

PASSIONI PROIBITE
ALCUNI PERSONAGGI ‘SCANDALOSI’ DI EURIPIDE
DI FRONTE AL PROPRIO EROS

Enrico Medda*

*Dipartimento di
Filologia, Letteratura
e Linguistica,
Università di Pisa.

Recebido em: 31/01/2020

Aprovado em: 20/02/2020

enrico.medda@unipi.it



RIASSUNTO: Nella prima fase della sua produzione artistica, Euripide ha esplorato in numerosi drammi sopravvissuti solo frammentariamente il tema dell'*eros*, portando in scena personaggi femminili che parlano apertamente della propria passione amorosa e che probabilmente suscitavano scandalo in una parte del pubblico ateniese. In questo lavoro ci si sofferma sul modo in cui Euripide da una parte costruisce, con continue variazioni, il rapporto fra queste donne e le loro pulsioni, dall'altra mette in scena le conseguenze che le manifestazioni estreme dell'*eros* comportano per gli altri personaggi coinvolti nelle vicende. Con figure come Stenebea, le due Fedre e Pasifae, in particolare, il poeta esplora tutte le possibili sfumature del rapporto fra un personaggio femminile e il suo desiderio, nelle forme della sintonia, dell'opposizione, e dello straniamento. Al di là del giudizio morale, il poeta costruisce vicende drammatiche nelle quali un essere umano, sotto la pressione di un condizionamento esterno di origine divina, può giungere a comportamenti autodistruttivi; d'altra parte, l'eccezionalità di questi caratteri femminili riesce, attraverso una serie di procedimenti, a mettere in crisi le strutture tradizionali di una cultura centrata sulla prospettiva maschile.

PAROLE CHIAVE: Euripide; Eros; malattia amorosa; Potifar; Fedra; Stenebea; Pasifae; *Elena*; *Ippolito velato*; *Ippolito portatore di corona*; *Troiane*.

PAIXÕES PROIBIDAS: ALGUNS PERSONAGENS
“ESCANDALOSOS” DE EURÍPIDES FACE AO PRÓPRIO EROS

RESUMO: Na primeira fase de sua produção artística, Eurípides explorou o tema do *éros* em inúmeros dramas sobreviventes apenas de forma fragmentada, trazendo para o palco personagens femininas que falam abertamente sobre sua paixão amorosa e que provavelmente



causaram escândalo em parte do público ateniense. Neste trabalho centramo-nos na forma como Eurípides, por um lado, constrói, com variações contínuas, a relação entre essas mulheres e os seus impulsos, por outro encena as consequências que as manifestações extremas do *éros* acarretam para as outras personagens envolvidas nos eventos. Com figuras como Estenebeia, as duas Fedras e Pasífae, em particular, o poeta explora todas as nuances possíveis da relação entre uma personagem feminina e o desejo, nas formas de harmonia, oposição e estranhamento. Para além do julgamento moral, o poeta constrói acontecimentos dramáticos nos quais um ser humano, sob a pressão de um condicionamento externo de origem divina, pode chegar a comportamentos autodestrutivos; por outro lado, o carácter excepcional dessas personagens femininas consegue, por meio de uma série de procedimentos, colocar em crise as estruturas tradicionais de uma cultura centrada na perspectiva masculina.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; Eros; doença amorosa; Putifar; Fedra; Estenebeia; Pasífae; Helena; Hipólito Velado; Hipólito Portador da Coroa; Troianas.

Il teatro di Euripide fu percepito dai suoi contemporanei come innovativo e provocatorio, fino al limite, in certi casi, della sfida al senso religioso e alla morale comune. Una fra le sue caratteristiche ‘scandalose’, capaci di suscitare reazioni anche forti nel pubblico, era lo spazio accordato alla rappresentazione esplicita dell’eros dei personaggi femminili. In una società come quella dell’Atene del V secolo a.C., che tendenzialmente relegava la donna nello spazio dell’*oikos*, negandole ogni ruolo nella vita pubblica, le donne euripidee che parlano in pubblico dei propri desideri e argomentano a proposito dei loro comportamenti sessuali trasgressivi potevano costituire uno spettacolo vagamente inquietante, in quanto in grado di minacciare la rassicurante posizione di predominio dei cittadini di sesso maschile nell’ambito della vita familiare e civica.

Una testimonianza importante della percezione di questo aspetto della produzione euripidea ci è offerta da Aristofane nel memorabile agone poetico delle *Rane*. Tra le molte critiche che Eschilo rivolge al suo avversario c’è quella di aver composto «monodie cretesi», cioè immorali nei contenuti e forse anche eccessivamente sensuali nella forma, e di aver introdotto fra gli argomenti dell’arte tragica delle ‘unioni empie’ (*ἀνοσίους γάμους*).¹ Uno scolio, che cita come fonti i grammatici Apollonio e Timachida, individua nel passo un’allusione a uno dei due drammi euripidei perduti di argomento cretese, cioè *I Cretesi* e *Le Cretesi*, nei quali il poeta aveva portato in scena gli amori famigerati di Pasifae e di Aerope.² Eschilo manifesta la sua aspra avversione a un teatro che dia spazio all’eros incontrollato delle donne: «Ma per Zeus, non sono stato io a creare puttane (*πόρναις*) come Fedra e Stenebea,

¹ Aristoph. *Ran.* 849-50: ΑΙ. Ὡ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας, / γάμους δ’ ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην.

² Schol. In Aristoph. *Ran.* 849 b-c Chantry: ὧ Κρητικὰς μὲν: [...] Ἀπολλώνιος δὲ, ὅτι δύναται καὶ εἰς τὴν Ἀερόπην τὴν ἐν ταῖς Κρήσις αἰρηθῆσαι ἦν εἰσηγάγε πορνεύουσας [...] Τιμαχίδας δὲ, διὰ τὴν ἐν τοῖς Κρησὶ μίξιν Πασιφάης πρὸς τὸν ταῦρον.

e nessuno può affermare che abbia portato sulla scena il personaggio della donna in preda alla passione amorosa».³ Euripide chiede allora che male potevano mai fare le sue Stenebee, e l'avversario ribatte, esagerando comicamente, che l'agire immorale di quei personaggi aveva spinto al suicidio donne ateniesi per bene che si erano sentite svergognate «dai tuoi Bellerofonti» (in altre parole, le Ateniesi sarebbero state indotte a concepire passioni adulterine, scoperte dai mariti e finite con il suicidio delle colpevoli).⁴ Quando poi Euripide si difende osservando che le storie portate in scena non erano false, ma rispondenti a verità (cioè erano miti tradizionali, non sue invenzioni), la risposta di Eschilo è che il poeta deve nascondere i comportamenti immorali, non fornire loro la ribalta.⁵ Segue un'ultima dura invettiva del poeta Maratonomaco: «Di quali mali non è colpevole costui? Non è stato lui a mettere in scena ruffiane e donne che partoriscono nei templi e si accoppiano con i fratelli?».⁶

L'immagine della poesia euripidea offerta da Aristofane va naturalmente presa con prudenza, giacché la commedia inevitabilmente distorce ed estremizza i difetti dei suoi bersagli. Tuttavia, non c'è ragione di dubitare che nelle *Rane* il commediografo abbia recepito come base del suo gioco comico le reazioni di una parte almeno dell'opinione pubblica ateniese di fronte ai personaggi molto trasgressivi che Euripide aveva portato in scena soprattutto nella prima fase della sua produzione teatrale, compresa tra il 455 e il 428 a.C. circa. In quegli anni, il poeta tragico si interessò ripetutamente a storie mitiche che proponevano situazioni riconducibili al cosiddetto ‘motivo di Potifar’, esemplificato dalla storia biblica di Giuseppe nella *Genesi* (cap. 39). Una donna nobile e sposata concepisce una passione adulterina per un ospite o un amico del marito, che non la ricambia: per questo ella si vendica accusando falsamente il mancato amante di violenza sessuale e causando la reazione violenta dello sposo. Ricordo in rapida sintesi i drammi euripidei che possono essere inclusi in questa tipologia.⁷

Nella perduta *Stenebea* (F 661-671 K.), certamente anteriore al 423-422 a.C., la protagonista, figlia di Iobate re di Caria e moglie di Preto, re di Tirinto, si innamora dell'ospite Bellerofonte, che la respinge, e lo accusa di averla insidiata. Preto le crede e invia Bellerofonte presso Iobate, accompagnato da un messaggero segreto che chiede di metterlo a morte. Iobate manda allora l'eroe a combattere la mostruosa Chimera, ma Bellerofonte esce indenne dalla prova e torna a Tirinto, dove sfugge a un tranello organizzato da Preto, e poi si vendica di Stenebea, facendole credere di amarla e di volerla condurre con sé in Caria sul cavallo alato

³ Aristoph. *Ran.* 1043-4: ΑΙ. Ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρώσαν πόποτ' ἐποίησα γυναῖκα.

⁴ Aristoph. *Ran.* 1049-51: ΕΥ. Καὶ τί βλάπτουσ', ὃ σχέτλι' ἀνδρῶν, τὴν πόλιν ἄμαι Σθενέβοιαι; / ΑΙ. Ὅτι γενναίας καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας / κώνεια πίνειν αἰσχυνθείσας διὰ τοὺς σοὺς Βελλεροφόντας.

⁵ Aristoph. *Ran.* 1052-4: ΕΥ. Πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας ξυνέθηκα; / ΑΙ. Μὰ Δί', ἀλλ' ὄντ', ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τόν γε ποιητήν, / καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν.

⁶ Aristoph. *Ran.* 1078-81: ΑΙ. Ποίῳν δὲ κακῶν οὐκ αἰτίος ἐστ'; / Οὐ προαγωγὸς κατέδειξ' οὔτος, / καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς, / καὶ μειγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς, /.

⁷ Sul ‘motivo di Potifar’ nel teatro di Euripide si veda soprattutto il saggio di Jouan 1989, che offre ampie indicazioni bibliografiche.

Pegaso, dal quale invece la fa precipitare in mare. Infine, Bellerofonte svela di fronte a Preto come aveva messo in atto la propria vendetta contro Stenebea e contro di lui.⁸

Il motivo di Potifar giocava probabilmente un ruolo di rilievo in altri due drammi perduti, il *Peleo* (F 617-624 K.) e il *Fenice* (F 803a-818 K.), dei quali sappiamo troppo poco per poter definire con certezza i dettagli della trama. Il primo, di data incerta,⁹ doveva trattare delle profferte sessuali di Astidamia, moglie di Acasto, nei confronti di Peleo, ospite del marito per una purificazione, e dell'accusa rivolta dalla donna contro di lui; nel secondo c'era certamente una scena di agone fra il protagonista Fenice e suo padre Amintore, causata dall'accusa mossa a Fenice dalla concubina del padre, della quale il giovane aveva rifiutato l'approccio erotico.¹⁰

Tra i miti di questo tipo portati in scena da Euripide quello che conosciamo meglio è la storia di Fedra e Ippolito, alla quale il poeta dedicò due tragedie: l'*Ippolito* detto *Portatore di corona* (Στεφανίας ο Στεφανηφόρος), del 428 a.C., che possiamo leggere integralmente, e un altro dramma perduto dallo stesso titolo, quasi certamente precedente, noto agli Alessandrini come *Ippolito Velato* (Καλυπτόμενος; F 428-446 K.).¹¹ Nel mito Fedra, figlia del re di Creta Minosse e moglie di Teseo, si innamorava di Ippolito, il figlio che il marito aveva avuto in precedenza dalla relazione con l'Amazzone Ippolita. Essendone respinta, Fedra lo accusava di violenza, causando la terribile reazione di Teseo, che si avvale di uno dei tre desideri concessigli dal padre Poseidone e chiede al dio di far perire il figlio. Nei due *Ippoliti* al motivo di Potifar si aggiunge un'ulteriore sfumatura trasgressiva, per il fatto che Ippolito è il figliastro di Fedra: benché non ci sia legame di sangue, e dunque non si tratti tecnicamente di un incesto, si tratta comunque di una disfunzionalità nei rapporti familiari che aggrava la colpa di Fedra.

⁸ Un sicuro *terminus ante quem* per la *Stenebea* è dato dalle allusioni a F 663 K. in Aristoph. *Vesp.* 1074, a F. 665 in *Vesp.* 111-2 (cf. i rispettivi scoli) e a F 664 in Cratino F 299 K.-A. Cropp; Fick (1985, p. 90-1) considerano possibile una datazione su base metrica agli anni '20 ma non escludono date anche di molto anteriori. Per la ricostruzione di massima della trama, per la quale è essenziale il contributo della *hypothesis* restituita da P. Oxy. XXVII 2455 (T iia K.), cf. Jouan; Van Looy (2002, p. 1-21), Kannicht (2004, p. 648), Portulas (2004), Collard; Cropp (2008b, p. 121-5). Che tutti i fatti menzionati nella *hypothesis* possano rientrare in una sola tragedia richiede un trattamento particolarmente libero del tempo (forse i due viaggi di Bellerofonte erano resi spediti dalla velocità del cavallo alato Pegaso). La vecchia tesi che la seduzione di Stenebea appartenesse all'antefatto della tragedia e fosse narrata in una parte perduta del prologo non trova oggi più seguito.

⁹ L'allusione al *Peleo* che Webster (1967, p. 85) riteneva di individuare in Aristoph. *Nub.* 1061-8 non sussiste. Si tratta in realtà solo di una generica allusione al mito, non al dramma euripideo in particolare.

