

LUCIA MARIANI

Ermione dalla tragedia greca a Rossini

A Stefano e Michele

De' tristi affetti miei
Strano, e fatal conflitto!
Attende da un delitto
Ristoro il mio dolor!

Rossini/Tottola, *Ermione*, III/2

Indice

- 13 *Prefazione*
di Michael Lloyd
- 17 *Introduzione*
- 29 **Capitolo I**
L'Ermione di Sofocle
1.1. L'*Ermione* di Sofocle: frammenti e testimonianze, 29 – 1.2. Il matrimonio di Ermione e Oreste, 32 – 1.3. La morte di Neottolemo, 35 – 1.4. Strabone e Apollodoro, 50
- 55 **Capitolo II**
Ermione vs Andromaca
- 73 **Capitolo III**
Ermione nell'Andromaca di Euripide
3.1. Due donne e un letto, 73 – 3.2. Ermione: una moglie gelosa?, 79 – 3.3. Dal suicidio alla fuga, 92 – 3.4. Spietata ma salva, 121
- 125 **Capitolo IV**
Ermione nell'Oreste di Euripide
- 131 **Capitolo V**
La ricezione di Ermione nel mondo antico
5.1. Antichi lettori greci, 131 – 5.2. Il mondo latino, 143 – 5.2.1. *Virgilio e Igino*, 144 – 5.2.2. *L'Hermiona di Pacuvio*, 147 – 5.2.3. *L'Heroidum Epistula 8 di Ovidio*, 155 – 5.3. L'Ermione bambina di Colluto, 176
- 181 **Capitolo VI**
Ditti e il Medioevo
6.1. Ditti Cretese, 181 – 6.2. Il Medioevo, 185

- 193 **Capitolo VII**
Luc Percheron e Jean Heudon:
Ermione nel teatro francese di fine Cinquecento
7.1. Il *Pyrrhe* di Percheron, 196 – 7.2. Il *Pyrrhe* di Heudon, 203
- 213 **Capitolo VIII**
L'Andromaque di Racine
8.1. Le fonti classiche, 225 – 8.2. L'Ermione raciniana: un'eroina estrema,
232
- 271 **Capitolo IX**
L'Ermione di Rossini
9.1. *Andromaca* nell'opera lirica italiana, 271 – 9.2. *L'Ermione* di Rossi-
ni/Tottola, 276 – 9.3. «Tigre d'Ircania», 285 – 9.4. «Sei vendicata», 294 –
9.5. Il mito nell'opera: una natura che permane, 317
- 319 *Conclusioni*
- 325 *Glossario musicale*
- 331 *Indice dei principali passi discussi*
- 341 *Indice dei brani musicali*
- 343 *Bibliografia*
- 397 *Ringraziamenti*

Prefazione

di Michael Lloyd¹

The marriage of Hermione, only child of Helen and Menelaus, to Neoptolemus, son of Achilles, is in progress at the beginning of Book Four of Homer's *Odyssey*. It took place as the result of a promise made by Menelaus at Troy, which Neoptolemus helped him to defeat. In Sophocles' lost *Hermione*, Hermione had been promised to Orestes by her grandfather Tyndareus while Menelaus was at Troy, and betrothed to Neoptolemus when the war was over. In Euripides' extant *Andromache*, it is Menelaus himself, rather than Tyndareus, who made the promise to Orestes. Hermione's life was complicated further because Neoptolemus brought back Andromache, widow of the Trojan hero Hector, as his concubine.

Hermione is thus a character of rich dramatic potential, driven by an inflammable combination of heredity and circumstance. Lucia Mariani identifies jealousy as her defining trait, and she follows this thread through an impressively wide range of works from Sophocles to Rossini. Her first chapter discusses Sophocles' *Hermione*, of which only one line survives although there is also some other evidence for its plot. This chapter is inevitably somewhat different in style from the later chapters discussing extant works, and shows formidable expertise in dealing with this difficult material. Mariani's exposition is always clear, and above all she shows excellent judgement, in contrast to the speculative reconstructions of some earlier scholars. This is now the definitive treatment of this tantalizing play.

¹ Professor, University College Dublin.

We are on firmer ground with Euripides' *Andromache*, which is the basis of most later portrayals of Hermione. Euripides specialized in extreme psychology, and in particular in passionate women, and Hermione is one of his most remarkable creations. Her suspicions of Andromache seem to be unfounded, and she veers into equally exaggerated panic when her plot against her supposed rival collapses. Mariani offers a thorough treatment of the question whether jealousy is the appropriate term for Hermione's attitude to Andromache, and is well-informed both about earlier discussions of the play itself and about the theory of the emotions. Equally interesting questions are raised by Hermione's change of attitude in the second half of the play, and whether it is appropriate to ask whether she feels remorse or merely regret that her plot has failed.

Scholars who focus on the post-Renaissance reception of Greek tragedy sometimes overlook the influence of its reception in antiquity, but there is an excellent chapter here on Hermione in later Greek and Roman authors. Mariani treats ancient scholarship on Euripides' *Andromache*, which survives in the scholia, as an aspect of its reception, with interesting results. Her discussions of the Roman authors Virgil, Pacuvius, and Ovid are thorough and scholarly, and she is particularly sensitive to nuances in their adaptation of the myth. She makes a good point about Ovid: 'l'Ermione ideata dal poeta latino sembra per certi versi un'ironica re-incarnazione dell'Andromaca euripidea' (p. 173).

An illuminating chapter deals with the reception of Hermione in 16th-C. France, including translation of ancient works into Latin and French and the composition of new works. The wars of religion (1562–98) are shown to be the background to these plays about Trojan War, in particular *Pyrrhe* by Luc Percheron (1592) and the better-known *Pyrrhe* by Jean Heudon (1598). We already see the interest in love which is largely absent from Greek tragedy but is a feature of later French tragedy: 'Sia in Percheron che in Heudon Ermione è un'eroina ovidiana e al tempo stesso pienamente umanista, concentrata solo sul

lamento circa la sua situazione e lo struggimento per la lontananza dal suo vero amore, Oreste' (pp. 217-18).

Racine's *Andromaque* (1667) is by far the most important later version of the story. He omits Molossus, and instead adopts a version of the story in which Astyanax survives, eventually to be ancestor of the kings of France. Orestes arrives as emissary of the Greeks, who want to kill Astyanax, and takes the opportunity to pursue his love for Hermione. She makes the murder of Pyrrhus (Neoptolemus) the condition of accepting Orestes' love, but in the event the Greeks kill Pyrrhus first. Hermione now spurns Orestes as a murderer, and kills herself. Racine introduces the chain of lovers, typical of 17th-C. tragedy: Orestes loves Hermione, who loves Pyrrhus, who loves Andromache, who loves the dead Hector. Mariani offers a detailed and perceptive comparison of Racine with Euripides, while also noting his other sources: 'L'Ermione raciniana è profondamente innamorata di Pirro, e in questo aspetto è simile all'eroina ovidiana e ad altre eroine del teatro francese contemporaneo' (p. 275).

Euripides' *Andromache* as mediated by Racine achieved its greatest success in 18th-C. Italian opera, no doubt because of its complicated romantic plot with strongly contrasting characters. Many of these operas were based on a much-adapted libretto by Antonio Salvi. Salvi's plot follows Racine, but has the obligatory operatic 'lieto fine' with the two pairs of lovers united at the end. Hermione has a relatively unimportant role in Salvi's version, as she also did in the influential libretto by Apostolo Zeno. She is however central to Rossini's *Ermione* (1819), written for his future wife Isabella Colbran, which is undoubtedly the best-known opera on this subject. Mariani is a trained musician, and is able to bring this expertise to her treatment of Rossini's opera, with many helpful music examples as well as a glossary of musical terms. The result is an authoritative discussion, which brings this wide-ranging and scholarly book to a strong conclusion.

Introduzione

Questa ricerca è dedicata al personaggio mitico di Ermione¹, figlia di Elena e Menelao. L'indagine prende le mosse dai primi testi della letteratura greca in cui compare Ermione, ed esamina la loro ricezione e rielaborazione creativa dall'età antica sino all'opera lirica italiana di inizio Ottocento². L'inevitabile selezione dei testi analizzati operata nel delineare questo percorso e la loro delimitazione cronologica è stata dettata dal riscontrare, nel corso della ricerca, la ricomparsa di tratti tipici della figura di Ermione, quali ad esempio la sua natura estrema e — nella maggior parte dei casi — la sua gelosia³. Le emozioni da cui Ermione è caratterizzata costituiscono il *fil rouge* che lega le varie opere indagate⁴, in cui l'eroina svolge un ruolo centrale. Si vedrà come la personalità dell'eroina verrà delineata di volta in volta nel corso dei secoli con caratteristiche ricorrenti e al tempo stesso innovative.

Nella letteratura greca, Ermione è inizialmente menzionata nei poemi omerici: nell'*Iliade* (3.174–175) Elena dice a Priamo

¹ Il nome Ermione, analogo a quello di una città dell'area orientale dell'Argolide (l'odierna Ermioni), è secondo alcuni pregreco e di provenienza asiatica (von Kamptz 1982: 306); secondo altri, invece, l'antroponimo deriverebbe dal greco ἔρμα, significando la "roccia su uno scoglio" (Room 1983: 157). Il nome Ermione sembra essere stato d'uso comune soltanto a partire dal III/II sec. a.C., risultando poi attestato in tutte le aree di lingua greca del mondo antico riportate nel *Lexicon of Greek Personal Names* (per un totale di 107 occorrenze). Prima di quest'epoca, il nome risulta utilizzato nel IV–III sec. a.C. unicamente ad Atene e in Attica (LGPN s.v.).

² Per un inquadramento metodologico e critico sullo studio della ricezione dei testi antichi si rinvia, tra i molti studi, a Hardwick 2003; Hardwick, Stray 2008; per la tragedia greca, a Hall *et al.* 2004; Macintosh *et al.* 2005; Hall 2013; Lauriola, Demetriou 2015; Lauriola, Demetriou 2017; Kennedy 2017.

³ Nonostante manchi nella lingua greca un termine univoco per definire questa emozione: cfr. *infra* pp. 21 ss.

⁴ Al termine di ogni sezione del presente lavoro è presente una breve sintesi indicante quale pezzetto di trama sia stato aggiunto a questo filo.

di aver lasciato la propria figlia, senza però chiamarla per nome. Nell'*Odissea* (4.4–9), invece, viene descritto un banchetto nuziale dato da Menelao in occasione delle nozze della figlia Ermione con Neottolemo e del figlio Megapente⁵ con la figlia di Alectore di Sparta⁶. I primi testi a noi noti che trattarono più diffusamente⁷ di Ermione appartengono alla tragedia attica: l'*Ermione* di Sofocle, l'*Andromaca* e l'*Oreste* di Euripide. Il primo capitolo del presente lavoro è dedicato al dramma sofocleo, giuntoci in uno stato frammentario: tuttavia, si vedrà come la presenza di due riassunti dell'opera⁸ permetta di ricostruire i tratti salienti della vicenda. Ermione appare da subito protagonista di una situazione complicata: dopo essere in un primo momento stata data in matrimonio a Oreste, per volere di Menelao diviene sposa di Neottolemo, che viene però ucciso a Delfi, cosicché ella torna di nuovo a vivere con Oreste.

Il personaggio di Ermione compare anche in due drammi di Euripide: l'*Andromaca* e l'*Oreste*. Nell'*Andromaca* Euripide apporta delle modifiche rilevanti alla tradizione, ritraendo Ermione come protagonista femminile biasimevole, oggetto di dure critiche da parte di personaggi autorevoli, ma anche dominato da impulsi contraddittori⁹. Nell'*Oreste*, invece, Euripide mette di nuovo in scena il personaggio, caratterizzandolo però come una giovane essenzialmente ingenua, e relegata in un ruolo sostanzialmente secondario; in questo dramma, Euripide

⁵ Figlio di Menelao e di una schiava.

⁶ Cfr. *infra* pp. 29–30.

⁷ Altre sporadiche menzioni di Ermione compaiono in Alc. fr. 283.1–8 V.; Hes. 175.1 e 204.94 MW; Sapph. fr. 16.5–12 V., 23.3 ss. V.; Stes. fr. 113 Finglass 2014: 141 = P.Oxy. 2619 fr. 16.10. È significativo che in tutte queste occorrenze Ermione non venga mai citata da sola, ma sempre in associazione a sua madre Elena. Esiodo riporta infatti la tradizione per cui Menelao ed Elena avrebbero avuto anche un figlio di nome Nicostrato (Hes. 175.1), e ricorda la generazione da parte di Elena di Ermione «dalla bella anca» (204.94 MW); in Saffo e Stesicoro la menzione di Ermione è altresì unita a quella di Elena, ma lo stato frammentario dei testi rende difficile la comprensione del passo.

⁸ Contenuti negli scoli al passo omerico e nel commentario all'opera del vescovo Eustazio di Tessalonica (cfr. *infra* Cap. 1.1).

⁹ È stato sottolineato come Euripide riesca a fare di Ermione un personaggio «both intriguing and central to several major issues of the action», pur facendola apparire in scena per un periodo di tempo abbastanza limitato (Allan 2000: 98).

accoglie la tradizione della morte di Neottolema a Delfi per volere di Apollo, ma nega le nozze tra il figlio di Achille ed Ermione.

Nonostante l'enorme successo antico e bizantino dell'*Oreste*, il punto di partenza per la fortuna successiva del personaggio di Ermione è costituito dall'*Andromaca*. In quest'ultimo dramma, infatti, Ermione è caratterizzata come un personaggio complesso e problematico: all'inizio dell'opera ella appare orgogliosa e determinata a perseguire i propri interessi, fino al punto di cercare di uccidere chi vi si frappone. Nella seconda parte della vicenda, invece, l'eroina sembra indifesa e terrorizzata: riconosce la gravità di quanto ha tentato di compiere e ne ha paura, fino a ipotizzare il suicidio; nondimeno, sa poi cogliere la prima occasione per salvarsi, fuggendo con Oreste¹⁰.

Nell'*Andromaca* Ermione appare con una personalità dominata da emozioni estreme¹¹: è in questo dramma che sono contenute *in nuce* molte di quelle caratteristiche a lei connesse — infelicità, gelosia, violenza, pentimento — che si riscontreranno nelle successive riscritture del mito. È a queste riscritture che il resto della ricerca è dedicato; il lavoro analizza infatti la figura di Ermione in vari testi: nei testi greci, con speciale attenzione agli scoli all'*Andromaca*; nella letteratura latina, con particolare riguardo all'*Hermiona* di Pacuvio e all'ottava eroide di Ovidio; nella tradizione medievale; nella letteratura teatrale francese moderna, in due tragedie di fine Cinquecento e nella celebre *Andromaque* di Jean Racine; infine, nell'opera lirica italiana settecentesca e nell'*Ermione* di Rossini¹². A poco a poco è

¹⁰ La vicenda dell'*Andromaca* vede Ermione, moglie legittima di Neottolema, contrapposta ad Andromaca, concubina del re. Andromaca ha dato un figlio a Neottolema, che invece non ne ha ancora avuti da Ermione: temendo che la schiava possa scalzarla dal trono, Ermione decide di uccidere Andromaca con l'aiuto di suo padre Menelao. Tuttavia, il loro piano fallisce: Menelao abbandona Ermione che, spaventata per come Neottolema potrà punirla, dopo aver tentato il suicidio, scappa con Oreste, giunto nel palazzo reale per riprendersi la sua promessa sposa. La tragedia si conclude con il racconto della morte di Neottolema, avvenuta a Delfi per volontà di Apollo e di Oreste.

¹¹ «Hermione is a character of extremes» (Allan 2000: 104); per McClure (1999: 194) τὸ λῆαν (Eur. *Andr.* 866) è ciò che governa tutte le azioni di Ermione.

¹² Salvo diversa indicazione, le traduzioni di tutti i testi stranieri citati sono state svolte da me. Ho scelto di non tradurre i testi di Percheron, Heudon e Racine, mentre ho

emersa una continuità tra i testi scelti, dovuta, in alcuni casi, a un rapporto diretto tra di essi (es. l'*Andromaca* di Euripide modello dell'*Andromaque* di Racine); in altri, al riferirsi a un medesimo testo di partenza (es. l'*Andromaca* di Euripide per Percheron e Heudon e per Racine). Questa continuità ha permesso di ricostruire e comprendere la complessa natura del personaggio di Ermione, nei suoi tratti che, all'interno della tradizione, mutano o restano invariati. Si vedrà come nel corso dei secoli la caratterizzazione dell'eroina tratterà una sorta di parabola ascendente data sempre più dalla sua natura "estrema" e passionale.

La ricerca termina con l'*Ermione* di Rossini, ultimo anello della catena di riscritture operistiche basate sull'*Andromaque* di Racine, il testo che — come si avrà modo di vedere — costituirà una vera e propria pietra miliare fra le riscritture del mito della nostra eroina. L'opera di Rossini è sembrato un significativo punto di arrivo prima dell'epoca romantica, che segnerà uno spartiacque notevole nella concezione delle emozioni e dei sentimenti. La storia della ricezione del mito proseguirà, ma con modifiche radicali ed esiti ormai distanti rispetto al percorso tracciato¹³.

«A character of extremes»¹⁴

L'analisi del personaggio di Ermione apre l'intricato dibattito sulla definizione e l'evoluzione delle emozioni¹⁵, dibattito che ha interessato ampiamente anche gli studiosi del mondo antico¹⁶. Si vedrà come a partire dalla letteratura greca la caratterizzazione di

tradotto i brani dell'opera medievale *Le Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, per facilità di lettura.

¹³ A inizio Novecento, ad esempio, l'Ermione di D'Annunzio non avrà più nulla dell'eroina tragica euripidea. Per altre riscritture del XX-XXI sec. si rinvia a Chong-Gossard 2015: 165-171.

¹⁴ Allan 2000: 104.

¹⁵ Sulla complessa natura delle emozioni e la loro definizione nel corso dei secoli si rinvia e.g. a Oatley 2004; Goldie 2010; Scarantino, de Sousa 2018.

¹⁶ I principali lavori a riguardo sono citati in Sanders 2014: 1, n. 1.

Ermione è infatti legata al suo essere una donna capace di emozioni forti ed “estreme”. Come si è già avuto modo di accennare, uno dei primi testi a noi noti che segnano in maniera decisiva la ricezione e l’interpretazione di questa figura è l’*Andromaca* di Euripide: tanto nelle analisi quanto nelle riscritture di questa tragedia, una delle principali peculiarità di Ermione messe in luce è stata la sua natura di donna gelosa. Nel mondo greco non esisteva però un unico termine che indicasse l’odierno concetto di gelosia¹⁷, tanto che non è mancato chi abbia sostenuto la sua totale assenza ed estraneità al pensiero e alla sensibilità greca antica (Konstan 2003: 8; 2006: 220). Altri, invece, hanno sottolineato come l’assenza di un termine preciso corrispondente all’odierna “gelosia” non implichi che questa emozione non fosse riconosciuta o provata dai Greci (e.g. Kristjánsson 2007: 8)¹⁸. A questa obiezione “cognitivistica” si affianca un dato più importante: è stato dimostrato come il concetto di gelosia non fosse del tutto estraneo alla lingua greca, bensì racchiuso in una serie di espressioni spesso afferenti al campo semantico dell’invidia, ovvero del termine φθόρος e alcuni suoi composti (Sanders 2014: 33–45)¹⁹. Tra i vari significati di φθόρος rientrano alcune accezioni connesse a comportamenti oggi definiti “gelosi”, in quanto esiti della volontà di difendere e non cedere a un rivale sia un proprio bene o una propria posizione, sia la persona amata (Sanders 2014: 46)²⁰. Il termine gelosia mostra così il problema di fondo del

¹⁷ Il concetto di “gelosia” e la vasta bibliografia già esistente in proposito meriterebbero una trattazione che esula dai limiti di questo lavoro. Per un’introduzione alla questione si rinvia comunque a Hart, Legerstee 2010; Sissa 2017 [2015].

¹⁸ «if (1) Person A in ancient Greece believed that Rival B had received some favour from Person C, which A thought A deserved more or as much as B; (2) A is unhappy about this, and would like to remove the favour from B; and (3) A is angry at C for having favoured B over A, then we can safely say that A was being jealous of B [...] It does not matter that there was no specific word for jealousy in ancient Greek [...] As long as we are clear about the cognitive consorts and desires underlying the emotion of jealousy, we can explore its moral salience, educability and so forth» (Kristjánsson 2007: 8).

¹⁹ Per l’analisi del concetto di gelosia nei testi della lirica greca arcaica si rinvia inoltre al dettagliato studio di Pizzocaro 1994.

²⁰ Per il significato in epoca classica di φθόρος come “gelosia sessuale” si vedano in particolare i passi citati da Sanders 2014: 40.

cosiddetto *lexical approach*: «if we should pursue rigorously a complete equivalence every time we translate, we would fly into ‘translations’ in which most of the words of necessity remain in Greek» (Sanders 2014: 6).

Sembra quindi corretto rifarsi a una metodologia di analisi che tenga conto delle varie accezioni del termine gelosia sia nel mondo greco sia in quello contemporaneo. D'altronde, il caso di Ermione dimostra emblematicamente che le caratteristiche comportamentali dell'eroina euripidea corrispondono alle definizioni di “gelosia” tanto antiche quanto moderne. L'atteggiamento di Ermione combacia infatti perfettamente con la definizione di gelosia dell'*Oxford English Dictionary* citata inizialmente da Konstan all'interno della sua discussione del concetto²¹: «the state of mind arising from the suspicion, apprehension or knowledge of rivalry» (Konstan 2006: 221). Nel dramma di Euripide, infatti, Ermione vede Andromaca, in quanto concubina di Neottolema, come sua rivale, e ha il sospetto che possa essere scalzata da lei dal trono. Peraltro, il triangolo che si crea tra le due donne e il re rappresenta un'altra caratteristica tipica del contesto situazionale della gelosia, che coinvolge spesso — specie in ambito amoroso — tre soggetti.

D'altra parte, è notevole che l'unico giudizio circa i fatti che accadono nell'*Andromaca* tra Ermione e Andromaca sia espresso dal coro, che definisce la mente femminile un ἐπίφθονόν τι χρῆμα²², una perifrasi che — come si avrà modo di vedere²³ — può considerarsi un riferimento a una forma di gelosia mista a invidia da cui Ermione sembra essere affetta. Da un lato, infatti, Ermione vuole difendere il proprio legame esclusivo con qualcosa che possiede — il suo *status* di moglie legittima di Neottolema — e non vuole cederlo alla rivale Andromaca; dall'altro lato, ella desidera avere ciò che ha Andromaca — il

²¹ Konstan (2006: 219–222) cita una serie di definizioni di “gelosia” di vari autori, ma non ne fornisce una propria.

²² Eur. *Andr.* 181–182: ἐπίφθονόν τι χρῆμα θηλείας φρενὸς / καὶ ξυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστ' αἰεί («la mente delle donne è una cosa gelosa e sempre ostile alle loro mogli rivali»). Per l'espressione θηλείας φρενὸς si rinvia a p. 80 n. 19.

²³ Cfr. *infra* pp. 80–81.

sesso con Neottolema e un figlio da lui —, e ancor più desidera privarla di questo (Sanders 2014: 153). Quest'ultimo elemento aggiunge un'ulteriore connotazione al tipo di gelosia da cui Ermione è affetta: la cosiddetta «sexual jealousy»²⁴ non è a lei estranea, dal momento che desidera un'esclusività nella relazione sessuale con Neottolema.

L'aspetto della gelosia sessuale — che diventerà centrale in molte successive riscritture del mito — viene probabilmente sottolineato nella seconda definizione a noi nota del comportamento di Ermione, contenuta nella prima ὑπόθεσις del dramma, ove si legge che Ermione, ζηλοτύπως δὲ ἔχουσα, decide di tramare la morte di Andromaca chiedendo l'aiuto di Menelao²⁵. Come viene quindi definita l'azione di Ermione? Il termine ζηλοτυπία è comunemente tradotto con “gelosia” (e.g. LSJ s.v.): nel caso dell'ὑπόθεσις, di periodo post-classico, Ermione sembra essere descritta come spinta da una gelosia sessuale²⁶. In questo periodo, infatti, il lemma ζηλοτυπία assume questa accezione²⁷; prima, invece, anche quando appare in contesti legati al sesso²⁸, il termine indica più una sorta di gelosia possessiva mista a invidia, tant'è vero che viene utilizzato anche insieme al termine φθόνος (Sanders 2014: 49, 165).

La considerazione dell'autore dell'ὑπόθεσις di Ermione come personaggio “geloso” apre la strada a uno degli elementi

²⁴ Una condizione per cui «I have an exclusive sexual/romantic attachment to someone, and do not want to lose him/her to a rival» (Sanders 2014: 46). Cfr *infra* pp. 80–81.

²⁵ Ζηλοτύπως δὲ ἔχουσα πρὸς τὴν Ἀνδρομάχην ἢ βασιλῆς [sc. ἡ Ἑρμιόνη] ἐβουλεύετο κατ' αὐτῆς θάνατον, μεταπεμψαμένη τὸν Μενέλαον [...] Μενέλαος μὲν οὖν ἀπῆλθεν εἰς Σπάρτην, Ἑρμιόνη δὲ μετενόησεν εὐλαβηθεῖσα τὴν παρουσίαν τοῦ Νεοπτολέμου. (ed. Diggle 1984: 275 – «la regina, gelosa di Andromaca, complottava la sua morte, mandando a chiamare Menelao. Menelao quindi se ne andò da Sparta, ma Ermione cambiò idea, temendo l'arrivo di Neottolema») – su questo brano e sull'ὑπόθεσις in generale cfr. *infra* pp. 133–134.

²⁶ Peraltro, vale la pena notare che il termine ζηλοτυπία è spesso associato alla violenza (Fantham 1986), così come quella che Ermione tenta di compiere nei confronti di Andromaca. Sul binomio gelosia–violenza cfr. *infra* p. 322 n. 6.

²⁷ Così è, ad esempio, nel romanzo ellenistico sulle avventure di Cherea e Calliroe, su cui si veda Jones 2012 (citato in Sanders 2014: 49, n. 41).

²⁸ E.g. Ar. *Plut.* 1016; Pl. *Symp.* 213d1–213d2; Aeschin. 1.58; Men. *Pk.* 987 (passi discussi in Sanders 2014: 165).

che — come si è già accennato — segneranno in modo decisivo la ricezione di questo personaggio e le differenti riscritture del mito, ove la gelosia compare quasi sempre come un tratto fondamentale caratterizzante Ermione, per quanto non unico. È proprio attraverso tratti tipici dell'eroina spartana come quello della gelosia che la prospettiva diacronica adottata in questa analisi mostrerà come le caratteristiche distintive di Ermione si connotino diversamente a seconda delle epoche. Nell'epoca greca classica la gelosia amorosa femminile è connotata negativamente: in particolare, nella tragedia l'«*erôs* in action» appare limitato a una serie di circostanze per lo più femminili, e quando è tale e determina l'episodio centrale del plot «it is negative and can only lead to misfortune» (Thumiger 2013: 28). The negativity is qualified by the mark of madness». Nonostante la tragedia dimostri «un interesse spasmodico per il mondo femminile» (Guidorizzi 2017: 81) e le sue passioni, la donna come essere che prova *pothos* per un uomo — non fa eccezione Ermione — non sembra presentata sotto una luce particolarmente positiva²⁹.

Il punto di vista rigorosamente “androcentrico” rimane anche nella trattatistica greca classica riguardo il matrimonio: nondimeno, successivamente a Euripide, testi come l'*Economico* di Senofonte³⁰, pur delineando una sorta di pedagogia della moglie “ideale”³¹, implicheranno anche la necessità di un reciproco rispetto coniugale, per quanto l'essere

²⁹ Basti pensare al destino di personaggi come Medea, Fedra o Deianira.

³⁰ Per un'introduzione al contenuto dell'opera e al suo contesto compositivo si rinvia *e.g.* a Pomeroy 1995: 31–67. Per Foucault il testo di Senofonte costituisce «il trattato di vita matrimoniale più articolato che ci abbia lasciato la Grecia classica» (Foucault 2018 [1984]: 156): lo studioso francese analizza Senofonte nella seconda parte del secondo volume della sua *Storia della sessualità* (2018 [1984]: 156–169), uno dei testi cardine per lo studio della sessualità nel mondo antico, che segnò un'epoca, ma al tempo stesso fu molto discusso. Si rinvia *e.g.* a: Nussbaum, Sihvola 2002, per l'importanza e l'influenza di questa opera; Halperin 2002, per una rilettura metodologica del pensiero dell'autore; Goldhill 1995, per una critica al suo contenuto.

³¹ Per la controversa interpretazione della cosiddetta *γυναικολογία*, contenuta nei capitoli 7–10 dell'opera di Senofonte, che esprimerebbe secondo alcuni un punto di vista misogino e crematistico, per altri una valorizzazione della figura della donna, si rinvia *e.g.* a Tirelli 2001; Andò 2005: 141–171.

fedele non implichi per i mariti quella stessa «esclusività sessuale che è invece imposta alle donne». La fedeltà matrimoniale maschile concerne infatti «il mantenimento dello status della moglie, dei suoi privilegi, della sua preminenza sulle altre donne» (Foucault 2018 [1984]: 168)³². L'uomo temperante è colui che sa tenere in pugno la propria moglie e al tempo stesso rispettarla in quanto ella è nei suoi confronti l'obbediente padrona di casa (Foucault 2018 [1984]: 169)³³. In altri termini, se assumiamo il punto di vista utilizzato da Senofonte, dovremmo ritenere che i Greci antichi riconoscessero in un certo modo come fondate le lamentele di Ermione nei confronti di Andromaca: un marito fedele non è colui che non si conceda dei piaceri con altre donne, bensì colui che fa in modo che queste altre donne non possano avere delle rivalità con la propria moglie e non ne intacchino le prerogative.

In ogni caso, è altresì vero che nell'*Andromaca* di Euripide la gelosia di Ermione non appare mai connotata positivamente, e i sentimenti “amorosi” di Ermione per Neottolemo non trovano uno spazio esplicito — al massimo, possono essere dedotti dal comportamento dell'eroina, un comportamento, però, che è quasi sempre stigmatizzato come negativo e riprovevole dagli altri personaggi del dramma. Mentre Euripide non dedica molto spazio per far spiegare a Ermione³⁴ quali siano i propri sentimenti ed emozioni, nelle successive riscritture — già a partire da Ovidio — essi verranno esternati, fino a essere ampiamente dettagliati in Racine e nelle versioni librettistiche che prendono da lui spunto. Nondimeno, è opportuno specificare che alla luce di questo “non detto” sarebbe un errore giudicare i personaggi euripidei degli «archetipi dell'agire umano», delineati senza

³² Cfr. Xen. *Oec.* 10.12–13, ove Senofonte, pur riconoscendo la facoltà del marito di giacere con le schiave, sottolinea la superiorità su di loro della moglie, «considerando fondamento della convivenza e della sua possibilità di durare nel tempo la collaborazione fra i coniugi nella attività della vita quotidiana» (Mazzoni Dami 1999: 18).

³³ Cfr. Xen. *Oec.* 7.42–43, dove il marito definisce «il piacere più dolce di tutti» (τὸ δὲ πάντων ἡδιστόν) l'eventualità in cui la moglie diventi superiore a lui, rendendolo addirittura suo «servitore» (θεράπων), e sia sempre più una buona compagna per lui e una valida custode dei loro figli e della loro casa.

³⁴ Né ad Andromaca.

alcun approfondimento psicologico e privi di un'evoluzione durante il dramma, come sostengono studiosi moderni che si occupano delle riscritture operistiche (si veda ad esempio Tosti-Croce 2004: XVIII). La modalità con cui Euripide traccia la caratterizzazione dei suoi personaggi è sicuramente diversa da quella di autori noti per la loro attenzione all'introspezione psicologica (es. Racine). Tuttavia, ciò non vuol dire che questa indagine sia assente nel tragediografo greco: al posto di lunghi monologhi in cui i personaggi sfogano il proprio pensiero e mettono in luce i propri sentimenti, ad esempio, nel tragediografo greco un gesto o una breve battuta possono racchiudere un passaggio fondamentale dell'evoluzione interiore dei protagonisti della vicenda. Il caso di Ermione nell'*Andromaca* è emblematico in proposito: si avrà modo di cogliere tutta la complessa problematicità di questo personaggio, che non rimane statico e invariato dall'inizio alla fine del dramma, ma anzi cambia e *agisce* consequenzialmente al dipanarsi degli eventi.

Dopo Euripide, è con Ovidio che si ha un grande cambiamento nella caratterizzazione di Ermione, in particolare di Ermione come essere che prova dei sentimenti amorosi³⁵: l'interiorità dell'eroina è posta più al centro dell'epistola da lei scritta a Oreste e, come le altre eroine elegiache, l'attitudine a struggersi per amore sarà una delle caratteristiche principali della sua femminilità. Ovidio opera un significativo ribaltamento della condizione esistenziale di Ermione, rendendola prigioniera di Pirro e desiderosa di esserne liberata da Oreste, di cui è innamorata. L'amore di Ermione per Oreste — una novità che verrà ripresa nelle tragedie rinascimentali francesi di Percheron e Heudon — cancella nell'animo dell'eroina l'emozione della gelosia, che ricompare invece nei testi medievali.

Nel XVII secolo Racine scandaglierà poi l'animo dell'eroina mostrando i molteplici e contraddittori aspetti della sua esperienza amorosa, di cui la gelosia diviene come il segno che ne conferma la veridicità. Tuttavia, analogamente al modello euri-

³⁵ Su questa svolta di Ovidio e la sua concezione della gelosia amorosa cfr. Sissa 2017 [2015]: 181–207.

pideo, anche in Racine la gelosia non perderà la sua forza negativa e distruttiva, rovinando colei che la prova e chi lei ama. In ogni caso, in Racine il personaggio di Ermione in quanto donna che prova dei sentimenti per Pirro e agisce per difenderli appare più legittimo e socialmente accettato. D'altronde, Racine è successivo e al tempo stesso coevo ai grandi autori francesi di trattati moralistici, in cui veniva dedicato ampio spazio al tema delle passioni, non esclusa la gelosia³⁶.

Il tema delle passioni occupa prepotentemente anche la scena dell'opera lirica del XVIII secolo, all'interno della quale si vedrà il grande successo riscosso delle vicende legate al mito dell'*Andromaca*. L'Ermione donna passionale e dominata da grandi emozioni sarà protagonista di varie riscritture operistiche, spesso ispirate direttamente a Racine, fino all'*Ermione* di Rossini.

Parallelamente a questo diacronico processo di modifiche e variazioni, si vedrà come un cambiamento nella presentazione e valutazione del personaggio di Ermione da parte di un autore comporti anche un cambiamento nella sua possibile ricezione da parte del pubblico: l'Ermione ovidiana, raciniana o rossiniana suscitano sicuramente molta più empatia rispetto a quella euripidea. La ricca complessità della personalità e interiorità dell'eroina emergerà chiaramente all'interno di questo percorso, costituendone al tempo stesso il cuore e la nota dominante.

Configurandosi come primo — per quanto perfettibile — tentativo di dedicare un intero lavoro alla figura di Ermione, questa ricerca ha l'auspicio di essere utile a tutti coloro che si interesseranno a questo personaggio del mito greco. L'indagine mostra che, per quanto ogni autore abbia delineato il personaggio di Ermione in maniere creativamente originali, in contesti culturali, storici e sociali diversi, ci sono degli elementi della personalità dell'eroina che rimangono costanti. È così che la

³⁶ Sul contesto storico–sociale e letterario partecipato da Racine si rinvia *e.g.* a Bertaud 1981; Elster 1998. Sotto il regno di Luigi XIII (1610–1643) la natura delle donne e l'adulterio risultano essere alcuni dei temi più affrontati e si è individuata una vera e propria «letteratura della gelosia» (Bertaud 1981: 484).

rappresentazione delle emozioni, e della gelosia in particolare, è sembrata la chiave di volta nell'interpretazione di questa figura. Dalla tragedia attica fino a Rossini, Ermione appare contraddistinta da una natura estrema, capace di compiere il male per affermare sé, dimostrandosi in questo degna figlia dei suoi genitori, cause della più lunga e sanguinaria guerra del mito greco. Mentre nel mondo antico e medievale per Ermione è solitamente previsto un lieto fine tra le braccia di Oreste, la modernità — *in primis* con Racine — fa di lei un'eroina ancor più tragica, rendendola sì causa di distruzione per gli altri, ma al tempo stesso vittima del suo stesso male.

L'*Ermione* di Sofocle

1.1. L'*Ermione* di Sofocle: frammenti e testimonianze

Un'importante opera letteraria greca dedicata a Ermione, figlia di Menelao ed Elena, è l'omonima tragedia di Sofocle, di datazione incerta. Sono giunti a noi solo due frammenti. Abbiamo però in aggiunta un riassunto della trama, riportato negli scolii all'*Odissea* e nel commentario al medesimo testo omerico redatto nel XII secolo da Eustazio vescovo di Tessalonica. Gli scolii ed Eustazio dipendevano probabilmente da una fonte antica comune: il riassunto di Eustazio, più completo e corretto, sarà utile per integrare il riassunto degli scolii all'*Odissea*.

Questo il testo dei due frammenti:

Fr. 203 Pearson/Radt

γνωστός
noto

Fr. 202 Pearson/Radt

ἀλλ' ὃ πατρίδας γῆς ἀγυιαίου πέδον
ma o suolo della terra patria fornita di strade

Nei primi versi del quarto libro dell'*Odissea* è descritta la scena di un banchetto nuziale, celebrato in occasione delle nozze dei due figli di Menelao — Ermione e Megapente —, che sposano rispettivamente Neottolemo e la figlia di Alectore di Sparta. In riferimento all'epiteto omerico che definisce Ermione

come una figlia perfetta e senza difetti (θυγατρὸς ἀμύμονος), lo scoliasta commenta riportando il riassunto della trama dell'*Ermione* di Sofocle:

Σοφοκλῆς ἐν Ἑρμιόνη φησὶν ἐν Τροίᾳ τυγχάνοντος ἔτι Μενελάου ἐκδοθῆναι τὴν Ἑρμιόνην ὑπὸ Τυνδάρῳ τῷ Ὀρέστῃ, κατὰ δὲ ὑπόσχεσιν ἥκοντος Νεοπτολέμου ἀφαιρεθῆναι τὸν Ὀρέστην τῆς γυναικός¹. πάλιν δὲ αὐτῇ συνοικῆσαι τὸν Ὀρέστην Νεοπτολέμου ἐν Πυθοῖ ὑπὸ Μαχαιρέως² ἀναιρεθέντος, καὶ τότε τὸν Τισαμενὸν γεννηθῆσαι (*schol. in Hom. Od.* 4.5, ed. Pontani 2010: 178).

Nell'*Ermione* Sofocle racconta che, mentre Menelao si trovava ancora a Troia, Ermione fu data in sposa da Tindareo a Oreste, ma che, quando Neottolemo fece ritorno, secondo la promessa Oreste fu privato della moglie; ma Oreste visse di nuovo insieme con lei dopo che Neottolemo fu ucciso a Delfi da Macaireo, e allora nacque Tisameno.

Commentando il medesimo passo del testo omerico, nel XII secolo Eustazio vescovo di Tessalonica scrisse:

Σοφοκλῆς δὲ φάσιν ἐν Ἑρμιόνη ἱστορεῖ, ἐν Τροίᾳ ὄντος ἔτι Μενελάου, ἐκδοθῆναι τὴν Ἑρμιόνην ὑπὸ τοῦ Τυνδάρῳ τῷ Ὀρέστῃ. εἶτα ὕστερον ἀφαιρεθεῖσαν αὐτοῦ, ἐκδοθῆναι τῷ Νεοπτολέμῳ κατὰ τὴν ἐν Τροίᾳ ὑπόσχεσιν. αὐτοῦ δὲ Πυθοῖ ἀναιρεθέντος ὑπὸ Μαχαιρέως ὅτε τὸν Ἀπόλλῳ τινύμενος τὸν τοῦ πατρὸς ἐξεδίκει φόνον, ἀποκαταστῆναι αὐθις αὐτὴν τῷ Ὀρέστῃ. ἐξ ὧν γενέσθαι τὸν Τισαμενὸν. φερωνύμως οὕτω κληθέντα, παρὰ τὴν μετὰ μένους τίσιν. ἐπεὶ ὁ πατὴρ Ὀρέστης ἐτίσατο τοὺς φονεῖς τοῦ Ἀγαμέμνονος (*Eust. Od.*, ed. Stallbaum 1825–1826, vol. 1: 141.26–30).

Dicono che nell'*Ermione* Sofocle raccontò che, mentre Menelao si trovava ancora a Troia, Ermione fu data in sposa da Tindareo a Oreste. In seguito, tolta a Oreste, ella fu data in sposa a Neottolemo secondo la promessa fatta a Troia. Tuttavia, quando egli fu ucciso a Delfi da Macaireo nel momento in cui voleva vendicare l'assassinio del padre punendo Apollo, ella fu restituita nuovamente a Oreste. Dai due nacque Tisameno, chiamato significativamente così secondo "la

¹ τῆς γυναικός HOT: τὴν γυναῖκα Y: ταύτην E: ταῖς γυναῖξί M¹

² ὑπὸ Μαχ. restituit Butt. [= *Scholia antiqua in Homeri Odysseam*, ed. Ph. Buttmann, Berolini 1821]: ὑπὸ Τυνδάρῳ H: om. M¹OTY.

Anche Dindorf *ad loc.* (1855) stampa Μαχαιρέως specificando che «Μαχαιρέως ex Eustathio restitui pro Τυνδάρῳ». Wagner (1891: 277) ha proposto invece di emendare il testo con Ὀρέστου.

vendetta con potenza”, poiché suo padre Oreste si era vendicato degli assassini di Agamennone.

Mentre sulla base dei soli due frammenti della tragedia sofoclea che ci sono giunti non potremmo avere alcuna idea del suo contenuto³, i riassunti degli scoli ed Eustazio permettono di tracciarne un'essenziale linea di svolgimento. L'*Ermonione* doveva affrontare il problema della doppia promessa in matrimonio di Ermonione sia a Neottolema che a Oreste, nonché la complessa tradizione circa la morte di Neottolema⁴. Lo scolio ed Eustazio dipendono da una o più fonti simili, poiché il testo di Eustazio, migliore e più corretto di quello dello scolio, non può dipendere da quest'ultimo nella forma in cui ci è giunto. In particolare, il riassunto del vescovo si rivela fondamentale per colmare la lacuna presente nello scolio in corrispondenza del nome dell'assassino di Neottolema: Τυνδάρειω, lezione di un solo manoscritto, è sicuramente da correggere con Μαχαίρειω, poiché non esiste nessuna altra fonte che attribuisca al nonno di Ermonione l'omicidio dell'eroe⁵. Peraltro, la proposta di emendare il testo con Ὀρέστου (Wagner 1891: 277)⁶ è inaccettabile in

³ Per un'analisi dettagliata dei due frammenti dell'*Ermonione* si rinvia a Mariani 2017: 77–90.

⁴ Secondo Danek (1998: 95–96) il matrimonio tra Ermonione e Neottolema, oggetto di un breve cenno nell'*Odisea*, rappresenterebbe un mitologema noto che non richiedeva di essere dettagliato. Questo mitologema avrebbe già contenuto in sé il triangolo Ermonione–Neottolema–Oreste poiché, in tutte le versioni che lo menzionano, Oreste compare come rivale e Neottolema muore. Le nozze tra Ermonione e Neottolema si collegano a un oracolo per cui senza la presenza di Neottolema la conquista di Troia sarebbe stata impossibile: Menelao avrebbe quindi chiesto al figlio di Achille di combattere, dandogli in cambio in sposa la figlia Ermonione, così come nell'*Iliade* (13.363–381) l'eroe troiano Otrioneo chiede a Priamo la mano di Cassandra a condizione che egli riesca a scacciare gli invasori greci. Un'eco di questa versione del mito è presente nell'*Andromaca* di Euripide: cfr. *infra* p. 57, n. 5. Per quanto riguarda Sofocle, è probabile che anch'egli avesse presentato questo elemento della storia: tuttavia, dai riassunti dell'*Ermonione* possiamo dedurre soltanto l'esistenza nel dramma di una promessa compiuta da Menelao a Troia, ma non le sue modalità o ragioni.

⁵ I due nomi si assomigliano molto graficamente e l'errore è una banalizzazione molto semplice. Cfr. *supra* p. 30, n. 2.

⁶ Per la responsabilità di Oreste nella morte di Neottolema cfr. *infra* pp. 36–38. Si noti inoltre che Wagner considera del tutto inaffidabile il testo di Eustazio, mettendo in dubbio molte sue affermazioni sulla base di ipotesi e decisioni arbitrarie: caustico è in proposito il commento di Pearson, per cui lo studioso tedesco «prefers to follow the

quanto il termine è totalmente lontano dal testo dello scolio. Si avrà modo di vedere in seguito come questa testimonianza di Eustazio circa la presenza di Macaireo in Sofocle sia un tassello fondamentale nel complicato quadro della morte di Neottolemo.

1.2. Il matrimonio di Ermione e Oreste

Il riassunto dell'*Ermione* esposto dai due commenti all'*Odissea* mostra l'esistenza di una tradizione — apparentemente presente in Sofocle — per cui Ermione, prima di essere data in sposa a Neottolemo, era già stata data in matrimonio a Oreste⁷. Questa unione è espressa dal significato del verbo ἐκδοθῆναι, che è «dare in sposa»: tuttavia, “dare” può essere inteso nel senso di promettere o nel senso dell'effettivo svolgersi del matrimonio. Non è mancato infatti chi abbia fatto riferimento a questi testi trattando sempre di «betrothal» (e.g. Pearson 1917: 142; Allan 2000: 16; Centanni 2011: 46, n. 31). Nell'introduzione del suo commento all'*Andromaca* di Euripide, Stevens (1971: 4, n. 1) afferma che «ἐκδοθῆναι would normally, but perhaps not inevitably, imply that the marriage took place»⁸. Nondimeno, nello scolio al testo omerico l'accezione del verbo può essere dedotta dall'espressione ἀφαιρεθῆναι τὸν Ὀρέστην τῆς γυναικός⁹, nonché dalla successiva proposizione πάλιν δὲ αὐτῇ συνοικῆσαι τὸν Ὀρέστην: se Oreste fu privato della moglie e poi tornò di nuovo a vivere insieme con lei, i termini τῆς γυναικός, πάλιν e

guesses of Welcker and Ribbeck to the plain statement of our only direct authority» (Pearson 1917: 143).

⁷ Friedrich (1953: 50) ha fatto notare che la rivalità tra Neottolemo e Oreste per Ermione rispecchia in un certo modo la rivalità dei loro padri, Achille e Agamennone, per Briseide.

⁸ È invece interessante notare che nella voce *Hermione* del *LIMC* (pp. 388–390) L. Kahil menziona prima il matrimonio presente nell'*Odissea* tra Ermione e Neottolemo, poi una «seconda versione», per la quale «Ermione era stata fidanzata con Oreste da Tindareo suo nonno prima della guerra di Troia. Tuttavia, Neottolemo la rapì a Oreste dal cui matrimonio era rimasta senza figli e muore a Delfi per la mano del solo Oreste o dei compagni» (trad. e corsivo miei).

⁹ Pontani sceglie τῆς γυναικός lezione di tre manoscritti (HOT), mentre Dindorf stampa ταύτην, presente però soltanto in E.

συνοικῆσαι sono dei segnali inequivocabili del fatto che il matrimonio aveva avuto luogo e che in precedenza c'era già stata una convivenza tra i due. Il verbo implica quindi, in questo contesto, che Oreste e Ermione vissero insieme come marito e moglie, prima che Ermione venisse riassegnata a Neottolemo; il verbo non sembra usato per intendere semplicemente un “promettere in sposa” che poi non trova realizzazione.

Anche in Eustazio l'ambiguità tra il “promettere” e il “dare” in sposa è risolta a favore della seconda accezione poiché, subito prima del riassunto dell'*Ermonione*¹⁰, egli scrive che Agamennone aveva promesso in sposa la figlia ad Achille, ma le nozze naufragarono dato che entrambi morirono: al contrario, Ermione fu data in sposa da Menelao a Neottolemo, e proprio a sostegno di questa sua affermazione il vescovo introduce di seguito il riassunto dell'*Ermonione* di Sofocle. L'essere data in sposa di Ermione a Neottolemo è espresso in greco con εἰς γάμον ἐκδοθείσης, participio aoristo passivo del verbo ἐκδίδωμι. Successivamente, il verbo viene ripetuto all'interno della sintesi dell'*Ermonione* nella sua forma di infinito aoristo passivo — i.e. ἐκδοθῆναι —, senza specificare εἰς γάμον: tuttavia, è ragionevole pensare che la sua accezione rimanga invariata e che — come nello scolio — anche in questo caso il verbo implichi l'avvenuta unione tra Ermione e Oreste. Peraltro, l'espressione secondo cui Ermione sarebbe stata «strappata» a Oreste sarebbe forse un po' eccessiva a fronte di una rottura di una “mera” promessa¹¹.

Che Ermione fosse stata effettivamente sposata con Oreste, prima di venir data a Neottolemo, è riportato anche dallo scolio a Eur. *Andr.* 32¹², che afferma che nei tragediografi Filocle e

¹⁰ Cfr. Eust. *Od.*, ed. Stallbaum 1825–1826, vol. 1: 141.24–26.

¹¹ È appena il caso di notare che Eustazio fa uso del medesimo verbo in altre tre occasioni, sempre in riferimento alla possibilità di “dare in sposa” Elena (cfr. *Il.*, vol. 1: 656.25, 686.10; vol. 4: 983.18). Inoltre, il significato “dare in sposa” si ritrova anche in *schol. in Hom. Il.* 13.348–350.

¹² Nonché da fonti classiche latine che dipendono da quelle greche: cfr. e.g. Hyg. 123 ed. Marshall 1993: *Neoptolemus [...] postquam audivit, Hermionem sponsam suam Oresti esse datam in coniugium, Lacedaemonem venit et a Menelao sponsam suam pe-*

Teognide¹³ Ermione fu data in sposa da Menelao a Neottolema già incinta di Oreste:

ὁ μὲν Εὐριπίδης ἄπαιδα ἐκ Νεοπτολέμου φησὶν εἶναι τὴν Ἑρμιόνην, ὁ δὲ Λυσίμαχος ταύτην παρ' αἰνείου¹⁴ οὕτως γράφων [fig. 14]: 'γήμαντα δ' Ἑρμιόνην τὴν Μενελάου καὶ Ἑλένης καὶ μετὰ ταῦτα Λεωνάσσαν τὴν Κλεοδαίου τοῦ Ὑλλου * * ἐξ ἐκείνης μὲν γενέσθαι Μολοσσόν, ᾧ ὁμώνυμον τὴν χώραν καὶ τοὺς ἄνδρας Μολοσσούς κληθῆναι, ἐκ δὲ τῆς Λεωνάσσης Πάνδαρον Γένοον Δωριέα Πέργαμον Εὐρύλοχον'. ταῦτα μὲν Λυσίμαχος οὕτως· Φιλοκλῆς δὲ ὁ τραγωδοποιὸς [fig. 2] καὶ Θέογνις προεκδοθῆναι φασὶν ὑπὸ Τυνδάρεω τὴν Ἑρμιόνην τῷ Ὀρέστη καὶ ἤδη ἐγκυμοῦσαν ὑπὸ Μενελάου δοθῆναι Νεοπτολέμῳ καὶ γεννῆσαι Ἀμφικτυόνα ὕστερον δὲ Διομήδει συνοικῆσαι. Σωσιφάνης δὲ καὶ Ἀσκληπιάδης φασὶν ἐξ αὐτῆς Νεοπτολέμῳ Ἀγχίαλον γενέσθαι, Δεξιὸς δὲ Φθίων, Ἀλέξανδρος δὲ Πηλέα· Σκληριάς δὲ ἐκ μὲν Ἄνδρομάχης Μεγαπένθη, ἐκ δὲ Ἑρμιόνης Ἀγέλαον, Μενεσθεὺς δὲ ὁ Ἀθηναῖος ὑπὸ Μήστορος εἰς εἰρκτὴν ἐμβληθῆναι αὐτήν, Μέναιχος δὲ καὶ Ἀπολλόδορος ἑαυτὴν διαχρήσασθαι. Πρόξενος δὲ ἐν τῇ πρώτῃ τῶν Ἑπειρωτικῶν Νεοπτολέμου μὲν Πιελόν φησι γεγενῆσθαι, τὸν καὶ Πηλέα· οὐ μὴν ὅτι ἐξ Ἑρμιόνης, παραδεδῆλωται (*schol. in Eur. Andr.* 32, ed. Schwartz 1891: 253–254).

Euripide dice che Ermione non aveva avuto figli da Neottolema, mentre Lisimaco dice che questa * * scrivendo così: «sposando Ermione figlia di Menelao e dopo queste cose Leonassa figlia di Cleodaio figlio di Illo * * da quella nacque Molosso, dal quale vengono chiamati

tit. cui ille fidam suam infirmare noluit Hermionenque ab Oreste abduxit et Neoptolemo dedit. Orestes iniuria accepta Neoptolemo Delphis sacrificantem occidit et Hermionen recuperavit: cuius ossa per fines Ambraciae sparsa sunt, quae est in Epiri regionibus («Dopo che Neottolema venne a sapere che Ermione sua promessa sposa era stata data in sposa a Oreste, giunse a Sparta e chiese a Menelao la sua promessa sposa. Menelao non volle venir meno alla sua promessa e strappò Ermione a Oreste e la diede a Neottolema. Oreste, a causa dell'offesa ricevuta, uccise Neottolema a Delfi e recuperò Ermione: le ossa di Neottolema furono sparse per il territorio dell'Ambracia, che è nella regione dell'Epiro»).

La prima parte del racconto di Igino sembra una traduzione latina della stessa fonte sui cui si basano gli scoli all'*Odissea*. È possibile che entrambi i testi attingessero ai riassunti (*hypotheses*) delle tragedie antiche: il debito di Igino nei loro confronti è stato variamente sostenuto (Cameron 2004: 45; Carrara 2009: 246) o messo in dubbio dalla critica (Huys 1996, 1997, con ulteriore bibliografia; Van Rossum–Steenbek 1998: 29; Smith, Trzaskoma 2007: XLVII). Su Igino cfr. anche *infra* pp. 145–147.

¹³ A parte questa menzione dello scolio, non ci sono giunte altre notizie sul contenuto delle due tragedie concernenti le vicende di Ermione composte da questi autori (Snell 1986 s.v.).

¹⁴ In apparato Schwartz specifica che «ταύτην παρ' αἰνείου corrupta et mutila».

con lo stesso nome il territorio e il popolo dei Molossi, mentre da Leonassa nacquero Pandaro, Genoo, Dorieo, Pergamo ed Euriloco». Così Lisimaco afferma queste cose. Diversamente, Filocle il tragediografo e Teognide dicono che Ermione fu prima data in sposa da Tindareo a Oreste e che, già incinta, fu data da Menelao a Neottolemo, e che mise al mondo Anfizione; poi abitò insieme con Diomede. Sossifane¹⁵ e Asclepiade sostengono che a Neottolemo nacque da Ermione Anchialo, mentre Dexio [dice che nacque] Phthio, e Alessandro [dice che nacque] Peleo; Scleriade¹⁶ invece dice che da Andromaca nacque Megapente, mentre da Ermione Agelao; Menesteeo l'Ateniense afferma che essa fu gettata in prigione da Mestoro, mentre Menecmo e Apollodoro dicono che ella fu uccisa. Prosseno nel primo libro degli *Epirotica*¹⁷ afferma che da Neottolemo nacquero Pielo e Peleo; non è dato alcun suggerimento [su chi sia nato] da Ermione.

Anche in questo caso, salvo dover supporre che ci sia stata un'unione "extra-matrimoniale"¹⁸, il verbo προεκδοθῆναι ha il chiaro significato di dare in sposa, visto che subito dopo il testo specifica che Ermione fu data a Neottolemo già incinta: l'aggiunta del preverbo προ- è forse volta proprio a sottolineare la precedenza temporale del matrimonio di Ermione con Oreste rispetto a quello con Neottolemo.

Lo scoliasta si sofferma poi nel citare i diversi nomi riportati nei vari autori per il figlio avuto da Neottolemo ed Ermione.

1.3. La morte di Neottolemo

Il riassunto degli scoli all'*Odissea* e di Eustazio ci informa che nell'*Ermonione* Ermione ritornava da Oreste dopo la morte di Neottolemo. Sulle circostanze della morte, avvenuta, come si è visto, a Delfi, circolavano numerose versioni, che si differen-

¹⁵ Cfr. FGrH 92 F 7.

¹⁶ Cfr. FGrH 213 F 3.

¹⁷ Prosseno (FGrH 703) fu uno storico contemporaneo del re Pirro (319–272 a.C.); i suoi *Epirotica* erano un'opera incentrata sulle vicende dell'Epiro.

¹⁸ Di questo avviso sembra essere Allan: «the scholiast on *Andr.* 32 states that Philocles and Theognis [...] presented Hermione as already *betrotthed* by Tyndareus to Orestes, and pregnant by him, before being given by Menelaus to Neoptolemus» (Allan 2000: 17, n. 53, corsivo mio).

ziavano per il grado di “colpevolezza” o meno di Neottolemo (Burkert 1972: 136), per le modalità precise della sua morte, e per altri aspetti ancora. Per avere un’idea della complessità della tradizione in cui si inserisce il racconto dell’*Ermione*, si possono classificare le varie fonti a partire da due macro-gruppi¹⁹ in cui, in un caso, Neottolemo viene ucciso “a ragion veduta”, dato che si reca a Delfi con intenzioni malvagie; nell’altro, egli è ucciso anche se spinto da buoni propositi. Secondo quanto ci testimonia Eustazio, in Sofocle Neottolemo si recava a Delfi per avere giustizia da Apollo per la morte di Achille. Tra le fonti che presentano questo motivo alla base del viaggio di Neottolemo²⁰, Sofocle potrebbe essere il primo ad averlo presentato — se non inventato. Queste le varianti della situazione per cui Neottolemo sarebbe stato malintenzionato nei confronti del dio:

1) Neottolemo si reca a Delfi per ottenere giustizia da Apollo della morte del padre²¹ e rubare le offerte del tempio²², per cui viene ucciso da un sacerdote di Apollo, chiamato Macaireo²³ o Filossenida²⁴.

¹⁹ La seguente classificazione è indebitata con J. Fontenrose (1960: 212 ss.) ed E. Suárez de la Torre (1997: 154–155).

²⁰ Cfr. *infra* n. 21.

²¹ Eur. *Or.* 1657; nell’*Andromaca*, questo è il motivo della prima delle due visite di Neottolemo a Delfi (Eur. *Andr.* 51–55; 1002–1003; 1106–1108). Il motivo vendicativo è attestato anche in *schol. in Pind. Nem.* 7.58, ed. Drachmann 1927: 125.3–6; Strab. 9.3.9; Apollod. *Epit.* 6.14. Come si è già accennato, secondo la testimonianza di Eustazio questo sembra essere stato il motivo del viaggio espresso anche nell’*Ermione* di Sofocle; se l’*Andromaca* fosse posteriore all’*Ermione*, tra le fonti che ci sono giunte Sofocle sarebbe quindi il primo ad averlo attestato o ideato.

²² Il dettaglio di depredare il tempio potrebbe essere la modalità concreta con cui si pensò che Neottolemo volesse punire Apollo. L’intenzione del saccheggio è attribuita al figlio di Achille da Oreste in Eur. *Andr.* 1092–1095; Pausania (10.7.1) menziona un attacco generico; Strabone (9.3.9) e Apollodoro (*Epit.* 6.14) citano sia il motivo vendicativo che il saccheggio. Apollodoro aggiunge anche che, dopo averlo depredato, Neottolemo incendiò il tempio.

²³ A seguito delle sue cattive intenzioni contro Apollo e contro il tempio, Neottolemo viene assassinato da Macaireo in Strabone (9.3.9) e Apollodoro (*Epit.* 6.14). Il nome Macaireo compare anche in Asclep. Trag. FGh 12 F 15; *schol. in Eur. Andr.* 1151. Asclepiade e lo scolio all’*Andromaca* non forniscono le ragioni della morte dell’eroe.

²⁴ Alla sola menzione di questo nome dell’assassino si limita lo *schol. in Eur. Andr.* 53 = Soudas FGh 602 F 9.

2) Scopo esclusivo di Neottolemo è saccheggiare il tempio per conquistare il Peloponneso²⁵.

Nel secondo gruppo, Neottolemo non è mosso da cattive intenzioni ed è ucciso “immeritamente”:

1) N. si reca al santuario di Delfi per onorare Apollo²⁶ e viene ucciso durante un sacrificio da una lama delfica²⁷, o per volontà di Apollo²⁸, o da Oreste²⁹.

2) N. decide di andare a Delfi per la seconda volta, per scusarsi con il dio dopo averlo precedentemente offeso: Oreste è il responsabile della sua morte, o, meglio, ne è co-responsabile insieme ad Apollo³⁰. L'omicidio è compiuto da un uomo di Delfi³¹; gli scolii attribuiscono a quest'uomo il nome, comune in altre fonti, di Macaireo³².

²⁵ *Schol. in Pind. Nem.* 7.58: Drachmann 1927: 125.1–3.

²⁶ *Pind. Nem.* 7.40, ove Neottolemo offre al dio le primizie della guerra di Troia; *Dictys* 6.12.

²⁷ Neottolemo viene ucciso da una lama delfica in *Pind. Nem.* 7.40–42; *schol. in Pind. Nem.* 7.58: Drachmann 1927: 125.9–12.

²⁸ *Pind. Pae.* 6.110–120.

²⁹ Apollodoro (*Epit.* 6.14) cita una versione del mito per cui Oreste uccise Neottolemo a Delfi, senza specificare le ragioni per cui il figlio di Achille si trovasse lì. In seguito, probabilmente nel IV sec. d.C. (Colonna 1987: 25), Eliodoro (2.34) accennerà brevemente al fatto che Neottolemo «fu ucciso a tradimento» (ἔδολοφονήθη) da Oreste presso l'altare di Apollo a Delfi, senza specificare le ragioni del delitto.

Nel racconto di Ditti (6.13), invece, tra il popolo si sparge la voce che Oreste abbia ucciso Neottolemo, ma l'autore non conferma la veridicità di questa voce e rimane vago in proposito: cfr. *infra* pp. 183–185.

³⁰ *Eur. Andr.* 1092–1095; 1110 ss.; 1147–1149; 1161–1165; 1211 ss. Si noti che Oreste specifica che Neottolemo pagherà caro il motivo vendicativo della sua prima visita e che, nonostante il suo pentimento, Apollo lo punirà (*Eur. Andr.* 1002–1006). Sul ruolo di Oreste nel delitto cfr. *infra* pp. 117–118.

³¹ *Eur. Andr.* 1149–1152: [...] ἐνθ' Ἀχιλλέως πίτνει / παῖς ὀξυθήκτωι πλευρὰ φασγάνωι τυπεί / [Δελοφου πρὸς ἀνδρὸς ὅσπερ αὐτὸν ὤλεσεν] / πολλῶν μετ' ἄλλων («Poi il figlio di Achille cadde colpito al fianco da una spada affilata [da un uomo di Delfi che lo uccise] insieme con altri»). Il verso 1151 è stato espunto a metà dell'Ottocento da Hartung, seguito poi da Diggle (1984), Lloyd (2005) e Kovacs (1995). La specificazione ὅσπερ αὐτὸν ὤλεσεν sembra «intolerably weak» (Lloyd 2005: 170) e fa propendere per l'espunzione. Murray e Stevens mantengono invece il verso, ma Stevens *ad loc.* commenta che forse Hartung ha ragione.

³² *Schol. in Eur. Andr.* 1151.

3) N. va a Delfi per chiedere all'oracolo la ragione della mancanza di figli da Ermione³³ ed è ucciso da Macaireo o da una *machaira*³⁴.

Esistono infine alcuni casi in cui le ragioni del viaggio a Delfi di Neottolema non vengono specificate, ma viene semplicemente affermato che egli fu ucciso a Delfi³⁵.

Nel redigere il proprio racconto delle circostanze della morte di Neottolema, Sofocle probabilmente reagiva e si confrontava con le versioni attestate nelle prime fonti a noi note: Pindaro e Ferecide³⁶.

Pindaro descrive la morte del figlio di Achille in due componimenti: il sesto Peana e la settima Nemea.

Dal sesto Peana, dedicato agli Egineti in occasione delle feste delfiche *Theoxenia* e pervenutoci in uno stato frammentario, si può evincere che Neottolema era venerato a Delfi e probabilmente aveva un ruolo speciale o alle feste *Theoxenia* o nel culto delfico in generale (Rutherford 2001: 314): nel testo l'eroe «is at once a negative paradigm for a singer who wants to avoid disruption to the sacrifice, but also, as θεμισκόπος [cfr. Pind. *Nem.* 7. 47], the guarantor of the success of the *Theoxenia*»

³³ *Schol. in Pind. Nem.* 7.58: Drachmann 1927: 124–125; Pherec. FGrH 3 F 64a = fr. 64a ed. Fowler 2000, apud *schol. in Eur. Or.* 1655.

³⁴ Pherec. FGrH 3 F 64a = fr. 64a ed. Fowler 2000: il testo del frammento è corrotto e, secondo alcuni, raccontava di un suicidio e non di un omicidio: cfr. *infra* pp. 47–50.

³⁵ Pausania menziona tre volte la morte di Neottolema: nel primo libro della sua opera afferma che la Pizia ordinò ai Delfi di ucciderlo (1.13.9); in un altro libro attesta che Neottolema venne assassinato da un sacerdote di Apollo (10.24.4), rinviando a un ulteriore passo dove la morte di Neottolema è citata quale “contrappasso” e punizione esemplare per l'empietà dimostrata dal figlio di Achille nell'assassinio di Priamo (4.17.4).

Igino afferma che Neottolema fu ucciso da Oreste mentre compiva un sacrificio a Delfi (cfr. *supra* p. 33, n. 12); Oreste è il responsabile dell'omicidio anche in Virgilio e in Servio (*Aen.* 3.330), i quali non menzionano però il viaggio a Delfi: cfr. *infra* pp. 144–145.

³⁶ Ferecide di Atene scrisse molti lavori di carattere mitologico e genealogico, principalmente intorno al 465 a.C. (Thomas 1989: 161–178; Fowler 2000: 272; Dolcetti 2004: 12 ss.).

(Rutherford 2001: 315)³⁷. Nella seconda triade del componimento è presentata la storia dell'eroe dal suo arrivo a Troia fino alla sua morte a Delfi, che ha luogo durante un banchetto sacrificale per volontà di Apollo, che punisce così l'assassinio effettato di Priamo compiuto dall'eroe acheo presso l'altare di Zeus Herkeios:

ᾄ[μο]σε [γὰρ θ]εός,
 γέ[ρον] θ' ὄ[τι] Πρίαμον
 π[ρ]ὸς ἔρκειον ἦναρε
 βωμὸν ἐ[πεν]θορόντα, μή νιν εὔφρον' ἐς οἴ[κ]ον
 μ[ή]τ' ἐπὶ γῆρας ἰξέ-
 μεν βίου· ἀμφιπόλοις δὲ
 μυριῶν περὶ τιμῶν
 δηριάζόμενον κτάνεν
 ἐν τεμέ]νεϊ φίλω γὰρ παρ' ὀμφαλὸν εὐρύν
 (vv. 112–120 ed. Rutherford 2001).

Il dio infatti giurò che, dato che [Neottolema] aveva ucciso l'anziano Priamo mentre si slanciava verso l'altare di Zeus Herkeios, non avrebbe raggiunto né la sua casa piena di gioia né la vecchiaia della vita. Mentre egli stava litigando con gli attendenti per gli innumerevoli onori Apollo lo uccise nel suo stesso santuario presso il grande ombelico della terra.

Il problema principale per interpretare questi versi è la spiegazione di μυριῶν περὶ τιμῶν (v. 118): il testo del papiro (P. Oxy. 841) è corrotto e preserva solo [.]υρι[.]. La *lectio* μυριῶν, basata sugli scoli a *Nem.* 7.94a (Drachmann 1927: 129.5 ss., che stampa però μοιριῶν, congettura di Boeckh), farebbe interpretare l'intero sintagma come le vaste porzioni delle offerte di un grande rito sacrificale (Rutherford 2001: 313, che intende τιμή come la porzione di un sacrificio). Tuttavia, alcuni

³⁷ L'affermazione di Pausania (1.4.4) per cui il culto di Neottolema iniziò dopo l'attacco dei Galli respinto nel 278 a.C. è stata aspramente criticata da B. Currie poiché, prima di quella data, la supposta ἀτιμία dell'eroe non fu un fatto storico, bensì un'articolazione mitica delle caratteristiche del culto eroico, un caso di «overliteral understanding» di un tipico motivo mitico: il dio e l'eroe che sono appaiati simbioticamente nel culto sono presentati come antagonisti nel mito (Currie 2005: 306). Peraltro, anche il motivo dell'eroe ostile che aiuta è ricorrente all'interno del *cultic role* (Currie 2005: 306; si rinvia anche alle note 64–65–66 ivi presenti per ulteriori riferimenti a supporto di questa ipotesi).

stampano il testo come $\kappa\upsilon\rho\iota\tilde{\alpha}\nu$ $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}$ $\tau\iota\mu\tilde{\alpha}\nu$, i.e. per le legittime carni sacrificali o riparazioni³⁸. Neottolemo sarebbe quindi andato a Delfi come un qualsiasi altro pellegrino che volesse partecipare alla lotta per la spartizione di un sacrificio³⁹: se la lacuna del v. 118 del Peana fosse colmata con l'aggettivo $\kappa\upsilon\rho\iota\tilde{\alpha}\nu$, difficilmente potrebbe essere rintracciata nel Peana una qualche offesa di Pindaro nei confronti di Neottolemo⁴⁰. Alla base di questa scelta c'è infatti la convinzione che il testo pindarico fu emendato dagli studiosi antichi — *in primis* Aristarco — per “far quadrare” la loro interpretazione dell'opera pindarica, secondo la quale, mentre l'immagine di Neottolemo tratteggiata da Pindaro nel Peana era negativa, la settima Nemea sarebbe stata una sorta di ritrattazione del poeta e riabilitazione dell'eroe (Currie 2005; Heath 1993)⁴¹.

In ogni caso, sia leggendo $\mu\upsilon\rho\iota\tilde{\alpha}\nu$ che $\kappa\upsilon\rho\iota\tilde{\alpha}\nu$, quel che conta è che Neottolemo muore durante una lite intorno alla spartizione del banchetto sacrificale: se nel Peana è già esplicitato che non è per questa lite che Apollo decide di ucciderlo, nella settima Nemea, invece, il focus è spostato proprio su questa lite. Ciò che cambia tra i due racconti è la prospettiva da cui Pindaro narra la vicenda: contrariamente al sesto Peana, nella settima Nemea l'accento non è posto sull'azione del dio Apollo, ma

³⁸ L'integrazione $\kappa\upsilon\rho\iota\tilde{\alpha}\nu$ fu proposta da Bornemann (1892: 290), seguito da Housman (1908: 12), Kirkwood (1982: 316–317) e Maehler (1989: 30). Secondo Currie (2005: 327, n. 172) l'accezione della parola $\tau\iota\mu\acute{\eta}$ come “riparazione” sarebbe sostenuta dallo *schol. in Pind. Nem. 7.58* (= Drachmann 1927: 125.3–6). In questo passaggio lo scolio (sul cui contenuto cfr. *infra* p. 41) cita, fra le ragioni possibili del viaggio di Neottolemo a Delfi, il motivo vendicativo ($\delta\acute{\iota}\alpha\phi\omicron\rho\omicron\iota$ $\alpha\iota\tau\iota\alpha\acute{\iota}$, $\delta\iota\acute{\iota}$ $\acute{\alpha}\varsigma$ $\eta\lambda\theta\epsilon\nu$ $\epsilon\iota\varsigma$ $\Delta\epsilon\lambda\phi\omicron\upsilon\delta\varsigma$ Νεοπτόλεμος [...] $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\iota$ $\delta\epsilon$ $\delta\acute{\iota}$ $\delta\iota\kappa\alpha\varsigma$ $\alpha\iota\tau\acute{\eta}\sigma\omega\nu$ $\tau\omicron\upsilon$ $\pi\alpha\tau\rho\acute{\omicron}\varsigma$ $\tau\omicron\nu$ $\theta\epsilon\acute{\omicron}\nu$): probabilmente Currie deduce quindi l'accezione della parola $\tau\iota\mu\acute{\eta}$ come “riparazione” dal fatto che, se Neottolemo era andato a Delfi per vendicarsi, era andato per chiedere riparazioni.

³⁹ Questa lotta per la spartizione delle carni sacrificali sembra fosse tipica delle feste *Theoxenia* (Currie 2005: 302). Cfr. anche *infra* p. 42.

⁴⁰ La morte di Neottolemo per mano di Apollo «was probably meant to elevate Neoptolemos rather than to disgrace him» (Currie 2005: 327).

⁴¹ In estrema sintesi, è questo il nucleo della cosiddetta *apology theory*, che ha diviso e continua a dividere i critici: per il suo contenuto e il testo degli scoli su cui è basata, nonché un riassunto delle maggiori posizioni pro e contro si rinvia a Rutherford (2001: 321, n. 4) e Currie (2005: 321–322).

sulla lite che scoppia tra Neottolemo e i sacerdoti del dio⁴². Nel Peana al centro dell'attenzione c'è la potenza del dio Apollo, nella Nemea il focus è sulla fama degli Eacidi (Bernard 1996: 106).

Nella settima Nemea Pindaro descrive nuovamente il viaggio di Neottolemo a Delfi nel quale l'eroe portò al dio le primizie della guerra di Troia: gli scoli al testo commentano questa visita fornendone tre probabili motivi (1. per chiedere ragione della sterilità dell'unione con Ermione; 2. per depredare il tempio di Delfi; 3. per ottenere giustizia della morte del padre), per poi concludere affermando che il poeta non presentò nessuna di queste cause:

διάφοροι αἰτιαί, δι' ἃς ἦλθεν εἰς Δελφοῦς Νεοπτόλεμος· καὶ οἱ μὲν φασὶν ὅτι παίδων αὐτῷ οὐ γινομένων ἐξ Ἑρμιόνης ἦλθε παρὰ τοῦ θεοῦ πευσόμενος ὡς παιδοποιήσεται· οἱ δὲ ὅτι ἐπιτιθέμενος τοῖς Πελοποννήσου πράγμασι διαρπάσαι πρῶτον ἐπέβαλε τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν ἦτοι χρηστήριον· ἄλλοι δὲ ὅτι δίκας αἰτήσων τοῦ πατρὸς τὸν θεόν·

ὅτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων
ἔσθον ἔοντ' ὀλέσσωσιν ἐπὶ Σκαιῆσι πύλῃσιν (X 359 = Hom. II. 22.359).

οὐκ ἔοικε δὲ συγκατατίθεσθαι ὁ Πίνδαρος ταύταις ταῖς αἰτίαις, ἀλλ' ὅτι τιμήσων ἦλθε τὸν θεόν (schol. in Pind. Nem. 7.58, ed. Drachmann 1927: 124–125).

Sono diverse le cause per cui Neottolemo andò a Delfi: alcuni dicono che egli, poiché non aveva avuto figli da Ermione, andò per chiedere al dio come avrebbe potuto averne; altri perché, volendo attaccare il Peloponneso, tentò dapprima di depredare il tempio ovvero l'oracolo di Delfi. Altri ancora poiché voleva ottenere giustizia dal dio per la morte del padre: «quando Paride e Febo Apollo ti uccideranno, per quanto tu sia valoroso, presso le porte Scee». Pindaro non sembra accordarsi con queste cause [del viaggio di Neottolemo a Delfi], ma [dice] che andò per onorare il dio.

È proprio durante il sacrificio in onore del dio che Neottolemo viene ucciso:

⁴² G. Nagy (1979: cap. 7) ha tracciato un parallelismo tra il canto di Demodoco (Hom. Od. 8.72–82) sull'oracolo di Delfi e la lite che scoppia tra Achille e Odisseo durante un banchetto e la lite tra Neottolemo e i sacerdoti di Delfi.

ᾄχετο δὲ πρὸς θεόν,
κτέαν' ἄγων Τρωιάθεν ἀκροθινίων·
ἵνα κρεῶν νιν ὑπὲρ μάχας ἔλασεν ἀντιτυχόντ' ἀνήρ μαχαίρα
(Pind. *Nem.* 7.40–42).

Andò dal dio, portando le primizie da Troia; lì, caduto in una lite sulle carni (di un sacrificio) un uomo lo colpì con un coltello sacrificale.

La μάχαιρα con cui Neottolemo viene trafitto designava tutti i tipi di coltelli utilizzati nell'ambito nei riti sacrificali (Berthiaume 1982: 109, n. 14). Lo scolio al testo di Pindaro nota che per i Delfi era normale sottrarre a chi compiva un sacrificio le proprie offerte:

62a: φασὶ τοῦ Νεοπτολέμου θύοντος τοὺς Δελφοὺς ἀρπάζειν τὰ θύματα, ὡς ἔθος αὐτοῖς· τὸν δὲ Νεοπτόλεμον δυσανασχέτως ἔχοντα διακωλύειν· αὐτοὺς δὲ διακρήσασθαι αὐτὸν ξίφη ἔχοντας (*schol. in Pind. Nem.* 7.62a, ed. Drachmann 1927: 125.9–12).

Dicono che, mentre Neottolemo stava compiendo un sacrificio, i Delfi gli sottrassero le offerte, come era loro costume; allora Neottolemo, non potendolo sopportare, li ostacolò: ed essi, armati di spade, lo uccisero.

L'annotazione dello scolio riflette il fatto che la rapacità dei Delfi e la δελφικὴ μάχαιρα divennero proverbiali⁴³: chi sacrificava a Delfi non avrebbe mangiato la carne offerta⁴⁴. Inoltre, lo scolio prosegue citando un'altra variante del mito:

62b: ἄλλως. Ἀσκληπιάδης διὰ τῶν Τραγοδομένων φησὶν οὕτως· περὶ μὲν οὖν τοῦ θανάτου [sc. τοῦ Νεοπτολέμου] σχεδὸν ἅπαντες οἱ ποιηταὶ συμφωνοῦσι, τελευτῆσαι μὲν αὐτὸν ὑπὸ Μαχαιρέως, ταφῆναι δὲ τὸ μὲν πρῶτον ὑπὸ τὸν οὐδὸν τοῦ νεώ, μετὰ δὲ ταῦτα Μενέλαον ἐλθόντα ἀνελεῖν καὶ τὸν τάφον ποιῆσαι ἐν τῷ τεμένει. τὸν δὲ Μαχαιρέα φησὶν νῖδον εἶναι <τοῦ> Δαίτα (*schol. in Pind. Nem.* 7.62b, ed. Drachmann 1927: 125.13–18).

Diversamente, Asclepiade nei suoi *Tragodoumena* afferma: “sulla sua morte quasi tutti i poeti sono concordi sul fatto che fu ucciso da

⁴³ Anche la Νεοπτολέμειος τισις, la punizione di Neottolemo, divenne proverbiale (Paus. 4.17.4), per cui si suppone che la versione del mito per cui Apollo punì la ὕβρις dell'eroe fosse la più nota (Radt 1958: 155 ss.)

⁴⁴ Arist. *Pol.* 1252b2; Hesch. *Prov. Coisl.* 105 = *App. Prov.* 194, *Paroem. Gr.* I 393; Hy. *Ap.* 535; Ar. fr. 684, citati in Delcourt 1965: 39, n. I.

Macaireo, e che dapprima fu sepolto sotto la soglia del tempio, ma che poi Menelao, sopraggiunto, lo prese e fece la tomba nel recinto sacro". Dice anche che Macaireo era figlio di Daita.

Asclepiade di Tragilo visse nel IV sec. a.C., per cui la sua affermazione che quasi tutti i poeti menzionano Macaireo come assassino di Neottolema fa ipotizzare — considerate le informazioni che ci fornisce il riassunto dell'*Ermonio* di Eustazio — che, oltre a Sofocle, anche altri vari poeti (presumibilmente tragici, dato il titolo dell'opera di Asclepiade) chiamassero così l'omicida⁴⁵.

Secondo Jacoby l'affermazione di Asclepiade era esagerata (Jacoby ad FGrH 12 F 15)⁴⁶: si può obiettare però che, visto che non siamo in grado di stabilire quali fossero tutte le tragedie che leggeva Asclepiade, non abbiamo elementi sufficienti per metterla in dubbio o smentirla.

I nomi "Macaireo" e "Daita" sono evidentemente parlanti: Burkert sottolinea che Macaireo, l'"uomo-coltello"⁴⁷, figlio di Daita, "banchetto", non è considerato dalle genealogie un

⁴⁵ Non sappiamo se e in che modo Filocle e Teognide avessero trattato la morte di Neottolema. Macaireo comparirà poi in fonti più tarde come Strabone e Apollodoro (cfr. *infra* pp. 50–54), nonché Euseb. a. 859.2 p. 54 Schoene; Georg. Symbol. p. 200.4 Mosshammer. Si noti inoltre che Allan afferma che in Sofocle l'assassino è Macaireo, «a significant if obvious name perhaps extrapolated from the Pindaric version. Alternatively, Sophocles may be alluding to an already established legend» (Allan 2000: 29, n. 26). Dato che si è appena avuto modo di notare che in Pindaro Macaireo non era affatto presente, probabilmente Allan intendeva riferirsi alla tradizione riflessa da Pindaro, e presente con altri dettagli in altre versioni letterarie.

⁴⁶ Secondo il filologo tedesco, l'affermazione non sarebbe invece errata se riferita al fatto che la morte di Neottolema ebbe luogo a Delfi: tuttavia, si è visto come il testo di Asclepiade affermi chiaramente il contrario. Jacoby aggiunge che, per rintracciare la genesi della storia della morte di Neottolema e comprenderne meglio il contenuto, dovremmo avere più materiale a disposizione; l'unica certezza in proposito è — a suo avviso — che nell'epica non c'è alcun riflesso di questa storia.

⁴⁷ Nella voce *Machaireus* del *LIMC* (pp. 331–332) Noëlle Icard–Gianolio afferma che, data la sua derivazione da μάχαιρα, il nome di M., come quello di suo padre Daitas, può essere messo in rapporto col sacrificio e non bisogna stupirsi che venga attribuito al prete assassino, per quanto invece Pindaro non abbia ritenuto necessario nominarlo. «M. apparaît comme un sacrificateur, Néoptolème étant une sorte de victime expiatoire enterrée dans le sanctuaire», ma è un personaggio secondario: i veri responsabili della morte dell'eroe sono Oreste e Apollo (p. 332). Per la responsabilità di Oreste cfr. *infra* p. 51.

criminale, ma anzi insignito dello *status* di sacerdote (Burkert 1972: 136). Secondo Delcourt, invece, i due nomi fanno pensare a una letteratura satirica e anticlericale contro l'avidità dei Delfi (Delcourt 1965: 39)⁴⁸. Che il nome dell'uccisore fosse stato creato *ad hoc*, come nome parlante, è confermato anche dal fatto che nello scolio a Eur. *Andr.* 53, oltre che Macaireo, è citata una fonte per cui l'assassino di Neottolema si chiamava — anche in questo caso significativamente — Filossenida⁴⁹:

ἄλλως: ἤτησε Φοῖβον: <Φερεκύδης> ὑπὸ Μαχαιρέως φησὶ τὸν Νεοπτόλεμον ἀνηρῆσθαι· οἱ δὲ ὑπὸ Ὀρέστου ὡς Εὐριπίδης [= *Andr.* 1242] καὶ ὀρθαίας⁵⁰ καὶ Ξεναγόρας [= 240 F 32 bis]: οἱ δὲ ὑπὸ Φιλοξενίδα, ὡς Σουίδα: ἄλλοι δὲ ὑπὸ Μενελάου, <ἐπει> ὑποσχόμενος ἐν Ἰλίῳ τὴν Ἑρμιόνην δώσειν αὐτῷ, αὐθις ἐβούλετο <δοῦναι> Ὀρέστη (*schol. in Eur. Andr.* 53 = Soudas FGrH 602 F 9)⁵¹.

Diversamente: «chiese a Febo»: <Fecicide> dice che Neottolema fu ucciso da Macaireo; altri come Euripide e * * e Xenagora da Oreste;

⁴⁸ La studiosa nota anche che il nome *Machaireus* non appare da nessuna parte nei poeti classici, ma solo in scoliasti, mitografi e geografi di epoca più tarda — fatto che non assicura che essi lo abbiano trovato esplicitamente nei testi classici. In effetti, è vero che a volte le fonti danno un nome a personaggi anonimi: Glauce la sposa di Giasone nella *Medea*, Macaria la ragazza che si sacrifica negli *Eraclidi*, Mnesiloco il parente di Euripide nelle *Tesmofoiazuse*. La nota di Eustazio a *Od.* 4.3 è definita dalla Delcourt «très altérée» e l'emendamento di Dindorf da Τυνδάρεω a Μαχαιρέως, anche se giusto, non implica a suo avviso che il nome apparisse nella tragedia sofoclea (Delcourt 1965: 39–40, n. I). Tuttavia, l'editore di Eustazio non segnala dubbia la lezione Macaireo. Secondo Eustazio Macaireo era presente nell'*Ermione* di Sofocle. D'altronde, il nome *Machaireus* doveva apparire nei poeti classici, dal momento che nel IV sec. a.C. Asclepiade di Tragilo afferma che egli era l'assassino di Neottolema in quasi tutti i poeti tragici. Il “quasi tutti” potrebbe riferirsi, a quanto ne sappiamo, a tragedie come l'*Andromaca* di Euripide, in cui il nome dell'assassino di Neottolema non è specificato. Per supporre che il nome non apparisse nei poeti classici e in Sofocle bisognerebbe quindi mettere in dubbio la testimonianza di Asclepiade e ipotizzare — con ben poca plausibilità — che la fonte degli scoli ed Eustazio fosse influenzata da una versione del mito posteriore, che nominava Macaireo l'assassino di Neottolema, ma che non era quella presente in Sofocle.

⁴⁹ Più unica che rara invece è la variante del mito ivi citata per cui Menelao stesso avrebbe compiuto l'omicidio, desideroso di restituire la figlia a Oreste.

⁵⁰ In apparato Schwartz segnala che sotto questo termine corrotto «latet nomen scriptoris».

⁵¹ Si noti invece che nello scolio al v. 1151 della medesima tragedia, l'unico nome dell'assassino ad essere ricordato è Macaireo: Μαχαιρέα φασὶν αὐτὸν καλεῖσθαι («dicono che lui si chiami Macaireo»).

altri da Filossenida, come Suida; ma alcuni da Menelao, poiché, dopo avergli promesso a Troia che gli avrebbe dato Ermione, volle darla di nuovo a Oreste.

Nell'apparato della sua edizione degli scoli, Schwartz spiega che ha integrato <Φερεκύδης> sulla base dello scolio a Eur. *Or.* 1655⁵²; al contrario, secondo Fowler non c'è garanzia per integrare <Φερεκύδης> piuttosto che altri nomi o una formula quale <οἱ μὲν πλεῖστοι> (Fowler 2013: 558, n. 121). Tuttavia, sembra difficile che, come prima fonte da citare all'inizio di una spiegazione, lo scoliasta abbia inserito una simile formula generica e non un nome proprio. Inoltre, Ferecide è spesso citato negli scoli a Euripide e l'omissione potrebbe spiegarsi per omeoarco con Febo. Se questa integrazione fosse corretta, si vedrà tra poco come anche la citazione di Ferecide presente nello scolio a Eur. *Or.* 1655 dovrebbe essere modificata seguendo la proposta del Leopardus.

La testimonianza di Ferecide circa la morte di Neottolemo ci è infatti stata trasmessa dagli scoli a un altro testo di Euripide: l'*Oreste*. Euripide dimostra di essere al corrente delle diverse versioni sulla morte di Neottolemo, proponendo quella "standard" nell'*Oreste* ed elaborandone invece una innovativa nell'*Andromaca*⁵³. Nella conclusione dell'*Oreste*, Apollo fa questa profezia a Oreste che sta per sacrificare Ermione:

ἐφ' ἧς δ' ἔχεις, Ὀρέστα, φάσγανον δέρηι,
γῆμαι πέπρωται σ' Ἑρμιόνην· ὅς δ' οἶεται
Νεοπτόλεμος γαμεῖν νιν, οὐ γαμεί ποτε·
θανεῖν γὰρ αὐτῷ μοῖρα Δελφικῶι ξίφει,
δίκας Ἀχιλλεῶς πατρὸς ἐξαιτοῦντά με
(Eur. *Or.* 1653–1657, ed. Diggle 1994a).

È destino, Oreste, che tu sposi Ermione, al cui collo stai ora puntando la spada; Neottolemo, che crede di sposarla, non la sposterà mai. Il suo

⁵² Cfr. *infra* pp. 47–50.

⁵³ Cfr. *infra* p. 58. Si noti che il "tradizionalismo" dell'*Oreste* è posteriore all'innovatività dell'*Andromaca*: l'esplicita negazione degli eventi contenuti in questa tragedia (e.g. il matrimonio tra Ermione e Neottolemo) rappresenta un ottimo esempio della libertà letteraria di Euripide nell'adattare e reinventare i miti (Allan 2000: 28): cfr. *infra* Cap. 4.

destino è di morire a causa di una lama delfica, mentre cercherà di avere soddisfazione contro di me per suo padre Achille.

Come Sofocle nell'*Ermione*, Euripide presenta qui la versione del mito circa la morte di Neottolemo secondo la quale l'eroe si recò a Delfi per chiedere soddisfazione ad Apollo della morte di Achille. Tuttavia, il tragediografo nega *in toto* il matrimonio tra Neottolemo ed Ermione, presente invece in Sofocle e nelle altre versioni.

Gli scolii al v. 1654 (γῆμαι πέπρωταί σ' Ἑρμιόνην ὅς δ' οἴεται) commentano:

Ὅρέστου καὶ Ἑρμιόνης Τισαμενός, Πυλάδου καὶ Ἡλέκτρας Στρόφιος καὶ Μέδων: – MB¹

παρὰ Φερεκύδους τοῦτο ἔλαβεν ὁ Εὐριπίδης * * ἐπεὶ Νεοπτολέμω αὐτὴν συνώκισε καὶ ἀπέθανε * * τῶν δὲ γίνεται Τισαμενός⁵⁴. ὁ μέντοι Εὐριπίδης νῦν οὐδόλως φησὶ γῆμαι τὸν Νεοπτόλεμον τὴν Ἑρμιόνην : – M¹TA (schol. in Eur. Or. 1654, ed. Schwartz 1887: 239).

Tisameno è figlio di Oreste ed Ermione, Strofio e Medone (sono figli) di Pilade ed Elettra.

Euripide prese questo da Ferecide * * dopo che la diede in sposa a Neottolemo e morì * * dai quali⁵⁵ nacque Tisameno. Tuttavia ora Euripide dice che in nessun modo Neottolemo sposò Ermione.

Nella seconda parte dello scolio si pone il problema di comprendere a cosa si riferisca il τοῦτο che Euripide prese da Ferecide: l'ipotesi più ragionevole sembra che esso si riferisca al contenuto del v. 1654, ovvero alle nozze tra Ermione e Oreste, introducendo al tempo stesso una citazione di Ferecide volta ad argomentare meglio l'indebitamento di Euripide nei confronti del mitografo⁵⁶. Dopo un accenno alle nozze tra Ermione e

⁵⁴ Pherec. FGrH 3 F 63 = fr. 135A ed. Fowler 2000.

⁵⁵ L'articolo τῶν ha qui valore relativo, come spesso accade in Omero (Smith 1920: §1105) e, per la prosa ionica, in Erodoto (Smith 1920: §338 D.3; Powell 1938: 254–266).

⁵⁶ Sembra questa l'ipotesi di Fowler, che afferma che «Euripides e Pherecyde nil nisi nuptias Orestis et Hermionae deprompsit, nam in ceteris de eo dissentit» e stampa il testo del frammento eliminando la lacuna tra Εὐριπίδης ed ἐπεὶ, probabilmente per attribuirlo più chiaramente a Ferecide (Fowler 2000: 310–311). A conferma di ciò, egli nota che il contenuto di questo frammento ci dice che Ferecide era consapevole della

Neottolema, la citazione di Ferecide, nell'altra sezione che non ci è giunta, doveva menzionare anche quelle tra Ermione e Oreste, dai quali nacque Tisameno.

Nondimeno, per quanto meno probabile, è altresì possibile che la proposizione con ἐπεὶ non sia necessariamente una citazione di Ferecide — dubbio che si sono posti sia Jacoby che Dolcetti —, tant'è vero che Schwartz stampa il testo senza virgolette⁵⁷. In contrasto con il contenuto dei vv. 1654–1655, lo scoliasta avrebbe quindi riportato la versione del mito per cui Ermione si sposò sia con Neottolema che con Oreste, commentando che nel presente passo dell'*Oreste* il tragediografo se ne discosta.

In ogni caso, è senz'altro vero che Ferecide avesse narrato del matrimonio tra Ermione e Oreste, come ci testimonia proprio l'immediata prosecuzione del commento degli scoli all'*Oreste*:

Νεοπτόλεμος γαμῆν νιν: οὐκ ἐγάμησεν αὐτὴν κατὰ τοῦτο ὅτι τέκνα οὐκ ἔσχεν ἀπ' αὐτοῦ. καὶ ὁ μὲν Εὐριπίδης διὰ τοῦτο ἀνηρῆσθαι φησι

versione del doppio matrimonio di Ermione con Neottolema e Oreste, ma non quale fosse la sua versione degli eventi (Fowler 2013: 560).

Citando Fowler, nella sua edizione dell'*Ermonione* Sommerstein afferma che «Pherecydes must also have referred to the Orestes–Hermione marriage: the scholiast says that the content of Eur. *Or.* 1653–7 (where Apollo says [i] that Orestes will marry Hermione, and [ii] that Neoptolemus never will) is taken from Pherecydes — but then he cites Pherecydes to the effect that Neoptolemus *did* marry Hermione, adding that Euripides has altered this; hence the only thing that can have been taken from Pherecydes is the marriage to Orestes!» (Sommerstein 2006: 6, n. 19). Nondimeno, è appena il caso di notare che i versi 1653–1657 contengono non soltanto le informazioni circa il matrimonio di Oreste ed Ermione e il mancato matrimonio tra la stessa e Neottolema, bensì anche il luogo e la modalità della morte di Neottolema a Delfi, nonché la ragione per cui l'eroe si era recato lì.

⁵⁷ Jacoby ad FGrH 3 F 63 stampa il testo uguale a Schwartz aggiungendo le virgolette da prima di ἐπεὶ fino a Τισσαμενός, commentando però in apparato che la citazione potrebbe non essere di Ferecide. Dolcetti afferma che «è anche possibile che la frase riportata tra virgolette non sia di Ferecide, al quale potrebbe riferirsi soltanto il fatto che Euripide concordasse con lui per qualche elemento della storia». Tuttavia, il frammento di Ferecide in FGrH 3 F 64a (= fr. 64a ed. Fowler 2000) conferma secondo lei «il fatto che Menelao diede Ermione in sposa a Neottolema e che questi morì senza figli» (Dolcetti 2004: 72, n. 32). Si vedrà però a breve che il contenuto di questo frammento, giuntoci proprio grazie agli scoli all'*Oreste*, testimonia sì che Neottolema morì senza figli, ma non che Menelao diede Ermione in sposa a Neottolema.

τὸν Νεοπτόλεμον ὑπὸ τῶν Δελφῶν ὅτι παρεγένετο εἰς Δελφοὺς δίκας ἀπαιτήσων τὸν θεὸν ὑπὲρ τῆς τελευτῆς τοῦ πατρὸς αὐτοῦ. Φερεκίδης δὲ φησι περὶ παίδων χρώμενον τὸν Νεοπτόλεμον ἀναιρεθῆναι γραφῶν οὕτως: ἔπει⁵⁸ Νεοπτόλεμος Ἑρμιόνην γαμει τὴν Μενέλεω, κατέρχεται⁵⁹ εἰς Δελφοὺς περὶ παίδων χρησόμενος: οὐ γὰρ αὐτῷ ἐγένοντο ἐξ Ἑρμιόνης. καὶ ὡς ὁρᾷ κατὰ τὸ χρηστήριον κρέα διαρπάζοντας τοὺς Δελφοὺς, ἀφαιρεῖται τὰ κρέα αὐτοῦς, αὐτὸν⁶⁰ δὲ κτείνει⁶¹ Μαχαιρεὺς ὁ⁶² τούτων ἱερεὺς. καὶ⁶³ αὐτὸν κατορύσσει⁶⁴ ὑπὸ τὸν οὐδὸν τοῦ νεῶ⁶⁵. ταῦτα γενεαλογεῖ καὶ Σοφοκλῆς (*schol. in Eur. Or.* 1655, ed. Schwartz 1887: 239–240).

Neottolemo [crede di] sposarla: non la sposò in relazione a questo fatto, cioè che non ebbe figli da lui. Euripide dice che Neottolemo fu ucciso dai Delfi per questo, perché andò a Delfi per chiedere giustizia al dio della morte di suo padre. Ferecide invece dice che Neottolemo fu ucciso quando andò a consultare l'oracolo riguardo ai figli, scrivendo così: "Neottolemo, dopo aver sposato Ermione figlia di Menelao, va a Delfi per consultare l'oracolo riguardo i figli; infatti non gliene nascevano da Ermione. E non appena vede che i Delfi durante il sacrificio si accaparravano i pezzi di carne, gli porta via i pezzi di carne e il sacerdote di costoro Macaireo lo uccide. E lo seppellisce sotto la soglia del tempio". Anche Sofocle ha la stessa genealogia⁶⁶.

Lo scoliasta sottolinea che, mentre nell'*Oreste* il motivo della visita di Neottolemo a Delfi è quello di vendicare la morte del padre Achille, in Ferecide l'eroe si reca presso l'oracolo del dio per chiedere ragione della mancanza di figli da Ermione⁶⁷.

I problemi testuali che presenta la citazione di Ferecide in corrispondenza della descrizione della morte di Neottolemo sono molteplici⁶⁸: in particolare, la versione che presenta il suicidio

⁵⁸ ἔπει codd.: ἐπει<τα> Wilamowitz (1889–1890: 4.673); ἐπει<τεν> Jacoby.

⁵⁹ καὶ ἔρχεται MTAB

⁶⁰ ἑαυτὸν MTAB

⁶¹ κτεῖναι B

⁶² Μαχαιρεὺς ὁ Leopardus; μαχαιρα ὁ δὲ TAB; de M non constat.

⁶³ καὶ add. Leopardus.

⁶⁴ κατορύσσει αὐτὸν B

⁶⁵ Pherec. FGrH 3 F 64a = fr. 64a ed. Fowler 2000.

⁶⁶ Per l'analisi della criptica espressione ταῦτα γενεαλογεῖ καὶ Σοφοκλῆς si rimanda a Mariani 2017: 108–109.

⁶⁷ Si è visto come la motivazione attribuita a Ferecide sia citata anche negli scoli alla settima Nemea di Pindaro: cfr. *supra* p. 41.

⁶⁸ Per una discussione approfondita di questi problemi si rinvia a Mariani 2017: 106–109, di cui è qui presente una sintesi.

di Neottolemo è assai poco credibile poiché, dopo che il figlio di Achille partecipa al banchetto sacrificale e tenta di prenderne la parte che gli spetta, non si capirebbero le ragioni per cui dovrebbe decidere di suicidarsi. Più probabile e logico sarebbe semmai pensare che la morte fosse dovuta a un incidente fatale⁶⁹, ma rimarrebbe la stranezza del fatto che nel resto delle fonti antiche che trattano della morte di Neottolemo non si riscontrino nessun'altra menzione di questo tragico accaduto. Peraltro, se Ferecide avesse veramente voluto raccontare la morte di Neottolemo per un terribile incidente, ci si sarebbe quantomeno aspettati l'aggiunta nel testo di un qualche avverbio come "involontariamente" o "improvvisamente".

La versione del suicidio sarebbe un *unicum* tra tutte le fonti che espongono la morte di Neottolemo: se il passo del mitografo avesse contenuto una variante del mito così rara, sembra strano che lo scoliasta non la mettesse in evidenza o commentasse in modo appropriato. Al contrario, come chiaro sin dal suo inizio, il focus dello scolio è sull'unione di Neottolemo con Ermonione e sulla loro mancanza di figli. L'interesse e l'utilità nel citare Ferecide non era introdurre un'insolita variante della morte di Neottolemo, bensì mostrare che la versione del mito presentata da Euripide nell'*Oreste* era quella per cui Neottolemo andò a Delfi mosso da un motivo vendicativo nei confronti di Apollo, ma che alla base di questo stesso viaggio esisteva anche un'altra versione, citata invece da Ferecide, secondo la quale Neottolemo si recò presso l'oracolo per chiedere ragione della mancanza di figli da Ermonione.

Per accettare l'emendazione del testo a favore dell'omicidio e non del suicidio dell'eroe sembra inoltre fondamentale notare il doppio uso che lo scolio fa del verbo ἀναίρέω, nella forma dell'infinito perfetto medio-passivo (ἀνηρήσθαι: righe 18–19) e

⁶⁹ Cfr. Jacoby *ad loc.*: «da Ph. auch in dem grund des weges nach Delphi allein steht, möchte ich die todesart durch unglücklichen zufall, die aus der Machaireusgeschichte entwickelt ist, ihm nicht durch konjektur nehmen» («Dal momento che Ph. è solo anche nella motivazione del viaggio verso Delfi, non voglio sottrargli attraverso una congettura la modalità della morte per un caso sventurato, la quale modalità è derivata dalla storia di Macaireo»).

infinito aoristo passivo (ἀναιρεθῆναι: riga 21). In entrambi i casi, il verbo esprime il fatto che Neottolemo *fu ucciso*. Si noti, peraltro, che il verbo ἀνερῆσθαι compare, sempre in riferimento alla morte di Neottolemo, anche nel già discusso scolio a Eur. *Andr.* 53, proprio in corrispondenza della proposta integrazione <Φερεκύδης>. Inoltre, nello scolio all'*Oreste* il verbo ἀναιρεθῆναι compare subito prima della citazione di Ferecide («Ferecide dice che Neottolemo fu ucciso quando andò a consultare l'oracolo circa i figli, scrivendo così: [...]»), per cui sarebbe ancora più strano che lo scoliasta non si fosse poi soffermato a spiegare — o, meglio, correggere — che, piuttosto che di un omicidio, si trattò di un suicidio.

Posto quindi che Neottolemo fu ucciso, la scelta di integrare il testo con μαχαίρα o Μαχαίρεὺς può essere guidata facendo nuovamente riferimento allo scolio a Eur. *Andr.* 53, considerando corretta l'integrazione di Schwartz <Φερεκύδης>⁷⁰. Peraltro, il fatto che un mitografo autorevole come Ferecide fosse a conoscenza della tradizione che aveva nominato Macaireo l'assassino di Neottolemo spiegherebbe anche la sua diffusione tra i tragici e l'affermazione su Macaireo da parte di Asclepiade analizzata in precedenza.

1.4. Strabone e Apollodoro

Dopo la testimonianza di Asclepiade di Tragilo il nome di Macaireo rimane nella tradizione comparso nuovamente in due autori tra la fine dell'era avanti e l'inizio dell'era dopo Cristo: Strabone (62 a.C.–23–25 d.C.) e Apollodoro (I–II sec. d.C.).

Nel nono capitolo della sua opera geografica, durante la descrizione della regione della Focide Strabone inserisce un breve *excursus* sulla tomba di Neottolemo a Delfi, riepilogando le circostanze della morte dell'eroe:

⁷⁰ Viceversa, si ricordi che Schwartz specifica in apparato di aver integrato <Φερεκύδης> proprio sulla base dello scolio a Eur. *Or.* 1655: cfr. *supra* p. 45.

δέικνται δ' ἐν τῷ τεμένει τάφος Νεοπτολέμου κατὰ χρησμὸν γενόμενος Μαχαιρέως Δελφοῦ ἀνδρὸς ἀνελόντος αὐτόν, ὡς μὲν ὁ μῦθος, δίκας αἰτοῦντα τὸν θεὸν τοῦ πατρῶου φόνου, ὡς δὲ τὸ εἰκός, ἐπιθέμενον τῷ ἱερῷ (τοῦ δὲ Μαχαιρέως ἀπόγονον Βράγχον φασι τὸν προστατήσαντα τοῦ ἐν Διδύμοις ἱεροῦ) (Strab. 9.3.9).

Nel recinto sacro del tempio viene mostrata la tomba di Neottolema, che fu costruita in accordo con l'oracolo dopo che un uomo di Delfi, Macaireo, aveva ucciso l'eroe che, secondo il mito, voleva chiedere al dio giustizia per la morte del padre, ma che in realtà voleva con ogni probabilità attaccare il tempio (dicono che Bracco, discendente di Macaireo, fu il fondatore del tempio a Didima).

Il geografo greco si dimostra a conoscenza dell'ormai nota versione per cui Neottolema si recò a Delfi per vendicare la morte del padre Achille. Nondimeno, egli specifica che questo è ciò che vuole il μῦθος, il racconto mitico, ma che in realtà è verosimile che il motivo del viaggio dell'eroe fosse molto più "materiale": depredate il ricco tempio di Apollo. Strabone non è il primo autore antico a mostrarsi a conoscenza di questa variante del mito, che verrà poi menzionata anche da Pausania (10.7.1) e Trifone (pp. 640–643), nonché dagli scoli alla settima Nemea di Pindaro (7.58): la prima fonte che ne tratta è l'*Andromaca* di Euripide⁷¹. Nel suo complotto ordito contro Neottolema, Oreste convince infatti il popolo di Delfi che il motivo per cui il figlio di Achille si sta recando per la seconda volta nella loro città è saccheggiare il tempio di Apollo⁷².

Anche Apollodoro (I–II sec. d.C.), nell'*Epitome* della *Biblioteca*, narra che, di ritorno dalla guerra di Troia, Neottolema giunse dapprima in Molossia, sconfiggendo la popolazione

⁷¹ A meno che non si segua Sommerstein nella sua interpretazione di Eur. *Andr.* 1092–1095 e la sua convinzione dell'antecedenza dell'*Ermonione* rispetto all'*Andromaca*: cfr. *infra* pp. 59–65.

⁷² Eur. *Andr.* 1092–1095: Ὅρατε τοῦτον, ὃς διαστείχει θεοῦ / χρυσοῦ γέμοντα γύαλα, θησαυρὸς βροτῶν, / τὸ δεῦτερον παρόντ' ἐφ' οἷσι καὶ πάρος / δεῦρ' ἦλθε, Φοίβου ναὸν ἐκπέρσαι θέλων; («Vedete quest'uomo che si fa strada tra gli antri pieni d'oro del dio, tesoro dato dai mortali, giunge qui ora per la seconda volta con lo stesso intento della prima, volendo depredate il tempio di Febo?»). La responsabilità di Oreste nel complotto contro Neottolema sembra essere un'innovazione prettamente euripidea (Stephanopoulos 1980: 67; Allan 2000: 27, 36). Sulle fonti che la fanno propria cfr. *supra* pp. 36–38.

locale e avendo da Andromaca un figlio, Molosso. In seguito, egli diede in sposa a Eleno la madre Deidamia⁷³ e, date la detronizzazione e morte di Peleo, prese possesso del regno di Phthia, per poi morire a Delfi ucciso da Macaireo il Focio:

Νεοπτόλεμος δὲ μείνας ἐν Τενέδῳ δύο ἡμέρας ὑποθήκαις τῆς Θέτιδος εἰς Μολοσσούς περὶ ἀπῆει μετὰ Ἐλένου, καὶ παρὰ τὴν ὁδὸν ἀποθανόντα Φοίνικα θάπτει, καὶ νικήσας μάχῃ Μολοσσούς βασιλεύει, καὶ ἐξ Ἀνδρομάχης γεννᾷ Μολοσσόν. Ἐλενος δὲ κτίσας ἐν τῇ Μολοσσίᾳ πόλιν κατοικεῖ, καὶ δίδωσιν αὐτῷ Νεοπτόλεμος εἰς γυναῖκα τὴν μητέρα Δηιδάμειαν. Πηλέως δὲ ἐκ Φθίας ἐκβληθέντος ὑπὸ τῶν Ἀκάστου παιδῶν καὶ ἀποθανόντος, Νεοπτόλεμος τὴν βασιλείαν τοῦ πατρὸς παρέλαβε. καὶ μανέντος Ὀρέστου ἀρπάζει τὴν ἐκείνου γυναῖκα Ἑρμιόνην κατηγγυημένην αὐτῷ πρότερον ἐν Τροίᾳ, καὶ διὰ τοῦτο ἐν Δελφοῖς ὑπὸ Ὀρέστου κτείνεται. ἔνιοι δὲ αὐτὸν φασὶ παραγενόμενον εἰς Δελφοὺς ἀπαιτεῖν ὑπὲρ τοῦ πατρὸς τὸν Ἀπόλλωνα δίκας καὶ συλᾶν τὰ ἀναθήματα καὶ τὸν νεῶν ἐμπιμπράναι, καὶ διὰ τοῦτο ὑπὸ Μαχαίρεως⁷⁴ τοῦ Φωκεῶς ἀνααιρεθῆναι (Apollod. *Epit.* 6.12–14).

Dopo essere rimasto due giorni a Tenedo su consiglio di Teti, Neottolemo si reca via terra con Eleno presso i Molossi, e seppellisce Fenice, morto durante il tragitto; dopo averli sconfitti in battaglia, regna sui Molossi, e da Andromaca nasce Molosso. Eleno, dopo aver fondato una città nella terra dei Molossi, vi si stabilisce, e Neottolemo gli dà in sposa la madre Deidamia. Dal momento che Peleo, dopo essere stato detronizzato dal regno di Phthia dai figli di Acasto, muore, Neottolemo prende possesso del regno del padre. Quando poi Oreste impazzisce, si impossessa della moglie di quello, Ermione, che gli era stata promessa in precedenza a Troia, e per questo viene ucciso a Delfi da Oreste. Tuttavia, alcuni dicono che egli, giunto a Delfi, chiese giustizia ad Apollo per la morte del padre e rubò le offerte votive e diede fuoco al tempio, e per questo fu ucciso da Macaireo il Focio.

Dopo aver brevemente illustrato le vicende del suo ritorno da Troia e della successione al regno paterno⁷⁵, il racconto di

⁷³ Apollodoro sembra essere l'unica fonte a menzionare questa unione (Wagner 1891: 271; Frazer 1921, ed. it. Guidorizzi 1995: 450).

⁷⁴ Μαχαίρεως ἢ βαχαίρεως E (Sommerstein 2006: 28).

⁷⁵ Per la complessa tradizione circa il *nostos* di Neottolemo da Troia e le vicende della detronizzazione e morte di Peleo si rimanda al dettagliato commento della *Biblioteca* di Frazer (1921, ed. italiana a cura di Guidorizzi 1995) e quello a cura di P. Scarpi (1996).

Apollodoro riporta la versione del mito per cui Neottolemo si impossessò di Ermione, che era già moglie di Oreste, ma era stata promessa al figlio di Achille a Troia. Apollodoro non specifica chi sia dietro la doppia promessa in matrimonio di Ermione, ma è interessante notare che in questo caso Ermione, sposata con Oreste, gli viene strappata da Neottolemo. Proprio per questa indebita appropriazione, Oreste uccide Neottolemo a Delfi. Questa variante del mito concernente la responsabilità di Oreste nella morte del figlio di Achille è la prima delle due esposte dall'autore: essa è probabilmente di origine euripidea⁷⁶. Tuttavia, diversamente da Euripide, in Apollodoro Ermione è la moglie di Oreste e viene a lui tolta da Neottolemo senza alcuna menzione di un ruolo di Menelao in proposito. Inoltre, Oreste è individuato come assassino "diretto" di Neottolemo⁷⁷. Apollodoro riporta poi subito dopo anche la variante per cui Neottolemo si recò a Delfi per vendicare l'assassinio del padre Apollo e fu lì ucciso da Macaireo. La versione del mito che abbiamo già trovato diffusa in altre fonti è rielaborata anche in questo caso con qualche piccola variazione: mentre in Pindaro e Ferecide, prime fonti della storia, Neottolemo muore a seguito di una lite scoppiata durante un sacrificio, in Apollodoro — come nell'appena citato passo di Strabone — la morte è una conseguenza delle sue intenzioni malvagie: egli viene ucciso per aver

⁷⁶ Cfr. *supra* n. 72.

⁷⁷ Nell'*Andromaca* Oreste aizza gli abitanti di Delfi contro Neottolemo e si è molto discusso tra i critici circa la sua presenza o assenza al momento del delitto: cfr. *infra* pp. 117–118. La versione per cui Oreste sarebbe l'assassino diretto di Neottolemo è testimone di una tradizione che compare anche in Eliodoro (2.34) e nel mondo latino e medievale: cfr. *infra* Cap. 5.2, 6.2. Nel suo commento al passo Frazer afferma che qui Apollodoro «sembra preferire» la versione euripidea della vicenda secondo cui Oreste, adirato contro Neottolemo a causa di Ermione, «tese un agguato e uccise il suo rivale nel tempio di Apollo, benché il colpo fatale fosse inferto non da Oreste ma «da un uomo di Delfi»: cfr. Euripide, *Androm.* 49–55; 1086–1165; *Or.* 1656 sg.» (Frazer 1921, ed. it. Guidorizzi 1995: 453). Tuttavia, sembra davvero cavilloso interpretare l'affermazione di Apollodoro per cui Neottolemo «viene ucciso a Delfi da Oreste» dissociando l'azione dell'uccidere da quella dello sferrare il colpo fatale. Se Oreste non fosse stato l'assassino di Neottolemo non si vedono le ragioni per cui Apollodoro non avrebbe dovuto specificare il nome dell'assassino "reale", come egli stesso fa nel riportare l'alternativa versione dei fatti con protagonista Macaireo. Nel suo commento al testo di Apollodoro Scarpi (1996: 657) non fa invece alcuna menzione della questione.

rubato le offerte votive e aver dato fuoco al tempio. Il dettaglio dell'incendio, assente nelle versioni precedenti della storia, sembra essere un'innovazione di Apollodoro, o comunque di qualche fonte cui attingeva.

