

Francesca Chiecchi

*Euripide, Eracle 734-62: interlocuzione ed esegesi**

Abstract

I codici **L** e **P** assegnano ad Anfitrione l'esecuzione della prima sezione epirrematica (vv. 740s.) del dialogo lirico-epirrematico in Eur. *HF* 734-62. Dal momento che Anfitrione ai vv. 731s. aveva annunciato la sua uscita di scena, la critica unanime considera errata tale attribuzione e assegna le sezioni epirrematiche del dialogo, così come quelle liriche, al solo coro, ipotizzando semmai un'alternanza coro/corifeo. L'analisi della scena nei suoi elementi stilistici e contenutistici, incrociata ad una riflessione sulle regole generali della drammaturgia, sia in direzione di un esame delle strutture compositive, che in considerazione delle fondamentali convenzioni teatrali, induce invero a ritenere corretta la lezione dei codici e ad assegnare ad Anfitrione almeno i vv. 740s. e i vv. 755s., in responsione tra loro.

Manuscripts **L** and **P** assign to Amphitryon the first epirrhematic section (vv. 740f.) of the lyric-epirrhematic dialogue in Eur. *HF* 734-62. Critics, since Amphitryon at 731f. announced his exit from the scene, are unanimous in considering this attribution wrong and think that both epirrhematic and lyric sections of the dialogue are performed by the chorus, probably with an alternation chorus/choryphaeus. Style and content of the scene, together with considerations about the general rules of theatre, with particular regard to the lyric-epirrhematic structure and to theatrical conventions, persuade to consider the lection of manuscripts correct and to assign to Amphitryon vv. 740f. as the symmetric vv. 755f.

Il passo del quale ci occupiamo è tramandato da **L** (Laurentianus 32.2), da **P** (Vaticanus Palatinus Graecus 287 + Laurentianus, Conventi Soppressi 172) e da una serie di codici *descripti*, scarsamente significativi per la ricostruzione del testo¹.

La scena ai vv. 734-62 è deputata alla rappresentazione dell'assassinio del tiranno Lico da parte di Eracle, un assassinio che si svolge *hic et nunc*, in uno spazio retroscenico comunicante con quello scenico², secondo una probabile convenzione che non consentiva la rappresentazione della morte violenta. Si tratta di un dialogo lirico-epirrematico dalla particolare collocazione: precede immediatamente il canto corale del

* Ringrazio vivamente Angela M. Andrisano, Guido Avezzù, Andrea Rodighiero e Paolo Scattolin per le preziose indicazioni e le stimolanti obiezioni che hanno migliorato in modo significativo il qui presente lavoro.

¹ Sui testimoni del dramma e sulla loro significatività ai fini della critica testuale si veda LEE (1988, vii-viii).

² Per una classificazione degli spazi del teatro greco si vedano ALLARDYCE (1972, 17-47); DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 5-160); BANU – UBERSFELD (1992); CRUCIANI (1998, in particolare pp. 73-80); LONGO (2003).

terzo stasimo, ma, prevedendo anch'esso l'intervento del coro, è da taluni considerato vera e propria apertura dello stasimo stesso³.

Eracle, ormai al di là di ogni speranza, ha fatto ritorno a Tebe; si manifesta ai propri familiari, il padre Anfitrione, la moglie Megara e i suoi figli, e viene da essi informato delle minacce di cui sono vittime da parte di Lico, usurpatore del trono, intenzionato a sterminare la discendenza dell'eroe per stornare da sé ogni possibilità di future ritorsioni. Di lì l'ideazione del *μηχάνημα*, grazie al quale sarà possibile eliminare il tiranno: egli sarà fatto entrare all'interno della reggia col pretesto di chiamare Megara e i suoi figli alla morte, ma non troverà loro ad attenderlo, bensì Eracle stesso, pronto ad ucciderlo. Mentre Eracle nello spazio retroscenico è impegnato nell'assassinio di Lico, lo spazio visibile del teatro è occupato dal coro e, come dimostreremo, da Anfitrione, che seguono e commentano quanto sta accadendo.

Una volta che Lico è entrato nella reggia, anche Anfitrione dichiara di volerlo seguire per assistere di persona alla sua morte. Immediatamente dopo tale dichiarazione di intenti inizia la vera e propria sezione lirico-epirrematica⁴:

	731	Am. εἶμι δ', ὡς ἴδω νεκρὸν πίπτοντ'. ἔχει γὰρ ἡδονὰς θνήσκων ἀνὴρ ἔχθρὸς τίνων τε τῶν δεδραμένων δίκην.	
A	στρ.α	734-5	Xo. μεταβολὰ κακῶν· μέγας ὁ πρόσθ' ἀναξ πάλιν ὑποστρέφει βίοντον ἐξ Ἴαιδα ἴτω δίκαια καὶ θεῶν παλίρρους πότμος	doch+doch doch+doch ia.dim ⁵ +doch
B		740	- ἦλθες χρόνῳ μὲν οὐ δίκην δώσεις θανῶν, ὑβρεῖς ὑβρίζων εἰς ἀμείνονας σέθεν.	ia.trim. ia.trim.
C			- χαρμοναὶ δακρύων ἔδοσαν ἐκβολάς· πάλιν ἔμολεν,	ia.dim ⁶ +doch ia ⁷
		745	ἂ πάρος οὐποτε διὰ φρενὸς ἤλπισ' ἄν παθεῖν, γὰρ ἀναξ.	doch+doch doch
D			- ἄλλ', ὦ γεραιοί, καὶ τὰ δωμάτων ἔσω σκοπῶμεν, εἰ πράσσει τις ὡς ἐγὼ θέλω.	ia.trim ia.trim
			Lu. (ἔσωθεν) ἰὼ μοί μοι.	exclam.

³ Secondo BOND (1988, 255) «The third stasimon proper begins at 763 [...]. 734-761(2) is best regarded as a prelude». Nel *Conspectus metrorum* di LEE (1988, 54) la scena è separata dal terzo stasimo e viene indicata come «Systema epirrhematikon». WILAMOWITZ-MOELLENDORF (1959, 164ss.) la commenta, invece, come prima coppia strofica delle tre che compongono il quarto canto corale (parodo inclusa).

⁴ Si riporta di seguito il testo dell'edizione critica di LEE (1988) con relativo *Conspectus metrorum* e apparato critico selezionato. Le lettere maiuscole a margine sono mie.

⁵ Si tratta per Lee di un ia.dim⁶; è forse preferibile, tuttavia, intendere la sequenza come ia+cr.

⁶ Se leggiamo il v. 742, così come il suo corrispondente 757, come un dimetro giambico, dobbiamo ritenerlo acefalo e sincopato. Forse preferibile, anche in questo caso, pensare ad una sequenza cretica (cr+cr).

⁷ Se si intende il verso come monometro giambico si deve presupporre il blocco della sinafia, oppure è possibile anche qui ipotizzare la presenza di un cretico olosoluto.

A ¹	ἀντ.α	750	-	τόδε κατάρχεται μέλος ἐμοὶ κλύειν φίλιον ἐν δόμοις· θάνατος οὐ πόρσω. βοᾷ φόνου φροίμιον στενάζων ἄναξ.	doch+doch doch+doch ia.dim+doch
			Λυ.	(ἔσθθεν) ὦ πάσα Κάδμου γαί', ἀπόλλυμαι δόλω.	ia.trim.
B ¹		755	-	καὶ γὰρ διώλλυς· ἀντίποινα δ' ἐκτίνων τόλμα, διδούς γε τῶν δεδραμένων δίκην.	ia.trim. ia.trim.
C ¹			-	τίς [ὁ] θεοὺς ἀνομία χραίνων, θνατὸς ὦν, ἄφρονα λόγον οὐρανίων ἱμακάρων· κατέβαλ' ὡς ἄρ' οὐ σθένουσιν θεοί;	ia.dim+doch ia doch+doch doch
D ¹		760	-	γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβῆς ἀνὴρ. σιγᾷ μέλαθρα· πρὸς χοροὺς τραπώμεθα. [φίλοι γὰρ εὐτυχούσιν οὐς ἐγὼ θέλω.]	ia.trim ia.trim ia.trim

734-62: inter hemichoria divisit anonymus, paragraphos posuit Murray; **736:** ἐξ Ἄϊδα Wilamowitz; ἐς Αἶδαν **P**; εἰς (in ras.) Αἶδαν **L**; **740-1:** choro tribuit Tyrwhitt; Amphitryoni **L P**; **745:** ἤλπισ' ἄν Pflugk; ἤλπισε **L P**; **747:** γεραιοί Kirchhoff; γεραιέ **L P**; **752:** πόρσω Nauck, πρόσσω **L P**; **757:** ὁ del. Bothe; θνατὸς Diggle, θνητὸς **L**; **759:** μακάρων corruptum; **762:** del. Nauck.

