

Valentina Caruso

*La messa in scena del sacrificio di Evadne
nelle Supplici di Euripide*

Abstract

The paper reconstructs the critical debate about the staging of Evadne's suicide in Euripides' *Suppliant Women*. Complex technical-scenographic artifices were required: an high structure for the rock on which the woman is standing; the pyre on which Capaneus' corpse burns; Evadne's leap on this. On the basis of the meanings of the scene and of the comparison with other cases of tragic death, it can be assumed that the imagination had a large role in the staging; the use of additional machinery could be limited.

Il contributo ricostruisce il dibattito critico sulla rappresentazione del suicidio di Evadne nelle *Supplici* di Euripide. Esso sembra presupporre complessi artifici tecnico-scenografici: una struttura sopraelevata per la roccia su cui si trova la donna; la pira su cui ardono i resti di Capaneo; il salto di Evadne su questo. Alla luce dei significati della scena e del confronto con altri casi di morte tragica, si può ritenere che la realizzazione sia ampiamente affidata all'elemento immaginativo e a un solo limitato uso di macchinari aggiuntivi.

0. Il mito del recupero dei corpi dei Sette caduti a Tebe è presentato nelle *Supplici* di Euripide nella sua versione 'ateniese', dal poeta arricchita di nuovi elementi: la sepoltura degli eroi è consentita dall'intervento della città attica, che sconfigge quella di Creonte¹; così, i soldati argivi sono inumati ad Eleutere, mentre i duci vengono cremati e tumulati insieme ad Eleusi, luogo in cui si svolge la tragedia; una tomba privata viene, però, riservata a Capaneo; saltando nella pira dove ne ardono i resti, la moglie Evadne si riunisce a lui per l'eternità, e l'anziano padre di lei, Ifi, decide di lasciarsi morire di inedia². Tale ricostruzione è funzionale ai principali intenti del dramma: da un lato, l'esaltazione di Atene quale panellenico garante di valori di giustizia, solidarietà e *pietas*; dall'altro, la riflessione sulla negatività di ogni guerra, che ultimamente non lascia che dolori e lutti a vincitori e vinti, colpevoli e innocenti. Corrispondentemente,

¹ Nel racconto dello scontro decisivo (650-730) emergono stringenti analogie con la disfatta subita da Atene a Delio nel novembre 424 a.C., da parte dei Beoti di Pagonda, pure seguita da una disputa per la restituzione dei cadaveri dei caduti (Thuc. IV 93-97, Diod.Sic. XII 69-70; si vedano GOOSSENS 1962, 417-20, SORDI 1995 e BOWIE 1997, 46-50 sugli intenti della riscrittura tragica in prospettiva 'rovesciata' di quei fatti storici). Un'indicazione per il *terminus ante quem* della tragedia è stata invece individuata nell'esodo, in cui Atena esorta alla pace con Argo (1187-1195), come effettivamente avvenne nel 420. Tra tali estremi cronologici, convincenti proposte di datazione sono state offerte da MASTROMARCO 1991 al 423 a.C. e, ancor più plausibilmente, da DI BENEDETTO (1971, 155ss., in part. 158-162) al 422 (cf. DI MARCO 1980-1981, 194-97).

² Sulle varianti della leggenda – quella 'tebana' e quella della pacifica risoluzione del conflitto – e i significati delle scelte e delle innovazioni euripidee cf. TOHER (2001, 340s.).

nel tono e nel ritmo della tragedia è possibile individuare una chiara cesura: la prima parte (vv. 1-633), incentrata sulla scelta di aiutare le supplici e intraprendere la guerra, vede due lunghi episodi «agonistic» (vv. 87-364, 381-597) e brevi parti cantate (i corali vv. 42-86, 365-80, 598-633, più i dattili astrofici vv. 271-85 ad interrompere il primo episodio); nella seconda (vv. 633-1234) il «simple pathos gives way to more extreme emotions», e le parti liriche crescono «in length and variety»³. Così, prima del *kommos* finale (vv. 1114-64), gli stasimi sono seguiti da altri canti tematicamente complementari: il terzo (vv. 778-93), espressione del lutto del Coro, si prolunga in un compianto commatico con Adrasto sulle salme dei caduti (vv. 794-837)⁴.

Nel quarto episodio, in conformità con l'elogio dedicatogli da Adrasto (vv. 861-71) nell'orazione funebre per i sette duci caduti a Tebe, Teseo propone una sepoltura speciale per Capaneo, distinta da quella degli altri guerrieri e vicina al tempio eleusino di Demetra e Kore (vv. 935-38)⁵. Mentre il corteo funebre si avvia ad accompagnare i defunti al luogo della sepoltura, Adrasto invita le madri del Coro a seguirlo, per dare l'ultimo saluto alle spoglie dei figli (v. 941), ma è immediatamente rimproverato da Teseo, che ritiene ciò troppo doloroso per le donne (v. 944). Adrasto concorda con il saggio giudizio (vv. 945, 947), consiglia alle madri di accostarsi ai cadaveri solo quando saranno ormai cremati (vv. 948s.), e rivolge all'umanità intera un'accorata esortazione alla pace (vv. 949-54). Al Coro, nel quarto stasimo, non resta che cantare il dolore di una vita che non può più dirsi tale (vv. 968-70) perché con la perdita dei figli ha perduto anche la gioia (vv. 955-57) e perciò fino alla morte non potrà che consumarsi in lacrime e dolorosi ricordi (vv. 971-73, 977-79).

Ancora una volta, l'epodo del corale si collega direttamente alla prima parte del quinto episodio. Indicando il sepolcro di Capaneo ormai eretto (vv. 980-83), le Madri si interrogano sgomentate su un'incredibile apparizione: Evadne, la sposa del defunto eroe, si trova in piedi sulla roccia che sovrasta il tempio (vv. 984-89). La giovane vedova risponde intonando una monodia di estasi e disperazione, in cui al ricordo della felicità e della gloria del giorno delle sue nozze si unisce il menadico furore per la morte del marito: ciò l'ha condotta al rogo dove ardono i resti di quest'ultimo e alla decisione di morire con lui, poiché morte dolcissima è quella che si realizza con i propri cari, se il δαίμων questo voglia portare a compimento (vv. 990-1008):

³ COLLARD (1972, 45).

⁴ Cf. COLLARD (1972, 45-46): alla «'double' nature of the third and fourth [su cui cf. *infra*] lyric system» fa riscontro l'«internal division within the episodes 634-777, 838-954, 980-1113 between active and static scenes».

⁵ Ad. ἢ χωρὶς ἱερὸν ὡς νεκρὸν θάψαι θέλεις; Θη. ναί· τοὺς δέ γ' ἄλλους πάντας ἐν μιᾷ πυρᾷ. Ad. ποῦ δῆτα θήσεις μνήμα τῷδε χωρίσας; Θη. αὐτοῦ παρ' οἴκου τούσδε συμπήξας τάφον. «Ad. Vuoi seppellirlo a parte, come sacro? Te. Sì, e tutti gli altri in un unico tumulo. Ad. Dove metterai la sua tomba isolata? Te. La innalzerò vicino a questo tempio». Qui e di seguito, laddove non diversamente indicato, il testo delle tragedie di Euripide è citato secondo l'edizione DIGGLE (1981-1994). Le traduzioni delle *Supplici* sono di FABBRI (1995).

τί φέγγος, τίν' αἶγλαν
ἐδίφρευε τόθ' ἄλιος
σελάνα τε κατ' αἰθέρα
† λαμπάδ' ἴν' ὠκυθόαι νύμφαι
ἰπεύουσι δι' ὀρφναίας †,
ἀνίκα < > γάμων
τῶν ἐμῶν πόλις Ἄργους
ἀοιδᾶς εὐδαιμονίας
ἐπύργωσε καὶ γαμέτα
χαλκεοτευχέος Καπανέως;
πρὸς δ' ἔβαν δρομάς ἐξ ἐμῶν
οἴκων ἐκβακχευσαμένα
πυρᾶς φῶς τάφον τε
ματεύουσα τὸν αὐτόν,
ἔμμοχθον καταλύσουσ'
ἐς Ἄιδαν
βίοτον αἰῶνός τε πόνους·
ἦδιστος γάρ τοι θάνατος
συνθνήσκειν θνήσκουσι φίλοις,
εἰ δαίμων τάδε κραίνοι.

Quale luce, quale splendore diffondevano il carro del sole e la luna nel cielo, dove le Ninfe veloci correvano, portando la roccia attraverso le tenebre, quando alle mie nozze la città di Argo con dolci canti celebrò la mia gioia e lo sposo, Capaneo dalle armi di bronzo? Sono venuta di corsa dalla casa come una baccante in delirio, la luce del rogo e la sua tomba cercando, per porre termine nell'Ade alla mia vita dolorosa e ai tormenti della mia esistenza. È una fine dolcissima morire insieme all'amato, se un dio concede questo destino».

Ed infatti, all'esortazione del Coro a guardare la pira su cui ardono i resti di Capaneo (vv. 1009-1011), ella rivela il proposito di saltar giù – per la sua stessa gloria – nel rogo, riunendo nell'Ade il proprio corpo a quello del marito che giammai tradirebbe restando in vita (vv. 1012-1024):

ὄρῳ δὴ τελευτᾶν
ἴν' ἔστακα· τύχα δέ μοι
ξυνάπτοι ποδὸς ἄλματι
† εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὀρ-
μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας
πηδήσασα πυρὸς ἔσω †
σῶμά τ' αἴθοπι φλογμῷ
πόσει συμμείξασα φίλῳ,
χρῶτα χροὶ πέλας θεμένα,
Φερσεφόνας ἦξω θαλάμους,
σὲ τὸν θανόντ' οὔποτ' ἐμᾶ
προδοῦσα ψυχᾶ κατὰ γᾶς.

La morte io vedo, dove sono. La fortuna mi assista: con un salto del piede, per la gloria da qui mi lancerò, da questa roccia spiccando un balzo nel fuoco. Nella

fiamma splendente il mio corpo unirò al caro sposo e stringerò la mia carne alla sua. Giungerò nella camera nuziale di Persefone e giammai ti tradirò rimanendo in vita ora che sei sottoterra.

Evadne conclude il suo canto dando l'addio al mondo, cui augura felicità pari alla sua (vv. 1025-1030):

ἴτω φῶς γάμοι τε·
† εἶθε τινές εὐναὶ †
δικαίων ὑμεναίων
ἐν Ἄργει
† φανῶσι τέκνοισιν
ὁ σὸς δ' † εὐναῖος γαμέτας
συντηχθεὶς αὔραις ἀδόλοις
γενναίας ἀλόχοιο.

Addio fiaccole, addio nozze. Potesse qualche giaciglio di legittime nozze ad Argo apparire ai figli! Il tuo sposo si è consumato e con lui il cuore innocente della nobile donna⁶.

Ma il compimento dei piani della donna viene impedito dal Coro, che le annuncia l'arrivo dell'anziano padre Ifi, ignaro dei suoi luttuosi propositi (vv. 1031-1033). Questi, già disperato per la morte del figlio Eteoclo, deplora di aver trascurato di sorvegliare la figlia sconvolta dal dolore, che ora va cercando temendone un insano gesto (vv. 1034-1044). Evadne conferma il desiderio di morte, ambiguamente paragonandosi ad un uccello che volerà sul rogo di Capaneo (vv. 1045-1047):

ἦδ' ἐγὼ πέτρας ἐπι
ὄρνις τις ὡσεὶ Καπανέως ὑπὲρ πυρᾶς
δύστηνον αἰώρημα κουφίζω, πάτερ.

