

Oddone Longo

*Euripide e il tempo**

Abstract

A reflection on the diverse declinations of time within Euripides' dramaturgy. From the "outer" time mastered, played and scaled with its accelerations, pauses and slowdowns, to the time the plot events require to be represented, the temporal dimension of the actual staging. There is, then, a time outside the theatrical time: a time which keeps on flowing when the tragic "daytime" is over, a fancied time beyond the end of the play.

Sulle diverse declinazioni del tempo nella drammaturgia di Euripide. Dal tempo "esterno", padroneggiato, giocato e anche graduato nelle sue accelerazioni, soste e rallentamenti, al tempo-durata, intrinseco al dispiegamento scenico della vicenda stessa, alla autentica dimensione temporale dello svolgersi degli eventi in scena, sino a un tempo che si colloca fuori dell'azione: un tempo che continuerà a scorrere dopo che la "giornata" tragica sarà conclusa, il tempo immaginato che si proietta oltre la fine del dramma.

*Time travels in divers paces with divers persons.
I'll tell you who time ambles withal, who time trots
withal, [...] and who he stands still withal.
Shakespeare, As you like it*

Ciò che prenderemo in considerazione sarà il tempo come "misura" dell'azione drammatica, come il ritmo, più o meno uniforme, o accelerato, o rallentato (come lo è il movimento), secondo il quale la vicenda tragica viene dall'autore o dal "regista" sviluppata e condotta al suo compimento, o *telos*. In sede di rappresentazione scenica una delle scelte che è lasciata all'arbitrio del regista è appunto quella del ritmo, della velocità da conferire alla rappresentazione, dei diversi tempi da imprimere alle varie parti del dramma e alla loro connessione.

Considereremo, per cominciare, due esempi, l'*Ifigenia in Tauride* e l'*Oreste*, due esempi paradigmatici di due scelte euripidee diverse, se non opposte, dei "tempi" dell'azione drammatica: questa può seguire, durante tutto il suo decorso, un ritmo uniforme, senza improvvisi cambiamenti di velocità, ed è il caso dell'*Ifigenia in Tauride*; ma può anche subire variazioni repentine, come accade nell'*Oreste*.

* È il testo della relazione presentata al Convegno di studi *Visioni dell'antico III* promosso dal Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte e in Storia dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze (Firenze, Facoltà di Lettere, Sala Comparetti, 7 ottobre 2011). Una diversa versione di queste pagine, edita per la prima volta nel 2002, si legge ora in O. Longo, *Saggi sulla civiltà greca. Storia, esegesi, filologia*, Bologna 2014, pp. 41-51. Ringraziamo lo studioso per la sua preziosa e costante collaborazione alla nostra rivista.

Nell'*Ifigenia* lo svolgimento della trama è lineare, continuo, sufficientemente prevedibile nei suoi successivi sviluppi, senza brusche rotture o colpi di scena; il riconoscimento fra Ifigenia ed Oreste appare un evento atteso, scontato quasi.

Anche lo scioglimento della vicenda avviene nell'*Ifigenia in Tauride* senza difficoltà, con un regolo balordo che si lascia gabbare fin troppo facilmente dai due eroi, così da strappare gli applausi del “loggione” a scena aperta. Insomma, l'*Ifigenia* è il dramma ideale per un pubblico che non voglia subire forti emozioni, e che attenda di vedersi srotolare davanti la vicenda nel meno inquietante dei modi e secondo la trama prevista.

Del tutto diversa è la situazione nell'*Oreste*; il dramma si divide grosso modo in due tempi, di cui il primo, che occupa buoni due terzi della tragedia (vv. 1-1098), si svolge all'insegna dell'immobilità, dell'inerzia, della lentezza, del trascinarsi delle cose e delle situazioni senza che si intraveda il risolversi dei nodi drammatici, malgrado l'urgenza della soluzione che incombe (tutto sarà deciso “in questo giorno”). Sono trascorsi sei giorni, da quando Clitennestra è stata uccisa, e Oreste è immobile sul suo lettuccio d'infermo, di folle, provvisoriamente addormentato.