È inoltre innovativa la specificazione di Macaireo come focese, probabilmente volta a “discolpare” i Delfi della morte dell'eroe. Sommerstein afferma che questa sembra essere stata anche l'intenzione di Sofocle: «on the one hand he piles guilt on Neoptolemus himself, on the other hand he exonerates Apollo and the Delphians» (Sommerstein 2006: 12). Certamente è possibile che Sofocle creasse una versione degli eventi non in bianco e nero ma sfumata: se Neottolemo andò a Delfi con l'intento empio di accusare il dio, Apollo aveva le sue buone ragioni per farlo morire⁷⁸. Peraltro, le versioni che pongono più l'accento sulla colpa degli abitanti di Delfi sono quelle principalmente legate all'avidità.

Questo capitolo ha mostrato che l'*Ermione* di Sofocle si inseriva nel solco della diffusa e complessa tradizione sulla morte di Neottolemo, sulle sue nozze con Ermione e la conseguente contesa con Oreste — episodi che, in quegli stessi anni, furono trattati anche nell'*Andromaca* di Euripide. La fortuna di questo materiale mitico è testimoniata anche da fonti precedenti e successive a Sofocle in cui si sono viste — e si vedranno — ricomparire, con analogie e differenze, le vicende del triangolo Neottolemo–Oreste–Ermione e la morte del figlio di Achille.

⁷⁸ Sul diritto di Apollo nel punire chi si presenti a lui con cattive intenzioni si veda Eur. *Ion* 370–372: ἐν τοῖς γὰρ αὐτοῦ δόμασιν κακὸς φανείς / Φοῖβος δικάως τὸν θεμιστεύοντά σοι / δράσειεν ἄν τι πῆμα («se Febo volesse apparire malvagio nella sua stessa casa, farebbe giustamente del male a chi ti ha dato l'oracolo»).

Ermione vs Andromaca

Un'altra opera del teatro greco antico che presenta Ermione fra i suoi protagonisti è l'*Andromaca* di Euripide, composta nel 425 a.C. circa¹. Costruita a partire dallo stesso materiale mitico dell'*Ermione* di Sofocle, l'*Andromaca* contiene alcune affinità con essa, ma soprattutto molte differenze². I critici si sono interrogati su quale delle due tragedie sia precedente all'altra. Dato che non siamo a conoscenza della data di composizione dell'*Ermione*, soltanto un'analisi attenta del contenuto dell'*Andromaca*, paragonato con i frammenti e le fonti riguardanti l'*Ermione*, può far provare a fornire una risposta plausibile a questa domanda.

L'*Andromaca*³ si svolge a Thetideion in Phthia (Allan 2000: 49; Lloyd 2005: 10–11; Hall 2010: 252; Storey 2017: 131; Mariani 2018): al termine della guerra di Troia Andromaca è

¹ Come per le altre tragedie euripidee, questa datazione è stata stabilita sulla base di criteri metrici e stilistici (Stevens 1971: 18–19; Cropp, Fick 1985: 5; Lloyd 2005: 12; Allan 2000: 149).

² Stevens (1971: 4) e Allan (2000: 27, n. 87) criticano l'affermazione di Pearson (1917: 141) per cui la trama dell'*Ermione* procederebbe in parallelo con quella dell'*Andromaca*.

³ Il dramma non ha un personaggio centrale, ma si presenta con una composita struttura tripartita in cui un personaggio si trova in una situazione di pericolo e, dopo aver esternato il suo dolore con un anonimo personaggio secondario, viene salvato da una figura del suo passato (Storey 2017: 128). Nondimeno, per molto tempo i critici hanno cercato di individuare un tema o un personaggio principale dell'opera e il problema della sua struttura e della sua unità è stato fonte di molte discussioni: per un riepilogo delle varie posizioni si rinvia a Kyriakou 2016: 137, n. 1; des Bouvrie 2018: 122–125, per la quale il cuore della tragedia verterebbe intorno alla continuazione della «descent line» di Neoptolemo (des Bouvrie 2018: 127: «the tragic process evolves around Neoptolemus, or rather his descent line, staging a violation of this fundamental element of the *oikos* institution»).

divenuta la schiava di Neottolema e gli ha generato un figlio. Gelosa di questa unione, Ermione — moglie legittima di Neottolema — vuole vendicarsi di Andromaca, convinta che la schiava troiana sia la causa della sterilità che invece contraddistingue il suo matrimonio con Neottolema. Approfittando quindi dell'assenza del marito, chiede aiuto al padre Menelao per uccidere Andromaca e il figlio nato da quest'ultima e Neottolema. Quando sembra che il delitto efferato stia ormai per avere luogo, il vecchio Peleo giunge in aiuto di Andromaca e, dopo un lungo agone con Menelao, riesce a salvarla. Si apre così la seconda parte della tragedia, che vede Ermione terrorizzata di fronte alla possibile reazione punitiva di Neottolema per quanto ha tentato di compiere. Le sue paure sono in un certo modo dissolte dall'arrivo in scena di Oreste: forte del fatto che Menelao gli aveva precedentemente promesso in sposa Ermione, il figlio di Agamennone la invita a scappare con lui. Ermione accetta, ignara di ciò che sta accadendo nel frattempo a Delfi: recatosi per la seconda volta al santuario del dio per scusarsi dell'intento vendicativo della sua prima visita, il figlio di Achille non è ascoltato da Apollo, ma viene ucciso dai Delfi aizzati contro di lui da Oreste. La tragedia si conclude con l'arrivo del corpo esanime di Neottolema a Phthia e l'apparizione *ex machina* di Teti, la quale stabilisce che Neottolema verrà sepolto a Delfi, che Andromaca andrà in sposa a Eleno insieme con il figlio avuto da Neottolema — futuro fondatore della stirpe dei Molossi — e che Peleo riceverà il dono dell'immortalità e vivrà per sempre con lei nelle case di Nereo.

Una delle più grandi ed evidenti differenze tra l'*Ermione* e l'*Andromaca* consiste senza dubbio nella presenza, fra i personaggi della tragedia di Euripide, di Andromaca, del figlio da lei avuto con Neottolema e di Peleo, assenti — secondo quanto sappiamo dai riassunti dello scolio e di Eustazio — nell'*Ermione*. Inoltre, un *proprium* euripideo sembra essere la rivalità tra Andromaca ed Ermione, motore dell'azione scenica, specie nella sua prima parte. Il conflitto tra la concubina e la moglie legittima è costruito a partire dall'assenza in scena di

Neottolema⁴ — altra differenza significativa rispetto all'*Ermione* (Allan 2000: 18).

In analogia con l'*Ermione* di Sofocle, invece, anche l'*Andromaca* di Euripide tratta della doppia promessa in matrimonio di Ermione sia a Oreste che a Neottolema e della morte e conseguente sepoltura di Neottolema a Delfi. Tuttavia, anche questi elementi comuni sono affrontati con modalità molto diverse: per quanto concerne la promessa in matrimonio di Ermione a Oreste, in Sofocle essa è compiuta da Tindareo mentre Menelao è in guerra; in Euripide invece è Menelao colui che promette Ermione a Oreste prima che la guerra abbia inizio⁵. Inoltre, si è visto come in Sofocle — considerato il significato del verbo ἐκδοθῆναι negli scoli all'*Odissea* e in Eustazio — il matrimonio tra Ermione e Oreste avesse avuto effettivamente luogo prima di quello tra Ermione e Neottolema, mentre in Euripide ciò non accade. Peraltro, l'importanza della promessa matrimoniale tra Ermione e Oreste nell'*Andromaca* è in un qualche modo secondaria: essa è passata del tutto sotto silenzio fino all'entrata in scena di Oreste, che avviene nella seconda metà della tragedia (vv. 881 ss.). Al contrario, dal momento che entrambi i riassunti dell'*Ermione* sottolineano le nozze e il successivo ricongiungimento di Ermione con Oreste, è ragionevole ipotizzare che la loro unione avesse un'importanza chiave nella tragedia sofoclea. Lo scolio all'*Odissea* ed Eustazio specificano anche che Ermione fu restituita a Oreste dopo la morte di

⁴ Nel creare questa rivalità Euripide si sarebbe ispirato, secondo des Bouvrie, alla versione del viaggio di Neottolema a Delfi riportata da Ferecide, per il quale l'eroe voleva chiedere ragione all'oracolo della sterilità di Ermione (cfr. *supra* pp. 47–50).

⁵ Nell'*Andromaca* Oreste afferma che Ermione fu promessa in sposa da Menelao a Neottolema come ricompensa nel caso in cui il figlio di Achille avesse conquistato Troia (Eur. *Andr.* 968–970: ὅς [sc. ὁ Μενέλαος] πρὶν τὰ Τροίας ἐσβαλεῖν ὄρσιμα / γυναῖκ' ἐμοί σε δοῦς ὑπέσχεθ' ὕστερον / τῶι νῦν σ' ἔχοντι, Τρωιάδ' εἰ Πέρσοι πόλιν — «[Menelao] che, prima di invadere il territorio di Troia, ti diede a me in sposa, ma poi ti promise all'uomo che ti possiede adesso, nel caso in cui avesse distrutto la città»). Euripide segue dunque la versione del mito per cui Menelao avrebbe promesso in sposa Ermione a Neottolema come pegno per questo suo impegno tra le fila dell'esercito acheo: cfr. *supra* p. 31, n. 4. Secondo Allan, inoltre, Euripide, in voluto contrasto con Sofocle, sottolinea «the duplicitous role of Menelaus. He, not Tyndareus, promised Hermione to Orestes and later reneged on his undertaking» (Allan 2000: 17).

Neottolema, per cui fanno pensare che Ermione rimanesse nella casa del marito fino alla scoperta del suo decesso (Sommerstein 2006: 4); in Euripide, invece, Ermione scappa con Oreste prima della morte di Neottolema, certa che al suo ritorno verrà punita per il suo attentato contro Andromaca e il figlio. Peraltro, Euripide non fa alcuna menzione della successiva nascita di Tisamenos da Oreste ed Ermione.

Anche nella descrizione delle circostanze della morte di Neottolema le due tragedie si differenziano in molti aspetti: in proposito, spicca in Euripide il verificarsi di una seconda visita di Neottolema a Delfi, progettata dall'eroe come mossa riparatrice di un primo viaggio spinto invece dallo stesso intento vendicativo presente nell'*Ermione*⁶. Nell'*Andromaca* Oreste fa credere ai cittadini di Delfi che Neottolema sia anche in questo secondo caso mosso da propositi malvagi; nei riassunti dell'*Ermione*, invece, la responsabilità di Oreste nella morte del figlio di Achille è del tutto assente. Nell'*Andromaca*, inoltre, Macaireo non è menzionato come assassino di Neottolema.

Infine, è opportuno notare che nell'*Andromaca* il corpo senza vita di Neottolema viene dapprima riportato a Phthia, per poi essere ricondotto a Delfi e lì seppellito per volere della dea Teti.

Le componenti delle due tragedie sono quindi ben diversificate: dato che è abbastanza chiaro che Euripide innova un materiale mitico preesistente, alcuni critici si sono mostrati propensi a ritenere probabile che l'*Ermione* sia precedente all'*Andromaca* (Friedrich 1953: 52; Conacher 1967: 169; Stephanopoulos 1980: 62; Anderson 1997: 142, n. 16; Allan 2000: 17–18, 27 n. 87, 268; Nápoli 1999: 38; Sommerstein 2006: 20–21; Morenilla Talens 2013: 167; Torrance 2013: 192)⁷. Tuttavia,

⁶ Cfr. Eur. *Andr.* 1106–1108: ὁ [sc. Νεοπτόλεμος] δ' εἶπε· Φοῖβῳ τῆς πάροθ' ἀμαρτίας / δίκας παρασχεῖν βουλόμεθ'· ἤτησα γὰρ / πατρός ποτ' αὐτὸν αἵματος δοῦναι δίκην («[Neottolema] disse: “vogliamo rendere giustizia a Febo per un precedente errore; gli chiesi infatti di pagare il fio del sangue di mio padre”»). Come si è già notato in precedenza, la seconda visita di Neottolema a Delfi sembra essere un'invenzione originale di Euripide, volta a riabilitare il personaggio e a contribuire al suo ritratto positivo tratteggiato nel corso della tragedia (Allan 2000: 17, 29–30).

⁷ Una menzione a parte merita invece la fantasiosa e assai poco probabile ipotesi di Verrall, per cui l'*Andromaca* non può essere compresa se non come seguito di una tra-

per quanto non ci siano giunte altre tragedie che avessero narrato la medesima storia, sappiamo che esistettero, come testimonia il fatto che Filocle e Teognide trattarono del doppio matrimonio di Ermione sia con Oreste che con Neottolemo⁸. Inoltre, l'analisi di un riassunto e dei fatti salienti delle rispettive trame di due tragedie può ingannare circa l'antiorità o posteriorità di una rispetto all'altra: in proposito, emblematico è il caso dell'*Elettra* di Sofocle e dell'*Elettra* di Euripide⁹. È quindi condivisibile il giudizio prudente di Stevens, che nel suo commento all'*Andromaca* sostiene che non ci sono abbastanza elementi per poter affermare quale dramma sia precedente tra *Andromaca* e *Ermione* e le opere di Filocle e Teognide (Stevens 1971: 5)¹⁰.

Sommerstein ha elencato alcuni possibili segni dell'antecedenza temporale dell'*Ermione* sull'*Andromaca*, come ad esempio il fatto che il motivo della prima visita di Neottolemo venga ripetutamente citato nell'*Andromaca* come notizia già nota (51–55; 1002–1004; 1106–1108). Euripide non soltanto tratta questo dato come “acquisito”, ma non si sofferma neanche a spiegare quale esito avesse avuto questa prima visita: considerato l'intento vendicativo di Neottolemo, è difficile immaginare come l'eroe avesse potuto uscire illeso dal suo tentativo — con ogni probabilità fallito, data la seconda spedizione. È dunque arduo ipotizzare come Euripide avesse potuto dare per scontate e implicite così tante informazioni, se non sulla base di una conoscenza pregressa che egli attribuiva al proprio pubblico (Sommerstein 2006: 20). Certo, sappiamo che Pindaro e Ferecide avevano già descritto il viaggio e la morte di Neottolemo, ma si è visto come in questi autori le motivazioni alla base della visita dell'eroe al santuario fossero diverse¹¹. È quindi probabile

gedia precedente concernente le stesse vicende, probabilmente scritta sempre da Euripide (Verrall 1905: 1–42).

⁸ Cfr. *supra* pp. 33–35.

⁹ Per le problematiche connesse alla datazione delle due tragedie si rinvia a Finllass 2007: 1–4.

¹⁰ Lloyd (2005: 2) non sembra invece assumere una posizione esplicita rispetto al problema.

¹¹ Cfr. *supra* pp. 38–50.

che la storia cui Euripide faceva riferimento fosse quella dell'*Ermione*. Non possiamo però avere la certezza che Sofocle avesse inventato il motivo della *Strafexpedition* o, al contrario, che non esistesse già una tradizione in proposito. Di certo, se l'unico testo antecedente all'*Andromaca* a presentare il motivo vendicativo fosse l'*Ermione*, è altresì possibile — come sostenuto da Sommerstein (2006: 12, 19) — che in Sofocle Neottolemo avesse tentato di saccheggiare il tempio, visto il contenuto dell'accusa di Oreste a Eur. *Andr.* 1094–1095: τὸ δεύτερον παρόντ' ἐφ' οἷσι καὶ πάρος / δεῦρ' ἦλθε, Φοίβου ναὸν ἐκπέρσαι θέλων; («[vedete che Neottolemo] è venuto qui per la seconda volta, come già in passato, per questo motivo: saccheggiare il tempio di Febo?»).

Sommerstein è convinto che la deduzione circa il saccheggio del tempio da parte di Neottolemo nell'*Ermione* sia anche alla base del modo in cui Euripide tratta la questione della sepoltura dell'eroe. Nell'*Andromaca*, infatti, Neottolemo, una volta ucciso, viene gettato fuori dal tempio e lasciato insepolto (1156–1157). Secondo lo studioso la mancata sepoltura sarebbe stata un gesto altamente offensivo agli occhi del dio della purezza, ma Euripide non ne fornisce alcuna spiegazione perché riproporrebbe quanto, a giudizio di Sommerstein, avveniva nell'*Ermione* di Sofocle: dal momento che in quest'ultima Neottolemo aveva cercato di depredare il tempio, i Delfi avevano un'ottima ragione per lasciarlo insepolto, così come era l'usanza generale ad Atene con i rapinatori dei templi e i traditori (Sommerstein 2006: 20). Euripide, quindi, sarebbe stato di nuovo implicitamente in dialogo con la tragedia sofoclea: visto che lì i Delfi lasciavano Neottolemo insepolto, egli «risks letting them to do the same (thus enabling Neoptolemus' body to be brought back and lamented on stage) even though he has abolished their motivation for it» (Sommerstein 2006: 20).

Tuttavia, per spiegare la mancata sepoltura di Neottolemo nell'*Andromaca* non è indispensabile ritenere che anche in Sofocle i Delfi avessero agito così: si noti *in primis* che il ragionamento di Sommerstein circa la “fondatezza” della decisione di lasciare insepolto Neottolemo nell'*Ermione* può essere applicato

anche all'*Andromaca*. Euripide mostra infatti che agli occhi di Apollo e dei Delfi Neottolemo è colpevole: dopo averlo ucciso per una sorta di legittima difesa, è possibile che i Delfi non avessero alcuna intenzione di seppellire l'eroe nel proprio territorio. Considerata poi la responsabilità di Apollo nella morte di Neottolemo, non è chiaro perché, secondo Sommerstein, la mancata sepoltura di Neottolemo dovesse essere un gesto offensivo nei confronti del dio (che Neottolemo aveva gravemente offeso in passato). Peraltro, nell'*Andromaca* il corpo di Neottolemo resta insepolto solo per tornare a Phthia per la conclusione della tragedia con l'intervento *ex machina* di Teti, che — *inter alia* — ordina a Peleo di seppellire suo nipote a Delfi. La tradizione della tomba di Neottolemo a Delfi — attestata già in Pindaro (*Nem.* 7.34–35) — era probabilmente così diffusa da far sì che Euripide stesso non volesse contraddirla, facendo ritornare il corpo dell'eroe laddove era stato ucciso (Torrance 2013: 194)¹². Proprio il fatto che questa tradizione fosse antica e ampiamente attestata fa in realtà dubitare che Sofocle l'avesse contraddetta. In ogni caso, in assenza di fonti in proposito non possiamo sostenere né l'una né l'altra opzione con certezza.

Sommerstein ha fornito anche un altro argomento a favore dell'antecedenza dell'*Ermione* rispetto all'*Andromaca*, notando che in quest'ultima Oreste dice a Ermione di essere giunto a Phthia «non in onore ai tuoi messaggi» (*Andr.* 964: ἦλθον δὲ σὰς μὲν οὐ σέβων ἐπιστολάς). Tuttavia, nella parte precedente della tragedia Euripide non ha mai menzionato l'esistenza di questi messaggi: secondo Sommerstein — che riprende un'idea suggerita da Zieliński (1925: 114–117) — la spiegazione più

¹² Secondo Torrance (2013: 194), la decisione di Teti di stabilire la tomba di Neottolemo a Delfi come un «rimprovero» per i cittadini di Delfi (*Eur. Andr.* 1241) è difficilmente credibile, ma volta a sottolineare la funzione positiva di Neottolemo contro il comportamento senza scrupoli di Apollo.

Diversa è invece la tesi di Nagy, secondo il quale un principio fondamentale della religione greca era quello per cui «antagonism between hero and god in myth corresponds to the ritual requirements of symbiosis between hero and god in cult» (Nagy 1979: 121).

Allan commenta giustamente che «Euripides was very much interested in hero-cult, but he was also free to develop new versions of events around basic details such as the site of the hero's tomb» (Allan 2000: 261).

semplice di un tale silenzio è che nell'*Ermione* di Sofocle Ermione avesse effettivamente inviato dei messaggi a Oreste chiedendogli aiuto (Sommerstein 2006: 21). L'ipotesi di Zieliński e Sommerstein è stata condivisa anche da I. Torrance, che ha sostenuto che nell'*Ermione* Neottolema sembra aver trattato Ermione così malamente da renderla disperata e farle desiderare di scappare sin dall'inizio (Torrance 2013: 205). Questa asserzione appare eccessiva e poco fondata¹³; se il matrimonio di Ermione con Neottolema fosse vissuto da lei contro la sua volontà, o se invece ella fosse contenta di questa unione, è qualcosa su cui non si può che speculare senza raggiungere alcun risultato¹⁴.

L'espressione di Oreste al verso 964 è certamente problematica: il verbo σέβω, "onorare" (LSJ s.v.), ha un significato abbastanza forte rispetto al contesto in cui si trova, tanto è vero che, nel suo commento, Stevens ritiene che il testo corretto non sia quello della maggioranza dei manoscritti, cioè σέβων, bensì μένων, lezione del solo manoscritto P. Nel preferire μένων

¹³ Non soltanto i due frammenti dell'*Ermione* che ci sono giunti non ci suggeriscono nulla in proposito, ma anche i riassunti della tragedia che ci forniscono gli scolii all'*Odissea* ed Eustazio ci informano soltanto del fatto che, dopo la morte del figlio di Achille, Ermione ritornò in sposa a Oreste, secondo quanto era stato stabilito originariamente da Tindareo.

¹⁴ A supporto della sua tesi per cui Eur. *Andr.* 964 farebbe riferimento all'*Ermione*, Torrance cita anche un passo dell'*Elettra* di Sofocle in cui è narrato uno scambio di messaggi tra Oreste ed Elettra (Soph. *El.* 169–170), nonché le richieste di aiuto di Andromaca a Peleo menzionate nell'*Andromaca* (Eur. *Andr.* 81, 561–562). Tuttavia, i due passi non sono utili a tale scopo: il sapere che, in casi di bisogno, una prassi diffusa fosse quella di inviare delle richieste di aiuto e che Andromaca stessa si fosse servita di questa modalità non è una prova contro il fatto che Oreste agisse secondo una libera iniziativa e non per una qualche domanda esplicita di Ermione. Come si è già avuto modo di notare, proprio in contrasto con Peleo che giunge in aiuto di Andromaca soltanto dopo le sue insistenti richieste, Oreste decide di soccorrere Ermione autonomamente e indipendentemente da una sua sollecitazione — così come sottolinea egli stesso al verso 964. Peraltro, se si accettasse che Ermione aveva realmente inviato delle richieste di aiuto, la si dovrebbe immaginare tessitrice di un piano degno di uno stratega militare: da una parte, ella cercherebbe di salvare il suo matrimonio con Neottolema chiedendo aiuto al padre Menelao per sbarazzarsi di Andromaca; dall'altra, chiamerebbe Oreste per scappare e salvarsi dalla spiacevole situazione che si è venuta a creare nel palazzo reale. È infatti sicuramente da escludere che abbia chiamato Oreste per aiutarla a ristabilire un buon rapporto con Neottolema, vista la rivalità esistente tra i due eroi proprio a causa sua, promessa in sposa anche a Oreste prima che a Neottolema.

Stevens (1971: 207) rinuncia apertamente al principio della *lectio difficilior* e ammette che il processo di corruzione sarebbe oscuro. Più condivisibile è la posizione di Diggle (1984), che stampa σέβων a testo, ricorda in apparato «σὰς οὐ μένων P» e afferma che il verso è forse corrotto. Anche Lloyd *ad loc.* accetta σέβων, affermando che questo verbo può implicare il significato di “agire” (Eur. *Hipp.* 896) o “porre attenzione a” (Aesch. *Ag.* 274). Sempre secondo Lloyd, anche se non c’è stata una menzione precedente di una qualche lettera da Ermione che proibisse a Oreste di andare, l’aggettivo possessivo σὰς implicherebbe comunque che un messaggio da Ermione «has at least been mentioned»: l’invenzione *ad hoc* farebbe il paio con un momento precedente del dramma in cui Andromaca afferma di aver nutrito i figli di Ettore avuti da altre donne (Eur. *Andr.* 224–225) e «would have the function of stressing Or.’s initiative; contrast Peleus’ belated response to An.’s messages (81, 561–4)» (Lloyd 2005: 161). Il contrasto tra il fatto che nella tragedia Peleo giunge in aiuto di Andromaca dopo le varie richieste di soccorso da lei inviategli, mentre Oreste interviene secondo una sua libera iniziativa nella disputa femminile è stato sottolineato anche da Kovacs (1980: 105, n. 48) e Allan (2000: 110)¹⁵. Tuttavia, diversamente da Lloyd, questi studiosi — e prima di loro Stevens (1971: 207) — hanno seguito la ragionevole interpretazione degli scoli per cui il verso non implicherebbe l’esistenza di lettere inviate da Ermione a Oreste. Lo scolio ad *Andr.* 964 commenta infatti: ἀπ’ ἐμαντοῦ ἦλθον ἐνταῦθα προεγνωκῶς ταῦτα, οὐ γράμματά σου δεξάμενος («sono venuto qui di mia iniziativa avendo saputo prima queste cose, non avendo ricevuto delle lettere da te»). Oreste semplicemente negherebbe di aver ricevuto da Ermione messaggi contenenti richieste di aiuto. In proposito, Kovacs aggiunge che la mancata corrispondenza con la realtà che contiene l’affermazione di Oreste è la medesima di quella

¹⁵ Mastronarde ha messo in evidenza l’antitesi tra Andromaca, «genuine suppliant», e Peleo, «real rescuer», contro Ermione, che pensa di essere in pericolo ma è soltanto «a kind of distorted or failed suppliant», e Oreste, che è un altrettanto «distorted form of rescuer» (Mastronarde 2010: 75).

dell'espressione ἐμῶν φαρμάκων, «any drugs of mine», sempre appartenente all'*Andromaca* (Eur. *Andr.* 205, dove Andromaca nega di aver reso sterile Ermione tramite un qualche filtro). «Neither phrase admits the actual existence of the thing referred to» (Kovacs 1980: 105, n. 48)¹⁶.

L'ipotesi dello scolio, così come argomentata da Kovacs e Allan, sembra la più probabile: in proposito, si noti anche che in *Andr.* 964 (ἦλθον δὲ σὰς μὲν οὐ σέβων ἐπιστολάς) l'espressione σὰς ἐπιστολάς non è preceduta da un articolo determinativo, per cui questa mancanza dell'articolo potrebbe forse implicare che i messaggi non siano qualcosa di definito ed esistente, bensì l'esito ipotizzato di un'altrettanto possibile richiesta di aiuto che Oreste si immagina Ermione avrebbe potuto inviargli, ma in realtà non ha concretamente elaborato¹⁷.

Peraltro, la libera iniziativa di Oreste e il reale motivo per cui si è recato a Thetideion vengono da lui chiaramente svelati subito dopo l'affermazione che non è giunto lì in seguito a una qualche richiesta da parte di Ermione:

ἦλθον δὲ σὰς μὲν οὐ σέβων ἐπιστολάς,
 εἰ δ' ἐνδιδόιης, ὥσπερ ἐνδίδως, λόγον,
 πέμψων σ' ἀπ' οἴκων τῶνδ' (Eur. *Andr.* 964–966).

Sono venuto non in onore a dei tuoi messaggi, ma per portarti via da questa casa, nel caso in cui mi avessi dato, come in effetti mi dai, la possibilità di parlare¹⁸.

¹⁶ Oltre questo passo, a supporto del fatto che Ermione non ha inviato nessun messaggio Stevens *ad loc.* cita anche Soph. *OT* 572–573: ὀθοῦνεκ', εἰ μὴ σοὶ ζυνῆλθε, τάσδ' ἐμάς / οὐκ ἄν ποτ' εἶπε Λαῖου διαφθοράς («Che, se non si fosse accordato con te, non avrebbe mai parlato di questo mio assassinio di Laio»).

¹⁷ Sull'uso dei pronomi possessivi senza articolo si veda quanto afferma Smyth: «Possessive pronouns take the article only when a definite person or thing is meant, and stand between the article and the noun: τὸ ἐμὸν βιβλίον *my book*, τὰ ἡμέτερα βιβλία *our books* [...] The article is not used with possessive pronouns or the genitive of personal and reflexive pronouns [...] when no particular object is meant: ἐμὸν βιβλίον or βιβλίον μου *a book of mine*» (Smyth 1920: § 1182–1183).

¹⁸ L'espressione ἐνδιδόιης λόγον è intesa da Stevens (1971), Lloyd (2005) e Kovacs (1995) *ad loc.* come *give me the chance to talk*. Stevens rinvia anche a Ar. *Eq.* 847, Eur. *Hec.* 1239 e specifica che nell'*Andromaca* il senso del discorso di Oreste è: «I came unbidden, but in the hope that (in your present plight) you would listen to me and I should be able to take you away» (Stevens 1971: 207).

Oreste rivela a Ermione che è a Thetideion per riprendersi ciò che ritiene suo: lei stessa. Egli spiega infatti che, prima di dare in sposa Ermione a Neottolemo, Menelao l'aveva già promessa a lui (Eur. *Andr.* 966–970). Come si è avuto modo di notare in precedenza, quindi, diversamente dall'*Ermione* di Sofocle — stando a quanto sappiamo dai riassunti dello scolio e di Eustazio —, nell'*Andromaca* Ermione era stata soltanto promessa in sposa ad Oreste, ma l'unione non aveva realmente avuto luogo. Oreste esplicita in questi versi che, in forza dell'antica promessa, egli si ritiene in diritto di riappropriarsi della cugina e strapparla al marito: «no less than Menelaus (for Helen) or Hermione (for Neoptolemus), he is prepared to kill to regain the one he believes to be his» (Allan 2000: 74). Il dialogo tra i due proseguirà infatti con la rivelazione di Oreste a Ermione del suo piano vendicativo contro Neottolemo, ordito per ucciderlo e rendere Ermione vedova¹⁹.

Per quanto il verso 964 rimanga problematico, ci sono quindi dati sufficienti per spiegarlo senza ricorrere a delle illazioni sul contenuto dell'*Ermione*.

Il caso di Eur. *Andr.* 964 è uno degli argomenti di Sommerstein a favore dell'antecedenza dell'*Ermione* sull'*Andromaca* che vengono ripresi da Torrance — insieme agli altri sopra illustrati — per dimostrare che Euripide ha costruito l'*Andromaca* tramite un dialogo metapoetico con l'*Ermione*. La studiosa ritiene che la prima parte dell'*Andromaca* sia una continuazione della tradizione epica²⁰, mentre la seconda dell'*Ermione* di

¹⁹ L'intera scena tra Oreste ed Ermione sarà analizzata nel dettaglio alle pp. 107–121.

²⁰ Il rapporto di dipendenza tra Euripide e la tradizione epica è stato mostrato anche da altri studiosi, come ad esempio M. Anderson, secondo cui la struttura dell'*Andromaca* «rests to a greater or lesser extent upon a set of fundamental paradigms borrowed from the Ilioupersis» (Anderson 1997: 133). Per quanto il dialogo metapoetico di Euripide nell'*Andromaca* con la tradizione epica precedente, così come con quella poetica e tragica, sia innegabile, affermare che la prima parte dell'*Andromaca*, dal verso 1 al verso 765, deve essere considerata, «in broad strokes, as the continuation of Homeric epic and the second half as the continuation of Sophoclean tragedy» (Torrance 2013: 196), sembra una posizione un po' drastica e delimitante un confine troppo netto. Più condivisibile è l'opinione di Allan (2000: 268), per cui tutta l'*Andromaca* è l'esito di una rielaborazione originale di molteplici temi e motivi preesistenti.

Sofocle (Torrance 2013: 196): a suo avviso, Euripide avrebbe mostrato questa relazione tramite il sapiente e meditato uso dell'aggettivo δεύτερος²¹, impiegato nel corso dell'*Andromaca* soltanto in un dialogo tra Menelao e Andromaca (372–373: τὰ μὲν γὰρ ἄλλα δεύτερ' ἄν πάσχηι γυνή, / ἀνδρὸς δ' ἀμαρτάνουσ' ἀμαρτάνει βίου)²² e nell'affermazione di Oreste circa la seconda visita di Neottolema a Delfi (1094–1095: τό δεύτερον παρόντ' ἐφ' οἷσι καὶ πάρος / δεῦρ' ἦλθε, Φοίβου ναὸν ἐκπέρσαι θέλων;)²³.

Si è già avuto modo di notare come, nella specificazione che il viaggio di Neottolema a Delfi era il secondo, Euripide si confrontasse con una tradizione preesistente e ben diffusa, presente non soltanto in Sofocle. Ai versi 372–373, invece, Menelao dice ad Andromaca che «qualsiasi altro male possa subire una donna è secondario, ma se perde il marito perde la vita»: per quanto questa frase si riferisca a Ermione che sta perdendo

²¹ A supporto di questa sorta di “accezione meta-poetica” del termine δεύτερος Torrance (2013: 197) cita anche altri due *loci* euripidei (*Hipp.* 435–436: νῦν δ' ἐννοοῦμαι φαῦλος οὖσα, κὰν βροτοῖς / αἱ δευτεραί πως φροντίδες σοφώτεροι — «Ora penso che ero stolta, e che negli uomini i pensieri che sopraggiungono in un secondo momento sono più saggi»; *Supp.* 389: [...] ἦν δ' ἀπιστῶσ', οἷδε δευτεροὶ λόγοι — «Se non dovessero ascoltare, questi saranno i tuoi secondi messaggi») che non sembrano però molto calzanti. Il passo dell'*Ippolito* è infatti un “dietrofront” della nutrice di Fedra che, dopo aver compreso meglio la situazione che sta vivendo la sua padrona, torna sui suoi passi e afferma che le riflessioni che sopraggiungono in un secondo momento nei mortali sono più intelligenti. Cogliere in quella che sembra configurarsi come una semplice gnome un riferimento alla versione precedente dell'*Ippolito* sembra quindi un salto notevole. Il verso delle *Supplici*, invece, è pronunciato da Teseo, che si rivolge al messaggero che andrà a Tebe per chiedere la restituzione dei corpi dei morti ateniesi spiegandogli che, qualora dovesse fallire con i mezzi diplomatici nel raggiungere un accordo, dovrà dichiarare guerra alla città. In questo modo «the first narrative of Aeschylus' *Eleusinians* is implicitly acknowledged, while Euripides casts his own version (which will require a war) as a secondary narrative» (Torrance 2013: 197). L'ipotesi è suggestiva: peraltro, Euripide usa anche l'aggettivo κανός con un simile senso metaletterario di innovazione rispetto a una tradizione, sia nelle stesse *Supplici* (vv. 592–597) che in altre tragedie (McDermott 1991). Nondimeno, nel contesto delle *Supplici* l'espressione οἷδε δευτεροὶ λόγοι è però un semplice modo di dire per affermare che «the alternative is 'second best'» (Collard 1975: 215, che cita altri usi analoghi dell'espressione).

²² «Qualsiasi altra sfortuna una donna possa soffrire è secondaria, ma se perde suo marito perde la vita».

²³ «[Non vedete che Neottolema] giunge qui ora per la seconda volta con lo stesso intento della prima, volendo deprecare il tempio di Febo?»

Neottolema, Torrance ritiene che Menelao stia qui implicitamente richiamando il dramma di Andromaca vedova di Ettore, raccontato da lei stessa all'inizio della tragedia e ribadito nel suo sviluppo. Nel difendere gli interessi della figlia, il re spartano ricorderebbe quindi ad Andromaca — se vogliamo in modo un po' perfido — il dolore che la perdita di Ettore le ha causato. Nondimeno, Menelao utilizza un'argomentazione di carattere generale, probabilmente abbastanza comune e condivisa: la convinzione che per una donna la cosa più importante sia il mantenimento del proprio letto coniugale è espressa ripetutamente anche nella *Medea* (244–247; 263–266; 569–573; 1367–1369). Peraltro, l'intento di fondo delle ultime battute del discorso di Menelao non sembra tanto offensivo, quanto persuasivo (per convincere Andromaca a lasciare l'altare di Teti).

Sempre nel contesto della sua dimostrazione dell'*Andromaca* come sorta di riscrittura dell'*Ermione*, è opportuno discutere anche di altri tre esempi che Torrance propone.

Il primo caso si colloca alla fine del secondo episodio dell'*Andromaca*: commentando quanto sta accadendo tra Ermione e Andromaca, il terzo intervento del coro delle donne di Phthia, costruito come una sentenziosa *Priamel*, è tutto giocato sul tema del «*one is best*» (Lloyd 2005: 136), tramite la condanna di situazioni di conflitto tra due contendenti. In apertura della prima strofe, riprendendo il tema dei δίδυμα λέκτρα già presentato nella *parodos* (Eur. *Andr.* 123–124: ἀμφὶ λέκτρων / διδύμων)²⁴, il coro stigmatizza questa pratica e la ἔρις domestica che essa crea²⁵, dichiarando esplicitamente la propria tesi: una sola moglie è la soluzione migliore. Mentre la seconda e la terza strofe supportano questo assunto con argomenti tratti da altre aree della vita sociale, l'antistrofe finale riporta la riflessione al

²⁴ La condanna del possesso di un doppio letto da parte di un uomo sarà ribadita da Oreste in Eur. *Andr.* 909: κακόν γ' ἔλεξας, ἄνδρα δῖσσο' ἔχειν λέχη («Parli di una cosa brutta, che un uomo abbia due letti»). Inoltre, come suggeritomi da Ester Cerbo, una condanna analoga da parte del coro è espressa nella prima coppia strofica del secondo stasimo della *Medea* di Euripide (vv. 636–644).

²⁵ Sull'importanza del tema della ἔρις come *Leitmotiv* dell'*Andromaca* si vedano e.g. Wilson (1979: 9–10); Storey (1989: 23–24); Papadimitropoulos (2006); Sanders (2014: 151).

particolare, i.e. al contesto specifico del dramma: il tentativo di Ermione di sbarazzarsi della sua rivale (Allan 2000: 212)²⁶.

Questo il testo della seconda strofe:

† οὐδὲ γὰρ ἐν † πόλεσι δίπτυχοι τυραννίδες
 μίᾳς ἀμείνονες φέρειν,
 ἄχθος τ' ἐπ' ἄχθει καὶ στάσιν πολίταις·
 τεκόντων²⁷ θ' ὕμνον ἐργάταιν δυοῖν
 ἔριν Μοῦσαι φιλοῦσι κραίνειν (Eur. *Andr.* 473–477, ed. Diggle 1984).
 † Neppure nelle † città una doppia tirannide
 è più leggera da sopportare che una sola,
 peso su peso e rivolta tra i cittadini.
 E le Muse amano suscitare contesa
 tra due poeti che compongono un inno.

Dopo aver condannato l'esistenza di una doppia tirannide nelle città, il coro afferma che «le Muse amano suscitare contesa tra due poeti che compongono un inno». I critici hanno riflettuto molto sul possibile contenuto di questa contesa e sui suoi protagonisti, cercando di comprendere se Euripide facesse riferimento a una rivalità specifica. Come segnalato già dagli scoli al testo euripideo, il passo ha quale chiaro modello due versi di Esiodo presenti all'inizio de *Le Opere e i Giorni*: καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτωνι τέκτων, / καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονέει καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῷ (vv. 25–26)²⁸. Stevens specifica però che in questo passo Esiodo sta descrivendo la ἔρις buona e non quella cattiva (Stevens 1971: 154). Nondimeno, la sua obiezione non sembra così cogente: si può pensare che Euripide si stesse riferendo implicitamente a Esiodo ricontestualizzando i versi nella propria nuova e differente situazione narrativa. Secondo Torrance, la rivalità adombrata dai versi di Euripide sarebbe quella tra Euripide scrittore dell'*Andromaca* e Sofocle autore

²⁶ Il prendere le mosse da una particolare situazione scenica per passare ad affermazioni di carattere generale e poi ritornare al particolare è una parabola tipica dei cori di molte tragedie euripidee e dell'*Andromaca* in particolare (Mastrorade 2010: 130–133).

²⁷ τεκόντων Goram: τεκτόνων codd.

²⁸ «e il vasaio gareggia col vasaio, e l'artigiano con l'artigiano, e il mendicante è invidioso del mendicante, e l'aedo dell'aedo».

dell'*Ermione* (Torrance 2013: 191). Nondimeno, si noti *in primis* che la seconda strofe ha un carattere chiaramente generale e per comprenderla non è necessario dovervi leggere un riferimento a una qualche situazione specifica²⁹. Inoltre, Stevens aveva già scartato l'ipotesi che Euripide si stesse riferendo a due poeti che compongono sullo stesso tema perché questa sarebbe una «normal professional rivalry», mentre il caso dei due poeti è collocato in una serie di esempi di opposizioni che conducono a risultati disastrosi (Stevens 1971: 154). Come suggerito da altri critici (*e.g.* Lloyd 2005: 136), bisognerebbe quindi piuttosto pensare a due poeti che litigano su un poema che stanno componendo in collaborazione. Tuttavia, anche questa eventualità è debole poiché è strano che una tale collaborazione fosse abbastanza frequente da fornire un esempio di «divided authority» comprensibile a tutti, giustificando anche la frequenza implicata dal verbo φιλοῦσι (Stevens 1971: 154).

In sintesi, si può affermare che questo passo allude di certo a una competizione intertestuale, ma non ci sono elementi sufficienti per poter individuare quale fosse, né tantomeno per ritenere che Euripide facesse senza dubbio riferimento all'*Ermione* di Sofocle.

In aggiunta al passo appena analizzato, a sostegno del dialogo metapoetico tra l'*Andromaca* e l'*Ermione* Torrance cita un altro luogo dell'*Andromaca*, all'interno dell'agone tra Menelao e Peleo:

τοὺς σοὺς δὲ μύθους ῥαϊδίως ἐγὼ φέρω·
σκιά γὰρ ἀντίστοιχος ὡς φωνὴν ἔχεις,
ἀδύνατος οὐδὲν ἄλλο πλὴν λέγειν μόνον (Eur. *Andr.* 744–746, ed.
Diggle 1984).
Io sopporto pazientemente le tue parole;
come un'ombra che ci sta innanzi, hai una voce,
ma non sei in grado di fare niente altro che parlare.

²⁹ Si veda in proposito il commento di Stevens rispetto ai tentativi di individuare nei δίπτυχοι τυραννίδες del v. 473 una rivalità politica specifica a Sparta («the dual kingship») o ad Atene («between Nicias and either Cleon or Alcibiades»): «such speculation is not very profitable, and we cannot be sure that there is any specific historical reference» (Stevens 1971: 154).

Menelao definisce Peleo una σκιά αντίστοιχος: l'immagine dell'ombra come metafora di debolezza era di uso comune³⁰. Gli scoli al testo euripideo forniscono varie spiegazioni del passo, tutte volte a sottolineare che la frase di Menelao è un insulto a Peleo, che è in grado di affermare solo parole vane e insensate.

Il termine αντίστοιχος è quello su cui si focalizza Torrance per affermare che il passo conterrebbe un riferimento al Peleo personaggio dell'*Ermione*. Euripide è l'unico autore a utilizzare in poesia questo lemma: solitamente impiegato nella prosa tardo-antica e medievale, esso ha il significato di «standing over against» (LSJ s.v. 2)³¹. Sia Stevens che Lloyd (2005: 149) intendono quindi l'intera espressione come l'ombra che si staglia di fronte all'uomo reale: «'like a shadow that attends upon reality you have no power save only to speak'» (Stevens 1971: 185).

Dal momento che LSJ s.v. σκιά glossa il passo di Euripide come «like the shadow that is one's double», Torrance ne deduce che, se Peleo è accusato di essere un'ombra che corrisponde al doppio di se stesso, ed è caratterizzato dalla parola, «it is possible that he is being compared to a corresponding Peleus character from another play, and the most relevant would be the Peleus from *Hermione*» (Torrance 2013: 203).

La possibilità di un'allusione metaletteraria non può di certo essere esclusa totalmente: tuttavia, il 'doppio di sé' può benissimo essere compreso anche nella natura stessa dell'ombra, che è il doppio del corpo reale³². Non bisogna necessariamente ipotizzare l'esistenza di due Peleo per comprendere la metafora utilizzata da Euripide. Inoltre, anche se si accettasse il ragiona-

³⁰ Stevens *ad loc.* (1971: 185) rinvia a Eur. fr. 509 N; Pind. *Pae.* 8.95; Soph. *Aj.* 125. Per il detto *vox et preterea nihil* lo studioso cita Eur. *HF* 229 (Anfitrione): οὐδὲν ὄντα πλὴν γλώσσης ψόφον («non essendo altro che un vuoto suono»); Eur. fr. 25 N: [...] γέροντες οὐδὲν ἔσμεν ἄλλο πλὴν ψόφος / καὶ σχῆμ' [...] («noi vecchi non siamo altro che vuoti suoni e ombre»). Per ulteriori esempi si veda anche Bond (1981) ad *HF* 111 ss.

³¹ Il termine assume anche il significato dello stare di fronte alla persona con cui si balla (Xen. *Symp.* 2.20).

³² Cfr. *schol. in Eur. Andr.* 745.1: σκιά γὰρ ἀντίστοιχος· ἢ ἀντικειμένη τοῖς σώμασιν («un'ombra che ci sta innanzi: che sta al posto dei corpi»).

mento di Torrance, nulla prova che essa fosse rivolta all'*Ermione*, poiché non sappiamo che Peleo fosse un personaggio dell'*Ermione*, dal momento che dai riassunti del dramma non abbiamo alcun elemento che ci testimoni che Peleo fosse un personaggio di questa tragedia³³. Inoltre, esistevano altre tragedie con Peleo fra i loro personaggi. L'ipotesi di Torrance non spiega poi a quale scopo Menelao avrebbe dovuto fare riferimento al Peleo dell'*Ermione*: se per contrasto, ipotizzando un ruolo autoritario di Peleo nell'*Ermione*, o per analogia — altresì *ipotizzando* che Peleo fosse anche nell'*Ermione* presentato come un anziano inerme.

A partire dal suo assunto che Peleo fosse un personaggio dell'*Ermione* Torrance fornisce anche un ulteriore esempio di metateatralità tra Euripide e Sofocle. Come si è già avuto modo di notare in precedenza, nella scena finale della tragedia di Euripide Teti interviene *ex machina* e — *inter alia* — chiede a Peleo di seppellire Neottolema a Delfi, per poi recarsi «nell'insenatura cava dell'antico promontorio di Sepiade» e lì attendere che ella lo conduca all'immortalità promessagli³⁴. Nella specificazione dell'insenatura cava del promontorio di Sepiade Torrance vede «a further 'shadow' of Peleus»: un riferimento a quello che sembra essere stato il luogo di ambientazione del *Peleus* (Torrance 2013: 203). Se si considera il riassunto di Ditti come la ricostruzione della trama del *Peleus*³⁵, infatti, alla fine di questa tragedia Teti doveva apparire *ex machina* e riportare il marito dal promontorio di Sepiade a Phthia. Secondo Torrance, quindi, mentre in Sofocle la cava del promontorio di Sepiade era il punto di partenza per il ritorno a

³³ Cfr. Mariani 2017: 84–89. Torrance dà per scontato che Peleo sia uno dei personaggi dell'*Ermione* perché condivide l'identificazione proposta da Sommerstein tra *Ermione* e *Phthiotides* e la sua interpretazione dei frammenti di quest'ultima, su cui si rinvia a Mariani 2017: 80–90.

³⁴ Eur. *Andr.* 1263–1268: ἄλλ' ἔρπε Δελφῶν ἐς θεόδητον πόλιν / νεκρὸν κομίζων τόνδε, καὶ κρύψας χθονὶ / ἔλθῶν παλαιᾶς χοιράδος κοῖλον μυχὸν / Σηπιάδος ἴζου· μίμνε δ' ἔστ' ἄν ἐξ ἄλῶς / λαβοῦσα πενήκοντα Νηρηίδων χορὸν / ἔλθω κομιστήν σου· («ma va' nella città di Delfi costruita dagli dei a portare questo cadavere, e dopo averlo seppellito va' a sederti nell'insenatura cava dell'antico promontorio di Sepiade; attendi fino a che io non giunga dal mare con cinquanta Nereidi per portarti via»).

³⁵ Sulla questione si veda Mariani 2017: 84–85.

Phthia, in Euripide essa era il punto di partenza per il viaggio di Peleo verso l'immortalità (Torrance 2013: 204). Delle varie proposte di allusioni intertestuali avanzate dalla studiosa, questa sembra essere la più probabile. È infatti possibile che il *Peleus* fosse stato scritto prima dell'*Andromaca*: dato che il dramma fu citato da Aristofane nei *Cavalieri*, esso doveva essere stato messo in scena prima del 424 a.C. (Torrance 2013: 204). L'*Andromaca* è datata al 425 a.C. circa: ad eccezione dell'eventualità per cui entrambe le tragedie fossero state scritte nel 425 a.C., l'antiorità del *Peleus* sull'*Andromaca* è quindi molto probabile. In ogni caso, per corroborare l'interpretazione di Torrance sarebbe utile individuare ulteriori riferimenti al *Peleus* o a Sofocle all'interno dell'*Andromaca*, dato che — come si è cercato di mostrare finora — i casi proposti da Torrance non sembrano molto convincenti in questo senso.

Ermione nell'*Andromaca* di Euripide**3.1. Due donne e un letto**

L'*Andromaca* di Euripide si apre con un discorso di Andromaca che si è recata come supplice¹ all'altare di Teti presso Thetideion in Phthia, sede del regno di Neottolemo e luogo in cui si svolge l'azione drammatica². Alla fine della guerra di Troia Andromaca è infatti divenuta la concubina di Neottolemo, cui ha partorito un figlio³. Al contrario, dall'unione con Ermione, sua moglie legittima, Neottolemo non ha ancora avuto figli: convinta che la causa di questa mancanza sia Andromaca stessa, Ermione vuole vendicarsi di lei.

La prima presentazione di Ermione avviene proprio nella *rhexis* di Andromaca: sebbene immersa in grandi sciagure, ella sperava che il figlio avuto da Neottolemo avrebbe costituito per

¹ La figura del supplice che recita il prologo si ritrova anche in altre quattro tragedie euripidee (*Heracle.*; *Hel.*; *HF*; *Supp.*); in particolare, Alexopoulou (2009: 42) ha posto in rilievo l'analogia tra Andromaca e Megara, costrette a questa condizione per l'assenza dei rispettivi amanti Neottolemo ed Eracle. Skouroumouni Stavrinou (2014: 394) ha invece sottolineato che solitamente la figura del supplice è innocente e degna di rispetto, per cui la scelta di Euripide di rappresentare Andromaca in questa veste implicherebbe la sua volontà di attirare la simpatia del pubblico dalla parte dell'eroina troiana.

² Cfr. *supra* p. 55.

³ Il figlio di Neottolemo e Andromaca — chiamato "Molosso" nella lista delle *dramatis personae* trasmessa dai codici — non è mai nominato nel corso della tragedia, anche dove più ci si aspetterebbe che ciò avvenga, i.e. alla fine del dramma, in cui Teti predice ad Andromaca che lei e suo figlio regneranno sulla terra della Molossia. Il nome Molosso è molto probabilmente un'invenzione posteriore a Euripide escogitata per motivi genealogici ed è apparentemente attestato per la prima volta in Eratostene (Stevens 1971: 94). Altre fonti antiche forniscono nomi diversi da Molosso: cfr. *e.g. schol. in Eur. Andr.* 52.

lei un baluardo di difesa e protezione. Tuttavia, da quando Neottolemo si è sposato con la spartana Ermione, la situazione per lei è drasticamente cambiata:

καὶ πρὶν μὲν ἐν κακοῖσι κειμένην ὁμῶς
 ἐλπίς μ' ἄει προῆγε σωθέντος τέκνου
 ἀλκὴν τιν' εὐρεῖν κάπικούρησιν κακῶν·
 ἐπεὶ δὲ τὴν Λάκαιναν Ἑρμιόνην γαμεῖ
 τοῦμόν παρώσας δεσπότης δοῦλον λέχος, 30
 κακοῖς πρὸς αὐτῆς σχετλίους ἐλαύνομαι.
 λέγει γὰρ ὡς νιν φαρμάκοις κεκρυμμένοις
 τίθημι ἄπαιδα καὶ πόσει μισουμένην,
 αὐτῇ δὲ ναίειν οἶκον ἀντ' αὐτῆς θέλω
 τόνδ', ἐκβαλοῦσα λέκτρα τάκεινης βίαι· 35
 ἀγὼ τὸ πρῶτον οὐχ ἔκοῦσ' ἐδεξάμην,
 νῦν δ' ἐκλέλοιπα· Ζεὺς τὰδ' εἰδείη μέγας,
 ὡς οὐχ ἔκοῦσα τῶιδ' ἐκοινώθην λέχει.
 ἀλλ' οὐ σφε πείθω, βούλεται δέ με κτανεῖν,
 πατήρ τε θυγατρὶ Μενέλεως συνδρᾶι τάδε. 40
 καὶ νῦν κατ' οἴκους ἔστ', ἀπὸ Σπάρτης μολῶν
 ἐπ' αὐτὸ τοῦτο· δειματομένη δ' ἐγὼ
 δόμων πάροικον Θέτιδος εἰς ἀνάκτορον
 θάσσω τὸδ' ἔλθοῦσ', ἦν με κωλύσει θανεῖν (Eur. *Andr.* 26–44)⁴.

E prima, per quanto fossi in mezzo a sventure, nutrivo ugualmente la speranza che, con mio figlio salvo, avrei trovato un rifugio e una protezione contro i mali: ma da quando il padrone ha sposato la spartana Ermione, disprezzando il mio letto di schiava, sono perseguitata da lei con mali crudeli. Dice infatti che io, tramite dei filtri magici segreti, la rendo sterile e odiata dal marito, e che io stessa voglio prendere il suo posto in questa casa, scacciando il suo letto con la forza: io un tempo accolsi il letto non volendolo, ma ora l'ho lasciato: il grande Zeus è testimone di questo, che non volendolo condivisi questo letto. Ma non riesco a persuaderla, anzi lei mi vuole uccidere, e il padre Menelao aiuta la figlia in questo. E ora è nella casa, giunto da Sparta proprio per questo scopo: io, in preda al panico, sono venuta a rifugiarmi in questo santuario di Teti, vicino alla casa, sperando che mi preservi dal morire.

Andromaca si è rifugiata presso il santuario di Teti poiché Ermione, persuasa che la schiava troiana sia la causa della

⁴ Se non diversamente specificato, questa e tutte le prossime citazioni del testo dell'*Andromaca* sono state tratte dall'edizione di Diggle 1984.

propria sterilità e dell'odio del marito nei suoi confronti, vuole ucciderla. I capi di accusa contro Andromaca saranno ribaditi dalla stessa Ermione ai versi 157–158, con una modifica sottile ma importante nel loro ordine di comparsa: Ermione è odiata dal marito a causa dei filtri di Andromaca, per causa di Andromaca il suo ventre è reso sterile.

στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς,
νηδὺς δ' ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται· (Eur. *Andr.* 157–158).
Sono odiata da mio marito a causa dei tuoi filtri,
e a causa tua il mio ventre perisce sterile.

Coerentemente con la propria visione della situazione, Andromaca mette in rilievo il fatto che avrebbe reso sterile Ermione tramite dei filtri magici; Ermione invece sottolinea che a causa di Andromaca ella è odiata dal marito e il suo ventre è da lei reso sterile. Neottolemo vorrebbe un erede e odia Ermione proprio perché non è stata in grado di darglielo: questo è quanto si evince dall'intero dramma. Ritenerne che Neottolemo odii Ermione senza alcuna ragione specifica non equivale soltanto a entrare nel campo delle speculazioni, ma anche a discostarsi dal contenuto del dramma, dimenticando il contesto in cui le affermazioni dei personaggi vengono enunciate⁵. Significativo in proposito è anche un altro passo della tragedia dove Andromaca espone a Menelao il contenuto delle accuse di Ermione:

ἡμεῖς γὰρ εἰ σὴν παῖδα φαρμακεύομεν
καὶ νηδὺν ἐξαμβλοῦμεν, ὡς αὐτὴ λέγει (Eur. *Andr.* 355–356)
Se, come dice lei stessa, io faccio sortilegi a tua figlia e la faccio abortire

Ermione e Neottolemo non hanno figli: di più, il verbo ἐξαμβλοῦμεν implica che Ermione ha avuto almeno un aborto naturale, causato — a suo dire — dai φάρμακα di Andromaca.

⁵ L'importanza di considerare all'interno del loro contesto i comportamenti e le affermazioni dei personaggi sarà evidente nell'analisi della scena tra Ermione e Oreste, dove Ermione celerà a Oreste l'accusa nei confronti di Andromaca di averla resa sterile: cfr. *infra* pp 109–111.

Kovacs sostiene che la sterilità di Ermione non sia una «condizione organica», ma che il suo vero problema sia il fatto che Neottolemo la odia e la disdegna⁶: difendendo la sua ipotesi, egli commenta questo passo affermando che «the fact of neglect can easily be turned into the charge of alienation of affections by means of love-philters» (Kovacs 1980: 19)⁷. In altri termini, Ermione userebbe l'accusa dei φάρμακα come scusa per giustificare il fatto che Neottolemo la trascura⁸. Tuttavia, questo significa dare un'interpretazione psicologica e poco fedele al testo⁹. Il testo del dramma sembra presentare Andromaca come una persona coscienziosa e onesta; se non si presta fede alle malevole accuse di Ermione, è possibile pensare che l'ostilità di Neottolemo nei confronti di Ermione sia sorta proprio per la delusione per l'assenza di eredi legittimi. Si noti anche che sembra difficile rintracciare all'interno del dramma elementi tali da far supporre che Ermione non creda veramente all'accusa da lei stessa formulata nei confronti di Andromaca.

Che l'accusa di Ermione contro Andromaca sia un pretesto verrà sottolineato da Andromaca stessa: «il tuo sposo non ti odia a causa dei miei filtri magici, ma perché tu non sei adatta per vivere con lui. Anche questo è una fonte di fascino: non la bellezza, o donna, ma le virtù fanno gioire i propri consorti»¹⁰.

⁶ Cfr. anche Burnett (1971: 135): «Evidently Hermione is not so much barren as neglected, and her true belief is that Andromache receives the marital attentions that are denied to her».

⁷ Errata sembra essere l'interpretazione di Hangard (1978), secondo il quale Andromaca starebbe volutamente amplificando in questi versi le false accuse di Ermione nei suoi confronti (si noti il ὡς αὐτῇ λέγει), affermando che la spartana le attribuisce persino di averle causato degli aborti. Tuttavia, non ci sono motivi validi per ritenere che Andromaca menta nel riferire le accuse di Ermione.

⁸ Secondo Faraone (1999: 7) Ermione accusa Andromaca di usare i φάρμακα «to seduce her husband Neoptolemus, to inhibit Hermione's sexual performance with him, or to render her infertile».

⁹ Sanders (2014: 149, n. 67) sottolinea che nel dramma non è insito alcun suggerimento che faccia ritenere pretestuosa l'accusa di Ermione nei confronti di Andromaca: al contrario, lo studioso ritiene che questa accusa sia rivelatrice dello stato mentale di Ermione e che «jealousy and paranoid fear (of being set aside) have made her believe a fantasy». Sulla gelosia di Ermione cfr. *infra* Par. 3.2.

¹⁰ Eur. *Andr.* 205–208: οὐκ ἐξ ἐμῶν σε φαρμάκων στυγεῖ πόσις / ἄλλ' εἰ ξυνεῖναι μὴ 'πιτηδεία κυρεῖς. / φίλτρον δὲ καὶ τόδ'· οὐ τὸ κάλλος, ὃ γύναι, / ἄλλ' ἀρεταὶ τέρπουσι τοὺς ξυνευνέτας.

Tuttavia, anche in questo caso non si può non considerare come ovvio il fatto che Andromaca si difenda dalle accuse di Ermione discolandosi e formulando a sua volta gravi accuse contro l'avversaria.

Tornando ora al discorso di Andromaca nel prologo, è bene notare come Ermione sia convinta che Andromaca voglia scallarla dal suo ruolo di comando nella casa e dal letto di Neottolemo (vv. 34–35). La schiava troiana sottolinea però che, dopo il matrimonio con Ermione, Neottolemo ha disprezzato il suo letto ed ella, dopo essere stata costretta contro la sua volontà a occuparlo, lo ha lasciato (vv. 30, 36–37). Nonostante Andromaca affermi chiaramente di aver lasciato il letto di Neottolemo¹¹, non è mancato chi abbia sostenuto che in realtà la relazione tra i due non si è mai interrotta (Kovacs 1980: 13–18)¹²: secondo Kovacs l'espressione al v. 37 *vñv δ' ἐκλέλοιπα* indicherebbe che Andromaca ha appena lasciato il letto di Neottolemo soltanto per la necessità di recarsi al santuario di Teti. Kovacs (1980: 16) afferma anche che il verbo attivo *ἐκλέλοιπα* è poco probabile perché una schiava non poteva permettersi di abbandonare autonomamente il letto del padrone. Quest'ultima affermazione è senz'altro condivisibile: nondimeno, tutto il discorso di Andromaca sembra volto a sottolineare che il risentimento di Ermione nei suoi confronti è infondato, delineando una contrapposizione tra passato e presente — un presente che non sembra però essere contingente, bensì una situazione stabilitasi nel tempo. La combinazione del v. 37 con il *παρώσας* del v. 30 fa pensare a una cessazione dei rapporti tra Neottolemo e Andromaca¹³. D'altronde, secondo quanto mi ha suggerito Luigi

¹¹ Méridier 1927: p. 114 n. 4; Burnett 1971: 135; López Férez 1976: 379; Lloyd 2005: 110; Papadimitropoulos 2006: 150.

¹² Contro l'ipotesi di Kovacs si sono schierati esplicitamente Conacher (1984: 54, n. 2), Storey (1989: 18), Allan (2000: 174, n. 69) e Foley (2001: 98, n. 198). Torrance (2005: 51, n. 37) lascia invece aperta la possibilità.

¹³ Kovacs ritiene che *παρώσας*, “disprezzando”, non implichi che Neottolemo abbia abbandonato completamente il letto della schiava, per cui la relazione tra Neottolemo e Andromaca non sarebbe cessata dopo le nozze con Ermione (1980: 17). A supporto della sua tesi egli cita un verso dell'*Elettra* di Euripide (1036) in cui compare lo stesso verbo, affermando che lì «to “shove aside” Clytaemnestra's bed means to take a mistress in addition to his wife» (Kovacs 1980: 89, n. 22). In effetti, Agamennone aveva

Battezzato, “ora” non può indicare “pochi minuti fa”, poiché nel momento in cui si stanno svolgendo i fatti narrati da Andromaca Neottolemo deve essere via (a Delfi o sulla strada), altrimenti interverrebbe. Peraltro, quando poi descrive la sua fuga verso il santuario (vv. 42–44), Andromaca non afferma di aver lasciato un luogo preciso — come il letto di Neottolemo — cosa che presumibilmente avrebbe fatto se l’avesse ritenuto un argomento importante in sua difesa.

In ogni caso, come mi è stato fatto notare da Luigi Battezzato, per quanto Andromaca tenti di discolarsi dalle accuse di Ermione sottolineando che non ha voluto l’unione con Neottolemo (v. 38)¹⁴, è vero che — volente o nolente — il solo fatto che ella sia rimasta nella casa di Neottolemo dopo le nozze del padrone con Ermione è fonte di sospetto e “instabilità” nel rapporto tra i due coniugi. Ciò che conta, quindi, non è tanto stabilire se Neottolemo abbia continuato a giacere con lei dopo le nozze con Ermione, bensì che Ermione ritenga Andromaca colpevole (Sanders 2014: 150, n. 73) e la accusi di essere sterile a causa dei suoi φάρμακα.

introdotta Cassandra nella casa reale e si comportava come se avesse due mogli (Eur. *El.* 1032–1033). Nondimeno, nel caso dell’*Andromaca* la schiava troiana sta recisamente negando l’accusa per cui lei vorrebbe scalzare dal letto di Neottolemo Ermione, sottolineando invece che non lo condivide più.

¹⁴ La proposta di Wecklein (1900) di espungere il v. 38 è da respingere: secondo Stevens, per quanto Andromaca stia ripetendo quanto ha già affermato al verso 37, già dai versi precedenti, nonché dal resto della tragedia, si comprende che ella è attenta a presentare se stessa come la moglie devota di Ettore. Nessuno scandalo quindi per il fatto che voglia dire due volte che percepisce l’unione con Neottolemo come un tradimento della memoria del marito (Stevens 1971 *ad loc.*, che rinvia anche a Soph. *Trach.* 684 e alla nota di Jebb). Tuttavia, come mi ha suggerito Luigi Battezzato, il punto dell’espunzione di Wecklein sembra non tanto evitare la ripetizione, quanto far giurare ad Andromaca non solo che l’unione non dipende dalla sua volontà, ma anche che ha lasciato il letto di Neottolemo. Nel testo di Wecklein ella giura infatti che ora i rapporti con Neottolemo sono cessati (il che proverebbe che Ermione ha torto a dire quello che dice); nel testo tramandato — contenente il verso 38 — ella giura invece che ha accettato questi rapporti contro la sua volontà, senza però avvalorare con il giuramento la cessazione dei rapporti. In ogni caso, l’espunzione del v. 38 non è sicura; il testo come tramandato ci presenta una Andromaca per cui è più importante giurare la propria fedeltà ad Ettore che giurare la cessazione dei rapporti con Neottolemo (che in ogni caso sarebbero potuti riprendere non appena Neottolemo lo avesse desiderato).

Sempre secondo quanto giustamente sottolineato da Luigi Battezzato, si noti che al centro degli interessi di Ermione non ci sono i sentimenti positivi o negativi di Andromaca nei confronti di Neottolema, ma il constatare se Neottolema si senta attratto dalla schiava e se la schiava (volontariamente o meno) ottenga dei vantaggi da questa unione¹⁵.

3.2. Ermione: una moglie gelosa?

Il tentativo di descrivere i sentimenti di Ermione nei confronti di Andromaca apre il vaso di Pandora della teoria delle emozioni nel mondo antico: basandosi sulla propria esperienza della narrativa moderna, un lettore moderno penserebbe subito che Ermione sia gelosa di Andromaca¹⁶. Nondimeno, si è già avuto modo di accennare all'assenza di una corrispondenza biunivoca tra questo termine nelle lingue moderne e un unico lemma nella lingua greca antica¹⁷. Nel dramma euripideo la caratterizzazione

¹⁵ È questo il dubbio che Ermione dirà esserle stato insinuato da parte delle donne di Phthia: cfr. *infra* pp. 109–110. Secondo la Pabst la decisione di Ermione di uccidere Andromaca potrebbe considerarsi in un certo modo legittima, se vista alla luce della realtà storica ateniese, per cui un uomo che sorprende la moglie in flagrante adulterio aveva diritto a ucciderne l'amante (Pabst 2011: 328–329). Secondo altri, invece, la radice del risentimento di Ermione nei confronti di Andromaca sarebbe il figlio da lei generato a Neottolema (Pörtulas 1988: 295; Vester 2009: 303), che, in assenza di altri eredi legittimi, sarebbe potuto salire al trono. Il conflitto dipinto da Euripide rifletterebe infatti un decreto, trasmesso a noi da Diogene Laerzio (2.5.26), secondo cui i cittadini ateniesi potevano avere figli legittimi anche dalle concubine (Harrison 1968: 16–17; MacDowell 1978: 90; Ferrari 1971: 219; López Férez 1976: 385; Storey 1989: 19–20; Seaford 1990: 169; McClure 1999: 166, 177; Volpe Cacciatore 2003: 41–42; Vester 2009: 293). Tuttavia, il contenuto e la datazione del decreto sono incerti (Lloyd 1992: 8, n. 20) e, più in generale, sono stati sottolineati il rischio di trarre lezioni morali per l'Atene del V sec. dai testi tragici (Allan 2000: 171), nonché la complessità della molteplicità delle condizioni e posizioni in cui potevano trovarsi le donne nei confronti del padrone di casa (Vernant 1984: 29). Peraltro, Andromaca nega che suo figlio possa avere qualche diritto (Eur. *Andr.* 199–203) e nel dramma non ci sono elementi che la smentiscano (Foley 2001: 99, n. 201). In ogni caso, l'esistenza di concubine e figli (il)legittimi nel mondo epico e in quello contemporaneo ateniese sono sufficienti a far comprendere la plausibilità delle preoccupazioni di Ermione.

¹⁶ La gelosia sarà il tratto distintivo delle riscritture medievali e moderne di Ermione: cfr. *infra* Cap. 6–9.

¹⁷ Cfr. *supra* pp. 21 ss.

di Ermione avviene gradualmente e parallelamente al dipanarsi dell'azione tragica. L'eroina non si auto-definisce gelosa né esplicita i propri sentimenti nei confronti di Andromaca¹⁸, e i personaggi che parlano di lei (e.g. Andromaca, Peleo, la nutrice) si concentrano su altri aspetti e attributi della sua personalità, come — ad esempio — la sua “spartanità”. Nondimeno, in un passo della prima parte dell'opera il coro commenta quanto sta accadendo tra Ermione e Andromaca definendo la mente femminile un ἐπίφθονόν τι χρῆμα e ostile alle loro ξυγγάμοισι («mogli rivali»: Sanders 2014: 151)¹⁹. L'espressione ἐπίφθονόν τι χρῆμα è stata spesso tradotta come «a jealous thing» (Stevens 1971: 117; Kovacs 1995: 291; Allan 2000: 205)²⁰. Tuttavia, l'aggettivo ἐπίφθονος significa letteralmente «'liable to *phthonos*' or 'inducing *phthonos*' (i.e., invidious)», e il suo «secondary meaning is odious or hateful» (Sanders 2014: 41)²¹. Il termine φθόνος afferisce al campo dell'invidia e della gelosia: secondo Sanders, per il passo dell'*Andromaca* la perifrasi potrebbe indicare che Ermione è affetta da una forma di «covetous envy», per cui una persona sente un forte desiderio di agire per privare qualcun altro di un bene che, in misura minore, desidera ottenere per sé (Sanders 2014: 46). In altri termini, «Hermione wants what Andromache has (i.e., sex with Neoptolemos and a son by him) but has an even stronger desire to deprive Andromache of these (and destroy her)» (Sanders 2014:

¹⁸ Tanto meno verso Neottolema: cfr. *infra* pp. 90–92.

¹⁹ Eur. *Andr.* 181–182: ἐπίφθονόν τι χρῆμα θηλείας φρενός / καὶ ξυγγάμοισι δυσμενές μάλιστ' αἰεί («la mente delle donne è una cosa gelosa e sempre ostile alle loro mogli rivali»). Si noti che nell'apparato di Diggle 1984 si legge che: θηλείας φρενός Σ^{mbv} et Stob. 4.22.164: θηλειῶν ἔφου fere codd. et gVgBgE. La variante dei codici sembra una semplificazione del testo, forse influenzata da Eur. *Phoen.* 198: φιλόψογον δὲ χρῆμα θηλειῶν ἔφου.

Syropoulos (2012: 32) ha sottolineato invece la somiglianza dei vv. 181–182 con quanto si legge in Eur. *Med.* 265–266: ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἡδίκημένη κυρῆι, / οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα («quando [la donna] è ferita nel letto coniugale, non c'è nessuna'altra mente più sanguinaria»).

²⁰ *Contra* Lloyd 2005: 35: «a spiteful thing».

²¹ Questa accezione si ritrova altrove in Euripide: *Med.* 303, 529; *Heracl.* 202, 1185; *Hipp.* 497; *IA* 333; [*Rhes.*] 334; *Tro.* 733. Nell'*Agamennone* di Eschilo ἐπίφθονος connota invece l'attitudine della divinità che dice all'uomo che c'è una soglia oltre alla quale non può andare (Fraenkel 1950 ad Aesch. *Ag.* 133).

153). In aggiunta a questo aspetto, si avrà modo di vedere come il comportamento di Ermione mostri i segni di quella che, fra le possibili accezioni del termine φθόνος, è stata definita da Sanders, «possessive jealousy» (Sanders 2014: 46), una situazione in cui si ha un legame esclusivo con qualcosa che si possiede — nel caso di Ermione, il suo *status* di moglie legittima di Neottolemo — e non lo si vuole cedere a un rivale.

Il commento del coro non è l'unico segnale dell'aspra contesa tra Ermione e Andromaca: il dramma è percorso dal ricorrente tema dei δίδυμα λέκτρα²² e dell'ἔρις domestica²³, nonché da rivendicazioni simboliche di Andromaca di essere una “moglie” più legittima di Neottolemo rispetto a Ermione (Foley 2001: 98)²⁴: Andromaca nega sia l'accusa di volersi guadagnare le grazie di Neottolemo a discapito di Ermione, sia l'accusa di renderla sterile con filtri, ma al tempo stesso «her later arguments show that the contrast between herself and Hermione is, despite this denial, a potential source of divisiveness in this marriage with two brides» (Foley 2001: 98). Nell'agone che si svolge tra le due donne nella prima parte della tragedia, Andromaca fa una sorta di lezione a Ermione circa i corretti comportamenti di una moglie virtuosa e, pur potendo “rasserenare” Ermione, non ribadisce quanto affermato ai versi 36–38, ma rimane in silenzio sui suoi rapporti con Neottolemo (Burnett 1971: 135)²⁵.

L'agone, unico momento del dramma in cui le due rivali si incontrano, mette in luce le loro caratteristiche e mostra con

²² Cantarella (1987: 69) nota che nell'*Andromaca* i termini indicanti il ‘letto’ sono più di venti.

²³ Erbse 1966; Wilson 1979; Storey 1989; Papadimitropoulos 2006.

²⁴ È stato sottolineato che il coro delle donne di Phthia tratta Andromaca come ancora consorte di Neottolemo, dal momento che la definisce σύγγαμος (vv. 183, 836 — si noti però che al v. 183 il coro sta esprimendo una massima generale): questo convincimento del coro sarebbe basato sullo *status* elevato di Andromaca nella casa di Neottolemo, chiaramente non equiparabile a quello di una semplice serva (Papadimitropoulos 2006: 150).

²⁵ Il silenzio di Andromaca è stato visto come un modo con cui ella vuole affermare se stessa e porsi in competizione con Ermione (Papadimitropoulos 2006: 155).

efficacia il profondo iato che le separa²⁶. La prima a intervenire è Ermione²⁷, che si presenta sulla scena adorna di gioielli e ricche vesti:

κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς
στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων
οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἀπὸ
δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ' ἔχουσ' ἀφικόμην, 150
ἀλλ' ἐκ Λακαίνης Σπαρτιάτιδος χθονὸς
Μενέλαος ἡμῖν ταῦτα δωρεῖται πατήρ
πολλοῖς σὺν ἔδνοις, ὥστ' ἐλευθεροστομεῖν (Eur. *Andr.* 147–153).
Sono giunta qui con un ornamento di oro sfarzoso attorno al capo e il
corpo avvolto di vesti variopinte, splendori²⁸ non provenienti dalla ca-
sa di Achille né di Peleo, ma dalla terra laconica di Sparta; me l'ha
donate insieme ad una ricca dote mio padre Menelao, affinché io pos-
sa parlare liberamente.

La maggior parte dei critici ha sottolineato che l'autoritratto di Ermione si configura come un parallelo antifrastico della presentazione che Andromaca aveva fornito di sé nel prologo:

Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα, Θηβαία πόλις,
ὄθεν ποθ' ἔδνων σὺν πολυχρύσῳ χλιδῆι
Πριάμου τύραννον ἐστίαν ἀφικόμην
δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιὸς Ἔκτορι,
ζηλωτὸς ἔν γε τῷ πρὶν Ἀνδρομάχῃ χρόνῳ, 5

²⁶ Lloyd (1992: 3) ha rintracciato nelle tragedie euripidee le caratteristiche formali di tredici agoni: in aggiunta a quello tra Andromaca ed Ermione nell'*Andromaca* (147–273), soltanto altri due avvengono tra due donne (Ecuba ed Elena in *Tro.* 895–1059; Clitemestra ed Elettra in *El.* 988–1138); altri due tra una donna e un uomo (*Med.* 446–622; *Hec.* 1109–1292), e il resto tra due uomini (*Alc.* 614–733; *Heracl.* 120–283; *Hipp.* 902–1089; *Andr.* 547–746; *Supp.* 399–580; *Phoen.* 446–635; *Or.* 470–629; *IA* 317–414). L'unicità dell'agone tra Ermione e Andromaca («No other Greek tragedy features what today might be termed a 'cat-fight', an altercation between two women, unrelated by blood, over a sexual partner»: Hall 2010: 253) ha attratto l'attenzione dei critici ed è stata oggetto di molte analisi, tra le quali si rinvia a Stevens 1971: 115–127; Lloyd 1992: 51–54; 2005: 117–124; McClure 1999: 170–183; Allan 2000: 128–136; Schamun 2012.

²⁷ Il discorso di Ermione può essere suddiviso in proemio (vv. 147–154), *πρόθεσις* (vv. 155–158), *ἀπόδειξις* (vv. 159–172) ed *ἐπίλογος* (vv. 173–180) (Schamun 2012: 158).

²⁸ Il significato letterale del termine *ἀπαρχή*, “primizia”, non ha in italiano il significato metaforico che la parola assume nel testo greco (“la cosa più splendida, più preziosa”). Si è pertanto scelto un termine più generico.

νῦν δ', εἴ τις ἄλλη, δυστυχεστάτη γυνή (Eur. *Andr.* 1–6).

Ornamento della terra d'Asia, città di Tebe, da dove un tempo con una dote lussuosa e dorata giunsi alla reggia di Priamo, data a Ettore come sposa e madre di figli, io, Andromaca, invidiata un tempo, ma ora la più infelice tra tutte le donne.

Entrambe le donne ricordano la propria terra di origine, la propria dote e la propria nobiltà: tuttavia, mentre per Andromaca tutto questo si colloca in un passato ormai perso, per Ermione queste vesti e ricchezze sono tuttora fonte e segno del suo potere e del suo prestigio²⁹. Se Andromaca aveva sottolineato che i doni nuziali le erano stati dati per andare in sposa a Ettore, Ermione specifica che le sue vesti non provengono dalla casa di Achille, ma da Sparta, e che il padre gliele ha donate per garantirle la libertà di parola. Le vesti di Ermione costituiscono quindi il suo principale attributo e — con la loro sfarzosità³⁰ — contribuiscono a distinguerla come moglie anomala e fuori dalle convenzioni sociali (Battezzato 1999–2000: 357, 359)³¹. L'orgogliosa sottolineatura da parte di Ermione della sua origine conferma quanto anticipato da Andromaca nel prologo, ovvero il profondo legame esistente tra lei e Menelao³², cui la

²⁹ Peraltro, il parallelismo fa sì che «Hermione is thus assimilated to Asian luxury; she ousts Andromache from the unenviable position of the extravagant queen» (Battezzato 1999–2000: 358).

³⁰ Ermione è menzionata durante la descrizione degli abiti delle donne spartane anche in Soph. fr. 872 Radt: καὶ τὰν νέορτον, ἅς ἔτ' ἄστολος χιτῶν / θυραῖον ἀμφὶ μηρὸν / πτύσσειται, Ἑρμιόναν («e la giovane Ermione, che già una tunica discinta ricopre fino alle gambe nude» — menzionato in Allan 2000: 186, n. 116).

³¹ «For an Athenian audience, Hermione's self-representation perhaps connoted a marked violation of codes defining the appropriate conduct of married women in their own society» (Hesk 2000: 71). L'ostentazione dei ricchi ornamenti può invece forse costituire un elemento di somiglianza tra Ermione e la madre Elena (Worman 2002: 25), il cui gusto stravagante è sottolineato da Ecuba nelle *Troiane* (vv. 996–997 — notato da Allan 2000: 58). McClure, invece, accosta la presentazione di Ermione alla figura esiodica di Pandora (McClure 1999: 172).

³² Nondimeno, Ermione è l'unico personaggio dell'*Andromaca* che viene designata più volte con il nome proprio che con il patronimico (Phillippo 1995: 356: otto volte con nome: 29, 86, 114, 122, 519, 804, 889, 1192; quattro volte con patronimico: 145 (figlia di Elena); 486–487, 897, 1049 (figlia di Menelao)). Secondo Nápoli (1999: 51), il riferimento a Ermione col patronimico indicherebbe la funzione del personaggio all'interno della struttura gerarchica della società; il nome proprio accentuerebbe invece il carattere personale e individuale della condotta di Ermione.

figlia ha chiesto di aiutarla nel suo piano omicida contro la schiava troiana³³. Ermione non si presenta come moglie fedele di Neottolema, ma come la spartana ricca figlia di Menelao: il legame con la figura paterna tradisce la mancata integrazione di Ermione nella casa di Neottolema³⁴ (McClure 1999: 173; Allan 2000: 172) e intacca il rapporto con lui, come Andromaca stessa non mancherà di farle notare³⁵.

L'auto-presentazione di Ermione rivela una personalità arrogante — e in fondo anche imprudente —, che deduce dall'opulenza il diritto alla libertà di parola: l'essere la figlia di Menelao le permette di ἐλευθεροστομεῖν (Stevens 1971: 115; Lloyd 1992: 52; McClure 1999: 173; Allan 2000: 130, 178; Foley 2001: 99; Schamun 2012: 159)³⁶. Sottolineando la propria ricchezza Ermione vuole anche distinguersi da Andromaca, schiava e povera³⁷ — perciò non degna del diritto di parola (Lloyd 1992: 53; 2005: 118) —, nonché corroborare il suo potere nella casa (Allan 2000: 178)³⁸.

Ermione appare quindi da subito caratterizzata da una certa aggressività (Mastrorarde 2010: 252): con la sua enfasi sulla

³³ Peraltro, proprio come Menelao, Ermione non ha avuto scrupoli nel perseguire e difendere i propri "interessi matrimoniali": «Hermione's relationship with her father (and vice versa) is seen as the driving force that links them as partners in a bad cause, implicating the father in his daughter's futile jealousy and malice, the daughter in her father's egoistic ruthlessness» (Phillippo 1995: 362).

³⁴ Ermione non cessa mai di essere una spartana in terra straniera, al contrario di Andromaca, divenuta troiana al momento delle nozze con Ettore (Storey 1989: 26, n. 7). L'opposizione creata da Euripide tra Sparta ricca e Phthia povera è stata sottolineata da Skouroumouni Stavrinou 2016: 8–9.

³⁵ Eur. *Andr.* 209–212: σὺ δ' ἦν τι κνισθῆις, ἡ Λάκαινα μὲν πόλις / μέγ' ἐστὶ, τὴν δὲ Σκῦρον οὐδαμοῦ τίθης, / πλουτεῖς δ' ἐν πλουτοῦσι, Μενέλεως δὲ σοὶ / μείζων Ἀχιλλέως. ταῦτά τοί σ' ἔχθει πόσις («ma quando tu ti arrabbi per qualcosa, Sparta è una grande città, mentre consideri un nonnulla Sciro; tu sei ricca tra ricchi, ritieni Menelao meglio di Achille. Ecco perché il tuo sposo ti odia»).

³⁶ Allan (2000: 180, n. 58) mette in luce anche l'importanza della libertà di parola nell'Atene democratica e nel mondo eroico, come caratteristica dell'aristocrazia.

³⁷ Il contrasto visivo tra le due donne è stato accostato all'opposizione tra Elettra, contadinella povera, e Clitemestra, ricca regina, nell'*Elettra* di Euripide (Allan 2000: 58; Morenilla Talens 2006: 688, n. 5).

³⁸ Secondo Barlow (1971: 86), l'ostentazione della ricchezza da parte di Ermione maschera in realtà una certa sterilità di corpo e anima, che invece Andromaca, vestita più poveramente e più brutta, non ha. Anche per Allan (2000: 98) l'orgoglio eccessivo di Ermione sarebbe in realtà un segnale delle sue intrinseche insicurezza e fragilità.

propria natura di spartana — e il suo conseguente comportamento — ella conferma gli stereotipi negativi sulle donne spartane diffusi all'epoca di Euripide, che le dipingevano come donne più licenziose e indisciplinate³⁹. Dopo aver specificato il proprio diritto a parlare⁴⁰, ella si rivolge ad Andromaca con toni molto aspri, accusandola di volersi sostituire a lei scacciandola da casa e ribadendo i capi d'imputazione già elencati dalla schiava troiana nel prologo⁴¹. Il discorso della figlia di Menelao non è ben organizzato né fondato su argomenti convincenti, bensì su luoghi comuni e minacce⁴². Tutto il male che agli occhi di Ermione proviene da Andromaca — la “malia” dei suoi φάρμακα e il concubinato con Neottolemo — viene ricondotto alla sua natura barbarica. Ermione delinea una forte opposizione tra un νόμος greco, giusto e di cui lei è rispettosa, e la φύσις, barbarica ed errata, di Andromaca (e.g. Lee 1975):

ἐς τοῦτο δ' ἤκεις ἀμαθίας, δύστηνε σύ, 170
 ἢ παιδὶ πατρὸς ὅς σὸν ὤλεσεν πόσιν
 τολμᾶς ξυνεύδειν καὶ τέκν' ἀθηνεῶν πάρα
 τίκτειν. τοιοῦτον πᾶν τὸ βάρβαρον γένος·
 πατήρ τε θυγατρὶ παῖς τε μητρὶ μείγνυται
 κόρη τ' ἀδελφῶι, διὰ φόνου δ' οἱ φίλτατοι 175
 χωροῦσι, καὶ τῶνδ' οὐδὲν ἐξείργει νόμος (Eur. *Andr.* 170–176).

³⁹ Presentati sinteticamente in McClure 1999: 165–168. I costumi delle donne spartane saranno attaccati da Peleo a Eur. *Andr.* 595–601: οὐδ' ἂν εἰ βούλοιτό τις / σώφρων γένοιτο Σπαρτιατίδων κόρη / αἶ ξὺν νέοισιν ἐξερημοῦσαι δόμους / γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνεμμένοις / δρόμους παλαιίστρας τ' οὐκ ἀνασχετῶς ἐμοὶ / κοινὰς ἔχουσι. κἄτα θαναμάζειν χρεῶν / εἰ μὴ γυναῖκας σώφρονας παιδεύετε; («Nessuna donna spartana potrebbe essere virtuosa, neppure se lo volesse: uscendo fuori di casa con i giovani, con le cosce nude e gli abiti al vento — cosa per me intollerabile — fanno in comune corse ed esercizi ginnici. Bisognerebbe quindi stupirsi se non educate ragazze oneste?»)

⁴⁰ «Hermione may be seen as a product of Athenian speculation about Spartan gynaeocracy: she represents the inverted role of women in Spartan society and their access to public speech» (McClure 1999: 161).

⁴¹ Eur. *Andr.* 155–158: σὺ δ' οὖσα δούλη καὶ δορικτητος γυνὴ / δόμους κατασχεῖν ἐκβαλοῦσ' ἡμᾶς θέλεις / τούσδε, στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς, / νηδὺς δ' ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται («tu, che sei una schiava e una donna preda di guerra, vuoi scacciarmi da questa casa e impossessartene; sono odiata da mio marito a causa dei tuoi filtri, e a causa tua il mio ventre perisce sterile»)

⁴² Eur. *Andr.* 161–162: κοῦδέν σ' ὀνήσει δῶμα Νηρηίδος τόδε, / οὐ βωμὸς οὐδὲ ναός, ἀλλὰ καθανῆι («questo santuario della Nereide non ti aiuterà in nulla, non l'altare né il tempio, ma morirai»).

Sei giunta a un punto tale di stoltezza, sventurata, da osare giacere con il figlio dell'uomo che ha ucciso il tuo sposo e generare figli con gli assassini (dei tuoi cari). Tutta la stirpe dei barbari è così: il padre si unisce con la figlia, il figlio con la madre e la sorella col fratello; i parenti più intimi si uccidono tra di loro, e non c'è legge che freni tutto questo.

I toni accesi dell'invettiva di Ermione⁴³ non vanno di pari passo con un'efficacia di contenuti: la controrisposta di Andromaca smonta l'opposizione νόμος/φύσις e dimostra in un certo modo che la vera greca è lei e la barbara Ermione⁴⁴. La superiorità di Andromaca si fonda su un migliore utilizzo degli strumenti retorici, ma è ultimamente minata dal fatto che la schiava non può negare fino in fondo la "spiacevolezza" causata a Ermione dalla relazione con Neottolemo. Ella oscilla quindi tra il tentativo di rasserenare Ermione circa la sua condizione di schiava inerme e impotente, e contemporaneamente l'accusa di essersi fatta odiare da Neottolemo e le dà una lezione sui corretti comportamenti della moglie virtuosa (Eur. *Andr.* 209–228)⁴⁵, non perdendo occasione di sottolineare la giovinezza di Ermione, fonte di immaturità e ingiustizia⁴⁶. È altresì vero che la maggior parte delle accuse di Ermione non sono soltanto smentite da Andromaca, ma anche dai fatti⁴⁷: se l'accusa ai barbari di

⁴³ Il «bold speech» di cui dà prova Ermione conferma la sua natura spartana, dal momento che le donne di Sparta erano note per essere più licenziose e indisciplinate nel loro modo di parlare rispetto a quelle ateniesi (McClure 1999: 164–165). Per Allan, invece, l'eccesso isterico della tirata anti-barbarica di Ermione «suggests a fundamental insecurity, which we might sympathize with if she were not now being so destructive» (Allan 2000: 99).

⁴⁴ Per delle analisi dettagliate della risposta di Andromaca cfr. *supra* p. 82, n. 26 e Kovacs 1980: 20–28; 1996: 41–47. L'opposizione tra Ermione e Andromaca è stata spesso letta come simbolo dello scontro tra valori spartani e valori greci/ateniesi (e.g. Méridier 1927: 99; Conacher 1967: 176–179; Allan 2000: 131, 136–137; Foley 2001: 101–104; Vester 2009: 299–305; Hall 2010: 254), in relazione all'intera lettura del dramma come un'opera politica antispartana (e.g. Kitto 1961).

⁴⁵ L'opposizione di Andromaca come modello di σοφία ed Ermione come caratterizzata dall'ἀμαθία è stata sottolineata da Boulter 1966: 54, seguita da Hesk 2000: 72.

⁴⁶ Eur. *Andr.* 184–185: κακόν γε θνητοῖς τὸ νέον ἐν τε τῷ νέῳ / τὸ μὴ δίκαιον ὅστις ἀνθρώπων ἔχει («la giovinezza è un male per gli uomini e lo è chi nella sua giovinezza non pratica la giustizia»); 192: εἶπ', ὦ νεῶνι, («dimmi, ragazza...»).

⁴⁷ «On the whole, Hermione's dismissal of the moral status of the entire barbarian world is ironically framed and is subverted by her own threat to violate a suppliant's

uccisione di parenti e incesto riguarda colpe che sicuramente sono state commesse anche da alcuni Greci, l'ironia maggiore si riscontra nella critica per cui Andromaca dorme con il figlio dell'assassino del marito, dal momento che Ermione fuggirà volontariamente con l'organizzatore dell'omicidio di Neottolema (Battezzato 1999–2000: 358, n. 62; Allan 2000: 131)⁴⁸.

Il sofisticato discorso di Andromaca è seguito da una sticomitia tra le due donne⁴⁹ che decreta la vittoria dell'agone da parte della schiava: tuttavia, la sua vittoria è del tutto parziale, poiché il suo destino rimane invariato⁵⁰. Ermione respinge infatti violentemente la supplica di Andromaca⁵¹ e con toni aspri le annuncia che le infliggerà presto una terribile morte, prima del ritorno di Neottolema. La scena si conclude quindi proprio con l'auspicio da parte di Andromaca di essere salvata dal figlio di Achille.

È importante notare che, tra le argomentazioni utilizzate da Andromaca in sua difesa, la schiava invita implicitamente Ermione a non ucciderla perché, così facendo, dimostrerebbe l'insaziabilità delle donne rispetto al sesso (Eur. *Andr.* 218–219: εἴτ' ἀπληστῖαν λέχους / πάσαις γυναιξὶ προστιθεῖσ' ἄν ἠύρεθης)⁵². L'origine di questa insaziabilità in Ermione viene

rights, her association of material abundance with freedom of speech and authority, Orestes' matricide and Neoptolemus' choice to have two women in his house. In the mouth of Hermione, and under the given circumstances, barbarism and its demeaning connotations seem to be employed as a rhetorical means for justifying, however unconvincingly, transgressive (Greek) patterns of behaviour» (Papadodima 2010: 21).

⁴⁸ Cfr. *infra* pp. 107–121. Peraltro, la sottolineatura di Ermione per cui i parenti uccidono i parenti (vv. 175–176) non è incarnata meglio da altri se non da Oreste (McClure 1999: 175; Allan 2000: 130).

⁴⁹ Eur. *Andr.* 234–272.

⁵⁰ Ermione non ha mai realmente preso in considerazione l'idea di risparmiare Andromaca: il suo destino è già segnato prima dell'inizio dell'agone, così come lo è quello di Ippolito nell'agone tra lui e il padre Teseo nell'*Ippolito* (Lloyd 1992: 51).

⁵¹ Ermione è l'unico personaggio femminile che interpreta il ruolo del "cattivo" in una situazione di supplica (Skouroumouni Stavrinou 2014: 396: «normally it is male representatives of civic power that threaten altars and suppliants»).

⁵² L'espressione ἀπληστῖα λέχους indica letteralmente l'incapacità di essere riempiti o saziati dal letto (Mastrorade 2010: 276). Come mi ha fatto notare Ester Cerbo, l'espressione ricorda anche Eur. *Med.* 151, 435–438, su cui si veda ad esempio Gentili 1972.

altresì implicitamente identificata da Andromaca in una sorta di “tara ereditaria” causata da Elena:

μη τὴν τεκοῦσαν τῆι φιλανδρίαι, γύναι,
 ζῆτει παρελθεῖν τῶν κακῶν γὰρ μητέρων
 φεύγειν τρόπους χρὴ τέκν' ὅσοις ἔνεστι νοῦς (Eur. *Andr.* 229–231).
 Donna, non superare tua madre nel suo amore per gli uomini. Le figlie
 che hanno senno devono evitare i comportamenti delle madri cattive.

Questo sembra indicare che, a giudizio di Andromaca, il sentimento che noi catalogheremmo come gelosia sessuale è preminente nello spiegare le azioni di Ermione. L'ammonimento con cui Andromaca chiude il suo discorso rinfaccia a Ermione l'ingombrante e scomoda eredità materna⁵³. Il termine φιλανδρία indica sia l'amore per gli uomini che l'amore per il proprio marito: questa ambiguità mostra il tentativo di Andromaca di collegare l'eccessivo attaccamento di Ermione a Neottolemo con la licenziosità della madre Elena (Lloyd 2005: 121; Stevens 1971: 122)⁵⁴. Il legame ereditario tra Ermione ed Elena — ribadito successivamente da Peleo in dialogo con Menelao⁵⁵ — pesa indubbiamente sulla giovane regina: da una parte, ella ammette l'importanza primaria per le donne dell'amore⁵⁶; dall'altra, il trauma doloroso dovuto alle

⁵³ Friedrich (1953: 62) ha notato che l'opposizione tra Andromaca ed Ermione ricorda così quella tra Andromaca ed Elena nelle *Troiane*.

⁵⁴ Il termine φιλανδρία potrebbe anche suggerire che «Hermione has compensated for her mother's sexual licence by demanding too strict a form of monogamy from her husband» (Allan 2000: 100).

⁵⁵ Eur. *Andr.* 619–623: κάγω μὲν ἠῦδον τῶι γαμοῦντι μήτε σοι / κῆδος συνάψαι μήτε δόμασιν λαβεῖν / κακῆς γυναικὸς πῶλον· ἐκφέρουσι γὰρ / μητρῶι ὀνειδή («e io, a Neottolemo deciso a sposarsi, dissi di non contrarre un patto coniugale con te e non portare in casa la figlia di una donna cattiva: poiché [tali ragazze] portano dietro la vergogna della madre»). Alla fine del dramma Peleo attribuirà alle nozze di Ermione con Neottolemo la distruzione della casa reale (vv. 1186–1187), proprio come l'unione di Elena con Paride aveva portato alla rovina la casa troiana (Anderson 1997: 152–153).

⁵⁶ Eur. *Andr.* 240–241: Ἄν. οὐκ αὖ σιωπῆι Κύπριδος ἀλγήσεις πέρι; / Ἐρ. τί δ'; οὐ γυναιξὶ ταῦτα πρῶτα πανταχοῦ; («AN. Non soffrirai in silenzio per Cipride? ER. Perché? Non è questa la cosa più importante per le donne sotto ogni aspetto?») Nell'ammissione di Ermione dell'importanza della vita amorosa e sessuale Allan ha visto «an insecure young woman whose identity and self-worth are contingent upon reproductive success. As a result she is driven to murder by jealousy and fear» (Allan 2000: 183).

scandalose scelte materne emerge proprio nel dialogo tra lei e Andromaca, nel momento in cui la schiava le ricorda una delle tante colpe di Elena, causa della morte di Achille:

- Av. Ἐλένη νιν ὄλεσ', οὐκ ἐγώ, μήτηρ γε σή.
 Ep. ἦ καὶ πρόσω γὰρ τῶν ἐμῶν ψαύσεις κακῶν;
 Av. ἴδου σιωπῶ κάπιλάζυμαι στόμα. (Eur. *Andr.* 248–250).
 An. È stata tua madre Elena, non io, ad ucciderlo.
 Er. Continuerai ancora a toccare le mie disgrazie (con il tuo discorso)?
 An. No, vedi che sono zitta e tengo la bocca chiusa.

La reazione istintiva di Ermione tradisce un profondo disagio causato da quanto Elena ha compiuto⁵⁷ e la risposta di Andromaca rivela quasi un comprensivo rispetto del tasto dolente da lei toccato⁵⁸.

La dolosa unione di Elena con Paride viene ricordata dal coro subito dopo l'agone tra Ermione e Andromaca, in un'ode che presenta la competizione tra Era, Atena e Afrodite e il giudizio di Paride come ἀρχὴ κακῶν (Eur. *Andr.* 274–308)⁵⁹. Il tema della gelosia viene nuovamente associato a quello della contesa domestica: il racconto della scelta di Paride richiama l'importanza di Afrodite e della conseguente ἔρις tra Menelao e Paride per Elena⁶⁰, origine a sua volta di altri conflitti (Ferrari 1971: 216)⁶¹. L'attenzione di Ermione per la dea dell'amore⁶² e

⁵⁷ Per la Kyriakou la reazione di Ermione rivela che non è «totally mindless or even without some sort of morality» e contribuisce a dare «a small, almost redemptive, touch to Hermione's negative portrayal» (Kyriakou 1997: 15).

⁵⁸ Nonostante la difficile situazione in cui si trovi, la misura dell'auto-controllo di Andromaca è data dal verbo κάπιλάζυμαι, raro composto del verbo omerico λάζυμαι, che esprime «a strong grasp» (Allan 2000: 100, n. 43).

⁵⁹ Su questo motivo in Euripide cfr. e.g. Mastronarde 2010: 123–124.

⁶⁰ Per la proverbiale bellezza di Elena e le sue conseguenze cfr. Blondell 2013.

⁶¹ Wilson sottolinea che il giudizio di Paride e la guerra di Troia «are part of a sequence of *eris* leading to the domestic strife between Hermione (who takes after her mother) and Andromache» (Wilson 1979: 9–10). Per Sorum «Euripides creates three variations of the conflict over Helen: first, Menelaus contests Peleus' claim to Andromache with the woman herself; second, Menelaus contests Peleus' claim to Andromache with Peleus; and third, Orestes asserts his own claim to Hermione» (Sorum 1995: 382). Inoltre, la scelta di Paride sarebbe ribaltata da Neottolema nella sua preferenza per Andromaca contro la giovane, ricca e bella Ermione (Sorum 1995: 379).

⁶² Sottolineata da Andromaca e confermata da Ermione ai vv. 240–241: cfr. *supra* p. 88, n. 56.

la lotta sorta tra lei e Andromaca vengono quindi poste all'interno di questa storia più ampia (Allan 2000: 100). Nei rispettivi agoni con Menelao, Andromaca (Eur. *Andr.* 361–363) e Peleo (Eur. *Andr.* 601–613; 629–631) sottolineeranno la distruttiva incontinenza sessuale dei genitori di Ermione. Peraltro, lo stesso Menelao si dimostrerà conscio dell'importanza del matrimonio per una donna giustificando la sua venuta per aiutare Ermione affermando la gravità della perdita del letto coniugale per una donna: «qualsiasi altra sfortuna una donna possa soffrire è secondaria, ma se perde suo marito perde la vita»⁶³. L'accento posto sull'eredità familiare di Ermione spiegherebbe quindi — secondo alcuni — «Hermione's rampant sexuality» (Sanders 2014: 153) e la sua caratterizzazione come figura interessata a soddisfare il proprio *erôs* (Sanders 2014: 153)⁶⁴: il conflitto tra Ermione e Andromaca sarebbe da ricondurre alla «sexual jealousy» (Allan 2000: 167) e alla paura di non avere figli della spartana. Tuttavia, è corretto definire in questo modo la figura e la gelosia di Ermione? Se si considera la definizione di «sexual jealousy» fornita da Sanders — «I have an exclusive sexual/romantic attachment to someone, and do not want to lose him/her to a rival» (Sanders 2014: 46) — è inevitabile chiedersi se Ermione provi *erôs*⁶⁵ per Neottolemo: nel corso del dramma la parola non compare mai, né altri suoi sinonimi (Nápoli 1999: 59–60; Sanders 2014: 151). Nondimeno, si è appena visto come Andromaca accusi Ermione di φιλανδρία e riesca a farle

⁶³ Eur. *Andr.* 370–373: κἀγὼ θυγατρί (μεγάλα γὰρ κρίνω τάδε, / λέχους στέρεσθαι) σύμμαχος καθίσταμαι. / τὰ μὲν γὰρ ἄλλα δεῦτερ' ἂν πάσχη γυνή, / ἄνδρος δ' ἁμαρτάνουζ' ἁμαρτάνει βίου.

⁶⁴ Per Garzya il «problema erotico sessuale» è ciò che affligge principalmente Ermione e costituisce «la nota dominante di tutto il dramma» (Garzya 1951: 125). Inoltre, nell'ereditare dalla madre la mancanza di «sexual restraint» Ermione sarebbe simile a Fedra, ponendosi contemporaneamente come sua inversione e complemento: «although properly directed toward her husband, Hermione's desire ultimately undermines her marriage, as well as her husband's oikos, by its very excessiveness» (McClure 1999: 162). *Contra* Kyriakou, per cui mentre Elena dà prova di incontinenza sessuale, Ermione «does not show any proclivity to lust» ed è colpevole di pusillanimità e tradimento (Kyriakou 1997: 14).

⁶⁵ Per un'introduzione al concetto di *erôs* nel mondo antico si rinvia a Sanders *et al.* 2013.

ammettere il primato da lei conferito a Cipride⁶⁶. Dalle vicende del dramma si evince che Ermione è senz'altro interessata a una relazione sessuale con Neottolema — relazione che deve essere esclusiva e che non ammette rivali (Andromaca). Al tempo stesso, sia nella sua prima entrata in scena che nel dialogo con Andromaca, Ermione sembra più interessata a difendere il proprio *status* sociale conferitole dal marito, che alla persona di Neottolema in sé⁶⁷. Si potrebbe quindi affermare con Sanders che «Hermione's *erôs* and self-interest go hand in hand: she could feel *erôs* for Neoptolemos (without being 'in love' with him in the modern sense) because sex with him would give her what she most wanted. Sex is both an end in itself, and also a means to, and a measure of, other things (here status, worth)» (Sanders 2014: 152, n. 81). Emblematico in proposito è il paragone che si potrebbe instaurare tra lei e altre due eroine gelose del teatro greco: Medea e Deianira⁶⁸. Tutte e tre queste figure arrivano a concepire di uccidere a causa di un uomo: tuttavia, Medea e Deianira — oltre che a farlo realmente — danno prova di sentire un *erôs* profondo per questi uomini, così da esserne guidate nelle loro azioni⁶⁹. Nel caso di Ermione, invece, come si è già accennato in precedenza⁷⁰, questa figura euripidea sembra affetta da un desiderio di soddisfazione sessuale misto a

⁶⁶ Cfr. *supra* p. 88, n. 56.

⁶⁷ Per Kyriakou (1997: 14, n. 15) Ermione è più interessata a difendere il proprio *status* sociale che all'*affair* tra Andromaca e Neottolema; con toni analoghi si esprime Rabinowitz 1984: 115.

⁶⁸ Il confronto tra Ermione e queste due eroine è stato posto da Kyriakou 1997: 15; Sanders 2014: 154.

⁶⁹ Si pensi soltanto al celebre agone tra Medea e Giasone (Eur. *Med.* 446–626) o al suicidio di Deianira (Soph. *Trach.* 899–926). Deianira dichiara di essere governata dall'*erôs* in Soph. *Trach.* 443–444. L'*erôs* di Medea per Giasone è sottolineato in Eur. *Med.* 8, 152, 228. La centralità dell'*erôs* in Medea e Deianira è stata opportunamente sostenuta da critici come Sanders (2014: 130–148), Thumiger (2013), Sissa (2017 [2015]: 3–20) e Cairns (per cui l'enfasi di Medea sul sesso contribuirebbe, insieme al fatto che Giasone, il coro e Medea stessa affermino che lei agisce su impulso di una «sexual passion», a dimostrare che «Euripides' Medea does not subvert Athenian male stereotypes», bensì li rivela — Cairns 2014: 137), ma negata da altri (e.g. Ruffell 2014: 79). C'è poi chi, pur individuando altri temi centrali nei drammi di cui le due eroine sono protagoniste, non ha negato la centralità dell'aspetto erotico (per Medea, cfr. e.g. Gentili 1984).

⁷⁰ Cfr. *supra* pp. 80–81.

invidia e gelosia correlate *in primis* ai propri interessi e tali per cui ciò che la disturba e muove realmente non è il rischio di perdere la figura amata quanto il rischio di perdere lo *status* che deriva dal matrimonio.

3.3. Dal suicidio alla fuga

Il particolare tipo di *erôs* provato da Ermione per Neottolemo e la natura della sua gelosia possono comprendersi meglio nella seconda parte del dramma, che, dopo il salvataggio di Andromaca da parte di Peleo e il terzo stasimo del coro, si apre con un sorprendente intervento della nutrice di Ermione: di fronte al fallimento del proprio piano omicida e all'abbandono subito da parte di Menelao, Ermione, sola e spaventata per la reazione che — si immagina — potrà avere Neottolemo una volta scoperto quanto ha compiuto, sta cercando di uccidersi e a stento è trattenuta dai suoi servi:

ὃ φίλταται γυναῖκες, ὡς κακὸν κακῶι
 διάδοχον ἐν τῆιδ' ἡμέραι πορσύνεται.
 δέσποινα γὰρ κατ' οἶκον, Ἑρμιόνην λέγω,
 πατρός τ' ἐρημωθεῖσα συννοίαι θ' ἅμα 805
 οἶον δέδρακεν ἔργον, Ἀνδρομάχην κτανεῖν
 καὶ παῖδα βουλευσασα, κατθανεῖν θέλει,
 πόσιν τρέμουσα, μὴ ἀντὶ τῶν δεδραμένων
 ἐκ τῶνδ' ἀτίμως δωμάτων ἀποσταλῆι
 [ἢ κατθάνηι κτείνουσα τοὺς οὐ χρῆ κτανεῖν]. 810
 μόλις δέ νιν θέλουσαν ἀρτῆσαι δέρην
 εἴργουσι φύλακες δμῶες ἐκ τε δεξιᾶς
 ξίφη καθαπαύζουσιν ἐξαιρούμενοι.
 οὕτω μεταλγεῖ⁷¹ καὶ τὰ πρὶν δεδραμένα 815
 ἐγνώκε πράξασ' οὐ καλῶς. ἐγὼ μὲν οὖν
 δέσποιναν εἴργουσ' ἀγχόνης κάμνω, φίλαι·
 ὑμεῖς δὲ βᾶσαι τῶνδε δωμάτων ἔσω
 θανάτον νιν ἐκλύσασθε· τῶν γὰρ ἠθάδων
 φίλων νέοι μολόντες εὐπιθέστεροι. (Eur. *Andr.* 802–819).

⁷¹ μεταλγεῖ ⁷⁰Σ^v et ⁷¹Σ^{hb}, sicut conii. Nauck: μέγ' ἄλγεῖ codd.: cf. Med. 291.

Diggle specifica altrove che il ms V possiede sopra il verso 314 la seguente dicitura: γρ. μεταλγεῖ, ἀντὶ τοῦ μετανοήσασα λυπεῖται (Diggle 1994b: 210–211).

Carissime donne, come un male oggi ne segue subito a un altro! La padrona in casa, intendo Ermione, abbandonata dal padre si è resa conto di quale azione ha compiuto quando ha pianificato l'uccisione di Andromaca e suo figlio; vuole uccidersi, poiché teme lo sposo, che la cacci di casa con disonore per quanto ha compiuto [o la uccida per aver provato a uccidere chi non doveva]. A mala pena i servi che la sorvegliano riescono a trattenerla dall'impiccarsi e le tolgono la spada, strappandogliela di mano. Fino a questo punto lei si duole per quanto ha compiuto e riconosce di aver agito male. Io, care, sono sfinita nel cercare di trattenerla la padrona dall'uccidersi. Entrate in casa voi e salvatela dalla morte; i nuovi amici sono più convincenti che quelli familiari.

L'intervento della nutrice — un evento completamente inatteso all'interno della tragedia — apre uno dei momenti del dramma che hanno suscitato più dibattito nella critica, divisa nell'interpretazione dell'inaspettato comportamento di Ermione, che subito dopo entra in scena e dialoga con la nutrice. Secondo alcuni, il tentato suicidio di Ermione sarebbe segno di un cambiamento interiore dell'eroina, pentita per il male compiuto⁷²; secondo altri, non ci sarebbe alcun rimorso o pentimento da parte di Ermione⁷³; altri ancora non hanno escluso il rimorso di Ermione⁷⁴, sottolineando però anche la sua paura per una possibile imminente rappresaglia da parte di Neottolema⁷⁵.

Prima di analizzare la scena nella sua interezza, è bene notare che le parole appena citate della nutrice pongono già le basi delle varie divergenze interpretative. La nutrice ci informa essenzialmente di ciò: Ermione è consapevole della gravità di quanto ha compiuto cercando di uccidere Andromaca e suo figlio, e ha paura che Neottolema la scacci di casa punendola per

⁷² Verrall 1905: 36–37; Pagani 1968: 205–206; Burnett 1971: 144–145; Ferrari 1971: 227; Di Benedetto 1994: 197; Lloyd (2005: 153, parla di *regret* da parte di Ermione); Morenilla Talens 2013: 159; Storey 2017: 131.

⁷³ Johnson 1955: 12; Aldrich 1961: 46; Albini 1974: 91, Méridier 1927 ad Eur. *Andr.* 849; Kamerbeek 1943: 60–61; Stevens 1971: 192–193; Valk 1985: 84; Cairns 1993: 304–305; McClure 1999: 193; Papadimitropoulos 2006: 151; Fulkerson 2013: 80–93; des Bouvrie 2018: 123.

⁷⁴ Hall 2010: 132.

⁷⁵ Kovacs 1980: 71–72; Sorum 1995: 381; Allan 2000: 104–106; Morenilla Talens 2006: 692.

questo. Disperata, Ermione ha tentato più volte di uccidersi ed è stata fermata dai servi e dalla stessa nutrice. Spiazzata di fronte al comportamento della padrona, la nutrice cerca quindi di spiegare a sé e al pubblico quanto sta accadendo, utilizzando — *inter alia* — due termini che possono essere ricondotti all’area semantica del rimorso: *συννοία* (v. 805) e *μεταλγεῖ* (v. 814).

Σύννοια ha una vasta gamma di accezioni, che vanno dalla riflessione al pensiero ansioso, fino — secondo alcuni — al rimorso (LSJ II)⁷⁶. Willink (1986: 150) ha sottolineato come i composti con *συν-* fossero utilizzati «for inward mental activity [...] almost necessarily with an emotional component ([Pl.] *def.* 415E *σύννοια*: *διάνοια μετὰ λύπης ἄνευ λόγου*)»⁷⁷. Questa molteplicità di significati era già chiara negli scoli al verso dell’*Andromaca*: uno scolio glossa il termine *συννοία* con *μετανοία συνειδήσει φροντίδι λύπη*; un altro scolio preferisce invece spiegare questo lemma con un sostantivo “neutro” quale *ἐπιλογισμῶ* (ed. Schwartz 1891: 302.19–21).

Con una vaghezza che sembra significativa, in questo contesto il termine potrebbe quindi indicare tanto un rimorso sentito da parte di Ermione quanto un suo “semplice” turbamento (Fulkerson 2013: 87)⁷⁸.

Gli altri versi che hanno dato adito all’ipotesi del pentimento sono gli 814–815, che ci informano della consapevolezza di Ermione di aver agito male (v. 815: *ἔγνωκε*) e del suo dolore per questo (v. 814: *μεταλγεῖ*). In aggiunta all’*Andromaca*, il verbo *μεταλγέω* ricorre soltanto in un altro caso, in un passo

⁷⁶ *Contra* Stevens 1971: 191–192.

⁷⁷ Secondo la Fulkerson in questo turbamento emotivo non sarebbe però compresa «the backward-reflectiveness that is characteristic of remorse» (Fulkerson 2013: 34, n. 105).

⁷⁸ A conferma di questa polivalenza la Fulkerson cita due interpretazioni opposte del termine nel passo euripideo: Class (1964: 100), per cui «the *sunnoia* of Euripides’ *Andromache* (c.425) marks the real start of ‘Gewissen’ in antiquity (cf. Stebler 1971: 83–4 and below, pp. 86–7). Rodgers (1969: 243, 251–2) focuses on that passage as well, and sees no presence of a ‘moral sense’» (Fulkerson 2013: 35, n. 109). Lloyd (2005: 153) ritiene che Euripide lasci volutamente in questa scena un velo di opacità e ambiguità intorno alla figura di Ermione.

delle *Supplici* di Eschilo (vv. 405–406)⁷⁹. Le due lezioni sono incerte e i loro contesti di occorrenza problematici: dal momento che *αλγέω* significa provare dolore, *μεταλγέω* potrebbe afferrare al campo semantico del rimorso⁸⁰; di certo, la proposizione *μετά* fa presupporre una sofferenza che sopraggiunge *dopo* (Fulkerson 2013: 35)⁸¹.