Perché lo domandi a loro? Eccomi, sono sulla roccia: come un uccello leverò un triste volo sul rogo di Capaneo, padre.

⁶ Come noto, il testo della monodia di Evadne tramandato dai codici è gravemente corrotto, e nessuno dei tentativi di correzione sembra, a tutt'oggi, raggiungere piena plausibilità. Per una rassegna delle ipotesi critico-esegetiche sui vv. 990-1030 cf., e.g., le edizioni COLLARD (1975, vol. II, 358-74; 1984, 55), MORWOOD (2007, 221-24), e i recenti studi di DE POLI (2011, 105-13) e BERGERAD (2011). La ricostruzione del testo offerta dal DIGGLE (1981, II) appare tra le più convincenti, tranne che in alcuni punti. Al v. 1003 appare preferibile il participio futuro ματεύσουσα proposto da Markland; al v. 1002 πυρός dei codici è coerente con l'immagine delle fiaccole nuziali precedentemente citata, mentre nell'antistrofe (1017) πυρᾶς di Bothe è *variatio* opportuna e metricamente necessaria; al v. 1020 il trådito φίλον può essere inteso, con COLLARD (1975, II, 370 ad 1019-20), in stretta connessione con σῶμα e con forte connotazione erotica, esplicitata nel verso seguente e analoga a quella di *Tro.* 700; al v. 1022 Φερσεφόνως (Elmsley) ἐς θαλάμους di Collard richiama grammaticalmente e logicamente il v. 1004 e crea perfetta responsione con 999; integrando ἐμοῖς al v. 1027 ed emendando in ὡς al v. 1028, Hartung restituisce, oltre alla responsione con 1006, una comparazione tra le felici nozze augurate da Evadne ai figli e le sue con Capaneo.

È questa la prima di una serie di allusioni – la volontà di compiere un nobile gesto, di riportare una gloriosa vittoria, di superare in valore tutte le altre donne – con le quali, in una concitata sticomitia, Evadne disvela la sua scelta di morte ad Ifi, incapace di comprendere le parole della figlia, e quindi di impedirne il suicidio (vv. 1048-1071). L'estremo gesto suscita il biasimo del Coro, che compiangere il destino del vecchio, sventurato come solo Edipo era stato (vv. 1072-1079). Il quinto episodio delle *Supplici* si conclude proprio con la dolorosa ῥῆσις di Ifi: lamentando la crudeltà dell'umano destino che non concede una seconda vita per rimediare agli errori della prima, egli rimpiange di aver desiderato quei figli la cui perdita ora lo condanna all'infelicità, nel ricordo straziante del valore del maschio e soprattutto della dolcezza della femmina. Al derelitto padre non resta che chiedere di essere abbandonato nella sua casa, per lasciarsi morire d'inedia, mettendo fine quanto prima ai tormenti di una vecchiaia che solo gli stolti cercano di prolungare con medicine e magie: meglio morire, che vivere inutilmente (vv. 1080-1113).

1. Il suicidio di Evadne presenta, dunque, eccezionali modalità sceniche⁷. Vediamo, quindi, quali sono state le osservazioni degli studiosi a questo proposito. Non soltanto l'episodio si segnala per la novità con cui propone il pur diffuso modulo della morte di un personaggio tragico, ma ha posto il problema delle soluzioni tecniche adottate per rappresentare il sorprendente salto della vedova nel fuoco. La difficoltà nella spiegazione di tale questione ha fornito terreno per ulteriori ipotesi di inautenticità della scena: Norwood giudica interpolati i versi 980-1164, adducendo come argomentazioni principali le peculiarità del sacrificio di Evadne⁸. Esso presenterebbe stretta analogia con il rito indiano del 'suttee', in cui le vedove si davano la morte sul rogo dei resti dei

⁷ Cf. REHM (1994, 112): «As far as we know, nothing like [the Evadne scene] ever took place in fifth-century tragedy before or after *Supplices*, and it would be hard to find a more theatrically daring moment in the history of the stage». MORWOOD (2007, 219, ad 980-1113) sottolinea come la straordinaria entrata in scena di Evadne colpisse in più di un modo l'immaginario degli spettatori: ovviamente per la rarità dell'apparizione di un personaggio in posizione sopraelevata (altri casi nel teatro euripideo sono quelli di Antigone e il Servitore in *Phoen.* 88 ss. – a torto, forse, ritenuto spurio –, Oreste, Pilade ed Ermione in *Or.* 1567, e, tramite la μηχανή, Medea al v. 1317 e Bellerofonte nei frr. 306-308 Kn. degli omonimi drammi e Perseo nel fr. 124 Kn. dell'*Andromeda*); per il fatto che, dopo lo stasimo e gli anapesti cantati dal Coro, ella non parli in trimetri ma intoni una monodia; per il suo abbigliamento festoso che contrasta col contegno luttuoso delle madri.

⁸ NORWOOD (1954, 159-61). Le altre sono: la mancanza di qualsiasi accenno da parte di Ifi a sua moglie, che, in quanto madre di Eteoclo, si presume nel Coro; l'evidente corruzione di 1089-1091, in cui le due ripetizioni sono state espunte da Murray; il riferimento di 1109ss. a teorie 'vegetariane', che sembra derivare dalla *Repubblica* platonica; l'isolato richiamo alle ancelle a vv. 1115s.; numerose incongruenze nel *kommos* tra i due Cori delle madri e dei figli dei caduti (l'asserzione a vv. 1140-42 che i defunti appartengono tanto all'etere quanto all'Ade, l' 'anticipazione' del sentimento che informa la scena in quella – vv. 798-836 – in cui Adrasto addita e piange col Coro i resti dei caduti, la presenza di cinque figli a fronte di sette madri, il riferimento di Teseo ai Παῖδες come appena entrati in scena ai vv. 1166s.).

mariti, come Evadne indossando abiti da festa e proclamando un destino di gloria⁹; ma, essendo tale rito sconosciuto anche ad Erodoto, la sua menzione sembra plausibile solo se collocata cronologicamente dopo le conquiste orientali di Alessandro¹⁰. Lo studioso nota poi come lo stupore del Coro alla vista della pira di Capaneo (v. 980) implichi una sua veloce costruzione nel corso del quarto stasimo da parte di servi, la cui attività risulterebbe eccezionale, ma sorprendentemente non riutilizzata¹¹.

1.1. La discussione si inserisce nel più generale dibattito sulla rappresentazione scenica della morte nella tragedia ateniese del V secolo a.C. A di là della considerazione che i drammaturghi greci fossero ben consapevoli che l'effetto sconvolgente della morte potesse essere ancor meglio comunicato al pubblico ambientandola fuori scena e facendola intuire piuttosto che vedere, è certo che in alcune tragedie tale momento non potesse essere nascosto¹². Vediamo ora quali osservazioni ed ipotesi sono state avanzate a proposito.

Nella classificazione delle scene di morte tragica realizzata da Di Benedetto – Medda, le *Supplici* occupano, però, una posizione peculiare. Ciò avviene per più di un motivo: colpisce innanzitutto che quegli stessi cadaveri dei Sette intorno ai quali ruota la vicenda non appaiano mai in scena, essendovi portati e mostrati alle madri solo quando ormai cremati¹³. Ma, ovviamente, la principale singolarità è costituita dall'inatteso suicidio di Evadne.

Esso si inserisce tra i pochi casi in cui il momento della morte si svolge davanti agli occhi degli spettatori. Gli altri due esempi di tale modulo drammaturgico in Euripide si hanno nell'*Alceste* e nell'*Ippolito*. Nel primo dramma, la protagonista si spegne lentamente nel corso del secondo episodio, dando uno straziante addio alla vita e alla famiglia, facendosi giurare dal marito di non esser mai sostituita da altra donna¹⁴; il

⁹ L'analogia era già stata notata da PALEY (1857, 433 ad 1060). Cf. VAN HOOFF (1990, 57-59).

¹⁰ Cf. NORWOOD (1954, 125s.). Sull'ipotesi che il mito di Evadne, come quelli di Laodamia e del sacrificio di Ifigenia sulla tomba di Achille, rispecchi arcaici rituali greci di immolazione di prigioniere in onore di guerrieri caduti, cf. HUGHES (1991, 60-62 e 224, n. 59): lo studioso esprime, però, dubbi, rimarcando il carattere eminentemente letterario delle testimonianze da cui tali leggende ci sono note.

¹¹ NORWOOD (1954, 159s.).

¹² Cf. DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 284).

¹³ Cf. *ivi* p. 285.

¹⁴ Vv. 252-56 ὄρῳ δίκωπον ὄρῳ σκάφος ἐν / λίμνῃ· νεκύων δὲ πορθμεὺς / ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων / μ' ἤδη καλεῖ· τί μέλλεις; / ἐπείγου· σὺ κατείργεις, τάδε τοί με / σπερχόμενος ταχύνει, «vedo la barca a due remi, la vedo sulla palude e il traghettatore dei morti, Caronte, mi chiama con la mano sulla pertica: "Che aspetti? Affrettati, è tardi". Così m'incalza con rabbia»; vv. 259-62 ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει μέ τις (οὐχ / ὄρῃς;) νεκύων ἐς αὐλάν, / ὑπ ὄφρῦσι κυαναυγέσι / βλέπων πτερωτὸς Ἄιδας, «mi trascina, mi trascina, non vedi? Alla casa dei morti l'alato Ade, che guarda sotto il nero splendore delle ciglia»; vv. 266-71 μέτετε μέτετέ μ' ἤδη· / κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν. / πλησίον Ἄιδας, σκοτία / δ' ἐπ' ὄσσοισι νῦξ ἐφέρπει. / τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ / οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν, «lasciatemi, basta, lasciatemi. Stendetemi, non mi reggo più in piedi. La morte è vicina, e una notte buia mi si insinua negli occhi. Figli, figli miei, vostra madre non è più»; v. 385 καὶ μὴν σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται, «i miei occhi ormai si appesantiscono

cadavere di Alceste torna in scena nel quarto episodio, introducendo una situazione scenica ben più comune ma altamente problematica, poiché davanti al corpo della defunta si scatena l'aspro confronto tra Admeto e Ferete¹⁵. Diversa è la rappresentazione della morte di Ippolito. Essa ha luogo nel quinto episodio dell'omonimo dramma, in cui il protagonista moribondo lamenta i lancinanti dolori che lo affliggono¹⁶; dopo aver trovato consolazione e promessa di vendetta in Artemide ed aver concesso il perdono al padre, spira chiedendo a Teseo di velargli il capo con la veste¹⁷; e così si chiude il dramma¹⁸. Il suicidio di Evadne costituisce invece un caso di morte in scena a sé stante, poiché la sua singolarità e la difficoltà di realizzazione tecnica fanno supporre, come vedremo, che l'estremo gesto della donna fosse soltanto immaginato dagli spettatori, piuttosto che mostrato; e certamente, in qualsiasi modo avvenisse il salto dell'attore¹⁹, il pubblico non ne vedeva la conclusione, né il cadavere del personaggio appariva in scena.

nel buio»; v. 387 ὡς οὐκέτ' οὖσαν οὐδὲν ἄν λέγοις ἐμέ, «parlami ora come a chi non è più»; vv. 390-92 Αλ. οὐδὲν εἰμ' ἔτι. / Αδ. τί δρῶς; προλείπεις; / Αλ. χαῖρ'. / ... / Χο. βέβηκεν, οὐκέτ' ἔστιν Ἀδμήτου γυνή, «Al. Non sono più. Ad. Che fai? Mi lasci? Al. Addio! [...] Co. È morta. Non è più la moglie di Admeto» (tradd. di G. Paduano, adattata da chi scrive per i vv. 259-62).