La scena in questione presenta alcuni elementi di complessità. Da un punto di vista strutturale ci troviamo di fronte ad una sizigia con andamento lirico-epirrematico, dato dalla regolare alternanza di sezioni liriche, in prevalenza costituite da docmi, e di sezioni non liriche, in trimetri giambici; nello specifico troviamo sia nella strofe che nell'antistrofe l'alternarsi di due λυρικά (rispettivamente A – C e A¹ – C¹) e due ἐπιρρήματα (rispettivamente B – D e B¹ – D¹). Dal punto di vista dell'esecuzione drammaturgica le voci dei personaggi provengono da due spazi distinti, ora da quello visibile al pubblico, sia esso la scena o l'orchestra, ora da quello retroscenico.

L'esame dei dialoghi lirico-epirrematici conservatici nei superstiti drammi eschilei, sofoclei ed euripidei lascia individuare la costante, che qui solo parrebbe disattesa, di un'alternanza coro/attore nei turni di parola di tali sistemi interlocutivi, corrispondente all'alternanza formale tra sezioni liriche e sezioni epirrematiche (o viceversa)⁸. Se in *HF* 734-62 non è di fatto assente un attore con funzione di agente epirrematico, individuabile in Lico, che interviene due volte, la prima con

⁸ WILAMOWITZ-MOELLENDORF (1959, 164 e 169) dà per scontato che, esclusi i trimetri pronunciati da Lico, l'intera sezione sia eseguita dal coro, ora all'unisono, ora nella persona del corifeo. BOND (1988, 255) nota, invece, l'anomalia: «An epirrhematic sequence owes its nature to the alternation of actor and chorus; but apart of Lycus' death cries the whole of 734-761(2) is delivered by the chorus», per la quale trova una prevedibile soluzione ipotizzando che i trimetri siano pronunciati dal solo corifeo, mentre le sezioni liriche siano eseguite dal coro nel suo insieme, «which gives a similar alternation». Sulla stessa linea BARRETT (2007, 416), che ritiene le *notae personarum* Αμφ. e Χορ. rispettivamente al v. 740 e al v. 742 frutto di un'errata interpretazione di originarie *paraphoi* indicanti il cambio di interlocutore.

un'esclamazione (v. 749), la seconda appunto con un trimetro giambico (v. 754), è d'altra parte indubbio che tali interventi vadano considerati estranei alla struttura strofica della scena, mentre le vere e proprie sezioni epirrematiche, ovvero i trimetri in responsione tra loro, alternati ai docmi e allo stesso tempo sintatticamente distinti da essi, sono unanimemente assegnati dalle moderne edizioni critiche al coro o ad uno dei suoi elementi, proprio come le sezioni liriche. Non così, però, la lezione di **L** e **P**, che attribuiscono la prima coppia di trimetri (vv. 740s.) ad Anfitrione, apponendo la *nota personae* in margine al v. 740, e che sembrano così suggerire per il dialogo lirico-epirrematico un impianto 'tradizionale' dato dall'alternanza coro/attore⁹.

A considerare errata l'indicazione della sigla del manoscritto fu per primo Tyrwhitt¹⁰, il quale notava come fosse impossibile che Anfitrione parlasse in questo punto, dato che aveva appena lasciato la scena per entrare nella reggia ad assistere direttamente all'assassinio di Lico, come da lui stesso annunciato al v. 731 (εἶμι δ', ὡς ἴδω νεκρόν). Egli, quindi, assegnò al corifeo i due trimetri attribuiti ad Anfitrione, al pari degli altri della scena, mentre ritenne che le sezioni liriche fossero eseguite dal coro nel suo insieme. La proposta fu accolta nella sostanza da Hermann, che nella *Praefatio* della sua edizione dell'*Eracle*¹¹ si soffermò specificamente su questo problema testuale e, quindi, sull'interpretazione generale della scena, consacrando di fatto il rifiuto della lezione di **L** e **P** in tutte le edizioni critiche uscite da allora fino ai nostri giorni. Hermann, pur riconoscendo a Tyrwhitt il merito di aver individuato l'errore nel manoscritto, non fu però concorde con lo studioso sull'assegnazione all'unica persona del corifeo di tutte le sezioni epirrematiche. I trimetri in **D**, infatti, implicavano dal suo punto di vista la presenza di due componenti del coro che agissero individualmente – l'uno (**X**) per esortare l'altro (**Y**) ad entrare nella reggia – i quali, entrati effettivamente a palazzo per assistere all'assassinio, ne sarebbero poi usciti per spartirsi anche i trimetri in **D**¹, l'uno (**Y**) per annunciare al coro l'avvenuta morte del tiranno, l'altro (**X**) per dare il via al canto e alla danza corale. Questi due personaggi avrebbero dovuto essere altresì distinti da un terzo (**Z**), probabilmente coincidente con la figura del corifeo, al quale si sarebbero dovuti assegnare i trimetri in **B** e **B**¹, accomunati dall'apostrofe a Lico e affini nei toni. I docmi, del resto, non sarebbero stati eseguiti, come riteneva Tyrwhitt, dal coro nel suo insieme, ma da coppie di coreuti: nonostante le sezioni liriche siano quattro, Hermann ritenne infatti di poter individuare sei parti distinte – smembrando in due il primo

⁹ Metodologicamente è importante precisare che non si intende qui sostenere l'attribuzione ad Anfitrione dei vv. 740s. ritenendo aprioristicamente corretta l'indicazione della *nota personae*, visto che tali sigle – come autorevolmente ci avverte DI BENEDETTO (1961, 306) – sono spesso inattendibili e apposte in epoca di molto successiva a quella della messa in scena, quanto piuttosto, per converso, non presupporre altrettanto aprioristicamente che la sigla sia sbagliata, valutando la possibilità di interpretare la scena in modo diverso da come è stato finora fatto.

¹⁰ La proposta di Tyrwhitt è riportata nella sezione *Emendationes in Euripidem* (p. 171) in appendice a MUSGRAVE (1762).

¹¹ HERMANN (1810, xiv-xvii).

λυρικών della strofe e dell'antistrofe – e di assegnare appunto a due coreuti alla volta l'esecuzione di queste sezioni. I coreuti coinvolti nei λυρικά sarebbero stati quindi 12, che, uniti ai 3 che parlavano e agivano singolarmente, avrebbero formato un coro completo di 15 elementi.

L'interpretazione hermanniana è la prima, per quanto mi è stato possibile vedere, ad abbinare all'analisi testuale un approccio che tenga conto anche degli aspetti più squisitamente performativi della rappresentazione teatrale¹²; tuttavia, nel proporre una distribuzione delle parti apparentemente perfetta, in cui tutti i conti tornano a scalzare definitivamente quella *nota personae* in **L** e **P**, la ricostruzione del filologo solleva alcune questioni di non secondaria importanza, che fanno vacillare un'impalcatura così ben costruita. È davvero pensabile, per esempio, che due coreuti, manifestata da parte di uno di essi l'intenzione di entrare nella reggia nel bel mezzo dell'assassinio, traducano effettivamente in azione tale intento? Ed è davvero «necessario»¹³ che gli stessi tornino in scena, sempre per loro iniziativa, ad annunciare l'avvenuta morte di Lico?