Nella polivalenza di *σύννοια* e *μεταλγέω* c'è chi ha visto un tentativo della nutrice di creare «a positive impression without having to commit herself to the proposition that Hermione is actually remorseful» (Cairns 1993: 305). Tuttavia, sembra più logico pensare che la stessa nutrice, basita e sconvolta per il comportamento della padrona, stia semplicemente cercando di coglierne il senso e definire quanto sta avvenendo sotto i propri occhi⁸², formulando un'ipotesi correlata ai sentimenti che in un certo modo la “coscienza comune” si aspetterebbe agitare Ermione⁸³.

In ogni caso, pochi critici hanno posto sufficiente attenzione all'esistenza di una distinzione tra il racconto della nutrice su Ermione e quanto Ermione stessa dice di sé⁸⁴: una volta entrata

⁷⁹ Aesch. *Supp.* 405–406: τί τῶνδ' ἐξ ἴσου ῥεπομένων μεταλγῆς τὸ δίκαιον ἔρξαι; («Dal momento che queste cose sono ben bilanciate, perché temi di operare il giusto?»)

⁸⁰ LSJ s.v.: «feel remorse at, rue». In relazione al passo dell'*Andromaca* si rinvia al contributo di Fulkerson per la difesa della possibilità di trattare dei concetti di pentimento e rimorso nella tragedia attica, negata invece da Stevens e Kovacs *ad loc.* (Fulkerson 2013: 87, n. 3).

⁸¹ Johansen e Whittle (1980: 323) traducono «feel pain afterwards» e rinviano in parallelo ai verbi *μετακλαίειν* e *μεταστένειν*.

⁸² Secondo Lloyd la nutrice non ha altra funzione se non quella di descrivere e rispondere al comportamento di Ermione, e sarebbe senza senso per lei «mislead the audience about it» (Lloyd 2005: 154).

⁸³ È altresì vero che la problematica interpretazione del racconto della nutrice — nonché dell'intera scena — è ulteriormente complicata dal fatto che i critici cercano di spiegare i sentimenti di Ermione con termini delle lingue moderne che già di per sé sono caratterizzati da una complessa semanticità — *e.g.* rimorso, rimpianto, pentimento. Soltanto Fulkerson di recente ha cercato di definire questi concetti: a suo avviso «regret is the large category of emotion to which the more limited emotions of remorse and repentance belong. It is a wish that something about the world was different [...] regret does not have to include an assessment of evil, whereas remorse does—one can regret not killing an enemy but not, I think, feel remorse about it» (Fulkerson 2013: 23).

⁸⁴ Allan (2000: 105) sottolinea come sia la nutrice a interpretare per noi il comportamento di Ermione; Fulkerson (2013: 90), invece, come sia la nutrice ad usare il termine *μεταλγῆ* in modo simile alla nostra nozione di rimorso.

in scena, ella dimostra di aver compreso la gravità di quanto ha compiuto e afferma più volte che la sua reale preoccupazione sono le conseguenze del torto fatto a Neottolemo. Il suo ingresso è preceduto da un breve ma deciso giudizio del coro, che, dopo la nutrice, ribadisce che la sventurata piange per aver commesso atti scellerati e desidera la morte:

Xo.	καὶ μὴν ἐν οἴκοις προσπόλων ἀκούομεν βοῆν ἐφ' οἷσιν ἤλθεσ ἀγγέλλουσα σύ. δειξείν δ' ἔοικεν ἢ τάλαιν' ὅσον στένει πράξασα δεινά· δωμάτων γὰρ ἐκπερᾶι φεύγουσα χεῖρας προσπόλων πόθωι θανεῖν.	820
Er.	ἰὼ μοί μοι· σπάραγμα κόμας ὀνύχων τε δαῖ' ἀμύγματα θήσομαι.	[στρ. α 826
Tr.	ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν κατακιῆ;	
Er.	αἰἰ' αἰἰ'· ἔρρ' αἰθέριον πλοκαμῶν ἐ- μῶν ἄπο, λεπτόμιτον φάρος.	[ἀντ. α 830
Tr.	τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησον πέπλους.	
Er.	τί δὲ στέρνα δεῖ καλύπτειν πέπλοις; δῆλα καὶ ἀμφιφανῆ καὶ ἄκρυπτα δε- δράκαμεν πόσιν. (Eur. <i>Andr.</i> 820–835).	[στρ. β

Coro Sentiamo che in casa i servi gridano, in corrispondenza a quanto tu ci sei venuta ad annunciare. Sembra che l'infelice mostrerà quanto geme per le azioni terribili che ha compiuto: viene fuori dalla casa scappando dalle mani dei servi e desiderando la morte.

Er. Ahimé ahimé! Mi strapperò i capelli e farò graffi terribili con le unghie.

Nut. Figlia, che cosa farai? Vuoi sfigurarti?

Er. Ahì, Ahì! Al vento, via dal mio capo questo velo sottile.

Nut. Figlia, copriti il petto, allaccia la veste.

Er. A che pro dovrei coprimi il petto con la veste? Ciò che ho compiuto contro mio marito è chiaro, manifesto ed evidente.

Il confronto tra Ermione e la nutrice è un amebeo lirico–epirrematico: questa tipologia di dialogo divide l'intero dramma in tre parti ed evidenzia il meccanismo di ἀμηχανία/σωτηρία che lo sottende (Cerbo 2008: 167; Storey 2017: 128–129)⁸⁵. Ciascuna delle tre sezioni dell'opera si apre infatti con un

⁸⁵ Sul problema della struttura e dell'unità del dramma cfr. *supra* p. 55, n. 3.

amebeo lirico–epirrematico nel quale un personaggio in pericolo comunica a qualcun altro la sua disperazione — Andromaca a Menelao (vv. 501–544), Ermione alla nutrice (vv. 825–865), Peleo al coro (vv. 1173–1225) —, per poi essere salvato da un ulteriore personaggio. È chiaro che — come è stato sottolineato da molti critici — la scena di Ermione con la nutrice si pone in particolare contrasto con quella di Andromaca con Menelao⁸⁶, ove la schiava, prima dell'intervento in suo soccorso di Peleo, aveva supplicato invano il re spartano di risparmiare la vita a lei e al proprio figlio. Con la scena di “isteria” di Ermione Euripide sembra aver costruito una «self-refuting perversion» della scena di Andromaca con Menelao (Allan 2000: 70): mentre la schiava troiana si doleva di una circostanza di reale pericolo da lei non ricercata, Ermione si lamenta con la nutrice di una situazione in cui lei stessa si è posta; Andromaca era costretta a morire, Ermione lo desidera (Cerbo 2008: 173; Chong–Gossard 2008: 91).

Lo stato di sconvolgimento di Ermione viene espresso da un punto di vista metrico, linguistico, e gestuale⁸⁷. La complessa struttura metrica dell'amebeo, articolato secondo una *schesis* epodica del canto⁸⁸, riflette con efficacia la progressiva agitazione di Ermione (Cerbo 2008: 173; Morenilla Talens 2006: 693). L'eroina spartana si strappa i capelli, si graffia, getta via il velo⁸⁹ dal capo e arriva persino a denudarsi: l'eroina rifunziona-

⁸⁶ Allan (2000: 69, n. 112) ha sottolineato anche l'opposizione tra la reazione di Ermione e la giustificata disperazione di Peleo alla notizia della morte di Neottolema (vv. 1173–1225), citando in proposito una reminiscenza verbale tra il v. 826 (σπαράγμα κόμας) e il v. 1209 (οὐ σπαράξομαι κόμαν).

⁸⁷ Un'ottima analisi è presente in Cerbo 2008: 172–175. La studiosa sottolinea, *inter alia*, come Euripide utilizzi anche in altre tragedie il modulo (altresi presente in Aesch. *PV* 561ss.) dell'entrata in scena di un personaggio sconvolto e con scarso autocontrollo: cfr. Cassandra (Eur. *Tro.* 308ss.), Agave (Eur. *Bacch.* 1168). Si noti infine che l'uscita di casa da parte di Ermione è già segno di un comportamento inusuale, considerata la tradizione greca per cui le mogli rispettabili rimanevano all'interno delle proprie dimore (Mastrorarde 2010: 252).

⁸⁸ L'alternanza tra metri lirici e trimetri giambici ricorre anche in altre tragedie di Euripide, elencate in Mastrorarde 1994: 173.

⁸⁹ Sul significato del termine φάρος come “velo” si veda la discussione presente in Finglass 2009: 275–276. Più in generale, sull'uso del velo da parte delle donne greche

lizza in direzione patetica elementi e gesti tipici del contesto rituale della lamentazione funebre, analogamente ad altri personaggi⁹⁰ protagonisti di scene di profonda disperazione (Medda 1997: 410; Cerbo 2008: 173). In particolare, due di questi gesti — la perdita del velo e il denudamento — accostano l'eroina a due figure femminili strettamente connesse alla sua esistenza: Andromaca ed Elena.

Nel XXII libro dell'*Iliade*, non appena Andromaca scorge il corpo esanime di Ettore trascinato intorno alle mura di Troia dal carro di Achille, ha un mancamento e perde il velo che le era stato donato per le sue nozze da Afrodite⁹¹. Il significato della morte di Ettore per Andromaca è emblematicamente espresso da questa caduta del velo, simbolo della loro unione coniugale (Griffin 1980: 2, 121; Richardson 1993: 157; Karanika 2014: 83): Andromaca ora è sola e pronta a diventare una preda di guerra. Il valore simbolico dell'episodio omerico viene richiamato da Euripide nell'*Andromaca* proprio dall'omonima eroina all'inizio del dramma: durante il suo lamento in distici elegiaci⁹², Andromaca ricorda la caduta di Troia avvenuta a causa delle sciagurate nozze tra Elena e Paride, la morte di

si rinvia a Llewellyn-Jones 2003 e alla bibliografia citata da Viscardi 2013–2014: 78, n. 2.

⁹⁰ Si veda ad esempio quanto compiono Fedra nell'*Ippolito* (242–246) e Antigone nel finale delle *Fenicie* (1485–1538).

⁹¹ Hom. *Il.* 22.469–472: ἄμπυκα κεκρύφαλον τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμη / κρήδεμνον θ', ὃ ῥά οἱ δῶκε χρυσῆ Ἀφροδίτῃ / ἤματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἐκτωρ / ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα (fece cadere dal capo «il diadema, la rete, il cordone intrecciato / e il velo che le donò l'aurea Afrodite / nel giorno in cui Ettore elmo lucente la portò via / dalla casa di Eezione, quando offrì doni infiniti»). Il racconto delle nozze di Ettore e Andromaca è oggetto del fr. 44 V. di Saffo. Sul significato di κρήδεμνον come velo cfr. Llewellyn-Jones 2003: 28–30. Secondo Nagler, invece, nel lessico epico il termine indica tanto il copricapo femminile quanto le merlature di una città murata (Nagler 1974: 10–11; 44–60) — in termini simbolici, inviolabilità in entrambi i casi —, per cui si potrebbe affermare che Omero, sfruttando la duplice accezione del termine, metta visivamente in scena l'imminente graduale distruzione delle mura di Troia: come il velo di Andromaca cade a terra, così anche le mura della città cadranno (Tsagalis 2012).

⁹² La monodia di Andromaca è un *unicum* in tutto il teatro greco ed è stata oggetto di studi specifici: per la sua analisi si rinvia a Page 1936; Stevens 1971: 108–110; Allan 2000: 55–57, 175–177; Volpe Cacciatore 2003: 45–47; Lloyd 2005: 113–115; Dué 2006: 155–162; Nagy 2009: 349–353; Budelmann, Power 2013.

Ettore e la sua conseguente schiavitù. Mentre Elena fu condotta in corteo nuziale dalla Grecia a Troia, Andromaca fu portata via dalla sua camera nuziale e trascinata sulle navi che la trasportarono, schiava, in Grecia (Seaford 1987: 129–130; Dué 2006: 157):

αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμεν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης,
 δουλοσόναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάραι (Eur. *Andr.* 109–110).
 Io stessa fui portata dal talamo alle sponde del mare, avvolgendomi il
 capo con la corona della schiavitù.

Andromaca dipinge la sua resa in schiavitù come un «perverted bridal journey» (Seaford 1987: 130)⁹³: anziché con il velo nuziale, il suo capo è stato cinto dall'odiosa schiavitù⁹⁴. Il lamento di Andromaca passa poi a descrivere la sua attuale persecutrice, Ermione, domandandosi se valga la pena per lei continuare a vivere⁹⁵. Il passaggio analogico madre–figlia è quindi forte: prima Elena, poi Ermione sono state per lei fonte di dolore (Allan 2000: 177). Peraltro, il parallelo con la scena omerica sembra costituire un'ulteriore dimostrazione da parte di Euripide della differenza abissale che separa Ermione e Andromaca (Castellaneta 2012: 63, n. 8; Skouroumouni Stavrinou 2016: 15): alla luce di questi versi risultano ancor più significativi il primo ingresso in scena di Ermione, in cui l'eroina dichiara di avere il capo adorno di un diadema d'oro⁹⁶, e la sua

⁹³ Seaford (1987: 130) sottolinea come la medesima idea venga espressa in maniera simile da Andromaca anche nelle *Troiane*.

⁹⁴ La ripresa del passo iliadico indica la consapevolezza dell'Andromaca euripidea della portata della sua perdita e della gravità della sua condizione: «the servitude which shrouds her head is like an invisible covering, the only 'veil' Andromakhe has a right to wear» (Llewellyn–Jones 2003: 131).

⁹⁵ Eur. *Andr.* 113–116: ὅμοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὀρᾶσθαι / Ἐρμιόνας δούλαν; ἄς ὑπο τειρομένα / πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα / τάκομαι ὡς πετρίνα πιδάκοεσσα λιβάς («io, sventurata, perché dovrei vivere ancora come schiava di Ermione? oppressa da lei, gettando supplice le mie braccia intorno a questo altare della dea, mi scioglio in lacrime come una goccia che stilla da una sorgente rocciosa»). Tutto il tono del lamento di Andromaca amplia la sensazione di passività da lei esposta nei primi versi del dramma: «she is careful to say that none of the events were of her making; she suffers through the insensitivity and cruelty of others» (Muich 2010: 149).

⁹⁶ Cfr. *supra* p. 82.

decisione di privarsi del velo nella scena di disperazione e sfogo con la nutrice. Analogamente a Omero, anche in Euripide il velo si carica di una valenza simbolica e diviene segno del contrasto tra Andromaca ed Ermione: viene perso da entrambe, ma da Andromaca involontariamente, da Ermione per scelta. Mentre Andromaca è costretta dalle circostanze a perdere la propria identità di sposa e a indossare il nuovo — e ben più pesante — velo della schiavitù, Ermione si svela volontariamente — e volontariamente abbandonerà il legittimo consorte⁹⁷.

Il contrasto tra Ermione e Andromaca appare evidente anche nella decisione di Ermione di scoprirsi il petto: da semi-nuda Ermione simboleggia in un certo modo l'erotismo di una concubina⁹⁸, mentre Andromaca rimane invariabilmente associata ai doveri di moglie e madre (Allan 2000: 187). La perdita delle vesti, sorta di “correlativo oggettivo” della natura spartana di Ermione, è anche uno dei segni più efficaci del totale ribaltamento dell'immagine che lei stessa aveva fornito di sé durante la sua prima entrata sulla scena⁹⁹: l'altera e ricca principessa spartana è ormai lontana¹⁰⁰.

Peraltro, il gesto di Ermione di denudamento del seno la accosta ad altre figure femminili tragiche che compiono questo gesto in stato di sconforto e di supplica¹⁰¹, per quanto soltanto

⁹⁷ Cfr. *infra* pp. 117–121.

⁹⁸ Anche la perdita del velo può avere delle implicazioni erotiche, così come per Fedra nell'*Ippolito* (McClure 1999: 125–126). Nondimeno, nel similare dialogo che si svolge tra Fedra e la nutrice, diversamente da Ermione, la regina riconosce la sua mancanza di pudore e avverte il bisogno di ricoprirsì il capo (Eur. *Hipp.* 239–249 — Morenilla Talens 2006: 690).

⁹⁹ Cfr. *supra* p. 82.

¹⁰⁰ Skouroumouni Stavrinou (2016: 9–10) ha suggerito un interessante parallelo tra Ermione e la figura di Atossa nei *Persiani* di Eschilo: mentre nella sua prima entrata in scena (v. 150) la regina persiana fa sfoggio di orgoglio e ricchezza, nella sua seconda entrata — a seguito del cambiamento di circostanze e alla morte di Dario — si rivela debole e rattristata per le sciagure subite (vv. 598–622).

¹⁰¹ Soph. *Trach.* 924–926; Eur. *El.* 1206–1209; *Hec.* 557–562; *Or.* 526–529, 839–843; *Phoen.* 1567–1569. L'archetipo dell'immagine — sul cui utilizzo si rinvia *e.g.* a Castellaneta 2013 — risale al xxii libro dell'*Iliade*, dove Ecuba supplica a seno nudo Ettore di non mettere a rischio la sua vita (*Il.* 22.79–89). Peraltro, è curioso notare che poco dopo — come gesto di disperazione per la morte di Ettore — la stessa Ecuba si svelerà anche il capo (*Il.* 22.406).

un'altra eroina — Clitemestra nelle *Coefore* di Eschilo (896–898) — lo compia in prima persona sulla scena (Skouroumouni Stavrinou 2016: 13)¹⁰². È altresì vero che il denudamento del seno da parte di Ermione rinvia *in primis* a quanto compiuto dalla madre Elena¹⁰³: nell'agone tra loro svoltosi precedentemente (Eur. *Andr.* 577–746), Peleo aveva ricordato, tra i capi di accusa lanciati contro Menelao, l'episodio per cui Elena si era scoperta il seno e aveva così persuaso il re spartano a perdonarla e desistere dai suoi propositi di vendetta contro di lei¹⁰⁴. Si è già avuto modo di notare come il rapporto analogico tra Ermione e la madre Elena fosse già stato stabilito nella prima parte della tragedia¹⁰⁵: in questo caso, la similarità con la madre appare di particolare rilievo, poiché il gesto di Elena unisce con successo la richiesta di pietà con la «carica erotica del denudamento», ottenendo salva la vita e rinnovando la propria unione coniugale (Castellaneta 2013: 102). Se a questo punto del dramma il gesto di Ermione sembra in realtà soltanto un

¹⁰² Sia nell'*Andromaca* che nelle *Coefore*, considerato anche che i personaggi femminili erano interpretati da attori maschi, è comunque improbabile che il denudamento fosse realmente compiuto sulla scena (Stevens 1971: 195; Taplin 2003: 61).

¹⁰³ Nonché alle “spudorate” ragazze spartane, secondo la descrizione che ne fornisce Peleo nella stessa *Andromaca* (vv. 595–601 — Kovacs 1980: 72). Secondo Chong-Gossard, invece, Ermione si sente così esposta in senso metaforico (i.e. rispetto alla possibile vendetta di Neottolema) che non ha remore ad esporsi realmente fisicamente (Chong-Gossard 2003: 224 = 2008: 83).

¹⁰⁴ Eur. *Andr.* 629–631: ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος / φίλημ' ἐδέξω, προδότην αἰκάλλων κύνα, / ἥσσων πεφυκὼς Κύπριδος, ὃ κάκιστε σὺ («ma, non appena hai visto il seno [di tua moglie Elena], gettando la spada ti sei fatto baciare, strusciandoti addosso a quella cagna traditrice, sottomettendoti a Cipride, vile che sei»). La stessa vicenda verrà citata come battuta in Ar. *Lys.* 155–156, dove Lampitò immagina che gli spartani rinunceranno alla guerra perché sedotti — come Menelao — dalle lusinghe delle proprie consorti. Secondo lo scolio al passo aristofaneo (Hangard 1996: 12), l'episodio era raccontato nella *Piccola Iliade* e in *Ibico*: ὁ γ' ὄν Μενέλαος Γ: ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ ΡΓΒα. τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσκης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι Γ. καὶ Εὐριπίδης: («è Menelao; la storia si trova presso Ibico; Lesche di Pirra racconta le stesse cose nella *Piccola Iliade*; e anche Euripide»). Nondimeno, alcuni studiosi hanno ritenuto dubbia questa attribuzione e considerato Euripide (proprio nel passo dell'*Andromaca*) l'inventore dell'aneddoto (Castellaneta 2013: 92).

¹⁰⁵ Cfr. *supra* pp. 88–91.

gesto di disperazione e non di supplica di salvezza, la sua portata potrà cogliersi pienamente all'ingresso in scena di Oreste¹⁰⁶.

Si noti che, nel rifiutarsi di ricoprirsi il seno, Ermione fornisce il motivo della sua agitazione: ho agito male contro il mio sposo e ho paura di quanto potrà farmi — uccidermi?¹⁰⁷ La nutrice ribatte quindi chiedendole se stia soffrendo per il male da lei tramato contro Andromaca e la risposta di Ermione è ulteriormente significativa:

- Τρ. ἀλγεῖς φόνον ῥάψασα συγγάμωι σέθεν;
 Ερ. κατὰ μὲν οὖν τόλμας στένω δαΐας, [ἀντ. β
 ἄν ῥέξ' ἄ κατάρατος ἐγὼ κατάρατος ἀνθρώποις.
- Τρ. συγγνώσεται σοι τήνδ' ἁμαρτίαν πόσις. 840
 Ερ. τί μοι ξίφος ἐκ χερὸς ἠγρεύσω;
 ἀπόδος, ὦ φίλος, ἀπόδος, ἴν' ἀνταίαν
 ἐρείσω πλαγάν· τί με βρόχων εἵργεις;
- Τρ. ἀλλ' εἴ σ' ἀφείην μὴ φρονοῦσαν, ὡς θάνης; 845
 Ερ. οἴμοι πότμου.
 ποῦ μοι πυρὸς φίλα φλόξ;
 ποῦ δ' ἐκ πέτρας ἀερθῶ,
 <ἦ> κατὰ πόντον ἢ καθ' ὕλαν ὀρέων,
 ἵνα θανοῦσα νερτέροισιν μέλω; (Eur. *Andr.* 836–850)¹⁰⁸.
- Nut. Soffri perché hai tramato la morte della donna che condivideva il tuo sposo?
 Er. Mi lamento per il mio ardire distruttivo, che ho messo in atto io maledetta, maledetta tra gli uomini.
 Nut. Il tuo sposo ti perdonerà questo errore.
 Er. Perché mi togli la spada dalla mano? Ridammela, cara, ridammela, affinché io possa darmi un colpo mortale. Perché mi tieni lontana dai lacci?

¹⁰⁶ Cfr. *infra* pp. 107 ss. Secondo Papadimitropoulos (2006: 152), nello scoprirsi il seno Ermione si ricorda del medesimo gesto compiuto dalla madre «in analogous precarious position», e questo dovrebbe indurre a ritenere *histrionics* il comportamento dell'eroina. Tuttavia, sembra più sensato interpretare l'analogia madre–figlia non distaccandosi dal contesto in cui le due scene si collocano: proprio come Elena, che, in pericolo di vita, era riuscita a “sfruttare” la sua bellezza seducendo Menelao, Ermione — ancora in *déshabillé* — saprà volgere a suo favore una situazione da lei realmente percepita come precaria e pericolosa, persuadendo Oreste a farla andare via con lui.

¹⁰⁷ Eur. *Andr.* 833–835 (cfr. *supra* p. 96), 856–858 (cfr. *infra* p. 104). Nel dialogo con Oreste, Ermione ribadirà la stessa preoccupazione: 920, 925–928 (cfr. *infra* p. 109).

¹⁰⁸ Per i problemi testuali insiti in questi versi si rinvia a Diggle 1994b: 211–215.

Nut. Ma (che succederebbe) se dovessi abbandonarti alla morte ora che sei fuori di senno?

Er. Ahimé per il mio destino! Dov'è la mia cara fiamma di fuoco? Da quale roccia mi getterò? o (mi getterò) nel mare o nelle selve dei monti, cosicché io muoia e i morti si prendano cura di me?

Ermione non afferma di essere dispiaciuta per avere offeso Andromaca e il figlio: la risposta “gemo per i miei ostili/distruittivi atti arditi” (v. 837) potrebbe benissimo riferirsi al fatto che, riconosciuta la gravità del suo piano omicida, teme la punizione del marito. La sua preoccupazione non è quella di riparare questo torto, bensì di difendersi dalla possibile ritorsione di Neottolema. In questo senso, è giusto ritenere che ella non dà prova di un sentimento di *rimorso*, se si considera che esso comprende anche la volontà di rimediare a un male commesso (Fulkerson 2013: 15).

Nondimeno, Ermione continua ad esprimersi con toni altamente patetici e ipotizza di uccidersi¹⁰⁹ con modalità ancora una volta simili a quelle di altri personaggi tragici¹¹⁰: nel domandare la spada con cui trafiggersi Ermione utilizza lo stesso termine utilizzato — in un contesto omologo — nell'*Antigone* di Sofocle da Creonte (vv. 1307–1308), completamente atterrito dalla doppia ferale notizia dei suicidi del figlio Emone e della moglie Euridice¹¹¹.

Anche l'idea di impiccarsi si ritrova in altre tragedie¹¹²: in particolare, è stato sottolineato come Clitemestra

¹⁰⁹ Per avvalorare l'ipotesi che i tentativi di suicidio di Ermione siano finti, bisognerebbe immaginare che ella dia per scontato che, nel momento in cui sta per uccidersi, i servi accorreranno a salvarla — tattica possibile, ma anche un po' rischiosa. Inoltre, quali dovrebbero essere le ragioni per cui Neottolema si sarebbe dovuto commuovere?

¹¹⁰ Spada, impiccagione o baratro formano un trittico di possibili modi di suicidarsi che ricorre di frequente tanto nel mondo greco quanto in quello latino (Fraenkel 1932). Per la ripresa di questi versi in Colluto cfr. *infra* Cap. 5.3.

¹¹¹ Cfr. anche Eur. *El.* 195, mentre la formula si trova variata in Aesch. *Ag.* 1292 e 1343 (Müller 1967: 276).

¹¹² Si ricordi ad esempio il caso delle Danaidi nelle *Supplici* di Eschilo (vv. 455–467). Secondo N. Loraux il suicidio per impiccagione era un tipo di morte praticato dalle donne e non dagli uomini: nella tragedia greca, si ricordino i casi di Giocasta, Leda, Fedra e Antigone (Loraux 1987: 9).

nell'*Agamennone* di Eschilo dichiarò di aver più volte tentato questa forma di suicidio, in realtà mentendo e fingendo la sua disperazione per il mancato ritorno di Agamennone¹¹³, mentre Ermione sembra qui «genuinely panick-stricken by the thought of Neoptolemus' arrival» (Allan 2000: 71, n. 120)¹¹⁴.

Per quanto la nutrice cerchi di farla ragionare¹¹⁵, Ermione rimane inconsolabile e disperata per il suo triste destino: rimproverando Menelao per averla abbandonata, ribadisce la sua paura della possibile punizione del marito, e si riferisce ancora — in modo antifrastico — a quanto compiuto da Andromaca:

ἔλιπες ἔλιπες, ὦ πάτερ, ἐπακτίαν
 μονάδ' ἔρημον οὔσαν ἐνάλου κόπας. 855
 ὀλεῖ μ' ὀλεῖ με δηλαδὴ
 πόσις· οὐκέτι τάιδ' ἐνοικήσω
 νυμφιδίωι στέγαι.
 τίνος ἄγαλμα θεῶν ἰκέτις ὄρμαθῶ; (Eur. *Andr.* 854–859).
 Mi hai abbandonato, mi hai abbandonato o padre, sola sulla riva senza
 remi per affrontare il mare. Lo sposo mi ucciderà, mi ucciderà sicu-
 ramente; non abiterò più in questa casa nuziale. A quale statua di un
 dio mi accosterò come supplice?

Mentre Andromaca era corsa a rifugiarsi all'altare di Teti, Ermione sa che per lei questa opzione non è possibile (Chong-Gossard 2008: 91)¹¹⁶. Ricordandosi dell'altro gesto di supplica

¹¹³ Aesch. *Ag.* 874–876: τοιῶνδ' ἕκατι κληδόνων παλιγκότων / πολλάς ἄνωθεν ἄρτάνας ἐμῆς δέρης / ἔλυσαν ἄλλοι πρὸς βίαν λελημμένης («per questi presagi maligni molte volte altri hanno dovuto sciogliere a viva forza i lacci già stretti al mio collo»).

¹¹⁴ Nondimeno, è altresì vero che, per quanto molto diverse, Clitemestra ed Ermione appartengono alla stessa famiglia e sono entrambe caratterizzate dall'*ethos* spartano, nonché causa della distruzione del proprio *oikos* (Skouroumouni Stavrinou 2016: 14).

¹¹⁵ Eur. *Andr.* 851–852: τί ταῦτα μοχθεῖς; συμφοραὶ θεήλατοι / πᾶσιν βροτοῖσιν ἢ τότ' ἦλθον ἢ τότε («perché ti agiti in questo modo? Prima o poi a tutti i mortali giungono disgrazie mandate dagli dei»).

¹¹⁶ La ricerca di protezione all'altare di Teti da parte di Andromaca la connette implicitamente alla stirpe di Achille e Neottolemo, cosicché il mancato accostamento di Ermione a questo altare sembra ancora più significativo: «The woman outside, the slave, former enemy and concubine, is brought closer to Neoptolemus' family, while the woman inside is increasingly exposed (both literally and metaphorically) as dissociated and alienated from this same family. The associations of physical-theatrical proximity to, and distance from, the *oikos* elsewhere in extant tragedy used to mark figurative attachment and detachment between characters and their *oikoi* [...] are here reversed [...]

suggerito da Andromaca al figlioletto — i.e. gettarsi ai piedi di Menelao (Eur. *Andr.* 529–530) —, si chiede con terrore se, da schiava, dovrà gettarsi ai piedi di una schiava. La disgregazione dell'identità di principessa altera, già notata in precedenza, si completa in questo interrogativo, dietro cui giace la possibile realizzazione della paura che l'aveva spinta a muoversi sin dall'inizio del dramma: essere sostituita da Andromaca. La sproporzione tra la situazione di reale pericolo vissuta da Andromaca e quella di immaginazione e auto-suggestione di Ermione è evidente; dopo che la padrona conclude il suo intervento augurandosi di fuggire lontano¹¹⁷, la nutrice intervienne quindi quasi rimproverandola:

ὦ παῖ, τὸ λίαν οὐτ' ἐκεῖν' ἐπήνεσα,
 ὅτ' ἐς γυναῖκα Τρωιάδ' ἐξημάρτανες,
 οὐτ' αὖ τὸ νῦν σου δεῖμ' ὁ δειμαίνεις ἄγαν.
 οὐχ ὧδε κῆδος σὸν διώσεται πόσις
 φαύλοις γυναικὸς βαρβάρου πεισθεὶς λόγοις. 870
 οὐ γάρ τί σ' αἰχμάλωτον ἐκ Τροίας ἔχει,
 ἀλλ' ἀνδρὸς ἐσθλοῦ παῖδα σὸν πολλοῖς λαβῶν
 ἔδνοισι πόλεώς τ' οὐ μέσως εὐδαίμονος.
 πατήρ δέ σ' οὐχ ὧδ' ὡς σὺ δειμαίνεις, τέκνον,
 προδοῦς ἐάσει δωμάτων τῶνδ' ἐκπεσεῖν. 875
 ἀλλ' εἴσιθ' εἴσω μηδὲ φαντάζου δόμων
 πάροιθε τῶνδε, μὴ τιν' αἰσχύνῃ λάβητις (Eur. *Andr.* 866–877).

Figlia, non lodavo la tua eccessività prima, quando hai agito male contro la donna troiana, né lodo ora la tua paura che ora provi in misura eccessiva. Il tuo sposo non respingerà il matrimonio così, persuaso dagli insignificanti discorsi di una donna barbara. In te, infatti, non ha una preda di guerra da Troia, ma ha preso la figlia di un uomo nobile con una grande dote e da una città di ricchezza non comune. Tuo padre non lascerà, figlia, tradendoti così come temi, che tu sia scacciata

As the wife of the absent master, she [sc. Hermione] is physically in control of the house, the one having the freedom to come and go through its door at wish. But simultaneously she is a source of threat to its traditions and its continuity» (Skouroumouni Stavrinou 2014: 398).

¹¹⁷ Eur. *Andr.* 861–865: Φθιάδος ἐκ γᾶς / κυανόπτερος ὄρνις εἶθ' εἶην, / πευκᾶεν σκάφος ἄι διὰ κυανέ- / ας ἐπέρασεν ἀκτάς, / πρωτόπλοος πλάτα. («Ah se potessi essere lontano dalla terra di Phthia, uccello dalle brune ali, là dove il vascello d'abete passò attraverso le rocce scure, prima barca mai salpata»). Per l'analisi di questi versi si rinvia a Stevens 1971: 198, Lloyd 2005: 156–157; Chong–Gossard 2008: 84–88.

da questa casa. Ma su, rientra dentro e non mostrarti qui davanti alla casa, per non ricevere un qualche danno alla tua reputazione.

La nutrice mostra l'inadeguatezza della reazione di Ermione sottolineando come la paura della sua padrona sia eccessiva e ultimamente infondata¹¹⁸; non cerca di rasserenarla in merito al male compiuto — che, anzi, non nega (v. 867) —, poiché ha capito che non è questo ad angosciare Ermione: ormai conscia che la preoccupazione principale della sua padrona è la possibile ritorsione del marito, mirando in un certo modo a quello che sa essere il suo “punto debole”, le ricorda che la sua condizione è del tutto diversa da quella di Andromaca, lodando la sua ricchezza e provando a darle degli elementi coi quali possa convincersi che Neottolemo non si vendicherà. L'intervento della nutrice lascia intuire che il comportamento di Ermione è in linea con il carattere da lei dimostrato nel corso del dramma: in un certo modo è vero che Ermione manipola le convenzioni di analoghe scene di lamento (Fulkerson 2013: 92–93), ma la sua reazione e il suo modo di agire, più che finti, sembrano un'ulteriore sfaccettatura e un segno dell'indole estrema e poco equilibrata dell'eroina. La nutrice stigmatizza infatti il suo comportamento come eccessivo¹¹⁹ e smodato e non manca di far notare a Ermione lo stato di totale inappropriatezza in cui si trova¹²⁰: fuori casa, svestita e con capelli e aspetto sconvolti.

¹¹⁸ Secondo Allan la reazione della nutrice ai ripetuti tentativi di suicidio di Ermione (cfr. anche Eur. *Andr.* 815–816) farebbe ipotizzare che la scena fosse recitata in modo semi-comico (Allan 2000: 71). Anche Papadimitropoulos afferma — senza spiegare perché — che i versi 816, 824, 851 contengono elementi comici e ironici che smorzerebbero il tono melodrammatico della scena e dovrebbero far ritenere false le reazioni di Ermione (Papadimitropoulos 2006: 152).

¹¹⁹ Il comportamento *isterico* di Ermione è stato ricondotto dalla Hall al pensiero di Ippocrate circa lo stato delle giovani donne prima di una gravidanza: «The gynaecological texts attributed to Hippocrates show that young women between the menarche and their first pregnancy were regarded as vulnerable to all manner of physical and psychological disorders; a doctor of Euripides' day would have suspected that Hermione's womb was wandering through her body, causing her to become literally 'hysterical' (the word in Greek signifies a disorder of the uterus). The treatment prescribed would undoubtedly have included sexual intercourse and serial pregnancies» (Hall 2010: 253–254).

¹²⁰ Battezzato 1999–2000: 359; Lloyd 2005: 157; Skouroumouni Stavrinou 2016: 10–11.

L'invito della nutrice a Ermione a rientrare in casa cade immediatamente nel vuoto, poiché subito dopo le sue parole entra in scena Oreste¹²¹, annunciato dal coro¹²². Oreste si presenta e, fingendo di non sapere nulla, chiede informazioni su Ermione, comportandosi come se lei non fosse presente sulla scena¹²³. Tuttavia, non appena si accorge del suo arrivo, Ermione si getta incontro al cugino:

ὃ ναυτίλοισι χεΐματος λιμὴν φανεῖς
 Ἀγαμέμνωνος παῖ, πρὸς σε τῶνδε γουνάτων
 οἴκτιρον ἡμᾶς ὧν ἐπισκοπεῖς τύχας,
 πρᾶσσοντας οὐκ εὔ. στεμμάτων δ' οὐχ ἥσσονας
 σοῖς προστίθημι γόνασιν ὠλένας ἐμάς (Eur. *Andr.* 891–895).

O tu che mi appari come un porto in cui rifugiarsi dalla tempesta per i marinai, figlio di Agamennone, per le tue ginocchia ti chiedo di aver pietà di me, le cui vicende, come vedi, non sono buone. Pongo intorno alle tue ginocchia le mie braccia, che non sono da meno delle corone dei supplici.

Ermione si rivolge a Oreste con un gesto di supplica: ancora una volta, il parallelo con la situazione precedentemente vissuta da Andromaca è evidente (e.g. Lloyd 2005: 158; Allan 2000: 73)¹²⁴. Nel terzo episodio del dramma, infatti, dopo essere stata fatta prigioniera da Menelao, la schiava troiana si era gettata a terra supplicando Peleo di salvarla, ma non era stata in grado di toccargli la barba poiché aveva le mani legate¹²⁵. Il contrasto

¹²¹ Secondo Kovacs l'intervento di Oreste è l'evento più sorprendente dell'opera per il lettore moderno, ma non per il pubblico antico, a cui la storia del matrimonio («marriage») di Oreste con Ermione doveva essere ben nota, forse anche grazie all'*Ermione* di Sofocle (Kovacs 1980: 72). Il critico ritiene quindi implicitamente l'*Andromaca* posteriore alla tragedia sofoclea.

¹²² Eur. *Andr.* 879–880: καὶ μὴν ὄδ' ἀλλόχρως τις ἔκδημος ξένος / σπουδῆι πρὸς ἡμᾶς βημάτων πορεύεται («uno sconosciuto dall'aspetto straniero, proveniente da fuori, si affretta verso di noi»).

¹²³ Per questo tipo di contatto visivo parziale, espediente che ricorre anche in altri drammi euripidei, si rinvia a Mastronarde 1979: 25–26.

¹²⁴ Mastronarde (2010: 75) fa notare che come la supplica di Ermione a Oreste è il *reversal* della vera supplica di Andromaca al vero salvatore Peleo, anche il finale dell'*Andromaca*, con la morte di Neottolema nel tempio di Delfi, costituisce un esempio di «mistreatment» di un supplice.

¹²⁵ Eur. *Andr.* 572–576: ἀλλ' ἀντιάζω σ', ὃ γέρον, τῶν σῶν πάρος / πίτνουσα γονάτων—χειρὶ δ' οὐκ ἔξεστί μοι / τῆς σῆς λαβέσθαι φιλιτάτης γενειάδος—/ ῥῶσαι με

visivo tra le due scene invita quindi a connettere i due eventi comparandone le differenze (Allan 2000: 73)¹²⁶ e — ancora una volta — la sproporzione tra le circostanze vissute dalle due donne emerge chiaramente.

Oreste finge di sorprendersi della presenza di Ermione e, notando lo stato di sconvolgimento in cui si trova¹²⁷, si fa raccontare quanto le è capitato: nello scambio sticomitico che ne segue¹²⁸ Oreste mette in luce il cuore del problema che ha mosso Ermione — i δίδυμα λέκτρα di Neottolema — e individua contemporaneamente ciò che l'affligge nel presente — la possibile punizione del marito:

- Or. ἄλλην τιν' εὐνήν ἀντί σοῦ στέργει πόσις;
 Er. τὴν αἰχμάλωτον Ἴκτορος ζυνευέτιν.
 Or. κακόν γ' ἔλεξας, δίσσ' ἔν' ἄνδρ' ἔχειν λέχη.
 Er. τοιαῦτα ταῦτα. καίτ' ἔγωγ' ἠμυνάμην. 910
 Or. μῶν ἐς γυναῖκ' ἔρραψας οἷα δὴ γυνή;
 Er. φόνον γ' ἐκείνη καὶ τέκνωι νοθαγενεῖ.
 [...]
 Or. συνήκα: ταρβεῖς τοῖς δεδραμένοις πόσιν 919
 (Eur. *Andr.* 907–912, 919).
 Or. Il tuo sposo ama un'altra donna al posto tuo?
 Er. La moglie di Ettore, preda di guerra.
 Or. Parli di una cosa brutta, che un uomo abbia due letti.
 Er. È proprio così. E io ho preso le dovute contromisure difensive.
 Or. Forse hai tramato qualcosa contro la donna, come le donne di solito fanno?
 Er. La morte per lei e il suo figlio bastardo.
 [...]

πρὸς θεῶν· εἰ δὲ μή, θανούμεθα / αἰσχυρῶς μὲν ὑμῖν, δυστυχῶς δ' ἐμοί, γέρον («ti imploro, vecchio, gettandomi alle tue ginocchia — non mi è possibile toccare con la mia mano il tuo caro mento — salvami, per gli dei: in caso contrario, vecchio, moriremo, con grande vergogna per voi, e grande sventura per me»).

¹²⁶ Peraltro, per tentare di scampare al pericolo di morte Andromaca aveva suggerito al figlioletto di supplicare Menelao di risparmiare loro la vita con lo stesso gesto di abbracciare le ginocchia compiuto da Ermione con Oreste (Eur. *Andr.* 529–531: Ἀνδρ. λίσσου γούνασι δεσπότην / χρίπτων, ὃ τέκνον. Πα. ὃ φίλος / φίλος, ἄνεθ' ἄνατόν μοι. («An: Implora il re mentre abbracci le sue ginocchia, figlio. Figlio: o caro, caro, liberami dalla morte»).

¹²⁷ Si ricordi che Ermione è in scena ancora semi-nuda.

¹²⁸ Lloyd (2005: 158) rimanda ad altri casi di *supplication scenes* con sticomitia presenti in Euripide: *Med.* 689–708; *Hec.* 758–786; *Supp.* 113–161; *Or.* 385–448.

Or. Ho capito: temi lo sposo per quanto hai compiuto.

Confermata al cugino che è proprio questa la sua angoscia principale, Ermione lo scongiura nuovamente di portarla via dalla terra di Phthia¹²⁹. Come tutti i supplici, ella ha bisogno di fornire a Oreste delle ragioni per cui la sua supplica dovrebbe essere accettata. Dopo aver ammesso che si aspetta di venire giustamente punita per il suo piano vendicativo contro Andromaca, Ermione si preoccupa infatti di spiegare a Oreste che a traviarla sono state le maldicenze sulla relazione tra Neottolema e Andromaca pronunciate da alcune donne malvage¹³⁰:

πῶς οὖν τάδ', ὡς εἴποι τις, ἐξημάρτανον;
κακῶν γυναικῶν εἴσοδοί μ' ἀπώλεσαν, 930
αἱ μοι λέγουσαι τοῦσδ' ἐχαύνωσαν λόγους·
Σὺ τὴν κακίστην αἰχμάλωτον ἐν δόμοις
δοῦλην ἀνέξει σοι λέχους κοινουμένην;
μὰ τὴν ἄνασσαν, οὐκ ἂν ἐν γ' ἐμοῖς δόμοις
βλέπουσ' ἂν αὐγὰς τὰμ' ἐκαρποῦτ' ἂν λέχη. 935
κἀγὼ κλύουσα τοῦσδε Σειρήνων λόγους
[σοφῶν πανούργων ποικίλων λαλημάτων]
ἐξηνεμώθην μωρία. τί γάρ μ' ἐχρήν
πόσιν φυλάσσειν, ἦι παρήν ὄσων ἔδει;
πολὺς μὲν ὄλβος, δωμάτων δ' ἠνάσσομεν, 940
παῖδας δ' ἐγὼ μὲν γνησίους ἔτικτον ἄν,
ἦ δ' ἡμιδοῦλος τοῖς ἐμοῖς νοθαγενεῖς (Eur. *Andr.* 929–942).

Qualcuno potrebbe dire: come ho potuto commettere queste colpe? Mi hanno rovinato le visite di donne malvage, che mi hanno montato facendomi questi discorsi: «Tu, in casa tua, sopporterai di dividere il tuo letto matrimoniale con una schiava, un'ignobile prigioniera di guerra?

¹²⁹ Eur. *Andr.* 920–925: ἔγνωσ' ὀλεῖ γὰρ μ' ἐνδίκως. τί δεῖ λέγειν; / ἀλλ' ἄντομαί σε Δία καλοῦσ' ὁμόγνιον, / πέμψον με χόρας τῆσδ' ὅποι προσωτάτω / ἢ πρὸς πατρῶιον μέλατρον· ὡς δοκοῦσί γε / δόμοι τ' ἐλαύνειν φθέγμ' ἔχοντες οἶδε με, / μισεῖ τε γαῖα Φθιάς. («Hai capito; mi ucciderà giustamente. A che serve parlare? Ma ti scongiuro in nome di Zeus protettore dei congiunti, portami via da questa terra il più lontano possibile, o al palazzo di mio padre; la casa qui mi sembra che parli e mi scacci, e la terra di Phthia mi odia»).

¹³⁰ La maldicenza femminile è un luogo comune che si ritrova in vari drammi (citati in Garzya 1978: 36). Al contrario di Ermione, nelle *Troiane* (651–652) Andromaca, ritraendosi come moglie virtuosa, afferma di essersene sempre tenuta alla larga: ἔσω τε μελάθρων κομπῶ θηλειῶν ἔπη / οὐκ εἰσεφρούμην («non ho lasciato entrare dentro casa le chiacchiere maliziose delle donne»).

Per la dea, a casa mia di certo non avrebbe potuto continuare a vivere se avesse goduto del mio letto». E io, udendo le parole di queste Sirene [astute, malvage, subdole, ciarliere], sono stata travolta dal vento della follia. Che bisogno c'era di fare la guardia al mio sposo, quando avevo tutto ciò di cui avevo bisogno? Avevo grandi ricchezze, ero la padrona della casa; io avrei generato figli legittimi, lei dei bastardi semischiavi dei miei.

Alcune donne di Phthia hanno provocato Ermione chiedendole se avrebbe sopportato di dividere il letto di suo marito con una schiava¹³¹: a causa loro, ella si è lasciata travolgere dal vortice della follia¹³², controllando Neottolema e decidendo poi di agire contro Andromaca¹³³. L'accusa di Ermione contro le donne che l'hanno mal consigliata è necessaria perché la sua supplica venga accolta: ella non può negare di aver agito in modo errato, ma «can blame her behaviour on bad influences which another husband (implicitly Or.) could exclude» (Lloyd 2005: 160)¹³⁴.

Come mi ha suggerito Luigi Battezzato, si noti che la protasi del verso 941 è: «se io non avessi osteggiato Andromaca», e

¹³¹ Kaimio sottolinea come Ermione utilizzi in questo passo quasi un linguaggio maschile, perché quello dell'Andromaca sarebbe l'unico caso in cui la parola "letto" indica in realtà "il marito": «Hermione says that bad women corrupted her with their talking: "Do you allow that wretched captive slave woman to share your bed (husband)? By the goddess, if she were in my house and took advantage of my bed, she would no longer see the daylight". The point in Hermione's speech is that these women are morally depraved and have exercised a bad influence upon her, and so their manner of speaking is probably meant to be reproachable, too—the women speak of the sexual side of their marriage too much as a man would speak» (Kaimio 2002: 102).

¹³² Il verbo ἐξαμύνω indica emblematicamente l'essere gonfi: come sottolineato da Lloyd (2005: 161), il ventre di Ermione non è però gonfiato da una gravidanza, bensì dalla pazzia (v. 938: ἐξηνεμόθη μωρία).

¹³³ Pucci vede insiti nella spiegazione che Ermione fornisce della sua caduta questi punti: (1) il desiderio sessuale non deriva da una fonte divina, non è impiantato di proposito da Afrodite come un dono o un veleno: gli esseri umani non sono pupazzetti nelle mani degli dei, ma padroni «of their consent to sexual passion»; (2) il desiderio sessuale trova un setting congeniale «in idle talking», i.e. parlando e spettegolando degli affari d'amore degli altri (Pucci 2016: 62).

¹³⁴ Secondo Allan, come suo padre Menelao, Ermione tende a scaricare la colpa sugli altri e la sua affermazione sulle Sirene è un po' grottesca: mentre «the excuse itself fits Hermione's psychology well, the appeal is rendered dubious by the identity of the speaker» (Allan 2000: 90).

certamente non “se io non fossi stata sterile”¹³⁵. Battezzato osserva che il discorso di Ermione è astutamente costruito con chiari scopi persuasivi¹³⁶: è chiaro che, nella sua situazione, per lei non avrebbe avuto alcun senso chiedere a Oreste di sposarla dicendogli che non aveva fino ad allora avuto figli in quanto sterile; anche una sterilità causata dai filtri magici di Andromaca poteva fare pensare che le capacità riproduttive di Ermione fossero permanentemente ridotte o bloccate. Al contrario, è molto più utile per Ermione dire che la mancanza di figli è dovuta all'assenza di rapporti sessuali con il marito, che la disdegna poiché ha perseguitato la sua concubina. “Se avessi agito diversamente” — si conclude il discorso di Ermione — “avrei avuto dei figli”. Si comprende quindi l'astuzia dell'argomentazione della figlia di Menelao: agli occhi di Oreste scacciare la schiava è una colpa perdonabile e Oreste stesso al v. 909 ha condannato il fatto che Neottolema avesse un'altra relazione sessuale. Come mi ha fatto notare Luigi Battezzato, Ermione non menziona i filtri magici tramite i quali Andromaca l'avrebbe resa sterile poiché non è questo che è interessata a dire a Oreste — né le converrebbe —, bensì che non ha avuto figli da Neottolema perché il marito l'ha trascurata sessualmente. Peraltro, a Oreste, primo marito/promesso sposo, non può che far piacere sapere che i rapporti sessuali di Ermione con Neottolema sono stati ridottissimi, se non addirittura nulli — in proposito Ermione rimane astutamente vaga¹³⁷.

Ermione conclude il suo intervento sottolineando ancora il malvagio potere delle chiacchiere femminili che, come una

¹³⁵ Ipotesi di Wecklein, citato da Stevens (1971: 204). Imprecisi sono anche Méridier (1927: 147, n. 3: «si je n'avais irrémédiablement compromis ma situation d'épouse»), Stevens (1971: 204: «if I had not disgraced myself in the eyes of N.») e Kovacs (1980: 19: Ermione riconosce che se avesse agito diversamente avrebbe potuto avere figli). Lloyd afferma solo che qui Ermione «envisages the possibility of children» (2005: 110).

¹³⁶ Similmente, Mastronarde ritiene che l'auto-presentazione di Ermione a Oreste sia volta a riabilitarla ai suoi occhi come donna prudente (Mastronarde 2010: 277).

¹³⁷ Anche per questa osservazione ringrazio Battezzato. Secondo McClure, invece, la libertà con cui Ermione ricostruisce a Oreste la vicenda e ammette che i difficili rapporti sessuali con Neottolema sono stati la fonte dei suoi problemi coniugali è segno della sua mancanza di auto-controllo (McClure 1999: 198).

malattia, si diffonde nelle case e genera scompiglio. Tuttavia, la sua esortazione finale a chiudere i chiavistelli delle porte suona come una «palbable irony» (McClure 1999: 197)¹³⁸, dal momento che ella è pronta a lasciare la propria casa e abbandonare il proprio marito¹³⁹.

ἀλλ' οὐποτ' οὐποτ' (οὐ γὰρ εἰσάπαξ ἐρῶ)
 χρῆ τούς γε νοῦν ἔχοντας, οἷς ἔστιν γυνή,
 πρὸς τὴν ἐν οἴκοις ἄλοχον ἐσφοιτᾶν ἔαν
 945
 γυναικας· αὐται γὰρ διδάσκαλοι κακῶν·
 ἢ μὲν τι κερδαίνουσα συμφθεῖρει λέχος,
 ἢ δ' ἄμπλακοῦσα συννοσεῖν αὐτῆι θέλει,
 πολλαὶ δὲ μαργότητι κάντεῦθεν δόμοι
 950
 νοσοῦσιν ἀνδρῶν. πρὸς τὰδ' εὖ φυλάσσετε
 κλήθροισι καὶ μοχλοῖσι δωμάτων πύλας.¹⁴⁰
 ὕγιες γὰρ οὐδὲν αἰ θύραθεν εἰσοδοὶ
 δρῶσιν γυναικῶν, ἀλλὰ πολλὰ καὶ κακά (Eur. *Andr.* 943–953).

Mai mai (non lo dirò una sola volta) chi è saggio e ha una moglie deve permettere che delle donne vadano in casa a trovare la sposa, poiché sono maestre di mali; una distrugge il matrimonio per un suo qualche guadagno, un'altra che ha agito in modo colpevole vuole coinvolgerla nella sua corruzione, e molte [distruggono il matrimonio] per lussuria; e questa è l'origine del fatto che le case dei mariti vanno in rovina. In considerazione di ciò sbarrate bene le porte delle vostre case con chiavistelli e spranghe: le visite delle donne da fuori non portano nulla di buono, ma molti mali.

¹³⁸ Anche Mastronarde sottolinea l'incongruità dei consigli dati da Ermione e la difficoltà per il pubblico «to incorporate this version of events (with Hermione spurred on by the cutting comments of visiting women) into the situation the viewer has constructed from the information in the first half of the play (where Hermione seems an arrogant Spartan princess, unlikely to interact with the local ladies)» (Mastronarde 2010: 278).

¹³⁹ Analogamente, Peleo aveva rinfacciato a Menelao di non aver sbarrato la porta di casa ed essersi lasciato portare via la propria moglie (Eur. *Andr.* 591–593: σοὶ ποῦ μέτεστιν ὡς ἐν ἀνδράσιν λόγου; / ὅστις πρὸς ἀνδρὸς Φρυγὸς ἀπηλλάγης λέχους, / ἄκκληστ' ἢ ἄδουλα δώμαθ' ἐστίας ἢ λιπῶν: «tu come potresti essere annoverato tra gli uomini? Tu che ti sei fatto strappare la moglie da un uomo frigio, lasciando la porta aperta e il focolare (?) incustodito»). Ermione mette in atto quanto affermato da Clitemestra nell'*Elettra* di Euripide circa le conseguenze del “doppio letto” di Agamennone (Eur. *El.* 1032–1040).

¹⁴⁰ Cfr. Eur. *Andr.* 622–623: τοῦτο καὶ σκοπεῖτέ μοι, / μνηστήρες, ἐσθλῆς θυγατέρ' ἐκ μητρὸς λαβεῖν («considerate questo, voi che state per sposarvi: prendete in moglie la figlia di una donna onesta»); la passione femminile era già stata descritta come un νόσος da Andromaca ai vv. 220–221.

Al contrario di quanto è stato affermato da altri¹⁴¹, Ermione non è una pedina inerme nelle mani di Oreste, ma si adopera accortamente per persuaderlo ad aiutarla ad uscire dalla situazione di pericolo in cui si è posta. I due personaggi risultano così entrambi selettori o dissimulatori del vero: nella finzione scenica Ermione non sa che Oreste è giunto proprio per prenderla con sé ed è già a conoscenza di quanto è successo tra lei e Andromaca. Con un efficace ribaltamento, ella costruisce una supplica degna della sua rivale, cercando argutamente di sedurre colui che in realtà è già il suo seduttore. Solo dopo aver ascoltato il lungo intervento della cugina, infatti, Oreste prende la parola e le rivela che, già al corrente di quanto stava accadendo nella casa, aveva deciso autonomamente di recarsi lì per vedere come lei si comportasse e se desiderasse o meno andarsene dalla reggia¹⁴². Egli è giunto a Thetideion proprio per portarla via da lì¹⁴³:

¹⁴¹ Secondo Allan Ermione sarebbe vittima di Oreste, che manipola il suo stato emozionale sconvolto (Allan 2000: 108), per cui l'intera scena finirebbe per sollevare una certa *sympathy* nel pubblico nei confronti dell'eroina (Allan 2000: 73–74). Valk ritiene Oreste il *master* della situazione, mentre Ermione sarebbe priva di autocontrollo e dimostrerebbe col suo comportamento di non aver mai prima di allora dovuto affrontare delle difficoltà serie (Valk 1985: 88, n. 62). Del tutto negativo anche il giudizio di Burnett su Oreste (1971: 147: «this creature of Apollo strikes a vulgar note of personal intrigue»).

¹⁴² Eur. *Andr.* 957–963: σοφόν τι χρήμα τοῦ διδάξαντος βροτοῦς / λόγους ἀκούειν τῶν ἐναντίων πάρα. / ἐγὼ γὰρ εἰδὼς τῶνδε σύγχευσι δόμων / ἔριν τε τὴν σὴν καὶ γυναικὸς Ἑκτορος / φυλακὰς ἔχων ἔμμινον, εἴτ' αὐτοῦ μενεῖς / εἴτ' ἐκφοβηθεῖς αἰχμαλωτῆδος φόνου / γυναικὸς οἴκων τῶνδ' ἀπηλλάχθαι θέλεις («Fu saggio chi insegnò ai mortali ad ascoltare i discorsi degli avversari. Io, infatti, sapendo dello scompiglio di questa casa e della contesa tra te e la moglie di Ettore, aspettavo vigile, vedendo se saresti rimasta qui o se volessi andartene dalla reggia temendo il tentato omicidio della donna preda di guerra»).

¹⁴³ Stevens (1971: 206) e Kovacs (1980: 52) ritengono poco chiare le ragioni per cui Oreste decida di fingere e rivelare a Ermione solo in un secondo momento le sue reali intenzioni: tuttavia, la sua scelta sembra — comprensibilmente — il segno di una tattica molto più efficace del presentarsi da una donna sposata di cui non si sono ancora saggiate le intenzioni e proporle di fuggire. Peraltro, da un punto di vista di dinamiche drammaturgiche, l'iniziale finzione di Oreste permette a Euripide di mostrare la scaltra retorica di Ermione e completare la scena da lei iniziata con la nutrice: in proposito, Lloyd ha accostato questa tecnica a Eur. *El.* 112–338, dove Oreste temporeggia prima di farsi identificare da Elettra, permettendole di esporre le sue sofferenze (Lloyd 2005: 157).

ἦλθον δὲ σὰς μὲν οὐ σέβων ἐπιστολάς¹⁴⁴,
 εἰ δ' ἐνδιδοίης, ὥσπερ ἐνδίδως, λόγον 965
 πέμψων σ' ἀπ' οἴκων τῶνδ'. ἐμὴ γὰρ οὔσα πρὶν
 σὺν τῷδε ναίεις ἀνδρὶ σοῦ πατρὸς κάκηι,
 ὃς πρὶν τὰ Τροίας ἐσβαλεῖν ὀρίσματα
 γυναῖκ' ἐμοὶ σε δοῦς ὑπέσχεθ' ὕστερον
 τῷ νῦν σ' ἔχοντι, Τρωιάδ' εἰ πέρσοι πόλιν (Eur. *Andr.* 964–970).

Sono venuto non in onore a dei tuoi messaggi, ma per portarti via da questa casa, nel caso in cui mi avessi dato, come in effetti mi dai, la possibilità di parlare¹⁴⁵. Tu che un tempo eri mia abiti con questo uomo per la bassezza di tuo padre, che prima di invadere il territorio di Troia ti diede a me in sposa, ma poi ti promise all'uomo che ti possiede adesso, nel caso in cui avesse distrutto la città.

Oreste ricorda a Ermione che avrebbe dovuto essere sua sposa: come si è già avuto modo di notare¹⁴⁶, Euripide segue la versione del mito per cui Ermione era stata promessa in sposa a Oreste da Menelao prima che lo stesso Menelao decidesse di darla in sposa a Neottolemo come pegno per la distruzione di Troia. Oreste racconta a Ermione di aver supplicato Neottolemo di rinunciare a lei, ma invano: Neottolemo fu addirittura insolente e gli rinfacciò il matricidio¹⁴⁷. A dispetto di ogni romantica ricostruzione della vicenda¹⁴⁸, Oreste spiega che avrebbe voluto sposare Ermione per la sua appartenenza all'ambito

¹⁴⁴ Sul significato del passo e le ἐπιστολάς cui si riferisce Oreste si rinvia alle pp. 61–65.

¹⁴⁵ Sull'espressione ἐνδιδοίης λόγον cfr. *supra* p. 64, n. 18.

¹⁴⁶ Cfr. *supra* pp. 57–58.

¹⁴⁷ Eur. *Andr.* vv. 971–981: ἐπεὶ δ' Ἀχιλλέως δεῦρ' ἐνόστησεν γόνος, / σῶι μὲν συνέγνω πατρί, τὸν δ' ἐλισσόμην / γάμους ἀφεῖναι σοῦς, ἐμὰς λέγων τύχας / καὶ τὸν παρόντα δαίμον', ὡς φίλων μὲν ἄν / γήμαιμι ἀπ' ἀνδρῶν, ἔκτοθεν δ' οὐ ῥαϊδίως, / φεύγων ἀπ' οἴκων ἃς ἐγὼ φεύγω φυγὰς. / ὁ δ' ἦν ὑβριστὴς ἔς τ' ἐμῆς μητρὸς φόνον / τὰς θ' αἱματοποῦς θεὰς ὀνειδίζων ἐμοί. / κάγῳ ταπεινὸς ὢν τύχαις ταῖς οἴκοθεν / ἦλθον μὲν ἦλθον, συμφορὰς δ' ἠνευχόμην, / σῶν δὲ στερηθεὶς ὠιχόμην ἄκων γάμων («Quando il figlio di Achille tornò qui, perdonai tuo padre, ma implorai lui [= Neottolemo] di abbandonare il matrimonio con te, spiegandogli le mie disgrazie e il mio attuale destino, (e in particolare) che avrei potuto sposarmi all'interno della famiglia, ma non facilmente altrove, io che mi trovavo ad essere esiliato via dalla mia casa dell'esilio di cui soffro. Ma lui fu sprezzante, rinfacciandomi l'assassinio di mia madre e le dee dagli occhi di sangue. E io, avvilito dalle disgrazie familiari, ho sofferto sì, ho sofferto, ma ho sopportato queste sventure e, privato delle tue nozze, me ne sono andato anche se non avrei voluto»).

¹⁴⁸ Come in Pagani 1968: 207–210.

familiare¹⁴⁹, dal momento che, esule dopo il matricidio, avrebbe difficilmente avuto un'altra possibilità con un'estranea¹⁵⁰. Il rifiuto allora espresso da parte di Neottolemo conduce Oreste a riprendersi ciò che ritiene suo, anch'egli spinto — proprio come Ermione — da una sorta di gelosia¹⁵¹. La vendetta ordita da Oreste contro Neottolemo corre in parallelo con quella di Ermione contro Andromaca nella prima parte del dramma (McClure 1999: 195, 199; Allan 2000: 85, 109; Sanders 2014: 155): entrambi si muovono per riparare un torto ricevuto. Non dimeno, più che a Ermione di per sé, Oreste sembra interessato a vendicare l'oltraggio subito (Burnett 1971: 148; Rabinowitz 1984: 117; Allan 2000: 74; Kyriakou 2016: 144). In fondo, la sua non è una risposta alla supplica della cugina, bensì la messa in atto del piano per cui si è recato da lei¹⁵².

In ogni caso, a Ermione basta aver sentito che Oreste è disposto a portarla via, come lei stessa non manca di sottolineare: con una nota di fine prudenza, ancora ignara della sorte di

¹⁴⁹ Anche Ermione aveva sottolineato questa appartenenza al verso 921, supplicando Oreste «in nome di Zeus protettore dei congiunti» (Eur. *Andr.* 921: ἄλλ' ἀντομαί σε Δία καλοῦσ' ὁμόγυτον). L'importanza del legame di parentela, ribadita da Oreste anche alla fine della sua risposta (Eur. *Andr.* 985–986), tornerà nell'ottava eroide di Ovidio: cfr. *infra* pp. 167–168.

¹⁵⁰ È curioso notare che, nell'omonimo dramma euripideo, Elena si preoccupa per il fatto che, a causa sua, nessuno vorrà sposare Ermione (Eur. *Hel.* 933: ἐδνώσομαι τε θυγατέρ', ἦν οὐδεὶς γαμῆι: «darò in sposa mia figlia, che nessuno sposterà»). Per altri casi di polluzione dei figli a causa delle colpe dei genitori si veda Parker 1983: 205.

¹⁵¹ «The necessary conditions, psychology, and action tendencies are consistent with a *phthonos* analysis: Orestes has a rival for the possession of a desired wife; he has been beaten by his rival in the past, but now has the opportunity to take the possession; he hates his rival; and he uses slander to destroy him [...] The main difference between Hermione's jealousy episode and Orestes' is that Orestes succeeds in murdering his rival where Hermione fails. Euripides has been able to depict Orestes' jealousy with such economy precisely because the example of Hermione is by this point so vividly in our minds» (Sanders 2014: 155–156).

¹⁵² D'altronde, anche nella mancata rinuncia a sposare Ermione da parte di Neottolemo è intravedibile un interesse strettamente personale: considerando altamente improbabile un attaccamento sentimentale a Ermione, il suo rifiuto potrebbe essere stato motivato «by arrogance, greed, or both. It is hard to imagine any other motive, and there is no indication in the play that he had any other, but a wish to amass as many prizes as possible for his war service. Marriage to Hermione, a Greek virgin princess from a rich and powerful family and city was apparently too attractive to forsake» (Kyriakou 2016: 149).

Neottolema, non assicura a Oreste che lo sposerà¹⁵³, ma si rimette alla decisione del padre Menelao, assicurandosi contemporaneamente di ottenere ciò che le interessa: essere portata via al più presto. Oreste le assicura nuovamente che lo farà, annunciandole anche l'imminente morte del consorte:

- Er. νυμφευμάτων μὲν τῶν ἐμῶν πατὴρ ἐμὸς
μέριμναν ἔξει, κοῦκ ἐμὸν κρίνειν τόδε.
ἀλλ' ὡς τάχιστα τῶνδ' ἐμ' ἔκπεμψον δόμων,
μὴ φθῆι σε προσβὰς δῶμα καὶ μ' ἐλὼν πόσις 990
ἢ πρέσβυς οἴκου μ' ἐξερημοῦσαν μαθῶν
Πηλεὺς μετέλθῃ πολικοῖς διώγμασιν.
- Or. θάρσει γέροντος χεῖρα· τὸν δ' Ἀχιλλέως
μηδὲν φοβηθῆς παῖδ', ὅσ' εἰς ἔμ' ὕβρισεν.
τοῖα γὰρ αὐτῷ μηχανὴ πεπλεγμένη¹⁵⁴ 995
βρόχοις ἀκινήτοις ἐστήκεν φόνου
πρὸς τῆσδε χειρός· ἦν πάρος μὲν οὐκ ἐρῶ,
τελουμένων δὲ Δελφίς εἴσεται πέτρα.
ὁ μητροφόντης δ', ἦν δορυξένων ἐμῶν
μειώσιν ὄρκοι Πυθικὴν ἀνά χθόνα, 1000
δείξω γαμεῖν σφε μηδέν' ὄν ἐχρῆν ἐμέ.
πικρῶς δὲ πατρός φόνιον αἰτήσῃ δίκην
ἄνακτα Φοῖβον· οὐδέ νιν μετάστασις
γνώμης ὀνήσει θεῶι διδόντα νῦν δίκας,
ἀλλ' ἔκ τ' ἐκείνου διαβολαῖς τε ταῖς ἐμαῖς 1005
κακῶς ὀλεῖται· γινώσεται δ' ἐχθρὰν ἐμήν.
ἐχθρῶν γὰρ ἀνδρῶν μοῖραν εἰς ἀναστροφῆν
δαίμων δίδωσι κοῦκ ἔαι φρονεῖν μέγα (Eur. *Andr.* 987–1008).
- Er. Mio padre avrà cura delle mie nozze, e non spetta a me decidere. Ma portami via il prima possibile da questa casa, perché il mio sposo non ritorni prima a casa e mi acciuffi, o il vecchio Peleo, saputo che ho abbandonato la casa, mi insegue con i cavalli.
- Or. Non temere la mano di un vecchio e non avere alcuna paura del figlio di Achille, per quanti insulti abbia rivolto a me. Tale è la rete di

¹⁵³ Peralto, Oreste non gliel'ha proposto direttamente.

¹⁵⁴ Questa dichiarazione di Oreste, ripresa dal discorso del messaggero, che definirà il figlio di Clitemestra μηχανορράφος (v. 1116), lo accosta agli Spartani, secondo quanto espresso da Andromaca (vv. 66–67, 447) e Peleo (v. 549). Si noti poi che il verbo *ράπτω* viene usato da Oreste per chiedere a Ermione quale delitto abbia tramato contro la sua rivale (v. 911), a conferma del parallelismo esistente tra la contesa domestica tra le due donne e il piano vendicativo di Oreste contro Neottolema (McClure 1999: 195). Infine, l'epiteto potrebbe alludere al verbo utilizzato da Oreste nelle *Coefore* di Eschilo (v. 221), in dialogo con Elettra prima dell'uccisione di Clitemestra (Garner 1990: 133).

morte ordita con nodi inestricabili che gli ho teso con queste mani: non anticiperò nulla, ma quando tutto sarà compiuto la roccia di Delfi lo saprà. Se i miei alleati nella terra pitica mantengono il giuramento, io, il matricida, gli mostrerò che non doveva sposare colei che doveva essere mia. Pagherà amaramente la sua richiesta di giustizia dal dio Apollo per la morte del padre; il suo cambiamento d'idea non gli servirà ad evitare di pagare la sua colpa nei confronti del dio, ma morirà in malo modo a causa di Apollo e delle mie calunnie; conoscerà la mia inimicizia. La divinità ribalta il destino dei suoi nemici, e non permette che siano insolenti.

La visita di Oreste crea un legame tra la crisi all'interno della casa reale e la morte di Neottolema a Delfi, oggetto dell'ultima parte dell'opera (Allan 2000: 78). Con un innegabile effetto sorpresa, Oreste svela il proprio piano vendicativo contro il figlio di Achille¹⁵⁵, che verrà narrato nel dettaglio subito dopo da un messaggero (vv. 1069–1175). Oreste spiega che Neottolema morirà per la doppia offesa arrecata dall'eroe a lui stesso (sottraendogli Ermione) e ad Apollo (chiedendogli ragione della morte di Achille)¹⁵⁶. Dopo aver fornito questa anticipazione, egli esce di scena con Ermione e i due non compariranno più fino al termine del dramma, cosicché i critici si sono divisi nell'ipotizzare se Oreste faccia poi ritorno a Delfi per completare il delitto o meno¹⁵⁷. Dal momento che il suo discorso a Ermione

¹⁵⁵ McClure (1999: 200) sottolinea come esista un'analogia tra i mezzi usati da Oreste nell'ordire l'omicidio di Neottolema e le chiacchiere delle sirene di cui parla Ermione, capaci di penetrare nell'*oikos* ed eludere il controllo maschile.

¹⁵⁶ Sulle diverse tradizioni circa le cause e la modalità della morte di Neottolema a Delfi cfr. *supra* pp. 36–38. Nel caso dell'*Andromaca*, secondo Papadimitropoulos, fra le cause della morte dell'eroe deve essere considerata anche la fuga di Elena con Paride: se non fosse mai avvenuta, non ci sarebbe stata neanche la guerra di Troia e Menelao non avrebbe promesso in sposa Ermione a Neottolema, né Oreste ucciso sua madre, delitto che ha reso il suo matrimonio con Ermione «almost imperative (974–976)» (Papadimitropoulos 2006: 154). Per quanto riguarda invece il ruolo di Apollo nel delitto si rinvia a Burnett 1971: 151–155; Kovacs 1980: 77–80; Kyriakou 1997: 19, n. 23; Yunis 1988: 91–92; Allan 2000: 32, 77, 145–146, 216, 223–231, ch. 8.

¹⁵⁷ Fra i sostenitori dell'assenza di Oreste a Delfi: Kamerbeek 1943: 65–67; Lesky 1947; Stevens 1971: 212; Kovacs 1980: 51; Goodkin 1991: 80; De Jong 1991: 53, n. 144. A favore della presenza di Oreste a Delfi durante il delitto sono invece Lloyd 2005: 162–163 e Allan 2000: 76–79. Allan (2000: 226) definisce Oreste «the self-proclaimed murderer of her [sc. Hermione's] husband»: tuttavia, si è appena visto come Oreste non dichiari esplicitamente di *aver ucciso* Neottolema, bensì di aver tramato contro di lui una rete di morte, che avrà effetto per opera di Apollo e per le sue calunnie

non è in contraddizione con nessuna delle due possibilità, si può provare a evincere il ruolo di Oreste nel delitto solo dalla lunga *rhexis* del messaggero, che menziona il figlio di Clitemestra in due punti dubbi e molto discussi¹⁵⁸. Per quanto non manchi di sottolineare la responsabilità di Oreste, il discorso del messaggero ripartisce la colpa del delitto suddividendola tra Oreste, Apollo e gli abitanti di Delfi¹⁵⁹. Euripide sembra aver voluto creare intenzionalmente una versione ambigua del testo che lascia aperta l'interpretazione sul ruolo esatto svolto da Oreste¹⁶⁰.

L'uscita di scena di Ermione e Oreste è stata fonte di ulteriori discussioni tra la critica¹⁶¹: in particolare, la decisione di Ermione di andarsene ugualmente e senza alcun commento con

(vv. 995–997; 1005–1006). Per un'analisi più dettagliata di questa complessa problematica, qui soltanto accennata, si rinvia a Battezzato, Mariani c.d.s.

¹⁵⁸ Eur. *Andr.* 1074–1075: τοιάσδε φασγάνων πληγὰς ἔχει / Δελφῶν ὑπ' ἀνδρῶν καὶ Μυκηναίου ξένου («questi sono i colpi di spada che ha ricevuto dagli abitanti di Delfi e dallo straniero di Micene»). Il verso 1075 è però omissso dai mss. MOD); 1115–1116: ὃν Κλυταιμῆστρας τόκος / εἷς ἦν ἀπάντων τῶνδε μηχανορράφος («uno di loro era il figlio di Clitemestra, che aveva tramato tutto»). Diggle pone la virgola dopo ἦν e propende quindi per la presenza di Oreste a Delfi considerando il relativo ὃν come un maschile plurale riferito ai membri del λόχος che assalta Neottolema; nondimeno, Stevens (1971: 74, 228) e altri non inseriscono questo segno di punteggiatura e interpretano il pronome relativo come un neutro prolettico di ἀπάντων τῶνδε. La responsabilità di Oreste nel delitto viene inoltre sottolineata da Teti a Eur. *Andr.* 1241–1242: ὡς ἀπαγγέλλει τάφος / φόνον βίαιον τῆς Ὀρεστείας χερὸς («affinché la tomba annunci l'omicidio violento compiuto per mano di Oreste»). Per una discussione di questi passi si rinvia a Battezzato, Mariani c.d.s.

¹⁵⁹ Si ricordi, ad esempio, che ai versi 1149–1151 il messaggero afferma che il figlio di Achille cade colpito da una spada da un uomo di Delfi (ἐνθ' Ἀχιλλέως πίπτει / παῖς ὀξυθήκτωι πλευρὰ φασγάνωι τυπεῖς / [Δελφοῦ πρὸς ἀνδρὸς ὅσπερ αὐτὸν ὤλεσεν]; «Poi il figlio di Achille cadde colpito al fianco da una spada affilata [da un uomo di Delfi che lo uccise] insieme con altri»); anche se si considerasse autentico il verso 1151 (cfr. *supra* p. 37, n. 31), esso non dimostrerebbe che il colpo fatale è stato sferrato da Oreste.

¹⁶⁰ Cfr. Battezzato, Mariani c.d.s.

¹⁶¹ Secondo Kyriakou la salvezza di Ermione operata da Oreste e il successo della loro famiglia sarebbero in contraddizione con l'impressione per cui solo nobili famiglie come quella di Peleo possono avere successo: «Ultimately, then, noble families cannot always guarantee protection to their members, nor do immoral families always fail to assist them. Thus the chorus' wish to belong to a noble affluent family (766–69) remains hanging in the air, supported neither by past nor by imminent events» (Kyriakou 2016: 145). Per Burnett, invece, la salvezza di Ermione è del tutto anti-tragica: «with this new action the poet forces a temporary cynicism upon his audience, urging them to think that virtue is only a tragedian's dream, while this present meanness is the daylight view of things» (Burnett 1971: 145).

l'uomo che le ha appena rivelato di aver complottato la morte di suo marito ha sollevato vari interrogativi (Kovacs 1980: 52–54; Allan 2000: 71). C'è chi è giunto a ipotizzare che Ermione non abbia ascoltato le parole di Oreste¹⁶², e chi invece accetta senza troppi problemi questa conclusione della scena¹⁶³. È vero che, dal momento che la morte di Neottolemo è stata solo annunciata da Oreste, essa non può funzionare come antecedente logico della fuga di Ermione (Kovacs 1980: 52): l'apparente stranezza nella sequenza degli eventi ha spinto alcuni a congetture perfino estreme, per cui Ermione — come una seconda Clitemestra — avrebbe convinto Oreste a uccidere suo marito (Friedrich 1953: 54)¹⁶⁴. Sembra però più probabile che Euripide abbia voluto lasciare “in sospeso” la reazione di Ermione alla notizia del piano ordito contro Neottolemo poiché, da un punto di vista drammaturgico, un prolungamento della scena con un eventuale altro scambio di battute tra lei e Oreste sarebbe stato di gran lunga meno efficace: Oreste avrebbe dovuto fornire ulteriori dettagli alla cugina sul delitto, rovinando inevitabilmente il gran finale che chiuderà subito dopo il dramma — nonché la *suspence* così creatasi. Ermione, inoltre, avrebbe forse potuto ripensare alla decisione presa, o esultare per l'imminente morte del marito: anche in questo caso, Euripide lascia efficacemente al pubblico l'immaginazione del contraccolpo da lei subito¹⁶⁵. Peraltro, non

¹⁶² Verrall e Wilamowitz, citati da Kovacs 1980: 97, n. 28.

¹⁶³ Stevens 1971: 211: «In a modern play one might expect some indication by word or gesture of Hermione's reaction to this reference to the impending fate of Neoptolemus [...] In Attic Tragedy I doubt whether we should be justified in doing so [...] It may be that the dramatist intended both the Chorus and Hermione to register some emotion, but this is guess-work».

¹⁶⁴ Benché a partire da presupposti diversi, anche McClure ha paragonato Ermione a Clitemestra: l'*Andromaca* convertirebbe «Hermione into a kind of Clytaemestra who has killed her husband, metaphorically cloaking him with death (ἀμφιβάλεσθαι | Ἑρμιόνας Αἰδαν ἐπὶ σοί, τέκνον, 1191–1192) while casting Orestes in the role of the corrupt seducer, Aegisthus, a cowardly stitcher of plots who kills his man unarmed» (McClure 1999: 201).

¹⁶⁵ Per Allan Ermione può essere vista come «a tool of another's will or as more duplicitous and shallow. Far from being a source of irritating obscurity, this ambiguity expands the intellectual and emotional significance of the drama» (Allan 2000: 88). Nondimeno, l'ambiguità creata da Euripide intorno al silenzio di Ermione non consiste in questa alternativa poiché — come si è già avuto modo di notare — Ermione non è

è necessario spiegare la fuga di Ermione ricorrendo alla morte di Neottolema: la risoluzione dell'eroina si comprende in relazione a quanto avvenuto nella prima parte dell'episodio, nel suo dialogo con la nutrice e il coro. La fuga con Oreste conferma infatti la sincerità della sua angoscia circa la possibile ritorsione di Neottolema nei suoi confronti e la sua capacità di cogliere la prima occasione utile per sottrarsi dai guai¹⁶⁶, costituendo così la “degnà conclusione” di tutta la scena. Nell'incontro con Oreste si svela che la preoccupazione primaria di Ermione concerne le conseguenze del male compiuto, e non il male in sé (Fulkerson 2013: 93). Nondimeno, la fuga di Ermione con Oreste non può far mettere in dubbio la sincerità dei sentimenti dell'eroina¹⁶⁷: la sua prontezza nell'andarsene con Oreste non è volta a dimostrare la falsità delle sue manifestazioni di dolore, quanto a confermare l'esistenza della sua paura, seppure espressa in modo eccessivo¹⁶⁸. Si è già avuto modo di sottolineare come Ermione chiarisca al pubblico ciò di cui si sta lamentando e confessi ciò che l'affligge: la possibile vendetta di Neottolema — in questa ammissione ella è sincera e, proprio perché tale, coglie la prima *chance* che le si presenta per salvarsi. Il desiderio di morire appare in Ermione concomitante al suo desiderio di

una pedina inerme nelle mani di Oreste, ma pienamente consapevole e padrona delle sue scelte. D'altronde, con ogni probabilità il “lieto fine” tra Ermione e Oreste doveva essere prevedibile agli occhi del pubblico (o almeno della parte più colta di esso), dal momento che l'unione tra i due era già un dato diffuso nelle tradizioni mitiche.

¹⁶⁶ «The characters of this play are not made of such delicate stuff as to make this kind of rough-and-ready mythical solution an impossibility» (Kovacs 1980: 53).

¹⁶⁷ *Contra* Fulkerson, per cui proprio la decisione di Ermione di fuggire con Oreste non può che far ritenere false le manifestazioni di rimorso di cui dà prova l'eroina (Fulkerson 2013: 92–93). In maniera similare, McClure commenta che «Hermione [...] can only sustain her contrition until the next man happens along» (McClure 1999: 193). Per Sanders, invece, la decisione di scappare con Oreste sarebbe segno dell'incontinenza sessuale di Ermione (Sanders 2014: 152).

¹⁶⁸ Secondo Garrison l'unica forza motrice di Ermione è il desiderio di scappare da future sofferenze, tanto che il suo sarebbe stato un tipo di suicidio codardo e non tragico: «tragic suicide always is resolute, noble, socially motivated and therefore understandable and pardonable. Hermione's attempts prove indecisive in their failure, ignoble in their conception and psychologically motivated only. In the person of Hermione and her failed attempts to kill herself compared to Andromache's motivations to self-sacrifice, Euripides permits us to examine the true nature of tragic suicide» (Garrison 1995: 99).

andarsene (Di Benedetto 1994: 198): dal momento che Oreste può toglierla dai guai, la morte non è più un'alternativa interessante (Burnett 1971: 145)¹⁶⁹.

3.4. Spietata ma salva

L'Ermione di Euripide si presenta come un personaggio complesso e problematico: c'è chi ne ha sottolineato difetti e malvagità¹⁷⁰, e chi ha tentato di "assolverla" totalmente¹⁷¹. Di certo, Ermione è «a character of extremes» (Allan 2000: 104): nella prima parte dell'opera si dimostra determinata a uccidere per difendere i propri interessi, impietosa e sorda a qualsiasi tentativo di farle cambiare idea da parte di Andromaca; nella seconda, si abbandona a un panico indiscriminato ed eccessivo per una reazione punitiva che — *si immagina* — il marito potrà avere. Per quanto possa sembrare *prima facie* unicamente la protagonista "cattiva" del dramma, ella non rimane quindi ferma nella condizione in cui si presenta al pubblico all'inizio dell'opera: da regina orgogliosa delle sue origini spartane passa a essere fuggitiva e traditrice del marito. Il fallimento del piano omicida da lei ordito contro Andromaca la rende consapevole di aver osato troppo, spingendola a ipotizzare il suicidio, ma contemporaneamente ella dimostra la sua scaltrezza nel cogliere la prima occasione per salvarsi al comparire di Oreste. Proprio questa

¹⁶⁹ Peraltro, la fuga di Ermione con Oreste dimostra ulteriormente, per quanto in modo antifrastico, il legame di Ermione con la madre Elena: entrambe abbandonano il proprio marito, ma Elena scappa con un amante, Ermione si ricongiunge al legittimo (promesso) sposo. In proposito, Allan ha anche sottolineato il contrasto che si pone tra il comportamento della coppia madre-figlia e la dea Teti: «Thetis left her husband and returned to live with her father (cf. 1224). This pattern connects and contrasts with the actions of Helen and Hermione. Hermione returns to her father but will never see her husband again. Helen leaves her husband but eventually returns to him in shame. Thetis is a goddess and can combine both marriage and freedom to do as she wishes. Her enviable position highlights the constraints that operate on mortal women» (Allan 2000: 189).

¹⁷⁰ E.g. Norwood 1906: LXII; Centanni 2011: 50; Albini 1974: 91; Goodkin 1991: 83.

¹⁷¹ E.g. Garzya 1951 (*contra* Stevens 1971: 9; Allan 2000: 46); Pagani 1968; Morénilla Talens 2013: 166.

salvezza contribuisce a rendere problematico il personaggio: se nella prima parte del dramma Euripide fornisce tutti gli elementi di una caratterizzazione negativa della spartana, nella seconda egli mostra la vittoria della “cattiva”. La salvezza di Ermione è il ribaltamento di quella di Andromaca operata da Peleo: si è visto come in tutto il dramma, sin dalle loro rispettive auto-presentazioni, i due personaggi femminili siano costruiti in parallelo e totale contrapposizione. Nella caratterizzazione di Andromaca Euripide si colloca nel solco della tradizione omerica: la tratteggia come moglie devota e fedele, divenuta contro la sua volontà vedova, vittima di guerra e schiava. Ermione è invece una moglie anomala e dalle caratteristiche ben diverse dalla norma: al contrario delle mogli rispettabili, che stanno in casa e al riparo da occhi indiscreti¹⁷², conduce la casa in assenza del marito e ne esce fuori muovendosi liberamente, parla quando vuole e con toni sopra le righe, indossa vesti sfarzose e arriva persino — nella sua scena di disperazione — a mostrarsi nuda in pubblico¹⁷³. Altera, orgogliosa, egoista e spietata, Ermione è simbolicamente caricata di tutti i difetti delle donne spartane. Lo scontro tra lei e Andromaca è forte e — in un certo senso — inevitabile. Ermione considera infatti Andromaca come una reale minaccia e agisce di conseguenza, influenzata forse nel suo *modus operandi* dal carattere ereditato dai suoi genitori, la cui attenzione e dipendenza da Afrodite viene sottolineata più volte nel dramma. In Ermione Euripide ha delineato un personaggio del tutto umano¹⁷⁴: una giovane fanciulla che, abituata alla ricchezza e al potere, si ritrova a confrontarsi con il pericolo di un'avversaria che — ai suoi occhi — può sottrarle il marito e

¹⁷² Per altri esempi di dialettica tra interno ed esterno dei personaggi femminili euripidei cfr. Mastrorade 2010: 250.

¹⁷³ Battezzato (1999–2000: 359) sottolinea come Ermione sia il contrario della «“proper” woman, in both senses of the word. She is not a *decent* woman, as she does not respect the social conventions about dress or self-expression that an Athenian woman is bound to observe [...] Hermione is not a “genuine” woman: she is sterile».

¹⁷⁴ «Il nostro Euripide, l'umano, / con le sue gocce di lacrime calde, / e il suo toccare le cose comuni, / finché giungevano alte, a toccare le sfere»: epigrafe posta da Robert Browning nel 1871 al suo *Balaustion's Adventure*, rifacimento dell'*Alceste* (citata in Paduano 1986: 1).

scalzarla dal trono. La gelosia di cui dà prova Ermione non è una gelosia romantica¹⁷⁵, ma al tempo stesso neanche priva di fondatezza e plausibilità¹⁷⁶. Peraltro, anche la scena del suo tentato suicidio e della conseguente fuga con Oreste non ha bisogno di ipotesi di falsità o “istrionità” per essere compresa: Euripide mostra le estreme conseguenze del comportamento di un’eroina smodata ed esagerata¹⁷⁷.

La silenziosa uscita di scena con Oreste lascia al pubblico l’ultima parola sul personaggio¹⁷⁸, la cui problematicità sarà riflessa nelle successive riscritture e interpretazioni del mito.

¹⁷⁵ Le motivazioni del comportamento di Ermione sono più complicate della «sexual insatiability» di cui l’accusa Andromaca (Mastrorarde 2010: 260).

¹⁷⁶ Sulla significativa vaghezza con cui viene trattata la rivalità tra Andromaca ed Ermione si vedano le considerazioni di des Bouvrie 2018: 131–132.

¹⁷⁷ La verosimiglianza del personaggio è data anche dal fatto che Ermione, in quanto donna, per ottenere ciò che vuole deve chiedere aiuto a un uomo: Menelao o Oreste.

¹⁷⁸ Si ricordi in proposito il cap. 15 della *Poetica* di Aristotele circa la verosimiglianza e il carattere dei personaggi, che verrà richiamato da Racine nella prefazione alla sua *Andromaque*: cfr. *infra* pp. 220–221.

Ermione nell'*Oreste* di Euripide

Oltre che nell'*Ermione* di Sofocle e nell'*Andromaca* di Euripide, Ermione compare anche in un altro dramma classico a noi noto: l'*Oreste*.

L'*Oreste* è ambientato ad Argo subito dopo la morte di Clitemestra: nel prologo Elettra racconta che nel palazzo reale è ora giunta anche Elena, di ritorno dalla guerra di Troia. I cittadini di Argo la odiano, ma ella trova consolazione in sua figlia Ermione, che vive altresì nel palazzo dal momento che Menelao, prima di partire per la guerra, l'aveva affidata alle cure di sua zia Clitemestra¹. Menelao si trova invece con la sua flotta presso il porto della città. Mentre Elettra accudisce Oreste perseguitato dalle Erinni e in preda alle allucinazioni, giunge Tindareo che accusa Oreste per il suo efferato delitto e annuncia che verrà punito pubblicamente. Oreste chiede quindi aiuto a Menelao, giunto anch'egli ad Argo con la moglie Elena. Tuttavia, lo zio si limita a promettergli un supporto morale. Oreste ed Elettra vengono poi processati e condannati a morte: il fedele amico Pilade suggerisce quindi loro di vendicarsi di Menelao uccidendo Elena, ingraziandosi così anche i cittadini di Argo. Elettra propone inoltre di prendere in ostaggio Ermione, così da tutelarsi nel momento in cui Menelao vorrà a sua volta vendicarsi per l'omicidio della moglie. Oreste e Pilade si preparano a compiere il delitto, mentre Elettra convince Ermione a entrare nel palazzo. Nel frattempo la notizia di quanto sta lì avvenendo

¹ L'affidamento di Ermione a Clitemestra a causa dello scoppio della guerra di Troia è un elemento innovativo del mito dovuto, con ogni probabilità, a un'invenzione euripidea (Willink 1986: 93).

giunge a Menelao, che accorre e vede Oreste sul tetto del palazzo con la spada puntata alla gola di Ermione. Dopo una sticomitia serrata tra i due, quando Menelao, per avere salva la vita di Ermione, sembra avere ormai capitolato, compare *ex machina* Apollo, accompagnato da Elena, che è scampata alla morte per volontà di Zeus, suo padre. La divinità scioglie tutti i nodi dell'intricata vicenda, ristabilendo un equilibrio pacifico: Elena verrà divinizzata; anziché ucciderla, Oreste sposerà Ermione e regnerà su Argo; sarà Apollo stesso a sistemare i suoi rapporti con i cittadini, perché è stato lui a ordinargli di uccidere Clitemestra; Pilade sposerà Elettra e Menelao tornerà a regnare su Sparta.

Come si può intuire da questo breve sommario, Ermione svolge un ruolo marginale ma al tempo stesso necessario per lo sviluppo della vicenda: senza di lei, il piano vendicativo di Oreste, Elettra e Pilade sarebbe indubbiamente risultato meno efficace. All'inizio del dramma, la sua presenza fa da *trait d'union* tra le due sorelle Elena e Clitemestra². Alla fine, in una meta-poetica riproposizione del simile sacrificio di Ifigenia, in un certo modo ella fa parte della salvezza di Oreste.

Ermione è stata vista come l'unico vero personaggio innocente e "puro" del dramma: docile, obbediente, rispettosa dei propri legami di sangue fino a farsi ingannare dalla cugina. Nel corso del dramma ella compare solo tre volte, la prima delle quali all'inizio della tragedia, quando Elena la incarica — su suggerimento di Elettra — di andare in sua vece a onorare la tomba di Clitemestra³.

La seconda entrata in scena di Ermione coincide invece proprio con il momento in cui la fanciulla sta tornando dalla sua "missione" e si imbatte in Elettra che la convince ad entrare nel palazzo. Questa scena è stata definita una sorta di «intrigo

² È stato sottolineato che nell'assunzione di questo compito Ermione riveste la funzione sia di Elena che di Elettra, che dovrebbe onorare la madre defunta (Komorowska 2000: 208).

³ Porter (1994: 94) fa notare l'analogia tra questa scena e quelle (con Clitemestra che fa portare delle offerte sulla tomba di Agamennone) all'inizio delle *Coefore* (22–46) e nell'*Elettra* di Sofocle (405–410).

nell'intrigo» (Lange 2002: 178), nel quale emerge il profondo contrasto tra la crudeltà di Elettra e l'innocenza di Ermione⁴. Elettra manipola infatti sottilmente la cugina, informandola dapprima della condanna subita da lei e da Oreste, rispetto alla quale Ermione si dimostra molto dispiaciuta⁵. L'empatia di Ermione la differenzia dal comportamento tenuto da Elena e Menelao, i suoi genitori, nei confronti di Oreste ed Elettra. Elettra fa poi credere a Ermione che Oreste si sia gettato suplice ai piedi di Elena e la invita a fare altrettanto:

Ηλ. ἄλλ' ἔλθε καὶ μετάσχες ἱκεσίας φίλοις,
σῆι μητρὶ προσπεσοῦσα τῇ μέγ' ὀλβίαι,
Μενέλαον ἡμᾶς μὴ θανόντας εἰσιδεῖν.
ἄγ', ὃ τραφεῖσα μητρὸς ἐν χεροῖν ἐμῆς, 1340
οἴκτιρον ἡμᾶς κάπικούφισον κακῶν.
ἴθ' εἰς ἀγῶνα δεῦρ', ἐγὼ δ' ἠγήσομαι
σωτηρίας γάρ τέρμ' ἔχεις ἡμῖν μόνη.

Er. ἰδοῦ, διώκω τὸν ἐμὸν ἐς δόμους πόδα.
σώθηθ' ὅσον γε τοῦπ' ἔμ'.
(Eur. *Or.* 1336–1345, ed. Diggle 1994).

El. ma vieni e, gettandoti davanti a tua madre che ha grandi ricchezze, partecipa alla supplica dei tuoi parenti, così che Menelao non ci stia a guardare morire. O tu che fosti nutrita tra le braccia di mia madre, ora abbi pietà di noi e allevia le nostre sofferenze. Vieni qui nella lotta, e io ti farò da guida; tu sola infatti hai il potere di salvarci.

Er. ecco, affretto il mio passo in direzione del palazzo. Per quanto mi riguarda consideratevi salvi.

Con fine ironia, Euripide fa affermare a Ermione nient'altro che la verità: è pronta a salvarli perché sarà il loro ostaggio (Komorowska 2000: 213). Elettra invece sfrutta con duplicità la disponibilità della cugina e raggiunge il suo scopo: subito dopo

⁴ La Synodinou (1988: 319) ha sottolineato che la modalità crudele con cui Elettra inganna Ermione mostra che ella è capace della stessa crudeltà dimostrata da sua madre Clitemestra e, indirettamente, da sua zia.

⁵ Eur. *Or.* 1327–1330: EP. [...] τί δὲ νεώτερον λέγεις; / Ηλ. θανεῖν Ὀρέστην κάμ' ἔδοξε τῆϊδε γῆι / EP. μὴ δῆτ', ἐμοῦ γε συγγενεῖς πεφυκότας / Ηλ. ἄραρ' ἀνάγκης δ' ἐς ζυγὸν καθέσταμεν («Er.: che cosa dici di nuovo? El.: questo paese ha stabilito la morte per me e Oreste. Er.: no di certo, poiché siete miei parenti. El.: È deciso: siamo sotto il giogo del destino»).

questo scambio di battute, Ermione entra nel palazzo e cade in trappola:

- Hλ. ὦ κατὰ στέγας 1345
 φίλοι ξιφήρεις, οὐχὶ συλλήψεσθ' ἄγραν;
- Ερ. οἱ ἐγὼ· τίνας τοῦσδ' εἰσορῶ;
- Ορ. σιγᾶν χρεῶν·
 ἡμῖν γὰρ ἦκεις, οὐχὶ σοί, σωτηρία.
- Hλ. ἔχεσθ' ἔχεσθε: φάσανον δὲ πρὸς δέρη
 βάλλοντες ἡσυχάζεθ', ὡς εἶδῃ τόδε 1350
 Μενέλαος, οὐνεκ' ἄνδρας, οὐ Φρύγας κακοῦς,
 εὐρῶν ἔπραξεν οἷα χρὴ πράσσειν κακοῦς
 (Eur. *Or.* 1345–1352, ed. Murray 1909).
- El. O amici armati di spade dentro la casa, non prendete la preda?
- Er. Ahimé, chi sono questi che vedo?
- Or. Taci: sei qui per la nostra salvezza, non la tua.
- El. Tenetela, tenetela: state fermi in silenzio puntandole una spada al collo, affinché Menelao riconosca questo, che avendo trovato uomini, non Frigi vili, ha dovuto pagare la sorte che meritano i vili.

L'innocenza di Ermione e la determinazione senza scrupoli di Elettra risaltano anche dalle loro reazioni di fronte alla cattura: sperduta e stupita quella di Ermione, esultante all'idea della vendetta che si sta compiendo ai danni di Menelao quella di Elettra. Peraltro, si noti che l'accento precedentemente posto da Elettra sul fatto che Ermione sia stata cresciuta da Clitemestra — e il conseguente cambiamento del mito tradizionale — potrebbero essere uno strumento utile per rendere più evidente il parallelismo tra Ermione e Ifigenia (Komorowska 2000: 211), che in un certo modo era già stato suggerito anche da Oreste durante il processo nei suoi confronti, ove egli ammette che sarebbe potuto essere contento di vedere vendicata la morte di Ifigenia tramite l'uccisione di Ermione da parte di Menelao, ma al tempo stesso “concede” allo zio di non farlo (vv. 658–659)⁶.

⁶ Eur. *Or.* 658–659: ἂ δ' Αὐλὶς ἔλαβε σφάγι' ἐμῆς ὁμοσπόρου, / ἐὼ σ' ἔχειν ταῦθ': Ἐρμιόνην μὴ κτεῖνε σύ («quanto al sacrificio di mia sorella che portò l'Aulide, acconsento che tu abbia questo: non uccidere Ermione»). Willink (1986: 189) sottolinea che nelle parole di Oreste c'è un'eco del ragionamento per cui Ermione, e non Ifigenia,

L'analogia tra Ermione e Ifigenia emerge chiaramente nell'ultima scena del dramma, nel momento in cui Ermione compare come ostaggio fra le grinfie di Oreste. Il minacciato omicidio di Ermione è stato infatti definito un «restaging of Iphigenia's death»: la descrizione di Oreste che tiene puntata la spada alla gola ricorda indubbiamente un contesto sacrificale, nonché la medesima modalità con cui venne uccisa Ifigenia (Komorowska 2000: 212). Piuttosto che l'Ermione orgogliosa protagonista dell'*Andromaca*, Euripide tratteggia un personaggio simile a questa figura sfortunata: una giovane e innocente potenziale vittima sacrificale. Nondimeno, si è già avuto modo di notare che il destino di Ermione è ben diverso da quello della cugina: grazie all'intervento *ex machina* di Apollo⁷, ella passa repentinamente da vittima a sposa⁸. Inoltre, diversamente dalla cugina, Ermione subisce in silenzio le angherie nei suoi confronti e rimane quindi inevitabilmente un personaggio opaco e sfuggente.

Durante la trattazione dell'*Ermione* di Sofocle⁹ si è già illustrato come anche Euripide riproponga nel finale dell'*Oreste* alcuni temi chiave quali la morte di Neottolemo e lo sposalizio tra Ermione e Oreste¹⁰. Tuttavia, si è anche notato uno dei tanti stravolgimenti del mito effettuati da Euripide, dato che la versione mitica che egli espone nell'*Oreste* è del tutto diversa da quella dell'*Andromaca*¹¹. Gli eventi accaduti nell'*Andromaca* vengono infatti addirittura negati «retroactively» (Zeitlin 1980: 71):

sarebbe dovuta essere la vittima sacrificale sulle spiagge dell'Aulide (Soph. *El.* 539; Eur. *IA* 1201).

⁷ L'intervento di Apollo, così emblematico del contrasto tra le azioni umane e la volontà divina, è uno dei punti del dramma più controversi e dibattuti dalla critica: per un'introduzione alle problematiche ad esso connesse — nonché per altri punti di discussione che l'opera apre — si rinvia a: Porter 1994; Dunn 1996: 170–173; Wright 2008; Papadimitropoulos 2011.

⁸ Il passaggio di Ermione da vittima a sposa e «object of unproblematic and non-violent exchange» è un «reversal of the process suffered by Iphigenia and so many other sacrificial “victims” in tragedy» (Griffith 2010: 301).

⁹ Cfr. *supra* pp. 45–50.

¹⁰ In generale, sul finale inaspettato dell'*Oreste* si veda ad esempio Arnott 1973.

¹¹ Per il contenuto della profezia di Apollo nei versi 1653–1657 si rinvia alle pp. 45–46.

come Sofocle nell'*Ermione*, Euripide presenta qui la variante del mito per cui Neottolemo fu ucciso a Delfi dopo essersi lì recato per chiedere soddisfazione ad Apollo della morte di Achille. Perlopiù, il tragediografo fa specificare al dio che Neottolemo non sposerà mai Ermione¹², annullando così i presupposti essenziali della vicenda dell'*Andromaca*¹³.

In sintesi, l'Ermione dell'*Oreste* è un personaggio sostanzialmente muto ma ben definito: fanciulla docile e ingenua¹⁴, ella è molto diversa dall'Ermione incontrata nell'*Andromaca*. Euripide sceglie di riscrivere il mito, caratterizzando la “nuova” Ermione in contrapposizione con la principessa gelosa e ideatrice di delitti e annullando il presupposto stesso della vicenda dell'*Andromaca* — il matrimonio di Ermione con Neottolemo. L'unico dato tradizionale che rimane comune alle due tragedie — seppur contestualizzato in modo differente — è invece l'unione di Ermione con Oreste.

¹² Nell'*Elena* di Euripide sembrerebbe che Ermione non si sia mai sposata, neanche con Oreste: cfr. vv. 1476–1478, ma Diggle 1994 espunge il verso 1477 dov'è menzionata Ermione.

¹³ Nella sua costante metapoetica allusività ad altre opere, è curioso chiedersi se, tra i tanti modelli precedenti da lui ribaltati, Euripide non avesse in mente anche la figura di Tindareo nell'*Ermione* di Sofocle, che, con ogni probabilità, considerata la sua decisione di dare in sposa a Oreste la nipote Ermione, in questo dramma doveva essergli “alleato”. Al contrario, si ricordi che nell'*Oreste* l'anziano re è tra i principali sostenitori della condanna a morte del giovane matricida.

¹⁴ Come per il ruolo di Tindareo, anche in questo caso per questi tratti caratteriali si può solo fantasticare e interrogarsi su una possibile analogia con l'Ermione dell'omonima tragedia di Sofocle — o, viceversa, su un suo ribaltamento.

La ricezione di Ermione nel mondo antico

Questo capitolo è volto a indagare il modo in cui fu interpretato nell'antichità il personaggio di Ermione. Nel mondo greco-bizantino la ricezione di Ermione è per lo più intrinsecamente collegata alla ricezione dell'*Andromaca* di Euripide¹. Nel mondo latino, invece, si vedrà come al contenuto dell'*Andromaca* si mescolino altri elementi del mito provenienti da fonti e tradizioni diverse.

5.1. Antichi lettori greci

Della ricezione dell'*Andromaca* nel mondo antico non abbiamo molte notizie; come per le altre tragedie euripidee, di essa si riscontrano alcune citazioni nelle commedie di Aristofane e nella Commedia Nuova². In età tardo antica la tragedia deve aver goduto di molta fortuna visto che i frammenti di papiro contenenti suoi brani sono paragonabili per numero e datazione alle fonti papiracee dell'*Ecuba* e dell'*Ippolito* e testimoniano che copie del dramma circolarono fino all'VIII secolo d.C. (Diggle 1984: 174; Cavallo 2002: 89; Centanni 2011: 43). In aggiunta a una presenza costante nella tradizione manoscritta (Cavallo 1986: 110–111; 2002: 90–93), l'*Andromaca* vanta anche

¹ Fatta eccezione ovviamente per i testi di autori come Strabone e Apollodoro già analizzati nel capitolo dedicato all'*Ermione* di Sofocle: cfr. *supra* Cap. 1.4.

² Eur. *Andr.* 445; 628; 731; 951; 1078 in Ar. *Ach.* 307; *Lys.* 155, 1041, 264–265; *Nub.* 718. Eur. *Andr.* 200; 330–331; 369; 376 ss.; 590–591; 930; 1249 in Men. *Peric.* 380; fr. 669; Eubul. fr. 7.2 = II 166, 2 K.; Men. fr. 9; Philem. fr. 119; Men. fr. 1112; *Kol.* 87–88 (Pertusi 1956a: 123; 125).

l'appartenenza al gruppo delle dieci tragedie di Euripide che ebbe la maggior diffusione nel corso dei secoli. Com'è noto, infatti, di Euripide sono a noi giunti in totale diciannove drammi, la cui tradizione manoscritta si divide in due rami principali: nove sono pervenuti tramite un *codex unicus*, il Laurenziano XXXII³. Gli altri dieci, invece, corredati di scoli⁴, ebbero una diversa circolazione e furono trasmessi in più manoscritti. Tra questi dieci drammi si distingue la cosiddetta triade bizantina — *Ecuba*, *Fenicie*, *Oreste* —, conservata in più di duecento codici (Diggle 1984: XI). La selezione fu presumibilmente dettata da criteri stilistici nonché dal gusto dei lettori e degli spettatori⁵: è quindi particolarmente significativo che l'*Andromaca* facesse parte di queste dieci opere.

³ Il codice L fu redatto in Italia all'inizio del XIV secolo; tramite L sono a noi giunte nove tragedie (*Elena*, *Elettra*, *Eracle*, *Eraclidi*, *Ione*, *Supplici*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Ciclope*). Il codice trasse queste tragedie da un esemplare che conservava una parte della silloge di tragedie di Euripide disposte secondo la lettera iniziale dei titoli (Diggle 1984: XI). A pochi anni di distanza, di L fu redatta una copia, il Palatino gr. 287: sull'origine e le caratteristiche dei due codici si vedano e.g. Turyn 1957; Zuntz 1965, sp. cap. III; Magnani 2000: 7–51, che presenta una dettagliata discussione della storia della tradizione manoscritta e della sua ricostruzione da parte della critica. Per un'analisi diacronica della tradizione manoscritta euripidea si rinvia anche al ricco contributo di Carrara 2009.

⁴ Ad eccezione delle *Baccanti*, la cui appartenenza al gruppo non è comunque dubitabile (Barrett 1964: 51, n. 3).

⁵ Secondo Pertusi, la scelta erudita delle dieci tragedie rifletteva una selezione "sul campo" che si era iniziata a operare già nelle rappresentazioni teatrali coeve ad Aristofane: in quest'epoca queste tragedie furono ritenute i drammi migliori e furono le più rappresentate e applaudite (Pertusi 1956a: 133). Rifacendosi a Pertusi, Carrara ha sottolineato che la selezione non fu l'esito di una «operazione culturale specifica», bensì di un «fenomeno naturale» costituito da elementi diversi quali «il favore del pubblico attraverso il tempo, il gusto nel suo evolversi [...], l'influenza di schemi e teorie retorico-letterarie, l'appartenenza ai cicli mitici più noti, ecc.» (Carrara 2009: 25, n. 2; 593, n. 3). Barrett ritiene invece che, col passare del tempo, il numero delle tragedie più apprezzate di Euripide diminuì, probabilmente in concomitanza con il diffondersi dei commentari ad alcune tragedie, che venivano usati come fonti per la redazione di nuovi commentari (Barrett 1964: 52–53). È in questo restringimento che secondo Barrett si creò gradualmente il "canone" delle dieci tragedie a noi note: è probabile che la selezione fu stabilita definitivamente nel corso del III sec. d.C., in concomitanza con l'abitudine di riunire più opere in un singolo codice (Barrett 1964: 53).

Nei manoscritti dell'*Andromaca* si conservano, a premessa dell'opera, due riassunti (ὑποθέσεις)⁶: il primo riporta brevemente il contenuto della trama, senza inserire commenti sui personaggi o su singoli episodi. Questo tipo di ὑπόθεσις si riscontra anche per altre tragedie euripidee e sembra appartenesse a una raccolta indipendente redatta per chi fosse interessato più alle trame che alle intere opere⁷. Queste ὑποθέσεις presentano una struttura abbastanza fissa volta a illustrare semplicemente gli episodi salienti dei drammi⁸.

Come si è già avuto modo di notare nell'introduzione, nell'ὑπόθεσις dell'*Andromaca* si legge che Ermione, gelosa⁹ di Andromaca, complottò la sua morte chiedendo aiuto a Menelao. Dopo il fallimento del suo piano, Ermione cambiò idea (μετενόησεν), avendo paura dell'arrivo di Neottolema¹⁰. Di che

⁶ Sull'origine e il significato del termine ὑπόθεσις si rinvia a Meccariello 2014: 31–37, con ulteriore bibliografia.

⁷ La raccolta fu denominata da Zuntz *Tales from Euripides* (1955: 129–152), in ciò seguito da Budé (1977: 48–52). Van Rossum–Steenbeek (1998: 1), Bing (2011: 201), Carrara (2009: 246) e Meccariello (2014: 6) preferiscono invece definire questo tipo di ipotesi *narrative hypotheses*, distinguendole dalle *learned hypotheses* (tra le quali rientrerebbero quelle redatte da Aristofane di Bisanzio) e da quelle anteposte alle commedie. Lo scopo principale di questi testi era probabilmente quello di costituire una fonte di informazione che potesse essere consultata da chi volesse avere un rapido accesso ai principali personaggi ed eventi del mito che erano stati trattati nelle tragedie (Van Rossum–Steenbeek 1998: 31; Meccariello 2014: 58). Sulla traccia dello studio di Zuntz (1955), E. Dickey individua tre tipologie di ὑποθέσεις che si riscontrano per i testi euripidei: un gruppo — usando la terminologia appena citata — è costituito dalle *narrative hypotheses*; un altro gruppo dalle ὑποθέσεις attribuite ad Aristofane di Bisanzio, e un terzo gruppo da alcune ὑποθέσεις redatte da scoliasti bizantini (Dickey 2015: 506). Per nessuna delle tragedie di Euripide si possiede una ὑπόθεσις per ciascuno dei tre gruppi (Dickey 2015: 506). La classificazione è discussa anche da Dubischar 2015: 577–581.

⁸ Sulla struttura e il contenuto delle singole ὑποθέσεις si veda la dettagliata analisi di Meccariello 2014.

⁹ ζηλοτύπως δὲ ἔχουσα: cfr. *supra* p. 23.

¹⁰ ζηλοτύπως δὲ ἔχουσα πρὸς τὴν Ἀνδρομάχην ἢ βασιλῆς [sc. ἡ Ἑρμιόνη] ἐβουλεύετο κατ' αὐτῆς θάνατον, μεταπεμψαμένη τὸν Μενέλαον. [...] Μενέλαος μὲν οὖν ἀπῆλθεν εἰς Σπάρτην, Ἑρμιόνη δὲ μετενόησεν, εὐλαβηθεῖσα τὴν παρουσίαν τοῦ Νεοπτολέμου (ed. Diggle 1984: 275 — «la regina, gelosa di Andromaca, complottava la sua morte, mandando a chiamare Menelao. Menelao quindi se ne andò da Sparta, ma Ermione cambiò idea, temendo l'arrivo di Neottolema»).

C. Meccariello (2014: 60) fa notare che il racconto dell'ὑπόθεσις segue l'ordine cronologico dei fatti, differente dall'ordine in cui Euripide narra i fatti nel prologo della tragedia.

tipo di cambiamento si tratta? Si può pensare a un pentimento di Ermione? Si è già avuto modo di vedere come questo punto sia stato molto dibattuto dalla critica¹¹. In questo caso, sembra notevole che lo stesso verbo venga impiegato all'inizio del riassunto per descrivere il cambiamento di Neottolema che, dopo aver chiesto ad Apollo di pagare il fio per la morte di Achille, si pente (μετανοήσας)¹² e ritorna una seconda volta all'oracolo per scusarsi e propiziarsi il dio.

Un altro aspetto importante messo in luce nell'ὑπόθεσις è ciò che accade dopo il cambiamento di Ermione: «Giunto Oreste, portò via questa [sc. Ermione] persuadendola, e ordì un piano contro Neottolema» (παραγενόμενος δὲ ὁ Ὀρέστης ταύτην μὲν ἀπήγαγεν πείσας, Νεοπτολέμῳ δὲ ἐπιβούλευσεν: ed. Schwartz 1891: 245.13–14). Come è stato sottolineato da C. Meccariello, il participio πείσας, più che indicare un processo di persuasione, pone qui l'accento «sul fatto che l'azione di Oreste è in linea con la volontà» di Ermione: «specie nel contesto di un'abduzione, la forma può voler dire “by fair means”, in opposizione a ἐν δόλῳ ο βία (cfr. LSJ III A)» (Meccariello 2014: 156)¹³. Peraltro, si osservi che il verbo πείθω è anche legato alla sfera sessuale, come ben simboleggiato dalla dea omonima, «whose province was the alluring power of sexual love» (Buxton 1982: 31).

La seconda ὑπόθεσις, più breve della prima, è invece quella attribuita ad Aristofane¹⁴. Diversamente dall'altra ὑπόθεσις, si riscontrano qui alcuni giudizi critici: di Ermione viene citato «il

¹¹ Cfr. *supra* Cap. 3.3.