¹⁵ Cf. DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 293s.). La presenza di un cadavere in scena poteva generare fondamentali dinamiche drammaturgiche: «il cadavere, benché incapace di comunicare verbalmente, poteva essere coinvolto dagli altri personaggi in un dialogo di forte impatto emotivo, attraverso il modulo dell'appello al defunto, che affondava le sue radici nel rituale funebre. [...]. Il cadavere poteva dunque avere quasi la funzione di un personaggio, con cui gli altri istituivano una sorta di contatto emotivo di carattere paramonologico: un dato che apriva notevoli possibilità sceniche» (p. 286).

¹⁶ Vv. 1350-53 ἀπόλωλα τάλας, οἶμοι μοι. / διά μου κεφαλῆς ἄσσοις ὀδύναι / κατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδᾶ σφάκελος. / σχές, ἀπειρηκὸς σῶμ' ἀναπαύσω, «sono morto: il dolore mi attraversa la testa, il delirio piomba sul mio cervello! Fermi! Non ce la faccio più, ho bisogno di un attimo di tregua»; vv. 1358s. φεῦ φεῦ· πρὸς θεῶν, ἀτρέμα, δμῶες, / χρὸς ἐλκώδους ἄπτεσθε χεροῖν, «ahimè, servi, ve ne supplico in nome degli dei, fate piano quando vi accostate alla mia carne straziata»; vv. 1370s. αἰᾶ αἰᾶ / καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βάλνει, «ahi! Il dolore torna ad assalirmi. Lasciate questo infelice, venga la morte a guarirmi» (tradd. G. Paduano).

¹⁷ V. 1444 αἰᾶ, κατ' ὄσων κυχάνει μ' ἤδη σκότος, «ahimè, il buio mi cala sugli occhi»; v. 1447 ὄλωλα καὶ δὴ νεπτέρων ὀρῶ πύλας, «sono finito e vedo la porta degli Inferi»; vv. 1457s. κεκατέρηται τᾶμ' ὄλωλα γάρ, πάτερ. / κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις, «ho già resistito fino all'ultimo. Sono morto, padre mio: nascondimi il capo nel velo». (tradd. G. Paduano).

¹⁸ Secondo DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 294), l'eccezionalità della morte di Ippolito in fine di tragedia, senza il ritorno in scena del corpo come nell'*Alceste*, è sottolineata dal rifiuto della dea Artemide di assistere al trapasso di un mortale (vv. 1437-39).

¹⁹ La rilevanza drammaturgica e l'intensità emotiva del quinto episodio potrebbero far ipotizzare che il ruolo di Evadne fosse affidato al protagonista. STOREY (2008, 105-107) ricorda però che quest'ultimo doveva interpretare già due personaggi: quello principale, Teseo, e, secondo una consuetudine tragica, anche il messaggero che ne riporta le parole (per un totale di 430 versi). Lo studioso argomenta che, in altri drammi, canti suggestivi quanto la monodia di Evadne sono intonati dal terzo attore: così per quello di Cassandra nell'*Agamennone* e del servo frigio nell'*Oreste*. Suggestivo sarebbe, dunque, immaginare che il *tritagonistes* impersonasse, oltre all'araldo, «the feminine triad of the old woman (Aithra), the wife and mother (Euadne), and the maiden (Athena)», figure significativamente interrelate tra loro: Etra e Atena inducono Teseo, in diversi momenti, a modificare i propri piani d'azione verso Tebe, mentre sia Evadne che la dea appaiono al pubblico in una posizione sopraelevata, probabilmente grazie allo stesso espediente scenico, l'uso del *theologeion* (cf. *infra*).

Considerando ciò, più stringente analogia sembra potersi individuare tra le *Supplici* e l'*Aiace* di Sofocle, dramma in cui la morte del protagonista, pur supposta in scena, viene inserita da Di Benedetto – Medda tra i casi di morte nello spazio retroscenico, con successiva apparizione del cadavere. Il suicidio di Aiace presenta varie peculiarità poi tipiche della scena di Evadne: anzitutto quella della rappresentazione, costituita in questo caso dal cambio di scena al v. 815, dalla tenda di Aiace al boschetto vicino al mare dove l'eroe si è recato col pretesto di purificarsi²⁰. Come ricostruisce Milo, «il cambio di scena permette di vedere Aiace nel luogo della sua morte. Solo una siepe copre agli occhi del pubblico il suo gesto estremo, messo in atto dopo un lungo discorso di addio. Aiace è così dapprima ἄγγελος e poi attore della sua morte²¹. [...] La morte di Aiace avveniva – nonostante il cambio di scena –, non sotto gli occhi dello spettatore; questo era reso necessario sia per» un «“religious tabu” [...]»²², sia per la necessità di ‘recuperare’ l'attore, che sarebbe ricomparso come Teucro [...]»²³. Il cadavere, quando ritrovato da Tecmessa ancora occultato dalla siepe, doveva essere rappresentato da un manichino, trasportato – non è ben chiaro come – dal retro sul davanti, in modo che fosse visibile, e questo fino alla fine del dramma; intanto, l'attore che aveva ricoperto il ruolo di Aiace ‘scompariva’ nel retroscena per rientrare poi appunto nei panni di Teucro»²⁴.

Come quella di Aiace anche quella di Evadne è una morte in scena solo ‘a metà’, cioè mostrata al pubblico ma non nel suo atto finale, non rappresentabile per ragioni tanto morali quanto pratiche, e caratterizzata da una costruzione scenografica singolare,

²⁰ Numerosi e ampiamente discussi sono gli interrogativi intorno a tale cambiamento dello spazio scenico: se ciò determinasse una rimozione della *skéné* sue alterazioni, e chi e come le mettesse in atto. A queste si collegano le controverse problematiche sulla messa in scena del suicidio: se esso avvenisse sotto gli occhi degli spettatori, oppure se Aiace si lasciasse cadere sulla spada rimanendo nascosto alla loro vista; dove finisse il corpo (che al v. 893 viene visto da Tecmessa ma non dal Coro) e come e quando diventasse visibile ai personaggi in scena e al pubblico; infine, come avveniva la sostituzione dell'attore con un fantoccio. Una fondamentale messa a punto ed evoluzione del dibattito critico è nel volume di MOST – OZBEK (2015). In particolare, il contributo di MEDDA (2015, 167-176) offre una convincente analisi, optando per la rimozione di uno o due pannelli centrali della *skéné* per far spazio agli elementi indicanti il boschetto (cf. anche FINGLASS 2011, 11-20).

²¹ MILO (2004-2005, 87).

²² BREMER (1976, 40, e cf. 40-42).

²³ Cf. *ivi*, pp. 38s.

²⁴ MILO (2004-2005, 87, n. 39). Cf. MEDDA (2015, 176ss., in part. 176-178). Sulla presenza in scena della spada si veda l'accurato studio e la convincente dimostrazione di FINGLASS (2015, 205-206): «Just as demonstratives [quelli ai vv. 828 e 834] can be used to refer to an absent person already established as a prominent topic of discourse, so too they can denote an absent object or thing to which reference has already been made. Furthermore, the absence of demonstratives in the initial description of the sword [...] at least suggests the possibility that the sword is not present on stage. This seems an adequate explanation for the demonstratives that is consistent with the hypothesis advanced above [195ss.] on the basis of four different reasons, that the sword is not visible during the suicide speech. Indeed, it may be that this underplays the significance of the argument from pronouns, which might even be thought actively to support the hypothesis of the invisible sword».

la cui realizzazione costituisce l'oggetto di un dibattito acceso ed ancora ampiamente aperto tra gli studiosi.

2. Risulta a tutt'oggi difficile immaginare, pur alla luce delle conoscenze acquisite sulla struttura e sugli espedienti tecnici del teatro del V secolo a.C., come fossero costruite le complesse scenografie descritte da Euripide per l'episodio di Evadne, ovvero la pira su cui ardono i resti di Capaneo e la roccia su cui appare l'eroina e da cui salta (vv. 980-83):

καὶ μὴν θαλάμας τάσδ' ἔσορῶ δῆ
Καπανέως ἤδη τύμβον θ' ἱερὸν
μελάθρων τ' ἐκτὸς
Θησέως ἀναθήματα νεκροῖς.

Ma ecco, vedo già il giaciglio di Capaneo, il sacro sepolcro, e fuori dal tempio le offerte di Teseo ai morti.

Vv. 1009-1011:

καὶ μὴν ὄρᾳς τήνδ' ἧς ἐφέστηκας πέλας
πυράν, Διὸς θησαυρόν, ἔνθ' ἔνεστι σὸς
πόσις, δαμασθεῖς λαμπάσιν κεραυνίοις.

Ecco, vicino a te vedi la pira, fuoco sacro a Zeus; lì c'è il tuo sposo, colpito dalla fiamma del fulmine²⁵.

Vv. 984-89:

κλεινὴν τ' ἄλοχον τοῦ καπρωμένου
τοῦδε κεραυνῶ πέλας Εὐάδνην,
ἦν Ἴφις ἀναξ παῖδα φυτεύει.
τί ποτ' αἰθερίαν ἔστηκε πέτραν
ἢ τῶνδε δόμων ὑπερακρίζει,
τήνδ' ἐμβαίνουσα κέλευθον;

Accanto, la nobile sposa dell'eroe ucciso dalla folgore, Evadne, che generò Ifi sovrano. Perché mai se ne sta in piedi, in alto sulla roccia che sovrasta la casa? Perché ha preso questa strada?²⁶.

Vv. 1014-1017:

ποδὸς ἄλματι
† εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὀ-
μάσω τάσδ' ἀπὸ πέτρας

²⁵ Cf. COLLARD (1975, vol. II, 357, 368); MORWOOD (2007, 220-22).

²⁶ Cf. COLLARD (1975, vol. II, 357s.); MORWOOD (2007, 221).

πηδήσασα πυρὸς ἔσω †²⁷.

I principali interrogativi vertono su: quale struttura sopraelevata venisse adoperata per rappresentare la roccia su cui si trova la suicida; la presenza o assenza in scena della pira su cui ardono i resti di Capaneo e su cui si lancia Evadne; come venisse simulato il salto.

2.1. Preliminarmente all'analisi di tali problemi, occorrerà però ricostruire le generali caratteristiche della scena delle *Supplici*. Il dramma è ambientato presso il tempio eleusino di Demetra e Kore, la cui facciata è rappresentata infatti sulla σκηνή (vv. 1s.):

Αι. Δήμητερ ἐστιοῦχ' Ἐλευσῖνος χθονὸς
τῆσδ'· οἳ τε ναοὺς ἔχετε πρόσπολοι θεᾶς,

Et. Demetra, signora della terra di Eleusi, e voi, ancelle della dea, che avete cura del tempio.

Vv. 28-31

τυγχάνω δ' ὑπὲρ χθονὸς
ἀρότου προθύουσ', ἐκ δόμων ἔλθοῦσ' ἐμῶν
πρὸς τόνδε σηκόν, ἔνθα πρῶτα φαίνεται
φρίξας ὑπὲρ γῆς τῆσδε κάρπιμος στάχυς.

Per caso, lasciata la reggia, ero venuta a fare sacrifici per il raccolto in questo tempio, dove per la prima volta è apparsa sulla terra la fertile spiga²⁸.