L'azione ristagna nella duplice attesa dell'arrivo di Menelao e del pronunciamento con cui l'assemblea argiva deciderà della sorte dei due matricidi. Il tempo si trascina in queste attese, come Elettra sottolinea (vv. 201ss.): «la mia vita se ne sta andando già per la gran parte», «trascino senza fine il mio tempo», e come si coglie nella malevolente allusione di Elena alla protratta verginità della cognata (v. 72). E gli dèi si allineano a questa atmosfera d'inerzia, di ristagno dell'azione. Quando Menelao chiede ad Oreste, «e Apollo, che ti ha imposto il matricidio, non interviene in tuo aiuto?», Oreste risponde, «sta per agire, agirà, ma chi sa quando: così sono fatti gli dèi» (v. 420).

A questo primo tempo così pesantemente rallentato, ne segue un secondo (da v. 1098 alla fine) in cui tutte le virtualità d'azione possibili si scatenano all'improvviso, e le iniziative e le imprese si incalzano l'una dietro l'altra. Visto che è deciso che si muoia, esclama Pilade, almeno moriamo vendicandoci dei nostri nemici. E così, l'una dopo l'altra, abbiamo l'uccisione (miracolosamente sventata dalla divinità) di Elena all'interno del palazzo, con l'intermezzo del saltimbanco frigio, e poi l'agguato e la cattura di Ermione da usare come ostaggio per aver salva la vita, e ancora la scena finale in cui Menelao si trova a dover fare i conti coi tre congiurati che appaiono sul tetto del palazzo cui stanno per appiccare il fuoco. Il tutto concentrato entro l'ultimo terzo del dramma.

Questo, che abbiamo cercato rapidamente di illustrare in due esempi, è un tempo in un certo senso “esterno”, una misura del ritmo drammatico, che l'autore (ma con lui anche il *didaskalos*, il “regista”) possono padroneggiare e giuocare e anche graduare, nelle sue accelerazioni, soste e rallentamenti, così da ottenere sul pubblico l'effetto desiderato, il successo più convincente.

Ma c'è un altro tempo di cui vogliamo occuparci, ed è il tempo da intendersi questa volta come durata della vicenda rappresentata, il tempo-durata intrinseco al dispiegamento scenico della vicenda stessa. Con una considerazione solo apparentemente banale, Aristotele osserva nella *Poetica* come una delle differenze fra la storia e la poesia (quella epica, ma ciò vale altrettanto bene per quella drammatica) vada ravvisata nel fatto che nella storia l'esposizione, la narrazione riguardano non *una vicenda*, ma un determinato e concluso periodo di tempo. Lo storico narrerà tutto ciò che è accaduto entro quel periodo di tempo, dunque eventi che, anche quando accadono l'uno dopo l'altro, non per ciò sono necessariamente fra di loro connessi da una successione causale.

Il poeta epico (e quello tragico) narrano invece – o dovrebbero narrare, perché la maggior parte dei poeti, almeno di quelli epici, non lo fa – una vicenda unitaria, una *mia praxis*, e cioè una serie concatenata e continua di eventi che costituiscono tutti insieme un qualcosa che ha un principio, un mezzo e una fine legati insieme dall'intima coerenza propria, appunto, dell'opera di poesia. Il tempo, se inteso come estensione temporale, cronologica, ha dunque massima importanza e determinante nelle opere di storia, ma resta una componente accessoria, convenzionale in quelle di poesia. Tuttavia, si riscontra una rimarchevole differenza fra poesia epica e poesia tragica: la poesia epica non deve obbedire a limiti temporali, mentre alla tragedia si impongono dei limiti rigorosi di tempo per la vicenda “narrata”: essa deve svolgersi a un di presso «entro i limiti di una giornata».

La poesia epica è una poesia “aperta”, dove il rapsodo, o i rapsodi possono sempre di nuovo iniziare una vicenda la cui rilevanza poetica è data, non già da una compatta definizione nel tempo, ma, o almeno Aristotele così vorrebbe, dall'intima unità della trama. La “migliore” poesia epica sarà, appunto, non quella dei poemi ciclici, ma quella dell'*Iliade*, che narra un solo episodio della guerra di Troia, e questo entro un numero limitato di “giornate”, accostandosi con ciò alla tragedia, la cui vicenda deve svolgersi tutta «entro i limiti di una giornata».

