privo di aspetti problematici. Non è un semplice elogio di Atene, ma, nella sua funzione di monito per gli Ateniesi, dà spazio a voci contrastanti e talvolta ambigue. L'Atene del dramma è sì una città libera che difende i supplici, ma è anche, talvolta, un po' incoerente. Prima accetta di proteggere gli Eraclidi, per poi tirarsi indietro quando arriva la richiesta del sacrificio. Poi i Teseidi decidono di risparmiare la vita ad Euristeo dopo la battaglia, ma alla fine il coro permette ad Alcmena di ucciderlo. L'ideale, sembra suggerire la tragedia, è sempre diverso dalla realtà dei fatti, dove la contingenza impellente sovrasta il dovere suggerito dall'ideale. Nel caratterizzare negativamente gli Spartani come infidi e spergiuri, dunque, la tragedia 'educa' i suoi cittadini alla consapevolezza dello sforzo necessario perché la *polis* storica si avvicini a quella mitica e ideale, sottolineando anche la necessità del dialogo e della negoziazione all'interno del corpo cittadino, tra le sue varie parti.

In ultima analisi, dunque, le tragedie di Euripide offrono diversi spunti di riflessione sul tema della memoria, e sulle sue dinamiche tra individuo e società. Euripide non si limita a fornire al suo pubblico modelli cognitivi e comportamentali già definiti e pronti ad essere accolti così come sono, ma stimola il pensiero critico riguardo alle funzioni e ai significati che gli atti del ricordo assumono per quanto riguarda l'identità degli individui, dei gruppi, e degli individui all'interno dei gruppi. Attraverso la memoria, in sostanza, Euripide sprona gli Ateniesi a interrogarsi su chi sono e come sono diventati quello che sono. Non solo grazie a quali episodi del passato (come l'accoglienza degli

Eraclidi), ma anche su quali dinamiche e meccanismi li hanno portati ad incorporare quel passato come il *proprio* passato. Quali dinamiche discorsive e psicologiche ci spingono a scegliere un passato piuttosto che un altro (*Andromaca*)? Quali *media* ci aiutano nella costruzione della nostra identità e del legame con i nostri gruppi sociali di appartenenza (*Ione*)? A quali esiti possono portare atteggiamenti diversi nei confronti del passato? Nella presente discussione, si è risposto a queste domande sulla base delle tre tragedie scelte per gli aspetti della memoria specifici che trattano. Il presente lavoro, dunque, lascia aperti simili e altri interrogativi sul resto della produzione euripidea, nonché sul rapporto con gli altri due grandi tragici, nella speranza di aver fornito un quadro di partenza teoricamente chiaro e analiticamente produttivo.

Bibliografia

- Adams, S. A. 2022. Memory as Overt Allusion Trigger in Ancient Literature. *Journal for the Study of Pseudepigrapha* 32.2, 110-126.
- Addis, D. R., Wong, A. T., & Schacter, D. L. 2007. Remembering the past and imagining the future: Common and distinct neural substrates during event construction and elaboration. *Neuropsychologia* 45.7, 1363-1377.
- Adkins, A. W. H. 1960. *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*. Oxford: Clarendon Press.
- Albini, U. (a cura di). 2015. *Euripide. Andromaca, Troiane*. VII ed. Milano: Garzanti.
- Albini, U. (trad.). 2019. *Euripide. Elena, Ione*. X ed. Milano: Garzanti.
- Aldrich, K. M. 1961. *The Andromache of Euripides*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Allan, W. & Kelly, A. 2013. Listening to Many Voices: Greek Tragedy as Popular Art. In: A. Marmodoro & J. Hill (eds.), *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, Oxford: Oxford University Press, pp. 77-122.
- Allan, W. (ed.). 2001. *Euripides. The Children of Heracles*. Warminster: Aris & Phillips.
- Allan, W. 2000. *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Allen, J. T., & Italic, G. 1970. *A Concordance to Euripides*. Groningen: Bouma's Boekhuis.
- Ambaglio, D. 1980. *L'opera storiografica di Ellanico di Lesbo*. Pisa.
- Ambühl, A. 2010. *Trojan Palimpsests: The Relation of Greek Tragedy to the Homeric Epics*. In: P. Alexander, A. Lange & R. Pillinger (eds.), *In the Second Degree. Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and Its Reflection in Medieval Literature*. Leiden/Boston: Brill, pp. 99-121.
- Ampolo, C., & Manfredini, M. (eds.). 1988. *Plutarco. Le vite di Teseo e di Romolo*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Anastasiadis, V. I. 1999. Political "Parties" in Athenian Democracy: A Modernising Topos. *Arethusa* 32.3, 313-335.
- Anderson, B. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Andújar, R., Coward, T. R. P., & Hadjimichael, T. A. (eds.). 2018. *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*. Berlin: De Gruyter.
- Arnautoglou, I. N. 2024. Hetaireiai: "Le degré zéro" of associations?. In: P. Fibiger Bang, A. Holm Rasmussen & C. Ammitzbøll Thomsen (eds.), *Between Athens and Rhodes: a collection of studies in honour of Vincent Gabrielsen on fleets, offices, associations and*

- the economy of the ancient Greek world*, *Classica et Mediaevalia Supplementum II*, pp. 55-72.
- Arnott, W. G. 1996. Realism in the *Ion*: Response to Lee. In: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, pp. 110-118.
- Asheri, D. (ed.). 1988. *Erodoto. Le storie. Libro I: La Lidia e la Persia*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Asheri, D., & Corcella, A. (eds.). 2006. *Erodoto. Le storie. Libro IX: La battaglia di Platea*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Assmann, A. 2011. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press.
- Assmann, J. 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65, 125-133.
- Assmann, J. 1997. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino. (trad. it. di *Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung Und Politische Identität in Frühen Hochkulturen*, München 1992).
- Athanassaki, L. 2010. Art and Politics in Euripides' *Ion*: The Gigantomachy as Spectacle and Model of Action. In: A. M. González de Tobia (ed.), *Mito y Performance, de Grecia a la Modernidad*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 199-242.
- Austin, J. L. 1962. *How To Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford University Press.
- Azoulay, V. 2015. *Périclès : la démocratie athénienne à l'épreuve du grand homme*, II éd. Paris.
- Baddeley, J., & Singer, J. A. 2007. Charting the Life Story's Path. Narrative Identity Across the Life Span. In: D. J. Clandinin (ed.), *Handbook of Narrative Enquiry. Mapping a Methodology*. Thousand Oaks, CA – London – New Delhi: Sage, pp. 177-202.
- Badian, E. 1996. Phrynichus and Athens' οἰκίηα κακά. *Scripta Classica Israelica* 15: 55-60.
- Bakola, E. 2010. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford University Press.
- Bal, M. 1981. Notes on Narrative Embedding. *Poetics Today* 2.2, 41-59.
- Bal, M. 2017. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, IV ed. University of Toronto Press.
- Banfi, A. 2003. *Il governo della città: Pericle nel pensiero antico*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Storici.

- Barbato, M. 2020. *The Ideology of Democratic Athens. Institutions, Orators and the Mythical Past*. Edinburgh University Press.
- Barlow, S. A. 1971. *The Imagery of Euripides: A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*. London: Bloomsbury Academic.
- Barone, C. (a cura di). 2021. *Euripide. Andromaca*. X ed. Milano: BUR.
- Bartlett, F. C. 1932. *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge University Press.
- Basta Donzelli, G. 2010. La Parodo dello *Ione* di Euripide o della funzione dell' 'immagine' in un testo teatrale. In: L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò & G. Moretti (a cura di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento: Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, pp. 141-167.
- Battezzato, L. 2005. Lyric. In: J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden: Blackwell, pp. 149-166.
- Battezzato, L. (ed.). 2018. *Euripides. Hecuba*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bayfield, M. A. (ed.). 1924. *The Ion of Euripides*. London: Macmillan.
- Belloni, L. (ed.). 1989. *Eschilo. I Persiani*. Milano.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. 1966. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. 1966. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books.
- Berti, M. (ed.). 2009. *Istro il Callimacheo*, vol. I. Roma.
- Beschi, L., & Musti, D. (eds.). 1987. *Pausania. Guida della Grecia. Libro I: L'Attica*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Bettalli, M. 2005. Erodoto e la battaglia di Platea. Tradizioni epicoriche e strategie narrative. In: M. Giangiulio (ed.), *Erodoto e il 'modello erodoteo'. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, Trento, pp. 215-246.
- Bettalli, M. 2018. Introduzione. In: B. Scardigli (ed.), *Plutarco. Teseo e Romolo. Vite parallele*, Milano: BUR, pp. 87-125.
- Bianchi, F. P. (ed.). 2016. *Cratino. Archilochoi – Empipramenoi (frr. 1-68). Introduzione, traduzione, commento*. Heidelberg.
- Binion, R. 2008. Traumatic Reliving in Classic Fiction: Part I. *Respectus Philologicus* 13(18), 10-19.