Essa rispecchia, nelle caratteristiche delle due dee e dei misteri del luogo, la riconciliazione delle istanze di vita e morte che percorrono la tragedia²⁹, e definisce «l'area antistante come luogo sacro, il che conferisce forza alla richiesta di aiuto avanzata dalle madri dei caduti»³⁰. Presso la porta dell'edificio, mai interessata da movimenti di entrata o uscita, giace all'inizio del dramma Adrasto col capo velato, e davanti ad esso si colloca l'altro elemento cardine della scenografia, l'altare:

²⁷ Per la ricostruzione, la traduzione e il commento del passo cf. *supra*.

²⁸ Cf. vv. 87-89 Θη. τίνων γόους ἤκουσα καὶ στέρνων κτύπον / νεκρῶν τε θρήνους, τῶνδ' ἀνακτόρων ἄπο / ἤχοῦς ἰούσης; «Te. Di chi sono i lamenti che ho udito e i colpi sul petto e i pianti dei morti? Giunge l'eco dal tempio».

²⁹ Cf. REHM (1992, 123s.) e *infra*.

³⁰ DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 131). Analogamente avviene nell'altro dramma euripideo di supplica, gli *Eraclidi*: cf. *ivi*, pp. 123-25. All'idea della raffigurazione del tempio sulla σκηνή si è invece opposto WILES (1997), ritenendo che quest'ultima «is non-representational and can signify a cave as well as a house or temple» (pp. 184s.); egli immagina invece l'ambientazione presso una cava rocciosa eleusina, ideale scenario per la discesa agli inferi di Capaneo ed Evadne, in un «vertical axis» (p. 184) percorso in senso inverso a Dioniso e Kore, che nei misteri tornano alla vita.

v. 104

Θη. τίς δ' ὁ στενάζων οἰκτρὸν ἐν πύλαις ὄδε;

Te. Chi è costui che sta sulla porta e leva tristi lamenti?³¹.

vv. 21s.

Αι. Ἄδραστος ὄμμα δάκρυσιν τέγγων ὄδε
κείται

Et. Adrasto, che giace qui, gli occhi bagnati di lacrime

vv. 110s.

Θη. σὲ τὸνκατήρη χλανιδίοις ανιστορῶ.
λέγ' ἐκκαλύψας κρᾶτα καὶ πάρες γόον

Te. A te che sei avvolto nel mantello lo domando. Scopriti il capo, racconta e cessa i lamenti.

vv. 33s.

μένω πρὸς ἀγναῖς ἐσχάrais δυοῖν θεαῖν
Κόρης τε καὶ Δήμητρος

Et. Rimango davanti agli altari delle dee, Persefone e Demetra³².

Immaginato per lungo tempo su un palcoscenico adiacente alla σκηνή e collegato all'orchestra da una serie di gradini in legno³³, esso è stato più coerentemente identificato da Rehm con l'altare rituale collocato nell'orchestra³⁴. Non essendovi evidenze letterarie né archeologiche che neghino un importante coinvolgimento di tale spazio nell'azione, esso si presterebbe ad accogliere l'ampio numero di personaggi che nel corso del dramma si muovono intorno all'altare (Etra, i due Cori) assai meglio di un palcoscenico dalle dimensioni forzatamente limitate, permettendo ai Cori ampia libertà di movimenti.

La struttura scenografica delle *Supplici* richiama dunque quella, famosa, dei *Persiani* eschilei, pure caratterizzata da due basilari elementi: l'antico edificio (vv. 140s.), ovvero la sala di riunione del Consiglio degli Anziani, e anch'esso mai

³¹ Non sembra accettabile il tentativo di POLACCO (1986-1987, 6-8), di collocare l'azione delle *Supplici* in un generico recinto di Demetra, ma non nei pressi del tempio, adducendo l'argomento che nel 423/422 un vero tempio di Demetra e Kore non sarebbe esistito ad Eleusi. Non a caso, di fronte all'evidenza della dizione ναούς usata da Etra al v. 2, egli ricorre alla risposta, assai debole, che si tratti di un termine generico come altri rintracciabili nel testo.

³² Cf. vv. 63s. Χο. προπίπτουσα προσαιτοῦσ' / ἔμολον δεξιπύρους θεῶν θυμέλας, «sono venuta a inginocchiarmi e a supplicare gli altari fumanti degli dei»; vv. 93s. Θη. ὄρω ... / μητέρα γεραιᾶν βομίαν ἐφημένην, «vedo la vecchia madre seduta presso l'altare»; vv. 289s. Θη. μὴ δακρυρροεῖ / σεμναῖσι Δηοῦς ἐσχάrais παρημένην, «non versare lacrime ora che siedi ai sacri altari di Demetra».

³³ Cf. ARNOTT (1962, 49, 53); COLLARD (1975, vol. I, 14-17); PICKARD-CAMBRIDGE (1988², 128-31).

³⁴ Cf. REHM (1988, in part. 263s., 274-90); si veda anche SCULLY 1996, 72.

interessato da movimenti di entrata o uscita (nonostante i ripetuti annunci del Coro), ma conferente un aspetto di «ufficiosità»³⁵ allo spazio antistante³⁶; e il tumulto (v. 659) su cui appare l'ombra di Dario³⁷.

2.2. In merito a uno dei principali elementi scenografici, la roccia su cui appare Evadne, le soluzioni proposte sono state due: l'uso di una struttura speciale, a sé stante, oppure che l'attore apparisse in alto sulla σκηνή. Il primo orientamento è maggiormente condiviso³⁸. La seconda soluzione, però, appare più convincente, non solo perché più facilmente realizzabile³⁹: una apparizione di Evadne sul θεολογεῖον richiamerebbe in modo significativo, per analogia⁴⁰ o per antitesi⁴¹, quella finale di Atena⁴².

³⁵ DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 80).

³⁶ Vv. 140s. Xo. ἀλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαῖον, «orsù, Persiani, sediamoci qui all'interno di questo antico edificio» (trad. F. Ferrari). Notoriamente lungo e complesso è il dibattito intorno all'identificazione scenica di tale luogo: per una parte della critica esso sarebbe rappresentato dall'orchestra vuota; un più recente orientamento sostiene invece la presenza della *skene*, la cui porta delimiterebbe l'uscita da o l'ingresso nell'edificio, caratterizzando dunque lo spazio antistante come interno o esterno. Un'accurata disamina della questione e della relativa bibliografia fornisce GARVIE (2009, xlvi-xlix). Convincente appare la sua ricostruzione: «The most popular, and, if there is a *skene*, surely the best, solution is to see it as a council-chamber. [...] The setting, then, helps to provide the dramatic motivation for the Chorus's entry. It will have no practical purpose, as the Chorus will never enter the council-chamber. [...], we should picture the Chorus as it makes its way towards the door intending to sit down inside it, when Atossa suddenly appears and frustrates its intention. [...] this is the first of a series of such frustrated intentions, with increasing dramatic significance (201-4, 517-31 [...], 845-51 [...])».

³⁷ Vv. 659s. Xo. ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄ- / χθου, «ascendi il sommo vertice di questo rialzo» (trad. F. Ferrari). La critica ha lungamente discusso sulla realizzazione e collocazione di quest'ultima struttura: una sopraelevazione naturale, una apposita costruzione, la *thymele* (per la ricostruzione del dibattito cf. SOMMERSTEIN 2010, 19-22, oltre a GARVIE 2009, xlix-litii). Prendendo le mosse da studi sulla 'rifocalizzazione' dello spazio teatrale (cf. DALE 1969, 110ss.; TAPLIN 1977, 103ss. nonché SCULLION 1994, 67-88) FERRARI (1987, 9-13) propone che l'*ochtos* si trovasse in un'area dello spazio teatrale ignorata nella prima parte del dramma, e sulla quale in seguito si sposta l'attenzione non grazie a particolari artifici, ma all'evidenziazione di un elemento scenico fino allora trascurato (come in *Choe*. 653). DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 81) identificano tale elemento appunto con la tomba sopraelevata, probabilmente dislocata nella parte dell'orchestra più lontana dal pubblico, per non intralciare i movimenti del Coro. Presente dall'inizio della tragedia, essa diviene fulcro dell'attenzione del pubblico a partire dal secondo episodio, col ritorno in scena della Regina per offrire libagioni, e con la specifica indicazione nel secondo stasimo, ancora come ὄχθος al v. 847, per essere poi esplicitamente definito τάφος (cf. 684, 686).

³⁸ Cf. HOURMOUZIADES (1965, 33); LESKY (1972, 547); DE ROMILLY (1980², 37).

³⁹ Cf. ARNOTT (1962, 138): «there is no need to assume a special structure for the rock».

⁴⁰ Così COLLARD (1975, vol. I, 15s.), che però ritiene necessario che qualcosa differenziasse agli occhi e alle coscienze del pubblico le apparizioni della suicida e della dea; l'editore immagina, pertanto, che Atena salisse sul θεολογεῖον, piattaforma nascosta sulla parte superiore della σκηνή, escludendo però il ricorso alla μηχανή; per Evadne invece ipotizzava l'ingresso su una struttura speciale dipinta come una roccia e sporgente sulla sommità della σκηνή. Cf. DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 131).

⁴¹ REHM (1992, 159, n. 6) osserva che, pur nell'identità della posizione, il contrasto tra l'immagine delle due donne sia sottolineato dall'abbigliamento, a festa per la sposa e in abiti militari per la dea. Lo studioso ritiene degna di credito anche un'altra teoria, quella che Evadne apparisse su e poi saltasse giù da una sopraelevazione naturale, quella della cavea (in particolare «the east analemma», il muro di sostegno

Ancor più problematica è la collocazione della pira di Capaneo. Indicata più volte come vicina ad Evadne, non è chiaro se fosse realmente riprodotta in scena, e con essa il fuoco che vi arde, soluzione apparentemente corretta da un punto di vista filologico, ma certamente di difficile realizzazione pratica. Per questa sono state ipotizzate singolari tecniche: appaiono, però, improbabili sia l'ἐκκύκλημα⁴³ che una particolare conformazione della scena su due terrazze di differente altezza⁴⁴.

Molto più plausibile è l'idea, sostenuta da un maggior numero di interpreti, che la pira non fosse concretamente presente, eppure resa elemento scenico proprio in quanto nominata⁴⁵. Non potendo Evadne gettarsi veramente nel fuoco, questo doveva sì essere creato sulla scena, ma non visibile agli spettatori, i quali ne avrebbero avuto idea dalla luce e dal fumo emergenti da dietro il recinto⁴⁶. Tra le ipotesi sulla creazione dell'effetto⁴⁷, condivisibile è la posizione di Di Benedetto – Medda: cautamente, essi

del pendio dove sedeva il pubblico), atterrando nell'area dell'Odeion di Pericle. Tale soluzione avrebbe presentato notevoli vantaggi scenici: collocare l'attore in un punto assai alto, e, naturalmente, conferire effetto realmente sconvolgente all'apparizione e poi alla scomparsa della donna.