L'azione della tragedia dunque occupa tempi limitati, il tempo al massimo di una giornata. Al di là di quelle che sono le circostanze prammatiche che impongono una tale limitazione, abbiamo in Euripide tracce consistenti di un fenomeno per cui la “giornata”, da mero indicatore temporale convenzionale, da mero “contenitore”, acquista una sua dignità e una sua indipendente forza drammatica, anzi, tragica.

In forma esplicita, e cioè attraverso la diretta enunciazione del poeta, ciò accade in cinque tragedie, *Alceste*, *Ecuba*, *Ippolito*, *Medea*, *Oreste*. In alcuni di questi drammi, in particolare nell'*Alceste*, nell'*Ippolito* e nell'*Oreste*, il “questo giorno” entro cui si deve concludere l'azione trascende il mero limite convenzionale aristotelico, per imporsi come vera e propria componente tragica della vicenda. In altri, come nella *Medea* (ma anche nelle *Fenicie*), il motivo del “questo giorno” viene da Euripide utilizzato e

sfruttato come *outil* drammaturgico, nella piena consapevolezza che si tratta di un artificio che vorremmo definire di carattere metateatrale.

Nell'*Alcesti* il “giorno presente” è quello che segna, *hic et nunc*, la fine del tempo – o almeno la fine del tempo della vita di Admeto (anzi di quella di Alcesti, che si è offerta di sostituirsi a lui nella morte). È «in questo giorno che il destino ha stabilito che essa muoia» (vv. 20s.), o come dice la stessa Alcesti: «è destinato ch'io debba morire, non domani né fra tre giorni, ma ora, in questo stesso istante» (vv. 320ss.). Il “tempo di un giorno”, entro cui l'intreccio tragico deve concludersi, è nell'*Alcesti* per intero consumato nell'attimo in cui Alcesti muore: una “distruzione del tempo” che, a meno di un miracolo, stronca dopo di sé ogni possibile futura “durata di vita” per i sopravvissuti; non c'è la possibilità di un tempo che continui a defluire *metà tò drama*, e Admeto ne prende subito coscienza, rendendosi conto che quello che gli rimarrà da vivere dopo la morte di Alcesti sarà un “tempo invivibile”, come già il coro anticipava al v. 242 (*abìoton*).

Saggiamente, dal suo punto di vista, che è poi quello della grande maggioranza degli uomini, Ferete, il padre di Admeto, si era rifiutato di stare al giuoco. Ferete, cui la vita «è dolce, anche se breve» (v. 693), il tempo della vita lo vuol vivere fino in fondo, in una vita il più lunga possibile – un desiderio di vivere che s'accresce via via che la morte, la morte naturale, s'avvicina. Rifiutandosi di morire al posto del figlio, Ferete respinge il tempo “tragico”, la cui fine è imminente, sovrastante, e opta per la “durata”, per la vita che si vive giorno per giorno, *kath'hemeran*.

Anche nell'*Ippolito* c'è il sovrapporsi fra l'“oggi” fittizio del dramma e il “questo giorno” tragico in cui scocca, questa volta non il destino, ma la volontà di un dio, Afrodite, che si fa premura d'informarci nel prologo (v. 22) che essa punirà Ippolito appunto «in questo giorno». Che ad architettare e a portare a termine la sua vendetta basti ad Afrodite “un giorno solo” è peraltro reso possibile dal fatto che la dea ha già predisposto gli eventi “da gran tempo”. L'“oggi”, il “questo giorno” dell'*Ippolito* è quello in cui convergono, per collidere e stroncare il tempo, le varie serie di fatti che ora si annodano insieme in un groviglio indistricabile: Ippolito che, contro le leggi di Afrodite, ha «conservato puro il suo corpo da ogni connubio fino a questo giorno» (v. 1003); la maledizione di Teseo, che chiede a Posidone che il figliastro «non sfugga a questo giorno» (v. 889); la vita di Fedra infine, che si condensa ora nello spazio di una giornata, ma il tempo di questa giornata è un tempo lungo, gravido di minacce, che si trascina nell'indugio (è già il terzo giorno che Fedra non parla e non tocca cibo), nell'attesa di qualcosa di sospeso che pure si compirà.