I più recenti studi sul ruolo del coro e del corifeo hanno dimostrato come, nella convenzione teatrale, sia ad essi interdetta qualsiasi possibilità di prendere concrete iniziative che influiscano in qualche modo sulla *Handlung* drammatica¹⁴. La rappresentazione per così dire 'agita' della morte costituisce indubbiamente un momento di forte *pathos*, che spesso trova espressione anche nel manifestato desiderio da parte del coro o del corifeo di intervenire sui fatti che si stanno compiendo; tale desiderio, tuttavia, non si traduce mai in azione. Il modello per questo tipo di situazione scenica ci è fornito da Aesch. Ag. 1343ss.: Agamennone sta per essere ucciso all'interno del palazzo e le sue urla raggiungono la scena. I coreuti, dividendosi tra di loro le battute, si interrogano sul da farsi, non sanno se entrare a palazzo o no, finché la

¹² La centralità del testo drammatico è stata messa in discussione in maniera sistematica e significativa solo a partire dagli studi generali di semiotica teatrale sviluppatasi intorno agli anni Settanta del secolo scorso: UBERSFELD (1977 e 1981), confluiti poi nell'ed. rivista ed aggiornata in 3 voll. del 1996 e disponibili in trad. it in UBERSFELD ([1984] trad. it. di UBERSFELD [1977]) e UBERSFELD ([2008 trad. it. di UBERSFELD [1996, vol. II]); ELAM (1980). Sulla loro scorta l'indagine più specificatamente rivolta al teatro greco antico è stata indotta ad una valorizzazione della natura performativa dell'opera teatrale che negasse al testo l'importanza assoluta di cui fino ad allora aveva goduto e si aprisse all'analisi degli elementi non propriamente linguistici, ontologicamente implicati nella *performance*, primo tra tutti quello spaziale. Per alcune riflessioni teoriche sull'argomento si vedano BROOK (1968); TAPLIN (1977); ISSACHAROFF (1981); EDMUNDS (1996, in particolare pp. 15-38); WILES (1997 e 2000); AVEZZÙ (2003, in particolare pp. 22-29). Per la concreta applicazione delle stesse nell'analisi drammaturgica si vedano, in aggiunta ai testi già citati, ANDRISANO (2002); BERTOLASO (2005).

¹³ HERMANN (1810, xv-xvi): «Hos, igitur, caeso Lyco, rem reliquis indicare necesse est: idque illi faciunt; et sic quidem, ut is, qui antea tacitus cum altero abierat, pronunciet versum 756. (= 760) eique alter, qui hunc antea secum avocaverat, versibus 757. 758. (= 761-62) succedat».

¹⁴ HOSE (1990, in particolare I, 287-98); DETTORI (1992, 23-51); RIEMER (1999). Quest'ultimo, in particolare, occupandosi specificamente della funzione del coro nella drammaturgia sofoclea – ma il principio mi pare estendibile anche al teatro euripideo, fatti salvi i casi di vera e propria uscita di scena del coro – individua come tratto distintivo tra coro e attore i rispettivi spazi di competenza, affermando come al coro sia sempre interdetta la possibilità di agire nello spazio retroscenico: «Nie handelt der Chor selbst im Bereich hinter der Bühne» (p. 91).

comparsa di Clitemnestra dinanzi alle porte aperte della reggia non chiarisce definitivamente che l'omicidio si è consumato. Passando in rassegna i casi euripidei si nota come il meccanismo si riproponga in buona sostanza identico: in *Med.* 1271-81 il coro esprime la volontà di entrare a palazzo per salvare i figli dalle mani assassine della madre, ma poi non entra; in *Hipp.* 776-81 la nutrice chiede alle donne del coro di entrare nella reggia per togliere i lacci dell'impiccagione a Fedra, ma l'arrivo di Teseo è espediente che concorre a bloccare il loro ingresso; in *Hec.* 1041s. le donne del coro vorrebbero entrare nella tenda per dare man forte a Ecuba contro Polimestore, ma l'uscita dalla tenda di Ecuba stessa frena il loro intervento; infine in *Or.* 1251-68 Elettra chiede al coro di controllare le vie di accesso al palazzo per bloccare l'arrivo di qualche persona che possa impedire l'assassinio di Elena, ma il coro, che manifesta qui un'autonomia ancor più ridotta che in altre tragedie¹⁵, presume soltanto di avvistare qualcuno: la sua interdizione ad influire sull'intreccio, infatti, non gli permette di giocare un ruolo così attivo da annullare gli effetti sull'azione drammatica di un potenziale disturbatore.

In simili situazioni sceniche, inoltre, le urla retrosceniche della vittima diventano segnale convenzionale della sua morte e, quindi, del successo dell'assassinio¹⁶, rendendo di fatto inutile e superfluo il ruolo 'tecnico' del corifeo quale ricettore/fornitore di informazioni. Più che immaginare, quindi, che due componenti del coro prendano l'iniziativa di entrare a palazzo e, dopo aver assistito all'omicidio, escano per dare notizia di quanto accaduto, mi pare preferibile pensare che le prime urla di Lico provenienti dallo spazio retroscenico (v. 749) costituiscano di per se stesse il segnale del successo dell'impresa ed abbiano semmai la funzione di bloccare l'intenzione del corifeo di entrare a palazzo – sempre ammesso che sia lui a pronunciare i vv. 747s. – e di riportare il ruolo del coro alle sue convenzionali competenze.

Mi pare opportuno, allora, riconsiderare l'intero svolgersi della scena, tentando di incrociare in maniera coerente le caratteristiche strutturali del dialogo lirico-epirrematico con gli aspetti legati alle convenzioni drammatiche del teatro greco antico ed infine con la *facies* con cui questo testo ci è stato conservato dalla tradizione manoscritta. Si tratta di un approccio tanto complesso quanto irrinunciabile, che da una parte deve tener conto delle questioni testuali, stilistiche e di coerenza drammatica interne all'*Eracle* e alla scena in oggetto, e dall'altra deve assumere una prospettiva di più ampio respiro, che guardi alle regole generali della drammaturgia, sia in direzione di un esame delle strutture compositive, che in considerazione delle fondamentali convenzioni teatrali.

¹⁵ ANDRISANO (2008, 120) osserva come nella relazione intercorrente tra Elettra e le donne del coro queste ultime «costituiscono drammaturgicamente la 'fazione' di Elettra, un séguito che ne condivide l'ideologia, un coro privo di autonomo sentire».

¹⁶ Cf. Eur. *Med.* 1271-81; *El.* 1165-71; *Or.* 1296-1310.

Iniziamo ora dall'analisi contenutistica e stilistica del solo dialogo lirico-epirrematico (vv. 734-62), lasciando per il momento da parte quell'annuncio di uscita di scena pronunciato da Anfitrione poco prima, al v. 731, responsabile primo dell'intervento della critica sulla tradizione manoscritta.

All'inizio della strofe (sezione A) il coro sottolinea, anche attraverso il ricorso insistito a parole che appartengono all'area semantica del cambiamento (μεταβολά, πάλιν, παλίρρους) come sia in atto un rovesciamento della sorte. La prima frase (v. 734) è breve e nominale; il sostantivo μεταβολά, parola chiave posta a inizio di verso, è un astratto. Subito dopo si danno le ragioni di tale rovesciamento: colui che un tempo era re, ovvero Eracle, è di nuovo tornato dall'Ade¹⁷ e può quindi garantire protezione alla sua famiglia, così prepotentemente minacciata da Lico. In questo modo, continua il coro, si ripristina per volere degli dei una situazione di giustizia. Il v. 739 chiude la prima sezione lirica riprendendo la struttura sintattica dell'apertura: è monofrastico, nominale e i due sostantivi che fungono da soggetto sono astratti e posti in posizione enfatica a inizio e a fine verso (δίκη e πότμος)¹⁸. Il successivo *couplet* di trimetri (sezione B) segna un brusco stacco sia stilistico che tematico rispetto alla sezione precedente. Chi parla si rivolge a Lico in maniera diretta, utilizzando la seconda persona singolare (ἦλθες, δώσεις) e si compiace del destino di morte cui andrà presto incontro il tiranno. Della giustizia non viene qui invocata la sua capacità di garantire il bene a chi agisce in conformità delle sue leggi, bensì quella di portare il male a chi le infrange. La figura etimologica ὕβρεις ὑβρίζων del v. 741 riprende l'ὕβριν θ' ὑβρίζεις pronunciato al v. 708 da Anfitrione, mentre il participio θανών rievoca l'analogo θνήσκων pronunciato sempre da Anfitrione al v. 732¹⁹. Le differenze di tono tra la sezione lirica e quella epirrematica sono talmente evidenti che Dziatzko ipotizzò che fosse andato perduto un verso pronunciato nello spazio retroscenico da Lico immediatamente prima del v. 740²⁰. In questo modo egli poteva

¹⁷ Si accoglie al v. 736 la congettura ἐξ Ἄιδα proposta da Wilamowitz. Come chiarisce BOND (1988, 256) l'espressione μέγας ὁ πρόσθ' ἄναξ del v. 735 va sicuramente riferita a Eracle e non a Lico, che al momento è ancora vivo e sul quale stonerebbe l'aggettivo μέγας, in posizione predicativa, anche qualora venisse interpretato in chiave ironica. In questo modo, però, è impossibile ritenere ὁ πρόσθ' ἄναξ soggetto di ὑποστρέφει... ἐς Ἄιδαν (L). D'altra parte l'idea di porre una pausa forte dopo ἄναξ e trasformare ὑποστρέφει in ὑποστρέφῃ (2^a persona singolare dell'indicativo, diatesi media), da intendersi rivolta a Lico, non piace perché la forma media non è adatta all'allusione metaforica alla corsa con i cavalli cui il verbo rimanda quando non è usato assolutamente. La correzione di Wilamowitz da ἐς Ἄιδαν a ἐξ Ἄιδα pare, quindi, la meno invasiva e al contempo la più soddisfacente.