⁴² STOREY (2008, 116-18), motiva invece la presenza di Evadne sul θεολογεῖον con una diversa descrizione della σκηνή, che, a suo dire, riprodurrebbe non proprio il tempio, ma il recinto del santuario delle dee eleusine (cf. pp. 111-13). La sommità dell'edificio scenico corrisponderebbe all'acropoli che sul tempio incombe: immaginarvi un suicidio non risulterebbe, perciò, blasfemo. Peraltro lo studioso esclude anche l'accostamento visivo tra il folle personaggio di Evadne e quello della dea Atena – la cui posizione non è mai esplicitata dal testo. Ella potrebbe entrare in scena a piedi, posizionandosi nell'orchestra, come nelle *Eumenidi* – dramma per molti aspetti legato alle *Supplici* – o nel prologo dell'*Aiace*, nell'*Ifigenia in Tauride* e nello *Ione*. In tal senso ella reduplicherebbe efficacemente il movimento di Etra, l'altro personaggio femminile capace di orientare l'azione di Teseo. Una diversa teoria è proposta da CARRIÈRE (1977, 52-56). Osservando che nella reale topografia eleusina la roccia da cui si immagina che saltasse Evadne distava molto dal tempio di Demetra, egli ritiene che l'espedito più verosimile per rappresentarla fosse l'impiego di una *scaena versilis*: «Ainsi ce que le Choeur aperçoit au-delà du temple est amené à sa vue (ἐσποῶ δὴ ... ἤδη, v. 980-1) à mesure que la Coryphée nous l'annonce au cours de sa brève marche en avant (mélodrame après épode), et cela par un jeu de scène qui ne peut être que le glissement du décor du fond vers la gauche et l'apparition à sa suite d'un nouveau châssis peint» (p. 56).

⁴³ L'uso ne viene proposto da WILES (1997, 184). Egli segue WEBSTER (1956, 126), che immagina così introdotte anche la rupe ed Evadne.

⁴⁴ POLACCO (1986-1987, 9ss.) immagina che sulla più alta sarebbe apparsa Evadne, mentre sull'inferiore i servi avrebbero costruito la tomba di Capaneo, in realtà un recinto nel quale sarebbe stata eretta la pira, con fuoco realmente acceso in cui immaginare bruciata la salma e sepolte le ceneri.

⁴⁵ Sulla pregnanza di significato e la potenzialità evocativa della 'parola scenica', e la conseguente creazione di una 'scenografia verbale', si vedano i fondamentali studi di MARZULLO (1986; 1986-1987; 1988; 1988-1989).

⁴⁶ Cf. POLACCO (1986-1987, 11). Alle stesse conclusioni giunge, per via opposta, ARNOTT (1962, 137), il quale, pur ritenendo che la tomba di Capaneo fosse visibile al pubblico, non pensa lo stesso del rogo: «After the burning, a procession of seven sons enters with the ashes of their fathers; the seven-fold division of the lament between sons and mothers (1114 ff.) puts this beyond question. If all the ashes, and not the ashes of six only, have been brought in from outside, then Capaneus, although burnt apart from the others, has been burnt off-stage also, and the tomb and the pyre are in different places. In this case Evadne's reference to the pyre (1065 [...]) would mean only the smoke, seen rising from the off-stage fire as in *Hecuba* 823».

⁴⁷ COLLARD (1975, vol. I, 16) ipotizza che il fuoco sia simulato dal fumo esalante da un braciere (o qualcosa di simile) nascosto dietro la σκηνή. MORWOOD (2007, 219, ad 980-1113) precisa che il fuoco

rilevano la difficoltà di realizzare una vera pira in scena, e ne spiegano la menzione da parte del Coro al v. 980 con una sua rapida costruzione o trasferimento dopo la fine del quarto episodio⁴⁸; negano, però, decisamente che le fiamme fossero visibili, bensì solo immaginate – così come nelle *Troiane*⁴⁹.

È però la ricostruzione di come l'artificio del salto fosse realizzato nel limitato apparato scenico del V secolo a destare maggiori interrogativi⁵⁰. I critici sono in genere convinti che il salto fosse visibile agli occhi degli spettatori, pur non potendosi prescindere, data la complessità e velocità della sua dinamica, da una componente illusoria⁵¹. Vari espedienti sono stati immaginati per la sua realizzazione; ampio riscontro ha trovato l'uso della μηχανή⁵². Convincente appare, però, l'obiezione di Morwood, per cui il dispositivo costituirebbe un intralcio alla tensione drammatica della scena, in assenza del quale non si profilerebbero pericoli degni di nota per l'attore: questi doveva compiere, dunque, un reale salto, dietro il muro che sorreggeva la σκηνή, attutito da qualche morbida superficie⁵³.

doveva essere acceso non direttamente dietro la σκηνή, che altrimenti ne sarebbe stata incendiata, e poi Evadne non avrebbe avuto uno spazio in cui saltare, bensì dietro il muro che sosteneva la σκηνή.

⁴⁸ Peralto ai vv. 980s. è postulato uno stretto legame tra la pira e la tomba di Capaneo, unitamente additate dal Coro. Essa viene identificata da ARNOTT (1962, 137) con l'altare di scena, struttura fissa e 'rifunzionalizzata', dopo aver rappresentato l'altare di Demetra e Kore all'inizio del dramma (cf. POLACCO 1986-1987, 10: «Anche la tomba deve essere presente e visibile, perché in rapporto alla pira, perché la costruiscono i servi all'istante, perché anche questa vede il coro, troppo presente e troppo importante»). Pur critici su questa teoria, ritenuta fondata solo sulla constatazione della vicinanza del tumulo alla σκηνή, DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 131) argomentano che la dichiarata contiguità tra pira e tomba confermi la visibilità della prima, indicata infatti ai vv. 1009s. col deittico τήνδε.

⁴⁹ Cf. DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 131). Sulle *Troiane* cf. *ivi*, 138 e DI BENEDETTO in CERBO – DI BENEDETTO (1998, 78-86, 84 e 258-59 n. 319): le fiamme, cui da vv. 1265ss. più volte si allude, non erano realmente create in scena, sebbene fosse usato un artificio che ne desse l'idea agli spettatori, probabilmente del fumo, che potesse più facilmente sostituire la κόνις di vv. 1320-1321. Cf. anche KOVACS 2018, 328-329 *ad* 1260.

⁵⁰ La difficoltà tecnica e la singolarità letteraria della scena hanno indotto DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 131) a postulare una soluzione del problema insita nell'immaginazione degli spettatori piuttosto che nell'uso di speciali meccanismi: il salto non sarebbe realmente avvenuto, bensì l'attore sarebbe semplicemente scomparso dietro la roccia, collocata rispetto alla pira in posizione tale che lo spostamento dietro la prima fosse avvertito come una caduta nella seconda.

⁵¹ Cf. COLLARD (1975, vol. I, 16): «she disappears from the audience's view behind the σκηνή, [...]. There can be no question of her leaping visibly into (if illusorily 'behind') a pyre *burning in front of* the σκηνή».

⁵² Cf. MASTRONARDE (1990, 281, n. 2): «The stunt would be safer (and καὶ δὴ παρείται [1070] more realistically reflected in the action) if Evadne was already attached to the crane on appearance and the crane was used to lower the actor (behind the skene building) as the line was spoken». Cf. anche CSAPO – SLATER (1995, 77); WILES (1997, 186).

⁵³ MORWOOD (2007, 220, *ad* 980-1113): «I can find no evidence for any Health and Safety Officer at the Theatre of Dionysos whom the tragedians would have to defer to!». Su tali considerazioni concorda STOREY (2008, 116s.).

3. In conclusione, a chiarire le complicate modalità di messa in scena del sacrificio di Evadne può giovare una riflessione sulla peculiare natura del genere e dello spettacolo tragico. È noto come, già nella sua fondamentale definizione antica (Aristot. *Poet.* 1449b 24-27), esso fosse distinto dalle altre forme letterarie in quanto rappresentativa di personaggi impegnati in un'azione, che è immediatamente identificabile con quella verbale⁵⁴: così si spiegano convenzioni quali l'unità di tempo e di luogo, l'assenza di indicazioni sceniche, la limitata gestualità degli attori, e lo stesso 'divieto' di rappresentazione della morte, ammissibile solo come ῥῆσις ἀγγελική per «motivazione artistica profonda», oltre che per pudore religioso⁵⁵. In tal senso può dirsi che «quella del teatro greco è per definizione una scenografia 'verbale', della quale la scenografia materiale è solo un accompagnamento visuale, gratificante ma estrinseco»⁵⁶; e analogamente può immaginarsi per le *Supplici*.

L'ipotesi di un limitato uso di macchinari aggiuntivi (la struttura sopraelevata per la roccia, la rifunzionalizzazione della tomba) e dell'affidamento ad espedienti semplici quanto evocativi dei più audaci artifici tecnico-scenografici (il fuoco della pira come lontano fumo, il salto come sparizione dell'attore) ben si attaglia al forte impatto emotivo e all'intonazione volutamente 'patetica' del dramma, e in specie del suo quinto episodio.

Secondo un noto giudizio di de Romilly, nel suicidio di Evadne non può riconoscersi «une action proprement dite: il est *pathos* et non *drama*»: la solipsistica e smisurata effusione del dolore della protagonista «s'insère dans l'ensemble de façon gratuite»⁵⁷. In realtà la vicenda degli sfortunati padre e figlia, sì eminentemente patetico-sentimentale, è tutt'altro che avulsa dal resto del dramma. Ciò è ben evidenziato dall'empatia dolorosa tra Ifi ed il Coro (vv. 789-93, 822s., 971-73, 1089ss.)⁵⁸: «l'intero episodio [...] costituisce un atto in sé completo, che acuisce il

⁵⁴ Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινούσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. «Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornate, distintamente per ciascun element nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni» (trad. D. Lanza). Per il commento al passo cf. GALLAVOTTI (1974, 136-39); SCHMITT (2008, 325s.).

⁵⁵ CERRI (2005, in part. 27s.).

⁵⁶ CERRI (2005, 31s.), e già gli studi di MARZULLO citati *supra* (in part. 1986, 103s.; 1986-1987, 67; 1988, 79s.); cf. ERCOLANI (2000, 2).

⁵⁷ Cf. DE ROMILLY (1980², 37s.).

⁵⁸ Il Coro è composto di madri che, come il vecchio, sono costrette a lunga sofferenza – se non per riavere i figli, almeno per rendere loro giustizia, e provano un dolore tale per la perdita degli affetti più cari che, come Ifi, rimpiangono di averli generati (vv. 789-93 τί γάρ μ' ἔδει παίδων; / τί μὲν γὰρ ἤλιζον ἄν πεπονθέναι / πάθος περισσὸν εἰ γάμων ἀπεξύγη; / νῦν δ' ὄρω σαφέστατον / κακόν, τέκνων φιλότατων στερεῖσα, «che bisogno avevo di figli? Perché pensavo che avrei sofferto un dolore straziante se non avessi accettato il giogo delle nozze? Soltanto ora vedo chiarissima la sofferenza, rimanere priva dei figli adorati»; vv. 822s. ἐμὸν δὲ μήποτ' ἐξύγη / δέμας ἐς ἀνδρὸς εὐνάν, «se non avessi mai unito il mio corpo

dolore delle madri, ritraendo un unico destino con il più profondo pathos»⁵⁹ e così emblematica il messaggio antimilitarista della tragedia⁶⁰. Ma lo stesso suicidio di Evadne, pur privo di effetto determinante sull'azione drammatica, non è puro ripiegamento nel dolore. Esso è 'azione' in quanto tale⁶¹, perché finalizzata al raggiungimento di un obiettivo, quello di conquistare eterna fama – oltre che di riunirsi al marito; che poi ella fallisca in tale scopo, non inficia la natura del gesto. Tale 'sacrificio' si rivela, così, il più deciso del teatro euripideo⁶², e intrinsecamente coerente, in sé e con il sentimento doloroso che percorre la tragedia. Nelle *Supplici* va in scena una vicenda di compianto per dei caduti e di lotta per restituire loro dignità, in nome dell'affetto e del rispetto verso la loro memoria; e quella di Evadne è, altrettanto, vicenda d'amore per un defunto e di azione coraggiosa di fedeltà al suo ricordo⁶³. Come illustrato da Garzya, «il sublime episodio [...], pur concepito come un *coup de théâtre*, uno dei tanti che piacquero a Euripide, non esula dalla linea unitaria dell'insieme perché il suo sacrificio sul cadavere dello sposo è un'eco diretta e un allargamento del dolore delle madri e, per esse, di tutta la comunità che subisce le conseguenze della colpa iniziale di Adrasto»⁶⁴.