Un verso del coro esprime tutto questo nella domanda rivolta a Fedra, «quali attese ha per te questo tempo che consuma l'intera giornata?» (v. 369). Ma per Fedra, che ha deciso di por fine quanto prima ai propri giorni, il tempo è proiettato all'indietro, nel ricordo delle lunghe notti trascorse insonni, che non finivano mai (v. 375); e la “giornata” di Fedra, il “questo giorno” entro cui la sua vicenda dovrà compiersi, non

giunge neppure alla fine, perché Fedra si uccide uscendo di scena appena a metà del dramma (v. 776).

Ma ritorniamo al “questo giorno” drammaturgico, e vediamo l’uso che ne fa Euripide nella *Medea*. Nella *Medea* non c’è alcuna scadenza prefissata dal destino o dalla volontà divina, in virtù della quale gli esiti degli eventi debbano concludersi “in questo giorno”. Possiamo dunque dire che la “giornata” ha qui carattere meramente convenzionale ed estrinseco; e tuttavia Euripide introduce anche qui una scadenza di tempo – paragonabile a quella intimata da Teseo a Ippolito –, ed è la breve dilazione chiesta e ottenuta da Medea a Creonte prima che essa debba lasciare per sempre, in esilio, Corinto: v. 340 «lasciami rimanere qui ancora un giorno, questo giorno». E Creonte, che cade ingenuamente nella trappola tesagli dalla figlia del Sole, v. 355, «ebbene, se devi restare, resta ancora per un giorno solo». L’errore commesso da Creonte è sottolineato sarcasticamente dalla stessa Medea: «è giunto a tal punto di stoltezza, da concedermi di rimanere [...] per questo giorno – un giorno in cui farò cadere cadaveri tre dei miei nemici [...]» (vv. 371ss.). Insomma, abbiamo un Creonte che appare ignaro delle regole del giuoco tragico, e del pregnante valore drammatico del “questo giorno” – delle conseguenze funeste che avrà per lui la concessione a Medea di una dilazione d’una giornata prima dell’esilio.

Non credo che cadiamo in una sovrainterpretazione affermando che qui Euripide gioca molto sottilmente con lo spettatore, mostrando o scoprendo (un po’ come Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*) quelli che sono i “ferri del mestiere” di cui si servono correntemente i tragici. È un Euripide che fa qui dell’autentico metateatro, almeno per quella ristretta cerchia di spettatori o di lettori in grado di intenderlo.

Un altro autentico “pezzo di bravura”, dove Euripide scopre le sue carte di costruttore di drammi, è la scena delle *Fenicie* in cui Giocasta riceve dal messaggero la notizia dell’imminente (o forse già avvenuto) duello che vedrà cadere, mutuamente trafitti, Eteocle e Polinice; qui abbiamo, nello scambio di battute fra il messo e Giocasta, un progressivo restringersi dello spazio di tempo a disposizione, un incalzare del presente che ricaccia via via nel passato, nel già avvenuto, quanto un istante prima sembrava ancora affidato al futuro. Non possiamo che accennare a questa scena (vv. 1085ss.), ma crediamo di poter affermare che in essa Euripide dimostra tutta la propria abilità drammaturgica, giocando sul sottile confine che corre tra teatro e metateatro, nel faticoso e insistente “ritardando” con cui il messo cerca di dilazionare, quasi di minuto in minuto, la notizia funesta della morte dei due eroi tebani, di procrastinare quasi lo stesso scadere dell’evento.

Ci siamo trattenuti fin qui, per così dire, nel vestibolo del problema vero e proprio del tempo. Avevamo detto all’inizio che avremmo considerato in prima istanza il tempo come ritmo e spazio, più o meno convenzionale e fittizio, dell’azione drammatica, il tempo come il diverso ritmo con cui l’azione drammatica stessa scorre, o quella

porzione di tempo che il dramma ritaglia come occupata dallo svolgimento della trama, il “giorno drammatico”.

