

## ECHI EURIPIDEI NEL ROMANZO DI SENOFONTE EFESIO

È stato spesso notato <sup>1</sup> come il romanzo antico possieda, rispetto agli altri generi letterari, un basso grado di codificazione e come abbia avuto la capacità di accogliere al suo interno forme espressive molto differenti. Non di rado risulta perciò difficile riconoscere il debito verso un unico genere: molto più spesso i modelli vengono utilizzati contemporaneamente, e subiscono, rispetto agli originali, quello che è stato definito un «abbassamento quotidiano» <sup>2</sup>.

Per quanto riguarda la tragedia in particolare, è ancora Massimo Fusillo a dirci che «è rara nel romanzo greco la trasformazione di un singolo testo tragico» <sup>3</sup>; è invece, più genericamente, la scrittura tragica ad essere talvolta riecheggiata. Si tratta infatti di echi, non di puntuali riprese né, tanto meno, di citazioni: la frequenza con la quale si susseguono nel romanzo eventi dolorosi – e la velocità con la quale si risolvono – non permette un reale approfondimento della tensione drammatica, e la sofferenza tragica, inevitabilmente inadeguata al contesto, viene trasformata in qualcosa di più intimo, quotidiano, privo di conseguenze. Di stampo tragico sono spesso le lamentazioni dei due protagonisti di fronte alla presunta morte della persona amata <sup>4</sup>: i personaggi, isolati dal resto dell'azione, pronunciano monologhi nei quali piangono la propria sorte. Lo stile di questi brani, che evoca quello delle monodie tragiche, risente chiaramente di una mediazione retorica successiva <sup>5</sup>. Tali sezioni sono spesso precedute da una breve introduzione narrativa, che descrive

<sup>1</sup>) Cfr. soprattutto Fusillo 1989; Fusillo 1990a; Fusillo 1990b.

<sup>2</sup>) Fusillo 1989, p. 20.

<sup>3</sup>) *Ivi*, p. 40.

<sup>4</sup>) Ricorre dunque il τόπος tragico della morte della persona amata, e delle nozze che si trasformano in funerali, presente nell'*Antigone* (cfr. in particolare vv. 810-816), nell'*Ifigenia in Aulide* (cfr. vv. 1397-1399) e negli *Eraclidi* (vv. 579-580). Cfr. a questo proposito Rehm 1994. Nel romanzo, come nota Fusillo (1989, p. 36) tale τόπος si trova di fatto ad essere rovesciato perché le morti sono sempre apparenti.

<sup>5</sup>) Cfr. in particolare, per il romanzo di Senofonte Efesio, il lamento di Anzia nella fossa dei cani (4.3).

lo stato emotivo del protagonista e dà inizio al discorso diretto<sup>6</sup>; assai frequente, nel corso del monologo, è l'uso ripetuto di domande retoriche autodirette, che provocano un'amplificazione del patetismo e della tensione drammatica.

Euripide viene concordemente considerato, fra i tre tragici, quello che ha esercitato sul romanzo l'influenza più significativa. Né la cosa deve sorprendere: è Euripide ad accostare per la prima volta il mito al presente e al quotidiano. Gli eroi euripidei risultano immersi in una realtà concreta, e vengono messi alla prova da problemi complessi ma di ordine pratico, più che – come accadeva con Eschilo e con Sofocle – da questioni di tipo metafisico.

«Il nuovo dramma», spiega Dario Del Corno a proposito della poetica euripidea, «trasferisce la complessità concettuale della tragedia nella figura altrettanto complessa della realtà comune»<sup>7</sup>: ed è proprio una realtà comune e quotidiana, ma contemporaneamente eccezionale e unica, ad essere raccontata nel romanzo. Euripide si fa, cioè, precursore di quel mondo ellenistico che diverrà fondamentale eredità per il romanzo: un mondo che non trascura il dettaglio, l'episodio di tutti i giorni, l'esperienza quotidiana. Euripide è inevitabile modello anche per la centralità concessa all'argomento erotico. Se è vero che – come afferma Konstan – nella tragedia l'amore si trova ad avere, rispetto ad altri nodi tematici, «a limited role»<sup>8</sup>, è tuttavia innegabile l'interesse euripideo per l'eros come «campo di tensioni in cui il desiderio si afferma attraverso le regole che lo contrastano e lo limitano»<sup>9</sup>. Attraverso tale indagine, che considera l'amore in quanto forza irrazionale che agisce violentemente sulla mente e sul comportamento umano, Euripide giunge a tracciare una sintomatologia (che molto deve, naturalmente, alla letteratura precedente e soprattutto alla lirica) e un linguaggio che diverranno imprescindibili per i generi che, come il romanzo, daranno rilievo e centralità al sentimento amoroso. Sentimento che assume però una caratterizzazione differente; se infatti, come mette in luce Konstan, «the classical image of eros was that of a one-sided, aggressive and transient passion», l'amore del romanzo è invece «the basis of a mutual and lasting union which achieves its ultimate expression in marriage»<sup>10</sup>. E ancora, l'eroe euripideo vive la propria passione amorosa come uno stato di malattia, di accecamento che conduce inevitabilmente alla rovina, al quale è impossibile opporsi ma che non può trovare soddisfazione<sup>11</sup>; il protago-

<sup>6</sup>) Cfr. per esempio S. Efeso 3.6.2-5: ἡ δὲ ἀνωδύρετο καὶ ἐδάκρυν ... λέγουσα; 3.10.1-3: Ἀκούσας ὁ Ἄβροκόμης περιερρήξατο τὸν χιτῶνα καὶ μεγάλως ἀνωδύρετο καλῶς μὲν καὶ σωφρόνως ἀποθανοῦσαν Ἀνθίαν.

<sup>7</sup>) Del Corno 1998, p. 170.

<sup>8</sup>) Konstan 1994a, p. 176. Konstan ipotizza a questo proposito che «the tragic poets, especially Euripides, gave love a prominent place in other plays now lost to us» (p. 177).

<sup>9</sup>) Paduano 1986, p. 24.

<sup>10</sup>) Konstan 1994b, p. 62.

<sup>11</sup>) Cfr. per esempio Euripide, *Ippolito* 392-402: ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὅπως / κάλλιστ' ἐνέγκαμ' αὐτόν. Ἡρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον / γλώσση γὰρ οὐδὲν πιστόν, ἢ θυραῖα μὲν / φρονήματ' ἀνδρῶν νουθετεῖν ἐπίσταται / αὐτὴ δ' ὕφ' αὐτῆς πλείστα κέκτηται κακά. / Τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν / τῷ σωφρονεῖν νικᾶσα προυνουησάμην. / τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισὶδ' οὐκ ἐξήνυτον / Κύπριν κρατήσαι, καταθεῖν ἔδοξε μοι / κράτιστον – οὐδεὶς ἀντερεῖ – βουλευμάτων.

nista del romanzo, al contrario, non è reso infelice dal proprio sentimento – che non assume mai connotazione negativa – ma dal caso e dalle contingenze che ne impediscono la realizzazione. E se l'integrità morale delle eroine euripidee viene di fatto – anche se in modo doloroso e conflittuale<sup>12</sup> – compromessa dall'eros, gli innamorati del romanzo sembrano invece acquisire spessore morale proprio attraverso l'autenticità del loro sentimento e la strenua fedeltà ad esso.

In particolare, è stata notata<sup>13</sup> l'influenza sul romanzo di parte dell'ultima produzione euripidea (*Elena*, *Ifigenia in Tauride*, *Oreste*)<sup>14</sup>. Lo svolgimento narrativo delle tre tragedie, infatti, presenta *in nuce* quelle che saranno caratteristiche fondamentali del romanzo: una trama complicata che termina con una semplificazione improvvisa; un lieto fine che sorpassa inaspettato (non senza lasciare l'impressione di una certa forzatura) dopo un susseguirsi convulso di ostacoli e difficoltà; il ruolo predominante della casualità nel dipanarsi degli eventi. A proposito di quelle tre tragedie euripidee Guido Paduano osserva che «i personaggi pensano, decidono e agiscono senza nessun altro fine che la conservazione della propria vita, compromessa da circostanze difficili», e ancora che «i rapporti intersoggettivi si creano in circostanze impensate, grazie a contingenze casuali»<sup>15</sup>. Tali osservazioni possono facilmente essere considerate pertinenti anche per quanto riguarda il romanzo: sfuggire alle difficoltà, salvare la propria vita, ricongiungersi con la persona amata è lo scopo primario dei protagonisti del romanzo; avvengono in modo del tutto accidentale sia l'incontro con alleati e nemici sia, molto spesso, il nascere dell'amore tra i protagonisti.