¹⁰ Per la trama del *Fenice* cf. Kannicht (2004, p. 847), Jouan; van Looy (2002, p. 313-28) e Collard; Cropp (2008b, p. 405-7). L'allusione agli stracci di cui era vestito Fenice in Aristoph. *Ach.* 418-22 permette di stabilire un *terminus ante quem* al 425 a.C., ma il *Fenice* potrebbe essere anche di molto anteriore.

¹¹ Cf. *Arg. Hippol.* rr. 27-30 Barrett: ἔστι δὲ οὗτος Ἰππόλυτος δεύτερος <ὁ> καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος e Schol. KEAG in Theocr. 2.10 b-c Wendel, p. 271, 7/11 ὡς καὶ Εὐριπίδης ποιεῖ τὴν Φαίδραν ἐν τῷ Καλυπτομένῳ Ἰππολύτῳ. Per i tentativi di ricostruzione dell'*Ippolito Velato* cf. sotto n. 30.

Sul tema dell’incesto Euripide si spinse per altro assai più in là. Nell’*Eolo* (F 13a-38a K.) il poeta portò in scena la storia dell’amore incestuoso fra i figli di Eolo Canace e Macareo e i tentativi di Macareo di convincere il padre a far sposare sorelle e fratelli, così da coprire la torbida storia.¹² È questo il dramma cui allude Aristofane sia in *Ran.* 1081, dove parla di ‘sorelle che vanno a letto con i fratelli’, sia in *Nub.* 1371-2, quando Strepsiade racconta che Fidippide, invitato a cantare un pezzo di qualcuno dei nuovi poeti, sceglie un discorso di Euripide che parla di un fratello che si unisce con la sorella ὄμομητρῆν, cioè uterina (è questo un particolare importante per la legge ateniese: il sesso con una sorella nata da madre diversa non era ritenuto incesto).

Ma non è questo il limite più avanzato della trasgressione sessuale portata in scena dai personaggi femminili euripidei: ne *I Cretesi* (F 472 a-g K.) il poeta trattò la storia sconvolgente della regina cretese Pasifae, sorella di Aerope e madre di Fedra, che fu presa da un’insana passione per il bellissimo toro che Poseidone aveva inviato a suo marito Minosse come prova del suo diritto divino a regnare su Creta. Minosse aveva promesso di sacrificare immediatamente quel toro al dio, ma, colpito dalla sua bellezza, aveva poi scelto di tenerlo, sacrificandone un altro. Per soddisfare il suo desiderio, Pasifae fa costruire da Dedalo un simulacro di vacca, entro il quale prende posto per potersi accoppiare con l’animale: il frutto di questa unione è Asterio, una creatura mostruosa dal corpo di uomo e dalla testa di toro, detto per questo il Minotauro. Minosse la scopre e la fa condurre davanti a sé: dopo un tentativo di difesa da parte di lei, il marito la fa imprigionare.¹³

L’insistenza di Euripide su questi temi ci pone interrogativi tanto importanti quanto complessi, ai quali, per lo stato frammentario della documentazione, possiamo rispondere solo in parte. In quale ottica va letta la scelta di dare spazio a situazioni e personaggi di questo tipo, che manifestavano il proprio desiderio con una libertà poco compatibile con gli standard morali del tempo? L’intento era forse solo quello di mostrare la giusta punizione di tali passioni proibite, così da ricavare da quelle storie un insegnamento etico? Oppure dobbiamo

¹² L’*Eolo* è parodiato in Aristoph. *Nub.* 1370-3 (cf. lo scolio al passo), ed è dunque anteriore al 423 a.C.; le caratteristiche metriche permettono di attribuirlo alla prima parte della produzione euripidea, probabilmente assai più in alto del *terminus ante*. La pubblicazione nel 1962 di *P. Oxy.* XXVII 2457, contenente l’*argumentum* della tragedia (T ii K.), ha permesso di individuare le linee generali della trama. Macareo, figlio di Eolo, preso da passione per la sorella Canace, l’ha messa incinta. Canace ha mascherato la gravidanza fingendosi malata. Macareo cerca di persuadere il padre a dare le figlie femmine come spose ai maschi; Eolo accetta e organizza un sorteggio per assegnare a ciascun figlio una figlia da sposare. Il sorteggio assegna però Canace non a Macareo ma a un altro fratello. Il finale resta incerto: probabilmente Eolo scopriva la verità, Canace dopo aver partorito forse si uccideva e così forse anche Macareo.

¹³ *I Cretesi* posso essere datati su base metrica a prima del 430 a.C. – cf. Cropp; Fick (1985, p. 70 e 82); Cozzoli (2001, p. 11) propone come più probabile il periodo 442-432. Per i tentativi di ricostruzione della trama, che si basano soprattutto sulle redazioni del mito presenti in [Apollod.] 3.1.3.4 e Hygin. *Fab.* 40.3 (= T iiii K.) cf. soprattutto Kannicht (2004, p. 504), Jouan; van Looy (2000, p. 303-20), Cozzoli (2001), Collard; Cropp (2008a, p. 529-33).

pensare a una fascinazione del poeta per la dimensione non razionale del desiderio, che lo porta, pur non potendo sottrarre i suoi personaggi alla condanna morale, a esplorare senza pregiudizi uno dei motori profondi delle vicende umane? Per cercare di rispondere occorre osservare il modo in cui Euripide presenta il rapporto fra i suoi personaggi e le loro pulsioni, e considerare attentamente le forme espressive che egli associa alla manifestazione e alla eventuale giustificazione del desiderio erotico; infine, si devono valutare le conseguenze che le manifestazioni estreme dell'eros comportano per gli altri personaggi coinvolti nelle vicende.

Nell'affrontare questi temi, un ostacolo rilevante è costituito dal fatto che l'unica fra le tragedie ricordate che possiamo leggere integralmente, l'*Ippolito portatore di corona*, non può essere presa *tout court* come punto di riferimento per ricostruire le caratteristiche delle opere perdute. Questo perché la *hypothesis* del dramma conservata nei manoscritti, che mostra tratti riconducibili all'attività dell'erudito alessandrino Aristofane di Bisanzio, ci informa che questo era l'*Ippolito secondo*, e che si trattava della rielaborazione di un tragedia omonima precedente, rispetto alla quale Euripide avrebbe 'corretto' alcuni aspetti sconvenienti e meritevoli di censura.¹⁴ I dettagli di questa διώρθωσις sono oggetto di discussione, ma la notizia ci testimonia con sicurezza che nella tragedia sopravvissuta era stato operato un intervento che mitigava i tratti più trasgressivi del trattamento teatrale precedente. Prima di affrontare il terreno delicato del rapporto fra i due drammi, è comunque opportuno soffermarsi sulle caratteristiche che il personaggio di Fedra presenta nella tragedia sopravvissuta.

Un primo dato importante emerge nel prologo (*Hipp.* 21-8), dove la dea Afrodite rivela di essere stata lei a instillare già da tempo in Fedra la passione amorosa nei confronti di Ippolito, per vendicarsi del comportamento del giovane che, troppo devoto ad Artemide, esaspera la castità ripudiando la dimensione dell'eros. Poco più avanti la dea rivela che la regina tiene nascosta a tutti la sua 'malattia' (νόσος, v. 40) e soffre in silenzio: ma tutto sarà inutile, perché lei farà in modo che Teseo venga a conoscenza della faccenda (vv. 38-42). Afrodite appare del tutto indifferente alla sorte personale di Fedra: ai vv. 47-50 afferma infatti che la donna, benché εὐκλείης (cioè di fama irreprensibile: un termine di grande importanza nel dramma), morirà, cosa che alla dea non importa perché il suo scopo è solo la vendetta su Ippolito.

Il personaggio di Fedra è soggetto dunque fin dall'inizio a un forte condizionamento di origine divina, che la porterà alla rovina. Sulla stessa linea si pone il quadro tracciato da Artemide quando appare nel finale del dramma e parla a Teseo:

Sono venuta per questo, per rivelarti la rettitudine d'animo di tuo figlio, perché muoia onorato, e l'assillo della passione che ha agito su tua moglie, e in qualche modo la sua nobiltà. Morsa dal pungolo della dea più odiosa per noi, quante traiamo piacere dalla purezza virginale, cercando di vincere Cipride con la ragione, contro la sua volontà fu

¹⁴ *Argum. Hipp.* rr. 27-30 Barrett: ἔστι δὲ οὗτος Ἰππόλυτος δεύτερος <ὁ> καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος. τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι.

rovinata dalle astuzie della Nutrice, che ha rivelato a tuo figlio la sua malattia sotto giuramento di tacere.¹⁵

La dea riabilita non solo Ippolito, ingiustamente accusato dal padre, ma anche Fedra, attribuendole un comportamento nobile (*γενναιότητα*, v. 1301): la sventurata ha cercato di vincere con la ragione (*γνώμη*, v. 1304) la passione istillata in lei da Afrodite, ma contro il suo volere (*οὐχ ἐκούσα*, v. 1305) è stata rovinata dal piano sciagurato della Nutrice che ha rivelato a Ippolito la νόσος amorosa fino ad allora segreta. Anche la Nutrice, del resto, dopo aver udito dalla padrona il nome fatale di Ippolito, aveva interpretato la condizione di Fedra come quella di una donna saggia che, sotto la pressione di Afrodite, ha perduto la strada («le persone virtuose, contro la loro volontà, finiscono per desiderare il male. Cipride dunque non era una dea, ma qualcosa di più, se esiste, di un dio: ha rovinato lei, me e la nostra casa», vv. 358-61).¹⁶ La stessa Fedra, del resto, avverte in questi termini la propria situazione, che così descrive accomunandola a quella di Ippolito: «uno che mi è caro mi distrugge, senza che né io né lui lo vogliamo» (v. 319).¹⁷

Euripide riprende in questo dramma il motivo tradizionale dell'eros come forza esteriore, come νόσος inviata da una divinità e dunque incontrastabile per chi ne è vittima. La passione di Fedra, che il poeta colloca entro la cornice delle due dichiarazioni divine, è rappresentata nella forma di una lotta prostrante e destinata al fallimento. Ai vv. 135-40 il Coro riferisce che da tempo la regina sta chiusa in casa, consumata da una malattia sconosciuta, e da tre giorni non assume cibo. Quando compare sulla scena (v. 188), Fedra è in stato di grande sofferenza, è cambiata nell'aspetto e ha un colorito malsano. La sua debolezza è tale che è stato necessario trasportarla fuori su una lettiga; inoltre com'è tipico degli ammalati, manifesta insofferenza, chiedendo prima di uscire all'aria aperta, e poco dopo di rientrare in casa; si fa sciogliere i capelli che le pesano, ma poi vuole che di nuovo le venga coperto il capo (vv. 188-202).

Nella prima fase del dialogo con la Nutrice Fedra dà voce, in una sorta di delirio, a desideri del tutto sfasati rispetto alla sua condizione attuale e alla sua posizione di moglie del re Teseo. Vorrebbe sdraiarsi all'ombra in un prato presso un fresco ruscello (vv. 208-11), andare nella foresta sui monti per cacciare assieme alle cagne che inseguono le cerva, armata di giavellotto (vv. 215-22), domare puledri veneti in compagnia di Artemide nelle lagune della costa trezenia (vv. 228-31). Si tratta di fantasie erotiche collegate alle pratiche di vita di Ippolito, che l'innamorata vorrebbe condividere. Esse sono frutto di uno stato mentale

¹⁵ Eur. *Hipp.* 1299-306: ἀλλ' ἐς τόδ' ἦλθον, παιδὸς ἐκδεῖξαι φρένα / τοῦ σοῦ δικαίαν, ὡς ὑπ' εὐκλείας θάνη, / καὶ σῆς γυναικὸς οἶστρον ἢ τρόπον τινὰ / γενναιότητα. τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν / ἡμῖν ὅσαισι παρθένειος ἡδονῆ / δηχθεῖσα κέντροις παιδὸς ἠράσθη σέθεν / γνώμη δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη / τροφοῦ διώλει / οὐχ ἐκούσα μηχαναῖς, / ἢ σῶ δι' ὄρκων παιδί σημαίνει νόσον (il testo euripideo, qui e di seguito, è citato secondo l'edizione di Diggle 1987).

¹⁶ Eur. *Hipp.* 358-61: οἱ σώφρονες γάρ, οὐχ ἐκόντες ἀλλ' ὁμῶς, / κακῶν ἐρῶσι. Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός, / ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ, / ἢ τήνδε κάμει καὶ δόμους ἀπόλεσεν.

¹⁷ Eur. *Hipp.* 319: φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἐκούσαν οὐχ ἐκόν.

alterato: lo riconosce Fedra stessa quando, tornando in sé, dice di aver delirato: «Dove sono andata vagando, lontano dal buon senso? Sono impazzita, sono caduta, per una sciagura voluta da un dio» (vv. 240-1).¹⁸ La consapevolezza dell'improprietà di quelle parole di desiderio pronunciate in pubblico le causa una profonda vergogna, poiché si trova nella terribile situazione di chi oscilla tra un male (la pazzia, che la espone alla critica delle persone che la vedono in quello stato) e un altro male (la sofferenza che consegue al ritorno delle facoltà mentali), tanto da dichiarare che la cosa migliore sarebbe morire nell'incoscienza (vv. 248-50).