¹² Il pentimento di Neottolema è deducibile da quanto egli stesso dichiara nell'*Andromaca* nel momento in cui si reca a Delfi: Eur. *Andr.* 1106–1107: ὁ [sc. ὁ Νεοπτόλεμος] δ' εἶπε: Φοῖβωι τῆς πάροιθ' ἀμαρτίας / δίκας παρασχέιν βουλόμεισθ'. («[Neottolema] disse: “vogliamo rendere giustizia a Febo per un precedente errore”»).

¹³ Per il legame tra l'azione indicata dal verbo πείθω con la forza (βία) e l'inganno (δόλος) si rinvia anche a Buxton 1982: 58–66.

¹⁴ Questa attribuzione è ancora oggetto di discussione: è «plausibile che Aristofane abbia scritto almeno alcune delle *hypotheses* che gli sono attribuite nei manoscritti, ma è altrettanto plausibile che in esse siano intervenuti col tempo elementi estranei» (Meccariello 2014: 11). Secondo Slater (1986: X), è sostanzialmente impossibile risalire, a partire dalle *hypotheses* ‘aristofanee’ a noi giunte, ad un testo autenticamente scritto da Aristofane.

discorso che mostra il suo carattere regale e l'argomentazione contro Andromaca, non mal costruita» (ῥῆσις Ἑρμιόνης τὸ βασιλικὸν ἐμφαίνουσα καὶ ὁ πρὸς Ἀνδρομάχην λόγος οὐ κακῶς ἔχων: ed. Schwartz 1891: 246.4–6).

Come si è accennato in precedenza, l'*Andromaca* fa parte del gruppo di nove tragedie — sulle diciannove totali di Euripide a noi giunte — che sono pervenute a noi corredate da scoli: questi scoli costituiscono il primo commento integrale del dramma che ci è giunto¹⁵. Il problema che si pone per tutti gli scoli euripidei è quello di risalire a quando si sia iniziato a redigere questo *corpus* di note marginali di commento ai testi: il nucleo più antico degli scoli sembra da ricondurre ad Aristofane di Bisanzio, cui fecero seguito anche altri alessandrini (Dickey 2007: 33 = 2015: 505)¹⁶. La trasmissione di questo nucleo più antico deve essere avvenuta tramite continui rimaneggiamenti, per cui sarebbe un errore considerare i *corpora* degli scoli come un commentario fisso e non modificato¹⁷. Diversamente dai commentatori alessandrini dei testi, infatti, gli scoliasti non erano interessati a imprimere ai testi redatti la propria impronta di *autori*, bensì a redigere un lavoro anonimo “a servizio” dei testi

¹⁵ Tutte le citazioni degli scoli qui riportate sono state tratte dall'edizione di Schwartz 1891.

¹⁶ In aggiunta agli scoli antichi esiste poi una parte di scoli bizantini, più numerosi per la cosiddetta triade bizantina di tragedie euripidee (Dickey 2007: 33 = 2015: 505). Nella maggior parte delle opere si possono notare distintamente gli scoli antichi e quelli bizantini. Nella *praefatio* della sua edizione agli scoli euripidei, Schwartz (1891: VIII) specifica che gli scoli bizantini vengono preceduti da un segno a forma di croce. Nella sua edizione, peraltro, Schwartz si concentra esplicitamente sugli scoli antichi.

Per una panoramica sulla storia degli scoli bizantini si rinvia al ricco contributo di Pontani 2015.

¹⁷ C'è un'impossibilità insita in ogni tentativo di identificare un «“final stage” of the development of a specific scholiographic collection: every collection was potentially *in fieri*, further rearrangements of the scholiographic texts could never be ruled out, and sometimes even resulted in the inclusion of ancient material during the phase of development of recensions» (Porro 2014: 192). Ogni nota ha una sua propria storia e il testo degli scoli era sempre aggiustabile ed elastico (Tosi 2014: 21). Il termine scoliografia può quindi essere inteso «in a clear-cut and meaningful sense, taking a corpus of scholia as an exegetical *editio variorum*, i.e. a compilation of materials systematically drawn from different commentaries» (Montana 2014: 25, n. 5; sullo stesso tema cfr. anche Montana 2011: 105–110).

assemblati e glossati (Montana 2014)¹⁸, avvalendosi di frequenti citazioni dei commentatori antichi.

Anche negli scoli all'*Andromaca* si ritrovano citazioni di commentatori antichi come Didimo di Alessandria¹⁹, nonché numerosi riferimenti a nomi e opere di mitografi e storici²⁰. Il dramma doveva essere un testo molto commentato, poiché negli scoli si ritrovano formule e segni — *e.g.* la lettera χ a *latere* del testo — che ne dimostrano l'ampia ricezione e l'attenta lettura e analisi²¹.

Il contenuto degli scoli all'*Andromaca* rispecchia alcune caratteristiche comuni che sono state identificate per altri scoli, in particolare quelli presenti nel codice V²²: in essi si nota un'alternanza fra brani di commento a carattere erudito, «anche piuttosto estesi, che conservano numerose testimonianze di autori per lo più perduti, e sezioni di commento meno impegnativo,

¹⁸ «The decidedly redactional, anonymous and detached character of his copy-and-paste work emerges above all from the tendency towards an impersonal style of writing and from the lack of any flaunted authorial identity that would seek to enter into a personal emulative relationship with the exegetic tradition» (Montana 2014: 27). L'anonimità o «non-authoriality» delle raccolte di scoli è una delle tre caratteristiche che più le contraddistinguono, insieme con il carattere composito e attento a molteplici aspetti dell'esegesi e la posizione nei margini del testo commentato, «as a part of a specific editorial project» (Porro 2014: 192).

¹⁹ Didimo di Alessandria redasse nel I sec. a.C. un commentario che riuniva a sua volta i commentari alessandrini precedenti (Dickey 2015: 206): egli rappresenta «a fundamental *trait d'union* in the transition between Greek philology of the Hellenistic era and Graeco-Roman erudition of the Imperial Age, which then found its way into Medieval lexicography, etymological and scholiastic *corpora*» (Montana 2015: 177). Negli scoli all'*Andromaca*, Didimo viene citato ai versi 330, 362, 885, 1007 (si veda in proposito Battezzato, Mariani c.d.s.). Un altro grammatico citato è ad esempio Lisania (*schol. in Eur. Andr.* 10), del III sec. a.C.

²⁰ Tra gli autori più importanti citati si ricordano a titolo di esempio Lisimaco (*schol. in Eur. Andr.* 10, 24, 32, 798), Ferecide (*schol. in Eur. Andr.* 17, 53, 1240), Filocoro (*schol. in Eur. Andr.* 445).

²¹ οἱ φάτωρς ὑπομνηματισάμενοι: *Andr.* 32, 277; τὸ χ: *Andr.* 603, 873, 930; σεσημειωτέον: *Andr.* 912, 1176 (Schwartz 1891: 392).

²² Il Vaticano Graeco 909 (V), datato al XIII secolo e riconducibile, probabilmente, «all'*entourage* di Massimo Planude», è per noi il codice più antico contenente le nove tragedie euripidee corredate da scoli (Merro 2008: 12). Per quanto sia di epoca medievale, il codice è particolarmente pregiato poiché — come già sottolineava Dindorf nella *praefatio* della sua edizione degli scoli euripidei (1863) — contiene annotazioni «risalenti, in ultima analisi, ai commentari di Didimo e di altri grammatici alessandrini» (Merro 2008: 19).

disposte sui margini o nell'interlinea, che vanno dalla semplice glossa all'esegesi, generalmente parafrastica, di interi versi» (Merro 2008: 24)²³.

A conferma dell'interdipendenza tra retorica e critica letteraria esistente nel mondo antico²⁴, un dato ricorrente negli scoli all'*Andromaca* è l'interesse per gli aspetti retorici (Schwartz 1891: 413–414). Nell'agone che si svolge tra Andromaca ed Ermione all'interno del primo episodio, ad esempio, lo scolio corregge in un certo modo Andromaca che rivolge questa domanda a Ermione:

εἰ δ' ἀμφὶ Θρήικην τὴν χιόνι κατάρρυτον
τύραννον ἔσχεζ ἄνδρ', ἴν' ἐν μέρει λέχος
δίδωσι πολλαῖς εἷς ἀνὴρ κοινούμενος,
ἐκτεινας ἂν τάσδ'; (Eur. *Andr.* 215–218).

Se tu avessi come marito un sovrano della nevosa Tracia, dove un solo uomo divide a turno il suo letto con molte donne, le uccideresti?

Questo il commento dello scolio:

βάρβαρον ἔθος τὸ ἐπιπαλλακεύεσθαι. ταῦτα δὲ οὐκ ὀρθῶς· ἔφη γὰρ
ἂν ἡ Ἑρμιόνη· ἄλλ' οὐκ ἐν Θραξίν οἰκοῦμεν βαρβάρους, ἀλλ' ἐν τῇ
Ἑλλάδι καὶ τοὺς τῶν Ἑλλήνων νόμους σφύζομεν : — MOA (schol.
in Eur. *Andr.* 216).

²³ Nelle note esegetiche è ricorrente l'interesse per questioni concernenti i diversi campi del sapere, dalla grammatica e retorica alla mitografia, geografia e antiquaria (Merro 2008: 25). Negli scoli all'*Andromaca*, infatti, vengono citate di frequente fonti storiche o mitografiche, nonché *loci paralleli* di altri autori antichi — specialmente Omero e i tragici. Nelle glosse riconducibili a un tipo di esegesi più diretta ed elementare, invece, come è stato sottolineato per gli scoli al *Reso* (Merro 2008: 27), anche nell'*Andromaca* si riscontrano le spiegazioni di parole poco comuni tramite etimologie o paraetimologie o l'approfondimento del contesto di riferimento, l'esplicitazione di elementi sottintesi, la parafrasi di brani complessi o la ricostruzione del periodo per brani costruiti con un *ordo verborum* complicato.

²⁴ Tra la critica letteraria e la retorica non c'era una distinzione netta: le prime riflessioni sul linguaggio, nate nel contesto della filosofia e retorica del V–IV sec. a.C., influenzarono la riflessione e la pratica esegetica alessandrina (Montana 2015: 124). Per quanto poi, a partire da Aristofane, la grammatica fu costituita come disciplina indipendente (Montana 2015: 125), l'interpenetrazione tra grammatica e retorica, risalente ad Aristotele (Swiggers, Wouters 2015: 794), rimase salda. A conferma di ciò, si noti che la critica letteraria non esisteva come una disciplina indipendente ma era parte della retorica (Nünlist 2009: 6, n. 20 per ulteriore bibliografia; De Jonge 2015: 983).

Avere più concubine è un costume barbaro. Questo non è detto correttamente: Ermione infatti avrebbe potuto dire: ma noi non abitiamo con i barbari in Tracia, bensì in Grecia, e osserviamo i costumi dei Greci.

Andromaca non ha posto una giusta domanda nella sua argomentazione apologetica: l'obiezione dello scolio mostra tutto il gusto e l'interesse per il rispetto delle regole dell'*ars rhetorica*²⁵. Inoltre, non è da sottovalutare il fatto che questi versi offrivano al redattore dello scolio l'opportunità di sottolineare il contrasto tra Greci e barbari e la superiorità dei primi sui secondi.

Gli scoli all'*Andromaca* presentano anche alcuni sporadici commenti sui personaggi e sulla loro condotta: nei confronti di Ermione, gli scoli sembrano oscillare tra un giudizio negativo e un altro più positivo e benevolo.

La critica contro Ermione emerge in uno scolio riguardante la conclusione dello scontro verbale tra le due principesse: per quanto Andromaca sembri risultrne vincitrice, è Ermione a essere in una posizione di vantaggio e potere contro di lei. Questo vantaggio è sintetizzato da Ermione stessa al verso 245: «Sei davvero saggia: eppure devi morire ugualmente» (σοφή σοφή σύ· καθανεῖν δ' ὄμως σε δεῖ). La ripetizione dell'aggettivo σοφή sulla bocca della sua rivale indica la vittoria verbale dell'agone da parte di Andromaca; tuttavia, la seconda parte del verso pone in chiaro che Andromaca ne esce anche sconfitta, poiché tutta la sua capacità retorica non le servirà a salvarsi la vita (McClure 1999: 181). Lo scolio commenta il verso 245 con un solo termine: κακοῦργος, «malfattrice, malefica», stigmatizzando così il comportamento di Ermione. In questo caso, quindi,

²⁵ Un altro caso interessante di “correzione” dello scolio nei confronti di Andromaca si riscontra nel commento al verso 229 (μὴ τὴν τεκοῦσαν τῆι φιλανδρία, γύναι, / ζήτει παρελθεῖν — «Donna, non superare tua madre nel suo amore per gli uomini»), dove Andromaca si dimostra poco avveduta, poiché — si chiede lo scolio — «infamando la madre [sc. Elena], come non avrebbe fatto arrabbiare Ermione?» (*schol. in Eur. Andr.* 229.7–8: παρὰ τὰ πρόσωπα δὲ καὶ τοὺς καιροὺς ταῦτα· πῶς γὰρ οὐκ ἔμελλεν εἰς ὄργην καταστήσαι τὴν Ἑρμιόνην κατὰ τῆς μητρὸς δυσφημοῦσα).

lo scolio esprime un esplicito giudizio negativo sul personaggio.

Un altro passo in cui emerge un'interpretazione personale del commentatore è nell'analisi del verso 1009, il primo dello stasimo che commenta l'uscita di scena di Ermione e Oreste:

ἰὼ Φοῖβε: τὸν ὑψηλὸν τόπον πυργώσας καὶ ποιήσας αὐτὸν εὐτειχῆ :
— MNO

ἄλλως: ἰὼ Φοῖβε πυργώσας: βουλόμενος παραμυθῆσασθαι ὁ χορὸς τὴν Ἑρμιόνην μέλλουσαν συνοικεῖν ἑτέρῳ ἀνδρὶ φησὶν ὅτι καὶ ἄλλαι τοῦτο πεπόνθασιν Ἑλληνίδες ἐξ αἰτίας τῆς κατασκαφῆς τῆς Τροίας. ἄρχεται τοίνυν ἐκ τοῦ πρώτου αἰτίου, ὃ ἐστὶ τῆς πορθήσεως τῆς Τροίας: — MNOA

ἄλλως: ὁ χορὸς ὥσπερ ἐναντία τὰ πράγματα ὀρῶν θαυμάζει πῶς καὶ ὑπὸ τῶν θεῶν ὠκοδομήθη ἡ Τροία καὶ ἀτίμως ἔάλω, συμπαθῶν δὲ τῇ Ἀνδρομάχῃ ὀδύρεται τὴν ἄλωσιν τῆς Τροίας: — MNOA

(*schol. in Eur. Andr.* 1009).

Oh Febo: fortificando un luogo altissimo e rendendolo ben difeso.

Altra spiegazione: oh Febo, fortificando: il coro, volendo consolare²⁶

Ermione che sta per andare a vivere con un altro uomo dice che anche altre donne greche subirono la stessa cosa a causa della rovina di Troia. Comincia dunque dalla causa originaria, cioè dal saccheggio di Troia.

Altra spiegazione: il coro, come se considerasse avversa la situazione, si meraviglia di come Troia fosse stata sia costruita dagli dei sia poi abbattuta vergognosamente, e compatendo Andromaca piange la rovina di Troia.

Il secondo commento dimostra una considerazione positiva di Ermione, ritenendo che il coro racconterebbe delle conseguenze rovinose della guerra di Troia per consolarla. Questo scolio scorge dunque qui una sorta di empatia tra il coro ed Ermione che è raramente riscontrabile nel dramma — anzi, semmai, sembra che il coro mostri benevolenza per Andromaca (vv. 143–146; 497–500) e disapprovazione per il comportamento di

²⁶ Il verbo παραμυθέομαι può significare tanto “esortare”, “consolare”, quanto “mitigare”, “attenuare”, “scusare”, “giustificare” (LSJ s.v.). Negli scoli ai drammi euripidei ricorrono le accezioni di “consolare” (*schol. in Eur. Or.* 213; 294–300, linea 6; *schol. in Eur. Phoen.* 1449), “rincuorare” (*schol. in Eur. Hipp. arg. Hipp.* 1.21; *schol. in Eur. Or.* 7; *schol. in Eur. Phoen.* 202), “esortare” (*schol. in Eur. Alc.* 903), “mitigare” (*schol. in Eur. Rh. arg. Rh.* 2.22), “giustificare” (*schol. in Eur. Med.* 244).

Ermione (vv. 491–493). Tuttavia, il commento si relaziona in un certo modo anche al controverso problema dell'interpretazione del σοί al verso 1041:

πολλαὶ δ' ἄν' Ἑλλάνων ἀγόρους στοναχαὶ
 μέλποντο δυστάνων τεκέων, ἄλοχοι δ'
 ἐξέλειπον οἴκους 1040
 πρὸς ἄλλον εὐνάτορ'. οὐχὶ σοὶ μόνα
 δύσφρονες ἐνέπεσον, οὐ φίλοισι, λῦπαι·
 νόσον Ἑλλάς ἔτλα, νόσον· διέβα δὲ Φρυγῶν
 καὶ πρὸς εὐκάρπους γύας 1045
 σκηπτὸς σταλάσσων Δαναΐδαις φόνον (Eur. *Andr.* 1037–1046).
 Molti lamenti nelle piazze dei Greci
 risuonarono per i miseri figli, spose
 lasciarono le case
 per un altro sposo. Non su te sola
 caddero tristi dolori, non sui tuoi cari.
 La Grecia patì una sciagura, una sciagura; il flagello attraversò
 anche i fertili campi dei Frigi
 stillando morte sui Danaidi.

I critici si sono divisi nello stabilire se il “tu” cui si riferisce il coro sia Andromaca o Ermione²⁷. Entrambe le identificazioni risultano plausibili ma problematiche. È importante osservare che, per cercare di identificare questo tu, non è necessario ritenere che questo personaggio debba essere presente in scena — o stia entrando in essa (Mastronarde 1979: 100–101)²⁸.

²⁷ I diversi sostenitori delle due ipotesi sono citati in Golder 1983: 124–125. In seguito, si ricorda che Erbse (1984: 135) e Lloyd (2005: 165) si sono schierati a favore di Ermione, mentre Valk (1985: 64–65), Anderson (1997: 146–148) e Allan (2000: 226–227) a favore di Andromaca. Ferrari (1974: 128–129), seguito da Cerbo (2008: 176, n. 35), ha suggerito che il σοί si riferisca a un caso generale, in modo simile alla tipica formula *non tibi hoc soli* (Ferrari rinvia a Eur. *Hipp.* 834–845; *Med.* 1017–1018; *Hel.* 464. Tuttavia, in questi esempi il “tu” cui ci si riferisce è sempre una persona reale e partecipa di un dialogo che sta avvenendo in scena, non un tu generico e impersonale). Troppo drastica e poco persuasiva per il senso generale dell'ode sembra la proposta di Willink (2005: 203), per cui il coro si rivolgerebbe a Oreste e il testo al v. 1041 andrebbe emendato in οὐχὶ οἱ μόνωι.

²⁸ Molti critici hanno sostenuto che Andromaca entra in scena durante questo coro e vi rimane muta fino al termine del dramma (e.g. Golder 1983; Allan 2000: 226). Come Mastronarde, anche Lloyd sottolinea invece che il destinatario del σοί al verso 1041 è assente e che la presenza in scena di Andromaca alla fine del dramma è discutibile su altre basi (Lloyd 2005: 164–165).

Dopo aver descritto e deprecato la devastazione di Troia a causa della guerra, il coro menziona il tragico assassinio di Agamennone, facendo esplicito riferimento al suo vendicatore, Oreste, concludendo poi con la sopra citata strofe (vv. 1037–1046) in cui compare il σοί. I dolori non caddero «su te sola», ma anche «sui tuoi cari» (1041): se il “tu” fosse Ermione, ella verrebbe ritenuta in un certo modo vittima, o quanto meno sventurata, per il destino che la attende in compagnia di Oreste. È questa l’interpretazione del secondo scolio al verso 1009, che usa quindi il verbo παραμυθεῖσθαι. Tuttavia, mentre la considerazione negativa della figura di Oreste da parte del coro si comprende bene alla luce del suo ruolo, in complicità con Apollo, nella vicenda della morte di Neottolemo²⁹, un compatimento da parte del coro nei confronti di Ermione e l’apostrofe nei suoi riguardi al verso 1041 sarebbero del tutto in contraddizione con quanto è appena avvenuto. Il coro sta infatti descrivendo i lamenti che si diffusero sia in Grecia che a Troia a causa della guerra; il destino di Ermione non è quello delle vedove che hanno perso i loro mariti e figli: ella ha scelto liberamente di scappare con l’uomo che ha ordito l’assassinio del marito (Allan 2000: 226)³⁰. È dunque difficile immaginare il motivo per cui il coro dovrebbe compatire Ermione: cogliendo l’opportunità di fuggire con Oreste, ella si è salvata da una situazione di pericolo. Di conseguenza, è molto più probabile che al verso 1041 il coro si stia rivolgendo ad Andromaca³¹: come

²⁹ Peraltro, il coro dimostra una certa simpatia nei confronti di Ermione anche al verso 822, dove ella viene definita ἡ τάλαινα.

³⁰ Allan (2000: 226) definisce Oreste «the self-proclaimed murderer of her [sc. Hermione’s] husband», ma cfr. *supra* p. 117, n. 157.

³¹ Per sostenere l’identificazione del σοί con Andromaca, Golder (1983: 127, n. 14) ha stabilito un parallelismo tra questa scena e il verso 492, in cui il coro apostrofa Ermione, ipotizzando che per tutto l’episodio successivo Ermione sia presente, muta, in scena. Anche Stevens (1971: 157) cita alcuni paralleli di apostrofi simili ad *Andr.* 492. Questa ipotesi è però sicuramente improbabile, non da ultimo perché, dopo il terzo stasimo, all’inizio del quarto episodio viene esplicitamente affermato dal coro che Ermione sta uscendo dalla reggia (vv. 820–824). Peraltro, il parallelismo è debole anche da un punto di vista linguistico, poiché Mastronarde — rinviando, in aggiunta a Eur. *Andr.* 492, a *Med.* 990–995, *Hcl.* 371–380, *El.* 745 ss. — ha dimostrato bene che, per stabilire un “contatto artificiale” con un personaggio fuori scena, il coro passa spesso «from third-person comment to second-person warning» (Mastronarde 1979: 99). Golder

afferma Mastronarde, un'Andromaca non presente sulla scena né entrante in essa³². Peraltro, si noti che il terzo commento dello scolio al verso 1009 propende per identificare il “tu” con Andromaca.

Tuttavia, esiste una terza possibilità, suggerita di recente da S. Mirto: che il “tu” cui si rivolge il coro sia l'ἄγαλμα di Teti³³ (Mirto 2012: 61). Secondo questa suggestiva e convincente ipotesi, nell'equiparare la sofferenza della dea a quella degli umani, il coro vorrebbe ricordare alla dea che non deve dimenticare i suoi affetti³⁴, rivolgendole così un velato rimprovero, spronandola ad agire a sostegno delle “vittime” del dramma e contro Apollo, in un certo modo responsabile delle sue sofferenze (Mirto 2012:

(1983: 125) afferma anche che lo scolio suggerisce l'ipotesi che il “tu” sia Troia — tuttavia, non si comprende da dove lo studioso possa aver dedotto questa considerazione. Lo scolio al verso 1041, infatti, non menziona Troia come possibile referente del “tu” (οὐ σὺ, φησὶ, μόνη ἐξέπεσες τῆς ἐκ θεῶν εὐτυχίας οὐδὲ μόνοι οἱ συγγενεῖς: «non tu sola sei caduta dalla buona sorte che ti viene dagli dei, né i tuoi soli parenti»). Forse, nel ritenere ciò Golder si riferiva allo scolio al verso 1038, dove viene spiegato che non soltanto Troia, ma anche la Grecia fu sfortunata; tuttavia, questa specificazione non si riferisce al verso 1041, ma viene fatta proprio perché nella prima coppia di strofe Euripide ha trattato della rovina di Troia, mentre nella seconda coppia si sofferma sulla Grecia (*schol. in Eur. Andr.* 1038: πολλοὶ δ' ἄν' Ἑλλάνων: ἴδοις ἄν, φησὶ, κατὰ τὴν Ἑλλάδα συνεχεῖς θρήνους γινομένους περὶ τῶν κατὰ τὴν Ἰλιον ἀπολωλότων. θέλει δὲ εἰπεῖν ὅτι μία πρόφασις ὀλέθρου γέγονεν [αἰτία] Ἕλλησι τε καὶ βαρβάροις: «molti [lamentanti] tra i Greci: potresti vedere, dice, innumerevoli lamenti sorti in Grecia per i (soldati greci) morti a Troia. Vuole dire che i Greci e i barbari ebbero un'unica causa per la loro rovina»). La considerazione di Golder rimane dunque oscura. Si noti infine che l'identificazione del “tu” con Troia è stata sostenuta da Verrall 1905: 41.

³² La presenza o l'entrata di Andromaca in scena romperebbero «the integrity of the withdrawn, non-mimetic stance normal for a chorus when singing a generalizing, reflective antistrophic lyric of this kind», per cui si dovrebbe qui ipotizzare un «sudden address to an absent Andromache, mediated neither by vocative nor by previous explicit reference within the ode nor by recent presence on stage» (Mastronarde 1979: 100–101).

³³ Considerata la loro importanza per le dinamiche della storia, è possibile che l'altare e la statua della dea si trovassero al centro della scena (Kuntz 1993: 64–76; Rehm 1988: 303; 2002: 41; Mirto 2012: 46): tanto Andromaca (vv. 115, 246) quanto Peleo (vv. 1224 ss.) vi si rivolgono nel corso del dramma come a degli elementi importanti. L'apostrofe al verso 1041 da parte del coro all'ἄγαλμα di Teti non sarebbe quindi un *unicum* nel corso del dramma.

³⁴ «Peleo presto piangerà la fine della stirpe, e l'ultimo nipote, il figlio di Andromaca, ha un futuro incerto come quello della madre, che ha già perduto il marito troiano e resterà priva anche del sostegno del vincitore greco che ne aveva preso il posto» (Mirto 2012: 65).

62)³⁵. L'esperienza di dolore di Teti per la morte di Achille è la medesima che ha condotto agli «infiniti lamenti nelle piazze della Grecia» e a Troia: al contrario, l'analogia con le pene sofferte da Greci o Troiani non servirebbe a consolare Andromaca o Ermione. L'apparizione finale di Teti sarebbe quindi segno del riconoscimento da parte della dea della veridicità per sé di questa analogia e della decisione di esaudire l'implicita richiesta di soccorso del coro.

In aggiunta agli scoli al testo, nel mondo greco si ritrovano citazioni dell'*Andromaca* nell'opera di Stobeo³⁶ e in lessici (es. Esichio) ed etimologici (es. *Etymologicum Gudianum*).

È curioso infine notare che siamo a conoscenza dell'esistenza di una tragedia dal titolo *Ermione* composta non prima del 150 a.C. da un certo Teodoro, citato nelle iscrizioni che elencano i vincitori dei Ῥωμαῖα a Magnesia presso il Meandro (Ionia)³⁷: purtroppo, essendoci giunto soltanto il titolo del dramma, rimane impossibile determinarne il contenuto, e se l'opera fosse in qualche modo indebitata con le tragedie di Sofocle e di Euripide.

5.2. Il mondo latino

Nel mondo latino le vicende del mito legate a Ermione non compaiono per noi solo attraverso la lente e la ripresa dell'*Andromaca* di Euripide: al contrario, esse vengono conosciute anche da altre fonti, tra cui certamente Omero e Sofocle.

³⁵ L'apostrofe alla dea, peraltro, farebbe così il paio con l'apostrofe da parte del coro a Peleo in chiusura del terzo stasimo (Mirto 2012: 62).

³⁶ Stob. 4.10–20: citazione di Eur. *Andr.* 764–765; 4.11.1: citazione di Eur. *Andr.* 184–185; 4.22.7: citazione di Eur. *Andr.* 85, 94–95, 181–182, 269–273; 4.22.120: citazione di Eur. *Andr.* 1279–1282; 4.22.133: citazione di Eur. *Andr.* 639–641; 4.23.4 citazione di Eur. *Andr.* 943–953; 4.23.19 citazione di Eur. *Andr.* 177–180; 4.23.22: citazione di Eur. *Andr.* 352–354; 4.23.23: citazione di Eur. *Andr.* 373–374; 4.23.24: citazione di Eur. *Andr.* 672–677; 4.48.8: citazione di Eur. *Andr.* 462–463; 4.56.28: citazione di Eur. *Andr.* 1270–1272.

³⁷ TGrF 134 F 1 = Dittenberger Syll.³ 1079: τραγωιδιῶν· Θεόδωρος Διονυσίου δράματι Ἑρμιόνη.

Della letteratura a noi giunta, Ermione è la protagonista principale di due opere: l'*Hermiona* di Pacuvio e l'ottava epistola delle *Heroides* di Ovidio. Prima di passare all'analisi di questi testi, però, è doveroso soffermarsi brevemente su altri autori che testimoniano una ripresa delle fonti greche precedentemente indagate.

5.2.1. Virgilio e Igino

Nel I sec. a.C. le vicende dell'*Andromaca* di Euripide vengono riprese da Virgilio nell'*Eneide*: in particolare, nel terzo libro, mostrando uno spaccato della vita a Butroto di Andromaca sposa di Eleno (vv. 290–343), il poeta prende chiaramente le mosse dal dramma euripideo³⁸. Raccontando a Enea le sue vicissitudini dopo la morte di Ettore, Andromaca menziona anche le nozze tra Ermione e Neottolema:

nos patria incensa diversa per aequora vectae	325
stirpis Achilleae fastus iuvenemque superbum	
servitio enixae tulimus; qui deinde secutus	
Ledaeam Hermionen Lacedaemoniosque hymenaeos	
me famulo famulamque Heleno transmisit habendam.	
ast illum ereptae magno flammatus amore	330
coniugis et scelerum furiis agitatus Orestes	
excipit incautum patriasque obruncat ad aras	

(Verg. *Aen.* 3.325–332 ed. Horsfall 2006).

Noi [sc. Andromaca], in fiamme la patria, trasportate lontano sul mare,
l'arroganza e la giovanile superbia del figlio di Achille
subimmo, a partorire schiava per lui; che poi, mirando
alla nipote di Leda, Ermione, e a nozze spartane,
schiava allo schiavo Èleno ci consegnò in possesso.
Ma Oreste, infiammato da un grande amore per la sposa
rapita e dominato dalle Furie dei delitti,
lo coglie alla sprovvista e lo massacra sugli altari paterni (trad. adatta-
ta da Ramous 1998; Scarcia 2002).

³⁸ L'*Andromaca* è per Virgilio «an invaluable source for the tone and detail of the tragic sequence by which the widow Andromache reaches Epirus», nonché per certi dettagli come la mancanza del nome del figlio avuto da Andromaca e Neottolema (Horsfall 2006: 235).

Virgilio apporta delle modifiche notevoli al racconto dell'*Andromaca* di Euripide: dopo averla inizialmente fatta sua schiava, Neottolemo abbandona Andromaca — dandola a Eleno, suo futuro successore al trono (vv. 333–334) — nel momento in cui decide di sposare Ermione. Il conflitto tra le due donne, motore dell'azione del dramma euripideo, è quindi completamente rimosso. Il poeta latino mantiene invece un elemento chiave già presente in Sofocle ed Euripide: la promessa/unione in matrimonio di Oreste con Ermione³⁹, avvenuta precedentemente alle nozze con Neottolemo. Virgilio si configura come il primo testimone a noi noto di una tradizione del mito diversa da quella attestata nei tragici⁴⁰, che presenta alcune varianti significative: Ermione non è consegnata a Neottolemo da Menelao, bensì da lui strappata a Oreste con la forza. Inoltre, Oreste — ancora dominato dalle Erinni — decide di vendicare il sopruso subito e uccidere personalmente il figlio di Achille⁴¹.

Successivamente a Virgilio, le vicende di Neottolemo, Oreste ed Ermione vengono trattate da Igino nelle sue *Fabulae*: su questo autore e sulla composizione e datazione della sua opera sappiamo ben poco (Smith, Trzaskoma 2007: XLII–XLIII; Fletcher 2013: 137). Si può però affermare che Igino⁴² era un mitografo che redasse le *Genealogiae*⁴³, un manuale di mitografia

³⁹ Horsfall (2006: 260) specifica che il termine *coniunx* può riferirsi, più che a un matrimonio, a un fidanzamento o a una mera aspettativa, rinviando al proprio commento a Verg. *Aen.* 7.189, ove cita questa definizione di Servio: '*coniunx*' vero non quae erat sed quae esse cupiebat.

⁴⁰ La stessa tradizione sarà presente in Apollodoro e altre fonti successive: cfr. *supra* pp. 50–54; *infra* Cap. 6.2. Sull'eventualità che Oreste fosse l'assassino di Neottolemo anche nell'*Andromaca* di Euripide cfr. Battezzato, Mariani c.d.s.

⁴¹ Circa l'interpretazione del sintagma *ad patrias aras* (v. 332) e la possibilità di identificare anche in Virgilio Delfi come luogo della morte di Neottolemo si rinvia alla discussione presente in Horsfall 2006: 262–263.

⁴² Micyllus, autore nel 1535 dell'*editio princeps* di Igino, ritenne di poter identificare l'autore delle *Fabulae* con Caio Giulio Igino, liberto di Augusto e scrittore di vari tipi di testi. Tuttavia, l'identificazione, basata su argomenti «slender, not say frivolous» (Cameron 2004: 11, n. 36) è ormai concordemente esclusa dalla critica, che ha posto quale *terminus ante quem* delle *Fabulae* il tardo II sec. d.C. (Smith, Trzaskoma 2007: xliii).

⁴³ Se il titolo originario descriveva accuratamente il contenuto dell'opera, si può immaginare che il lavoro di Igino fosse organizzato secondo i criteri delle opere di mitografi greci quali Ferecide o Ellanico (Smith, Trzaskoma 2007: XLIX).

basato principalmente su fonti greche⁴⁴. Il testo, successivamente sottoposto ad abbreviazioni e modifiche⁴⁵, assunse poi il titolo di *Fabulae*, probabilmente in età moderna (Smith, Trzaskoma 2007: XLIV).

La *fabula* numero 123 della raccolta è dedicata a Neottolemo:

Neoptolemus [...] postquam audivit, Hermionem sponsam suam Orestis esse datam in coniugium, Lacedaemonem venit et a Menelao sponsam suam petit. cui ille fidam suam infirmare noluit Hermionenque ab Oreste abduxit et Neoptolemo dedit. Orestes iniuria accepta Neoptolemum Delphis sacrificantem occidit et Hermionen recuperavit; cuius ossa per fines Ambraciae sparsa sunt, quae est in Epiri regionibus (Hyg. 123 ed. Marshall 1993).

Dopo che Neottolemo venne a sapere che Ermione sua promessa sposa era stata data in sposa a Oreste, giunse a Sparta e chiese a Menelao la sua promessa sposa. Menelao non volle venir meno alla sua promessa e strappò Ermione a Oreste e la diede a Neottolemo. Oreste, a causa dell'offesa ricevuta, uccise Neottolemo a Delfi e recuperò Ermione: le ossa di Neottolemo furono sparse per il territorio dell'Ambracia, che è nella regione dell'Epiro.

Come si è già visto in precedenza⁴⁶, la prima parte del racconto di Igino sembra dipendere dalla stessa fonte del passo degli scoli all'*Odissea* in cui veniva riportato il riassunto dell'*Ermione* di Sofocle. Nel suo racconto, infatti, le nozze tra Ermione e Oreste ebbero luogo prima che Ermione fosse data in sposa a Neottolemo. Tuttavia, Menelao non volle poi tradire la promessa fatta a Neottolemo e, togliendola a Oreste, diede in sposa Ermione al figlio di Achille⁴⁷.

⁴⁴ L'importanza dell'apporto della "romanità" nell'opera di Igino è stata di recente sottolineata nel contributo di Fletcher 2013.

⁴⁵ Le *Fabulae* furono continuamente riviste e aggiornate per preservare e trasmettere i miti greci in una forma facilmente accessibile: dal momento che «the collection as we have it is the result of so many modifications, we are better off speaking about authors rather than a single author, and dates instead of a single date» (Smith, Trzaskoma 2007: XLII).

⁴⁶ Cfr. *supra* p. 33, n. 12.

⁴⁷ Chong-Gossard (2015: 146) nota che dal testo di Igino si evince che Ermione era stata prima promessa in sposa da Menelao a Neottolemo, poi data in sposa a Oreste. Tuttavia, nel testo di Igino non è specificato se, prima che Menelao promettesse in spo-

È altresì vero che la tradizione della doppia promessa era presente anche nell'*Andromaca* di Euripide, così come la morte di Neottolema a Delfi. Si noti poi che Igino si dimostra a conoscenza anche della tradizione — la stessa presente in Virgilio⁴⁸ — secondo cui Oreste era l'assassino diretto di Neottolema. È possibile che il testo di Igino si rifacesse direttamente a Virgilio, o forse a una fonte comune⁴⁹. Il dettaglio finale delle ossa sparse *per fines Ambraciae* è una novità di Igino che non sembra comparire altrove⁵⁰.

5.2.2. L'Hermiona di Pacuvio

Nel panorama della tragedia arcaica latina spiccano alcuni drammi in cui Ermione era — più o meno sicuramente — uno dei personaggi: l'*Hermiona* di Livio Andronico, l'*Andromacha aechmalotis* di Ennio, l'*Andromacha* di Nevio, e l'*Hermiona* di Pacuvio. Tuttavia, tutte queste opere ci sono giunte in stato frammentario: se delle tragedie di Livio, Ennio e Nevio ci restano pochissimi versi di difficile — se non impossibile —

sa Ermione a Neottolema, non l'avesse già promessa in sposa a Oreste (tant'è vero che il matrimonio ebbe luogo).

⁴⁸ E ancor prima, con ogni probabilità, Euripide: cfr. Battezzato, Mariani c.d.s.

⁴⁹ Secondo Fletcher — ed altri autori da lui citati (Fletcher 2013: 157) — Igino utilizzava fra le sue fonti latine il testo virgiliano. Secondo Smith e Trzaskoma, invece, più che a Virgilio, Igino attinse al commentario di Servio del IV sec. d.C., come dimostrato dal piccolo gruppo di *fabulae* 258–261, evidentemente tratto direttamente dai primi due libri di questo commentario (Smith, Trzaskoma 2007: xlviij).

⁵⁰ La tradizione dell'omicidio di Neottolema da parte di Oreste viene testimoniata anche da Velleio Patercolo all'inizio del primo libro della sua *Historia Romana* (29–30 d.C.) (1.1.3 ed. Watt 1998). Velleio (1.1.4) afferma poi che, dopo la morte di Oreste, regnarono per tre anni i suoi figli Pentilo e Tisameno: sembra quindi che l'autore latino fosse a conoscenza della stessa versione del mito che doveva essere presente nell'*Ermione* di Sofocle, secondo cui Oreste ed Ermione ebbero un figlio di nome Tisameno.

Al contrario, nel II sec. d.C., nella sua epitome alle *Historiae Philippicae* di Pompeo Trogo, lo storico Marco Giuniano Giustino, illustrando le vicende del regno di Epiro, cita brevemente anche la morte di Neottolema, che «mori fra gli altari del dio per le trame di Oreste, figlio di Agamennone» (17.3.7 ed. Seel 1985: *brevique post tempore Delphis insidiis Orestae, filii Agamemnonis, inter altaria dei interiit*). Si noti quindi che in Giustino non viene affermato esplicitamente che Oreste fosse l'assassino diretto di Neottolema.

contestualizzazione⁵¹, siamo invece in grado di conoscere qualcosa in più circa l'*Hermiona* di Pacuvio⁵². Dai 24 (o 25) frammenti del dramma che ci sono giunti non è possibile stabilire con chiarezza se e in quale maniera Pacuvio si rifecce all'omonima tragedia di Sofocle (Schierl 2006: 286). Nondimeno, è opinione invalsa nella critica, a partire da Welcker e Ribbeck, che l'*Hermiona* avesse come modello il dramma sofocleo⁵³: un possibile punto di contatto tra le due opere riguarda la promessa di matrimonio fatta probabilmente da Tindareo⁵⁴.

Il luogo di ambientazione del dramma è incerto: in passato, editori e critici dell'opera — *e.g.* Ribbeck (1875: 261) — sostennero che l'azione si svolgesse indubbiamente a Delfi⁵⁵. Tuttavia, nei frammenti a noi giunti non ci sono informazioni tali da poter garantire che fosse questo il luogo di ambientazione della tragedia. Alcuni ritengono infatti che il dramma si svolgesse a Phthia (Mette 1964: 87; Sommerstein 2006: 22), mentre altri ancora preferiscono lasciare aperto il problema (Schierl 2006: 288)⁵⁶. In particolare, Sommerstein (2006: 22–23) offre tre possibili argomentazioni a favore dell'ambientazione a Phthia: riprendendo Mette (1964: 86), afferma che è improbabile che Ermione — che nella tragedia pacuviana doveva presu-

⁵¹ Dell'*Hermiona* di Livio Andronico ci è giunto un solo frammento (F 15 ed. Schauer 2012: *obsecro te, Anciale, matri ne quid tuae advorsus fuas*); anche dell'*Andromacha* di Nevio abbiamo un frammento (F 1 ed. Schauer 2012: *quod tu, mi gnate, quaeso ut in pectus tuum / demittas tamquam in fiscinam vindemitor*); dell'*Andromacha aechmalotis* di Ennio abbiamo dieci frammenti (F 23–33 ed. Manuwald 2012), ma la trama rimane di difficile ricostruzione.

⁵² La datazione del dramma è incerta (Manuwald 2003: 143; Schierl 2006: 289). Nondimeno, dal momento che Pacuvio visse a cavallo tra il III e il II sec. a.C., è possibile che la sua *Hermiona* fosse contemporanea all'omonimo dramma greco di Teodoro (cfr. *supra* p. 143).

⁵³ L'ipotesi è stata variamente sostenuta da Welcker 1839: 224 ss.; Ribbeck 1875: 261; Palmer 1898: 351; Warmington 1936: 225; Mariotti 1960: 34; D'Anna 1967: 98–99; La Penna 1979: 173, n. 3; Currie 1981: 2716; Lotito 1984: 30; Sutton 1984: 58; Petaccia 2000: 89; Manuwald 2003: 47, n. 7.

⁵⁴ Si veda sotto la discussione dei fr. 126 e 128 Schierl (pp. 151–152).

⁵⁵ Per Delfi opta anche — senza fornire alcuna spiegazione in proposito — Sutton (1984: 58).

⁵⁶ Schierl (2006: 288) mostra che sembra invece senz'altro da escludere l'ambientazione della tragedia ad Argo.

mibilmente rivestire un ruolo chiave — avesse accompagnato Neottolemo a Delfi. Di questa “improbabilità”, però, Sommerstein non fornisce ragioni: al contrario, egli stesso ricorda che nello *Ione* di Euripide Xuto viene accompagnato dalla moglie Creusa a consultare l’oracolo.

Un altro argomento fornito da Sommerstein è costituito da due frammenti dell’*Hermiona* che fanno riferimento all’ospitalità (fr. 135 Schierl: *ibo atque edicam frequentes ut eant gratatum hospiti*: «andrò e proclamerò che vadano numerosi a congratularsi con l’ospite»; fr. 136 Schierl: *concorditatem hospitio adiunctam perpetem / probitate conservetis*: «conservate con onestà una concordia costante unita all’ospitalità»), che farebbero dedurre che l’azione dovesse essere ambientata nella patria di uno o più personaggi e che altri fossero i loro ospiti. Nondimeno, in totale assenza del loro contesto originario, il contenuto dei frammenti si presta a molteplici interpretazioni (secondo il Ribbeck, ad esempio, il fr. 136 Schierl farebbe invece riferimento a un patto di amicizia tra Delfi e Argo) e non implica necessariamente questa deduzione.

Infine, Sommerstein avanza in favore dell’ambientazione del dramma a Phthia anche un terzo argomento, più plausibile rispetto agli altri: il fr. 134 Schierl (*currum liquit, clamide contorta astu clupeat brachium*: «lascia il cocchio, e avvolta la clamide difende astutamente il braccio con lo scudo») farebbe presupporre che Neottolemo sia stato assalito in luogo aperto, introducendo una grande differenza con l’usuale luogo del delitto, cioè il santuario di Delfi (presupposizione, peraltro, messa in dubbio da altri: Schierl 2006: 287)⁵⁷. Peraltro, Sommerstein specifica anche che il frammento non esclude la possibilità che l’assalto contro Neottolemo avesse luogo nel suo viaggio di ritorno da Delfi (Sommerstein 2006: 23). Lo stile narrativo del

⁵⁷ Del tutto fantasiosa è la ricostruzione di Ribbeck, che ritiene che il dramma sia ambientato a Delfi e, per evitare contraddizioni con il contenuto di questo frammento, propone di emendare *currum* in *cursum* e spiega che il frammento implicherebbe che Neottolemo fu attaccato da una grande schiera e provò a fuggire, ma, inseguito probabilmente con delle sassate, decise di fermarsi a combattere e difendersi e fu poi ucciso dentro il santuario presso l’altare di Apollo (Ribbeck 1875: 267–268).

frammento fa sembrare molto probabile che fosse pronunciato da un messaggero che stava raccontando l'assalto subito da Neottolema: se l'assalto era quindi avvenuto sulla via del ritorno da Delfi, è plausibile che ora il messaggero raccontasse a Phthia l'accaduto⁵⁸. Al contrario, se Delfi fosse il luogo di ambientazione del dramma, non avrebbe molto senso ipotizzare che il messaggero tornasse indietro e lo raccontasse ora proprio a Delfi⁵⁹. Inoltre, dal momento che Ermione doveva rivestire un ruolo importante nel dramma, è difficile pensare che ella si trovasse inizialmente a Delfi con Neottolema e che in un secondo momento l'eroe partisse per un viaggio senza di lei. Questo tipo di problemi scomparirebbe se la tragedia fosse stata ambientata a Phthia: Ermione sarebbe rimasta nel palazzo reale, mentre Neottolema sarebbe andato a Delfi e nel viaggio (di andata o di ritorno) sarebbe stato ucciso — Pacuvio avrebbe dipinto in questo caso una versione meno negativa per Oreste, che non si sarebbe macchiato dell'empietà di uccidere qualcuno nel tempio —, e un messaggero sarebbe tornato a Phthia per narrare a Ermione l'accaduto.

In sintesi, è probabile, ma non certo, che Phthia fosse il luogo di ambientazione del dramma.

Per quanto riguarda la trama della tragedia, invece, i frammenti dell'*Hermiona* rispecchiano l'esistenza del triangolo amoroso tra Neottolema, Oreste ed Ermione. Inoltre, similmente all'*Ermione* di Sofocle, sembra che anche nel dramma di Pacuvio il personaggio di Andromaca fosse assente. Le informazioni salienti sulla trama dell'*Hermiona* deducibili dai versi che ci sono giunti riguardano: la possibile esistenza di un

⁵⁸ Viceversa, se si pensa che l'assalto avvenisse durante il viaggio di andata di Neottolema verso Delfi, si comprende ancora meno perché il messaggero sarebbe dovuto andare a raccontare a Delfi l'accaduto, e non tornare nel punto di partenza di Neottolema.

⁵⁹ Come nel caso delle *Eumenidi*, bisognerebbe forse ipotizzare che il dramma avesse una doppia ambientazione, a Delfi e a Phthia: tuttavia, considerati i possibili modelli greci a noi noti — l'*Ermione* di Sofocle e l'*Andromaca* di Euripide — l'ipotesi sembra assai improbabile.

confronto diretto tra Neottolemo e Oreste in lotta per Ermione⁶⁰; la presenza di Menelao tra i personaggi; un riferimento a Tindareo; la presenza di Ermione, addolorata per il suo destino e le lotte sorte a causa sua (Schierl 2006: 284–285).

L'unico elemento certo di somiglianza tra l'*Ermione* di Pacuvio e quella di Sofocle è il riferimento a Tindareo, che viene menzionato esplicitamente nel fr. 128 Schierl:

Tyndareo fieri contumeliam
cuius a te veretur maxime (Pac. *Herm.* fr. 128 Schierl).

commettere un'ingiuria contro Tindareo,
che da te è così tanto rispettato.

Dal frammento non si può dedurre molto di più del fatto che Tindareo fosse in un qualche modo un personaggio attivo e autorevole: per quanto siano state avanzate delle ipotesi⁶¹, in assenza di un contesto di riferimento sembra difficile poter stabilire da chi e in quale circostanza fossero pronunciate queste parole.

Sempre a proposito della doppia unione di Ermione con Oreste e Neottolemo, è invece interessante notare che, come in Sofocle⁶², anche in Pacuvio pare che Ermione fosse stata effettivamente sposata con Oreste — e non a lui semplicemente promessa — prima di essere promessa in sposa a Neottolemo. Nel fr. 126 Schierl, infatti, si legge che:

prius data est quam tibi dari dicta aut quam reditum est Pergamo⁶³
(Pac. *Herm.* fr. 126 Schierl).

⁶⁰ Cfr. il fr. 125 Schierl (*quod ego in acie crebro obiectans vitam bellando aptus sum*: «cosa che io ho conseguito in guerra, esponendo spesso la vita nel combattere») e l'analisi di Lotito 1984.

⁶¹ È possibile che il frammento fosse pronunciato da Oreste (D'Anna 1967: 210) o da Ermione (Pestelli 2007: 18). Secondo la Schierl (2006: 298) il frammento potrebbe essere stato in bocca a Oreste o Ermione rivolti contro Neottolemo, o da Ermione rivolta a Menelao.

⁶² Cfr. *supra* Cap. 1.2.

⁶³ Nonio (432 L = 280, 22 M) cita questo verso come esempio di caso in cui il verbo *dicere* equivale a *promittere*.

fu data [in sposa] prima che a te fosse promessa come moglie e si tornasse da Pergamo.

Si osservi che l'enunciato non fa riferimento a una precedente *promessa* in matrimonio, bensì a un matrimonio effettivo avvenuto prima della promessa di matrimonio fatta a Troia (Schierl 2006: 284, 296)⁶⁴. Al contrario, questo frammento non è utile per stabilire da chi fosse stata voluta questa precedente unione: dare in sposa Ermione a Oreste prima di prometterla a Neottolemo avrebbe potuto essere stato compiuto tanto da Tindareo quanto da Menelao prima della guerra di Troia (come nell'*Andromaca* di Euripide, vv. 966–970). Tuttavia, a far propendere per l'ipotesi che anche in Pacuvio fosse Tindareo ad aver stabilito le nozze tra Ermione e Oreste è la combinazione del frammento 126 con il già citato frammento 128 (...*Tyndareo fieri contumeliam / cuius a te veretur maxume*), da cui si può dedurre un ruolo attivo di Tindareo nella vicenda. Considerando quindi anche la presenza delle nozze volute da Tindareo nell'*Ermione* di Sofocle, si può ipotizzare ragionevolmente che anche in Pacuvio la questione fosse presentata in modo analogo (Schierl 2006: 284).

La tragedia pacuviana doveva contenere anche la descrizione della morte di Neottolemo, ma dai frammenti rimasti si può comprendere poco circa il suo svolgimento e l'eventuale ruolo in essa giocato da Oreste. In ogni caso, a partire da alcuni elementi quali il probabile omicidio di Neottolemo all'esterno del santuario di Delfi (fr. 134 Schierl) e i riferimenti a un patto di ospitalità (fr. 135–136 Schierl), sembra si possa pensare che, per quanto debitore dei tragici greci, Pacuvio avesse rielaborato in modo nuovo e originale la materia mitica trattata⁶⁵.

Poste queste necessarie premesse circa la ricostruzione dello svolgimento della vicenda, resta da comprendere come fosse caratterizzata l'Ermione di Pacuvio: considerato il titolo della

⁶⁴ Sommerstein (2006: 22) si riferisce invece al frammento come testimone dell'«original betrothal of Hermiona to Orestes».

⁶⁵ L'indipendenza innovativa di Pacuvio rispetto ai modelli greci è stata sottolineata da Fantham 2003.

tragedia, il personaggio doveva rivestire con ogni probabilità un ruolo da protagonista, apparentemente tratteggiato da Pacuvio con notevole maestria (Castagna 1991: 221). Tra i frammenti del dramma che ci sono giunti, infatti, la maggioranza dei critici è concorde nell'attribuire a Ermione due passi che mostrano un certo approfondimento psicologico del personaggio e del suo stato emotivo di fronte alle vicende che si stanno svolgendo. Questo il testo di uno dei due frammenti:

quantamque ex discorditate cladem importem familiae (Pac. *Herm.* fr. 131 Schierl).

quanta sventura arrechi alla famiglia a causa della discordia.

Il frammento esprime la sofferenza di chi si sente in un qualche modo responsabile di contrasti che sono sorti. Considerata la trama del dramma, è plausibile che qui Ermione si lamentasse dei mali da lei causati alla propria famiglia: l'eroina pacuviana sarebbe in questo ben diversa dall'Ermione euripidea; rimane invece impossibile stabilire in che cosa potesse essere simile a quella sofoclea. Anche l'altro frammento attribuito a Ermione sembra riflettere una situazione di dolore e disagio:

cum neque me aspicere aequales dignarent meae (Pac. *Herm.* fr. 130 Schierl)⁶⁶.

poiché né le mie coetanee si degnavano di guardarmi.

Ermione starebbe qui rievocando un momento della sua infanzia infelice, trascorsa tra il disprezzo delle coetanee, che verosimilmente rimproveravano alla piccola principessa la lontananza dei genitori e la vergogna gettata sulla casa reale da parte di Elena (Schierl 2006: 300)⁶⁷. Il motivo dell'infanzia infelice di Ermione è nuovamente in qualche modo indebitato con le fonti letterarie greche: come mi ha segnalato Luigi Battezzato, il

⁶⁶ Questo frammento sembra rovesciare quanto Polissena dice di se stessa in Eur. *Hec.* 351–356: si veda in proposito Battezzato, Mariani 2018: 323–325.

⁶⁷ Sempre secondo la Schierl, il frammento doveva appartenere a una conversazione svoltasi tra Ermione e Oreste o Menelao.

frammento pacuviano ricorda due passi dell'*Elena* di Euripide in cui vengono sottolineate la nascita “mostruosa” di Elena e la sorte infelice di Ermione⁶⁸. Il tema dell’infanzia infelice di Ermione sarà poi ampiamente sviluppato nell’ottava epistola delle *Heroides* di Ovidio⁶⁹ — un fatto che costituisce in un certo modo una possibile conferma indiretta del fatto che il frammento pacuviano fosse pronunciato da Ermione⁷⁰.

L’Ermione pacuviana resta in ultima analisi un personaggio sfuggente e “frammentato”, difficilmente confrontabile con l’Ermione incontrata nei drammi greci, in particolare nell’*Andromaca*. Lo stato dell’opera di Pacuvio testimonia comunque che il tragediografo latino era sicuramente a conoscenza delle tragedie greche e, forse, delle altre fonti letterarie che avevano trattato il medesimo materiale mitico.

⁶⁸ Cfr. Eur. *Hel.* 256–269 e, sull’infelicità di Ermione in particolare, i vv. 282–283: ἦ δ’ ἀγλαΐσμα δωμάτων ἐμὸν τ’ ἔφυ, / θυγάτηρ ἄνανδρος πολὺὰ παρθενεύεται. Per una discussione di questi passi si rinvia a Battezzato, Mariani 2018: 326–327.

⁶⁹ Cfr. *infra* pp. 171–174.

⁷⁰ Il fr. 130 Schierl è stato ritenuto da alcuni prova della dipendenza di Ovidio da Pacuvio (Palmer 1898: 351; D’Anna 1967: 101). Secondo altri, invece, l’analogia tra i due autori dimostrerebbe la loro comune dipendenza da Sofocle, che avrebbe sviluppato per primo il motivo dell’infanzia infelice (La Penna 1979: 175). Tuttavia, si è già avuto modo di vedere come non ci sia giunta alcuna testimonianza che possa confermare questo “primato” di Sofocle. La Manuwald (2003: 47, n. 7), infatti, si limita a segnalare solo come possibile la dipendenza di Ovidio da Pacuvio o da una fonte analoga. Anche la Schierl (2006: 286, n. 17) cita soltanto come ipotesi la possibilità che l’esistenza di motivi paralleli tra Pacuvio e Ovidio sia dovuta al fatto che entrambi si rifacessero a Sofocle come modello. Peraltro, si noti che Ovidio conosceva sicuramente Sofocle (e.g. Otis 1966: 195, 347; Currie 1981: 2705), ma al tempo stesso sono stati individuati altri casi in cui si può affermare con sicurezza che Ovidio ebbe Pacuvio come modello di riferimento (Currie 1981: 2716–2717 su Ov. *Her.* 13 e il *Protesilaus* di Pacuvio). Per le similarità presenti tra i codici dell’elegia e della tragedia si rinvia a Curley (2013: 62–84), che ha individuato cinque parametri teatrali in comune tra di essi. In generale, invece, per la «lively relationship» esistente tra l’elegia latina e la tragedia arcaica latina si veda il recente contributo di Filippi (2015: 197).

5.2.3. L'Heroidum Epistula 8 di Ovidio

L'ottava epistola delle *Heroides* di Ovidio⁷¹ è scritta da Ermione a Oreste: la figlia di Menelao, caduta nelle grinfie di Neottolemo, chiede al cugino di liberarla. La prima parte dell'epistola — una «merveille de logique» (Sabot 1981: 2606) — è dedicata al tentativo di persuadere Oreste ad agire; la seconda parte vede invece Ermione ripiegarsi su se stessa e declinare l'elegia della propria infelicità (La Penna 1979: 172).

L'epistola si apre con Ermione che, strappata a Oreste da parte di Pirro⁷², si rivolge al cugino disperata, descrivendo le sue vicissitudini⁷³:

Adloquor Hermione nuper fratremque virumque
nunc fratrem. nomen coniugis alter habet.
Pyrrhus Achillides, animosus imagine patris,
inclusam contra iusque piumque tenet (vv. 1–4)⁷⁴.

Io Ermione mi rivolgo a te, una volta cugino e marito, ormai solo cugino: il nome di sposo è un altro ad averlo. Pirro, figlio d'Achille, impetuoso come suo padre, mi tiene rinchiusa a dispetto della giustizia e della pietà.

Oreste, una volta cugino e marito⁷⁵, è ora per Ermione soltanto cugino, poiché il titolo di *coniunx* è passato a Pirro:

⁷¹ Per una breve introduzione alla raccolta si veda il contributo di Kennedy 2002; per l'importanza delle autrici femminili che si rivolgono a destinatari maschili cfr. e.g. Farrell 1998; Fulkerson 2005.

⁷² Neottolemo era designato anche con il nome di "Pirro" a causa del medesimo nome — al femminile — che il padre Achille aveva assunto per i suoi capelli rossi durante la sua permanenza nell'isola di Sciro (cfr. Hyg. 96.1: *virgines Pyrrham nominarunt, quoniam capillis flavis fuit et Graecae rufum πύρρον dicitur*).

⁷³ Sul problema dell'autenticità dei primi versi dell'epistola si rinvia al commento *ad loc.* di Pestelli 2007. La situazione iniziale di Ermione è comune a tutte le eroine delle *Heroides* che, ad eccezione di Fedra, scrivono al loro destinatario in uno stato di abbandono o tradimento all'interno di una relazione «which is either marriage or marriage-like» (Davis 2006: 50). Inoltre, l'epistola di Ermione conferma anche che le autrici delle singole eroide «are generally more concerned with reunion than reply» (Kennedy 2002: 223).

⁷⁴ Tutte le citazioni e le traduzioni dell'epistola qui riportate sono state tratte dall'edizione di A. Pestelli 2007.

nondimeno, questo passaggio è avvenuto contro la volontà di Ermione, che nel resto dell'epistola si rivolge a Oreste come a suo marito. Analogamente a Pacuvio, quindi, Ovidio sembra scegliere⁷⁶ la versione del mito presente in Sofocle per cui Ermione era stata sposata con Oreste — e non a lui semplicemente promessa in sposa — prima del matrimonio con Neottolema. L'unione — spiegherà nel corso dell'epistola Ermione stessa — era stata voluta da Tindareo, ma Menelao, ignaro dell'accaduto, promise in sposa la figlia a Neottolema⁷⁷. Nondimeno, diversamente dai tragici greci, Ovidio, nel tratteggiare in questi primi versi il quadro tipicamente elegiaco della *puella inclusa*, segue anche la versione del mito presente in Virgilio e in Apollodoro per cui Ermione sarebbe stata strappata a Oreste con la forza da parte di Neottolema⁷⁸, e non a lui “pacificamente” consegnata da Menelao.

Ermione si ritrae come prigioniera di Pirro, istituendo un implicito confronto tra sé e l'Andromaca euripidea⁷⁹, reale

⁷⁵ Si noti che i due titoli *vir* e *frater* di Oreste ritorneranno anche ai vv. 28–29. Il sintagma *fratremque virumque*, peraltro, è frequente in Ovidio (Pestelli 2007: 45–46).

⁷⁶ La considerazione da parte di Ermione di un legame matrimoniale con Oreste è espressa in modo esplicito ai versi 19, 29, 35–36, 95, 101. In particolare, ella descrive la sua situazione di vita serena quando era la sposa di Oreste (v. 35: *cum tibi nubebam, nulli mea taeda nocebam*; «quando ero sposata con te, la mia fiaccola non nuoceva a nessuno») in termini che sembrano realistici e non immaginari (cfr. anche Jacobson 1974: 45; Reinhardt 2010: 192–193). Secondo A. Pestelli, invece, per quanto Ermione definisca se stessa *coniunx* di Oreste (v. 19), «non si può escludere che quello con Oreste sia un mero fidanzamento e che Ermione, usando *coniunx*, si consideri solo idealmente sposa, come a Verg. *Aen.* 3.330–31 *ereptae / coniugis*» (Pestelli 2007: 78. Sul passo di Virgilio cfr. *supra* pp. 144–145).

⁷⁷ *Ov. Her.* 8.31–34: *Me tibi Tyndareus, vita gravis auctor et annis, / tradidit: arbitrium neptis habebat avus. / At pater Aeacidae promiserat, inscius acti: / plus quoque, qui prior est ordine, posset avus* («A te mi consegnò Tindareo, autorevole per la sua vita e per gli anni: il nonno aveva autorità sulla nipote. Ma mio padre, che non sapeva dell'accaduto, mi aveva promesso all'Eacide: il nonno, che viene prima nell'ordine, avrebbe potuto fare anche di più»). Come nota Pestelli (2007: 107), il verbo «tradidit» ha il significato tecnico di “dare in moglie”. Analogamente a ciò che doveva accadere in Sofocle, dunque, Ermione afferma che fu data in sposa a Oreste da Tindareo prima che Menelao la promettesse a Pirro.

⁷⁸ Cfr. *supra* pp. 51–54 (Apollodoro), 144–145 (Virgilio). Questa versione tornerà nei testi medievali: cfr. *infra* Cap. 6.2.

⁷⁹ Il caso di questa eroide non è l'unico in cui Ovidio si rifà alla figura di Andromaca: per il suo ruolo nell'*Ars amatoria* si veda il recente contributo di Barchiesi 2006.

prigioniera dell'eroe (Pestelli 2007: 49). Il paragone con la schiava troiana è reso esplicito da Ermione stessa nel momento in cui dichiara che Andromaca è stata trattata con una minore crudeltà di quella esercitata da Neottolemo nei suoi confronti:

Surdior ille freto clamantem nomen Orestis
traxit inornatis in sua tecta comis.
Quid gravius capta Lacedaemone serva tulissem,
si raperet Graias barbara turba nurus?
Parcius Andromachen vexavit Achaia victrix,
cum Danaus Phrygias ureret ignis opes (vv. 9–14).

Quello [sc. Pirro], più sordo del mare in tempesta, mentre gridavo il nome di Oreste, mi trascinò in casa sua con i capelli scompigliati. Che cosa avrei mai patito di più grave, come schiava, se un'orda barbara avesse invaso Sparta e rapito le spose Greche? Fu meno crudele con Andromaca la Grecia vittoriosa, quando il fuoco dei Danai bruciò le ricchezze dei Frigi.

Il parallelismo con Andromaca instaurato da Ermione si fonda su una ripresa letterale del testo dell'*Andromaca* euripidea (Pestelli 2007: 61): come Andromaca, anche Ermione, mentre oppone resistenza a Pirro, viene da lui trascinata per i capelli⁸⁰; il dramma euripideo sembra aver ispirato anche l'immagine di Pirro più sordo del mare in tempesta⁸¹. Il confronto tra la situazione di Ermione e quella di Andromaca, vittima reale ed emblema della sofferenza causata dalla guerra, risulta del tutto sproporzionato e «dà la misura della prospettiva straniata di Ermione» (Pestelli 2007: 65). Il confronto è anche emblematico di come Ovidio si muova sempre su un doppio binario di inter- ed extra-testualità: da una parte, Ermione si trova in una situazione analoga a quella di altre eroine delle *Heroides*

⁸⁰ Cfr. Eur. *Andr.* 401–402: AN. αὐτὴ δὲ δοῦλη ναῦς ἐπ' Ἀργείων ἔβην / κόμης ἐπιστασθεῖς («io stessa schiava, tirata per i capelli, salii sulle navi degli Argivi»). Per il significato della menzione dei capelli scompigliati cfr. *infra* pp. 162–163.

⁸¹ Eur. *Andr.* 537–538: AN. τί με προσπίτνεις, ἄλιαν πέτραν / ἢ κῶμα λιταῖς ὧς ἱκετεύων; («Perché ti getti ai miei piedi, supplicando con le tue preghiere una roccia marina o un'onda?»)

e si esprime con il loro stesso linguaggio⁸². Dall'altra, Ovidio compone i propri testi rielaborando costantemente e originalmente la tradizione mitica e letteraria cui l'io elegiaco di ciascuna epistola appartiene⁸³.

Il paragone con i modelli tragici greci si gioca da un punto di vista sia strutturale, cioè riguardante lo svolgimento delle vicende trattate, sia di caratterizzazione del personaggio di Ermione: nel primo caso, Ovidio sembra collocarsi più sulla falsariga di quella che doveva essere la trama dell'*Ermione* sofoclea — e di Pacuvio — piuttosto che dell'*Andromaca* di Euripide. Il triangolo tra Ermione, Oreste e Neottolemo è infatti al centro dell'epistola: si è già avuto modo di accennare al fatto che, diversamente da Euripide, Ovidio segue la versione del mito presente in Sofocle, secondo la quale Tindareo aveva dato in sposa Ermione a Oreste prima che Menelao la promettesse a Neottolemo⁸⁴. Inoltre, la grande differenza dall'*Andromaca* di Euripide è nella modalità e nel contesto in cui Ermione si presenta: ella non è la moglie legittima di Neottolemo "insidiata" da Andromaca, concubina del marito, né è afflitta dal problema di dover dare un erede al marito: Andromaca non è presente nelle loro vite, né tantomeno ha dato un figlio a Neottolemo. In un notevole rovesciamento delle dinamiche interpersonali, il vero rivale di Ermione è ora proprio Neottolemo, che non è più il suo legittimo marito, bensì il suo carceriere.

⁸² In particolare, numerosi sono i parallelismi che Ermione instaura con l'epistola 3 di Briseide, messi in luce per la prima volta da Jacobson (1974: 46–47, 379). Per un confronto dettagliato tra le due figure si rinvia alla convincente analisi di Fulkerson (2005), che aggiunge anche un parallelo tra Ermione e la figura di Ipermestra nell'eroide 14. Curley (2013: 181) ha invece sottolineato che le eroine delle *Heroides* distruggono vicendevolmente i paradigmi le une delle altre, per cui mentre Briseide desidera tornare da Achille, Ermione teme di non riuscire mai a scappare dal figlio di Achille.

⁸³ Le autrici delle *Heroides* non sono semplicemente figure "mitologiche" o "legendarie", bensì "letterarie", in quanto appartenenti a storie già scritte, «in versions more or less canonized in the literary tradition» (Kennedy 2002: 225). L'arte allusiva di Ovidio, la cui cifra chiave è l'ironia (Fulkerson 2005: 14), è stata quindi definita l'aspetto più importante di tutte le *Heroides*, senza la quale quest'opera sarebbe incomprendibile (Barchiesi 1992: 10. Per la sua definizione di «future reflexive» nelle *Heroides* cfr. Barchiesi 1993).

⁸⁴ Cfr. *supra* p. 156, n. 77.

Se quindi una delle cifre più originali e caratteristiche del dramma euripideo — la rivalità tra i due personaggi protagonisti femminili — scompare del tutto in Ovidio, permane invece il confronto tra i due contendenti di Ermione, che presumibilmente doveva avere un ruolo importante nell'*Ermione* sofoclea e in quella di Pacuvio⁸⁵. In Euripide lo scontro tra Neottolema e Oreste è descritto dal punto di vista del secondo, nel momento in cui racconta a Ermione come il figlio di Achille si fosse rifiutato di lasciargliela in moglie (Eur. *Andr.* 971–981). Nel testo di Ovidio, invece, è Ermione a mettere a confronto i due eroi, paragonandoli prima a Menelao e Paride, poi sulla base delle gesta dei loro padri e antenati:

Tu mihi, quod matri pater est; quas egerat olim
 Dardanius partis advena, Pyrrhus agit.
 Ille licet patriis sine fine superbiat actis;
 et tu, quae referas facta parentis, habes.
 Tantalides omnis ipsumque regebat Achillem;
 hic pars militiae, dux erat ille ducum.
 Tu quoque habes proavum Pelopem Pelopisque parentem;
 si melius numeres⁸⁶, a Iove quintus eris (vv. 41–48).

Tu sei per me quello che per mia madre è mio padre, il ruolo che svolse allora lo straniero Dardanio, lo svolge ora Pirro. Quello si vanti pure senza fine delle imprese di suo padre, anche tu hai gesta paterne da riferire. Il Tantalide era a capo di tutti, anche dello stesso Achille: questi era uno dell'esercito, quello era il comandante dei comandanti. Anche tu hai come antenato Pelope e il padre di Pelope, se conti i gradi intermedi sarai il quinto a partire da Giove.

Ermione traccia dei «patterns of likeness between different generations» (Williams 1997: 120), istituendo un «complex role-playing» (Jacobson 1974: 48): lei stessa diventa sua madre Elena, Oreste diviene Menelao, Pirro è Paride, che l'ha sottratta al legittimo marito. Mentre si avrà modo di tornare in seguito sull'identificazione e il rapporto di Ermione con la madre⁸⁷, si

⁸⁵ Cfr. *supra* p. 151, n. 60.

⁸⁶ Per i problemi interpretativi sul conteggio dei gradi di parentela e la proposta di emendare il testo in *si medium numeres* si rinvia a Bettini 1990.

⁸⁷ Cfr. *infra* pp. 169–171.

noti ora che in questo frangente l'eroina si sofferma nel dimostrare a Oreste che, anche da un punto di vista delle gesta paterne, egli non ha nulla da invidiare a Pirro: Agamennone era il capo dell'esercito, non un "soldato semplice" come Achille. Peraltro, lo stesso Achille — incalzerà poi Ermione — disapproverebbe le azioni efferate del figlio⁸⁸. Se nell'*Andromaca* di Euripide si era riscontrato un certo tentativo di riabilitazione di Neottolemo, in Ovidio egli è infatti un personaggio del tutto negativo. L'empietà di Neottolemo, elemento noto della tradizione, viene sottolineata da Ermione e declinata alla luce del trattamento infertole dall'eroe: nell'apertura dell'epistola, ad esempio, nel descrivere come Pirro l'abbia rapita e trascinata in casa *contra iusque piumque* (v. 4), Ermione allude alla scena virgiliana in cui è narrato l'assassinio di Priamo commesso da Pirro (Pestelli 2007: 22). Si è già avuto modo di notare come anche nell'*Ermione* di Sofocle e nell'*Andromaca* di Euripide questo tratto negativo caratteristico dell'eroe potesse riscontrarsi nella vicenda del suo viaggio a Delfi e delle circostanze della sua morte: al contrario, Ovidio si astiene dall'addentrarsi in questa intricata questione. D'altronde, la spiegazione dell'omissione è abbastanza ovvia: la descrizione della morte di Neottolemo avrebbe completamente stravolto la coerenza contenutistica e la finzione letteraria dell'eroide. L'indole sfrontata di Pirro emerge invece in frangenti diversi, come nel momento in cui Ermione menziona con disgusto la sua forzata intimità con il figlio di Achille⁸⁹. La prospettiva straniata di Ermione le fa considerare Pirro come un nemico crudele ed empio, portandola invece ad avallare gli altrettanto noti empi crimini di Oreste. Nella sua *suasoria* nei confronti del figlio di Agamennone,

⁸⁸ Cfr. Ov. *Her.* 8.83–86: *Pelides utinam vitasset Apollinis arcus! / Damnaret nati facta proterva pater. / Nec quondam placuit nec nunc placuisset Achilli / abducta viduum coniuge flere virum* («Oh, se il Pelide avesse schivato l'arco di Apollo, il padre condannerebbe il gesto sfrontato di suo figlio. Non piacque un tempo ad Achille, né gli sarebbe piaciuto adesso che un marito piangesse, rimasto privo della moglie rapita»).

⁸⁹ Ov. *Her.* 8.113–114: *utque nefas sensi, male corpora tacta relinquo / et mihi pol-lutas credor habere manus* («ma come mi accorgo del sacrilegio [sc. di aver toccato le membra di Pirro], lascio quel corpo malauguratamente toccato e mi sembra di avere le mani contaminate»).

infatti, Ermione prosegue non esitando a giustificare l'omicidio di Egisto, guardandosi invece prudentemente dal citare il suo matricidio (Jacobson 1974: 49–50; La Penna 1979: 169; Sabot 1981: 2606–2607)⁹⁰:

Nec virtute cares: arma invidiosa tulisti;
 sed tu quid faceres? Induit illa pater.
 Materia vellem fortis meliore fuisses;
 non lecta est operi, sed data causa tuo.
 Hanc tamen implesti, iuguloque Aegisthus aperto
 tecta cruentavit, quae pater ante tuus.
 Increpat Aeacides laudemque in crimina vertit,
 et tamen aspectus sustinet ille meos (vv. 49–56).

Né ti manca il valore: impugnasti armi odiose, ma cosa avresti potuto fare? Te le mise indosso tuo padre. Vorrei che avessi dimostrato il tuo coraggio in un'occasione migliore: non l'hai scelta tu la causa del tuo agire, ti fu bensì imposta. Tuttavia l'hai portata a compimento, ed Egisto, con la gola squarciata, ha insanguinato quel palazzo che prima fu insanguinato da tuo padre. Ti accusa l'Eacide e trasforma in una colpa un tuo merito, e tuttavia sostiene il mio sguardo.

Il noto delitto di Oreste costituisce agli occhi di Ermione un motivo di merito, nonché un'occasione per sottolineare ancora una volta la ben più grave colpa di Pirro: vendicando l'assassinio del padre, Oreste ha obbedito a una fatalità; Pirro, oltre che comportarsi in modo empio nei confronti di Ermione, ha volutamente tradito la memoria di Achille, che aveva dimostrato grande pietà verso Priamo. Nondimeno, come nell'*Andromaca* di Euripide⁹¹, Pirro rinfaccia a Oreste il suo crimine e osa sostenere lo sguardo di Ermione.

⁹⁰ Per un'interpretazione di questo passo in chiave politica, tramite l'identificazione tra Oreste e Augusto, si rinvia all'articolo di Arena 1995. Come mi è stato suggerito da Luigi Battezzato, si noti invece che il passo ricorda anche il momento in cui Zeus, nel primo libro dell'*Odissea* (vv. 28–31), menziona ugualmente l'omicidio di Egisto da parte di Oreste, ma non il matricidio.

⁹¹ Oreste racconta a Ermione che Neottolemo «fu insolente e mi rinfacciò l'assassinio di mia madre e le dee dallo sguardo che gronda sangue» (Eur. *Andr.* 977–978: ὁ δ' ἦν ὑβριστὴς ἔς τ' ἐμῆς μητρὸς φόνον / τὰς θ' αἱματοποῦς θεὰς ὀνειδίζων ἐμοί). Per la possibile presenza di questa accusa anche nell'*Ermione* di Pacuvio si rinvia al già citato contributo di Lotito 1984.

Peraltro, la difesa di Oreste da parte di Ermione ricorda alcuni passi euripidei in cui Elettra e Ifigenia assolvono il fratello, definendo il delitto giusto⁹² o lodandolo e attribuendone la responsabilità ad Apollo⁹³ (Pestelli 2007: 136). L'analogia tra Ermione e le sue cugine si può cogliere anche nella stessa situazione in cui si trova Ermione, in attesa di essere salvata da Oreste: impossibile non ricordare l'Elettra di Eschilo, Sofocle ed Euripide, fedele alleata del fratello, e l'Ifigenia euripidea che, nella terra dei Tauri, invoca l'aiuto di Oreste, da cui spera di essere — ed effettivamente sarà — salvata⁹⁴. In aggiunta al *role-playing* che Ermione instaura nel mettere a confronto Oreste e Pirro (vv. 41–48), l'implicito parallelismo tra la sua circostanza esistenziale e quella delle sue cugine è quindi un altro caso di brillante appropriazione e rimodellamento del mito da lei operato. L'Ermione ovidiana non è la semplice riproposizione dell'Ermione sofoclea o euripidea, ma una sintesi unica e originale di questi e altri personaggi della tradizione mitica greca.

Da un punto di vista fisico, l'unico dettaglio che Ermione fornisce di sé è quello dei suoi capelli in disordine, citati in corrispondenza del rapimento subito da parte di Pirro e dell'abbandono inflittole da bambina dalla madre Elena⁹⁵. In questa unica menzione di un elemento del proprio corpo in coincidenza con le descrizioni di situazioni così drammatiche della propria vita, c'è chi ha voluto leggere una prova della

⁹² Eur. *Or.* 28–31: ΗΛ. Φοίβου δ' ἀδικίαν μὲν τί δεῖ κατηγορεῖν; / πείθει δ' Ὀρέστην μητὲρ' ἢ σφ' ἐγένετο / κτεῖναι, πρὸς οὐχ ἅπαντας εὐκλείαν φέρον. / ὅμως δ' ἀπέκτειν' οὐκ ἀπειθήσας θεῶν («Perché bisogna accusare Febo di ingiustizia? Ha persuaso Oreste a uccidere la madre che lo generò, cosa che non in molti hanno considerato lodevole. Tuttavia egli (la) uccise, non volendo disubbidire al dio»).

⁹³ Eur. *IT* 559: ἼΦ. [...] ὡς εὖ κακὸν δίκαιον εἰσεπράξατο («oh come portò bene a termine un malvagio atto di giustizia!»).

⁹⁴ Per un'esposizione dettagliata dei *loci paralleli* individuabili in proposito si rinvia al ricco commento di Pestelli (2007: 27, n. 33–34).

⁹⁵ Cfr. Ov. *Her.* 8.9–10: *Surdior ille freto clamantem nomen Orestis / traxit inornatis in sua tecta comis* («Quello [sc. Pirro], più sordo del mare in tempesta, mentre gridavo il nome di Oreste, mi trascinò in casa sua con i capelli scompigliati»); 8.79–80: *Ipsa ego, non longos etiam tunc scissa capillos, / clamabam: 'sine me, me sine, mater, abis?'* («Io stessa, strappandomi i capelli, che erano ancora corti, gridavo: "Senza di me, è senza di me che te ne vai, o madre?"»). Per il parallelismo tra queste due immagini e l'importanza del verbo *clamare* cfr. *infra* pp. 168–169.

vanità di Ermione e di un interesse per l'apparenza e la cura del proprio aspetto ereditato da Elena (Williams 1997: 118)⁹⁶. Tuttavia, sembra altresì importante sottolineare che Ermione volesse esprimere con questa immagine il suo sconvolgimento; non è un caso, infatti, che Pirro la rapisca e la trascini in casa propria con i capelli *scompigliati*: proprio la menzione dei capelli in disordine indicava un matrimonio illegittimo e celebrato contro le usuali norme rituali (Passalacqua 2001: 158–159). Inoltre, i capelli sconvolti connotano anche in un altro luogo delle *Heroides* (9.125) la condizione della prigioniera (Pestelli 2007: 64), nonché — come già notato in precedenza⁹⁷ — la condizione di Andromaca in una scena dell'*Andromaca* in cui la principessa troiana ricorda come venne trascinata per i capelli e ridotta in schiavitù dai Greci (Eur. *Andr.* 401–402: αὐτὴ δὲ δούλη ναῦς ἐπ' Ἀργείων ἔβην / κόμης ἐπισπασθεῖσ'). Anche in questo aspetto, quindi, l'Ermione di Ovidio sembra più simile alla rivale troiana piuttosto che all'omonima eroina euripidea: basti pensare alla prima entrata in scena di Ermione nell'*Andromaca*, ove la spartana si auto-presenta come adorna di gioielli e di vesti variopinte⁹⁸.

Nondimeno, nonostante le differenze con l'omonima eroina euripidea siano molte, l'Ermione ovidiana dimostra di avere con lei anche alcuni tratti in comune, come ad esempio un carattere forte e determinato. Nell'*Andromaca* Ermione si adopera per mantenere la sua posizione di vantaggio e superiorità rispetto ad Andromaca: nella prima parte del dramma, la figlia di Menelao appare come un personaggio determinato a ottenere ciò che vuole, anche se questo può richiedere la messa in atto di azioni efferate. Si è visto, infatti, quale sia il contenuto del suo piano omicida contro Andromaca e il figlio da lei avuto da Neottolemo. Analogamente, l'Ermione di Ovidio non è di certo un'eroina cui manchi la forza di volontà: ella cerca di difendersi da Pirro, ma non vi riesce a causa dell'inevitabile inferiorità

⁹⁶ Peraltro, Williams non nota che nell'*Iliade* (3.329) a Elena è riservato l'epiteto "dai bei capelli": δῖος Ἀλέξανδρος Ἑλένης πόσις ἠΰκόμοιο.

⁹⁷ Cfr. *supra* p. 157.

⁹⁸ Eur. *Andr.* 147–148: cfr. *supra* p. 82.

nella prestanza fisica⁹⁹; fa di tutto per convincere Oreste a liberarla e vorrebbe essere lei stessa armata per difendere l'onore del proprio amato¹⁰⁰.

Un altro tratto in comune tra l'Ermione euripidea e quella ovidiana sembra essere il riconoscimento del ruolo — autorevole e autoritario — occupato da Menelao nelle rispettive esistenze. Entrambe le “Ermioni”, infatti, si mostrano consapevoli del fatto che il loro destino è legato alla volontà del padre: nel dialogo con Oreste, l'Ermione euripidea afferma che non spetta a lei decidere delle sue nozze, bensì a suo padre¹⁰¹. Peraltro, ella dimostra di avere con Menelao un ottimo rapporto, tanto da affidargli l'esecuzione del suo piano omicida contro Andromaca e suo figlio. Analogamente, in Ovidio, Ermione presenta sotto una luce positiva Menelao, *in primis* sottolineandone il coraggio e il valore mostrato nel riprendersi Elena¹⁰². Inoltre, l'eroina giustifica in un certo modo la situazione in cui lo stesso Menelao l'ha posta, promettendola in sposa a Neottolema, affermando che egli non era a conoscenza della medesima promessa che

⁹⁹ Cfr. Ov. *Her.* 8.5–6: *Quod potui, renui, ne non invita tenerer; / cetera femineae non valere manus* («Per quanto ho potuto, mi sono rifiutata, per non essere trattenuta col mio consenso; a più non valsero le mie mani di donna»).

¹⁰⁰ Cfr. Ov. *Her.* 8.59–60: *Hermione coram quisquamne obiecit Oresti, / nec mihi sunt vires, nec ferus ensis adest?* («Qualcuno al cospetto di Ermione ha rimproverato Oreste e non ho le forze, né mi assiste la spada spietata?»). Si noti che nell'*Andromaca* Ermione si mostra alla ricerca affannosa di un'arma per suicidarsi (Eur. *Andr.* 841–844: EP. τί μοι ξίφος ἐκ χειρὸς ἠγρεύσω; / ἀπόδος, ὃ φίλος, ἀπόδος, ἴν' ἀντάϊον / ἐρείσω πλάγαν — «Perché mi togli la spada dalla mano? Ridammela, cara, ridammela, affinché io possa darmi un colpo mortale», mentre Andromaca vorrebbe essere difesa dalla spada di Ettore contro i soprusi che sta subendo (Eur. *Andr.* 523–525: AN. ὃ πόσις πόσις, εἶθε σὺν / χεῖρα καὶ δόρυ σύμμαχον / κτησαίμαν, Πριαμοῦ παῖ — «o sposo sposo, se potessi avere la tua mano e la tua lancia come alleate, figlio di Priamo!»). In questo passo dell'eroide, nell'invocazione del *ferus ensis*, pur volendolo brandire lei stessa in prima persona, Ermione mima proprio la richiesta di Andromaca (Pestelli 2007: 29–30).

¹⁰¹ Cfr. Eur. *Andr.* 987–988: νυμφευμάτων μὲν τῶν ἐμῶν πατὴρ ἐμὸς / μέριμναν ἔξει, κοῦκ ἐμὸν κρίνειν τόδε («Mio padre avrà cura delle mie nozze, e non spetta a me decidere»).

¹⁰² Cfr. Ov. *Her.* 8.19–20: *Si pater ignavus vidua iacuisset in aula, / nupta foret Paridi mater, ut ante fuit* («Se mio padre fosse rimasto a giacere indolente nella reggia vedova, mia madre sarebbe sposa di Paride come prima»).

Tindareo aveva compiuto a Oreste¹⁰³. Dimostrandosi poi anche lei conscia dell'autorità paterna, e al tempo stesso carica di una buona dose di "elegiaca ingenuità", Ermione si dichiara inoltre certa che Menelao perdonerà il ricongiungimento tra lei e Oreste e la conseguente rottura della sua promessa a Neottolemo¹⁰⁴. Peraltro, la sua fiducia nei confronti di Menelao potrebbe essere un ulteriore rimando ai buoni rapporti che l'eroina dimostra di avere col padre all'interno dell'*Andromaca* euripidea.

Diversamente dall'Ermione euripidea, invece, l'eroina ovidiana sembra aver perso qualsiasi sentimento di orgogliosa "spartanità", della quale sembra conservare soltanto un lontano ricordo: l'unico momento in tutta l'epistola in cui Ermione ricorda tale appartenenza è nella già citata contrapposizione da lei instaurata con la sorte di prigioniera subita da Andromaca, meno dura della sua (vv. 11–12).

In linea con tante altre eroine elegiache, Ermione si presenta come un personaggio sventurato e infelice, piegato dal suo triste destino e tutto teso all'anelato ricongiungimento con il suo amato¹⁰⁵. Oreste — e tutti i lettori dell'epistola — sono in un certo modo invitati a compatirla: questa possibile (e cercata) com-passione è uno degli elementi che più contribuiscono a creare uno iato tra l'Ermione ovidiana e quella euripidea. Nella prima parte dell'*Andromaca*, infatti, non c'è spazio per una simpatia nei confronti dell'arrogante ed egoista principessa spartana¹⁰⁶. Inoltre, neanche la seconda parte del dramma, in cui

¹⁰³ Ov. *Her.* 8.33: *At pater Aeacidae promiserat, inscius acti* («Ma mio padre, che non sapeva dell'accaduto, mi aveva promesso all'Eacide»).

¹⁰⁴ Ov. *Her.* 8.37–38: *Et pater ignoscet nostro Menelaus amori: / succubuit telis praepetis ipse dei* («Anche mio padre, Menelao, perdonerà il nostro amore: anche lui cedette alle frecce del dio alato»).

¹⁰⁵ Per i numerosi paralleli testuali con la poesia elegiaca inseriti all'interno dell'eroide si rinvia al ricco commento di Pestelli 2007.

¹⁰⁶ Nondimeno, l'affermazione di Jacobson per cui l'Ermione ovidiana non ha nulla a che vedere con «Euripides' arrogant and villainous bitch» (Jacobson 1974: 43) sembra davvero eccessiva. Inoltre, sembra altresì azzardata la convinzione dello studioso per cui «the characterization of Hermione, the precedents for which are almost completely unknown to us, must surely be Ovid's own» (Jacobson 1974: 46): proprio perché i precedenti dell'Ermione ovidiana — e.g. l'Ermione sofoclea — ci sono sostanzialmente sconosciuti, non si può stabilire fino in fondo la misura dell'originalità o della dipendenza di Ovidio rispetto ad essi.

si assiste alla *μετάνοια* di Ermione, conduce necessariamente i lettori a “schierarsi” dalla parte di questo problematico personaggio. Tutto ciò che nell’*Andromaca* portava a considerare Ermione sotto una luce negativa è sparito in Ovidio. Non solo: come si è già avuto modo di accennare, l’Ermione ideata dal poeta latino sembra per certi versi un’ironica re-incarnazione dell’*Andromaca* euripidea. Ermione condivide con la schiava troiana sia la condizione di *praeda*¹⁰⁷, sia il suo modo di esprimersi, di cui una delle cifre caratteristiche è il pianto¹⁰⁸:

Flere licet certe¹⁰⁹, flendo defundimus iram,
perque sinum lacrimae fluminis instar eunt.
Has semper solas habeo semperque profundo;
ument incultae fonte perenne genae (vv. 61–64).

Posso piangere, almeno; piangendo sfogo via la rabbia, e le lacrime scorrono sul petto come un fiume. Queste sole ho sempre e sempre le verso: le mie guance trasandate sono bagnate da una fonte perenne.

Proprio come *Andromaca* si dichiara perennemente immersa tra le lacrime¹¹⁰, Ermione rivendica il suo “diritto” a piangere e a sfogare la propria rabbia e il proprio dolore. Nondimeno, questa non è la sola modalità con cui l’eroina si esprime in modo analogico ad *Andromaca*: si noti che, se nell’agone del dramma euripideo tra *Andromaca* ed Ermione *Andromaca* è

¹⁰⁷ Cfr. Or. *Her.* 8.82: *ecce, Neoptolemo praeda parata fui*. Pestelli (2007: 179) ha individuato di rimando i passi in cui *Andromaca* è presentata da Euripide come prigioniera di Neottolema: Eur. *Andr.* 14–15, 109–110, 136–138, 155, 327–328, 433–434, 583–584, 908, 932–933.

¹⁰⁸ Emblematico in proposito il lamento in distici elegiaci pronunciato da *Andromaca* nell’omonimo dramma euripideo (vv. 103–116). Per il motivo del pianto nella letteratura greca cfr. e.g. Dué 2006; Hall 2010; per la sua presenza nelle *Heroides* cfr. Pestelli 2007: 145–146.

¹⁰⁹ In questo sintagma Pestelli (2007: 18–19) ha individuato una possibile ripresa ironica del fr. 135 Schierl dell’Ermione di Pacuvio (*lamentas fletus facere compendi licet*): secondo la studiosa, il frammento pacuviano costituirebbe un rimprovero di Menelao a Ermione, cui il padre starebbe intimando di smettere di piangere. Di conseguenza, Ovidio starebbe quindi qui proponendo un’eco ironica del frammento, tramite la rivendicazione orgogliosa da parte di Ermione precisamente del suo diritto di piangere.

¹¹⁰ Cfr. Eur. *Andr.* 91–93: ἡμεῖς δ’ οἷσπερ ἐγκείμεσθ’ ἀεὶ / θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασιν / πρὸς αἰθέρ’ ἐκτενοῦμεν· («ora leverò al cielo i pianti, i gemiti e le lacrime nei quali sono sempre immersa»).

evidentemente vincente nell'*ars rhetorica*, in Ovidio Ermione è altrettanto preparata e utilizza a più riprese anche un lessico giuridico da avvocato (e.g. Wilkinson 1995: 95; Sabot 1981: 2607; Spoth 1992: 126–129; Passalacqua 2001)¹¹¹. La *suasoria* nei confronti di Oreste è infatti costruita secondo una logica serrata e su argomenti ben ordinati e strutturati secondo le categorie del *facile* (vv. 23–24), *honestum* (vv. 25–26), *pium* (vv. 27–30), *iustum* (vv. 31–34) e *utile* (vv. 35–36; Jacobson 1974: 49; Pestelli 2007: 70). Per quanto riguarda il lessico tecnico da lei impiegato, invece, si ricordi a titolo di esempio che Oreste è da lei definito *vindex*, «difensore, protettore» (v. 7): tuttavia, in ambito giuridico questa figura aveva il compito di difendere un imputato per debiti tramite l'istituto della *manus iniectio*, cui Ermione stessa non manca di alludere: *At tu, cura mei si te pia tangit, Oreste, / inice non timidas in tua iura manus!* (vv. 15–16: «Ma tu, Oreste, se ti tocca un pensiero pietoso per me, rivendica a te senza paura ciò che è tuo di diritto»).

Gli argomenti su cui Ermione fonda il suo tentativo di convincere Oreste a salvarla sono principalmente due: la parentela che li lega — sottolineata sin dall'incipit dell'epistola — e — come si è appena visto — la rivendicazione da parte di Oreste di ciò che gli spetta di diritto, i.e. Ermione stessa. È notevole che, sebbene in maniera diversa, entrambi gli argomenti fossero già presenti nell'*Andromaca* di Euripide, ove Oreste si configura analogamente come il salvatore della cugina, un porto che appare ai marinai in tempesta¹¹². Anche l'Ermione euripidea supplica Oreste di salvarla da Neottolema, per quanto sia in una circostanza ben diversa da quella trattettaggiata da Ovidio. Nel dramma euripideo, infatti, Oreste salva Ermione da una situazione di potenziale pericolo — i.e. la punizione di Neottolema

¹¹¹ Secondo Wilkinson sono proprio le *Heroides* ad aver conferito a Ovidio la reputazione di essere più un retore che un poeta: «the heroines are mainly concerned, like the rhetoricians, with scoring points, whether argumentative or emotional» (Wilkinson 1995: 96).

¹¹² Questo il saluto di Ermione ad Oreste non appena gli si rivolge: Eur. *Andr.* 891–892: ὄ ναυτίλοισι χείματος λιμὴν φανείς / Ἀγαμέμνονος παῖ [...] («o tu che mi appari come un porto in cui rifugiarsi dalla tempesta per i marinai, figlio di Agamennone»).

per il suo piano omicida — che lei stessa si è creata; in Ovidio, invece, non è Ermione a essersi messa nella condizione di prigioniera: l'eroina è vittima dei soprusi di Pirro.

Peraltro, un'altra grande differenza tra i due testi che non può non essere notata è che l'Ermione ovidiana — in linea con le altre eroine delle *Heroides* — considera Pirro un nemico ed è in attesa di Oreste, di cui è innamorata. Al contrario, l'Ermione euripidea non odia suo marito, ma ne teme la vendetta, né è innamorata di Oreste, ma ha la prontezza di riconoscere che solo lui può offrirle un'insperata ancora di salvezza.

In ogni caso, l'importanza del legame di sangue che unisce Ermione a Oreste e della loro unione matrimoniale emerge chiaramente anche nel dialogo che si svolge tra i due all'interno del dramma euripideo. Si è già visto, infatti¹¹³, come Oreste, appena entrato in scena, chieda innanzitutto notizie al coro sulla propria cugina Ermione. Inoltre, Ermione stessa lo supplica poi di salvarlo «in nome di Zeus protettore dei congiunti»¹¹⁴. Oreste risponde alla sua richiesta ricordando il suo diritto di sposarla — non rispettato da Neottolemo — e le offre il suo aiuto concludendo che «il legame di sangue è qualcosa di straordinario, e nelle circostanze avverse non c'è niente di meglio di un parente amico»¹¹⁵. Mentre nella tragedia di Euripide Oreste accoglie la supplica della cugina, nell'epistola di Ovidio il finale è apparentemente aperto, anche se i lettori del testo con ogni probabilità sapevano che in tutte le versioni della tradizione mitica precedente Ermione ritornava con Oreste. Nondimeno, in Ovidio Oreste non sembra un grande difensore della fanciulla: stando al racconto di Ermione, nel momento in cui è stata rapita da Pirro, ella ha gridato il nome di Oreste (v. 9: *clamantem nomen Orestis*), ma il suo grido è caduto nel vuoto.

Lo stesso verbo *clamare* — insieme al già notato dettaglio dei capelli — mette in parallelo questo momento con

¹¹³ Cfr. *supra* p. 115 n. 149.

¹¹⁴ Eur. *Andr.* 921: ἀλλ' ἄντομαί σε Δία καλοῦσ' ὁμόγονιον («ma ti scongiuro in nome di Zeus protettore dei congiunti»).

¹¹⁵ Eur. *Andr.* 985–986: τὸ συγγενὲς γὰρ δεινόν, ἔν τε τοῖς κακοῖς / οὐκ ἔστιν οὐδὲν κρεῖσσον οἰκείου φίλου.

l'abbandono che Ermione, da piccola, ha subito da parte di Elena (vv. 79–80: *Ipsa ego, non longos etiam tunc scissa capillos, / clamabam: 'sine me, me sine, mater, abis?': «Io stessa, strapandomi i capelli, che erano ancora corti, gridavo: “Senza di me, è senza di me che te ne vai, o madre?”»*)¹¹⁶.

La presenza di Elena riveste un ruolo fondamentale all'interno dell'eroide, al punto che la madre di Ermione è stata ritenuta il “vero” destinatario dell'epistola (Williams 1997). Sin dall'inizio del testo l'eroina tesse una fitta trama di riferimenti impliciti ed espliciti alla madre: nella prima parte, le due figure tendono a sovrapporsi in una dinamica analogica ed emulativa; nella seconda, madre e figlia si separano e riacquistano le loro identità contrapposte nel ricordo del passato. Si è già infatti avuto modo di notare che, all'interno della *suasoria* a Oreste, Ermione stabilisce uno scambio di ruoli tra i personaggi del mito, per cui ella identifica se stessa con Elena, Oreste con Menelao e Pirro con Paride¹¹⁷: l'eroina sprona il proprio amato ad agire come suo padre, che non ha esitato a combattere una guerra per andare a riprendersi la moglie rapita¹¹⁸. L'impresa di Menelao è così «rifunzionalizzata in chiave elegiaca» (Pestelli 2007: 79)¹¹⁹: il punto di vista straniato di Ermione arriva persino a definire Elena *pia militiae causa puella* (v. 20)¹²⁰. La presentazione da parte dell'eroina della guerra di Troia e del ruolo in essa svolto da Elena e Menelao è del tutto positiva ed esente da ombre: anche Oreste non deve temere di agire come suo

¹¹⁶ Il doppio abbandono subito da Ermione ad opera di Elena e Oreste è stato in *primis* sottolineato da Jacobson (1974: 53–54).

¹¹⁷ Cfr. *supra* p. 159.

¹¹⁸ Ov. *Her.* 8.19–22, 25–26: *Sit socer exemplo nuptae repetitor ademptae, / cui pia militiae causa puella fuit. / Si pater ignavus vidua iacuisset in aula, / nupta foret Paridi mater, ut ante fuit [...] nec turpe marito / aspera pro caro bella tulisse toro* («Ti sia d'esempio il suocero, che riconquistò la sposa e intraprese una giusta guerra per la fanciulla. Se mio padre fosse rimasto a giacere indolente nella reggia vedova, mia madre sarebbe sposa di Paride come prima [...] non è turpe per un marito sopportare aspre guerre per la cara compagna»).

¹¹⁹ D'altronde, come nota ironicamente L. Fulkerson (2005: 93), «if Helen is your mother and Menelaus your father, you may with good reasons regard amorous relationship as the cause of the major political events».

¹²⁰ L'epiteto *pia* è concordato con *causa* ma in realtà il suo significato passa anche a *puella* (Pestelli 2007: 84).

suocero¹²¹. Nel paragonare se stessa a Elena e Pirro a Paride, Ermione ripropone inoltre sotto una luce fittizia la dinamica della relazione di sua madre con l'eroe troiano: come è noto, non si era certo trattato di un rapimento. D'altronde, in aggiunta a questa "falsificazione", il lettore accorto non può fare a meno di notare che la situazione di Ermione è ben diversa da quella in cui si trovava Elena: se lei sta implorando l'aiuto di Oreste, la madre era stata raggiunta da Paride per la sua fama; senza chiederlo, Elena ha scatenato una guerra tra due mondi, mentre Ermione è costretta a scrivere per ottenere l'intervento del suo legittimo marito (Fulkerson 2005: 98).

L'analogia stabilita tra madre e figlia è inoltre ancora una volta fonte di vari riferimenti intertestuali: nel descrivere il rapimento subito da Pirro e l'essere caduta contro voglia sotto la sua volontà, Ermione rinvia ad esempio a quanto scritto da Elena stessa nell'eroide 17, nel momento in cui ricorda a Paride che ciò che cerca lo ha un altro e che Menelao non la trattiene contro la sua volontà (Williams 1997: 121–122)¹²². È altresì possibile che Ovidio volesse richiamare anche il confronto tra Ermione ed Elena presente nell'*Andromaca* di Euripide, ove — *inter alia* — le analogie (negative) tra le due figure vengono messe in luce sia da Andromaca (vv. 229–231) che da Peleo (vv. 619–623)¹²³. Peraltro, il testo euripideo riaffiora anche nel momento in cui Ermione colloca la propria analogia con Elena all'interno di un più ampio quadro di parentele che la legano ai destini avversi di altre eroine sfortunate imparentate con i Tantalidi, i.e. Leda e Ippodamia¹²⁴. Il catalogo mitologico tracciato

¹²¹ Se si attribuisce a Ermione il fr. 131 Schierl dell'Ermione di Pacuvio (cfr. *supra* p. 153), nella costruzione orgogliosa di questa analogia tra sé ed Elena causa della guerra di Troia l'Ermione ovidiana sarebbe ben diversa da quella di Pacuvio, al contrario dispiaciuta per le contese che si sono create intorno a lei (Pestelli 2007: 19).

¹²² Cfr. Ov. *Her.* 17.108: *quod petis, alter habet* («ciò che chiedi, lo ha un altro»); 17.110: *invitam [...] me nec Menelaus habet* («Menelao non mi possiede contro la mia volontà»).

¹²³ Cfr. *supra* pp. 87–88.

¹²⁴ Ov. *Her.* 8.65–74: *Num generis fato, quod nostros errat in annos, / Tantalides matres apta rapina sumus? / Non ego fluminei referam mendacia cygni / nec querar in plumis delituisse Iovem. / Qua duo porrectus longe freta distinet Isthmos, / vecta peregrinis Hippodamia rotis. / Castori Amyclaeo et Amyclaeo Polluci / reddita Mopsopia*

da Ermione è volto a mostrare come il rapimento sia la cifra caratteristica delle vicende delle donne Tantalidi: come le sue antenate, anche Ermione non è potuta che finire prigioniera di Neottolema¹²⁵. Nello spiegare con esempi tratti dal mito l'origine della propria situazione, l'eroina ricorda quindi, oltre ad altri cataloghi tipici della letteratura greca e latina¹²⁶, il coro dell'*Andromaca* in cui, a commento dell'infelicità della schiava troiana, viene rievocato, quale ἀρχὴ κακῶν, il giudizio di Paride (Eur. *Andr.* 274–308; Pestelli 2007: 153).

L'elenco delle sventure subite dalle proprie parenti fornisce a Ermione anche lo spunto per uscire dal piano analogico su cui si è posta nei confronti di Elena, passando invece a descrivere il proprio trauma infantile della perdita della figura materna: nella seconda parte dell'epistola Elena non costituisce più un modello da emulare, bensì la madre che l'ha abbandonata e lasciata orfana¹²⁷. Proprio il motivo dell'abbandono sembra costituire la

Taenaris urbe soror. / Taenaris Idaeo trans aequora ab hospite rapta / Argolicas pro se vertit in arma manus («È forse per un destino della stirpe, che giunge errando fino ai nostri anni, che noi donne Tantalidi siamo facile oggetto di rapina? Non citerò l'inganno del cigno fluviale, né mi lamenterò che Giove si sia nascosto sotto le piume. Là dove, estendendosi per lungo tratto, l'Istmo tiene separati due mari, Ippodamia fu portata via da un carro straniero. A Castore di Amicle e Polluce di Amicle fu restituita dalla città di Mopsopo la loro sorella, la Tenaride. La Tenaride, rapita al di là del mare dall'ospite Ideo, spinse alle armi per la sua causa le schiere argoliche»).

¹²⁵ Ov. *Her.* 8.81–82: *ne non Pelopeia credar, / ecce, Neoptolemo praeda parata fui* («perché non si creda che io non discenda da Pelope, ecco che fui destinata come preda a Neottolema»).

¹²⁶ Già solo all'interno delle stesse *Heroides*, il catalogo ricorda sia da un punto di vista formale che tematico quello fornito da Fedra in *Her.* 4.53–62: per questo e altri esempi si rinvia a Pestelli 2007: 53. Secondo E. Spentzou, la rievocazione dei propri antenati di Ermione e Fedra sono la prova che le eroine delle *Heroides* «recollect their past happiness in an effort to conjure up a refuge against the turmoil of their present malaise. And yet, instead of leading their frenetic discourse to the desired mooring, such a remembrance goes astray, lost in the ambages of the literary memory triggered by the reminiscing» (Spentzou 2003: 76).

¹²⁷ L'importanza della figura materna di Elena è riscontrabile anche dal fatto che ella è definita da Ermione *mater* in 7 delle 8 volte totali in cui viene citata (vv. 22, 40, 41, 80, 89, 91, 96).

novità maggiore nella caratterizzazione ovidiana di Ermione, nonché il vertice di lirismo e bellezza dell'epistola¹²⁸.

La disperazione di Ermione bambina di fronte alla fuga di Elena è inizialmente sintetizzata nel grido incredulo e straziato: *'sine me, me sine, mater, abis?'* (v. 80: «senza di me, è senza di me che te ne vai, o madre?»). L'abbandono operato da Elena era già stato descritto nell'*Iliade* e tornerà in altre fonti letterarie greche (Pestelli 2007: 169)¹²⁹: nondimeno, ad eccezione, probabilmente, di Pacuvio (e Sofocle?)¹³⁰, nessuna altra fonte precedente ad Ovidio a noi nota lo aveva narrato come ricordo di Ermione adulta¹³¹.

Parva mea sine matre fui, pater arma ferebat,
et duo cum vivant, orba duobus eram.
Non tibi blanditias primis, mea mater, in annis
incerto dictas ore puella tuli.
Non ego captavi brevibus tua colla lacertis,
nec gremio sedi sarcina grata tuo.
Non cultus tibi cura mei, nec pacta marito
intravi thalamos matre parante novos (vv. 89–96).

Da bambina sono rimasta senza mia madre, il padre era in guerra, e pur essendo entrambi vivi, ero orfana di entrambi. Non ti ho rivolto dolcezze pronunciate con bocca incerta di bimba, o madre mia, nei miei primi anni; non ho stretto il tuo collo con le mie piccole braccia, né mi sono seduta, peso gradito, in grembo a te; non hai avuto cura di ornarmi, né, promessa allo sposo, sono entrata nel nuovo talamo preparata da mia madre.

¹²⁸ I versi sull'infanzia di Ermione sono stati considerati una prova del fatto che «la nota poetica fondamentale delle *Heroides*» consiste «nell'attenuarsi, nell'addolcirsi del sentimento tragico in quello elegiaco» (Salvatore 1959: 243).

¹²⁹ Hom. *Il.* 3.174–175: θάλαμον γνωτούς τε λιπούσα / παῖδα τε τηλυγέτην και ὀμυλικήν ἐρατεινήν («lasciando il noto talamo nuziale, la tenera figlia e le predilette compagne»); Apollod. *Epit.* 3.3: ἡ δὲ ἑνναετη Ἑρμιόνη καταλιπούσα («lasciando Ermione, di nove anni»); Colluth. 328–388: cfr. *infra* Par. 5.3. Come segnalatomi da Ester Cerbo, l'abbandono di Elena della propria figlia è citato anche in Sapph. fr. 16.5–12 V.; Alc. fr. 283.1–8 V.

¹³⁰ Cfr. *supra* p. 153.

¹³¹ Peraltro, è notevole che i motivi dell'abbandono e della rievocazione del passato siano qui incentrati non sulla figura dell'amato, come sostanzialmente accade in tutte le altre epistole della raccolta (Ov. *Her.* 2.91–102; 3.10–25; 5.42–55; 6.57–75; 10.3–58), ma sulla figura della madre (Pestelli 2007: 169).

Nella rievocazione della propria infanzia infelice, Ermione trasforma il tu cui si rivolge: non più Oreste, ma Elena, sua madre (come sottolineato al verso 91). La nota dominante del brano è l'anafora insistita del *non*: il passato di Ermione è un passato di privazione, caratterizzato dall'assenza dei genitori e la conseguente mancanza di affetti e di una quotidianità serena. Elena non ha visto la figlia crescere, così come non ha potuto accompagnarla nella sua giovinezza fino al momento del 'naturale' distacco del matrimonio.

Ancora una volta, Ovidio dà prova di grande maestria nel dialogo intertestuale sia con le proprie opere¹³² sia con altre fonti che precedentemente avevano descritto scene di infanzia infelice. In particolare, la tragedia greca sembra essere stato nuovamente il principale punto di riferimento del poeta: in aggiunta a varie situazioni similari¹³³, il modello di questi versi sembrano due passi dell'*Alceste* (311–325) e della *Medea* (1021–1028) di Euripide, dove entrambe le madri si lamentano proprio per il fatto di non poter assistere i loro figli nei riti nuziali (Pestelli 2007: 194)¹³⁴.

¹³² Wilkinson (1955: 102) ha accostato questo passaggio dell'epistola ad altre due situazioni difficili con protagonisti bambini nelle *Heroides* (11.111–118; 12.135–152). Inoltre, Williams (1997: 130–132) ha sottolineato come l'episodio di Ermione ricordi il mito di Fetone narrato nel secondo libro delle *Metamorfosi*, anch'esso intriso di temi quali la perdita, l'assenza e l'indifferenza dei genitori.

¹³³ Si ricordino la scena drammatica dell'*Ifigenia in Aulide* in cui Ifigenia, prima di essere sacrificata, si rivolge ad Agamennone rievocando la propria infanzia (Eur. *IA* 1220–1232: πρώτη σ' ἐκάλεσα πατέρα καὶ σὺ παῖδ' ἐμέ· / πρώτη δὲ γόνασι σοῖσι σῶμα δοῦσ' ἐμὸν / φίλας χάριτας ἔδωκα κἀντεδεξάμην. / λόγος δ' ὁ μὲν σὸς ἦν ὄδ'· Ἄρα σ', ὦ τέκνον, / εὐδαίμων' ἀνδρὸς ἐν δόμοισιν ὄψομαι, / ζῶσαν τε καὶ θάλλουσαν ἀξίως ἐμοῦ; / οὐμὸς δ' ὄδ' ἦν αὖ περὶ σὸν ἐξαρτωμένης / γένειον, οὗ νῦν ἀντιλάζυμαι χερσὶ· / τί δ' ἄρ' ἐγὼ σέ; πρέσβυν ἄρ' ἐσδέξομαι / ἐμῶν φίλαισιν ὑποδοχαῖς δόμων, πάτερ, / πόνων τιθνηνὸς ἀποδιδοῦσά σοι τροφάς; / τούτων ἐγὼ μὲν τῶν λόγων μνήμην ἔχω, / σὺ δ' ἐπιλέλῃσαι, καὶ μ' ἀποκτεῖναι θέλεις) e il lamento di Andromaca sul destino di Astianatte nell'*Iliade* (22.484–507) e il suo drammatico addio al figlioletto avuto da Neottolema nell'*Andromaca* di Euripide (Eur. *Andr.* 413–418: ὦ τέκνον, ἡ τεκοῦσά σ', ὡς σὺ μὴ θάνῃς, / στείχω πρὸς Ἄϊδην· ἦν δ' ὑπεκδράμῃς μόρον, / μέμνησο μητρὸς, οἴα τλᾶσ' ἀπολόμην, / καὶ πατρὶ τῷ σῶι διὰ φιλημάτων ἰὼν / δάκρυά τε λείβων καὶ περιπτύσσων χέρας / λέγ' οἷ' ἔπραξα). Per altri simili brani tragici si rinvia al commento *ad loc.* di A. Pestelli (2007: 189).

¹³⁴ Peralto, Luigi Battezzato mi ha fatto notare come queste due figure rappresentino in qualche modo l'opposto di Elena: Alceste, nella sua fedeltà al marito fino al punto di morire per lui; Medea, nell'essere tradita e filicida.

Ermione conclude la propria rievocazione del passato sottolineando come lei e la madre fossero diventate due sconosciute, al punto che, quando Elena tornò da Troia, non la riconobbe; a sua volta, Ermione fu in grado di intuire l'identità della madre solo grazie alla sua bellezza¹³⁵:

Obvia prodieram reduci tibi, vera fatebor,
 nec facies nobis nota parentis erat.
 Te tamen esse Helenen, quod eras pulcherrima, sensi;
 ipsa requirebas, quae tua nata foret.
 Pars haec una mihi, coniunx bene cessit Orestes:
 is quoque, ni pro se pugnet, ademptus erit.
 Pyrrhus habet captam reduce et victore parente:
 munus et hoc nobis diruta Troia dedit! (vv. 97–104).

Ti venni incontro, quando tornasti — confesserò la verità —, e non conoscevo il volto di mia madre. Che tu fossi Elena, tuttavia, lo capii perché eri bellissima; tu stessa chiedevi quale fosse tua figlia. Questo solo bene la sorte mi ha dato, lo sposo, Oreste: anche lui, a meno che non combatta per il suo interesse, mi sarà tolto. Pirro mi tiene prigioniera, anche se mio padre è tornato vincitore: anche questo guadagno mi ha fruttato la distruzione di Troia!

Il ricordo del passato infelice sfocia nel triste presente: l'intera scena descrive un'affettività mancata, che rimane tale nella quotidianità dell'eroina. L'abbandono di Elena si ripropone infatti — in forme diverse — nell'abbandono di Oreste¹³⁶. La guerra di Troia non ha soltanto privato Ermione dei suoi genitori, ma le ha fruttato *anche* il guadagno di essere caduta prigioniera di Pirro. L'epistola si conclude quindi proprio con la descrizione della “cattività forzata” di Ermione con Neottolmo, dalla quale l'eroina implora ancora una volta Oreste di salvarla. A suggello della sua richiesta — e ricollegandosi

¹³⁵ L'episodio del mancato riconoscimento tra Elena ed Ermione è probabilmente costruito sulla falsariga del ritorno di Menelao da Troia nell'*Oreste* e della sua richiesta di fargli vedere chi sia Oreste, ai suoi occhi irriconoscibile (Eur. *Or.* 369–379, cit. in Pestelli 2007: 197).