Nel romanzo di Senofonte Efesio, Ippotoo, che diverrà per Abrocome amico fedele, quasi un novello Pilade, si imbatte nel protagonista per puro caso<sup>16</sup>:

ὁ δὲ Ἀβροκόμης ἦει τὴν ἐπὶ Κιλικίας ὁδὸν καὶ οὐ πρὸ πολλοῦ τοῦ ἄντρου τοῦ ληστρικοῦ (ἐπεπλάνητο γὰρ καὶ αὐτὸς τῆς ἐπ' εὐθὺ ὁδοῦ) συντυγχάνει τῷ Ἴπποθῶ ὀπισθίμην. ὁ δὲ αὐτὸν ἰδὼν προ<σ>τρέχει τε καὶ φιλοφρονεῖται καὶ δεῖται κοινωνῶν γενέσθαι τῆς ὁδοῦ· «ὄρω γὰρ σε, ὦ μεῖράκιον, ὅστις ποτὲ εἶ, καὶ ὀφθῆναι καλὸν καὶ ἄλλως ἀνδρικόν, καὶ ἡ πλάνη φαίνεται πάντως ἀδικουμένου. ἴωμεν οὖν Κιλικίαν μὲν ἀφέντες ἐπὶ Καππαδοκίαν καὶ τὸν ἐκεῖ Πόντον· λέγονται γὰρ οἰκεῖν ἄνδρες εὐδαίμονες <ἐνταῦθα>». ὁ δὲ Ἀβροκόμης τὴν μὲν Ἀνθίας ζήτησιν οὐ λέγει, συγκατατίθεται δὲ ἀναγκάζοντι τῷ Ἴπποθῶ καὶ ὄρκους ποιοῦσι συνεργήσειν τε καὶ συλλήψεσθαι.

<sup>12</sup> La violazione del codice morale non è del resto presentata dal poeta in modo univoco: la drammaturgia euripidea permette in larga parte un'identificazione emotiva con eroine come Fedra e Medea.

<sup>13</sup> Fusillo 1989, pp. 33-34.

<sup>14</sup> Questa fase della produzione euripidea può essere accostata al romanzo non solo per l'analogia nello svolgimento narrativo ma anche per l'ambientazione esotica: si pensi ai primi versi dell'*Elena* (vv. 1-3: Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί / ὅς ἀντι δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον / λευκῆς τακείσης χιόνης ὑγραίνει γύας) e alla caratterizzazione barbarica data alla terra dei Tauri nell'*Ifigenia in Tauride* (vv. 30-31): πέμψασα μ' ἐς τήνδ' ὄκισεν Ταύρων χθόνα / οὐ γῆς ἀνάσσει βαρβάρουσιν βάρβαρος / θόας.

<sup>15</sup> Paduano 1986, pp. 13-14.

<sup>16</sup> 2.14.1-4. Le citazioni del romanzo di Senofonte Efesio sono, qui e di seguito, tratte dall'edizione di O' Sullivan, *De Anthia et Habrocome Ephesiacorum Libri V*, München - Leipzig 2005.

Quasi Abrocome fosse spinto dalla situazione e dalla difficoltà, più che portato dall'intuito e dalle sembianze di Ippotoo – alle quali pur fa riferimento – a fidarsi del viaggiatore.

Senofonte Efesio e l'ultimo Euripide sembrano dunque condividere la percezione, non troppo rassicurante, di un'esistenza sulla quale l'uomo può ben poco, e che rimane in balia di una sorte che non è benevola né consapevolmente maligna, ma, semplicemente, cieca.

In questo contesto il tema del riconoscimento non può che assumere una importanza primaria: ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή – così lo definisce Aristotele<sup>17</sup> – il riconoscimento è per Eschilo, Sofocle e per il primo Euripide nodo drammaturgico fondamentale e passaggio necessario (talvolta definitivo<sup>18</sup>) del percorso tragico e conoscitivo del personaggio. Nell'ultima parte della produzione euripidea – come nel romanzo – i protagonisti giungono all'ἀναγνώρισιν in circostanze del tutto fortuite, e il riconoscimento diviene evento legato al caso, più che alla volontà e alla ricerca dell'individuo. Si tratta spesso di riconoscimenti lunghi, e non privi di complicazioni; ed è lo stesso Aristotele a menzionare nella *Poetica* il caso dell'*Ifigenia in Tauride* come un riconoscimento, per così dire, in due tempi<sup>19</sup>:

ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον ὅταν ἦ δηλὸς ἄτερος τίς ἐστὶν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἴφιγένεια τῷ Ὀρέστη ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἴφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

Nello stesso modo avviene, in Senofonte, il riconoscimento tra la coppia Leucone-Rode e Anzia (5.12.3-6):

ἐν τούτῳ δὲ ἐπεισίσιν ὁ Λεύκων καὶ ἡ Ῥόδη τὸν Ἀβροκόμην καταλιπόντες ἔνδον ἀθύμως ἐπὶ τοῖς αὐτοῦ διακειμένον. ἐλθόντες δὲ ὀρώσι τὴν Ἀνθίαν, καὶ ἦν μὲν ἔτι ἀγνωστος αὐτοῖς, συμβάλλουσι δὲ πάντα ἅμα, τὰ δάκρυα, τὰ ὀνόματα, τὸ εἶδος. οὕτως κατὰ βραχὺ ἐγνώριζον αὐτὴν, προσπεσόντες τε τοῖς γόνασιν ἔκειντο ἀκανεῖς. ἡ δὲ ἐτεθαυμάκει τίνες τε ἦσαν καὶ τί βούλοιντο· οὐ γὰρ ἂν ποτε Λεύκωνα καὶ Ῥόδην <ιδεῖν> ἤλπισεν. οἱ δὲ ἐν ἑαυτοῖς γενόμενοι «ὦ δέσποινα» ἔφασαν «Ἀνθία ἡμεῖς οἰκέται σοὶ Λεύκων καὶ Ῥόδη, οἱ τῆς ἀποδημίας κοινωνήσαντες καὶ τοῦ ληστηρίου. ἀλλὰ τίς ἐνταῦθα ἀγεί σε τύχῃ θάρσει, δέσποινα: Ἀβροκόμης σφύζεται καὶ ἔστιν ἐνταῦθα ἀεὶ σε θρηνῶν». ἀκούσασα ἡ Ἀνθία ἐξεπλάγη τοῦ λόγου, μόγις δὲ ἀνενεγκοῦσα καὶ γνωρίσασα περιβάλλει τε αὐτοὺς καὶ ἀσπάζεται καὶ σαφέστατα τὰ κατὰ Ἀβροκόμην μανθάνει.

Il ricongiungimento tra i due amanti, che sancisce il lieto fine della novella, avviene invece con modalità più immediate e meno macchinose: l'estremo riconoscimento

<sup>17</sup>) *Poetica* 1452a31-32.

<sup>18</sup>) Così nel caso dell'*Edipo Re* di Sofocle, dove il riconoscimento viene a coincidere con il rovesciamento, cioè con il punto di svolta (così Aristotele, *Poetica* 1452a32-33).

<sup>19</sup>) *Poetica* 1452b3-8.

appare da un lato evento realizzato dalla fortuna, dall'altro conclusione necessaria, giusta e inevitabile ricompensa alla nobiltà e alla forza d'animo con la quale i protagonisti hanno affrontato gli ostacoli e le difficoltà (5.13.2):

ὁ δὲ ὡς ἤκουσεν ὑπὸ τινος τῶν Ῥοδίων τὴν τῆς Ἀνθίας εὐρεσιν, διὰ μέσης τῆς πόλεως βοῶν «Ἀνθία» εἰκῶς μεμνηνότει ἔθεε. καὶ δὴ συντυγχάνει τοῖς περὶ τὴν Ἀνθίαν πρὸς τῷ ἱερῷ τῆς Ἰσιδος, πολὺ δὲ τῶν Ῥοδίων πλήθος ἐφείπετο. ὡς δὲ εἶδον ἀλλήλους, εὐθὺς ἀνεγνώρισαν· τοῦτο γὰρ αὐτοῖς ἐβούλοντο αἰ ψυχαί· καὶ περιλαβόντες ἀλλήλους εἰς γῆν κατηνέχθησαν, κατεῖχε δὲ αὐτοὺς πολλὰ ἅμα πάθη, ἡδονή, λύπη, φόβος, ἢ τῶν προτέρων μνήμη, τὸ τῶν μελλόντων δέος.