Dopo questa scena, che mostra al pubblico la νόσος amorosa in atto, Euripide attribuisce al suo personaggio una delle più profonde riflessioni sul proprio desiderio che ci siano note dal teatro antico. Fedra rivolge un lungo discorso (vv. 373-430), questa volta formulato in modo perfettamente razionale, alle donne di Trezene, esponendo la sua teoria su come gli esseri umani cadano nella rovina, nonostante che molti di essi possiedano il senno, ἔῤῥ φρονεῖν. Pur sapendo qual è il bene, i mortali non lo mettono in pratica per una serie di motivi, tra i quali Fedra include «i molti piaceri della vita», quali le lunghe conversazioni oziose, e una forma sbagliata di αἰδώς (vv. 383-5). In un bel capitolo del suo libro *Euripide. Teatro e società*, Vincenzo Di Benedetto dimostrò, quasi cinquant'anni fa, che questa affermazione dai toni antisocratici non si riferisce al fatto che Fedra non riesce a dominare l'impulso irrazionale dell'eros, ma piuttosto al non aver ancora posto in atto il proposito buono che il suo senno ha concepito per uscire da quella situazione, cioè il suicidio.¹⁹ La ragione, per quanto potentissimo strumento di analisi e di conoscenza, risulta comunque incapace di sottrarre l'essere umano alla rovina che incombe su di lui.

Consideriamo dunque la descrizione che la regina stessa propone delle fasi che l'hanno condotta alla situazione attuale.

All'inizio, quando subii la prima ferita d'amore, cercai di vedere come sopportarlo nel modo migliore. Cominciai allora da questo, tacere e nascondere la mia malattia [...] In un secondo tempo mi preoccupai di sopportare dignitosamente la mia follia, superandola con la virtù. Per terzo, infine, poiché non riuscivo con questi mezzi a dominare la passione, decisi di morire, che – nessuno potrà negarlo – è la decisione migliore di tutte.²⁰

¹⁸ Eur. *Hipp.* 240-1: ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς; / ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη.

¹⁹ Di Benedetto (1971, p. 5-23). Si tratta di un saggio molto rilevante per la comprensione del modo in cui Euripide mette in luce l'insufficienza dell'analisi razionale, che permette di comprendere, ma non di evitare le conseguenze dolorose dei conflitti tragici. Per diverse letture di questa non facile *rhexis*, e in particolare del ruolo che in esso svolge il concetto di αἰδώς, cf. Barrett (1964, p. 227-38), Willink (1968, p. 11-26 = 2010, p. 3-25), Kovacs (1980), Cairns (1993, p. 321-39), Williams (2007, 1993, p. 203-6), Furlley (1996).

²⁰ Eur. *Hipp.* 392-4, 398-402: ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὅπως / κάλλιστ' ἐνέγκαιμ' αὐτόν. ἠρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον· [...] τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν / τῷ σωφρονεῖν νικῶσα προνοησάμην. τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον / Κύπριν κρατῆσαι, καθθανεῖν ἔδοξέ μοι, / κράτιστον (οὐδεὶς ἀντρεῖ) βουλευμάτων.

Euripide disegna qui nitidamente il percorso che porta una donna, pur dotata di σοφροσύνη, a riconoscere in se stessa i segni di una passione ineluttabile e ad ammettere la propria sconfitta di fronte ad essa: una vicenda che causa in lei una profonda tensione fra i dettami morali ai quali ispira la sua esistenza (in particolare la necessità di mantenere l'εὐκλεία di fronte ai familiari e ai concittadini) e la consapevolezza di essere pericolosamente esposta al rischio di violarli, infamando se stessa, i figli e il marito.

La sofferenza della regina si radica nel time di perdere l'approvazione sociale che una sposa deve assolutamente preservare sul piano della morale. In questa prospettiva ella si rende conto del fatto che la sua situazione è aggravata dall'isolamento e dalla debolezza della sua condizione di donna: «Avevo coscienza del fatto e dell'infamia della malattia; e inoltre sapevo bene di essere una donna, per tutti oggetto di disprezzo». ²¹ Fedra aborre l'idea di essere accomunata alle altre donne nella tradizionale, generica accusa di incontinenza sessuale, e ci tiene a dimostrare di non essere un esempio di comportamento immorale. Per questo prende posizione con forza contro le femmine che sono caste solo a parole, ma poi non esitano ad accogliere audacemente nei loro letti gli amanti, senza curarsi dei mariti e senza paura che le mura stesse delle case possano rivelare i loro misfatti (vv. 407-18). Per Fedra tutto questo sarebbe inaccettabile. E poiché ha fatto tutto quello che poteva fare, senza successo, non le resta che esporre, con un'analisi lucidamente razionale, le ragioni che rendono necessaria la sua morte: la comprensione della propria debolezza e la paura che questa la porti, contro la sua volontà, a infamare marito e figli. «È questo, amiche mie, che mi uccide: il timore di essere colta nell'atto di infamare mio marito, e i figli che ho generato. Possano invece vivere nell'illustre città di Atene, fiorenti di libertà di parola, grazie alla reputazione della loro madre». ²²

Per Fedra, insomma, il problema non consiste nell'adulterio, che in realtà non si compie, ma nel non potersi liberare dal desiderio di commetterlo e dunque nel rischio di perdere la tanto desiderata εὐκλεία.

Quando poi le grida provenienti dalla casa le fanno capire che l'incauta condotta della Nutrice ha rivelato a Ippolito il suo segreto, causando nel casto seguace di Artemide un'indignata esplosione misogina (vv. 616-68), Fedra si trova di colpo di fronte al baratro: il rischio che Ippolito riveli ciò che sa è troppo grande, e questo la costringe ad accelerare la messa in atto dell'unica soluzione che possa ormai permetterle di tutelare la reputazione della famiglia, evitando di infamare la casa di Minosse e quella di Teseo.

²¹ Eur. *Hipp.* 405-7: τὸ δ' ἔργον ἤδη τὴν νόσον τε δυσκλεῖ, / γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὐσ' ἐγίγνωσκον καλῶς, / μίσσημα πᾶσιν.

²² Eur. *Hipp.* 419-23: ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ' ἀποκτείνει, φίλοι, / ὡς μήποτ' ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ' ἄλῶ, / μὴ παῖδας οὐς ἔτικτον· ἀλλ' ἐλεύθεροι / παρρησίᾳ θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν / κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὐνεκ' εὐκλεεῖς.

FE. Ho una via d'uscita da questa sciagura, tale che potrò assicurare ai miei figli una vita onorata, e che io ne trarrò vantaggio, tenendo conto di quanto è accaduto. Non coprirò di vergogna la casa Cretese, né mi presenterò al cospetto di Teseo macchiata di azioni infami solo per salvare una vita.

CO. Quale male irrimediabile stai per compiere?

FE. Morire. Come, lo deciderò io.

CO. Tacì!

FE. E tu dammi buoni consigli. Io rallegrerò Cipride, che mi distrugge, lasciando la vita oggi stesso; amara è la passione cui soccomberò. Ma, morendo, diverrò causa di male anche per un altro, perché impari a non insuperbire sulle mie sventure. Imparerà la moderazione partecipando di questo mio male.²³

La regina riconosce per un'ultima volta di essere sconfitta da Afrodite e dall'amaro eros che la dea le ha inflitto (πικροῦ δ' ἔρωτος ἡσηθησομαι, v. 727), e concepisce l'idea di accusare Ippolito, una scelta nella quale il desiderio di preservare il buon nome dei figli, fingendo un tentativo di violenza che l'ha spinto a uccidersi, si mescola con il risentimento dell'amante respinta che non accetta le pretese di superiorità morale accampate da Ippolito nella sua tirata e vuole coinvolgerlo nelle conseguenze dello stesso male che ha distrutto lei.

Gli interpreti dell'*Ippolito* si dividono a proposito del giudizio morale su Fedra: si deve dar credito alla prospettiva suggerita da Afrodite e Artemide, e dunque ritenere che Fedra muoia salvando comunque la propria εὐκλεία (questo nel campo del comportamento sessuale, mentre a parte si pone la sua indubbia responsabilità per la falsa accusa contro Ippolito, per la quale comunque si deve tenere in conto la comprensibile reazione al violentissimo attacco che il giovane ha pronunciato contro la matrigna), o piuttosto si deve attribuire a Euripide l'intento di presentare al suo pubblico un personaggio dalla morale tutt'altro che limpida, che mentre finge di resistere alla persuasione della Nutrice in realtà desidera che la donna ponga in atto l'approccio con Ippolito?²⁴ La questione è dibattuta, e non è possibile affrontarla qui in dettaglio. Credo però che il testo sia chiaro per quanto riguarda il fatto che Fedra non si era resa conto della vera natura dei propositi della Nutrice, e che non sia possibile sovvertire il senso dei chiari indizi che presentano la donna come la vittima di un incontrollabile desiderio impostole dalla divinità, che la schiaccia creando in lei un'insopportabile discrasia tra ciò che vorrebbe essere (una donna σώφρων e riconosciuta

²³ Eur. *Hipp.* 716-30: ΦΑ. εὐρημα δὴ τι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω / ὥστ' εὐκλεᾶ μὲν παισὶ προσθεῖναι βίον, / αὐτῆ τ' ὄνασθαι πρὸς τὰ νῦν πεπτωκότα. / οὐ γάρ ποτ' αἰσχυνῶ γε Κρησίους δόμους / οὐδ' ἐς πρόσωπον Θησέως ἀφίξομαι / αἰσχροῖς ἐπ' ἔργοις οὐνεκα ψυχῆς μιᾶς. / ΧΟ. μέλλεις δὲ δὴ τί δρᾶν ἀνήμεστον κακόν; / ΦΑ. θανεῖν ὅπως δέ, τοῦτ' ἐγὼ βουλευσομαι. / ΧΟ. εὐφημος ἴσθι. / ΦΑ. καὶ σύ γ' εὖ με νουθέτει. / ἐγὼ δὲ Κύπριν, ἥπερ ἐξόλλυσί με, / ψυχῆς ἀπαλλαχθεῖσα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ / τέργω πικροῦ δ' ἔρωτος ἡσηθησομαι. / ἀτὰρ κακόν γε χιτῆρος γενήσομαι / θανοῦσ', ἴν' εἰδῆ μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς / ὑψηλὸς εἶναι τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι / κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.

²⁴ Si veda ad esempio la posizione, molto sbilanciata in questo senso, di Roisman (1999a).

come tale) e ciò che inevitabilmente finirebbe per essere (un’adultera svergognata) se non si uccidesse. La formulazione conclusiva di Artemide, in particolare, con l’inequivocabile formula οὐχ ἔκοῦσα del v. 1305, introduce nell’arco del dramma una voce autorevole che non può essere svuotata di significato.²⁵ È ovvio che la costrizione imposta da Afrodite non libera il personaggio dalle sue responsabilità: l’esplosione dell’eros mette comunque Fedra in una posizione moralmente censurabile e la spinge alla rovina. Ma al cuore dell’*Ippolito* non sta il giudizio morale nei confronti del personaggio, bensì l’analisi di come un essere umano, posto sotto la pressione divina, in questo caso rappresentata dalla malattia amorosa, possa giungere, con piena e razionale consapevolezza, alla propria autodistruzione.

La valutazione che si dà del personaggio di Fedra nell’*Ippolito portatore di corona* diviene particolarmente rilevante nel momento in cui ci si pone la questione della relazione tra questo personaggio e l’altra Fedra, quella che compariva nell’*Ippolito Velato*, che, come già abbiamo ricordato, secondo il compilatore della *hypothesis* sarebbe stato anteriore al *Portatore di corona* e sarebbe stato ‘corretto’ dal poeta per ragioni morali. La maggior parte degli studiosi ritiene – io credo a ragione – che gli aspetti impropri e meritevoli di censura (τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον) cui fa riferimento l’estensore della *hypothesis* riguardassero proprio la raffigurazione di Fedra come una donna spudorata, che faceva esplicite profferte sessuali a Ippolito. Un indizio in questo senso è offerto dalla testimonianza di Asclepiade di Tragilo, che narra il mito di Ippolito ispirandosi ai drammi euripidei. In *FgrHist* 12 F 28 (= T iic 1 b, 11-13 Kannicht) si legge che Fedra, una volta giunta a Trezene, meditava di convincere il giovane a unirsi con lei (εἰς Τροιζῆνα δὲ ὕστερον παραγενομένη διενοεῖτο πείθειν τὸν νεανίσκον ὅπως αὐτῇ μνηστῆρ). Questo dettaglio non trova corrispondenza nell’*Ippolito portatore di corona*, dove Fedra non rivolge mai la parola direttamente al figliastro e non è la mandante della proposta oscena della Nutrice, e deve dunque provenire dall’altro *Ippolito*. In questo senso appare molto significativo il fr. 430 K, nel quale un personaggio che probabilmente è proprio Fedra parla di Eros come del suo maestro di audacia e coraggio:

ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον
 ἐν τοῖς ἀμηχάνοισιν εὐπορώτατον,
 Ἔρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν.

Ho un maestro di audacia e di coraggio
 che è il più ricco di risorse nelle difficoltà,
 Eros, il dio fra tutti più difficile da combattere.