¹³⁶ Il carattere dei personaggi di Ovidio «è costruito attraverso la complessa “psico-sintesi” di fattori innati o ereditari, di esperienze infantili, di esperienze traumatiche: in Ermione adulta c'è la bambina abbandonata dalla madre; in Medea assassina dei figli, Medea fratricida, etc.» (Labate 1978: 192).

significativamente all'apertura dell'epistola — nell'ultimo verso ella sottolinea ancora una volta il legame di parentela che la lega al cugino: *ego Tantalidae Tantalidis uxor ero!* (v. 122: «io, Tantalide, sarò sposa a te, Tantalide!»)¹³⁷.

La Tantalide protagonista dell'ottava eroide di Ovidio si presenta quindi come un personaggio nuovo e originale, del tutto distante dall'essere una semplice riproposizione di un unico modello: nell'Ermione prigioniera di Pirro che implora l'aiuto di Oreste si sono riscontrati non soltanto alcuni tratti dell'omonima eroina euripidea, ma anche di altre figure come Andromaca, Elettra, Ifigenia ed Elena. Il complesso *role-playing* che l'eroina mette in atto nel corso dell'epistola è in fondo il segno tangibile dell'ancor più complesso gioco letterario costruito dal vero autore dell'eroide. Tuttavia, è altresì vero che, in mancanza degli altri drammi di cui Ermione era protagonista¹³⁸, il confine tra tradizione e innovazione sembra labile e difficile da tracciare. Inoltre, mentre si possono ipotizzare con una certa plausibilità le ragioni che spinsero Ovidio a scegliere Ermione come una delle autrici della raccolta, di difficile soluzione sembra invece il quesito sullo scopo dell'epistola. Sicuramente la storia di Ermione aveva infatti tutti gli "ingredienti" per essere riscritta in chiave elegiaca (amore infelice, abbandono e difficoltà di ricongiungimento, ecc). Tuttavia, per quanto l'eroina si dimostri influenzata e rispettosa dei canoni del genere, nel corso dell'epistola ridisegna in modo nuovo e personale — e diversamente dalle altre autrici della raccolta — i tipici *Leitmotive* come quelli dell'abbandono e della rievocazione del

¹³⁷ Si noti che, per quanto il finale dell'epistola rimanga aperto, il lettore sa che in tutte le altre versioni del mito Ermione sposava Oreste: l'eroina potrebbe quindi essere "meno ingenua" e «far more aware of her rhetoric than at first seems» (Fulkerson 2005: 105). La stessa cosa accade per Ipermestra, protagonista dell'eroide 14, che viene salvata dal marito Linceo, ed è possibile che Ovidio abbia costruito le due eroide con un reciproco riferimento implicito (Fulkerson 2005: 105).

¹³⁸ Su tutti, l'*Ermione* di Sofocle e quella di Pacuvio. Si ricordi però che anche Filocle e Teognide dovevano aver composto un dramma sulle vicende di Ermione, Neotolemo e Oreste: cfr. *supra* pp. 33–35.

passato¹³⁹. In questa continua e metapoetica possibilità d'innovazione è forse insita la chiave di volta del testo: Ovidio sembra dar prova di trascendere i confini del genere che lui stesso sta definendo, nonché dimostrare la propria creatività innovativa rispetto alle fonti letterarie precedenti, nella complessa costruzione della sua sfaccettata e unica Ermione.

5.3. L'Ermione bambina di Colluto

Nella letteratura greca tardo antica Ermione ricompare nel *Ratto di Elena* di Colluto (*fl.* v sec.)¹⁴⁰. Colluto non menziona affatto le vicende di Ermione sposa di Neottolemo e di Oreste, bensì l'abbandono da lei subito da parte di Elena quando era bambina. Mentre nell'ottava eroide Ovidio fa *ricordare* a Ermione questo trauma, Colluto fa parlare il personaggio di Ermione bambina, che vive e racconta in prima persona l'abbandono¹⁴¹. L'epillio di Colluto narra infatti delle vicende che hanno condotto alla guerra di Troia, focalizzandosi in particolare sul "rapimento"¹⁴² di Elena operato da Paride. In assenza di Menelao, Elena viene portata via da Sparta da Paride: affranta per questa scomparsa, la piccola Ermione cerca invano la madre e i suoi inconsolabili lamenti occupano un'ampia sezione della parte finale dell'epillio (vv. 328–388 ed. Mair 1987), concluso poi da una breve sezione nella voce del narratore.

¹³⁹ Williams ha individuato un collegamento tra l'epistola di Ermione e le opere composte da Ovidio nel periodo dell'esilio: come Ermione scrive per compensare la tristezza dell'abbandono subito da parte di Elena, così gli scritti del poeta a Tomi «can also be seen to compensate in part for the deprivations of exile by still allowing him to 'belong' at Rome and to maintain cultural and social contact with a lost world» (Williams 1997: 132).

¹⁴⁰ Per un'introduzione alla figura di questo autore, per lungo tempo valutato negativamente dalla critica, si rinvia a Livrea 1968; Paschalis 2008; Cadau 2015. Per il contesto storico-letterario partecipato da Colluto si rinvia *e.g.* a Fitzgerald Johnson 2012.

¹⁴¹ Nel ritratto di Ermione bambina è possibile che Colluto si sia ispirato proprio all'ottava eroide di Ovidio; nondimeno, il problema di Ovidio come fonte di Colluto è ancora aperto e dibattuto dalla critica (*e.g.* Paschalis 2008; Cadau 2015).

¹⁴² Sul significato ironico celato dietro il titolo dell'opera si vedano le considerazioni di Cadau 2015: 260–262.

L'Ermione di Colluto non ha nulla di affine a quella euripidea; tuttavia, in due frangenti il poeta sembra inserire dei richiami all'*Andromaca*. Quando viene presentata per la prima volta, Ermione è in lacrime e perde il proprio velo¹⁴³, quasi prefigurando il medesimo gesto di disperazione e sconvolgimento compiuto dall'Ermione euripidea, sebbene per ragioni molto diverse¹⁴⁴.

La figlioletta Ermione dichiara poi di aver cercato la madre in lungo e in largo, ma senza trovarla. Si chiede così se non sia morta (Colluth. 353–354; 356–357; 361–362):

μη̄τερ ἐμή, τίνα χῶρον ἔχεις; τίνα δ' οὐρεα ναίεις; 353
πλαζομένην θῆρές σε κατέκτανον; [...]

ἦριπες ἐξ ὀχέων χθαμαλῆς ἐπὶ νῶτα κονίης 356
σὸν δέμας οἰοπόλοισιν ἐνὶ δρυμοῖσι λιπούσα;
[...]

μη̄ διεροῖς στονόεντος ἐπ' Εὐρώταο βεέθροισ 361
νηχομένην ἐκάλυπεν ὑποβρυχίην σε γαλήνη;

Madre mia, in quali plaghe ti trovi? Fra quali monti dimori? Forse le belve ti hanno uccisa durante il tuo errare? [...] Sei forse caduta dal cocchio sulla terra polverosa, e il tuo corpo è rimasto fra solitarie spine? [...] Forse ti han ricoperta le tranquille acque mentre nuotavi sommersa nelle fluide correnti del gemebondo Eurota? (trad. Livrea 1968).

Le ipotesi di Ermione circa quanto possa essere capitato alla madre¹⁴⁵ richiamano le modalità di suicidio menzionate

¹⁴³ Colluth. 328–329 ed. Mair 1987: Ἐρμιόνη δ' ἀνέμοισιν ἀπορρίψασα καλύπτρην / ἴσταμένης πολυδάκρυς ἀνέστενεν ἠριγενείης («Ma Ermione, quando sorse l'aurora, gettato al vento il velo piangeva lacrime copiose», trad. Livrea 1968).

¹⁴⁴ Cfr. *supra* pp. 96–100.

¹⁴⁵ Per un'analisi linguistica del passo si rinvia a Cadau 2015: 246–248. Il racconto della ricerca disperata di Elena da parte di Ermione si configura come una sorta di ribaltamento di quella di Proserpina compiuta da Cerere, la cui narrazione presente in Claudiano sembra essere stata il modello di riferimento di Colluto. Inoltre, il poeta sembra essersi ispirato al mito di Atteone narrato nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (Cadau 2015: 248–250).

dall'Ermione euripidea (Frangoulis 2016: 2–3)¹⁴⁶, che si chiede: «Da quale roccia mi getterò o nel mare o nelle selve dei monti, cosicché muoia e i morti si prendano cura di me?» (Eur. *Andr.* 848–850: ποῦ δ' ἐκ πέτρας ἀερθῶ, / <ἦ> κατὰ πόντον ἢ καθ' ὕλαν ὀρέων, / ἵνα θανοῦσα νερτέροισιν μέλω;). L'accostamento tra i possibili tipi di suicidio di Ermione e i motivi della scomparsa della madre Elena sembra suggerire un'identificazione tra le due figure: come l'Ermione euripidea, che non si suicida ma scappa abbandonando il proprio marito, così in Colluto Elena non è morta, bensì fuggita con Paride (Frangoulis 2016: 4). Il legame analogico tra i destini di madre e figlia era stato stabilito anche da Ovidio nella sua ottava eroide, ove il (triste) destino di Ermione veniva paragonato a quelle delle Tantalidi (Ov. *Her.* 8.64–82): questo parallelismo sembra così qui riproposto in chiave antifrastica, dal momento che non si tratta di un rapimento, bensì di una fuga.

Il resto del poema conferma questo implicito suggerimento circa le reali motivazioni dell'azione di Elena: Ermione, «ingannata dalle false parvenze dei sogni» (v. 371: ἡ μὲν ἀλητεύουσα δολοφροσύνησιν ὀνείρων), crede di vedere in sogno la madre che le racconta del rapimento da lei subito da parte di un uomo ingannevole (vv. 378–380). In questa dimensione onirica, Colluto innesca così una complessa dialettica tra l'auto-illusione di Ermione sulle ragioni dell'assenza della madre e il resoconto menzognero di Elena nei confronti della figlia. L'intricato gioco è metapoeticamente volto a far dubitare il lettore della veridicità del racconto fatto dalla madre nel sogno (Paschalis 2008: 139–140; Cadau 2015: 250–252). Elena è infatti fuggita volontariamente con Paride, e l'opera si conclude con l'annuncio del loro arrivo a Troia, preludio allo scoppio della guerra.

Il caso di Colluto costituisce un *unicum* nel panorama del mito antico su Ermione, tratteggiando un'inedita Ermione

¹⁴⁶ Queste modalità sono comunque comuni nel mondo antico: cfr. *supra* p. 103, n. 110.

bambina¹⁴⁷. È possibile che in questo il poeta sia stato influenzato dalla pratica, diffusa sin dall'epoca ellenistica, di dare spazio e voce ai bambini, personaggi fino a quel momento secondari (Cadau 2015: 30)¹⁴⁸. La scelta di affidare a una bambina la ricostruzione della scomparsa di Elena permette di introdurre una versione innovativa dei fatti (i.e. il “rapimento” di Elena da parte di Paride), smentita in realtà proprio dal modo stesso in cui viene presentata. Il punto di vista straniato e “onirico” di Ermione sulla sorte di Elena fa infatti implicitamente intendere che la regina non è stata rapita da Paride.

Per quanto le vicende di Ermione adulta rimangano estranee al componimento, Colluto sembra aver avuto presente l'*Andromaca* di Euripide e, probabilmente, l'ottava eroide di Ovidio.

¹⁴⁷ Prima di Colluto, nei testi che trattano il “ratto” di Elena Ermione non compare (e.g. *Cypria* ed. Bernabé 1987: 39), o viene menzionata solo brevemente, come ad esempio Apollodoro (*Epit.* 3.3), che si limita a dirci che Elena abbandona sua figlia Ermione, di nove anni; o in Ovidio (*Her.* 16), dove Ermione viene brevemente menzionata da Paride per corteggiare Elena: se lei avesse dato dei baci ad Ermione, lui glieli avrebbe sottratti dalle labbra (*Her.* 16.255–256: *oscula si natae dederas, ego protinus illa / Hermiones tenero laetus ab ore tuli*).

¹⁴⁸ Il lavoro che pose per la prima volta l'attenzione sulla centralità dei bambini nel mondo ellenistico è quello di Herter 1927, cui si sono rifatti poi molti studiosi. Per una panoramica degli studi sulla complessa problematica dei bambini nel mondo antico si rinvia invece a: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791231/obo-9780199791231-0076.xml>, risorsa online consultata il 21 gennaio 2019.

Ditti e il Medioevo

6.1. Ditti Cretese

Nell'epoca tardo-antica e medievale il testo che segna in modo decisivo la ricezione del mito di Ermione è l'Ἐφημερίς τοῦ Τρωικοῦ πολέμου¹ di Ditti Cretese². Ci sono giunti alcuni frammenti papiracei della versione greca; è giunta invece fino a noi una versione latina, probabilmente del IV sec. d.C., dal titolo *Ephemeris belli Troiani*, tradotta, secondo l'*Epistula praefatoria*, da un certo Lucio Settimio. L'*Epistula* e il *Prologus* della versione latina dichiarano che Ditti era un soldato cretese che combattè durante la guerra di Troia, redigendone un racconto in lettere fenicie. Sempre secondo l'*Epistula* e il *Prologus* il racconto di Ditti sarebbe stato originariamente inciso su tavolette di legno che furono sepolte con lui a Cnosso e ritrovate soltanto all'epoca di Nerone. Lucio Settimio, nell'*Epistula*, si presenta come autore della versione latina, derivata dalla versione greca del testo di Ditti. Ditti sfida così apertamente l'epica omerica: il racconto di Ditti, testimone oculare della guerra, e non quello di Omero, è veritiero. In realtà, l'esistenza di questo testo fenicio è fittizia: la cornice ideata da Ditti ha solo la funzione di supportare la sua pretesa di anteriorità rispetto ai poemi omerici³.

¹ «Diario della guerra di Troia».

² Per un'introduzione alla figura di Ditti e alle problematiche connesse alla sua opera si rinvia a Gainsford 2012; Ni Mheallaigh 2008, 2012, 2013; Guidetti 2015; Zanusso 2015. L'opera di Ditti è spesso analizzata insieme a quella di Darete Frigio, autore del *De excidio Troiae historia*: cfr. e.g. Bruni 1996; Bessi 2005; Prospero 2013.

³ «The Journal contests the cultural supremacy of the Homeric poems by offering a fiction that is ostensibly *more* authentic and *more original* than the original Homeric

Il sesto libro dell'Ἐφημερίς è dedicato ai *nostoi* degli eroi greci dopo la guerra, tra i quali è incluso Neottolemo: Ditti tratta dell'intricato triangolo Neottolemo–Ermione–Oreste, affermando che Menelao aveva promesso in sposa la figlia a Oreste come segno di riconciliazione al termine di un conflitto sorto tra loro dopo l'assassinio di Clitemestra⁴. Al contrario, in Ditti Menelao non sembra avere parte alcuna nel matrimonio di Neottolemo con Ermione, che viene menzionato brevemente come un fatto noto⁵.

Ditti si sofferma nel descrivere il viaggio di Neottolemo a Delfi, fornendo però una ragione diversa da quella del (secondo) viaggio a Delfi che egli compie nell'*Andromaca*: se nell'*Andromaca* Neottolemo si recava presso l'oracolo del dio per scusarsi di un primo viaggio in cui aveva chiesto ad Apollo di pagare il fio per la morte di Achille, in Ditti Neottolemo va a Delfi per ringraziare il dio del fatto che proprio la morte di Achille sia stata vendicata con quella di Paride (6.12)⁶. Come nell'*Andromaca* di Euripide, durante l'assenza di Neottolemo Ermione, gelosa di Andromaca, chiede a Menelao di ucciderla, ma la schiava troiana viene salvata dal popolo⁷:

Sed Hermione post accessum viri victa dolore animi neque pelicatum
captive patiens parentem suum Menelaum accitum mittit; cui multa
conquesta super iniuria prelatae sibi a viro captive mulieris persuadet, uti
filium Hectoris necet. Ceterum Andromacha re cognita instantis periculi

poems, as well as offering quantitatively *more* information than both the poems together. It is a hyperreal, mimetic text which competes to be 'better than the real thing'. At the same time, by colluding with the reader about its own fictionality [...] it stimulates the reader to appreciate the skill with which its hyperreal fantasy of authenticity has been contrived» (Ní Mheallaigh 2013: 206). Peraltro, Ditti non è l'unico autore che, nel contesto della seconda sofistica, abbia elaborato un simile artificio: per altri esempi di *pseudo-documentarism* si rinvia a Ní Mheallaigh 2008.

⁴ Dict. 6.4: *Ibi Menelaus, sicuti convenerat, Hermionam in matrimonium Oresti despondit* («Allora Menelao, come si era deciso, promise in sposa Ermione a Oreste»).

⁵ Dict. 6.10: *Haec* [sc. le vicende di Neottolemo dopo la guerra di Troia] *ego cuncta a Neoptolemo cognita mihi memoriae mandavi, accitus ab eo, qua tempestate Hermionem Menelai in matrimonium suscepit* («Io ho salvato nella mia memoria tutte queste cose sapute da Neottolemo, chiamato da lui nel momento in cui prese in moglie Ermione figlia di Menelao»).

⁶ Nel racconto di Ditti Paride viene ucciso in duello da Filottete (4.19).

⁷ Anziché, come in Euripide, da Peleo.

vim subterfugit auxilio popularium liberata; qui miserati fortunas eius ultro Menelaum contumelis prosecuti vix a pernicie viri retenti sunt (Dict. 6.12 ed. Eisenhut 1994).

Ma Ermione, dopo la partenza del marito, vinta da un dolore dell'animo, non sopportando il concubinato con la schiava prigioniera [sc. Andromaca], manda a chiamare suo padre Menelao; lamentatasi molto con lui per l'offesa consistente nel fatto che suo marito preferiva a lei una donna di condizione servile, lo convince a uccidere il figlio di Ettore: venuta a sapere del complotto, Andromaca si sottrae alla violenza dell'immediato pericolo, liberata dall'aiuto del popolo che, compatendo le sue disgrazie, di sua iniziativa perseguitò con insulti Menelao, e fu a mala pena trattenuto dall'ucciderlo.

Si noti che, diversamente dall'*Andromaca* di Euripide, Ditti sottolinea semplicemente la preferenza da parte di Neottolema verso Andromaca rispetto a Ermione, mentre omette completamente il problema della sterilità di Ermione e le accuse in proposito da lei rivolte contro Andromaca. Inoltre, in Ditti Andromaca non ha ancora avuto un figlio da Neottolema, ma ha con sé il figlio avuto da Ettore (Laodamante).

Il racconto di Ditti prosegue poi con Oreste che, analogamente a quanto accade nell'*Andromaca* di Euripide, dolendosi della sottrazione di Ermione da parte di Neottolema⁸, ordisce un piano vendicativo contro di lui e chiede a Menelao di parteciparvi, ottenendo però un rifiuto. Oreste si reca quindi da solo a Delfi a cercare Neottolema e, al suo ritorno, si diffonde la voce che abbia ucciso Neottolema. Tuttavia, Ditti non sembra supportare particolarmente la *fama* sull'assassinio di Neottolema compiuto da Oreste⁹. Anche Ditti prevede un lieto fine tra

⁸ Dict. 6.13: *Ipse [sc. Orestes] dolens praereptum sibi a Neoptolemo Hermionae matrimonium, insidias advenienti parare occipit* («Quello, dolendosi del matrimonio con Ermione sottrattogli da Neottolema, iniziò a preparare un agguato contro lui che faceva ritorno»).

⁹ Anzi, nel prosieguo del racconto (6.13: *Quare coactus Orestes ipse ad inquisitionem viri [sc. Neoptolemi] profectus alio quam ierat die remeat, ut sermo hominum ferebat, negotio perfecto. Dein post paucos dies fama perfertur, interisse Neoptolemum: eumque sermone omnium circumventum insidiis Orestis, per populum disseminatur* («Perciò Oreste stesso, costretto ad andare in cerca dell'uomo, ritorna in un giorno diverso da quello in cui era partito, secondo quanto diceva la voce della gente, dopo aver completato il compito. Poi pochi giorni dopo si diffonde la voce che Neottolema era andato incontro alla morte: tra il popolo si dice che, a detta di tutti, egli [Neottolema]

Oreste ed Ermione: dopo la morte di Neottolemo, Oreste prende la cugina con sé e la porta nel suo regno a Micene¹⁰. Diversamente dall'*Andromaca* di Euripide, invece, il racconto dell'episodio in Ditti si conclude con la specificazione che alla morte di Neottolemo Andromaca viene inviata da Teti nella terra dei Molossi, incinta di un figlio da parte sua, e non avendolo già dato alla luce (6.14).

La trattazione del mito di Neottolemo–Ermione–Oreste si presenta quindi come una sorta di *collage* di dati tradizionali e innovativi: da una parte sembrerebbe che Ditti si riferisca alla vicenda dell'*Andromaca* di Euripide, dall'altra le modifiche (e.g. le ragioni alla base del viaggio di Neottolemo a Delfi) e le innovazioni alle sue componenti sono numerose (e.g. la richiesta di aiuto a Menelao da parte di Oreste; l'esistenza di Laodamante, figlio di Andromaca ed Ettore). È possibile che Ditti fosse a conoscenza di varianti del mito per noi andate perdute: nondimeno, coerentemente con la propria "finzione autoptica", Ditti tace circa le proprie fonti, affermando addirittura di aver saputo da Neottolemo in persona il fatto che Ermione fosse stata precedentemente promessa in matrimonio a Oreste. In ogni caso, egli non sembra essersi rifatto all'ottava eroide di Ovidio, né ad autori latini (e.g. Virgilio e Igino) in cui si è visto come Oreste sia l'assassino di Neottolemo. Il modello cui Ditti decise di ispirarsi principalmente è l'*Andromaca* euripidea: come mi ha fatto notare Luigi Battezzato, proprio nel racconto del delitto di Neottolemo sembra essere insita una prova della conoscenza di Ditti dell'*Andromaca*¹¹. Specificando infatti che Oreste andò e tornò da Delfi in un giorno diverso da quello in cui era partito (6.13: *Orestes ipse ad inquisitionem viri [sc. Neoptolemi] profectus alio quam ierat die remeat [...]*), l'autore — come gli

fosse stato preda dell'agguato di Oreste»), Ditti fornisce per Oreste un vero e proprio alibi: cfr. Battezzato, Mariani c.d.s.

¹⁰ Cfr. Dict. 6.13: *Ita iuvenis [sc. Orestes], ubi de Pyrrho palam est, recepta Hermione, quae sibi antea desponsa erat, Mycenae discedit* («Così il giovane, non appena si sa della morte di Pirro, ripresa con sé Ermione, che gli era stata data in sposa in precedenza, parte per Micene»).

¹¹ E dei commenti antichi al dramma euripideo: cfr. Battezzato, Mariani c.d.s.

interpreti moderni del dramma euripideo — sembra essersi posto il problema delle tempistiche con cui si svolgono gli eventi e gli spostamenti di Oreste tra Delfi e il regno di Neottolema¹².

Nella narrazione di Ditti Ermione svolge un ruolo minoritario: l'autore non appare interessato ad approfondire le ragioni del suo «dolore», se non per dire che Ermione considerava un affronto il fatto che il marito avesse preso come concubina una schiava. Lo scontro tra Ermione e Andromaca e il ricongiungimento finale tra Ermione e Oreste sembrano essere presentati semplicemente a completamento delle vicende riguardanti Neottolema e, pur essendo tratteggiati in maniera rapida, non si discostano dagli elementi narrativi dell'*Andromaca* di Euripide.

6.2. Il Medioevo

Durante il Medioevo spiccano tre autori che riprendono — tramite il filtro di Ditti — le vicende mitiche dell'*Andromaca* di Euripide: Benoît de Sainte-Maure, nel *Roman de Troie* (1165 ca); Guido delle Colonne, nell'*Historia destructionis Troiae* (1272–1287); John Lydgate of Bury, nel *Troy Book* (1412–1420). Il testo di Lydgate è una versione amplificata di quella di Guido, che a sua volta si configura come la versione ridotta in latino dell'opera di Benoît (Chong–Gossard 2015: 147). Il racconto di Benoît si ispira chiaramente al poema di Ditti¹³, come l'autore stesso esplicita nel prologo del proprio poema (vv. 648–649, ed. Constans 1904: 34).

In queste opere la figura di Ermione non viene molto approfondita né le vicende che la vedono protagonista particolarmente modificate rispetto a Ditti: dopo essere stata sposata con

¹² La stessa problematica è deducibile da Dict. 6.13. Per un'analisi più approfondita di tutta la questione si veda Battezzato, Mariani c.d.s.

¹³ Per Benoît le due opere di Ditti e Darete Frigio costituivano la versione vera e sostanzialmente unica della vicenda troiana, «nella quale il solo problema consisteva nel prender posizione nei punti in cui Darete e Ditti discordavano (e Benoît propende in più casi a sommare anziché a scegliere)» (Bruni 1996: 783). Al contrario, Guido delle Colonne metterà in rilievo le convergenze di Darete e Ditti (Bruni 1996: 783).

Oreste (non semplicemente promessa in sposa o fidanzata), viene rapita con la forza da Pirro, innamorato di lei. Nondimeno, Andromaca prende presto il suo posto nel cuore di Pirro, per cui Ermione decide di vendicarsi della schiava e difendere la propria posizione esclusiva di regina.

Il romanzo di Benoît dedica un'ampia sezione (vv. 29.595–29.814, ed. Constans 1908: 349–361)¹⁴ alla storia del conflitto tra Ermione e Andromaca e all'assassinio di Neottolema (sempre chiamato con il nome Pirro), ucciso in questo caso da Oreste *manu propria*.

Benoît descrive *in primis* le nozze tra Ermione e Oreste, che avvengono per volere di Menelao come segno di riconciliazione tra lui e il nipote dopo l'assassinio di Agamennone (28.533–28.548)¹⁵. Dopo una sezione dedicata alle avventure di Ulisse e allo scontro di Pirro contro il re Acasto, Benoît racconta che una notte Pirro, «da ladro» (29.596: *a larron*), si impadronisce di Ermione, sposa di Oreste, e la conduce insieme con sé nel suo paese, per poi sposarla. Considerata la mancanza in Ditti di questo rapimento, è possibile che Benoît si sia rifatto in questo caso al racconto di Virgilio, ove Ermione viene sottratta a Oreste¹⁶. Distaccandosi significativamente da Ditti — e quindi anche da Euripide —, Benoît specifica poi che Pirro amò molto Ermione e la rispettò. Tuttavia, l'autore non fornisce alcuna ragione dell'azione di Pirro¹⁷, né dedica alcun verso per spiegare la reazione di Ermione di fronte al rapimento subito. Al contrario, seguendo anche in questo Ditti, Benoît si sofferma a descrivere la reazione addolorata di Oreste e il viaggio di Pirro a

¹⁴ La più recente edizione del *Roman de Troie* (Baumgartner 1987; 1998), non stampa né traduce, bensì si limita a riassumere i versi finali del poema sui νόστοι degli eroi da Troia, fra cui quello qui analizzato di Neottolema. Una versione integrale del poema in francese contemporaneo esiste solo sotto forma di trasposizione in prosa (Viellard 1979). Non sono state pubblicate traduzioni in altre lingue. I versi qui citati sono stati tradotti da me con l'aiuto di mia sorella, la dott.ssa Daniela Mariani.

¹⁵ Il motivo delle nozze è tratto da Ditti, che però si limita ad affermare che Menelao *despondit* («promise in sposa») Ermione a Oreste, non a descrivere il matrimonio: cfr. *supra* p. 182, n. 4.

¹⁶ Cfr. *supra* pp. 144–145.

¹⁷ Si osservi che, come in Ditti, Menelao, non avendo promesso nulla a Pirro, sembra non avere alcun ruolo nel rapimento di Ermione a Oreste.

Delfi (29.595–29.614). Durante l'assenza di Pirro, questa è la situazione della casa reale:

Ci ot haïne estrange e fiere	29.620
E mauvoillance e grant envie:	
Ne se porent consentir mie.	
La fille Menelaus cuidot,	
Ço li ert vis, ço li semblot,	
Qu'el n'aveit mie fine amor	29.625
Ne verai cuer de son seignor:	
En la femme Hector ert sa cure;	
Celi amot a desmesure,	
Cele aveit de lui bel semblant	
E tot son buen e son talant.	29.630
Mout l'en haï Hermiona:	
Oëz qu'il li apareilla. (vv. 29.620–29.632 ed. Constans 1908).	

Qui c'era un odio inusuale e radicato
 e una cattiveria e grande invidia:
 non potevano proprio accordarsi.
 La figlia di Menelao credeva,
 così le sembrava, così le pareva,
 che non riceveva un amore nobile
 né un cuore sincero dalla parte del suo signore:
 la sua attenzione era per la moglie di Ettore;
 lui l'amava a dismisura,
 lei riceveva da lui un contegno amabile,
 tutto il suo affetto e il suo desiderio.
 Molto la odiò Ermione:
 sentite che cosa le accadde.

Benoît espande la narrazione di Ditti e si sofferma sulla rivalità tra Ermione e Andromaca. I sentimenti di Ermione per Pirro non vengono menzionati, ma viene soltanto esplicitato ciò che la regina non riceve: l'amore del suo signore. Lo scontro tra le due donne è dipinto come una situazione caratterizzata da odio, cattiveria e *invidia*. Pirro ha sottratto Ermione al suo legittimo marito, per poi abbandonarla e tradirla con Andromaca: Ermione è così invidiosa della troiana, da lei vista come destinataria di ciò che *si aspetta* di dover avere esclusivamente per sé.

Il racconto del poema francese prosegue poi illustrando il piano malvagio intessuto da Ermione contro la rivale:

Si tost n'en fu Pirrus alé
 Come ele a son pere mandé.
 Venir l'a fait, a lui se claime 29.635
 E dit ne tant ne quant ne l'aime
 Danz Pirrus, bien s'en aparceit:
 La femme Hector li a toleit;
 N'en a joie ne bel solaz;
 A tart la tient entre ses braz. 29.640
 Dit li e prie qu'il l'ocie,
 Quar trop par het sa compaignie,
 Neïs son fil Laudamanta,
 Qu'Ector¹⁸ li coilverz engendra [...]
 «Quel chaelet a aluchier 29.647
 Honte li vienge e destorbier,
 Quar par son pere est eissilliee
 E destruite nostre lignee». (vv. 29.633–29.650 ed. Constans 1908).

Appena Pirro se ne fu andato,
 subito lei chiamò suo padre.
 Lo ha fatto venire e con lui si lamenta,
 dicendo senza mezzi termini che
 il giovanetto Pirro non l'ama e che lei se n'è bene accorta;
 la moglie di Ettore gliel'ha tolto;
 non ha gioia né piacere;
 troppo tardi la prende nelle sue braccia.
 Gli dice e lo prega che la uccida,
 perché odia troppo la sua compagnia,
 e ugualmente suo figlio Laodamante,
 che Ettore il codardo generò [...]
 «a quel cagnolino da nutrire
 arrivi disonore e disgrazia,
 poiché a causa di suo padre è rovinata
 e distrutta la nostra dinastia».

La prima parte della narrazione di Benoît (29.633–29.644) è sostanzialmente una traduzione, con qualche piccola aggiunta, del corrispondente passo di Ditti¹⁹. Il dialogo che si svolge tra Ermione e Menelao è invece una novità, probabilmente volta a

¹⁸ *Sic.*

¹⁹ Dict. 6.12: *Sed Hermione post accessum viri victa dolore animi neque pelicatum captivae patiens parentem suum Menelaum accitum mittit; cui multa conquesta super iniuria prelatatae sibi a viro captivae mulieris persuadet, uti filium Hectoris necet.* Cfr. *supra* pp. 182–183.

vivacizzare il racconto e a renderlo più dinamico. Da questo scambio di battute Ermione emerge come un personaggio concentrato su di sé e abbastanza crudele da concepire un delitto; il suo linguaggio è aspro e non risparmia insulti contro i nemici. Peraltro — come nel già citato racconto di Ditti — l'astio di Ermione nei confronti di Andromaca non è motivato dall'esistenza di un figlio avuto dalla schiava e Pirro, sebbene si scoprirà in un secondo momento che la schiava è incinta del re.

Il resto del racconto ripropone fedelmente quanto narrato da Ditti²⁰, fatta eccezione per l'omicidio di Pirro, che in Benoît viene esplicitamente ucciso da Oreste: come per l'idea del rapimento di Ermione da parte di Pirro, è possibile quindi che anche in questo caso l'autore francese fosse a conoscenza delle fonti latine in cui era Oreste a commettere il delitto. Come in Ditti, invece, la narrazione di Benoît si conclude con Oreste che riprende con sé Ermione e la porta nel suo regno a Micene: a questo punto, è notevole che, nel descrivere il lamento per il defunto di Teti e Peleo, nonché di tutto il popolo, che parla del fatto che Ermione è ora con l'assassino del marito, Benoît sottolinea che «a lei questo non importava molto perché aveva realizzato il suo desiderio» (29.760–29.762: «Trop fu de male renomee / Mais ne li chalut pas grantment, / Puis qu'acompli ot son talent») ²¹. Il ricongiungimento con Oreste realizza il desiderio di Ermione: ella ritorna tra le braccia del suo legittimo marito, cui era stata sottratta con la forza, vendicata del suo rapitore e dell'affronto da lei subito tramite il tradimento di Pirro con Andromaca.

²⁰ Menelao vuole assecondare la volontà di Ermione, ma il popolo — e non Peleo — si solleva contro di lui in difesa di Andromaca. Frattanto, Oreste soffre per il torto subito e la mancanza della moglie e, venuto a sapere di quanto sta accadendo nel regno di Pirro, vi si reca per allearsi con Menelao: il re di Sparta, però, di fronte alla proposta di uccidere Pirro, si tira indietro (29.651–29.712).

²¹ Analogamente a Ditti, nel finale della vicenda di Benoît Peleo e Teti inviano Andromaca, incinta di Pirro, nella terra dei Molossi. Tuttavia, Benoît aggiunge che il figlio successivamente nato viene chiamato Achilleide e che con lui rinasce la dinastia reale; inoltre, grazie a lui e al fratellastro Laodamante i prigionieri di Troia vengono riscattati. Achilleide deciderà poi di lasciare la corona a Laodamante (29.763–29.814).

Negli altri due testi medievali in cui vengono presentate le vicende riguardanti la morte di Neottolema, forse anche a causa della maggiore brevità del racconto, Ermione viene menzionata brevemente e rimane un personaggio opaco, sullo sfondo: nessuno dei due testi assume il suo punto di vista rispetto ai fatti narrati né fornisce dei dettagli sulla sua personalità.

L'opera di Guido delle Colonne è una versione latina, abbreviata, del poema di Benoît; il *Troy Book* di Lydgate, composto tra il 1412 e il 1420, è invece una versione molto amplificata dell'*Historia* di Guido, redatta per volere del principe d'Inghilterra Enrico (futuro Enrico V)²². Nel racconto delle vicende concernenti Pirro e la sua morte, la dipendenza di Guido dal testo francese è evidente, per quanto si possano riscontrare delle lievi differenze tra le due opere: mentre Benoît descrive subito il rapimento di Ermione da parte di Pirro senza darle le ragioni, ma limitandosi a stigmatizzare il comportamento di Pirro paragonandolo a un ladro e dicendo soltanto poi che egli amò molto Ermione, Guido presenta prima l'innamoramento di Pirro nei confronti della figlia di Menelao (*ferventis amoris cupidine captus fuit*: p. 267 ed. Griffin 1936), e poi il rapimento da lui messo in atto²³. La narrazione di Guido è molto sintetica e non dettaglia né la reazione di Ermione al rapimento, né l'episodio del tentato omicidio di Andromaca da lei ordinato, che viene riportato brevemente e quasi come un fatto di cronaca (Griffin 1936: 268). Tuttavia, prima di descrivere il piano fallito di Ermione e Menelao, Guido specifica che Andromaca era incinta di Pirro, mentre Ermione no: egli anticipa così un elemento del mito — la gravidanza di Andromaca — che in Benoît (e Ditti) compare in un altro contesto, forse come implicita spiegazione dell'operato di Ermione. Analogamente a Benoît, invece, Oreste uccide poi Pirro *manu propria* e recupera

²² Il poema è in cinque libri: nel quinto si narrano i destini degli eroi greci e troiani sopravvissuti alla guerra e, per quanto riguarda le vicende di Andromaca, Ermione, Oreste e Neottolema, Lydgate ripropone fedelmente gli episodi del mito così come esposti da Guido, senza modificarne né il contenuto né la successione (vv. 5.1684–1768; 2731–2867 ed. Bergen 1908).

²³ Anche in Guido Menelao sembra non avere alcuna responsabilità nel rapimento.

Ermione, mentre Andromaca, incinta di Pirro, viene inviata da Teti e Peleo nella terra dei Molossi.

L'opera di Benoît, seguito da Guido e Lydgate, si basa sulla narrazione di Ditti: la descrizione delle vicende di Pirro, Ermione, Andromaca e Oreste viene presentata all'interno dei *po-sthomerica*, e tutti e tre gli autori non dimostrano un interesse particolare per questo episodio, né tantomeno per la caratterizzazione di Ermione. Tuttavia, Benoît amplia il racconto di Ditti, tratteggiando una sorta di ribaltamento delle dinamiche dell'amor cortese: Pirro rapisce — e non cerca di conquistare — Ermione²⁴; il rapporto tra i due non è esclusivo, né Pirro sembra ritenersi “a servizio” della donna amata, abbandonandola anzi per un'altra donna (Andromaca). D'altronde, Ermione non nasconde il proprio fastidio per non essere oggetto di un amore esclusivo da parte di Pirro, e ordisce un piano vendicativo contro la propria rivale. In Ermione Benoît tratteggia una donna spietata e concentrata a soddisfare i propri interessi, anche a costo di eliminare fisicamente i propri avversari.

Guido e Lydgate si limitano a delineare lo svolgimento degli avvenimenti in modo fedele al racconto di Benoît, senza dettagliare i sentimenti o i motivi dell'azione di Ermione, che rimane così un personaggio tutto sommato poco caratterizzato.

²⁴ Si ricordi comunque che è possibile che Benoît abbia tratto l'idea del rapimento da fonti antiche come Virgilio. D'altro canto, la specificazione che, prima del rapimento, Ermione fosse sposata e non soltanto fidanzata con Oreste aggrava ancor di più la responsabilità di Pirro e introduce una delle caratteristiche tipiche dell'amore cortese, solitamente adultero.

Luc Percheron e Jean Heudon

Ermione nel teatro francese di fine Cinquecento

Nel corso del XVI secolo in Francia la ricezione dei testi del teatro classico ha un ruolo rilevante: i drammi antichi vengono rappresentati sulle scene, ispirando al tempo stesso la scrittura di nuove opere teatrali (Wyles 2016)¹. In aggiunta alla loro traduzione in latino², alcune tragedie greche vengono tradotte anche in francese (es. *Elettra* di Sofocle; *Ecuba*, *Ifigenia in Aulide* e *Le Troiane* di Euripide: Mazouer 1984: 134–135; Forsyth 1994: 406). Le tragedie greche diventano inoltre modelli del nuovo teatro dell'epoca: gli umanisti compongono nuove tragedie imitando quelle antiche, generando anche un vivace dibattito teorico su questo genere (Mazouer 2002: 195)³. Nella redazione dei loro drammi i tragediografi francesi sono notevolmente indebitati con il teatro antico, sia greco (in particolare con Sofocle ed Euripide) che latino (Seneca). I tragediografi francesi riscrivono i più famosi cicli ed episodi del mito antico, come le vicende della stirpe degli Atridi o la guerra di Troia.

Nel contesto delle guerre di religione che caratterizzano la seconda metà del secolo (1562–1598), il conflitto troiano viene simbolicamente visto come l'immagine delle violenze e delle sofferenze che in quel periodo affliggono la Francia (Mazouer 2002: 223; Karsenti 2012: cap. 3). Tra i vari drammi composti

¹ Fra i lavori più recenti dedicati alla ricezione dei classici nel teatro francese del XVI secolo si veda anche Jondorf 2002, con ulteriore bibliografia.

² Nel caso di Euripide, si ricordano a titolo di esempio le traduzioni di Dorotheus Camillus (Basilea 1541) e Gasparus Stiblinus (Basilea 1562).

³ Per il complesso dibattito teorico sull'estetica e le varie concezioni della "tragedia" si rinvia e.g. a Mazouer 2002: 195–221.

in proposito⁴ si riscontrano due tragedie che mettono in scena le vicende del mito di Ermione: il *Pyrrhe* di Luc Percheron e il *Pyrrhe* di Jean Heudon.

Nonostante l'analoga scelta di dedicare un lavoro a questo soggetto, il contesto biografico e la fortuna dei due autori sono piuttosto diversi⁵: un semisconosciuto ma colto⁶ autore di provincia Percheron, un poeta parigino appartenente alla Pléiade Heudon. Il *Pyrrhe* di Percheron (1592) è l'unica opera da lui composta che ci è giunta: il manoscritto autografo del dramma si trova nella biblioteca di Mans, mentre, a quanto ne sappiamo, l'opera non fu mai rappresentata. Peraltro, la prima edizione a stampa del dramma vide la luce soltanto nel 1845 a Parigi, presso l'editore Crapelet (Karsenti 2012: 261). Al contrario, il *Pyrrhe* di Heudon, prima composizione dell'autore, andò in scena un anno dopo la sua redazione (1598) e fu oggetto di quattro edizioni⁷, segnando l'inizio della carriera del poeta (Karsenti 2012: 275).

Come si è già accennato, entrambe le opere si collocano in una situazione politica particolare, a cui evidentemente reagiscono: la conclusione delle lotte di religione in Francia. Alla vigilia dell'editto di Nantes (1598), seppure in modi diversi, i due autori mostrano come la violenza della guerra — incarnata simbolicamente da Pirro — venga punita (Karsenti 2008; 2012). In particolare, Percheron pone l'accento sul trionfo della Provvidenza e della giustizia divina, Heudon sulla fine della violenza e della sofferenza. Peraltro, entrambi i drammi danno grande risalto ad un tema poco presente nelle tragedie greche, ma tipico delle tragedie francesi rinascimentali⁸: la centralità della

⁴ Si ricordi, su tutti, *La Troade* di R. Garnier (1579).

⁵ Emblematico in proposito il fatto che essi non abbiano ricevuto delle edizioni moderne a stampa e non vengano mai menzionati in un volume dedicato alla tragedia rinascimentale francese quale quello di Jondorf 1990.

⁶ La formazione culturale di Percheron sembra essere dovuta alla sua frequentazione di un collegio gesuita (Karsenti 2008: 117; 2012: 274).

⁷ 1598, presso Léris; il catalogo della Biblioteca Nazionale di Francia contiene poi tre edizioni del 1599, 1606 e 1620 (Karsenti 2012: 275, n. 2).

⁸ Sull'ampia diffusione nelle tragedie del tema amoroso e la ripetitività di luoghi comuni ad esso connessi si rinvia a Stone 1974: 121.

passione amorosa, ulteriore fonte di violenza e sofferenza (Mazouer 1984: 151).

Le tragedie di Percheron e Heudon nascono in un contesto teatrale segnato da importanti autori quali Garnier e Ronsard, con i quali sono stati messi in luce dei punti di contatto e divergenza: il *Pyrrhe* di Percheron, ad esempio, rappresenta la vendetta della morte di Polissena che Ecuba invoca alla fine della *Troade* di Garnier (1579), ma ne modifica il meccanismo tragico (Karsenti 2012: 262). Se in Garnier, infatti, la sofferenza viene descritta e giustificata in modo tale da alleviare quella degli spettatori, in Percheron la sofferenza del criminale è messa in scena per gioirne e confortare lo spettatore nella sua fede in una giustizia superiore (Karsenti 2012: 262). In modo simile, Heudon fa suoi alcuni tratti tipici della *tragédie déploratoire*, ma al tempo stesso inserisce degli elementi della più moderna tragedia di azione (Karsenti 2012: 278)⁹.

Per quanto riguarda la scelta del soggetto e la costruzione della trama delle due vicende, è inevitabile chiedersi a quali fonti antiche si siano ispirati Percheron e Heudon: Karsenti ha rinviato in proposito alla *fabula* 123 di Igino, dedicata — come si è già avuto modo di vedere¹⁰ — agli avvenimenti connessi alla morte di Neottolema. Secondo la studiosa, da questa *fabula* Percheron e Heudon avrebbero tratto l'idea della catena passionale tra Neottolema, Ermione e Oreste e del rapimento di Ermione da parte di Pirro (Karsenti 2008: 120; 2012: 269)¹¹. Nondimeno, Igino non è certo l'unico autore antico testimone

⁹ La novità messa in atto da entrambi gli autori rispetto alle tragedie coeve si comprende anche dalla loro quasi totale soppressione degli intermezzi del coro (Karsenti 2008: 127; 2012: 266).

¹⁰ Cfr. *supra* pp. 145–147.

¹¹ Nel suo primo studio sui due *Pyrrhe* Karsenti (2008: 120) ha affermato erroneamente che nella *fabula* di Igino Ermione è innamorata di Oreste, ma il mitografo latino non fornisce alcun dettaglio in proposito, tanto è vero che la stessa studiosa si è corretta in un suo lavoro successivo (2012: 265). La studiosa sembra decisamente in errore anche quando dichiara che nell'*Andromaca* di Euripide la morte di Neottolema è la conseguenza della gelosia di Ermione, che a suo dire cospira con Oreste la morte del marito (2008: 119, n. 4).

di questi dati: prima di lui, basti pensare a Virgilio¹² e Apollodoro, nonché alle fonti medievali. Lo spettro di fonti conosciute e utilizzate dai due poeti francesi doveva essere sicuramente più ampio: si vedrà come nei loro testi si possano riscontrare tracce ed allusioni ai tragici greci¹³, nonché all’ottava eroide di Ovidio¹⁴. Come esempio del fatto che Igino non possa essere considerato la fonte esclusiva di Percheron e Heudon, si può subito citare l’occorrenza in entrambi della tradizione della doppia promessa in matrimonio di Ermione a Oreste da parte di Tindareo e a Neottolema da parte di Menelao: tuttavia, si ricorderà come nella sua *fabula* Igino non avesse fatto alcuna menzione di Tindareo.

7.1. Il *Pyrrhe* di Percheron (1592)

Nel *Pyrrhe* di Percheron Pirro è innamorato di Ermione, che però non lo ricambia. L’intero dramma è preceduto da una cornice di carattere “divino”: Diana, in dialogo con Polissena, spiega che Pirro dovrà essere punito per la sua empietà, ovvero per i suoi omicidi di Priamo e Polissena¹⁵. Come mi fa notare Luigi Battezzato, questo prologo riecheggia indubbiamente quello dell’*Ippolito* di Euripide, dove Afrodite annuncia l’imminente

¹² Pur accennando brevemente alla possibile influenza delle *Heroides* di Ovidio sui drammi di Percheron e Heudon, Alonge considera Virgilio la fonte antica cui si sarebbero ispirati i due autori, trascurando invece quello che si vedrà essere il loro chiaro debito con le fonti greche (Alonge 2017: 141–145).

¹³ È probabile, ma inverificabile, che tra i drammi letti in traduzione ci fosse anche l’*Andromaca* di Euripide: Chong–Gossard (2015: 149) sembra darlo per scontato, seppur specificando che le tragedie di Percheron e Heudon si distanziano molto per trama e stile dal dramma euripideo.

¹⁴ La fortuna delle *Heroides* in Francia, iniziata con le prime traduzioni dell’opera nel XV secolo, dà vita nel XVI a un vero e proprio genere di “lettere eroiche” (Dalla Valle 2003). Peraltro, in aggiunta alle fonti antiche non si può non considerare che, forse, un qualche ruolo nell’elaborazione della trama delle due tragedie di Percheron e Heudon potrebbe essere stato giocato dalle riscritture del mito avvenute in epoca medievale (cfr. *supra* Cap. 6.2).

¹⁵ Fra gli elementi e procedimenti tipici delle tragedie della seconda metà del XVI secolo, Forestier ha sottolineato che si può riscontrare «le monologue prononcé par une ombre en guise d’exposition ou de prophétie» (Forestier 1995: 902).

vendetta contro Ippolito, gravemente colpevole nei suoi confronti¹⁶. Ippolito ha infatti rinunciato all'amore e si è votato totalmente al servizio della dea Artemide: alla fine del dramma, sarà proprio lei a intervenire per dimostrare la *pietas* dell'eroe e promettergli onori funebri e fama eterna¹⁷. L'intervento finale di Artemide, in Euripide, dimostra l'innocenza di Ippolito: la scelta di Percheron di inserire nel prologo Artemide e non Afrodite sembra quindi — come mi suggerisce sempre Battezzato — voler implicitamente indicare che la vendetta compiuta contro Pirro sarà giusta. Percheron imposta sì il dramma dal punto di vista di una vittima, ma di una vittima che verrà ricompensata: alla fine della tragedia Pirro verrà ucciso, e la sua morte sarà il segno dell'azione della Provvidenza (Karsenti 2012: 266).

A partire dal secondo atto si dipana invece la trama vera e propria del dramma: Pirro è innamorato di Ermione, che ha rapito e costretto con la forza a vivere con lui; tuttavia, Ermione lo disprezza ed è innamorata di Oreste. Come si è già accennato, Percheron segue e presenta la tradizione della doppia promessa in matrimonio di Ermione a Pirro da parte di Menelao e a Oreste da parte di Tindareo¹⁸. Fra i testi che la testimoniano cui egli potrebbe essersi rifatto c'è sicuramente l'ottava eroide di Ovidio, di cui il dramma contiene varie tracce, sia da un punto di vista "situazionale" — *e.g.* Ermione rapita da Pirro ma innamorata di Oreste —, sia da un punto di vista di allusioni testuali. In

¹⁶ Cfr. Eur. *Hipp.* 21–22: ἄ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι / Ἰππόλυτον ἐν τῆδ' ἡμέραι («oggi mi vendicherò delle offese compiute contro di me da Ippolito»).

¹⁷ Cfr. in particolare Eur. *Hipp.* 1298–1299, 1416–1430.

¹⁸ Percheron [1592] 1845: 17: [Pirro rivolto a Ermione]: «Ton pere de longtemps t'auoit à moy promise, / Pour m'auoir compaignon en sy haulte entreprise»; 20–21: [Ermione rivolta a Oreste]: «Tu as tout, Oreste, ô mon tout, ô mon bien, / Tu l'auras à iamais, ie t'ay la foy iurée, / Que premier te iura mon ayeul Tyndarée. / Il me donna pour femme à toy, mon cher espoux, / Que Pyrrhe n'auoit poinct ouy parler de nous. / Mays mon pere ignorant toute cette menée, / Malgré ma volonté, malgré ma destinée, / A Pyrrhe me donna; mays il ne donna poinct / L'amour qui ne se peult traficquer en ce poinct».

In assenza di un'edizione critica moderna (come nel caso delle opere di Racine), tutte le citazioni del *Pyrrhe* di Percheron e Heudon sono trascrizioni fedeli dei testi originali così come pubblicati in Percheron [1592] 1845 e in Heudon [1597] 1620. Di ogni citazione verrà indicato il numero di pagina da cui è stata tratta.

particolare, nella sua prima entrata in scena Ermione rinfaccia a Pirro il rapimento subito e tratteggia il suo “dramma esistenziale” con chiare eco dell’epistola ovidiana:

Appelles tu m’aymer que de m’auoir rauie?
 Que de m’auoir forcée estre de m’auoir seruye?
 Helas! il me souuient, ha! souuenir tranchant!
 Du iour que me traisnant par les cheueulx, meschant,
 Tu me vins arracher du gyron de ma mère (p. 18).

L’immagine dell’essere trascinata per i capelli allude al verso 10 dell’eroide ([Pyrrhus] *traxit inornatis in sua tecta comis*). Anche la serie di proposizioni interrogative ed esclamative ricorda lo stile enfatico dell’eroina ovidiana. Inoltre, similmente a quanto si legge nel testo dell’eroide¹⁹, Ermione rimpiange il fatto di non essersi potuta difendere da Pirro se non con dei lamenti e sottolinea come l’eroe non le abbia dato ascolto, nonché più in generale come abbia dato prova di grande crudeltà a Troia. Nessuno — a suo dire — è più sfortunato di lei:

Par toy mesme aussy fut Polyxene menée
 Aux nopces d’vn tombeau, en cela fortunée,
 Qu’elle ne souffrit poinct captiue d’vn seigneur,
 Comme moy malheureuse vn contrainct deshonneur :
 Emportant en mourant vne immortelle gloire,
 Vaincue elle s’acquist des veincqueurs la victoire.
 Elle eschappa la mort alors qu’elle mourut,
 Se perdant, de sa perte elle se recourut.
 Moy ie meurs mille foys n’en pouuant mourir vne,
 Nul malheur n’est pareil à ma triste fortune.
 Helas! contre la mort à la mort i’ay recours,
 A tous coups ie la sens sans sentir son secours.
 L’esprouve sans mourir en cette mort extremesme
 Une atteinte de mort pire que la mort mesme (p. 19).

Ermione sottolinea il “primato” delle sue sventure affermando che persino Polissena è più fortunata di lei, visto che è

¹⁹ Ov. *Her.* 8.5–6: *quod potui renui, ne non invita tenerer, / cetera femineae non valuerunt manus* («per quanto ho potuto, mi sono rifiutata, per non essere trattenuta col mio consenso; di più non valsero le mie mani di donna»).

morta ottenendo gloria immortale e non è ora prigioniera di un signore: questo paragone è un'evidente eco de *Le Troiane* di Euripide, dove è Andromaca ad asserire, in dialogo con Ecuba, che il destino di Polissena, da morta, è più felice del suo da viva²⁰.

Peraltro, l'accento posto da Ermione sull'attesa della propria morte come prova peggiore della morte stessa ricorda la disperazione dell'Ermione ovidiana, che conclude la sua epistola assicurando che morirà prematuramente se non dovesse riuscire a sposare Oreste (vv. 117–122).

Dopo un tentativo di auto-difesa di Pirro, che addossa la colpa del rapimento di Ermione al «dio del matrimonio»²¹, Ermione lo respinge nuovamente affermando che, finché vivrà, lo odierà, e porterà con sé nella tomba il ricordo della sua offesa. Ella invoca poi la liberazione e l'aiuto di Oreste, con un'ulteriore eco di Ovidio:

Haste toy, jour heureux, haste toy, mon Oreste,
 Sy quelque souuenir d'Hermione te reste;
 Vien, cours, vole vers moy, tout est lent à l'amour;
 Les amantz attendantz vieillissent en un jour.
 Vien, et leue le braz vengeur de mon iniure (p. 25).

L'invito di Ermione a Oreste ad affrettarsi a salvarla, se gli rimane ancora qualche ricordo di lei, e a vendicarsi personalmente, è una chiara allusione ai vv. 15–16 dell'ottava eroide: *At tu, cura mei si te pia tangit, Oreste, / inice non timidus in tua iura manus!*²²

Oreste risponde inconsciamente alla richiesta di Ermione entrando in scena all'inizio del terzo atto del dramma: accompagnato da Pilade, egli spiega che è giunto per riprendersi la

²⁰ Eur. *Tro.* 630–631: ὄλωλεν ὡς ὄλωλεν· ἀλλ' ὁμως ἐμοῦ / ζώσης γ' ὄλωλεν εὐτυχιστέρω πότιμω («è morta com'è morta; ma tuttavia morendo ha avuto un destino più felice di me che sono viva»).

²¹ Percheron [1592] 1845: 23.

²² «Ma tu, Oreste, se ti tocca un pensiero pietoso per me, rivendica a te senza paura ciò che è tuo di diritto!»

“regina della sua vita”, che gli è stata rapita da Pirro²³. Per compiere la sua vendetta, Oreste invoca prima l’aiuto di Apollo, poi quello delle Erinni, affermando di vederle; tuttavia, egli si spaventa perché subito dopo questa invocazione vede in realtà il fantasma di Clitemestra²⁴. Pilade cerca quindi di calmare l’amico asserendo che la sua «amorosa follia» lo avvicina alla «melanconia»²⁵ e proponendogli una linea d’azione: non farsi riconoscere subito da Ermione, ma fingersi morto e verificare prima il suo amore per lui. Questa verifica ha buon fine: dopo il dialogo tra i due amici si svolge una scena tra Ermione e la nutrice in cui l’eroina — ancora una volta, con ovidiana memoria — sottolinea la sua condizione di *malheureuse amoureuse*, tutto il suo disprezzo per la convivenza forzata con Pirro e il suo amore per Oreste, di cui invoca la vendetta²⁶.

Il resto del dramma vede quindi svolgersi il piano di Oreste e Pilade per recuperare Ermione e uccidere Pirro. Pilade si presenta ad Ermione come un povero marinaio scampato a un naufragio²⁷ e — con una chiara allusione all’*Elettra* di Sofocle²⁸ — le fa credere che Oreste sia morto²⁹. Peraltro, è solo a questo punto dell’opera che il lettore viene a sapere il luogo di ambien-

²³ Percheron [1592] 1845: 40.

²⁴ Percheron [1592] 1845: 41. È molto probabile che nel tratteggiare brevemente questa visione da parte di Oreste Percheron avesse in mente le scene di delirio e persecuzione di Oreste presenti nel finale delle *Coefore* di Eschilo e nell’*Oreste* di Euripide.

²⁵ La considerazione da parte di Pilade di Oreste quale affetto da melanconia tornerà anche in Racine; in generale, tutta la scena presenta delle analogie con il dialogo dei due amici in Racine: cfr. *infra* pp. 234–235.

²⁶ Percheron [1592] 1845: 52–53. È curioso notare come la nutrice di Ermione tenti di persuaderla ad accettare l’unione con Pirro (Percheron [1592] 1845: 48–50): si ricorderà che, in modo simile, anche nell’*Andromaca* di Euripide la nutrice ha la funzione di tranquillizzare Ermione circa la propria situazione. Peraltro, si vedrà che anche in Heudon la nutrice si schiera dalla parte di Pirro, mentre nell’*Andromaque* di Racine i ruoli saranno ribaltati e la nutrice tenterà di convincere Ermione ad impegnarsi con Oreste e abbandonare Pirro.

²⁷ Percheron [1592] 1845: 53.

²⁸ Così notano Forsyth 1994: 221; Karsenti 2008: 127. L’idea del naufragio potrebbe invece essere stata tratta da Percheron dall’*Ifigenia in Tauride* di Euripide (vv. 260–280), nonché — come suggeritomi da Luigi Battezzato — dall’*Elena* di Euripide, dove Menelao approda in Egitto a seguito di un terribile naufragio in cui ha perso tutti i suoi compagni (vv. 408–410).

²⁹ Percheron [1592] 1845: 56.

tazione del dramma: Delfi. Il luogo viene esplicitato da Ermione in dialogo con Pilade, senza però alcuna spiegazione o contestualizzazione del motivo per cui lei e Pirro si trovino lì:

Pilade

Si vous auez pitié, après tant de dangers ,
D'vn pauvre marinier eschappé du naufrage ,
Mesdames, dictes moy de grace en quelle plage
Le vent m'a faict surgir. L'auoys en volonté
D'arriuer en Delphos s'il ne m'eust surmonté.

Hermione

Ma misere m'apprend d'aider aux miserables³⁰;
Mon amy, vous auez les vagues favorables,
Vous estes en Delphos, n'en soyez en esmoy;
Au reste, voulez vous aultre chose de moy? (pp. 53–54).

L'ambientazione della vicenda a Delfi è in continuità con la tradizione antica, attestata chiaramente in molti autori e in particolare nell'*Andromaca* di Euripide (dramma che evidentemente costituisce il modello di Percheron): si è già avuto modo di vedere come secondo questa diffusa tradizione la morte di Neottolemo fosse avvenuta nel tempio delfico di Apollo³¹. Nel dramma di Percheron l'assassinio dell'eroe avviene all'interno del tempio, ad opera di Oreste: è possibile che il drammaturgo francese avesse così interpretato il ruolo di Oreste nell'*Andromaca* di Euripide³². In ogni caso, la versione in cui era Oreste a compiere l'assassinio di Neottolemo era presente in uno dei testi antichi considerati canonici per eccellenza, l'*Eneide* di Virgilio (3.330–332), nonché nei testi medievali³³.

³⁰ Se l'idea di far presentare Pilade come naufrago fosse davvero stata tratta da Percheron dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, è suggestivo pensare che questa affermazione di Ermione sia l'ironico ribaltamento di quanto affermato da Ifigenia prima di incontrare i due ignoti prigionieri (che scoprirà poi essere Oreste e Pilade): καὶ τοῦτ' ἄρ' ἦν ἀληθές, ἠσθόμεν, φίλαι / οἱ δυστυχεῖς γὰρ τοῖσι δυστυχεστέροις / αὐτοὶ κακῶς πράξαντες οὐ φρονοῦσιν εὖ (vv. 351–353: «e capisco che questo era vero, amiche: gli sfortunati, per quanto immersi nei guai, sono mal disposti nei confronti di chi sta anche peggio»).

³¹ Cfr. *supra* pp. 36–38.

³² Cfr. *supra* pp. 53, n. 77; 117–118.

³³ Cfr. *supra* Cap. 5.2.1; Cap. 6.2.

Il piano di Oreste e Pilade si svolge rapidamente³⁴: dopo essersi presentato a Ermione come naufrago, Pilade chiede di parlare anche davanti a Pirro e — con dovizia di dettagli e maestria degne delle *rheseis* dei messaggeri del teatro greco — racconta a entrambi che Oreste è morto nel naufragio³⁵. Alla notizia della morte dell'amato, Ermione si dispera in modo inconsolabile, mentre Pirro spera in una possibile svolta positiva del loro problematico rapporto. Si apre così il quarto atto, in cui si susseguono due scene di Pirro e Oreste in dialogo con i rispettivi confidenti: dapprima Fenice (Phoenix) cerca invano di convincere Pirro a staccarsi da Ermione³⁶, mentre Pilade e Oreste hanno un breve scambio di battute³⁷ che termina con la decisione di Oreste di entrare nel tempio e vendicare finalmente l'oltraggio subito da Ermione:

Entrons doncq en ce temple, entrons y sans danger,
D'Hermione il nous fault tost l'oultrage venger.
Entrons y brusquement, faisons luy faire hommage
Au Dieu qui les enfers eut iadis en partage (p. 76).

La morte di Pirro viene così annunciata ma non descritta: il dramma si conclude con Fenice che, in dialogo con il coro³⁸, piange sconfortato la morte dell'eroe. Come mi ha segnalato Luigi Battezzato, la scena è un'evidente eco del finale dell'*Andromaca* di Euripide, nel momento in cui Peleo, sempre in dialogo con il coro, si dispera di fronte al corpo esanime di Neottolemo (vv. 1173–1230). In *Percheron*, Fenice racconta al coro come Oreste e Pilade abbiano compiuto l'escrabile delitto sull'altare di Apollo. Agli occhi dell'anziano consigliere la colpa dell'omicidio è di Ermione, *tigre infect*, mentre Pirro è

³⁴ Secondo Forsyth (1994: 222), mentre i primi tre atti del dramma di *Percheron* sono costruiti su tirate interminabili dei personaggi, gli ultimi due scorrono via a una velocità sorprendente.

³⁵ *Percheron* [1592] 1845: 55–61.

³⁶ *Percheron* [1592] 1845: 70–72.

³⁷ *Percheron* [1592] 1845: 73–76.

³⁸ La scena finale è l'unica in cui compare questo coro, sulla cui composizione *Percheron* non fornisce alcuna informazione.

dipinto come una vittima totalmente innocente, paragonato perfino — con figura cristologica — al *simple agneau tué en sacrifice*³⁹. Mentre in Euripide il dolore di Peleo viene lenito dall'intervento salvifico di Teti, in Percheron la disperazione di Fenice è tale da condurlo alla morte: la tragedia si conclude con l'annuncio del suo imminente suicidio⁴⁰, forse a conferma che l'azione della giustizia divina si è compiuta proprio con l'omicidio di quella che agli occhi di Fenice è invece una vittima innocente.

Percheron sceglie dunque di chiudere il dramma da una prospettiva singolare: le reazioni di Oreste, Pilade ed Ermione di fronte alla morte di Pirro sono lasciate all'immaginazione del pubblico⁴¹. Peraltro, dopo aver costruito tutto il piano della morte di Pirro a partire dalla falsa notizia della morte di Oreste, diversamente da quanto accade nell'*Elettra* di Sofocle, Percheron non rappresenta alcuna agnizione finale tra Ermione e Oreste: la tragedia termina senza che i due si siano mai incontrati⁴² — fatta eccezione per la scena dell'atto terzo in cui Oreste spia Ermione ma non si fa vedere da lei.

Una volta punito l'empio eroe di Troia, la vendetta di Polissena voluta da Diana è compiuta, ma la dea non ricompare in scena per affermarlo, né per salvare Fenice dalla sua disperazione e dal suo gesto estremo.

7.2. Il *Pyrrhe* di Heudon (1597)

Il *Pyrrhe* di Heudon si inserisce in un filone del teatro barocco, diffuso alla fine del XVI secolo, che privilegiava il gusto per il macabro e il tema della vendetta: coevi a Heudon si ricordano ad esempio il *Charite* di Pierard Pouillet (Orléans 1595) e *Cammate* di Jean Hays (Rouen 1598). In queste tragedie il tema

³⁹ Percheron [1592] 1845: 77.

⁴⁰ Percheron [1592] 1845: 80.

⁴¹ Si vedrà invece come Heudon descriva nel dettaglio l'esultanza di Ermione di fronte al cadavere di Pirro.

⁴² Un altro punto di differenza da Heudon.

della vendetta viene sfruttato per dare risalto a spettacoli d'orrore (Forsyth 1994: 267), come si può ben comprendere dagli ultimi due atti della tragedia di Heudon, dedicati alla morte di Pirro e alle sue immediate conseguenze.

Diversamente da Percheron, abbiamo più notizie sulla fortuna avuta da Heudon con il suo dramma⁴³. Analogamente a Percheron, invece, anche Heudon si dimostra fortemente indebitato con la tradizione classica, configurando la sua tragedia quasi come un *pastiche* di vari testi (e.g. l'ottava eroide di Ovidio, ma anche l'*Andromaca* e l'*Elettra* di Euripide).

La struttura del dramma di Heudon si differenzia in alcuni aspetti da quella di Percheron: Heudon non fa precedere l'azione da una cornice divina, ma fa cominciare la tragedia con un monologo di Pirro, che racconta del suo amore non ricambiato per Ermione, innamorata a sua volta di Oreste⁴⁴. Inoltre, Heudon aggiunge dei personaggi, fra i quali Andromaca, Didamia (Didaimè), Eleno (Helenin), Licomede (Lycomedè) e il coro, che è presente sin dall'inizio della vicenda e ne commenta gli eventi, non apparendo solo nel finale come nel dramma di Percheron.

Analogamente all'*Andromaca* euripidea⁴⁵, nel *Pyrrhe* Andromaca è la concubina di Pirro e soffre per la sua condizione. Tuttavia, diversamente da Euripide, Pirro non è innamorato di lei, bensì di Ermione. Come in Percheron, Ermione ama Oreste, ma è stata costretta a sposare Pirro e attende ora di essere liberata dall'amato cugino. L'imminente vendetta di Oreste viene infatti annunciata nel corso del secondo atto dall'indovino Eleno.

È nell'atto terzo che Ermione fa invece il suo ingresso in scena esprimendo, in dialogo con la sua nutrice, tutto il suo disprezzo per Pirro, uomo arrogante che ritiene che la terra non

⁴³ Cfr. *supra* p. 194.

⁴⁴ È curioso notare come, con epiteto tipico del linguaggio amoroso, sia in Heudon che in Percheron Ermione venga definita da Pirro *cruelle*. Peraltro, si vedrà come il medesimo attributo tornerà in Racine.

⁴⁵ È anche possibile che Heudon si rifacesse all'*Eneide* di Virgilio.

sia abbastanza degna da sostenere i suoi passi⁴⁶. L'eroina si presenta in modo molto simile all'Ermione ovidiana — nonché a quella di Percheron⁴⁷: descrive la sua situazione ammettendo che non può resistere a Pirro, perché provare a farlo equivarrebbe al tentativo dei marinai che lottano contro le correnti avverse⁴⁸. Come già messo in evidenza per Percheron, si ricordi che all'apertura dell'epistola ovidiana Ermione afferma che, per quanto avesse provato a resistere, non aveva potuto opporsi con le sue deboli forze a Pirro (vv. 5–6: *quod potui renui, ne non invita tenerer, / cetera femineae non valere manus*).

Le immagini utilizzate dall'Ermione di Heudon contro Pirro sono forti: quando egli la accarezza, le sembra che un serpente si aizzi contro di lei per inghiottirla e, anziché con il suo amato Oreste, ella è prigioniera e schiava nelle mani di Pirro:

Mesme il me semble aduis, alors qu'il me caresse,
 Qu'un serpent contre moy pour m'engloutir se dresse:
 Tant son geste, son port, son marcher et sa voix
 Me fait bondir le coeur, si tost que ie le vois.
 Et ayant d'autre part dans mon ame imprimée
 De mon Oreste cher la grace tant aymée,
 L'amiable façon, le douce priuauté,
 Les propos gracieux, la celeste beauté,
 Dont hélas! maintenant ce barbare me priue,
 Qui par force m'esclauie entre ses mains captiue,
 Pourray ie resister à un si grand malheur? (p. 29).

Per quanto la nutrice provi a ricordarle che Pirro è pur sempre il suo legittimo marito, Ermione continua a rimpiangere il suo amato Oreste e — con un'altra eco dell'ottava eroide di Ovidio (vv. 65–82) — si paragona alle principesse Tantalidi il cui triste destino è quello di essere fatte prede con la forza e sottomesse⁴⁹. Peraltro, conformemente alla tradizione classica già incontrata, Heudon fa spiegare a Ermione di essere stata promessa

⁴⁶ Heudon [1597] 1620: 29.

⁴⁷ Il linguaggio di Ermione potrebbe essere indebitato anche con la tradizione cortese dei *romans* medievali (Forsyth 1994: 222).

⁴⁸ Heudon [1597] 1620: 28.

⁴⁹ Heudon [1597] 1620: 30.

a Oreste da Tindareo e a Pirro da Menelao⁵⁰. In ulteriore analogia con l'eroina ovidiana, Ermione si augura poi che Oreste giungerà a vendicarla, così come ha già vendicato, dimostrando il proprio valore, la morte del padre⁵¹.

Subito dopo questa scena tra le due donne sopraggiunge Pirro, che viene apostrofato da Ermione come «detestabile mostro»⁵²: il dialogo tra i due è simile per certi aspetti al già analizzato scambio di battute del *Pyrrhe* di Percheron. Pirro tenta infatti di persuadere Ermione ad amarlo e arrendersi al fatto che è sua moglie⁵³, mentre lei si rifiuta e afferma di amare Oreste, difendendolo dalle accuse di Pirro giustificandone il matricidio; Pirro — prosegue Ermione — ha imprigionato il suo corpo, ma non il suo spirito⁵⁴. Nel respingere l'eroe Ermione si dimostra particolarmente altezzosa, fino a farsi paragonare da Pirro all'adultera madre Elena⁵⁵. La discussione si conclude con un'ultima recisa e avversa presa di posizione di Ermione contro Pirro, nonostante un estremo sforzo della nutrice per farla essere più rispettosa nei confronti dell'eroe⁵⁶.

Il dramma prosegue poi con l'ingresso in scena di Oreste e Pilade, determinati a uccidere Pirro. Il loro piano si configura però in maniera differente da quanto si è visto accadere in Percheron: nessuna finta morte di Oreste, nessun dialogo tra Pilade ed Ermione precedono il delitto. Un complice “d'eccezione” aiuta invece i due amici: Macaireo, sacerdote di Apollo. La presenza di Macaireo, di chiara provenienza classica, è un sorprendente segno della fortuna di questa figura all'interno della tradizione sulla morte di Neottolema, nonché della conoscenza da parte di Heudon delle fonti che lo avevano menzionato. In

⁵⁰ Heudon [1597] 1620: 30.

⁵¹ Heudon [1597] 1620: 31.

⁵² Heudon [1597] 1620: 31.

⁵³ Heudon [1597] 1620: 32: «Chassez de vostre esprit cette manie extrême, / Sortez de vostre erreur, retournez en vous mesme, / Oubliez ce meurtrier».

⁵⁴ Heudon [1597] 1620: 32.

⁵⁵ Heudon [1597] 1620: 37. Si ricordi che nell'*Andromaca* di Euripide Andromaca rimprovera Ermione prendendo proprio Elena come riferimento negativo da non superare (cfr. *supra* p. 88).

⁵⁶ Si ricordi che anche in Percheron la nutrice di Ermione si schiera dalla parte di Pirro.

particolare, si è visto come il nome di Macaireo apparisse in alcuni testi che trattavano — anche tangenzialmente — della morte dell'eroe⁵⁷: sorge dunque spontanea la domanda su quale di questi testi potesse essere stato letto da Heudon, e nella stessa forma in cui noi lo leggiamo oggi, ovvero contenente il passo che cita Macaireo. Dalla collazione delle edizioni a stampa di queste opere in circolazione prima del 1597 emerge che Heudon poteva aver tratto questo nome dalla lettura degli scoli a Pindaro⁵⁸, di Strabone⁵⁹ o del commentario all'*Odissea* redatto da Eustazio⁶⁰. Sembra più probabile che Heudon avesse trovato questo particolare in Strabone o consultando gli scoli al passo di Pindaro in cui si parla di Neottolema, piuttosto che in un breve passo dell'amplissimo commento di Eustazio all'*Odissea*.

⁵⁷ Asclep. Trag. FGh 12 F 15 = *Schol. in Pind. Nem.* 7.62b, ed. Drachmann 1927: 125.13–18; *schol. in Eur. Andr.* 53, 1151; *schol. in Eur. Or.* 1655; Strab. 9.3.9; Apollod. *Epit.* 6.14; Eust. *Od.*, ed. Stallbaum 1825–1826, vol. 1: 141.26–30. Su Macaireo cfr. *supra* Cap. 1.

⁵⁸ Tra le prime edizioni a stampa di Pindaro corredate anche di scoli si colloca quella curata da Brubach (Francoforte 1542): in corrispondenza dei versi della settima Nemea che menzionano la morte di Neottolema (Brubach 1542: 302) si legge uno scolio in cui si indica Macaireo come assassino (lo scolio è edito da Brubach con lo stesso testo dell'edizione moderna di riferimento, Drachmann 1927, scolio a *Nem.* 7.62b).

⁵⁹ Nelle prime edizioni a stampa del testo di Strabone (Venetiis 1510: LXXXI; Lugduni, 1559: 834) si legge il nome di Macaireo.

⁶⁰ L'*editio princeps* dei commentari di Eustazio all'*Iliade* e all'*Odissea* fu stampata a Roma (1542–1550) a cura di Nicolaus Majoranus (Makrinos 2007: 171): nel commento all'inizio del quarto libro dell'*Odissea*, all'interno del riassunto dell'*Ermione* di Sofocle viene citato il nome di Macaireo (Majoranus 1542–1550: vol. 3, p. 1479). Per quanto riguarda invece le altre fonti antiche che, come si è visto, menzionano Macaireo, l'unica edizione degli scoli alle tragedie di Euripide esistente prima della fine del XVI secolo era quella curata da Arsenio di Monembasia (Venezia 1534): nello scolio al verso 1655 dell'*Oreste* si legge però: *ἐαυτὸν δὲ κτείνει μαχαίρα*. Gli scoli all'*Andromaca* sono invece incompleti: i due scoli che, nell'edizione di Schwartz, leggiamo menzionare Macaireo, non sono presenti. Facendo riferimento al testo di Schwartz, dello scolio al verso 53 compaiono infatti soltanto le ultime parole della prima spiegazione (*ὄρου, ἐν Πυθοῖ, τιμωρίαν δίδωσιν* — cfr. p. 256 Schwartz); il testo passa poi allo scolio al verso 57. Lo scolio al verso 1151 è altrettanto assente poiché, dopo lo scolio al verso 1139, compare quello al verso 1259.

La *Biblioteca* di Apollodoro riceve la sua *editio princeps* a Roma nel 1555: il testo, suddiviso in tre libri, si interrompeva bruscamente nel terzo libro durante la storia di Teseo. La parte mancante, riguardante le storie degli eroi della guerra di Troia e i loro *nostoi*, fu poi ricostruita nell'*Epitome* che attualmente leggiamo (contenente, *inter alia*, l'episodio della morte di Neottolema e il nome di Macaireo), edita da Frazer nel 1921.

Il ruolo che Heudon decide di affidare a Macaireo è simile a quello da lui avuto nei testi classici: anche nel *Pyrrhe* egli è sacerdote di Apollo nel tempio di Delfi, ma non commette personalmente l'assassinio di Pirro.

Nella scena che vede protagonisti Pilade, Oreste e Macaireo si scopre finalmente il luogo di ambientazione dell'opera: come nel dramma di Percheron, si tratta di Delfi⁶¹. Oreste comunica infatti a Pilade che sono arrivati nel luogo dove risiede il loro nemico, e che Apollo sembra essere dalla loro parte, visto che ha permesso che il suo sacerdote Macaireo si coinvolgesse nel loro complotto⁶². Subito dopo, Oreste si rivolge a Macaireo come «grande sacrificatore del tempio delfico»⁶³. Macaireo prende quindi la parola e conferma che i due amici hanno scelto il momento più opportuno per compiere la loro vendetta poiché egli sta per compiere un sacrificio nel tempio di Apollo al quale parteciperà anche Pirro⁶⁴. Non solo: all'obiezione di coscienza di Pilade, che si mostra titubante circa la prospettiva di uccidere Pirro dentro un tempio sacro, Macaireo assicura ai due amici che Apollo sarà ben felice di aiutarli nell'assassinio dell'empio figlio di Achille:

Non non, ne faites pas cette difficulté
De venger, pour le lieu l'extreme impieté
De cet Achillien, c'est la plus belle offrande
Que dans son temple saint Apollon vous demande:
Il aidera luy mesme à dessaire le fils,
Comme à tuer le pere il secourut Paris [...] (p. 45)

Heudon recupera quindi anche la tradizione euripidea — sofoclea? — del ruolo di Apollo nel delitto. Macaireo fornisce poi anche un'innovativa causa della rabbia del dio contro Pirro: il fatto che l'eroe abbia eretto nel suo tempio un'immagine di Achille che vuole si riverisca con pari onore a quella della divinità.

⁶¹ Si ricordi che anche in Percheron il luogo è esplicitato quasi *en passant* nel corso del terzo atto.

⁶² Heudon [1597] 1620: 43.

⁶³ Heudon [1597] 1620: 44.

⁶⁴ Heudon [1597] 1620: 45.

Pirro dovrà dunque pagare il fio di questa empietà venendo ucciso proprio sotto l'immagine del padre⁶⁵.

Come promesso, nel corso del terzo atto del dramma Macai-reo aiuterà Oreste e Pilade nel loro piano omicida facendoli informare nel momento in cui Pirro si reca nel tempio per compiere il sacrificio, nonché spingendo Pirro stesso a farlo nonostante il tentativo di Deidamia di dissuaderlo a causa di una profezia nefasta che le ha riferito Eleno. È significativo notare come il messaggero incaricato di riferire a Oreste e Pilade che tutto è ormai pronto per l'esecuzione del loro delitto commenti quanto sta accadendo condannando l'amara e spietata violenza della vendetta:

O rage! ô cruauté! ô fureur indomée
 De l'ame d'un mortel, quand elle est transportée
 D'appetit de vengeance, et d'amoureux desir,
 De froid, d'effroy, d'horreur ie me sens tout saisir
 Le corps, le coeur, le sang, voyant la violence
 Qui si legerement ces deux hommes eslance,
 Pour voir leur ennemy à leurs pieds massacré (pp. 54–55).

La tragedia prosegue con l'entrata di Oreste e Pilade nel tempio: Pirro comprende il tradimento e se ne lamenta, ma Oreste, dando voce al suo odio, lo uccide e manda subito a chiamare Ermione, per mostrarle il cadavere di chi l'ha tanto oltraggiata⁶⁶. Dopo aver salutato gioiosamente l'amato, la reazione di Ermione di fronte al corpo di Pirro è di incontenibile esultanza: la morte dell'eroe — dichiara — la fa passare dal dolore a uno stato di gioia duratura⁶⁷. Con una chiara allusione all'invettiva scagliata da Elettra di fronte al cadavere di Egisto nell'*Elettra* di Euripide (vv. 907–956), il corpo esanime di Pirro — *cette charogne morte*⁶⁸ — viene apostrofato da Ermione con varie accuse e critiche, tra le quali l'affermazione che la sua virtù

⁶⁵ Heudon [1597] 1620: 46.

⁶⁶ Heudon [1597] 1620: 56.

⁶⁷ Heudon [1597] 1620: 59.

⁶⁸ Heudon [1597] 1620: 59.

più bella è stata quella di vantarsi per intimidire senza successo coloro che erano tenuti in suo potere:

Hà cruel, tu ne sçeus iamais rien exploiter,
Ta plus belle vertu estoit de te vanter,
A fin de faire peur par vaine entrecuidance
A ceux que tu tenois sous ton obeissance (p. 59).

La conclusione della tirata è davvero spietata⁶⁹:

Qui me tient maintenant de te creuer les yeux?
De rompre poil à poil ta barbe et tes cheveux?
De t'arracher le cœur, et ta cervelle espandre,
Pour assouvir mon ire, et ma vengeance prendre? (pp. 59–60).

Effettivamente, per quanto fuori scena, Ermione fa poi tagliare la testa a Pirro e la fa consegnare alla madre Deidamia⁷⁰. La tragedia si conclude proprio con il lamento e il suicidio di Deidamia, seguito a sua volta dal lamento di suo padre Licomede.

Similmente a quanto già osservato in Percheron, anche in Heudon la punizione di Pirro sembra avere un valore altamente simbolico, per cui la sua morte rappresenterebbe la scomparsa della violenza della guerra, condannata duramente da Eleno nel secondo atto del dramma (Karsenti 2012: 277, 283). Nondimeno, è altresì vero che la modalità con cui questa punizione viene attuata è *in sé* molto violenta e macabra. Paradossalmente, nel condannare la violenza Heudon non sorvola, ma anzi indulge sul macabro trionfo di Oreste ed Ermione: forse, al di là della diffusione generale del gusto per il macabro da cui egli era

⁶⁹ «une scène inouïe» (Lebègue 1967: 25).

⁷⁰ La decisione di Ermione di far tagliare la testa a Pirro e inviarla a Deidamia potrebbe essere sorta da una interpretazione erronea dell'*Elettra* di Euripide nella quale — insieme a Heudon — sono caduti molti critici. Ai versi 855–858 dell'*Elettra* il messaggero annuncia infatti che Oreste sta portando a Elettra il corpo di Egisto — e, secondo alcuni, anche la testa, da esso divelta: la posizione di questi studiosi è stata però chiaramente smentita da un articolo di Kovacs 1987 (dopo di lui, contrari all'idea della testa staccata dal corpo anche Diggle 1994b: 162 e van Emde Boas 2017: 128, n. 119; possibilisti, ma dubbiosi, Roisman e Luschwig 2011: 197).

senz'altro influenzato, nella descrizione delle atrocità commesse dai due innamorati il poeta voleva mostrare, per condannarla, un'ulteriore deriva della violenza⁷¹.

Diversamente, si è visto come Percheron decida di non fornire i dettagli della morte di Pirro: quanto conta è mostrare che la giustizia divina si è compiuta. Questa giustizia è attuata tramite il braccio di Oreste, ignaro che il vero oggetto della sua vendetta non è quanto ha subito Ermione, bensì Polissena: il dramma amoroso diviene in Percheron lo strumento di una tragedia edificante, di un *exemplum* (Karsenti 2012: 263–264). In questo senso si può forse comprendere anche perché l'ultima scena del suo dramma non sia dedicata al ricongiungimento tra Ermione e Oreste.

Gli unici punti in comune nella messa in scena della morte di Pirro in Percheron e Heudon sembrano dunque due dati tratti dalla tradizione classica: l'ambientazione — nel tempio di Apollo a Delfi — e l'identità dell'assassino — Oreste. Per quanto si siano riscontrate queste e altre analogie tra i due testi, è infatti molto probabile che Percheron e Heudon si rifacessero alle medesime fonti, ma non che il secondo avesse letto il dramma del primo.

È altresì vero che una caratteristica comune che contraddistingue i protagonisti del triangolo amoroso sia in Percheron che in Heudon è la *fureur*, sia amorosa che criminale (Karsenti 2008: 120–121; 2012: 263, 277): Pirro, Ermione e Oreste non danno prova di essere persone equilibrate, ma anzi guidate dalle loro passioni⁷².

⁷¹ In modo simile, Karsenti ritiene che l'esibizione dell'orrore in Heudon «a pour fonction d'hyperboliser l'atrocité pour amener à sa condamnation, en même temps qu'elle vise paradoxalement à offrir au spectateur une jouissance transgressive» (Karsenti 2012: 287).

⁷² Questo e altri aspetti torneranno ampiamente in Racine: nondimeno, pensare che Racine abbia letto Heudon (tantomeno Percheron, viste le vicende tipografiche dell'opera) sembra un'ipotesi destinata a rimanere tanto suggestiva quanto azzardata e indimostrabile. Secondo Alonge, le analogie — e le differenze — tra Racine e questi autori potrebbero spiegarsi come una diversa elaborazione di una stessa fonte di riferimento, ovvero il racconto di Virgilio (Alonge 2017: 144–145).

Sia in Percheron che in Heudon Ermione è un'eroina ovidiana e al tempo stesso pienamente umanista, concentrata solo sul lamento circa la sua situazione e lo struggimento per la lontananza dal suo vero amore, Oreste. Tutto l'aspetto della gelosia per Andromaca è completamente assente, sostituito e annullato dall'odio che l'eroina prova per Pirro. Nel finale della tragedia di Heudon Ermione mostra anche un lato crudele e vendicativo il cui potenziale rimane inesplosivo in Percheron. Peraltro, Percheron si limita a tratteggiare "a distanza" l'amore tra Ermione e Oreste, mentre Heudon dà spazio al momento del ricongiungimento tra i due innamorati. Al contrario, è importante notare come in entrambi gli autori Ermione manifesti sì il desiderio di vendetta e liberazione, ma fattivamente rimanga passiva: il piano omicida contro Pirro è ideato e messo in atto autonomamente da Oreste, per cui Ermione rimane — in ultima analisi — innocente⁷³.

⁷³ Questa sembra essere anche la più grande differenza tra l'Ermione di Percheron e Heudon e l'Ermione di Racine, per la cui furia vendicatrice si può invece forse ipotizzare l'influenza della figura euripidea di Medea: cfr. *infra* p. 259, n. 150.

L'*Andromaque* di Racine

Durante il regno di Luigi XIV la letteratura barocca viene a poco affiancata e contrastata da una nuova concezione estetica: quella classicista, che domina le scene parigine mediante un rigido rispetto delle *bienséances*, i.e. del *decorum*, dell'etichetta e delle buone maniere¹. A partire dagli anni '30 del XVII secolo, infatti, si stabilisce una serie di convenzioni cui gli autori teatrali devono sottostare (Forestier 1995; Kay *et al.* 2003). Nel genere tragico, ad esempio, ogni elemento di un dramma doveva essere di natura aulica ed elevata²: emblematiche, in proposito, le tragedie "eroiche" di Pierre Corneille³. In questo contesto storico e culturale seppe inserirsi, con sapienza e innovazione, Jean Racine⁴: dopo il debutto nel mondo teatrale avvenuto nel

¹ Per un'introduzione alla letteratura classica francese si rinvia all'ottimo e sintetico volume di Forestier 1993.

² I personaggi dovevano essere nobili ed esprimersi con un linguaggio aulico, attraverso il verso alessandrino; tutti i drammi erano divisi in cinque atti con scene al loro interno e presentavano delle strutture retoriche comuni; anche l'eredità classica aveva fornito un elemento di cristallizzazione nel necessario rispetto delle cosiddette tre unità aristoteliche (Tobin 1999), punto centrale nel dibattito teorico del teatro seicentesco e della *Querelle des Anciens et des Modernes*: su questa importanza della ricezione della *Poetica* e il dibattito critico-letterario in proposito coevo a Racine si rinvia a Forestier 2003.

³ Le tragedie di Corneille si imposero rispetto alle cosiddette tragedie di *déploration*: per un'introduzione alla storia della tragedia francese si rinvia *e.g.* a Breerton 1973; Delmas 1994; Biet 1997.

⁴ La letteratura critica redatta fino ad oggi sulla figura e l'opera di Racine riempirebbe intere biblioteche (in proposito, è emblematico l'ironico commento di Campbell, che, un decennio fa, citando un'affermazione di Roy Knight degli anni '80 del secolo scorso per cui «Racine has been served up to nearly every known sauce», disse che «since then many new sauces have been prepared» — Campbell 2005: 16). In estrema sintesi, comunque, si può dire che la svolta operata da Racine consistette nel passaggio da tragedie, come quelle di Corneille, caratterizzate da una grandiosità eroica a tragedie

1664 con *La Thébàide* e la successiva messa in scena nel 1665 di *Alexandre le grand*, nel 1667 egli raggiunse la notorietà con la rappresentazione della sua *Andromaque*⁵.

La tragedia, in cinque atti, è ambientata nella città di Butrinto in Epiro, nel palazzo reale di Pirro: il figlio di Achille, uno dei protagonisti della vittoria finale dei Greci contro i Troiani, ha ottenuto come preda di guerra Andromaca, che vive ora nel suo palazzo insieme ad Astianatte, il figlio da lei avuto da Ettore. Pirro è innamorato follemente di Andromaca, che però rifiuta il re, ancora devota alla memoria di Ettore. Peraltro, Pirro è in realtà fidanzato con Ermione, la quale vive altresì nel palazzo reale in attesa del giorno delle nozze, che è però continuamente rimandato dal re. Ermione è innamorata di Pirro e soffre per questa continua dilazione, nonché per l'aver compreso che il suo amato non la ricambia. La catena di amori non corrisposti⁶ presenta poi un ulteriore anello costituito dall'amore di Oreste per Ermione, che risale a prima del fidanzamento di quest'ultima con Pirro⁷. Il dramma si apre proprio con Oreste, giunto presso il palazzo di Pirro in qualità di ambasciatore dei Greci: la sopravvivenza di Astianatte, protetta e favorita da Pirro, è

con al centro le passioni (Pocock 1973; Forestier 2001). Nondimeno, la centralità in Racine della dimensione amorosa e passionale ha anche portato a numerose generalizzazioni e luoghi comuni sulla sua opera, contro i quali si rinvia *e.g.* a Campbell 2005 e 2006.

⁵ Anche in questo caso, la letteratura critica sull'opera è molto vasta (l'ultimo repertorio bibliografico redatto in proposito è quello di Moravcevic 1984). L'*Andromaque* fu rappresentata per la prima volta il 17 novembre 1667 dalla *troupe* dell'Hôtel de Bourgogne presso la corte reale, negli appartamenti della regina, davanti ai due sovrani e altri nobili e dame di corte; il giorno seguente, fu presentata al pubblico parigino presso l'Hôtel di Bourgogne (Viala 2013: 203). Rispetto alle prime due tragedie di Racine, l'opera costituisce unanimemente un salto qualitativo nello stile compositivo dell'autore: per una sintesi della sua portata rivoluzionaria si rinvia a Forestier 2006: cap. 14. Fra le innovazioni che sono state sottolineate sembra importante ricordare che nell'*Andromaque* Racine espanse per la prima volta l'azione in uno spazio immaginario al di fuori del mero spazio fisico della scena, delegando «the important to the off-stage, thereby saving the essential for the stage. From a writer of tragedies, Racine became, with *Andromaque*, a master tactician of theatrical space» (Tobin 2012: 18).

⁶ Gli elementi che rendono questa catena asimmetrica sono due: i diversi gradi di potere dei suoi protagonisti (es. Pirro è un re, Andromaca una schiava) e il fatto che uno di essi — i.e. Ettore — è morto (Jackson 1985: 123).

⁷ Si noti però che in Racine non c'è traccia di un precedente fidanzamento — o sposalizio — tra Oreste ed Ermione: cfr. *infra* pp. 230–231.

vista come un potenziale pericolo. Il figlio di Ettore potrebbe infatti divenire valoroso quanto il padre e decidere di fondare un suo regno e vendicare i Troiani: per evitare che qualcosa di simile possa accadere, i Greci hanno deciso di farsi consegnare il bambino da Pirro e ucciderlo. In realtà, Oreste spera che con la sua ambasciata riesca a tornare da Butrinto insieme con Ermione e non con Astianatte. Peraltro, per compiacere Andromaca proteggendone il figlio, Pirro sembra in un primo momento rifiutare la richiesta di Oreste e lasciargli la possibilità di conquistare Ermione. I due si incontrano ed Ermione assicura a Oreste che tornerà con lui a Sparta se Pirro non cederà ai Greci Astianatte. Frattanto, di fronte all'ennesimo rifiuto di Andromaca, Pirro decide però di consegnare Astianatte e sposare Ermione. L'eventualità di perdere il proprio figlio spinge Andromaca a supplicare sia Ermione che Pirro di risparmiare la vita del bambino. Tuttavia, dal momento che i suoi tentativi risultano vani, ella elabora un *innocent stratagème* (v. 1101)⁸: dire a Pirro che ha deciso di sposarlo e, dopo il matrimonio, uccidersi. Solo così — a suo avviso — potrà salvare Astianatte e non tradire la memoria di Ettore. A partire dall'atto quarto si preparano quindi le nozze tra Pirro e Andromaca⁹: Ermione, terribilmente affranta e gelosa, decide di vendicare l'affronto subito chiedendo a Oreste di uccidere Pirro. Dopo un primo momento di esitazione, il cugino acconsente e promette che ucciderà il re¹⁰. Subito dopo, Ermione ripensa alla sua terribile richiesta e sembra voler frenare la morte di Pirro, ma non ci riuscirà. La sua confidente Cleone e, immediatamente dopo, Oreste entrano infatti in scena e le raccontano quanto è accaduto: durante le nozze con Andromaca, un gruppo di Greci — aizzato

⁸ Tutte le citazioni del testo di Racine sono state tratte dall'edizione di Forestier 1999.

⁹ È curioso notare che Racine sceglie di non rappresentare una scena in cui Andromaca comunica a Pirro la sua decisione di sposarlo: all'inizio del quarto atto il pubblico viene a sapere delle future nozze da una terza persona, i.e. Cefisa. Inoltre, Andromaca e Pirro non compariranno più insieme sulla scena fino al termine del dramma.

¹⁰ «The crowning irony is that Pyrrhus, by marrying Andromaque, was doing precisely what Oreste had wanted him to do all along, but with results that are the very opposite of those desired» (Abraham 1977: 57).

da Oreste contro il re — ha accerchiato e assassinato Pirro. Ermione prorompe in una serie incontrollata di insulti nei confronti di Oreste per quanto ha compiuto e lascia il povero sventurato solo a comprendere che ha commesso un'atrocità per una donna che non lo ama. Nell'ultima scena dell'opera Pilade informa Oreste del fatto che Ermione si è suicidata trafiggendosi con una spada e gettandosi sul corpo morto di Pirro¹¹. Oreste cade in un deliquio in cui vede Pirro, Ermione e le Furie. L'amico lo trascina via per sottrarlo ai soldati di Andromaca, che hanno ricevuto l'ordine di vendicare la morte di Pirro e punire i Greci.

Da questa prima panoramica dello svolgimento della tragedia si può intuire come il dramma sia una mirabile sintesi tra tradizione e innovazione: Racine costruisce una tragedia dalle coordinate strutturali moderne, con personaggi e ambientazione che sono invece antichi¹². Il connubio con la tradizione classica avviene *in primis* tramite la scelta di ambientare il dramma nel mondo antico: in particolare, Racine connette i suoi personaggi alle vicende mitiche della guerra di Troia. La dimensione mitica del dramma è evidente sia dai nomi dei personaggi che dalle situazioni in cui il tragediografo li coinvolge (Allen 1982: 99). L'epica troiana «provides the framework for the present action because all characters are obsessed by a past which they want to remember or forget» (Moravcevic 1976: 24)¹³. Tutti i personaggi sono infatti presentati come connessi al passato della guerra di Troia: Andromaca è la vedova di Ettore, Astianatte loro

¹¹ Si noti che, per rispetto delle *bienséances*, l'omicidio di Pirro e il suicidio di Ermione avvengono fuori scena (Couprie 1992: 59).

¹² Nel teatro contemporaneo a Racine esistono comunque altri casi di drammi con soggetti tratti dall'antichità greca, come ad esempio alcune opere di Corneille o libretti di Quinault (France 1992: 46–47). Tuttavia, a differenza di queste altre opere, l'*Andromaque* «recaptures some of the feeling of radical disaster that one finds in many Greek tragedies» (France 1992: 48). Per la possibile influenza su Racine della *Troade* di Garnier e quella di Sallebray si veda invece Alonge 2017: 140, 145–146.

¹³ Tutti i protagonisti si relazionano con Troia come con un modello di alterità rispetto a cui paragonare la propria condotta e al tempo stesso ispirarsi (Jackson 1985); Pirro sembra essere l'unico che cerca di distaccarsi da questo modello e relegarlo nel passato, costruendo un "nuovo" presente (Violato 2012).

figlio e possibile «renewal» del padre; Pirro è il figlio di Achille, Ermione la figlia di Menelao ed Elena e Oreste il figlio di Agamennone (Barnwell 1988: 61)¹⁴. Nondimeno, le dinamiche interpersonali esistenti tra i personaggi del mito greco sono tipiche del teatro francese del XVII secolo¹⁵: una catena di tre amori non reciproci¹⁶; una prigioniera amata da un padrone che cerca di vincere la sua resistenza minacciando la vita di un suo caro; una fidanzata abbandonata che obbliga il proprio “spasimante” a vendicarla, per poi rinnegarlo (Knight, Barnwell 1977: 10–11). Racine architetta una situazione di partenza in forte analogia con il teatro contemporaneo¹⁷, ma personalizza poi la propria trama e i propri personaggi in modo del tutto originale, facendoli obbedire alla legge delle passioni (Knight, Barnwell 1977: 14)¹⁸. Paradossalmente, la caratterizzazione innovativa dei personaggi si colloca nel rispetto delle convenzioni teatrali dell’epoca, in particolare dei principi di *bienséance*, per cui i personaggi dovevano essere conformati ai tipi umani o sociali cui appartenevano, e di *ressemblance*, per cui essi si presentavano con i tratti caratteriali che la tradizione aveva loro conferito (Forestier 2001: 16). Sulla linea della loro rappresentazione

¹⁴ I personaggi sono definiti in relazione alla generazione precedente sin dalla lista delle *dramatis personae* (Tobin 1999: 44); tra di essi, il più libero rispetto ai «genealogical imperatives» sembra essere Pirro (Racévskis 2008: 79). Sulla questione cfr. anche *infra* p. 243.

¹⁵ Per le *tragédies galantes* cui Racine attinge si rinvia a Knight, Barnwell 1977: 11, n. 9.

¹⁶ Lo schema per cui A ama B che ama C che ama D era tipico del dramma pastorale francese del XVII secolo (su questo genere si vedano i lavori di Dalla Valle 1973, 1995). Nel mondo pastorale, però, il cerchio si chiudeva con D che ama A: la mancata quadratura in Racine è quindi significativa e sembra ironicamente implicare che il legame tra i vari personaggi è soltanto apparente, poiché in realtà essi sono del tutto isolati e concentrati unicamente nello sforzo di possedere l’oggetto del loro amore (Tobin 1999: 43).

¹⁷ In particolare, con il *Pertharite* di Corneille, che contiene tutti e tre gli elementi principali del dramma appena elencati. La prima «vigorous assertion» delle somiglianze tra le due opere fu compiuta già dalla critica francese settecentesca (Dagley 1937: 80).

¹⁸ I personaggi raciniani si muovono e si distribuiscono attorno all’asse semantico “amare/essere amati”, che si trasforma nel corso del dramma in “vivere/morire” (Mary 1994); essi cercano nell’oggetto della loro passione ciò di cui mancano, desiderano «to unite with a being whose approval — expressed as reciprocal love — will at once elevate them [...] and make them whole» (Tobin 1999: 50. Sul medesimo tema si veda anche Declercq 1999).

nei testi classici, i protagonisti dell'*Andromaque* appaiono infatti dominati dai temperamenti individuati nella teoria antica degli umori testimoniataci dal medico greco Galieno¹⁹: Pirro è sanguigno e di conseguenza sia coraggioso sia incline alla violenza; Ermione è caratterizzata da una collera vendicativa; Andromaca è *toujours triste* (v. 301) e sofferente; Oreste è melanconico (Viala 2013: 206)²⁰. Tuttavia, il rispetto delle *bienséances* implicava anche una modifica dei tratti della tradizione: se ad esempio Pirro doveva essere da una parte l'eroe violento e spietato del mito, dall'altra egli doveva agire ed esprimersi²¹ come un sovrano delle corti del XVII secolo²². Nell'elaborazione della sua opera, Racine seppe dunque combinare *bienséance* e *ressemblance*, «despite their glaring contradiction» (Forestier 2001: 19)²³. Questa novità suscitò da

¹⁹ Queste considerazioni non devono comunque indurre a un'inquadratura semplicistica dei personaggi: sarebbe riduttivo considerare Ermione soltanto per la sua gelosia o Andromaca soltanto per la sua tristezza. Inoltre, si vedrà meglio in seguito che il rapporto di Racine con le fonti classiche per la caratterizzazione dei suoi protagonisti è ben più complesso.

²⁰ La *mélancolie*, che si riteneva causata da un eccesso di bile nera, era nota per provocare allucinazioni e delirio: secondo Forestier, già nelle *Coeſore* di Eschilo e nell'*Oreste* e nell'*Elettra* di Euripide Oreste ne sembra afflitto, poiché la persecuzione delle Erinni gli provoca dei deliri allucinatori (Forestier 1998: 55; 1999: 1339). Potrebbe quindi essere possibile che Racine si riferisse a questi testi quando all'inizio dell'*Andromaque* (vv. 17–20) Pilade definisce Oreste *mélancolique*. Sulla melanconia di Oreste e le sue rappresentazioni letterarie e figurative si rinvia *e.g.* a Toohey 2004: 15–58.

²¹ Racine adotta molti stilemi del diffuso *langage galant*, ma al tempo stesso lo innova conferendogli una dimensione poetica inedita: «son langage galant perd ainsî, à proprement parler, sa mesure puisque la conscience de la part métaphorique s'abolit» (Viala 2013: 206). Su questo linguaggio e i concetti di *amour galant* e *galanterie* si vedano anche Pelous 1980 ed Hénin 2006.

²² Un'altra evidente influenza delle *bienséances* nella caratterizzazione dei personaggi si riscontra in Oreste, che non è più il figlio vendicatore noto nel mito greco, ma un ambasciatore con tutta la pompa tipica del suo rango (Forestier 1998: 51; sul ruolo di ambasciatore di Oreste cfr. anche *infra* p. 248). Peraltro, si noti anche che i personaggi dell'*Andromaque* rimandano ad alcuni “tipi” ricorrenti in tutte le tragedie di Racine: tutte hanno fra i loro protagonisti un monarca, che è quasi sempre un famoso conquistatore tormentato da qualche problema; Oreste ricorda il «doomed young man»; Ermione la «fierce young woman»; Andromaca la vittima virtuosa (France 1992: 35–36).

²³ Secondo Forestier, la contraddizione tra *bienséance* e *ressemblance* è risolta da Racine grazie all'irresistibile forza dell'amore, che porta all'infrazione di un altro principio convenzionale del teatro coevo all'autore, i.e. quello della *constance*, per cui i personaggi dovevano agire coerentemente ai loro tratti caratteristici (Forestier 2001: 19). In

subito numerose critiche²⁴, che sarebbero state sintetizzate e presentate nella *Folle Querelle*, una commedia in tre atti composta da Subligny²⁵. Nella prima edizione a stampa della tragedia²⁶ Racine rispose ai suoi detrattori con una lettera prefatoria in cui giustificò le proprie scelte compositive²⁷.

La lettera si apre con una citazione di alcuni versi tratti dal terzo libro dell'*Eneide*²⁸: giunto a Butroto, Enea incontra Andromaca, sposa di Eleno, intenta a commemorare Ettore presso il suo cenotafio. Nel dialogo che segue tra i due cognati, ella racconta ad Enea le vicende che l'hanno condotta lì dopo la guerra di Troia e la storia delle nozze fra Ermione e Neottolmo, con il conseguente assassinio di quest'ultimo da parte di Oreste²⁹.

Terminata la citazione di Virgilio, Racine afferma che questo è il soggetto della sua tragedia: da questi versi egli ha dedotto

proposito, si vedrà come la scena di confronto tra Ermione e Pirro sia emblematica di questa rottura: cfr. *infra* pp. 251–255. Per Alonge invece, la fondamentale “doppiezza” dei protagonisti dell’opera, tratteggiati nel rispetto delle *bienséances* e al tempo stesso caratterialmente intrisi della loro natura classica, non è che apparente, poiché in realtà la loro essenza consiste proprio nell’essere dei personaggi dai tratti essenzialmente antichi (Alonge 2017: 177–194).

²⁴ Per una panoramica delle varie critiche sollevategli e le conseguenti mosse di Racine si veda Alonge 2017: 194–210.

²⁵ La commedia fu rappresentata dalla *troupe* teatrale di Molière il 15 maggio 1668 (Viala 2013: 203).

²⁶ Comparsa alla fine di dicembre del 1667 o all’inizio di gennaio del 1668 (Viala 2013: 203). All’inizio dell’edizione appare anche una lettera dedicatoria dell’opera indirizzata da Racine a Enrichetta di Inghilterra, figlia di Carlo I e moglie del fratello di Luigi XIV, rinomata per la sua cultura.

²⁷ In realtà, Racine seppe anche fare tesoro delle critiche ricevute, specialmente da un punto di vista stilistico (Knight, Barnwell 1977: 28–29; Forestier 1999: 1325–1326).

²⁸ Verg. *Aen.* 3.292–332: *Littoraque Epiri legimus, portuque subimus / Chaonio, et celsam Buthroti ascendimus urbem [...] / Solemnes tum forte dapes et tristia dona [...] / Libabat cineri Andromache, Manesque vocabat / Hectoreum ad tumulum, viridi quem cespite inanem, / Et geminas, causam lacrimis, sacraverat aras [...] / Deiecit vultum, et demissa voce locuta est. / « Ô felix una ante alias Priameïa virgo, / Hostilem ad tumulum, Troiae sub mænibus altis, / Iussa mori! quae sortitus non pertulit ullos, / Nec victoris heri tetigit captiva cubile. / Nos, patria incensa, diversa per aequora vectae, / Stirpis Achilleae fastus, iuvenemque superbum, / Servitio enixae, tulimus, qui deinde secutus / Ledaeam Ermionem, Lacedaemoniosque hymenaeos [...] / Ast illum, ereptae magno inflammatus amore / Coniugis, et scelerum Furiis agitatus, Orestes / Excipit incautum, patriasque obtruncat ad aras.*

²⁹ Cfr. *supra* pp. 144–145.

la scena, l'azione e i quattro protagonisti principali, a eccezione di Ermione, la cui gelosia e collera risalgono all'*Andromaca* di Euripide³⁰. Il tragediografo passa poi a descrivere le scelte da lui operate a proposito di Pirro, spiegando che, da una parte, si è preso la libertà di addolcire un po' l'eroe feroce delle *Troiane* di Seneca e dell'*Eneide* di Virgilio³¹. Dall'altra parte, egli risponde a chi aveva criticato proprio un'eccessiva violenza di Pirro nei confronti di Andromaca chiamando implicitamente in causa il principio di *ressemblance*: l'eroe greco non ha letto i romanzi contemporanei ed è violento *naturaliter*³². In altri termini, se Pirro fosse stato in tutto e per tutto un personaggio "galante" (in ottemperanza al principio di *bienséance*), la sua natura emergente dalla tradizione antica — nonché il principio di *ressemblance* — sarebbero stati traditi. La contraddizione tra *ressemblance* e *bienséance* viene poi in un certo modo giustificata con un successivo riferimento alla teoria aristotelica dell'«imperfect hero», di cui il «two-sided character» che si trova in Racine sembra essere la forma (Forestier 2001: 23). Seguendo il filosofo greco, infatti, Racine afferma che i personaggi tragici non sono né totalmente buoni, né totalmente cattivi, altrimenti non potrebbero suscitare la pietà dello spettatore. Sono esseri imperfetti, virtuosi ma capaci di debolezza e soggetti all'errore: nell'aspirare a una felicità che sfugge loro³³, essi diventano *patetici*, poiché — conclude Racine — «tombent

³⁰ Racine, *Andr.* [Première] Préface, ed. Forestier 1999: 197: «Voilà en peu de Vers tout le sujet de cette Tragédie. Voilà le lieu de la Scène, l'Action qui s'y passe, les quatre principaux Acteurs, et même leurs Caractères. Excepté celui d'Hermione, dont la jalousie et les emportements sont assez marqués dans l'*Andromaque* d'Euripide».

³¹ Racine, *Andr.* [Première] Préface, ed. Forestier 1999: 197: «Toute la liberté que j'ai prise, ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus, que Sénèque, dans sa *Troade*, et Virgile, dans le second de l'*Énéide*, ont poussée beaucoup plus loin, que je n'ai cru le devoir faire».

³² Racine, *Andr.* [Première] Préface, ed. Forestier 1999: 197: «Encore s'est-il trouvé des Gens qui se sont plaints qu'il s'emportât contre Andromaque, et qu'il voulût épouser cette Captive à quelque prix que ce fût. J'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté de sa Maîtresse, et que Céladon a mieux connu que lui le parfait Amour. Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos Romans. Il était violent de son naturel. Et tous les Héros ne sont pas faits pour être des Céladons».

³³ Nel corso dell'*Andromaque* non ricorre mai il termine *bonheur* (Bernet 1983: 199; Sambanis 2003: 42).

dans le malheur par quelque faute, qui les fasse plaindre, sans les faire détester» ([Prem.] Préf., ed. Forestier 1999: 198)³⁴.

L'*Andromaque* conobbe poi ulteriori edizioni³⁵: nel 1676 Racine inserisce una seconda lettera prefatoria, la cui apertura è analoga a quella della prima prefazione. Dopo la citazione di Virgilio, egli passa invece a dettagliare meglio alcuni cambiamenti da lui effettuati rispetto all'*Andromaca* di Euripide³⁶. Il criterio di *ressemblance* è nuovamente sullo sfondo: Racine giustifica come lo abbia parzialmente trasgredito, per rispettare in realtà l'altro criterio fondamentale con cui lo scrittore doveva confrontarsi, i.e. quello di *bienséance*. La discussione di Racine ruota infatti intorno a un cambiamento da lui operato rispetto all'*Andromaca* di Euripide: la scomparsa di Molosso e la sopravvivenza di Astianatte. Il tragediografo spiega innanzitutto di aver ideato la sua Andromaca secondo l'immagine di lei più diffusa tra le persone³⁷: vedova di Ettore e madre di Astianatte. In caso contrario, se avesse amato un altro marito e avesse versato le sue lacrime per un figlio diverso da quello avuto con Ettore, non avrebbe avuto lo stesso effetto sul pubblico³⁸.

³⁴ Peraltro, nella determinazione delle proprie scelte, ciascun personaggio sembra «tout à la fois parfaitement responsable de son destin et parfaitement étranger à son accomplissement» (Morel 2013: 31), in una «paradoxical coexistence of action and passion, hope and destiny», chiara soprattutto in Oreste (vv. 65–66): «man proposes, something else disposes» (France 1992: 28). Una breve introduzione a questa complessa problematica dell'opera si trova in Couprie 1992: 46–48.

³⁵ Per le varie edizioni del dramma e le relative modifiche si rinvia a Knight, Barnwell 1977: 28–33 e a Forestier 1999: 1342–1343, dove si discute anche del problematico “doppio finale” dell'opera (cfr. *infra* pp. 264 ss.).

³⁶ Nella seconda lettera prefatoria si riscontra anche un cambiamento del tono generale con cui Racine argomenta le proprie scelte: non più apologetico, bensì fiero e consapevole del successo già raggiunto.

³⁷ Insieme al principio di *ressemblance*, Racine si rifà qui anche a quello di *vraisemblance*, i.e. verosimiglianza (Forestier 1998: 52).

³⁸ Racine, *Andr.* [Second] Préface, ed. Forestier 1999: 297–298: «Andromaque ne connaît point d'autre Mari qu'Hector, ni d'autre Fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette Princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissaient guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre Mari, ni un autre Fils. Et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes Spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre Fils que celui qu'elle avait d'Hector». Sulla specificazione per cui Andromaca si duole per “il figlio di Ettore” e non per suo figlio sono state proposte numerose interpretazio-

Nondimeno, è altresì vero che in questa scelta Racine fu influenzato dal proprio contesto storico e sociale e, ancora una volta, dal rispetto delle *bienséances*: nella Francia del Re Sole, il contemporaneo possesso da parte di un re di una moglie e di una concubina non sarebbe mai stato accettato³⁹. Peraltro, neanche l'esistenza stessa di una concubina sarebbe stata ben vista: nelle tragedie contemporanee a Racine un re non poteva avere una relazione carnale con una prigioniera, se non dopo un regolare matrimonio (Forestier 1998: 49)⁴⁰. L'ideazione del personaggio di Andromaca e dei suoi rapporti con Pirro mostrano quindi emblematicamente la grande capacità di Racine di coniugare la tradizione⁴¹ con la propria contemporaneità.