Nello stesso modo, nell'*Elena*, marito e moglie si riconoscono simultaneamente<sup>20</sup>:

ME. τίς εἶ; τίν' ὄψιν σὴν, γύναι, προσδέρκομαι;  
 EA. σὺ δ' εἶ τίς; αὐτὸς γὰρ σὲ κάμ' ἔχει λόγος.  
 ME. οὐπῶποτ' εἶδον προσφερέστερον δέμας.  
 EA. ὦ θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους.  
 ME. Ἑλληνίς εἶ τις ἢ ἐπιχωρία γυνή;  
 EA. Ἑλληνίς· ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν.  
 ME. Ἑλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.  
 EA. ἐγὼ δὲ Μενελέω γε σέ· οὐδ' ἔχω τί φῶ.  
 ME. ἔγνωσ γὰρ ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον.  
 EA. ὦ χρονίος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας.

È auspicabile, osserva infatti Aristotele, che anche gli avvenimenti casuali siano narrati in modo da suggerire l'impressione di una qualche necessità, o dell'esistenza di un disegno: τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι<sup>21</sup>. La conclusione del romanzo sembra spesso obbedire a questo criterio: la lunga serie di ostacoli fortuiti che i protagonisti devono affrontare sembra condurre all'inevitabile lieto fine, secondo un preciso disegno.

Sembra possibile rintracciare nelle *Efesiache* di Senofonte Efesio – oltre all'esistenza di generiche matrici tragiche – echi tematici provenienti in particolare dall'*Ippolito* di Euripide. Esponente di quella prima fase del romanzo che presenta scarsa elaborazione formale, Senofonte non propone un consapevole gioco letterario, o un dotto rimando testuale: egli sembra piuttosto dipendere, forse in modo indiretto, dal contenuto mitico della tragedia euripidea. A suggerire l'esistenza di una connessione tra i due testi è la confluenza, nelle *Efesiache*, di due filoni tematici molto differenti, accomunati soltanto dall'essere entrambi presenti nell'*Ippolito*: un giovane che si crede immune dall'influenza di una divinità e la reazione ineluttabile della divinità stessa; la ricorrenza del *Potiphar motif*. A proporre una raffinata allusione sarà invece Eliodoro: nel primo libro delle *Etiopiche* Demeneta innamorata si rivolgerà al suo figliastro chiamandolo ὁ

<sup>20</sup>) Euripide, *Elena* 557-566.

<sup>21</sup>) *Poetica* 1452a6-7.

νέος Ἴππόλυτος<sup>22</sup>. Si tratta di un ammiccamento al lettore colto, che non giunge però a influenzare in modo determinante la trattazione dell'episodio: il modello tragico viene trasformato «in un intrigo novellistico, in cui non resta niente del conflitto lacerante dell'eroina euripidea»<sup>23</sup>.

Tra le suggestioni euripidee presenti nelle *Efesiache*, la figura di Ippolito (mediata forse da riprese successive, a noi ignote, del medesimo τόπος) sembra aver influenzato alcuni tratti del personaggio di Abrocome. Entrambi superbi e altezzosi, Abrocome e Ippolito rifiutano deliberatamente di riconoscere e di onorare una divinità connessa al sentimento amoroso, e si credono invulnerabili alla potenza divina.

Così Abrocome disprezza Eros (1.1.5-6):

Ἐρωτά γε μὴν οὐδὲ ἐνόμιζεν εἶναι θεόν ἀλλὰ πάντη ἐξέβαλεν ὡς οὐδὲν ἠγούμενος λέγων ὡς οὐκ ἂν ποτε οὐ ... τις ἐρασθεῖη οὐδὲ ὑποταγείη τῷ θεῷ μὴ θέλων· εἰ δὲ που ἱερὸν ἢ ἄγαλμα Ἐρωτος εἶδε, κατεγέλα, ἀπέφαινε τε ἑαυτὸν Ἐρωτος παντὸς κρείττονα καὶ κάλλει σώματος καὶ δυνάμει.

E nel prologo dell'*Ippolito* Afrodite si mostra indispettita per l'ostinato disinteresse del giovane trezenio (vv. 11-4):

Ἴππόλυτος ἀγνοῦ Πιτθέως παιδεύματα  
μόνος πολιτῶν τῆσδε γῆς Τροιζηνίας  
λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι·  
ἀναινέται δὲ λέκτρα κοῦ ψαύει γάμων.

A confermare le parole di Afrodite è Ippolito stesso, nel corso di un dialogo con un servo (vv. 99-114):

ΘΕ. πῶς οὖν σὺ σεμνήν δαίμον' οὐ προσεννέπεις;  
ΙΠ. τίν'; εὐλαβοῦ δὲ μὴ τι σου σφαλῆι στόμα.  
ΘΕ. τήνδ' ἢ πύλαισι σαῖς' ἐφέστηκεν Κύπρις.  
ΙΠ. πρόσωθεν αὐτήν ἀγνὸς ὦν ἀσπάζομαι.  
ΘΕ. σεμνή γε μέντοι κάπσισημος ἐν βροτοῖς.  
...  
ΙΠ. Οὐδεῖς μ' ἀρέσκει νυκτὶ θαυμαστὸς θεῶν.  
ΘΕ. τιμαῖσιν, ᾧ παῖ, δαιμόνων χρῆσθαι χρεῶν.  
ΙΠ. χωρεῖτ', ὀπαδοί, καὶ παρελθόντες δόμους  
σίτων μέλεσθε·  
...  
τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω.<sup>24</sup>

<sup>22</sup>) 1.9.24. Rocca (1976) nota a questo proposito come il modello di Eliodoro fosse l'*Ippolito velato* piuttosto che l'*Ippolito coronato*: «Eliodoro ci rappresenta qui una scena di diretta dichiarazione d'amore senza ricorrere al personaggio della τροφός di cui è ben noto l'intervento nell'*Ippolito coronato*» (p. 27). Sulle ipotesi di contenuto dell'*Ippolito coronato* cfr. anche Paduano 1985.

<sup>23</sup>) Fusillo 1989, p. 41.

<sup>24</sup>) Il freddo distacco di Ippolito si trasforma, sul finire del dialogo, in un aperto affronto: il verbo χαίρειν assume qui la medesima valenza di ambigua scortesia che può talvolta essere presente nell'italiano *salutare*. Cfr. la traduzione di M. Cavalli («e alla tua Cipride tanti saluti da parte mia») e quella di G. Paduano («e la tua Afrodite, salutamela»).

Entrambi i giovani si dedicano volentieri all'esercizio fisico e in particolare alla caccia: θήρα δὲ αὐτῶ καὶ ἰππασία καὶ ὄπλομαχία συνήθη γυμνάσματα, narra Senofonte a proposito di Abrocome (1.1.2). Ed è ancora Afrodite a descrivere la predilezione di Ippolito per l'arte venatoria, forma di culto per la venerata Artemide: χλωρὰν δ' ἄν' ὕλην παρθένω ξυνὼν αἰεὶ / κῦσιν ταχέαιας θήρας ἐξαίρει χθονός (vv. 17-8)<sup>25</sup>.

La divinità offesa e trascurata decide naturalmente di reagire; Eros organizza la propria vendetta nei termini di una vera e propria spedizione militare (1.2.1):

Μητιᾶ πρὸς ταῦτα ὁ Ἔρως· φιλόνεικος γὰρ ὁ θεὸς καὶ ὑπερφάνους ἀπαραίτητος· ἐζήτει δὲ τέχνην κατὰ τοῦ μεираκίου· καὶ γὰρ καὶ τῷ θεῷ δυσάλωτος ἐφαίνετο. ἐξοπλίσας οὖν ἑαυτὸν καὶ πάσαν δύναμιν ἐρωτικῶν φαρμάκων περιβαλόμενος ἐστράτευεν ἐφ' Ἀβροκόμην.

Così Afrodite medita con cura la propria rivincita nei confronti di Ippolito (vv. 21-23):

Ἄ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι  
Ἴππόλυτον ἐν τῆδ' ἡμέρᾳ· τὰ πολλὰ δὲ  
πάλαι προκόψασ' – οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ.

Nonostante l'insofferenza e il disappunto della divinità vengano messi in rilievo tanto da Senofonte quanto da Euripide, in entrambi i casi l'intervento divino viene rappresentato solo in quanto motore dell'azione successiva, causa contingente del cambiamento dei protagonisti della vicenda. Non vi è indagine sul rapporto con la divinità o sulla effettiva responsabilità umana: Eros e Afrodite appaiono ipostasi immobili, proprio come dovevano apparire le statue di Artemide e di Afrodite ai due lati del palcoscenico nella rappresentazione euripidea. La loro epifania e il loro intervento rimangono infatti confinati nella prima parte della vicenda: il fuoco si sposta subito dopo sugli effetti del loro agire, e sull'affannarsi umano per arginarli<sup>26</sup>.