¹⁸ Se si accoglie la lettura di DIGGLE (1981) (739: ἰὼ δίκη καὶ θεῶν παλίρρους πότμος).

¹⁹ Queste corrispondenze testuali sono state opportunamente osservate anche da BOND (1988, 258). Nella scena che precede la sezione lirico-epirrematica Lico ordina ad Anfitrione di entrare a palazzo e di intimare a Megara e ai suoi figli di uscire per essere uccisi. Il vecchio, consapevole della fine che sarebbe di lì a poco toccata al tiranno, approfitta dell'occasione per rinfacciargli la sua arroganza (v. 708) e si rifiuta di andare a chiamare i suoi familiari, costringendo Lico stesso ad entrare a palazzo, dove ad attenderlo ci sarà Eracle. Immediatamente dopo l'uscita di scena del tiranno, Anfitrione pregusta il piacere di vederlo morire (v. 732).

²⁰ DZIATZKO (1866).

contemporaneamente spiegare il brusco passaggio dalla terza alla seconda persona e ripristinare la simmetria mancante tra strofe e antistrofe creando una responsione con il v. 754. Quanto dice il coro all'inizio dell'antistrofe, tuttavia, sembra confutare la sua tesi e lasciare intendere che l'interiezione di Lico al v. 749 sia il primo suo intervento a giungere dallo spazio retroscenico sulla scena²¹. La successiva sezione lirica (C) si apre nuovamente con una parola astratta (χαρμοναί), che esprime la natura del mutato sentimento del coro di fronte agli sviluppi dell'azione; mantiene l'utilizzo della terza persona²² e ripropone alcuni dei temi della precedente sezione lirica, quali il rovesciamento della sorte (viene ripetuto πάλιν al v. 744 e si rievoca il passato in opposizione al presente con l'avverbio πάρος al v. 745) e il ritorno di Eracle. Un medesimo andamento sembra ripresentarsi nelle prime tre sezioni dell'antistrofe, pur considerando che a variare la situazione intervengono ora le parole di Lico provenienti dallo spazio retroscenico. Nella prima sezione lirica dell'antistrofe (A¹) il coro reagisce con gioia controllata alle grida di dolore di Lico – definite μέλος ἐμοὶ κλύειν / φίλιον (vv. 751s.) – e allo stesso tempo ne interpreta razionalmente il significato, spiegando come esse siano il segnale della morte ormai vicina del tiranno. L'uso della terza persona si mantiene in tutta la sezione e conferisce all'intervento del coro un tono di superiore distacco rispetto a quanto si sta consumando nel retro-scena. La successiva coppia di trimetri giambici (B¹), invece, pronunciata immediatamente dopo un secondo intervento di Lico (v. 754), ripropone il brusco passaggio di toni che già è stato riscontrato nella strofe. Chi parla si rivolge a Lico in seconda persona (διώλλυς), peraltro con ripresa lessicale delle sue precedenti parole (ἀπόλλυμαι)²³, e sottolinea nuovamente il concetto della giusta punizione cui il tiranno andrebbe incontro dopo essersi tante volte comportato in modo sfrontato con chi era più debole di lui. Il verbo composto ἐκτίνων del v. 755 e l'espressione διδοὺς γε τῶν δεδραμένων δίκην del v. 756 sono una ripresa pressoché puntuale delle ultime parole pronunciate da Anfritrone prima della scena lirico-epirrematica, al v. 732 (τίνων τε τῶν δεδραμένων δίκην). Infine, nella successiva sezione lirica (C¹), con

²¹ V. 751: τόδε κατάρχεται μέλος; v. 753: φόνου φροῖμιον στενάζων ἄναξ.

²² La presenza della terza persona sarebbe interrotta dall'uso di una prima persona solo al v. 745, se si accoglie, come sarei incline a fare, la congettura di Pflugk ἤλπισ(α) ἄν al posto del trådito ἤλπισε. La lezione di L parrebbe motivata (così anche BOND [1988, 259]) dall'errata identificazione del γὰς ἄναξ al v. 746 con Lico – inteso come soggetto della relativa introdotta da ἄ (“cose che il re di questa terra mai prima si immaginò in cuore di subire”) – proprio come errata fu l'identificazione con Lico del μέγας ὁ πρόσθ' ἄναξ al v. 735. Tale interpretazione, tuttavia, lascia in sospeso il πάλιν ἔμολεν del v. 744. Pflugk risolverebbe il problema proponendo sia il passaggio dalla terza alla prima persona, sia una diversa punteggiatura grazie alla quale γὰς ἄναξ si riferirebbe a Eracle e sarebbe il soggetto di ἔμολεν (“di nuovo ha fatto ritorno – cosa che mai prima avrei sperato in cuore – il re di questa terra”). Che il coro poi chiami in causa se stesso, esprimendo i suoi sentimenti, non pare fuori luogo e trova un parallelo proprio all'inizio dell'antistrofe quando esso parla di un canto dolce alle proprie orecchie, utilizzando il pronome di prima persona (vv. 751-52: μέλος ἐμοὶ κλύειν / φίλιον)

²³ La ripresa lessicale è presente anche nel dialogo lirico-epirrematico cui Euripide ricorre per la rappresentazione dell'infanticidio in *Med.* 1271-79 e crea un contatto tra i fanciulli che stanno nello spazio retroscenico e il coro, disposto nell'orchestra. Si veda in proposito RODIGHIERO (2003, 121).

una interrogativa retorica, il coro sancisce un principio generale, secondo cui è folle chi tra gli uomini non riconosce il potere agli dei. La menzione degli dei chiude la sezione C¹ dell'antistrofe, così come aveva aperto la sezione A della strofe, conferendo ai primi tre movimenti di strofe e antistrofe una struttura circolare.

Gli elementi fin qui considerati inducono a ritenere verosimile l'attribuzione ad Anfitrione sia dei vv. 740s., confermata dalla tradizione manoscritta, sia dei vv. 755s., sui quali **L** e **P** non si pronunciano, ma per i quali è facile ipotizzare il medesimo locutore dei vv. 740s., vista la struttura responsiva della scena lirico-epirrematica. Le differenze stilistiche e di contenuto riscontrate tra le parti liriche e quelle epirrematiche, pur intrinseche alla loro forma, non possono a mio avviso rimandare ad un medesimo carattere e nemmeno essere spiegate con una divisione delle battute tra coro e corifeo: quest'ultimo è parte del coro a tutti gli effetti e condivide con il gruppo cui appartiene i medesimi pensieri e i medesimi sentimenti. La ripresa all'interno dei trimetri giambici di parole poco prima pronunciate da Anfitrione lascia inoltre pensare che quei distici vadano assegnati a lui: la scena in questione, infatti, non costituisce un *a sé*, ma ripropone e per certi versi enfatizza le dinamiche relazionali tra i personaggi già impostate all'inizio del dramma. Sia il coro che Anfitrione desiderano la morte di Lico, ma il primo, da una prospettiva più elevata e distaccata, vede in essa la logica manifestazione terrena di una Giustizia universale e cosmica di cui gli dei sono garanti; il secondo, invece, che possiede un ricordo ancora vivo dell'atteggiamento arrogante e minaccioso di Lico verso la sua famiglia, è animato da un personalissimo sentimento di odio e da un forte desiderio di vendetta, che trovano adeguata espressione formale nell'impiego della seconda persona, nella ripresa lessicale e nell'insistenza sul concetto di punizione. L'effetto volontariamente sortito dal poeta è quello di un'amplificazione al massimo grado del sentimento di gioia per la morte del tiranno, grazie al fatto che tale sentimento è alimentato da una doppia linfa, una più nobile, di carattere morale (il trionfo della giustizia sull'arroganza e la prevaricazione), di cui è espressione il coro, e una più individualistica, di carattere edonistico (il piacere di vedere il proprio nemico schiacciato e impotente), di cui è espressione Anfitrione.