Di questa audacia e sintonia con Eros non c’è traccia nella Fedra del *Portatore di corona*, ed è molto probabile che questo sia stato l’aspetto del personaggio che destò reazioni negative in una parte del pubblico e che Euripide ritenne di dover modificare. E esso spiega bene anche la dura definizione di πόρνη con cui Aristofane (*Ran.* 1043) marchia Fedra assieme

²⁵ «Those who believe that Ph(aedra) consented in the end to the Nurse scheme are doing so in the face of the poet’s own denial. Art(emis) has no axe to grind for Ph(aedra), and her judgement here is certainly the poet’s own» (Barrett, 1964, p. 399).

a Stenebea.²⁶ Proprio l'accoppiamento con quest'ultima, che a quel che possiamo capire resta l'esempio più tipico della donna tentatrice protagonista delle storie ispirate al motivo di Potifar, appare molto significativo in questo senso. Uno scolio al passo di Aristofane parla genericamente di un'allusione all'*Ippolito*, senza specificare di quale delle due tragedie si tratti,²⁷ ma sembra difficile collegare una qualificazione spregiativa come πόρνη alla Fedra tormentata che cerca di opporsi alla passione che troviamo nel secondo *Ippolito* piuttosto che all'altra.²⁸

Se il rapporto fra i due *Ippoliti* era quello sin qui tracciato, si deve concludere che il *Velato* portasse in scena una vicenda non troppo dissimile da quella del *Portatore di corona* (un caso non frequente nella produzione dei tragici), ma con alcune differenze importanti, tra cui, oltre quella già citata relativa al carattere sfrontato di Fedra, il fatto che la donna si uccideva solo dopo che la verità era venuta alla luce, quando Ippolito era già morto o ferito. Questo dato risulta anch'esso dalla narrazione di Asclepiade di Tragilo già citata e da quella parallela di Apollod. *Ep.* 1.19 (test. iic 2 K.) che probabilmente attingono entrambi al primo *Ippolito*.

L'idea della stretta parentela fra le trame delle due tragedie è stata tuttavia messa in dubbio in anni recenti, a seguito della pubblicazione di due papiri, *P. Michigan* inv. 6222A (Mertens-Pack³ 454.11, II-III sec. d.C.) e *P. Oxy.* LXVIII 4640. C. II (I-II sec. d.C.), molto mutili, che si combinano a formare il testo di una *hypothesis* che secondo alcuni studiosi potrebbe essere quella dell'*Ippolito Velato*.²⁹ Dalla ricostruzione molto problematica di questo testo risultano una serie di elementi che sembrano distanti dalla trama del *Portatore di corona*:

²⁶ Uno scolio ai vv. 1295-7 dell'*Aiace* di Sofocle (= T iiiia K.) attribuisce al dramma euripideo *Le Cretesi* (F 460-470 K.) la rappresentazione della storia di Aerope, che ebbe una relazione con uno schiavo (scoperta dal padre e punita con l'affidamento della svergognata a Nauplio perché la uccidesse). Lo scoliaste usa per il comportamento di Aerope il verbo πορνεύουσιν, che sembra configurare un comportamento volontario gravemente immorale. Purtroppo, delle *Cretesi* non è possibile ricostruire la trama e nulla emerge dai pochi frammenti superstiti circa il modo in cui Aerope percepiva e rappresentava il proprio desiderio.

²⁷ Schol. *Ran.* 1043a Chantry: διὰ τὸν Ἰππόλυτον.

²⁸ Come invece ritengono possibile Gibert (1997, p. 95-6) e Magnani (2007, p. 49-53), secondo il quale non sono mai esistite due Fedre diverse, ma solo una, percepita come tipo della donna in preda alla passione, che è motivo sufficiente per definirla πόρνη. Magnani tratta tuttavia un po' troppo sbrigativamente F 430 K., menzionato solo a p. 51 n. 36 come potenzialmente «conforme alla presentazione aristofanea del personaggio». Carpanelli (2010, p. 49) riconosce giustamente che la Fedra di cui parla Aristofane è probabilmente quella del *Velato*, ma anche nel suo caso non trovo condivisibile l'idea che in F 430 K. «Eros è la guida della regina, accettata con rassegnazione, un dio che è impossibile combattere». Nel frammento non c'è traccia di rassegnazione: al contrario, la donna chiama il dio 'suo maestro' e parla in termini di coraggio e audacia.

²⁹ Per le *editiones principes* dei due papiri si vedano Luppe 1994 (*P. Mich.* Inv. 6222A: Luppe era stato però preceduto da G. W. Schwendner in una dissertazione della University of Michigan del 1998, inedita) e van Rossum-Steenbeck (1998, p. 195-6; 2003; *P. Oxy.* LXVIII 4640). Il testo è presentato come T iia + b da Kannicht (2004, p. 460-3). Per ulteriori studi e per le diverse collocazioni dei frammenti di *P. Mich.* Inv. 6222A successivamente suggerite da Luppe 2003 e 2005 rimando al quadro dettagliato tracciato da Magnani (2004).

si accenna all'uccisione di un servo (*P. Oxy.* 4640 II 1 + *P. Mich.* 6222A fr. A 9), che forse avveniva nell'ambito del tentativo di seduzione di Fedra; si parla forse di una indagine di Teseo, che sospetta dell'accusa di Fedra, probabilmente dopo aver già condannato Ippolito all'esilio (*P. Mich.* 6222A fr. C 7-9 + *P. Oxy.* 4640 II 8-9); si legge poi una enigmatica frase relativa a Teseo che ordina a qualcuno (forse un servo) di compiere un'azione relativa alla veste di Ippolito, forse indossarla per trarre in inganno Fedra e smascherarla (*P. Mich.* 6222A fr. B4 + B3 + B5 e *P. Oxy.* 4640 II 14-16).

I due papiri sono estremamente danneggiati, e i dubbi che permangono sulla natura del testo sono molti, tanto che Magnani giunge alla conclusione che si tratti non della *hypothesis* dell'*Ippolito Velato*, ma piuttosto di un generico resoconto del mito. Non ripercorrerò i numerosi tentativi di ricostruire la trama del *Velato* successivi alla pubblicazione dei due papiri,³⁰ che restano problematici, visto che gli studiosi non sono riusciti a trovare un accordo sui tre punti più rilevanti, cioè: (a) se il tentativo di seduzione di Ippolito avvenisse in scena, o fosse parte dell'antefatto; (b) quale fosse esattamente la natura della proposta di Fedra, che secondo alcuni interpreti poteva comprendere anche un tentativo di rovesciamento del potere regale di Teseo, aggravando il profilo morale della donna; (c) quale fosse la causa del gesto di velarsi, quale l'identità stessa del personaggio che si velava e quale il possibile rapporto del gesto con il titolo, successivamente entrato in uso, di Ἰππόλοτος καλυπτόμενος. L'idea che la tragedia perduta potesse essere sensibilmente diversa da quella conservata ha portato inoltre alcuni interpreti a mettere in discussione anche la cronologia relativa dei due drammi. Gibert (1997) ha sostenuto, sia pure solo come possibilità teorica, che il *Velato* possa essere posteriore al *Portatore di corona*; successivamente, Hutchinson (2004) si è spinto fino a mettere in dubbio la datazione al 428 a.C. dell'*Ippolito portatore di corona*, nonostante essa sia documentata dalla *hypothesis*, ritenendo che le caratteristiche molto severe del trimetro giambico individuino questa tragedia come la più antica fra quelle conservate, e anteriore all'altro *Ippolito*. Senza entrare nei dettagli della questione, mi limito a ricordare che le valutazioni metriche di Hutchinson sono state confutate da Cropp & Fick (2005), secondo i quali i margini di affidabilità delle statistiche metriche non sono tali da poter mettere in discussione la datazione su base documentaria dell'*Ippolito portatore di corona*.³¹ A mio giudizio l'anteriorità dell'*Ippolito Velato* resta un dato sicuro, e trovo molto ragionevole il giudizio di Collard e Cropp, quando osservano che la maggior parte dei frammenti superstiti si conciliano con una trama non troppo distante da quella del *Portatore di corona*.³²

³⁰ Cf. Caroli (2020, p. 147-246), Casanova (2016), Collard; Cropp (2008a, p. 466-90), Cropp; Fick (2005), de Fatima Silva (2008), Gibert (1997), Gregory (2009, p. 35-48), Halleran (1996, p. 25-37), Hutchinson (2004), Jouan; van Looy (2000, p. 221-41), Kannicht (2004, p. 460-6), Magnani (2004 e 2007), Roisman (1999a e b), Sommerstein (2014, p. 171-2), Zwierlein (2004, p. 57-136), Wright (2019, p. 176-8). Resta importante, fra i lavori antecedenti la pubblicazione dei due papiri, la ricostruzione di Barrett 1964. Per un tentativo di risalire al primo *Ippolito* ricercando nella tragedia sopravvissuta specifici punti che possono essere interpretati come modificazioni del *Velato* cf. McDermott (2000).

³¹ Cf. Cropp; Fick (2005, p. 43-5).

³² Collard; Cropp (2008, p. 470).

I frammenti dell'*Ippolito Velato*, se pur non consentono di delineare a tutto tondo il personaggio di Fedra, ci permettono comunque almeno di coglierne alcuni tratti essenziali. Tornando a F 430 K., l'audacia che la donna dice di aver appreso da Eros si contrappone alla tormentata *σωφοσύνη* della Fedra del *Portatore di corona*, determinata a resistere alla *νόσος* che preme su di lei. Quest'ultima per altro non conosce la diretta provenienza divina dell'eros che la affligge, mentre la Fedra del *Velato* utilizza il condizionamento divino come argomento a suo favore. Il frammento proviene probabilmente da una scena in cui Fedra considerava la possibilità di tentare un approccio con Ippolito, e ci mostra in atto un processo molto interessante: la rappresentazione tradizionale dell'eros come forza esterna che si impadronisce della mente della persona innamorata si trasforma in una appropriazione cosciente di tale impulso, che consente al personaggio di gestire con audace autonomia la propria passione. Questo atteggiamento trova una possibile conferma in F 433 K., se, come è molto probabile, si tratta di una battuta pronunciata da Fedra: "io affermo che nelle situazioni difficili non si deve portare rispetto alla legge più che alla necessità".³³ Una volta che l'insorgere della passione pone la persona in stato di costrizione, ci si deve piegare a tale *ἀνάγκη* e assecondarla: una posizione che ricorda il modo in cui Eschilo descrive la sciagurata partecipazione emotiva di Agamennone alla decisione di sacrificare la figlia in *Ag.* 218-27.

Da uno scolio a Teocrito sappiamo inoltre con certezza che nel quadro della rappresentazione dell'eros di Fedra rientrava un'invocazione alla Luna.³⁴ Questo era un tratto tipico delle donne innamorate e forse si associava a un tentativo di incantesimo amoroso, un aspetto che risulta diversamente trattato nel *Portatore di corona*, dove è la Nutrice a far ambigualmente riferimento al possibile uso di *φάρμακα* che potrebbero far cessare la malattia della padrona, traendo in inganno Fedra. Alla scena di seduzione appartiene probabilmente anche F 428 K., dove qualcuno (forse Fedra? o la Nutrice?) ricorda a Ippolito che chi fugge troppo da Cipride è colpito dallo stesso male di chi la ricerca eccessivamente;³⁵ più incerta la collocazione di F 429 K., dove il Coro fa una affermazione generale sulla natura delle donne, più difficile da combattere del fuoco stesso.³⁶ Quest'ultimo frammento è comunque interessante perché rivela che la prima Fedra era molto probabilmente percepita come un esempio delle caratteristiche negative tradizionalmente associate al genere femminile, cioè proprio il tipo di giudizio al quale la seconda Fedra cerca in ogni modo di sottrarsi.

Un dato molto importante ci è offerto infine dalla testimonianza di *Plut. Mor.* 27b-28a (T v K.), che ricorda come Euripide abbia rappresentato Fedra mentre accusa Teseo di essere responsabile del suo amore per Ippolito, causato dalle molte trasgressioni (*παρανομίαι*) del marito. Questo non accade nell'*Ippolito* che leggiamo, e dunque Plutarco si riferisce alla scena

³³ Eur. F 433 K.: ἔγωγε φημί καὶ νόμον γε μὴ σέβειν / ἐν τοῖσι δεινοῖς τῶν ἀναγκαίων πλέον.

³⁴ Schol. KEAG in Theocr. 2.10 b-c Wendel p. 271, 7/11 = T iv K.: ταῖς ἔρωτι κατεχομέναις τὴν Σελήνην ἀνακαλεῖσθαι σὺνηθες, ὡς καὶ Εὐριπίδης ποιεῖ τὴν Φαίδραν ἐν τῷ Καλυπτομένῳ Ἴππολύτῳ.

³⁵ Eur. F 428 K.: οἱ γὰρ Κύπριν φεύγοντες ἀνθρώπων ἄγαν / νοσοῦσ' ὁμοίως τοῖς ἄγαν θηρωμένοις.

³⁶ Eur. F 429 K.: ἀντί πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ / μείζον ἐβλάστομεν γυναῖ- / κες πολὺ δυσμαχώτερον.

del *Velato* in cui Fedra veniva interrogata dal marito.³⁷ Si coglie qui un punto di particolare distanza tra la prima e la seconda Fedra: quest'ultima, quando la Nutrice insinua che il suo male possa dipendere da qualche torto fattole da Teseo, nega recisamente tale possibilità (*Hipp.* 320-1) e individua la radice del male solo nella propria φρήν: «de mani sono pure, è la mente che è contaminata».³⁸

Non sappiamo quale fosse nel *Velato* la reazione di Teseo agli argomenti di Fedra, ma sembra certo che il suo comportamento fosse censurato duramente, e che ella infine arrivasse al suicidio. Al di là della meritata punizione, resta il fatto che un personaggio femminile così trasgressivo, nel momento in cui affronta audacemente in pubblico un dibattito sul proprio comportamento, è capace di mettere seriamente in discussione le prerogative e l'autorità del partner maschile. La difesa di Fedra è perseguita infatti attraverso il meccanismo dell'ἀντέγκλημα, la controaccusa che sposta su un altro agente la causa del proprio comportamento,³⁹ sminuendo da una parte la propria responsabilità e mettendo dall'altra in discussione un principio pacificamente accettato dagli Ateniesi, cioè che l'adulterio maschile, al contrario di quello femminile, fosse normale e dovesse essere accettato dalla moglie.