La prima conseguenza dell'intervento della divinità è, inevitabilmente, l'amore a prima vista. Nelle *Efesiache* come nell'*Ippolito* la circostanza dell'incontro è una festa sacra: «si può facilmente notare come il motivo liturgico-religioso venga spesso inserito nel romanzo erotico per creare l'occasione propizia all'incontro dei due giovani predestinati, in armonia con quelle che sono le condizioni di vita della donna nel mondo greco»<sup>27</sup>.

Anzia e Abrocome si incontrano durante la processione in onore di Artemide (1.3.1):

<sup>25</sup> Longo (1985, p. 81) nota come l'«eccessiva domestichezza con lo spazio selvaggio» isoli Ippolito «dai circuiti della comunicazione e dello scambio sociale».

<sup>26</sup> Nel caso di Senofonte Efesio, il freddo e tradizionale ritratto della divinità greca Eros, lascerà posto ad un più interessante approfondimento sulla figura divina di Iside. *L'Ippolito* si conclude, rispettando così una perfetta simmetria, con l'intervento di Artemide, convenzionale quanto quello iniziale di Afrodite.

<sup>27</sup> Rocca (1976, p. 47) nota inoltre a questo proposito come il nascere dell'amore a prima vista nel romanzo venga «privato di ogni significato filosofico» per ridursi a momento di fredda convenzionalità.

ὡς οὖν ἐτετέλεστο μὲν ἡ πομπή, ἦλθον δὲ εἰς τὸ ἱερόν θύσοντες ἅπαν τὸ πλῆθος καὶ ὁ τῆς πομπῆς κόσμος ἐλέλυτο, ἤεσαν δὲ ἐς ταῦτόν ἄνδρες καὶ γυναῖκες, ἔφηβοι καὶ παρθένοι, ἐνταῦθα ὀρώσιν ἀλλήλους καὶ ἀλίσκεται Ἄνθια ὑπὸ τοῦ Ἄβροκόμου, ἠτᾶται δὲ ὑπὸ Ἔρωτος Ἄβροκόμης καὶ ἐνεώρα τε συνεχέστερον τῇ κόρῃ καὶ ἀπαλλαγῆναι τῆς ὕψεως ἐθέλων οὐκ ἐδῶνατο, κατεῖχε δὲ αὐτὸν ἐγκείμενος ὁ θεός.

Fedra vede Ippolito durante la celebrazione dei sacri misteri (vv. 24-28):

ἐλθόντα γὰρ νιν Πιθθέως ποτ' ἐκ δόμων  
σεμνῶν ἐς ὕψιν καὶ τέλη μυστηρίων  
Πανδίοнос γῆν, πατρὸς εὐγενῆς δάμαρ  
ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο  
ἔρωτι δεινῷ τοῖς ἐμοῖς βουλευμάσιν.

Afrodite ed Eros non si limitano però ad agire su chi li ha colpevolmente trascurati: il loro intervento ricade con la stessa ineluttabilità anche su chi non è responsabile di mancanze o incuria.

Gli esiti si riveleranno presto dannosi per Anzia; ed è la stessa Afrodite a dichiarare che non esiterà a trasformare Fedra in uno strumento di vendetta (vv. 48-50):

τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν  
τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοὶ  
δίκην τοσαύτην ὥστε μοι καλῶς ἔχειν.

Gli effetti del progetto divino si manifestano in Anzia come in Fedra con i segni di un'occulta malattia, un κρυπτόν πάθος che debilita la mente e fiacca il corpo e del quale non è lecito rivelare la causa. Così Anzia si tormenta senza poter condividere la propria sofferenza (1.4.6):

δίεκειτο δὲ καὶ ἡ Ἄνθια πονηρῶς καὶ οὐκέτι φέρειν δυναμένη ἐπεγείρει ἑαυτὴν πειρωμένη τοὺς παρόντας λανθάνειν. «τί», φησιν «ὦ δυστυχῆς πέπονθα παρθένος παρ' ἡλικίαν ἐρῶ καὶ ὀδυνῶμαι καινὰ καὶ κόρη μὴ πρέποντα. ἐφ' Ἄβροκόμῃ μαίνομαι καλῶ μὲν ἄλλ' ὑπερηφάνα. καὶ τίς ἐσται ὁ τῆς ἐπιθυμίας ὄρος καὶ τί τὸ πέρασ τοῦ κακοῦ; σοβαρὸς οὗτος ἐρώμενος, παρθένος ἐγὼ φρουρουμένη. τίνα βοηθὸν λήψομαι τίني πάντα κοινώσομαι ποῦ δὲ Ἄβροκόμην ὕψομα;».

E Fedra cerca invano sollievo nella cura delle ancelle (vv. 198-201):

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα·  
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.  
Λάβετε εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.  
Βαρὺ μοι κεφαλᾶς ἐπίκρανον ἔχειν·

L'impossibilità di comprendere l'origine del misterioso male crea inevitabilmente preoccupazione in parenti e amici; i genitori di Anzia decidono, secondo tradizione, di interrogare l'oracolo (1.5.6-7):

ἐν ὁμοίῳ δὲ φόβῳ καὶ ὁ Μεγαμήδης καὶ ἡ Εὐίππη καὶ περὶ τῆς Ἄνθιας καθειστήκεισαν, ὀρώντες αὐτῆς τὸ μὲν κάλλος μαραινόμενον, τὴν δὲ αἰτίαν

οὐ φαινομένην τῆς συμφορᾶς. εἰς τέλος εἰσάγουσι παρὰ τὴν Ἀνθίαν μάντεις καὶ ἱερέας, ὡς εὐρήσοντας λύσιν τοῦ δεινοῦ. οἱ δὲ ἐλθόντες ἔθυόν τε ἱερεῖα καὶ ποικίλα ἐπέσπενδον καὶ ἐπέλεγον φωνὰς βαρβαρικὰς, ἐξιλάσκεσθαι τινὰς λέγοντες δαίμονας, καὶ προσεποιοῦν<το> ὡς εἴη τὸ δεινὸν ἐκ τῶν ὑποχθονίων θεῶν.

E la nutrice si rammarica di non poter alleviare l'indecifrabile dolore di Fedra<sup>28</sup> (vv. 183-188):

ταχὺ γὰρ σφάλῃ κούδενι χαίρεις  
οὐδέ σ' ἀρέσκει τὸ παρὸν, τὸ δ' ἀπὸν  
φίλτερον ἦγῃ.  
κρεῖσσον δὲ νοσεῖν ἢ θεραπεύειν  
τὸ μὲν ἐστὶν ἀπλοῦν, τῷ δὲ συνάπτει  
λύπη τε φρενῶν χερσὶν τε πόνοσ.

A tali rispondenze tematiche (superbo distacco del giovane; ira della divinità; effetti dell'azione divina su chi non è colpevole; preoccupazione dei familiari), seguono differenze che sembrano dipendere in modo diretto dalle specificità dei due generi letterari.

Nella tragedia non è possibile alcun tipo di conciliazione: Ippolito non giungerà a riconoscere la potenza di Afrodite. La dea stessa sembra mirare a una punizione fatale, più che a un rimedio: καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν / κτενεῖ πατήρ, avverte nel Prologo (vv. 43-44), e tale promessa troverà puntuale realizzazione. Poiché nel romanzo il lieto fine è inevitabile e poiché – come nota Fusillo<sup>29</sup> – «la figure narrative dominante est le parallélisme», Abrocome, al contrario, non potrà che cedere di fronte alla potenza di Eros (1.4.1-4):

«φεῦ μοι τῶν κακῶν» εἶπε, «τί πέπονθα δυστυχῆς; ὁ μέχρι νῦν ἀνδρικός Ἄβροκόμησ, ὁ καταφρονῶν Ἔρωτος, ὁ τῷ θεῷ λοιδορούμενος ἐάλωκα καὶ νενίκημαι καὶ παρθένω δουλεύειν ἀναγκάζομαι καὶ φαίνεται τὶς ἤδη καλλίων ἐμοῦ καὶ θεὸν Ἔρωτα καλῶ. ὦ πάντα ἄνανδρος ἐγὼ καὶ πονηρός. οὐ καρτερήσω νῦν; οὐ μὲνῶ γεννικός; οὐκ ἔσομαι κρείττων Ἔρωτος; νῦν οὐδὲν ὄντα θεὸν νικήσαι με δεῖ. καλὴ παρθένος. τί δέ; τοῖς σοῖς ὀφθαλμοῖς, Ἄβροκόμη, εὐμορφος Ἀνθία ἀλλ' ἐὰν θέλῃς οὐχὶ σοί. δεδόχθω ταῦτα. οὐκ ἂν Ἔρωσ ποτέ μου κρατήσαι». ταῦτα ἔλεγε, καὶ ὁ θεὸς σφοδρότερος αὐτῷ ἐνέκειτο καὶ εἶλκεν ἀντιπίπτοντα καὶ ᾠδύνα μὴ θέλοντα. οὐκέτι δὴ καρτερῶν ῥίψας ἑαυτὸν εἰς γῆν «νενίκηκας» εἶπεν «Ἔρωσ, μέγα σοι τρόπαιον ἐγγήγερται κατὰ Ἄβροκόμου τοῦ σῶφρονος».