- Biraschi, A. M. 1989. *Tradizioni epiche e storiografia. Studi su Erodoto e Tucidide*. Napoli.
- Biraschi, A. M. 2015. Alessandro ed Olimpiade a Iasos. Tradizioni greco-troiane fra Epiro ed Asia Minore da Alessandro ad Augusto. *SCO* 61.2: 145-161.
- Bocholier, J. (ed.). 2024. *Les Héraclides d'Euripide*. Paris : Belles Lettres.
- Boeckh, A. 1808. *Tragoediae Graecae Principum*. Heidelbergae.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Ma. – London: The MIT Press.
- Borges, J. L. 2011. *Ficciones*. Barcelona: Random House Mondadori. [orig. 1944. *Ficciones*. Buenos Aires: SUR].
- Boulter, P. N. 1966. “Sophia” and “Sophrosyne” in Euripides’ “Andromache”. *Phoenix* 20.1: 51-58.
- Bourdieu, P. 1980. *Le sens pratique*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
- Bourdieu, P. 2015. *Forme di capitale*. Roma: Armando.
- Bowlby, R. 2007. *Freudian Mythologies. Greek Tragedy and Modern Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Bremmer, J. 2016. Rites of passage. In: *Oxford Classical Dictionary*, online: <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-5599>.
- Broadhead, H. D. (ed.). 1960. *The Persae of Aeschylus*. Cambridge.
- Brock, R. 1998. Mythical *Polypragmosyne* in Athenian Drama and Rhetoric. *BICS* 71, 227-238.
- Brunini-Cronin, C. M. 2016. *Victims or Objects? The Representation of Sexual Violence in Greek Tragedy*. Doctoral dissertation, Durham University.
- Bultrighini, U. 1999. *Maledetta democrazia: studi su Crizia*. Torino: Edizioni dell’Orso.
- Bultrighini, U., & Torelli, M. 2017. *Pausania. Guida della Grecia. Libro X: Delfi e la Focide*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Burian, P. 1977. Euripides’ *Heraclidae*: An Interpretation. *CPh* 72.1, 1-21.
- Burkert, W. 1987. *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*. Roma – Bari: Laterza.
- Burnett, A. 1976. Tribe and City, Custom and Decree in Children of Heracles. *CPh* 71.1, 4-26.
- Burnett, A. P. 1971. *Catastrophe Survived. Euripides’ Plays of Mixed Reversal*. Oxford: Clarendon Press.
- Burnett, A. P. (ed.). 1970. *Euripides. Ion*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. [da scaricare]

- Burton, D. 1980. *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London/Boston/Henley: Routledge.
- Cadoux, T., & Rhodes, P. 2015. Hetaireiai. In: *Oxford Classical Dictionary*. Online: <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-3081>.
- Caire, E. 2016. *Penser l'oligarchie à Athènes aux Ve et IVe siècles : aspects d'une idéologie*. Paris : Belles Lettres.
- Cairns, D. 1993. *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Calame, C. 1996. *Thésée et l'imaginaire athénien : Légende et culte en Grèce antique*, II éd. Lausanne.
- Calame, C. 2020. The Chorus in Euripides. In: A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, vol. II, Leiden – Boston: Brill, pp. 775-796.
- Camassa, G. 2001. La polypragmosyne e i suoi effetti (Aristofane "Acarnesi" 833). *Klio* 83.2, 348-352.
- Canfora, L. 1992. *Tucidide e l'impero. La presa di Melo*. Bari.
- Canfora, L. 2004. *La democrazia: Storia di un'ideologia*. Bari: Laterza.
- Canfora, L. 2011a. Elogi pretestuosi e critiche radicali della democrazia ateniese. Le *Supplici* di Euripide. In: A. Beltrametti (ed.), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, pp. 213-219.
- Canfora, L. 2011b. *La democrazia ateniese*. Parma: MUP.
- Cantarelli, F. 1974. Il personaggio di Menesteo nel mito e nelle ideologie politiche greche. *Istituto Lombardo (Rend. Lett.)* 108, 459-505.
- Carena, C., Manfredini, M., & Piccirilli, L. (eds.). 1990. *Plutarco. Le vite di Cimone e di Lucullo*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Carter, D. M. 2011. Plato, Drama, and Rhetoric. in D. M. Carter (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford: Clarendon, 45-68.
- Carter, L. B. 1986. *The Quiet Athenian*. Oxford University Press.
- Caruso, V. 2004-2007. *I drammi politici di Euripide. Problemi interpretativi e testuali*, Tesi di Dottorato. Napoli.
- Casevitz, M. 1993. Les mots de la frontière en grec. In: Y. Roman (ed.), *La Frontière*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 17-24.

- Ceccarelli, P. 2019. Economies of Memory in Greek Tragedy. In: L. Castagnoli & P. Ceccarelli (eds.), *Greek Memories. Theories and Practices*, Cambridge University Press, pp. 93-114.
- Cecchini, L., & Lauge Hansen, H. 2014. Memorie a confronto: Somiglianze e differenze tra le memorie di un passato violento in Spagna e in Italia. In: L. Cecchini & H. Lauge Hansen (eds.), *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, pp. 31-49.
- Centanni, M. 1997. *Atene assoluta: Crizia dalla tragedia alla storia*. Padova: Esedra.
- Centanni, M. 2011. *Andromaca* di Euripide: Contesto storico della composizione, struttura drammaturgica, caratteri dei personaggi. *AION(filol)* 33: 39-58.
- Cerbo, E. 1989. La scena di riconoscimento in Euripide: Dall'amebeo alla monodia, *QUCC* 33.3, 39-47.
- Cerulo, M. 2005. *Sociologia delle cornici: il concetto di frame nella teoria sociale di Erving Goffman*. Cosenza: Pellegrini.
- Clark, H. H., & Murphy, G. L. 1982. Audience Design in Meaning and Reference. In: J.-F. Le Ny & W. Kintsch (eds.), *Language and Comprehension*, Amsterdam/New York/Oxford: North-Holland, pp. 287-299.
- Cobet, J. 1977. Wann wurde Herodots Darstellung der Perserkriege publiziert?. *Hermes* 105, 2-27.
- Cohn-Haft, L. 1995. Divorce in Classical Athens. *JHS* 115: 1-14.
- Cole, A. Th. 1997. The *Ion* of Euripides and Its Audience(s). In: L. Edmunds & R. W. Wallace (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore – London: The John Hopkins University Press, pp. 87-96.
- Collard, C. (ed.). 1975. *Euripides. Supplices, vol. II: Commentary*. Groningen.
- Conacher, D. J. 1967. *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. University of Toronto Press.
- Connerton, P. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge University Press.
- Connor, W. R. 1992. *The New Politicians of Fifth-Century Athens*. Princeton University Press.
- Conway, M. A., & Jobson, L. 2012. On the Nature of Autobiographical Memory, In: D. Berntsen and D. C. Rubin (eds.), *Understanding Autobiographical Memory: Theories and Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 54-69.

- Cook, G. 1994. *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Corcella, A. 2015. Le fonti di Erodoto, quarant'anni dopo. *Histos* 9, CXVII–CXXVII.
- Corsini, R. 2002. *The Dictionary of Psychology*. London: Routledge.
- Dain, A., & Mazon, P. 1960. *Sophocle, 3 : Philoctète, Œdipe à Colone*. Paris : Belles Lettres.
- Dale, A. M. (ed.). 1954. *Euripides. Alcestis*. Oxford: Oxford University Press.
- Dale, A.M. 1969. Seen and Unseen on the Greek Stage: A Study in Scenic Conventions. In: A.M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 119-129 (= 1956. *WS* 69, 96-106).
- Davidson, J. 2020. Euripides: Epic Sources and Models. In: A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Leiden/Boston: Brill, pp. 495-518.
- Davies, J. K. 1971. *Athenian Propertied Families*. Oxford University Press.
- Davies, J. K. 1984. *Wealth and the Power of Wealth in Classical Athens*. Salem: Ayer.
- de Jong, I. F. 2014. *I classici e la narratologia: guida alla lettura degli autori greci e latini*. Roma: Carocci.
- de Jong, I. J. 2018. The Birth of the *Princes' Mirror* in the Homeric Epics. In: J. Klooster & B. van den Berg (Eds.), *Homer and the Good Ruler in Antiquity and Beyond*, Leiden: Brill, pp. 20-37.
- de Romilly, J. 1947. *Thucydide et l'impérialisme athénien : la pensée de l'historien et la genèse de l'œuvre*. Paris : Belles Lettres.
- de Romilly, J. 1995. *Tragédies grecques au fil des ans*. Paris : Les Belles Lettres.
- De Sanctis, G. 1912. *ATΘIΣ. Storia della repubblica ateniese dalle origini alla età di Pericle*, II ed. Torino: Bocca.
- Dell'Anna, A. 2010. *La memoria del trauma: dai paradigmi freudiani alle recenti scoperte delle neuroscienze. Note di lavoro*. Trento: New Magazine.
- den Boer, W. 1969. Theseus: The Growth of a Myth in History. *G&R* 16.1, 1-13.
- Denniston, J.D. 1950. *The Greek Particles*, II ed., revised by K.J. Dover. Oxford: Oxford University Press.
- Di Benedetto, V. 1971. *Euripide: Teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V., & Medda, E. 1997. *La tragedia sulla scena: La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.

- Di Cesare, R. 2015. *La città di Cecrope. Ricerche sulla politica edilizia cimoniana ad Atene*. Atene-Paestum.
- Diggle, J. (ed.). 1981. *Euripidis Fabulae, tomus II*. Oxford: Clarendon Press.
- Diggle, J. (ed.). 1984. *Euripidis Fabulae, tomus I*. Oxford University Press.
- Diggle, J. (ed.). 2004. *Theophrastus. Characters*. Cambridge University Press.
- Dimbath, O., & Heinlein, M. 2022. *Social Memory. Classical Theories and New Perspectives*. Leiden: Brill.
- Dimoglidis, V. 2020. Metamythology in Euripides' *Ion*. *Eisodos* 1 (frühling), 9-26.
- Dimoglidis, V. 2022. Plot-Makers in Euripides' *Ion*. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 32, 115-134.
- Di Pasquale, C. 2018. *Antropologia della memoria: Il ricordo come fatto culturale*. Bologna: Il Mulino.
- Divers, J. 2002. *Possible Worlds*. London: Routledge.
- Dodds, E. R. 1951. *Greeks and the Irrational*. Oakland, CA: University of California Press.
- Donlan, W. 1978. Social Vocabulary and Its Relationship to Political Propaganda in Fifth-Century Athens. *QUCC* 27, 95-111.
- Dué, C. 2006. *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Duff, T. 1999. *Plutarchs' Lives. Exploring Virtue and Vice*. Oxford.
- Duplouy, A. 2006. Le prestige des élites : recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les Xe et Ve siècles avant J.-C. Paris : Belles Lettres.
- Eco, U. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. 1979. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. 1994. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Edwards, D., & Middleton, D. 1987. Conversation and remembering: Bartlett revisited. *Applied Cognitive Psychology* 1.2, 77-92.
- Ehrenberg, V. 1947. *Polypragmosyne: a Study in Greek Politics*. *JHS* 67, 46-67.
- Elam, K. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*, II ed. London – New York: Routledge.
- Elmsley, P. (Ed.). 1821. *Euripidis Heraclidae*. Oxonii.
- Elsner, J. 2002. Introduction: The Genres of Ekphrasis. *Ramus* 31.1-2, 1-18.