L'audacia nel palesare il proprio desiderio erotico proibito accomunava la prima Fedra a Stenebea, l'altra πόρνη menzionata da Eschilo nelle *Rane*. Purtroppo non abbiamo modo di valutare il grado di affinità tra i due personaggi nell'espressione di quel desiderio, perché della perdita *Stenebea* ben poco è sopravvissuto e nulla possiamo leggere della parte relativa al tentativo di seduzione nei confronti di Bellerofonte. Nel frammento del prologo conservato da Iohannes Logothetes (F 661, 4-14 K.), Bellerofonte racconta che Stenebea, da lui definita «donna stolta» (γυνή ... νηπία, v. 5), ha tentato sia la via della persuasione sia quella dell'inganno (λόγοισι πείθει και δόλω θηρεύεται / κρυφαῖον εὐνῆς εἰς ὀμιλίαν πεσεῖν, vv. 8-9) avvalendosi della complicità della Nutrice che aveva fatto insistentemente pressione su di lui, accusandolo di folle stoltezza e facendogli balenare la prospettiva di diventare signore del palazzo al piccolo prezzo di cedere alla richiesta di Stenebea (vv. 10-4).

Nessuna indicazione risulta dai frammenti conservati circa il modo in cui Stenebea si rapportava alla propria passione; solo da F 665 si intravede l'ostinazione dell'eros che reagisce ai tentativi di frenarlo con buoni consigli facendosi sempre più insistente.⁴⁰ Non sappiamo dunque se ella operasse su se stessa una qualche forma di analisi introspettiva né se esprimesse rimorso per ciò che aveva fatto a Bellerofonte. Tuttavia, il fatto che cada nel tranello dell'eroe, che finge di amarla e la invita a fuggire con lui in Caria in groppa a Pegaso, rivela che la sua natura non doveva essere cambiata dal punto di vista del tentativo di soddisfare il proprio desiderio. Ci è dato di leggere soltanto le parole pronunciate da

³⁷ Plut. *Quomodo adulescens poetas audire debeat* 28a (Γ v 6-8 K.): και ὁ σύσκηνος αὐτοῦ πάλιν ὀρᾷς ὅτι τὴν τε Φαίδραν και προσεγκαλοῦσαν τῷ Θησεῖ πεποίηκεν ὡς διὰ τὰς ἐκείνου παρανομίας ἐρασθεῖσαν τοῦ Ἰππολύτου.

³⁸ Eur. *Hipp.* 317: χεῖρες μὲν ἀγναί, φρήν δ' ἔχει μίασμά τι.

³⁹ Su questo strumento retorico cf. Dolfi (1984, p. 130-3) e Lloyd (1992, p. 101-2).

⁴⁰ Eur. F 665 K.: τοιαῦτ' ἀλῦει νουθετούμενος δ' ἔρωσ / μᾶλλον πέζει.

Preto nel momento in cui gli viene riportato il cadavere di Stenebea, recuperato da alcuni pescatori dal mare presso l'isola di Melo dove Bellerofonte l'ha fatta precipitare dall'alto: «portatela in casa; nessun mortale assennato deve prestar fede in nulla alle donne».41 Il giudizio di condanna nei confronti di Stenebea è netto, e si allarga a coinvolgere l'intero genere femminile (secondo la prospettiva dalla quale la Fedra del secondo *Ippolito* cerca di distanziarsi). Il tema centrale della *Stenebea* era comunque la vendetta: l'eroe casto che aveva subito le conseguenze di un'accusa infame puniva la donna che aveva seguito egoisticamente la sua passione con la morte, e il suo persecutore con il dolore.

Diversa è la situazione nel caso del personaggio di Pasifae dei *Cretesi*, perché, per quanto della tragedia sia rimasto poco e la sua ricostruzione resti largamente problematica, la pubblicazione nel 1907 della Pergamena di Berlino (*P. Berlin* 13217, perduta durante la Seconda Guerra Mondiale e ritrovata nel 1992 a Varsavia) ci ha restituito quasi integralmente il formidabile discorso con cui la regina cretese, dopo che suo marito Minosse ha saputo la verità sulla nascita del Minotauro, si difende dalle accuse di fronte al marito (F 472e K.). Questa *rhēsis* stupefacente tocca il limite estremo della libertà espressiva dei personaggi femminili euripidei: l'argomento di cui Pasifae parla apertamente di fronte al marito e al Coro, cioè l'aver fatto sesso con un animale, è di quelli che ancora oggi sarebbero ben difficili da affrontare in pubblico. Possiamo immaginare l'effetto che la scena poteva avere per gli Ateniesi antichi; ma, al di là di questo, il discorso risulta sorprendente anche per un altro motivo, per noi più interessante ancora. Il personaggio non elabora alcun tentativo di analisi delle ragioni che l'hanno spinto a concepire quell'inusitato desiderio, né esprime rimorso per le sue azioni, come pure ci si potrebbe aspettare dopo una trasgressione di tale portata. Pasifae si concentra solo su un'efficace strategia difensiva, e sviluppa un'intelligente costruzione retorica per dimostrare di non essere la vera responsabile di ciò che è accaduto. La *rhēsis* merita un'analisi accurata.

<ΧΟΡΟΣ>

Οὐ γάρ τιν' ἄλλην φημί τολμῆσαι τάδε.
Σὺ † δ' ἐκ κακῶν †, ἄναξ,
φρόνησον εὖ καλύψαι.

<ΠΑΣΙΦΑΗ>

ἀρνούμενη μὲν οὐκέτ' ἂν πίθοιμί σε,
πάντως γὰρ ἤδη δῆλον ὡς ἔχει τάδε. 5
ἐγ[ὼ] γὰρ εἰ μὲν ἀνδρὶ προὔβαλον δέμας
τοῦμὸν λαθραίαν ἐμπολωμένη Κύπριν,
ὀρθῶς ἂν ἤδη μάχ[λο]ς οὔσ' ἐφαινόμην·
νῦν δ', ἐκ θεοῦ γὰρ προσβολῆς ἐμηνάμην,
ἀλγῶ μὲν, ἐστὶ δ' οὐχ ἔκο[ύσ]ιον κακόν. 10
ἔχει γὰρ οὐδὲν εἰκόσ· ἐς τί γὰρ βοδὸς
βλέψασ' ἐδήχθην θυμὸν αἰσχίστη νόσῳ;

⁴¹ Eur. F 671 K.: κομίζετ' εἴσω τήνδε· πιστεύειν δὲ χρὴ / γυναικὶ μηδὲν ὅστις εὖ φρονεῖ βροτῶν.

ὡς εὐπρεπῆς μὲν ἐν πέπλοισιν ἦν ἰδεῖν,
 πυρσῆς δὲ χαίτης καὶ παρ' ὀμμάτων σέλας
 οἰνώπων ἐξέλαμπε περ[καί]νων γένυν; 15
 οὐ μὴν δέμας γ' εὖρ[υθμον ν]υμφίου·
 τοιῶνδε λέκτρο[ν οὐνεκ' εἰς] πεδοστιβῆ
 ῥινὸν καθισ []ται;
 ἀλλ' οὐδὲ παίδων . [] πόσιν
 θέσθαι. τί δῆτα τῆ[δ' ἐμαι]νόμην νόσῳ; 20
 δαίμων ὁ τοῦδε κᾶμ' ἐ[νέπλησεν κα]κῶν,
 μάλιστα δ' οὗτος οἰσε[]ων·
 ταῦρον γὰρ οὐκ ἔσφαξ[εν ὄνπερ ἠ]ῦξατο
 ἐλθόντα θύσειν φάσμα [πο]ντίῳ θε[ῶ].
 ἐκ τῶνδὲ τοί σ' ὑπῆλθ[ε κἀ]πετείσ[ατο 25
 δίκην Ποσειδῶν, ἐς δ' ἔμ' ἔσκηψ[εν νόσον.
 κᾶπειτ' ἀυτεῖς καὶ σὺ μαρτύρη θεοῦς
 αὐτὸς τάδ' ἔρξας καὶ καταισχύνας ἐμέ;
 κἀγὼ μὲν ἢ τεκοῦσα κοῦδὲν αἰτία
 ἔκρυσα πληγὴν δαίμονος θεήλατον, 30
 σὺ δ', εὐπρεπῆ γὰρ κάπιδείξασθαι καλά,
 τῆς σῆς γυναικός, ὧ κάκιστ' ἀνδρῶν φρονῶν,
 ὡς οὐ μεθέξων πᾶσι κηρύσσεις τάδε.
 σύ τοί μ' ἀπόλλυς, σὴ γὰρ ἢ 'ξ[αμ]αρτία,
 ἐκ σοῦ νοσοῦμεν. πρὸς τάδ' εἴτε ποντίαν 35
 κτείνειν δοκεῖ σοι, κτε[ῖ]ν'· ἐπίστασαι δέ τοι
 μαιφόν' ἔργα καὶ σφαγὰς ἀνδροκτόνους·
 εἴτ' ὠμοσίτου τῆς ἐμῆς ἐρῶς φαγεῖν
 σαρκός, πάρεστι· μὴ 'λλίπης θοινώμενος.
 ἐλεύθεροι γὰρ κοῦδὲν ἠδικηκότες 40
 τῆς σῆς ἕκατι ζημ[ία]ς ὀλούμεθα.⁴²

CORO. Io dico che nessun'altra donna ha mai osato una cosa come questa. E tu, mio signore, pensa come sia possibile nascondere i mali che ne derivano (?). PASIFAE. Di certo negando non riuscirei più a convincerti. Ormai è del tutto chiaro come stanno le cose. Se avessi concesso il mio corpo a un altro uomo praticando un furtivo commercio amoroso, giustamente sarei apparsa una donna lasciva. In realtà, poiché sono impazzita per un colpo divino, ne provo dolore, ma è una sciagura non volontaria. Non è per nulla verosimile: che cosa avrei mai visto in un toro per esser morsa nell'animo da quell'infame malanno? Forse era bello da vedersi nelle sue vesti, e dalla chioma bionda e dagli occhi mandava un bagliore, mentre la barba fulva gli ombreggiava le guance? Certo non era il corpo flessuoso di uno sposo! È per

⁴² Riproduco il testo del fr. 472e K. proposto da Collard e Cropp (2008b, p. 546-58), che includono alcuni supplementi che lo rendono comprensibile nei punti danneggiati da lacune. Al v. 41 ὀλούμεθα è plausibile congettura di Kannicht per ὀνούμεθα del manoscritto.

un'unione come questa <che mi sarei nascosta> nella pelle di un animale? Ma né per aver figli [...] farlo mio marito. E allora, perché sono impazzita per questa malattia? È stato il demone di quest'uomo che mi ha riempito di mali, e soprattutto lui [...]. Non sacrificò infatti il toro che aveva fatto voto di sacrificare al dio marino quando era apparso. Per questo Poseidone si è rivolto contro di te chiedendoti di pagare la pena, e ha scagliato contro di me la malattia. E allora strepiti e chiami a testimoni gli dèi, quando sei tu che hai commesso queste azioni e mi hai condannato alla vergogna? Mentre io, che ho partorito e che non sono colpevole di nulla, ho tenuto nascosto il colpo del dio mandato dal cielo, tu – siccome è cosa buona mostrare a tutti queste belle imprese! – le hai annunciate a tutti, come se non volessi aver nulla in comune con tua moglie. Sei tu che mi rovini, tuo è il delitto, per causa tua soffro questo male! E allora, se hai deciso di uccidermi gettandomi in mare, uccidimi pure. Tu sei esperto di azioni crudeli e di sgozzamenti d'uomini. E se addirittura vuoi cibarti della mia carne cruda, puoi farlo: non privarti di questo banchetto! Libera e senza alcuna colpa io perirò a causa della pena che spetta a te!