Come spiegare, allora, la dichiarazione di intenti ai vv. 731s.? Visto che l'analisi fin qui condotta ci porta a pensare che gli ἐπιρρήματα in **B** e **B**¹ siano eseguiti da Anfitrione, l'annuncio di uscita di scena del vv. 731s., anziché costringerci a negargli l'esecuzione di quelle battute, potrebbe semmai sollevare la questione se tale esecuzione venga messa in atto fuori dalla scena, nello spazio retroscenico, o sulla scena, a seconda che egli traduca o meno in azione immediata il desiderio espresso di assistere alla morte del tiranno. A questo problema interpretativo, poi, se ne deve aggiungere un altro, ad esso strettamente legato, e cioè se vadano assegnate ad Anfitrione o meno anche le rimanenti due sezioni epirrematiche **D** e **D**¹ (rispettivamente vv. 747s. e vv. 760-62). Passiamo allora in rassegna le diverse possibilità performative, da quella che a mio

giudizio risulta la più convincente a quella meno probabile, tentando di mettere in rilievo per ciascuna di esse i punti di forza e di debolezza.

1. *B e B¹ eseguite da Anfitrione in scena; D e D¹ eseguite dal corifeo*

Immaginiamo che l'annuncio di uscita di scena dei vv. 731s. non si traduca subito in azione, che Anfitrione, manifestata l'intenzione di uscire con l'impiego di εἶμι (presente con valore di futuro), si tratti ancora un po' sulla scena a pregustare insieme ai coreuti l'imminente morte del suo nemico e che da lì pronunci i vv. 740s. L'ipotesi potrebbe non essere così fantasiosa. La rassegna dei *loci* euripidei in cui è attestato il verbo εἶμι alla prima persona singolare, ad indicare l'intenzione del parlante di 'andare da qualche parte', dimostra come tale verbo sia di preferenza usato quando l'azione da esso espressa è collocata in un futuro non prossimo, o perché chi parla dice di volersi recare in un luogo relativamente lontano dalla scena, il raggiungimento del quale non è immediato, ma richiede del tempo²⁴, o perché chi parla esprime una propria intenzione ad agire, un proprio progetto, alla realizzazione del quale, però, possono frapporsi degli ostacoli²⁵, o infine perché le intenzioni espresse non trovano immediata realizzazione, ma il parlante indugia ancora sulla scena a chiarire la sua posizione o a dare disposizioni a chi è intorno a lui²⁶.

²⁴ In *Andr.* 89 la serva si vede costretta a raggiungere Peleo per informarlo della situazione di pericolo che sta vivendo Andromaca, dopo che a nulla le era valsa la scusa di non poter giustificare un'assenza così lunga dal palazzo (v. 84: τί δῆτα φήσω χρόνιος οὐσ' ἐκ δομάτων;). Nelle *Supplici* Teseo impiega due volte il verbo εἶμι per manifestare la sua volontà di uscire da Atene e recarsi a Tebe, ora per tentare di convincere verbalmente i Tebani alla restituzione dei corpi degli Argivi (v. 346), ora per fare loro la guerra (v. 560); il medesimo verbo è impiegato dal re ateniese anche al v. 355 per dire di volersi recare all'assemblea dei cittadini, radunata in un luogo relativamente lontano dal σῆκος (v. 30) ove si trovano i supplici. Nel medesimo dramma Adrasto (v. 772) esprime con εἶμι la volontà di raggiungere i corpi degli Argivi portati ad Atene da Teseo, i quali, come lo informa l'araldo, si trovano sì ἐγγύς (v. 761), ma con la precisazione che πέλας γὰρ πᾶν ὅτι σπουδάζεταιται. Ancora in *HF* 1351 e in *Ph.* 614 εἶμι esprime l'intenzione del parlante di raggiungere una città diversa da quella in cui si trova (Eracle decide di trasferirsi da Tebe ad Atene, dopo aver parlato con Teseo; Polinice tornerà ad Argo dopo l'incontro fallimentare con il fratello a Tebe).

²⁵ In *HF* 943 Eracle, nel pieno del suo delirio, vuole recarsi a Micene, ma non darà seguito a questa sua intenzione; nel medesimo dramma le parole di Teseo faranno ricredere Eracle dalla decisione di togliersi la vita dopo l'infanticidio (v. 1247: θανών, ὄθενπερ ἦλθον, εἶμι γῆς ὕπο); nell'*Elettra* il progetto di Clitemnestra di entrare nella casa della figlia per i sacrifici del decimo giorno (v. 1132) e poi di raggiungere Egisto nella campagna (v. 1134) si infrangerà con la sua morte; in *Hel.* 507 Menelao, dopo aver appreso dalla vecchia l'odio del re Teoclimeno per i Greci, decide comunque di attenderlo e di riparare alla sua nave senza farsi vedere se gli apparirà spietato; l'incontro inatteso con Elena, però, darà nuovo corso alle cose; in *Ph.* 989 Meneceo dice al padre di volersi recare dalla zia Giocasta, ma in realtà è intenzionato ad immolarsi per la salvezza della città.

²⁶ In *HF* 861 Lyssa dopo aver annunciato che si insinuerà invisibile nella casa di Eracle per renderlo pazzo, si trattiene ancora sulla scena per ragguagliare il pubblico su quanto avverrà di lì a poco e per esortare Iride a ritornare sull'Olimpo; nelle *Fenicie* Meneceo esprime per due volte (v. 997 e v. 1005, ἄπειμι) la sua decisione di andare incontro alla morte per salvare la sua città, ma non lascia

D'altra parte non mancano alcuni casi in cui l'uscita di scena di un personaggio non avviene immediatamente dopo il suo annuncio²⁷: in *Heracl.* 250, per esempio, Demofonte ordina all'araldo di recarsi ad Argo e di riferire un messaggio ad Euristeo; l'araldo, però, non esce subito di scena, ma si intrattiene ancora con Demofonte in una *Streitsstichomythie* lunga una ventina di versi (vv. 253-72); ancora in *El.* 689 Elettra esprime la sua intenzione ad entrare in casa e a tenere pronta con sé un'arma con la quale uccidersi nel caso riceva notizia di una vittoria di Egisto su Oreste; tuttavia, dopo la sua dichiarazione di intenti, si trattiene ancora sulla scena per sentire il breve intervento di Oreste e per dare disposizioni alle donne del coro (vv. 692-98).

AmMESSO dunque che Anfitrione dopo i vv. 731s. rimanga ancora in scena e da lì esegua i trimetri in B, a chi attribuire la sezione epirrematica successiva D? Al v. 747 il destinatario viene apostrofato dal mittente con un ὦ γεραιέ, tradito da L e P, ma corretto da Kirchhoff nel corrispondente plurale ὦ γεραιοί, nella convinzione che il vocativo singolare fosse una diretta conseguenza dell'errata attribuzione da parte dei codici dei vv. 740s. ad Anfitrione. Kirchhoff, e chi dopo di lui accoglie la sua lezione, è convinto che a pronunciare i vv. 747s. sia il corifeo e che egli non possa rivolgersi a nessun altro se non al coro, visto che Anfitrione è uscito di scena dopo i vv. 731s. Se, però, riteniamo che Anfitrione sia ancora in scena, si apre la possibilità di mantenere il testo tradito, ipotizzando che il corifeo si rivolga proprio a lui, effettivamente 'anziano', e lo inviti ad entrare a palazzo per vedere se le cose stanno andando come devono. La scena andrebbe allora così interpretata: Anfitrione, dopo aver dichiarato di voler entrare a palazzo per assistere all'assassinio, si tratterrebbe sulla scena per esprimere insieme al coro la sua gioia al pensiero che Lico presto morirà; il clima di ansia generato dal fatto che dal retro-scena non giunge ancora alcun segnale di morte indurrebbe il corifeo a proporre ad Anfitrione di entrare. L'immediato sopraggiungere delle grida di Lico bloccherebbe, nel pieno rispetto delle convenzioni teatrali, l'iniziativa del corifeo e allo stesso tempo inietterebbe fiducia nel coro e in Anfitrione, che eseguirebbero – sempre dallo spazio visibile del teatro – rispettivamente la sezione A¹ e B¹. Solo a questo punto Anfitrione darebbe seguito all'annuncio di uscita di scena dei vv. 731s. ed entrerebbe a palazzo senza bisogno di nessun'altra dichiarazione di intenti²⁸. Con la morte di Lico tutto il retro-scena tace: σιγῆ μέλαθρα (v. 761)²⁹, dice colui che pronuncia l'ultima sezione epirrematica del dialogo e che evidentemente è in scena: si tratta del corifeo, il

immediatamente la scena dopo tali dichiarazioni, bensì si trattiene a parlare ancora per qualche verso, rendendo necessario un terzo, e questa volta definitivo, annuncio di uscita di scena al v. 1009.