Al fatto che Andromaca non potesse essere la concubina di Pirro è strettamente correlata la presenza di Astianatte, sopravvissuto — a differenza di quanto accade in Euripide — alla guerra di Troia. D'altronde, si è visto come la presenza del bambino sia uno degli ingranaggi chiave dell'intera vicenda, rivestendo una funzione drammatica che non avrebbe potuto avere se non fosse stato il figlio di Ettore⁴². Tuttavia, nella seconda prefazione al dramma Racine fornisce un'altra spiegazione della sua scelta di aver fatto vivere Astianatte «un po' più di quanto non abbia vissuto», decidendo di riferirsi alla tradizione per

ni, correlate al più ampio e complesso dibattito — che qui non verrà trattato — intorno a questa figura, da alcuni considerata madre amorevole, da altri moglie egoista e unicamente devota alla memoria di Ettore: un'utile sintesi in prospettiva diacronica delle varie posizioni si trova in Tobin 2003.

³⁹ Peraltro, è significativo che lo stesso Euripide nell'*Andromaca* avesse già affermato il principio per cui un uomo non può avere più di una donna (Chong-Gossard 2015: 157).

⁴⁰ Secondo Forestier (1998: 49), solo nel momento in cui si trovò a costruire il “corteggiamento” di Pirro nei confronti di Andromaca Racine prese come modello il *Pertharite* di Corneille.

⁴¹ Si ricordi che il triangolo amoroso Andromaca-Ermione-Pirro era già stato “annullato” nel racconto di Virgilio, ove Andromaca viene data da Pirro in sposa a Eleno prima delle nozze con Ermione. Inoltre, è con ogni probabilità da Virgilio che Racine trae l'idea di far recare Andromaca presso il cenotafio di Ettore alla fine dell'atto terzo. Al contrario, in Virgilio Astianatte è già morto.

⁴² Se anche i Greci avessero temuto un “Molosso” come realisticamente temono nel dramma Astianatte, Pirro non avrebbe avuto dubbi a proteggere suo figlio. Di conseguenza, sarebbe scomparso anche il fondamentale dilemma decisionale di Andromaca rispetto alla salvezza del figlio e al rispetto della memoria di Ettore.

cui proprio il figlio di Ettore era considerato il fondatore della stirpe reale francese⁴³. Nonostante la maggioranza delle fonti antiche collocasse infatti la morte del fanciullo durante o immediatamente dopo la caduta di Troia⁴⁴, già nel mondo greco esisteva una variante minoritaria del mito che prevedeva la sopravvivenza di Astianatte e il suo contributo nella rifondazione del popolo troiano⁴⁵. Questa tradizione, scarsamente diffusa nelle fonti antiche, è invece ampiamente attestata nel Medioevo⁴⁶: in particolare, a partire dal XIII secolo si riscontrano in Francia tracce di una tradizione per cui Franco, fondatore della stirpe reale dei francesi, veniva identificato con Astianatte stesso⁴⁷. L'identificazione permetteva infatti alla Francia di rivendicare degli antenati illustri «which would parallel the prestige of Rome's descent from Troy, but go one better, tracing descent from the major royal line rather than Aeneas' merely collateral branch» (Phillippo 2007: 341). A eccezione del

⁴³ Racine, *Andr.* [Second] Préface, ed. Forestier 1999: 298: «Il est vrai que j'ai été obligé de faire vivre Astyanax un peu plus qu'il n'a vécu. Mais j'écris dans un Pays où cette liberté ne pouvait pas être mal reçue. Car sans parler de Ronsard qui a choisi ce même Astyanax pour le Héros de sa *Franciade*; Qui ne sait que l'on fait descendre nos anciens Rois de ce Fils d'Hector, et que nos vieilles Chroniques sauvent la vie à ce jeune Prince, après la désolation de son Pays, pour en faire le Fondateur de notre Monarchie?».

⁴⁴ Alla fine dell'*Iliade*, ad esempio, Andromaca si immagina che il figlio verrà gettato dalle mura della città da qualche greco che si vorrà vendicare di Ettore (24.734–737). In alcuni testi “il greco” che compiva l'omicidio del bambino era Neottolemo (Paus. 10.25.9), in altri Ulisse (nell'*Ilioupersis*: per questa e le altre fonti coinvolte si rinvia a Phillippo 2007: 324–326). La morte del fanciullo era descritta in quest'ultimo caso come l'esito di una risoluzione comune dei Greci, decisi a evitare una sua eventuale futura vendetta.

⁴⁵ Questa tradizione, risalente al V sec. a.C., ci è testimoniata da parte degli storici Xanthos (FGrH 765 F 14 = Strab. 14.5.29: ὁ μὲν γὰρ Ξάνθος ὁ Λυδὸς μετὰ τὰ Τρωικὰ φησιν ἔλθειν τοὺς Φρύγας ἐκ τῆς Εὐρώπης [...], ἀγαγεῖν δ' αὐτοὺς Σκαμάνδριον ἐκ Βερεκόντων καὶ Ἀσκανίας [...]) ed Ellanico di Lesbo (FGrH 4 F 31 = D.H. 1.47.5–48.1: ἐλθόντων δὲ ὡς αὐτὸν [sc. Ἀσκάτιον] Σκαμανδρίου τε καὶ τῶν ἄλλων Ἐκτοριδῶν ἀφειμένων ἐκ τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ Νεοπολέμου, κατάγων αὐτοὺς ἐπὶ τὴν πατρίαν ἀρχὴν εἰς Τροίαν ἀφικνεῖται [...]) ὁ μὲν οὖν πιστότατος τῶν λόγων, ᾧ κέχρηται τῶν παλαιῶν συγγραφέων Ἑλλάνικος ἐν τοῖς Τρωικοῖς περὶ τῆς Αἰνείου φυγῆς τοιοῦδε ἐστίν), citati anche da Phillippo 2007: 327.

⁴⁶ Cfr. *supra* Cap. 6.2.

⁴⁷ O con Laodamante, che secondo le fonti medievali era un altro figlio di Ettore e Andromaca: per la bibliografia circa il diffondersi di questa tradizione si rinvia nuovamente al ricco contributo di Phillippo 2007: 340, n. 72.

grande poema epico di Ronsard *La Franciade* (1572), che racconta propriamente la fondazione della dinastia reale francese da parte di Astianatte/Franco, questa variante mitica sembra poi perdersi fino all'epoca di Racine, in cui viene riportata in auge dalla propaganda dei Borbone (Phillippo 2007: 349–350). Se quindi da una parte sarebbe probabilmente troppo azzardato ipotizzare che, nell'ideare il sistema dei personaggi e l'intreccio della vicenda, la volontà di compiacere in un certo modo la corona reale sia stato il punto di partenza per la scelta di Racine⁴⁸, egli si dimostra sufficientemente scaltro da giustificare la sua scelta di fare sopravvivere Astianatte proprio sottolineando il legame che univa Astianatte alla Francia⁴⁹.

L'ultima parte della lettera prefatoria offre poi alcuni esempi di come anche gli autori antichi — *in primis* lo stesso Euripide — modificassero nelle loro opere alcuni dettagli del mito. Non dimeno, le modifiche di Racine rispetto all'*Andromaca* euripidea vanno ben oltre le sue dichiarazioni: è proprio a un'analisi dettagliata del rapporto di Racine con questa e altre fonti antiche che si volgerà ora la nostra indagine.

⁴⁸ Phillippo è molto scettica a riguardo (2007: 351: «It would go too far, however, to say that the currency of these legends, or even their obvious appeal to the royal house, played a decisive part in Racine's choice to construct a play based on Astyanax's survival»). Sempre a un tentativo di compiacere il re si legherebbe invece — secondo Karsenti (2012: 542) — la scelta di Racine di imitare Euripide in molte delle sue tragedie: come Euripide era il poeta preferito di Alessandro Magno, così Racine avrebbe voluto suggerire al re la possibile identificazione con il grande sovrano macedone grazie all'apprezzamento delle sue opere.

⁴⁹ Peraltro, pur avendo scelto la tradizione per cui Astianatte era sopravvissuto alla guerra di Troia e aveva fondato una nuova stirpe, Racine dimostra nel corso del dramma di essere a conoscenza anche delle altre tradizioni antiche. In particolare, si è già sottolineato come l'idea di Astianatte quale figlio di Ettore e futuro vendicatore del popolo troiano e minaccia per il popolo greco sia uno degli elementi fondamentali della trama dell'opera. La dialettica con le fonti precedenti è inoltre evidente anche nel rapporto tra Pirro e Astianatte: da possibile “tradizionale” assassino del bambino, il re diviene il suo maggiore difensore, a costo però della sua stessa vita. Per una crudele ironia, infatti, proprio nel momento in cui Pirro conferisce ufficialmente un futuro regale ad Astianatte (vv. 1509–1515 ed. Viala 2013), viene punito e assassinato dai Greci (Phillippo 2007: 359).

8.1. Le fonti classiche

L'indicazione di Racine nelle sue due lettere prefatorie delle fonti da lui utilizzate è sicuramente parziale e selettiva: i testi cui il drammaturgo si ispirò non furono soltanto l'*Eneide* virgiliana e l'*Andromaca* euripidea (Viala 2013: 204). In aggiunta alla già citata influenza della letteratura teatrale a lui coeva, anche per quanto riguarda il mondo antico è chiaro che Racine non si avvale esclusivamente di queste due opere⁵⁰. Dalla lettura del dramma si comprende infatti che il tragediografo deve aver tenuto presente anche le *Troiane* di Euripide e di Seneca⁵¹, nonché le *Heroides* di Ovidio. Nonostante quest'ultima influenza sia stata abbastanza trascurata dalla critica⁵², si avrà modo di vedere come proprio nella costruzione del personaggio di Ermione Racine abbia contratto un forte debito con i tratti dell'omonima eroina ovidiana.

In aggiunta alle fonti “non dichiarate”, vale la pena soffermarsi sulla dichiarazione di Racine di aver tratto dall'*Andromaca* di Euripide soltanto il carattere geloso di Ermione⁵³: come si è già avuto modo di intuire, il confronto — con le conseguenti analogie e differenze — da lui svolto con

⁵⁰ Una recente analisi del rapporto di Racine con queste varie fonti è presente in Alonge (2017: 133–153), che ha comunque sottolineato come l'*Andromaca* di Euripide costituisca il modello principale del dramma francese.

⁵¹ I numerosi paralleli testuali sono dettagliatamente segnalati nell'edizione di Knight e Barnwell 1977. Secondo Paratore, per quanto l'«economia esteriore» della tragedia di Racine corrisponda perfettamente a quella dell'*Andromaca* di Euripide (Paratore 1966: 927), le *Troades* di Seneca sono il vero testo su cui Racine «ha imperniato tutto l'insieme della tragedia» (Paratore 1966: 942). Van Zyl Smit ha invece individuato nella «resourcefulness» tipica dell'*Andromaca* senecana il tratto che Racine prende e conferisce alla sua *Andromaca* (Van Zyl Smit 2008: 178).

⁵² Con alcune rare eccezioni: prendendo le mosse da alcune influenze ovidiane segnalate da May (1949: 112–124), Paratore (1966) si è soffermato particolarmente sui rapporti specifici tra il testo di Racine e l'ottava eroide. Forestier ha invece messo in luce ulteriori analogie con l'intera raccolta delle *Heroides*, come ad esempio il fatto che Ermione sia simile ad altre eroine infelici e abbandonate quali Fillide, Ipsipile e Medea (Forestier 1998: 61; 1999: 1338–1339; 2006: 305).

⁵³ Peralto, c'è chi distingue la gelosia dell'Ermione raciniana da quella dell'Ermione euripidea: cfr. *infra* p. 232, n. 79.

quest'opera ha avuto in realtà un peso decisivo sull'ideazione e lo svolgimento del dramma.

Se si paragonano l'*Andromaca* euripidea e l'omonimo dramma di Racine, si riscontrano alcune analogie nella macrostruttura delle due opere: entrambi i drammi concernono il destino di Andromaca dopo la conclusione della guerra di Troia⁵⁴, si svolgono presso il palazzo reale di Pirro e si chiudono con la sua morte. Al contrario, le differenze appaiono più numerose: si noti *in primis* che in Racine il palazzo è situato a Butrinto in Epiro e non a Thetideion in Phthia; nella trattazione della morte di Pirro, Racine, pur mantenendo alcuni tratti circa la modalità dell'omicidio, cambia completamente le circostanze⁵⁵ e le ragioni del delitto⁵⁶. Inoltre, il finale del dramma è aperto e non presenta l'intervento risolutivo *ex machina* di Teti. Proprio l'assenza di Teti — nonché di Peleo — è una delle grandi differenze che i due drammi presentano da un punto di vista del sistema dei personaggi. In particolare, si è visto come la “dimensione divina” sia una componente essenziale del dramma euripideo, presente sin dall'inizio con il riferimento all'altare di Teti sino alla fine con l'intervento *ex machina* della dea⁵⁷. Al contrario, in Racine scompaiono la presenza imminente e il ruolo attivo degli dei: la trama delle vicende è tessuta esclusivamente dagli esseri umani. È vero che i personaggi raciniani si lamentano circa le proprie vicende rivolgendosi al cielo e

⁵⁴ Mentre alcuni critici hanno sottolineato la centralità di Andromaca nello svolgimento del dramma di Racine (e.g. Mould 1975; France 1992: 4; Short 1991; Tobin 1999: 54; Viala 2013), altri ritengono che non sia lei la vera protagonista dell'opera, ma Ermione (e.g. Paratore 1966: 930, Morel 1991: 85, secondo cui Racine nega ad Andromaca «la glorieuse damnation tragique» e trasferisce «l'espèce de gloire» su Ermione).

⁵⁵ In Racine l'omicidio avviene durante le nozze di Pirro con Andromaca a Butrinto, e non a Delfi nel momento in cui l'eroe sta compiendo un sacrificio ad Apollo. Oreste organizza e presenzia al delitto, ma non sferra il corpo fatale contro Pirro. In proposito, Alonge, asserendo che in Racine Oreste uccide Pirro (Alonge 2017: 149), sembra decisamente in errore, nonché dimentico dell'esistenza dell'*Ermione* di Sofocle, nel momento in cui afferma che nessun altro drammaturgo antico ad eccezione di Euripide aveva messo in scena la morte di Pirro (Alonge 2017: 149, n. 36).

⁵⁶ Cfr. *infra* pp. 260–261.

⁵⁷ Si ricordi inoltre il ruolo decisivo rivestito da Apollo nella morte di Neottolema.

biasimando un destino avverso⁵⁸, ma non interagiscono direttamente con gli dèi e non hanno con loro alcun legame concreto⁵⁹.

Un'altra grande differenza tra i protagonisti delle due tragedie è la presenza di Pirro: nell'*Andromaca* euripidea, per quanto la sua assenza abbia comunque un peso fondamentale nelle dinamiche della trama, egli compare in scena solo alla fine, perlopiù già morto. In Racine, invece, l'eroe è sin dall'inizio del dramma un personaggio presente e fondamentale: viene dunque da chiedersi se in questo cambiamento il drammaturgo non sia stato influenzato da qualche altra fonte precedente. Si ricordi che, con ogni probabilità, Pirro doveva essere uno dei protagonisti dell'*Ermione* di Sofocle e dell'*Hermiona* di Pacuvio. Nondimeno, non siamo purtroppo in alcun modo in grado di stabilire se Racine fosse a conoscenza di questi testi, che in ogni caso erano giunti in forma frammentaria all'età moderna⁶⁰. Mentre in Ditti e nei testi medievali Pirro è sempre lontano dalle vicende che si svolgono nel palazzo reale, si è visto come egli sia presente nelle tragedie umaniste di Percheron e Heudon: tuttavia, il legame di Racine con questi testi è molto improbabile e sostanzialmente indimostrabile⁶¹.

Sempre a riguardo del sistema dei personaggi, si è già avuto modo di sottolineare come Andromaca non sia la concubina di Pirro e non gli abbia generato un figlio: Molosso non esiste, mentre Astianatte è ancora vivo⁶². Mentre il dramma di Euripide ruota intorno al fatto che sia Andromaca sia suo figlio sono in pericolo di vita, in Racine soltanto Astianatte corre questo

⁵⁸ Secondo Couprie (1992: 46) nell'*Andromaque* il rapporto col destino si presenta sotto due forme distinte, ma inseparabili: la maledizione divina e la fatalità della passione.

⁵⁹ Il complesso problema di Dio e della concezione della divinità nelle tragedie di Racine esula dai limiti di questa trattazione: tra i contributi più importanti, si rinvia a Campbell 2005: cap. 4–5.

⁶⁰ Il fatto che Racine non li abbia menzionati nelle lettere prefatorie all'*Andromaque* non può costituire una prova di non conoscenza, come dimostra il debito da lui non dichiarato, ma contratto, con le *Troiane* di Euripide e Seneca.

⁶¹ Le analogie tra il Pirro di Racine e quello di Heudon e Percheron sono state notate anche da Alonge 2017: 180.

⁶² Cfr. *supra* pp. 221–224.

rischio. Peraltro, alla presenza di Astianatte si lega l'aspetto politico del dramma, assente in Euripide: nell'*Andromaca* i Greci non hanno alcun ruolo e Menelao si muove in autonomia unicamente per rispondere alla richiesta di aiuto della figlia, non per punire una qualche trasgressione di Neottolema. Al contrario, sembra esserci un'analogia nella "causa prossima" scatenante l'intervento dei Greci: come in Euripide, anche in Racine Ermione sembra essere il motore dell'azione, dal momento che lei stessa fa intendere di aver chiamato i Greci contro Astianatte — nonché in suo aiuto (v. 445: «J'ai déjà sur le fils attiré leur colère»)⁶³. In Racine l'importanza della dimensione politica è evidente — *inter alia*⁶⁴ — proprio per il fatto che l'intero intrigo dell'*Andromaque* è in un certo modo creato da questa mossa politica dei Greci, che inviano come loro ambasciatore Oreste (Hampton 2008: 63). La missione diplomatica di Oreste ha dei risvolti molto importanti: il suo successo implicherebbe l'affermazione dell'autorità di una collettività politica di un popolo; il suo fallimento, la possibilità che si verifichi di nuovo una seconda guerra civile simile a quella di Troia (Hampton 2008: 63)⁶⁵. Le vicende che hanno luogo nel palazzo reale di

⁶³ Questo importante tassello della trama del dramma sembra essere omesso da Alonge nella sua analisi del personaggio di Ermione, nel momento in cui afferma che ella non fa appello ai Greci (Alonge 2017: 184).

⁶⁴ Le dinamiche di amori e relazioni personali dei vari personaggi si svolgono sempre all'interno di una dimensione pubblica e politica: «the surprise for the public of 1667 was that, in the end, all passionate relationships are seen as fundamentally political in their means and expression» (Tobin 1999: 57).

⁶⁵ Peraltro, il mutamento di Oreste da figura dell'aristocrazia mitica tradizionale a una sorta di funzionario di stato mostra un passaggio da un mondo epico a un nuovo mondo tragico, diverso da quello classico in quanto caratterizzato da una nuova ideologia politica (Hampton 2008: 63). Nondimeno, come si è già avuto modo di notare, l'importanza della politica è in un certo modo superata dalla vera forza motrice del dramma: la passione amorosa, causa del fallimento della missione di Oreste, che è d'altronde il primo a dimostrarsi sin dall'inizio poco interessato al successo dell'ambasceria, bensì proteso unicamente alla conquista di Ermione. L'amore di Oreste per Ermione rappresenta «a last vestige of the heroic code of galantry, with its fictions of eternal love» (Hampton 2008: 71). Paradossalmente, è stato giustamente sottolineato che il ruolo di rappresentare il suo popolo, da lui ricoperto forzatamente, è quello che ricopre Andromaca: «making her way through the present with clear and simple orders from the past is Andromaque's dream as surely as it is Oreste's nightmare» (Goodkin 1991: 107). Di conseguenza, «perhaps it is the tragic paradox of the embassy itself that accounts for the fact that Orestes only names himself as ambassador in his account to

Pirro fanno così emergere il problema della sovranità e della sua legittimità⁶⁶, sia per quanto riguarda la richiesta dei Greci di consegnare Astianatte, sia nel momento in cui Pirro viene ucciso. Decidendo di non consegnare Astianatte e sposare Andromaca, infatti, Pirro si dimostra sleale nei confronti del suo popolo e decreta la sua condanna a morte⁶⁷.

L'innamoramento di Pirro per Andromaca e tutta la catena di amori non reciproci sono una delle più grandi differenze rispetto all'*Andromaca* euripidea⁶⁸. In Racine Ermione, che non è la moglie di Pirro, ma solo la sua fidanzata, è innamorata di lui, mentre nella tragedia euripidea questo aspetto è del tutto trascurato. La rivalità tra Ermione e Andromaca permane, ma è molto diversa: l'agone euripideo tra le due avversarie, in cui l'abilità retorica di Andromaca surclassa l'orgogliosa Ermione, viene trasformato in una scena di supplica di una madre che implora per la sopravvivenza del proprio figlio. Nondimeno, analogamente a quanto avviene in Euripide, Ermione conserva i propri tratti caratteristici di principessa altera⁶⁹. Inoltre, in parziale analogia con Euripide, anche in Racine le due eroine hanno una confidente con cui si confrontano e condividono i propri sentimenti. Tuttavia, diversamente da Euripide Racine conferisce a questi personaggi una maggiore importanza, attribuendone uno a ogni protagonista: Pilade per Oreste, Fenice per Pirro, Cefisa per Andromaca, Cleone per Ermione. Racine attribuisce a

Ermione of the murder of Pyrrhus. Through what is literally a murderous irony, he assumes his title at the moment at which it means nothing» (Hampton 2008: 74).

⁶⁶ *L'Andromaque* indaga la questione della legittimità della sovranità e della sua fondazione «in right»: nel corso del dramma «the establishment of sovereignty» è «matter for struggle between several potentially sovereign figures» (Reiss 2002: 25). In tal senso, il fatto che alla morte di Pirro la successione al trono di Andromaca sia legittima è notevole, poiché «mythically speaking the dynasty in question was that of the royal house of France» (Reiss 2002: 45).

⁶⁷ Diversamente da quanto desiderato da Ermione, Pirro non viene ucciso dai Greci per vendicarla, bensì per la mancata consegna di Astianatte e la slealtà dell'eroe nei loro confronti (Desnain 2002: 19; Hawcroft 1992: 232, per cui è Oreste stesso a segnalare questo punto a Ermione e al pubblico nel momento in cui — nella seconda edizione dell'opera — definisce Pirro «l'infidèle» — v. 1515).

⁶⁸ Si è già sottolineato come la catena dei vari amori non reciproci sia un elemento che Racine eredita dal dramma pastorale francese.

⁶⁹ Cfr. *infra* pp. 243–246.

queste figure una delle funzioni del coro nella tragedia greca: le scene tra protagonista e confidente permettono al pubblico — o al lettore — di focalizzarsi sul destino del singolo protagonista, «seeing the character's lot in isolation from the mechanism of which it is a part. For the duration of such a scene, we can empathise fully with the character in question» (Worth–Stylianou 1999: 95)⁷⁰. I confidenti interloquiscono infatti con i personaggi e cercano di aiutarli nelle loro vicende: nondimeno, tutti i protagonisti principali decidono di non dare ascolto al loro «pragmatic help» e di vivere nel proprio universo tragico (France 1992: 20).

Un ulteriore elemento di differenza fra Racine ed Euripide è in un altro anello della catena degli amori non ricambiati, i.e. nell'amore di Oreste per Ermione⁷¹: in Racine Oreste compare sin dall'inizio del dramma — e non da metà come in Euripide — esplicitando il suo proposito di conquistare la cugina⁷². Durante il suo intervento egli accenna anche al fatto che Menelao ha promesso Ermione in sposa a Pirro: «Enfin, quand Ménélas disposa de sa Fille / En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa Famille» (vv. 41–42). Per quanto le ragioni del gesto del condottiero non vengano specificate, in quel *vengeur de sa Famille* sembra possibile leggere un implicito riferimento alla tradizione antica — presente nell'*Andromaca* di Euripide (vv. 968–970) — per cui la promessa di Menelao a Pirro sarebbe stata fatta come ricompensa della sua partecipazione alla guerra di Troia, a detta di un oracolo essenziale per la vittoria finale⁷³. Tuttavia, anche in questo caso Racine aggiunge un tocco di originalità alla trama mitica antica, facendo affermare a Pirro nel dialogo con Ermione che il loro fidanzamento è stato voluto da entrambi i

⁷⁰ Schrammen (1970: 386–369) ha sottolineato come nella tragedia di Racine ci sia una simmetria nel fatto che i tre confidenti discutono la causa di un personaggio: Fenice propone a Pirro quella di Ermione, Cefisa quella di Pirro ad Andromaca, Cleone quella di Oreste a Ermione. Pilade, invece, per quanto non parli di un singolo protagonista, si contrappone comunque sempre a Oreste.

⁷¹ Per le novità nella caratterizzazione di Oreste come ambasciatore cfr. *supra* p. 218, n. 22.

⁷² Cfr. *infra* p. 234.

⁷³ Cfr. *supra* p. 31, n. 4.

loro padri, i.e. da Achille e Menelao (vv. 1292–1294: «Nos deuz Pères sans nous formèrent ces liens, / Et que sans consulter ni mon choix ni le vôtre, / Nous fûmes sans amour engagés l'un à l'autre»)⁷⁴.

Peraltro, mentre il dato della promessa di Menelao a Pirro era già presente in Euripide e nella tradizione greca, in Racine scompare invece qualsiasi traccia di una promessa in matrimonio — tanto da parte di Menelao quanto di Tindareo — di Ermione a Oreste⁷⁵. Di conseguenza, Oreste non si trova nella posizione di poter reclamare a Pirro la restituzione di Ermione in quanto sua fidanzata o moglie legittima: proprio in questa mancanza di un diritto da rivendicare si fonda la sua impotenza rispetto alle mutevoli decisioni del re durante lo svolgimento dell'azione. Inoltre, questa mancanza ha un peso decisivo per lo svolgimento del finale dell'opera e dell'assassinio di Pirro: diversamente da Euripide, Oreste non decide autonomamente di vendicare un sopruso da lui subito, ma obbedisce — non senza esitazioni⁷⁶ — a una richiesta esplicita di Ermione. D'altronde, dal momento che Pirro non ha ancora sposato Ermione, la ragione che muove l'Oreste di Euripide nell'ordire l'omicidio viene a mancare del tutto: con un paradossale e geniale ribaltamento, in Racine il movente del delitto è proprio il fatto che Pirro ha abbandonato Ermione e non l'ha sposata (Forestier 1998: 47). Inoltre, la grande novità di Racine consiste nel suicidio

⁷⁴ Tuttavia, non è da escludere che, dichiarando a Ermione che la loro unione è stata voluta dai loro padri e quindi in un certo modo imposta loro dall'alto — e non da lui concordata con Menelao —, Pirro non stia utilizzando un piccolo stratagemma nel tentativo di discolarsi agli occhi della fidanzata “tradita”.

⁷⁵ Contorto e poco condivisibile è il ragionamento di Paratore, secondo cui questa assenza spiegherebbe che Racine si rifà al testo dell'ottava epistola delle *Heroides* di Ovidio piuttosto che all'*Andromaca* di Euripide: «Mai nel Racine v'è traccia di una precedente promessa, sia da parte di Menelao sia da parte di Tindaro, di dare Ermione in isposa ad Oreste: quindi fra un testo in cui Menelao è apertamente accusato di aver ritirato una promessa cancellandola con una diversa e un testo in cui egli è scagionato di questo torto ed anzi è presentato inconsapevole della precedente promessa fatta da un altro, si deve metodicamente concludere che dei due testi ispiratori il più vicino al Racine è quello in cui l'accusa manca» (Paratore 1966: 953). Si ricordi, peraltro, che l'Ermione ovidiana afferma chiaramente di essere stata data in sposa da Tindareo a Oreste (vv. 31–32).

⁷⁶ Cfr. *infra* pp. 248–249.

finale di Ermione, nonché nella follia di Oreste⁷⁷ e nei propositi di vendetta contro gli assassini di Pirro da parte di Andromaca⁷⁸.

8.2. L'Ermione raciniana: un'eroina estrema

In analogia con l'intero dramma, l'Ermione di Racine appare come un personaggio in cui i principali tratti tradizionali dell'eroina che si sono visti emergere a partire dalla letteratura greca ritornano e vengono rimodellati con originalità e innovazione.

Nelle sue lettere prefatorie al dramma Racine dichiara di aver preso da Euripide soltanto il carattere geloso e collerico di Ermione: tuttavia, per quanto l'eroina sia ugualmente gelosa di Andromaca, spiccano alcune differenze con l'omonimo personaggio euripideo. In Racine Ermione non è sposata con Pirro e non teme che Andromaca la possa scalzare dal suo ruolo di regina grazie al figlio avuto da Pirro, perché tra i due non c'è stata alcuna unione: eppure, la sua gelosia è forse ancora più profonda, perché nasce da un innamoramento sincero nei confronti di Pirro⁷⁹. Inoltre, Ermione non è affatto interessata a

⁷⁷ La follia di Oreste è un ulteriore caso in cui un dato tradizionale e molto noto viene rielaborato originalmente da Racine: diversamente da quanto accade nelle fonti classiche, le ragioni alla base della follia dell'eroe non sono più rintracciabili in una dolorosa presa di coscienza del matricidio, bensì nelle conseguenze disastrose della (sua e altrui) passione amorosa (Forestier 1998: 58). Peraltro, il delirio dell'eroe ricorda sia una scena di Creonte nella *Thébaïde* di Racine che «un certain Eraste» nel *Mélite ou les Fausses lettres* (1633) di Corneille (Pommier 1962: 16–17).

⁷⁸ Sull'interpretazione della volontà vendicativa di Andromaca non c'è accordo tra i critici: un'utile sintesi si trova in Natan 2013.

⁷⁹ Forestier ha sottolineato come Ermione non sia più né una matrona gelosa della fecondità di una schiava, né la futura sposa di Oreste, ma, «sous les apparences d'une hautaine princesse de tragédie qui supporte impatiemment un soupirant qu'elle n'aime pas, une amoureuse désespérée d'être abandonnée par celui qu'elle adore, désespoir amoureux qui la conduira à la fureur vengeresse et au suicide» (Forestier 1998: 52). Paratore è invece stato anche più netto — e, se si vuole, un po' riduttivo nei confronti dell'Ermione euripidea — nel differenziare i due tipi di gelosia: in Euripide «il furore di Ermione è solo sfogo di vanità offesa, altero puntiglio di padrona resa furente dall'onta di vedere il suo talamo profanato da una schiava»; in Racine invece «è stato creato quel

Oreste, ma desidera vedere il coronamento del proprio fidanzamento con Pirro, scontrandosi però contro la dura realtà dell'amore di Pirro per Andromaca. Si è già avuto modo di accennare come la passione di Ermione per Pirro la accosti ad altre eroine del teatro contemporaneo; d'altra parte, in questo aspetto della sua caratterizzazione emergono altresì i tratti dell'Ermione eroina elegiaca e innamorata di Ovidio.

Amore e gelosia vengono sintetizzati in Racine e spinti alle loro più estreme conseguenze, creando un personaggio la cui cifra caratteristica è forse proprio — conformemente alla tradizione — l'essere estremo. L'eroina non è un personaggio statico, come appare chiaramente anche dalle sue varie oscillazioni nei momenti critici del dramma che richiedono una decisione da parte sua. Per quanto i tratti principali della personalità di Ermione — *e.g.* la grande passione per Pirro e la fredda noncuranza nei confronti di Oreste — si comprendano sin dall'inizio del dramma, è altresì vero che essi si sviluppano parallelamente al dipanarsi degli eventi, assumendo gradualmente una forma estrema, tanto che l'ultima parte dell'azione tragica vede l'eroina del tutto abbandonata alla deriva della propria passione⁸⁰.

Da un punto di vista del ruolo svolto da Ermione nelle dinamiche dell'azione, la più grande differenza con il modello euripideo consiste probabilmente proprio nel fatto che — in modo del tutto diverso dal dramma greco⁸¹ — in Racine è Ermione a tessere in prima persona il complotto per l'omicidio di Pirro. Al contrario, si è visto come il desiderio di vendetta di Ermione nei confronti di Pirro, per quanto in pratica non “operativo”, fosse

miracolo d'analisi psicologica della disperata passione amorosa di Ermione per Pirro» (Paratore 1966: 927).

⁸⁰ La dimenticanza da parte di Ermione del senso dell'onore e il suo essere in balia delle passioni furono una delle scelte drammaturgiche di Racine più criticate da Subligny (Forestier 1999: 1325).

⁸¹ Stando ai riassunti del dramma, anche in Sofocle Ermione non aveva alcuna responsabilità nell'assassinio di Neottolema.

già stato in un certo modo espresso nell'eroide di Ovidio e sviluppato nei drammi di Percheron e Heudon⁸².

Peraltro, nella conclusione dell'opera si riscontra un ulteriore cambiamento notevole rispetto all'*Andromaca*: mentre nella tragedia euripidea Ermione esce di scena con Oreste prima dell'ultima parte della vicenda, in Racine ella vi campeggia fino al terribile suicidio finale. Viceversa, analogamente all'*Andromaca*, all'inizio del dramma raciniano la prima presentazione di Ermione è svolta da un altro personaggio: tuttavia, questa volta non è Andromaca a farla, bensì Oreste, che spiega come l'amore lo spinga a cercare in Epiro *une inhumaine* (v. 26). La replica di Pilade all'amico permette al pubblico di comprendere l'identità dell'*inhumaine*: Ermione, che a Sparta è stata *inexorable* nei confronti del cugino. Oreste infatti racconta poi del suo infelice amore per lei, innamorata a sua volta di Pirro, cui è stata promessa in sposa da Menelao. Oreste dichiara di aver provato con vari viaggi a dimenticare il suo amore per la cugina, ma senza successo. Come si è già avuto modo di accennare, nel frattempo i Greci si sono riuniti contro Pirro, che sta facendo crescere nella sua corte Astianatte, figlio di Ettore e potenziale nemico del loro popolo. Oreste è stato scelto come loro ambasciatore per ottenere da Pirro la consegna del bambino, ma rivela al pubblico che il vero intento per cui si è recato a Butrinto è di *ravir* la sua *princesse* (v. 94)⁸³. Peraltro, Pilade dà qualche speranza a Oreste poiché gli racconta che Ermione è disdegnata da Pirro e piange in segreto per il disprezzo che riceve, invocando talvolta in suo soccorso proprio Oreste⁸⁴.

⁸² Karsenti (2012: 562) sottolinea anche il contrasto tra il carattere della vendetta di Ermione, personale e passionale, e quello tutto politico dell'Ecuba de *La Troade* di Garnier.

⁸³ Paratore (1966: 956) ha sottolineato come i vv. 93–94 riecheggino il compito che Ermione affida a Oreste in Ov. *Her.* 8.15–16 (*At tu, cura mei si te pia tangit, Oreste, / Inice non timidas in tua iura manus!*); tuttavia, non è vero che — come afferma altresì Paratore — questi versi costituiscono l'unico momento all'interno del dramma in cui Oreste pensa di rapire Ermione: lo stesso proposito verrà da lui ribadito nella prima scena del terzo atto (vv. 714–716; 756).

⁸⁴ Racine, *Andr.* 130–133: «Elle pleure en secret le mépris de ses charmes. / Toujours prête à partir, et demeurant toujours, / Quelquefois elle appelle Oreste à son secours». I versi costituiscono una ripresa antifrastica delle *Heroides*, dal momento che

Nonostante questo tentativo consolatorio di Pilade, il pubblico scoprirà presto che Ermione si rivela davvero nei confronti di Oreste — come egli stesso la definisce — una *cruelle* e *ingrate*⁸⁵. Sin dal loro primo incontro, infatti, l'altera principessa euripidea viene caratterizzata come ancora più spietata da Racine: ella fa la sua prima entrata all'inizio del secondo atto, agitata all'idea di dover rivedere Oreste, e si confronta in proposito con Cleone, dando vita a un dialogo che è in un certo modo “propedeutico” a comprendere il suo successivo atteggiamento nei confronti del cugino. Ermione confessa infatti a Cleone che vorrebbe evitare di incontrare Oreste, che ha chiesto di vederla, perché non vuole mostrarsi nella stessa situazione in cui lei l'ha messo, ovvero rifiutata da Pirro, così come lei ha rifiutato Oreste stesso (vv. 397–400: «Est-ce là, dira-t-il, cette fière Hermione ? / Elle me dédaignait, un autre l'abandonne. / L'Ingrate, qui mettrait son Cœur à si haut prix, / Apprend donc à son tour à souffrir des mépris ?»)⁸⁶.

Nel confessare questi suoi timori a Cleone, Ermione afferma che Menelao le ha ordinato di andarsene con i Greci qualora Pirro continui a dilazionare le nozze e si opponga alla morte di Astianatte (vv. 406–408: «Dans ses retardements si Pyrrhus persévère, / À la mort du Troyen s'il ne veut consentir, / Mon

rimandano al motivo del pianto espresso da Ermione in Ovidio, *Her.* 8.61–64 (Paratore 1966: 957). Anche il v. 132 è un'eco del *clamare* il nome di Oreste che Ermione dichiara di fare sempre nell'epistola di Ovidio, v. 9 (Paratore 1966: 956).

⁸⁵ I due epiteti sono tipici del lessico amoroso. Ermione è definita *cruelle* da Oreste (vv. 141, 556, 763, 825) e da Andromaca (v. 887); *ingrate* da Oreste (vv. 85, 727, 738, 768, 1575, 1581, 1643 ed. Viala 2013) e Pilade (v. 802). È curioso notare che l'altro personaggio che utilizza più frequentemente i due aggettivi è proprio Ermione: *cruel* in riferimento a Pirro (vv. 1356, 1366, 1397 ed. Viala 2013) e a Oreste (v. 1556 ed. Viala 2013); *ingrat* in riferimento a Pirro (vv. 436, 440, 1193, 1247, 1267, 1368, 1417, 1441, 1446 ed. Viala 2013).

⁸⁶ Mentre in altri casi ha avuto il merito di segnalare delle riprese evidenti dell'ottava eroide di Ovidio, non sembra condivisibile l'idea di Paratore per cui anche questi versi sarebbero un'eco dell'epistola: «Il grido selvaggio dell'orgoglio ferito di Ermione, la quale immagina che Oreste possa constatare l'umiliazione che Pirro le infligge preferendole Andromaca e possa compiacersene (vv. 395–400), è in fondo un ampliamento, nella nuova chiave intonata dal mutato rapporto sentimentale, del particolare dell'epistola in cui Ermione — proprio per essere stata trascinata a forza in casa di Pirro — si giudica ridotta allo stato di una prigioniera di guerra (vv. 11–4)» (Paratore 1966: 956).

Père avec les Grecs m'ordonne de partir»). Dal momento che Cleone la invita quindi ad andarsene e si stupisce di come Pirro non le sia ancora odioso, Ermione articola una lunga risposta in cui la natura contraddittoria del suo amore per il re emerge chiaramente:

Pourquoi veux-tu, Cruelle, irriter mes ennuis ?
 Je crains de me connaître, en l'état où je suis.
 De tout ce que tu vois tâche de ne rien croire.
 Crois que je n'aime plus. Vante-moi ma victoire. 430
 Crois que dans son dépit mon Cœur est endurci.
 Hélas ! et, s'il se peut, fais-le moi croire aussi.
 Tu veux que je le fuie. Hé bien, rien ne m'arrête.
 Allons. N'envions plus son indigne conquête.
 Que sur lui sa Captive étende son pouvoir. 435
 Fuyons. Mais si l'Ingrat rentrait dans son devoir !
 Si la Foi dans son Cœur retrouvait quelque place !
 S'il venait à mes pieds me demander sa Grâce !
 Si sous mes Lois, Amour, tu pouvais l'engager !
 S'il voulait !... Mais l'Ingrat ne veut que m'outrager (vv. 427–440).

Il brano è una sintesi mirabile del dramma fondamentale che contraddistingue Ermione e condurrà le sue scelte nel corso della tragedia: non riuscire a non essere innamorata di Pirro, nonostante il suo tradimento, e al tempo stesso percepire il bisogno di vendicarsi per l'oltraggio che sta subendo. Peraltro, l'anafora del *crois* ai vv. 430–431, seguita dall'esclamazione «ahimé, se è possibile fa' crederlo anche a me», rivela un desiderio di liberazione da una passione che, in fondo, Ermione comprende essere deleteria per sé⁸⁷. La mancanza di convinzione dell'eroina di fronte alla proposta di fuggire avanzata da Cleone traspare anche dal suo modo di esprimersi: con un parallelismo rilevante⁸⁸, al verso 436 il *mais* introduce una protasi che nega la convenienza del primo membro del verso (i.e. l'idea della fuga).

⁸⁷ Ammettere di amare Pirro equivarrebbe per Ermione ad ammettere che il suo amore per lui è più forte del dominio che ella vuole esercitare su se stessa (Jackson 1985: 131).

⁸⁸ Knight e Barnwell (1977: 163) lo ritengono un'imitazione parodica di una formula resa familiare da Corneille, la cui conclusione logica dovrebbe essere: "*Fuyons donc*".

Viceversa, l'inizio del verso 440 presenta un'ipotesi che viene poi smentita dalla proposizione avversativa che riporta Ermione alla realtà: Pirro non l'ama e non vuole che offenderla⁸⁹. Un altro segno dell'instabilità che caratterizza la passione di Ermione è nell'uso del verbo *volere*, che in questi versi ricorre cinque volte (vv. 427, 429, 433, 440, 446) con tre soggetti diversi, in forme affermativa, negativa, interrogativa, «dramatically confirming the passionate confusion that overwhelms her» (Reiss 2002: 39)⁹⁰.

Piuttosto che fuggire, l'eroina prende comunque la decisione di rimanere e turbare la fortuna di Pirro e Andromaca: con questo scopo ha fatto intervenire lei stessa i Greci⁹¹, sperando di restituire in qualche modo al re i tormenti che lui le ha fatto soffrire⁹². Peraltro, Ermione tenta poi di giustificare il proprio amore per Pirro affermando che aveva creduto di poter essere sincera di fronte a un «amore così santamente giurato» (vv. 461–462: «Et qui ne se serait comme moi déclarée, / Sur la foi d'une amour si saintement jurée ?»). D'altronde, non avrebbe potuto resistere perché «tutto cospirava per lui»: Pirro era il vendicatore della sua famiglia, l'eroe di Troia le cui imprese eguagliano quelle del padre Achille⁹³. Nondimeno, pronta

⁸⁹ Il tentativo di sognare e autoilludersi rispetto a una realtà che non esiste è evidente anche ai vv. 437–440 e nell'anafora del *si*.

⁹⁰ Reiss sottolinea anche «her [sc. di Hermione] ignorance of herself and her situation, her inability to act, her incapacity of will [...] Hermione acts completely unaware of any set purpose» (Reiss 2002: 39). Questa drastica considerazione di Ermione come sostanzialmente incapace di intendere e di volere sembra eccessiva: l'eroina è sì divisa e incerta sul da farsi, ma di certo non inconsapevole della sua situazione e del suo amore per Pirro.

⁹¹ Cfr. *supra* p. 228.

⁹² Racine, *Andr.* 441–448: «Demeurons toutefois, pour troubler leur fortune. / Prenons quelque plaisir à leur être importune. / Ou le forçant de rompre un nœud si solennel, / Aux yeux de tous les Grecs rendons-le criminel. / J'ai déjà sur le Fils attiré leur colère. / Je veux qu'on vienne encor lui demander la Mère. / Rendons-lui les tourments qu'elle m'a fait souffrir. / Qu'elle le perde, ou bien qu'il la fasse périr».

⁹³ Racine, *Andr.* 464–470: «Tu t'en souviens encor, tout conspirait pour lui. / Ma Famille vengée, et les Grecs dans la joie, / Nos Vaisseaux tout chargés des dépouilles de Troie, / Les Exploits de son Père effacés par les siens, / Ses feux que je croyais plus ardents que les miens, / Mon Cœur, toi-même enfin de sa gloire éblouie, / Avant qu'il me trahît, vous m'avez tous trahie». Si noti che il verso 467 ricorda il parallelismo tra le

ormai a incontrare Oreste, Ermione conclude il suo “elogio apo-
logetico” con un ulteriore *mais* avversativo che mostra
l’ennesima oscillazione del suo animo turbato:

Mais c’en est trop, Cléone, et quel que soit Pyrrhus,
Hermione est sensible, Oreste a des vertus⁹⁴.
Il sait aimer du moins, et même sans qu’on l’aime ;
Et peut-être il saura se faire aimer lui-même (vv. 471–474).

Prima di incontrare Oreste, Ermione sembra quindi in un certo modo lasciare spazio alla possibilità di poter provare qualche sentimento per lui. Tuttavia, il pubblico può intuire — come sarà poi confermato dal resto del dramma — che l’eroina sta cercando di autoconvincersi di qualcosa che non potrà avvenire⁹⁵. Sin dal momento in cui Oreste entra in scena, infatti, si comprende subito che il tenore generale dell’incontro tra i due è molto diverso rispetto a quello dell’*Andromaca* di Euripide: in Racine Ermione non accoglie Oreste come un salvatore e non vuole essere salvata da lui (Lawton 1989: 33)⁹⁶. Al contrario,

gesta di Pirro e Oreste e quelle di Achille e Agamennone presente nell’ottava eroide di Ovidio (vv. 41–46).

⁹⁴ Cfr. Ov. *Her.* 8.69: *nec virtute cares* (Paratore 1966: 955).

⁹⁵ È stato sottolineato come la bugia sia una dimensione importante nel comportamento di tutti i personaggi ed è notevole che, per non confondere il pubblico, Racine faccia sempre precedere o seguire a una scena di bugia una scena in cui viene espressa la verità: «the dialectic always allows us to penetrate the real values of the characters — which is R.’s goal» (Tobin 1999: 50). Tra i vari esempi di autoinganno da parte dei personaggi (cfr. Elster 1998: 112–117), si ritroverà più avanti nel corso del dramma il momento in cui sembra che Ermione sposerà Pirro e si autoillude che, — «a patent example of self-blindness» (Tobin 1999: 49) —, se il re ha deciso di sposarla, è perché l’ama (v. 850: «Il veut tout ce qu’il fait, et s’il m’épouse, il m’aime»). In questo autoconvincimento Paratore ha giustamente individuato un ulteriore rovesciamento di prospettive rispetto all’ottava epistola delle *Heroides*: ai vv. 41 ss. dell’epistola Ermione dice a Oreste che egli, essendo figlio di Agamennone, non deve temere di sfidare Pirro. Viceversa, in Racine (vv. 839–844) Ermione, «inebriata dalla prima decisione di Pirro che le schiude l’agnato porto delle nozze con lui», ci tiene a dichiarare che Pirro la sposa per amore, non perché teme il risentimento dei Danai, lui, il figlio di Achille! (Paratore 1966: 961)

⁹⁶ Nel suo confronto tra queste due figure, Lawton sostiene che mentre il furore dell’Ermione di Racine s’intensifica nel corso del dramma, l’Ermione euripidea esce di scena quando se ne va umilmente da Phthia con Oreste (Lawton 1989: 40). Tuttavia, non ci sono elementi nel testo euripideo che facciano dedurre questa supposta umiltà da parte di Ermione. Inoltre, non si può concordare con la studiosa nel momento in

l'eroina raciniana cerca di dissimulare agli occhi di Oreste i suoi veri sentimenti e si fa abilmente confermare la profonda dedizione del cugino nei suoi confronti:

Hermione

Le croirai-je, Seigneur, qu'un reste de tendresse
 Ait suspendu les soins dont vous charge la Grèce ?
 Ou ne dois-je imputer qu'à votre seul devoir,
 L'heureux empressement qui vous porte à me voir ? 480

Oreste

Tel est de mon amour l'aveuglement funeste.
 Vous le savez, Madame, et le destin d'Oreste
 Est de venir sans cesse adorer vos attraits,
 Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais (vv. 477-484).

La risposta di Oreste a Ermione rivela concisamente l'essenza della sua passione totalizzante per lei: un «acceca-mento funesto» che, pur provandoci, egli non riesce a frenare. In pochi versi l'eroe sintetizza la paradossale divisione interiore di cui darà prova nel resto del dramma: per quanto cerchi di sfuggire alle conseguenze funeste della passione per Ermione, se ne ritroverà sempre schiavo. Dopo averle descritto tutti i suoi vani tentativi di dimenticarla (vv. 485-504), Oreste rivela poi a Ermione che, dal momento che Pirro non sembra voler consegnare Astianatte, egli si appresta a partire ed è venuto a chiederle quale sarà il suo destino: in altri termini, vorrebbe che Ermione se ne andasse con lui, ma si aspetta un rifiuto. La replica di Ermione è notevole:

Hé quoi ? Dans vos chagrins sans raison affermi,

cui individua come grande differenza tra Euripide e Racine il mancato approfondimento psicologico dei personaggi da parte del tragediografo greco. Secondo l'autrice, infatti, Euripide avrebbe raccontato solo gli orrori della guerra, probabilmente per indicare che la guerra del Peloponneso doveva finire; non si sarebbe occupato invece della psiche dei suoi personaggi, «qui sont plutôt des stéréotypes». Al contrario, «Racine s'intéresse en premier lieu aux émotions des amants. [...] La passion coupable déclenche le dénouement de cette histoire et bouleverse les personnages traditionnels placés sous son influence» (Lawton 1989: 48).

Vous croirez-vous toujours, Seigneur, mon Ennemi ? 520
 Quelle est cette rigueur tant de fois alléguée ?
 J'ai passé dans l'Épire où j'étais reléguée.
 Mon Père l'ordonnait. Mais qui sait si depuis,
 Je n'ai point en secret partagé vos ennuis ?
 Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes ? 525
 Que l'Épire jamais n'ait vu couler mes larmes ?
 Enfin, qui vous a dit, que malgré mon devoir,
 Je n'ai pas quelquefois souhaité de vous voir ? (vv. 519–528).

Il pubblico, che ha ascoltato in precedenza il dialogo di Ermione con Cleone e le sue riflessioni, non può che dubitare della sua sincerità⁹⁷. Questo è il primo esempio nell'opera in cui si può notare come Ermione sia consapevole del potere che esercita su Oreste e sia in grado di manipolare a suo favore elementi tipici del linguaggio galante (e.g. i sospiri per l'amato)⁹⁸. Peraltro, sottolineando che si trova in Epiro per ordine di Menelao, Ermione non tenta semplicemente di “discolparsi”, ma rinvia implicitamente all'ottava eroide di Ovidio, nonché all'*Andromaca* di Euripide, dove si è visto come il tema delle nozze volute da Menelao fosse altresì presente (Paratore 1966: 955)⁹⁹.

Dal momento che Oreste stesso rimane abbastanza spiazzato e incredulo di fronte alle dichiarazioni della cugina, Ermione gli ribadisce poi la sua stima, spingendosi fino a dire che vorrebbe amarlo:

Oui, c'est vous dont l'amour, naissant avec leurs charmes,
 Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes,
 Vous que mille vertus¹⁰⁰ me forçaient d'estimer,

⁹⁷ Si noti che questa ipocrisia di Ermione è un tratto totalmente nuovo del personaggio rispetto alle fonti antiche.

⁹⁸ La *coquetterie* con cui Ermione cerca di servirsi dell'amore di Oreste nei suoi confronti è stata considerata un retaggio ereditario del potere esercitato grazie al proprio fascino da sua madre Elena (Batache–Watt 1976: 68). Per Alonge, la natura di Ermione come personaggio antico che agisce sotto l'impulso delle passioni è controbilanciata nei primi tre atti del dramma da un «visage bienséant», evidente negli incontri dell'eroina con Oreste e Andromaca (Alonge 2017: 185).

⁹⁹ Lo stesso tema tornerà ai vv. 582–586; 819–824: cfr. *infra* pp. 242–243.

¹⁰⁰ Come già notato per il verso 472, ritorna l'idea ovidiana di Oreste ricco di virtù (Ov. *Her.* 8.69: *nec virtute cares*).

Vous que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer (vv. 533–536).

Nondimeno, Oreste non si lascia convincere e commenta amaramente che il cuore di Ermione è per Pirro, mentre i desideri sono per lui (vv. 537–538: «Je vous entends. Tel est mon partage funeste. / Le Cœur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste»). Oreste è consapevole che, anche se Ermione si sforzasse di amarlo, lo farebbe contro la sua volontà: tuttavia, egli commette l'ingenuità di dire a Ermione che Pirro non l'ama affatto, ma, anzi, la odia (vv. 547–549), scatenando così l'ira di Ermione:

Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me méprise ?
 Ses regards, ses discours vous l'ont-ils donc appris ?
 Jugez-vous que ma vue inspire des mépris ?
 Qu'elle allume en un cœur des feux si peu durables ?
 Peut-être d'autres yeux me sont plus favorables (vv. 550–554).

La reazione di Ermione è emblematica del suo carattere altero: piuttosto che guardare la verità dell'affermazione di Oreste¹⁰¹, preferisce mostrarsi indignata poiché lui ha messo in dubbio il potere del suo fascino¹⁰². Peraltro, forse rielaborando quanto appena ascoltato sull'odio di Pirro nei suoi confronti,

¹⁰¹ Ermione non è l'unico personaggio dell'opera che tende a non considerare la realtà delle cose, ma a perseguire solo la riuscita dei suoi desideri: emblematico in proposito è proprio l'atteggiamento di Oreste, che sin dall'inizio del dramma sa che la cugina non l'ama, eppure fa di tutto per averla. All'inizio del terzo atto, infatti, Oreste decide di rapire Ermione e di associarla ai suoi tormenti poiché «C'est trop gémir tout seul. Je suis las qu'on me plaîne. / Je prétends qu'à mon tour l'Inhumaine me craigne, / Et que ses Yeux cruels à pleurer condamnés, / Me rendent tous les noms, que je leur ai donnés» (vv. 765–768). Peraltro, nel momento in cui Pilade cerca di far notare a Oreste che la sua ambasciata si rivelerebbe così un fallimento, Oreste afferma che non è interessato ad essere ammirato dalla Grecia, diventando contemporaneamente *la fable de l'Épire* (v. 770) — con probabile allusione a Petrarca (*Canzoniere* 1.10: «favola fui gran tempo»).

¹⁰² Si noti anche in questo caso la presenza del lessico tipico del linguaggio amoroso e galante: *feu* è la passione bruciante (Pittaluga 1991: 25–62), mentre l'immagine degli occhi come veicolo d'amore, un *cliché* (già ricorrente nel Medioevo — basti pensare allo Stilnovo e Petrarca) ampiamente diffuso nel petrarchismo francese di Ronsard e degli altri poeti della Pléiade, che risale indietro fino ai testi classici (cfr. ad esempio Aesch. *Ag.* 741–743; Eur. *Hipp.* 525; Hes. *Theog.* 910; Soph. fr. 474 Radt, *Ant.* 795 ss.; Durup 1984: 144–149. Ringrazio per questa segnalazione Ester Cerbo).

La sottolineatura del rispetto del proprio dovere filiale è un'altra allusione a quanto afferma Ermione in Ovidio e in Euripide, ove si è vista l'importanza di questo tema. La medesima obbedienza verrà inoltre pretestuosamente utilizzata da Ermione nei confronti di Oreste anche durante la seconda scena dell'atto terzo, nel momento in cui sembra che Pirro abbia deciso di sposarla: Oreste si reca dalla cugina ostentando una certa indifferenza rispetto alle imminenti nozze e la rassicura circa l'amore di Pirro per lei. D'altronde — commenta con amara ironia — Ermione non vorrebbe dispiacerlo (v. 822: «Et vous ne vouliez pas sans doute lui déplaire»). La risposta di Ermione è altrettanto formale e intrisa di *bienséances*:

Mais que puis-je, Seigneur ? On a promis ma foi¹⁰⁴.
Lui ravirai-je un bien, qu'il ne tient pas de moi ?
L'Amour ne règle pas le sort d'une Princesse.
La gloire d'obéir est tout ce qu'on nous laisse.
Cependant je parlais, et vous avez pu voir
Combien je relâchais pour vous de mon devoir (vv. 823–828).

In analogia con altre eroine del teatro francese del XVII secolo¹⁰⁵, Ermione costruisce qui un'immagine di sé quale nobile principessa il cui ideale è rispettare il proprio dovere e porlo al di sopra di tutto. Ella dissimula la sua gioia all'idea delle nozze con Pirro e riesce persino a dire ad Oreste che lui ha potuto vedere fin dove si era allontanata dal suo dovere a causa sua¹⁰⁶.

Analogamente, subito dopo Ermione si conferma quale principessa sicura di sé, fiera del proprio rango e della propria condizione, nel momento in cui si presenta a lei Andromaca: come nell'*Andromaca* di Euripide, anche in Racine Andromaca ed Ermione si incontrano e si parlano una sola volta nel corso del

¹⁰⁴ Moravcevic (1976: 29) fa notare che Ermione utilizza spesso *on* e *qui* per nascondere a Oreste la propria responsabilità rispetto agli eventi: cfr. vv. 819, 1541, 1543, 1554.

¹⁰⁵ Per le varie tragedie riecheggiate in questi versi si rinvia a Knight, Barnwell 1977: 174; Forestier 1999: 1327–1329.

¹⁰⁶ Altrettanto orgogliosamente, Oreste risponde che, per quanto ognuno sia padrone del proprio cuore, più di Ermione egli accusa la fortuna, e concorda sul fatto che il dovere di Ermione ora è quello di sposare Pirro (vv. 833–836).

dramma. Tuttavia, mentre in Euripide si è visto come tra le due si svolga un vero e proprio agone, Racine dipinge piuttosto una scena di supplica: Andromaca implora l'aiuto di Ermione, che glielo nega. Inoltre, in Racine la scena è notevolmente più breve: Andromaca rivolge la sua richiesta a Ermione, che la accoglie freddamente con un breve e netto rifiuto. La quarta scena dell'atto terzo si apre infatti con Andromaca che si getta supplice ai piedi di Ermione e dichiara:

Où fuyez-vous, Madame ?
 N'est-ce pas à vos yeux, un spectacle assez doux
 Que la Veuve d'Hector pleurante à vos genoux ?
 Je ne viens point ici, par de jalouses larmes, 865
 Vous envier un Cœur, qui se rend à vos charmes.
 Par les mains de son Père, hélas ! j'ai vu percer
 Le seul, où mes regards prétendaient s'adresser.
 Ma flamme par Hector fut jadis allumée,
 Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée (vv. 863–870).

La premessa con cui Andromaca si rivolge ad Ermione è un tentativo di rassicurarla circa il fatto che ella non è interessata a Pirro: per quanto morto, tutti i suoi sentimenti sono ancora per Ettore. In Euripide Andromaca deve difendersi in un qualche modo da un'accusa simile, ovvero l'intenzione di spodestare Ermione dal trono. Tuttavia, significativamente ella non sceglie di proteggersi e giustificarsi rassicurando Ermione circa i propri sentimenti, bensì sottolineando che è una schiava e che anche i suoi figli rimarrebbero tali. Inoltre, si è visto come in Euripide Andromaca — con un linguaggio e dei modi del tutto diversi da quelli di una schiava — costruisca una sorta di lezione sui corretti comportamenti di una buona moglie¹⁰⁷.

Al contrario, nel modo di porsi nei confronti di Ermione l'Andromaca di Racine non conserva alcuna fierezza della sua omonima euripidea: dopo averla rassicurata del suo esclusivo amore per Ettore, ella cerca di muovere a compassione Ermione

¹⁰⁷ Per tutti i riferimenti al testo euripideo cfr. *supra* Cap. 3.

e farsi aiutare per salvare Astianatte, unico bene che le è rimasto¹⁰⁸. Mentre l'Andromaca euripidea utilizza con maestria un linguaggio denso di artifici retorici, quella raciniana si serve di un linguaggio patetico, la cui nota dominante è il lamento¹⁰⁹:

Hélas ! Lorsque lassés de dix ans de misère,
 Les Troyens en courroux menaçaient votre Mère,
 J'ai su de mon Hector lui procurer l'appui ;
 Vous pouvez sur Pyrrhus ce que j'ai pu sur lui. 880
 Que craint-on d'un Enfant, qui survit à sa perte ?
 Laissez-moi le cacher en quelque Île déserte.
 Sur les soins de sa Mère on peut s'en assurer,
 Et mon Fils avec moi n'apprendra qu'à pleurer (vv. 877–884).

L'intenzionale rimodellamento della scena euripidea dello scontro tra le due donne è evidente anche nel riferimento a Elena¹¹⁰: sfruttando tutto il "potenziale negativo" di questa figura, in Euripide Andromaca chiama in causa Elena come modello negativo di φιλανδρία che Ermione non deve superare (Eur. *Andr.* 229–231). Al contrario, in Racine Andromaca ricorda a Ermione che Ettore difese la madre Elena durante la guerra di

¹⁰⁸ Racine, *Andr.* 871–876: «Mais il me reste un Fils. Vous saurez quelque jour, / Madame, pour un Fils jusqu'ou va notre amour. / Mais vous ne saurez pas, du moins je le souhaite, / En quel trouble mortel son intérêt nous jette, / Lorsque de tant de biens, qui pouvaient nous flatter, / C'est le seul qui nous reste, et qu'on veut nous l'ôter». Anche l'Andromaca euripidea ritiene il figlio avuto da Neottolema il suo unico baluardo di salvezza e dimostra un profondo attaccamento per lui, gettandosi supplice ai piedi di Peleo (vv. 572–575). Nelle *Troiane* di Seneca, invece, per salvare Astianatte Andromaca supplica Ulisse (vv. 691–702).

¹⁰⁹ Lawton (1989: 36) ritiene che mentre l'Andromaca di Euripide si esprime nel confronto con Ermione in un modo tipicamente maschile, l'Andromaca di Racine è immagine tradizionale della vedova in lacrime che vuole restare fedele a suo marito. Un po' troppo *trenchant* sembra invece il commento di Paratore, per cui l'agone tra le due donne in Euripide «trascende alla volgarità di una lite tra femmine da cortile», mentre in Racine si trasformerebbe in una scena mirabile, dove agli accenti commoventi della madre disperata si contrappone «la crudele spietatezza, l'implacabile astio geloso di Ermione» (Paratore 1966: 927). Si noti infine che il dialogo raciniano è anche impregnato del linguaggio delle *bienséances*, come si può evincere dal fatto che le due eroine si danno del voi e si attribuiscono il reciproco titolo di *Madame*.

¹¹⁰ La richiesta di autorizzazione a nascondere Astianatte in un'isola deserta ricorda inevitabilmente anche il fatto che Andromaca nasconde il figlio avuto da Neottolema nell'*Andromaca* di Euripide e Astianatte stesso nelle *Troiane* di Seneca.

Troia¹¹¹ e sembra appropriarsi del merito di questa difesa: come lei ha potuto convincere Ettore, così Ermione può convincere Pirro.

Nella sua risposta ad Andromaca Ermione all'inizio sembra mostrarsi comprensiva, dichiarando che si immagina il dolore della donna. Tuttavia, ella si defila poi da qualsiasi tentativo di aiuto con due argomentazioni pretestuose che tradiscono in realtà un risentimento nei confronti della troiana:

Je conçois vos douleurs. Mais un devoir austère,
 Quand mon Père a parlé, m'ordonne de me taire.
 C'est lui, qui de Pyrrhus fait agir le courroux.
 S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous ?
 Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme.
 Faites-le prononcer, j'y souscrirai, Madame (vv. 885–890).

Per quanto opponga un netto rifiuto alle richieste di Andromaca, l'Ermione raciniana si mostra molto più distaccata e meno aggressiva di quella euripidea: in particolare, tutti i propositi omicidi nei confronti della principessa troiana sono scomparsi, sostituiti da un contegno coerente con il proprio ruolo e *status* sociale¹¹². Nondimeno, questo atteggiamento di distacco dignitoso e al tempo stesso in un certo modo sprezzante subirà una scossa radicale nel momento in cui Andromaca si riavvicinerà a Pirro e deciderà di sposarlo¹¹³.

La decisione di Andromaca costituisce infatti un punto di svolta fondamentale per le dinamiche dell'azione: per quanto riguarda Ermione, è la “miccia” innescante l'esplosione della

¹¹¹ Cfr. Hom. *Il.* 24.765–772.

¹¹² Secondo Forestier, per rispetto del principio di *bienséance*, Ermione «is dignified and proud and never demeans herself by wishing for Andromache's death, unlike the sterile, neglected and jealous matron in Euripides' play». Tuttavia, per rispetto della *ressemblance*, «like the Euripidean model, Racine's Hermione is also vindictive and jealous» (Forestier 2001: 18).

¹¹³ Dopo la sua risposta ad Andromaca Ermione esce di scena e lascia Andromaca sola con Cefiso: ironicamente, sopraggiunge poi Pirro, che sta in realtà cercando Ermione per comunicarle che ha deciso di sposarla. Tuttavia, il re si imbatte quindi in Andromaca anziché in Ermione, e il dialogo tra i due lo condurrà a indirizzare alla schiava proprio la promessa in matrimonio che avrebbe dovuto fare a Ermione (Phillips 1994: 81).

sua gelosia e della sua vendetta. Il cambiamento dell'eroina è evidente nel momento in cui, venuta a sapere che Andromaca ha acconsentito a sposare Pirro, ella "convoca" Oreste¹¹⁴: la controllata e strategica ponderazione delle proprie mosse e del proprio linguaggio lascia spazio a un modo di esprimersi diretto e senza filtri¹¹⁵. Rispetto al loro ultimo incontro, infatti, il pubblico nota immediatamente un drastico cambio di atteggiamento di Ermione nei confronti di Oreste¹¹⁶: con brevi e secche domande, ella si accerta innanzitutto del suo immutato amore per lei e, ricevendo in risposta una conferma della sua devozione totale, gli chiede quindi — senza preamboli o giri di parole — di vendicarla¹¹⁷. Con un'ulteriore evidente eco delle *Heroides*¹¹⁸, Oreste le propone quindi di tornare in Grecia e organizzare una nuova guerra di Troia, rivestendo il ruolo dei loro

¹¹⁴ Un po' troppo fantasioso sembra il commento di Paratore per cui il saluto con cui Oreste si rivolge a Ermione all'inizio della scena (vv. 1151–1152: «Ah Madame ? Est-il vrai qu'une fois / Oreste en vous cherchant obéisse à vos lois ?») equivarrebbe alle «parole che noi avremmo poste in bocca all'eroe ovidiano s'egli avesse accolto il fervido richiamo di Ermione» (Paratore 1966: 955).

Il critico sembra altresì correre il rischio di togliere a Racine uno spazio di inventiva personale rispetto alle fonti nel momento in cui dichiara che alla fine dell'opera, «quando Ermione ha affidato a Oreste il compito di uccidere Pirro, siamo in apparenza già nel clima perfetto dell'epistola ovidiana, sì che il v. 1490 (scena terza dell'atto quinto), «Et je charge un Amant du soin de mon injure», può fungere da epigrafe dell'ottava delle *Heroides*, non meno della dichiarazione di Oreste (v. 1573) «Vous seule avez poussé les coups...» (Paratore 1966: 955).

¹¹⁵ Il drastico cambiamento di linguaggio da parte di Ermione ricorda in un certo modo il cambio di stile vocale che caratterizza il ruolo di Violetta ne *La Traviata* di Verdi: mentre nella prima parte dell'opera, quando è ancora una dama "libera", ella si esprime in modo estremamente virtuosistico, con vari abbellimenti e fioriture, nella seconda parte del dramma, in coincidenza con l'amore per Alfredo e la scoperta della malattia, i suoi interventi si contraddistinguono per uno stile intensamente drammatico e scevro dai precedenti virtuosismi.

¹¹⁶ Per le varie eco testuali di opere coeve a Racine presenti in questa scena si rinvia al commento *ad loc.* dell'edizione di Knight, Barnwell 1977.

¹¹⁷ Racine, *Andr.* 1156–1161: «HER.: Je veux savoir, Seigneur, si vous m'aimez. / OR.: Si je vous aime ? Ô Dieux ! mes serments, mes parjures, / Ma fuite, mon retour, mes respects, mes injures, / Mon désespoir, mes yeux de pleurs toujours noyés, / Quels témoins croirez-vous, si vous ne les croyez ? HER.: Vengez-moi, je crois tout».

La richiesta di vendetta contro Pirro di Ermione a Oreste la accosta, secondo Alonge (2017: 186), all'Elettra di Euripide e Sofocle, che incita il fratello a vendicare la morte del padre.

¹¹⁸ Cfr. *supra* p. 242.

genitori¹¹⁹. Tuttavia, il suo entusiasmo è subito smorzato da Ermione, che non vuole aspettare e attendere una lunga vendetta, ma desidera ottenere subito la propria rivalsa, che coincide con l'uccidere Pirro¹²⁰. Nonostante il suo amore per lei, Oreste rimane scioccato dalla richiesta di Ermione:

Vengeons-nous, j'y consens. Mais par d'autres chemins.
 Soyons ses Ennemis, et non ses Assassins.
 Faisons de sa ruine une juste Conquête. 1185
 Quoi pour réponse aux Grecs porterai-je sa tête ?
 Et n'ai-je pris sur moi le soin de tout l'État,
 Que pour m'en acquitter par un Assassinat ?
 Souffrez, au nom des Dieux, que la Grèce s'explique,
 Et qu'il meure chargé de la haine publique. 1190
 Souvenez-vous qu'il règne, et qu'un front couronné...
 (vv. 1183–1191)

Lo sconcerto dimostrato da Oreste è emblematico della nuova caratterizzazione dell'eroe raciniano: estraneo al *furor* omicida e vendicativo del suo omonimo "classico", l'ambasciatore propone alla cugina di vendicarsi per altre vie, di essere dei nemici e non degli assassini. Nella risposta di Oreste risulta evidente anche l'influenza esercitata dal contesto storico partecipato da Racine: per il pubblico della Francia monarchica uccidere un re sarebbe equivalso a commettere un sacrilegio (Forestier 1999; Viala 2013). Tuttavia, Ermione si dimostra sorda a qualsiasi altra alternativa e scaltra nel convincere Oreste ad esaudire la sua richiesta, affermando che se Pirro restasse in

¹¹⁹ Racine, *Andr.* 1161–1167: «Hé bien allons, Madame. / Mettons encore un coup toute la Grèce en flamme. / Prenons, en signalant mon bras, et votre nom, / Vous la place d'Hélène, et moi d'Agamemnon. / De Troie en ce pays réveillons les misères, / Et qu'on parle de nous, ainsi que de nos Pères. / Partons, je suis tout prêt». Sul motivo di una nuova guerra di Troia contenuto in questi versi si rinvia anche a Sibilio 2009: 47–48.

¹²⁰ Racine, *Andr.* 1168–1176: «HER. Je ne veux pas si loin porter de tels affronts. / Quoi de mes ennemis couronnant l'insolence, / J'irais attendre ailleurs une lente vengeance [...] Mais si vous me vengez, vengez-moi dans une heure. / Tous vos retards sont pour moi des refus. / Courez au Temple. Il faut immoler... OR. Qui ? HER. Pyrrhus».

vita, lei potrebbe ancora amarlo¹²¹. Pur conscio della gravità del delitto, Oreste sembra quindi cedere (vv. 1205–1217) ed Ermione controbatte nuovamente dando prova di grande spietatezza: «Revenez tout couvert du sang de l'Infidèle. / Allez, en cet état soyez sûr de mon cœur» (vv. 1234–1235)¹²². Nonostante cerchi di assecondare la volontà dell'amata, Oreste sembra poi introdurre un ennesimo ripensamento (v. 1236: «Mais, Madame, songez...»), che fa scandalizzare Ermione:

Ah ! c'en est trop, Seigneur.
 Tant de raisonnements offensent ma colère.
 J'ai voulu vous donner les moyens de me plaire,
 Rendre Oreste content. Mais enfin je vois bien,
 Qu'il veut toujours se plaindre, et ne mériter rien. 1240
 Partez. Allez ailleurs vanter votre constance,
 Et me laissez ici le soin de ma vengeance.
 De mes lâches bontés mon courage est confus,
 Et c'est trop en un jour essayer de refus.
 Je m'en vais seule au Temple, où leur hymen s'apprête, 1245
 Où vous n'osez aller mériter ma conquête.
 Là, de mon Ennemi je saurai m'approcher.
 Je percerai le Cœur, que je n'ai pu toucher.
 Et mes sanglantes mains sur moi-même tournées,
 Aussitôt, malgré lui, joindront nos destinées, 1250
 Et tout ingrat qu'il est, il me sera plus doux
 De mourir avec lui, que de vivre avec vous (vv. 1236–1252).

Questo brano sintetizza la posizione di Ermione nei confronti sia di Oreste che di Pirro: a parlare è, da una parte, l'eroina orgogliosa e certa della propria influenza sul cugino; dall'altra, l'eroina ferita per il suo amore non ricambiato. Ella sottolinea infatti a più riprese che ha dato a Oreste la possibilità di compiacerla ed essere contento, ma egli non l'ha colta. Al tempo stesso, il suo dolore la porta a progettare con lucida spietatezza

¹²¹ Racine, *Andr.* 1200–1204: «Malgré mes vœux, Seigneur, honteusement déçus, / Malgré la juste horreur que son crime me donne, / Tant qu'il vivra, craignez que je ne lui pardonne. / Doutez jusqu'à sa mort d'un courroux incertain : / S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain».

¹²² La violenza che connota il dialogo e la scena si può notare anche dalla frequente occorrenza di termini del campo semantico dell'odio (*haine*).

l'omicidio di Pirro (v. 1258: «Je percerai le Cœur, que je n'ai pu toucher») e il suo stesso suicidio, così da congiungere i loro destini. Il commento finale è la clausola che racchiude la verità della situazione: Ermione preferisce morire con Pirro che vivere con Oreste.

La scena si conclude quindi con un'ulteriore replica di Oreste, che assicura che Pirro sarà ucciso da lui (vv. 1253–1260). Rimasta sola con Cleone, Ermione persevera nei suoi propositi di vendetta:

Que je me perde ou non, je songe à me venger.
 Je ne sais même encor, quoi qu'il m'ait pu promettre, 1265
 Sur d'autres que sur moi, si je dois m'en remettre.
 Pyrrhus n'est pas coupable à ses yeux, comme aux miens,
 Et je tiendrais mes coups bien plus sûrs que les siens.
 Quel plaisir ! de venger moi-même mon injure,
 De retirer mon bras teint du sang du Parjure, 1270
 Et pour rendre sa peine et mes plaisirs plus grands,
 De cacher ma Rivale à ses regards mourants (vv. 1264–1272).

La cruda e violenta lucidità con cui Ermione immagina di compiere la sua vendetta è una deriva della sua estrema passione per Pirro. D'altronde, anche in questo caso è possibile che Racine abbia ideato l'indole della sua eroina riferendosi al testo dell'ottava eroide di Ovidio, nel momento in cui Ermione si dichiara desiderosa di difendere Oreste con il *ferus ensis*¹²³.

Ermione specifica poi di volere che Pirro sappia che è stata lei — e non il popolo dei Greci — a volerne la morte, per cui chiede a Cleone di riferirlo a Oreste: la confidente le assicura che lo farà, ma al tempo stesso prova a far ragionare la padrona circa il terribile delitto che vuole compiere (vv. 1273–1280). La risposta di Ermione è ambigua: «Ah ! cours après Oreste, et dis-lui, ma Cléone, / Qu'il n'entreprenne rien sans revoir Hermione» (vv. 1281–1282). In queste parole si può forse leggere un ripensamento di Ermione rispetto al suo piano omicida:

¹²³ Cfr. Ov. *Her.* 8.59–60: *Hermione coram quisquamne obiecit Oresti, / nec mihi sunt vires, nec fereus ensis adest?*. Il passo ovidiano è a sua volta una ripresa dell'*Andromaca* di Euripide: cfr. *supra* p. 164, n. 100.

nondimeno, non si saprà mai se Cleone abbia o no riferito il messaggio a Oreste e la stessa Ermione sembrerà essersene dimenticata¹²⁴.

A questo punto del dramma, il pubblico è così giunto probabilmente a formarsi un giudizio piuttosto negativo rispetto a Ermione: eroina egoista e determinata a vendicarsi sfruttando l'unica persona che le ha dimostrato un amore sincero, o attuando addirittura la violenza in prima persona¹²⁵. Tuttavia, la gelosia vendicativa da cui si lascia trascinare nell'ultima parte della tragedia è solo un aspetto di questo problematico personaggio: è Racine stesso a mostrare come anche Ermione sia vittima della crudeltà altrui, facendo subito seguire a questa scena un confronto tra l'eroina e Pirro. Dal momento che Andromaca ha acconsentito a sposarlo, sul finire del quarto atto Pirro si reca infatti da Ermione per porgerle le sue scuse ufficiali per la rottura del fidanzamento: la risposta di Ermione è «one of the most scathing attacks launched on a character in the whole Racinian tragedy» (Phillips 1994: 63). Il dialogo che si svolge tra i due protagonisti costituisce una delle prove dell'innovazione di Racine dei codici del teatro galante contemporaneo, nonché delle fonti classiche, dal momento che in nessuna di esse si riscontra una scena simile. Peraltro, esso è forse l'unica scena del dramma in cui il pubblico non può che schierarsi dalla parte di Ermione: Pirro appare così concentrato su se stesso da non rendersi neanche conto del dolore che sta causando alla sua

¹²⁴ Cfr *infra* p. 258. Anche ai vv. 1467–1480 l'ambiguità rimane.

¹²⁵ Secondo Weinberg, il risultato della richiesta di Ermione a Oreste è «to raise our feelings toward Hermione to a pitch of resentment and condemnation» (Weinberg 1963: 101). Il critico ha un giudizio piuttosto negativo su Ermione, da lui ritenuta un mostro meritevole di tutte le sfortune che subisce (Weinberg 1963: 104). Al contrario, altri studiosi si sono mostrati più indulgenti nei confronti dell'eroina, sottolineando il fatto che ella è sinceramente disperata per aver perso Pirro e agisce quindi d'istinto e contraddittoriamente (Couprie 1992: 41), non controllando le sue passioni (Abraham 1977: 53). Non corretta appare invece la valutazione di Reiss, che ritiene Ermione un personaggio senza personalità, vittima della volontà altrui (di suo padre, Oreste, Pirro, Andromaca e Cleone), il cui suicidio finale «confirms her unreason and inaptitude for rule» (Reiss 2002: 40).

promessa sposa¹²⁶. Il re si rivolge infatti a Ermione con un discorso ponderato e ben costruito, intriso tanto di autocritica quanto di autogiustificazione (Delmas 1985: 215): egli si dichiara indegno e consapevole della propria colpa e invita Ermione a condannarlo¹²⁷. Nondimeno, le ricorda al tempo stesso come il loro fidanzamento sia stato loro imposto dai rispettivi genitori¹²⁸, sottolineando la sua passività rispetto a un “giogo” che ha accettato ma non cercato (vv. 1291–1297). Infine, con la stessa freddezza egli spiega a Ermione che «par un coup funeste, / Andromaque m’arrache un cœur qu’elle déteste» (vv. 1305–1306).

Come altre eroine abbandonate presenti in opere del teatro contemporaneo¹²⁹, Ermione controbatte a Pirro con un misto di grande ironia e verità:

Est-il juste, après tout, qu’un Conquérant s’abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?
Non, non, la Perfidie a de quoi vous tenter.
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter (vv. 1321–1324).

Pirro — prosegue ironicamente Ermione — sta dimostrando di essere padrone delle sue scelte e non schiavo della sua lealtà: per compiacere la sua sposa, potrebbe farsi chiamare con i dolci appellativi di spergiuro e traditore¹³⁰. Nonostante il suo tentativo

¹²⁶ La tragedia di Ermione sembra proprio consistere nel suo essere indifferente agli occhi di Pirro, nel non esistere «as an emotional connection for him» (Tobin 1999: 48). In proposito, è emblematico il fatto che Pirro stesso dica ad Andromaca che Ermione è la vera prigioniera, mentre lei è la regina: «Et ne dirait-on pas, en voyant au contraire, / Vos charmes tout-puissants, et les siens dédaignés, / Qu’elle est ici Captive, et que vous y régnez ?» (vv. 350–352).

¹²⁷ Racine, *Andr.* 1309–1313: «Après cela, Madame, éclatez contre un Traître [...] Pour moi, loin de contraindre un si juste courroux, / Il me soulagera peut-être autant que vous. / Donnez-moi tous les noms destinés aux Parjures».

¹²⁸ Cfr. *supra* pp. 230–231.

¹²⁹ Ermione ricorda le figure di Dejanire nell’*Hercule mourant* di J.-F. Marmontel, Eryxe nella *Sophonisbe* di Corneille, Eduige nel *Pertharite* di Corneille (Knight, Barnwell 1977: 189).

¹³⁰ Racine, *Andr.* 1331–1334: «Tout cela part d’un cœur toujours maître de soi, / D’un Héros qui n’est point Esclave de sa foi. / Pour plaire à votre Épouse, il vous faudrait peut-être / Prodiger les doux noms de Parjure, et de Traître».

di celarli¹³¹, l'umiliazione e il dolore di Ermione affiorano però nel momento in cui afferma subito dopo che Pirro è lì per constatare la sua tristezza e andare a gioirne tra le braccia di Andromaca¹³², nonché nel suo conclusivo sferzante riferimento all'atroce assassinio di Polissena commesso da Pirro¹³³.

La controrisposta di Pirro è ancor più sorprendente: determinato a ottenere l'assoluzione di cui ha bisogno, dichiara innanzitutto la sua ferma risoluzione di dimenticare il passato¹³⁴. In secondo luogo, egli sembra credere all'ostentata indifferenza di Ermione, ringraziando il cielo perché può quindi ritenersi innocente:

Je rends grâces au Ciel, que votre indifférence
De mes heureux soupirs m'apprenne l'innocence.
Mon cœur, je le vois bien, trop prompt à se gêner, 1355
Devait mieux vous connaître, et mieux s'examiner.
Mes remords vous faisaient une injure mortelle,
Il faut se croire aimé, pour se croire infidèle.
Vous ne prétendiez point m'arrêter dans vos fers.
J'ai crain de vous trahir, peut-être je vous sers. 1360
Nos Cœurs n'étaient point faits dépendants l'un de l'autre.
Je suivais mon devoir, et vous cédiez au vôtre.

¹³¹ Si noti anche che, per sottolineare la sua dignità e la sua posizione sociale, Ermione si rivolge presentandosi come *une Grecque* (v. 1326), *la Fille d'Hélène* (v. 1328), *la Princesse* (v. 1329) (Moravcevic 1976: 28). Peraltro, a conferma dell'importanza del legame di parentela con l'illustre generazione precedente di ovidiana memoria (Paratore 1966: 957), all'inizio del dramma Pirro stesso e Andromaca definiscono Ermione *la Fille d'Hélène* (vv. 245, 342).

¹³² Racine, *Andr.* 1335–1336: «Votre grand cœur sans doute attend après mes pleurs, / Pour aller dans ses bras jouir de mes douleurs?».

¹³³ Racine, *Andr.* 1346–1348: «De votre propre main Polyxène égorgée / Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous, / Que peut-on refuser à ces généreux coups?».

¹³⁴ Desnain (2002) ha sottolineato come Ermione sia il simbolo del "vecchio ordine", i.e. della Grecia e dell'alleanza tra Greci ed Epiro: proprio perché vuole disfarsi del suo passato, Pirro decide di lasciare Ermione e sposare Andromaca (su questa scelta come rottura del «Father's Law» si veda anche Ahmed 2002: 283). Peraltro, secondo la studiosa Ermione è l'unico personaggio che cerca veramente di uscire da uno schema tipico della società patriarcale e scegliere i propri interessi, osando andare «against everything that is expected of her» mediante il suo piano omicida e il suo stesso suicidio (Desnain 2002: 14). Al contrario, la (unicamente progettata) morte di Andromaca è in fondo l'unica scelta che le permette di compiere il proprio ruolo «within the constraints of acceptable female behaviour and further her husband's and her country's cause» (Desnain 2002: 14).

Rien ne vous engageait à m'aimer en effet (vv. 1353–1363).

Il discorso di Pirro è impregnato di una retorica del «soulagement»: l'eroe afferma la sua totale innocenza estirpando il germe stesso del suo rimorso citando delle circostanze attenuanti, riassumibili nell'assunto che né lui né Ermione sono innamorati l'uno dell'altra, ma entrambi hanno obbedito al proprio dovere (Delmas 1985: 216)¹³⁵. Inoltre, il *langage galant* è totalmente ribaltato: Pirro ha commesso un'ingiuria mortale nei confronti di Ermione non perché l'ha ripudiata, ma perché ha creduto che lei lo amasse. Questo ribaltamento prepara l'ulteriore sovvertimento di quella che poteva sembrare una scena tipica di una tragedia corneliana: la seconda risposta di Ermione, infatti, non è più contrassegnata dai toni ironici e dignitosi della prima, bensì da un crollo emotivo dell'eroina (Forestier 1998: 61), in un'esplosione di sincerità e dolore:

Je ne t'ai point aimé, Cruel ? Qu'ai-je donc fait ?
 J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos Princes, 1365
 Je t'ai cherché moi-même au fond de tes Provinces.
 J'y suis encor, malgré tes infidélités,
 Et malgré tous mes Grecs honteux de mes bontés.
 Je leur ai commandé de cacher mon injure,
 J'attendais en secret le retour d'un Parjure, 1370
 J'ai cru que tôt ou tard à ton devoir rendu,
 Tu me rapporterais un Cœur qui m'était dû.
 Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?
 Et même en ce moment, où ta bouche cruelle
 Vient si tranquillement m'annoncer le trépas, 1375
 Ingrat, je doute encor, si je ne t'aime pas (vv. 1364–1376).

Lo sconvolgimento di Ermione si evince innanzitutto dal *tutoiement*, il passaggio dal “voi” al “tu” tipico dei momenti di

¹³⁵ Secondo Knight e Barnwell (1977: 191), il modello della risposta di Pirro è da rintracciarsi in ciò che Massinisse dice a Eryxe nella *Sophonisbe* di Corneille (III, 2, 817 ss.). Per quanto sia possibile che Pirro sia sinceramente convinto delle sue affermazioni, rimane nel lettore il dubbio che egli stia in realtà mentendo e accettando di rimanere sul piano di ipocrisia stabilito da Ermione (*contra* Delmas 1985: 19, secondo cui il discorso e le aspirazioni di Pirro sono sinceri, ma rovinati dal suo grande egoismo che lo acceca e non lo fa rendere ben conto della realtà).

crisi nel linguaggio tragico del XVII secolo (France 1992: 6). È invece innovativo lo straordinario accumulo di insulti nei confronti di Pirro, spergiuro crudele, ingrato, perfido¹³⁶. Ermione non è più in grado di mettere a tacere il proprio amore e il proprio dolore: al centro della sua invettiva c'è un io offeso, come si nota dall'anafora di *je* in ben otto dei tredici versi citati (senza contare che all'interno dei versi *je* appare altre quattro volte). La costanza dell'amore di Ermione è efficacemente posta in contrasto con l'infedeltà di Pirro. Ella tenta poi di calmarsi, rivolgendosi di nuovo a Pirro con il "voi"; tuttavia, il controllo si rompe subito e le frasi ritornano più corte e dominate dal *tutoiement* (France 1992: 6):

Vous ne répondez point. Perfide, je le vois,
 Tu comptes les moments que tu perds avec moi.
 Ton cœur impatient de revoir ta Troyenne, 1385
 Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne,
 Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
 Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux.
 Va lui jurer la foi, que tu m'avais jurée.
 Va profaner des Dieux la Majesté sacrée. 1390
 Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié,
 Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
 Porte aux pieds des Autels ce Cœur qui m'abandonne.
 Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione (vv. 1383–1394).

Il dolore di Ermione si sfoga nell'amara consapevolezza che Pirro non ha occhi e cuore che per Andromaca: nel momento in cui lo libera quindi dai suoi legami, l'eroina sottolinea però anche l'empietà che egli sta commettendo e gli lascia intendere una possibile vendetta da parte sua¹³⁷.

¹³⁶ Per quanto Ermione si serva di insulti comunemente utilizzati anche in altre tragedie, è unico il «verbal crescendo that is reached and the dramatic consequences that ensue. Pyrrhus fate is decided because of Hermione's words, and between the acts she orders Oreste to kill Pyrrhus» (Moravcevic 1976: 27).

¹³⁷ Si ricordi che nella scena precedente l'eroina ha chiesto a Oreste di uccidere Pirro. Dopo la sua minaccia al v. 1386, Ermione esce di scena e Fenice prova a mettere in guardia il re, che però si dimostra del tutto noncurante dell'eventuale pericolo (vv. 1387–1392).

Il profondo turbamento interiore di Ermione si approfondisce poi subito dopo il dialogo con Pirro: rimasta sola, ella riflette su quanto sta accadendo, soffermandosi in particolare sulla sua richiesta a Oreste di uccidere il re¹³⁸. La prima parte del suo monologo è caratterizzata da un abbondare di proposizioni interrogative ed esclamative, che fanno emergere tutti i suoi dubbi e la sua divisione interiore:

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?
 Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?
 Errante, et sans dessein, je cours dans ce Palais.
 Ah ! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais !
 Le Cruel ! De quel œil il m'a congédiée ? 1405
 Sans pitié, sans douleur, au moins étudiée.
 Ai-je vu ses regards se troubler un moment ?
 En ai-je pu tirer un seul gémissement ?
 Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes,
 Semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes ? 1410
 Et je le plains encore ? Et pour comble d'ennui
 Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui ?
 Je tremble au seul penser du coup qui le menace ?
 Et prête à me venger je lui fais déjà grâce ? (vv. 1401–1414)

Ermione, «errante e senza destino», si descrive divisa — forse, con catulliana memoria¹³⁹ — tra amore e odio. Ella ha perduto il controllo e non sa più se la sua sia l'identità di una amante o di una principessa ferita nell'orgoglio e nella gelosia (Jackson 1985: 134). Se da una parte si rende conto della spietatezza e dell'indifferenza con cui è stata trattata da Pirro, dall'altra non riesce a evitare che il suo *lâche coeur*¹⁴⁰ si interessi ancora per lui e ammette che, pur pronta a vendicarsi, vuole

¹³⁸ Il monologo di Ermione è uno dei passaggi del dramma più emblematici non soltanto della complessa natura del personaggio, ma anche della difficoltà di interpretazione di questa figura: molto più che Andromaca, proprio il ruolo di Ermione costituisce sin dai tempi di Racine una sfida per le attrici più note del teatro francese (Sayer 2006: 110 ss. All'interno del medesimo volume si segnala anche l'ultimo capitolo, dedicato alla ricezione di Racine negli ultimi tre secoli).

¹³⁹ L'oscillazione amore-odio si riscontra anche nella tradizione rinascimentale degli autori dell'École Lyonnaise e della Pléiade.

¹⁴⁰ *Cliché galant* che si ritrova in altre tragedie del teatro francese contemporaneo (Knight, Barnwell 1977: 195).

già salvarlo. Ciononostante, proprio dopo aver ammesso a se stessa questa sua difficoltà, ella sembra decidersi nel rinnovare i suoi propositi di vendetta, per poi smentirli nuovamente:

Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux. 1415
 Qu'il périsse. Aussi bien il ne vit plus pour nous.
 Le Perfide triomphe, et se rit de ma rage.
 Il pense voir en pleurs dissiper cet orage.
 Il croit que toujours faible, et d'un cœur incertain,
 Je parerai d'un bras les coups de l'autre main. 1420
 Il juge encor de moi par mes bontés passées.
 Mais plutôt le Perfide a bien d'autres pensées.
 Triomphant dans le Temple, il ne s'informe pas
 Si l'on souhaite ailleurs sa vie, ou son trépas.
 Il me laisse, l'Ingrat ! cet embarras funeste. 1425
 Non, non encore un coup, laissons agir Oreste.
 Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,
 Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
 À le vouloir ? Hé quoi ? c'est donc moi qui l'ordonne ?
 Sa Mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ? 1430
 Ce Prince, dont mon cœur se faisait autrefois,
 Avec tant de plaisir, redire les Exploits,
 À qui même en secret je m'étais destinée,
 Avant qu'on eût conclu ce fatal hyménée,
 Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États, 1435
 Que pour venir si loin préparer son trépas,
 L'assassiner, le perdre ? Ah ! devant qu'il expire... (vv. 1415–1437)

Dopo essersi dimostrata nel corso del dramma un'ottima oratrice¹⁴¹ — specie nei confronti di Oreste —, in questo frangente Ermione dà prova di una retorica sorprendentemente incompetente, che si serve in modo inappropriato delle strutture dei discorsi deliberativi e giudiziari: secondo i termini della *dispositio* il suo discorso risulterebbe diviso in *exordium* (1401–1404), *narratio* (1405–1410), seguiti in modo inusuale e prematuro da *refutatio* (1411–1414), *confirmatio* (1415–1428), «in which she adduces the *probatio inartificialis* (which she can only have imagined) of Pyrrhus' present state of mind», e infine

¹⁴¹ La medesima competenza era stata dimostrata dall'Ermione di Ovidio: cfr. *supra* pp. 167–168.

la *refutatio* (1429–1437) (Hawcroft 1992: 200). Questa momentanea incompetenza permette al pubblico di rendersi conto del profondo sconvolgimento interiore che sta attraversando l'eroina¹⁴². Peraltro, nel suo turbamento Ermione sembra curiosamente dimentica di aver precedentemente ordinato a Cleone di dire a Oreste di aspettare un suo ordine prima di fare qualsiasi cosa (v. 1413: «Je tremble au seul penser du coup qui le menace ?»)¹⁴³, dimostrandosi addirittura incerta persino di avere ordinato a Oreste il delitto (v. 1429: «C'est donc moi qui l'ordonne ?»)¹⁴⁴, tanto che alla fine del suo monologo sembra ormai essere definitivamente decisa a lasciare in vita Pirro¹⁴⁵.

Il monologo dell'eroina raciniana ricorda la scena dell'*Andromaca* euripidea in cui Ermione, in preda al panico, minaccia di uccidersi¹⁴⁶: in entrambi i testi l'eroina vive una divisione interiore. Tuttavia, mentre in Euripide ella teme per ciò che Pirro potrebbe farle, in Racine — con un «clever reversal» — ha paura per ciò che lei stessa sta per far accadere nei confronti del re (Chong–Gossard 2015: 156). Se è molto probabile che Racine decise di costruire questa scena in paragone con quella dell'*Andromaca*, sembra altresì evidente che l'intento di fondo sia stato comunque quello di competere con Euripide e

¹⁴² Secondo Hawcroft (1992: 200), Racine decide di rappresentare Ermione improvvisamente incapace di articolare in modo appropriato il proprio discorso in modo tale da suscitare nel pubblico una pietà nei confronti di questo personaggio. Tuttavia, è sempre rischioso — nonché, in ultima analisi, impossibile — entrare nella mente dell'autore: il testo non ci dà elementi sufficienti per pensare che Racine compatisse Ermione. Certo, è possibile, ma sembra più prudente pensare che l'intento dell'autore fosse semplicemente quello di mostrare tutta la complessità e la problematicità del personaggio da lui creato, lasciando al pubblico proprio la possibilità di comprendere il suo dramma e commuoversi in un certo modo per esso, oppure rimanere fisso nel giudizio negativo nei suoi confronti sorto e consolidatosi con ogni probabilità nelle scene precedenti.

¹⁴³ L'ordine era stato formulato ai vv. 1281–1282, ove Cleone viene incaricata di dire a Oreste che non deve commettere nulla di quanto gli ha chiesto Ermione prima di vederla: cfr *supra* pp. 250–251.

¹⁴⁴ Si noti che questa domanda prefigura i terribili interrogativi che Ermione porrà a Oreste a delitto avvenuto: cfr *infra* p. 262.

¹⁴⁵ L'ultimo verso del monologo (1437) sembra suggerire questa ipotesi sia nelle domande «L'assassiner, le perdre ?» che nell'uso dei puntini di sospensione.

¹⁴⁶ Paratore (1966: 949–950) ha invece sottolineato le analogie di questa scena con il monologo di Medea — euripidea e senecana — prima di uccidere i figli.

distinguersi da lui¹⁴⁷: la sua Ermione non ricorda quella euripidea né da un punto di vista linguistico¹⁴⁸, né tantomeno gestuale¹⁴⁹. Inoltre, in Euripide Ermione non è sola sulla scena, ma in dialogo con la nutrice. Perlopiù, emergono due grandi differenze nell'atteggiamento e nello stato d'animo delle due eroine: da una parte, il personaggio euripideo non sta vivendo una lotta interiore tra amore e odio, ma rispetto alle sue scelte; dall'altra, per quanto sconvolta, l'Ermione raciniana sembra in questo momento ancora lontana dal considerare l'ipotesi del suicidio¹⁵⁰. Nondimeno, proprio nel momento in cui Ermione sembra decisa a salvare Pirro, Racine rimescola ancora una volta le carte e prepara il "gran finale" mostrando un'ulteriore oscillazione nell'animo dell'eroina in coincidenza con l'entrata in scena di Cleone, giunta per raccontarle delle nozze di Pirro e Andromaca. Ermione la investe con una fitta serie di domande con cui vorrebbe sapere se «l'ingrato» (Pirro) non abbia in alcun modo dato qualche segno di ripensamento o vergogna per quanto stava andando a compiere. La risposta di Cleone è netta e deludente: Pirro era come ipnotizzato da Andromaca e l'unico pericolo che temeva era per il piccolo Astianatte. Ermione chiede quindi di Oreste, ma Cleone dichiara di non sapere se abbia compiuto o meno la vendetta: per quanto egli adori Ermione, mille rimorsi lo trattenevano all'idea dell'efferato delitto

¹⁴⁷ *Contra* Chong–Gossard, secondo cui la scena «maintains the mood of the Greek original» e la passione e il panico violento di Ermione «remain quintessentially Euripidean» (Chong–Gossard 2015: 156).

¹⁴⁸ Nel testo di Racine non c'è traccia delle insistite anafore e delle metafore utilizzate dall'Ermione euripidea. Al contrario, sono rintracciabili alcuni paralleli testuali con espressioni di altre eroine del mito antico: Deianira (*Ov. Her.* 9.145) e Didone (*Verg. Aen.* 4.369–371) (Knight, Barnwell 1977: 1945).

¹⁴⁹ Non ci sono i segni di autolesionismo e svelamento presenti nel testo di Euripide.

¹⁵⁰ L'archetipo dell'amore passionale e dei propositi di vendetta contro Pirro dell'Ermione raciniana si può forse rintracciare in un'altra eroina euripidea: Medea, che — non senza esitazioni — trama il suo terribile piano vendicativo nei confronti di Giasone, uccide i suoi stessi figli e poi se ne pente amaramente (Forestier 1999: 1330). Le somiglianze tra l'Ermione raciniana e Medea sono state notate di recente anche da Alonge 2017: 186–189.

(vv. 1470–1480)¹⁵¹. La reazione di Ermione è ancora una volta emblematica di come ella si sia servita del cugino per perseguire i propri scopi, senza alcuna affezione per lui:

Je sais de quels remords son courage est atteint.
 Le lâche craint la mort, et c'est tout ce qu'il craint.
 Quoi ? sans qu'elle employât une seule prière, 1485
 Ma Mère en sa faveur arma la Grèce entière ?
 Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combats,
 Virent périr vingt Rois qu'ils ne connaissaient pas ?
 Et moi je ne prétends que la mort d'un Parjure,
 Et je charge un Amant du soin de mon injure, 1490
 Il peut me conquérir à ce prix, sans danger,
 Je me livre moi-même, et ne puis me venger ? (vv. 1483–1492)

Riprendendo chiaramente il paragone istituito dalla sua omonima eroina ovidiana (*Ov. Her.* 8.19–24), Ermione si pone a confronto con sua madre Elena. Analogamente a quanto accade in Ovidio, la distanza dal modello materno è però abissale: mentre Elena, senza neanche chiederlo, è riuscita ad armare tutta la Grecia, Ermione non è stata in grado di farsi vendicare da un amante cui aveva assicurato come ricompensa lei stessa. In preda al furore dopo aver saputo delle nozze e della felicità di Pirro, la figlia di Elena decide quindi — con un'ennesima virata — di compiere lei stessa il delitto: «Allons. C'est à moi seule, à me rendre justice» (v. 1493).

In concomitanza con l'ulteriore cambiamento d'idea da parte di Ermione e il suo rinnovato proposito di vendicarsi autonomamente, sopraggiunge Oreste: mentre nell'*Andromaca* euripidea la morte di Neottolemo viene annunciata a Peleo da un messaggero proveniente da Delfi, nell'opera di Racine è lui a informare Ermione (e il pubblico) dell'avvenuto delitto: «Madame, c'en est fait, et vous êtes servie : / Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie» (vv. 1493–1494 ed. Viala 2013)¹⁵². Come aveva

¹⁵¹ Né Cleone né Ermione menzionano il precedente ordine di Ermione di avvertire Oreste di non agire senza un suo nulla osta: cfr. *supra* pp. 250–251.

¹⁵² Da qui in avanti i versi citati dell'*Andromaque* sono tratti dell'edizione Viala 2013, che stampa la versione dell'opera con il finale modificato nel 1673. Forestier

comprende quanto in realtà desideri che Pirro sia ancora in vita, cosicché «Oreste's self-defence becomes, in Hermione's eyes, self-accusation» (Hawcroft 1992: 233)¹⁵⁶:

Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur, 1535
 Va ; je la désavoue, et tu me fais horreur.
 Barbare, qu'as-tu fait ? Avec quelle furie
 As-tu tranché le cours d'une si belle vie ?
 Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui,
 Sans que tout votre sang se soulevât pour lui ? 1540
 Mais parle : de son sort qui t'a rendu l'arbitre ?
 Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? À quel titre ?
 Qui te l'a dit ? (vv. 1535–1543).

La risposta di Ermione è terribile: scioccata, ella si scaglia in un'invettiva furiosa¹⁵⁷ in cui rinfaccia a Oreste la responsabilità del delitto¹⁵⁸. Similmente ai suoi precedenti monologhi, anche in questo caso l'affastellarsi delle proposizioni interrogative è la cifra espressiva del profondo sconvolgimento interiore dell'eroina. La drammaticità della scena è condensata proprio nelle ultime domande circa il movente e il mandante del delitto¹⁵⁹, come se l'eroina avesse dimenticato di averlo ordinato lei stessa — o, forse, come se, in un'estrema divisione interiore, rivolgesse a se stessa questi interrogativi¹⁶⁰.

¹⁵⁶ «Oreste use, à son insu, d'une arme d'autant plus efficace qu'il est inconscient de sa portée, qu'il ne découvre qu'avec la réaction hyperbolique d'Hermione. Le récit ne se borne donc pas à rendre compte, il transfère : la violence sanglante interdite est remplacée par une violence verbale paroxystique» (Lecerle 2008: 158).

¹⁵⁷ È stato sottolineato come l'invettiva sia una delle forme di espressione del furore che anima i personaggi raciniani e fa loro dimenticare se stessi e i limiti del *decorum* (Ranger 1991: 71).

¹⁵⁸ La scena ricorda episodi analoghi di altre tragedie, in particolare il *Pertharite* (Soare 1988) e il *Cid* di Corneille (Forestier 1998). Tuttavia, Ermione si discosta dalle eroine tipiche di Corneille perché alla notizia della morte di Pirro non gode neanche per un attimo del buon esito del suo piano e della gloria di essere stata vendicata (Forestier 1998: 61).

¹⁵⁹ La scena del “*Qui te l'a dit*” e il ripensamento di un'eroina rispetto a una richiesta di vendetta ormai eseguita si riscontrano anche in altre tragedie contemporanee a Racine (Knight, Barnwell 1977: 11, n. 9).

¹⁶⁰ Brereton ritiene che, a un critico che voglia indagare Racine come «profound psychologist» piuttosto che drammaturgo, «Hermione's hysterical question may appear too violent to ring true. Such a critic may even go on to argue that Hermione is not real-

À toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monstre comme toi (vv. 1555–1564).

L'intera scena è tra le più significative di tutta l'opera, se non «the emotional climax of the play» (Weinberg 1963: 104): tuttavia, essa assunse questa struttura soltanto nella seconda versione del dramma, andata in stampa nel 1673. Nella prima versione dell'*Andromaque*, infatti, la scena III dell'atto quinto non prevedeva l'ingresso del solo Oreste, ma anche quello dei suoi soldati e di Andromaca e Cefisa, ormai prigioniere dell'eroe greco. In modo simile ai già citati vv. 1493–1494, Oreste annunciava sinteticamente il delitto compiuto e l'adempimento della sua promessa, ma Ermione interveniva stavolta esclamando: «Ô Dieux ! C'est Andromaque ?» (v. 1505 ed. Forestier 1999) ed era poi proprio Andromaca a prendere la parola:

Oui, c'est cette Princesse	1505
Deux fois Veuve, et deux fois l'Esclave de la Grèce ;	
Mais qui jusque dans Sparte ira vous braver tous,	
Puisqu'elle voit son Fils à couvert de vos coups.	
Du crime de Pyrrhus complice manifeste,	
J'attends son châtement. [...]	1510
Vous avez trouvé seule une sanglante voie	
De suspendre en mon cœur le souvenir de Troie.	
Plus barbare aujourd'hui qu'Achille & que son Fils,	
Vous me faites pleurer mes plus grands Ennemis ;	1520
Et ce que n'avaient pu promesse, ni menasse,	
Pyrrhus de mon Hector semble avoir pris la place.	
[...]	
Pour dernière rigueur, ton amitié cruelle,	1525
Pyrrhus, à mon Epoux me rendait infidèle.	
Je t'en allais punir. [...] (vv. 1505–1527 ed. Forestier 1999)	

Nel primo finale dell'*Andromaque*, quindi, Andromaca, divenuta ormai regina, rivelava una sorprendente affezione per Pirro e un tradimento della memoria di Ettore — così strenuamente difesa fino a quel momento. Solo dopo il suo intervento Ermione replicava all'annuncio di Oreste esclamando: « Quoi ?

Pyrrhus est donc mort ! » (v. 1531 ed. Forestier 1999)¹⁶¹. Oreste riprendeva quindi la parola raccontando dettagliatamente — come nella seconda versione della scena — la morte di Pirro. La conseguente reazione di Ermione era altrettanto analoga alle battute già analizzate; tuttavia, ella si rivolgeva infine anche ad Andromaca, dichiarandola libera e invitandola curiosamente a una singolare “sfida per la vendetta”:

Allons, Madame, allons. C'est moi qui vous délivre.
 Pyrrhus ainsi l'ordonne, et vous pouvez me suivre.
 De nos derniers devoirs allons nous dégager.
 Montrons qui de nous deux sçaura mieux le venger (vv. 1605–1609
 ed. Forestier 1999).

Nel 1667, dunque, il finale dell'opera si svolgeva in modo abbastanza spiazzante e diverso dalle successive edizioni: Andromaca sembrava improvvisamente dimentica del suo passato e dispiaciuta per la perdita di Pirro, Ermione stranamente benevola nei suoi confronti e, prima del suicidio, impegnata a instaurare una sorta di gara su chi delle due potesse vendicare in modo più efficace la morte dell'amato. Nella seconda versione dell'*Andromaque*, andata in stampa nel 1673, l'unica modifica attuata da Racine fu proprio la soppressione della presenza di Andromaca nel finale¹⁶². La lunga tirata della neo-regina e la conseguente liberazione a lei concessa da Ermione vennero sostituite da un breve intervento di Pilade volto a informare Oreste — e il pubblico — del comportamento della “nuova” Andromaca:

Andromaque elle-même, à Pyrrhus si rebelle,
 Lui rend tous les devoirs d'une veuve fidèle,
 Commande qu'on le venge, et peut-être sur nous
 Veut venger Troie encore et son premier époux (vv. 1589–1592 ed.
 Viala 2013).

¹⁶¹ Knight e Barnwell (1977: 29) hanno definito la strana attesa di Ermione prima della sua esclamazione una vera e propria «maladresse» di Racine.

¹⁶² Questa scelta rispecchia, *inter alia*, una maggiore fedeltà di Racine al modello euripideo, dove Andromaca esce di scena dopo il salvataggio di Peleo (per quanto non ci sia accordo in proposito tra la critica: cfr. *e.g.* Allan 2000: 46).

I critici si sono interrogati sulle ragioni alla base dei due diversi finali e il significato della presenza o dell'assenza di Andromaca: sicuramente, la concisa comunicazione di Pilade si può comprendere meglio in virtù della prima versione del dramma. Tuttavia, essa pone anche la questione sotto una luce diversa e, in un certo modo, più ambigua: mentre nella versione del 1667 è abbastanza chiaro un cambiamento dei sentimenti — o, quantomeno, di atteggiamento — di Andromaca nei confronti di Pirro¹⁶³, la seconda versione lascia il pubblico con una serie di interrogativi (Andromaca sta solo compiendo un dovere che il nuovo ruolo le impone, o vuole realmente vendicare Pirro? O vuole vendicare Troia?). D'altra parte, la prima versione del finale non è meno problematica: come si spiega la “nuova” Andromaca, con la sua dimenticanza del ricordo di Troia e il rimpiazzo di Ettore con Pirro¹⁶⁴?

Come modello del comportamento di Andromaca nel primo finale è stato citato il caso della regina Thomiris ne *La Mort de Cyrus* di Quinault (Knight, Barnwell 1977: 31–32; Forestier 1999: 1368)¹⁶⁵, ove la protagonista si trova altresì “costretta” a

¹⁶³ *Contra* Forestier (1999: 1367), per cui nel discorso di Andromaca della versione del 1667 non ci sarebbe un capovolgimento dei sentimenti dell'eroina, bensì un'affermazione di un'obbligata fedeltà a Pirro, di cui ella è ormai — suo malgrado — la sposa. Tuttavia, questa “coerenza interna” di Andromaca sembra più plausibile in riferimento alla descrizione fornita da Pilade nel secondo finale che alle dichiarazioni della regina nel primo. Secondo Alonge (2017: 196–197), invece, i sentimenti finali di Andromaca per Pirro sarebbero un elemento coerente con il modello dell'Andromaca euripidea, vedova ma anche concubina e madre: nondimeno, per quanto ella si dimostri intenzionata a salvare il proprio figlio, non sembra affatto essersi dimenticata di Ettore (cfr. *e.g.* Eur. *Andr.* 523–525), e ritenere che possa arrivare a provare un'affezione reale per Pirro sembra un salto interpretativo troppo grande e scarsamente supportato dal dramma greco.

¹⁶⁴ L'affetto di Andromaca per Pirro comparirà nella maggior parte dei libretti d'opera composti nel corso del XVIII secolo a partire dal modello dell'*Andromaque*, in cui si prevede un matrimonio felice tra Andromaca e Pirro: cfr. *infra* Cap. 9.1. Nondimeno, questa decisione dei librettisti sembra essere stata dettata da un ossequio alle convenzioni del melodramma — in particolare, alla necessità del lieto fine —, e non da una conoscenza della prima versione del finale di Racine. In proposito, è notevole che le prime traduzioni in italiano della tragedia francese che circolavano all'inizio del XVIII secolo presentino il finale dell'ultima revisione del dramma.

¹⁶⁵ Barnwell ha utilizzato questo esempio come aiuto a dimostrare che la fedeltà e le lacrime versate da Andromaca per Pirro sarebbero un “retaggio barocco” (Barnwell 1988: 67); similmente, prima di lui Butler aveva già affermato che il cambiamento fina-

vendicare la morte di un marito non sposato per amore e mai amato. Nondimeno, è difficile pensare che Racine avesse in mente questo testo nell'ideazione della sua *Andromaca*: nonostante sia vero che Thomiris spieghi chiaramente che, per quanto odiato, deve vendicare il suo sposo, ella afferma altresì esplicitamente che non ha alcuna inclinazione o interesse nei suoi confronti, ma agisce solo per il suo dovere e per la sua gloria¹⁶⁶. Al contrario, si è visto come *Andromaca* non mostri alcun disprezzo per Pirro, ma anzi un'affezione nei suoi confronti. È possibile che Racine abbia riconsiderato proprio questa possibile deduzione dei lettori circa i sentimenti di *Andromaca* nel decidere di cambiare il finale nella seconda versione del dramma redatta nel 1673, ponendo più l'accento, tramite il breve messaggio di Pilade, sull'azione vendicativa portata avanti da *Andromaca* come adempimento dei suoi nuovi doveri coniugali e attuato desiderio di rivalsa del popolo troiano su quello greco. Secondo alcuni studiosi, infatti, la modifica del finale servirebbe proprio a mostrare che *Andromaca* agisce soltanto per obbedienza al suo dovere e — soprattutto — per la difesa di Astianatte e della stirpe troiana¹⁶⁷. Forse, è proprio

le di *Andromaca* nella versione del 1667 costituirebbe una sorta di forzata obbedienza di Racine alle convenzioni teatrali del teatro barocco, per cui il pubblico in fondo si aspettava questo finale (Butler 1959: 146). Tuttavia, la posizione di questi critici sembra errata, poiché Racine non presenta nei suoi testi alcuna influenza dell'estetica barocca, ma anzi vi si oppone, essendo uno dei più importanti esponenti del classicismo (e.g. Forrestier 1993).

¹⁶⁶ «Pour venger un mari, commence ici de croire / Qu'il suffit, sans l'aimer, que l'on aime la gloire : / C'est mon époux hai qu'on a percé de coups ; / Mais, tout hai qu'il est, c'est toujours mon époux. [...] Nulle inclination pour lui ne m'intéresse, / Mais mon devoir fera ce qu'eût fait la tendresse. / J'agirai seulement pour ma gloire aujourd'hui. / Et je ferai pour moi ce que j'eus [sic] fait pour lui» (V/2, cit. in Knight e Barnwell 1977: 32).

¹⁶⁷ «The changed situation provides logic enough for *Andromaque's* transformation: just as she relied on binding Pyrrhus to a marital obligation to protect her son after her death, so too by the same reasoning, since the death of Pyrrhus frees her from dying herself, has the obligation to avenge his death. Moreover she owes it to her son and Hector to assume power as queen, for it is that same power which she had calculated would protect Astyanax even after her death» (Sayer 2006: 119). Analogamente, Natan ritiene che accettare il titolo di *veuve fidèle* di Pirro sia l'unico modo che *Andromaca* ha per potersi vendicare dei Greci: la situazione tragica vissuta dall'eroina consisterebbe precisamente nell'accettazione di questo titolo — da lei in realtà non desiderato — per l'affermazione e la difesa di Astianatte e del popolo troiano. Peraltro, la scomparsa del-

quest'ultima (nuova) specificazione (v. 1592) che contribuisce a differenziare maggiormente l'Andromaca del secondo finale da quella del primo, dando adito all'ipotesi per cui Racine abbia voluto uniformare maggiormente il comportamento dell'eroina all'indole e ai comportamenti da lei mostrati nel resto del dramma (Forestier 1999: 1343). Peraltro, è bene non dimenticare che — secondo la tradizione citata da Racine nella prefazione della tragedia — la sopravvivenza di Astianatte equivaleva alla *condicio sine qua non* per l'esistenza della dinastia reale di Francia. In connessione al contesto storico in cui Racine compose la sua opera, sembra importante considerare anche che il tragediografo non avrebbe potuto far passare sotto silenzio e lasciare impunito l'assassinio di un re legittimo.