Con un approccio tipico del discorso giudiziario, Pasifae comincia ammettendo che le è impossibile negare di aver commesso ciò di cui è accusata: questa ammissione serve come spunto per formulare la prima audace posizione che intende sostenere, cioè che l'unione col toro non può esserle addebitata come un colpevole atto di lussuria. L'accusa di essere lasciva (μάχλος, v. 8) sarebbe stata valida se lei si fosse concessa a un altro uomo in commerci carnali segreti, ma non ha senso nel caso dell'unione con un animale, un atto fuori del normale che non può spiegarsi se non come follia causata da un colpo divino (ἐκ θεοῦ γὰρ προσβολῆς ἐμηνάμην, v. 9). Si tratta dunque di una sciagura che non ha coinvolto in alcun modo la sua volontà: ἐστὶ δ' οὐχ ἑκούσιον κακόν (v. 9: si coglie qui un punto di contatto con la situazione di Fedra come Artemide la descrive nell'*Ippolito portatore di corona*). Il termine 'colpo' (προσβολή) indica l'azione ostile del divino nei confronti di un mortale, cf. Aesch. *Cb.* 283 προσβολὰς Ἐρινύων e Aristoph. *Pax* 39-40 χῶτου ποτ' ἐστὶ δαιμόνων ἢ προσβολῆ / οὐκ οἶδ'. Più in generale, l'immagine rimanda a celebri formulazioni eschilee, come lo «sciagurato colpo della follia dai turpi consigli» (τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων) che colpisce Agamennone al momento in cui fa propria la decisione di sacrificare Ifigenia (Aesch. *Agam.* 223), e richiama l'antica idea che il dio collabora con l'uomo nel momento in cui quest'ultimo si avvia a compiere un atto colpevole o dannoso, espressa da Eschilo nella *Niobe* («quando un dio vuole rovinare una casa completamente, fa nascere una causa fra i mortali»)⁴³. Più avanti, Pasifae descrive ancora la sua situazione con la frase πληγὴν δαίμονος (F 472e.30 K.) che trova anch'essa riscontro in Aesch. *Agam.* 367 Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν, Soph. *Ai.* 137 πληγὴ Διός, 137, 278-9 ἴκ θεοῦ | πληγῆ, Soph. F 961 R.² θεοῦ δὲ πληγὴν οὐχ ὑπερπηδᾷ βροτός. La regina dunque fa leva sull'antica idea del condizionamento divino al fine di distanziarsi dall'atto che ha compiuto, ed è particolarmente significativo che lo faccia

⁴³ Aesch. F 154a.15-16: R. θεὸς μὲν αἰτίαν φέει βροτοῖς, / ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη.

non affermando il dato come una verità, ma proponendolo come la logica conclusione che si deve trarre dall’enormità dell’atto stesso. Questa tipologia di ragionamento, che tende a coinvolgere l’ascoltatore, in quanto deve giudicare sulla base della propria esperienza personale, predispone l’uditorio ad accettare l’interpretazione proposta.

Per quanto efficace, questo primo passaggio non è sufficiente a cancellare la colpa di Pasifae, giacché nella prospettiva tradizionale della ‘doppia motivazione’ il condizionamento divino non basta ad affrancare l’agente umano dalla sua responsabilità. Il desiderio nei confronti dell’animale resta comunque un dato moralmente inaccettabile. Nei vv. 12-9 Pasifae passa allora a un articolato procedimento retorico basato sul verosimile (εἰκός), un tipo di argomentazione che aveva un ruolo centrale nella teoria retorica e nella pratica giudiziaria di una società nella quale i processi solo raramente si decidevano in base a prove e testimonianze incontestabili. La chiave dell’argomentazione è la dimostrazione della mancanza da parte sua di qualsiasi ragionevole interesse a compiere un atto sessuale con il toro, in quanto mancava il presupposto essenziale che verosimilmente avrebbe potuto portarla a concepire un trasporto erotico nei confronti dell’animale, cioè l’attrattiva della bellezza.⁴⁴

Questa scelta retorica comporta una delle più esplicite analisi delle radici fisiche del desiderio femminile che l’antichità ci abbia trasmesso, particolarmente notevole in un genere come la tragedia, sempre molto restrittivo rispetto ad argomenti di questo tipo. Come si può credere – afferma Pasifae – che io mi sia accesa di quell’‘infame malanno’ (αἰσχίστη νόσῳ, v. 12)? Il toro era forse bello e avvolto in vesti eleganti, o emanava splendore dal viso e dalla chioma bionda, o aveva la guancia incorniciata da una bella barba rossiccia? Il suo non era certo il corpo flessuoso di un giovane sposo: e lei avrebbe desiderato unirsi con quell’essere e di farne il padre dei suoi figli? Pasifae riconosce nel suo comportamento l’azione dell’impulso esteriore divino in forma di follia che obnubila la mente, ma nega – in quanto inverosimile – che quell’impulso si sia tradotto in un desiderio erotico da parte sua per l’animale.⁴⁵ E, in assenza di desiderio, ovviamente, non c’è colpa.

Grazie al ragionamento fondato sull’εἰκός, Pasifae si è preparata il terreno per porre la domanda decisiva: «e allora, perché sono impazzita per questa malattia?» (τί δῆτα τῆ[δ’ ἐμαί] νόμην νόσῳ; v. 20). È questo il passaggio chiave del discorso: la regina torna a fare appello all’idea del condizionamento divino, ma questa volta non nella forma ‘amorale’ del ‘colpo’ che raggiunge l’uomo senza sua responsabilità, bensì in quella moralizzata dell’intervento divino che punisce un comportamento colpevole. Si deve dunque individuare tale comportamento, e per lei è chiaro che si tratta non del suo, ma di quello del marito. La causa della sofferenza di Pasifae è il rifiuto di Minosse di mantenere la promessa di sacrificare a Poseidone il toro emerso dalle onde. Questo ha scatenato l’ira del dio, che tuttavia non si è abbattuta sul responsabile diretto, ma su un’innocente (cf. δαίμων ὁ τοῦδε κάμ’ ἐ[νέπλησε κα]κῶν, v. 21; ἐκ

⁴⁴ Sui procedimenti retorici adottati da Pasifae si veda la recente sintesi di Kornarou (2018).

⁴⁵ Come ben sintetizza Di Benedetto (2007, p. 1363): «nel discorso di Pasifae c’è la follia, ma non c’è l’eros». Di Benedetto sottolinea lo scarto rispetto al celebre modello di Saffo F 16 V., dove si esaltava la potenza dell’eros attraverso l’esempio di Elena, che sotto l’impulso di Afrodite lascia marito e figli per seguire Paride.

τῶνδέ τοί σ' ὑπῆλθε κάπετείσατο / δίκην Ποσειδῶν, ἐς δ' ἔμ' ἔσκηψεν νόσον, vv. 25-6). Viene così pesantemente incrinata la legittimità dell'ira di Minosse, che non ha titolo per scandalizzarsi e invocare gli dèi, essendo il vero colpevole di tutto (vv. 27-8).

La posizione del re è ulteriormente intaccata da una seconda grave colpa che Pasifae gli rinfaccia, quella di aver reso di pubblico dominio una sciagura di origine divina che lei, pur incolpevole (οὐδὲν αἰτία, v. 29), aveva tenuto nascosta. Il re non si è peritato di svergognarla, ma così facendo ha svergognato anche se stesso (vv. 29-33). Questo tratto accomuna ancora una volta Pasifae alla Fedra dell'*Ippolito portatore di corona*, la cui preoccupazione è centrata sul timore che la sua passione divenga di dominio pubblico e infami, oltre a lei stessa, i suoi familiari.⁴⁶ Questo per Pasifae è accaduto, non però per sua colpa, ma per la stolta ira di Minosse.

La conclusione del discorso è durissima: «Sei tu che mi rovini, tuo è il delitto, per causa tua soffro questo male» (vv. 34-5). Si tratta di un atto d'accusa esplicito e radicale, che prelude a un'aperta sfida a Minosse. Pasifae lo provoca dicendogli di punirla pure con la morte, di dare sfogo alla sua indole sanguinaria, e addirittura di cibarsi delle sue carni: questo non cambierà il fatto che lei morirà libera e priva di qualsiasi colpa (οὐδὲν ἡδίκηκότες), per una punizione inflittale ingiustamente (vv. 40-1).

Come dobbiamo giudicare questo stupefacente pezzo teatrale? Si tratta solo di un discorso falso e ingannevole, di un espediente astuto che maschera la miseria morale di un personaggio sordido, come alcuni critici hanno pensato,⁴⁷ oppure le ragioni di Pasifae sono da prendere in considerazione in contrapposizione all'ira smodata e violenta di un non certo irreprensibile Minosse? Purtroppo, della tragedia non è sopravvissuto abbastanza per poter dare risposte certe ad alcune domande che ci aiuterebbero a definire il valore drammatico della *rhēsis*. In particolare, non sappiamo se Pasifae alla fine moriva oppure si salvava e veniva riabilitata, né qual era la sua interazione con Dedalo e Icaro in relazione alla fuga dei due nel finale. Ci si chiede anche se nell'esodo comparisse un *deus ex machina* a riscattare la donna dalla sua sofferenza incolpevole.

Un'altra questione dibattuta è se il discorso di Pasifae fosse parte di un agone, e se Minosse replicasse (oppure avesse già parlato) con argomentazioni che potessero smontare le affermazioni della moglie. Alcuni indizi sembrano andare in direzione contraria a questa possibilità. La pergamena di Berlino dopo la *rhēsis* di Pasifae tramanda una risposta del re, che interloquisce brevemente con il Coro (F 472e, 44-52):

⁴⁶ È forse soltanto una coincidenza curiosa che un'analoga esortazione a mantenere nascosta una colpa che, se rivelata, potrebbe apportare gioia ai nemici ricorra in F 460 K., appartenente al dramma perduto *Le Cretesi*. La colpa in questione è quasi certamente quella di Aerope che si è unita a un servo, cf. sopra n. 26.

⁴⁷ Cf. ad esempio le valutazioni severe di Dolfi (1984, p. 137), Duchemin (1968, p. 207-8), Pohlenz (1961, p. I 295-6), e soprattutto Reckford (1974, p. 321-2): «she is incapable of the normal human sentiments, of regret and repentance»; «her *adikos logos* betrays a demoralized, indeed god-afflicted personality».

(XO.) πολλοῖσι δῆλον [ὡς θεήλατον] κακὸν
 τόδ' ἐστίν· ὀργη[]ς, ἄναξ.
 ΜΙ. ἄρ' ἐστόμωται; μ[]βοῶ.
 χωρεῖτε, λόγῃ[]ο]υμένη 45
 λάζυσθε τὴν πανο[ῦργον, ὡ]ς καλῶς θάνη,
 καὶ τὴν ξυνεργὸν [τῆ]νδε, δ]ωμάτων δ' ἔσω
 [ἄγο]ντες αὐτὰς ἔρ[ξατ' ἐ]ς κρυπ[τ]ήριον,
 [ὡς μ]ηκέτ' εἰσίδ[ωσιν ἡ]λίου κ]ύκλον.
 (XO.) ἄ]ναξ, ἐπίσχ[ε]ς· φορ]ντί[δος] γὰρ ἄξιον 50
 τὸ πρ[ἄγ]μα· [νηλ]ῆς δ' ο[ὔ]τις εὐβουλος βροτῶν.
 (ΜΙ.) κ[αὶ δὴ] δ[έδοκται] μὴ ἀναβάλλεσθαι δίκην.

CO. A molti è chiaro che questo male [è mandato dagli dèi]. Non cedere all'ira, mio signore.

MIN. Ha davvero la lingua affilata! [...] grida ... Ma su, prendete questa malfattrice, che possa avere una bella morte, e anche la sua complice, e portatele in casa e chiudetele [in un luogo nascosto], che non vedano più la luce del sole.

CO. Aspetta, mio signore! la questione merita riflessione. Nessun uomo <che abbia fretta> prende buone decisioni.

MIN. Ormai è deciso che non si ritardi la punizione.

Nei versi leggibili Minosse non ribatte in alcun modo agli argomenti di Pasifae, ma ordina solo che la donna venga presa e rinchiusa insieme alla sua complice (forse la Nutrice?) in una prigione oscura dalla quale non possa più vedere la luce del sole (una pena che richiama singolarmente quella inflitta da Creonte ad Antigone in Sofocle, e che potrebbe essere intesa come un'analoga manifestazione di brutalità arrogante da parte del sovrano cretese). Non sembra esserci stato spazio per una confutazione puntuale successiva alla *rhēsis* di Pasifae. Alcuni studiosi ipotizzano che il discorso di Minosse precedesse quello della moglie, e che fosse separato da esso dalla breve battuta lirica del Coro che apre il frammento (F 472e K., 1-3) da interpretare come un commento alle parole precedenti del re.⁴⁸ Senonché, la presenza di una battuta lirica come separazione fra due *rhēsis* contrapposte di un agone non trova sufficienti paralleli nello schema normalmente documentato per gli agoni euripidei, e costituirebbe un tratto eccezionale bisognoso di spiegazione.⁴⁹ Inoltre, come osserva Lucas,

⁴⁸ Così ad esempio Cantarella (1964, p. 117), Collard (1995, p. 72-3; più prudente la valutazione espressa in Collard; Cropp (2008a, p. 532), Cozzoli (2001, p. 12, 26, 102), Duchemin (1968, p. 90), Webster (1967, p. 90). Di Benedetto (2001, p. 1362) indica come possibile parallelo il commento lirico del Coro che segue il discorso di un attore in *Her.* 1024-33, dove per altro non si tratta di un agone. Un discorso di Minosse che preceda quello di Pasifae certamente doveva esserci, ma sembra difficile che esso si inquadrasse all'interno della cornice formale di un agone.