Ma il tempo è anche qualcosa di meno convenzionale: è anche l'autentica dimensione dello svolgersi degli eventi, nella loro successione più o meno semplice o complessa, a seconda che abbiamo di fronte un intreccio unidimensionale o a più dimensioni. Ciò che intendiamo si farà più chiaro se assumiamo ad oggetto dell'esame l'*Elena* dapprima, l'*Eracle* poi (dovremo lasciar fuori le *Baccanti*, che richiederebbero una trattazione a parte).

La complessità d'intreccio dell'*Elena* dipende per intero dal convergere e collidere di due distinte serie di eventi, separate sia nello spazio che nel tempo, e il cui soggetto, “Elena”, appunto, è un individuo unitario solo di nome, e non di fatto, perché sappiamo che ci sono *due* Elene, l'una, ma si tratta meramente di un'apparenza, di un *eidolon* per cui gli Achei hanno combattuto per dieci anni intorno alle mura di Troia; l'altra, e si tratta della vera Elena, quella che Zeus trasferisce di peso da Sparta all'isola di Faro per affidarla alla custodia di Proteo.

Come si pone nell'*Elena* il problema del tempo? Possiamo partire da v. 587, dove Menelao chiede alla protagonista: «com'è possibile che tu fossi al tempo stesso qui a Faro e a Troia?». La domanda di Menelao denuncia lo scandalo, l'inammissibilità di un decorso simultaneo, per il medesimo soggetto, di due serie temporali situate in due luoghi diversi. Fra le due serie temporali, il tempo degli eventi che si svolgono a Troia, nei dieci anni d'assedio, e quello di Faro, dove non accade, possiamo dire, quasi nulla, tranne l'instaurarsi con la morte di Proteo di una situazione incresciosa e di pericolo per Elena, insidiata da Teoclimeno, fra queste due serie temporali dunque, a quale dobbiamo riconoscere una priorità, una veracità?

La domanda non è gratuita. Sta di fatto che nell'*Elena* emerge una serie di precisazioni temporali che evidenziano fortemente il problema. V. 111 Elena chiede a Teucro: «quanto tempo è trascorso da quando Troia è stata espugnata?», sottolineando la “separazione” dei due luoghi e tempi; e Teucro risponde «sette anni circa», che vanno ad aggiungersi ai dieci dell'assedio (v. 114). Lo stesso computo cronologico è riproposto da Menelao, ma con una significativa variante: nel monologo di vv. 400ss. sembra che gli errori di Menelao sul mare prima di giungere a Faro, al presente, siano durati quanto l'assedio di Troia, ma poi nel dialogo con Elena questa cronologia viene ricondotta a coincidere con quella di Teucro: a vv. 775s. si parla di sette anni oltre ai dieci di Troia.

C'è insomma un confondersi e un accavallarsi di serie temporali, di cronologie, col divaricarsi delle storie delle “due Elene”. Un ancoraggio temporale è tuttavia certo, ed è la cronologia dell'arrivo della “vera” Elena a Faro: Elena infatti giunge a Faro da Sparta «prima che gli Achei giungessero a Troia» (v. 476). È a questo punto che le due serie temporali si scindono: Elena rimane a Faro, mentre il povero Menelao «insegue la donna che gli è stata rapita» (v. 50), anzi, aggiungiamo, il suo vano fantasma, intorno

alle mura di Troia. Tuttavia, con lo sbarco di Menelao a Faro, con l'ingresso nel tempo presente, nell'"oggi" del dramma (ma, si badi bene, nell'*Elena* il "questo giorno" non viene mai esplicitato), i due tempi giungono in qualche modo a ricomporsi: Elena riacquista il suo sposo, «di cui per lunghi anni aveva atteso il ritorno da Troia» (v. 651).

Abbiamo detto il presente: ebbene, è proprio nell'attimo dell'*anagnorisis* che questo presente si instaura sulla scena, e che i due tempi separati (il tempo di Troia e quello di Faro) si ricompongono. Dapprima Elena, quindi Menelao, sottolineano questa ricomposizione: Elena vv. 625s., «o Menelao, o il più caro fra gli uomini, lungo è stato il tempo trascorso da allora, ma la gioia è qui, ora, in quest'attimo» – e poco più innanzi aveva parlato di Menelao come dello «sposo che indugiava nel tempo» (v. 644) –, e Menelao vv. 652s. «anni innumerevoli che ho trascorso! E solo ora vengo a scoprire l'inganno della dea».