²⁷ Sulle uscite di scena ritardate si veda TAPLIN (1977, 162s.).

²⁸ Anfitrione a questo punto deve uscire di scena, dal momento che egli assisterà dall'interno del palazzo all'infanticidio, come apprendiamo dalla *rhexis* del messo ai vv. 922-1015.

²⁹ Al contrario in *Alc.* 77-104 il silenzio che avvolge il palazzo è segnale per il coro che la morte di Alceste non si è ancora consumata. La situazione scenica è, però, molto diversa da quella dell'*Eracle*: Alceste accetta spontaneamente ed eroicamente di morire e per questo i momenti che precedono la sua dipartita sono avvolti in un silenzio pieno di dignità, che sarà rotto solo dopo la morte dai gemiti e dai lamenti delle persone che la compiangeranno.

quale, constatato che il destino di morte ha colpito chi di dovere, invita i suoi compagni alla danza³⁰. Arduo pronunciarsi sull'autenticità del v. 762, espunto da Nauck per ragioni di simmetria. Si viene a toccare in questo punto, infatti, il problema delle interpolazioni d'attore, per le quali è difficile, se non impossibile, determinare criteri generali di individuazione, vista l'assai lacunosa possibilità di ricostruire la storia del testo tragico tra la seconda metà del V sec. a.C. e le edizioni alessandrine, a maggior ragione per un dramma privo di scolî come l'*Eracle*³¹. L'esame lessicale del verso non viene molto in aiuto: il tema della *φιλία* attraversa l'intero dramma e viene chiamato in causa da tutti i personaggi, compreso il coro³²; più limitati, ma ugualmente spartiti tra i personaggi e il coro, anche i riferimenti all'*ἔτυχία*³³; nemmeno il fatto che la tessera οὖς (o altro pronome relativo) *ἐγὼ θέλω* venga di frequente impiegata da Euripide costituisce argomento dirimente, dal momento che potrebbe essere indicatore sia di autenticità, come di abile interpolazione³⁴. D'altro canto il fatto che il verso in questione sia asimmetrico rispetto alla strofe e provochi una attenuazione della forza dell'invito alla danza del v. 761, immediatamente dopo il quale parrebbe naturale attendersi l'inizio del canto corale, farebbe propendere per la sua espunzione.

In tal modo ci troveremmo di fronte – impiegando la terminologia di Mazzoldi – ad un dialogo lirico-epirreatico di *typos* strofico composto e a distribuzione simmetrica³⁵. Anfitrione eseguirebbe i trimetri animati da una forte *vis* polemica e accusatoria nei confronti di Lico, mentre al corifeo verrebbero destinate le sezioni epirrematiche con funzione di regia, ovvero preposte ad orientare i movimenti dei personaggi all'interno dello spazio teatrale. Al coro nel suo insieme, invece, spetterebbero solo le sezioni liriche del dialogo, che appaiono peraltro fortemente legate sul piano lessicale e quindi concettuale con le successive due sizigie liriche (vv. 763-814). La strofe ai vv. 763-71, infatti, ripropone gli stessi temi delle sezioni liriche della strofe del dialogo lirico-epirreatico, ossia il rovesciamento della sorte (si noti l'anafora di *μεταλλαγαί* ai vv. 765s. che corrisponde al *μεταβολὰ κακῶν* del v. 734 e la ripresa del sostantivo *δακρύων*), il ritorno di Eracle con la conseguente rovina di Lico (alla

³⁰ L'esortazione alla danza è prova incontrovertibile dell'esecuzione della battuta da parte del corifeo. Si consideri a questo proposito l'osservazione presente nel testo anonimo *Περὶ τραγωδίας* 11, 91-92, qui riportata secondo l'edizione critica e la traduzione di PERUSINO (1993, 32s.): *Τῶν τε ὑποκριτῶν οὐδεὶς οὐδέποτε ἐν τραγωδίᾳ ὠρχήσατο, ἀλλ' ἦν ἴδιος τοῦ χοροῦ ἢ τοιαύτη ἐνέργεια* («Nessun attore ha mai danzato in una tragedia, poiché tale attività era propria del coro»).

³¹ Si vedano sulla questione CANTARELLA (1930 [1970²]); PAGE (1934) e GARZYA (1980).

³² Si veda, per es., l'intervento del coro ai vv. 252-74.

³³ Si veda, per es., il v. 885.

³⁴ Si vedano Eur. *Heracl.* 791; *IT* 513, 592; *Hel.* 1405; *IA* 864, 1025.

³⁵ MAZZOLDI (2003, 197s. e 207) definisce un dialogo lirico-epirreatico di «*typos* strofico composto» quando all'interno di una strofe (e della corrispondente antistrofe) si verifica il ripetuto alternarsi di *λυρικά* e *ἐπιρρήματα* (in *HF* 735-62 si trovano due *λυρικά* e due *ἐπιρρήματα* nella strofe e due *λυρικά* e due *ἐπιρρήματα* nell'antistrofe) e di «distribuzione simmetrica» quando l'agente lirico e l'agente epirreatico della strofe eseguono rispettivamente anche i *λυρικά* e gli *ἐπιρρήματα* dell'antistrofe.

menzione di Eracle come μέγας ὁ προσθ' ἄναξ del v. 735 corrisponde l'espressione βέβακ' ἄναξ ὁ καινός, ὁ δὲ παλαιότερος / κρατεῖ dei vv. 769s., così come al πάλιν ὑποστρέφει βίοτον ἐξ Ἔριδα del v. 736 corrisponde λιμένα λιπῶν γε τὸν Ἀχερόντιον del v. 770) e l'inatteso avverarsi di una speranza (alla relativa ἃ πάρος οὐποτε διὰ φρενὸς ἤλπισ' ἄν / παθεῖν dei vv. 745s. corrisponde l'espressione δοκημάτων ἐκτὸς ἤλθεν ἐλπίς del v. 771). D'altra parte l'antistrofe (vv. 772-80) contiene una riflessione sull'intervento degli dei, garanti della giustizia, analoga a quanto espresso dal coro nei λυρικά antistrofici del dialogo lirico-epirrematico. Significative le corrispondenze lessicali tra le due parti: la doppia presenza del sostantivo θεός, ora ravvicinata in *geminatio* (v. 772), ora più distanziata in poliptoto (vv. 757 e 759); il richiamo al senno perduto degli uomini (φρενῶν βροτοὺς ἐξάγεται al v. 775 e ἄφρονα λόγον al v. 758); il riferimento all'ἀνομία (v. 779 e 757). Alcune di queste corrispondenze, peraltro, forniscono un ulteriore argomento a favore dei due unici interventi sul testo tràdito accolti nel corso dell'analisi del dialogo lirico-epirrematico, ossia l'ἐξ Ἔριδα di Wilamowitz al v. 736 e l'ἤλπισ' ἄν di Pflugk al v. 745, rispettivamente ripresi dal v. 770 e 771.