- Emmott, C., & Alexander, M. 2009. Schemata. In: P. Hühn, W. Pier, J. Schmid & J. Schönert (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlin: De Gruyter, pp. 411-419.
- Enthoven, L. 1880. *De Ione fabula Euripidea quaestiones selectae*. Bonnae: Caroli Georgi Univ. Typogr.
- Erbse, H. 1966. Euripides' 'Andromache'. *Hermes* 94.3: 276-297.
- Erbse, H. 1984. *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Erll, A. 2011. *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan..
- Erll, A. 2020. Travelling Narratives in Ecologies of Trauma: An Odyssey for Memory Scholars. *Social Research: An International Quarterly* 87.3, 533-563.
- Erll, A., & Rigney, A. 2009. Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. In: A. Erll & A. Rigney (eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin: De Gruyter, pp. 1-11.
- Estrin, S. 2018. Memory Incarnate. Material Objects and Private Visions in Classical Athens, from Euripides' *Ion* to the Gravesite. In: M. Telò & M. Mueller (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, London et al.: Bloomsbury Academic, pp. 111-132.
- Fanfani, G., Harlow, N., & Nosch, M.-L. (eds.). 2016. *Spinning Fates and the Song of the Loom. The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*. Oxford – Philadelphia: Oxbow Books.
- Farrington, A. 1991. Γνώθι σαυτόν: Social Self-Knowledge in Euripides' *Ion*. *Rheinisches Museum für Philologie* 134, 120-136.
- Felten, I. (ed.). 1913. *Nicolai Progymnasmata*. Teubner: Lipsiae.
- Ferrarese, P. 1975. Caratteri della tradizione antipericlea nella *Vita di Pericle* di Plutarco. In: M. Sordi (Ed.), *Storiografia e propaganda*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 21-30.
- Ferrari, F. 1971. Struttura e personaggi nella *Andromaca* di Euripide. *Maia* 23.3: 209-229.
- Fisch, H. 1942. *The Constitution of the Athenians. A Philological-Historical Analysis of Pseudo-Xenophon's Treatise De re publica Atheniensium*. Gyldendal et al.: Nordisk Forlag.
- Fix, T. 1843. *Euripidis Fabulae*. Paris.
- Fletcher, J. 2009. Weaving Women's Tales in Euripides' *Ion*. In: J. R. C. Cousland and James R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden – Boston: Brill, pp. 127-139.

- Flower, M. A., & Marincola, J. (eds.). 2002. *Herodotus. Histories: Book IX*. Cambridge University Press.
- Foley, H. 2003. Choral Identity in Greek Tragedy. *CPh* 98.1, 1-30.
- Forehand, W. E. 1979. Truth and Reality in Euripides' *Ion*. *Ramus* 8, 174-187.
- Fornara, C. W. 1971. Evidence for the Date of Herodotus' Publication. *JHS* 91, 25-34.
- Foucault, M. 1973. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata morgana.
- Fowler, R. L. H. 2013. *Early Greek Mythography*, vol. 2. Oxford University Press.
- Fowler, R. L. H. 2014. The Death of Neoptolemos. In: C. Reitz & A. Walter (eds.), *Von Ursachen sprechen. Eine aitiologische Spurensuche / Telling Origins. On the Lookout for Aetiology*, Hildesheim/Zurich/New York: Olms, pp. 79-104.
- Franchi, E. (c.d.p.). Der erste heilige Krieg und die Erzeugung von Plausibilität: intentionale Konstrukte, rhetorische Techniken und historische Kontexte. In: E. Franchi & M. Giangiulio (eds.), *Contextualising Ancient Historiography: History, Memory, Society*, Trento.
- Franchi, E. 2017. Genealogies and Politics: Phocus on the Road. *Klio* 99.1, 1-25.
- Franchi, E. 2020a. Media and Technology: Mediatic Frameworks of Memories in Ancient Times. In: B. Dignas (ed.), *A Cultural History of Memory in Antiquity*, London: Bloomsbury, pp. 51-64.
- Franchi, E. 2020b. Memorie sugli Spartani in guerra. Attendismo e 'interventismo' al di là dell'Istmo di Corinto. *Hormos* 12, 49-86.
- Franchi, E. 2023. Spazi altri e strategie del ricordo nel mondo greco. Note di metodo e un caso di studio. In: M. M. Bianco, N. Cusumano, C. Melidone & G. E. Rallo (eds.), *Memoria, spazio, identità in Grecia e a Roma*, Palermo: Palermo University Press, pp. 27-62.
- Frazier, F. 2016. *Histoire et morale dans les Vies Parallèles de Plutarque*. Paris.
- Freud, S. 1988. *L'interpretazione dei sogni*. Torino: Boringhieri.
- Fussell, S. R., & Krauss, R. M. 1989. The Effects of Intended Audience on Message Production and Comprehension: Reference in a Common Ground Framework. *Journal of Experimental Social Psychology* 25: 203-219.
- Fustel de Coulanges, N. 1956. *The Ancient City. A Study on the Religion, Laws, and Institutions of Greece and Rome, book III*. New York: Doubleday.
- Futo Kennedy, R. 2009. *Athena's Justice. Athena, Athens, and the Concept of Justice in Greek Tragedy*. New York: Peter Lang.

- Garner, R. 1990. *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*. London/New York: Routledge.
- Garvie, A. F. 2009. *Aeschylus. Persae*. Oxford University Press.
- Garzya, A. 1951. Interpretazione dell' "Andromaca" di Euripide. *Dioniso* 14 (nuova serie).3/4: 109-138.
- Garzya, A. (ed.). 1963. *Euripide. Andromaca*. Napoli: Scalabrini.
- Garzya, A. 1997. *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*. Napoli: Bibliopolis.
- Gehrke, H.-J. 2010. Representations of the past in Greek culture. In: L. Foxhall, H.-J. Gehrke & N. Luraghi (eds.), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece*, Stuttgart: Franz Steiner, 15-34.
- Gehrke, H.-J. 2014. *Geschichte Als Element Antiker Kultur: Die Griechen und Ihre Geschichte(n)*. Berlin: De Gruyter.
- Gehrke, H.-J. 2022. *Historiographie, intentionale Geschichte und kollektive Identitäten*, Hrsg. Kai Trampedach & Christian Mann. Stuttgart: Franz Steiner.
- Gianfrancesco, L. 1975. Un frammento sofistico nella *Vita di Teseo* di Plutarco?. In: M. Sordi (Ed.), *Storiografia e propaganda*, Milano: Vita e pensiero, pp. 7-20.
- Giangiulio, M. 2010. *Memorie coloniali*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Giangiulio, M. 2016. Aristocrazie in discussione. Verso un nuovo modello per la società greca arcaica?. *Incidenza dell'antico* 14.2, 305-316.
- Giangiulio, M. 2020. Erodoto su Aristeia tra Proconneso e Metaponto. Costruzione e rappresentazione della 'conoscenza locale'. In: G. Maddoli, M. Nafissi & F. Prontera (eds.), *Σπουδῆς οὐδὲν ἐλλίποῦσα. Anna Maria Biraschi: Scritti in Memoria*, Borgoricco, pp. 277-294.
- Gibert, J. C. (ed.). 2019. *Euripides. Ion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilbert, G. 1874. Die Quellen des plutarchischen Theseus. *Philologus* 33, 46-66.
- Gill, Ch., Postlethwaite, N., & Seaford, R. 1998. *Reciprocity in Ancient Greece*. Oxford University Press.
- Girle, R. 2003. *Possible Worlds*. Durham: Acumen Publishing.
- Giuliani, A. 1999. Riflessi storiografici dell'opposizione a Pericle allo scoppio della guerra del Peloponneso. In: M. Sordi (ed.), *Fazioni e congiure nel mondo antico*, Milano, pp. 23-40.

