

VALERIA ANDÒ

Un bambino buttato giù dalle torri. La morte di Astianatte nelle Troiane di Euripide

1. Politicità e senso della morte di un bambino

Una tragedia come le *Troiane*, scandita com'è dal lamento delle donne dei vinti, quando la città di Troia è distrutta e gli eroi difensori sono morti per mano dei Greci vincitori, ha posto alla critica, con più evidenza di altre tragedie, un problema esegetico primario, quello cioè relativo al rapporto tra evento mitico e temi e problemi della contemporaneità.

Col richiamo alle *Troiane* Nicole Loraux apre il suo volume *La voce addolorata*, ricordando la messa in scena di Jean-Paul Sartre del 1965 a Parigi, nella quale l'accento era posto sulla denuncia della guerra di aggressione, in anni in cui la Francia viveva la guerra coloniale di Algeria¹. La tragedia sembra cioè prestarsi particolarmente ad una lettura in chiave esclusivamente politica, riconoscibile non solo negli usi più recenti in versione attualizzante ma anche nelle interpretazioni volte alla ricerca di riferimenti e allusioni a fatti e personaggi della vita militare e politica del 415 a.C., anno della prima rappresentazione².

Più in generale, il rapporto tra teatro e *polis* è problema interpretativo che investe l'intera produzione del drammaturgo, anzi il dramma attico nel suo complesso, tanto da impegnare per anni il dibattito critico con differenti impostazioni ed esiti. Dopo la voce autorevole di Christian Meier, che riteneva la tragedia necessaria alla democrazia attica per il contributo fornito all'«infrastruttura intellettuale» della cittadinanza³, e i differenti approcci di scuola francese e nordamericana, Nicole Loraux, nello stesso volume, avviava una svolta decisiva al problema: a partire dal dato che «il teatro di Dioniso non è sull'Agorà», cioè dalla dislocazione, in luoghi separati, dello spazio teatrale e di quello deputato al dibattito politico, ne deduce che come la politica non è teatro, allo stesso modo «la tragedia non è soltanto politica»⁴, e indaga pertanto in essa «altre voci più segrete» ma altrettanto costitutive del politico⁵. Rilanciando la suggestione della studiosa, un contributo particolarmente brillante sul piano della proposta interpretativa, ha fornito Pierre Vidal-Naquet, che

¹ LORAUX (2001, 3-23). La studiosa osserva che ormai ci ha abbandonato la fede che regimi post-coloniali possano produrre un nuovo modello di umanità, e pertanto «non chiediamo più alla tragedia di essere un'arma di lotta» (p. 22).

² Cf. per esempio DELEBEQUE (1951, 245-62) e GOOSSENS (1962, 507-38): entrambi fanno riferimento diretto all'eccidio di Melo del 416 e al clima di tensione alla vigilia del disastro della spedizione in Sicilia. Più equilibrata la posizione di DI BENEDETTO (1971, 184-92), che, pur ammettendo che Euripide avesse presente il massacro di Scione e le minacce rivolte ai Meli, conclude che il poeta non volesse esprimere precise valutazioni su singoli fatti politici.

³ MEIER (2000), la cui analisi però riguarda solo Eschilo e Sofocle.

⁴ LORAUX (2001, 27), all'interno del cap. *Il teatro di Dioniso non è sull'agorà*, pp. 24-45. La stessa studiosa segnala la peculiarità del suo approccio rispetto a Meier, e agli studiosi di scuola francese e nordamericana.

⁵ LORAUX (2001, 22).

in forma di *pamphlet* ha posto la questione del rapporto tra vita socio-politica di Atene e dramma attico, da una prospettiva del tutto originale, riassumibile nelle righe, sovente citate:

Non bisogna cercare di vedere nella tragedia uno specchio della città; o, più esattamente, se si vuole conservare l'immagine, lo specchio è in frantumi e ogni riflesso rinvia ora ad una ora ad un'altra realtà sociale e a tutte le altre, mescolando strettamente i diversi codici: spaziali, temporali, sessuali, ed economici, senza parlare dell'altro codice che è costituito dal sistema, largamente immaginario, delle classi d'età. Se gli Ateniesi avessero voluto uno specchio diretto per quanto possibile della società come la vedevano, non avrebbero inventato la tragedia ma la fotografia o il cinema d'attualità⁶.

Non più dunque la ricerca puntuale di possibili parallelismi tra evento mitico e vita politica, come era accaduto nella precedente fase della critica, ma riflessi di un *miroir brisé*, che rinvia a diverse realtà sociali.

Se questo è vero per il dramma attico nel suo complesso, mi pare che in particolare le *Troiane*, tra i riflessi di tale specchio infranto, ne proiettano uno, potentissimo, quello relativo alla realtà della guerra e dei suoi effetti devastanti: si tratta infatti del tema centrale della tragedia, che della distruzione di Troia rappresenta l'atto finale con le conseguenze dolorose sui vinti. Pur nella diffrazione tra mito e realtà storico-sociale, occorre interrogarsi sulla natura e sulla traiettoria del riflesso che evento mitico e fatti storici si rinviano reciprocamente.

Nel 415 a.C. Atene si trovava a vivere da anni la sanguinosa guerra del Peloponneso nella quale non erano mancati episodi di eccidi efferati, di Scione e di Melo tra gli ultimi, in cui, dalla parte dei vincitori, erano proprio gli Ateniesi. Tali inquietanti possibili parallelismi hanno reso, come dicevo, particolarmente pressante il problema della politicità delle *Troiane*, che in passato ha riguardato il tentativo di individuazione esatta dell'episodio di violenza distruttiva cui si farebbe riferimento nella tragedia⁷.