Unica riserva a questa lettura il fatto che l'invito ad entrare a palazzo contenuto nei trimetri in D venga dal corifeo in presenza di un attore sulla scena: in simili situazioni, infatti, o è l'attore ad esortare il coro/corifeo ad agire (Eur. *Hipp.* 780-85; *Or.* 1246-1310; *Andr.* 817s.³⁶) o, se il coro/corifeo manifesta autonomamente la volontà di intervenire, lo fa trovandosi solo in scena, mentre presume che l'attore si trovi in difficoltà nello spazio retroscenico³⁷. In quest'ultimo caso, inoltre, il coro/corifeo si chiede se sia il caso di intervenire o no, esprimendosi di norma con una proposizione interrogativa e solo dopo aver udito dal retro-scena le urla delle vittime. Qui, invece, le urla di Lico non si sono ancora sentite e i vv. 747s. non hanno carattere interrogativo, ma esortativo.

2. B e B^l eseguite da Anfitrione in scena; D eseguita da Anfitrione in scena; D^l eseguita dal corifeo

Come sopra, immaginiamo che Anfitrione procrastini l'uscita di scena annunciata ai vv. 731s. e pronunci dalla scena la sezione B. Il silenzio dello spazio retroscenico questa volta indurrebbe lui stesso a rinnovare il suo proposito di entrare a palazzo per vedere

³⁶ Quest'ultimo caso non appartiene ad un dialogo lirico-epirrematico: la nutrice, che si trova sulla scena, ordina alle donne del coro di entrare a palazzo per tentare di far desistere Ermione dal suo proposito suicida. L'ingresso in scena della stessa Ermione (che ha una funzione analoga all'irrompere sulla scena della voce fuori campo di Lico nell'*Eracle*) risolve l'insolita richiesta.

³⁷ Aesch. *Ag.* 1346-71; Eur. *Med.* 1275-76; *Hec.* 1042-43.

l'esecuzione dell'assassinio³⁸ e ad estendere l'invito o al solo corifeo – con la salvaguardia, quindi, anche in questo caso, del testo tràdito – o, più probabilmente, al coro nel suo insieme³⁹. L'ingresso del coro/corifeo a palazzo, non ammesso dalle convenzioni tragiche, sarebbe poi bloccato dal sopraggiungere dei lamenti di Lico, il primo inconfondibile segnale che tutto sta procedendo come previsto. E Anfitrione? Viene anch'egli bloccato sulla scena dalle urla di Lico? O questa volta dà immediatamente séguito alla volontà, espressa per la seconda volta, di entrare a palazzo? In altri termini, al momento di eseguire la sezione B¹ l'attore si trova ancora sulla scena o è già nello spazio retroscenico? Ragioni di economia performativa mi farebbero propendere per la prima ipotesi. Le prime urla di Lico bloccherebbero sulla scena sia il coro/corifeo, sia Anfitrione, il quale, dopo il canto di giubilo del coro (ovvero il primo *lyricon* dell'antistrofe), eseguirebbe da lì i due trimetri di feroce condanna nei confronti del tiranno, per poi uscire immediatamente di scena. Certo in questo modo dovremmo accettare che quello che tecnicamente si configura come il secondo annuncio di uscita di scena di Anfitrione (vv. 747s.) venga nuovamente disatteso, o per lo meno procrastinato, e che l'attore non esegua la battuta in B¹ immediatamente dopo le urla di Lico, come vorrebbe una certa verosimiglianza nelle reazioni dei personaggi, ma si trattenga senza apparente ragione sulla porta della reggia per consentire al coro l'esecuzione della prima sezione lirica dell'antistrofe. Così interpretato il dialogo lirico-epirrematico sarebbe di *typos* strofico composto a distribuzione simmetrica e con sostituzione parziale di agente in antistrofe⁴⁰: il corifeo, infatti, sostituisce Anfitrione solo nel secondo epirrema dell'antistrofe.

3. B eseguita da Anfitrione in scena; B¹ eseguita da Anfitrione nello spazio retroscenico; D eseguita da Anfitrione in scena; D¹ eseguita dal corifeo

Se Anfitrione, espressa per la seconda volta l'intenzione di entrare a palazzo effettivamente uscisse di scena, dovremmo accettare che le sezioni epirrematiche in responsione B e B¹ vengano eseguite da due luoghi diversi, la prima dalla scena, la seconda dallo spazio retroscenico. Una simile evenienza non si riscontra mai in nessuno dei dialoghi lirico-epirrematici a noi pervenuti e parrebbe in qualche modo

³⁸ Anfitrione al v. 731 aveva espresso il desiderio di entrare a palazzo per *vedere* Lico morire. BOND (1988, 255), nota come sia importante vedere soffrire il proprio nemico e cita a questo proposito i passi paralleli di *Med.* 163 e *Heracl.* 939-40. I vv. 747s. ripropongono in effetti questo medesimo desiderio (τὰ δομάτων ἔσω / σκοπῶμεν).

³⁹ La prima ipotesi presupporrebbe un'azione da parte del corifeo esplicitamente scissa dall'operare del coro, come non mi è dato riscontrare in nessun altro caso in tragedia. La seconda ipotesi implica, però, l'accettazione della congettura di Kirchhoff, anche se per ragioni diverse da quelle del filologo.

⁴⁰ La terminologia impiegata è sempre quella di MAZZOLDI (2003, 197s. e 207). Per «sostituzione parziale di agente in antistrofe» si intende che l'agente epirrematico della strofe solo in alcuni ἐπιρρήματα dell'antistrofe viene sostituito da un secondo agente epirrematico.

performativamente contorta, nonostante non si possano addurre argomenti tanto cogenti da giustificare il categorico rifiuto di questa interpretazione. Non sembrano esserci, infatti, impedimenti tecnici ad una esecuzione della battuta da parte di Anfitrione dallo spazio retroscenico, né per sovrapposizione di voci⁴¹, né per ragioni di comprensibilità da parte dell'uditorio⁴².

4. B e B¹ eseguite da Anfitrione nello spazio retroscenico; D e D¹ eseguite dal corifeo

Se immaginiamo che Anfitrione, espressa l'intenzione di entrare a palazzo ai vv. 731s., traduca immediatamente in atto il suo proposito, egli pronunciarebbe entrambe le sezioni epirrematiche B e B¹ dallo spazio retroscenico e renderebbe necessaria l'assegnazione delle restanti due sezioni epirrematiche D e D¹ al corifeo. Il dialogo lirico-epirrematico avrebbe una struttura di tipo strofico composto a distribuzione simmetrica, senza sostituzione parziale di agente epirrematico. L'attribuzione al corifeo della sezione epirrematica D presenta, però, in questo caso alcuni non trascurabili elementi di criticità. Al di là del fatto che si dovrebbe accogliere la congettura di Kirchhoff γεραιοί, anche nelle motivazioni che l'hanno generata, sul piano più strettamente drammaturgico si dovrebbe pensare che il corifeo, per sua iniziativa, esorti il resto del coro ad entrare a palazzo, nonostante Anfitrione abbia da poco parlato dallo spazio retroscenico. L'esortazione in sé sembrerebbe, per la verità, più plausibile qui che in 1), visto che ora l'attore non si trova sulla scena. Viene meno, tuttavia, l'urgenza del corifeo, giustificabile solo se lo spazio retroscenico fosse da lungo tempo avvolto nel silenzio e non avesse fatto pervenire sulla scena alcun tipo di segnale. Pochi versi prima, invece, Anfitrione aveva dato voce allo spazio retroscenico (vv. 740s.), usando peraltro parole di buon augurio che lasciavano presagire che tutto stesse per procedere secondo i piani⁴³.

In conclusione, alla scena in *HF* 734-62 deve essere sicuramente restituita l'originaria forza comunicativa, fondata sull'interazione tra soggetti diversi, ciascuno

⁴¹ Non così BOND (1988, 258), che assegna al corifeo i vv. 740s., così come i corrispondenti vv. 755s., sostenendo che «voices ἔσωθεν should not be multiplied praeter necessitatem». In realtà non esistono regole che precludano la presenza di due voci provenienti dallo spazio retroscenico. Si veda, per esempio, la scena in *Med.* 1271-81, affine alla nostra per situazione e struttura compositiva, dove i due figli di Medea, entrambi situati nello spazio retroscenico, instaurano tra loro un micro-dialogo, l'uno rivolgendo una domanda all'altro, e l'altro rispondendo.

⁴² Sulla possibilità che nel teatro greco un discorso anche articolato venga pronunciato dallo spazio retroscenico risultando comunque comprensibile al pubblico si veda FICKINGER (1939).