⁴⁹ Webster (cf. nota precedente) pensa a una reazione emotiva alle rivelazioni di Minosse; Cozzoli ipotizza invece che i versi fossero in responsione con un altro segmento lirico caduto nella parte di agone perduta.

nel discorso di Pasifae non si riscontra la tipica enumerazione delle accuse che ci si potrebbe aspettare in una risposta agonale a un discorso di accusa.⁵⁰ E comunque, anche se si trattasse di un agone, si dovrebbe comunque prendere atto del fatto che Pasifae parlerebbe per seconda, turno che le garantisce di non essere confutata e che di regola negli agoni tragici è assegnato a chi risulta vincitore del confronto.⁵¹

Euripide sembra dunque aver centrato la scena non tanto su una moralistica condanna dell'atto di Pasifae, quanto sulla presentazione da parte di lei di una serie di argomenti che permettono di guardare al suo atto da una prospettiva diversa. In effetti il Coro, nei due commenti dei vv. 42-3 e 50-1, purtroppo assai mutili, sembra far sua l'idea che l'azione di Pasifae è dovuta a un condizionamento esterno, probabilmente divino,⁵² e invita di conseguenza il re a riflettere e a non lasciarsi trasportare dall'ira e dalla fretta. Minosse reagisce duramente, ribadendo la volontà di non ritardare la punizione della colpa. Le parole della regina non apparivano dunque inaccettabili al Coro, e così possiamo pensare accadesse anche per gli spettatori,⁵³ che potevano essere indotti a simpatizzare con la sua reazione al crudele autoritarismo di Minosse. In effetti, un passo del *Minosse* pseudo-platonico attesta che nella tragedia attica il re cretese era tratteggiato come un personaggio violento e ingiusto,⁵⁴

⁵⁰ Lucas (1965, p. 456).

⁵¹ L'osservazione è di Paduano (2005, p. 135-6), che porta a confronto le sequenze agonali di Eur. *Hec.* 1129-252 e *Tro.* 895-1059 (nell'*Ecuba*, per poter lasciare a Ecuba la seconda posizione, e dunque la vittoria, viene invertita la sequenza che era normale nei processi, secondo la quale l'accusatore parlava per primo). Paduano fa inoltre riferimento allo schema costante degli agoni comici, che riserva al secondo interlocutore la superiorità. È vero che in tragedia si possono riscontrare eccezioni a questa tendenza (ad esempio nell'agone fra Medea e Giasone nella *Medea*, dove è l'uomo a parlare per secondo, cf. Lloyd, 1992, p. 17), ma nel caso di Pasifae l'attacco finale a Minosse è così forte che l'assenza di replica appare significativa del fatto che Euripide intende lasciare a lei piuttosto che al marito la posizione con cui il pubblico può entrare in simpatia.

⁵² Al v. 42 [ὡς θεήλατον] κακόν è supplemento convincente, che crea una singolare consonanza con Soph. *Ant.* 278-9, dove il Corifeo esprime l'opinione che il primo misterioso seppellimento di Polinice possa essere un θεήλατον ἔργον, suscitando l'ira di Creonte che non vuole neppure lontanamente considerare una simile possibilità.

⁵³ Rivier (1975, p. 43-60), in polemica con le posizioni di M. Pohlenz e del suo allievo B. Meissner, ha criticato con argomentazioni decisive l'approccio di chi si accosta a questo brano chiedendosi se Euripide potesse davvero credere alle argomentazioni di Pasifae. «Ce qui compte, ce sont moins les intentions du poète que son intention dramatique. Aucun poète tragique, dût-il admettre la réalité des légendes héroïques, ne se fût senti tenu de répondre personnellement pour tous les traits qu'il leur empruntait. Le plain du mythe et de son traitement scénique n'est pas exactement celui des croyances positives» (p. 56). L'antica leggenda offriva delle possibilità drammatiche molto interessanti, ed è su questo che Euripide si concentra. Eliminare la componente divina e ridurla a menzogna apologetica avrebbe significato privare la storia di qualsiasi attrattiva teatrale e ridurla alla descrizione di una poco attraente perversione sessuale.

⁵⁴ [Plat.] *Minos* 318d 9-11: φασιν . . . τὸν . . . Μίνων ἄγριόν τινα καὶ χαλεπὸν καὶ ἄδικον. ΣΩ. Ἀττικόν . . . λέγεις μῦθον καὶ τραγικόν. Cf. anche Strab. 10.4.8, Plut. *Theb.* 16.

e si può ragionevolmente credere che il giudizio espresso in quella sede potesse riguardare proprio il Minosse dei *Cretesi*, che cerca di imporsi con la forza ma viene a trovarsi in una posizione molto delicata, stante l’inclinazione alla violenza e allo spargimento di sangue che la moglie gli rinfaccia arditamente.

Centrale resta il fatto che Pasifae costruisce una sorta di riflessione filosofica sulla propria vicenda, che prevede un processo deresponsabilizzante di presa di distanza da se stessa, con una sorta di ‘frammentazione del sé’ cui Luigi Battezzato ha dedicato di recente un bel contributo. La donna parla come se non avesse accesso diretto alla propria esperienza erotica, e non spiega come sia maturata in lei la decisione di unirsi con il toro. Analizza invece la vicenda come se parlasse di un’altra donna, del cui agire è necessario comprendere le motivazioni per via di ragionamento. E poiché le cause – sul piano divino Poseidone e su quello umano Minosse – sono esterne, Pasifae non si attribuisce alcuna responsabilità né prova alcun rimorso. Ma questo non autorizza a gettarle semplicemente addosso l’infamante qualifica di donna immorale e priva di scrupoli.

Nei *Cretesi*, più che proporre un ennesimo esempio di donna depravata, Euripide ha esplorato la difficile condizione di un essere umano che si trova preso nella stretta di forze più grandi di lui, capaci di spingerlo a un comportamento deviante, il cui impatto è potenzialmente devastante per l’ambito sociale cui appartiene. Pasifae non si oppone, come invece fa Fedra nell’*Ippolito portatore di corona*, all’impulso esterno: ne è vittima, come la Fedra dell’*Ippolito Velato*, ma a differenza di lei non lo fa proprio, rifiutando di riconoscere in quell’impulso una manifestazione dell’eros. Per lei, la *vóσος* divina è follia, non amore.

Con i personaggi di Stenebea, delle due Fedre e di Pasifae, il poeta ha dunque esplorato tutte le possibili variazioni del rapporto fra un personaggio femminile e il proprio desiderio, nelle forme della sintonia, dell’opposizione, e dello straniamento. E ogni volta ha indagato acutamente le conseguenze che le pulsioni femminili trasgressive proiettano all’esterno, sugli altri attori della vicenda.

Resta da analizzare un altro personaggio femminile che mostra punti di contatto con la Pasifae dei *Cretesi*. Si tratta di Elena nelle *Troiane*, ultimo esempio di questo tipo di donne trasgressive, che tendono a scomparire nella produzione euripidea degli ultimi decenni del V secolo a.C. Tornata nelle mani del marito legittimo dopo la caduta di Troia, Elena arriva in scena nel terzo episodio della tragedia, trascinata dai servi di Menelao, e chiede al marito di poter parlare, per dimostrare una tesi non lontana da quella di Pasifae: «se morirò, non morirò giustamente» (ὡς οὐ δικάϊως ἦν θάνω, θανούμεθα, v. 904). Ecuba chiede allora a Menelao di poter essere lei a confutare gli argomenti dell’adultera. In questo caso, a differenza dei *Cretesi*, siamo in presenza di un agone ben strutturato.

Anche Elena, come Pasifae e come la prima Fedra, utilizza la forma dell’*ἀντέγκλημα*, affermando di voler confutare anticipatamente gli argomenti della parte avversa. Comincia dunque menzionando i veri responsabili dei mali di Troia e della guerra: Ecuba stessa, che ha generato Paride, e suo marito Priamo, che invece di uccidere il bambino, l’aveva abbandonato sull’Ida (vv. 919-22). Il secondo argomento, anch’esso in linea con il discorso di Pasifae, è quello della non colpevolezza di chi come lei è stato vittima di una forza divina superiore

che ha causato la passione rovinosa. Elena è stata promessa da Afrodite come premio per Paride, purché la preferisse nel giudizio delle dèe, ed è stata involontariamente lo strumento che ha portato i Greci a sottomettere i barbari sfuggendo al loro predominio. Per questo dovrebbe essere premiata con una corona, non subire la pena di morte (vv. 923-37). Elena si sofferma poi sul momento dell'innamoramento, ricordando che Paride, definito «il demone nato da coste» venne a Sparta «accompagnato da una non piccola dea», cioè Afrodite, che ne esaltava la bellezza e il fascino e che ha scatenato la malattia amorosa in lei (vv. 937-41).

Sono interessanti in particolare i versi nei quali Elena imposta una lettura della sua decisione in chiave di verosimiglianza, con taglio retorico analogo a quello adottato da Pasifae: «Che cosa mai potevo avere in mente quando seguì lo straniero via da casa, tradendo la patria e la mia famiglia?» (vv. 946-8).⁵⁵ Si tratta secondo lei di un comportamento così folle che non si possono trovare ragioni umane plausibili. La mente di Elena non può che essere stata turbata dalla divinità: Menelao dovrebbe allora punire Cipride e dimostrarsi più forte di lei, cosa che non è riuscita neppure al grande Zeus.⁵⁶

Elena ha anche una ragione aggiuntiva di risentimento contro Menelao: riprendendo una tradizione attestata nei *Canti Ciprii*⁵⁷ gli rimprovera di aver lasciato la sua casa per recarsi a Creta proprio in un momento delicato come quello in cui vi era entrato il pericoloso straniero. Anche in questo caso ritroviamo un tratto che ci ricorda le accuse di Fedra a Teseo nell'*Ippolito Velato*.

Questa *rhēsis* ha in comune con quella di Pasifae il meccanismo dell'esteriorizzazione dell'origine della passione, e dunque la tendenza allo sdoppiamento del personaggio fra l'Elena che ha agito in preda a νόσος amorosa e l'Elena razionale che adesso giudica l'altra e propone per lei un'immagine di non colpevolezza. Senonché, nel caso delle *Troiane*, tutta la costruzione di Elena è esplicitamente smascherata come un espediente retorico di scarso successo. Ecuba, che parla per seconda nell'agone, confuta puntualmente gli argomenti della Spartana, e già appare significativo il commento corale al discorso di Elena, assai diverso da quello del Coro dei *Cretesi*. Le Troiane rimarkano la loro distanza dall'adultera, chiedendo a Ecuba di «demolire la persuasione di questa donna, che parla bene ma è malvagia». ⁵⁸ Così, lo stesso procedimento retorico che nei *Cretesi* permetteva a Pasifae di inanellare una serie di argomenti non privi di presa sia in scena che in teatro, qui diviene occasione per una critica degli aspetti negativi della retorica.

Nella risposta di Ecuba, poi, l'argomentazione basata sul verosimile è utilizzata in senso del tutto opposto a quello proposto da Elena, e serve alla regina troiana per smontare la storia del giudizio nella gara delle dèe, che è resa inattendibile dalla semplice considerazione della potenza delle divinità interessate. Hera non aveva alcun interesse a desiderare il premio di bellezza, avendo già il miglior sposo che si possa immaginare; Atena è votata alla verginità,

⁵⁵ Eur. *Tro.* 946-7: τί δὴ φρονοῦσά γ' ἐκ δόμων ἄμ' ἐσπόμην / ξένωι, προδοῦσα πατρίδα καὶ δόμους ἐμούς;

⁵⁶ Eur. *Tro.* 948-9: τὴν θεὸν κόλαζε καὶ Διὸς κρείσσων γενοῦ, / ὅς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει κράτος.

⁵⁷ Cf. *Cypria*, p. 31 Davies = West, *GEF* p. 68.

⁵⁸ Eur. *Tro.* 966-8: βασιλεῖ', ἄμνον σοῖς τέκνοισι καὶ πάτρα / πειθὼ διαφθείρουσα τῆσδ', ἐπεὶ λέγει / καλῶς κακοῦργος οὔσα: δεινὸν οὖν τόδε.

e non avrebbe dunque avuto motivo di desiderare una bellezza il cui scopo è solo quello di attirare l'interesse di un partner maschile che lei disdegna (vv. 969-82). Quanto ad Afrodite, infine, Ecuba ridicolizza l'idea che la dea sia venuta fino a Sparta insieme a Paride: il suo potere le avrebbe consentito di restarsene sull'Olimpo e portare Elena a Ilio, insieme a Sparta tutta quanta, se lo avesse voluto (vv. 983-6). La realtà è che l'adultera cerca solo di accreditare la falsa tesi che l'impulso passionale, generato in lei dalla bellezza di Paride, sia conseguenza dell'azione di una forza divina, mentre è la sua mente che, sollecitata dal fascino dell'uomo, 'si è fatta Afrodite':

Mio figlio era straordinario per bellezza, e fu la tua mente che vedendolo si fece Cipride. Tutte le follie, infatti, sono per i mortali Afrodite e il nome della dea giustamente comincia come *aphrosyne*, 'mancanza di senno'. E tu, vedendolo nelle vesti barbare e raggiante d'oro, perdesti la testa.⁵⁹

La vera molla dell'agire di Elena per Ecuba è stato l'impulso erotico sorto nella sua mente alla vista dello splendore di Paride avvolto nelle lussuose vesti troiane, un impulso alla cui nascita non è stata estranea un'altra caratteristica negativa della donna, l'avidità di denaro. Elena aspirava a cambiare la sorte di ricchezza moderata che le era toccata sposando Menelao con il fasto esagerato della corte troiana: «Finché te ne stavi in Grecia, ben poco tu avevi; venuta via da Sparta, speravi di sommergere di spese la città dei Frigi, traboccante d'oro. Non ti bastava il palazzo di Menelao per trasmodare nel tuo lusso».⁶⁰

La scena delle *Troiane* mostra evidenti mutamenti rispetto al trattamento dei personaggi femminili delle tragedie degli anni precedenti. Innanzitutto l'analisi della pulsione erotica è confinata a un personaggio marginale, che esaurisce il suo ruolo in una sola scena. Inoltre, anche nell'ambito della singola scena il problema dell'eros non si pone come la questione decisiva. L'attacco agli argomenti di Elena è finalizzato, più che a condannare l'adultera sul piano etico, a elaborare una critica radicale all'uso immorale della retorica, in un quadro d'insieme in cui a uscire sminuito, oltre a Elena, è soprattutto Menelao, che si finge spietato, ma che il pubblico sa esser pronto all'indulgenza verso la fedifraga. L'Atride sta apparentemente dalla parte di Ecuba, dichiarando che Elena ha inserito Cipride nel suo discorso solo per bella mostra (vv. 1038-9), e fingendosi insensibile all'ultima supplica di lei, che ancora chiede, sulla linea di Pasifae, di non addossarle τὴν νόσον τὴν τῶν θεῶν (vv. 1042-3). Ma, alla fine, l'esito dell'agone è solo che Menelao fa salire Elena su una nave diversa dalla sua, e tutto è rimandato al momento del rientro in patria, con l'esito che tutti possono immaginare.