In realtà, ampliando la prospettiva, non più soltanto il singolo evento militare occorre ricercare in questa tragedia ma, nel riflesso pur rifratto del mito della distruzione di Troia, la ricchezza e la complessità della vita sociale di Atene, il patrimonio etico e i valori culturali⁸. Per altro, la questione della politicità e del rapporto con la comunità civica non può essere scissa dall'approfondimento delle strategie drammaturgiche, né dall'analisi del livello squisitamente artistico, dal momento che siamo in presenza innanzi tutto di un'opera di poesia.

È un dato di tutta evidenza che motivo conduttore dell'intero tessuto drammatico è costituito

⁶ VIDAL-NAQUET (2002, 39).

⁷ Tra gli ultimi contributi in tal senso ROISMAN (1997).

⁸ Un'analisi degli aspetti culturali del dramma nel contesto della guerra, in una prospettiva che ne sottolinea la valenza didattica, in CROALLY (1994).

dal lamento delle donne, che ne segna il ritmo e ne fonda l'unità⁹. Tanto che, proprio perché intimamente connesso alla struttura tragica, è in quel canto di lutto che Nicole Loraux propone di cercare la cifra più autentica del dramma e la sua politicità, in quanto, come la nostra attualità non manca di mostrarci, «le manifestazioni di lutto sono diventate, se non un'arma di lotta, per lo meno l'unica arma di una lotta disarmata o senza speranza»¹⁰.

Su questa linea interpretativa si muovono altre letture recenti del dramma, che scorgono appunto nel lamento funebre delle donne la testimonianza dell'unico strumento di partecipazione alla vita della *polis*¹¹: come osserva Pascal Payen, se il poeta dà voce al dolore delle donne schiave, gruppo socialmente emarginato e senza alcun potere, quando ormai la città è svuotata degli uomini, e le mostra capaci di uscire da uno stato di sottomissione attraverso l'accettazione volontaria del loro destino, questa è modalità squisitamente politica di portare in scena, davanti ai cittadini ateniesi, il mito di Troia distrutta¹².

Se può essere condivisibile una lettura in tal senso che riconosce la centralità politica del dramma nel canto luttuoso delle donne, vorrei però osservare che un episodio in particolare, l'uccisione di Astianatte, scaraventato dalle torri di Troia, richiede un approfondimento di indagine che ne accerti non solo la valenza politica ma più generale il senso all'interno del tessuto drammatico. Tale morte, atto finale che suggella lo sterminio spietato sui vinti prima dell'incendio della città, costituisce il fulcro dell'azione drammaturgica e il momento di condensazione massima del dolore e del lutto¹³. In più, eccedente com'è rispetto alle conseguenze, pur devastanti, della guerra di distruzione, impone un ripensamento sul ruolo che la rappresentazione della guerra e dei suoi effetti riveste all'interno della tragedia.

Il mio assunto è che rappresentare la guerra, in particolare attraverso questo episodio, consente a Euripide di indurre i suoi spettatori ad un percorso di riflessione di grande portata e profondità speculativa. La guerra infatti, ancor più una guerra di distruzione come quella di Troia, non solo pone in prossimità della morte, che della vita umana è ineluttabile esito, ma soprattutto sconvolge la quotidianità, altera relazioni, sovverte regole di socialità, aprendo varchi di possibilità a eventi e comportamenti del tutto impensabili in regime di pace, proprio perché contravvengono alle norme socialmente condivise di convivenza tra gli esseri umani. La guerra cioè, proprio perché

⁹ Per un'analisi del lamento, su base metrica e stilistica, come elemento unificante l'intera tragedia cf. SUTTER (2003), che ne evidenzia anche il carattere "di genere", nel senso che riproduceva il reale lamento delle donne in ambiti della vita pubblica che le riguardavano, e ritiene la tragedia «a proleptic lament for Athen» (p. 25) dopo l'eccidio di Melo cui sarebbe strettamente collegata.

¹⁰ LORAUX (2001, 22).

¹¹ Cf. BURIAN (2003), che ritiene che le donne di Troia, nello spazio privilegiato del teatro, hanno il permesso di parlare, eccezione questa che mostrava le contraddizioni della *polis* democratica.

¹² PAYEN (2005).

¹³ Che la morte di Astianatte sia il motivo unitario della tragedia è opinione di GIGANTE (1997), che ne ripercorre le anticipazioni e gli sviluppi nell'intero tessuto drammatico.

statutariamente definisce e delimita lo spazio identitario del sé in rapporto all'alterità, è l'evento che sollecita interrogativi di natura etica sui limiti consentiti dal codice bellico, superati i quali, i confini definitivi della stessa umanità si opacizzano. Oltre il dolore dei vinti e il lamento sui morti, oltre lo spettacolo desolato della devastazione, oltre il destino di schiavitù che attende le donne, Euripide ha messo in scena qualcosa che travalica tali conseguenze della guerra, pur insopportabili e crudeli, ma comunque implicite al suo spietato codice, spingendosi fino alla rappresentazione dell'efferatezza gratuita e senza senso, resa tale dai modi scelti dal poeta per la sua messinscena, dalla tecnica descrittiva, dal linguaggio e dalle strategie espressive, che consentono di affermare che questa morte va ben al di là degli effetti della guerra, iscrivendosi tra le sue possibili derive verso la disumanità. Per questo, mettere in scena una forma di violenza estrema, insensata e disumana, quale è la violenza su una vittima innocente e inerme, come Astianatte, potrebbe in sostanza indurre una riflessione sul senso dell'umano, e potrebbe essere questa, come tenterò di mostrare, l'oggetto finale della proposta drammaturgica di Euripide¹⁴.

2. Il lamento di Andromaca

La ferinità e la barbarie sono infatti tratti caratterizzanti della rappresentazione della morte di Astianatte.