⁴³ BOND (1988, 259), nel notare come il v. 748, con l'impiego del congiuntivo esortativo σκοπώμεν, suggerisca un richiamo ad una azione in realtà interdotta ad un coro tragico, motiva tale esortazione con un'esigenza di realismo: «in a crisis one feels that the chorus ought to be doing something». Egli, però, assegna tutte le sezioni epirrematiche al coro. Se invece così non è, e se Anfitrione pronuncia dall'interno del palazzo i vv. 740s., vengono meno i presupposti per parlare di una vera e propria «crisis».

con un proprio carattere e una propria ragion d'essere sulla scena. Con questo intendo proporre che l'attribuzione dei vv. 740s. e 755s. ad Anfitrione, suggerita anche dalla tradizione manoscritta, vada accolta. Gli argomenti addotti a suo sostegno, infatti, sono troppo forti per rinunciarvi. Mi rendo altresì conto che i nodi interpretativi che si pongono in conseguenza a tale attribuzione non sono affatto di facile soluzione, ci chiamano ad una riflessione globale sulla messa in scena tragica, sul ruolo e sul livello di approfondimento dei caratteri, sul gioco tra tradizione e innovazione concesso ad un tragediografo nella composizione drammaturgica delle scene. Non pretendo qui di aver sciolto questi nodi. Mi sono limitata a tracciare in maniera quanto più ragionata la strada che a me è parsa la più plausibile, con l'auspicio che ulteriori osservazioni e contributi concorrano a gettare una luce più limpida sull'interpretazione globale della scena, che per ora propongo di leggere così:

στρ.α	735	Χο.	μεταβολὰ κακῶν· μέγας ὁ πρόσθ' ἄναξ πάλιν ὑποστρέφει βίοντον ἐξ "Αἰδα ἰὼ δίκαια καὶ θεῶν παλίστροφος πότμος
	740	Αμ.	ἦλθες χρόνῳ μὲν οὐδὲ δίκην δώσεις θανάτων, ὑβρῆς ὑβρίζων εἰς ἀμείνονας σέθεν.
		Χο.	χαρμοναὶ δακρύων ἔδοσαν ἐκβολάς· πάλιν ἔμολεν,
	745		ἅ πάρος οὐποτε διὰ φρενὸς ἤλπισ' ἂν παθεῖν, γὰρ ἄναξ.
		-	ἀλλ', ὦ γεραιέ, καὶ τὰ δωματίων ἔσω σκοπῶμεν, εἰ πράσσει τις ὡς ἐγὼ θέλω.
		Λυ.	(ἔσωθεν) ἰὼ μοί μοι.
ἀντ.α	752	Χο.	τόδε κατάρχεται μέλος ἐμοὶ κλύειν φίλιον ἐν δόμοις· θάνατος οὐ πόρσω. βοᾷ φόνου φροῖμιον στενάζων ἄναξ.
		Λυ.	(ἔσωθεν) ὦ πάσα Κάδμου γαῖ', ἀπόλλυμαι δόλω.
	755	<Αμ.>	καὶ γὰρ διώλλυς· ἀντίποινα δ' ἐκτίνων τόλμα, διδοὺς γε τῶν δεδραμένων δίκην.
		Χο.	τίς [ὁ] θεοὺς ἀνομία χραίνων, θνατὸς ὦν, ἄφρονα λόγον οὐραίνων ἱμακάρων ἑκατέβαλ' ὡς ἄρ' οὐ σθένουσιν θεοί;
	760	-	γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβῆς ἀνὴρ. σι γὰρ μέλαθρα· πρὸς χοροὺς τραπώμεθα. [φίλοι γὰρ εὐτυχούσιν οὐς ἐγὼ θέλω.]

riferimenti bibliografici

ALLARDYCE 1972

N. Allardyce, *Lo spazio scenico*, Roma.

ANDRISANO 2002

A.M. Andrisano, *La definizione dello spazio scenico nei Sette*, in *I Sette a Tebe: dal mito alla letteratura*, Atti del convegno internazionale (Torino, 21-22 febbraio 2001), Bologna, pp. 125-44.

ANDRISANO 2008

A.M. Andrisano, *Elettra, Pilade e le porte del palazzo. Interlocuzione ed esegesi di Eur. Or. 1281-86*, «Didaskaliai» II 117-32.

AVEZZÙ 2003

G. Avezzi, *Il mito sulla scena. La tragedia in Atene*, Venezia.

BANU – UBERSFELD 1992

G. Banu – A. Ubersfeld, *L'Espace Théâtral*, Paris.

BARRETT 2007

W.S. Barrett, *Lyric-and-iambic Duets in Euripides*, in M.L. West (ed.), *Greek Lyric, Tragedy and Textual Criticism. Collected Papers*, Oxford, 386-419.

BERTOLASO 2005

D. Bertolaso, *La 'costruzione verbale' dello spazio nelle Trachinie di Sofocle: supremazia e molteplicità dello spazio 'diegetico'*, «Dioniso» IV 24-41.

BOND 1988

G.W. Bond (ed.), *Euripides, Heracles*, Oxford.

BROOK 1968

P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano.

CANTARELLA 1930

R. Cantarella, *L'influsso degli attori sulla tradizione dei testi tragici*, «RIGI» XIV 39-73 (anche in *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia 1970, 135-74).

CRUCIANI 1998

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari.

DETTORI 1992

E. Dettori, *L'interlocuzione difficile. Corifeo dialogante nel dramma classico*, Pisa.

DI BENEDETTO 1961

V. Di Benedetto, *Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide*, «Hermes» LXXXIX 298-321.

DI BENEDETTO-MEDDA 1997

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.

DIGGLE 1981

J. Diggle (ed.), *Euripides, Fabulae*, Tomus 2, Oxford.

DZIATZKO 1866

C. Dziatzko, *Zu Euripides (Hercul. Fur. 739ss.)*, «RM » XXI 308-10.

EDMUNDS 1996

L. Edmunds, *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham-Boulder-New York-London.

ELAM 1988

K. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna.

FIICKINGER 1939

R.C. Fiickinger, *Off-stage speech in Greek Tragedy*, «JPh» XXXIV 355-60.

GARZYA 1980

A. Garzya, *Sulla questione delle interpolazioni d'attore nei testi tragici*, «Vichiana» IX 3-20.

HERMANN 1810

G. Hermannus (ed.), *Euripidis Hercules Furens*, Lipsiae.

HOSE 1990

M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, II Teil, Stuttgart.

ISSACHAROFF 1981

M. Issacharoff, *Space and Reference in Drama*, «Poetics Today» II 211-24.

LEE 1988

K. Lee (ed.), *Euripides, Hercules*, Leipzig.

LONGO 2003

O. Longo, *Lo spazio del teatro greco*, in S. Mazzoni (a cura di), *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, «Drammaturgia» X 15-37.

MAZZOLDI 2003

S. Mazzoldi, *Struttura e interlocuzione nelle sezioni epirrematiche sofoclee*, in G. Avezzù (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar, 193-208.

MUSGRAVE 1762

S. Musgrave, *Exercitationum in Euripidem libri duo*, Lugduni Batavorum.

PAGE 1934

D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy, studied with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis*, Oxford.

PERUSINO 1993

F. Perusino (a cura di), *Anonimo (Michele Psello), La tragedia greca*, Urbino.

RIEMER 1999

P. Riemer, *Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles*, in P. Riemer – B. Zimmermann, *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar, 89-111.

RODIGHERO 2003

A. Rodighiero, “*Ne pueros coram populo Medea trucidet*”: alcuni modi dell’infanticidio, in O. Vox (a cura di), *Ricerche euripidee*, Lecce, pp. 115-59.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.

UBERSFELD 1977

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris.

UBERSFELD 1981

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L’ècole du spectateur*, Paris.

UBERSFELD 1984

A. Ubersfeld, *Theatrikón. Leggere il teatro*, Roma.

UBERSFELD 1996

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, 3 voll.

UBERSFELD 2008

A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, ed. it. a cura di M. Fazio e M. Marchetti, Roma.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF 1959

U. von Wilamowitz-Mollendorf (ed.), *Euripides, Herakles*, edidit, Band III, Darmstadt (rist. anast. dell’ed. Darmstadt 1959).

WILES 1997

D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge.

WILES 2000

D. Wiles, *Greek Theatre Performance*, Cambridge.