⁵⁹ Eur. *Tro.* 987-91: ἦν οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος / ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποίηθ' Κύπρις: τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτῃ βροτοῖς, / καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς. / ὄν εἰσιδοῦσα βαρβάρους ἐσθήμασι / χρυσῶ τε λαμπρὸν ἐξεμαργώθης φρένας.

⁶⁰ Eur. *Tro.* 993-7: ἐν μὲν γὰρ Ἄργει μίκρ' ἔχουσ' ἀνεστρέφου, / Σπάρτης δ' ἀπαλλαχθεῖσα τὴν Φρυγῶν πόλιν / χρυσῶ ῥέουσας ἤλιπιας κατακλύσειν / δαπάναισιν: οὐδ' ἦν ἱκανά σοι τὰ Μενέλεω / μέλαθρα ταῖς σαῖς ἐγκαθυβρίζειν τρυφαῖς.

Nelle *Troiane* il motivo dell'eros incontrollato e del difficile rapporto che il personaggio femminile intrattiene con esso non è più il punto focale di una vicenda tragica capace di porre interrogativi importanti in relazione alla dinamica dell'autocontrollo, del rimorso e della responsabilità umana di fronte alla pressione esterna degli dèi, ma diviene parte di una scena che attraverso l'uso di una retorica malata accentua il senso di ingiustizia cosmica che opprime Ecuba e le prigioniere troiane. Elena, la donna bella e colpevole, si prende gioco della giustizia, cercando di manipolare a suo uso e consumo uomini e dèi e individuando come possibile comoda via d'uscita l'antica idea della dell'amore come *nosos* e costrizione divina. Ecuba la confuta, ma alla fine il pubblico, pur simpatizzando con la sventurata regina troiana, resta con l'idea che la vittoria di lei sia solo apparente e comunque inutile. Menelao non ucciderà Elena, e il trionfo della donna immorale sancisce la prospettiva cupa di una umanità sofferente che si dibatte in un mondo privo di giustizia.

RIFERIMENTI

- BATTEZZATO, L. *Fragmented Self and Fragmented Responsibility: Pasiphae in Euripides' Cretans*. In: FINGLASS, P. J.; COO, L. (eds.). *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy Women*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- BELTRAMETTI, A. *Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi. Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 68, n. 2, p. 99-121, 2001.
- CAIRNS, D. L. *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: OUP, 1993.
- CANTARELLA, R. *Euripide. I Cretesi*. Milano: Cisalpina, 1964.
- CAROLI, M. *Studi sulle seconde edizioni del dramma tragico*. Bari: Edizioni di Pagine, 2020.
- CARPANELLI, F. *Ippolito e Fedra: frammenti, drammi e poesia (ipotesi per la scena)*. In: ALONGE, R.; CARPANELLI, F. (eds.). *Fedra: un millenario mito maschile*. Acireale-Roma: Bonanno, 2010, p. 41-103.
- CASANOVA, A. *L'hypothesis dell'Ippolito I di Euripide*. In: CASANOVA, A.; MESSERI, G.; PINTAUDI, R. (eds.). *"E sì d'amici pieno." Omaggio di studiosi italiani a Guido Bastienini*. Firenze: Gonnelli, 2016, p. 413-29.
- COLLARD, C.; CROPP M. J. *Euripides VII. Fragments. Aegeus-Meleager*. Cambridge, MA-London: Loeb, 2008.
- COLLARD, C.; CROPP M. J. *Euripides VIII. Fragments. Oedipus-Chrysis, Other Fragments*. Cambridge, MA; London: Loeb, 2008.
- COLLARD, C.; CROPP, M. J.; LEE, K. H. *Euripides. Fragmentary Plays, I*. Warminster: Aris & Phillips, 1995.

- COZZOLI, A. T. *Euripide. Cretesi*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.
- CRAIK, E. ΑΙΔΩΣ in Euripides' *Hippolytos* 373-430: Review and Reinterpretation. *Journal of Hellenic Studies*, v. 113, p. 45-59, 1993.
- CROPP, M. J.; FICK, G. *Resolution and Chronology in Euripides: The Fragmentary Tragedies*. London: BICS Suppl. 43, 1985.
- CROPP, M. J.; FICK, G. On the Date of the Extant *Hippolytus*. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 154, p. 43-5, 2005.
- DE FÁTIMA SILVA, M. La Fedra de Eurípides: ecos de un escándalo. In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (eds.). *Fedras de ayer y de hoy*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 105-23.
- DE ROMILLY, J. L'excuse de l'invincible amour dans la tragédie grecque. In: BREMER, J. M.; RADT, S. L.; RUIJGH C. J. (eds.). *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam: Hakkert, 1976, p. 35-42.
- DI BENEDETTO, V. *Euripide. Teatro e Società*. Torino: Einaudi, 1971.
- DI BENEDETTO, V. Sui *Cretesi* di Euripide. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, v. 129, p. 210-230, 2001 (= *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura*, Pisa: ETS 2007, III, p. 1343-1365).
- DIGGLE, J. *Euripidis fabulae*, I. Oxonii: Clarendon Press, 1987² (1984).
- DOLFI, E. Su *I Cretesi* di Euripide: passione e responsabilità. *Prometheus*, v. 10, p. 121-38, 1984.
- DUCHEMIN, J. *L'Agon dans la Tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1968² (1945).
- EBBOTT, M. *Hippolytus*. In: McCLURE, L. K. (ed.). *A Companion to Euripides*. Chichester-Malden MA: Wiley Blackwell, 2017, p. 107-21.
- FURLEY, W.D. Phaedra's pleasurable *aidos* (Eur. *Hipp.* 380-387). *Classical Quarterly*, v. 46, p. 84-90, 1996.
- GIBERT, J. C. G. Euripides' Hippolytus Plays: Which Came First?. *Classical Quarterly*, v. 47, p. 85-97, 1997.
- GILL, C. The Articulation of the Self in Euripides' *Hippolytus*. In: POWELL, A. (ed.). *Euripides, Women and Sexuality*. London; New York: Routledge, 1990, p. 76-107.
- GOFF, B. *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: CUP, 1990.
- GREGORY, J. *Euripides and the Instructions of the Athenians*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

- GREGORY, J. A. Father's Curse in Euripides' *Hippolytus*. In: COUSLAND, J. R. C.; HUME, J. R. (eds.). *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*. Leiden: Brill, 2009, p. 35-48.
- HALLERAN, M. R. *Euripides: Hippolytos*. Warminster: Aris & Phillips, 1996.
- HUTCHINSON, G. O. Euripides' Other *Hippolytus*. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 149, p. 15-28, 2004.
- JOUAN, F. Femmes ardentes et chastes héros chez Euripide". *Sacris Erudiri*, v. 31, p. 187-208, 1989-1990.
- JOUAN, F.; VAN LOOY, H. *Euripide. Tragédies, t. VIII, Fragments, 1. Aigeus-Autolekos*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- JOUAN, F.; VAN LOOY, H. *Euripide. Tragédies, t. VIII, Fragments, 2. Bellérophon-Protésilas*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.
- JOUAN, F.; VAN LOOY, H. *Euripide. Tragédies, t. VIII, Fragments, 3. Sténébée-Chrysis*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- KANNICHT, R. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. v. 5, *Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- KORNAROU, E. Rhetoric and Responsibility in Euripides' *Cretans*. In: AUSTA, L. (ed.). *The Forgotten Theatre. Mythology, Dramaturgy and Tradition of Greco-Roman Fragmentary Drama (Proceedings of the First International Conference "The Forgotten Theatre", University of Turin, 29 of November-1st of December 2017)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018, p. 97-110.
- KOVACS, D. Shame, Pleasure and Honor in Phaedra's Great Speech (Euripides, *Hippolytus* 375-87). *American Journal of Philology*, v. 101, p. 287-303, 1980.
- LUCAS, D. W. Euripide. I *Cretesi*, ed. Cantarella. *Gnomon*, v. 37, p. 454-7, 1965.
- LUPPE, W. Die *Hypothesis* zum ersten *Hippolytos* (P. Mich. Inv. 6222A). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 102, p. 23-39, 1994.
- LUPPE, W. Nochmals zur *Hypothesis* des ersten *Hippolytos*. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 153, p. 23-6, 2003.
- LUPPE, W. Die *Hypothesis* zum ersten *Hippolytos*. Ein Versuch der Zusammenführung des Michigan-Papyrus und des Oxyrhynchus Papyrus. In: BASTIANINI, G.; CASANOVA, A. (eds.). *Euripide e i papiri. Atti del Convegno Internazionale*, Firenze 10-11 giugno 2004. Firenze: Istituto Papirologico "G. Vitelli", 2005, p. 87-96.
- MAGNANI, M. P. Mich. Inv. 6222a e P. Oxy LXVIII 4640 c. II: alcune osservazioni sull'*argumentum* (?) del primo *Ippolito* euripideo. *Eikasmos*, v. 15, p. 227-40, 2004.

- MAGNANI, M. Le Fedre euripidee. In: DEGL'INNOCENTI PIERINI, R.; LOMBARDI, N.; MAGNELLI, E.; MATTIACCI, S.; ORLANDI, S.; PACE PIERI, M. (edd.). *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico. Atti del Convegno AICC Firenze, 2-3 aprile 2003*. Firenze: Polistampa 2007, p. 39-55.
- MASTRONARDE, D. J. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: CUP, 2010.
- McDERMOTT, E. Euripides' Second Thoughts. *Transactions of the American Philological Association*, v. 130, p. 239-59, 2000.
- PADUANO, G. L'apologia di Pasifae nei *Cretesi*. In: BASTIANINI, G.; CASANOVA, A. (ed.). *Euripide e i papiri. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Firenze, 10-11 Giugno 2004)*. Firenze: Istituto Papirologico "G. Vitelli", 2005, p. 127-144.
- PEROTTI, P. A. Aspetti della presenza del divino nei *Cretesi* di Euripide. *Rudiae*, v. 20-21, p. 247-268, 2008-2009.
- POHLENZ, M. *La tragedia greca*. I-II. Trad. italiana. Brescia: Paideia, 1961.
- PORTULAS, J. El silenci endolat d'Estenebea. In: DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (ed.). *El caliu de l'oikos*. Bari: Levante, 2004, p. 503-22.
- RECKFORD, K. J. Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward. *Transactions of the American Philological Association*, v. 104, p. 307-28, 1974.
- RIVIER, A. Euripide et Pasiphae. In: *Lettres d'Occident. Études et essais offerts à André Bonnard*, Neuchâtel: À la Baconnière, 1958, p. 51-74 (= A.R., *Études de littérature grecque. Theatre, poesie lyrique, philosophie, médecine*, Recueil publié par François Lasserre et Jacques Sulliger. Genève: Librairie Droz, 1975, p. 43-60).
- ROISMAN, H. *Nothing is as it Seems. The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Rowman & Littlefield, 1999.
- ROISMAN, H. The *Veiled Hippolytus* and Phaedra. *Hermes*, v. 127, p. 397-40, 1999.
- ROISMAN, H. Euripides, *Cretans* frag. 472e. 16-26 Kannicht. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 184, p. 58-65, 2013.
- SOMMERSTEIN, A. H. Menander's *Samia* and the Phaedra Theme. In: OLSON, D. S. (ed.). *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2014, p. 167-79.
- VAN ROSSUM-STEENBEEK, M. 4640: Hypotheses to a *Theseus* and *Hippolytus*?. In: GONIS, N. et al. (eds.). *The Oxyrhynchus Papyri*. v. LXVIII. London: Egypt Exploration Society, 2003, p. 7-22.
- WEBSTER, T. B. L. *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen, 1967.
- WILAMOWITZ, U. VON *Euripides. Hyppolitos*. Berlin: Weidmann, 1891.

WILLIAMS, B. *Vergogna e necessità*. Traduzione italiana. Bologna: Il Mulino, 2007.

WILLINK, C. W. Some Problems of Text and Interpretation in the *Hippolytus*. *Classical Quarterly*, v. 18, p. 11-43, 1968 (= C. W. W., *Collected Papers on Greek Tragedy*, edited by W. B. Henry. Leiden-Boston: Brill, 2010, p. 3-25).

WRIGHT, M. *The Lost Plays of Greek Tragedy*. II. *Aeschylus, Sophocles, Euripides*, London: Bloomsbury, 2019.

ZWIERLEIN, O. *Lucubrationes Philologiae*. Berlin: De Gruyter, 2004.