Personaggio muto, della sua presenza ci informa il testo stesso, con sapienti indicazioni di regia. Entra in scena in braccio a Andromaca che, dopo avere intonato un luttuoso amebeo con Ecuba e raccontato del sacrificio di Polissena, si abbandona a riflessioni sulla preferibilità della morte rispetto ad una vita piena di infelicità, quale è quella che la attende nella casa di Neottolema cui è destinata come schiava. Proprio in nome del bambino, la vecchia regina induce la nuora a sopportare la schiavitù, anzi ad essere rispettosa e avere modi accattivanti con il nuovo marito, per potere continuare ad allevare il figlio (ἐκθρέψειας ἄν: 701), perché è grande risorsa (μέγιστον ὄφελημα: 703) per Troia, che potrà un giorno essere da lui rifondata e risorgere a nuova gloria¹⁵. Astianatte, nelle parole di Ecuba, rappresenta cioè la speranza di continuità: finché è vivo, Troia non è del tutto distrutta, anzi può prospettarsi un futuro, in nome del quale anche la schiavitù e il servizio sessuale della madre al nuovo padrone vanno accettati come necessità. Ma il sogno di continuità della città e della stirpe è subito infranto e le parole piene di speranza della regina vengono interrotte dall'arrivo in scena di Taltibio, l'araldo, che con grande strazio comunica la

¹⁴ È interessante osservare che il motivo dell'uccisione di un innocente ricorre in tutte e tre le tragedie della trilogia, l'*Alessandro*, con il richiamo nel prologo all'esposizione di Paride, e il *Palamede*, con l'uccisione appunto di Palamede: cf. su ciò SCODEL (1980, 73-6), che conclude affermando che «their deaths are images of the world as a domain of pure force».

¹⁵ Sulla strategia sessuale raccomandata da Ecuba negli interessi della prima famiglia cf. SCODEL (1998).

decisione dei Greci, presa grazie all'azione persuasiva di Odisseo, di uccidere il bambino, precipitandolo giù dalle torri. Un'azione violenta che, anche nelle parole dell'araldo, s'iscrive all'interno del forte differenziale di potere tra vincitori e vinti: lo stato di debolezza (μήτε σθένουσα μηδὲν ἰσχύειν δόκει: 728) in cui Andromaca si trova dopo la fine della città e dello sposo la rende totalmente in balia (κρατῆι δὲ σύ: 730) dei Greci, che sono ben capaci di opporsi ad una donna sola. Sicché, solo se accetterà in silenzio il verdetto, comportandosi "bene" di fronte ai vincitori, potrà sperare almeno di ottenere per il figlio la sepoltura.

Forza contro debolezza, potere contro assenza di potere: non c'è scampo per i vinti rispetto all'arbitrio dei vincitori, davanti ai quali non è consentito nemmeno un gesto di rifiuto ma solo un silenzio rassegnato. La ribellione può costare cara e comportare conseguenze anche peggiori! Se dunque, nelle stesse parole di Taltibio, la relazione vincitori/vinti è strutturalmente violenta, l'uccisione di Astianatte è inevitabile.

Prende quindi avvio lo straziante addio di Andromaca al figlioletto, divenuto *sphàghion*, vittima sacrificale per i Greci, anziché futuro re dell'Asia intera. L'uso di un termine appartenente al lessico del sacrificio rituale contrasta con la modalità violenta di messa a morte, dalla quale sarà esclusa qualunque ritualità che incanali e riscatti la violenza, che invece Andromaca conosce bene e che anticipa infatti pochi versi dopo. Anzi la morte del bambino, poiché sancisce il totale disastro di Troia, si pone sul polo opposto rispetto al sacrificio rituale e alla sua funzione salvifica di continuità della comunità di appartenenza, come appare anche in altre tragedie¹⁶. Nelle sue prime parole al figlio, Andromaca enfatizza l'*eughèneia* e l'*esthlòn* di Ettore, quella nobiltà e virtù eroica che ne facevano il più forte difensore di Troia, motivo di salvezza (σωτηρία: 743) per molti, e che hanno invece determinato la rovina per il figlio. È a questo punto che, di fronte all'evidente espressione di dolore della madre, il bambino piange, come segnala al pubblico la stessa Andromaca, e, come se percepisse il male che lo sovrasta, si aggrappa alle vesti della madre come un uccellino che si rifugia sotto le ali (ᾧ παῖ, δακρῦεις; αἰσθάνη κακῶν σέθεν; / τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχη πέπλων, / νεοσσὸς ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτων ἐμάς; 749-51). Immagine di grande patetismo e rara commozione questa, in cui il bambino che sta per morire cerca comunque conforto nella madre che non lo può più aiutare, perché vittima anch'essa della forza dei vincitori. E qui Andromaca, precorrendo il racconto di Taltibio ma quasi impossessandosi in tal modo della morte del figlio, prefigura il salto dalle torri e il particolare macabro della vita spezzata dalla rottura del collo (λυγρὸν δὲ πήδημ' ἐς τράχηλον ὑψόθεν / πεσὼν ἀνοίκτως πνεῦμ' ἀπορρήξεις σέθεν: 755s.). E proprio come avverrà per il compianto di Ecuba, in cui il richiamo alla dolcezza del corpicino in

¹⁶ Cf. BURNETT (1977); a proposito della morte di Astianatte, dice che si tratta di «a parody of the traditional city-saving sacrifice» (p. 315). Un'analisi puntuale di tutto l'episodio in DYSON – LEE (2000), per i quali appunto l'uccisione del bambino «epitomizes the entire destruction of Troy» (p. 20).

vita contrasta fortemente con lo spettacolo delle povere membra sfigurate, anche qui Andromaca, con un contrasto straziante con l'immagine del collo che si spezza nella caduta, s'intenerisce per il buon profumo che emana dalla sua pelle, e vuole sentire per l'ultima volta le braccine attorno alle sue spalle e il contatto della sua bocca (ὃ νέον ὑπαγκάλισμα μητρὶ φίλτατον, / ὃ χρωτὸς ἠδὺ πνεῦμα: 757s.; ἀμφὶ δ' ὠλένας / ἔλισσ' ἑμοῖς νότοισι καὶ στόμ' ἄρμοσον: 762s.). Si tratta di forti richiami alla corporeità, in cui la tenerezza e la dolcezza ancora presenti, di cui gode interamente stringendosi il bambino al seno, hanno la funzione di amplificare l'orrore dello scempio che su quelle stesse piccole membra sta per abbattersi.

E dopo l'ultimo abbraccio e l'ultimo bacio al figlioletto, la barbara Andromaca scaglia contro i Greci l'accusa di barbarie, quale è l'uccisione di un innocente: ὃ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά (764)¹⁷. E infine è lei stessa che intima ai Greci di prendersi pure il bambino e condurlo via, e addirittura cibarsi delle sue carni (ἄγετε φέρετε ῥίπτειν, εἰ ῥίπτειν δοκεῖ / δαίνυσθε τοῦδε σάρκα: 774s.). Come altre schiave del teatro euripideo, si sottrae in modo mirabile alla schiavitù, ordinando lei stessa ai vincitori l'atto violento, amplificandone per di più la portata con l'attribuzione ai Greci della volontà cannibalica. Particolare, questo, contraddetto dall'intenzione esplicitamente dichiarata da Taltibio di concedere il funerale al piccolo, e che ha dunque la funzione di denunciare l'uccisione non soltanto come atto appartenente al mondo barbarico ma per di più alla ferinità, di cui il regime cannibalico è espressione¹⁸. E non è privo di significato che nella prima favola della tradizione dei testi greci, quella dello sparviero e dell'usignolo contenuta nelle *Opere e giorni* di Esiodo (202-12), la minaccia dello sparviero di cibarsi delle carni dell'usignolo s'iscrive all'interno di una riflessione sulla giustizia e sul corretto comportamento tra esseri umani, tra i quali la differenza di forza e potere non può comportare l'abuso, come quello dello sparviero nei confronti dell'usignolo e dei Greci vincitori verso i Troiani vinti: del loro maggiore potere i Greci abusano fino ad osare l'uccisione di un bambino innocente e, come bestie e non più uomini civilizzati, potranno fare pasto con le sue carni¹⁹. L'uso degli imperativi pone d'altra parte Andromaca su un piano superiore di libertà, che è libertà dalla schiavitù, ma soprattutto dalla barbarie e dalla ferinità. Queste parole mi pare rivelino, infatti, che nella prospettiva che Euripide offre al suo pubblico l'uccisione di Astianatte si colloca ben al di là dei possibili effetti, pur crudeli, della guerra. È come se in questa tragedia, tutta scandita dal lamento femminile delle donne ridotte in schiavitù, con la valenza politica di protesta e condanna che questo lamento assume, in realtà l'episodio di Astianatte fornisse una riflessione in più sugli eccessi cui una guerra di distruzione può

¹⁷ Secondo BYL (2000), il poeta voleva fare comprendere ai suoi concittadini che la sorte dei vincitori non è più invidiabile di quella dei vinti e che le sofferenze comuni a entrambi sono da attribuire alle colpe umane.

¹⁸ Una riflessione antropologica sulla funzione "antropopoietica" del cannibalismo in KILANI (2005).

¹⁹ Opportunamente LEE (1997, 207), nel suo commento *ad loc.*, stabilisce un confronto con *Andromaca*, 74s., in cui, con riferimento a Menelao e Ermione, la madre li chiama «avvoltoi» pronti a uccidere il figlio.

condurre, quando la civiltà e l'umanità cedono alla barbarie e alla bestialità.

Il richiamo alla *psephos* (785), il voto assembleare che ha deciso l'uccisione, suona, nelle parole dell'araldo, come paradossale effetto di una procedura democratica. Un voto delibera un atto violento e crudele! L'interrogativo tragico *tì draso* si risolve subito per Ecuba nell'unica azione che di fronte al massimo della sventura resta agli infelici: il *kopetòs* e la *sternotypìa*, colpi sul capo e sul petto; ancora una volta l'espressione del dolore come voce unica ed estrema ma non meno potente che si leva contro l'orrore ineluttabile.

3. Il funerale

Dopo l'episodio di Elena²⁰, ecco che rientra in scena Taltibio, recando con sé il corpicino di Astianatte. Neottolemo è già salpato, portando con sé Andromaca, che è riuscita a ottenere che lo scudo di Ettore, espressione del valore del marito, non fosse portato a Ftia con il resto del bottino, posto magari nella stanza che sarebbe stata teatro di amori schiavili, ma servisse invece per il funerale del bambino, al posto di una bara di legno o una tomba di pietra.

Il funerale di Astianatte occupa interamente la parte finale della tragedia, che, dopo di esso, vedrà soltanto le fiamme dell'incendio di Troia e le ultime parole di compianto delle donne per la fine della città.

Qual è dunque la sua funzione? In una tragedia come le *Troiane* senza intreccio e senza azione, composta di episodi separati, raccordati in unità dal canto luttuoso di Ecuba e delle donne del coro, la morte di Astianatte costituisce l'unico reale evento drammatico. In più, in uno scenario rappresentato da Troia distrutta, in cui la violenza bellica fa da sfondo, se ne vedono gli effetti, ne viene evocata la potenza distruttiva nel lamento delle donne, soltanto nell'uccisione del bambino tale violenza trova la sua forma di drammatizzazione. Evento cruento, anticipato già dal responso dell'araldo e dal lamento di Andromaca, grava minacciosamente sulla tensione drammatica. Nelle parole della madre l'efferatezza dell'atto era stata descritta in termini crudi, attraverso la prefigurazione del salto a testa in giù dalle torri, dello spezzarsi del collo e del soffio vitale. Gli spettatori sono informati dunque dello strazio che attende quel corpicino. E ora, nel finale della tragedia, quando le navi sono partite e ne rimane soltanto una nell'attesa che si compia il funerale, ecco che il rito funebre trova la sua modalità di esecuzione.

Un rituale inconsueto, ma che mantiene intatta la sua funzione antropologica e la sua valenza simbolica²¹.

²⁰ Per la collocazione dell'episodio di Elena e il suo rapporto con Astianatte cf. GÄRTNER (2004), con confronti con *Ecuba*, la cui analisi specifica in GÄRTNER (2005).

²¹ Gli elementi di «ritual disorder» del funerale in CROALLY (1994, 75-7).

Il primo tratto indubbiamente eccentrico è la partecipazione dei Greci al funerale, nel senso che ad Ecuba spetta il compito di comporre il cadavere, ai Greci di seppellirlo prima di salpare (γῆν τῶιδ' ἐπαμπισχόντες ἀροῦμεν δόρυ: 1148). Anzi l'araldo Taltibio dichiara di avere già lavato il corpo del bambino e deterso le ferite nell'attraversare lo Scamandro: un gesto di pietà, per altro in linea con la partecipazione empatica dell'araldo al dolore provocato dalla morte di Astianatte. Se d'altra parte con lui, unico figlio di Ettore, si estingue un'intera comunità civica e dunque un'intera civiltà, distrutta per mano dei Greci vincitori, forse il seppellimento di Astianatte, l'affidare alla terra il suo corpo di bambino, suggella simbolicamente l'opera distruttiva dei vincitori e, per questo motivo, sono essi stessi ad eseguirlo. D'altra parte, l'ultimo atto del rituale funebre, compiuto nel segno della civiltà, appare quasi come una risposta implicita al grido di Andromaca che invitava i Greci a cibarsi delle carni del figlio, stabilendo così la loro appartenenza al mondo ferino. Non bestie crudivore divoratrici di carni umane sono i Greci, ma capaci di compiere atti che sono espressione di ritualità religiosa e dunque di cultura, tanto che il loro ultimo gesto prima di appiccare il fuoco e radere al suolo la comunità e la civiltà dei barbari nemici è di seppellire il cadavere di un bambino, barbaramente ucciso, pur se tale seppellimento suggella la loro vittoria e la loro opera di cancellazione e annientamento.

La sepoltura ad opera dei Greci, anticipata da Taltibio, sarà richiamata da Ecuba alla fine del suo compianto, quando, con gli stessi imperativi usati da Andromaca, dirà ai Greci di prendere il bambino e seppellirlo (χωρεῖτε, θάπτει' ἄθλίωι τύμβωι νεκρόν: 1246). Ancora una volta una schiava si sottrae all'inferiorità della sua condizione, dando ai padroni l'ordine subito e ponendosi pertanto su un piano di parità: come la nuora aveva intimato ai vincitori di prendere e scaraventare il bambino e poi cibarsi delle sue carni, segnando così la sua libertà e la sua superiore civiltà, allo stesso modo Ecuba ordina ai Greci di prendere il bambino per il seppellimento. In modo molto significativo però, aggiunge subito dopo che per i morti non fa molta differenza avere ricchi onori funebri (δοκῶ δὲ τοῖς θανοῦσι διαφέρειν βραχὺ / εἰ πλουσίων τις τεύξεται κτερισμάτων: 1248s.), introducendo pertanto un'ombra di dubbio sui gesti rituali compiuti non solo da lei stessa ma pure dai Greci, che tante morti e tanto dolore avevano provocato, svuotando dunque di senso il tentativo dei vincitori di rientrare in un orizzonte di civiltà con un gesto che in verità ne sancisce l'opera distruttiva.

Del resto, nel suo discorso di compianto, Ecuba non risparmia accuse ai Greci, che solo per una dissennata paura hanno compiuto un atto vile e crudele come l'uccisione di un bambino inerme e innocente. Tanto che, come indugia a immaginare, se un'iscrizione funebre per Astianatte potesse contenere il reale motivo della morte, cioè la paura che di lui hanno avuto i Greci, soltanto vergogna deriverebbe ai vincitori (τί καί ποτε / γράψειεν ἄν σοι μουσοποιὸς ἐν τάφωι; / τὸν παῖδα τόνδ'

ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε / δέισαντες; αἰσχρὸν τοῦπίγγραμμά γ' Ἑλλάδι: 1188-91). L'epigramma funebre, che nel mondo greco ha la funzione di mantenere il ricordo del defunto, nelle parole polemiche di Ecuba, affiderebbe per sempre alla memoria collettiva non il morto ma la viltà degli uccisori, per i quali costituirebbe motivo di vergogna perpetua²².

Il biasimo per gli Argivi funge da stridente contrasto rispetto alla centralità dell'elogio funebre di Ecuba, organizzato attorno a nuclei diversi, ma che si compongono in un quadro unitario: lo scudo, Astianatte ed Ettore sono i ricorrenti destinatari del compianto, tenuti insieme saldamente da continui rimandi che segnalano la loro stretta interdipendenza e l'unità dei valori simbolici di cui sono espressione.

Lo scudo innanzi tutto, che era quintessenza del valore del figlio (ὃ καλλίπηχυν Ἔκτορος βραχίονα / σώϊζουσ', ἄριστον φύλακ' ἀπώλεσας σέθεν: 1194s.), è ora tomba, inconsueta, del nipote²³. Anziché proteggere Astianatte grazie alla forza di Ettore, ora di questa forza reca soltanto l'impronta e ne dà testimonianza con la traccia di sudore ancora presente nell'imbracciatura (ὡς ἡδὺς ἐν πόρπακι σῶϊ κεῖται τύπος / ἴτυός τ' ἐν εὐτόρνοισι περιδρόμοις ἰδρώς: 1196s.). La sagoma impressa del forte braccio del figlio è paradossale prova di un valore ormai inesistente ma anche struggente ricordo dei momenti di fatica affrontati da Ettore, quando proprio a quello scudo appoggiava il mento per riposarsi. Come le mura di Troia anziché protezione hanno dato morte, allo stesso modo lo scudo offre una sepoltura impropria che ne rende evidente la mancata funzione di difesa. Dei beni paterni, e di tutto ciò che avrebbe potuto ereditare per diritto di nascita, soltanto lo scudo rimane al nipote, memoria del valore di Ettore, ma segno al tempo stesso della rovina (ἀλλ' οὖν πατρῶϊων οὐ λαχὼν ἔξεις ὅμως / ἐν ἧι ταφήσῃ χαλκόνωτον ἰτέαν: 1192s.).

Il compianto per Astianatte, oltre i motivi topici per la morte immatura, quali le gioie non godute del potere regale e del matrimonio, e soprattutto l'inversione dell'ordine naturale per cui non a lui, più giovane, tocca seppellire la vecchia nonna, ma il contrario, contiene particolari che ne accentuano l'orrore della morte. Come Andromaca, nello stringersi il bambino al seno, prefigurava la caduta dalle torri e il collo spezzato, in uno stridente contrasto tra la dolcezza presente del corpo del figlio e lo scempio futuro che si sarebbe prodotto su di esso, allo stesso modo, nelle parole di Ecuba, il contrasto è posto tra lo scempio macabro già in atto e il passato appena trascorso di una fisicità dolce che ispirava amore. I lamenti di Ecuba, in questa sequenza di versi, sono «les plus déchirantes de tout le théâtre grec»²⁴:

²² Sul modello omerico, in forma di discorso orale ma di tipo epigrammatico, cui questo epigramma si richiamerebbe cf. VOX (2001-2002).

²³ Per altri testi letterari sull'associazione di bambini e scudi, come Eurisace nell'*Aiace* sofocleo, non documentata peraltro nel costume funerario, cf. DYSON – LEE (2000, 25s.)

²⁴ Così BERNAND (1999, 131).

Povero caro, guarda cosa hanno fatto ai tuoi bei riccioli: le mura di Troia, le torri costruite da Apollo te li hanno portati via! Tua madre te li pettinava e li copriva di baci. La testa spaccata... esce sangue e la ferita sembra una bocca che ride... per non dire di peggio! Le tue mani mi ricordano tanto quelle di tuo padre, e adesso eccole qui, a pezzi, tutte rotte. La tua bocca, chiusa per sempre! E quante ne raccontavi per farti bello!²⁵

I riccioli, che la madre acconciava con cura e riempiva di baci, sono come rasati dalla scure della morte, e dalle ossa rotte della testa zampilla (ἐκγελαῖ) il sangue²⁶: gorgheggio macabro, di cui il poeta non chiarisce se si tratta di un effetto sonoro o visivo, ma che è certamente un particolare di cui segnala l'oscenità (αἰσχροῖά). Le mani, dolcemente somiglianti a quelle di Ettore, sono rotte nelle giunture e disarticolate. La bocca, che tante vanterie diceva, è chiusa dalla morte.

Alla bellezza, tenerezza e amore che emanavano da un corpo di bambino, ha fatto seguito lo spettacolo sconcio di ossa rotte, di sangue, di articolazioni scomposte e deformate.

La morte ha alterato l'aspetto di Astianatte, ne ha fatto perdere i tratti identitari, ne ha corrotto la bellezza infantile: la sua non è una "bella morte"! Non è infatti morto per la sua città (1168), come rimpiange Ecuba, ma ha avuto un morte sventurata (θάνατος ... δυστυχής: 1167), che ha fatto scempio del suo corpo bello.

Questo corpo sconciato Ecuba descrive senza pietà e ritegno nel suo compianto, e quelle povere membra martoriate si fissano nella vista degli spettatori. È il momento di maggiore patetismo della tragedia, di maggiore intensità drammatica.

Dopo lo straziante compianto, ha inizio la preparazione del cadavere. Ecuba chiede alle altre donne del coro di portare quel poco che è rimasto nelle case per potere comporre il corpo (κόσμον: 1200): gli ornamenti che testimoniano la ricchezza passata (ἀγάλματα: 1212), oggetti che sarebbero stati adatti ad essere premi per vittorie sportive, e non certo offerte per un morto, e le preziose vesti (πέπλων ἀγάλματα: 1220) che avrebbe dovuto indossare il giorno del matrimonio con la più bella e nobile principessa d'Asia, secondo il consueto scambio, tipico nelle tragedie, tra rituale funebre e rituale nuziale. Il corpo così ricoperto e ornato Ecuba depone sullo scudo, che cinge con una corona, come si conviene ad un'arma vittoriosa che innumerevoli trionfi ha procurato ad Ettore, e ora in atto di estremo omaggio. Un oggetto inanimato che però, per il legame che istituiva con l'eroe, era come se visse della vita di Ettore; sicché ora che la vita si è spenta e lo scudo sarà seppellito assieme al piccolo Astianatte, è come se anch'esso, che aveva partecipato

²⁵ Vv. 1173-81: δύστηνε, κρατὸς ὡς σ' ἔκειρεν ἀθλίως / τείχη πατρῶια, Λοξίου πυργώματα, / ὄν πόλλ' ἐκήπευσ' ἢ τεκοῦσα βόστρυχον / φιλήμασιν τ' ἔδωκεν, ἔνθεν ἐκγελαῖ / ὀστέων ῥαγέντων φόνος, ἴν' αἰσχροῖά μὴ στέγω. / ᾧ χεῖρες, ὡς εἰκοῦς μὲν ἠδεΐας πατρὸς / κέκτησθ', ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι πρόκεισθέ μοι. / ᾧ πολλὰ κόμπους ἐκβαλῶν, φίλον στόμα, / ὄλωλας. La traduzione, molto efficace, è di SUSANETTI (2008).

²⁶ «Sogghigna la morte» è traduzione di ἐκγελαῖ ... φόνος (1176s.), da intendere con l'iniziale maiuscola, di GIGANTE (1997, 13).

della vita, ora parteciperà della morte. E quando il momento rituale della preparazione del cadavere si è compiuto il coro dà inizio, seguito da Ecuba, al vero e proprio canto, intonando il lamento dei morti accompagnato da colpi ritmici sul capo.

Pur nella non fedele riproduzione della sequenza dei gesti previsti e condivisi dalla pratica religiosa per il rito funebre, tuttavia il valore antropologico che il funerale ricopre sembra compiersi: dare ordine al dolore altrimenti pericoloso nei suoi eccessi, incanalare verso forme socialmente accettate e controllate dal rito il tumulto delle emozioni. Quando poi, come in questo e altri casi, il funerale avviene sulla scena tragica, ha una valenza in più, che si riconnette direttamente a quel “ritmo tragico” di cui parla Diego Lanza. Se la violenza è la minaccia che strutturalmente grava sullo sviluppo dell’intreccio drammatico in un *crescendo* di emotività che cattura e coinvolge lo spettatore, il funerale ha la funzione di smorzare la violenza rappresentata, di rassicurare il pubblico attraverso una forma di religiosità rituale che restituisce l’ordine e allontana la violenza dal proprio orizzonte quotidiano²⁷.

Ma è così anche per le *Troiane*? L’efferatezza dell’uccisione di Astianatte era stata prefigurata in termini netti da Andromaca e presentificata dal compianto funebre di Ecuba, in cui particolari agghiaccianti avevano portato la tensione emotiva del dramma ai massimi livelli. Questi particolari, che amplificano l’orrore per l’azione commessa dai Greci, sono quelli che consentono di saldare in unità il presente, rappresentato proprio dalla devastazione su un corpo di bambino, con il passato, rievocato dall’immagine delle mani di Ettore, dal valore delle braccia che impugnavano lo scudo in difesa della città, e rievocato anche dalle cure che la madre tributava con amore ai riccioli ormai rasati dalla caduta. In quanto simbolo di un passato di gloria e felicità, quel corpo di bambino con la testa e le ossa rotte in modo osceno sintetizza anche un presente di devastazione, che il suo seppellimento non solo non riesce a cancellare ma che addirittura sancisce.

Certo, quel povero corpo nel funerale trova requie, quelle membra possono ora riposare coperte da indumenti regali nel glorioso scudo di Ettore, ma l’ordine del funerale, se smorza la tensione emotiva degli spettatori, non cancella la violenza.

Alcune parole pronunciate da Ecuba mi pare confermino che la violenza agita contro Astianatte non può essere cancellata da nessun rituale: quando, a proposito delle bende con cui coprirà le ferite, dice che il suo gesto pietoso solo a parole, e non certo nei fatti, potrà fornire una cura (τελαμῶσιν ἔλκη τὰ μὲν ἐγὼ σ' ἰάσομαι, / τλήμων ἰατρός, ὄνομ' ἔχουσα, τᾶργα δ' οὐ· 1232s.). Per l’oltraggio subito da quel giovane corpo non può esserci alcun rimedio. E poco oltre, ancor più esplicitamente, in versi già citati, mettendo in dubbio una tradizione radicata nella cultura e nel costume, si spinge ad affermare che ai morti non importa molto avere un bel funerale: si tratta

²⁷ LANZA (1988).

solo di una vana e inutile vanità (κενὸν δὲ γάρῳμα: 1250) dei vivi.

Queste parole, che concludono il compianto funebre, mi pare mostrino la coscienza di Ecuba che gli onori funebri non servano in realtà a nulla, sono privi di senso, perché di fronte all'enormità della sventura non può esserci sollievo, e soprattutto che le cure prestate al morto sono del tutto inutili: le ferite restano aperte, le ossa restano rotte, in quanto la violenza dell'uccisione non può venire rimossa.

Se questo è vero, come mi pare, di questa violenza va cercato il senso.

Ritorno così al problema da cui ho preso le mosse e dall'assunto che mi ha guidato nella lettura. Questa violenza ha un suo senso politico, ancor più marcato del lamento delle donne. E questa politicità non si esaurisce nel possibile richiamo, per altro indimostrabile, agli eccidi di cui si sono macchiati gli Ateniesi, con la messa a morte proprio di bambini.

La politicità di cui parlo valica i confini della storia di Atene, per iscriversi in un contesto ben più ampio. Nel volume più volte citato *La voce addolorata*, Nicole Loraux afferma che il lamento tragico spinge «lo spettatore ad andare oltre la sua appartenenza alla comunità civica per cogliere la sua appartenenza, più essenziale ancora, alla stirpe dei mortali»²⁸. L'espressione del dolore cioè solleciterebbe la riflessione dello spettatore al di là della collettività più propriamente civica e politica.

Ma non soltanto il dolore, a mio avviso, per il suo carattere di universalità, travalica una *polis* e la sua storia, ma anche, e forse soprattutto, la rappresentazione della violenza, specie quando si tratta di una violenza che va oltre il codice bellico, come quella che Euripide mette in scena con la morte di Astianatte. Una violenza che interpella gli spettatori e, anche a distanza di secoli, i lettori delle *Troiane*. Una violenza che scompagina infatti la dicotomia Greci/barbari, dal momento che i Greci sono i responsabili di questa morte crudele, e che scompagina anche la dicotomia essenziale umano/ferino, se dall'ottica di Andromaca i Greci avrebbero potuto fare pasto delle carni del figlio. Una violenza che s'iscrive nelle dinamiche di relazione, squisitamente politica, tra chi ha potere e ne abusa e chi è senza potere. Una violenza infine che, proprio perché agita alla fine di una guerra di distruzione, non può che sollecitare una riflessione sul carattere disumanizzante della guerra, quando i comportamenti eccedono dalle regole socialmente e universalmente condivise, e l'illecito diventa lecito, la crudeltà rimane impunita e perciò diviene scelta comportamentale ammissibile²⁹.

Il riscatto dalla violenza nella tragedia delle *Troiane* non si realizza, a mio avviso, nel rituale funebre, che non sana un corpo scempiato né assolve i carnefici dalla condanna etica della loro

²⁸ LORAUX (2001, 159). E a p. 152: «gli spettatori della tragedia erano, mi pare, sollecitati individualmente o collettivamente, non tanto come membri della collettività politica quanto come appartenenti a quella collettività per nulla politica che è il genere umano o, per dargli il suo nome tragico, la “stirpe dei mortali”».

²⁹ GIGANTE (1997) afferma che il dolore della madre per il figlio perduto a seguito di una guerra è espressione universale di condanna «della strage degli innocenti che accompagna ogni guerra» (p. 35).

azione, ma si manifesta invece nella sua sublimazione: dal momento che Troia non con una sciagura naturale ha visto la fine della sua civiltà, ma a seguito di una guerra distruttiva il cui ultimo atto è l'uccisione crudele di un bambino, allora tanto dolore per le atrocità subite verrà riscattato dal canto dei poeti che celebreranno la gloria della città e dei suoi eroi (1242-5)³⁰.

La poesia dunque, assieme al canto di lamento delle donne, si leva con forza contro il male e la sofferenza: la memoria del dolore, la narrazione poetica della violenza sono un modo, forse unico, per dare senso "politico" alla violenza stessa. Il poeta, e dunque anche Euripide, mette in scena la violenza, ne fa oggetto di azione drammatica, e la sua poesia tragica parla e fa riflettere contro la violenza stessa lo spettatore che riconosce in essa il rischio di superamento dei confini dell'umano.

Valeria Andò

Università di Palermo

Dipartimento Aglaia di Studi greci, latini e musicali. Tradizione e modernità

Facoltà di Lettere

Viale delle Scienze

I – 90128 Palermo

valeriando@unipa.it

³⁰ DI BENEDETTO (1971, 223-33), a proposito delle *Troiane* e del finale in particolare, parla di «poetica del dolore», nel senso che, di fronte a «una concezione disperata e senza la possibilità di sbocchi risolutivi» (p. 228), rimane solo il lamento e il pianto.

Riferimenti bibliografici

Bernand, A. (1999) *Guerre et violence dans la Grèce antique*. Paris. Hachette.

Burian, P. (2003) Voce di donna: le *Troiane* nella guerra del Peloponneso. In Casanova, A., Desideri, P. (edd.) *Evento, Racconto, Scrittura nell'Antichità classica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 25-26 Novembre 2002. Firenze. Università di Firenze. 35-53.

Burnett, A. (1977) *Trojan Women and the Ganymede Ode*. In *YCLS*. 25. 291-316.

Byl, S. (2000) *Les Troyennes* d'Euripide: contexte historique et message moral. In *LEC*. 68. 47-53.

Croally, N.T. (1994) *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge. Cambridge University Press.

Delebeque, É. (1951) *Euripide et la guerre du Péloponnèse*. Paris. Klincksieck.

Di Benedetto, V. (1971) *Euripide: teatro e società*. Torino. Einaudi.

Dyson, M., Lee, K.H. (2000) The Funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*. In *JHS*. 120. 17-33.

Gärtner, Th. (2004) Leiden nach dem Krieg. Beobachtungen zu den euripideischen Tragödien *Hekabe* und *Troerinnen*, I (Die *Troerinnen*). In *QUCC*. 78/3. 37-58.

Gärtner, Th. (2005) Leiden nach dem Krieg. Beobachtungen zu den euripideischen Tragödien *Hekabe* und *Troerinnen*, II (Die *Hekabe*). In *QUCC*. 79/1. 37-64.

Gigante, M. (1997) Il destino di Astianatte. In *Annali della Società Italiana per gli Studi Storici*. 14. 3-35.

Goossens, R. (1962) *Euripide et Athènes*. Bruxelles. Acad. Belgique.

Kilani, M. (2005) *Cannibalismo e antropopoesi o del buon uso della metafora*. In F. Affergan et al. (a cura di) *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma. Meltemi. 261-306.

Lanza, D. (1988) Les Temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement. In *Metis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, III, *Théâtre grec et tragique*. 5-39 (ripreso in *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*. Milano. Il Saggiatore. 1997. 157-86).

Lee, K.H. (ed.) (1997) *Euripides. Troades*. London. Bristol Classical Press.

Loroux, N. (2001) *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*. Torino. Einaudi (ed. or. [1999] Paris. Gallimard).

Meier, Ch. (2000) *L'arte politica della tragedia greca*. Torino. Einaudi (ed. or. [1998] München. Beck).

Payen, P. (2005) Le deuil des vaincues. Femmes captives dans la tragédie grecque. In *LEC*. 73. 3-26.

Roisman, J. (1997) Contemporary Allusions in Euripides' *Trojan Women*. In *SIFC*. 90. 38-47.

Scodel, R. (1980) *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht.

Scodel, R. (1998) The Captive's Dilemma. Sexual Acquiescence in Euripides' *Hecuba* and *Trojan Women*. In *HSPH*. 98. 137-54.

Susanetti, D. (a cura di) (2008) *Euripide. Troiane*. Milano. Feltrinelli.

Sutter, A. (2003) Lament in Euripides' *Trojan Women*. In *Mnemosyne*. 56. 1-28.

Vidal-Naquet, P. (2002) *Lo specchio infranto. Tragedia ateniese e politica*. A cura di R. Di Donato. Roma. Donzelli (ed. or. [2001] Paris. Les Belles Lettres).

Vox, O. (2001-2002) "Ignominiosa, l'iscrizione, per l'Ellade" (Eur. *Troad*. 1188-91). In *Rudiae. Ricerche sul mondo classico*. 13-14. 375-83.