Infine, la decisione di Racine può essere stata dovuta anche a motivi più generali circa la struttura complessiva della scena: la soppressione della tirata di Andromaca giova indubbiamente alla sua efficacia, senza frapporre nulla fra la comunicazione di Oreste dell'avvenuto delitto e il terribile conseguente ultimo dialogo tra lui ed Ermione. Nella versione del 1673 la drammatica "resa dei conti" tra Ermione e Oreste campeggia sulla scena, e il lettore è ambigualmente lasciato a interrogarsi sulla sottile linea di demarcazione tra l'accennata trasformazione di Andromaca in regina vendicativa o "semplice" sposa che adempie i propri doveri coniugali¹⁶⁸. Paradossalmente, proprio come il racconto del messaggero prelude in Euripide alla risoluzione della vicenda con l'apparizione *ex machina* di Teti, il racconto di Oreste conduce alla *katastrophé* finale, ovvero al suicidio di Ermione e alla sua stessa follia. I due personaggi raciniani confermano le loro principali caratteristiche apparse nel

la presenza in scena di Andromaca nel secondo finale sarebbe il simbolo di una sorta di suicidio morale dell'eroina, in sostituzione dell'ipotizzato suicidio fisico (Natan 2013: 252–253).

¹⁶⁸ La decisione di Racine di lasciare più spazio a Ermione e sopprimere l'intervento di Andromaque fu dettata, secondo Forestier, anche da una causa contingente: M.lle Du Parc, la bravissima interprete di Andromaca nel 1667, morì nel 1668. Al contrario, il ruolo di Ermione, inizialmente affidato a M.lle Des Eillets, per la seconda versione della tragedia fu assunto dalla celebre "primadonna" M.lle Champmeslé (Forestier 1999: 1342).

corso del dramma: Oreste quelle di devoto amante, Ermione quelle di amante ferita e vendicativa, sfruttatrice dell'amore di Oreste, e al tempo stesso vittima del suo stesso odio e dolore. Entrambi vivono un conflitto interiore: nel momento in cui stabiliscono di uccidere Pirro, Oreste sa che la richiesta di Ermione è sbagliata, eppure non riesce a non soddisfarla, vinto dall'amore per lei. Ermione invece è divisa tra amore e odio: si lascia trascinare dall'istinto vendicativo per poi pentirsene. In proposito, come già notato per il suo monologo in apertura del quinto atto, si osservi che il suo ravvedimento è simile a quello dell'eroina euripidea, e contemporaneamente molto più traumatico: è vero che anche l'Ermione euripidea minaccia di uccidersi, ma il pubblico — nel caso in cui abbia creduto ai suoi propositi — è subito messo di fronte a un cambiamento (l'entrata in scena di Oreste) che annulla l'eventualità — e la necessità stessa — del suicidio. Inoltre, nella tragedia greca Ermione teme soprattutto per ciò che *potrebbe* accaderle; in Racine, invece, ella deve fare i conti con un dramma che, a causa sua, si è già irrimediabilmente consumato. Il suo suicidio è l'ultimo eclatante segno di quella natura estrema che si è detta caratterizzare questo personaggio¹⁶⁹, nonché — probabilmente — la più grande novità rispetto al mito tradizionale ideata dal tragediografo francese.

L'Ermione raciniana è profondamente innamorata di Pirro, e in questo aspetto è simile all'eroina ovidiana e ad altre eroine del teatro francese contemporaneo. La sua gelosia sembra coincidere con la definizione di “sexual jealousy” analizzata nel capitolo sull'*Andromaca* di Euripide: «I have an exclusive sexual/romantic attachment to someone, and do not want to lose him/her to a rival» (Sanders 2014: 31). Si è visto come in questo suo attaccamento romantico Ermione oscilla tra amore e odio: nonostante il tradimento di Pirro, non può fare a meno di amarlo, e insieme desiderare di vendicarsi per l'oltraggio subito.

¹⁶⁹ Il suicidio finale di Ermione «reca evidente il segno delle catastrofi senecane, particolarmente di quella relativa alla morte di Deianira nell'*Hercules Oetaeus*» (Paratore 1966: 947).

Da un lato, quindi, Ermione è un personaggio infelice e capace di suscitare simpatia: nella scena in cui Pirro si reca da lei per comunicarle la sua decisione di rompere il fidanzamento, il lettore non può che schierarsi dalla parte di Ermione e biasimare l'eroe greco. Dall'altro lato, Ermione si dimostra anche capace di grande crudeltà e opportunismo nella modalità con cui tratta Oreste: la scena più emblematica in proposito è forse quella in cui l'eroina rinnega il proprio ordine di uccidere Pirro e insulta l'attonito cugino per quanto ha compiuto.

L'Ermione raciniana è un'eroina appassionata ed estrema, la cui personalità si sviluppa in parallelo con lo svolgersi dell'azione, fino al suo terribile — e innovativo — suicidio finale. La gelosia e l'amore che sin dall'inizio dell'opera hanno contraddistinto l'eroina giungono al loro apice e la conducono alla morte: Racine è il primo autore che non prevede per Ermione un lieto fine tra le braccia di Oreste¹⁷⁰.

Nel progressivo allontanarsi dal mito greco si è visto in precedenza come si siano stratificate varie aggiunte e innovazioni nella caratterizzazione di Ermione: Racine eredita e recupera la tradizione a lui precedente¹⁷¹, dando vita a una figura nuova e profondamente tragica: si avrà modo di vedere nelle prossime pagine come lo stravolgimento del mito da lui posto in atto segnerà notevolmente le successive riscritture e re-invenzioni di Ermione.

¹⁷⁰ Peraltro, come si è già avuto modo di notare, il suicidio di Ermione porta anche alla follia di Oreste, che occupa l'ultima scena del dramma e lo conclude.

¹⁷¹ Si sarebbe tentati di includere tra le fonti del tragediografo anche Percheron e Heudon, ma si è già notato come questa relazione sia altamente improbabile.

L'*Ermione* di Rossini

«Chi non conosce *Ermione* [...] non può avere una immagine completa di Rossini»¹

9.1. *Andromaca* nell'opera lirica italiana

In epoca moderna le vicende mitiche con protagonisti Andromaca, Ermione, Neottolemo e Oreste non sono riscritte soltanto nel teatro francese, ma divengono oggetto di numerose trattazioni all'interno dell'opera lirica italiana. Molti libretti prendono come modello di riferimento proprio l'*Andromaque* di Racine, altri se ne discostano. La prima versione in musica del nostro mito — *Gli amori infruttuosi di Pirro* — è in realtà del 1661 e precede quindi di poco il dramma di Racine: su libretto di Aurelio Aureli e musica di Antonio Sartorio, l'opera prende soltanto spunto dall'*Andromaca* di Euripide, ma se ne discosta grandemente nello svolgimento dell'azione². Nel rispetto dell'«estetica seicentesca del “bello scompiglio”» (Tosti-Croce 2004: XXXV), infatti, la vicenda è costruita con un susseguirsi di equivoci, travestimenti e scambi di identità che hanno poco a che fare con il mito greco “originario”. Aureli crea un libretto adatto al gusto del suo tempo, prediligendo la varietà visiva e sonora a discapito di una coerenza drammatica degli episodi (Tosti-Croce 2004: XXXV). Nondimeno, sul finire del Seicento

¹ Gallarati 2008.

² Il dramma, in tre atti, fu rappresentato presso il Teatro dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia. Il libretto fu poi musicato anche da Giovanni Antonio Giannettini e rappresentato nel 1686, con il titolo di *Ermione racquistata*, nell'Herzöglisches Theater di Wolfenbüttel (Tosti-Croce 2004: XXXV, n. 67). Per il contenuto del libretto e lo svolgimento della trama cfr. Tosti-Croce 2004: XXXV, n. 67; Ograjenšek 2010: 116–118.

e l'inizio del Settecento questo tipo di estetica entra in crisi e il teatro d'opera viene progressivamente riformato (e.g. Strohm 2001: 432–434): *inter alia*, i librettisti si ispirano per i loro soggetti alla coeva letteratura teatrale francese. Inizialmente i testi dei tragediografi francesi vengono tradotti e spesso sottoposti a tagli (e.g. da cinque a tre atti) e modifiche³: tra le convenzioni più diffuse, basti citare quella per cui i finali tragici vengono sostituiti con un lieto fine (Tosti–Croce 2004: XXVI; Ograjenšek 2010: 120).

Nel 1701 compaiono per la prima volta due libretti basati sull'*Andromaque* di Racine: l'*Astianatte* di Salvi e l'*Andromaca* di d'Averara⁴. Entrambe le opere dipendono dal dramma raciniano, ma risultano molto diverse tra loro. Il libretto di Salvi fu un vero successo e consacrò questo soggetto tragico come il più popolare del secolo (Ograjenšek 2010: 113)⁵: nel corso del Settecento se ne contano più di quaranta versioni, molte delle quali con il titolo di *Andromaca* (Tosti–Croce 2004: XXXIV)⁶. Le ragioni della popolarità del soggetto possono forse essere rintracciate nel fatto che esso era caratterizzato da elementi e tratti “appetibili” per un'opera, sia da un punto di vista della trama che delle dinamiche e dei sentimenti coinvolti (es. vicende di amori infelici/felici)⁷. Il libretto di Salvi si attiene

³ Nei primi decenni del Settecento, invece, vengono prodotte versioni man mano più fedeli agli originali: per una breve introduzione al problema si veda Tosti–Croce 2004: XXVI–XXXIII, dove vengono riepilogate anche le prime traduzioni dell'*Andromaque* di Racine.

⁴ Per un'analisi dettagliata di queste opere e un confronto sinottico con l'*Andromaque* di Racine si vedano Ograjenšek 2010: 119–131; Tosti–Croce 2004: XXXIII–LIV, con ulteriore bibliografia.

⁵ Nel XVIII secolo gli altri soggetti più popolari tratti dalla tragedia greca si rifecero all'*Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, e *Alceste* (Ograjenšek 2010: 113). Un altro filone operistico di successo prese invece spunto dal teatro tragico francese coevo, in particolare da autori quali Pierre Corneille, Jean Pradon, Thomas Corneille (Ograjenšek 2010: 119).

⁶ Per un elenco delle varie versioni si rinvia a Sartori 1990: 197–201; Ograjenšek 2010: 114–115. L'*Andromaque* di Racine ispirò anche delle opere coreutiche, per la cui presentazione si veda Tosti–Croce 2004: LXXXVIII–XCVIII.

⁷ Secondo Ograjenšek, i fattori principali del successo dell'opera furono due: «the general sentiments of the period, which began to encourage the expression of human feeling»; «the suitability of Racine's tragedy to lend itself as a subject for operatic form» (Ograjenšek 2010: 113).

fedelmente al modello raciniano, pur essendo al tempo stesso emblematico dei cambiamenti in cui incorse inevitabilmente l'*Andromaque* trasposta in libretto d'opera: in estrema sintesi, una riduzione del numero di atti e del numero complessivo di personaggi, l'aggiunta del personaggio muto di Astianatte, l'inserzione di una quantità maggiore di cambiamenti di scena e del lieto fine. Le modifiche rispondevano a un criterio di "appetibilità" del dramma agli occhi del pubblico dell'opera, nel rispetto delle convenzioni allora vigenti: se il drammaturgo francese si soffermava sui dialoghi e le introspezioni psicologiche, Salvi privilegia l'azione e l'aspetto visivo degli episodi presentati⁸. I sentimenti dei personaggi vengono in un certo modo teatralizzati (Tosti-Croce 2004: XXXIX): Andromaca non decide in silenzio di sposare Pirro e poi suicidarsi, ma arriva a questa risoluzione confrontandosi con l'urna funeraria di Ettore⁹. Salvi modifica inoltre la natura dei sentimenti della protagonista, che scopre repentinamente in sé un affetto per Pirro, abbandonando la memoria di Ettore¹⁰. Probabilmente influenzato dalle convenzioni del *dramma per musica* e in particolare dalla necessità del lieto fine, Salvi fa quindi sciogliere come neve al sole una delle peculiarità di Andromaca sin dai testi omerici: la sua ferma fedeltà coniugale. In unione a questo capovolgimento, Salvi tratteggia un'Ermione molto diversa dal modello raciniano: innamorata di Oreste, ella desidera essere vendicata solo perché Pirro ha ferito il suo orgoglio. La gelosia, tratto distintivo in lei a partire dall'*Andromaca* euripidea, è del tutto scomparsa: nessun dissidio tra amore e odio la caratterizza,

⁸ La scelta stessa di introdurre il personaggio muto di Astianatte e intitolargli l'opera è segno dell'obbligo di «visibilità» che governava il teatro d'opera (Grondona 1996: 296).

⁹ Nell'*Ermione* Rossini/Tottola trasferiranno il dubbio decisionale da Andromaca a Ermione, tramutandolo anche da esterno a interno: «dalla massima tangibilità visiva (dinanzi al cenere muto dell'urna di Ettore o al silenzioso Astianatte), ai problemi del tutto interiori della principessa spartana amante infelice» (Grondona 1996: 328). Cfr. *infra* pp. 296 ss.

¹⁰ Cfr. Salvi 1701: 52: «sento dell'odio mio / L'antico ardor da nuova fiamma estinto. Perdona Alma d'Ettor; se questo è amore, / Io sono amante, il tuo nemico ha vinto, / Non ti sdegnar con me, / Ombra dell'Idol mio, / S'io sono infida».

mentre le sue peculiarità appaiono essere l'orgoglio¹¹ e un ossequio alla legge e alle convenzioni sociali¹², per le quali è disposta a sposare un uomo che non ama (Pirro) e a rinunciare a Oreste¹³. Per quanto Ermione chieda a Oreste di vendicare l'oltraggio subito, Salvi non pone l'accento su questa sua volontà, ma sul suo amore per Oreste, che l'eroina — mostrando un inedito lato generoso e pronto al sacrificio — cerca di salvare alla fine del dramma assumendosi di fronte a Pirro la colpa del tentato omicidio nei suoi confronti¹⁴.

Un'Ermione più vicina al modello di Racine è invece quella che si riscontra nell'altra versione dell'*Andromaque* messa in scena nel 1701: d'Averara mantiene i tratti caratteristici dell'Ermione raciniana innamorata di Pirro e ripropone fedelmente, traducendole quasi alla lettera, le scene che la vedono protagonista. I dialoghi tra Ermione con Oreste in I/8 e II/11, lo scontro tra Ermione e Pirro in II/12, il monologo di Ermione in III/1 e il racconto dell'omicidio di Pirro che le fa Oreste in III/2 sono infatti chiari rifacimenti dell'originale francese. Tuttavia, è altresì vero che il dramma di d'Averara è ancora fortemente legato all'estetica barocca: pieno di personaggi ed elementi comico-farseschi, esso è privo dell'ordinato equilibrio che caratterizza l'opera di Salvi¹⁵ (Tosti-Croce 2004: LIV). A conferma del fatto che il lavoro di d'Averara non è governato da una grande coerenza interna, si può considerare la modalità semplicistica e sostanzialmente inspiegata con cui alla fine del dramma Ermione si piega docilmente al corso degli eventi

¹¹ Cfr. Salvi 1701: 18: «Amo la gloria mia, Pirro non curo»; 26: «Basta che sia / Trionfante in amore / Anche ad onta del cuor la gloria mia».

¹² Nonché per obbedienza all'autorità paterna: Salvi mantiene il forte legame tradizionale esistente tra Ermione e Menelao.

¹³ Cfr. Salvi 1701: 15: «Arsi per lui [sc. Oreste], penai, / E poscia ad altro oggetto / Per comando Paterno io consacrai / Vittima d'obbedienza un tanto affetto».

¹⁴ All'interno del secondo atto (II/4-5), invece, Salvi presenta fedelmente, quasi traducendolo, il dialogo tra Andromaca ed Ermione che si svolge in Racine (III/4).

¹⁵ È possibile che sia proprio questa differenza sostanziale tra i due testi a spiegare il successo di Salvi e la mancata ripresa del libretto di d'Averara (Tosti-Croce 2004: LIV).

accettando non solo le nozze di Pirro e Andromaca¹⁶, ma di sposare lei stessa Oreste (atto III/12). Questa mancanza di coerenza ed equilibrio del dramma di d'Averara e il suo forte indebitamento con l'estetica barocca furono probabilmente le cause del suo mancato successo, specie se paragonato alla diffusione del libretto di Salvi.

Parallelamente a quella nata dal libretto di Salvi, un'altra tradizione librettistica sull'*Andromaca* diffusa nel Settecento nacque poi dall'*Andromaca* di Apostolo Zeno¹⁷, rappresentata a Vienna nel 1724 su musica di Antonio Caldara (Tosti-Croce 2004: LXIX). Il dramma è ambientato a Troia e si ispira dichiaratamente all'*Andromaca* di Euripide, all'*Andromaque* di Racine, e alle *Troiane* di Euripide e di Seneca. In Zeno i personaggi raciniani sono quindi affiancati anche da altri personaggi provenienti da altri miti (es. Ulisse, Telemaco). Per quanto riguarda Ermione, anche in questo dramma ella è innamorata di Oreste, ma vuole comunque vendicarsi di Andromaca e Pirro per il suo orgoglio ferito. Il conflitto tra amore e odio che la divide nel dramma di Racine viene mutato in un conflitto tra il necessario rispetto del *nomos* (che la porta a sposare Pirro) e i suoi reali sentimenti e desideri (i.e. sposare Oreste)¹⁸. Sarà la legge a vincere al termine del dramma, nel momento in cui Ermione acconsentirà a sposare Pirro. Il finale dell'opera mostra così la dimensione politico-celebrativa della legge e del ruolo del sovrano illuminato (di cui Pirro è prototipo) che lo pervade (Tosti-Croce 2004: LXXIV). Peraltro, l'Ermione di Zeno trae spunto, differenziandosene, anche da quella euripidea: in I/5 l'autore ricostruisce la scena euripidea di confronto tra Andromaca ed Ermione in cui Andromaca si trova presso un'ara e se

¹⁶ In III/9 Pirro si inginocchia di fronte a Ermione per chiederle perdono e invitarla a concedersi a Oreste, ricordandole — con raciniana se non ovidiana memoria — che la loro unione fu senza amore e voluta dai loro genitori e chiedendole alla fine del suo intervento: «Che cosa rispondete?». Ermione, in maniera stavolta del tutto “anti-raciniana”, si limita a replicare un semplice «Nulla» e ad uscire di scena, per poi ricomparire nell'ultima scena solo per esplicitare le future nozze con Oreste.

¹⁷ Per un'esposizione della trama e una breve ma efficace analisi dell'opera si rinvia alla trattazione di Tosti-Croce 2004: LXIX-LXXX.

¹⁸ Cfr. Tosti-Croce 2004: LXXIV.

ne aggrappa per difendersi, invocando la giustizia divina contro Ermione. Tuttavia, diversamente dall'Ermione euripidea, l'Ermione di Zeno teme questa minaccia ed è pronta a tirarsi indietro, tanto che è un altro greco (Eumeo) a intervenire assicurando ad Andromaca che la trarrà via a forza dall'altare.

Nei successivi libretti¹⁹ ispiratisi agli archetipi di Salvi e Zeno, Ermione avrà sempre un ruolo marginale e sarà innamorata di Oreste. Al contrario, tra le numerose versioni settecentesche dell'*Andromaca*, l'unico altro librettista che — analogamente a d'Averara — presenterà Ermione con i tratti “raciniani originali” sarà l'anonimo autore dell'*Andromaca* andata in scena a Reggio Emilia nel 1726²⁰. Si può quindi già intuire come la decisione di Rossini/Tottola di fare di Ermione l'eroina eponima dell'opera sarà già di per sé una sorta di manifesto programmatico del ritorno a Racine.

9.2. L'*Ermione* di Rossini/Tottola²¹

Nel 1815 Gioachino Rossini²² si reca a Napoli su invito di Domenico Barbaja, impresario dei teatri d'opera della città²³. Il

¹⁹ Per una loro panoramica si vedano Grondona 1996: 300–336; Tosti–Croce 2004: LV–LXIX.

²⁰ Per un'analisi dettagliata dell'opera si rinvia a Grondona 1996: 302–318; Tosti–Croce 2004: LXIII–LXIX. Entrambi i critici escludono la possibilità che Tottola fosse a conoscenza del libretto di Reggio.

²¹ La collaborazione tra Rossini e i suoi librettisti — Tottola incluso — è accertata ma di difficile definizione (Tortora 1996: 34). In mancanza di documenti, infatti, risulta arduo stabilire sia in che misura Rossini abbia influito sulle scelte di Tottola nella redazione del libretto di *Ermione*, sia, viceversa, come egli si sia “adeguato” alle risoluzioni di Tottola, sia, infine, quali siano state le decisioni prese di comune accordo tra i due. Nel corso del capitolo si menzionerà quindi “Rossini” in riferimento a delle scelte prettamente musicali, “Tottola” per scelte più legate alla versificazione, “Rossini/Tottola” per le scelte drammaturgiche, pur sapendo che la responsabilità di queste ultime potrebbe essere in realtà prevalentemente o interamente di Rossini o, viceversa, di Tottola.

²² Per un'introduzione alla sterminata bibliografia rossiniana si rinvia a Gallo 2010 e alla voce “Rossini, Gioachino” a cura di Philipp Gossett nel *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, consultabile online.

²³ Per il contesto storico della Napoli di inizio XIX secolo e il periodo lì vissuto da Rossini si rinvia e.g. a Ragni 1991; Osborne 2007: 31–58.

compositore si fermerà nella città fino al 1822, dopo un periodo di lavoro e proficuità straordinari, nel quale vedono la luce diciotto opere²⁴. A Napoli Rossini esplora a fondo il genere dell'opera seria²⁵, compone per il Teatro San Carlo e ha a sua disposizione uno straordinario cast di cantanti²⁶ del calibro di Isabella Colbran²⁷, Giovanni David, Andrea Nozzari, e Rosmunda Pisaroni.

Il 27 marzo 1819 viene rappresentata la prima di *Ermine*, su libretto di Andrea Leone Tottola²⁸: tuttavia, dopo soltanto sei repliche, l'opera scompare dalle scene. Se anche i giornali dell'epoca sembrano aver ignorato se non stroncato l'opera, sappiamo invece che, pochi giorni dopo la prima di *Ermine*, vengono pubblicate dalla Litografia Patrelli di Napoli le riduzioni per canto e pianoforte di due numeri dell'opera: la Cavatina «Che sorda al mesto pianto» di Oreste²⁹, e il Duetto tra Ermine e Oreste nel Finale Primo (Brauner, Gossett 1995: XXXI). Nonostante questo segno di apprezzamento, *Ermine* — caso unico in tutta la produzione del pesarese — cade nel dimenticatoio e riappare soltanto nel 1987³⁰ a Pesaro, nell'ambito del Rossini Opera Festival. L'allestimento del ROF mostrò a tutti l'alto spessore e la bellezza di quest'opera negletta³¹,

²⁴ Non tutte composte per il teatro d'opera napoletano.

²⁵ Le opere serie napoletane sono nove: *Elisabetta*, *Regina d'Inghilterra*; *Otello*; *Armida*; *Mosè in Egitto*; *Ricciardo e Zoraide*; *Ermine*; *La donna del lago*; *Maometto II*; *Zelmira*.

²⁶ Per un compositore essere assunto per una determinata stagione da un teatro e comporre per una specifica compagnia di cantanti erano la regola: per questo e vari altri “ingranaggi” dell'opera italiana di inizio Ottocento si rinvia a Gossett 2009a: 59–94.

²⁷ Rossini e la Colbran si sposarono nel 1822, ma il matrimonio non fu felice e i due si separarono meno di dieci anni dopo.

²⁸ Tottola fu l'unico librettista che collaborò con Rossini per ben sei opere: *La gazetta* (1816), *Mosè in Egitto* (1818), *Ermine*, *La donna del lago*, *Eduardo e Cristina* (1819), *Zelmira* (1822). Per la biografia (e la “riabilitazione”) di questo autore troppo bistrattato dalla critica si vedano Quattrocchi 1991; Tosti–Croce 2004: XCVIII–CVII.

²⁹ Rossini stesso inserì questa cavatina in altre due opere, *La donna del lago* e *Martilde di Shabran*, e il brano divenne una delle più utilizzate arie di baule dei tenori dell'epoca (Brauner, Gossett 1995: XXXIII).

³⁰ Ad eccezione dell'esecuzione dell'opera in forma di concerto presso la Chiesa dell'Annunziata di Siena nel 1977.

³¹ Sull'accoglienza di *Ermine* da parte della critica si veda Mauceri 1991. Le successive messe in scena di *Ermine* si svolsero a Roma nel 1991, Glyndebourne nel 1995

nonostante la pioggia di critiche che investì l'inadeguata *performance* del ruolo di Ermione da parte di M. Montserrat Caballé³².

In realtà, una prova del valore intrinseco di *Ermione* è rintracciabile già nel fatto che, a neanche un mese di distanza dalla prima napoletana dell'opera, Rossini ottenne un grande successo a Venezia con la prima di *Eduardo e Cristina*³³, sorta di *pastiche* di varie opere precedenti³⁴, tra cui — in larga misura — *Ermione*³⁵. Peraltro, il compositore riutilizzò anche in seguito varie parti di *Ermione* in opere di altrettanto successo³⁶, cosicché ci si è inevitabilmente chiesti quali siano le ragioni del *flop* napoletano. I contemporanei di Rossini lo accusarono di aver costruito un'opera troppo simile alle opere francesi, ovvero troppo ricca di recitativi e declamati (Brauner, Gossett 1995: XXX). L'utilizzo massiccio del recitativo e del declamato all'interno dell'opera sono indubbi³⁷ — come del resto riconobbe

e Santa Fe nel 2000 (Gossett 2009a: 32). Al ROF l'opera fu allestita nuovamente nel 2008: mentre in questo caso cantanti (Sonia Ganassi/Ermione, Marianna Pizzolotto/Andromaca, Gregory Kunde/Pirro, Antonino Siragusa/Oreste) e direttore d'orchestra (Roberto Abbado) ottennero il favore della critica, la regia (Daniele Abbado) e la scenografia (Graziano Gregori) furono considerate inadeguate (http://www.publicopera.info/opera200809/ermione_rof_recensioni.html, risorsa online consultata il 2 ottobre 2017).

³² Emblematico il giudizio di Gossett, secondo cui Montserrat Caballé «dalla fine degli anni ottanta era ormai la caricatura di se stessa [...] rimase sostanzialmente ferma per tutta la sera, limitandosi a due soli movimenti: stendere il braccio sinistro puntando minacciosamente un dito in quella direzione, e stendere il braccio destro puntando minacciosamente un dito in quell'altra» (Gossett 2009a: 31). La cantante alterò persino le note nel punto culminante della Gran Scena (cfr. *infra* p. 312, n. 133), dichiarando a Gossett stesso che «aveva trovato troppo difficile da cantare la frase così come Rossini l'aveva scritta» (Gossett 2009a: 32).

³³ L'opera andò in scena presso il Teatro San Benedetto di Venezia il 24 aprile 1815.

³⁴ L'utilizzo degli "autoimprestiti" era ampiamente diffuso e praticato tanto da Rossini quanto dagli altri compositori a lui coevi: per un'introduzione alla questione si rinvia a Gossett 2004: 80–84.

³⁵ Un'analisi dettagliata dei brani dell'*Ermione* confluiti nell'*Eduardo* è presente in Quattrocchi 1994.

³⁶ Su questi riutilizzi si rinvia *e.g.* a Carli Ballola 1972: 33; Brauner, Gossett 1995: XXXIII–XXXVII.

³⁷ Tuttavia, è stato sottolineato come anche in questo utilizzo si colgano i tratti di uno stile personale e originale di Rossini (Gossett 1991: 22).

anche lo stesso Rossini³⁸. Il compositore espresse inoltre alla madre la preoccupazione che il soggetto dell'*Ermione* fosse troppo tragico, ma nel momento in cui aveva ormai quasi completato la stesura della partitura³⁹. Nondimeno, è altresì noto che egli teneva molto all'opera e criticò i napoletani per non aver compreso il suo *Guillaume Tell* italiano⁴⁰.

Alla base dell'insuccesso di *Ermione* a Napoli c'è invece chi ha posto non questo avvicinamento di Rossini allo stile dell'opera seria francese, bensì l'eccessiva modernità e novità della concezione drammaturgica e musicale rispetto alle convenzioni allora vigenti (e.g. Cagli 1991: 36; Reinhardt 2010: 206; Tosti-Croce 2004: XII). In altri termini, il pubblico napoletano non avrebbe avuto gli strumenti per capire le novità introdotte da Rossini e Tottola. C'è infine chi nega questa ipotesi e ritiene avvolto nel mistero l'insuccesso di *Ermione*⁴¹.

Di certo, la caduta nell'oblio dell'opera non può essere ricondotta alla natura del suo soggetto, che si è visto essere così popolare durante il XVIII secolo⁴². Le novità "anti-

³⁸ Nel suo celebre dialogo con Hiller del 1855, circa l'insuccesso di *Ermione* Rossini avrebbe affermato che nell'opera «non c'era davvero nulla, era tutto recitativo e declamato» (citato in Brauner, Gossett 1995: XXXII).

³⁹ «Sto abbastanza avanzato colla mia *Ermione*. Temo che il soggetto sia troppo tragico, ma poco me ne importa ormai posso dire che è fatto il becco all'Oca» (Rossini 2004: 230).

⁴⁰ Nella biografia di Rossini dei fratelli Escudier si legge che «Rossini avait la conscience de son œuvre; il retira des mains de Barbaja la partition méconnue, en lui disant: — Vous la reverrez tôt ou tard, et peut être alors le public de Naples reconnaîtra son erreur». Inoltre, Rossini definì l'*Ermione* «mon petit Guillaume Tell italien, et il ne reverra le jour qu'après ma mort» (Escudier 1854: 122–123).

⁴¹ Carli Ballola 1972: 12; Schmid, White 1996: 10, per cui il pubblico napoletano nel 1819 era ormai più che abituato alle grandi innovazioni di Rossini.

⁴² *Contra* Tortora 1991: 40. Secondo la studiosa quella di *Ermione* sarebbe «una storia senza appigli per lo spettatore», troppo bloccata sulle vicende passionali dei quattro protagonisti, lontanissimi in quanto appartenenti alla saga troiana, «staccati nettamente da qualsivoglia contesto, sprovvisti di contorno, di paesaggio, di popolo» (Tortora 1991: 40). Per quanto l'attenzione di Racine — e di Tottola — sia sicuramente focalizzata sulle dinamiche della catena di amori non corrisposti, questa mancanza di contesto e contorno non è del tutto vera: basti pensare alla scena introduttiva ideata da Tottola con il coro di prigionieri troiani o al motivo dell'ambasceria di Oreste in Epiro. D'altronde, non si comprende perché, se questi motivi fossero stati la causa per cui *Ermione* fu considerata così distante, non avrebbero dovuto essere considerate tali anche altre opere serie napoletane di successo di Rossini quali *Otello* o *Armida*.

convenzionali” contenute nell’*Ermione* sono invece indubbe, a conferma della fase di grande sperimentazione e ricerca drammaturgica vissuta da Rossini in quegli anni: basti considerare l’inserzione del coro nella sinfonia d’apertura, la quasi totale assenza di numeri che interrompano lo svolgimento dell’azione e di pezzi d’insieme come terzetti o quartetti, nonché la generale tendenza a superare il pezzo chiuso tradizionale (Quattrocchi 1991: 55). Questo infatti lo schema dell’opera⁴³:

Numero	Tonalità
Sinfonia	fa min./magg.
<i>Atto I</i>	
N. 1 Introduzione, «Troja! qual fosti un dì» (Andromaca, Cefisa, Attalo, Fenicio, Coro)	fa min./magg.
N. 2 Coro, «Dall’Oriente l’astro del giorno» (Coro, Cleone)	do magg.
N. 3 Duetto, «Non proseguir! comprendo» (Ermione, Pirro, Coro)	la magg.
N. 4 Scena, «Reggia abborita!» e Cavatina Oreste, «Che sorda al mesto pianto» (Oreste, Pilade)	mi bem. magg.
N. 5 Marcia (orchestra)	re magg.
N. 6 Aria Pirro, «Balena in man del figlio» (Pirro, Ermione, Andromaca, Oreste, Pilade, Attalo, Fenicio, Coro)	si bem. magg.
N. 7 Finale Primo, «Amarti – Ah sì, mio ben!» (inizia come Duetto Ermione–Oreste; poi tutti e Coro)	do magg.
<i>Atto II</i>	
N. 8 Duetto, «Ombra del caro sposo» (Andromaca, Pirro)	do magg.
N. 9 Gran Scena Ermione, «Essa corre al trionfo» (Ermione, Cleone, Oreste, Fenicio, Coro)	(la magg.); mi magg.

⁴³ Tratto da Gossett 1991: 24.

- N. 10 Duetto, «A così trista immagine» la magg.
 (Pilade, Fenicio)
- N. 11 Scena, «Che feci? dove son?» e Duetto, do magg.
 «Vendicata! e di qual sangue...»
 (Ermione, Oreste)
 Finale Secondo fa magg.
 (Ermione, Oreste, Pilade, Coro)

L'opera ripropone nel suo svolgimento essenziale il contenuto della tragedia di Racine, mantendone *in primis* i personaggi principali, uniti dalla catena di amori non reciproci: Pirro è innamorato di Andromaca, sua prigioniera, Ermione di Pirro, ed Oreste di Ermione. Oreste, giunto come ambasciatore dei Greci, chiede a Pirro di consegnargli Astianatte. Il re sfrutta a suo favore la situazione, riuscendo a strappare ad Andromaca la promessa che sarà sua sposa. Ermione scatena quindi la sua furia vendicativa contro il re, chiedendo a Oreste di ucciderlo. Tuttavia, quando Oreste si presenta nuovamente a lei raccontandole dell'avvenuto delitto, la principessa lo respinge insultandolo e, arrabbiatissima, invoca la vendetta delle «Fiere Eumenidi» contro di lui, cadendo infine sulla scena priva di sensi. Come in Racine, invece, Oreste viene portato via da Pilade e dagli altri Greci in fuga.

La sinfonia iniziale è un *unicum* in tutta la produzione rossiniana (Carli Ballola 1972: 17): dopo una semplice ma incisiva scala discendente di fa minore⁴⁴, da dietro il sipario si inizia a sentire un coro maschile che si lamenta della caduta di Troia. L'effetto è sorprendente: «Rossini alterna le liriche meditazioni del coro sul passato con furiose figure orchestrali, che si sviluppano progressivamente nella forma compiuta di una sinfonia (ma non senza una ricomparsa del coro)» (Gossett 1991: 25). Alla fine della sinfonia, infatti, il sipario si alza sulla prigione dove sono custoditi i Troiani e dove Andromaca è giunta per

⁴⁴ Sul tetracordo discendente iniziale, che crea la scala di fa minore per due volte e viene ripetuto quattro volte, e sulla sinfonia in generale si vedano Grondona 1996: 239–253; Tortora 1996: 80–82.

stare con il figlio Astianatte⁴⁵. L'invenzione del coro di prigionieri troiani è anche una novità rispetto al dramma di Racine⁴⁶: anziché far cominciare l'opera con il dialogo tra Oreste e Pilade, nella prima scena dell'opera Tottola costruisce un'efficace introduzione in cui la situazione drammatica di partenza — la condizione di Andromaca e dei prigionieri troiani⁴⁷ — non viene raccontata ma *vista*. L'introduzione dell'opera è così il simbolo della dialettica tra fedeltà e innovazione che pervade il libretto di Tottola⁴⁸, che si rifà esplicitamente⁴⁹ all'*Andromaque* di Racine⁵⁰, mantenendone essenzialmente il contenuto, seppur adattandolo con delle modifiche necessarie alla narrazione operistica: similmente ai libretti del secolo precedente, l'importanza della visibilità rimane centrale⁵¹, i cinque atti dell'originale francese vengono ridotti a due, i lunghi dialoghi tra i personaggi⁵² eliminati, l'ordine delle scene radicalmente cambiato. Tuttavia, mentre nel primo atto si notano le maggiori innovazioni⁵³ e rielaborazioni, nel secondo atto si riscontra una

⁴⁵ Per un breve confronto tra l'utilizzo del personaggio muto di Astianatte in Tottola e in librettisti come Salvi o Zeno si rinvia a Brauner, Gossett 1995: XXV–XXVI.

⁴⁶ Nonostante Tottola recuperi per il lamento del coro il racconto della distruzione di Troia presente in Racine III/8 (Tosti–Croce 2004: CIX–CX).

⁴⁷ La commozione e la pietà nei confronti di Andromaca da parte del coro sono un elemento centrale della scena, come si può evincere dallo Scenario per l'atto I approntato da Tottola («Slanciarsi la infelice madre a stringere l'amato pegno al suo seno, e le sue patetiche espressioni [...] commuovono il core degli astanti che prendono parte al di lei duolo»), un documento in cui il librettista abbozza elementi della descrizione scenica e delinea le varie situazioni drammaturgiche. Lo Scenario è conservato presso il Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli e pubblicato in Brauner, Gossett 1995: 112–114.

⁴⁸ Tutte le citazioni del libretto di Tottola (d'ora in poi Tottola 1819) sono state tratte dalla sua riproduzione contenuta in Tosti–Croce 2004.

⁴⁹ Nell'*Argomento* che Tottola premette al libretto l'*Andromaque* è specificata come fonte.

⁵⁰ Molto probabilmente Tottola leggeva il testo di Racine direttamente in francese (Quattrocchi 1991: 52; Tosti–Croce 2004: CVII).

⁵¹ Su questo aspetto si leggano in particolare le considerazioni di Grondona 1996: 12–14.

⁵² Tottola mantiene il numero dei personaggi presenti in Racine, dando a ciascuno dei quattro protagonisti un confidente; in più, egli aggiunge il personaggio di Attalo, attendente di Pirro, e — probabilmente indebitato in questo con le precedenti versioni operistiche dell'*Andromaque* — il personaggio muto di Astianatte.

⁵³ Ad esempio, nell'introduzione *ex novo* delle prime due scene, assenti in Racine.

maggiore aderenza al testo di Racine⁵⁴. D'altronde, anche nelle inevitabili modifiche della tragedia di Racine trasposta in libretto, Tottola si comporta comunque in modo diverso dai suoi predecessori, rinunciando a stravolgere il soggetto con l'aggiunta di peripezie spettacolari o l'utilizzo di molteplici mutazioni⁵⁵, e creando sì nuove situazioni drammaturgiche, ma con «una trama fittissima di reminiscenze che dimostrano la profonda assimilazione del testo francese» (Tosti–Croce 2004: CX). Peraltro, Rossini/Tottola si dimostrano più aderenti all'originale nell'emblematica decisione — del tutto controcorrente rispetto ai *lieto fine* dei vari Salvi e Zeno — di mantenere il finale tragico del dramma e far morire Pirro. Ciononostante, è vero che proprio nel finale dell'opera si colloca forse la maggiore trasgressione di Rossini/Tottola rispetto a Racine: il mancato suicidio di Ermione, sostituito con uno svenimento della protagonista⁵⁶. Nell'ideazione del personaggio di Ermione si può comunque cogliere un segnale evidente della stretta dipendenza dal tragediografo francese: diversamente dalle riscritture del XVIII secolo, Ermione non è innamorata di Oreste, ma di Pirro, e dilaniata dalla passione per lui. Tottola e Rossini costruiscono e imperniano l'opera su di lei, come già intuibile dal cambiamento del titolo da *Andromaque* a *Ermione*. Inoltre, ancor prima di considerare lo svolgimento dell'opera, che non lascia dubbi circa la posizione primaria di Ermione, la “superiorità” di Ermione su Andromaca è già deducibile dalla natura vocale dei due ruoli: Ermione soprano e Andromaca

⁵⁴ Il cambiamento si spiega probabilmente «con la tendenza nelle opere serie rossiniane a conformare l'Atto II a una condotta drammaturgica più propensa a seguire il tracciato della fonte letteraria in quanto meno condizionata dalle formule standardizzate in uso per l'Atto I» (Tosti–Croce 2004: CXXVII). Una tendenza analoga si riscontra nell'*Otello* di Rossini (Grondona 1996: 280–281).

⁵⁵ Mentre l'atto I presenta quattro cambi di scena («Luogo sotterraneo, ove custodisci i prigionieri», «Parte esterna della reggia», «Maestosa reggia», e di nuovo la «Parte esterna»), l'atto II è ambientato soltanto in un «Atrio della reggia», da cui si vede da lontano il mare. Questa scelta (cui si accompagnano i pochi numeri musicali del secondo atto) mette in pratica un «principio di austerità» che «sembra voler compattare tutto attorno alla figura della protagonista», in un progressivo senso di dolorosa soffocazione (Grondona 1996: 180).

⁵⁶ Cfr. *infra* pp. 316–317.

contralto⁵⁷. La scelta di non focalizzare l'attenzione su Andromaca, ma su Ermione, era in controtendenza rispetto alle versioni settecentesche dell'*Andromaque*: forse, questo spostamento d'attenzione su Ermione fu deciso da Rossini/Tottola proprio come elemento di novità e differenziazione da esse, nonché di recupero della vera "essenza" del personaggio — fino ad allora in un certo modo snaturato rispetto a Racine (e a Euripide)⁵⁸. Rossini/Tottola si attenero fedelmente a Racine per quanto riguarda la delineazione dei caratteri dei quattro protagonisti principali: Andromaca è la madre infelice e devota alla memoria di Ettore⁵⁹, Pirro il re egoista e sprezzante, Oreste lo sfortunato amante non ricambiato, Ermione la principessa travolta dalla sua passione⁶⁰. Tuttavia, mentre Racine aveva dedicato ampio spazio a tutti i protagonisti, in Rossini/Tottola, dopo la scena iniziale dedicata ad Andromaca e ai prigionieri troiani, il centro dell'attenzione si sposta verso un unico fulcro dell'azione: Ermione. Il primo atto dell'opera, infatti, concludendosi con l'apertura di Andromaca nei confronti di Pirro e il suo retrofront circa la consegna di Astianatte, presenta in forma "condensata" tutte le vicende che in Racine IV/3 portano Ermione a chiedere a Oreste di vendicarla contro Pirro. Il secondo atto si svolge così quasi interamente attraverso il

⁵⁷ In questa decisione c'è chi ha visto un'influenza del fatto che il ruolo di Ermione era destinato a essere interpretato dalla "primadonna" Colbran (Reinhardt 2010: 208).

⁵⁸ Peraltro, mentre la figura materna di Andromaca ispirava sicuramente simpatia nel pubblico, il personaggio di Ermione permetteva la rappresentazione di un più ampio spettro di «emozioni fortemente teatrali: dalla passione amorosa all'odio viscerale, dall'ira furiosa al dolore intimo» (Brauner, Gossett 1995: xxvi).

⁵⁹ La caratterizzazione di Andromaca è chiara sin dal suo primo ingresso in scena in I/1, ove Tottola e Rossini — rispettosi delle convenzioni del melodramma — le affidano un'aria bipartita: se nella prima parte (cantabile) una quieta melodia esprime la dolcezza e la tristezza con cui la schiava si rivolge al figlio, nella seconda (cabaletta), al ricordo di Ettore la linea si fiorisce e il suo orgoglio regale emerge (Gossett 1991: 25; Tosti-Croce 2004: CIX).

⁶⁰ Pirro è un tenore-baritono, Oreste un tenore contraltino, Andromaca un contralto ed Ermione un soprano: questa distribuzione dei ruoli vocali si differenzia dall'usuale schema dell'opera seria, secondo cui la protagonista femminile era un soprano, il suo amante un tenore, il suo rivale un altro tenore, e suo padre un basso (Tortora 1996: 35, con ulteriore bibliografia). D'altronde, Rossini sembra aver preferito evitare il nesso personaggio-determinato tipo di voce che sarebbe successivamente divenuto un «principio imprescindibile» (D'Amico 1992: 133).

punto di vista di Ermione⁶¹, mostrando le sue varie reazioni ed emozioni di fronte allo svolgersi degli eventi, fino alla catastrofe finale.

9.3. «Tigre d'Ircania»⁶²

La centralità del personaggio di Ermione e la sua caratterizzazione sono ben definite sin dall'inizio dell'opera: analogamente all'omonima eroina raciniana, anche l'Ermione di Rossini/Tottola si contraddistingue come personaggio estremo. Subito dopo l'introduzione, ella fa il suo ingresso in scena⁶³ e — con mirabile sintesi di secoli di tradizione mitica — mette subito in chiaro quali siano i suoi sentimenti: «offrite indarno / Solievo all'alma mia, / Che vendetta sol pasce, e gelosia»⁶⁴. Vendetta e gelosia: l'esplicita dichiarazione di Ermione mostra con evidenza lo scarto tra il linguaggio del dramma raciniano e quello operistico, che non lascia spazio ai non detti, ma rappresenta visivamente e chiaramente azioni ed emozioni dei personaggi. Peraltro, in Racine Ermione giunge al proposito della vendetta soltanto in un secondo momento, e non all'inizio del dramma. L'immediatezza tipica dell'opera si evince anche da quanto fa seguito all'entrata in scena di Ermione: un duetto tra lei e Pirro. Mentre in Racine i due personaggi si incontrano soltanto durante il quarto atto (IV/5) “a cose fatte”, quando Pirro ha già deciso di sposare Andromaca, in Rossini/Tottola il duetto tra i due viene anticipato in questo frangente, a conferma dei diversi criteri stilistici del melodramma⁶⁵, per cui il conflitto tra i due non viene dilazionato o lasciato intuire da scene “indirette”,

⁶¹ Cfr. *infra* Cap. 9.4.

⁶² Tottola 1819: 21.

⁶³ Diversamente da Euripide e da Racine, Ermione entra senza che nessuno l'abbia ancora menzionata e si presenta in un certo senso *ex abrupto*.

⁶⁴ Tottola 1819: 10.

⁶⁵ Nonché, per Gossett, della volontà di Tottola e Rossini di porre in primo piano Ermione (Gossett 2009b: 229).

bensì esplicitato e reso visibile nel pieno della sua esplosione (Gossett 1991: 16; Grondona 1996: 191; Tortora 1996: 41).

Peraltro, la modalità con cui Pirro ed Ermione si incontrano è già di per sé un segno del libero riutilizzo della fonte raciniana da parte di Rossini/Tottola: Pirro si imbatte in Ermione nel momento in cui sta in realtà cercando Andromaca. Viene così ribaltato l'incontro "casuale" che in Racine III/6 avviene tra Pirro e Andromaca quando l'eroe è originariamente intenzionato a parlare con Ermione. Un'altra differenza che salta subito agli occhi è — come già accennato — il diverso frangente temporale in cui si svolge il dialogo: in Rossini/Tottola Pirro non ha ancora deciso nulla né vuole scusarsi di qualcosa con Ermione. È infatti Ermione, e non Pirro, a prendere subito la parola: nel recitativo che introduce il duetto, la principessa si dimostra ironicamente conscia dell'amore di Pirro per Andromaca, per quanto il re provi a negarlo⁶⁶. Segue poi il primo tempo del pezzo, che è interamente in settenari e organizzato secondo il «consueto schema a specchio, dove alla strofe dell'uno risponde con perfetta simmetria l'antistrofe dell'altro» (Tosti-Croce 2004: CXIII).

Erm. Non proseguir, comprendo,
Ti leggo appien nel core:
Un pertinace ardore
Tutto divampa in te.

Pir. Che Pirro io son rammenta;
Onte soffrir non voglio;
Amor, cui guida è orgoglio,
Mai può sperar mercè.

Erm. Trema!

Pir. Tremar non soglio.

Erm. Vendetta!

Pir. Ebben l'affretta.

Erm. Di belliche faville
Va il Cielo a balenar

Pir. Donna! Il figliuol di Achille
E' avvezzo a trionfar⁶⁷.

⁶⁶ Tottola 1819: 10.

⁶⁷ Tottola 1819: 10–11.

Il lungo dialogo tra Pirro ed Ermione presente in Racine è eliminato e sostituito da un conflitto aperto in cui entrambi si lasciano dominare dall'ira, come ben esprimono il ritmo marziale della musica e le melodie fiorite dei due personaggi: Pirro non argomenta le sue scelte né prova a giustificarsi nei confronti della principessa, ma anzi la rimprovera sottolineando il proprio valore e affermando che l'amore che si lascia guidare dall'orgoglio non può trovare pietà. Diversamente da Racine, la freddezza e l'insensibilità per Ermione dimostrata dal re vengono quindi subito esplicitate; analogamente, mentre in Racine Ermione confessa a Pirro il suo amore e arriva a ventilare l'ipotesi della vendetta soltanto al termine del loro dialogo, in Rossini/Tottola annuncia subito la sua vendetta. Nondimeno, nel cantabile seguente si comprende lo strazio interiore che dilania Ermione:

Erm. (Ah! Mi odia già l'ingrato!
 Mi sprezza il traditore!
 Povero, e mesto core!
 Sei nato a sospirar!)
Pir. (Ah! se divenni ingrato
 Per te, crudele Amore,
 Tu rendi a me quel core,
 Che ognor mi fa penar!)⁶⁸

Mentre Ermione si dispera per il suo amore infelice, Pirro spera di ottenere il cuore di Andromaca. I due personaggi cantano insieme la stessa melodia, secondo la convenzione per cui sentimenti uguali potevano essere espressi contemporaneamente a più voci⁶⁹: entrambi sono addolorati, sebbene per ragioni diverse. Il loro dolore è espresso topicamente con un cromatismo di quattro note discendenti («povero cor»)⁷⁰:

⁶⁸ Tottola 1819: 11.

⁶⁹ I sentimenti diversi potevano essere intonati in quantità uguale in tempi alternati o contemporaneamente, mentre i sentimenti uguali erano di solito intonati contemporaneamente a più voci (Tortora 1996: 52).

⁷⁰ Si ricordi che la formula del *Lamentabaß*, serie di quattro note discendenti che esprimono angoscia, nostalgia e dolore, ricorre anche nel prologo (Grondona 1996: 241).

ERM. 131
na - to a so - spi - rar!

PIR. tu ren-di a me quel cor, che o - gnor, che o -

ERM. 135
po - ve - ro cor! po - ve - ro

PIR. gnor mi fa pe - nar, tu ren - di a me,

pp
Fig. 1. Vc. arco

Figura 9.1. Rossini, *Ermione* I.3.131–138.FONTE: Rossini 2006⁷¹.

Subito dopo il cantabile, il tempo di mezzo introduce un cambiamento: il coro annuncia l'arrivo di Oreste. Ancora una volta Tottola riduce all'essenziale il testo di Racine: prima ancora che Oreste si sia presentato, Pirro sa già che egli costituirà una minaccia, mentre Ermione esulta alla sua vista e ha già deciso che sarà lui il braccio della sua vendetta⁷². L'aria si conclude con una cabaletta⁷³ — inframmezzata dagli interventi del

⁷¹ Questa e tutte le prossime riproduzioni della partitura si rifanno alla riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica di Brauner, Gossett 1995 e pubblicata da Ricordi nel 2006.

⁷² Tottola 1819: 11: «*Pir.* (Perché a tal nome [sc. di Oreste] ho l'anima / Ingombra di terror?) / *Erm.* (Ah venne alfine...o giubilo! / Il mio vendicator!)».

⁷³ Per Gossett (1991: 25), una delle più notevoli mai composte da Rossini.

coro — in cui Ermione e Pirro esprimono la loro preoccupazione⁷⁴, dato che la calma fugge sempre dalle loro vite; l'immagine del fuggire è emblematicamente espressa con un fugato che vede le voci rincorrersi e costituisce l'impalcatura principale del brano:

ERM. 240 ⁴⁵ ché, — so - a - - ve cal - - ma, da

PIR. ⁴⁵ Per-ché, — so - a - - ve cal - - ma,

Vni I
[p] *sottotonoce assai*
Vni II, Vcl
Vc.-Cb. pizz.

ERM. 244 me... fug - gi - sti o - gno - r, per - ché, — so

PIR. da me... fug - gi - sti o - gno - r, per - ché, —

ERM. 249 a - ve cal - ma, da me fug - gi - sti, — fug - gi - sti o -

PIR. so - a - ve cal - ma, gi - sti, — fug - gi - sti o -

Figura 9.2. Rossini, *Ermione* I.3.240–253.

⁷⁴ Tottola 1819: 12: «a 2: (Più straziata un'alma / Dove si vide ancor? / Perché soave calma / Da me tu fuggi ognor?) / (A pena così barbara / E come può resistere / Il mio dolente cor?)».

L'arrivo di Oreste mette in moto l'azione delle scene successive: diversamente da quanto accade in Racine, Pirro, mostrando tutto il suo orgoglio, chiede di ricevere l'ambasciatore al cospetto di tutti, comprese Andromaca ed Ermione, e annuncia che la Grecia vedrà che non può dettar legge al figlio di Achille⁷⁵. Ermione, invece, si dichiara perduta, ormai certa dell'imminente trionfo di Andromaca a suo discapito. Tagliando con pochi versi molti dialoghi presenti in Racine, Cleone le ricorda invano che anche Oreste soffre e, sebbene sia stato sempre disprezzato da Ermione, è lì giunto tratto da «inestinguibil foco». Nondimeno, Ermione mette a tacere la confidente ed esce di scena esclamando: «Odio Pirro, odio Oreste, odio me stessa!» (Tottola 1819: 13). L'opera condensa così in un'unica espressione i numerosi versi che in Racine illustrano il progressivo dissidio interiore dell'eroina. Peraltro, questo è l'unico momento all'interno del primo atto in cui Ermione mostra apertamente questa scissione.

In I/3 si svolge un dialogo tra Oreste e Pilade sulla falsariga di Racine I/1: la cavatina «Che sorda al mesto pianto»⁷⁶ conferma al pubblico le intenzioni, appena anticipate da Cleone, con cui Oreste è giunto. Subito dopo, in I/4 Pirro riceve Oreste alla presenza di tutti: inizialmente, il re si rifiuta di consegnare Astianatte e, in presenza di Ermione e di tutti i personaggi principali, dichiara ad Andromaca il suo profondo amore per lei⁷⁷. A poco a poco, Rossini dilata le strutture dell'aria solistica fino a creare «un'imponente scena d'insieme», in cui tutti i personaggi si inseriscono commentando quanto sta accadendo (Tosti-Croce 2004: CXV)⁷⁸. La reazione di Ermione è infatti

⁷⁵ Tottola 1819: 12.

⁷⁶ Un vero successo: cfr. *supra* p. 277.

⁷⁷ È possibile che Gossett si riferisse a scelte come questa nel momento in cui afferma che Rossini e Tottola operarono una «profound — and not entirely successful — modification in the organization of Racine's *tragédie*» (Gossett 2009b: 230).

⁷⁸ Questo consente a Rossini di non bloccare l'azione per dare spazio all'effusione lirica degli affetti: «all'interno del brano gli eventi continuano ad accadere, gli stati d'animo dei personaggi cambiano e si ribaltano, le tensioni drammatiche si ispessiscono, all'insegna di una drammaturgia che tende ad accumulare svariati episodi dalla fonte letteraria» (Tosti-Croce 2004: CXV).

immediata, e l'eroina esprime «in un teso contrappunto la propria angoscia e vergogna» per la manifestazione d'affetto di Pirro (Gossett 1991: 26), che non si lascia scalfire dalle sue minacce, ma anzi la invita a tornare a Sparta⁷⁹. La scena si conclude con un breve scambio di battute tra Andromaca e Fenicio, in cui la schiava assicura che non sposterà mai Pirro (già uscito di scena).

Ermione torna a essere al centro della scena in I/5: Cleone le chiede se Pirro occupi ancora il suo pensiero, sintetizzando in una domanda il dialogo che si svolge tra le due donne in Racine II/1. Ermione risponde ribadendo il suo desiderio di vendetta: «vendetta io bramo: ultrici / Idee sol volgo in mente»⁸⁰. Curiosamente, è quindi Cleone a suggerirle che: «Oreste è all'uopo, / Serva Oreste al tuo cenno. Il vidi [...] La fiera deponi [...] Vuoi vendicarti? La speme avviva»⁸¹. Cleone indica quindi a Ermione la possibile strategia per la sua vendetta: questo elemento è del tutto inventato rispetto a Racine, in cui Ermione non agisce sulla base di suggerimenti simili della confidente, che anzi cerca sempre di «fare da paciere»⁸².

Dopo questo suggerimento di Cleone si svolge il primo duetto tra Ermione e Oreste: il contenuto del loro scambio viene semplificato rispetto a Racine II/2 e privato di dati quali la questione della precedente promessa in matrimonio di Ermione a Oreste fatta da Menelao o le affermazioni di Ermione circa il rispetto del proprio dovere in obbedienza all'autorità paterna. Tuttavia, Rossini/Tottola mantengono alcuni elementi e immagini chiave del testo francese, come ad esempio il *cliché* galante

⁷⁹ Tottola 1819: 17: «*Erm.* [...] Ah! quel sen [sc. di Pirro], nido d'inganni, / Ite, o furie, a lacerar! /

Pir. Non pavento: quest'alma ti sprezza; / Con me invano si ostenta fiera: / Son già infrante le nostre catene, / Puoi tu a Sparta tranquilla tornar». Non è da escludere che la presentazione di Pirro come personaggio sprezzante e orgoglioso possa essere stata volta a suscitare nel pubblico un minimo di pietà nei confronti di Ermione e non farla ritenere un personaggio del tutto negativo.

⁸⁰ Tottola 1819: 17–18.

⁸¹ Tottola 1819: 18.

⁸² Peraltro, si ricordi che nella corrispondente scena di Racine (II/1) Cleone invita Ermione non a vendicarsi, bensì a fuggire da Pirro e accogliere Oreste: cfr. *supra* pp. 235–236.

dell'importanza degli occhi dell'amata⁸³. Peraltro, permane la maestria con cui Ermione dissimula i suoi veri sentimenti, dichiarandosi «appien dolente» per quanto ha compiuto nei confronti di Oreste. Tuttavia, dal momento che il dialogo tra i due si svolge subito dopo lo scambio di battute avuto da Ermione con Cleone, è difficile credere alle affermazioni della principessa. Il recitativo sfocia in un cantabile⁸⁴ in cui Ermione e Oreste si scambiano una melodia calma e dolce, cullata dal moto delle terzine dell'orchestra (Carli Ballola 1972: 26), fino a quando Oreste ha una sorta di momento di lucidità in cui le chiede di confessare che lo detesta:

ERM. 17

tir.

ORESTE

Ah no... piut- to - sto... in - gra - ta!... di, che mi ab-bor - ri o

Tutti

ERM. 19

ORE.

Non son co - si spie-

gnor, che m'ab - bor - ri... o - gnor.

Figura 9.3. Rossini, *Ermione* I.7.17–20.

⁸³ Tottola 1819: 18: «Ore. [...] Vagheggio alfin le amate tue pupille!»

⁸⁴ Tottola 1819: 18: «Ore. Amami, o cara, e al tuo rigor perdono. / Erm. Amarti? Ore. Ah sì, mio ben! / Amor ti chieggo... amor! / Erm. E come, se dal sen / Mi fu rapito il cor? / Ore. E non poss'io sperar? / Mi resta sol morir? / Erm. Me pria vedrai spirar... / Ciò basti al tuo martir».

La rabbia di Oreste è espressa dalla coloratura della melodia e dal cambio di accompagnamento da parte dell'orchestra (accordi sforzati intervallati da una pausa di ottavo). Ermione nega l'accusa, sostenendo anzi che desidera la pace di Oreste:

<i>Erm.</i> Non son così spietata	
Sol la tua pace anelo:	
Fervidi voti al Cielo	
Volsi per te finor.	
<i>Ore.</i> Oh del destin crudele	<i>Je vous entends. Tel est mon</i>
Vicende a me funeste!	[partage funeste.
Sol voti hai per Oreste	<i>Le Cœur est pour Pyrrhus,</i>
Ma sacro a Pirro è il cor!	[et les vœux pour Oreste
(Tottola 1819: 18–19).	(Racine <i>Andr.</i> 537–538).

Come nel testo di Racine⁸⁵, citato qui letteralmente⁸⁶, Oreste si rende conto che Ermione non potrà mai amarlo. La scena si conclude quindi con l'affermazione di una sorta di “primato dell'infelicità” da parte dei due personaggi⁸⁷:

a 2 Anime sventurate,
 Che al par di me soffrite,
 Se v'ha maggior, voi dite,
 Del fiero mio dolor!⁸⁸

Le due voci tornano a cantare la stessa melodia, unite dal medesimo affetto di fondo: l'infelicità. Tuttavia, nonostante l'iniziale tentativo di dissimulazione da parte di Ermione, Oreste — e il pubblico — sa che il dolore che esprimono è dato da ragioni diverse: Oreste per il mancato amore di Ermione, Ermione per il mancato amore di Pirro. Lo sconvolgimento di

⁸⁵ Secondo Grondona, Tottola «trasforma in generico auspicio [...] quello che era nell'originale l'espressione acuta dell'incapacità di Ermione a governare se stessa: “Vous, que mille vertus me forçaient d'estimer, / vous que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer”» (Grondona 1996: 29).

⁸⁶ I versi di Racine erano già stati ripresi anche nel libretto di Apostolo Zeno (III/1): «Ma intanto / la man per Pirro, i voti per Oreste».

⁸⁷ Questo è l'unico momento del duetto in cui il tempo reale della scena viene sostituito da un tempo dilatato (Emanuele 1997: 113).

⁸⁸ Tottola 1819: 19.

Ermione aumenta nel finale d'atto (I/6)⁸⁹, ove — secondo le convenzioni drammaturgiche dell'opera — Rossini/Tottola portano l'azione a una climax di “ingarbugliamento”: questa scena costituisce probabilmente il momento in cui Rossini e Tottola si distaccano maggiormente dal testo di Racine per creare un episodio tipico del melodramma. L'intreccio subisce due peripezie, entrambe causate dal volere di Pirro. Inizialmente, il re comunica a Oreste la decisione di consegnargli Astianatte, ma confessa la sua tristezza: in uno splendido intreccio di voci *a parte*⁹⁰, Rossini mostra l'esultanza di Ermione all'idea del possibile matrimonio e la disperazione di Oreste, Pirro e Andromaca, provata da ciascuno per un motivo diverso⁹¹. Tuttavia, nel momento in cui Pirro sta compiendo il gesto della consegna, Andromaca si frappone e implora a Pirro di concederle «miglior consiglio»⁹². Questa mossa è sufficiente per scatenare l'esultanza di Pirro e fargli fare dietrofront su Astianatte: per quanto Ermione provi a opporsi, riesce soltanto a guadagnarsi gli appellativi da parte del re di «tigre d'Ircania» e «furia spietata»⁹³. Coerentemente con gli schemi dei finali d'atto, tutti gli altri personaggi — *in primis* Andromaca e Oreste — si mostrano attoniti per il nuovo imprevisto, e il sipario cala sullo sconvolgimento generale.

9.4. «Sei vendicata»⁹⁴

Esclusa dal computo la sinfonia iniziale, il secondo atto di *Ermione* presenta la metà dei numeri del primo (Carli Ballola 1972: 29), nonché l'assenza di mutazioni: nell'«atrio della reggia»

⁸⁹ Per un'analisi di questa scena anche in relazione ad altre opere rossiniane si rinvia a Grondona 1996: 165–175 e Tortora 1996: 121–125.

⁹⁰ La scena prevede l'intervento di ben nove voci soliste.

⁹¹ Tosti–Croce nota che «l'acuta introspezione psicologica di Racine [...] è qui tagliata con l'accetta e travasata nel tipico frasario melodrammatico, in una serie di espressioni confezionate» (Tosti–Croce 2004: CXX).

⁹² Tottola 1819: 20.

⁹³ Tottola 1819: 21.

⁹⁴ Tottola 1819: 29.

si consuma il dramma di Ermione, che da II/2 fino al termine dell'opera domina incontrastata la scena⁹⁵. L'inizio dell'atto conferma quanto annunciato nel concertato di stupore: Andromaca ribadisce a Pirro la sua decisione di sposarlo, pur meditando tra sé e sé il suicidio⁹⁶. Considerate quindi le imminenti nozze tra Andromaca e Pirro, in II/2 Ermione decide di affrontare la rivale: mentre in Racine l'incontro tra le due avviene quando sembra che Pirro sposterà Ermione — motivo per cui Andromaca supplica Ermione che, forte di questa orgogliosa consapevolezza, la respinge altezzosamente — in Tottola/Rossini la situazione è quindi ribaltata ed è Ermione ad andare in cerca di Andromaca.

Erm. Ove, fatal nemica,
Ove drizzi i tuoi passi? al tempio? al trono?
Ma fin ch'io viva, ah non sperar giammai
Che tu stringa la man dell'infedele.

And. Aggiungi a mali miei le tue querele?

Fen. Ma di, non sparse invano
Dunque la fama, che tra breve a Pirro...

Erm. E qual dubbio, o Fenicio? i vezzi e l'arti,
Che usò la scaltra a riportar vittoria,
Han sepolto in obbligo promesse e gloria.

And. Arti, vezzi! deh taci, e in me rispetta
Chi non conosci appien... potrei... ma tanto
Da te diversa io sono,
Che generosa all'ire tue perdono. *parte*⁹⁷.

Il confronto tra le due donne si svolge in un lungo recitativo⁹⁸, sebbene non sarebbero mancati gli elementi per la costruzione di un vivace duetto tra primedonne: questa scelta è stata vista come un'ulteriore prova dell'aderenza sostanziale da parte

⁹⁵ Dietro questa decisione drammaturgica si è vista una sorta di omaggio di Rossini/Tottola alle doti di *tragédienne* di Isabella Colbran (Tosti-Croce 2004: CXXIV).

⁹⁶ Sul duetto tra Pirro e Andromaca cfr. e.g. Gossett 1991: 25. A conferma della minore importanza di questo personaggio all'interno dell'economia dell'opera, si noti che la decisione di Andromaca avviene molto più rapidamente che in Racine e nelle versioni operistiche del XVIII secolo.

⁹⁷ Tottola 1819: 24.

⁹⁸ Si ricordino le critiche mosse a Rossini per l'eccessiva presenza nell'opera di recitativi e declamati.

di Tottola all'originale francese, dove «le due rivali, appartenenti a mondi lontani e opposti, si incontrano solo di sfuggita, consumando il loro contrasto nell'arco di poche battute» (Tosti-Croce 2004: CXXIV). Tuttavia, più che una scelta di rispettare Racine, sembra evidente che in questo frangente il modello di riferimento di Tottola non fosse il dramma francese, bensì l'agone tra le due donne dell'*Andromaca* di Euripide. La richiesta di Ermione ad Andromaca su dove pensi di scappare («al tempio? al trono?») è infatti un chiaro riferimento al luogo dove si rifugia l'*Andromaca* euripidea, nonché al momento in cui Ermione minaccia Andromaca assicurandole che né l'altare né il tempio di Teti potranno salvarla (vv. 160–162); la successiva risposta di Andromaca («Aggiungi a mali miei le tue querele?») è poi un ribaltamento del passaggio della tragedia greca in cui Andromaca rinfaccia a Ermione le colpe di sua madre Elena e la principessa ribatte: «Continuerai ancora a toccare le mie disgrazie (con il tuo discorso)?» (Eur. *Andr.* 248–249). Infine, l'affermazione di Ermione per cui «i vezzi e l'arti, / Che usò la scaltra a riportar vittoria, / han sepolto in obbligo promesse e gloria» riprende l'accusa di uso di *pharmaka* rivolta dall'omonima eroina euripidea nei confronti della schiava troiana. Tottola si distingue invece da Euripide, ponendosi in questo caso sulla falsariga di Racine, nel modo in cui Andromaca rifiuta lo scontro con la rivale e si dichiara così generosa da perdonarla. A differenza di Euripide, l'orgoglio e la fine abilità retorica di Andromaca lasciano qui spazio a una reazione più misurata e coerente con il suo ritratto di donna virtuosa e quasi moralmente superiore, per cui la schiava fa intuire che potrebbe tener testa a Ermione, ma, dall'alto della sua generosità, preferisce perdonarla.

Dopo l'uscita di scena di Andromaca, ha inizio la Gran Scena di Ermione⁹⁹, che non trova corrispondenza nell'originale francese: tutta la seconda parte dell'opera viene vista attraverso

⁹⁹ *Ermione* non è l'unica opera di Rossini a contenere una Gran Scena: per un'analisi delle altre si rinvia a Tortora 1996: 56 ss. Peraltro, buona parte del materiale della Gran Scena di Ermione sarebbe stato riutilizzato da Rossini nell'opera incompiuta *Ugo, Re d'Italia* (Carli Ballola 1972: 33–35; Brauner, Gossett 1995: xxxv–xxxvii).

gli occhi della protagonista, in una sorta di lungo monologo¹⁰⁰ che si svolge però in presenza di altri personaggi¹⁰¹. Mentre nel primo atto l'eroina è principalmente caratterizzata dal desiderio di vendetta e conquista di ciò che ritiene spettarle (i.e. il matrimonio con Pirro), nel secondo Rossini/Tottola indagano più a fondo il turbinio di sentimenti da lei provato di fronte al susseguirsi degli eventi: dall'odio all'amore, dalla consolazione sognante e pietosa al furore vendicativo. Diversamente dagli schemi consueti, viene così sostituita all'unitarietà dell'affetto «la varietà e la molteplicità degli stati d'animo», che si attua musicalmente nella sostituzione della forma conchiusa con una forma più complessa in cui le partizioni interne fluiscono l'una nell'altra (Tosti-Croce 2004: CXXVI). La Gran Scena si estende infatti per oltre quattrocento battute ed è articolata come segue¹⁰²:

- «Essa corre al trionfo», Recitativo, re min. → la magg. (Ermione)
- «Di che vedesti piangere», Andantino, 6/8, la magg. (Ermione)
- «Ah! voglia il ciel», Recitativo (Fenicio, Cleone, Ermione)
- «Amata, l'amai», Andante, 2/4, mi magg. (Ermione)
- «Ma che ascolto?», Moderato, 2/4, do magg. (Cleone, Ermione, Coro)
- «Un'empia mel rapì», Andante, 2/4, do magg. (Ermione)
- «Il tuo dolor ci affretta», Allegro, 4/4, do magg.–mi magg. – «Se a me nemiche stelle», stretta, mi magg. (Coro, Ermione, Oreste, Cleone)¹⁰³

¹⁰⁰ Grondona ha sottolineato come, a conferma della sua centralità, Ermione sia l'unico personaggio dell'opera cui è destinato un monologo (Grondona 1996: 200, 203).

¹⁰¹ In un primo momento, Andromaca, Cleone e Fenicio; poi la sola Cleone, e infine il coro.

¹⁰² Emanuele (1997: 131) estende invece la durata della Gran Scena fino alla fine dell'opera.

¹⁰³ Schema liberamente tratto da Carli Ballola 1972: 30.

La caratteristica principale della Gran Scena è quella di elidere i confini del pezzo chiuso fino a sembrare una sorta di «melodramma nel melodramma» (Cagli 1991: 36), in cui il recitativo viene reso così flessibile da poter essere trasformato «in declamato, in arioso sino all'inserimento di brevi o brevissimi episodi sostenuti da una versificazione di tipo lirico» (Tortora 1996: 56). In un primo momento — il recitativo «Essa corre al trionfo» — Ermione riflette su quanto sta accadendo e spera ancora che la sua situazione possa cambiare: Tottola recupera quanto Racine aveva inserito già in II/1 nel dialogo tra Ermione e Cleone, ovvero la speranza che Pirro possa tornare sui suoi passi e sposarla (vv. 436–440). Ermione invia quindi Fenicio a ricordare a Pirro i giuramenti che le ha fatto e sfoga la sua tristezza in un patetico cantabile:

Di, che vedesti piangere
 Chi non conobbe ancor
 Che volle dir viltà.
 E a queste amare lacrime
 Conceda il traditor
 Se non amor, pietà¹⁰⁴.

L'*Andantino* prende avvio da una melodia sottovoce frammentata e triste, che si inizia con un tetracordo discendente che ricorda quelli che si è già visto ricorrere nella sinfonia d'apertura e nel duetto tra Ermione e Pirro¹⁰⁵. Il canto di Ermione si frantuma «nelle componenti antitetiche di un sillabato sul registro grave» (Carli Ballola 1972: 31), per poi esplodere — tramite un violento salto di decima — in due irruenti vocalizzi (battute 35–36 figura 9.4.).

¹⁰⁴ Tottola 1819: 25.

¹⁰⁵ Cfr. *supra* pp. 281, 287.

ERM. 25 **Andantino**
lab-bro al man-ca-tor ram-men-ti. **Andantino**

ERM. 30
Di, che ve-de-sti pian-ge-re di, che ve-de-sti

ERM. 33
pian-ge-re chi non co-nob-bean-cor! che

ERM. 36 *[a piacere]* **122** *[a tempo]*
vol-le dir vil-tà *[a tempo]*

ERM. *col canto* **pp**

Figura 9.4. Rossini, *Ermione* II.9.25–37.

Il brano prosegue poi con questa dialettica di colorature e frasi sommesse e spezzettate, amplificata da un accompagnamento quasi intermittente dell'orchestra. La «forza autodistruttiva» (Carli Ballola 1972: 31) della melodia di Ermione ritornerà come un fiume carsico nel corso della Gran Scena, costituendo la pregnante rappresentazione musicale dei sentimenti estremi che affliggono la protagonista.

Dopo l'uscita di scena di Fenicio, Cleone prova invano a suggerire alla padrona che Pirro non è degno di lei, ma Ermione le chiede solo di «avvivare» in lei la speranza che il re torni pentito, e il recitativo lascia di nuovo spazio a un'aria particolarmente virtuosistica («Amata, l'amai»), dove la musica sembra assumere un accento di speranza (Gossett 1991: 28). Ermione riconosce sempre più saldo e forte il suo amore per Pirro, per cui si dichiara disposta a morire, e sembra aver messo da parte qualsiasi altro proposito o intervento. Nondimeno, questa sorta di momento contemplativo è interrotto dal suono in lontananza del corteo nuziale¹⁰⁶ di Pirro e Andromaca: diversamente da Racine, le nozze tra i due non vengono raccontate a Ermione da Cleone (V/2), ma l'eroina si accorge del loro svolgimento. Ancora una volta, nell'opera la dimensione visiva predomina: Tottola «spettacularizza il racconto di Cléone» (Tosti-Croce 2004: CXXV) facendo *vedere* a Ermione il corteo nuziale, come si legge nella didascalia:

Si sente da lungi festiva marcia, indi sul loggiato in prospetto vedesi Pirro, che conduce per mano Andromaca. Il numeroso corteggio attraversa la scena, mentre cantasi il Coro¹⁰⁷.

Di fronte a tale visione Ermione è sconvolta e perde quasi i sensi: la speranza e l'autoillusione in cui si era cullata fino a quel momento svaniscono e lasciano il posto a un'indignazione piena di rabbia:

Un'empia mel rapì!
 Egli più mio non è!
 Come si può così
 Mancar di fedeltà?
 E questa soffre il Ciel
 Perfidia ed empietà?
 E ancor per l'infedel
 Un fulmine non ha?¹⁰⁸

¹⁰⁶ Il motivo della marcia nuziale era già comparso nel n. 5 (Tortora 1991: 46).

¹⁰⁷ Tottola 1819: 25.

¹⁰⁸ Tottola 1819: 26.

La cabaletta in settenari tronchi sembra quasi un recitativo accompagnato: Ermione si esprime in un «declamato puramente sillabico» (Gossett 1991: 28)¹⁰⁹ e i suoi brevi incisi sono alternati a una «dolorosa eco orchestrale, secondo un'intuizione di un'intensità patetica impressionante, unica in Rossini» (Carli Ballola 1972: 33). Nel corso della Gran Scena il rapporto voce–accompagnamento subisce un graduale cambiamento e distacco: se il canto è insieme all'orchestra in «Dì che vedesti piangere», in «Amata, l'amai» inizia a esserne alternato, fino ad esserne ora del tutto alternativo, tracciando «una progressione evidente del *pàthos*» (Grondona 1996: 210), per cui lo scollamento tra il canto e l'orchestra diventa simbolo della lenta disgregazione interiore della protagonista¹¹⁰. L'ascolto della melodia nuziale fa uscire Ermione dal flusso dei suoi pensieri e innesca la sua azione vendicativa: di fronte all'evidente impossibilità di riconquistare Pirro, tutta la potenza e la forza della sua passione diventano distruttive. Se il cielo non ha ancora colpito Pirro con un fulmine¹¹¹, sarà lei stessa a punire la perfidia del re. La cabaletta di Ermione è poi interrotta da un avvenimento: l'entrata in scena del coro e di Oreste, che elide nuovamente i confini del pezzo chiuso e permette a Ermione di

¹⁰⁹ La «conquista del “parlato”» da parte di Ermione si comprende anche dal fatto che, diversamente dalle due arie precedenti («Dì, che vedesti piangere», «Amata l'amai»), in questo pezzo non ci sono ripetizioni di parole o versi (Grondona 1996: 213).

¹¹⁰ «Il progressivo accrescersi del silenzio è evidente per l'orecchio dello spettatore che non manca d'avvertire a contrasto certe somiglianze costanti nei tre episodi: come il formarsi delle frasi [...] a partire da frammenti brevissimi in progressione, o gli incisi orchestrali che non mancano mai di seguire quei frammenti col senso più dello staccarli che del concluderli, o infine l'accordo pieno iniziale tanto sintomaticamente fallito alla terza volta (quando tocca alla voce sola esordire). L'evento musicale è così il simbolo dell'assoluta disgregazione» (Grondona 1996: 210). Questa assenza di suono in Ermione è stata paragonata all'aria di Anaide nel *Moïse* parigino, che esprime analogamente una lacerazione per un'incertezza interiore (Grondona 1996: 219–226).

¹¹¹ La domanda di Ermione sul fulmine dal cielo che dovrebbe punire l'infedele Pirro (accompagnata dall'orchestra con due incisivi salti di ottava discendente di croma con due punti e biscroma) ricorda la chiusura del dialogo tra lei e Pirro in *Racine* IV/5, nel momento in cui ella sottolinea che gli dèi non hanno dimenticato i giuramenti a lei fatti dal re (vv. 1391–1392).

attuare subito i suoi propositi di vendetta¹¹². Tottola si attiene al testo di Racine, seppur abbreviandolo e semplificandolo:

Erm. Di... mi ami ancora?
Ore. Ingrata!
 Puoi dubitarne?
Erm. Ah vanne...
 Se l'amor mio ti è caro,
 Immergi questo acciario
 Nel sen del traditor.
gli presenta un pugnale.
 Del sangue suo fumante
 Fa' ch'io lo vegga... e allor...
Ore. Che dici mai! *inorridito.*
Erm. Tu amante!
 Degno di me non sei,
 O vile! o debil cor!
Ore. Incerto... palpitante...
 Chi regge i passi miei?
 Quanto mi costi, o Amor! *parte confuso*¹¹³.

Si ricordi¹¹⁴ che in Racine Oreste fraintende inizialmente la richiesta di vendetta di Ermione pensando che fuggiranno insieme. Poi, una volta che Ermione gli esplicita che deve uccidere Pirro, tra i due si svolge una lunga discussione in cui Oreste si dimostra dubbioso, tentando quasi di far cambiare idea a Ermione, per cedere infine alla sua richiesta. Ancora una volta, quindi, Rossini/Tottola sintetizzano il testo originale¹¹⁵ adattandolo

¹¹² In Racine IV/3 Ermione chiede vendetta a Oreste prima di aver incontrato Pirro e prima che le nozze tra Andromaca e il re si siano effettivamente celebrate. In Rossini/Tottola, invece, per quanto la protagonista sembri da subito dominata da questo desiderio, la richiesta esplicita a Oreste del metterlo in pratica arriva solo dopo le nozze tra Pirro e Andromaca, probabilmente nel tentativo di fornire un ordine degli eventi più chiaro e comprensibile.

¹¹³ Tottola 1819: 26–27.

¹¹⁴ Cfr. *supra* pp. 247–248.

¹¹⁵ A titolo di esempio, si consideri lo scambio Ermione–Oreste «*Erm.* Di...mi ami ancora? *Ore.* Ingrata! / Puoi dubitarne?» che corrisponde a Racine, *Andr.* 1156–1160: «HER.: Je veux savoir, Seigneur, si vous m'aimez. / OR.: Si je vous aime ? Ô Dieux ! mes serments, mes parjures, / Ma fuite, mon retour, mes respects, mes injures, / Mon désespoir, mes yeux de pleurs toujours noyés, / Quels témoins croirez-vous, si vous ne les croyez ?»

alle necessità drammaturgiche dell'opera, tramutandolo in un incalzante scambio in cui Ermione — con un *coup de théâtre* di indubbia efficacia — affida addirittura direttamente il pugnale della vendetta a Oreste. Il dubbio di Oreste permane, ma è condensato in poche battute e risolto con l'esclamazione «Quanto mi costi, o Amor!». Questa scena racchiude lo snodo decisivo dell'azione, che la porterà al suo scioglimento: l'alta tensione racchiusa nel dialogo tra i due protagonisti viene tradotta da Rossini con una serie di scelte davvero pregnanti. L'entrata in scena di Oreste è *in primis* accompagnata dal crescendo della sinfonia iniziale, trasformato ora in un *pianissimo* che puntella il dialogo tra lui ed Ermione: un caso unico in tutto Rossini, ove non si trovano «analoghi esempi di manipolazione di un motivo di crescendo, ed il risultato è elettrizzante: l'eccitazione generata dal crescendo viene racchiusa in un bisbiglio dell'orchestra» (Gossett 1991: 28). Nel momento in cui Ermione formula il suo ordine, il ritmo dell'orchestra si fa frenetico, aumentando il clima di tensione crescente: il tipo di accompagnamento cambia e iniziano dei frammenti di scale di sedicesimi ripetute dai violini primi, mentre i violini secondi e le viole incalzano con dei ribattuti, e celli e bassi scandiscono con crome il tempo forte delle battute. L'imperiosa richiesta di Ermione («immergi questo acciaio nel sen del traditor») si dispiega con delle terzine che creano altresì delle scalette ascendenti e discendenti, e coincide con l'unico passaggio in cui, dopo aver oscillato sempre tra I e V grado, Rossini fa un'emblematica cadenza IV-V-I, simbolicamente saldando sempre di più «il cerchio del destino» attorno alla protagonista (Grondona 1996: 229).

ERM. 252 ^[132] (gli)
 van- ne... Se l'a- mor mio ti è ca- ro, im-

ERM. 255 presenta un pugnale)
 mer - gi que - sto ac - cia - ro, im - mer - gi que - sto ac -

ERM. 258
 cia - ro, nel sen del tra - di - tor, im -

ERM. 261
 mer - gi³ que - sto ac - cia - ro nel sen del tra - di -

ERM. 264
 tor, im mer - gi³ que - sto ac - cia - ro nel

2

ERM. 267 sen del tra - di - tor. Del san - gue suo. fu-

ERM. 271 man - te, del san - gue suo. fu-man - te

Figura 9.5. Rossini, *Ermine* II.9.252–275.

Dopo la parola «trador», che si chiude su un accordo di la minore, la musica subisce un nuovo mutamento, introdotto da uno stridente passaggio all'accordo di si bemolle maggiore con la settima al basso che risolve a battuta 271 su mi bemolle in primo rivolto: è l'istante in cui Ermione — accompagnata da un tremolo degli archi — consegna il pugnale a Oreste e, in preda al *furor* vendicativo, chiede di rivederlo bagnato del sangue fumante di Pirro. Oreste rimane inorridito dalla richiesta, scatenando ancor di più l'ira dell'eroina (che si esprime riprendendo la stessa linea melodica della richiesta dell'omicidio), per poi capitolarne: i violini primi stavolta “amplificano” la melodia dell'eroe greco con un seguito di terzine ininterrotte che si tramutano in sestine di un'unica nota fortissima eseguite anche dai secondi e dalle viole, rafforzate dal potente inserimento dei timpani. Il ritmo frenetico degli archi prosegue accompagnando la conseguente uscita di scena di Oreste e sfocia nella cabaletta di Ermione «Se a me nemiche o stelle», che chiude la Gran Scena. Lo splendido brano, di estrema difficoltà tecnica, sintetizza il dramma di Ermione: attendere da un delitto la liberazione del suo dolore.

Se a me nemiche o stelle,
 Se irate ancor non siete,
 La destra voi reggete
 Del mio vendicator.

De' tristi affetti miei
 Strano, e fatal conflitto
 Attende da un delitto
 Ristoro il mio dolor!
 Misero cor trafitto!
 Oh sventurato ardor!¹¹⁶

La stretta finale è la diretta conseguenza dei due eventi decisivi per la risoluzione del dramma accaduti nella Gran Scena: le nozze tra Andromaca e Pirro e la richiesta di Ermione a Oreste dell'esecuzione della vendetta. Rossini tratteggia Ermione nel pieno della sua ira e del suo dolore: la linea melodica è formata da frasi irregolari, «si interrompe e ricomincia, vola cromaticamente da un registro all'altro e si libra in colorature verso la cadenza» (Gossett 1991: 28). I primi violini amplificano in alcuni punti (e.g. «stelle», «reggete», «del mio vendicator», «attende da un delitto»; «misero cor trafitto») la melodia di Ermione, all'unisono con lei. Il resto dell'orchestra sostiene l'articolata tessitura, accentuandone i punti principali: in particolare, l'immagine del «misero cor trafitto» viene ripetuta più volte, accompagnata dapprima solo dagli archi, poi da tutta l'orchestra e dal coro. Come l'omonima eroina raciniana, Ermione è qui colta nel momento in cui la rabbia e l'"adrenalina vendicativa" sono ancora ad altissimo livello; tuttavia, si fa al tempo stesso largo in lei la consapevolezza della drammaticità della sua situazione, per la quale il dolore è insopprimibile («Misero cor trafitto! / Oh sventurato ardor!»).

L'eroina esce così di scena, «furibonda»¹¹⁷: tutta la tensione accumulata viene allentata da un duettino tra Fenicio e Pilde¹¹⁸, una scena interlocutoria che offre all'interprete di Ermione una breve sosta prima del gran finale. Nelle ultime due scene del dramma l'aderenza all'originale francese diviene più stringente e letterale: in II/5, per la prima volta dall'inizio del dramma — e unico personaggio ad avere questo privilegio —,

¹¹⁶ Tottola 1819: 27.

¹¹⁷ Tottola 1819: 27.

¹¹⁸ Su questo duetto si vedano le considerazioni di Grondona 1996: 183–187.

Ermione è sola in scena e riflette su quanto ha compiuto. Il suo monologo rispecchia il celebre soliloquio dell'eroina in Racine V/1:

<p>Che feci? dove son? m'insegue ovunque Spaventevole immago! errante il piede Ove io volga non so!... dal mio tiranno Mentre fugge il pensiero, Amor crudele Al pensier lo ritorna, e quando a morte Lo abbandona il furor, che mi divora, Se l'amo, o se l'abborro ignoro ancora. (Tottola 1819: 28).</p>	<p>Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? [Que dois-je faire encore ? Quel transport me saisit ? [Quel chagrin me dévore ? Errante, et sans dessein, je cours dans ce Palais. Ah ! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais! (Racine <i>Andr.</i> 1401–1404).</p>
---	---

Il recitativo è costruito secondo un'alternanza voce–accompagnamento orchestrale in cui Rossini calibra ancora sapientemente l'uso del suono e del silenzio (Grondona 1996: 204). La progressiva disgregazione interiore iniziata nella Gran Scena ha infatti ora il suo compimento: Ermione è persa e divisa — come lei stessa dichiara — tra amore e odio, rimorso e illusione. Il dramma vissuto dall'eroina sostituisce e oscura in un certo modo il dubbio decisionale di Andromaca, che, come si è visto, in *Ermione* — diversamente dalle riscritture operistiche settecentesche di Racine — passa quasi sotto silenzio. Tottola si attiene al testo di Racine, traducendolo quasi in alcuni punti, rielaborandolo in altri: mentre in Racine Ermione si concentra sulla modalità spietata con cui è stata trattata da Pirro (vv. 1405–1410), e quasi si scandalizza nel riconoscere che il suo «debole cuore» si interessa ancora per lui, tant'è vero che si augura poi nuovamente la sua morte, in Tottola il conflitto interiore vissuto dall'eroina viene focalizzato sul suo rimorso e il suo ennesimo ripensamento finale circa la necessaria morte di Pirro.

Diversamente da Racine, infatti, Ermione si immagina che Pirro ritorni sui suoi passi e le chieda perdono per il suo errore: il recitativo della scena in Do minore finisce con una cadenza quasi d'inganno sulla relativa maggiore di mi bemolle, aprendo un episodio lirico in cui una dolce melodia tratteggia l'illusione dell'eroina¹¹⁹.

Parmi che ad ogn'istante,
De' suoi rimorsi al grido,
Ei si arresti, a me rieda,
E del suo lungo error perdon mi chieda¹²⁰.

ERM. **Andantino**
Par - mi, che ad o - gni i -

ERM. **Andantino**
stan - te de' suoi ri - mor - - si al gri - do ei si ar

ERM. **Andantino**
re - sti, a me rie - da, e del suo lun - go er - ror per - don mi

Archi
Vc., Ch. pizz. +Cor.
+Fg.
+Tuba.
Archi
p
Vc., Ch. arco

Figura 9.6. Rossini, *Ermione* II.11.70–79.

Nondimeno, la breve evasione termina presto e subentra nuovamente «un recitativo duttile e densissimo» (Tortora 1991: 46) in cui il vagare dei pensieri di Ermione è espresso da frasi

¹¹⁹ «Il *mèlos* non è del tutto estraneo al profilo cantabile di “Mi tolgan la vita” nell’episodio B [sc. «Amata, l’amai»] della *Gran scena*» (Grondona 1996: 231).

¹²⁰ Tottola 1819: 28.

spezzate e inframmezzate da un accompagnamento alternato dell'orchestra. L'eroina si pente dell'ordine troppo affrettato da lei dato a Oreste, e gli chiede di fermarsi¹²¹:

ERM. 92 *[a tempo]*
che t'in-ve- ste... Ah no!... fer - ma - ti O -

ERM. 95
re - stel chi ti spin - ge a se - guir... mia rab - bia

Figura 9.7. Rossini, *Ermine* II.9.92–97.

Il grido di Ermione è sostenuto da un fortissimo di tutta l'orchestra, costituito dal tremolo degli archi e da un rafforzamento della melodia di Ermione in blocchi accordali omoritmici da parte dei fiati¹²².

Lo stato di confusione e smarrimento di Ermione è totale: ammette di aver sbagliato, perdona Pirro, e riconosce poi da sé che è in preda al delirio; le sue frasi si spezzano infatti sempre di più, alternandosi con gli interventi strumentali, e «si inerpicano per i gradi d'una scala destinata ad infrangersi sulla tremenda clausola di Oreste assassino: “Sei vendicata”» (Grondona 1996: 232).

¹²¹ Tottola 1819: 28–29: «[...] rapido oh quanto / Fu il cenno tuo!... ti offuscò il senno, il ciglio / La furia che t'investe... / Ah no!... fermati, Oreste! / Chi ti spinge a seguir mia rabbia stolta? / Fermati! lo perdono un'altra volta... / Ah misera! deliro! All'aura io spargo / I miei lamenti... e in questo punto... io gelo!»

¹²² Si noti anche la presenza del salto di ottava, già utilizzato in precedenza, e che tornerà di lì a poco: cfr. *infra* p. 315.

ERM. ta - ta pre-ve-de il suo de - stin...
 ORESTE (presentandole il pugnale datogli, intriso di sangue) Sei ven-di - ca - ta.

Figura 9.8. Rossini, Ermione II.11.128–131.

Con scelta di grande efficacia teatrale, Rossini/Tottola, eliminata nella Gran Scena la necessità del lungo preambolo di Cleone sulle nozze di Pirro presente in Racine V/2, fanno entrare *ex abrupto* Oreste con il pugnale sanguinante in mano¹²³. L'ingresso costituisce uno dei momenti più impressionanti dell'opera: nel pieno del suo delirio Ermione riceve la notizia che la vendetta da lei ordinata è stata compiuta e, mentre le sue scale spezzate avevano vagato senza meta e conclusione, l'entrata di Oreste coincide con l'approdo di tutta l'orchestra alla tonalità di do maggiore, che libera, «come nel bagliore d'un lampo radicalmente altro da tutto quanto era prima, la lunghissima tensione» (Grondona 1996: 232)¹²⁴. La comparsa di Oreste ristabilisce anche il tempo reale dell'azione e rompe il tempo interiore del delirante monologo (Tortora 1991: 46; 1996: 235): il cambiamento coincide con l'inizio di una sezione chiusa con ottonari, in cui Ermione chiede subito ragione a Oreste della sua affermazione:

Erm. Vendicata! e di qual sangue...
 Giusto Ciel! quel ferro hai tinto?
Ore. Tu il chiedesti? e giace estinto
 Quel crudel che ti oltraggiò.

¹²³ Così come gli era stato richiesto da Ermione.

¹²⁴ Per altri casi di un uso simile della tonalità maggiore si veda Grondona 1996: 232.

Erm. Oh barbarie orrenda! estrema!¹²⁵

A differenza di quanto accade in Racine, la reazione di Ermione è, più realisticamente, immediata¹²⁶, e non aspetta prima di replicare tutto il racconto dell'omicidio da parte di Oreste — racconto che, comunque, non viene eliminato, ma solo posposto. Sulle note di un incalzante ritmo militare¹²⁷, infatti, Oreste informa poi Ermione di come l'assassinio di Pirro sia avvenuto ad opera di un greco durante le nozze di lui con Andromaca, e le consegna l'arma del delitto¹²⁸. Il racconto di Oreste costituisce una sorta di surrogato del cantabile (Emanuele 1997: 150) del suo duetto con Ermione, che si contraddistingue per una struttura *sui generis*: ricco di cambi di tonalità e privo delle tradizionali strutture simmetriche (Cagli 1991: 36), è al tempo stesso coeso «grazie ad una serie di motivi ricorrenti» (Gossett 1991: 28). Ermione non accetta il pugnale, ma prorompe in una serie di accuse contro Oreste (espresse con varie colorature) che amplificano l'analoga reazione dell'eroina nella tragedia di Racine:

Erm. Oh insano!
Oh ardir folle! ah! Va'! ti ascondi,
O maggior di ogni altra belva!
Va'! tra' boschi ti rinselva!
Cela al guardo de' viventi
Un sicario, un traditor!¹²⁹

Ore. Che mai dici? quali accenti?

¹²⁵ Tottola 1819: 29.

¹²⁶ In questo modo «l'omicidio irrompe sulla ribalta nei panni del suo sfortunato responsabile, in modo da non annullarne l'effetto [...] col racconto dei fatti» (Grondona 1996: 198).

¹²⁷ Rossini si ricorderà di questo accompagnamento nel Finale Secondo del *Moïse*, «ma con esiti di minor efficacia» (Gossett 1991: 28).

¹²⁸ Come in Racine, anche in questo caso Oreste ammette di non aver ucciso Pirro di persona, ma di aver affidato il pugnale «ad altra mano». Grondona sottolinea però che in Racine Oreste non *decide* di dare l'arma a qualcun altro, ma dichiara semplicemente di non aver trovato posto per affondare il colpo (v. 1516 — Grondona 1996: 234).

¹²⁹ Cfr. Racine *Andr.* 1533–1537: «Tais-toi, perfide, / Et n'impute qu'à toi ton lâche parricide / Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur, / Va ; je la désavoue, et tu me fais horreur. / Barbare, qu'as-tu fait ?».

Non mi spinse a tal misfatto
 Il tuo labbro seduttore?¹³⁰

Erm. T'ingannasti... era un'amante
 Forsennata, delirante,
 Che parlò.

Ore. Che ascolto!

Erm. Ah dimmi...
 Il mio cor... sì, questo core...
 Non smentiva... anima rea!
 Ciò che il labbro a te chiedea?¹³¹
 Ne' suoi palpiti frequenti
 Non vedesti, non leggesti,
 Ch'egli ardea d'immenso amor?¹³²

L'ordine minaccioso «cela al guardo de' viventi un sicario un traditor!», costituito dalla ripetizione ossessiva, per sei volte, di quattro semicrome, fa saltare Ermione sulla nota più acuta a lei richiesta in tutta l'opera: un si bemolle in fortissimo, che coincide con la «potente sillaba «[tradi]–tor» (Gossett 2009a: 32)¹³³, come è mostrato in figura 9.9.

¹³⁰ Cfr. Racine *Andr.* 1543–1544: «Ô Dieux ! Quoi ? ne m'avez-vous pas / Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas ?».

¹³¹ Cfr. Racine *Andr.* 1545–1548: «Ah ! fallait-il en croire une amante insensée ? / Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ? / Et ne voyais-tu pas, dans mes emportements, / Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments ?».

¹³² Tottola 1819: 30.

¹³³ Nell'allestimento del ROF del 1987 la Caballé ridusse questo passo «a un fugace gruppo di quattro note, per lasciar risuonare un lungo si bemolle acuto, come se quello fosse tutto ciò che i suoi fan fossero andati ad ascoltare» (Gossett 2009a: 32).

ERM. 209
sel - va! Ce - la al guar - do de' vi - ven - ti un si - ca - rio, un tra - di -

ERM. 211
tor, un..... si - ca - rio, un tra - di - tor! ce - la al guar - do de' vi -

Figura 9.9. Rossini, *Ermione* II.11.209–213.

Con scelta significativa, Rossini traspone poi il medesimo frammento melodico nella parte di Oreste («Ah crudel! Tu fosti e sei / Fatal sempre a questo cor!»), che esce dalla sua reazione di attonito stupore e inveisce anch'egli contro la crudeltà di Ermione (come si può vedere in figura 9.10).¹³⁴

¹³⁴ Tottola 1819: 30: «Pirro amavi? e perché o barbara! / Lusingar gli affetti miei? / Ah crudel! tu fosti, e sei / Fatal sempre a questo cor!»

255
ORE. cor, a que - sto cor! ah cru - dell' tu fo - sti, e
se - i fa - tal sem - pre a que - sto cor, fa - tal sem - pre a que - sto

Figura 9.10. Rossini, *Ermione* II.11.255–259.

I due protagonisti sono così giunti al culmine del loro esasperato conflitto, entrambi vittime — in modi diversi — delle loro errate scelte. Mentre in Racine la scena si conclude con un algido addio di Ermione a Oreste¹³⁵, la chiusa del duetto in Rossini/Tottola presenta un'ulteriore modifica: Ermione invoca la vendetta delle Eumenidi contro Oreste, il quale conferma di esserne già perseguitato:

Erm. Fiere Eumenidi! sorgete!
Voi, che invoco, ah distruggete
a 2 D'empio fallo il tristo autor!
Ore. Sì... del mio rimorso eterno
Mille in sen furie di Averno
Già mi accrescono l'orror!¹³⁶

Rossini e Tottola eliminano il monologo di Oreste in Racine V/4, in cui l'eroe si lamenta con tutta la dolorosa consapevolezza della gravità di quanto ha compiuto, e anticipano il suo delirio finale in V/5. Sembra che ancora una volta un criterio di spettacolarizzazione abbia dettato le scelte dei due autori: è

¹³⁵ Cfr. *supra* pp. 263–264.

¹³⁶ Tottola 1819: 30.

Ermione a invocare la persecuzione delle «fiere Eumenidi» su Oreste¹³⁷. Ella non si limita a insultarlo, ma desidera un'ulteriore vendetta: l'eroina viene così dipinta in modo ancor più spietato che in Racine, mentre Oreste appare ancor più vittima.

Le cadenze che chiudono il duetto approdano direttamente, prolungando la tensione, alla scena successiva, che costituisce la vera conclusione musicale della stretta stessa e dell'intera opera (Tottola 1996: 236; Emanuele 1997: 151). Analogamente a Racine, Pilade entra in scena per portar via Oreste e farlo scappare: il popolo — e non Andromaca! — vuole ucciderlo per quanto ha compiuto¹³⁸. La crudeltà di Ermione nei confronti di Oreste si conferma, poiché l'eroina esulta all'ascolto di tale notizia¹³⁹. Come in Racine, Oreste dichiara di preferire la morte alla fuga, ma alla fine Pilade e i suoi seguaci lo trascinano via. Il grande cambiamento rispetto a Racine avviene invece per quanto riguarda il destino di Ermione, che non si uccide, ma sviene sulla scena mentre si augura che i flutti marini possano vendicarla contro Oreste:

Va' pur... sia... vindice... quel flutto... infido
De'... tuoi... delitti... del... mio... dolor¹⁴⁰.

Per l'ultima, significativa volta, la melodia di Ermione si frammenta: le pause spezzano le sue parole¹⁴¹ e scandiscono il suo progressivo svenimento¹⁴², dopo il quale tutto precipita vorticosamente «verso gli accordi ultimi, verso quei flutti marini, ove si dirigono i Greci in fuga, e che avvertiamo agitati e

¹³⁷ La melodia cantata simultaneamente da Ermione e Oreste stavolta coincide, poiché entrambi si riferiscono alla persecuzione delle Eumenidi.

¹³⁸ Tottola 1819: 30–31.

¹³⁹ Tottola 1819: 31: «Ah sarò paga!»

¹⁴⁰ Tottola 1819: 31.

¹⁴¹ Ringrazio Luigi Battezzato per avermi fatto notare in questo caso la perfetta corrispondenza tra la grafia di Tottola — i puntini di sospensione — e la resa musicale di Rossini, a conferma della stretta collaborazione tra i due.

¹⁴² In «sia... vindice...» ritorna anche insistentemente il salto di ottava.

brumosi tra le note dell'ultima invocazione stellare» (Tortora 1991: 47).

È notevole che le ultime parole pronunciate da Ermione riguardino gli elementi chiave della sua storia: la vendetta e il dolore. Considerate le tante novità inserite nell'opera, è possibile che la decisione di Rossini e Tottola circa la sostituzione del suicidio dell'eroina con un suo svenimento sia stata dettata dalla volontà di non violare anche in questo aspetto le convenzioni del melodramma, che non amava sicuramente le conclusioni cruento in scena (Cagli 1991: 32; Grondona 1996: 12; Tosti-Croce 2004: CXXVII). Tuttavia, di fronte al pubblico napoletano, sia Rossini che Tottola avevano già infranto altrove questa consuetudine (Schmid, White 1996: 10), facendo morire in scena le due protagoniste femminili rispettivamente nell'*Otello*¹⁴³ e in *Gabriella di Vergy*¹⁴⁴, entrambe andate in scena a Napoli nel 1816. D'altronde, se è vero che la morte di questi personaggi avviene per cause diverse dal suicidio, ciò non vuol dire che non esistessero dei precedenti casi di suicidio in scena nella storia dell'opera: si pensi al finale della *Didone Abbandonata* di Metastasio¹⁴⁵. La scelta di non far suicidare Ermione potrebbe quindi più semplicemente essere compresa alla luce di quanto accade nel finale: mentre in Racine Ermione esce di scena dopo il suo addio a Oreste, ed è Pilade a raccontare poi il suo suicidio, in Rossini/Tottola, a ulteriore conferma della sua centralità, ella rimane in scena sino alla fine e scatena la sua furia contro Oreste. Dopo la notizia della morte di Pirro, l'eroina non appare dominata dal dolore o il rimorso per quanto compiuto, bensì dal desiderio di ritorsione contro il braccio armato del suo errore. Piuttosto che il suicidio, lo svenimento sembrerebbe la conseguenza più "logica" della temperie di emozioni esplosa nell'animo dell'eroina: dopo averla mostrata nelle ultime battute

¹⁴³ Libretto di F. Berio di Salsa.

¹⁴⁴ Musica di Michele Carafa.

¹⁴⁵ L'opera, con la musica di Domenico Sarro, andò in scena proprio a Napoli nel 1724. Peraltro, il suicidio di Didone non è l'unico caso di suicidio in scena previsto da Metastasio: nella scena finale del *Catone in Utica* (1728) Catone si suicida trafiggendosi con la spada.

principalmente concentrata sull'invocare la necessaria punizione di Oreste, divenendo quasi ella stessa una furia vendicatrice, nella messa in scena del suo suicidio Rossini/Tottola avrebbero in un certo modo posto al pubblico un finale più enigmatico e difficile da comprendere¹⁴⁶. Lo svenimento di Ermione, invece, senza nulla togliere alla tragicità della conclusione¹⁴⁷, risponde sicuramente a un criterio aureo della drammaturgia operistica — quello dell'immediatezza degli avvenimenti scenici — e lascia aperto il problema del destino dell'eroina. Peraltro, nel dipingere Ermione ancora dominata dalla vendetta come canale di sfogo del suo dolore, Rossini/Tottola creano una sorta di *Ring-komposition* con l'inizio dell'opera, in cui l'eroina stessa aveva descritto la sua anima come nutrita unicamente da vendetta e gelosia.

9.5. Il mito nell'opera: una natura che permane

L'*Ermione* di Rossini/Tottola mantiene essenzialmente lo spirito e la trama dell'*Andromaque* di Racine, seppur adattandoli alla messa in scena operistica: nondimeno, si è notato come Rossini e Tottola si siano dimostrati in questo molto più rispettosi dell'originale rispetto alle precedenti riscritture settecentesche del dramma francese.

Tottola e Rossini non sono interessati a cambiare le caratteristiche dei personaggi raciniani: al contrario, ne rispettano i

¹⁴⁶ Paradossalmente, anziché suicidarsi Ermione sarebbe potuta più "naturalmente" morire di dolore: è quanto accade alla protagonista di *Gabriella di Vergy*, che nel finale dell'opera — analogamente a Ermione — invoca vendetta e si augura la morte di suo marito, assassino del suo amante, per poi morire ella stessa in scena.

¹⁴⁷ Per Cagli il cambiamento del finale di Racine da parte di Rossini e Tottola «è più apparente che sostanziale. La caduta di Ermione e la successiva invocazione di Oreste "Cadete, o fulmini", seguita dalla sfida alla morte, conservano intatto il segno tragico, pur senza l'ausilio visivo del colpo di spada o di coltello» (Cagli 1991: 32). Tortora ha invece individuato una connotazione ulteriore nella sopravvivenza di Ermione e Oreste, che avrebbe per lei «il significato di una punizione ineludibile (la perdita dell'amato), più feroce della morte, più terribile da trascinare per il mondo del colpo inferto da un pugnale, più dolorosa da affrontare proprio perché segnata dalla solitudine del rimorso e dal vuoto degli affetti» (Tortora 1996: 234).

tratti principali e costruiscono attorno ad essi i propri personaggi e l'azione. Con *Ermione* Rossini/Tottola non si limitano in modo quasi metastasiano a dar voce agli affetti, ma — sulla scorta di Racine — creano una struttura fluida e innovativa in cui l'azione si snoda tanto nei recitativi quanto nei pezzi chiusi, che sono comunque ridotti e per lo più innovativi. Differenziandosi ulteriormente dalle versioni operistiche dell'*Andromaque* del XVIII secolo, che presentano tutte un lieto fine, essi decidono di ripristinare il finale tragico di Racine, pur sostituendo il suicidio di Ermione con il suo svenimento, e, soprattutto, conferiscono a lei il ruolo di protagonista assoluta della vicenda. L'Ermione di Rossini/Tottola si conferma un'eroina estrema: come in Racine, il suo amore per Pirro la conduce alla gelosia e all'odio distruttrici, fino al terribile — e rimpianto — ordine dell'omicidio. Peraltro, nell'essenziale mantenimento dei tratti caratteristici della natura dell'eroina si è visto come Tottola si sia ispirato direttamente, almeno per alcuni elementi¹⁴⁸, anche all'*Andromaca* di Euripide, vero archetipo della vicenda.

¹⁴⁸ Cfr. *supra* p. 295.

Conclusioni

Nella letteratura greca, tra i primi testi in cui compare Ermione, figlia di Elena e Menelao, è l'*Andromaca* di Euripide il dramma destinato a segnare maggiormente la futura ricezione e interpretazione di questa figura. Donna gelosa, determinata, orgogliosa e persino spietata, il personaggio euripideo non è però del tutto “nero”: nonostante queste indubbie caratteristiche dell'eroina, che la connotano — specialmente nella prima parte del dramma — in modo negativo, Euripide arricchisce e rende problematica la sua personalità rendendola protagonista della scena del tentativo suicidio e della conseguente fuga con Oreste. La salvezza di Ermione con Oreste è la salvezza di due personaggi moralmente riprovevoli, o la giusta riunione dei due fidanzati divisi dall'egoismo di Menelao e Neottolemo? L'autore lascia volutamente aperta la risposta, e si è visto come già i lettori antichi del dramma si dividessero nell'interpretazione del ruolo dei personaggi.

Dopo il fondamentale contributo di Euripide, nelle successive rielaborazioni del mito si è notato come la caratterizzazione di Ermione si sia sempre intrecciata con la storia delle emozioni¹. Questo studio ha mostrato come nei diversi autori Ermione appaia sempre con una femminilità fortemente passionale, al punto che la percezione della sua figura come più o meno possibile oggetto di empatia può essere correlata nel corso dei secoli con la concezione della donna come essere capace di provare emozioni (*in primis* amorose). È così che — ad esempio — l'Ermione raciniana è apparsa come un personaggio affine

¹ Tra i più recenti contributi circa una possibile storia delle emozioni si rinvia a Plamper 2018 [2012].

al modello euripideo, ma al tempo stesso diverso da esso e interamente moderno.

La ricostruzione delle emozioni di Ermione come presentate in diversi testi ha permesso di tracciare il percorso svolto all'interno dei vari secoli e differenti contesti storici. Tra i tratti più ricorrenti nelle opere analizzate, Ermione si dimostra come una donna ben consapevole e orgogliosa della propria posizione sociale. Soltanto nella letteratura latina — e in Colluto — l'eroina svela una problematicità nel rapporto con la propria famiglia di origine, nel momento in cui racconta l'abbandono da lei subito da parte di Elena. Questo abbandono viene così implicitamente indicato da Ovidio come una delle cause principali della sua infelicità, un altro dato ricorrente tipico dell'eroina, particolarmente accentuato — dato il carattere elegiaco del componimento — nell'autore latino. Rendendola innamorata di Oreste, Ovidio cancella nell'animo di Ermione la gelosia nei confronti di Andromaca — seguito in questo da Percheron e Heudon — omettendo così quello che si è individuato essere sin dall'*Andromaca* di Euripide uno dei connotati più decisivi dell'eroina. In Ovidio, Percheron e Heudon permane invece l'attitudine all'esagerazione e alla violenza di Ermione, che chiede a Oreste di salvarla ed essere il proprio vendicatore contro Pirro, da lei odiato e dipinto come proprio carceriere. L'invocazione dell'aiuto di Oreste presente in Ovidio (*Her.* 8.15–16: *At tu, cura mei si te pia tangit, Oreste, / inice non timidus in tua iura manus!*)² viene riscritta da Percheron («Haste toy, jour heureux, haste toy, mon Oreste, / Sy quelque souvenir d'Hermione te reste»)³. Il rapporto di Ermione con Oreste è una costante della sua storia dalla letteratura greca fino all'opera lirica italiana: da Euripide fino a Rossini, Ermione sa invariabilmente sfruttarlo a proprio vantaggio. Tuttavia, mentre nei testi antichi e medievali anche Oreste è interessato a Ermione, e la loro unione, dopo la morte di Neottolemo, va a buon fine, Racine

² «Ma tu, Oreste, se ti tocca un pensiero pietoso per me, rivendica a te senza paura ciò che è tuo di diritto».

³ Percheron [1592] 1845: 25.

effettua un sovvertimento decisivo nelle dinamiche del triangolo. Nell'*Andromaque*, infatti, Ermione chiede sì aiuto a Oreste, ma non perché provi per lui una qualche affezione, né per vendicarsi di quanto Pirro le ha fatto patire, bensì perché il suo amore per Pirro — non ricambiato — si è tramutato in odio. Racine si attiene fondamentalmente alla vicenda dell'*Andromaca* di Euripide, apportandovi però delle importanti modifiche, in particolare ideando l'amore passionale tra i personaggi come forza motrice dell'azione. Una catena di amori non corrisposti lega infatti i personaggi del dramma francese: Oreste è innamorato di Ermione, che è però innamorata di Pirro, che è a sua volta innamorato di Andromaca. Pirro rinuncia a sposare Ermione per sposare Andromaca, andando incontro con questa decisione alla morte: Ermione decide di vendicarsi dell'oltraggio subito chiedendo a Oreste di ucciderlo, per poi pentirsene amaramente, fino all'estremo gesto del suicidio. Si è visto come la tragedia di Racine sia così il primo testo il cui finale non prevede esplicitamente le nozze tra Ermione e Oreste. Dal punto di vista delle emozioni cardine del personaggio, l'Ermione raciniana torna a essere decisamente connotata dalla gelosia, che in questo caso appare chiaramente come una gelosia sessuale e contiene in sé il «desert aspect, which is associated with the belief that we are being treated unfairly» (Ben-Ze'ev, Goussinsky 2008: 84)⁴. Ermione dichiara infatti di essere stata illusa da Pirro che, decidendo di sposare Andromaca al suo posto, viene meno ai propri impegni e alle promesse fatte nei suoi confronti. Nondimeno, la gelosia dell'Ermione raciniana nei confronti di Pirro si differenzia da quella dell'Ermione euripidea nei suoi tratti di invidia e possessività: nell'*Andromaque* Ermione non è gelosa di Andromaca in quanto *già* concubina di Neottolemo e madre di un figlio avuto da lui, ma in quanto destinataria dell'amore del re, che ella vorrebbe per sé. Ermione non si trova più nella condizione di difendere un suo *status* esclusivo — l'essere moglie legittima di Pirro —, ma un "fidanzamento" che il re sarà pronto a

⁴ Anche Kristjánsson sottolinea che la gelosia non si riferisce «to the violation of moral rights, but rather to the violation of moral deserts» (Kristjánsson 2002: 153).

ripudiare⁵. La gelosia di Ermione è invece unita — come già in Euripide — alla violenza, in un binomio inscindibile⁶: tuttavia, il dolore per l'amore non corrisposto di Pirro non la porta a punire Andromaca, bensì direttamente l'oggetto del suo amore — Pirro stesso. La sincerità e la profondità dei sentimenti di Ermione divengono cruciali, e la sua interiorità sempre più frastagliata e complessa: l'animo dell'eroina si divide tra l'amore per Pirro e l'odio che sorge dalla constatazione dell'amore del re per Andromaca e la conseguente impossibilità di essere ricambiata da lui nei suoi sentimenti⁷. Il passaggio dall'amore all'odio non riguarda soltanto Pirro, ma anche la percezione che Ermione ha di sé e degli altri, come l'eroina stessa sintetizzerà nel libretto di Tottola per l'*Ermione* di Rossini (basato sull'*Andromaque*): «odio Pirro, odio Oreste, odio me stessa!»⁸. La scissione interiore di Ermione diviene ancor più profonda nel momento in cui cede a quest'odio decidendo di vendicarsi e far uccidere Pirro, per poi pentirsene amaramente. D'altronde, in Racine, ancor prima di ricevere la notizia della morte di Pirro, l'eroina esprime tutti i suoi dubbi sul proprio operato, in un ripensamento che non è soltanto l'esito del suo immutato amore per il re, ma anche segno del suo essere un'eroina pienamente moderna: basti considerare che l'opera di Racine fu scritta a poca distanza dalla morte di Cartesio⁹.