a quello di un uomo!») e non possono che immaginare nel lutto e nel pianto il resto della loro vita (vv. 971-79 ὑπολελειμμένα μοι δάκρυα / μέλεα παιδὸς ἐν οἴκοις / κείται μνήματα, πένθιμοι / κουραὶ κάστέφανοι κόμαι / <λοιβαὶ τε νεκύων φθιμένων> / αἰοδαί θ' ἄς χρυσοκόμας / Ἀπόλλων οὐκ ἐνδέχεται / γόοισι δ' ὀρθρευομένα / δάκρυσι νοτερόν ἀεὶ πέπλων / πρὸς στέρνῳ πτύχα τέγγω, «non ho che le lacrime. Del figlio dolorosi ricordi rimangono in casa, funebri ciocche recise, chiome senza ghirlande, libagioni in onore dei morti e canti che Apollo dall'aura chioma non vuole. Levando gemiti all'alba, sempre di lacrime bagnerò le pieghe del peplo sul seno»). Nell'ambito dei numerosi elementi e motivi 'eleusini' del dramma (si veda a proposito lo studio di GOFF [1995]), emerge l'analogia che accomuna le madri dei Sette e l'anziano padre Ifi alla dea Demetra, nella sofferenza seppur non nell'esito della vicenda (cf. *h.Cer.* 49s.; 90-95; 98-100; 193s.; 197-201; 1104-1106 e MENDELSON 2002, 216-18).

⁵⁹ LESKY (1972, 547).

⁶⁰ Cf. KITTO (1961³, 225): «Iphis is the type of ordinary humanity that suffers because of the follies that this play exposes, suffering not greatly and romantically, like Evadne, but dumbly and uncomprehendingly». Lo studio di DEE (2015, 264) mette in luce come «If Evadne's unfeminine, barbarian-evoking rhetoric and suicide tend to cloud – though not eclipse – her humanity, then Iphis's response to his daughter's demise – simultaneously generic and personal – tends to “rehabilitate” his daughter by refocusing her suicide through the lens of communal sorrow. [...], his reaction to Evadne's suicide allows the play to continue and the mourning to reach an acceptable resolution».

⁶¹ BURIAN (1985, 150s.), nell'individuare nel dramma una dialettica tra *logos* e *pathos*, ascrive il suicidio di Evadne a quest'ultimo ambito, ma in modo del tutto peculiare, poiché il suo sacrificio, per quanto infruttuoso, è innegabilmente dettato da eroismo (cf. GARRISON 1995, 122s.).

⁶² PADUANO (1966, 248) nota giustamente che «tra tutte le eroine che si sacrificano, la sposa di Capaneo è quella che meno di ogni altra lascia un'impressione, anche parziale, momentanea o accidentale, d'incertezza». Lo studioso smentisce utilmente (p. 249) anche un diffuso pregiudizio sulla scena, quello di una sua 'teatralità': nozione che non solo è paradossale applicare ad un dramma, ma su cui non è possibile a noi moderni dare un giudizio obiettivo, data la nostra scarsa conoscenza dei mezzi scenici antichi e soprattutto dell'effetto che essi potevano ingenerare nella sensibilità artistica ed emotiva dello spettatore di quel tempo. Sul motivo cf. *infra*.

⁶³ Cf. ZUNTZ (1955, 12s.): «The scene of Evadne and Iphis stresses the universality of the πάθος. [...] The πάθος of Evadne continues and enhances the πάθος of the mothers: theirs is not a private grief».

⁶⁴ GARZYA (1962, 58).

È ben plausibile, pertanto, che l'alto lirismo della monodia di Evadne e la disperata concitazione dei suoi dialoghi con il Coro ed Ifi ritraggano vividamente agli spettatori la grandiosità – simbolica e materiale – del suo suicidio, compiutamente integrando la limitatezza dei supporti scenografici.

4. L'ipotesi formulata sulla realizzazione scenica del suicidio di Evadne assume, infine, maggiore plausibilità in forza del confronto con altri casi di sacrificio tragico. Del modulo, caro ad Euripide, le *Supplici* offrono una peculiare declinazione, la morte per amore del coniuge⁶⁵. Nella più frequente forma, l'immolazione rituale di un giovane personaggio per il bene di una comunità può essere oggetto di un'ampia descrizione: esemplare quella della morte di Polissena, nel secondo episodio dell'*Ecuba* (vv. 518-82)⁶⁶. Ma all'immaginazione del pubblico essa è volutamente affidata in altri drammi.

Negli *Eraclidi*, Macaria si offre quale vittima richiesta dalla dea Kore per propiziare la vittoria di Atene contro Euristeo (vv. 498-502). In una lunga ῥήσις espone le motivazioni – di riconoscenza per l'aiuto prestato dalla città ai suoi fratelli, emulazione della virtù del padre Eracle e rifiuto di una vita ignobile – che la spingono al generoso gesto (vv. 503-34). Sia il Coro che Iolao la elogiano sentitamente (vv. 535-42), specialmente quando ella respinge la proposta di un sorteggio per scegliere la vittima e insiste nell'affrontare il sacrificio per scelta (vv. 543-51). Macaria chiede come estremo conforto di esalare l'ultimo respiro tra braccia femminili (vv. 565s.)⁶⁷ e di essere ricordata con onori funebri commisurati all'enorme rinuncia compiuta (vv. 588-90)⁶⁸: Demofonte e Iolao promettono di rispettare la sua volontà (vv. 567-70, 597-99)⁶⁹. Ma, dopo l'uscita di scena della Eraclide e nonostante la certezza della sua gloria immortale cantata dal Coro nel secondo stasimo (vv. 618-29), di lei non si ha più

⁶⁵ Il motivo è anche nell'*Alceste* e nel frammentario *Protesilao*, con i quali le *Supplici* appaiono a PADUANO (1966, 243) formare «una trilogia ideale dominata, oltre che dallo stesso tema similmente impostato, da particolari importantissimi e rivelatori».

⁶⁶ La ῥήσις del nunzio dell'*Ifigenia in Aulide* sul sacrificio e la salvezza di Ifigenia (vv. 1540-1614) non può invece costituire un esempio, essendo tutto l'esodo di questa tragedia sicuramente non autentico: cf. CRISCUOLO (2016b, 501-507), che, sulla scorta di un'accurata indagine, sostiene che il testo autenticamente euripideo termini – per volontà dell'autore o accidente della tradizione – con il *kommós* dei vv. 1475-1531.

⁶⁷ Σὺ δ' ἀλλὰ τοῦδε χρῆζε, μὴ μ' ἐν ἀρσένων / ἀλλ' ἐν γυναικῶν χερσὶν ἐκπνεῦσαι βίον, «allora chiedi a lui che io spiri tra le braccia non di uomini, ma di donne». Le traduzioni degli *Eraclidi*, qui e di seguito, sono di U. Albini.

⁶⁸ Μέμνησθε τὴν σώτειραν ὡς θάψαι χρεῶν· / κάλλιστά τοι δίκαιον· οὐ γὰρ ἐνδεῆς / ὑμῖν παρέστην ἀλλὰ προύθανον γένους, «[...], ricordatevi di dare sepoltura a chi vi ha salvato, una bellissima sepoltura, com'è giusto. Io non mi sono sottratta al mio compito, mi sono immolata per la mia stirpe».

⁶⁹ Vv. 567-70 ΔΗ. ἔσται τάδ', ὃ τάλαινα παρθένων, ἐπεὶ / κάμοι τόδ' αἰσχρόν, μὴ σε κοσμεῖσθαι καλῶς, / πολλῶν ἕκατι, τῆς τε σῆς εὐψυχίας / καὶ τοῦ δικαίου, «e così sarà. O sventurata vergine, mi vergognerei se non ti rendessi onore. C'è più di una ragione. Innanzitutto la tua nobiltà e la giustizia»; vv. 597-99 ΙΟ. ἀλλ', ὃ μέγιστον ἐκπρέπουσ' εὐψυχία / πασῶν γυναικῶν, ἴσθι, τιμωτάτη / καὶ ζῶσ' ὑφ' ἡμῶν καὶ θανοῦσ' ἔση πολὺ, «fra tutte le donne tu spicchi per grandezza d'animo. Sappi che riceverai da noi i più alti onori, sia da viva che da morta».

notizia. Un unico, generico, accenno a sacrifici umani prima della battaglia decisiva contro Argo è – nei codici – ai vv. 819-22:

μάντεις δ', ἐπειδὴ μονομάχου δι' ἀσπίδος
διαλλαγὰς ἔγνωσαν οὐ τελοῦμενας,
ἔσφαζον, οὐκ ἔμελλον, ἀλλ' ἀφίεσαν
λαμῶν βροτείων εὐθύς οὔριον φόνον.

Gli indovini, vedendo fallire l'intesa regolata dal duello, dettero inizio ai sacrifici e fecero sgorgare sangue propiziatorio dalle gole umane⁷⁰.

Tale apparente incoerenza ha indotto parte della critica, nel XIX secolo, a postulare nel dramma una lacuna, in cui fosse narrata la morte della giovane⁷¹. Ma la teoria non può trovare convincente conferma in dati extratestuali: l'*hypothesis*⁷² o frammenti di di tradizione antologica attribuiti agli *Eraclidi*⁷³ sono da ritenersi testimonianza di una tradizione sul mito posteriore e probabilmente di rielaborazioni attoriali⁷⁴. La versione confluita nel dramma a noi noto mostra invece compiutezza drammaturgica e ideologica. Il sacrificio umano non può avvenire che prima del decisivo scontro con gli Argivi⁷⁵; il discorso d'addio di Macaria contiene già tutti i motivi presenti nei discorsi dei messaggeri dei drammi posteriori⁷⁶; di seguito, qualsiasi ulteriore parola su di lei risulterebbe superflua, ed anzi impudica verso la grandezza del

⁷⁰ Trad. adattata da quella di U. Albini.

⁷¹ HERMANN (1824, 257 ad v. 1048) congetturò la caduta di una lamentazione nel finale della tragedia. KIRCHHOFF (1855, 496s., ad *Held.* 627) immaginò invece una lacuna dopo v. 629, in cui ci fosse l'annuncio dell'avvenuta uccisione della vergine, e poi una lamentazione di Alcmena ed un canto del Coro.

⁷² L'Argomento allude ad esequie di Macaria: ταύτην μὲν οὖν εὐγενῶς ἀποθανοῦσαν ἐτίμησαν, «e quelli resero onori alla fanciulla morta nobilmente» (trad. di A. Garzya). Ma la terza persona plurale ἐτίμησαν è correzione di Dindorf su ἐτίμησεν di LP, singolare che potrebbe riferirsi a Demofonte e alla sua promessa di κοσμεῖσθαι καλῶς (v. 568) il corpo della vergine; e anche l'emendamento potrebbe indicare gli 'onori' verbali che il re, Iolao e il Coro a più riprese tributano alla fanciulla. L'*hypothesis* presenta, inoltre, discrepanze col racconto della tragedia. La stessa presenza del nome Μακαρία, probabile creazione ellenistica a fronte della generica indicazione Παρθένος del dramma, induce a ritenere il testo desunto, come altre prefazioni di drammi euripidei, da un compendio dei miti trattati dal poeta, risalente all'incirca al I secolo a.C. e che risenta di rielaborazioni per la scena. Cf. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF (1935, 62-70); GUZZO (1960, 427-29, n. 24); O'CONNOR-VISSER (1987, 35-39).