Eros trionfa dunque: dal punto di vista strutturale, del resto, il romanzo stesso può essere letto come la celebrazione della vittoria dell'amore di fronte ad una lunga serie di prove.

<sup>28</sup>) Con un paradossale rovesciamento, il Coro ipotizza che il male di Fedra sia esito della punizione di Artemide (vv. 145-146: ἀμφὶ τὰν πολύθη-/ρον Δίκτυνναν ἀμπλακίας / ἀνίερος ἀθύτων πελαγῶν τρύχη). Ipotesi non priva di una sfumatura di ironia tragica: Afrodite, che agisce offesa dal mancato riconoscimento della propria potenza divina, viene misconosciuta anche come autrice di vendetta.

<sup>29</sup>) Fusillo 1990a, p.203.

Afrodite invece ottiene con la propria vendetta la morte di Ippolito, ma non la sua sottomissione; il giovane, dopo il confronto con la Nutrice, giunge a formulare una radicale negazione dell'intera sfera erotica (vv. 616-624):

ὦ Ζεῦ τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν  
 γυναικάς ἐς φῶς ἡλίου κατῴκισας;  
 εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος  
 οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε  
 ἀλλ' ἀντιθέντας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοῦς  
 ἢ χρυσὸν ἢ σίδηρον ἢ χαλκοῦ βάρος  
 παίδων πρίασθαι σπέρμα τοῦ τιμήματος  
 τῆς ἀξίας ἕκαστον ἐν δὲ δώμασιν  
 ναίειν ἔλευθέροισι θηλειῶν ἄτερ.

Se l'opposta reazione dei due giovani protagonisti è spiegabile in parte con l'appartenenza a diversi generi letterari, le ragioni del risoluto rifiuto di Ippolito appaiono senz'altro più profondamente radicate. L'incuria verso Eros è provocata in Abrocome da un malcelato senso di superiorità nei confronti della divinità stessa<sup>30</sup> e da un fortissimo senso di sé: alla devozione per Eros si sostituisce una sorta di culto anomalo per la propria bellezza fisica<sup>31</sup>.

L'avversione per Afrodite coincide invece per Ippolito con la scelta di una venerazione senza riserve per Artemide; e se la considerazione che Abrocome ha di sé si fonda innanzi tutto sulla consapevolezza del proprio aspetto (e da questo sembra dipendere anche la sua posizione all'interno della comunità)<sup>32</sup>, Ippolito si riconosce come privilegiato in virtù del rapporto con la sua dea, e della fedeltà ad esso<sup>33</sup>. La solida coscienza della propria virtù (οὐκ ἔνεστ' ἀνὴρ ἐμοῦ / οὐδ' ἦν σὺ μὴ φῆς, σωφρονέστερος γεγώς, afferma ai vv. 994-995) rende Ippolito un personaggio monolitico, come Creonte nell'*Antigone*<sup>34</sup>: poco capace di suscitare empatia, ma adatto all'ineluttabilità del conflitto tragico.

<sup>30</sup> Cfr. per esempio 1.1.5-6.

<sup>31</sup> Cfr. 1.1.4-5: ἐφρονεῖ δὲ τὸ μεράκιον ἐφ' ἑαυτῷ μεγάλα καὶ ἠγάλλετο μὲν καὶ τοῖς τῆς ψυχῆς κατορθώμασι πολὺν δὲ μάλλον τῷ κάλλει τοῦ σώματος: πάντων δὲ τῶν ἄλλων ὅσα δὴ ἐλέγετο καλὰ, ὡς ἐλαττόνων κατεφρόνει καὶ οὐδὲν αὐτῷ οὐ θέαμα, οὐκ ἄκουσμα ἄξιον Ἀβροκόμου κατεφαίνετο.

<sup>32</sup> Abrocome occupa il primo posto nel corteo efebico proprio in virtù della propria bellezza. Non stupisce come una valutazione di tipo estetico coincida di fatto con un riconoscimento sociale: è noto come per la mentalità greca fosse quasi indissolubile il legame tra bellezza e virtù. Cfr. 1.1.6: ὅπου γὰρ Ἀβροκόμης ὀφθειῆ, οὕτε ἄγαλμα κατεφαίνετο οὕτε εἰκὼν ἐπινηεῖτο.

<sup>33</sup> Cfr. vv. 82-86: ἀλλ' ὦ φίλη δέσποινα χρυσέας κόμης / ἀνάδημα δέξαι χειρὸς εὐσεβοῦς ἄπο / μόνω γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν / σοὶ καὶ ξύνεμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι / κλύω μὲν αὐδῆς ὄμμα δ' οὐχ ὄρων τὸ σόν.

<sup>34</sup> Cfr. Del Corno 1998, pp. 114-115: «Rivalutando il ruolo di Creonte, che nella saga troiana figurava come un personaggio collaterale [...] Sofocle conferì al personaggio le ragioni che gli consentivano di condividere l'assolutezza tragica che appartiene alla volontà di Antigone di opporsi al mondo dei valori in cui essa esclusivamente si riconosce. [...] In questa sfida risiede la sua grandezza, problematica come ogni dismisura tragica: come quella di Antigone stessa». La medesima "dismisura tragica" appartiene ad Ippolito: come Creonte nega, in nome delle leggi umane, la validità di quelle divine, così Ippolito manifesta – in nome della sfera di valori connessi

Il secondo filone che, nelle *Efesiache*, presenta evidenti corrispondenze tematiche con l'*Ippolito* è la duplice ripresa del *Potiphar motiv*: la prima volta nelle vicende di Mantò e Apsirto, la seconda in quelle di Cinò e Arasso. Tale schema narrativo – che trova testimonianza nell'episodio biblico dal quale prende il nome – si trova applicato in numerosi luoghi e con declinazioni assai differenti<sup>35</sup>: «l'estrema diffusione del motivo», mette in guardia Fusillo, «sconsiglia di considerare questi episodi come rifacimenti diretti dell'*Ippolito*»<sup>36</sup>. Tuttavia la coesistenza degli echi tematici analizzati sopra, e le numerose affinità che soprattutto il primo dei due episodi presenta con il testo euripideo, inducono a non sottovalutarne l'influenza.

Molte sono infatti le analogie, e non tutte ascrivibili a una semplice ripresa della medesima ossatura narrativa: Mantò, come Fedra, percepisce il suo amore come impossibile da corrispondere, ma si mostra incapace di nascondere; in entrambi i casi segue l'intervento di una serva che contribuisce a far precipitare la situazione e che si pone da intermediaria tra la donna sofferente e il giovane amato; Abrocome, come Ippolito, reagisce con un duro attacco nei confronti del messaggero e manifesta la decisa volontà di respingere il tentativo di avvicinamento; la vendetta femminile viene progettata in uno stato di esasperazione emotiva; entrambe le donne affidano parte della loro comunicazione ad una lettera.

Le molte differenze (come si è osservato anche a proposito delle peculiarità della figura di Ippolito rispetto a quella di Abrocome) sembrano variazioni dovute al differente contesto e al diverso genere letterario, più che a indipendenti declinazioni dello stesso schema.

Si può osservare innanzi tutto come Euripide – nonostante il titolo indichi Ippolito come protagonista formale della tragedia – rivolga di fatto la sua attenzione drammaturgica a Fedra; Mantò, invece, è la protagonista di un singolo episodio e il lettore non vede in lei se non uno dei tanti ostacoli che impediscono la realizzazione dell'obiettivo dei protagonisti. E se Euripide, per non allontanare la partecipazione empatica dello spettatore, si sofferma sul conflitto interiore che precede l'azione di Fedra e sembra voler ridurne i margini di responsabilità<sup>37</sup>, il personaggio di Mantò è consapevolmente tracciato in modo da allontanare ogni

ad Artemide – odio e incomprensione verso l'intero mondo di Afrodite. Guido Paduano ascrive a questo presupposto, piuttosto che al ripetuto vanto della propria virtù, l'incapacità di Ippolito di provocare empatia nello spettatore (Paduano 1985, p. 70): «non potremo meravigliarci più di tanto dell'assenza di una forte corrente di interesse nei suoi confronti, dopo che lui stesso ha due volte dichiarato il proprio disinteresse verso quel mondo dell'eros che è inequivocabilmente il centro semantico della tragedia»

<sup>35</sup> Fusillo (1989, p. 41) fornisce un elenco dei luoghi del romanzo antico nei quali viene riproposto il *Potiphar motiv*: Apuleio 10.2-12; Eliodoro 1.9-13; Eliodoro 7-8.

<sup>36</sup> Fusillo 1989, pp. 40-41.

<sup>37</sup> Basti pensare che nell'*Ippolito* di Euripide, Fedra non affronta mai apertamente Ippolito, ma ricorre a una confessione mediata, e non scelta; nel *Velato*, come in quasi tutte le successive riprese del mito, la decisione di dichiararsi è ugualmente sofferta ma maggiormente esplicitata (così, per esempio, nella ripresa di Seneca, di Gabriele D'Annunzio e di Marina Cvetaeva). Il buon esito del secondo tentativo euripideo, soprattutto se messo in relazione all'insuccesso del primo, testimonia come una Fedra più reticente potesse incontrare più facilmente le simpatie ateniesi.

possibilità di identificazione emotiva. Su questo presupposto si fonda la radicale diversità delle due figure femminili: Fedra è personaggio conflittuale e sofferente, e la maggior parte degli eventi che la coinvolgono sono necessarie conseguenze di decisioni prese da altri (prima tra tutte, Afrodite); Mantò è spregiudicata, consapevole e lucidamente responsabile delle proprie azioni. Entrambe percepiscono l'inopportunità del proprio sentimento; nel caso di Mantò si tratta di una fredda valutazione sulle scarse possibilità di essere ricambiata, più che di una riflessione etica <sup>38</sup> (2.3.2):

Αὕτη ἡ Μαντῶ ἐκ τῆς συνήθους μετὰ τοῦ Ἀβροκόμου διαίτης ἀλίσκεται καὶ ἀκατασχέτως εἶχε καὶ ἠπόρει ὅ τι ποιῆσαι· οὔτε γὰρ πρὸς τὸν Ἀβροκόμην εἰπεῖν ἐτόλμα, γυναῖκα εἰδυῖα ἔχοντα καὶ πείσειν οὐδέποτε ἐλπίζουσα οὔτε ἄλλω τινὶ τῶν ἑαυτῆς δέει τοῦ πατρός·

Fedra descrive il proprio sentimento nei termini di un morbo, νόσος <sup>39</sup> ineluttabile e di ἄνοια <sup>40</sup>: uno stato che non può essere controllato con la razionalità, ma soppresso solo con la morte (vv. 400-402):

τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον  
Κύπριν κρατῆσαι, καθθανεῖν ἔδοξέ μοι  
κράτιστον – οὐδεὶς ἀντερεῖ – βουλευμάτων.

Tale volontà pone Fedra in una dialettica tipicamente tragica, che presenta costantemente all'eroe la possibilità di scegliere la morte; emerge, nello stesso tempo, la volontà ferrea di preservare il proprio κλέος, tratto fondamentale del personaggio di Fedra (vv. 419-423):

ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ' ἀποκτείνει, φίλαι,  
ὡς μήποτ' ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ' ἄλῶ  
μὴ παῖδας οὖς ἔτικτον· ἀλλ' ἐλεύθεροι  
παρρησίαι θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν  
κλεινῶν Ἀθηῶν μητρὸς οὐνεκ' εὐκλεεῖς.

«La scelta di Fedra è dunque una scelta eroica: morire per salvaguardare la propria gloria», mette in luce Oddone Longo <sup>41</sup>, «una scelta analoga a quella di altre eroine euripidee che morendo acquistano un κλέος che ancora non possedevano, o salvaguardano il κλέος che già le contrassegnava». L'immagine sociale consiste per Fedra nella propria sostanza etica e coincide con essa; un mutamento del giudizio altrui corrisponde dunque ad un cambiamento di essenza della propria personalità. «Chi in Fedra vede una signora borghese a cui basterebbe salvare le apparenze», chiarisce a questo proposito Guido Paduano <sup>42</sup>, «è molto lontano dal capirla».

<sup>38</sup>) In Senofonte la dimensione etica sembra infatti essere monopolio dei protagonisti: tutti gli altri ne sono esclusi o vi prendono parte occasionalmente, come per riflesso (così, per esempio, Leucone e Rode).

<sup>39</sup>) v. 394.

<sup>40</sup>) v. 396.

<sup>41</sup>) Longo 1985, p. 88. Nadia Fusini (1990, pp. 64-65) nota a questo proposito come il nome stesso di Fedra sia connesso con la luce (nella radice *pha*), e dunque al concetto stesso di fama.

<sup>42</sup>) Paduano 1985, p. 65.

Un superficiale omaggio alle apparenze sembra invece essere preoccupazione di Mantò; e la decisione di non rendere pubblico l'amore per Abrocome appare causata dal timore delle conseguenze pratiche (viene menzionata, tra queste, la paura della reazione paterna) più che dal desiderio di non alterare il giudizio della comunità.

Mantò matura, come Fedra, la consapevolezza di non poter più sopportare in silenzio, ma non ne condivide la scelta di una conclusione estrema (2.3.3):

δι' ἃ δὴ καὶ μᾶλλον ἀνεκαίετο καὶ διέκειτο πονήρως. καὶ οὐκέτι καρτεροῦσα ἔγω πρὸς τὴν Ῥόδην, τὴν σύντροφον τῆς Ἀνθίας, οὐσαν ἡλικιωτὴν καὶ κόρην, κατειπεῖν τὸν ἔρωτα· ταύτην γὰρ μόνην ἤλπικε συνεργήσειν αὐτῇ πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν.

Coinvolgere un intermediario è dunque per Mantò scelta ben meditata; Fedra arriva invece alla confessione quasi involontariamente, in una sequenza di *défaillances* indotte dall'insistenza della nutrice<sup>43</sup>. Non vi è in lei alcuna volontà di sollecitare l'interlocutrice per un intervento, né viene formulata alcuna richiesta; Mantò si rivolge invece alla serva con una supplica, subito seguita da un'esplicita minaccia (2.3.4-5):

Λέγει τὸν ἔρωτα τὸν Ἀβροκόμου καὶ ἰκετεύει συλλαβέσθαι καὶ πολλὰ ὑπέσχετο συλλαβομένη. ἔφη δ' «ἴσθι μὲν οἰκέτις οὐσα ἐμῆ, ἴσθι δὲ ὀργῆς πειρασομένη βαρβάρου καὶ ἡδικημένης».

La nutrice argomenta la necessità di cedere a un amore che Fedra non è più in grado di combattere (vv. 473-476):

ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λήγε μὲν κακῶν φρενῶν,  
λήξον δ' ὑβρίζουσ'· οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις  
τάδ' ἐστί, κρείσσω δαυμόνων εἶναι θέλειν  
τόλμα δ' ἐρώσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε.

L'intervento della nutrice è dunque una spontanea decisione dettata dall'affetto; Rode agisce invece spinta dal timore della minaccia subita (2.3.5-6):

ἡ δὲ ἐν ἀμηγάνῳ κακῶ ἐγεγόνει· τό τε γὰρ εἰπεῖν Ἀβροκόμῃ παρητεῖτο, φιλοῦσα τὴν Ἀνθίαν, πάνυ δὲ ἐδεδοίκει τῆς βαρβάρου τὴν ὀργήν.

Senofonte Efesio introduce, rispetto al modello euripideo, anche un secondo intermediario, Leucone (2.3.6):

ἔδοξεν οὖν αὐτῇ καλῶς ἔχειν Λεύκωνι πρῶτον ἀνακοινῶσαι τὰ ὑπὸ τῆς Μαντοῦς εἰρημένα. ἦν δὲ καὶ τῇ Ῥόδῃ κοινωνήματα ἐξαίρετως γενόμενα πρὸς Λεύκωνα καὶ συνήσαν.

<sup>43</sup>) Il dialogo, lungo e articolato, si estende dal v. 288 al 352. Paduano (*ivi*, p. 60) nota a questo proposito come la grandezza della confessione risieda «nel ritmo che caratterizza la scena: la confessione non è un istante ma un lungo *iter* dall'ineffabile al chiaro e distinto».

La presenza di Leucone allunga la catena della comunicazione che parte da Mantò e arriva ad Abrocome, complicando così la trama secondo la consuetudine del romanzo; inoltre Rode e Leucone – innamorati in difficoltà per opera di Mantò – richiamano, con diretto ed evidente parallelismo, la coppia Abrocome-Anzia.

Se Fedra non concede il suo benessere all'intervento della nutrice, ma sembra non possedere più la forza di ribattere ai suoi ambigui incoraggiamenti (ἔασον, ὦ παῖ· ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς)<sup>44</sup>, la confessione è per Mantò una scelta priva di dubbi. Significativamente, la donna ricorre a una duplice dichiarazione, affidando il messaggio ai due intermediari, e contemporaneamente ad una lettera (2.5.1):

καὶ οἱ μὲν ἐν τούτοις ἦσαν, ἡ δὲ Μαντὸ χρονιζούσης τῆς Ῥόδης οὐκέτι  
καρτερούσα γράφει γραμμάτιον πρὸς τὸν Ἀβροκόμην.

Anche in questo caso Mantò, conscia dell'inaccettabilità della propria proposta<sup>45</sup> (che prevede l'eliminazione di Anzia), allude, non troppo velatamente, all'eventualità di una vendetta nel caso di un rifiuto (2.5.2):

ἐὰν δὲ ἀντείπῃς, ἐννόει μὲν οἶα πείσῃ τῆς ὕβρισμῆνης ἑαυτὴν ἐκδικούσης,  
οἶα δὲ οἱ μετὰ σοῦ, κοινωνοὶ τῆς σῆς ὑπερηφανίας <καὶ> σύμβουλοι  
γενόμενοι.

Abrocome e Ippolito manifestano di fronte alla confessione sdegno e senso di offesa. Le motivazioni sono, anche in questo caso, coerenti ai personaggi e al genere letterario; per Ippolito sono fondamentali la fedeltà nei confronti del padre, la dedizione per la dea, la conseguente scelta di castità e la convinzione di un legame tra vizio e genere femminile (vv. 649-652):

νῦν δ' ἴαί μὲν ἔνδον δρῶσιν αἱ κακαὶ κακὰ  
βούλεματ' ἔξω δ' ἐκφέρουσι πρόσπολοι.  
ὥς καὶ σὺ γ' ἡμῖν πατρός, ὦ κακὸν κάρα,  
λέκτρων ἀθίκτων ἦλθες εἰς συναλλαγάς·

Al contrario, Abrocome è innamorato, ma non di Mantò: la causa principale del suo rifiuto è il rispetto e la fedeltà nei confronti di Anzia, *Leitmotiv* dell'opera. Così il messaggio di Leucone suscita in lui indignazione perché sottende un implicito oltraggio ad Anzia (2.4.3):

«ὦ πονηρὲ» ἔφη, «καὶ Φοινίκων τῶν ἐνταῦθα βαρβαρώτερε, ἐτόλμησας  
εἰπεῖν πρὸς Ἀβροκόμην τοιαῦτα ῥήματα καὶ παρουσίας Ἀνθίας ἄλλην  
παρθένον μοι διηγῆ;».

E ancora il testo della lettera di Mantò risulta intollerabile ad Abrocome soprattutto a causa della poco lusinghiera menzione della moglie (2.5.3):

ὁ δὲ ἔλαβε καὶ ἀνέγνω καὶ πᾶσι μὲν ἤχθετο τοῖς ἐγγεγραμμένοις, μάλιστα  
δὲ αὐτὸν ἐλύπει τὰ περὶ τῆς Ἀνθίας.

<sup>44</sup>) v. 525.

<sup>45</sup>) Cfr. Létoublon 2003, p. 277: «le caractère inhabituel, et même inconvenant de la lettre est explicité par son auteur elle-même».

La decisione di vendicarsi nasce nelle due donne subito dopo il rifiuto <sup>46</sup>; il desiderio di una rivalse su Ippolito viene a sovrapporsi per Fedra con la precedente scelta di morte, e si fonda sui medesimi presupposti. La volontà di tutelare i figli (ὥστ' εὐκλεᾶ μὲν παισὶ προσθεῖναι βίον) <sup>47</sup>, infatti, e di preservare la nobiltà del proprio nome, si accompagna alla consapevolezza di una colpevole sconfitta e all'irritazione per la fredda sicurezza di Ippolito (vv. 727-731):

πικροῦ δ' ἔρωτος ἤσσηθήσομαι.  
 ἀτὰρ κακόν γε χᾶτέρω γενήσομαι  
 θανούσ' ἴν' εἰδῆ μὴ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς  
 ὑψηλὸς εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι  
 κοινῇ μετασχῶν σωφρονεῖν μαθήσεται.

Il rifiuto di Abrocome non ottiene un effetto analogo su Mantò: la donna non mostra coscienza di colpa o di errore, ma agisce esacerbata dall'ira e mossa dal desiderio di lenire il proprio orgoglio ferito (2.5.5):

λαβοῦσα ταῦτα τὰ γράμματα ἡ Μαντῶ ἐν ὀργῇ ἀκατασχέτῳ γίνεται καὶ ἀναμίξασα πάντα, φθόνον [καὶ], ζηλοτυπίαν, λύπην, φόβον, ἐνενοεῖ ὅπως τιμωρήσαιο τὸν ὑπερηφανοῦντα.

Fedra affida la propria accusa alla parola scritta; una parola che assolverà il proprio compito proprio in virtù dell'assenza della sua autrice. La donna si sottrae con la morte alla possibilità di un confronto diretto o di una contestazione e suggella così la verità delle informazioni contenute sulla tavoletta; a Ippolito non è concesso discolorarsi, come osserva Teseo (vv. 957-961):

τέθνηκεν ἤδη τοῦτό σ' ἐκσώσειν δοκεῖς;  
 ἐν τῷδ' ἀλίσκεη πλείστον, ᾧ κάκιστε σὺ  
 ποιοὶ γὰρ ὄρκοι κρείσσονες, τίνες λόγοι  
 τῆσδ' ἂν γένοιτ' ἄν, ὥστε σ' αἰτίαν φυγεῖν;

La tavoletta *grida* afferma Teseo con un'efficace sinestesia (βοᾶι βοᾶι δέλτος ἄλαστα) <sup>48</sup>: il messaggio scritto assume un peso molto maggiore della parola orale. La parola scritta di Mantò è invece, in qualche modo, tautologica: ed essa viene affidata una dichiarazione che sarebbe comunque giunta al destinatario. Per la sua vendetta Mantò sceglie invece la comunicazione orale: l'inganno ai danni di Abrocome viene intessuto dalla donna sotto gli occhi del padre con sicurezza e audacia, caratteristiche che si confermano cifra distintiva del personaggio.

La lettera acquisterà rilievo più tardi, dopo la partenza di Mantò per Antiochia (2.10.1):

ὁ δὲ Ἄψυρτος ἐρευνώμενος τὸ οἰκημάτιον ἔνθα ὁ Ἄβροκόμης πρὸ τῆς κολάσεως διήγεν, ἐπιτυγχάνει τῷ γραμματιδίῳ τῷ Μαντοῦς πρὸς Ἄβροκόμην καὶ γνωρίζει τὰ γράμματα, καὶ ὅτι ἀδίκως Ἄβροκόμην τιμωρεῖται ἔμαθεν. Εὐθύς οὖν λῦσαι τε αὐτὸν προσέταξε καὶ ἀγαγεῖν εἰς ὄψεις.

<sup>46</sup>) Il riferimento presente nella lettera di Mantò induce il lettore a sospettare una premeditazione che sembra assente in Fedra.

<sup>47</sup>) v. 717.

<sup>48</sup>) v. 877.

A svolgere un ruolo fondamentale nel dipanarsi degli eventi è dunque in entrambi i casi la parola scritta: essa sembra poter ottenere il suo effetto solo in assenza di chi l'ha creata.

La tavoletta di Fedra rimane fedele alla funzione affidatale; la lettera di Mantò, al contrario, provoca un effetto opposto a quello previsto dall'autrice. Essa conduce infatti a un chiarimento tra Apsirto e Abrocome; per Teseo e Ippolito, invece, sarà necessario l'intervento di Artemide, che arriverà comunque troppo tardi.

Senofonte Efesio lascia che il giovane ingiustamente accusato venga assolto: l'episodio si chiude e il protagonista può continuare la propria ricerca. Nella tragedia, ancora una volta, non vi è spazio per conciliazioni, se non attraverso la morte<sup>49</sup>; Artemide concede a Teseo e Ippolito la possibilità di una pacificazione, ma solo quando il destino dell'eroe è irreversibilmente segnato (vv. 1431-1436):

σὺ δ', ᾧ γεραίου τέκνον Αἰγέως, λαβὲ  
 σὸν παῖδ' ἐν ἀγκάλαισι καὶ προσέλκυσαι·  
 ἄκων γὰρ ὄλεσάς νιν, ἀνθρώποισι δὲ  
 θεῶν διδόντων εἰκὸς ἐξαμαρτάνειν.  
 Καὶ σοὶ παραινῶ πατέρα μὴ στυγεῖν σέθεν  
 Ἴππόλυτ'· ἔχεις γὰρ μοῖραν ἢ διεφθάρης.