Così come esistevano due diversi livelli di realtà (una realtà "vera", quella di Elena a Faro, e una "apparente", quella di Elena a Troia), così vi erano anche due diversi decorsi temporali, quello storico-epico dell'assedio di Troia e del *nostos* degli Achei, ancorato a precise indicazioni temporali (10 + 10, o 10 + 7 anni), e quello di Elena a Faro, per cui una precisazione temporale-cronologica è insussistente (impossibile, e forse meglio inutile): Elena non fornisce mai un computo degli anni da lei trascorsi a Faro, che ci appaiono così come un tratto temporale indistinto e imprecisabile, che si catalizza solo nel momento della sua sovrapposizione al tempo di Menelao.

Il *nûn* del dramma, riconquistato nel momento dell'*anagnorisis*, pone un termine a questa schizofrenia temporale, facendo convergere nella riconquistata unione, e nella recuperata consapevolezza, di Elena con Menelao, la doppia realtà e la duplicità dei tempi. Non è un caso se dal v. 1032 in poi si instaura nello svolgimento della tragedia il tempo drammatico "regolare", lineare, prevedibile, il tempo del *mechanema* – quello dell'*Ifigenia in Tauride*, per intenderci –, quello che il pubblico si attendeva.

Ritorniamo, un'ultima volta, ad Aristotele. Una delle proprietà del tempo evidenziate dal filosofo nella sua riflessione è il carattere di "continuità" e di "irreversibilità", almeno finché si resti al mondo sublunare, e dunque al mondo umano, giacché il moto circolare – un moto che ritorna al punto di partenza – e dunque la reversibilità del tempo, si riscontra solo nell'ambito dei corpi celesti.

Se in Euripide c'è una tragedia sconvolgente, terrificante, questa è l'*Eracle*; più ancora di quanto lo siano le *Baccanti*, se non altro perché mentre la spaventosa fine di Penteo è giustificabile in quanto egli aveva rifiutato il culto dovuto a Dioniso, nel caso dell'*Eracle* abbiamo un eroe il cui tremendo destino non è l'esito di una colpa, ma dell'arbitrio divino, che interrompe il decorso della vita dell'eroe così come interrompe, con il secondo prologo recitato da Iris e Lyssa, l'azione drammatica.

Se volessimo far ordine nel tempo drammaturgico dell'*Eracle* non ne verremmo a capo, ci troveremmo a brancolare nel buio di una tenebra in cui la successione degli

eventi non obbedisce ad alcun ordine lineare, in cui il tempo è come impazzito. La serie temporale appare rovesciabile, non c'è più nulla di irreversibile: per tutta la prima parte del dramma, Eracle è dato per già morto, rapito alla vita dalle tenebre dell'Ade ove egli è disceso per ricondurre sulla terra Cerbero, il cane tricefalo. È questa l'ultima fatica impostagli da Euristeo, ma "ultimo" si ricopre di una risonanza tragica, quasi di morte, perché è da lungo tempo che Eracle è sceso all'Ade (si dice di lui addirittura che egli «è disteso accanto ad Ade», v. 145); di laggiù egli non fa ritorno, ed è come prigioniero nei recessi degli inferi, nella nera tenebra; la madre lo piange, leva il lamento funebre sullo sposo che è nelle case di Ade (v. 115), dispera di rivederlo mai più ritornare: «credi tu che egli mai ritornerà di sotterra? E chi mai fra i morti fece ritorno dall'Ade?!» (v. 297).

E i figli dell'eroe? I figli, su cui incombe la morte minacciata da Lico, stanno sulla scena addobbati già dei vestiti funebri, delle vesti e degli ornamenti che li accompagneranno sotterra, quando Lico (se sarà Lico) li avrà uccisi. Le vesti nere che essi indossano sono dei «paramenti di morte» (v. 549), e quando Eracle, inaspettatamente riemerso alla luce dal soggiorno infero dove tutti lo davano per sempre rimasto, li vede davanti a sé, si chiede: «che significa questo addobbo dei miei figli, che si addice a chi sta sotterra?» (v. 548). Vestire come morto chi è ancora vivo è la violazione di ogni cerimoniale e di ogni rituale funebre, è un anticipare la morte rovesciando la successione "naturale" degli eventi.

Il capovolgimento del percorso drammatico, per cui Eracle, l'atteso salvatore dei figli, e della sposa, e del vecchio padre, una volta ritornato in terra si farà invece l'implacabile uccisore dei suoi, è sottolineato da un momento in cui è come se il tempo dell'azione si arrestasse; c'è un vuoto di tempo nella descrizione del momento in cui la sanguinaria follia di Lyssa che gli si è attaccata addosso lo coglie. Vv. 930ss. «Nel momento in cui stava per immergere la torcia nell'acqua lustrale, a un tratto il figlio di Alcmena se ne stette fermo, in silenzio. E, poiché il padre restava immobile nei suoi indugi, i figli volsero verso di lui lo sguardo, ma egli non era più lo stesso [...]».

Quando poi, ridestatosi dall'accesso di follia sanguinaria, Eracle scorge intorno a sé i corpi nerovestiti della sposa e dei figli, egli percepisce come un'inversione nel tempo, e si crede ritornato nell'Ade (v. 1101 «non sarò per caso disceso un'altra volta nell'Ade?»), e quando infine ha ripreso coscienza, e si è reso consapevole della strage compiuta nell'accesso di follia, l'eroe non può che anelare alla morte, una morte che è vista come un ritorno «sotterra, là donde sono venuto» (v. 1247).

Credo che il miglior commento a questo sconvolgimento del percorso drammatico, a questo emergere di un tempo reversibile, in cui passato e futuro si sovrappongono e si confondono quasi in un presente che tuttavia sfugge sempre di mano, siano i versi che Anfitrione pronuncia rivolto al coro pochi istanti prima che Eracle compaia sulla scena, preannunciandone quasi gli imprevedibili svolgimenti (vv. 503ss.): «il tempo non mantiene / quel che uno s'attende: vola via / occupato soltanto di se stesso» (traduzione di Carlo Diano). Euripide riconosce qui al tempo una sua logica

intrinseca, che non è quella di una successione degli eventi che risponda all'attesa – alla prevedibilità e previsione – umana, ma una logica che trascende queste ultime. Di qui l'invito (che è lo stesso rivolto nell'*Alceste* da Eracle ebbro allo schiavo) a vivere “alla giornata”, cogliendo quel tanto di bene che la vita può dare: «la vita è breve, e cercate di trascorrerla quanto meglio è possibile, ogni giorno e ogni notte fuggendo la tristezza».

Ma c'è anche, nel teatro di Euripide, e vi accenneremo qui a conclusione delle nostre considerazioni, un tempo che si colloca “al di fuori dell'azione”, un tempo che continuerà a scorrere dopo che la “giornata” tragica sarà conclusa – il tempo, immaginato, che si proietta oltre la fine del dramma.

È il tempo della celebrazione delle “gesta” di Alceste (v. 445), il tempo della gloria e della celebrazione, il tempo dell'atto di valore che sopravvive a chi l'ha compiuto, come nell'epitafio tucidideo, e come, in Euripide, accade ancora nelle *Troiane*, nella *Medea* e nello stesso *Ippolito*: nelle *Troiane*, dove Ecuba proclama che «se un dio non avesse messo tutto sossopra, noi saremmo spariti senza lasciare argomento di canto per le muse di quelli che verranno in futuro» (vv. 1242ss.). Nella *Medea*, dove l'orrendo delitto della protagonista – l'uccisione dei suoi stessi figli – verrà in qualche modo riscattato in futuro (dunque ancora *metà tò drâma*) da una festa in cui sarà consacrato il ricordo dell'evento.

Nell'*Ippolito*, infine, dove (cito ancora nella traduzione di Carlo Diano)

da un anno all'altro il canto che le Muse
deteranno alle vergini
sempre nuovo farà il tuo ricordo,
e l'amore che Fedra ebbe per te
non cadrà nel silenzio e nell'oblio.