La profonda divisione interiore che affligge Ermione si differenzia dalla lacerazione vissuta dall'Ermione euripidea nella

⁵ È questa la differenza principale anche con quanto accade nei testi medievali, in cui Ermione, *moglie* di Pirro, agisce contro Andromaca in quanto oggetto dell'amore del re.

⁶ Il legame tra gelosia e violenza, riconosciuto sin dal mondo antico (e.g. Fantham 1986), mostra una delle possibili conseguenze della possibile deriva patologica della gelosia: cfr. e.g. Ben-Ze'ev, Goussinsky 2008; Puente, Cohen 2003, con ulteriore bibliografia; Sissa 2017 [2015].

⁷ Racine, *Andr.* 447: «Rendons-lui les tourments qu'elle m'a fait souffrir» (detto da Ermione in riferimento a Pirro).

⁸ Tottola 1819: 13.

⁹ Peraltro, come mi ha fatto notare Luigi Battezzato, lo stesso Racine dimostra di aver vissuto una lotta interiore in *Plainte d'un Chrétien*, il terzo dei suoi *Cantiques Spirituels* (ed. Santori 2011: 52–55), in cui il poeta si dichiara incapace di fare il bene che ama, ma capace di fare il male che odia; Racine riprende qui, in una forma moderna, il tema filosofico classico dell'*akrasia*.

seconda parte del dramma. Se è vero infatti che l'Ermione euripidea si addolora per quanto *ha tentato* di compiere contro Andromaca, l'Ermione raciniana si rinnesce per quanto ha *già* compiuto, e in modo e per motivi ben diversi: al contrario di Euripide, il suo pentimento non è dovuto a una paura sul futuro, bensì alla presa di coscienza dell'essersi realmente privata del suo amato. Peraltro, l'Ermione euripidea minaccia soltanto il suicidio, mentre quella raciniana lo compie veramente. Nel tragediografo francese il carattere estremo dell'Ermione euripidea diviene così ancor più tragico: prima di lui, la gelosia devastatrice di Ermione non si era mai rivolta contro la persona da lei amata e — di conseguenza — se stessa. In proposito, il passaggio all'amore e alla conseguente gelosia pienamente passionale di Ermione sembra essere decisivo: proprio perché innamorata realmente di Pirro, distruggendo lui l'eroina distrugge anche se stessa (e chi la ama). È in questo passaggio, inoltre, che il personaggio raciniano diviene agli occhi del pubblico potenzialmente molto più degno di comprensione, nonostante sia direttamente responsabile di un omicidio, o addirittura proprio per essere stata direttamente responsabile di un omicidio, rispetto a quello euripideo.

La diacronica parabola della complessa e controversa interiorità dell'eroina nelle varie opere analizzate in questo percorso viene condensata nella sua ultima tappa, l'*Ermione* di Rossini, e in particolare nella Gran Scena, che scandaglia sin nel profondo le emozioni contrastanti che agitano l'animo dell'eroina, fino a spingerla — come da lei stessa riconosciuto — al delirio. Ermione, infatti, emerge qui chiaramente *in primis* come donna infelice, un tratto della sua caratterizzazione già presente nella letteratura greca e posto al centro della letteratura latina nei testi di Ovidio e — con ogni probabilità — Pacuvio. Proprio Ovidio era stato il primo autore a delineare un'Ermione “elegiacamente” innamorata e al tempo stesso *furens*: all'amato Oreste ella chiede di agire in modo violento e punitivo contro Pirro. Mentre Percheron e Heudon avevano mantenuto, estremizzandole fino al macabro, queste emozioni motrici dell'eroina, Racine — e di conseguenza Rossini/Tottola —

ribaltano il destinatario del suo amore, che è ora Pirro. In Racine e Rossini/Tottola Oreste rimane il braccio armato della vendetta contro Pirro, ma le motivazioni alla base dell'azione dell'eroe vengono del tutto mutate: l'amore di Ermione per Pirro — e non l'astio per un "carceriere" — la spinge a chiedere al cugino di uccidere il re. Per quanto la gelosia provata da Ermione nei confronti di Andromaca sia ancora presente, essa non è più — come in Euripide — il motore dell'azione e delle risoluzioni contro la troiana: l'odio distruttore di Ermione si concentra contro l'oggetto del suo amore. È così che anche in Rossini l'eroina viene dominata nella Gran Scena da una profonda scissione interiore: da una parte, ella sogna che l'amato Pirro possa tornare a lei; dall'altra, la lucida presa di coscienza della differente realtà delle cose e dell'amore del re per Andromaca la portano a volerlo punire, per poi pentirsi della sua decisione. Diversamente da quanto visto accadere nell'*Andromaca* di Euripide, ma analogamente al caso dell'Ermione di Racine, il pentimento dell'Ermione di Rossini/Tottola tocca corde più profonde del suo animo, nella progressiva consapevolezza delle estreme conseguenze del suo amore tramutato in odio.

La traiettoria delle varie riscritture del mito conduce quindi a un'Ermione che sembra ancor più tragica di quella dell'archetipo greco: la gelosia la conduce a compiere un male che non è più volto a proteggere se stessa e il suo *status* (punendo Andromaca, come in Euripide), bensì a distruggere deliberatamente¹⁰ chi ama (Pirro) e — di conseguenza — se stessa e chi la ama (Oreste). Con grande maestria — per quanto riconosciutagli soltanto di recente — Rossini seppe dare voce a Ermione e tradurre in musica, con straordinaria pregnanza figurativa, questa sua essenza tragica, in tutta la sua potenza e profondità.

¹⁰ Nelle differenti varianti del mito Ermione è comunque quasi sempre implicata nella morte di Pirro. Nell'*Andromaca* di Euripide, infatti, Peleo individua le nozze tra Ermione e Neottolema come la causa della rovina della sua stirpe e della sua città (Eur. *Andr.* 1186–1187: ὦ γάμος, ὦ γάμος, ὅς τάδε δώματα / καὶ πόλιν ὄλεσας ὄλεσας ἄμην; «Nozze, nozze, che avete totalmente distrutto questa casa e la mia città»).

Glossario musicale¹

ACCORDO: combinazione simultanea di più suoni. Secondo i principi dell'armonia classica, è costituito dalla sovrapposizione di due o più terze su di un suono base (o fondamentale). Nel sistema tonale, gli accordi si classificano secondo questi criteri: il grado della scala cui appartengono; la posizione del suono fondamentale (per cui si parla di accordo in stato fondamentale o rivolto); il numero e la natura delle terze che formano l'accordo.

ARIA: brano vocale solistico di forma chiusa, cioè dotato di un inizio, uno svolgimento e una conclusione. È composto su versi lirici e il solista vi esprime le sue doti canore. La sua struttura formale varia a seconda dell'epoca storica di appartenza: ad esempio, nel melodramma ottocentesco la struttura si presenta solitamente in tre tempi e segue lo schema della solita forma.

BATTUTA: misura (delimitata graficamente da due stanghette perpendicolari alle linee del pentagramma) con cui vengono poi suddivisi i valori di durata (note e pause) nella pratica e nella notazione musicale corrente. Può essere: binaria o ternaria, semplice o composta.

CABALETTA: inizialmente una sottosezione della stretta, il termine è poi passato a designare il motivo melodico della parte

¹ Compilato sulla base di: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, diretto da A. Basso, Torino, Utet 1983; L. Bianconi, G. Pagannone, "Piccolo glossario di drammaturgia musicale", in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce, Iseo (BS), Pensa Multi-Media; *Enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti, 2017.

conclusiva di un'aria o di un duetto. Di regola è costituita da una strofa poetica la cui musica viene enunciata due volte.

CADENZA: (1) formula melodico-armonica che chiude un brano musicale, o una sua parte o singola frase. La concatenazione degli accordi fondamentali di una tonalità — IV-V-I — determina ad esempio inequivocabilmente la tonalità stessa e la conclusione di una frase musicale. Tra i vari tipi di cadenza esistenti, si ricordano poi la cadenza “perfetta”, che è il collegamento dal V al I grado (dalla dominante alla tonica), e quella “d’inganno” (o evitata), ovvero il collegamento dal V al VI grado (dalla dominante alla sopradominante), così da generare un’impressione non conclusiva.

(2) breve passaggio solistico, di carattere perlopiù virtuosistico, inserito dall’autore del brano o cantato in modo improvvisato dall’interprete senz’orchestra e senza battuta.

CANTABILE: termine che indica sia uno stile vocale caratterizzato da meliosità e regolarità nel fraseggio, sia un brano composto in questo stile, sinonimo dell’“adagio” della solita forma.

CAVATINA: dopo aver indicato una breve frase melodica e poi un’arietta semplice, senza da capo, nel XIX secolo il termine designa l’aria in solita forma che un personaggio principale di un’opera canta al suo primo ingresso in scena.

COLORATURA: complesso di variazioni e ornamenti virtuosistici di una melodia, che può essere sia scritto dal compositore, sia lasciato all’improvvisazione del cantante. Il termine è sinonimo di “fioritura”, “vocalizzo”, “passaggio”, “gorgheggio”, “diminuzione”.

CONCERTATO DI STUPORE: tipico esempio di largo concertato, ovvero del tempo lento nei finali d’atto o in pezzi a più voci (spesso col coro), in cui il tempo della rappresentazione si ferma per lasciare spazio allo stupore e allo sgomento dei

personaggi a seguito di un qualche colpo di scena appena accaduto nella vicenda.

CONTRAPPUNTO: tecnica di sovrapposizione di due o più linee melodiche, che può essere applicata a intere composizioni o a singole sezioni di brani. Le sue origini si collegano a quelle della polifonia.

CRESCENDO: indicazione dinamica che richiede un aumento graduale dell'intensità sonora. Il celebre "crescendo rossiniano", impiegato per sollecitare situazioni particolarmente agitate, è costruito tramite l'entrata progressiva di nuovi strumenti dell'orchestra a ogni ripetizione della frase.

CROMA: nome di una figura sia di nota (♩) che di pausa (⏸). È sinonimo di ottavo e indica un valore di durata equivalente a 1/8 della semibreve (o intero).

CROMATISMO: procedimento di alterazione di un semitono discendente o ascendente di una o più note di una scala diatonica, maggiore o minore. Questa alterazione viene effettuata tramite i segni di diesis (#, che eleva di un semitono la nota cui si riferisce), bemolle (♭, che l'abbassa di un semitono) e bequadro (♮, che annulla i segni di alterazione riferiti alla nota).

DECLAMATO: modo di cantare libero che serve a enfatizzare un punto importante del testo drammatico, sia con mezzi simili al recitativo, sia con momenti melodici, accompagnato da singoli strumenti o dall'orchestra.

DOMINANTE: nel sistema tonale, la quinta nota (grado) di una scala maggiore o minore. L'accordo costruito su questa nota è indispensabile per la determinazione di una qualsiasi tonalità.

FINALE D'ATTO: imponente pezzo d'assieme posto al termine di

un atto intermedio e incentrato su almeno un colpo di scena che genera stupore e scandalo; è di regola una scena pubblica cui partecipa la quasi totalità dei personaggi del dramma.

FUGATO: sezione di un brano musicale con caratteristiche tipiche della fuga (forma contrappuntistica tra le più importanti della polifonia occidentale) quali il monotematismo e l'imitazione costante più o meno rigorosa.

LIBRETTO: testo drammatico di un'opera. Il termine deriva dal formato tascabile con cui veniva venduto all'ingresso dei teatri per essere consultato durante gli spettacoli operistici.

MUTAZIONE SCENICA: in ambito operistico, nel XVII e XVIII secolo l'espressione designa l'ambientazione scenica vista dagli spettatori, all'interno della quale avvengono – sotto i loro occhi – dei cambi di ambiente di varia tipologia (es. esterno/interno, giorno/notte ecc.). Nel corso dell'Ottocento viene sostituita dal termine “quadro”.

NUMERO MUSICALE (O NUMERO CHIUSO): l'unità formale di base dell'opera italiana, costituita da un inizio, uno svolgimento e una conclusione. A seconda del numero di personaggi che vi partecipano, prende il nome di aria, duetto, terzetto, pezzo concertato, coro, ecc.; il finale d'atto è solitamente il numero più complesso.

REGISTRO VOCALE: i tipi di voce sono classificati in base alla loro estensione melodica, dall'acuto al grave: le voci femminili si distinguono in soprano, mezzosoprano e contralto, mentre quelle maschili in tenore, baritono e basso. In ambito operistico esistono poi, in relazione alle capacità personali e alla caratterizzazione drammatica dei cantanti, vari tipi di soprano e tenore. In Rossini, ad esempio, ricorre spesso un tipo vocale detto “tenore contraltino” (come Oreste nell'*Ermione*), con un'estensione simile a quella del tenore baritono, ma capace di raggiungere tessiture più elevate.

RECITATIVO: stile di canto declamato praticato sin dalle origini dell'opera. Si tratta di una recitazione intonata, libera come il parlato nella forma e nel metro, fissata però nell'altezza delle note e nel ritmo. Nella musica italiana è realizzato su versi sciolti. Può essere semplice (o secco) o obbligato (o accompagnato).

SALTO DI DECIMA: passaggio tra due suoni distanti un intervallo di decima, ovvero dalla somma di un intervallo di ottava e uno di terza (es. do e mi dell'ottava superiore).

SALTO DI OTTAVA: passaggio tra due suoni il più acuto dei quali ha frequenza doppia di quello più grave. I suoni che costituiscono l'intervallo di ottava sono così simili da essere indicati con gli stessi simboli, nomi o termini.

SEMICROMA: nome di una figura sia di nota (♩) che di pausa (♩).

È sinonimo di sedicesimo e indica un valore di durata equivalente a 1/16 della semibreve (o intero).

SFORZATO: segno dinamico (abbreviato in *sf* o *sfz*) che richiede una maggiore intensità di suono o di emissione di voce sulla nota o l'accordo su cui viene posto.

SOLITA FORMA: modello macroformale in auge nell'opera italiana del primo XIX secolo, articolato in tre o quattro sezioni:

- (1) tempo d'attacco
- (2) adagio (o cantabile) ovvero largo concertato (nei finali e nei pezzi concertati)
- (3) tempo di mezzo
- (4) cabaletta o stretta.

Le sezioni (1) e (3) hanno carattere cinetico, le (2) e (4) statico.

SOPRADOMINANTE: nel sistema tonale, la sesta nota (grado) di una scala maggiore o minore.

SINFONIA INIZIALE: brano sinfonico di durata variabile eseguito all'inizio dell'opera, normalmente a sipario chiuso.

STRETTA: nell'opera, parte conclusiva di un pezzo concertato o di un finale, in cui il tempo subisce un'accelerazione.

TERZINA: figura ritmica basata sulla suddivisione di un valore di durata in tre parti uguali; viene indicata con il numero 3 collocato sopra o sotto il gruppo ritmico stesso.

TESSITURA: nel lessico operistico, ambito delle altezze sulle quali insiste una data melodia.

TETRACORDO: nell'antica teoria musicale greca era la cellula fondamentale dell'armonia, costituita dalla successione discendente di quattro suoni nell'ambito di una quarta. Attualmente, il tetracordo indica la successione di quattro suoni congiunti che creano un intervallo di quarta giusta (due toni più un semitono), e può essere sia ascendente che discendente.

TONICA: nel sistema tonale, la prima nota (grado) di una scala maggiore o minore, detta anche la fondamentale di un brano, poiché ne determina la tonalità.

TREMOLO: effetto vocale e strumentale che si ottiene tramite una ripetizione rapida di uno stesso suono o di più suoni alternati. Negli strumenti ad arco si realizza ad esempio con un veloce tremito dell'arco su una o due corde, oppure con una veloce alternanza di due suoni su una medesima corda in un'unica arcata.

Indice dei principali passi discussi

<p>EPOCA ANTICA¹:</p> <p>Aesch.</p> <p><i>Ag.</i> 133 80 n. 21</p> <p> 274 63</p> <p> 741–743 241 n. 102</p> <p> 874–876 104 n. 113</p> <p> 1292 103 n. 111</p> <p> 1343 103 n. 111</p> <p><i>Cho.</i> 22–46 126 n. 3</p> <p> 221 116 n. 154</p> <p> 896–898 101</p> <p><i>Supp.</i> 405–406 95</p> <p> 455–467 103 n. 112</p> <p> 592–597 66 n. 21</p> <p>Alc. fr. 283.1–8 V. 18 n. 7, 172 n. 129</p> <p>Apollod.</p> <p><i>Epit.</i> 3.3 172 n. 129, 179 n. 147</p> <p> 6.12–14 52</p>	<p>6.14 36 n. 21–22–23, 37 n. 29, 207 n. 57</p> <p>Ar. <i>Lys.</i> 155–156 101 n. 104</p> <p>Asclep. Trag.</p> <p>FGrH 12 F 15 36 n. 23, 207 n. 57</p> <p>Colluth. 328–388 172 n. 129, 176</p> <p> 328–329 177 n. 143</p> <p> 353–354 177</p> <p> 356–357 177</p> <p> 361–362 177</p> <p> 371 178</p> <p> 378–380 178</p> <p>Diog. Laert. 2.5.26 79 n. 15</p> <p>Eur.</p> <p><i>Alc.</i> 311–325 173</p> <p> 614–733 82 n. 26</p> <p><i>Andr.</i> 1–6 82–83</p> <p> 26–44 74</p>
--	--

¹ Le abbreviazioni di autori e opere sono state tratte dalla lista dell'*Oxford Classical Dictionary*.

51–55	36 n. 21, 59	355–356	75
66–67	116 n. 154	361–363	90
81	62 n. 14, 63	370–373	90 n. 63
91–93	166 n. 110	372–373	66
103–116	166 n. 108	401–402	157 n.80, 163
109–110	99	413–418	173 n. 133
113–116	99 n. 95	447	116 n. 154
115	142 n. 33	473–477	68
123–124	67	491–493	140
143–146	139	497–500	139
147–153	82	523–525	164 n. 100,
147–148	163 n. 98	266 n. 163	
155–158	85 n. 41	529–530	105, 108 n.
157–158	75	126	
160–162	296	537–538	157 n. 81
161–162	85 n. 42	547–746	82 n. 26
170–176	85	549	116 n. 154
181–182	22 n. 22,	561–564	62 n. 14,
80 n. 19		63	
183	81 n. 24	572–576	107 n. 125,
184–185	86 n. 46	245 n. 108	
199–203	79 n. 15	577–746	101
205	64	591–593	112 n. 139
205–208	76 n. 10	595–601	85 n. 39,
209–212	84 n. 35	101 n. 103	
209–228	86	601–613	90
215–218	137	619–623	88 n. 55,
218–219	87	170	
224–225	63	622–623	112 n. 140
229–231	88, 170, 245	629–631	90, 101 n.
234–272	87 n. 49	104	
240–241	88 n. 56	744–746	69
245	138	802–819	92
246	142 n. 33	815–816	106 n. 118
248–250	89	820–835	96
248–249	296	820–824	141 n. 31
274–308	89, 171	822	141 n. 29

833–835	102 n. 107	1002–1003	36 n. 21
836	81 n. 24	1002–1006	37 n. 30
836–850	102	1037–1046	140
841–844	164 n. 100	1041	141–143
848–850	178	1069–1175	117
851–852	104 n. 115	1074–1075	118 n. 158
854–859	104	1092–1095	36 n. 22, 37 n. 30, 51 n. 72
856–858	102 n. 107	1094–1095	60
861–865	105 n. 117	1106–1108	36 n. 21, 58 n. 6, 59
866	19 n. 11	1110 ss.	37 n. 30
866–877	105	1115–1116	118 n. 158
879–880	107 n. 122	1116	116 n. 154
891–892	167 n. 112	1147–1149	37 n. 30
891–895	107	1149–1152	37 n. 31, 118 n. 159
907–912	108	1156–1157	60
909	67 n. 24, 111	1161–1165	37 n. 30
911	116 n. 154	1173–1230	202
919	108	1186–1187	88 n. 55, 324 n. 10
920–925	109 n. 129	1211 ss.	37 n. 30
921	115 n. 149, 168 n. 114	1241–1242	118 n. 158
929–942	109	1263–1268	71 n. 34
943–953	112	<i>El.</i> 112–338	113 n. 143
957–963	113 n. 142	195	103 n. 111
964	61–64	745 ss.	141 n. 31
964–966	64	855–858	210 n. 70
964–970	114	907–956	209
966–970	65, 152	988–1138	82 n. 26
968–970	57 n. 5, 230	1032–1033	78 n. 13
971–981	114 n. 147, 159	1206–1209	100 n. 101
977–978	161 n. 91	<i>fr.</i> 25, 509 N	70 n. 30
985–986	115 n. 149, 168 n. 115	<i>Hec.</i> 351–356	153 n. 66
987–988	164 n. 101	557–562	100 n. 101
987–1008	116	758–786	108 n. 128

1109–1292	82 n. 26	446–626	91 n. 69
<i>Hel.</i> 256–269	154 n. 68	529	80 n. 21
282–283	154 n. 68	569–573	67
408–410	200 n. 28	636–644	67 n. 24
464	140 n. 27	689–708	108 n. 128
933	115 n. 150	990–995	141 n. 31
1476–1478	130 n. 12	1017–1018	140 n. 27
<i>Heracl.</i> 120–283	82 n. 26	1021–1028	173
202	80 n. 21	1367–1369	67
371–380	141 n. 31	<i>Or.</i> 28–31	162 n. 92
1185	80 n. 21	369–379	174 n. 135
<i>HF</i> 229	70 n. 30	385–448	108 n. 128
<i>Hipp.</i> 21–22	197 n. 16	470–629	82 n. 26
239–249	100 n. 98	526–529	100 n. 101
242–246	98 n. 90	658–659	128 e n. 6
435–436	66 n. 21	839–843	100 n. 101
497	80 n. 21	1327–1330	127 n. 5
525	241 n. 102	1336–1345	127
834–845	140 n. 27	1345–1352	128
896	63	1653–1657	45
902–1089	82 n. 26	1657	36 n. 21
1298–1299	197 n. 17	<i>Phoen.</i> 198	80 n. 19
1416–1430	197 n. 17	446–635	82 n. 26
<i>IA</i> 317–414	82 n. 26	1485–1538	98 n. 90
333	80 n. 21	1567–1569	100 n. 101
1201	129 n. 6	[<i>Rhes.</i>] 334	80 n. 21
1220–1232	173 n. 133	<i>Supp.</i> 113–161	108 n. 128
<i>Ion</i> 370–372	54 n. 78	399–580	82 n. 26
<i>IT</i> 260–280	200 n. 28	<i>Tro.</i> 630–631	199 n. 20
351–353	201 n. 30	651–652	109 n. 130
559	162 n. 93	733	80 n. 21
<i>Med.</i> 151	87 n. 52	895–1059	82 n. 26
244–247	67	996–997	83 n. 31
263–266	67		
303	80 n. 21	<i>Dict.</i> 4.19	182 n. 6
435–438	87 n. 52	6.4	182 n. 4
446–622	82 n. 26	6.10	182 n. 5

6.12 37 n. 26, 182–183, 188 n. 19	129	
6.13 37 n. 29, 183 n. 8–9, 184 e n. 10, 185 n. 12	3.329	163 n. 96
6.14 184	13.363–381	31 n. 4
Enn. F 23–33 148 n. 51	22.79–89	100 n. 101
Euseb. a. 859.2 p. 54 S. 43 n. 45	22.359	41
Eust.	22.406	100 n. 101
<i>Il.</i> 656.25 33 n. 11	22.469–472	98 n. 91
686.10 33 n. 11	22.484–507	173 n. 133
983.18 33 n. 11	24.734–737	223 n. 44
<i>Od.</i> 141.26–30 30, 207 n. 57	24.765–772	246 n. 111
141.24–26 33 n. 10	<i>Od.</i> 1.28–31	161 n. 90
FGrH 4 F 31 223 n. 45	4.4–9	18
FGrH 92 F 7 35 n. 15	8.72–82	41 n. 42
FGrH 213 F 3 35 n. 16	Hyg. 96.1	155 n. 72
FGrH 703 35 n. 17	123 33 n. 12, 146, 195	
FGrH 765 F 14 223 n. 45	258–261	147 n. 49
Georg. Symbol. p. 200.4 M 43 n. 45	Just. <i>Epit.</i> 17.3.7	147 n. 50
Heliod. <i>Aeth.</i> 2.34 37 n. 29, 53 n. 77	Liv. Andron. <i>Herm.</i> F 15	148 n. 51
Hes.	Naev. F 1	148 n. 51
175.1 e 204.94 MW 18 n. 7	Non. 432 L	151 n. 63
<i>Op.</i> 25–26 68	Ov.	
<i>Theog.</i> 910 241 n. 102	<i>Her.</i> 2.91–102	172 n. 131
Hom.	<i>Her.</i> 3.10–25	172 n. 131
<i>Il.</i> 3.174–175 17, 172 n.	<i>Her.</i> 4.53–62	171 n. 126
	<i>Her.</i> 5.42–55	172 n. 131
	<i>Her.</i> 6.57–75	172 n. 131
	<i>Her.</i> 8.1–4	155
	8.4	160
	8.5–6	164 n. 99, 198
	n. 19, 205	

- 8.7 167
8.9 168, 235 n. 84
8.9–10 162 n. 95
8.9–14 157
8.15–16 167, 199,
234 n. 83, 320
8.19 156 n. 76
8.19–20 164 n. 102
8.19–22 169 n. 118
8.19–24 260
8.25–26 169 n. 118
8.28–29 156 n. 75
8.31–34 156 n. 77
8.33 165 n. 103
8.35–36 156 n. 76
8.37–38 165 n. 104
8.41–48 159, 162
8.41–46 238 n. 93
8.49–56 161
8.59–60 164 n. 100,
250 n. 123
8.61–64 166, 235 n. 84
8.64–82 178
8.65–74 170–171 n.
124
8.65–82 205
8.69 238 n. 94,
240 n. 100
8.79–80 162 n. 95, 169
8.80 172
8.81–82 171 n. 125
8.82 166 n. 107
8.83–86 160 n. 88
8.89–96 172
8.95 156 n. 76
8.97–104 174
8.101 156 n. 76
8.113–114 160 n. 89
8.117–122 199
8.122 175
Her. 9.125 163
9.145 259 n. 148
Her. 10.3–58 172 n. 131
Her. 11.111–118 173 n.132
Her. 12.135–152 173 n.132
Her. 16.255–256 179 n.147
Her. 17.108 170 n. 122
17.110 170 n. 122
Pac. Herm. fr. 125 151 n.60
fr. 126 148 n. 54, 151
fr. 128 148 n. 54, 151
fr. 130 153–154
fr. 131 153, 170 n. 121
fr. 134 149, 152
fr. 135 149, 152, 166
n. 109
fr. 136 149, 152
Paus. 1.4.4 39 n. 37
1.13.9 38 n. 35
4.17.4 38 n. 35, 42 n. 43
10.7.1 36 n. 22, 51
10.24.4 38 n. 35
10.25.9 223 n. 44
Pherec.
FGrH 3 F 63 46 n. 54,
47 n. 57
FGrH 3 F 64a 38 n. 33–
34, 47 n. 57, 48
Pind.
Nem. 7.34–35 61

- 7.40–42 37 n. 27, 42
7.47 38
Pae. 6.110–120 37 n.28, 39
8.95 70 n. 30
- Sapph.*
fr. 16.5–12 V. 18 n. 7,
172 n. 129
fr. 23.3 ss. V. 18 n. 7
fr. 44 V. 98 n. 91
- Sen. Tro.* 691–702 245 n.
108
- schol. in Eur. Andr.*
hypoth.¹ 23 n. 25, 134
hypoth.² 135–136
32 34–35
52 73 n. 3
53 36 n. 24, 44, 207 n. 57
216 137
229.7–8 138 n. 25
745.1 70 n. 32
1009 139, 141–142
1038 142 n. 31
1041 142 n. 31
1151 36 n. 23, 37 n. 32,
44 n. 51, 207 n. 57 e 60
- schol. in Eur. Or.* 1654 46
1655 45, 47–48, 207 n. 57
e 60
- schol. in Hom. Il.*
13.348–350 33 n. 11
- schol. in Hom. Od.* 4.5 30
- schol. in Pind. Nem.*
7.58 36 n. 21, 37 n. 25 e
27, 38 n. 33, 40 n. 38, 41,
51
7.62a 42
7.62b 42, 207 n. 57 e 58
7.94a 39
- Soph.*
Aj. 125 70 n. 30
Ant. 795 ss. 241 n. 102
1307–1308 103
El. 169–170 62 n. 14
405–410 126 n. 3
539 129 n. 6
fr. 202 29
fr. 203 29
fr. 474 241 n. 102
fr. 872 83 n. 30
OT 572–573 64 n. 16
Trach. 443–444 91 n. 69
899–926 91 n. 69
924–926 100 n. 101
- Stes.* fr. 113 18 n. 7
- Strab.* 9.3.9 36 n. 21–
22–23, 51, 207 n. 57
- TGrF* 134 F 1 143 n. 37
- Vell. Pat.* 1.1.3–4 147 n. 50
- Verg. Aen.* 3.290–343 144
3.292–332 219 n. 28
3.330 38 n. 35
3.330–331 156 n. 76

3.330–332	201	Heudon, <i>Pyrrhe</i>	
3.325–332	144	pp. 28, 29, 30	205
4.369–371	259 n. 148	pp. 30, 31, 32, 37	206
7.189	145 n. 39	pp. 43, 44, 45	208
Xen. <i>Oec.</i> 7.42–43	25 n. 33	pp. 46, 54–55, 56, 59	209
10.12–13	25 n. 32	pp. 59–60	210
<i>Symp.</i> 2.20	70 n. 31	Percheron, <i>Pyrrhe</i>	
		pp. 17, 20–21	197 n. 18
		pp. 18–19	198
		pp. 23, 25	199
EPOCA MEDIEVALE:		pp. 40, 41, 48–50,	
		52–53, 56	200
Benoît de Sainte-Maure		pp. 53–54	201
<i>Rom. de Troie</i>		pp. 55–61, 70–76	202
28.533–28.548	186	pp. 77, 80	203
29.595–29.814	186	Quinault, <i>La Mort de Cyrus</i>	
29.595–29.614	187	V/2	267 n. 166
29.620–29.632	187	Racine,	
29.633–29.650	188	<i>Andr.</i> [Première] Préface	
29.651–29.712	189 n. 20	ed. Forestier	
29.760–29.762	189	p. 197	220 n. 30–32
29.763–29.814	189 n. 21	p. 198	220–221
Guido delle Colonne		<i>Andr.</i> [Second] Préface ed.	
<i>Hist.</i> pp. 267–268	190	Forestier	
		pp. 297–298	221 n. 38
		p. 298	223 n. 43
		<i>Andr.</i> 17–20	218 n. 20
		41–42	230
		93–94	234 e n. 83
		130–133	234 n. 84
		350–352	252 n. 126
		397–400	235
EPOCA MODERNA:			
d'Averara, <i>Andromaca</i>			
III/9	275 n. 16		

406–408	235	1156–1160	302 n. 115
427–440	236	1157–1162	242 n. 103
436–440	298	1183–1191	248
441–448	237 n. 92	1200–1204	249 n. 121
447	322 n. 7	1205–1217	249
461–462	237	1234–1235	249
464–470	237 n. 93	1236–1252	249
471–474	238	1253–1260	250
477–484	239	1264–1272	250
485–504	239	1273–1282	250
519–528	239–240	1281–1282	258 n. 143
533–538	240–241	1291–1297	252
537–538	241, 293	1292–1294	231
547–554	241	1305–1306	252
561–565	242	1309–1313	252 n. 127
571–576	242	1321–1324	252
582–586	240 n. 99	1331–1334	252 n. 130
582–590	242	1335–1336	253 n. 132
714–716	234 n. 83	1346–1348	253 n. 133
756	234 n. 83	1353–1363	253–254
765–768	241 n. 101	1364–1376	254
770	241 n. 101	1383–1394	255
819–824	240 n. 99	1391–1392	301 n. 111
822	243	1401–1410	307
823–828	243	1401–1414	256
833–836	243 n. 106	1415–1437	257
839–844, 850	238 n. 95	1467–1480	251 n. 124
863–870	244	1470–1480	259–260
871–876	245 n. 108	1483–1492	260
877–884	245	1493–1494 ed. Viala	260, 264
885–890	246	1496–1497 ed. Viala	261
1151–1152	247 n. 114	n. 153	
1490	247 n. 114	1509–1515 ed. Viala	224
1573	247 n. 114	n. 49	
1156–1161	247 n. 117	1515–1524 ed. Viala	261
1161–1167	248 n. 119	1516 ed. Viala	311 n. 128
1168–1176	248 n. 120		

1527–1533 ed. Viala	261	p. 12	289 n. 74, 290 n. 75
n. 155		p. 13	290, 322
1533–1537 ed. Viala	311	p. 17	291 n. 79
n. 129		p. 18	291, 292 n. 83–84
1535–1543 ed. Viala	262	pp. 18–19	293
1545–1554 ed. Viala	263	pp. 20, 21, 29	294
1543–1548 ed. Viala	312	p. 24	295
n. 130 e 131		p. 25	298, 300
1555–1564 ed. Viala	263–	p. 26	300
264		pp. 26–27	302
1505–1527 ed. Forestier		p. 27	305–306
264		p. 28	307–308
1531 ed. Forestier	264–	pp. 28–29	309 n. 121
265		p. 29	310–311
1605–1609 ed. Forestier		p. 30	311–312, 313 n.
	265	134, 314	
1589–1592 ed. Viala	265	pp. 30–31	315
1592 ed. Viala	268	p. 31	315

Salvi, Astianatte

p. 15	274 n. 13
p. 18	274 n. 11
p. 52	273 n. 10

Tottola, Ermione

p. 10	285
pp. 10–11	286
p. 11	287, 288 n. 72

Zeno, Andromaca

1/5	275–276
-----	---------

Indice dei brani musicali

Rossini, <i>Ermione</i>	
I.3.131–138 (Figura 9.1.)	288
I.3.240–253 (Figura 9.2.)	289
I.7.17–20 (Figura 9.3.)	292
II.9.25–37 (Figura 9.4.)	299
II.9.252–275 (Figura 9.5.)	304–305
II.11.70–79 (Figura 9.6.)	308
II.9.92–97 (Figura 9.7.)	309
II.11.128–131 (Figura 9.8.)	310
II.11.209–213 (Figura 9.9.)	313
II.11.11.255–259 (Figura 9.10.)	314

Bibliografia¹

ABRAHAM 1977 = C. Abraham, *Jean Racine*, Boston, Twayne Publishers.

AHMED 2002 = E. Ahmed, “L’Etat, c’est l’autre: Passion, Politics, and Alterity in Senault and Racine”, *The Romanic Review*, vol. 93, n. 2, pp. 275–293.

ALBINI 1974 = U. Albinì, “Un Damma d’Avanguardia: l’*Andromaca* di Euripide”, *Maia* 26, pp. 83–95.

ALDRICH 1961 = K. Aldrich, *The Andromache of Euripides*, Lincoln (Nebr.), University of Nebraska Studies.

ALEXOPOULOU 2009 = M. Alexopoulou, *The Theme of Returning Home in Ancient Greek Literature: The Nostos of the Epic Heroes*, Lewiston, New York, Edwin Mellen Press.

ALLAN 2000 = W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, New York, Oxford University Press.

ALLEN 1982 = P. Allen, “The Role of Myth in Racine: Andromaque, Iphigénie, Phèdre”, in *Myth and Legend in French Literature. Essays in Honour of A. J. Steele*, Edited by K. Aspley, D. Bellos, P. Sharratt, London, The Modern Humanities Research Association, pp. 93–116.

¹ Le abbreviazioni delle riviste di cultura classica sono state tratte dalla lista dell’*Oxford Classical Dictionary*.

ALONGE 2017 = T. Alonge, *Racine et Euripide. La révolution trahie*, Genève, Droz.

ANDERSON 1997 = M.J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford, Clarendon Press.

ANDÒ 2005 = V. Andò, *L'ape che tesse: saperi femminili nella Grecia antica*, Roma, Carocci.

ARENA 1995 = A. Arena, "Ovidio e l'ideologia augustea. I motivi delle *Heroides* ed il loro significato", *Latomus* 54, pp. 822–841.

ARNOTT 1973 = G. Arnott, "Euripides and the Unexpected", *G & R*, vol. 20, n. 1, pp. 49–64.

ARSENIUS ARCHIEPISCOPUS MONEMBASIAE 1534 = Σχόλια τῶν πάνυ δοκίμων εἰς ἑπτὰ τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδου συλλεγένητα ἐκ διαφόρων παλαιῶν βιβλίων καὶ συναρμολογηθέντα παρὰ Ἀρσενίου. Scholia in septem Euripidis tragoedias ex antiquis exemplaribus ab Arsenio collecta et nunc primum in lucem edita. Venetiis.

BARCHIESI 1992 = A. Barchiesi, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1–3*, Firenze, Le Monnier.

BARCHIESI 1993 = A. Barchiesi, "Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's *Heroides*", *Harv. Stud.* 95, pp. 333–365.

BARCHIESI 2006 = A. Barchiesi, "Women on Top: Livia and Andromache", in *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, Edited by R. Gibson, S. Green and A. Sharrock, New York, Oxford University Press, pp. 96–120.

BARLOW 1971 = S.A. Barlow, *The Imagery of Euripides: a study in the dramatic use of pictorial language*, London, Methuen.

BARNWELL 1988 = H.T. Barnwell, "Racine's *Andromaque*: New Myth for Old", in E. Freeman (ed. & pref.), H. Mason (ed.), M. O'Regan (ed.), S.W. Taylor (ed.), *Myth and Its Making in the French Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 57–70.

BARRETT 1964 = Euripides, *Hippolytos*, Edited with Introduction and Commentary by W.S. Barrett, Oxford, Clarendon Press.

BATACHE–WATT 1976 = E. Batache–Watt, *Profils des Héroïnes Raciniennes*, Paris, Librairie Klincksieck.

BATTEZZATO 1999–2000 = L. Battezzato, "Dorian Dress in Greek Tragedy", *ICS* 24/25, pp. 343–362.

BATTEZZATO, MARIANI 2018 = L. Battezzato, L. Mariani, "L'*Hermiona* di Pacuvio e l'*Ecuba* di Euripide: un modello intertestuale trascurato", *RhM* 161, pp. 320–327.

BATTEZZATO, MARIANI c.d.s. = L. Battezzato, L. Mariani, "L'alibi di Oreste: l'*Andromaca* di Euripide, Didimo Calcentero e Ditti Cretese", *Scienze dell'Antichità 2020*, in corso di stampa.

BAUMGARTNER 1987 = *Le roman de Troie par Benoît de Sainte–Maure*. Texte traduit et présenté par E. Baumgartner, Paris, Union générale d'éditions.

BAUMGARTNER 1998 = B. de Sainte–Maure, *Le roman de Troie. Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55*, édités, présentés et traduits par E. Baumgartner et F. Viel-liard, Paris, Librairie générale française.

BENEDICTUS AEGIUS 1555 = *Apollodori Atheniensis Bibliothecae, sive De Deorum origine, tam Graece, quam Latine, luculentis pariter ac doctis annotationibus illustrati, et nunc primum in lucem editi libri tres, Benedicto Aegio Spoletino interprete; Accessit libris hisce nominum, rerumque opulentissimus index, quibus demum additus est Scipionis Tettii de Apollodori commentarius*. Romae, in aedibus Antoni Bladi.

BEN-ZE'EV, GOUSSINSKY 2008 = A. Ben-Ze'ev, R. Goussinsky, *In the Name of Love: Romantic Ideology and Its Victims*, Oxford, Oxford University Press.

BERGEN 1908 = *Lydgate's Troy Book*, Edited from the best manuscripts with introduction, notes and glossary by H. Bergen, Part II, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.

BERNABÉ 1987 = *Poetarum epicorum Graecorum Testimonia et fragmenta, I*, Edidit A. Bernabé, cum appendice iconographica a R. Olmos confecta, Leipzig, B.G. Teubner.

BERNARD 1996 = M. Bernard, "Der Dichter und sein Gegenstand – Zu Pindars siebentem Nemeischen Lied", *Würzburger Jahrbücher für Die Altertumswissenschaft Neue Folge* 21, pp. 101–127.

BERNET 1983 = C. Bernet, *Le Vocabulaire des Tragédies de Jean Racine. Analyse statistique*, Genève, Slatkine.

BERTAUD 1981 = M. Bertaud, *La jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Librairie Droz.

BERTHIAUME 1982 = G. Berthiaume, *Les rôles du mägeiros. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, Leiden, Brill.

BESSI 2005 = G. Bessi, "Darete Frigio e Ditti Cretese: un bilancio degli studi", *Bollettino degli Studi Latini*, Anno XXXV, Fasc. I, pp. 170–209.

BETTINI 1990 = M. Bettini, "Heroides 8, 47 e i gradi di parentela in Ovidio", *Riv. Fil.* 118, pp. 418–429.

BIET 1997 = C. Biet, *La Tragédie*, Paris, Armans Colin.

BING 2011 = P. Bing, "Afterlives of a Tragic Poet: The Hypothesis in the Hellenistic Reception of Euripides", in *Ancient Scholarship and Grammar: Archetypes, Concepts and Contexts*, Edited by S. Matthaios, F. Montanari, A. Rengakos, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 199–206.

BLONDELL 2013 = R. Blondell, *Helen of Troy*, New York, Oxford University Press.

BOND 1981 = Euripides, *Heracles*, with Introduction and Commentary by G.W. Bond, Oxford, Clarendon Press.

BORNEMANN 1892 = L. Bornemann, "Jahresbericht über Pindar 1891", *JAW* 71, pp. 268–291.

BOULTER 1966 = P. Neils Boulter, "'Sophia' and 'Sophrosyne' in Euripides' *Andromache*", *Phoenix* 20, pp. 51–58.

BRAUNER, GOSSETT 1995 = *Ermione: azione tragica in due atti di Andrea Leone Tottola, musica di Gioachino Rossini*, a cura di P.B. Brauner e P. Gossett, Partitura, 2 voll., Pesaro, Fondazione Rossini.

BRERETON 1951 = G. Brereton, *Jean Racine, A Critical Biography*, Bristol, Cassell & Co Ltd.

BRERETON 1973 = G. Brereton, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London, Methuen & Co Ltd.

BRUBACH 1542 = ΠΙΝΔΑΡΟΥ ΟΛΥΜΠΙΑ. ΠΥΘΙΑ. ΝΕΜΕΑ. ΙΣΥΜΙΑ. *Pindari. Olympia. Pythia. Nemea. Isthmia*. Francoforti, opera et impensa Petri Brubacchij.

BRUNI 1996 = F. Bruni, “Tra Darete, Ditti e Virgilio: «fabula» e «storia», «ordo artificialis» e «ordo naturalis»”, *Studi Medievali*, Anno XXXVII, Fasc. II, pp. 753–810.

BUDÉ 1977 = A.W.A.M. Budé, *De hypotheseis der Griekse tragedies en komedies. Een onderzoek naar de hypotheseis van Dicaearchus*, Diss. Nijmegen.

BUDELMANN, POWER 2013 = F. Budelmann, T. Power, “The Inbetweenness of Symptotic Elegy”, *JHS* 133, pp. 1–19.

BURKERT 1972 = W. Burkert, *Homo necans: Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, New York, Walter de Gruyter.

BURNETT 1971 = A. Pippin Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, Clarendon Press.

BUTLER 1959 = P. Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Librairie Nizet.

BUXTON 1982 = R.G.A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy. A study of Peitho*, Cambridge, Cambridge University Press.

CADAU 2015 = C. Cadau, *Studies in Colluthus' Abduction of Helen*, Leiden, Brill.

CAGLI 1991 = B. Cagli, “L'appello ai posteri”, in *Ermione, programma di sala*, Roma, Teatro dell'Opera, pp. 31–38.

CAIRNS 1993 = D.L. Cairns, *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press.

CAIRNS 2014 = D.L. Cairns, "Medea: Feminism or Misogyny?", in *Looking at Medea. Essays and a translation of Euripides' tragedy*, Edited by D. Stuttard, London, New York, Bloomsbury, pp. 123–138.

CAMERON 2004 = A. Cameron, *Greek Mythography in Roman World*, New York, Oxford University Press.

CAMILLUS 1541 = *Euripidis Tragicorum omnium principis, cuiusque singulos singulare testimonia M. Cicero putare ait, Tragoediae XVIII. Latine nunc denuo editae, ac multis in locis castigatae, Dorotheo Camillo interprete*. Basilae.

CAMPBELL 2005 = J. Campbell, *Questioning Racinian Tragedy*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.

CAMPBELL 2006 = J. Campbell, "A Marriage Made in Heaven? 'Racine' and 'Love'", *The Modern Language Review*, vol. 101, n. 3, pp. 682–690.

CANTARELLA 1987 = E. Cantarella, *Pandora's daughters: the role and status of women in Greek and Roman antiquity*, translated by M.B. Fant, with a foreword by M.R. Lefkowitz, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press.

CARLI BALLOLA 1972 = G. Carli Ballola, "Lettura dell'*Ermione*", *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* 3, pp. 12–39.

CARRARA 2009 = P. Carrara, *Il testo di Euripide nell'antichità. Ricerche sulla tradizione testuale euripidea antica (IV sec. a.C. – sec. VIII d.C.)*, Università degli Studi di

Firenze, Dipartimento di Scienze dell'Antichità "Giorgio Pasquali".

CASTAGNA 1991 = L. Castagna, "Il verecondo Pacuvio", *Aevum Antiquum* 4, pp. 203–225.

CASTELLANETA 2012 = S. Castellaneta, "Un atroce velo (Euripide, *Andromaca* 110)", *DeM* III, pp. 61–73.

CASTELLANETA 2013 = S. Castellaneta, *Il seno svelato ad misericordiam. Esegesi e fortuna di un'immagine omerica*, nota introduttiva di O. Imperio; appendice iconografica di C. Roscino, Bari, Cacucci Editore.

CAVALLO 1986 = G. Cavallo, "Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali, culturali", in *Società Romana e Impero Tardoantico. Tradizione dei classici, Trasformazioni della cultura*, a cura di A. Giardina, Bari, Laterza, pp. 83–172.

CAVALLO 2002 = G. Cavallo, *Dalla parte del libro. Storie di trasmissione dei classici*, Urbino, QuattroVenti.

CENTANNI 2011 = M. Centanni, "Andromaca di Euripide: contesto storico della composizione, struttura drammaturgica, carattere dei personaggi", *Aion* 33, pp. 39–57.

CERBO 2008 = E. Cerbo, "L'amebeo lirico-epirrematico nell'*Andromaca* di Euripide: struttura, metro e funzione drammatica", *Annali Online di Ferrara – Lettere*, vol. 2, pp. 167–185.

CERBO 2009 = E. Cerbo, "La monodia di Cassandra (Eur. *Troad.* 308–340) fra testo e scena", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 93, n. 3, pp. 85–96.

CHONG–GOSSARD 2003 = J.H. Kim On Chong–Gossard, “Song and the Solitary Self: Euripidean Women Who Resist Comfort”, *Phoenix*, vol. 57, n. 3/4, pp. 209–231.

CHONG–GOSSARD 2008 = J.H. Kim On Chong–Gossard, *Gender and Communication in Euripides’ Plays. Between Song and Silence*, Leiden, Brill.

CHONG–GOSSARD 2015 = J.H. Kim On Chong–Gossard, “Andromache”, in *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*, Edited by R. Lauriola and K.N. Demetriou, Leiden, Brill, pp. 143–173.

CLASS 1964 = M. Class, *Gewissensregungen in der griechischen Tragödie*, Hildesheim, Spudasmata Olms.

COLLARD 1975 = Euripides, *Supplices*, edited with introduction and commentary by C. Collard, Volume II, Commentary, Groningen, Bouma’s Boekhuis b.v. Publishers.

COLONNA 1987 = *Le Etiopiche di Eliodoro*, a cura di A. Colonna, Torino, UTET.

CONACHER 1967 = D.J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Canada, University of Toronto Press, London, Oxford University Press.

CONACHER 1984 = D.J. Conacher, “The ‘Andromache’ of Euripides: An Interpretation by Paul David Kovacs, Review by D. J. Conacher”, *CPhil.*, vol. 79, n. 1, pp. 53–56.

CONSTANS 1904 = *Le Roman de Troie par Benoit de Sainte–Maure*, publié d’après tous les manuscrits connus par L. Constans. Tome I, Paris, Librairie de Firmin–Didot et C.

CONSTANS 1908 = *Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure*, publié d'après tous les manuscrits connus par L. Constans. Tome IV, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C.

GABRIELIS COTERIUS 1559 = *Strabonis De situ orbis libri 17. Editi quidem in eorum gratiam, qui geographiæ studiosi sunt, olim (vt putatur) à Guarino Veronensi, & Gregorio Trifernate latinitate donati: recèns vero a doctissimis viris quorum in præfatione sit mentio, emendatiores quàm antea prodeunt. Tomus primus (–tomus secundus). Accesit index locupletissimus*. Lugduni, apud Gabrielem Coterium.

COUPRIE 1992 = A. Couprie, *Racine Andromaque*, Paris, Hatier.

CROPP, FICK 1985 = M. Cropp, G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies*, London, Institute of Classical Studies.

CURLEY 2013 = D. Curley, *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, New York, Cambridge University Press.

CURRIE 2005 = B. Currie, *Pindar and the Cult of Heroes*, New York, Oxford University Press.

CURRIE 1981 = H. MacL. Currie, "Ovid and the Roman Stage", *ANRW* II, 31.4, pp. 2701–2742.

DAGLEY 1937 = C.R. Dagley, "Racine's *Andromaque*: A Study of Source", *PMLA*, vol. 52, n. 1, pp. 80–99.

DALLA VALLE 1973 = D. Dalla Valle, *Pastorale barocca: forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo.

DALLA VALLE 1995 = D. Dalla Valle, *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Champion.

DALLA VALLE 2003 = D. Dalla Valle, "Les *Héroïdes* en France et les *Lettres héroïques* au XVI^e et au XVII^e siècle (jusqu'aux *Lettres héroïques* de Tristan l'Hermitte)", in *Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, Études réunies par E. Bury, avec la collaboration de M. Néraudau, Préface de P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, pp. 371–383.

D'AMICO 1992 = F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino.

DANEK 1998 = G. Danek, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

D'ANNA 1967 = G. D'Anna, *M. Pacuvii Fragmenta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

D'AVERARA 1701 = *Andromaca, drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Milano*, in Milano, per Marc'Antonio Pandolfo Malatesta.

DAVIS 2006 = P.J. Davis, *Ovid and Augustus. A political reading of Ovid's erotic poems*, London, Duckworth.

DECLERCQ 1999 = G. Declercq, *Racine, une rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaire de France.

DE JONG 1991 = I.J.F. De Jong, *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden, Brill.

DE JONGE 2015 = C.C. De Jonge, "Grammatical Theory and Rhetorical Teaching", in *Brill's Companion to Ancient Scholarship, Volume 2: Between Theory and Practice*, Edited by F.

Montanari, S. Matthaios and A. Rengakos, Leiden, Brill, pp. 981–1011.

DELCOURT 1965 = M. Delcourt, *Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*, Paris, Les Belles Lettres.

DELMAS 1985 = C. Delmas, *Mythologie et Mythe dans le Théâtre Français (1650–1676)*, Genève, Librairie Droz.

DELMAS 1994 = C. Delmas, *La Tragédie de l'âge classique (1553–1770)*, Paris, Seuil.

DES BOUVRIE 2018 = S. des Bouvrie, *Tragic Workings in Euripides' Drama: The Anthropology of the Genre*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.

DESNAIN 2002 = V. Desnain, *Hidden Tragedies. The Social Construction of Gender in Racine*, New Orleans, University Press of the South.

DI BENEDETTO 1994 = V. Di Benedetto, “La tragicità del conoscere”, in *Primeras jornadas internacionales de teatro griego*, A. Melero & J.V. Bañuls eds., Valencia, Nau Llibres, pp. 189–208.

DICKEY 2007 = E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, New York, Oxford University Press.

DICKEY 2015 = E. Dickey, “The Sources of our Knowledge of Ancient Scholarship”, in *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship, Volume 1: History, Disciplinary Profiles*, Edited by F. Montanari, S. Matthaios and A. Rengakos, Leiden, Brill, pp. 459–514.

DIGGLE 1981 = *Euripidis Fabulae, edidit J. Diggle, Tomus II insunt Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.

DIGGLE 1984 = *Euripidis Fabulae, edidit J. Diggle, Tomus I insunt Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.

DIGGLE 1994a = *Euripidis Fabulae, edidit J. Diggle, Tomus III insunt Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.

DIGGLE 1994b = J. Diggle, *Euripidea, Collected Essays*, Oxford, Clarendon Press.

DINDORF 1855 = *Scholia Graeca in Homeri Odysseam, ex codicibus aucta et emendata, edidit Gulielmus Dindorfius, Tomus I*, Oxonii, e Typographeo Academico.

DINDORF 1863 = *Scholia Graeca in Euripidis Tragoedias, ex codicibus aucta et emendata, edidit Gulielmus Dindorfius, Tomus IV*, Oxonii, e Typographeo Academico.

DOLCETTI 2004 = Ferecide di Atene, *Testimonianze e frammenti*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di P. Dolcetti, Alessandria, Edizioni Dell'Orso.

DRACHMANN 1927 = A.B. Drachmann, *Scholia Vetera in Pindari Carmina: Volumen III. Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas, Recensuit A. B. Drachmann*, Stuttgartiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri.

DUBISCHAR 2015 = M. Dubischar, "Typology of Philological Writings", in *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship, Volume 1: History, Disciplinary Profiles*, Edited by F. Montanari, S. Matthaios and A. Rengakos, Leiden, Brill, pp. 545–599.

DUÉ 2006 = C. Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin, University of Texas Press.

DUNN 1996 = F.M. Dunn, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York, Oxford University Press.

DURUP 1984 = S. Durup, "L'espressione tragica del desiderio amoroso", in *L'amore in Grecia*, a cura di C. Calame, Roma-Bari, pp. 143–157.

EISENHUT 1994 = *Dictys Cretensis, Ephemeridos belli troiani libri a Lucio Septimio ex graeco in latinum sermonem translati accedunt papyri Dictys graeci in Aegypto inuentae edidit Werner Eisenhut*, editio stereotypa editionis secundae (MCMLXXIII), Stutgardiae et Lipsiae, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.

ELSTER 1998 = J. Elster, *Alchemies of the Mind: Rationality and the Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.

EMANUELE 1997 = M. Emanuele, *L'ultima stagione italiana: le forme dell'opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*, Firenze, Passigli.

VAN EMDE BOAS 2017 = E. van Emde Boas, *Language and Character in Euripides' Electra*, New York, Oxford University Press.

ERBSE 1966 = H. Erbse, "Euripides' 'Andromache'", *Hermes* 94, pp. 276–297.

ERBSE 1984 = H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin, De Gruyter.

ESCUDIER 1854 = *Rossini: sa vie et ses œuvres*, par les frères Escudier, Paris, E. Dentu.

FANTHAM 1986 = E. Fantham, “ΖΗΛΟΤΥΠΙΑ: A Brief Excursion into Sex, Violence, and Literary History”, *Phoenix*, vol. 40, n. 1, pp. 45–57.

FANTHAM 2003 = E. Fantham, “Pacuvius. Melodrama, Reversals and Recognitions”, in *Myth, History and Culture in Republican Rome. Studies in honour of T.P. Wiseman*, edited by D. Braund & C. Gill, Exeter, University of Exeter Press, pp. 98–118.

FARAONE 1999 = C.A. Faraone, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

FARRELL 1998 = J. Farrell, “Reading and Writing the Heroides”, *HSPH* 98, pp. 307–338.

FERRARI 1971 = F. Ferrari, “Struttura e personaggi nell’*Andromaca* di Euripide”, *Maia* 23, pp. 209–229.

FERRARI 1974 = Euripide, *Andromaca*, con commento a cura di F. Ferrari, Firenze, La Nuova Italia.

FGrH = *Die Fragmente der griechischen Historiker*, von F. Jacoby, Berlin, Weidemann, poi Leiden, Brill, 1923–1958.

FILIPPI 2015 = M.M. Filippi, “The Reception of Latin Archaic Tragedy in Ovid’s *Elegy*”, in *Brill’s Reception to Roman Tragedy*, Edited by G.W.M. Harrison, Leiden, Brill, pp. 196–215.

FINGLASS 2007 = Sophocles, *Electra*, Edited with Introduction and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge, Cambridge University Press.

FINGLASS 2009 = P. Finglass, “Unveiling Tecmessa”, *Mnemosyne*, vol. 62, n. 2, pp. 272–282.

FINGLASS 2014 = *Stesichorus, The Poems*, Edited with Introduction, Translation and Commentary by M. Davies and P.J. Finglass, Cambridge, Cambridge University Press.

FITZGERALD JOHNSON 2012 = *The Oxford Handbook of Antiquity*, Edited by S. Fitzgerald Johnson, New York, Oxford University Press.

FLETCHER 2013 = K.F.B. Fletcher, "Hyginus' *Fabulae*: Toward a Roman Mythography", in *Writing myth: mythography in the ancient world*, edited by S.M. Trzaskoma and R. Scott Smith, Leuven, Peeters, pp. 133–164.

FOLEY 2001 = H.P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

FONTENROSE 1960 = J. Fontenrose, "The Cult and Myth of Phryros at Delphi", *UCPCA*, vol. 4, n. 3, pp. 191–266.

FORESTIER 1993 = G. Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*, Paris, Éditions Nathan.

FORESTIER 1995 = G. Forestier, "Tragédie en France", in M. Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, pp. 902–903.

FORESTIER 1998 = G. Forestier, "Écrire *Andromaque*: Quelques hypothèses génétiques", *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 98, n. 1, pp. 43–62.

FORESTIER 1999 = J. Racine, *Oeuvres complètes. 1. Théâtre, poésie*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard.

FORESTIER 2001 = G. Forestier, "The Racinian Hero and the Classical Theory of Characterization", in *Racine. The Power*

and the *Pleasure*, edited by E. Caldicott and D. Conroy, Dublin, University College Dublin Press, pp. 14–26.

FORESTIER 2003 = G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France.

FORESTIER 2006 = G. Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard.

FORSYTH 1994 = E. Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553 – 1640). Le thème de la vengeance*, éd. revue et augmentée, Paris, Honoré Champion Éditeur.

FOUCAULT 2018 [1984] = M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Traduzione di L. Guarino, Milano, Feltrinelli [ed. originale M. Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984].

FOWLER 2000 = R. Fowler, *Early Greek Mythography, Volume I: Texts*, Oxford, Oxford University Press.

FOWLER 2013 = R. Fowler, *Early Greek Mythography, Volume II: Commentary*, Oxford, Oxford University Press.

FRAENKEL 1932 = E. Fraenkel, “Selbstmordwege”, *Philol.* 87, pp. 470–473.

FRAENKEL 1950 = Aeschylus, *Agamemnon*, Edited with a commentary by E. Fraenkel, Volume II Commentary on 1–1055, Oxford, Clarendon Press.

FRANCE 1992 = P. France, *Racine Andromaque*, Glasgow, University of Glasgow, French and German Publications.

FRANGOULIS 2016 = H. Frangoulis, “La figure d’Hermione chez Collouthos”, *Aitia* [En ligne], 6, mis en ligne le 22 juin

2016 – risorsa online consultata il 10 novembre 2017:
<http://aitia.revues.org/1586>.

FRAZER 1921 = Apollodorus, *The Library*, with an English Translation by Sir J.G. Frazer, 2 voll., Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd.; ed. it. Apollodoro, *Biblioteca*, con il commento di J. Frazer, Edizione italiana a cura di G. Guidorizzi, Milano, Adelphi, 1995.

FRIEDRICH 1953 = W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos: zur Dramaturgie der Spätformen*, München, C.H. Beck.

FULKERSON 2005 = L. Fulkerson, *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*, New York, Cambridge University Press.

FULKERSON 2013 = L. Fulkerson, *No Regrets. Remorse in Classical Antiquity*, Oxford, Oxford University Press.

GAINSFORD 2012 = P. Gainsford, “Diktys of Crete”, *The Cambridge Classical Journal* 58, pp. 58–87.

GALLARATI 2008 = P. Gallarati, “Pesaro, trionfa ‘Ermione’ il Rossini che non t’aspetti”, *La Stampa*, 13 agosto 2008.

GALLO 2010 = D.P. Gallo, *Gioachino Rossini: a Research and Information Guide, Second edition*, New York, London, Routledge.

GANTZ 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

GARNER 1990 = R. Garner, *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London, Routledge.

GARRISON 1995 = E. Garrison, *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden, Brill.

GARZYA 1951 = A. Garzya, "Interpretazione dell'*Andromaca* di Euripide", *Dioniso* 14, pp. 109–138.

GARZYA 1978 = Euripides, *Andromacha*, edidit A. Garzya, Leipzig, Teubner.

GENTILI 1972 = B. Gentili, "Il «letto insaziato» di Medea e il tema dell'*adikia* a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella *Medea* di Euripide", *Studi Classici e Orientali* 21, pp. 60–72.

GENTILI 1984 = "Amore e Giustizia nella 'Medea' di Euripide", in *L'Amore in Grecia*, a cura di C. Calame, Bari, Laterza, pp. 159–170.

GOLDER 1983 = H. Golder, "The Mute Andromache", *TAPA* 113, pp. 123–133.

GOLDHILL 1995 = S. Goldhill, *Foucault's Virginity: Ancient erotic fiction and the history of sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press.

GOLDIE 2010 = *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Edited by P. Goldie, New York, Oxford University Press.

GOODKIN 1991 = R.E. Goodkin, *The Tragic Middle. Racine, Aristotle, Euripides*, Madison, The University of Wisconsin Press.

GOSSETT 1991 = P. Gossett, "Ermione: la 'tragédie lyrique' di Rossini" (traduzione di S. Castelvechi), in *Ermione, programma di sala*, Roma, Teatro dell'Opera, pp. 21–30.

GOSSETT 2004 = P. Gossett, “Compositional Methods”, in *The Cambridge Companion to Rossini*, edited by E. Senici, Cambridge, Cambridge University press, pp. 68–84.

GOSSETT 2009a = P. Gossett, *Dive e maestri: l'opera italiana messa in scena*, traduzione di L. Aragona, Milano, Il saggia-tore.

GOSSETT 2009b = P. Gossett, “Sources from the French theatrical tradition and their transformation in the operas of Rossini”, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe. Volume 2, La musique à l'épreuve du théâtre*, sous la direction de D. Colas, A. Di Profio, Wavre, Éditions Mardaga, pp. 219–238.

GOULD 1973 = J. Gould, “Hiketeia”, *JHS* 93, pp. 74–103.

GRIFFIN 1936 = Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, Edited by N.E. Griffin, Cambridge (MA), The Mediaeval Academy of America.

GRIFFIN 1980 = J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford, Clarendon Press.

GRIFFITH 2010 = M. Griffith, “Orestes and the In-laws”, in *Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, Edited by D.E. McCoskey, E. Zakin, State University of New York, State University of New York Press, pp. 275–330.

GRONDONA 1996 = M. Grondona, *La perfetta illusione. Er-mione e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos.

GUIDETTI 2015 = F. Guidetti, “Appunti sulla fortuna del mito troiano: riflessioni a margine di un libro recente”, *SQ* 8, pp. 141–226.

GUIDORIZZI 2017 = G. Guidorizzi, *I colori dell'anima. I Greci e le passioni*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

HALL 2010 = E. Hall, *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford, Oxford University Press.

HALL 2013 = E. Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, New York, Oxford University Press.

HALL ET AL. 2004 = *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Edited by E. Hall, F. Macintosh, and A. Wrigley, New York, Oxford University Press.

HALPERIN 2002 = D.M. Halperin, "Forgetting Foucault: Acts, Identities, and the History of Sexuality", in *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Edited by M.C. Nussbaum and J. Sihvola, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 21–54.

HAMPTON 2008 = T. Hampton, "The Tragedy of Delegation: Diplomatic Action and Tragic Form in Racine's *Andromaque*", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 38, n. 1, pp. 57–78.

HANGARD 1978 = J. Hangard, "Euripides, 'Andromache' 356", *Mnemosyne*, vol. 31, fasc. 1, pp. 70–71.

HANGARD 1996 = *Pars II Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam, Fasc. IV continens Scholia in Aristophanis Lysistratam*, edidit J. Hangard, Groningen, Egbert Forsten.

HARDWICK 2003 = L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press.

HARDWICK, STRAY 2008 = *A Companion to Classical Receptions*, Edited by L. Hardwick and C. Stray, Malden (MA), Wiley–Blackwell.

HARRISON 1968 = A.R. Walsham Harrison, *The Law of Athens*, Oxford, Clarendon Press.

HART, LEGERSTEE 2010 = *Handbook of Jealousy: Theory, Research, and Multidisciplinary Approaches*, Edited by S.L. Hart and M. Legerstee, Malden, Wiley–Blackwell.

HAWCROFT 1992 = M. Hawcroft, *Word as Action. Racine, Rhetoric and Theatrical Language*, Oxford, Clarendon Press.

HEATH 1993 = M. Heath, “Ancient Interpretation of Pindar’s Nemean 7”, *PLLS* 7, pp. 169–199.

HÉNIN 2006 = E. Hénin, “«Pirro n’avait pas lu nos romans» : Le héros tragique à l’épreuve de la galanterie (1666–1676)”, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 33, n. 64, pp. 63–83.

HERTER 1927 = H. Herter, “Das Kind im Zeitalter des Hellenismus”, *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande* 127, pp. 250–258.

HESK 2000 = J. Hesk, *Deception and Democracy in Classical Athens*, New York, Cambridge University Press.

HEUDON [1597] 1620 = J. Heudon, *Pyrrhe*, reueué et recorigée de nouveau, Rouen, Libraire ordinaire du Roy.

HORSFALL 2006 = N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 3. A Commentary*, Leiden, Brill.

HOUSMAN 1908 = A.E. Housman, "On the Paens of Pindar", *CR*, 22, pp. 8–12.

HUYS 1996 = M. Huys, "Euripides and the 'Tales from Euripides': Sources of the Fabulae of Ps.–Hyginus?", *APF* 42, pp. 168–178.

HUYS 1997 = M. Huys, "Euripides and the 'Tales from Euripides': Sources of the Fabulae of Ps.–Hyginus? Part II", *APF* 43, pp. 11–30.

JACKSON 1985 = J.E. Jackson, "Andromaque : l'envers du discours racinien", *Stanford French Review*, vol. 9, n. 2, pp. 121–136.

JACOBSON 1974 = H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, Princeton University Press.

JOHANSEN, WHITTLE 1980 = H.F. Johansen, E.W. Whittle, *Aeschylus, The Suppliants*, edited by H.F. Johansen & E.W. Whittle, 3 voll., Copenhagen, Gyldendtsale.

JOHNSON 1955 = V. Johnson, "Euripides' *Andromache*", *CW* 48, pp. 9–13.

JONDORF 1990 = G. Jondorf, *French Renaissance Tragedy: The Dramatic Word*, New York, Cambridge University Press.

JONDORF 2002 = G. Jondorf, "Drama", in *The Classical Heritage in France*, Edited by G. Sandy, Leiden, Brill, pp. 453–470.

JONES 2012 = M. Jones, *Playing the man: Performing masculinities in the ancient Greek novel*, Oxford, Oxford University Press.

KAIMIO 2002 = M. Kaimio, “Erotic Experience in the Coniugal Bed: Good Wives in Greek Tragedy”, in *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Edited by M.C. Nussbaum and J. Sihvola, Chicago and London, The University of Chicago Press, pp. 95–119.

KAY *ET AL.* 2003 = S. Kay, T. Cave, M. Bowie, *A short History of French Literature*, Oxford, Oxford University Press.

KAMERBEEK 1943 = J.C. Kamerbeek, “L’*Andromaque* d’Euripide”, *Mnemosyne* 11, pp. 47–67.

VON KAMPTZ 1982 = H. Von Kamptz, *Homerische Personennamen: sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

KARANIKA 2014 = A. Karanika, *Voices at work: Women, Performance, and Labor in Ancient Greece*, Baltimore, John Hopkins University Press.

KARSENTI 2008 = T. Karsenti, “« Pyrrhe sera toujours pire ». Enjeux idéologiques et esthétiques du traitement de la mort de Pyrrhus dans la tragédie des années 1590”, *Albineana, Cahiers d’Aubigné* 20, pp. 117–132.

KARSENTI 2012 = T. Karsenti, *Le mythe de Troie dans le théâtre français (1562–1715)*, Paris, Honoré Champion Éditeur.

KENNEDY 2002 = D.F. Kennedy, “Epistolarity: the *Heroides*”, in *The Cambridge Companion to Ovid*, Edited by P. Hardie, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 217–232.

KENNEDY 2017 = R. Futo Kennedy, *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*, Edited by R. Futo Kennedy, Leiden, Brill.

KIRKWOOD 1982 = G.M. Kirkwood, *Selections from Pindar. Edited with an Introduction and Commentary*, Chico (California), American Philological Association Textbook Series 7.

KITTO 1961 = H.D. Findley Kitto, *Greek Tragedy: a Literary Study*, London, Methuen (3rd ed.).

KNIGHT, BARNWELL 1977 = J. Racine, *Andromaque*, Texte de l'édition originale publié avec introduction, notes et variantes par R.C. Knight et H.T. Barnwell, Genève, Librairie Droz.

KOMOROWSKA 2000 = J. Komorowska, "A Reenactment of Aulis? Hermione within the frame of Euripides' *Orestes*", *EOS: commentarii Societatis Philologiae Polonorum*, vol. 87, pp. 207–214.

KONSTAN 2003 = D. Konstan, "Before Jealousy", in *Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edited by D. Konstan and N.K. Rutter, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 7–27.

KONSTAN 2006 = D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, University of Toronto Press.

KOVACS 1980 = P.D. Kovacs, *The Andromache of Euripides: An Interpretation*, Chico, Scholars Press.

KOVACS 1987 = P.D. Kovacs, "Where Is Aegisthus' Head?", *CPhil.*, vol. 82, n. 2, pp. 139–141.

KOVACS 1995 = P.D. Kovacs, *Euripides Children of Hercules, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, Edited and Translated by D. Kovacs, Cambridge (MA), Harvard University Press.

KOVACS 1996 = P.D. Kovacs, *Euripidea altera*, Leiden, Brill.

KRISTJÁNSSON 2002 = K. Kristjánsson, *Justifying Emotions. Pride and Jealousy*, New York, Routledge.

KRISTJÁNSSON 2007 = K. Kristjánsson, *Aristotle, Emotions, and Education*, Aldershot, Ashgate.

KYRIAKOU 1997 = P. Kyriakou, "All in the family: Present and Past in Euripides' *Andromache*", *Mnemosyne* 50, pp. 7–26.

KYRIAKOU 2016 = P. Kyriakou, "Wisdom, Nobility and Families in *Andromache*", in *Wisdom and Folly in Euripides*, Edited by P. Kyriakou and A. Rengakos, Berlin, De Gruyter, pp. 137–154.

KUNTZ 2003 = M. Kuntz, *Narrative Setting and Dramatic Poetry*, Leiden, New York, Köln, Brill.

LABATE 1978 = M. Labate, "Una recente interpretazione delle *Heroides* di Ovidio", *Athenaeum* 50, pp. 190–193.

LANGE 2002 = K. Lange, *Euripides und Homer: Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*, Stuttgart, Steiner.

LA PENNA 1979 = A. La Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana. Con due scritti sulla cultura classica di oggi*, Torino, Einaudi.

LAURIOLA, DEMETRIOU 2015 = *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Edited by R. Lauriola and K.N. Demetriou, Leiden, Brill.

LAURIOLA, DEMETRIOU 2017 = *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Edited by R. Lauriola and K.N. Demetriou, Leiden, Boston, Brill.

LAWTON 1989 = L.K.M. Lawton, "Féminin/masculin: Les effets de la passion dans les *Andromaque* d'Euripide et de Racine", *Cahiers du Dix-septième. An Interdisciplinary Journal*, vol. 3, n. 2, pp. 29–50.

LEBÈGUE 1967 = R. Lebègue, "Origines et caractères du théâtre baroque français", in *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, Actes des Journées Internationales d'Etude du Baroque, Montauban, Publication du Centre National de Recherches du Baroque, pp. 23–29.

LECERCLE 2008 = F. Lecerclé, "Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises", *Littératures classiques* 67, pp. 147–162.

LEE 1975 = K.H. Lee, "Euripides' *Andromache*: Observations on Form and Meaning", *Antichthon* 9, pp. 4–16.

LEO 1913 = F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur. Erster Band, die archaische Literatur*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

LESKY 1947 = A. Lesky, "Der Ablauf der Handlung in der 'Andromache' des Euripides", *Anz. Akad. Wien* 84, pp. 99–115.

LGPN = *A Lexicon of Greek Personal Names*, Edited by P.M. Fraser and E. Matthews, Oxford, Clarendon Press, 1987–2013.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich–München, Artemis, Verlag, 1981–1999.

LIVREA 1968 = Colluto, *Il ratto di Elena*, Introduzione, testo critico, traduzione e commentario a cura di E. Livrea, Bologna, Pàtron.

LLEWELLYN-JONES 2003 = L. Llewellyn-Jones, *Aphrodite's Tortoise: the Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea, The Classical Press of Wales.

LLOYD 1992 = M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Oxford, Clarendon Press.

LLOYD 2005 = Euripides, *Andromache*, with Introduction, Translation, and Commentary by M. Lloyd (Second Edition), Warminster, Aris & Phillips Ltd.

LÓPEZ FÉREZ 1976 = J.A. López Férez, "El tema del amo y el esclavo en la *Andrómaca* de Eurípides", *Cuadernos de Filología Clásica*, vol. 11, pp. 369–393.

LORAU 1987 = N. Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Translated by A. Forster, Cambridge, MA and London, Harvard University Press.

LOTITO 1984 = G. Lotito, "La dottrina di Pacuvio (a proposito del v. 168 R.²)", in *Disiecti membra poetae. Studi di poesia latina in frammenti, I*, a cura di V. Tandoi, Foggia, Atlantica, pp. 13–34.

LSJ = H.G. Liddell; R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by H. Stuart Jones, with a revised supplement, Oxford, Clarendon Press, 1996.

MACDOWELL 1978 = D.M. MacDowell, *The Law in Classical Athens*, London, Thames&Hudson.

MACINTOSH *ET AL.* 2005 = *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Edited by F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, and O. Taplin, New York, Oxford University Press.

MAEHLER 1989 = H. Maehler, *Pindari carmina cum fragmentis, II. Fragmenta. Indices*, Leipzig, Teubner.

MAGNANI 2000 = M. Magnani, *La tradizione manoscritta degli Eraclidi di Euripide*, Bologna, Pàtron Editore.

MAJORANUS 1542–1550 = N. Majoranus, Εὐσταθίου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης παρεκβολαὶ εἰς τὴν Ὀμηροῦ Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσειαν μετὰ εὐπορωτάτου καὶ πάνυ ὠφελίμου πίνακος, 4 voll. Romae.

MAIR 1987 = *Oppian. Colluthus. Tryphiodorus*, with an english translation by A.W. Mair, Cambridge (MA), Harvard University press; London, W. Heinemann.

MAKRINOS 2007 = A. Makrinos, “Eustathius, Archbishop of Thessalonica, ‘Commentary on the Odyssey’: Codex Marcianus 460 and Parisinus 2702 revisited”, *BICS* 50, pp. 171–192.

MANUWALD 2003 = G. Manuwald, *Pacuvius, summus Tragicus Poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien*, München, Leipzig, K.G. Saur.

MANUWALD 2012 = *Tragicorum Romanorum Fragmenta, Vol. II, Ennius*, edidit G. Manuwald, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

MARIANI 2017 = L. Mariani, “L’*Ermione* di Sofocle”, in *Frammenti Sulla Scena. Studies in Ancient Fragmentary Drama*, vol. 1, pp. 77–118.

MARIANI 2018 = L. Mariani, “The setting of Euripides’ *Andromache*: an inquiry about Thetideion”, in *História Antiga*:

Relações Interdisciplinares. Fontes, Artes, Filosofia, Política, Religião e Recepção (vol. I), C. Soares, J.L. Brandão e P.C. Carvalho (coords.), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 149–164.

MARIOTTI 1960 = I. Mariotti, *Introduzione a Pacuvio*, Urbino, Stabilimento Tipografico Editoriale Urbinato.

MARSHALL 1993 = *Hygini Fabulae*, edidit P.K. Marshall, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri.

MARY 1994 = G. Mary, “La folie d’Oreste ou l’écart minime à l’équilibre”, *Poétique: Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires*, vol. 25, n. 98, pp. 171–180.

MASTRONARDE 1979 = D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley, University of California Press.

MASTRONARDE 1994 = Euripides, *Phoenissae*, Edited with Introduction and Commentary by D.J. Mastronarde, Cambridge University Press.

MASTRONARDE 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides, Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.

MAUCERI 1991 = M. Mauceri, “I resoconti della stampa alla ripresa pesarese di Ermione (22 agosto 1987)”, in *Ermione, programma di sala*, Roma, Teatro dell’Opera, pp. 99–106.

MAY 1949 = G. May, *D’Ovide à Racine*, Paris, Presses Universitaires de France; New Haven, Yale University Press.

MAZOUER 1984 = C. Mazouer, “Les mythes antiques dans la tragédie française du XVI^e siècle”, in *L’imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*. Textes recueillis et pré-

sentés par C.-G. Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 131–161.

MAZOUER 2002 = C. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion Éditeur.

MAZZONI DAMI 1999 = D. Mazzoni Dami, “L’amore coniugale e la figura della sposa ideale nella trattatistica antica”, *Atene e Roma*, 44, pp. 14–25.

MCCLURE 1999 = L. McClure, *Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, Princeton University Press.

MCDERMOTT 1991 = E.A. McDermott, “Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides’ Plays”, *TAPA* 121, pp. 123–132.

MECCARIELLO 2014 = C. Meccariello, *Le hypotheseis narrative dei drammi euripidei. Testo, contesto, fortuna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

MEDDA 1997 = E. Medda, “Il pianto dell’attore tragico”, *Riv. Fil.* 125, pp. 385–410.

MÉRIDIÉ 1927 = Euripide, *Tome II. Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres.

MERRO 2008 = *Gli scoli al Reso euripideo*, Introduzione, testo critico e commento a cura di G. Merro, Messina, Dipartimento di Scienze dell’Antichità.

METTE 1964 = H.J. Mette, “Die Römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945–1964)”, *Lustrum* 9, pp. 5–211.

MIKALSON 1991 = J. Mikalson, *Honor thy gods: popular religion in Greek tragedy*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

MIRTO 2012 = M.S. Mirto, “La figura di Teti e la crisi del gamos eroico nell’*Andromaca* di Euripide”, *MD*, vol. 69, n. 2, pp. 45–70.

MONTANA 2011 = F. Montana, “The Making of Greek Scholiastic Corpora”, in *From Scholars to Scholia. Chapters in the History of Ancient Greek Scholarship*, Edited by F. Montanari, L. Pagani, Berlin–New York, De Gruyter, pp. 105–161.

MONTANA 2014 = F. Montana, “On παρακείμενον σχόλιον and παραγράφεισθαι”, in *Trends in Classics, vol. 6, n°1, 2014. Special issue: The Birth of Scholiography. From Types to Texts. Issue editors: Fausto Montana and Antonietta Porro*, Berlin, De Gruyter, pp. 24–38.

MONTANA 2015 = F. Montana, “Hellenistic Scholarship”, in *Brill’s Companion to Ancient Greek Scholarship, Volume 1: History, Disciplinary Profiles*, Edited by F. Montanari, S. Matthaios and A. Rengakos, Leiden, Brill, pp. 60–183.

MORAVCEVICH 1976 = J. Moravcevic, “Racine’s *Andromaque* and the Rhetoric of Naming”, *Papers on Language and Literature*, vol. 12, n. 1, pp. 20–35.

MORAVCEVICH 1984 = J. Moravcevic, *Jean Racine’s ‘Andromaque’: An Annotated Bibliography*, Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17.

MOREL 1991 = J. Morel, “Le Personnage Sacrifié dans l’œuvre de Racine”, in *Racine: Theatre et Poesie. Actes du troisieme colloque Vinaver, Manchester 1987*, Edité par C.M. Hill, Leeds, Francis Cairns, pp. 83–91.

MOREL 2013 = J. Morel, “Racine poète tragique”, in *Jean Racine, Théâtre complet*. Édition critique par A. Viala et S. Guyot, Préface de J. Morel, Paris, Classiques Garnier, pp. 19–36.

MORENILLA TALENS 2006 = C. Morenilla Talens, *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, E.C. Dorda, A.M. Ortiz, M. Valverde Sánchez (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 685–698.

MORENILLA TALENS 2013 = C. Morenilla Talens, “La Andrómaca de Euripides, una tragedia en clave coral”, *Estudios griegos e indoeuropeos* 23, pp. 143–168.

MOULD 1975 = W.A. Mould, “The ‘*Innocent Strategème*’ of Racine’s *Andromaque*”, *The French Review*, vol. 48, n. 3, pp. 557–565.

MUICH 2010 = R.M. Muich, *Pouring out Tears: Andromache in Homer and Euripides*, Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Classical Philology in the Graduate College of University of Illinois at Urbana–Champaign (https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/16755/Muich_Rebecca.pdf?sequence=1, risorsa online consultata il 20/7/2017).

MÜLLER 1967 = Sophokles, *Antigone, Erläutert und mit einer Einleitung versehen von Gerhard Müller*, Heidelberg, Carl Winter – Universitätsverlag.

MURRAY 1909 = *Euripidis Fabulae, Tomus III insunt Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Gilbertus Murray*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.

NAGLER 1974 = M.N. Nagler, *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

NAGY 1979 = G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

NAGY 2009 = G. Nagy, *Homer the Classic*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.

NAIDEN 2006 = F.S. Naiden, *Ancient Supplication*, Oxford–New York, Oxford University Press.

NÁPOLI 1999 = J.T. Nápoli, “Los celos en Hermíone en *Andrómaca* y la cuestión del amor en Eurípides”, *Synthesis* 6, pp. 35–77.

NATAN 2013 = S. Natan, “Andromaque de Racine, vraie fausse héroïne tragique?”, *Neohelicon* 40, pp. 245–260.

NÍ MHEALLAIGH 2008 = K. Ní Mheallaigh, “Pseudo–Documentarism and the Limits of Ancient Fiction”, *The American Journal of Philology*, vol. 129, n. 3, pp. 403–431.

NÍ MHEALLAIGH 2012 = K. Ní Mheallaigh, “The ‘Phoenician Letters’ of Dictys of Crete and Dionysius Scytobrachion”, *The Cambridge Classical Journal* 58, pp. 181–193.

NÍ MHEALLAIGH 2013 = K. Ní Mheallaigh, “Lost in Translation: The Phoenician Journal of Dictys of Crete”, in *The Romance between Greece and the East*, Edited by T. Whitmarsh and S. Thomson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 196–210.

NORWOOD 1906 = *The "Andromache" of Euripides*, Edited with introduction, notes, vocabulary and appendix by G. Norwood, London, John Murray.

NÜNLIST 2009 = R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, New York, Cambridge University Press.

NUSSBAUM, SIHVOLA 2002 = M.C. Nussbaum, J. Sihvola, "Introduction", in *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Edited by M.C. Nussbaum and J. Sihvola, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 1–20.

OATLEY 2004 = K. Oatley, *Emotions: A Brief History*, Oxford, Blackwell Publishing.

OGRAJENŠEK 2010 = S. Ograjenšek, "Andromache on the Operatic Stage 1660s–1820s", in *Ancient Drama for the Modern Stage*, Edited by P. Brown and S. Ograjenšek, Oxford, Oxford University Press, pp. 112–138.

OSBORNE 2007 = R. Osborne, *Rossini. His life and Works*, New York, Oxford University Press.

OTIS 1966 = B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press.

PABST 2011 = A. Pabst, "Zwei Frauen unter einem Dach: Beobachtungen zu Euripides' *Andromache*", *Arch. Pap.*, vol. 57, n. 2, pp. 318–330.

PADUANO 1986 = G. Paduano, *Il nostro Euripide, l'umano*, Firenze, Sansoni.

PAGANI 1968 = G. Pagani, "La figura di Ermione nell'*Andromaca euripidea*", *Dioniso* 42, pp. 200–210.

PAGE 1936 = D.L. Page, “*The elegiacs in Euripides’ Andromache*”, in *Greek Poetry and Life: Essays presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday, January 2, 1936*, Edited by C. Bailey, Oxford, Clarendon Press, pp. 206–230.

PALMER 1898 = P. Ovidii Nasonis *Heroides, with the Greek translation of Planudes*, edited by the late A. Palmer, Oxford, Clarendon Press.

PAPADIMITROPOULOS 2006 = L. Papadimitropoulos, “*Marriage and Strife in Euripides’ Andromache*”, *GRBS* 46, pp. 147–158.

PAPADIMITROPOULOS 2011 = L. Papadimitropoulos, “*On Apollo’s Epiphany in Euripides’ ‘Orestes’*”, *Hermes*, vol. 139, n. 4, pp. 501–506.

PAPADODIMA 2010 = E. Papadodima, “*The Greek/Barbarian Interaction in Euripides’ Andromache, Orestes, Heracleidae. A Reassessment of Greek Attitudes to Foreigners*”, *Digressus* 10, pp. 1–42.

PARATORE 1966 = E. Paratore, “*Osservazioni sulle fonti dell’Andromaque di Racine*”, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Leo Olschki Editore, pp. 917–962.

PARKER 1983 = R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press.

PASCHALIS 2008 = M. Paschalis, “*The Abduction of Helen: A Reappraisal*”, *Ramus* 37, pp. 136–150.

PASSALACQUA 2001 = M. Passalacqua, “*Riflessi del linguaggio giuridico nella poesia ovidiana: l’epistola di Ermione ad Oreste*”, *Res publica litterarum* 24, pp. 157–160.

PEARSON 1917 = A.C. Pearson, *The fragments of Sophocles*, 2 voll., Amsterdam, Adolf M. Hakkert.

PELOUS 1980 = J.M. Pelous, *Amour Précieux Amour Galant (1654–1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Librairie Klincksieck.

PERCHERON [1592] 1845 = L. Percheron, *Pyrrhe, tragédie (1592)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (Réimpression de l'édition de Paris, 1845).

PERTUSI 1956a = A. Pertusi, "Selezione teatrale e scelta erudita nella tradizione del testo di Euripide. I: Formazione ed evoluzione del repertorio euripideo", *Dioniso* 19, pp. 111–141.

PESTELLI 2007 = P. Ovidii Nasonis *Heroidum Epistula VIII Hermione Oresti*, a cura di A. Pestelli, Firenze, Le Monnier.

PETACCIA 2000 = M.R. Petaccia, "Der Orestes–Mythos in der lateinischen archaischen Tragödie und im politisch–religiösen Zusammenhang der römischen Republik", in *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, hrsg. von G. Manuwald, Würzburg, Ergon, pp. 87–112.

PHILLIPPO 1995 = S. Phillippo, "Family Ties: Significant Patronymics in Euripides' *Andromache*", *CQ*, vol. 45, n. 2, pp. 355–371.

PHILLIPPO 2007 = S. Phillippo, "A future for Astyanax': alternative and imagined futures for Hector's son in classical and European drama", *IJCT*, vol. 14, n. 3/4, pp. 321–374.

PHILLIPS 1994 = H. Phillips, *Racine. Language and Theatre*, Durham, University of Durham.

PITTALUGA 1991 = M.G. Pittaluga, *Aspects du Vocabulaire de Jean Racine*, Fasano, Schena–Nizet.

PIZZOCARO 1994 = M. Pizzocaro, *Il triangolo amoroso. La nozione di «gelosia» nella cultura e nella lingua greca arcaica*, Bari, Levante.

PLAMPER 2018 [2012] = J. Plamper, *Storia delle emozioni*, Bologna, Il Mulino [ed. originale J. Plamper, *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München, Siedler Verlag, 2012].

POCOCK 1973 = G. Pocock, *Corneille and Racine. Problems of Tragic Form*, London, Cambridge University Press.

POMEROY 1995 = Xenophon, *Oeconomicus. A Social and Historical Commentary*, with a new English translation by S.B. Pomeroy, Oxford, Clarendon Press.

POMMIER 1962 = J. Pommier, *Tradition Litteraire et Modeles Vivants dans l'Andromaque de Racine*, Cambridge, Cambridge University Press.

PONTANI 2010 = F. Pontani, *Scholia Graeca in Odysseam, Scholia ad libros γ-δ*, Vol. II, Pleiadi 6.2. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

PONTANI 2015 = F. Pontani, "Scholarship in the Byzantine Empire (529–1453)", in *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship, Volume 1: History, Disciplinary Profiles*, Edited by F. Montanari, S. Matthaios and A. Rengakos, Leiden, Brill, pp. 297–455.

PORRO 2014 = A. Porro, "The birth of scholiography: some conclusions and perspectives", in *Trends in Classics, vol. 6, n°1, 2014. Special issue: The Birth of Scholiography. From Types to Texts. Issue editors: Fausto Montana and Antonietta Porro*, Berlin, De Gruyter, pp. 192–205.

PORTER 1994 = J.R. Porter, *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden, Brill.

PÒRTULAS 1988 = J. Pòrtulas, "L'*Andromaque* d'Euripide entre le mythe et la vie quotidienne", *Metis*, vol. III, pp. 283–304.

POWELL 1938 = J.E. Powell, *A Lexicon to Herodotus*, Cambridge, Cambridge University Press.

PROSPERI 2013 = V. Prosperi, *Omero sconfitto: ricerche sul mito di Troia dall'antichità al Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

PUCCI 2016 = P. Pucci, *Euripides' Revolution under Cover: An Essay*, Ithaca and London, Cornell University Press.

PUENTE, COHEN 2003 = S. Puente, D. Cohen, "Jealousy and the Meaning (or Non Meaning) of Violence", *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 29, n. 4, pp. 449–460.

QUATTROCCHI 1991 = A. Quattrocchi, "Tottola e l'*Ermione*: un umile poeta per un libretto spregiudicato", in *Ermione, programma di sala*, Roma, Teatro dell'Opera, pp. 49–58.

QUATTROCCHI 1994 = A. Quattrocchi, "La logica degli autoimprestati: *Eduardo e Cristina*", in *Gioacchino Rossini 1792–1992: il testo e la scena, Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25–28 giugno 1992*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, pp. 333–363.

RABINOWITZ 1984 = N. Sorkin Rabinowitz, "Proliferating Triangles: Euripides' 'Andromache' and the Traffic in Women", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 17, n. 4, pp. 111–123.

RACEVSKIS 2008 = R. Racevskis, *Tragic Passages. Jean Racine's Art of the Threshold*, Lewisburg, Bucknell University Press.

RADT 1958 = S.L. Radt, *Pindars zweiter und sechster Paian: text, scholien und kommentar*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert.

RADT 1999 = *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 4 Sophocles. Editio correctior et addendis aucta*, editor S. Radt (F 730 a–g edidit R. Kannicht), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

RAGNI 1991 = *Rossini a Napoli, 1815–1822: la conquista di una capitale*, catalogo a cura di S. Ragni, Napoli, Ente autonomo Teatro di San Carlo.

RAMOUS 1998 = Virgilio, *Eneide*, traduzione di M. Ramous, introduzione di G.B. Conte, commento di G. Baldo, con testo a fronte, Venezia, Marsilio.

RANGER 1991 = J.C. Ranger, “Fureurs Raciniennes”, in *Racine: Theatre et Poesie. Actes du troisieme colloque Vinaver, Manchester 1987*, Edité par C.M. Hill, Leeds, Francis Cairns, pp. 59–80.

REHM 1988 = R. Rehm, “The Staging of Suppliant Plays”, *GRBS* 29, pp. 263–307.

REHM 2002 = R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, Oxford, Princeton University Press.

REINHARDT 2010 = U. Reinhardt, “Der stoffkomplex um Pyrrhos, Andromache, Hermione und Orest”, in *Rossini und das Libretto: Tagungsband*, herausgegeben von R. Müller und A. Gier, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, pp. 185–208.

REISS 2002 = T.J. Reiss, "Andromaque and the Search for Unique Sovereignty", in *The Shape of Change. Essays in Early Modern Literature and La Fontaine in Honor of David Lee Rubin*, Edited by A.L. Birberick, R. Ganim, Amsterdam, Rodopi, pp. 23–51.

RIBBECK 1875 = O. Ribbeck, *Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig, Teubner.

RICHARDSON 1993 = N. Richardson, *The Iliad: A Commentary. General Editor G.S. Kirk, Volume VI: books 21–24*, Cambridge, Cambridge University Press.

RODGERS 1969 = V.A. Rodgers, "Σόφροισις and the Expression of Conscience", *GRBS* 10, pp. 241–254.

ROISMAN, LUSCHNIG 2011 = H.M. Roisman, C.A.E. Luschnig, *Euripides' Electra. A Commentary*, Norman, University of Oklahoma Press.

ROOM 1983 = A. Room, *Room's Classical Dictionary: the Origins of the Names of Characters in Classical Mythology*, London [...], Routledge & Kegan Paul.

ROSSINI 2004 = G. Rossini, *Lettere e documenti, IIIa, Lettere ai genitori*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini.

ROSSINI 2006 = G. Rossini, *Ermione, Azione tragica in due atti di Andrea Leone Tottola, Prima rappresentazione Napoli, Teatro San Carlo, 27 marzo 1819*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro a cura di P.B. Brauner e P. Gossett, Milano, Ricordi.

RUFFELL 2014 = I. Ruffell, "The Nurse's Tale", in *Looking at Medea. Essays and a translation of Euripides' tragedy*, Edited by D. Stuttard, London, New York, Bloomsbury, pp. 65–82.

VAN ROSSUM–STEENBEK 1998 = M. Van Rossum–Steenbek, *Greek Readers Digests? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*, Leiden, New York, Köln, Brill.

RUTHERFORD 2001 = I. Rutherford, *Pindar's Paeans, A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, New York, Oxford University Press.

SABOT 1981 = A.F. Sabot, "Les 'Héroïdes' d'Ovide: Préciosité, Rhétorique et Poésie", *ANRW* II, 31.4, pp. 2552–2636.

SALVATORE 1959 = A. Salvatore, "Motivi poetici nelle 'Heroides' di Ovidio", in *Atti del convegno internazionale ovidiano*, Sulmona, Maggio 1958, volume II, Roma, Istituto di Studi Romani Editore.

SALVI 1701 = *Astianatte, drama per musica rappresentato nella Villa di Pratolino*, in Firenze, presso P.A. Brigonci.

SAMBANIS 2003 = M. Sambanis, "Le concept de la jalousie et son lexique dans *Andromaque* et *Phèdre*", *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, vol. 27, n. 1/2, pp. 37–54.

SANDERS 2014 = E. Sanders, *Envy and Jealousy in Classical Athens: A Socio-Psychological Approach. Emotions of the past*, Oxford, New York, Oxford University Press.

SANDERS *ET AL.* 2013 = *Erôs in ancient Greece*, Edited by E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, and N.J. Lowe, Oxford, Oxford University Press.

SANTORI 2011 = J. Racine, *Poesie Sacre. Cantiques Spirituels, Hymnes traduites du Bréviaire Romain*, Introduzione, traduzione e note di I. Santori, Firenze, Leo S. Olschki.

SARTORI 1990 = C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli.

SAYER 2006 = J. Sayer, *Jean Racine: Life and Legend*, Bern, Peter Lang.

SCARANTINO, DE SOUSA 2018 = A. Scarantino, R. de Sousa, "Emotion", in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2018 Edition)*, Edited by E.N. Zalta, URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/emotion/> (risorsa online consultata il 17 gennaio 2019).

SCARCIA 2002 = P. Virgilio Marone, *Eneide*, Introduzione di A. La Penna, Traduzione e note di R. Scarcia, Testo latino a fronte, Milano, BUR.

SCARPI 1996 = Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di P. Scarpi, Traduzione di M.G. Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori.

SCHAMUN 2012 = M.C. Schamun, "Análisis retórico-argumentativo del discurso agonal de Andrómaca de Eurípides, vv. 147-273", *Argos*, vol. 35, n. 1, pp. 156-174.

SCHAUER 2012 = *Tragicorum Romanorum Fragmenta, Vol. I, Livius Andronicus, Naevius, Tragicci Minores, Fragmenta Adespota*, edidit M. Schauer cum O. Siegl socio in opere conficiendo, adiuvante E. Hollmann, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

SCHIERL 2006 = P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius: ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung von Petra Schierl*, Berlin, Walter de Gruyter.

SCHMID, WHITE 1996 = P. Schmid, D. White, "The Mysterious Case of Ermione", *Opera Quarterly*, pp. 7–15.

SCHRAMMEN 1970 = G. Schrammen, "Zur Funktion des Confident bei Racine", *Germanisch–Romanische Monatsschrift* XX, pp. 370–480.

SCHWARTZ 1887 = *Scholia in Euripidem, collegit recensit edidit Eduardus Schwartz, Volumen I: Scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas*, Berolini, Typis et impensis Georgii Reimer.

SCHWARTZ 1891 = *Scholia in Euripidem, collegit recensit edidit Eduardus Schwartz, Volumen II: Scholia in Hyppolitum, Medeam, Alcestin, Andromacham, Rhesum, Troades*, Berolini, Typis et impensis Georgii Reimer.

SEAFORD 1987 = R. Seaford, "The Tragic Wedding", *JHS* 107, pp. 106–130.

SEAFORD 1990 = "The Structural Problems of Marriage in Euripides", in *Euripides, Women, and Sexuality*, edited by A. Powell, London and New York, Routledge, pp. 151–176.

SEEL 1985 = *M. Iuniani Iustini Epitoma Historiarum Philippicarum Pompei Trogi, accedunt prologi in Pompeium Trogum*, post F. Ruehl iterum edidit O. Seel, Stutgardiae in aedibus B.G. Teubneri.

SHORT 1991 = J.–P. Short, "Passion: Source of Action in the Tragedies of Racine?", in *Racine: Theatre et Poesie. Actes du troisieme colloque Vinaver, Manchester 1987*, Edité par C.M. Hill, Leeds, Francis Cairns, pp. 93–106.

SIBILIO 2009 = E. Sibilio, “La madre di tutte le guerre: la guerra di Troia nel teatro di Jean Racine”, in *I linguaggi della guerra*, a cura di V. Magrelli, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, pp. 41–57.

SISSA 2017 [2015] = G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Traduzione di C. de Nonno, Bari, Laterza [ed. originale G. Sissa, *La jalousie. Une passion inavouable*, Paris, Odile Jacob, 2015].

SKOUROUMOUNI STAVRINO 2014 = A. Skouroumouni Stavrinou, “Inside and Out: the Dynamics of Domestic Space in Euripides’ ‘Andromache’”, *Hermes*, vol. 142, n. 4, pp. 385–403.

SKOUROUMOUNI STAVRINO 2016 = A. Skouroumouni Stavrinou, “Hermione’s Spartan Costume: The Tragic skeue in Euripides’ *Andromache*”, *ICS*, vol. 41, n. 1, pp. 1–20.

SLATER 1986 = *Aristophanis Byzantii fragmenta*, ed. W.J. Slater, Berlin–New York, De Gruyter.

SMITH, TRZASKOMA 2007 = *Apollodorus’ Library and Hyginus’ Fabulae. Two Handbooks of Greek Mythology*, Translated, with Introductions, by R.S. Smith and S.M. Trzaskoma, Indianapolis, Hackett Publishing Company.

SNELL 1986 = *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 1. Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragediarum Testimonia et Fragmenta tragicorum minorum*, Editor B. Snell, Editio correctior et addendis aucta curavit R. Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

SOARE 1988 = A. Soare, “La Vengeance de la mal-aimée : Oreste et Hermione avant *Andromaque*”, in *L’Âge du théâtre en France*, Éd. D. Trott, N. Boursier, Edmonton, Academic Printing & Pub., pp. 3–12.

SOMMERSTEIN 1996 = Aristophanes, *Frogs*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Oxford, Aris & Phillips Classical Texts.

SOMMERSTEIN 2006 = Sophocles, *Selected Fragmentary Plays, with Introductions, Translations and Commentaries* by Alan H. Sommerstein, David Fitzpatrick and Thomas Talbot, Volume I, *Hermione, Polyxene, The Diners, Tereus, Troilus, Phaedra*, Oxford, Aris & Phillips Classical Texts.

SORUM 1995 = C.E. Sorum, "Euripides' Judgment: Literary Creation in *Andromache*", *AJP* 116, pp. 371–388.

SPENTZOU 2003 = E. Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides. Transgressions of Genre and Gender*, New York, Oxford University Press.

SPOTH 1992 = F. von Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München, Beck.

STALLBAUM 1825–1826 = *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Odysseam ad fidem exempli Romani editi*, cur. G. Stallbaum, I–II, Lipsiae, Weigel.

STEPHANOPOULOS 1980 = T.K. Stephanopoulos, *Umgestaltung des Mythos durch Euripides*, Athens, [The author].

STEVENS 1971 = Euripides, *Andromache*, edited with introduction and commentary by P.T. Stevens, Oxford, Clarendon Press.

STIBLINUS 1562 = EURIPIDES POETA *Tragicorum princeps, in Latinum sermonem conversus, adiecto e regione textu Graeco. CUM ANNOTATIONIBUS ET PRAEFATIONIBUS in omnes eius Tragoedias: autore GASPARO STIBLINO. Accesserunt IACOBI MICYLLI, De Euripidis vita, ex diuersis autoribus collecta: item, De Tragoedia et eius partibus προλεγόμενα*

quaedam. Item IOANNIS BRODAEI Turonensis Annotationes doctissimae nunquam antea in lucem editae. Ad haec, Rerum et verborum toto Opere praecipue memorabilium copiosus INDEX. BASILEAE, PER JOHANNEM OPORINUM.

STONE 1974 = D. Stone, *French Humanist Tragedy. A Reassessment*, Oxford, Manchester University Press.

STOREY 1989 = I. Storey, "Domestic Disharmony in Euripides' *Andromache*", *G & R*, vol. 36, n. 1, pp. 16–27.

STOREY 2017 = I. Storey, "Andromache", *A Companion to Euripides*, Edited by L.K. McClure, Chichester, John Wiley & Sons Inc. (Wiley–Blackwell), pp. 122–135.

STRABO 1510 = Strabo, *De situ orbis, Venetiis, A Philippo pincio Mantuano impressum, 1510* [A cura di A. Mancinelli, come appare nella pref. datata 1494].

STROHM 2001 = R. Strohm (with M. Noiray), "Opera, §4", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Volume 18: *Nisard to Palestrina*, Taunton, Grove, pp. 426–434.

SUÁREZ DE LA TORRE 1997 = E. Suárez de la Torre, "Neoptolemos at Delphi", *Kernos* 10, pp. 153–176.

SUTTON 1984 = D.F. Sutton, *The Lost Sophocles*, Lanham, University Press of America.

SYNODINOU 1988 = K. Synodinou, "Electra in the *Orestes* of Euripides. A Case of Contradictions", *Mêtis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 3, n. 1, pp. 305–320.

SYROPOULOS 2012 = S.D. Syropoulos, "Women vs Women. The denunciation of female sex by female characters in drama", *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 14, pp. 27–46.

SWIGGERS, WOUTERS 2015 = P. Swiggers, A. Wouters, "Description of the Constituent Elements of the (Greek) Language", in *Brill's Companion to Ancient Scholarship, Volume 2: Between Theory and Practice*, Edited by F. Montanari, S. Matthaïos and A. Rengakos, Leiden, Brill, pp. 759–797.

TAPLIN 2003 = O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London, Routledge (First published in 1978 by Methuen&Co. Ltd).

THOMAS 1989 = R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press.

THUMIGER 2013 = C. Thumiger, "Mad *Erôs* and Eroticized Madness in Tragedy", in *Erôs in ancient Greece*, edited by E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, and N.J. Lowe, Oxford, Oxford University Press, pp. 27–40.

TIRELLI 2001 = A. Tirelli, "Una moglie come si deve". *Lo statuto della γυνή nell'Economico di Senofonte*, Napoli, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità.

TOBIN 1999 = R.W. Tobin, *Jean Racine Revisited*, New York, Twayne Publishers.

TOBIN 2003 = R.W. Tobin, "Andromaque's choice", *Orbis Litterarum* 58, pp. 317–334.

TOBIN 2012 = R.W. Tobin, "Stage and Off-Stage in Racine's Early Plays", in *Changing Perspectives: Studies on Racine in Honor of John Campbell*, Edited by R.W. Tobin and A.J. Kennedy, Charlottesville, Roockwood Press, pp. 11–20.

TOOHEY 2004 = P. Toohey, *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

TORRANCE 2005 = I. Torrance, “Andromache ‘Aichmalōtos’: concubine or wife?”, *Hermathena* 179, pp. 39–66.

TORRANCE 2013 = I. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford, Oxford University Press.

TORTORA 1991 = D. Tortora, “Ermione *furans*: personaggi e forme di un’opera ‘rara’”, in *Ermione, programma di sala*, Roma, Teatro dell’Opera, pp. 39–48.

TORTORA 1996 = D. Tortora, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità: da «Tancredi» a «Semiramide»*, Roma, Torre d’Orfeo.

TOSI 2014 = R. Tosi, “The history of corpora scholiastica”, in *Trends in Classics, vol. 6, n°1, 2014. Special issue: The Birth of Scholiography. From Types to Texts. Issue editors: Fausto Montana and Antonietta Porro*, Berlin, De Gruyter, pp. 15–23.

TOSTI-CROCE 2004 = *Ermione*, a cura di M. Tosti-Croce, Pesaro, Fondazione Rossini.

TSAGALIS 2012 = C. Tsagalis, *From Listeners to Viewers: Space in the Iliad*, Washington DC, Center for Hellenic Studies.

TURYN 1957 = A. Turyn, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana, University of Illinois Press.

VAN DER VALK 1985 = M. Van der Valk, *Studies in Euripides: Phoenissae and Andromache*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert.

VERNANT 1984 = J.-P. Vernant, “Il matrimonio nella Grecia arcaica”, in *L’Amore in Grecia*, a cura di C. Calame, Bari, Laterza, pp. 21–39.

VERRALL 1905 = A.W. Verrall, *Essays on Four Plays of Euripides. Andromache, Helen, Heracles, Orestes*, Cambridge, Cambridge University Press.

VESTER 2009 = C. Vester, “Bigamy and Bastardy, Wives and Concubines: Civic Identity in *Andromache*”, in *The Plays of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Edited by J.R.C. Cousland and J.R. Hume, Leiden, Boston, Brill, pp. 293–305.

VIALA 2013 = A. Viala, “*Andromaque*, Notice”, in Racine, *Théâtre complet*, Édition critique par A. Viala et S. Guyot, Préface de J. Morel, Paris, Classiques Garnier, pp. 203–209.

VIELLIARD 1979 = *Le Roman de Troie en prose: version du Cod. Bodmer 147*, Edité par F. Vielliard, Cologne–Genève, Fondation Martin Bodmer.

VIOLATO 1997 = G. Violato, “Dissimulazione e vendetta in ‘Andromaque’”, *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. 50, n. 1, pp. 1–20.

VIOLATO 2012 = G. Violato et F. Mariotti, « Racine et la duplication de la guerre de Troie », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://rief.revues.org/782> ; DOI : 10.4000/rief.782

VISCARDI 2013–2014 = G.P. Viscardi, “Usi letterari e significati culturali del *krédemnon* in Grecia antica: la ‘retorica costitutiva’ del velo nella prassi dell’invisibilità”, *I quaderni del ramo d'oro online*, n. 6, pp. 78–105.

VOLPE CACCIATORE 2003 = P. Volpe Cacciatore, “Passato e presente nel ‘lamento’ dell’*Andromaca* euripidea”, *Prometheus* 29, pp. 37–47.

WAGNER 1891 = *Epitoma Vaticana ex Apollodori Bibliotheca*, edidit R. Wagner, Lipsiae, apud S. Hirzelium.

WARMINGTON 1936 = *Remains of old Latin, newly edited and translated by E. H. Warmington, II. Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*, London, William Heinemann Ltd, Cambridge (MA), Harvard University Press.

WATT 1998 = *Vellei Paterculi Historiarum ad M. Vinicium consulem libri duo*, recognovit W.S. Watt, editio correctior editionis primae (1988), Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri.

WECKLEIN 1900 = *Euripidis Andromacha*, edidit N. Wecklein, Leipzig, Teubner.

WEINBERG 1963 = B. Weinberg, *The Art of Jean Racine*, Chicago & London, University of Chicago Press.

WELCKER 1839 = F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, Bonn, Eduard Weber.

WILAMOWITZ 1889–1890 = U. Von Wilamowitz-Möllendorf, *Commentariolum grammaticum IV*, Progr. Gottingae, pp. 3–28 [= *Kleine Schriften* vol. IV, pp. 660–696].

WILKINSON 1955 = L.P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge, Cambridge University Press.

WILLIAMS 1997 = G. Williams, “Writing in the Mother-Tongue: Hermione and Helen in Heroides 8 (a Tomitan Approach)”, *Ramus*, vol. 26, n. 2, pp. 113–137.

WILLINK 1986 = *Euripides, Orestes*, with introduction and commentary by C.W. Willink, Oxford, Clarendon Press.

WILLINK 2005 = C.W. Willink, "Critical Notes on the *Cantica* of Euripides' *Andromache*", *Philologus*, vol. 149, n. 2, pp. 187–208.

WILSON 1979 = J.R. Wilson, "Eris in Euripides", *G & R*, vol. 26, n. 1, pp. 7–20.

WORMAN 2002 = N. Worman, *The Cast of Character: Style in Greek Literature*, Austin, University of Texas Press.

WORTH–STYLIANOU 1999 = V. Worth–Stylianou, *Confidential Strategies. The Evolving Role of the Confident in French Tragic Drama (1635–1677)*, Genève, Librairie Droz.

WRIGHT 2008 = M. Wright, *Euripides: Orestes*, London, New York, Bloomsbury.

WYLES 2016 = R. Wyles, "Ancient Drama in the French Renaissance and up to Louis XIV", in *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Edited by B. van Zyl Smit, Chichester, Wiley–Blackwell, pp. 154–172.

YUNIS 1988 = H. Yunis, *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

ZANUSSO 2015 = V. Zanusso, "Introduzione", in *Ditti di Creta, L'altra Iliade*, coordinamento di E. Lelli, Milano, Bompiani, pp. 13–148.

ZEITLIN 1980 = F.I. Zeitlin, "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the *Orestes* of Euripides", *Ramus*, vol. 9, n. 1, pp. 51–77.

ZIELIŃSKI 1925 = *Tragodumenon libri tres*, scripsit T. Zieliński, Cracoviae, Sumptibus Polonicae Accademiae Litterarum.

ZUNTZ 1955 = G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester, Manchester University Press.

ZUNTZ 1965 = G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge, Cambridge University Press.

VAN ZYL SMIT 2008 = B. van Zyl Smit, "Seneca's representation of Andromache and its reception in French Drama", *Acta Classica*, vol. 51, n. 1, pp. 163–185.

Ringraziamenti

Questo libro nasce dalla ricerca della mia tesi di dottorato, discussa nel settembre 2018 presso l'Università del Piemonte Orientale. Con profonda gratitudine ringrazio il prof. Luigi Battezzato, senza la cui guida questo lavoro non sarebbe mai giunto alla sua conclusione. In questi anni ho potuto conoscere e seguire un maestro dalla straordinaria statura non soltanto culturale, ma soprattutto umana.

Ringrazio anche il prof. Michael Lloyd per la generosa disponibilità con cui mi ha accolto durante il mio periodo di ricerca presso lo University College of Dublin, fonte di grande ricchezza e crescita personale. Ringrazio il prof. Mastroianni per i preziosi consigli riguardo la stesura del capitolo su Racine, e i proff. Cerbo, Finglass e Francobandiera per aver letto e riflettuto sull'intero lavoro, aiutandomi nel migliorarlo.

Ringrazio il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Piemonte Orientale per il supporto ricevuto nel corso della ricerca e la successiva pubblicazione di questo volume.

Vorrei poi ringraziare tutti coloro che in questi anni hanno contribuito nei modi più disparati al prosieguo del lavoro, specie nei momenti di difficoltà. Un ringraziamento particolare va ai miei genitori, per il commovente supporto con cui mi hanno sempre sostenuto; a mia sorella Daniela e ai miei fratelli Francesco e Lorenzo, ciascuno a suo modo sostegno certo e fondamentale. Infine, desidero ringraziare mio marito Stefano, il dono più inaspettato e grande ricevuto proprio durante questa ricerca, e nostro figlio Michele, che ha seguito in pancia la genesi del libro, e mi ha permesso appena nato di completarne la stesura.