Il secondo episodio che, nelle *Efesiache*, segue lo schema del *Potiphar motiv*, presenta una profonda distanza dal testo euripideo: la vicenda di Cinò e del marito Arasso viene trattata da Senofonte quasi frettolosamente, e il motivo narrativo viene ridotto a un freddo schema che non lascia spazio a nessun tentativo di introspezione psicologica. Se Mantò appariva personaggio meno conflittuale di Fedra, ogni effetto di chiaroscuro è assente nella figura di Cinò: completamente priva di sensi di colpa e di esitazioni, la donna è connotata soltanto dalla propria negatività morale, che trova una diretta corrispondenza nell'aspetto fisico<sup>50</sup> e nel nome stesso (3.12.3):

οὗτος ὁ Ἄραξος εἶχε γυναῖκα ὀφθῆναι μιανάν, ἀκουσθῆναι πολὺ χεῖρα,  
 ἅπασαν ἀκρασίαν ὑπερβεβλημένην, Κυνὸ τὸ ὄνομα.

Le modalità della dichiarazione risentono dell'accentuata meschinità della protagonista: Cinò propone ad Abrocome di eliminare Arasso, e senza avere conferma di un'adesione da parte dell'amato, porta a termine il piano (3.12.5):

καὶ νυκτὸς γενομένης ἢ μὲν ὡς ἄνδρα ἔξουσα τὸν Ἄβροκόμην τὸν Ἄραξον  
 ἀποκτινύνει καὶ λέγει τὸ πραχθὲν τῷ Ἄβροκόμῃ.

<sup>49</sup>) Cfr. a questo proposito Mench 1972, p. 84: «Theseus fails to recognize that the voice he is hearing from his son is true, as it has been all along. He concludes that Hippolytus' piety has been a sham, a reaction suggesting that Theseus had never been particularly sympathetic to Hippolytus' often-trumped purity. In judging Hippolytus a hypocrite, Theseus judges by his own moral code – that someone base within would carefully cultivate a false appearance for the sake of reputation».

<sup>50</sup>) La bruttura non è di solito tratto caratterizzante dell'eroina del *Potiphar motiv*; Senofonte sembra qui ricorrere, probabilmente in assenza di modelli, a una semplicistica equivalenza tra interiorità e aspetto esteriore.

Diverse sono anche le modalità della vendetta; la morte prematura di Arasso (il quale, secondo lo schema narrativo, avrebbe dovuto raccogliere e valutare l'accusa della donna e condannare il giovane) conduce all'introduzione di una variante. Abrocome non viene calunniato, come prevederebbe lo schema, di fronte a una persona con la quale condivide un rapporto di stima e fiducia, ma più genericamente di fronte a una massa popolare (3.12.6):

ή δὲ ἐν ὀργῇ γενομένη, ἅμα τῇ ἡμέρᾳ προσελθοῦσα ἔνθα τὸ πλῆθος τῶν Πηλουσιωτῶν ἦν, ἀνωδύρετο τὸν ἄνδρα καὶ ἔλεγεν ὅτι αὐτὸν ὁ νεώνητος δοῦλος ἀποκτείνειει.

L'episodio non risente dunque dell'influenza euripidea; Senofonte sembra piuttosto aver pensato a una riproduzione variata del più articolato racconto di Mantò e Apsirto, e aver creato così uno dei tanti richiami e parallelismi presenti nel romanzo.

Si è cercato, con l'analisi proposta, di sottolineare l'esistenza, nelle *Efesiache*, di motivi tematici provenienti dall'*Ippolito*; tali motivi, si è osservato, vengono di volta in volta variati e rielaborati in rapporto alle caratteristiche e alla funzione del genere letterario.

Il confronto, che ha avvicinato di volta in volta sezioni del testo euripideo a quello di Senofonte, ha messo in luce una pressoché totale assenza di precisi richiami lessicali. All'*Ippolito* Senofonte sembra dunque aver attinto come a una proficua fonte di τόποι narrativi; se al testo l'autore si sia accostato in modo diretto, o ne dipenda tramite una mediazione, non credo si possa affermare con certezza. Non sono assenti nelle *Efesiache*, del resto, richiami ad altri testi euripidei: il rispettoso capraio Lampon ricalca il nobile contadino dell'*Elettra*<sup>51</sup>; Egialeo convive con la salma della moglie Telsinoe<sup>52</sup> proprio come Admeto promette ad Alcesti morente che farà costruire un simulacro dell'amata e che ne trarrà consolazione quotidianamente<sup>53</sup>.

La ricorrenza nel romanzo di Senofonte Efesio di matrici euripidee non dimostra certo una conoscenza dettagliata dell'intero *corpus* tragico. Tuttavia la coesistenza, all'interno del testo, di motivi tematici differenti ma riconducibili alla medesima fonte, rende poco verosimile l'ipotesi di una semplice coincidenza.

MADDALENA GIOVANNELLI  
maddalena.giovanelli@unimi.it

<sup>51</sup>) Lampon a dispetto delle proprie sembianze rozze si dimostra di una nobiltà d'animo della quale la ricca Mantò non è capace (2.9.4): ἀκούσας δὲ ὁ Λάμπων οἰκτεῖρει τὴν κόρην καὶ ὄμνουν ἢ μὴ φυλάξειν ἀμόλυντον καὶ θαρρεῖν παρεκελεύετο. Nello stesso modo il contadino euripideo dichiara con orgoglio di aver rispettato Elettra (vv. 43-46): ἦν οὐποθ' ἀνὴρ ὄδε, σύνοιδέ μοι Κύπρις / ἤσχυνεν εὐνήϊ παρθένος δ' ἔτ' ἐστὶ δῆ. / Αἰσχύνομαι γὰρ ὀλβίων ἀνδρῶν τέκνα / λαβὼν ὑβρίζειν, οὐ κατὰξίος γεγάς.

<sup>52</sup>) Cfr. 5.1.9: καὶ τέθηγκεν ἐνταῦθα οὐ πρό πολλοῦ Θελεξινόη καὶ τὸ σῶμα οὐ τέθαπται, ἀλλὰ ἔχω γὰρ μετ' ἐμαντοῦ καὶ αἰεὶ φιλῶ καὶ σύνεμι.

<sup>53</sup>) Cfr. *Alc.* 348-354: σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν / εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται / ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας / ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις / δόξω γυναικα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν / ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὅμως βάρος / ψυχῆς ἀπαντλοῖην ἄν.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Del Corno 1998 D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano 1998.
- Fusillo 1989 M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989.
- Fusillo 1990a M. Fusillo, *Le conflit des émotions: un topos du roman grec érotique*, «Museum Helveticum» 47 (1990), pp. 201-221.
- Fusillo 1990b M. Fusillo, *Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 25 (1990), pp. 27-48.
- Fusini 1990 N. Fusini, *La Luminosa. Genealogia di Fedra*, Milano 1990.
- Konstan 1994a D. Konstan, *Sexual Symmetry. Love in ancient Novel and related Genres*, Princeton 1994.
- Konstan 1994b D. Konstan, *Xenophon of Ephesus: Eros and Narrative in the Novel*, in J.R. Morgan - R. Stoneman (eds.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London - New York 1994.
- Létoublon 2003 F. Létoublon, *La lettre dans le roman grec ou les liaisons dangereuses*, in S. Panayotakis - M. Zimmerman - W. Keulen, *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden - Boston 2003, pp. 271-288.
- Longo 1985 O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra (7-9 maggio 1984)*, Torino 1985, pp. 79-96.
- Mench 1972 F. Mench, *The Conflict of Codes in Euripides' Hippolytus*, in S. Bertman (ed.), *The Conflict of Generation in ancient Greece and Rome*, Amsterdam 1972, pp. 75-88.
- Paduano 1985 G. Paduano, *Ippolito: la rivelazione dell'eros*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra (7-9 maggio 1984)*, Torino 1985, pp. 55-77.
- Paduano 1986 G. Paduano, *Il nostro Euripide. L'umano*, Firenze 1986.
- Rehm 1994 R. Rehm, *Marriage to Death: the Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.
- Rocca 1976a R. Rocca, *Eliodoro e i due Ippoliti euripidei*, «Materiali e Contributi per la Storia della Narrativa Greco-Latina» 1 (1976), pp. 25-31.
- Rocca 1976b S. Rocca, *Il motivo dell'innamoramento in Apuleio e nel romanzo greco*, «Materiali e Contributi per la Storia della Narrativa Greco-Latina» 1 (1976), pp. 35-47.