

## MENELAO NELL'ELENA DI EURIPIDE: UNA RILETTURA

1. La prima comparsa di Menelao sulla scena dell'*Elena* ha luogo al v. 386, allorché, di ritorno dalla guerra di Troia, il re spartano approda sull'isola di Faro in Egitto in seguito a un naufragio da cui si è salvato con pochi marinai e con colei che crede essere sua moglie. In realtà Elena, come racconta lei stessa nel prologo, non ha mai seguito Paride nella Frigia: al suo posto è partito un simulacro d'aria creato da Era, la quale ha voluto così vendicarsi di Paride, che, nella celebre contesa per il pomo d'oro, le aveva preferito Afrodite<sup>1</sup>. La vera Elena è stata affidata da Hermes alla protezione del re dell'Egitto, Proteo, alla cui morte, il figlio, Teoclimeno, invaghitosi della donna, decide di sposarla anche contro il di lei volere<sup>2</sup>.

Il primo incontro tra Menelao e la vera Elena ha luogo al v. 541: la donna, uscita dal palazzo dove l'indovina Teonoe, sorella di Teoclimeno, le ha dato la notizia che il marito non è morto, scorge Menelao, ma non lo riconosce, poiché è coperto di stracci a causa del naufragio e, credendolo un malintenzionato, fugge verso la tomba di Proteo per trovare protezione (vv. 541-45). Menelao, colpito dalla perfetta somiglianza della donna con Elena, la invita a fermarsi (vv. 546-49), ma costei, temendo di essere consegnata a Teoclimeno per le nozze, continua a fuggire (vv. 550-52), finché raggiunge la tomba di Proteo (v. 556). A questo punto anche Elena nota la somiglianza dell'uomo con il marito (vv. 557-64) e, alla notizia che l'interlocutore è proprio Menelao, erompe in una esclamazione di gioia (v. 566). Ma, poiché il re spartano

<sup>1</sup> In questa tragedia, rappresentata nel 412 a.C., Euripide segue la versione del mito proposta da Stesicoro, il quale, secondo la leggenda, sarebbe stato reso cieco da Elena per le menzogne raccontate nella sua opera e avrebbe riacquisito la vista componendo una *Palinodia* (fr. 192-93 Page): per le reminiscenze del componimento stesicoreo nell'*Elena*, in particolare del v. 3 del fr. 192 Page, presenti anche nel finale dell'*Elettra* di Euripide, cf. G. Monaco, *La nuova Elena*, in *Letterature comparate, Problemi e metodo, Studi in onore di Ettore Paratore*, I, Bologna 1981, 143-51. Per i problemi posti dalla testimonianza di Cameleonte (fr. 35 Giordano = fr. 193 Page) secondo la quale Stesicoro avrebbe composto due palinodie, una contro Omero e una contro Esiodo, cf. B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica, Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995<sup>3</sup>, 175-78. Infine, per una dipendenza dei vv. 167-68 dell'*Elena* dall'*incipit* della seconda delle due Palinodie (cf. fr. 193, 11 Page), si veda G. Cerri, *Dal canto citarodico al coro tragico: la Palinodia di Stesicoro, l' 'Elena' di Euripide e le Sirene*, *Dioniso* 55, 1984-1985, 157-74. Inoltre, ai vv. 36-41, Elena racconta che con il piano di Era interagirono i disegni di Zeus, il quale scatenò lo scontro tra i Greci e i Troiani allo scopo di liberare la terra da un eccesso di popolazione: per questa spiegazione mitologica della guerra di Troia, presente già nei *Canti Cipri* (fr. 1 Davies), si vedano anche l'*Elettra* (vv. 1281-282) e l'*Oreste* (vv. 1641-642).

<sup>2</sup> Per la permanenza di Elena in Egitto si veda anche Hdt. 2.112-20: la donna vi arrivò dopo il rapimento da parte di Paride, che, navigando di ritorno da Sparta verso Troia, fu spinto dai venti verso la costa egiziana. Giunto alla reggia di Proteo a Menfi, il principe troiano fu da costui accusato di aver compiuto un'azione empia, avendo rapito la donna di un amico; e, graziato da Proteo perché la legge che protegge gli ospiti impediva al re di ucciderlo, fu costretto a riprendere la navigazione entro tre giorni. Quanto ad Elena, Proteo decise di custodirla finché Menelao non fosse venuto a riprenderla per riportarla a casa.

stenta a credere che lei sia sua moglie, Elena gli racconta la storia del simulacro e, dal momento che non riesce a convincerlo, pone fine al dialogo autocommiserandosi come la donna più infelice del mondo: l'amato marito la abbandona e, in questo modo, le impedisce per sempre di rivedere la patria (vv. 567-96). A imprimere una svolta agli eventi provvede un terzo personaggio, uno degli attendenti di Menelao, che, inviato alla ricerca del suo re dagli altri superstiti (vv. 597-99), lo informa che la moglie, lasciata in custodia nella caverna sacra, è svanita nell'etere (vv. 605-15). Il servo ha appena finito il suo racconto quando scorge Elena e, rivolgendosi a lei minacciosamente, le rinfaccia il male causato al marito e a tutti i Greci (vv. 616-21). Grazie alle parole del servo, Menelao finalmente comprende che la donna di fronte a lui è la vera Elena, in quanto la sua storia trova conferma nel racconto appena udito, e la abbraccia (vv. 622-24). A questo punto segue un duetto lirico in cui i due sposi esprimono la propria gioia per essersi finalmente ritrovati (vv. 625-97).

Il testo di questo amebeo presenta numerosi problemi circa l'attribuzione delle battute<sup>3</sup>. Particolarmente controversa risulta la ripartizione dei vv. 654-56, costituiti da tre docmi (ἐμὰ δὲ χαρμονᾶ δάκρυα πλέον ἔχει / χάριτος ἢ λύπας, vv. 654-55) e un trimetro giambico (τί φῶ; τίς ἄν τάδ' ἤλπισεν βροτῶν ποτε;, v. 656)<sup>4</sup>: in L i vv. 654-55 vengono attribuiti a Menelao, il quale concluderebbe l'intervento iniziato al v. 652 affermando che le lacrime versate hanno in sé la gioia, non il dolore; e il v. 656 viene assegnato ad Elena, la quale metterebbe invece in evidenza l'incapacità di esprimere a parole la felicità, sottolineando il carattere imprevedibile degli eventi.

Questa ripartizione non convinse C. Lachmann<sup>5</sup> e A. Kretschmar, il quale così annotava: «*tragicos autem summa diligentia in carminibus melicis accuratam in personis distribuendis observare solere aequilibratam, ita ut eadem persona eundem in antistropa atque in stropa obtineat locum, iam a multis viris doctis observatum est. Accedit vero, ut iambicus trimeter ab Helenae persona summo animi motu loquentis hoc in loco prorsus sit alienus, optime autem conveniat Menelao, qui per totum hoc carmen inde a versu 645-688 [...] nonnisi versibus iambicis trimetris*

<sup>3</sup> Come è noto, l'*Elena* è una delle nove tragedie che, raccolte alfabeticamente, in forma completa ma senza scoli, sono state tramandate da un manoscritto medievale, L (*Laurenziano* 32.2), di cui P (*Palatinus* 287 + *Laurentianus Conventi Soppressi* 172) è una copia; per la relazione tra questi due testimoni, cf. G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge 1965, 1-110. I vv. 630-51, 663-74 sono conservati anche da un papiro ossirinchita (*P.Oxy.* 2336), che, databile al primo secolo a.C., fu pubblicato da C. H. Roberts (*The Oxyrhynchus Papyri*, vol. XXII [2309-2353], London 1954, 107-09); e tuttavia questo testimone, che consta di due colonne di cui la prima è priva del margine sinistro e la seconda è estremamente danneggiata (si leggono solo pochissime lettere), non è di aiuto per la ripartizione delle battute.

<sup>4</sup> Al v. 654 seguì il testo di J. Diggle (*Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1994, 30) che, in luogo del trådito δάκρυα χαρμονᾶ, stampa χαρμονᾶ δάκρυα, accogliendo così le correzioni di Elmsley (per l'ordine delle parole) e di Hermann (per il dativo).

<sup>5</sup> *De mensura tragoediarum*, Berolini 1822, 54.

*Helena* respondet»<sup>6</sup>. E infatti il duetto lirico delle scene di riconoscimento euripidee rientra nel genere dell'amebeo epirrematico, caratterizzato dall'alternanza di parti recitate e parti cantate, la cui funzione è quella di mettere in evidenza la differente condizione psicologica dei due personaggi: di norma, l'uno (in genere il personaggio maschile) mostra, grazie all'uso dei trimetri giambici, il proprio autocontrollo, l'altro (in genere il personaggio femminile) manifesta per lo più con i docmi la propria felicità<sup>7</sup>, concludendo spesso l'amebeo con una breve ma intensa monodia<sup>8</sup>.

Che la ripartizione di L delle battute ai vv. 654-56 sia errata ritengono anche Zuntz, Kannicht, Schmiel, e Irigoïn: nel duetto lirico di questa tragedia vi sarebbe una netta divisione tra il canto e la recitazione perché contrapposti sono i comportamenti di Elena e di Menelao, in quanto la donna è concentrata sul presente, l'uomo sul passato<sup>9</sup>. Elena ha aspettato fedelmente suo marito, il quale è il solo che può riportarla a Sparta e, ora che l'ha ritrovato, è felice perché è giunto il momento tanto atteso; Menelao, a sua volta, resosi conto che, avendo salvato dalle rovine di Troia solo un simulacro, ha combattuto inutilmente per dieci anni, non può accettare la situazione presente senza riserve: il re spartano, che, fino a quel momento, aveva considerato Elena la causa dei suoi mali (v. 425) deve rivedere la sua opinione sulla moglie e sapere cosa le sia realmente successo (vv. 660-97). Del tutto naturale, dunque, che, durante il duetto, i loro sentimenti si esprimano su piani differenti, come se non avesse luogo un dialogo. Solo quando la ricostruzione del terribile passato giungerà alla conclusione, i due si sentiranno finalmente uniti e congiungeranno i loro sforzi per salvarsi. A parere di Schmiel, 292, la riconciliazione tra Elena e Menelao ha luogo solo nella scena del *μηχανήμα* ordito ai danni di Teoclimeno, grazie alla complicità di Teonoe, per fuggire dall'Egitto. In particolare, la riconciliazione avrebbe luogo ai vv. 1288-300: Elena ha fatto credere a Teoclimeno che Menelao è morto in mare e spaccia il marito per il marinaio che le ha

<sup>6</sup> *Dissertatio de carmine melico quod est in Euripidis 'Helena'*, Halle 1830, 15.

<sup>7</sup> In questo tipo di amebio i docmi sono a volte associati ad altri versi lirici affini: in generale per tale uso del docmio, cf. E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambico)*, SCO 43, 1993, 101-234.

<sup>8</sup> Sul duetto lirico dell'*Elena*, cf. R. Kannicht, *Euripides 'Helena'*. Band II (*Kommentar*), Heidelberg 1969, 175-82, J. Irigoïn, *A propos de l'Hélène d'Euripide: structure métrique et tradition du texte*, CRAI 1977, 177-90 e W. Biehl, *Symmetrie, Reihung, Responson. Beobachtungen zur Kompositionstechnik des Euripides in 'Helena' VV. 625-697*, Helikon 20-21, 1980-1981, 257-92; e in generale per l'amebeo epirrematico in Euripide si vedano E. Cerbo, *La scena di riconoscimento in Euripide: dall'amebeo alla monodia*, QUCC 62, 1989, 39-47 e, da ultimo, M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000, 257-58, 262-64, 269-75.

<sup>9</sup> Zuntz, *Inquiry*, 247-48; Kannicht, II, 192-93; R. Schmiel, *The Recognition Duo in Euripides' 'Helen'*, *Hermes* 100, 1972, 274-94; Irigoïn, 180-81. In particolare Zuntz ha ipotizzato, sulla base del computo dei versi caduti nelle due colonne del *P.Oxy.* 2336, che prima del v. 656 siano caduti due trimetri; e pertanto, a suo avviso, i vv. 654-55 sarebbero recitati da Elena, i due trimetri perduti da Menelao e il v. 656 di nuovo da Elena. Questa ricostruzione del dialogo è stata accolta nel commento da A. M. Dale (*Euripides Helen*, Oxford 1967, 105), che in testo stampa tuttavia la ripartizione tradita (cf. p. 28), e da Schmiel, 293.

riferito la notizia (vv. 1194-225); il re le consente di officiare in mare una cerimonia funebre in onore del defunto e, contestualmente, la invita a non continuare a tormentarsi (vv. 1239-287); Menelao, travestito da marinaio, esorta la donna ad amare lo sposo lì presente e a dimenticare quello che non c'è più, promettendole che, una volta salvo in Grecia, metterà fine alle maldicenze su di lei (vv. 1288-293); ed Elena gli risponde che seguirà questo consiglio: così il suo consorte non avrà nulla da rimproverarle (vv. 1294-300)<sup>10</sup>. È evidente l'anfibologia di questi ultimi due interventi: Teoclimeno pensa che Elena e Menelao stiano parlando di lui; i due, invece, fanno riferimento alla propria situazione<sup>11</sup>. È pertanto ai vv. 1288-300 che, come nota Schmiel, 292, Elena e Menelao ingannano Teoclimeno, raggiungendo al tempo stesso la piena riconciliazione, che non può aver luogo nel duetto lirico dei vv. 625-97, in quanto, a partire dal v. 660, Menelao sottopone Elena, quasi con «a perverse pleasure», a un serrato interrogatorio: non è certo questo il comportamento di un marito innamorato che ritrova la moglie amata dopo diciassette anni di separazione<sup>12</sup>.

La ripartizione tradizionale è stata invece accolta dalla maggior parte degli studiosi<sup>13</sup>. In particolare è stato notato: (a) in questo amebeo la gioia del personaggio femminile finisce per contagiare quello maschile, il quale, sia pure per uno spazio brevissimo, rinuncia ai trimetri giambici: il trasporto di Elena si riflette così sul controllato Menelao, che, commosso, piange e canta ai vv. 654-55<sup>14</sup>; (b) Menelao, che già con i vv. 652-53 (ἔχεις, ἔχω τε σ' ἡλίους δὲ μυρίους / μόλις διελθὼν ἡσθόμην τὰ τῆς θεοῦ) aveva risposto ai vv. 650-51 di Elena (πόσιν ἔχομεν ἔχομεν ἔμὸν <ἐμὸν> ὄν ἔμενον / ἔμενον ἐκ Τροίας πολυετῆ μολεῖν), ora con i vv. 654-

<sup>10</sup> Il piano giungerà a buon fine, ed Elena e Menelao riusciranno a prendere il largo insieme agli altri Greci superstiti (vv. 1513-618). Per il carattere «metafictional» della μηχανὴ σωτηρίας organizzata nell'*Elena* si veda ora G.W. Dobrov (*Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001, 126-30), secondo il quale «with its insistence on *sotèria*, Helene's theatrical stratagem bears a strong resemblance to the comic utopianism of plays such as *Peace* and *Birds* in that it is a unique mechanism for escape from an intolerable social situation» (p. 127).

<sup>11</sup> Come osserva Dale, 146 «all the words are loaded with double meaning».

<sup>12</sup> La citazione è da p. 279. L'attribuzione dei vv. 654-55 a Elena e del v. 656 a Menelao è stata seguita da Diggle, 30, da M. Fusillo, *Euripide. 'Elena'*. Introduzione, traduzione e note di M.F., Milano 1997, 104 e ora da O. Musso, *Euripide, Tragedie*, Torino 2001, 226.

<sup>13</sup> Si vedano, tra gli altri, G. Hermann, *Euripidis Tragediae*, II/1 (*Helena*), Lipsiae 1837, 67; G. Murray, *Euripidis Fabulae* Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit G.M., tomus III, Oxonii 1913<sup>2</sup>, 21; H. Grégoire, *Euripide. Tome V, Hélène-Les Phoeniciennes. Texte établi et traduit par H. Grégoire et L. Méridier avec la collaboration de F. Chapouthier*, Paris 1950, 75-77, K. Alt, *Euripidis 'Helena'*, edidit K.A., Lipsiae 1964, 29; D. C. C. Young, *The Text of the Recognition Duet in Euripides' Helena*, GRBS 15, 1974, 47 (che accoglie la lacuna di due o tre versi postulata da Zuntz dopo il v. 655).

<sup>14</sup> Cf. P. Masqueray, *Théorie des Formes Lyriques de la Tragédie grecque*, Paris 1895, 248-53, il quale anzi osservava che questo duetto lirico è «le plus parfait du genre» (p. 248), dal momento che in esso entrambi i personaggi passano con disinvoltura dalla recita al canto. Un analogo giudizio è stato espresso da M. Dirat, *Le lyrisme d'Hélène*, REG 89, 1976, 292-316: in questo amebeo (come nelle altre parti liriche dell'*Elena*) «on peut découvrir ... la création d'un art nouveau» (p. 316).

55 (ἐμὰ δὲ χαρμονᾶ δάκρυα πλέον ἔχει / χάριτος ἢ λύπας) replica, con un elegante chiasmo, al v. 649 (τὰ πάρος οὐκέτι στένομεν οὐδ' ἀλγῶ)<sup>15</sup>; (c) dal momento che il dimetro docmiaco del v. 659 è senz'altro cantato da Menelao, non sembra irragionevole individuare nella struttura di questo duetto lirico «some kind of antiphonal balance [...] (both performers having some spoken, some sung verses)»: in particolare ai vv. 656-57, 658-59 non solo Elena e Menelao reciterebbero rispettivamente un trimetro seguito da un verso lirico, ma entrambi svilupperebbero anche il tema ἔχω σ' ἀέλπτως: ἔχω σε (v. 657) di Elena corrisponderebbe a κἀγὼ σε di Menelao (v. 658); all'esplicito ἐλπίζειν / ἀδόκητος di Elena (vv. 656-57) farebbe eco la risposta di Menelao che si esprime in termini di falsa δόκησις (v. 658)<sup>16</sup>.

A queste osservazioni credo si possa aggiungere che, se i vv. 654-55 fossero detti da Elena, risulterebbero una tautologica ripetizione del v. 649. Va inoltre notato che l'equilibrio rilevato da Willink in questo amebeo trova in realtà riscontro in tutti gli interventi di Elena e di Menelao. Come mostrano, in particolare, i due monologhi (rispettivamente recitati ai vv. 1-67 e 386-436) che, in funzione di primo e secondo prologo<sup>17</sup>, presentano i seguenti motivi: il ricordo dei propri progenitori (vv. 16-21 =

<sup>15</sup> Cf. A. Y. Campbell, *Euripides 'Helen'*, Edited with Commentary and general Remarks, Liverpool 1950, 102, il quale al v. 655 legge ἢ τὰ πάρος λύπας in luogo del trådito χάριτος ἢ λύπας concordemente accolto dagli editori; e da ultimo Musso, 226 e n. 85, corregge χάριτος ἢ con un improbabile ἄχους καί, e pertanto traduce: «Le mie son lacrime di gioia: vincono dolore e afflizione» (p. 227).

<sup>16</sup> Cf. C. W. Willink, *The Reunion Duo in Euripides' 'Helen'*, CQ 39, 1989, 47, 58-59 (la citazione è da p. 47), il quale annovera tra i versi lirici attribuiti a Menelao anche il v. 637, un trimetro giambico catalettico. Giova ricordare che J. Diggle, pur affermando che «Menelaus does not sing lyrics in this duet» (*On the 'Helen' of Euripides in Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils, Presented to Sir Denys Page on His Seventieth Birthday*, Cambridge 1978, 165 = *Euripidea: Collected Essays*, Oxford 1994, 183), non esita ad assegnare a Menelao anche i vv. 642-43 (cinque bacchei). E, allo stesso modo, Dale, 106, che, si è detto, non concorda con la ripartizione tradizionale, attribuisce a Menelao anche i vv. 692-93 (enoplio+hemiepes). Secondo Willink, 58, un altro elemento a favore dell'attribuzione dei vv. 654-55 a Menelao è rappresentato dal termine χάριτος (v. 655) che qui avrebbe il significato di «gratitude» nei confronti della divinità appena menzionata (v. 653): ebbene, tale sentimento non sembra appropriato a Elena, la quale ritiene le sue sventure causate dalla maledizione di una dea che le ha tolto la casa, la patria, lo sposo (vv. 694-97). Un sentimento che sembra ancor meno appropriato se la dea è Era (cf. v. 674). Willink si discosta, pertanto, da Dale, 111, secondo la quale χάριτος, in opposizione a λύπας (v. 655), va inteso come sinonimo di χαρά. Ma l'ipotesi di Willink non sembra convincente sia perché si perde la contrapposizione con λύπας sia perché l'espressione πλέον ἔχει / χάριτος è esplicitiva di ἐμὰ δὲ χαρμονᾶ δάκρυα (v. 654). D'altra parte χάρις nel senso di χαρά e in contrapposizione a λύπη è attestato in Soph. *El.* 821-22 (ὡς χάρις μὲν, ἦν κτάνη / λύπη δ', ἐάν ζῶ· τοῦ βίου δ' οὐδὲις πόθος). Per questo significato di χάρις in Euripide, presente anche in *Hcl*d 433, si veda *Euripides 'Hypsipyle'*, edited by G. W. Bond, Oxford 1963, 124. Giova infine ricordare che anche il riconoscimento tra Oreste e Ifigenia è accompagnato da lacrime di gioia (*IT* 832).

<sup>17</sup> Per questa funzione del monologo di Menelao, cf. Kannicht, II, 10-3; 122-23 e W.G. Arnott, *Euripides' Newfangled 'Helen'*, *Antichthon* 24, 1990, 11-14. E, in generale, per il secondo prologo nella tragedia euripidea, si veda ora U. Criscuolo, *Il secondo prologo nella tragedia greca*, in *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, eds. E. Garcia Novo- I. Rodriguez Alfageme, Madrid 1998, 67-83.

vv. 386-92), il racconto delle vicende che hanno determinato l'arrivo in Egitto (vv. 22b-49a = vv. 400-13), la preoccupazione della dignità perduta (vv. 53b-67 = 415-27). E va altresì ricordato il passo in cui entrambi invocano il giorno, μέλεος per Elena convinta che il marito sia morto (v. 335) e ποθεινός per Menelao che ha ritrovato la vera Elena (v. 623)<sup>18</sup>.

2. L'ἀναγνώρισις tra Elena e Menelao – che è l'unico esempio, nelle tragedie euripidee conservate, di riconoscimento tra due sposi<sup>19</sup> – presenta, al pari delle altre ἀναγνώρισεις di Euripide, il seguente schema: ad una sezione in trimetri giambici, un serrato dialogo in sticomitia in cui, si è visto, Elena e Menelao manifestano una reciproca diffidenza e ostilità (vv. 553-93)<sup>20</sup>, segue un canto amebaico in cui la gioia

<sup>18</sup> A parere di Willink, ποθεινός —come in *Or.* 1045 e 1082— non va inteso nel senso di «desiderata», poiché «πόθος can be simply "love"» (p. 48); ma tale interpretazione si presta a due obiezioni: se è vero che Menelao non poteva attendersi la seconda unione con la moglie, in quanto riteneva di averla con sé, e quindi non può usare ποθεινός nel significato che ha invece per Elena al v. 540 (ὦμοι, πόθ' ἤξεις; ὡς ποθεινός ἄν μόλοις), è altresì vero che questo giorno da lui esaltato «ist [...] in dem engeren und zugleich tieferen Sinn "erseht", daß er ihm endlich gewährt hat, wonach er sich allein sehnen konnte: Hel. wieder achten und lieben zu können» (Kannicht, II, 174). Inoltre ποθεινός, che propriamente indica «désiré, désirable» (*DELG*, s.v. ποθέω, 922), può essere usato nel senso di «amato, caro» solo in relazione a una persona (cf., ad esempio, *Men. Pk.* fr. 1 Arnott, XE 1.11.3) ovvero cosa personificata (cf., ad esempio, il succitato *Or.* 1082 dove è riferito a ὄμμα: per cui si veda V. Di Benedetto, *Euripidis 'Orestes'*, Firenze 1965, 215). Tale significato non sembra dunque adattarsi né al v. 1045 dell'*Oreste*, a cui pure rinvia Willink a sostegno della sua ipotesi, né al passo in questione; tanto più che, in unione con ἡμέρα, ποθεινός ha sempre il significato di «desiderato, sospirato»: si veda *Ar. Pax* 556 e, soprattutto, XE 5.14.4 dove Abrocome, che ha ritrovato, dopo molte peripezie, la moglie Anzia, le giura, su quel giorno desiderato, di esserle stato sempre fedele: come nel passo dell'*Elena*, il ritrovarsi dei due sposi sancisce dunque la riunione della coppia sulla base di una solida fedeltà coniugale.

<sup>19</sup> Il riconoscimento più frequente è quello che ha luogo tra genitori e figli (cf. *Ione, Alcmeone a Corinto, Alessandro, Alope, Antiope, Auge, Cresfonte, Edipo, Egeo, Ipsipile, Melanippe la Saggia, Melanippe Prigioniera*); meno attestata è l'ἀναγνώρισις tra fratello e sorella (cf. *Elettra, Ifigenia in Tauride*). Per il motivo drammatico del riconoscimento —presente anche nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Edipo re* e nell'*Elettra* di Sofocle e analizzato sin da Aristotele (*Po.* 1452a 29-33, 34-6, 39; 1452b 1, 1454a 4-9, 1454b 19-37, 1455a 1-21)— si vedano, tra gli altri, P. Hoffmann, *De anagnorismo*, diss. Breslau 1910; A. Hänle, *Γνωρίσματα*, diss. Tübingen 1929; e, di recente, T. Cave, *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford 1988, 27-54. In particolare per il riconoscimento in Euripide, cf. H. Strohm, *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, München 1957, 75-92; K. Matthiessen, '*Elektra*', '*Taurische Iphigenie*' und '*Helena*', *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen 1964, 93-143; Chr. P. Frost, *The Euripidean Recognition, A Study in Dramatic Form*, Diss. Univ. Cincinnati 1980.

<sup>20</sup> Questa sezione, presente in *Ion* 517-68, 1406-36, *IT* 805-26, manca nell'*Elettra*. In realtà questa fase viene superata nelle altre ἀναγνώρισεις grazie alla produzione di prove di riconoscimento, che possono essere di diverso genere: oggetti (nell'*Alope*, nell'*Auge*, nell'*Egeo*, nello *Ione*, nell'*Ipsipile*), segni fisici (nell'*Elettra*) o la conoscenza di vicende private (nell'*Ifigenia in Tauride*). La scena di riconoscimento dell'*Elena* è priva di γνωρίσματα, in quanto coinvolge due individui a cui è ben noto l'aspetto della persona amata: a Elena e a Menelao è sufficiente guardarsi per riconoscersi. Come nota Matthiessen, 133, nell'*Elena* l'azione principale non è il

del riconoscimento (vv. 625-59) si alterna con il ricordo degli avvenimenti del passato (vv. 660-97)<sup>21</sup>. L'elemento scenicamente visibile che segna l'avvenuto riconoscimento è costituito dall'abbraccio, con il quale Elena e Menelao, da tempo separati, tornano ad essere una cosa sola (vv. 622-24)<sup>22</sup>.