⁷³ VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF (1882, 344-46) ricostruì in base ai frr. 851, 852, 852a, 853 e 854 Kn. il contenuto delle presunte scene cadute. Tuttavia essi rivelano una affinità contenutistica al dramma reale, ma vaga. Ciò, insieme a discordanze delle fonti sull'ascrizione agli *Eraclidi*, induce ad attribuirli a rielaborazioni legate alle rappresentazioni di IV secolo a.C. Per la ricostruzione della questione mi permetto di rimandare a CARUSO (2009) e alla bibliografia ivi citata.

⁷⁴ Per un generale inquadramento problema si veda la fondamentale trattazione di GARZYA (1980) e, in relazione ai drammi euripidei, il recente e accurato lavoro di CAROLI (2020, 59-82).

⁷⁵ Cf. GUZZO (1960, 435); GUERRINI (1973, 50-53).

⁷⁶ Cf. ZUNTZ (1947, 51). Peraltro può osservarsi come gli *Eraclidi* non possano far eccezione ad un 'paradigma' del sacrificio euripideo, poiché inaugurano nel teatro del poeta quel motivo.

suo animo⁷⁷. Anche l'assenza di notizie ad Alcmena sulla sorte della nipote può spiegarsi con l'individualismo che caratterizza il personaggio, concentrato sul proprio dolore e sulla propria vendetta⁷⁸. I vv. 819-22 sono, dunque, più che coerenti con l'esigenza di mantenere la credibilità del racconto informando la nonna dell'avvenuto sacrificio della nipote, ma in modo essenziale, per non distogliere l'attenzione del pubblico dai nuovi nuclei drammatici, la guerra e le reazioni ad essa dei due avi degli Eraclidi. La loro presunta ambiguità si rivela rispetto per il lutto di chi, per giunta, ancora deve temere per la vita degli altri suoi cari⁷⁹.

Tale interpretazione – e dunque la discussa *constitutio textus*⁸⁰ – del passo trova conferma nell'evidente parallelismo con versi di analoga funzione drammaturgica delle *Fenicie*. Nel terzo episodio Tiresia rivela il terribile responso degli oracoli: affinché Tebe sia salva dall'attacco dei Sette, dovrà essere versato il sangue di Meneceo, figlio di Creonte e ultimo discendente degli Sparti (vv. 930-54). Nonostante l'invito del padre a fuggire (vv. 970-90), il giovane annuncia, in una solitaria ῥῆσις, la decisione di abbracciare il suo destino: sarebbe turpe lasciare la patria in rovina e disattendere il volere degli dèi; non bisogna temere una morte eroica, ma una vita da vigliacchi (vv. 991-1018). Il successivo stasimo elogia la virtù di Meneceo (vv. 1054-1061), ma poi i personaggi non riservano che superficiali menzioni alla sua morte. L'annuncio che il primo messaggero ne fa, introducendo il racconto della battaglia con i Sette, richiama per brevità e lessico i discussi versi sulla morte di Macaria, e così ne conferma l'autenticità (vv. 1090-1092):

ἐπεὶ Κρέοντος παῖς ὁ γῆς ὑπερθάνων
πύργων ἐπ' ἄκρων στάς μελάνδετον ξίφος
λαϊμῶν διήκε, τῆδε γῆ σωτηρίαν...

⁷⁷ Cf. POHLENZ (1954, vol. I, 408). Peraltro, non deve sembrare incongruente che, laddove Macaria abbia chiesto di esalare l'ultimo respiro tra le braccia di donne, venga invece sacrificata tra le file dell'esercito prima della battaglia. Come osserva MACURDY (1907, 302), le donne potrebbero avere solo il compito di raccogliere il cadavere di Macaria sacrificata da uomini (e comunque non si può escludere la presenza di donne al sacrificio descritto ai vv. 819-22). Si può chiosare, comunque, che la richiesta di Macaria sia finalizzata a predisporre, per il momento della sua morte, un'atmosfera di riservato e verginale pudore.

⁷⁸ Cf. ZUNTZ (1947, 52).

⁷⁹ Cf. GARZYA (1961, 87s.): «L'allusione è rapida e velata [...] per un tocco di finezza del nunzio che non vuole colpire nel vivo la sensibilità di Alcmena, che sin dal primo momento ha detto φόβος ... εἴ μοι ζῶσιν οὐς ἐγὼ θέλω (v. 791). Alla domanda angosciosa il nunzio ha già risposto che tutti vivono (v. 792), ma sottintendendo naturalmente 'eccetto quelli la cui morte era stata destinata': ora per completezza di resoconto e per non lasciare illusioni nella sua signora precisa ulteriormente».

⁸⁰ La proposta di Pearson, di intendere βροτείων di *Hclid.* 822 come 'insanguinato', non troverebbe paralleli in letteratura greca e mal si adatterebbe al contesto, oltre a ignorare l'evidente imitazione in *Phoen.* 1090-1092 (su cui cf. *infra*) e *IA* 1080-1084. Quest'ultima argomentazione rende implausibile, anziché giustificare, emendamenti come βοείων di Helbig e βοτείων di Paley, peraltro l'uno rarissimo e l'altro mai attestato in tragedia. Appare palese che simili interventi obbediscano a un'esigenza di normalizzazione, che elude ma non spiega il controverso problema del sacrificio umano nella tragedia. Cf. GUZZO (1960, 440-42, n. 48); GUERRINI (1973, 47s.).

Dopo che il figlio di Creonte, l'uomo che ha dato la vita per la patria, stando sull'alto delle mura si trafisse la gola con la nera spada, salvezza per questa terra⁸¹.

E se la nonna Giocasta ricorda la triste sorte del fanciullo, è solo in antitesi alla propria gioia per la salvezza di Eteocle e Polinice (vv. 1204-1207):

Κρέων δ' ἔοικε τῶν ἐμῶν νυμφευμάτων
τῶν τ' Οἰδίπου δύστηνος ἀπολαῦσαι κακῶν,
παιδὸς στερηθεὶς, τῇ πόλει μὲν εὐτυχῶς,
ἰδίᾳ δὲ λυπρῶς.

Creonte invece, a quanto pare, ha colto i frutti delle mie nozze e delle sciagure di Edipo, perdendo suo figlio: un bene per la città, ma un dolore per lui.

Come nel più antico dramma, non vi è però esigenza – né sospetto di espunzione – di ulteriori spiegazioni. Le modalità dell'immolazione richieste dall'oracolo sono accuratamente esposte da Tiresia e accettate da Meneceo (vv. 931-935, vv. 1009-1012). Il rapido scambio con il nunzio non implica una pregressa conoscenza della notizia da parte di Giocasta – fuori scena dal v. 637 al 1071: «una digressione [...] e/o un compianto [...] sarebbero stati elemento di disturbo», spostando «il fuoco drammatico della scena» dall'«ansia» della donna «di conoscere la sorte dei figli»⁸². Viceversa, la vicenda di Meneceo assolve pienamente alla sua funzione drammatica: ricomporre quella scissione tra 'pubblico' e 'privato', tra difesa della *polis* e tutela della famiglia, che trova il suo culmine nello scontro tra Tiresia e Creonte⁸³. «Nel rifiuto della salvezza offertagli [...] dal padre, nella mesta rassegnazione a un destino che gli appare ora come l'esito scontato di una vita da sempre segnata dal lutto», il giovane sembra aver «programmato da tempo il 'distacco'», la cui occasione «è offerta ora dal vaticinio [...], e dalla triste condizione della patria: a essa donerà la salvezza», ma senza «esaltazione», né interesse «alla gloria e alla riconoscenza dei posteri»⁸⁴. Così anche il lamento di Creonte si apre alla contemplazione, pur dolorosa, della nobile fama del figlio e ad una riflessione sulla *pietas* dovuta a ogni defunto (vv. 1310-21)⁸⁵.

⁸¹ Le traduzioni delle *Fenicie*, qui e di seguito, sono di E. Medda.

⁸² Così osserva giustamente MEDDA (2006, 238s., n. 182), che ricorda anche altri casi di personaggi tragici che dimostrano conoscenze che non dovrebbero avere (e.g. Ippolito in *Hipp.* 1241, Peleo in *Andr.* 1047ss., oltre al controverso problema relativo a Clitemestra in Aesch. *Ag.* 587), e soprattutto richiama il silenzio sulla morte di Macaria. Cf. anche MASTRONARDE (1994, 451 ad 1090-1092).

⁸³ Sul tema cf. le importanti riflessioni di MEDDA (2006, 47-53) e CRISCUOLO (2016a, 443ss., in part. 461-63).

⁸⁴ CRISCUOLO (2016a, 464s.).

⁸⁵ Οἴμοι, τί δράσω; πότερ' ἐμαυτὸν ἢ πόλιν / στένω δακρύσας, ἦν περίξ ἔχει νέφος / τοιοῦτον ὥστε δι' Ἀχέροντος ἰέναι; / ἐμός τε γὰρ παῖς γῆς ὄλωλ' ὑπερθανῶν, / τοῦνομα λαβὼν γενναῖον, ἀνιαρὸν δ' ἐμοί- / ὄν ἄρτι κρημνῶν ἐκ δρακοντείων ἐλῶν / αὐτοσφαγῆ δύστηνος ἐκόμισ' ἐν χεροῖν. / βοᾷ δὲ δῶμα πᾶν. ἐγὼ δ' ἦκω μετὰ / γέρων ἀδελφὴν γραῖαν Ἰοκάστην, ὅπως / λούση προθηταί τ' οὐκέτ' ὄντα παῖδ ἐμόν. / τοῖς γὰρ θανοῦσι χρεὶ τὸν οὐ τεθνηκότα / τιμὰς διδόντα χθόνιον εὐσεβεῖν θεόν. «Ahimè, che devo fare? Devo gemere e versare lacrime per me stesso o per la città, che è avvolta tutt'intorno da una nube di

Il sacrificio euripideo può dunque trovare degna conclusione in un'ampia celebrazione come in un silenzio pieno di commozione e consapevolezza: e il suicidio di Evadne rientra compiutamente in tale schema. Per la sua peculiare motivazione amorosa, esso è privo di quella finalità salvifica che solitamente il poeta conferisce al *topos*⁸⁶. Ma, come in altri drammi, la donna annuncia e insieme 'racconta' la propria morte; e le potenti immagini da lei usate ben traducono i significati della scena. Come visto, in una tragedia «overwhelmed with death» l'esaltazione di Evadne non risulta eccessiva e avulsa dal contesto, ma necessario tramite per il messaggio di riflessione sul dolore e di propaganda pacifista⁸⁷. In tal senso, non è solo per difficoltà pratiche che il fatale salto può non essere mostrato agli spettatori. La carica emotiva dell'episodio è già così intensa da non aver bisogno di effetti eclatanti per colpire l'animo dello spettatore. La sparizione di Evadne dalla vista del pubblico è eloquente, e l'affidamento di ciò che verrà dopo alla fantasia degli spettatori accresce il muto stupore di fronte alla nobiltà e al terribile dolore di ogni sacrificio.

sciagura tale da farle attraversare l'Acheronte? Mio figlio è morto, sacrificandosi per la patria: e la fama che ne ha ottenuto è nobile, ma per me straziante. L'ho appena raccolto, suicida, dalla scarpata del drago e – povero me – l'ho riportato fra le mie braccia: la casa è tutta un lamento. Ed io, un vecchio, sono venuto a cercare la mia vecchia sorella Giocasta, perché lavi ed esponga il corpo di mio figlio, che non è più. Chi non è morto deve rispettare il dio sotterraneo tributando ai defunti gli onori dovuti». Cf. MEDDA (2006, 262s., n. 221).

