

**Francesco Carpanelli, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino, UTET 2005, pp. 227. ISBN 88-6008-019-3**

Il titolo del volume di Francesco Carpanelli (d'ora in poi C.), *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, introduce l'ampia ricerca che l'autore si propone di condurre in merito alle trasformazioni della drammaturgia euripidea lungo la carriera del tragediografo, mettendone in risalto il rapporto con i mutamenti politico-istituzionali di Atene.

Il volume si compone di quattro capitoli, preceduti da una breve *Premessa* (pp. 1-5). La produzione euripidea viene idealmente divisa in tre periodi distinti che coincidono con avvenimenti rilevanti all'interno della politica e della società ateniesi: in ciascun capitolo l'autore si sofferma sulle tragedie che meglio esemplificano le caratteristiche della drammaturgia euripidea soggette a lievi cambiamenti, e attraverso un'approfondita analisi testuale evidenzia come tali caratteristiche siano in relazione con la situazione politica contingente.

Il primo capitolo (*I principi «inetti» e le istituzioni ateniesi (455-428 a.C.)*, pp. 7-45), dopo un'accurata introduzione e contestualizzazione storica, si sofferma sui drammi *Alceste*, *Medea* e *Ippolito* che – secondo l'autore – diventano «in questa fase [politica], indagine critica di un modello istituzionale. [...] La riflessione politica passa indubbiamente attraverso la perdita di fiducia del protagonista del proprio avvenire come sovrano» (p. 18). C. si riferisce ai personaggi di Admeto, Giasone e Ippolito e alla loro incapacità di essere re. Al primo capitolo segue una prima appendice: *Sovversioni erotiche e perversioni politiche* (pp. 47-59) in cui l'autore evidenzia come Euripide abbia cercato nei suoi drammi di giustapporre almeno due (se non più) tematiche centrali, come ad esempio politica e amore.

Nel secondo capitolo, *La guerra del Peloponneso e l'impossibile coerenza del teatro euripideo (428-408 a.C.)*, lo studioso non manca di sottolineare come l'instabilità delle istituzioni durata più di vent'anni durante il conflitto contro Sparta si riverberi in un evidente mutamento nella drammaturgia euripidea, che, in modo più o meno evidente, «arriva ad alludere sempre ai suoi tempi senza alcuna volontà di celebrare o demonizzare un avvenimento o una linea di pensiero» (p. 65). Si prendono come riferimenti di questo periodo in particolare *Eraclidi*, *Andromaca* (unitamente ai frammenti: *Eolo*, fr. 8, JvL VIII, 1 e *Eretteo*, fr. 19, JvL VIII, 2), *Ecuba* e *Supplici* in riferimento alla fase archidamica della guerra (431-421 a.C.): secondo l'autore questi drammi rispecchiano – come vedremo - la mancanza in Atene di un leader dopo la morte di Pericle e denunciano gli orrori della guerra. Per il periodo della pace di Nicia e della spedizione in Sicilia (421-413 a.C.), periodo di grave crisi istituzionale ad Atene, che lasciava evidentemente presupporre l'esito della guerra, C. non mette in dubbio che Euripide abbia perso progressivamente fiducia nel governo ateniese e nei suoi rappresentanti, tendenza che si rivela in modo particolare nelle *Troiane* e nell'*Elettra*; segue

poi una lettura di alcuni passi dello *Ione*, dell'*Ifigenia in Tauride* e dell'*Elena*, drammi che permettono di circoscrivere da una parte l'introduzione di alcune caratteristiche drammaturgiche peculiari, quali l'*anagnórisis*, dall'altra la comunicazione di un chiaro messaggio: i cittadini ateniesi hanno bisogno di superare la crisi istituzionale di Atene e di sottrarsi ai mali della guerra; questa convinzione è sottesa alla denuncia di due regimi barbari, quello rappresentato nell'*Ifigenia in Tauride* e quello dell'*Elena*, che «sembrano unire il lato peggiore della tirannide con quello deteriore di una religiosità sanguinaria» (p. 119). Una seconda appendice, *Euripide e Agatone: il teatro tragico tra consenso e dissenso* (pp. 133-58), tratteggia un breve confronto tra i due drammaturghi, basandosi, per quanto riguarda Agatone, sulle immagini che emergono dal *Simposio* di Platone e dalle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. Se nel primo caso C. evidenzia che la celebrazione della vittoria di Agatone durante il simposio, unitamente al carattere del suo intervento su Amore, può dare l'idea dell'impatto notevole che le peculiarità della sua drammaturgia ebbero sulla tragedia greca. Nel caso della commedia aristofanea invece, l'autore rileva che, nonostante la sola presenza di Agatone sulla scena sia un elemento fondamentale nella svalutazione comica delle innovazioni del poeta, è certamente il personaggio Euripide ad essere la presenza scenica più vistosa: questa scelta drammaturgica avrebbe come risultato la svalutazione del più giovane tragediografo.

Anche il terzo capitolo, *Alla corte di Archelao* (pp. 159-83), si apre con una dettagliata riflessione sul momento in cui Euripide decide di trasferirsi in Macedonia. Quanto alle ragioni di questa partenza da Atene, l'autore abbraccia la teoria di Goossens secondo cui il disgusto per la politica di quel periodo si unisce ad una sorta di attrazione per istituzioni precedentemente condannate: il potere ereditario della nobiltà e la tirannide. C. si sofferma poi sull'*Ifigenia in Aulide*, la tragedia che meglio riflette il contesto in cui Euripide si trova a vivere in Macedonia. Nell'analisi delle *Baccanti* infine lo studioso pone in risalto la figura di Penteo e il vuoto di potere che si viene a creare a Tebe, una città che «si trasforma in ipostasi del fallimento delle vecchie e delle nuove istituzioni, rappresentate all'interno di un unico *ghenos* e all'interno del tradizionale apparato mitologico e politico, baluardo di tutta la società greca» (p. 180).

L'ultimo capitolo, *Autocrazia e teatro nel IV sec. a.C.: Siracusa e la produzione drammatica di Dionisio I* (pp. 185-208), è dedicato al tiranno di Siracusa, una sorta di epigono di Euripide in quanto elemento di continuità in relazione allo stretto rapporto tra politica e testi teatrali.

Il volume termina con una assai ampia bibliografia (pp. 209-17), aggiornata ed esaustiva, e un utile indice dei nomi citati (pp. 219-27); sarebbe stato utile anche quello dei passi euripidei discussi, vista l'alto numero di contesti tragici analizzati nello specifico. Il lavoro di C. prevede continui e puntuali riferimenti alle *pièces* euripidee sia attraverso citazioni delle opere stesse sia attraverso riferimenti tratti dalla tradizione indiretta; anche il contesto storico e gli avvenimenti principali che

segnarono l'epoca in cui visse il tragediografo vengono tratteggiati con il ricorso alla storiografia (Erodoto e Tuciddide). I passi sono trattati con attenzione dal punto di vista contenutistico e formale nonostante siano presentati solo in traduzione.

C. procede – come abbiamo osservato – «in un'ottica che tenga presente, contemporaneamente, le novità dello sviluppo scenico e le allusività politiche, per arrivare ad una definizione del rapporto tra teatro, politica e pubblico» (p. 112). Il volume infatti non si pone come obiettivo l'analisi delle tematiche della tragedia euripidea *lato sensu*, bensì tenta di mettere in risalto le contraddizioni «di un uomo che non amava la strategia dei demagoghi e dei politicanti del suo tempo, ma aveva senz'altro legami con alcuni settori cui avrebbe volentieri affidato le redini dello stato» (p. 2), come potrebbe dimostrare l'esilio volontario in Macedonia, presso una corte autocratica. C. porta avanti la sua ricerca auspicando una rinnovata discussione sull'immagine fossilizzata di un Euripide incompreso che ad un certo punto della propria vita (dal 423 a.C. in avanti) abbandonerebbe qualsiasi interesse per la politica. È questa, certamente, una ipotesi di lettura che non tiene conto dell'analisi delle tragedie composte nel periodo macedone, durante il quale il poeta continua a mettere in scena drammi in cui le istituzioni hanno un ruolo primario nelle vicende dei personaggi (si pensi alle *Baccanti!*). Tuttavia – mi sembra – non siamo in possesso delle fonti necessarie per affermare che «è la politica che non ha voluto vedere in Euripide un valido interlocutore e lo ha spinto in un volontario esilio proprio nel momento in cui ci sarebbe stato bisogno di tutte le forze non tanto per vincere, quanto per ricostruire un cammino politico che aveva bisogno di forti correzioni» (p. 4). Fondamentale per comprendere alcuni passaggi dello studio dell'autore è la chiave interpretativa dell'autore secondo cui si possono evidenziare due livelli all'interno di ogni tragedia: quello etico inerente alla psicologia dei personaggi, (che sorregge ogni dramma,) e quello mitico da indagarsi nei suoi riflessi politici, per lo più interni al *ghenos*.

C. cerca di capire se esista davvero una strategia nella messe di richiami sia all'istituzione democratica che a quella tirannica (o più in generale monarchica): *Alcesti* sarebbe, infatti, solo una meditazione sulle istituzioni di una città (si individua nella storia una realtà politica: i cittadini devono essere sempre solidali con chi li guida), mentre *Medea* e *Ippolito* sarebbero la rappresentazione scenica dei meccanismi del potere, pur nella convinzione che «il sistema dei personaggi deve essere tenuto distinto da quello che essi rappresentano, come se si trattasse di due chiavi interpretative diverse che solo a tratti si incontrano» (p. 26). Nella *Medea* la condanna nei confronti di realtà appartenenti ad una diversa area geografica sottende – secondo C. – una forte critica ad un regime autoritario, quello di Giasone; allo stesso tempo, Atene è rappresentata come la città che ospiterà Medea e quindi come risorsa non solo per tutti i greci ma anche per i barbari: parte della critica intravede in realtà in questo arrivo della donna barbara la profezia di una minaccia

incombente sulla città. Ma secondo C., Atene «a pochi giorni dallo scoppio della guerra del Peloponneso Atene rimarrebbe ancora “la terra ospitale agli amici”, cioè l’unica certezza che Euripide poteva ancora nutrire ancora nel 431 a.C.» (p. 38). Nel sacrificio di Ippolito lo studioso legge la prova indiretta della volontà euripidea di non processare un intero sistema politico ma solo alcuni suoi aspetti negativi: se avesse voluto denunciare le istituzioni *in toto* sarebbe stato Teseo, l’incarnazione del potere, a morire (come accade nelle *Baccanti* con Penteo) e non il principe Ippolito che non ha ancora alcun ruolo istituzionale.

In questa sede non possiamo menzionare i passi di tutte le tragedie euripidee che l’autore prende in considerazione per completare l’analisi ai fini dei propri obiettivi; ci limiteremo, quindi, a considerare alcune delle *pièces* che C. ritiene fondamentali per portare alla luce il rapporto testi drammatici-politica.

Centrale si rivela l’analisi delle *Supplici*, in particolare dei passi in cui Teseo, sovrano ideale di una *polis* democratica, assume un atteggiamento consono al suo ruolo di capo di stato: siamo in presenza della esemplificazione della necessità istituzionale di una guida sicura per la città. Infatti C. legge in alcuni passaggi del dramma la «sintesi di un laboratorio politico che si indirizza verso l’uomo forte» (p. 93), vv. 191s.: «molte città che non hanno un capo così vanno in rovina, proprio perché ne avrebbero bisogno». Potrebbe sembrare una contraddizione il fatto che Teseo, il re della città, caldeggi la democrazia, che la dimensione civile del dramma, insomma, sia ancorata ad una visione dello stato che ha nel *basileus* il più forte sostenitore del regime democratico (vv. 429s.: «niente è più dannoso per una città che un tiranno, perché la cosa più grave che emerge è che non ci sono leggi comuni, ma solo uno ha il potere, ha la legge nelle sue mani; questa non può essere uguaglianza»); tuttavia, secondo l’autore, la contraddizione sottende la volontà da parte di Euripide di indicare un nuovo sistema istituzionale simile ad una sorta di monarchia repubblicana.

La spedizione in Sicilia mostra chiaramente le difficoltà in cui versa Atene, colpita da una grave crisi politica: in questo contesto, C. sottolinea, citando *Palamede*, fr. 11, JvL VIII, 2<sup>1</sup>, («se negassimo fiducia a quei cittadini nei quali ora crediamo ma ci servissimo di quelli che ora non consideriamo, forse ci salveremmo»), come Euripide dimostri un sostanziale pessimismo sul futuro del governo ateniese, avallato anche dalla composizione proprio in questo periodo delle *Troiane*.

A questo punto l’autore insiste sulla necessità di considerare il 413 a.C., anno della grande sconfitta ateniese, come punto di riferimento, spartiacque per individuare, nelle opere posteriori a questa data, caratteristiche simili; e se è certo che la prostrazione psicologica dell’autore insieme a quella di tutta la popolazione ateniese avranno avuto un ruolo determinante nella tipologia delle trame, nella alta drammaticità degli argomenti delle tragedie, mi sembra riduttivo ricondurre alcune

---

<sup>1</sup> Cito secondo l’edizione utilizzata da C., F. Jouan-H. van Looy (éds.), *Euripide, Fragments*, Paris, Les Belles Lettres 2000.

caratteristiche riscontrabili nell'ultima produzione euripidea, come l'uso dell'espedito dell'*anagnorisis* e l'importanza dell'ambito familiare come momento di confronto, solo e soltanto agli avvenimenti bellici e ai mutamenti politici della fine del V secolo: in altre parole, non credo si possa affermare che il fallimento della spedizione in Sicilia e la conseguente sconfitta ateniese abbiano potuto condurre Euripide a comporre «drammi in cui la commedia degli equivoci (tanto cara poi a Menandro) aveva il sopravvento» (p. 114), come se si considerasse l'evento storico assolutamente decisivo per un mutamento della tecnica drammaturgica (si pensi alla produzione di Aristofane e a come, qualche anno dopo, si siano ricondotti ipotetici mutamenti nella drammaturgia del commediografo soltanto agli avvenimenti del 404 a.C.).

L'autore si sofferma infine sul "periodo macedone" di Euripide (408-406 a.C.), un soggiorno che gli avrebbe permesso di agire con maggiore libertà nella scelta dei soggetti e nella scelta della tecnica drammaturgica. Volendo accennare alla lettura politica offerta da C. per i drammi di questo periodo, potremmo dire che «*Oreste* rappresenta il processo a due principi, *Ifigenia in Aulide* la doppiezza del re (e quindi del potere), le *Baccanti* il totale fallimento della politica del sovrano» (p. 131): l'autore arriva così ad affermare che le opere di epoca macedone «relativizzano la figura del sovrano» (p. 172). Diamo conto qui brevemente del riferimento alle *Baccanti*, il cui tema, nella sua valenza sociale, è l'annullamento fisico e politico del re Penteo ad opera di un nuovo culto religioso che innesca una lotta interna alla famiglia reale: Penteo è un re-tiranno, temibile e iracundo, elemento che emerge finanche dalle parole del sacerdote Tiresia (vv. 361 e 369): «È un uomo rozzo [...] è uno stolto e dice cose stupide». Ma Penteo non è altro che l'incarnazione delle istituzioni e C. sostiene che Euripide costruisca l'intera tragedia sulla decostruzione di queste ultime, sul loro annientamento e la loro relativizzazione e che «il messaggio contenuto nella fine politica, nell'esilio della famiglia reale su cui si insite fino agli ultimi versi ha una valenza panellenica, o per meglio dire assoluta» (p. 180).

C. affronta nella sua analisi articolata un tema complesso con la necessaria competenza. I risultati della ricerca si distinguono per originalità, specialmente se consideriamo come l'indagine sui testi porti a correggere l'ottica consueta secondo cui l'interpretazione delle tragedie euripidee passa solamente attraverso la descrizione e rappresentazione dell'orrore della guerra del Peloponneso. Ne emerge una più lucida interpretazione secondo la quale il tragediografo si mostrerebbe nei suoi drammi alla ricerca di forme istituzionali e politiche essenziali e tali da poter risultare canone di riferimento

Segnalo infine un assai esiguo numero di refusi: p. 41 r. 36: «with». P. 68 r. 15: «larger». P. 169 r. 3: «tutta». P. 170 r. 16: «rispetto». P. 176 r. 31: «un'arma».

Maria Pasolini

maria.pasolini@student.unife.it