- Goff, B. 1988. Euripides' *Ion* 1132-1165: The Tent. *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 34 (214), 42-54.
- Goffman, E. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh.
- Goffman, E. 2001. *Frame analysis: l'organizzazione dell'esperienza*. Roma: Armando.
- Goldhill, S. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press.
- Goldhill, S. 1990. The Great Dionysia and Civic Ideology. In: F. Zeitlin & J. J. Winkler (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*. Princeton University Press, pp. 97-129 (= 1987. *JHS* 107, 58-76).
- Goldhill, S. 1997. The Audience of Athenian Tragedy. In: P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 54-68.
- Goldhill, S. 2000a. Placing Theatre in the History of Vision. In: N. Keith Rutter & Brian A. Sparkes (eds.), *Words and Image in Ancient Greece*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 161-179.
- Goldhill, S. 2000b. Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again. *JHS* 120: 34-56.
- Goldhill, S. 2007. What Is Ekphrasis For?. *CPh* 102.1, 1-19.
- Gomme, A. W. 1956. *A Historical Commentary on Thucydides*, vol. II. Oxford.
- Goody, J., & Watt, I. 1963. The Consequences of Literacy. *Comparative Studies in Society and History* 5.3, 304-345.
- Goossens, R. 1932. Périclès et Thésée. *BAGB* 35, 9-40.
- Gould, J. 2001. *Myth, Ritual, Memory, and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture*. Oxford University Press.
- Goušchin, V. 1999. Athenian Synoikism of the Fifth Century B.C., or Two Stories of Theseus. *G&R* 46.2, 168-187.
- Goušchin, V. 2022. Pericles, Cleon, and the Andragathizomenoi. *Journal of Ancient History and Archaeology* 9.1, 63-70.
- Grégoire, H., ed. 1976. *Ion*. In: L. Parmentier & H. Grégoire (éds.), *Euripide, Tome III : Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, Paris : Les Belles Lettres, pp. 153-247.
- Greimas, A. J. 1970. *Du sens : essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, A. J. 1986. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Grethlein, J. 2003. *Asyl und Athen: Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*. Metzler.
- Grethlein, J. 2010. *The Greeks and their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*. Cambridge University Press.
- Grice, H. P. 1975. Logic and Conversation. In: P. Cole & J. L. Morgan, *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York/San Francisco/London: Academic Press, pp. 41-58.
- Griffith, M. 1998. The King and Eye: The Rule of the Father in Greek Tragedy. *PCPhS* 44, 20-84.
- Griffith, M. 2011. Extended Families, Marriage, and Inter-City Relations in (Later) Athenian Tragedy: Dynasts II. In: D. M. Carter (Ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford University Press, pp. 175-208.
- Grimaldi, M. (ed.). 2004. *Plutarco. La malignità di Erodoto*. Napoli.
- Gross, D. 2000. *Lost Time. On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Guidorizzi, G., & Del Corno, D. (eds.). 1996. *Aristofane. Le nuvole*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Habermas, T. (2012), Identity, Emotion, and the Social Matrix of Autobiographical Memory: A Psychoanalytic Narrative View. In: D. Berntsen & D. C. Rubin (eds.), *Understanding Autobiographical Memory: Theories and Approaches*, Cambridge University Press, 33-53.
- Halbwachs, M. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Félix Alcan.
- Halbwachs, M. 1997. *La mémoire collective*, II éd. Paris : Albin Michel.
- Hall, E. (ed.). 1996. *Aeschylus. Persians*. Warminster: Arys & Phillips.
- Hamilton, R. 1978. Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides, *AJPh* 99, 277-302.
- Hammer, D. 2006. Bourdieu, Ideology, and the Ancient World. *The American Journal of Semiotics* 22, 87-108.
- Hanink, J. 2013. *Epitaphioi logoi* and Tragedy as Encomium of Athens. *TC* 5.2: 289-317.
- Hannah, R. 2002. Imagining the Cosmos: Astronomical Ekphraseis in Euripides. *Ramus* 31.1-2, 19-32.
- Harding, P. 1994. *Androtion and the Atthis*. Oxford.
- Hardy, W. G. 1926. The *Hellenica Oxyrhynchia* and the Devastation of Attica. *CPh* 21.4, 346-355.

- Harrison, A. R. W. 1968. *The Law of Athens I: The Family and Property*. Oxford: Oxford University Press.
- Hartung, J. (ed.). 1837. *Euripidis Iphigenia in Aulide*. Erlangae.
- Hartung, J. H. 1844. *Euripides Restitutus sive Scriptorum Euripidis Ingeniique Censura*, vol. II. Hamburgi: Friderici Perthes.
- Henderson, J. 2012. Pursuing Nemesis: Cratinus and Mythological Comedy. In: C. W. Marshall & G. Kovacs (eds.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, London, pp. 1-12.
- Herman, J. 1992. *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Herman, J. 2005. *Guarire dal trauma: Affrontare le conseguenze della violenza, dall'abuso domestico al terrorismo*. Trad. it. Roberta Russo. Roma: Edizioni Scientifiche.
- Hermann, G., ed. 1838. *Euripidis Tragoediae. Voluminis II, Pars II: Andromacha*. Lipsiae: Weidmann.
- Herter, H. 1939. Theseus der Athener. *RhM* 88.3, 244-286.
- Higgins, E. T. 1992. Achieving 'Shared Reality' in the Communication Game: A Social Action that Creates Meaning. *Journal of Language and Social Psychology* 11.3: 107-131.
- Holmes, E. A., & Mathews, A. 2010. Mental imagery in emotion and emotional disorders. *Clinical Psychology Review* 30.3, 349-362.
- Hölscher, T. 2018. *Visual Power in Ancient Greece and Rome: Between Art and Social Reality*. Oakland: University of California Press.
- Hormouziades, N. C. 1965. *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*. Athens: The Greek Society for Humanistic Studies.
- Hornblower, S. 1991. *A Commentary on Thucydides*, vol. I. Oxford University Press.
- Hornblower, S. 2002. *The Greek World 479-323 BC*. London: Routledge.
- Hornblower, S. 2008. *A Commentary on Thucydides*, vol. III. Oxford University Press.
- How, W. W., & Wells, J. 1912. *A Commentary on Herodotus*, vol. II. Oxford University Press.
- Hyslop, A. R. F. (ed.). 1900. *The Andromache of Euripides*. London: Macmillan.
- Iakov, D. 2012. Fragmenting the Self: Society and Psychology in Euripides' *Electra* and *Ion*. In: A. Markantonatos & B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin – Boston: De Gruyter, pp. 121-137.

- Ieranò, G. 2008. La polis sulla scena. In: M. Giangiulio (a cura di), *Storia dell'Europa e del Mediterraneo, I: Il mondo antico, sezione II: La Grecia, vol. IV: Grecia e Mediterraneo dall'età delle guerre persiane all'Ellenismo*, Roma: Salerno Editore, pp. 563-591.
- Ieranò, G. 2010. "Bella come in un dipinto": la pittura nella tragedia greca. In: L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò & G. Moretti (a cura di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parole e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento: Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, pp. 241-265.
- Immerwahr, H. R. 1972. Ἀθηναϊκὲς εἰκόνες στὸν "Ἴωνα" τοῦ Εὐριπίδη. *Ἑλληνικά* 25.2, 277-297.
- Irwin, E. 2013. The Hybris of Theseus and the Date of the *Histories*. In: B. Dunsch & K. Ruffing (eds.), *Herodotos Quellen - Die Quellen Herodots*, Wiesbaden, pp. 7-84.
- Isenghi, M. (ed.). 1997. *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza.
- Iser, W. 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Iser, W. 1993. *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Ismard, P. 2010. *La cité des réseaux: Athènes et ses associations, VIe-Ie siècle av. JC*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Jacoby, F. 1949. *Atthis. The Local Chronicles of Ancient Athens*. Oxford.
- Jacoby, F. 1954. *Die Fragmente der griechischen Historiker, Dritter Teil: Geschichte von Staedten und Voelkern (Horographie und Ethnographie), Vol. I*. Leiden: Brill.
- Jacoby, F. (ed.). 1968. *Hellanicos von Lesbos (4). Die Fragmente der griechischen Historiker, Erster Teil*. Brill: Leiden
- Jauss, H. R. 1987. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, vol. I: Teoria e storia dell'esperienza estetica*. Bologna: Il mulino.
- Jebb, R. C. (ed.). 1900. *Sophocles: Plays. Oedipus Coloneus*. Cambridge University Press.
- Jerram, C. S. (ed.). 1896. *Euripides. Ion*. Oxford: Clarendon Press. [archive]
- Jones, G. S. 2019. The Sculptural Poetics of Euripides' *Ion*: Reflections of Art, Myth, and Cult from the Parthenon to the Attic Stage. *Hesperia* 88.4, 727-762.
- Jones, H. S. 1894. The Chest of Kypselos. *JHS* 14, 30-80.
- Jones, H. S. (ed.). 1942. *Thucydides Historiae, tomi I-II*. Oxford University Press.
- Jones, N. F. 1999. *The Associations of Classical Athens: The Response to Democracy*. Oxford University Press.

- Jones, N. F. (ed.). 2015. "Androtion of Athens (324)". In *Jacoby Online. Brill's New Jacoby*, Part III, edited by Ian Worthington. Brill: Leiden. https://doi-org.ezp.biblio.unitn.it/10.1163/1873-5363_bnj_a324.
- Jones, N. F. (ed.). 2016. Philochoros of Athens (328). In: I. Worthington (ed.), *Jacoby Online. Brill's New Jacoby*, Part III. Disponibile al link: https://doi-org.ezp.biblio.unitn.it/10.1163/1873-5363_bnj_a328.
- Jordović, I. 2014. The Origins of Philolaconism. *C&M* 65, 127-154.
- Just, R. 1989. *Women in Athenian Law and Life*. London – New York: Routledge.
- Kahil, L. 1988. Helene. In: *LIMC* IV, 1. Zürich-München, pp. 498-563.
- Kamerbeek, J. C. 1943. L'Andromaque d'Euripide. *Mnemosyne* 11: 47-67.
- Kamerbeek, J. C. 1984. *The Plays of Sophocles: Commentaries. The Oedipus Coloneus*. Leiden: Brill.
- Kansteiner, W. 2002. Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. *History & Theory* 41.2, 179-197.
- Kausel, T. 1882. *De Thesei synoecismo*. Dillenburg: Weidenbach.
- Kearns, E. 1989. *The Heroes of Attica*. London: University of London.
- Keightley, E., Pickering, M., & Bisht, P. 2019. Interscalarity and the Memory Spectrum. In: N. Maurantonio & D.W. Park (eds.), *Communicating Memory and History*, New York: Peter Lang, pp.17-38.
- Kerenyi, C. 1963. *Gli dei e gli eroi della Grecia, vol. II. Gli Eroi*. Milano: Il Saggiatore. [Orig. *Die Heroen der Griechen*, Zurich: Rhein-Verlag, 1958].
- Kitto, H. D. F. 1961. *Greek Tragedy. A Literary Study*. London: Methuen.
- Kleinlogel, A., Valente, S. & Alpers, K. (eds.). 2019. *Scholia Graeca in Thucydidem: scholia vetustiora et Lexicon Thucydideum Patmense*. Berlin: De Gruyter.
- Kleve 1964. *Apragmosyne and Polypragmosyne*. Two Slogans in Athenian Politics. *SO* 39, 83-88.
- Knox, B. 1979. *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore – London: The John Hopkins University Press.
- Konstan, D. 2003. Shame in Ancient Greece. *Social Research: An International Quarterly* 70.4, 1031-1060.
- Kottman, P. A. 2003. Memory, "Mimesis," Tragedy: The Scene before Philosophy. *Theatre Journal* 55.1, 81-97.

- Kyriakou, P. 1997. All in the Family: Present and Past in Euripides' *Andromache*. *Mnemosyne* 50.1, 7-26.
- Kyriakou, P. 2011. *The Past in Aeschylus and Sophocles*. Berlin: De Gruyter.
- LaCapra, D. 1994. *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. New York: Cornell University Press.
- LaCapra, D. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore – London: The John Hopkins University Press.
- Lacey, W. K. 1968. *The Family in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lambert, S. 2019. The Priesthoods of the *Eteoboutadai*. In Z. Archibald & J. Haywood (Eds.), *The Power of Individual and Community in Ancient Athens and Beyond: Essays in Honour of John K. Davies*, Classical Press of Wales, pp. 163-176.
- Lambert, S. D. 2000. The Sacrificial Calendar of the Marathonian Tetrapolis: A Revised Text. *ZPE* 130, 43-70.
- Lambert, S. D. 2015. Aristocracy and the Attic *Genos*: A Mythological Perspective. In: N. Fisher & H. van Wees (Eds.), *'Aristocracy' in Antiquity: Redefining Greek and Roman Elites*, Classical Press of Wales, pp. 169-202.
- Lambert, S. D. 2018. Individual and Collective in the Funding of Sacrifices in Classical Athens: The Sacrificial Calendar of the Marathonian Tetrapolis. In: F. van den Eijnde, J. Blok & R. Strootman (eds.), *Feasting and Polis Institutions*, Leiden: Brill, pp. 149-180.
- Lamberton, R. 2001. *Plutarch*. New Haven-London.
- Landsberg, A. 2004. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lanham, R. A. 1991. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Lanza, D. (ed.). 2012. *Aristofane. Acarnesi*. Roma.
- Lateiner, D. 2009. Tears and Crying in Hellenic Historiography: Dacryology from Herodotus to Polybius. In: T. Fögen (Ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin, New York: De Gruyter, pp. 105-134.
- Lattour, B. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Lee, K. H. 1975. Euripides' *Andromache*: Observations on Form and Meaning. *Antichthon* 9: 4-16.

- Lee, K. H. 1996. Shifts of Mood and Concepts of Time in Euripides' *Ion*. In: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Clarendon Press, pp. 85-109.
- Lee, K. H. (ed.). 1997. *Euripides. Ion*. Warminster: Aris & Phillips.
- Lefkowitz, M. R. 1993. Seduction and Rape in Greek Myth. In: A. E. Laiou (ed.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, pp. 17-37.
- Lenfant, D. (ed.). 2017. *Pseudo-Xénophon. Constitution des Athéniens*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lentz, A. (ed.). 1868-1870. *Grammatici Graeci, Pars III, Vol. II: Herodiani Technici Reliquiae*. Lipsiae: Teubner.
- Leone, G. 1996. Il futuro alle spalle: le ricerche sulla memoria sociale e collettiva nei lavori di Bartlett, Halbwachs e Vygotsky. *Rassegna di psicologia* 13.3, 91-130.
- Lesky, A. 1996. *La poesia tragica dei Greci*. Bologna: Il Mulino.
- Light, D., & Young, C. 2015. Local and Counter-Memories of Socialism in Post-Socialist Romania. In: M. Beyen & B. Deseure (eds.), *Local Memories in a Nationalizing and Globalizing World*, London: Palgrave Macmillan, pp. 221-243.
- Lloyd, M. (ed.). 1994. *Euripides. Andromache*. Warminster: Aris & Phillips.
- Lloyd, M. 2020. Realism in Euripides. In: A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, 2 vols., Leiden – Boston: Brill, pp. 605-626.
- Lloyd, M. (ed.). 1994. *Euripides. Andromache*. Warminster: Aris & Phillips.
- Lloyd-Jones, H. 1983. *The Justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press.
- Lloyd-Jones, H., & Wilson, N. G. (eds.). 1990. *Sophoclis Fabulae*. Oxford University Press.
- Loraux, N. 1981. *Les enfants d'Athéna : idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Paris : François Maspero.
- Loraux, N. 1986. *The Invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City*. Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press.
- Loraux, N. 1990. Kreousa the Autochthon: A Study of Euripides' *Ion*. In: J. J. Winkler & F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton: Princeton University Press, pp. 168-206.
- Luraghi, N. 2001. Local Knowledge in Herodotus' *Histories*. In: N. Luraghi (ed.), *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*, Oxford University Press, pp. 138-160.
- Luraghi, N. 2018. Reading Herodotus during the Archidamian War. *QUCC* 118.1, 11-44.

- Macan, R. W. (ed.). 1908. *Herodotus. The Seventh, Eighth, & Ninth Books, vol. I, part II (Books VIII and IX)*. London.
- MacDowell, D. M. 1978. *The Law in Classical Athens*. London: Thames and Hudson.
- Maddoli, G., & Saladino, V. (eds.). 1995. *Pausania. Guida della Grecia. Libro V: L'Elide e Olimpia*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Manfredini, M. 1968. La cleruchia ateniese in Calcide: Un problema storico e una questione di critica testuale (Hdt. V, 77). *SCO* 17, 199-212.
- Marchiandi, D. F. 2003. L'Accademia: un capitolo trascurato dell'Atene dei tiranni. *ASAA* 81 (serie 3.1), 11-81.
- Martin, G. (ed.). 2018. *Euripides, Ion*. Berlin: De Gruyter.
- Mastronarde, D. J. 1975. Iconography and Imagery in Euripides' "Ion". *California Studies in Classical Antiquity* 8, 163-176.
- Mastronarde, D. J. (ed.). 1994. *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mastronarde, D. J. 1998. Il coro euripideo: autorità e integrazione. *QUCC* 60.3, 55-80.
- Mattingly, H. B. 1961. Athens and Euboea. *JHS* 81, 124-132.
- Mattingly, H. B. 1997. The Date and Purpose of the Pseudo-Xenophon *Constitution of Athens*. *CQ* 47.2, 352-357.
- Mauss, M. 1923-1924. Essai sur le don. *Année Sociologique* Nouvelle série, 1, 30-186.
- McAdams, D. P., & Olson, B. D. 2010. Personality Development: Continuity and Change over the Life Course. *Annual Review of Psychology* 61, 517-542.
- McGlew, J. F. 1999. Politics on the Margins: The Athenian "Hetaireiai" in 415 B.C. *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte* 48.1, 1-22.
- McKechnie, P. R., & Kern, S. J. (eds.). 1988. *Hellenica Oxyrhynchia*. Oxford-Havertown.
- Mcluhan, M. 1986. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Garzanti.
- Mcluhan, M. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Ma. – London: The MIT Press.
- Meares, R. 1995. Episodic Memory, Trauma, and the Narrative of Self. *Contemporary Psychoanalysis* 31.4, 541-556.
- Meiggs, R. 1972. *The Athenian Empire*. Oxford University Press.
- Meinecke, A. (ed.). 1839. *Fragmenta Comicarum Graecorum*. Berlin: Reimer.
- Meltzer, G. S. 2006. *Euripides and the Poetics of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mendelsohn, D. 2002. *Gender and the City in Euripides' Political Plays*. Oxford University Press.
- Menzel, Ch. 2025. Possible Worlds. In: E. N. Zalta & U. Nodelman (eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2025 Edition), online: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2025/entries/possible-worlds/>.
- Méridier, L. (ed.). 1973. *Euripide, tome II : Hippolyte, Andromaque, Hécube*. Paris : Les Belles Lettres.
- Meyer, M. 2023. Euripides and His Use of Images of Local Athenian Myths. *Classics@ 25*, online: <https://nrs.harvard.edu/URN-3:HLNC.ESSAY:103900185>.
- Michelini, A. N. 1982. *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*. Leiden: Brill.
- Michelini, A. N. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison – London: The University of Wisconsin Press.
- Middleton, D., & Edwards, D. 1990. Conversational Remembering: A Social Psychological Approach. In: D. Middleton & D. Edwards (eds.), *Collective Remembering*, London: Sage, pp. 23-45.
- Miller Calhoun, G. 1913. *Athenian Clubs in Politics and Litigation*. University of Texas.
- Mills, S. 1997. *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford University Press.
- Mills, S. 2017. *Ektos sumphorās*: Tragic Athens. *Polis* 34.2, 208-225.
- Mills, S. 2020. *Drama, Oratory and Thucydides in Fifth-Century Athens. Teaching Imperial Lessons*. London: Routledge.
- Mills, S. 2024. Making Athens Great Again: Tragedy and the Funeral Oration. In: D. M. Pritchard (ed.), *The Athenian Funeral Oration after Nicole Loraux*, Cambridge University Press, pp. 298-318.
- Minsky, M. 1974. A Framework for Representing Knowledge. *MIT-AI Laboratory Memo* 306, online: <https://web.archive.org/web/20210107162402/http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/frames/frames.html>.
- Mirto, M. S. (ed.). 2009. *Euripide. Ione*. Milano: BUR.
- Missiou, A. 1998. Reciprocal Generosity in the Foreign Affairs of Fifth-Century Athens and Sparta. In: N. Postlethwaite, C. Gill, and R. Seaford (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford University Press, pp. 181-197.

- Mossman, J. M. 1996. Waiting for Neoptolemus: The Unity of Euripides' *Andromache*. *G&R* 43.2: 143-156.
- Mueller, M. 2010. Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' *Ion*. *Arethusa* 43, 365-402.
- Mueller, M. 2016. *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Muich, R. M. (2010). *Pouring Out Tears: Andromache in Homer and Euripides*. Tesi di dottorato. Urbana: University of Illinois.
- Müller, G. 1975. Beschreibung von Kunstwerken im *Ion* des Euripides. *Hermes* 103, 25-44.
- Muñoz Morcillo, J. 2021. *La "Ékphrasis" Griega, de la Antigüedad a Bizancio*. Berlin, Germany: Peter Lang Verlag.
- Murray, G. (ed.) 1902. *Euripidis Fabulae, tomus I*. Oxford: Clarendon.
- Murray, G. (ed.) 1913. *Euripidis Fabulae, tomus II*. Oxford: Clarendon Press.
- Musgrave, S. (ed.). 1778. *Euripidis quae extant omnia*, vol. 2. Oxford: Clarendon.
- Musso, O. (ed.) 1980. Euripide: Tragedie, vol. I. Torino: UTET.
- Musti, D., & Torelli, M. (eds.). 1991. *Pausania. Guida della Grecia. Libro IV: La Messenia*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Nagy, G. 1994-1995. Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater. *Arion* 3.1, 41–55.
- Nagy, G. 2005. The Epic Hero. In: J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden: Blackwell, pp. 71-89.
- Nagy, G. 2007. Homer and Greek Myth. In: R.D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge University Press, pp. 52-82.
- Natorp, P. 1893. Akademia. In: *RE*, I, München, coll. 1132-1137.
- Ndlovu, S. M. 2017. *The Soweto Uprisings: Counter-Memories of 1976*. Johannesburg: Picador Africa.
- Nelson, T. J. 2023. *Markers of Allusion in Archaic Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nestle, W. 1926. ΑΙΠΑΓΜΟΕΥΝΗ. *Philologus* 81, 129-140.
- Nicolai, R. 2012. Mythical Paradigms in Euripides: The Crisis of Myth. In: A. Markantonatos & B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin – Boston: De Gruyter, pp. 103-120.
- Nikias, K. 2019. The Voice of the People in Homer. *Pólemos* 13.2, 349-377.
- Nobili, C. 2022. Teseo fra Trezene, Sparta e Atene. *Museum Helveticum* 79.1, 9-24.

- Nora, P. 1984-1992. *Les lieux de mémoire*, 3 tomes. Paris : Gallimard.
- Noreña, C. F. 1998. Divorce in Classical Athenian Society: Law, Practice and Power. *Past Imperfect* 7: 3-34.
- Norrick, N. R. 2005. Interactional Remembering in Conversational Narrative. *Journal of Pragmatics* 37: 1819-1844.
- Nulton, P. 2003. *The Sanctuary of Apollo Hypoakraios and Imperial Athens*. Providence: Brown University.
- Ober, J. 1989. *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*. Princeton University Press.
- Olick, J. K. 1999. Collective Memory: The Two Cultures. *Sociological Theory* 17.3, 333-348.
- Olson, S. D. (ed.). 2002. *Aristophanes. Acharnians*. Oxford University Press.
- Olson, S. D. (ed.). 2016. *Eupolis, Heilotes – Chrysoun genos (frr. 147-325). Translation and Commentary*. Heidelberg.
- Olson, S. D. (ed.). 2017. *Eupolis, Testimonia and Aiges – Demoi (frr. 1-146). Introduction, Translation, Commentary*. Heidelberg.
- Ostwald, M. 2000. *Oligarchia. The Development of a Constitutional Form in Ancient Greece*. Stuttgart: Steiner
- Owen, A. S. (ed.). 1939. *Euripides. Ion*. Oxford: Clarendon Press.
- Paillard, E. & Milanezi, S. 2021. *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*. Berlin: De Gruyter.
- Paley, F. A. (ed.). 1885. *The Andromache of Euripides*. Cambridge: Deighton, Bell, and Co.
- Paoli, U. E. 1930. *Studi di diritto attico*. Firenze: Bemporad & Figlio.
- Parker, R. 1996. *Athenian Religion. A History*. Oxford University Press.
- Parmeggiani, G. 2011. *Eforo di Cuma. Studi di storiografia greca*. Bologna.
- Parsons, T. 1961. *The Structure of Social Action. A Study in Social Theory with Special Reference to a Group of Recent European Writers*. New York: Free Press of Glencoe.
- Pattoni, M. P. 2019. Le consolazioni della memoria (e dell'oblio): declinazioni di un tema nel teatro euripideo. In: M. Capasso (ed.), *Quattro incontri sulla Cultura Classica. Dal bimillenario della morte di Augusto all'insegnamento delle lingue classiche*, Lecce: Pensa Multimedia, pp. 445-468.
- Pavel, T. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pearson, A. C. (ed.). 1907. *Euripides. The Heraclidae*. Cambridge University Press.

- Pelling, C. 1997. Conclusion. In: C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford University Press, pp. 213-236.
- Pelling, C. (ed.). 2025. *Plutarch. Alexander*. Oxford University Press.
- Philpott, C. 2014. Developing and extending Wertsch's idea of narrative templates. *International Journal of Research & Method in Education* 37.3, 309-323.
- Phoutrides, A. E. 1916. The Chorus of Euripides. *HSCPh* 27, 77-170.
- Pickard-Cambridge, A. 1953. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.
- Pickard-Cambridge, A. 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon.
- Pohlenz, M. 1979. *La tragedia greca*. Brescia: Paideia.
- Pomeroy, S. B. 1997. *Families in Classical and Hellenistic Greece. Representations and Realities*. Oxford University Press.
- Pownall, F. 2016. Hellanikos of Lesbos (323A). In: I. Worthington (ed.), *Jacoby Online. Brill's New Jacoby*, Part I, Leiden. Disponibile al sito https://doi-org.ezp.biblio.unitn.it/10.1163/1873-5363_bnj_a4.
- Proietti, G. 2015. Beyond the 'Invention of Athens'. The 5th century Athenian "Tatenkatalog" as example of 'Intentional History'. *Klio* 97.2, 516-538.
- Proietti, G. 2017. Fare i conti con la guerra. Forme del discorso civico ad Atene nel V secolo (con uno sguardo all'età contemporanea). In: E. Franchi & G. Proietti (eds.), *Conflict in Communities. Forward-looking Memories in Classical Athens*, Università degli Studi di Trento, pp. 69-108.
- Proietti, G. 2019. Athens as a 'Landscape of Trauma': Phrynichus' *Sack of Miletus* and the Aftermath of the Persian Wars. In: L. Cecchet, Ch. Degelmann & M. Patzelt (eds.), *The Ancient War's Impact on the Home Front*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 79-97.
- Proietti, G. 2021. *Prima di Erodoto. Aspetti della memoria delle Guerre persiane*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Proietti, G. 2025. Intergenerational memory and trauma. From the micro to the macro and back again: It is not that easy. *Memory Studies* 18.3, 720-737.
- Raaflaub, K. A. 1990. Contemporary Perceptions of Democracy in Fifth-Century Athens. In: W.R. Connor (ed.), *Aspects of Athenian Democracy*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, pp. 33-70.
- Raaflaub, K. A. 1994. Democracy, Power, and Imperialism in Fifth-Century Athens. In: J.P. Euben, J.R. Wallach, & J. Ober (eds.), *Athenian Political Thought and the Reconstruction of American Democracy*, Ithaca-London, pp. 103-146.

- Raaflaub, K. A. 2004. *The Discovery of Freedom in Ancient Greece*. Chicago-London.
- Raaflaub, K. A., & Wallace, R. W. 2007. "People's Power" and Egalitarian Trends in Archaic Greece. In: K. A. Raaflaub, J. Ober and R. W. Wallace (Eds.), *Origins of Democracy in Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, pp. 22-48.
- Rabe, H. (ed.). 1913. *Hermogenis Opera*. Lipsiae: Teubner.
- Rabe, H. (ed.). 1995. *Rhetores Graeci. Vol. XIV: Prolegomenon Sylloge*. Stuttgart: Teubner.
- Rabinowitz, N. S. 2011. Greek Tragedy: A Rape Culture?. *EuGeStA* 1, 1-21.
- Radt, S. von (ed.). 2004. *Strabons Geographika. Buch IX-XIII: Text und Übersetzung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rehm, R. 2017. *Understanding Greek Tragic Theatre*, II ed. Oxon – New York: Routledge.
- Rhodes, P. J. 2000. Oligarchs in Athens. In: R. Brock & S. Hodkinson (Eds.), *Alternatives to Athens. Varieties of Political Organization and Community in Ancient Greece*, Oxford University Press, pp. 119-136.
- Rhodes, P. J. 2014. Theseus the Democrat. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica* 15.3, 98-118.
- Richardson, B. 2010. Transtextual Characters. In: J. Eder, F. Jannidis & R. Schneider (eds.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin/New York: De Gruyter, pp. 527-541.
- Richardson, R. B. 1895. A Sacrificial Calendar from the *Epakria*. *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts* 10.2, 209-226.
- Riffaterre, M. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Riffaterre, M. 1981. L'intertexte inconnu. *Littérature* 41: 4-7.
- Rimerman, H. 2022. Old-School Strength: Peleus as Old Man in Euripides' *Andromache*. *CQ* 72.1: 109-119.
- Rispoli, G. 1988. *Lo spazio del verisimile: il racconto, la storia e il mito*. Napoli: D'Auria.
- Robertson, D. S. 1923. Euripides and Tharyps. *CR* 37.3/4: 58-60.
- Rodrigo, P. 2011. The Dynamic of *Hexis* in Aristotle's Philosophy. *Journal of the British Society for Phenomenology* 42.1, 6-17.
- Roisman, H. M. 2023. *Euripides: Andromache*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Roselli, D. K. 2011. *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press.

- Rosenbloom, D. 1995. Myth, History, and Hegemony in Aeschylus. In: B. Goff (ed.), *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, Austin: University of Texas Press, pp. 91-130.
- Rosivach, V. J. 1977. Earthborns and Olympians: The Parodos of the *Ion*. *CQ* 27, 284-294.
- Rosivach, V. J. 1998. *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*. London – New York: Routledge.
- Rothberg, M. 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Rustin, M., & Rustin, M. 2018. *Mirror to Nature. Drama, Psychoanalysis, and Society*. London: Karnac.
- Ryan, M.-L. 2008. Transfictionality across Media. In: J. Pier & J.A. García Landa (eds.), *Theorizing Narrativity*, Berlin/New York: De Gruyter, pp. 385-417.
- Ryan, M.-L. 2014. Possible Worlds. In: P. Hühn, J.C. Meister, J. Pier & W. Schmid (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 726-742.
- Ryan, M.-L., & Bell, A. 2019. Introduction: Possible Worlds Theory Revisited. In: M.-L. Ryan & A. Bell (eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, University of Nebraska Press, pp. 1-44.
- Santé, P. 2017. *Ione: I Canti*. Pisa – Roma: Fabrizio Serra.
- Sartori, F. 1967. *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo a. C.*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Savelli, S. 2010a. Il santuario di Apollo *Hypakroaios*. In: E. Greco (a cura di), *Topografia di Atene: Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C., tomo I*, Paestum: Pandemon, pp. 151-152.
- Savelli, S. 2010b. La grotta di Pan. In: E. Greco (a cura di), *Topografia di Atene: Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C., tomo I*, Paestum: Pandemon, pp. 152-153.
- Saxonhouse, A. W. 1986. Myths and the Origins of Cities: Reflections on the Autochthony Theme in Euripides' *Ion*. In: J. P. Euben (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: University of California Press, pp. 252-273.
- Sbisà, M. 2009. Speech Act Theory. In: J. Verschueren & J.-O. Östman (eds.), *Key Notions for Pragmatics*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 229-244.
- Scafuro, A. 1990. Discourses of Sexual Violation in Mythic Accounts and Dramatic Versions of "The Girl's Tragedy". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 2.1, 126-156.

- Schank, R. C., & Abelson, R. P. 1977. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding. An Enquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Schick, K. 2011. Acting Out and Working Through: Trauma and (In)security. *Review of International Studies*, 37.4, 1837-1855.
- Schutz, A. 2004. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die Verstehende Soziologie*. Konstanz: UVK.
- Schutz, A., & Luckmann, T. 2003. *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UVK.
- Schwanecke, C. 2022. *A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*. Berlin: de Gruyter.
- Schwarze, J. 1971. *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*. München: Beck.
- Seaford, R. 1990. The Structural Problems of Marriage in Euripides. In: A. Powell (ed.), *Euripides, Women, and Secuality*, London/New York: Routledge, pp. 151-176.
- Sealey, R. 1984. On Lawful Concubinage in Athens. *ClAnt* 3.1: 111-133.
- Searle, J. R. 1969. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press.
- Segal, C. 1982. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton: Princeton University Press.
- Segal, E. 1995. "The Comic Catastrophe": An Essay on Euripidean Comedy. *BICS*, 40 (Suppl. 66), 46-55.
- Seidensticker, B. 1982. *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Serra, G. (ed.). 2018. *Pseudo-Senofonte. La costituzione degli Ateniesi*. Roma: Fondazione Lorenzo Valla.
- Shapiro, A. H. 1991. Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece. In: D. Buitron-Oliver (ed.), *New Perspectives in Early Greek Art*, Washington, pp. 123-139.
- Shapiro, A. H. 1992. The Marriage of Theseus and Helen. In: H. Froning, T. Hölscher, & H. Mielsch (ed.), *Kotinos: Festschrift für Erika Simon*, Mainz am Rhein: Zabern, pp. 232-236.
- Simondon, M. 1982. *La mémoire et l'oubli : dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.* Paris : Les Belles Lettres.
- Simonton, M. 2017. *Classical Greek Oligarchy. A Political History*. Princeton University Press.

- Sissa, G. 2011. Just Wars, Angry Wars, Democratic Wars: the Athenian Model. *Classics@ 7*.
Disponibile al sito: <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics7-giulia-sissa-just-wars-angry-wars-democratic-wars-the-athenian-model/>.
- Smyth, H.W. 1920. *Greek Grammar*. Cambridge, Ma: Harvard University Press.
- Snodgrass, A. 2001. Pausanias and the Chest of Kypselos. In: S. E. Alcock, J. F. Cherry, and J. Elsner (eds.), *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*, New York, 127-141.
- Sobchack, V. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sourvinou-Inwood, Ch. 2003. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham: Lexington Books.
- Sousa e Silva, M. de F. 1985-6. Elementos visuais e pictóricos na tragedia de Eurípides. *Humanitas* 37-38: 9-86.
- Spranger, J. A. 1925. The Political Element in the *Heracleidae* of Euripides. *CQ* 19.3/4, 117-128.
- Starkie, W. J. M. (ed.). 1966. *The Clouds of Aristophanes*. Amsterdam.
- Starkie, W. J. M. (ed.). 1968. *The Acharnians of Aristophanes*. Amsterdam.
- Steidle, W. 1968. *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Steinbock, B. (c.d.p.). Working through Trauma: Thucydides' Account of the Athenians' Departure from Syracuse. In: E. Franchi & M. Giangiulio (eds.), *Contextualising Ancient Historiography: History, Memory, Society*. Trento.
- Steinbock, B. 2013. *Social Memory in Athenian Public Discourse. Uses and Meanings of the Past*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Steinbock, B. 2017. The Multipolarity of Athenian Social Memory: Polis, Tribes, and Demes as Interdependent Memory Communities. In: R. Bernbeck, K. P. Hofmann, U. Sommer (eds.), *Between Memory Sites and Memory Networks: New Archaeological and Historical Perspectives*, Berlin: Topoi, pp. 97-125.
- Steinbock, B. 2020. 'Sufferings Too Great for Tears': The Destruction of the Athenian Expeditionary Corps in Sicily. In: M. Jonasch (ed.), *The Fight for Greek Sicily: Society, Politics, and Landscape*, Oxford: Oxbow Books, pp. 73-98.
- Stevens, P. T. (ed.). 1971. *Euripides. Andromache*. Oxford: Oxford University Press.
- Stibbe, C. M. 1996. *Das andere Sparta*. Mainz am Rhein: Zabern.
- Stieber, M. 2011. *Euripides and the Language of Craft*. Leiden: Brill.

- Storey, I. 2006. On First Looking into Kratinos' *Dionysalexandros*. In: L. Kozak & J. Rich (eds.), *Playing around Aristophanes. Essays in Celebration of the Completion of the Edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Oxford, pp. 105-125.
- Strauss, B. 1990. *Oikos/Polis: Towards a Theory of Athenian Paternal Ideology 450–399 B.C.* In: W. R. Connor, M. H. Hansen, et. al. (eds.), *Aspects of Athenian Democracy. (Classica et Mediaevalia. Dissertationes, XI)*. Copenhagen, pp. 101-127.
- Strauss, B. 1993. *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*. London: Routledge.
- Susanetti, D. 2007. *Euripide: fra tragedia, mito e filosofia*. Roma: Carocci.
- Taddei, A. 2014. Le Panatenee nel terzo stasimo degli *Eraclidi* (Eur. *Heracl.* 748-83). Rammemorazione rituale e identità corale. *Lexis* 32, 213-228.
- Telò, M. (ed.). 2007. *Eupolis. Demi*. Firenze: Le Monnier.
- Thomas, R. 1989. *Oral Tradition & Written Record in Classical Athens*. Cambridge University Press.
- Thornburn, J. E. 2001. Apollo's Comedy and the Ending of Euripides' *Ion*. *Acta Classica* 44, 221-236.
- Toepffer, J. 1893. Akademos. In: *RE*, I, München, coll. 1137-1138.
- Toolan, M. 1985. Analysing Fictional Dialogue. *Language & Communication* 5.3: 193-206.
- Torrance, I. 2013. *Metapoetry in Euripides*. Oxford: Oxford University Press.
- Tridimas, G. 2019. Democracy without political parties: the case of ancient Athens. *Journal of Institutional Economics* 15, 983-998.
- Tuck, A. 2009. Stories at the Loom: Patterned Textiles and the Recitation of Myth in Euripides. *Arethusa* 42.2, 151-159.
- Tulving, E. 1985. How Many Memories Are There?. *American Psychologist* 40.4, 385-398.
- Tzanetou, A. 2011. Supplication and Empire in Athenian Tragedy. In: D. M. Carter (Ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford University Press, pp. 305-324.
- Tzanetou, A. 2012. *City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire*. University of Texas Press.
- Ubersfeld, A. 1996. *Lire le théâtre, I*. Paris: Belin.
- Vaina, L. 1977. Les mondes possibles du texte. *Versus* 17, 3-13.
- Valdés Guía, M. 2011. La formación del estado en Atenas. El sinecismo ático, entre mito y realidad. In: M. Campagno, J. Gallego, C. G. García Mac Gaw (eds.), *El estado en el Mediterráneo antiguo. Egipto, Grecia y Roma*, Buenos Aires, pp. 157-179.

- Valle Salazar, L. 2023a. Argivi, Persiani o Spartani? Gli *Eraclidi* di Euripide e le ‘storie intenzionali’ ateniesi, *Klio* 105.2, 449-485.
- Valle Salazar, L. 2023b. Why Can’t Telemachus Be King? The Growth of a Young *Basileus*. *G&R* 70.2, 289-308.
- Valle Salazar, L. 2024. *Kerdos e dike*. La semantica della negoziazione politica negli *Eraclidi* di Euripide, in G. Cefalo & R. Mardegan (Eds.), *Con quale autorità? La narrazione storica come strumento di (de)legittimazione*, Alessandria, pp. 41-50.
- Valle Salazar, L. 2025. Peleus Iliadic Background in Euripides’ *Andromache*: A Case of Intertextual Characterisation. *Mnemosyne* 78.6, 982-1008.
- Valle Salazar, L. 2026. And You Ask Me Why? The Problem with Eur. *Andr.* 397-398, and an Interpretation. *Classical Philology* 121.2, 244-249.
- van der Kolk, B. 1998. Trauma and Memory. *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 52.S1, S52-S64.
- van der Kolk, B. 2014. *The Body Keeps the Score. Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York: Penguin Books.
- van der Kolk, B. 2015. *Il corpo accusa il colpo: Mente, corpo e cervello nell’elaborazione delle memorie traumatiche*. Milano: Raffaello Cortina.
- van Dijck, J. 2007. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.
- van Dijck, J. 2009. Mediated Memories as Amalgamations of Mind, Matter, and Culture. In: R. P. Zwijnenberg & R. Van de Vall (eds.), *The Body Within: Art, Medicine and Visualization*, Leiden – Boston: Brill, pp. 157-172.
- van Gennep, A. 1981. *Les rites de passage*. Paris : Picard.
- van Wees, H., & Fisher, N. 2015. The Trouble with ‘Aristocracy’. In: N. Fisher & H. van Wees (Eds.), *Aristocracy in Antiquity: Redefining Greek and Roman Elites*, Classical Press of Wales, pp. 1-58.
- VandenBos, G. R. (ed.). 2015. *The APA Dictionary of Psychology*, II ed. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Vanotti, G. 2018. Cimone in Cratino (fr. 1 K.-A.) e la datazione degli *Archilochoi*. *Historikà* 8, 47-68.
- Vansina, J. 1985. *Oral Tradition as History*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. 1976. *Mito e tragedia nell’antica Grecia*. Torino: Einaudi.
- Verrall, A. W. (ed.). 1890. *The Ion of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Verrall, A. W. 1895. *Euripides the Rationalist. A Study in the History of Art and Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Verrall, A. W. 1905. *Essays on Four Plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Versnel, H. S. 1993. *Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Leiden: Brill.
- Vester, C. 2009. Bigamy And Bastardy, Wives And Concubines: Civic Identity In *Andromache*. In: J. R. C. Cousland & J. R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honor of Martin Cropp*, Leiden: Brill, pp. 293-305.
- Viccei, R. 2024. L'occhio di Euripide. Significati politici dell'arte e dell'architettura in *Troiane e Ione*. In: P. Brillet-Dubois, B. Nikolsky & A.-S. Noel (éds.), *Poétique et politique chez Euripide*, Paris : Classiques Garnier, pp. 425-445.
- Violi, P. 2014. *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.
- Vogel, Fr. (ed.). 1985. *Diodorus. Bibliotheca Historica*, vol. II. Stuttgart – Lipsiae: Teubner.
- Volli, U. 2000. *Manuale di semiotica*. Bari: Laterza.
- Vygotskij, L. S. 1966. *Pensiero e linguaggio*. Firenze: Universitaria – G. Barbèra.
- Vygotskij, L.S. 1980. *Il processo cognitivo*. Torino: Boringhieri.
- Wacquant, L. 2018. A Concise Genealogy and Anatomy of Habitus. In: T. Medvetz & J. J. Sallaz (eds.), *The Oxford Handbook of Pierre Bourdieu*, pp. 528-536.
- Wallace, M. B., & Figueira, T. J. 2011. Athens and Euboea in the Fifth Century: Toward a New Synthesis. In: D. W. Rupp & J. E. Tomlinson (eds.), *Euboea and Athens. Proceedings of a Colloquium in Memory of Malcolm B. Wallace (Athens 26-27 June 2009)*, Athens: The Canadian Institute in Greece, pp. 233-391.
- Weber, M. 1999. *Economia e società, 1: Teoria delle categorie sociologiche*. Torino: Edizioni di comunità.
- Webster, T. B. L. (ed.). 1970. *Sophocles. Philoctetes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wecklein, N. (ed.h9. 1912. *Ausgewählte Tragödien des Euripides. Zehntes Bändchen: Ion*. Leipzig – Berlin: Teubner.
- Wertsch, J. V. 2002. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge University Press.
- Wertsch, J. V. 2008. Collective Memory and Narrative Templates. *Social Research* 75.1, 133-156
- Wertsch, J. V. 2021. *How Nations Remember. A Narrative Approach*. Oxford University Press.
- West, M. L. (ed.). 1998-2000. *Homerus. Ilias*, voll. I-II. Stuttgart – Lipsiae: Teubner.

- Whitehead, D. 1986. *The Demes of Attica 508/7-CA. 250 B.C. A Political and Social Study*. Princeton University Press.
- Whitman, C. H. 1974. *Euripides and the Full Circle of Myth*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. 1875. *Analecta Euripidea*. Berolini.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. 1882. De Euripidis *Heraclidis* commentatiuncula. In: *Index Scholarum in Universitate Litteraria Gryphiswaldensi per semestre aestivum anni MDCCCLXXXII a die XV mensis Aprilis habendarum*, Gryphiswaldiae: Frid. Guil. Kunike.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (ed.). 1889. *Euripides. Herakles. Band I : Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. 1925. Lesefrüchte. *Hermes* 60.3: 280-316.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (ed.). 1926. *Euripides. Ion*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. 1967. „Plutarch als Biograph“, in U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Reden und Vorträge*, Band II, Dublin & Zürich, pp. 247-279.
- Wilkins, J. (ed.). 1993. *Euripides. Heraclidae*. Oxford University Press.
- Wilson, N. G. (ed.). 2007. *Aristophanis Fabulae*, t. I. Oxford University Press.
- Wilson, N. G. (ed.). 2015. *Herodoti Historiae, tomus II*. Oxford University Press.
- Wilson, P. 2000. *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge University Press.
- Winnington-Ingram, R. P. 1969. Euripides: Poiêtês Sophos. *Arethusa* 2.2, 127-142.
- Wittmann, M., & Holl, U. (eds). 2021. *Counter-Memories in Iranian Cinema*. Edinburgh University Press.
- Wohl, V. (ed.). 2014. *Probabilities, Hypotheticals, and Counterfactuals in Ancient Greek Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolff, C. 1965. The Design and Myth in Euripides' *Ion*. *HSPH* 69, 169-194.
- Woodbury, L. 1979. Neoptolemus at Delphi: Pindar, *Nem.* 7.30 ff. *Phoenix* 33.2: 95-133.
- Yoon, F. 2020. *Euripides: Children of Heracles*. London: Bloomsbury.
- Zaccarini, M. 2011. The Case of Cimon: The Evolution of the Meaning of Philolaconism in Athens. *Hormos* 3, 287-304.

- Zacharia, K. 1995. The Marriage of Tragedy and Comedy in Euripides' *Ion*. In: S. Jäkel & A. Timonen (eds.), *Laughter Down the Centuries*, Vol. 2, Turku: Turun Yliopisto, pp. 45–63.
- Zacharia, K. 2003. *Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*. Leiden – Boston: Brill.
- Zanotti, G. M. 2021. *Beyond Retribution: Re-theorizing Justice Through Greek Tragedy*. Doctoral Dissertation, University of Michigan.
- Zeitlin, F. I. 1986. Configurations of Rape in Greek Myth. In: S. Tomaselli & R. Porter (eds.), *Rape*, Oxford: Basil Blackwell, pp. 122-151.
- Zeitlin, F. I. 1989. Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*. *The Cambridge Classical Journal* 35, 144-197 (= 1996. *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago – London: The University of Chicago Press, pp. 285-338).
- Zeitlin, F. I. 1994. The Artful Eye: Vision, Ecphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre. In: S. Goldhill & R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 138-196.
- Zeitlin, F. I. 1996. *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Zerubavel, Y. 1995. The Multivocality of a National Myth: Memory and Counter-Memories of Masada. In: R. Wistrich & D. Ohana (eds.), *The Shaping of Israeli Identity*, London: Routledge, pp. 110-128.
- Ziegler, K. (ed.). 1969. *Plutarchus. Vitae Parallelae*, I.1. Leipzig : Teubner.
- Ziegler, K. (ed.). 1994. *Plutarchus. Vitae Parallelae*, II.2. Stuttgart-Leipzig.
- Zuntz, G. 1955. *The Political Plays of Euripides*. Manchester.

Abbreviazioni bibliografiche

- FgrHist* = Jacoby, F. (hrsg.). 1923-1958. *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Weidmann, 1923-1930; Leiden: Brill, 1940-1958.
- LSJ* = Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S., & McKenzie, R. 1996. *A Greek-English Lexicon* (9th ed. with rev. suppl.). Oxford University Press.

SEG = Chaniotis, A., Corsten, T., Papazarkadas, N., Paschidis, P., Stavrianopoulou, E., & Zellmann-Rohrer, M. W. (eds.). 1923–present. *Supplementum Epigraphicum Graecum* (Vol. 1–). Leiden: Brill.

TrGF = Snell, B., Kannicht, R., & Radt, S. (eds.). 1971–2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Vols. 1–5). Vandenhoeck & Ruprecht.