⁸⁶ Cf. gli studi di AÉLION (1983, vol. I, 113-24) e NANCY (1983) su come Euripide liberi il motivo dell'innata e raccapricciante crudeltà, per inserirlo in un'aura di pacificazione e dignità, facendone anzi il momento in cui i relativi drammi trovano una felice risoluzione, ed in cui si affermano più chiaramente i valori positivi da essi propagandati.

⁸⁷ REHM (1992, 130 e 1994, 113s.): «[...] with Evadne's self-immolation, the waste of death becomes palpable – someone living is there before our eyes, and suddenly that someone is gone. Death, as it were, is animated, revealing itself as activity, as *dying* and *killing*, rather than something mourned over as a given (the procession of dead bodies) or reported as an off-stage event (Theseus' defeat of the Thebans). The progression from death to dying proves particularly disturbing when the victim is a non-combatant».

referimenti bibliografici

AÉLION 1983

R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, 2. voll.

ARNOTT 1962

P.D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in Fifth Century B.C.*, Oxford.

BERGERAD 2011

L. Bergerad, *Eur. Suppl. vv. 990-1030: problemi ecdotici e interpretativi*, «AION(filol)» XXXIII 23-37.

BOWIE 1997

A.M. Bowie, *Tragic Filters for History: Euripides' Supplices and Sophocles' Philoctetes*, in C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and Historian*, Oxford, 39-62.

BREMER 1976

J.M. Bremer, *Why Messenger-speeches?*, in J.M. Bremer – S.L. Radt – J.C. Ruijgh (eds.), *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, 29-48.

BURIAN 1985

P. Burian, *Logos and Pathos: The Politics of the Suppliant Women*, in P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham, 129-55.

CAROLI 2020

M. Caroli, *Studi sulle seconde edizioni del dramma tragico*, Bari.

CARRIÈRE 1977

J. Carrière, *Le chœur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique*, Paris.

CARUSO 2009

V. Caruso, *I versus extravagantes degli Eraclidi di Euripide*, «Vichiana» 4^a s. XI/2 193-208.

CERBO – DI BENEDETTO 1998

E. Cerbo – V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide, Troiane*, Milano, 5-109.

CERRI 2005

G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, «Vichiana» 4^a s. VII 17-36.

COLLARD 1972

C. Collard, *The Funeral Oration in Euripides' Supplices*, «BICS» XIX 39-53.

COLLARD 1975

C. Collard (ed.), *Euripides, Supplices*, Groningen, 2 voll.

COLLARD 1984

C. Collard (ed.), *Euripides, Supplices*, Leipzig.

CRISCUOLO 2016a

U. Criscuolo, *Sulle Fenicie di Euripide*, in Id., *Studi sulla tragedia greca*, Napoli, 433-71.

CRISCUOLO 2016b

U. Criscuolo, *Il recupero del 'tragico': Euripide e Ifigenia*, in Id., *Studi sulla tragedia greca*, Napoli, 473-511.

CSAPO – SLATER 1995

E. Csapo – W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.

DALE 1969

A.M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge.

DE POLI 2011

M. De Poli, *Le Monodie di Euripide. Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova.

DEE 2015

N.M. Dee, *The Athenian Reception of Evadne's Suicide in Euripides's Suppliants*, «ICS» XL/2 263-79.

DI BENEDETTO 1971

V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino.

DI BENEDETTO – MEDDA 1997

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

DI MARCO 1980-1981

M. Di Marco, *Il dibattito politico nell'agone delle "Supplici" di Euripide: motivi e forme*, «Helikon» XX-XXI 165-206.

DIGGLE 1981-1994

J. Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae*, Oxonii, 3 voll.

ERCOLANI 2000

A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart-Weimar.

FABBRI 1995

S. Fabbri (a cura di), *Euripide, Supplici – Elettra*, Milano.

FERRARI 1987

F. Ferrari, *Visualità e tragedia: per una lettura scenica di Persiani, Sette contro Tebe e Supplici*, in *Id.* (a cura di), *Eschilo, Persiani – Sette contro Tebe – Supplici*, Milano (= «CCC» VII 1986 133-54).

FINGLASS 2011

P.J. Finglass (ed.), *Sophocles, Ajax*, Cambridge.

FINGLASS 2015

P.J. Finglass, *Second Thoughts on the Sword*, in *Most – Ozbek 2015*, 193-210.

GALLAVOTTI 1974

C. Gallavotti (a cura di), *Aristotele, Dell'arte poetica*, Verona.

GARRISON 1995

E.P. Garrison, *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden.

GARVIE 2009

A.F. Garvie (ed.), *Aeschylus, Persae*, Oxford.

GARZYA 1961

A. Garzya, *Studi su Euripide e Menandro*, Napoli.

GARZYA 1962

A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide: saggio sul motivo della salvezza nei suoi drammi*, Napoli.

GARZYA 1980

A. Garzya, *Sulla questione delle interpolazioni degli attori nei testi tragici*, «Vichiana» n.s. IX/1-2 3-20.

GOFF 1995

B. Goff, *Aithra at Eleusis*, «Helios» XXII/1 65-78.

GOOSSENS 1962

R. Goossens, *Euripide et Athènes*, Bruxelles.

GUERRINI 1973

R. Guerrini, *La morte di Macaria (Eurip. Heraclid. 819-822)*, «SIFC» XLV 46-59.

GUZZO 1960

A. Guzzo, *Rilettura degli Eraclidi di Euripide*, in *Studi in onore di Luigi Castiglioni*, vol. I, Firenze, 421-44.

HERMANN 1824

G. Hermann (ed.), *Euripidis Tragoediae et Fragmenta*, VIII, Lipsiae.

VAN HOOFF 1990

A.J.L. van Hooff, *From Authothanasia to Suicide. Self-killing in Classical Antiquity*, London-New York.

HOURMOUZIADES 1965

N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens.

HUGHES 1991

D.D. Hughes, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London-New York.

KIRCHHOFF 1855

A. Kirchohfff (ed.), *Euripidis Tragoediae*, vol. II, Berlin.

KOVACS 2018

D. Kovacs (ed.), *Euripides, Troades*, Oxford.

KITTO 1961³

H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London (rist. 2003 London-New York).

LESKY 1972

A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen (trad. it. *La poesia tragica dei Greci*, a cura di P. Rosa, Bologna 1996).

MACURDY 1907

G.H. Macurdy, *The Heraclidae of Euripides. Has our Text of this Play been Mutilated or Revised?*, «CQ» I/4 299-303.

MARZULLO 1986

B. Marzullo, *La "Parola scenica"*, «QUCC» XXII/1 95-104.

MARZULLO 1986-1987

B. Marzullo, *La "Parola scenica". III*, «MCR» XXI-XXII 65-71.

MARZULLO 1988

B. Marzullo, *La "Parola scenica". II*, «QUCC» XXX/3 79-85.

MARZULLO 1988-1989

B. Marzullo, *La parodos dell'Alcesti (Eur. Alc. 77-140)*, «MCR» XXIII-XXIV 123-85.

MASTROMARCO 1991

G. Mastromarco, *Per la datazione delle Supplici di Euripide*, in *Studi di Filologia Classica in onore di Giusto Monaco*, vol. I, Palermo, 241-50.

MASTRONARDE 1990

D.J. Mastronarde, *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «CA» IX/2 247-94.

MASTRONARDE 1994

D.J. Mastronarde (ed.), *Euripides, Phoenissae*, Cambridge.

MEDDA 2006

E. Medda (a cura di), *Euripide, Le Fenicie*, Milano.

MEDDA 2015

E. Medda, *Uno spazio per morire: riflessioni sceniche sul suicidio di Aiace*, in G.W. Most – L. Ozbek (eds.), *Staging Ajax's Suicide*, Pisa, 159-80.

MENDELSON 2002

D. Mendelsohn, *Gender and The City in Euripides' Political Plays*, Oxford.

MILO 2004-2005

D. Milo, *Note sulla 'messa in scena' della 'violenza' nella tragedia greca*, «RAAN» LXXIII 79-103.

MORWOOD 2007

J. Morwood (ed.), *Euripides, Suppliant Women*, Oxford.

MOST – OZBEK 2015

G.W. Most – L. Ozbek (eds.), *Staging Ajax's Suicide*, Pisa.

NANCY 1983

C. Nancy, *Φάρμακον σωτηρίας: le mécanisme du sacrifice humain chez Euripide*, in *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981, Leiden, 17-30.

NORWOOD 1954

G. Norwood, *Essays on Euripidean Drama*, Berkeley-Los Angeles.

O'CONNOR-VISSER 1987

E.A.M.E. O'Connor-Visser, *Aspect of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam.

PADUANO 1966

G. Paduano, *Interpretazione delle Supplici di Euripide*, «ASNP» XXXV 193-249.

PALEY 1857

F.A. Paley (ed.), *Euripides*, vol. I, London.

PICKARD-CAMBRIDGE 1988²

A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, revised by J. Gould, D.M. Lewis, Oxford.

POHLENZ 1954

M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, Göttingen (trad. it. *La tragedia greca*, a cura di M. Bellincioni, Brescia 1961, 2 voll.).

POLACCO 1986-1987

L. Polacco, *Come Euripide rappresentò Le Supplici*, «AIV» CXLV 1-13.

REHM 1988

R. Rehm, *The Staging of Suppliant Plays*, «GRBS» XXIX 263-307.

REHM 1992

R. Rehm, *Greek Tragic Theatre*, London.

REHM 1994

R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton.

DE ROMILLY 1980²

J. de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris.

SCHMITT 2008

A. Schmitt (ed.), *Aristoteles, Poetik*, Berlin.

SCULLION 1994

S. Scullion, *Three studies in Athenian dramaturgy*, Stuttgart.

SCULLY 1996

S. Scully, *Orchestra and Stage and Euripides' Suppliant Women*, «Arion» s. 3 IV/1 61-84.

SOMMERSTEIN 2010

A.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, London-New York.

SORDI 1995

M. Sordi, *Teseo-Pagonda nelle Supplici di Euripide*, in L. Belloni – G. Milanese – A. Porro (a cura di), *Studia classica Johanni Tarditi oblata*, Milano, 931-937.

STOREY 2008

I.C. Storey, *Euripides: Suppliant Women*, London.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford.

TOHER 2001

M. Toher, *Euripides' Supplices and the social function of funeral ritual*, «Hermes» CXXIX 332-349.

WEBSTER 1965

T.B.L. Webster, *Greek Theatre Production*, London.

VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF 1882

U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Excursus zu Euripides Herakliden*, «Hermes» XVII/3 337-64.

VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF 1935

U. von Wilamowitz, *De Euripidis Heraclidis commentatiuncula* (1882), in *Kleine Schriften*, B. I, Berlin, 62-81 (rist. Amsterdam 1971).

WILES 1997

D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.

ZUNTZ 1947

G. Zuntz, *Is the Heraclidae Mutilated?*, «CQ» XLI/1-2 46-52.

ZUNTZ 1955

G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester.