

La figura di Cassandra sulla scena tragica di V secolo: le testimonianze dell'*Agamennone* e delle *Troiane*

Cristiana Melidone

(Università degli Studi di Palermo – Heinrich Heine Universität Düsseldorf)

Abstract

In both Aeschylus' *Agamemnon* and Euripides' *Trojan Women*, Cassandra plays the role of tragic heroine, subjected to Apollo's manipulation, aware of the past and the present of the house of Atreus and able to predict the future; but on stage the people she speaks with do not seem to understand her predictions and are not persuaded by her words. The aim of the paper is to focus on the main features of the tragic character of Cassandra in Aeschylus and Euripides and to investigate the levels of manipulation and communication.

Key Words – Cassandra; Greek tragedy; prediction; manipulation; persuasion

Nell'*Agamennone* di Eschilo e nelle *Troiane* di Euripide Cassandra è eroina tragica, sottoposta alla manipolazione divina, per mezzo della quale conosce le vicende del passato e del presente degli Atridi e predice quelle future. Alle divine doti profetiche è contrapposta, sulla scena, l'incapacità di persuadere gli interlocutori. Muovendo dalla presenza di Cassandra nell'*Agamennone* e nelle *Troiane*, il contributo vuole concentrarsi sui principali tratti che caratterizzano il personaggio nelle due tragedie e individuarne i livelli di manipolazione e capacità comunicativa.

Parole chiave – Cassandra; tragedia; linguaggio profetico; manipolazione; capacità persuasive

1. Introduzione

Le fonti che ritraggono il personaggio mitologico di Cassandra sono numerose: letterarie, epigrafiche e – in buona parte – figurative. La loro cronologia è piuttosto ampia, estendendosi dall'epoca arcaica a quella ellenistica e oltre¹. Tra queste Cassandra appare soprattutto nel ruolo di sacerdotessa di Apollo, profetessa ispirata e vergine in preda all'estasi, le cui profezie restano inascoltate². Questo ritratto si consolida nella tragedia ateniese di V secolo:

Tra VI e V sec. è probabilmente da situare quel cambiamento nella pratica storica della divinazione, che trova riflesso nella tragedia: la divinazione intuitiva (insieme alla consultazione dell'oracolo delfico) appare di gran lunga privilegiata rispetto alle forme di divinazione induttiva, largamente testimoniate nell'epica, perché essa sembra permettere una diretta comunicazione tra dio e uomo. Ed è proprio la tragedia attica a rappresentare la fonte più importante per lo studio della figura di Cassandra, μάντις ispirata. (Mazzoldi 2001a: 136-137)³

L'*Agamennone* eschileo e le *Troiane* euripidee sono le uniche fra le tragedie interamente conservate in cui il personaggio di Cassandra appare sulla scena giocando un ruolo tutt'altro che marginale⁴. Nel dramma euripideo (le cui vicende, dal punto di vista del mito, precedono l'*Agamennone*), in seguito all'espugnazione di Troia, le Troiane si trovano nella loro città, in attesa di udire l'esito del sorteggio del bottino di guerra e di apprendere a chi, fra gli Argivi, sono state destinate: in questo quadro si viene a conoscenza del fatto che Agamennone ha scelto per sé Cassandra (41-44, 247-259). L'*Agamennone* è, invece, ambientato nei pressi del palazzo di Argo, presso il quale il re giunge insieme alla figlia di Ecuba, di ritorno dalla guerra troiana.

Partendo dalla diversa ambientazione e dai differenti intenti delle due tragedie, scopo del contributo è sviluppare una serie di riflessioni sul personaggio di Cassandra per coglierne le diverse manipolazioni e (in)capacità di comunicazione.

2. Cassandra nell'*Agamennone*

Nell'*Agamennone* il primo riferimento a Cassandra si individua nell'ultima parte del terzo episodio (950-955). A conclusione del dialogo con Clitemestra, che mediante argomentazioni manipolatorie lo persuade a celebrare in modo trionfale il proprio ritorno presso la reggia, Agamennone annuncia la presenza dell'indovina sulla scena, pregando la moglie di accogliere benevolmente nel palazzo 'la straniera' τὴν ξένην (950), 'fiore raccolto tra grandi ricchezze' πολλῶν χρημάτων ἐξαιρέτων / ἄνθος

¹ Per uno studio sistematico delle testimonianze concernenti la figura di Cassandra nelle fonti letterarie e figurative si rimanda a Davreux (1942); Mazzoldi (2001a).

² Sembra che alla figura di Cassandra profetessa non vi sia esplicito riferimento nei poemi omerici, giacché nell'*Iliade* è ricordata come figlia di Priamo, promessa in sposa a Otrioneo (XIII 363-369): nota per la bellezza (XIII 365-366, XXIV 699), è la prima ad accorgersi del rientro a Troia di Priamo e del carro sui cui è trasportato il corpo di Ettore (XXIV 697-706). Un'allusione alle capacità profetiche di Cassandra si riscontra, invece, nella tradizione epica post-omerica dei *Cypria* – poi confluita nei poemi del *Ciclo* – e in alcuni frammenti di Stesicoro, Pindaro e, forse, Bacchilide. A questo proposito si vedano Mazzoldi (2001a: 115-136); Paco Serrano (2011: 125-126).

³ Per mezzo dell'ispirazione apollinea e della manifestazione del furore estatico, la presenza scenica di Cassandra diviene, per certi versi, simile all'invasamento della Pizia presso il tempio delfico (si noti anche l'affermazione del Coro in Aesch. *Ag.* 1255 καὶ γὰρ τὰ πῦθόκραντα· δυσμαθῆ δ' ὅμως 'infatti, così sono anche gli oracoli pitici; tuttavia, sono difficili da comprendere'). A differenza della Pizia, tuttavia, la Cassandra tragica è anche in grado di decifrare le proprie visioni (Loroux 2001: 132). Ove non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive. L'edizione di riferimento dell'*Agamennone* è Medda (2017).

⁴ Per la presenza di Cassandra nei drammi frammentari e per i riferimenti al medesimo personaggio in altre tragedie si rimanda ancora a Mazzoldi (2001a: 137-169).

(954-955) e ‘dono dell’esercito’ στρατοῦ δῶρημα (955). Contemporaneamente afferma che ‘nessuno accetta di buon grado il giogo della servitù’ (953 ἐκὼν γὰρ οὐδεὶς δουλίῳ χρηῖται ζυγῶ) e precisa che costei è venuta al suo seguito (955 ἐμοὶ ξυνέσπετο).

Ad Argo, dunque, la figlia di Ecuba è prima di tutto schiava e straniera (così è definita anche dal Coro al v. 1093), ma, al tempo stesso, Agamennone sembra giustificare la presenza presso la reggia, come se facesse parte di uno specifico «Greek military code according to which the army acknowledged and paid homage to the value of its own commander, by awarding him with the finest prize» (Amendola 2019: 15, cfr. Judet De la Combe 2001, 1: 363). Questa caratterizzazione del personaggio risponde a un intento ben preciso: trasferire dall’epica omerica al teatro ateniese di V secolo la vicenda mitica di Cassandra. In particolare, Pillinger (2019: 29) sottolinea come Eschilo voglia focalizzare l’attenzione su uno specifico momento di transizione: il passaggio dalle vicende troiane a quelle dei Greci, dalla barbarica città natale a quella greca, in cui Cassandra troverà la morte.

Pur presente sulla scena, in un primo momento la figlia di Ecuba rimane a lungo immobile e in un silenzio impenetrabile; ma, a ben guardare, il suo tacere appare efficace per molteplici aspetti⁵. In primo luogo, contribuisce a generare nel Coro dei Vecchi argivi una paurosa premonizione, manifesta nel terzo stasimo: questi rivelano di essere pervasi interiormente da un sentimento di paura, percepiscono che sta per verificarsi qualcosa di terribile, ma lo stato confusionale è tale da impedire loro di razionalizzarlo e definirlo con esattezza (975-1034).

Al contempo, il silenzio di Cassandra è espediente finalizzato a interrompere il successivo discorso di Clitemestra, che apre il quarto episodio: qui la regina di Argo, con toni piuttosto duri, intima alla profetessa di scendere dal carro ed entrare nella reggia per adempiere alle funzioni servili, senza tuttavia ottenere alcuna risposta (1035-1068). Ma il silenzio è anche uno strumento di cui Eschilo si serve per impregnare la scena d’inquietudine, per far sì che l’ingresso della figlia di Ecuba possa risultare ancor più stupefacente agli occhi del Coro e del pubblico⁶. Così, dopo le preghiere di Clitemestra e gli incoraggiamenti del Coro, la profetessa entra in scena in modo straordinario, catturando l’attenzione ancor più di altri personaggi: al verso 1072, proseguendo poi per oltre duecentocinquanta versi, ha inizio la scena di Cassandra (Schein 1982: 11-16)⁷.

La donna intona un canto che può essere definito *performativo*⁸. Dopo una serie di interiezioni pronunciate in apertura (1072, 1076 ὅτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ)⁹, invoca Apollo per ben quattro volte nell’arco di pochi versi (1073, 1077, 1080, 1085), appellandolo due volte ‘mio distruttore’ ἀπόλλων ἐμός (1081, 1086) e una volta ‘colui che mi ha distrutta una seconda volta, senza fatica’ ἀπόλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον (1082).

⁵ Sul silenzio di Cassandra, Mason (1959: 84); Feichtinger (1991: 51).

⁶ A questo proposito Mazzoldi (2001a: 180) ha giustamente osservato che il terzo stasimo «rappresenta un’anticipazione della scena di Cassandra che ad esso seguirà» sul piano sia contenutistico sia lessicale.

⁷ Facendo irrompere Cassandra sulla scena e dedicando ampio spazio allo scambio dialogico tra costei e il Coro, Eschilo introduce la figura del terzo attore, la cui invenzione era tradizionalmente attribuita a Sofocle (Knox 1972: 110-111 e n. 11; Medda 2017, 1: 115 e n. 282). La scena di Cassandra si colloca nel quarto episodio ed è solitamente suddivisa dalla critica in due sezioni: la prima (1072-1177), contrassegnata dall’impiego del metro lirico, coincide con il culmine dell’estasi profetica e con le manifestazioni delle visioni; la seconda (1178-1330) è invece caratterizzata da un «progressivo dissolvimento» (Mazzoldi 2001a: 184) e da un «abbassamento del registro stilistico che diventa colloquiale fino al linguaggio parlato, in trimetri giambici, quando Cassandra opera il tentativo di mediare la propria chiarezza, di calarla in una dimensione razionale e pertanto intelligibile, di stabilire una comunicazione col coro» (184). Sull’argomento si veda anche Medda (2017, 1: 115).

⁸ Accolgo qui la definizione di Tomasello (2012: 64): «Con il termine ‘performativo’ non intendo far riferimento semplicemente alla *performance* musicale, ma rinviare piuttosto alla teoria degli atti linguistici e a una prospettiva capace di guardare a ogni enunciato del linguaggio verbale come a una più vasta azione comunicativa con la quale intervenire sul mondo».

⁹ Le interiezioni poste ad apertura delle battute di Cassandra si ripetono più volte nel corso della rappresentazione (1090, 1100, 1107, 1114, 1125, 1136, 1146, 1156, 1157, 1167, 1168, 1214, 1256, 1257, 1306, 1308, 1327).

Sulla scena, la profetessa appare anzitutto invasata dal dio e la manipolazione apollinea è manifesta sul piano sia uditivo sia visivo. Invero, alcuni studiosi hanno assimilato il linguaggio di Cassandra alla glossolalia (Heirman 1975: 257-267; Crippa 1990: 495-501; Bettini 2018: 159-165), e il lamento profetico è paragonato dal Coro al canto dell'usignolo (1140-1145)¹⁰. Sul piano visivo, la forza della manipolazione divina è accresciuta da paramenti sacri quali lo scettro, le bende intorno al collo e la 'veste da profeta', di cui Cassandra si spoglierà in segno di cessazione dell'autorità di sacerdotessa (1264-1270).

All'ispirazione apollinea rimarrà fedele per l'intero dramma¹¹. Le modalità attraverso cui sarebbe stata soggetta alla manipolazione del dio e avrebbe acquisito doti profetiche sono esposte dalla profetessa stessa: Apollo l'avrebbe destinata a svolgere la funzione di veggente, ma, dopo il rifiuto ad unirsi con lui nell'atto d'amore, avrebbe fatto in modo che le sue profezie risultassero prive di credibilità per coloro che l'avrebbero ascoltata (1203-1212). Per mezzo dell'invasamento apollineo Cassandra è in grado di vedere – nel senso proprio di avere le visioni (Mazzoldi 2001a: 187-190) – passato, presente e futuro degli Atridi: rivede le vicende di un tempo (1090-1092, 1095-1097, 1214-1222) e prevede nei dettagli l'imminente morte sua e di Agamennone per mano di Clitemestra (1100-1104, 1107-1111, 1114-1118, 1125-1129, 1136-1139, 1160-1161, 1172, 1178-1197, 1227-1241, 1246, 1250, 1258-1279, 1309, 1311, 1313-1314), così come la futura vendetta di Oreste (1280-1284, 1317-1319).

Il Coro di Argivi, pur affermando di essere a conoscenza della 'fama di indovina' della profetessa (1098-1099 καὶ μὴν κλέος σοῦ μαντικὸν πετυσμένοι / ἤμεν· προφήτας δ' οὔτινας μαστεύομεν), dimostra di non esserne persuaso fino in fondo, poiché incapace di comprenderne i vaticini (1105-1106, 1112-1113)¹². Appare dunque evidente che Cassandra, essendo sprovvista di capacità persuasive, è stata privata insieme di *peitho* e *pistis* e che la sua *aletheia* «viene condannata, per così dire, alla 'non-realtà'» (Detienne 1977: 44).

Dal mio punto di vista, benché le visioni profetiche di Cassandra restino prive di credibilità e persuasione alle orecchie degli interlocutori, la profetessa appare comunque in qualche modo capace di alterare l'emotività e l'atteggiamento del Coro. Infatti, pur riconoscendo in Cassandra una 'folle invasata dal dio, che intona su sé stessa un canto privo di *nomos*' (1140-1142 φρενομανῆς τις εἶ θεοφόρητος, ἄμ- / φὶ δ' αὐτᾶς θροεῖς / νόμον ἄνομον), il Coro pronuncia una serie di battute che provano quanto sia sensibile alle visioni profetizzate. Nel corso del dialogo con Cassandra, è gradualmente pervaso da un'inquieta premonizione, che lo rende sempre più timoroso degli eventi che stanno per verificarsi: 'La tua parola non mi rassicura. Al mio cuore corre una goccia intinta di croco, la stessa che per chi cade colpito da lancia giunge assieme ai raggi della vita che tramonta. E rapida è la rovina' (1120-1124 οὐ με φαιδρύνει λόγος. / ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς / σταγῶν, ἄτε καὶ δορὶ πτωσίμοις / ξυνανύτει βίου / δύντος ἀνγαῖς. ταχεῖα δ' ἄτα πέλει)¹³. Poco dopo continua: 'Che parola è mai questa, troppo chiara, che hai pronunciato? Anche un bimbo all'udirli la comprenderebbe. Sono straziato da un morso sanguinoso per la tua sorte di sofferenza, sulla quale levi

¹⁰ Con il termine glossolalia può essere definito il «dono delle lingue ispirato dalla divinità», che si manifesta nei momenti di *enthusiasmos*, allo scopo di «instaurare una comunicazione con il divino e di mostrarne la presenza» (Crippa 1990: 488). Sul paragone tra Cassandra e l'usignolo, Medda (2017, 3: 187-188). Nell'*Agamennone* quello dell'usignolo è il secondo accostamento del linguaggio di Cassandra alla modalità di comunicazione degli uccelli: ancor prima che la profetessa proferisca parola, Clitemestra ne aveva paragonato la lingua all'«ignota lingua barbarica» della rondine (1050-1051 ἀλλ' εἴπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνος δίκην / ἀγνωῖα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη). Sul linguaggio profetico della rondine Cassandra, Dell'Anno (2015: 39-49).

¹¹ L'ispirazione profetica di Apollo è ricordata dalla sacerdotessa stessa ai vv. 1275-1276 καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμέ / ἀπήγαγ' ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας 'e ora il dio profetico che fece me profetessa mi ha condotto a questo destino di morte'. Per la discussione del passo si rimanda a Mazzoldi (2001b: 93-98).

¹² Benché il Coro affermi che le rivelazioni di Cassandra gli sembrano credibili (1213 ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεοπιζεν δοκεῖς), in realtà le battute successive (1242-1255, 1306-1312) mostrano come l'effettiva comprensione dei vaticini sfugga al suo intelletto.

¹³ La traduzione dei versi qui citati, come dei successivi, è di Medda (2017).

acuti lamenti, colpi dolorosi per me da udire' (1162-1166 τί τόδε τορὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω; / νεογνὸς ἂν αἰὼν μάθοι. / πέπληγμαι δ' ὑπαὶ δῆγματι φοινίῳ / δυσσολγεῖ τύχα μινυρὰ θρεομένας, / θραύματ' ἔμοι κλυεῖν).

Alla problematicità dell'interpretazione del linguaggio profetico va connessa un'ulteriore difficoltà: nel nuovo contesto in cui si trova, la straniera Cassandra deve esprimersi e comunicare in greco. Malgrado affermi di 'conoscere la lingua greca fin troppo bene' (1254 καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἑλλην' ἐπίσταμαι φάτιν), la donna si trova a parlare greco ad interlocutori greci, in particolare al Coro e a Clitemestra, i quali devono però compiere sforzi interpretativi¹⁴.

In questo modo la Cassandra di Eschilo dimostra un'integrità morale che la rende una *nobile barbara*: a dispetto delle difficoltà, la disposizione paziente e la fermezza d'animo le consentono di guadagnarsi parole benevole da parte dei Vecchi argivi (1303-1305, 1321)¹⁵. Ciononostante, è consapevole di non potersi sottrarre al fato impostole dal dio: dimostrando un atteggiamento coraggioso nell'affrontare il destino di morte profetizzato, alla figlia di Ecuba non resta che uscire di scena implorando vendetta (1313-1331).

Alla luce delle presenti considerazioni, è possibile individuare più livelli di manipolazione connessi alla figura della Cassandra eschilea. Il più evidente è indubbiamente quello della manipolazione passiva o manipolazione divina, in opposizione all'intento manipolatorio umano attivo, che contraddistingue Clitemestra¹⁶. Alla manipolazione divina passiva di Cassandra è inoltre contrapposta la mancata capacità di persuasione – questa volta, attiva – della stessa, non creduta ma foriera di premonizioni veritiere; infine, come già messo in evidenza, la profetessa mostra una qualche capacità di alterare l'emotività dell'interlocutore anche nel corso dei dialoghi con il Coro e attraverso il ricorso al silenzio. Tanto la manipolazione divina quanto l'(in)capacità persuasiva di Cassandra possono essere ritenute prodotte di una manipolazione che le racchiude e interseca. Facendo apparire a più riprese il personaggio come funzionale agli sviluppi della rappresentazione, mediante la straordinaria presenza scenica e la morte per mano di Clitemestra, Eschilo veicola il proprio messaggio: tanto i vincitori della guerra quanto coloro che sono sconfitti e prigionieri sono, in realtà, inevitabilmente sottomessi a un destino comune (Euben 1982: 24-25 e n. 15).

A proposito della Cassandra eschilea, Wilamowitz-Moellendorff (1901: 41) ha asserito: «Hat der Dichter sie mit viel zu großer Liebe behandelt». La profetessa non è soltanto 'colei che viene da una terra straniera' (950, 1093), che conosce e interpreta passato, presente e futuro, ma è anche colei che incarna la tensione verso ciò che la natura umana percepisce come inevitabile¹⁷. Cassandra è incapace di persuadere fino in fondo gli interlocutori, poiché questo è il destino impostole da Apollo¹⁸: eroina tragica, in balia della solitudine, non può sottrarsi alla volontà divina e alle leggi di *Dikē*.

¹⁴ Come giustamente osservato da Hall (2004: 117), «the tragedians were certainly not interested in having languages interpreted on stage»; tuttavia, «in reference to Cassandra Aeschylus ironically exploits the ambiguity of the word *hermeneus*, which can mean an interpreter either of foreign languages or of obscure oracles» (117).

¹⁵ Sul concetto di «noble barbarian», Hall (2004: 211-212).

¹⁶ Immediatamente prima dell'irruzione di Cassandra sulla scena, allo scopo di dare un'immagine diversa di sé stessa e con l'intento di condurre alla morte Agamennone e la concubina, Clitemestra ha volutamente manipolato il linguaggio, sfruttando al massimo il proprio potenziale ingannatore. Stando alle parole di Egisto, 'il compito di ingannare spettava ad una donna', poiché egli era 'nemico sospetto già da tempo' (1636-1637 τὸ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφῶς, / ἐγὼ δ' ὑποπτος ἐχθρὸς ἢ παλαιγενής).

¹⁷ «It is through Cassandra that Aeschylus' spectator would have had access to the inarticulate, mute recognition of the inevitable, to the cry beyond words or reasons, to the transformation of the human and the civilized into the inhuman, the barbarian, and the animalistic, to the tension of a 'truth' that is not essentially about the future but is an almost unbearable revelation of it» (Brault 2009: 199).

¹⁸ Leahy (1969: 165) ha sottolineato come la Cassandra dell'*Agamennone* debba essere ritenuta colpevole nei confronti di Apollo, per non aver ceduto alle sue *avances* amorose: per questa ragione, «the language of Cassandra and of the Chorus suggests that we are to regard her as being in the wrong».

3. Cassandra nelle *Troiane*

Per certi aspetti simile alla Cassandra eschilea è la Cassandra ritratta nelle *Troiane*, rappresentate per la prima volta nel 415 a.C., a oltre quarant'anni di distanza dalla prima messa in scena dell'*Agamennone* (458 a.C.)¹⁹. Nelle *Troiane*, ancor più che nel dramma eschileo, le informazioni e le caratteristiche del personaggio si ricavano per mezzo di battute altrui oltre che per bocca della stessa Cassandra. Il primo riferimento compare nel prologo: Poseidone, dialogando con Atena sulle sorti destinate alle donne troiane, sanziona 'l'unione forzata di Agamennone con la figlia di Ecuba nell'oscurità del talamo, che andrà oltre il rispetto del dio' (43-44 τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ' εὐσεβές / γαμῆ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος); Cassandra è qui definita 'vergine' παρθένον (41), abbandonata 'in delirio' δρομάδα da Apollo (42)²⁰.

In patria, oltre a divenire preda di guerra destinata ad Agamennone, Cassandra è dunque παρθένος e δρομάς, due caratteristiche peculiari del personaggio euripideo, che tornano altrove nel corso della rappresentazione²¹. Nel successivo dialogo con Ecuba, Taltibio asserisce che Cassandra è stata presa da Agamennone come bottino di guerra (249 ἐξάιρετόν νιν ἔλαβεν Ἀγαμέμνων ἄναξ), per essere 'concubina notturna del suo letto' λέκτρων σκότια νυμφευτήρια (252). Appresa la notizia, Ecuba, dopo aver definito la figlia 'fanciulla di Febo, alla quale il dio dalla chioma d'oro diede in dono la vita virginea' (253-254 ἦ τὰν τοῦ Φοῖβου παρθένον, ἃ γέρας ὁ / χρυσοκόμας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζόαν;), la incita a privarsi delle chiavi divine e delle bende profetiche (256-258 ῥῖπτε, τέκνον, ζαθέους κλη- / δας καὶ ἀπὸ χροῶς ἐνδυ- / τῶν στεφῆων ἱεροῦς στολμούς 'getta via, o figlia, le chiavi divine e getta via dal corpo i sacri ornamenti delle bende che indossi'). Benché una tale fisionomia del personaggio e il riferimento ai paramenti sacri di Apollo richiama alla memoria dello spettatore la Cassandra profetessa dell'*Agamennone*, per molti aspetti Euripide dimostra di rielaborarne le tradizioni mitologiche e i tratti distintivi in una veste nuova²².

Già nel prologo delle *Troiane* è infatti presente un riferimento a un episodio mitologico non alluso nell'*Agamennone*: la violenza inferta a Cassandra da Aiace Oileo presso il tempio di Atena (69-71)²³. Il riferimento all'ingiuria compiuta da Aiace consente al tragediografo di rimarcare il torto subito dalla dea e di far leva sui conseguenti sviluppi delle vicende, a svantaggio dei Greci²⁴. Esso può pertanto essere ritenuto un espediente utile a focalizzare l'attenzione sulle insidie e le ripercussioni che la guerra tende ai vincitori: per i Greci la punizione non tarderà ad arrivare.

Una delle presenze più originali delle *Troiane* è senza dubbio la Cassandra baccante: le componenti bacchica e menadica divengono, infatti, le più caratteristiche del personaggio. Ancor prima di irrompere sulla scena, Cassandra è descritta da Ecuba come 'menade in preda al delirio bacchico', 'vergogna degli Argivi', al punto che la regina invita le donne del Coro a non farla uscire dalle tende (168-173 αἶ, αἶ. / μὴ νῦν μοι τάν / ἐκβακχεύουσιν Κασάνδραν, / αἰσχύναν Ἀργείοισιν, / πέμμητ' ἔξω, / μαινάδ', ἐπ' ἄλγει δ' ἄλγυνθῶ). Un ulteriore riferimento ai tratti menadici è individuabile nel primo episodio, allorché

¹⁹ Sulla datazione dell'*Agamennone*, Medda (2017: 11-17); per quella delle *Troiane*, Goff (2009: 17-21).

²⁰ L'edizione di riferimento delle *Troiane* è Murray (1905).

²¹ Sul concetto di παρθενία, Mazzoldi (2001a: 16-17): «Non si riferisce [...] in particolare all'integrità fisica del corpo femminile. Il concetto di παρθενία rimanda piuttosto ad un periodo della vita, definito dall'età anagrafica e dalla condizione civile, che coincide con il nubilito: è una tappa di un percorso sociale, che implica un avvicinamento e un adeguamento fisiologico alla tappa successiva, quella del matrimonio».

²² Come già nell'*Agamennone*, anche nella tragedia euripidea Cassandra abbandonerà simbolicamente le insegne di sacerdotessa in un momento di tensione emotiva, prima dell'uscita di scena (451-454). Sulla differenza tra le due scene, Mazzoldi (2001a: 227-228).

²³ Nella *Troiane* il tema della violenza di Aiace ai danni di Cassandra è nuovamente menzionato ai vv. 616-619; risulta inoltre dominante nella produzione figurativa relativa al personaggio. Per una trattazione più approfondita dell'argomento, Mazzoldi (2001a: 31-61). La narrazione di quest'episodio risulta assente nei poemi omerici; sembra attestata, invece, nell'*Ilioupersis* attribuita ad Arctino di Mileto (I 89.15-18 Bernabé).

²⁴ Per vendicare l'oltraggio compiuto da Aiace, Atena punirà gli Achei con un funesto viaggio di ritorno per mare (*Tro.* 75-86).

Ecuba ne annuncia l'arrivo sulla scena 'di corsa e delirante' *μαινὰς [...] δρόμῳ* (307); e più avanti il delirio menadico è nuovamente menzionato da Ecuba (348-350) e Taltibio (413-415). Altri richiami all'estasi di Cassandra sono individuabili nelle parole del Coro (341-342), della stessa profetessa (366-367) e, ancora, di Taltibio (408) e di Ecuba (500-501).

Gli inediti tratti di baccante e menade del personaggio si manifestano ancor più efficacemente al suo straordinario ingresso sulla scena, nel corso del primo episodio; al v. 308 prende avvio la scena di Cassandra euripidea²⁵. Dapprima la figlia di Ecuba intona e inscena un canto a Imeneo, che «presenta tutte le caratteristiche di un regolare rito prenuziale» (Mazzoldi 2001a: 220): con parole profondamente intrise di sarcasmo, Cassandra si compiace della imminente unione con Agamennone; alla tristezza che affligge la madre contrappone la luce e lo splendore delle nozze (308-340).

Di fronte al delirio della figlia Ecuba mostra di provare compassione, ma Cassandra, divenendo progressivamente più cosciente, si ostina a celebrare gioiosamente il destino che la attende: l'unione con Agamennone si tradurrà in rovina per il re, causandone la morte e comportando un nuovo spargimento di sangue nella casa degli Atridi. Al contempo, essa rappresenterà l'occasione di vendetta e riscatto per la nobile famiglia di Priamo e per tutta la patria frigia (353-405). Alle parole di Cassandra, Taltibio resta impassibile: fermo nell'adempiere alle funzioni di araldo, invita la baccante a seguirlo presso le navi che la condurranno ad Argo (408-423). Così, prima di uscire di scena, con evidenti allusioni alle peripezie omeriche, Cassandra rivela le sorti di Odisseo e il destino della stessa Ecuba, svelatole da Apollo, insieme al funesto destino che incombe sugli Atridi e la conseguente rivincita dei Troiani (424-461).

La sezione del primo episodio delle *Troiane* riservata al personaggio della profetessa appare in stretta connessione con ciò che era già stato annunciato nel prologo: secondo Papadopoulou (2000: 515), «the opening scene and Cassandra's part supplement and corroborate each other, both pointing towards the inevitability of the retribution which is to follow hors-de-scène for the Greeks». La Cassandra euripidea, benché ritratta più giovane di quella eschilea, condivide con quest'ultima l'implorazione della vendetta²⁶. Mentre, però, l'*Agamennone* sembra soffermare l'attenzione principalmente – seppur non esclusivamente – sull'*oikos* del re di Argo, sui vincitori della guerra di Troia e sul destino loro assegnato in un contesto greco, Euripide mediante la figura di Cassandra mette soprattutto in risalto, nel contesto troiano, il punto di vista di chi è stato sconfitto e che, tuttavia, prevede nella nuova unione con Agamennone un motivo di gioia e riscatto per sé e il proprio popolo.