E inoltre, in favore della ripartizione tradizionale delle battute, si può notare un altro elemento analogico: se Elena recitasse il v. 656, ricorrerebbe a un'espressione (τί φῶ) usata anche in *IT* 839-40 da Ifigenia, la quale, dopo aver riconosciuto il fratello Oreste, rivolgendosi enfaticamente al cuore, afferma di non essere in grado di dire nulla: gli eventi che l'hanno coinvolta superano ogni fatto meraviglioso e non possono esprimersi a parole (ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων / πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἀπέβα)<sup>23</sup>. Ed è notevole che analoga espressione venga pronunciata da Elena già durante il riconoscimento, quando, sbalordita dalla somiglianza dell'uomo che le è di fronte con Menelao, afferma di essere senza parole per tale sorprendente circostanza (ἐγὼ δὲ Μενέλεφ γε σ' οὐδ' ἔχω τί φῶ, v. 564).

Un celebre precedente di ἀναγνώρισις tra sposi è rappresentato dal riconoscimento tra Odisseo e Penelope nel ventitreesimo libro dell'*Odissea*. Penelope, svegliata da Euriclea, ha appreso la notizia del ritorno tanto desiderato, ma ormai inatteso, di Odisseo (vv. 1-9); e tuttavia, nonostante le reiterate argomentazioni che la vecchia nutrice le fornisce come prova dell'identità del marito, Penelope mostra un atteggiamento scettico (vv. 10-84), e anche quando, scesa dal piano superiore, gli si siede di fronte, non è convinta che si tratti di Odisseo: un momento le sembra di riconoscerlo chiaramente, ma subito dopo non ne è più convinta perché è vestito di cenci (vv. 85-95). A nulla valgono le parole del figlio Telemaco (vv. 96-103); Penelope ha bisogno di prove: se quell'uomo è davvero Odisseo, non gli sarà difficile farsi riconoscere, dal momento che hanno tra loro dei segreti che nessun altro può conoscere (vv. 104-10). La prova giunge con la rivelazione del segreto del letto inamovibile dalla camera nuziale (vv. 171-204); a questo punto Penelope, piangendo,

riconoscimento inteso come superamento dell'ἄγνοια, bensì la vittoria sulla δόκησις. Giova inoltre ricordare che i segni di riconoscimento sono assenti anche in *Ion* 517-68 dal momento che si tratta di una falsa scena di riconoscimento: Xuto risulta padre di Ione solo sulla parola di Apollo, preoccupato di dare una famiglia al figlio. E infatti la sticomitia di questo passo viene interrotta da un canto del coro, il quale gioisce insieme ai due, ma esprime anche parole di commiserazione per Creusa e la stirpe di Eretteo, che non sono rallegrate da prole (vv. 566-568). Il coro mette pertanto in evidenza che l'evento gioioso capitato a Xuto e a Ione ha dei limiti, in quanto non coinvolge l'intera famiglia: è una spia del carattere fittizio di questa ἀναγνώρισις.

- 21 Per il duetto lirico nelle altre scene di riconoscimento, cf. *Hyps.* 1579-633 Cockle, *Ion* 1437-509, *IT* 827-99: manca nell'*Elettra* e in *Ion* 517-68. Per una dettagliata analisi dei dialoghi lirici nello *Ione*, nell'*Ifigenia in Tauride* e nell'*Elena*, si veda Matthiessen, 134-38 e 142-43.
- 22 Per l'abbraccio nelle altre scene di riconoscimento, si vedano *El.* 579, *Ion* 559-62, 1440-444, *IT* 827-30. Il contatto fisico fra personaggi nel teatro greco del quinto-quarto secolo a.C. non rappresentava la norma: si veda M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy, A Study of Stage Conventions*, Helsinki 1988 e, in particolare, le pp. 35-39 per l'abbraccio nelle ἀναγνώρισεις.
- 23 Per il rinvio a *IT* 839-40, cf. Willink, 61.

corre dallo sposo gettandogli le braccia al collo (vv. 205-30); Odisseo a sua volta si commuove e piange tenendo stretta a sé la sposa fedele (vv. 231-32); e, quando lo sposo invita Penelope ad abbandonarsi al sonno soave (vv. 254-55), la donna gli risponde che prima vuole sapere dell'impresa che il marito, come Tiresia gli ha predetto, deve affrontare: se prima o poi deve conoscerla, è meglio che ciò avvenga subito (vv. 256-62). Ma Odisseo comincia il racconto solo dopo essersi unito con la moglie (vv. 310-43).

Le analogie tra la scena odissiaca e la scena euripidea sono evidenti: la diffidenza iniziale (*Od.* 10-84 = *Hel.* 566-96), l'abbraccio (*Od.* 207-08, 232, 240 = *Hel.* 625-30, 634, 656, 658), il pianto di gioia (*Od.* 208, 231-32, 241 = *Hel.* 633, 654), la richiesta del racconto delle prove future che li divideranno di nuovo (*Od.* 261-62) di contro alla richiesta del racconto delle vicende passate che li hanno divisi (*Hel.* 660, 663, 665), la iniziale reticenza all'esposizione (vv. 264-65 = vv. 661-62, 664). In entrambi i casi il riconoscimento è seguito dal lungo racconto di quanto è successo durante la loro separazione (*Od.* 310-43 = *Hel.* 664-97)<sup>24</sup>.

A rigore si può affermare che nell'*Elena* sembra attuarsi un rovesciamento dei ruoli rispetto al modello omerico: la difficoltà a riconoscere il proprio consorte e il desiderio di sapere quanto questi ha da raccontare prima di abbandonarsi completamente alla gioia del ritrovamento caratterizzano, nell'*Odissea*, Penelope, e, nell'*Elena*, Menelao; l'immediato riconoscimento e la iniziale reticenza a raccontare sono proprie di Odisseo nel poema omerico, di Elena nella tragedia<sup>25</sup>.

Dal raffronto tra le due scene di riconoscimento emerge nitidamente che in circostanze così straordinarie anche un uomo può abbandonarsi al pianto per la gioia di aver ritrovato la propria moglie. Vero è che anche nelle altre ἀναγνωρίσεις euripidee i personaggi maschili non riescono a trattenere le lacrime per la gioia: si vedano, ad esempio, *Hyps.* 1610-613 Cockle (dove Ipsipile invita uno dei due figli a non piangere

<sup>24</sup> Le analogie tra l'*Elena* e l'*Odissea* non si limitano a questo episodio. Esse sono presenti in modo particolare ai vv. 386-487 dove l'arrivo sulla costa egiziana di Menelao, naufrago e vestito di cenci, ricorda la situazione di Odisseo che più di una volta, anche quando fa ritorno a Itaca, si trova nelle condizioni di naufrago: per cui cf. Dale, 94, Kannicht II, 127, Arnott, 13 e per un puntuale esame dei paralleli tra il poema omerico e la tragedia euripidea si vedano H. Steiger, *Wie entstand die 'Helena' des Euripides?*, *Philologus* 67, 1908, 202-37 e, più di recente, B. Seidensticker (*Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982), secondo il quale Euripide nell'*Elena* non solo usa singoli elementi drammatici e tematici dell'*Odissea*, ma «kopiert' das Handlungsgefüge des homerischen Epos» (p. 162).

<sup>25</sup> Un altro rovesciamento è stato individuato da C. Questa a proposito dell'arrivo di Menelao in Egitto; circostanza che ricorda l'arrivo di Odisseo nella terra dei Feaci (ζ 110 ss.): «Euripide ha capovolto la situazione Odisseo-Nausicaa: al posto della fanciulla troviamo una vecchia serva e questa, inoltre, tratta villanamente il re naufrago e in cerca di aiuto, di cui Teoclimeno (capovolgendo ancora la cortese ed 'epica' ospitalità dei Feaci) vuole la morte. È impossibile credere che lo spettatore ateniese non ricordasse κατ' ἀντίφρασιν l'episodio omerico, da intendersi dunque come necessario riferimento» (*Il ratto dal serraglio. Euripide. Plauto. Mozart. Rossini*, Urbino 1997<sup>2</sup>, 27, n. 27).



ora che si sono ritrovati) e *IT* 832-33 (dove Oreste esprime il proprio sentimento di gioia mista al pianto e sottolinea come il suo stato d'animo coincida con quello di Ifigenia)<sup>26</sup>. Ma è altresì vero che il ricorso alle lacrime di Odisseo e di Menelao non è consono alla loro figura di condottieri: il pianto, è noto, non era considerato una manifestazione virile, come dimostrano, ad esempio, le affermazioni di Eracle, quando ai vv. 1071-072 delle *Trachinie*, riconosce che, abbandonandosi al pianto, assume un atteggiamento tipico di una fanciulla (ὥστε παρθένος / βέβρυχα κλαίων, v. 1072); nonché quelle dello stesso Menelao, quando nel dialogo con Teonoe, dice che, sebbene anche un uomo, nei momenti più gravi, possa abbandonarsi al pianto, non si servirà delle lacrime, invincibile arma femminile, per convincerla ad aiutarlo nella fuga con Elena (vv. 950-51)<sup>27</sup>. E, a questo proposito, indicativi sembrano anche i due esempi omerici di eroi in lacrime, dove, forse, non è un caso che siano versate ἀπάνευθεν, «in disparte»: si vedano il pianto a cui Achille, offeso nell'onore per essere stato privato di Briseide, si abbandona in riva al mare (A 348-50) e quello dello stesso Odisseo, ancora una volta in riva al mare, quando, bloccato nell'isola di Calipso, lo assale il ricordo della patria (ε 81-84). Tale opinione doveva essere ancora più consolidata nel caso del pianto d'amore, che nella letteratura greca conservata caratterizza i personaggi femminili: basti pensare ad Andromaca (Z 373, 405, 484, 495-96; X 437, 476, 515), a Penelope (v 336-38, ψ 207), a Medea (Eur. *Med.* 25) e, soprattutto, a Fedra, che è rappresentazione esemplare della condizione dell'innamorata infelice (Eur. *Hipp.* 245). È significativo, infatti, che anche le uniche lacrime d'amore maschili presenti in un testo drammatico siano versate «in disparte»: nell'*Alceste* euripidea il pianto di Admeto per l'amata moglie che sta morendo ha luogo *retroscenicamente* e viene raccontato agli spettatori da un'ancella di casa (vv. 201-02). E tuttavia, quando lo stesso Admeto incontra la donna che Eracle gli chiede di accogliere in casa e nota la somiglianza con Alceste, dagli occhi gli sgorga un fiume di lacrime (vv. 1067-068) che, al pari di quelle a cui si abbandonano Odisseo e Menelao, allorché ritrovano rispettivamente Penelope ed Elena, non possono essere evidentemente versate di nascosto<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> In realtà Diggle, contrariamente a tutti gli editori che seguono la tradizione manoscritta, preferisce attribuire anche questi ultimi versi al personaggio femminile (*Euripidis Fabulae* edidit J. D., Oxonii 1981, 277); per una difesa della ripartizione delle battute tradata da L si veda di recente Willink, 46-7; e va detto che, se anche si attribuiscono a Ifigenia i vv. 832-33, costei farebbe comunque riferimento alle lacrime di Oreste (κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾷ / τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἐμὸν).

<sup>27</sup> A parere di J. Duchemin (*L'AGÓN dans la tragédie grecque*, Paris 1968<sup>2</sup>, 75, 118), con i due lunghi interventi di Elena (vv. 895-943) e di Menelao (vv. 947-95) in cui si articola la richiesta di aiuto a Teonoe (vv. 804-1034) Euripide conferisce alla scena «la structure de l'ἀγών» che tuttavia non è «un débat, puisque le sens des deux discours est le même» (p. 75); e, a questo proposito, si veda anche W. Ludwig, *Sapheneia: ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Diss. Tübingen 1954, 43-50: ma –come osserva da ultimo M. Lloyd (*The Agon in Euripides*, Oxford 1992, 9)– «The scene in *Helen* never at any stage resembles an agon, as the suppliant status of Helen and Menelaus is made abundantly clear (ικέτις 894, ικετεύω 939)».

<sup>28</sup> Per le attestazioni del pianto d'amore nella letteratura greca, cf. D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris 1990, 81-85, che però omette di far

Per quel che riguarda poi Menelao, giova ricordare che l'eroe aveva avuto modo di abbandonarsi al pianto ancor prima del riconoscimento con Elena, allorché, respinto in modo brusco dalla vecchia custode del palazzo di Teoclimeno, dal quale sperava di ottenere aiuto per sé e per i compagni naufraghi, pronuncia due battute (vv. 435, 455) che contengono rispettivamente l'interiezione αἶαι e l'invocazione ὦ δαίμων: a quest'ultima la vecchia reagisce chiedendogli perché i suoi occhi siano bagnati di lacrime e per quale motivo si lamenti (τί βλέφαρα τέγγεις δάκρυσι; πρὸς τίν' οἰκτρὸς εἶ, v. 456; e cf. anche δάκρυα al v. 458).<sup>29</sup> Mi sembra, dunque, che colga nel segno Willink, 50-51, quando nota che un Menelao «reserved»<sup>30</sup> non avrebbe dato inizio alla scena dell'abbraccio con l'espressione ὦ ποθεινὸς ἡμέρα, / ἧ σ' εἰς ἐμὰς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν (vv. 623-24) con cui evidentemente «il exprime une vive émotion, et prend le premier un ton presque lyrique» (Dirat, 303). Il re spartano, al pari di Elena, è colto da una gioia che si manifesta con le lacrime; e, tra i due, è lui che, in quanto ha subito lo *shock* più grande, è anche maggiormente provato sul piano emotivo. Pertanto in una tale situazione non dobbiamo aspettarci da parte di Menelao, peraltro tradizionalmente esposto all'onta di viltà per la sua sensibilità al fascino di Elena<sup>31</sup>, un atteggiamento consono a quel self-control maschile richiesto dalla convenzione sociale dei Greci.

Se è giusta questa analisi del comportamento di Menelao, l'ἀναγνώρισις dell'Elena presenterebbe dunque nell'emotività del personaggio maschile un elemento 'fuori norma'. A questo proposito giova notare che il trasporto emotivo rivelato da Menelao con l'espressione ὦ ποθεινὸς ἡμέρα (v. 623) si esprime anche in virtù dell'abbraccio con Elena (ἧ σ' εἰς ἐμὰς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν, v. 624)<sup>32</sup>; un gesto, quest'ultimo,

riferimento al pianto di Admeto; i due esempi omerici sono invece riportati in un capitolo dedicato a *Les larmes solitaires de héros* (pp. 57-59). Ma a proposito del pianto di Achille e di Odisseo, non si può a rigore escludere una connotazione di pianto d'amore: nel primo caso, lo stesso Achille, allorché riceve Fenice, Aiace e Odisseo, quali ambasciatori di Agamennone, afferma di aver amato di cuore Briseide, benché schiava di guerra (cf. I 342-43: ὡς καὶ ἐγὼ τὴν / ἐκ θυμοῦ φίλεον, δουρικτητὴν περ' εὐῶσαν); e, per quel che riguarda Odisseo, il ricordo della patria è senza dubbio un ricordo dell'amata Penelope.

<sup>29</sup> Sul pianto nella tragedia si veda ora E. Medda (*Il pianto dell'attore tragico*, RFIC 125, 1997, 385-410) il quale nota, a proposito delle scene di riconoscimento, che «in situazioni di questo tipo il problema di rendere percepibile il pianto passava comunque in secondo piano rispetto alla gestualità che si esprimeva nell'abbraccio» (p. 398).

<sup>30</sup> Come è considerato da Zuntz, da Schmiel e da Irigoien (cf. pp. 163-64).

<sup>31</sup> Per questa reputazione di Menelao — che Euripide eredita da P 588, *Ilias Parva* fr. 19 Davies, Ibyc. 296 Page, *Kypria* 1 e 7 Davies — si veda *And.* 590-91, 629-31: su questo argomento, cf. ora K. Mayer, *Helen and the Διὸς βουλή*, *AJPh* 117, 1996, 1-15.

<sup>32</sup> Seguo qui il testo di Diggle, 28, il quale, al pari della maggior parte degli editori, al v. 624 accoglie la correzione ἧ σ' (proposta da Canter) del trådito ὡς difeso, invece, ad esempio, da R. Kannicht (*Euripides Helena*, I, *Einleitung und Text*, Heidelberg 1969, 153): l'editore tedesco integra però <σ> dopo εἰς ἐμὰς. Secondo Campbell, 96, «this line accompanies an actual, not a metaphorical embrace»; di diverso parere Willink, 48: Menelao «turns towards her [*scil.* Elena] (in 622-3a she is still τῆσδε), in preparation for a stylized action which is extended over several lines of speech and song»: ma questa ricostruzione sembra a me essere in contrasto con la

che costituisce un elemento di diversità, in quanto, nelle scene euripidee in cui avviene un riconoscimento tra un personaggio maschile e uno femminile, è di norma la donna che prende l'iniziativa di abbracciare l'uomo (cf. *El. 579a, Ion 1440, IT 827-30*).

Inoltre va detto che l'abbraccio tra Elena e Menelao presenta un rovesciamento rispetto al ruolo svolto dai personaggi coinvolti nelle scene di riconoscimento. Come ha osservato Kaimio, 36-37, nelle tre tragedie dell'ultimo periodo della produzione euripidea (lo *Ione*, *l'Ifigenia in Tauride* e *l'Elena*),<sup>33</sup> questa sezione dell'*ἀναγνώρισις* presenta uno schema ricorrente nel quale si possono evidenziare le seguenti fasi: il primo dei due personaggi identifica l'altro e cerca, all'improvviso e senza tener conto della di lui inconsapevolezza, di abbracciarlo (*Ion 519, 523, 1405, IT 795-97, Hel. 566*), mentre il secondo dapprima reagisce con rabbia (*Ion 522, 524, 1406, IT 798-99, Hel. 567, 589*), e soltanto dopo molte domande si convince della parentela e ricambia l'abbraccio (*Ion 560a, 1443-444, IT 827-30, Hel. 624*)<sup>34</sup>. Orbene, nell'*Elena* il ruolo del primo personaggio non è svolto, come nelle altre tragedie dianzi ricordate, da colui che arriva nel luogo dell'azione scenica (cf. Xuto, Creusa, Oreste), ma da Elena; e, di conseguenza, è Menelao a reagire dapprima con rabbia e a lasciarsi andare all'abbraccio in un secondo momento.

A differenza poi delle altre scene di riconoscimento, nell'*Elena* l'abbraccio non ha luogo immediatamente dopo la sticomitia, la cui conclusione sembra anzi sancire definitivamente la separazione tra Elena e Menelao: come si è visto, perché il riconoscimento si realizzi definitivamente, sarà decisivo l'intervento di uno dei marinai di Menelao (vv. 594-621). Probabilmente Euripide ha modificato questo aspetto dell'*ἀναγνώρισις*, al fine di infondere maggiore *suspense* negli spettatori (per lo meno quelli drammaturgicamente più avvertiti), i quali, dopo l'interruzione della sticomitia, sentivano che la situazione era giunta ad un punto di non ritorno e, di conseguenza, erano presi dall'ansia di scoprire in che modo sarebbero progrediti gli eventi.

Infine va notato che in questo duetto lirico l'abbraccio si svolge in un più ampio numero di versi: i due sposi sono ancora abbracciati ai vv. 657-58 (Ελ. ἀδόκητον ἔχω σε πρὸς στέρνοις / Με. κἀγὼ σέ, κτλ.) e la separazione avviene verosimilmente solo al v. 660, allorché Menelao inizia a interrogare Elena sugli avvenimenti che lo hanno costretto a combattere inutilmente a Troia (πρὸς θεῶν, δόμων πῶς τῶν ἐμῶν

mancanza di self-control da parte di Menelao messa in evidenza dallo stesso Willink.

<sup>33</sup> Le datazioni proposte per lo *Ione* oscillano tra il 418 e il 414. Per quanto riguarda invece *l'Ifigenia in Tauride*, si propende a datarla in prossimità del 412 per le evidenti analogie con la *fabula* dell'*Elena*: cf., da ultimo, G. Avezzù, *Annali della tragedia attica*, in I. Lana-E.V. Maltese, *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, Torino 1998, 404. Per le analogie strutturali tra queste due tragedie, cf., tra gli altri, Ludwig 93-122 e ora, Questa, 12-32, il quale individua il medesimo intreccio anche nel *Miles Gloriosus* di Plauto e in due opere musicali moderne, *Il ratto dal serraglio* di Mozart e *L'italiana in Algeri* di Rossini.

<sup>34</sup> Con il risultato che «The excitement which the failure of the first attempt brings with it gives more emphasis to the physical contact as the final mark of throwing away the barriers of doubt, and as the expression of the joy of the reunion» (Kaimio, 37).

ἀπεστάλης;)<sup>35</sup>. E proprio perché l'abbraccio si estende per trentacinque versi prima che l'eroe si decida a soddisfare la curiosità relativa a quanto è accaduto, non credo che si possa condividere il pensiero di Schmiel secondo cui l'interrogatorio di Elena da parte di Menelao è frutto di «a perverse pleasure» (p. 279)<sup>36</sup>. Come sembra d'altra parte dimostrare il v. 665, dove Menelao, ad Elena che si rifiuta di raccontare come sia stata rapita, in quanto si tratta di una storia amara, reagisce reiterando l'invito a parlare perché è ἡδύ τοι μόχθων κλύειν: vale a dire «quando ci si è liberati da essi, quando si è raggiunta la salvezza»<sup>37</sup>.

3. Il personaggio di Menelao è attivo in altre quattro tragedie euripidee (*Andromaca*, *Troiane*, *Oreste*, *Ifigenia in Aulide*), nelle quali si comporta come vigliacco, vanaglorioso, egoista e arrogante<sup>38</sup>. A parere della maggior parte degli studiosi, con questa caratterizzazione negativa Menelao si presenterebbe anche nell'*Elena*, tragedia nella quale assumerebbe i tratti caratteristici del *miles gloriosus*: come mostrerebbero i vv. 386-514, dove Menelao, naufrago e coperto di cenci, ricorda i suoi nobili natali (vv. 387-92) e la potenza dell'esercito comandato da lui e dal fratello Agamennone (vv. 393-96), presenta se stesso come colui che ha distrutto Troia (vv. 401-02; e cf. anche v. 503), si vergogna degli stracci che indossa (vv. 415-17), afferma che un nobile quando si trova nei guai si sente molto più a disagio di uno che ci è abituato (vv. 417-19), rimpiange i suoi abiti sfarzosi che sono stati inghiottiti dalle onde (v. 423-24), osserva che solo dai ricchi ci si può aspettare un aiuto per i naufraghi (vv. 432-33), si mostra infelice perché non ha più le sue truppe gloriose (v. 453), piange al ricordo del prestigio di una volta (v. 457), afferma che tutto il mondo sa chi sia (v. 504) e che per un re come lui è il colmo della disgrazia dover chiedere di che vivere ad altri re (vv. 510-14). Un tono arrogante è stato colto anche al v. 567 dove, alla gioia di Elena di aver ritrovato il marito (v. 564) e al di lei desiderio di abbracciarlo dopo la lunga separazione (v. 566), Menelao reagisce violentemente, intimandole di non toccarlo; e nei versi successivi, dove Menelao, pur riconoscendo la somiglianza della donna che gli è di fronte con Elena (vv. 577, 579), esige prove certe (v. 577): le di

<sup>35</sup> Come osserva Willink, 47, questo abbraccio è «unique in its happy *conjugal* sentiment and in the atypical characters who express it».

<sup>36</sup> Perplexità sulle interpretazioni psicologiche del comportamento di Menelao esprime, credo a ragione, Seidensticker, 184, n. 150.

<sup>37</sup> Cf. Fusillo, 106, n.116 il quale a ragione annota che l'espressione ἡδύ τοι μόχθων κλύειν è una «generalizzazione gnomica in forma abbreviata» e rinvia a o 398-401, a Eur. fr. 133 e Aristot. *Rhet.* A 11 1370b 1-7.

<sup>38</sup> Per un'analisi di Menelao in queste tragedie si vedano P. Masqueray, *Agamemnon, Ménélas, Ulysse dans Euripide*, REA, 6, 1904, 173-204 e, soprattutto, E. M. Blaiklock, *The Male Characters of Euripides: A Study in Realism*, Wellington 1952. In particolare, per il Menelao dell'*Oreste*, cf. di recente C. W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986, 191-92; L. Cilliers, *Menelaus' 'Unnecessary Baseness of Character' in Euripides' 'Orestes'*, AClass 34, 1991, 21-31; P. Kyriakou, *Menelaus and Pelops in Euripides' 'Orestes'*, Mnemosyne 51, 1998, 282-301.

lei appassionate dimostrazioni non gli sembrano convincenti quanto le sofferenze patite a Troia (v. 593). Infine Menelao agirebbe come un *miles gloriosus* privo di tatto nei già citati vv. 947-53, dove afferma che, per convincere Teonoe ad aiutarlo nella fuga con Elena, non ricorrerà alle lacrime in quanto tale comportamento sarebbe vergognoso per chi ha combattuto a Troia: anche se un uomo nobile può piangere nei momenti tragici, non sceglierà un tale sfogo, rinunciando alla sua virilità<sup>39</sup>.

Con questa lettura negativa del Menelao dell'*Elena* non concordano alcuni critici<sup>40</sup>: Menelao non è una figura comica, ma un eroe omerico e, al tempo stesso, un personaggio tragico, che, vestito di cenci, suscita nel pubblico lo stesso effetto degli altri eroi mendicanti messi in scena da Euripide<sup>41</sup>. Quando scopre la vera Elena, Menelao, pur senza perdere le caratteristiche della propria *persona*, sembra subire una sorta di trasfigurazione: risponde a suo modo al sentimento amoroso di Elena, incarnando la figura ideale dello sposo perfetto. Questa sorta di trasfigurazione si manifesta soprattutto nel duetto lirico, ma anche ai vv. 835-42, dove gli sposi giurano che, se non si salveranno, si uniranno nella morte.

Che nell'*Elena* Euripide offra di Menelao una presentazione diversa da quella proposta nelle tragedie succitate credo si possa ritenere proprio sulla base della struttura 'innovativa' della scena di riconoscimento, nella quale il re spartano assume comportamenti che risultano rovesciati rispetto sia al modello omerico (svolge il ruolo di Penelope) sia agli schemi ricorrenti nelle altre *ἀναγνωρίσεις* euripidee (compie gesti che dovrebbero essere propri dell'altro personaggio, per lo più femminile, in esse coinvolto: dopo aver reagito con rabbia a un tentativo della moglie di abbracciarlo, è lui per primo ad abbracciare la donna e a scoppiare poi in lacrime). Sembra lecito dunque affermare che Euripide opera tali innovazioni perché nell'*Elena* dà vita ad un personaggio 'nuovo', incline alla commozione e al pianto, sincero<sup>42</sup> e niente affatto vile, come mostra la circostanza che, a Elena, la quale lo invita a fuggire per evitare la violenza di Teoclimeno, risponde che gli sta suggerendo un comportamento poco virile,

<sup>39</sup> Per questa connotazione di Menelao nell' *Elena*, cf. W. E. J. Kuiper, *De Euripidis 'Helena'*, *Mnemosyne* n.s. 54, 1926, 184; Blaiklock, 85-93; J.G. Griffith, *Some Thoughts on the 'Helena' of Euripides*, *JHS* 73, 1953, 37; G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides*, London 1961<sup>2</sup>, 339-46; L. Biffi, *Elementi comici nella tragedia greca*, *Dioniso* 35, 1961, 94; Schmiel, 284-85, A.G. Katsouris, *Linguistic and Stylistic Characterization. Tragedy and Menander*, Ioannina 1975, 80-81, E. Segal, "The Comic Catastrophe": *An Essay on Euripidean Comedy*, in A. Griffiths, *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in honour of E.W. Handley*, London 1995, 50-51, Fusillo, 13 e Questa, 27-28, n. 27.

<sup>40</sup> Cf., tra gli altri, A.J. Podlecki, *The Basic Seriousness of Euripides' 'Helen'*, *TAPhA* 101, 1970, 401-08, Ch. Segal, *The Two Worlds of Euripides' Helen*, *TAPhA* 102, 1971, 553-614 (in particolare pp. 575 ss.), C.H. Whitman, *Euripides and The Full Circle of Myth*, Cambridge, Mass. 1974, 50-53 e M. Dirat, *Le personnage de Ménélas dans 'Hélène'*, *Pallas* 23, 1976, 3-17.

<sup>41</sup> In particolare su Menelao, personaggio 'cencioso' e dunque tipicamente euripideo (al pari di Bellerofonte, Eneo, Fenice, Filottete, Ino, Telefo e Tieste, protagonisti di omonime tragedie), si veda Kannicht II, 121-22.

<sup>42</sup> Come è provato, a parere di Dirat, 11, dal discorso tenuto a Teonoe (vv. 947-95).

indegno dell'eroe che ha conquistato Troia (ἀνανδρά γ' εἶπας Ἰλίου τ' οὐκ ἄξια, v. 808). Va semmai osservato che, pur essendo un valoroso condottiero, mostra di essere incapace di prendere decisioni e di progettare l'inganno ai danni di Teoclimeno: quando Elena gli chiede di escogitare un piano che li tragga in salvo (vv. 1032-034), Menelao suggerisce due soluzioni (vv. 1039-040, 1044-045), che però vengono puntualmente respinte da Elena (vv. 1041-042, 1045-046), in quanto appaiono non realizzabili per oggettive difficoltà. È pertanto costei a prendere, pur essendo donna, il controllo della situazione e a ideare il μηχανήμα (vv. 1049-050)<sup>43</sup>.

Questa innovazione operata da Euripide circa il personaggio di Menelao è segnalata agli spettatori sin dalla prima comparsa del re spartano sulla scena: a differenza delle altre tragedie in cui giunge con attendenti al seguito (cf. *An.* 425, *Tr.* 880) ovvero vestito sfarzosamente (cf. *Or.* 348-51)<sup>44</sup>, nell'*Elena* Menelao appare, giova ripeterlo, naufrago e vestito di cenci, suscitando, come osserva Arnott, 11, «a visual surprise», tanto più che nella scena precedente era stata data notizia della sua presunta morte da Teucro (v. 132)<sup>45</sup>.

In questo dramma Euripide –per riprendere un'espressione che sarà coniata da Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*, rappresentate alle Dionisie dell'anno successivo– porta in teatro una «nuova Elena»: il Parente, costretto a rivelare alle donne la sua natura maschile, per richiamare l'attenzione di Euripide affinché giunga a salvarlo, afferma appunto: τὴν καινὴν Ἑλληνὴν μιμήσομαι (v. 850)<sup>46</sup>. In qualunque modo si voglia intendere la novità del personaggio di Elena (è una sposa fedele che, onorando il ricordo del marito, riesce a resistere alle avances di Teoclimeno<sup>47</sup>; ovvero è una donna che presenta le caratteristiche tradizionali dell'eroe, in quanto il piano da lei organizzato

<sup>43</sup> Giova ricordare che Elena aveva già preso l'iniziativa per superare l'ostacolo, rappresentato da Teonoe, alla loro fuga.

<sup>44</sup> Cf. Di Benedetto, 75-6 e Willink, *Orestes*, 144-45.

<sup>45</sup> Agli splendidi mantelli e pepli di un tempo Menelao fa riferimento ai vv. 423-24. A parere di Podlecki, 404 gli stracci da naufrago non solo simboleggiano la temporanea perdita di identità, di status regale, ma è funzionale allo svolgimento dell'azione scenica: anche se inizialmente hanno provocato repulsione da parte di Elena (v. 554), in seguito si sono rivelati un utile mascheramento per ingannare Teoclimeno (vv. 1079-80). Va inoltre notato che, in assenza di γνωρίσματα (cf. n. 20), essi hanno la funzione di rallentare il riconoscimento da parte di Elena creando in questo modo una maggiore *suspense*.

<sup>46</sup> E infatti, non appena il Parente recita i vv. 855-57 (puntualmente ripresi da *Elena* 1-3), Euripide appare sulla scena nelle vesti di Menelao: ha così inizio la parodia dell'*Elena* che si estende fino al v. 928. Sul significato di καινή, nel senso di «nuova» e non di «recente», si veda in particolare Kannicht, I, 21-26. Per la parodia dell'*Elena* nelle *Tesmoforiazuse*, cf. diffusamente Kannicht, I, 79-82, P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, 53-65, M. G. Bonanno, ΠΑΡΑΤΡΑΓΩΙΔΙΑ in *Aristofane*, Dioniso 67, 1987, 135-67 (= *Metateatro in parodia. (Sulle 'Tesmoforiazuse' di Aristofane)*, in *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990, 241-76), e ora C. Prato, in *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato. Traduzione di D. Del Corno, Milano 2001, 297-306.

<sup>47</sup> Dirat, 5 giunge a pensare che Euripide nel presentare questa nuova immagine di Elena metta in scena il suo ideale di moglie forse già incarnato da Alceste nell'omonima tragedia.

ai danni di Teoclimeno ha successo),<sup>48</sup> la sua presentazione avrà avuto un grande effetto sul pubblico ateniese abituato a una visione negativa di Elena anche nelle tragedie dello stesso Euripide<sup>49</sup>. In definitiva, il fascino della nuova Elena si sarebbe perso se Euripide non le avesse affiancato un nuovo Menelao<sup>50</sup>.

Come nota Segal, l'*Elena* è una tragedia «of a very special form», nella quale la contestuale presenza di «“romantic” and “comic” features», quali l'ἀναγνώρισις e la μηχανὴ σωτηρίας<sup>51</sup>, mostra che Euripide «was in a period of intense artistic exploration and experimentation» (p. 613). Ed è stato felicemente affermato che con l'*Elena*, nonché con l'*Ifigenia in Tauride* e con lo *Ione* caratterizzati da analoghi elementi strutturali<sup>52</sup>, Euripide introduce una nuova forma di dramma nel quale si può individuare «the prototype of modern comedy», di quella commedia, cioè che, attraverso Menandro e poi grazie a Plauto e a Terenzio, confluirà nella letteratura teatrale europea, da William Shakespeare a Oscar Wilde<sup>53</sup>. Alla luce di tali considerazioni non è pertanto errato individuare nel Menelao dell'*Elena* il prototipo di una maschera comica. Se è vero che condivide molti aspetti dell'eroe omerico e, in particolare, di Odisseo, è altresì vero che per la sua ἀμηχανία si contrappone a quest'ultimo, tradizionalmente caratterizzato quale πολυμήχανος: come è stato osservato, in questa nuova rappresentazione del re spartano, va colto da parte di

48 Cf. I. E. Holmberg (*Euripides' 'Helen': Most Noble and Most Chaste*, *AJPh* 116, 1995, 19-42), secondo la quale nell'*Elena* è attestato «the myth of female subjectivity» (p. 40), dell'eroismo femminile, che si contrappone con la visione epica di figure quali, ad esempio, l'Elena del mito tradizionale e Penelope: un contrasto che, a parere della studiosa statunitense, consente di considerare Euripide un «proto-feminist» (p. 38). A parere di D. M. Juffras (*Helen and Other Victims in Euripides' 'Helen'*, *Hermes* 121, 1993, 45-57), i caratteri 'nuovi' di Elena sarebbero riconoscibili solo all'inizio della tragedia.

49 Tra i drammi precedenti si vedano, in particolare, le *Troiane*, dove Elena, nel celebre agone che ha luogo in presenza di Menelao, incaricato ufficialmente dall'esercito di punirla, scegliendo se farla uccidere sul posto o condurla in patria, si difende dalle accuse di Ecuba (vv. 969-1032). Ad Elena personaggio negativo Euripide tornerà nell'*Oreste* e nell'*Ifigenia in Aulide*, sebbene la prima tragedia si concluda con la divinizzazione della donna, che, per volere di Apollo, diventa la protettrice dei naviganti (per le diverse interpretazioni del finale dell'*Oreste*, cf. J. R. Porter, *Studies in Euripides' 'Orestes'*, Leiden-New York-Köln 1994, 251-89 e E. Medda, *Euripide. 'Oreste'*, Milano 2001, 58-61). Per una raccolta dei passi euripidei relativi alla connotazione negativa di Elena si vedano A. Giuliani, *Perdonare Elena. Bellezza e giustizia negli intellettuali della crisi (Gorgia, Euripide, Isocrate)* in M. Sordi (a cura di), *Responsabilità perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano 1998, 32-41 e, da ultimi, M. Bettini - C. Brillante, *Il mito di Elena, Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002, 107-31, a cui si rimanda anche per un'analisi dell'*Elena* attiva nell'omonima tragedia (cf. pp. 132-57).

50 Cf. Dirat, 5.

51 È appena il caso di ricordare che questi due elementi strutturali saranno ampiamente utilizzati nella *nea* e nel romanzo ellenistico d'amore.

52 Per cui cf. già F. Schröder, *De iteratis apud tragicos Graecos*, Argentorati 1882, 88-89.

53 B. Knox, *Euripidean Comedy*, in *The Rarer Action. Essays in Honor of Francis Fergusson*, edd. A. Cheuse-R. Koffler, New Brunswick 1971, 68-96 (= *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London 1979, 250-74): la citazione è da p. 69. Per gli elementi comici nell'*Elena* si vedano, tra gli altri, D. J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967, 289-302 e Seidensticker, 153-99.

Euripide un piacere «am ironischen Spiel mit der literarischen Tradition»<sup>54</sup>; anche se si tratterà di un'ironia non mordace: a differenza di quel che accade quando il tragediografo attacca gli altri eroi del mito, nell'*Elena* Euripide ritrae Menelao in un tono che non è «kritisch aggressiv [...] sondern spöttisch; nicht bissig, sondern amüsiert»<sup>55</sup>. Ma, sulla base dei risultati dell'analisi sin qui condotta, nella maschera di Menelao, non andranno riconosciuti i tratti del *miles gloriosus*, bensì quelli che saranno caratteristici del *miles amatorius*, attivo – come attestano i dati di cui a tutt'oggi disponiamo – nel *Misoumenos*, nella *Perikeiromene* e nei *Sicioni* di Menandro<sup>56</sup>, dove i protagonisti (Trasonide, Polemone e Stratofane) incarnano una 'nuova' figura di soldato, la cui peculiarità è rappresentata dal sentimento amoroso che li ingentilisce e li rende più umani e sensibili verso gli altri. Al pari che nell'*Elena*, in queste tre commedie, alle quali è sotteso il medesimo schema narrativo<sup>57</sup>, ha luogo un rovesciamento di ruoli tra i personaggi maschili e quelli femminili: Trasonide, Polemone e Stratofane non mostrano coraggio, sono incapaci di prendere decisioni e, soprattutto, hanno manifestazioni e atteggiamenti propri di quei personaggi femminili di tradizione epico-tragica, vittime dell'infelicità d'amore: il pianto (*Mis.* 696, *Pk.* 174, *Sik.* 219-20)<sup>58</sup>, la follia (*Mis.* 11-2, 722-23, *Pk.* 495-96, *Sik.* 220-21, fr. 3.14 Arnott), il desiderio di morte (*Mis.* 710-11, *Pk.* 504-05), la schiavitù d'amore (*Mis.* fr. 4 Arnott, *Pk.* 984-85). E a questi elementi va aggiunta anche l'invocazione alla Notte, alla quale

<sup>54</sup> Cf. Seidensticker, 164.

<sup>55</sup> Cf. Seidensticker, 179, a parere del quale una analoga «amüsierte Ironie» va colta anche nel raffronto tra Elena e Penelope (cf. p. 163). Anche secondo Willink, 51, Euripide ha reinterpretato il personaggio tradizionale di Menelao «not without some piquant irony»: un'ironia che, come osserva Segal, 559, attraversa tutta l'*Elena*, in quanto l'azione scenica di questa tragedia si basa sull'antitesi tra apparenza e realtà: a tal proposito si veda anche S. Novo Taragna, *Forma linguistica del contrasto realtà-apparenza nell' 'Elena' di Euripide*, in E. Corsini (a cura di), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986, 127-47 (a cui si rimanda anche per la bibliografia sull'argomento).

<sup>56</sup> Per la definizione di *miles amatorius*, cf. G. Wartenberg, *Der Soldat in der griechisch-hellenistischen Komödie und in den römischen Komikerfragmenten*, in W. Hofmann-G. Wartenberg, *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, Berlin 1973, 44, 49-51. In Menandro la maschera del *miles gloriosus* è presente tuttavia nel *Kolax*, il cui soldato protagonista, Biante, è il modello del Trasonide dell'*Eunuco* terenziano. In realtà Wartenberg individua un'altra figura positiva di *miles*, vale a dire il *miles civilis*, attivo nell'*Aspis*: il soldato dimostra nobiltà di sentimenti arnuolandosi nell'esercito per provvedere alla dote della sorella. Sulla figura del soldato menandro si vedano anche W. Th. MacCary, *Menander's Soldiers. Their Names, Roles, and Masks*, *AJPh* 93, 1972, 279-98; E. Lefèvre, *Menander*, in *Das Griechische Drama*, herausgegeben von G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 332; F. Sisti, *Il soldato Trasonide, ovvero la comicità del "rovescio"*, *Sandalion* 5, 1982, 97-105.

<sup>57</sup> Un soldato è innamorato di una ragazza che fa parte del suo *oikos*, in quanto, in seguito a una disavventura, ha perso il suo *status* di libera cittadina; a causa di una incomprensione insorta al ritorno del soldato da una spedizione militare, i due si separano (la ragazza irritata e impaurita; il soldato in preda a una cupa disperazione); durante la separazione, la ragazza ritrova il padre perduto, e può così cambiare *status*; risolta la causa dell'incomprensione iniziale, la ragazza e il soldato possono infine sposarsi.

<sup>58</sup> È tuttavia notevole che il pianto dei soldati non è scenico, ma viene reso noto al pubblico attraverso un racconto: per il significato delle lacrime d'amore retrosceniche, cf. pp. 169-70.



Trasonide, uscito di casa in una tempestosa notte invernale, confida le sue φροντίδες ἑρωτικά (vv. 1-14): come ha osservato Leo<sup>59</sup>, il monologo patetico, in cui un innamorato si rivolge, in piena solitudine, agli elementi naturali, è tipico dei personaggi femminili di Euripide<sup>60</sup>.

In particolare mi sembra notevole il comportamento mostrato da Stratofane nei *Sicioni*, quando ritrova l'amata Filumena, la quale, per non essere costretta ad una relazione illegittima con il soldato (Stratofane è un sicionio, laddove la fanciulla è una cittadina ateniese), fugge di casa con l'aiuto del fedele servo Dromone, trovando rifugio presso il santuario di Demetra a Eleusi: dal racconto di un cittadino di Eleusi, il quale riferisce in una lunga *rhesis* i retroscenici avvenimenti svoltisi presso i propilei del santuario, dove si era raccolta una folla di curiosi, apprendiamo che Stratofane, alla vista di Filumena, si è sciolto in un fiume di lacrime, suscitando stupore e meraviglia tra i presenti (ἑξαπίνης ποταμόν τινα / δακρύων ἀφίησ' οἴητος ἐμπαθῶς τε τῶν / τριχῶν ἑαυτοῦ λαμβάνεται βρυχώμενος, vv. 219b-21).

Le affinità tra la situazione di Stratofane e quella di Menelao sembrano evidenti: pur essendo due valorosi soldati, allorché ritrovano la donna amata, esprimono la loro felicità attraverso le lacrime<sup>61</sup>. Anche per questa via viene dunque confermata la ripartizione tradizionale delle battute ai vv. 654-56 dell'*Elena*.

E trova altresì conferma una felice intuizione di Leo: «Wer die Brücke sucht, die von Euripides zur νέα führt, kann getrost von der Helena aus seinen Weg nehmen» (p. 165).

Roma

Anna Maria Belardinelli

<sup>59</sup> *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912<sup>2</sup>, 151.

<sup>60</sup> È stato ben detto che nei notturni menandrei «le tenebre della scena, magicamente evocate da sapienti didascalie verbali, assumeranno un chiaro significato metaforico: in un monologo, e, per di più 'protetto' dall'oscurità notturna, l'uomo 'nuovo' menandro può manifestare, con pudica discrezione, quei sentimenti amorosi che nella tragedia euripidea erano stati esclusivo (e negativo) patrimonio dei personaggi femminili» (G. Mastromarco, *Scene notturne nella commedia greca*, in M. Cannatà Fera-S. Grandolini [a cura di], *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Perugia 2000, 457-67: la citazione è da p. 467).

<sup>61</sup> M. Mähler (*The Oxyrhynchus Papyri*, vol. LIX [3963-4008], London 1992, 62-63) ha individuato affinità verbali tra il lungo discorso di Menelao a Teonoe (vv. 947-95) e il monologo di Trasonide dei vv. 385-495. Un'altra analogia mi sembra si possa cogliere nei vv. 4-5 del monologo iniziale, allorché il soldato chiede alla Notte se abbia mai visto un uomo più infelice, un innamorato più disgraziato (ἀρ' ἄλλον ἀνθρωπὸν τιν' ἀθλιώτερον / ἑόρακας; ἀρ' ἐρῶντα δυσποτμώτερον;): allo stesso modo, quando Menelao teme di non poter portare via Elena, afferma di essere il più infelice degli uomini (οὔτως ἀν εἶην ἀθλιώτατος βροτῶν, v. 804).