Per mezzo di parole spesso provocatorie, che mettono in luce la volontà di ribellione alle imposizioni dei Greci e alla guerra da loro vinta, Cassandra ribadisce che le azioni belliche sono strumento per conquistare gloria anche per coloro che sono stati sconfitti²⁷. In questo modo, la Cassandra euripidea è tesa a esprimere il proprio punto di vista in contrapposizione a quello di Ecuba e alle sofferenze delle altre troiane (Cerbo 2009: 85).

Ancora una volta, le sue profezie, pur avendo propositi differenti da quelli individuabili nell'*Agamennone*, restano inascoltate e prive di credibilità (Conacher 1983: 336). Ciò è manifesto nelle reazioni del Coro, di Taltibio e successivamente di Ecuba (406-407, 408-423, 489-497). A mio avviso,

²⁵ La sezione del primo episodio in cui è presente la figura di Cassandra può essere suddivisa in tre parti: la prima (308-340), rappresentata dal canto intonato dalla figlia di Ecuba ad Imeneo, è contrassegnata dall'impiego del metro lirico; nella seconda (corrispondente ai vv. 353-405 e 424-443) Cassandra rivela, in maniera sempre più lucida, le proprie profezie e i propri ragionamenti su passato, presente e futuro, rivolgendosi in trimetri giambici rispettivamente a Ecuba e a Taltibio; nella terza e ultima parte (444-461), caratterizzata dall'impiego del tetrametro trocaico, la donna predice la morte che attende lei e Agamennone, abbandona le insegne divine e si piega al proprio destino uscendo di scena insieme a Taltibio (Mazzoldi 2001a: 220). Sulla prima parte (308-340) della scena della Cassandra euripidea, sulla sua monodia e gli elementi innovativi rispetto all'*Agamennone* di Eschilo, Cerbo (2009: 85-96).

²⁶ Su questo aspetto si veda anche *Tro.* 456-457, ove Cassandra si paragona ad una Erinni.

²⁷ «The main point Cassandra is making is that war, if it comes to that, is a source of glory» (Kovacs 2018: 192). Sul valore provocatorio dei toni di Cassandra si veda Bannert (1994: 202-203).

va però sottolineato che la componente bacchica della Cassandra euripidea prevale nettamente su quella persuasiva: gli interlocutori non esternano più, in maniera esplicita, l'incapacità di comprenderne i vaticini – l'unica eccezione è costituita dalle parole del Coro ai vv. 406-407 (ὡς ἠδέως κακοῖσιν οἰκειοῖς γελοῖς, / μέλπεις θ' ἂ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως 'come ridi piacevolmente delle nostre sciagure! Ma intoni un canto che tu stessa, probabilmente, rivelerai oscuro'), in cui il richiamo alla Cassandra eschilea è piuttosto evidente –, ma commiserano la fanciulla per lo stato di delirio in cui versa. Per usare le parole di Mazzoldi (2001a: 229-230), la Cassandra euripidea «non è una μάντις cui il destino impedisce di essere creduta, [...] ma appare soltanto una μαινάς. [...] La Cassandra euripidea non è veggente, ma profetessa, non *vede*, ma *narra*». In tal modo Euripide dimostra di manipolare il personaggio di Cassandra in linea con l'intento che anima le *Troiane*: mettere ancor più in risalto le atrocità provocate dalla guerra²⁸.

4. Conclusioni

L'analisi condotta nel presente contributo consente di evidenziare come il personaggio di Cassandra portato sulla scena da Eschilo ed Euripide, rispettivamente nell'*Agamennone* e nelle *Troiane*, presenti tratti – o, per meglio dire, livelli di manipolazione – comuni, come pure una serie di differenze significative²⁹. Entrambe le Cassandra sono ritratte come sacerdotesse di Apollo, che prevedono la morte per sé stesse e per Agamennone e reclamano vendetta; ed entrambe, in un primo momento, parlano al culmine dell'estasi, per acquisire progressivamente maggiore lucidità (Mazzoldi 2002: 145-154; Goff 2009: 50-55). Tuttavia, alla profetessa eschilea, straniera in preda al furore estatico, Euripide contrappone la nuova figura della Cassandra baccante nella sua stessa patria, concentrando l'attenzione soprattutto sullo stato di *trance* in cui la figlia di Ecuba viene a trovarsi (Harder 1993: 223), un'estasi ben diversa da quella che domina la scena di Cassandra nell'*Agamennone*.

Come correttamente osservato da Mazzoldi (2001a: 219), nelle *Troiane* «non vi è esplicito cenno ai tormentati rapporti tra Apollo e Cassandra e alle *avances* amorose del dio»; e per Loraux (2001: 135) «la comunicazione della sacerdotessa con Apollo sembra essere pacificata e come normalizzata». Infine, se la Cassandra eschilea profetizza (anche) per mezzo di glossolalie, quella euripidea è priva dell'ispirazione estatica e si esprime in maniera più lucida e razionale, ostinata nel voler ottenere rivincita.

Riferimenti bibliografici

- Amendola, Stefano (2019), 'Xenoi and Greeks between Opposition and 'Hybridization'. Some Observations about the Lexicon of the Otherness in Aeschylus' Survived Tragedies', *Humanitas* 74, 9-28.
- Bannert, Herbert (1994), 'Beobachtungen zu den Troerinnen des Euripides', *Wiener Studien* 107, 197-220.
- Bernabé, Albert (1996²) [1987], *Poetarum Epicorum Graecorum. Testimonia et Fragmenta. Pars I*, Leipzig, B. G. Teubneri.
- Bettini, Maurizio (2018) [2008], *Voci: antropologia sonora del mondo antico*, Roma, Carocci.
- Brault, Pascale-Anne (2009), 'Playing the Cassandra: Prophecies of the Feminine in the *Polis* and Beyond', in McCoskey, Denise E; Zakin, Emily (eds.), *Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, Albany, State University of New York Press, 197-220.

²⁸ «Euripides, more fully than any other writer on the Trojan War, insists on this cause and effect relationship – that the Greeks' excessive re-action to victory is the cause of their subsequent destruction» (Luschnig 1971: 9).

²⁹ Per un confronto tra la Cassandra di Eschilo e quella di Euripide si veda anche Brillet-Dubois (2015: 171-175).

- Brillet-Dubois, Pascale (2015), 'A Competition of *choregoi* in Euripides' *Trojan Women*. Dramatic Structure and Intertextuality', *Lexis* 33, 168-180.
- Cerbo, Ester (2009), 'La monodia di Cassandra (Eur. *Troad.* 308-340) fra testo e scena', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 93 (3), 85-96.
- Conacher, Desmond J. (1983), 'The Trojan Women', in Segal, Erich (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 332-339.
- Crippa, Sabina (1990), 'Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra', *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata* 19 (3), 487-508.
- Davreux, Juliette (1942), *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Liège-Paris, Dorz.
- Dell'Anno, Valentina (2015), 'La rondine Cassandra. Il linguaggio degli uccelli nella divinazione antica', in Carboni, Romina; Giuman, Marco (eds.), *Sonora: la dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, Perugia, Morlacchi, 39-49.
- Detienne, Marcel (1977), *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari, Laterza (*Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, François Maspero, 1967).
- Euben, J. Peter (1982), 'Justice and the *Oresteia*', *The American Political Science Review* 76 (1), 22-33.
- Feichtinger, Barbara (1991), 'Zur Kassandra-Szene in Aischylos' *Orestie* und ihren poetischen Funktionen', *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft* 17, 49-67.
- Goff, Barbara (2009), *Euripides: Trojan Women*, London, Duckworth.
- Hall, Edith (2004) [1989], *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press.
- Harder, Ruth. E. (1993), *Die Frauenrollen bei Euripides: Untersuchungen zu Alkestis, Medeia, Hekabe, Erechtheus, Elektra, Troades und Iphigeneia in Aulis*, Stuttgart, M&P.
- Heirman, Leo Johannes (1975), 'Kassandra's Glossolalia', *Mnemosyne* 28 (3), 257-267.
- Judet de La Combe, Pierre (2001), *L'Agamemnon d'Eschyle: commentaire des dialogues*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Knox, Bernard M. W. (1972), 'Aeschylus and the Third Actor', *The American Journal of Philology* 93 (1), 104-124.
- Kovacs, David (2018), *Euripides, Troades*, Oxford, Oxford University Press.
- Leahy, Desmond M. (1969), 'The Role of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus', *Bulletin of the John Rylands Library* 52, 144-177.
- Loroux, Nicole (2001), *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino, Einaudi (*La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999).
- Luschnig, Cecelia A. E. (1971), 'Euripides' *Trojan Women*: All Is Vanity', *The Classical World* 65 (1), 8-12.
- Mason, P. Geoffrey (1959), 'Kassandra', *The Journal of Hellenic Studies* 79, 80-93.
- Mazzoldi, Sabina (2001a), *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Mazzoldi, Sabina (2001b), 'Lo scotto di Cassandra μάντις: Aesch. Ag. 1275-1276', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 68 (2), 93-98.
- Mazzoldi, Sabina (2002), 'Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation', *Kernos* 15, 145-154.
- Medda, Enrico (2017), *Eschilo. Agamennone*, Roma, Bardi.
- Murray, Gilbert (1905), *Euripidis Fabulae. Tomus 2, insunt Supplices, Hercules, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Taurica, Oxonii, Typographeo Clarendoniano*.
- Paco Serrano, Diana M. de (2011), 'Cassandra e le donne tragiche', *Myrtia* 26, 123-139, <<https://revistas.um.es/myrtia/article/view/143701>> (ultimo accesso 14/09/2019).

- Papadopoulou, Thalia (2000), 'Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' *Troades*', *Mnemosyne* 53 (5), 513-527.
- Pillinger, Emily J. (2019), *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schein, Seth L. (1982), 'The Cassandra Scene in Aeschylus' *Agamemnon*', *Greece & Rome* 29 (1), 11-16.
- Tomasello, Marianna (2012), 'L'inno delle Erinni e il lamento di Cassandra: canti *performativi* nell'*Oresteia* di Eschilo', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 101 (2), 63-90.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1901), *Griechische Tragoedien übersetzt. Orestie*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

Cristiana Melidone

Università degli Studi di Palermo (Italy) – Heinrich Heine Universität Düsseldorf (Germany)

cristiana.melidone@unipa.it