

In the Nurse's Arms: Contact, Separation, and Tragic Motherhood in Euripides' *Hypsipyle*

Michele Di Bello

Abstract This paper examines the central role of the onstage interaction between Hypsipyle and Opheltes in Euripides' *Hypsipyle*. Their bond of contact and separation is a key thematic and emotional focus of the tragedy. Opheltes is not merely a child, but a symbol of Hypsipyle's transformation from queen to slave and nurse. Through their relationship, Euripides stages the interplay of motherhood, loss, and identity, highlighting the protagonist's condition as a mother seemingly deprived of her biological children. Holding the child in her arms and then laying him down at a fateful moment is not only a dramatic gesture, but also a powerful mode of scenic communication, drawing the audience into Hypsipyle's experience of surrogate motherhood. This essay analyzes the theatrical and symbolic significance of this relationship, while also calling attention to other nurses in Greek tragedy and epic.

Keywords Euripides; Motherhood; Theatre Studies

Michele Di Bello obtained his BA in Classics and his MA in Philology and Ancient History from the University of Pisa. He previously studied in the Ordinary Course in Humanities (Ancient History and Classical Philology) at the Scuola Normale Superiore, and is currently pursuing a PhD at the University of Bristol.

Peer review

Submitted 01.04.2025

Accepted 18.08.2025

Published 15.12.2025

Open access

© Michele Di Bello 2025 (CC BY-NC-SA 4.0)

michele.dibello@sns.it

DOI: 10.2422/3035-3769.202502_01

Nelle braccia della nutrice: contatto, distacco e maternità tragica nell'*Ipsipile* di Euripide

Michele Di Bello

Riassunto Il presente contributo esamina il ruolo centrale dell'interazione scenica tra Ipsipile e Ofelte nell'*Ipsipile* di Euripide. Il loro legame di contatto e distacco costituisce un fulcro tematico ed emotivo fondamentale della tragedia. Ofelte non è semplicemente un bambino, ma il simbolo della trasformazione di Ipsipile da regina a schiava e nutrice. Attraverso il rapporto fra la balia e il suo *trophimos*, Euripide mette in scena l'intreccio tra maternità, perdita e identità, evidenziando la condizione della protagonista come madre apparentemente privata dei propri figli biologici. Tenere il bambino in braccio e poi deporlo in un momento fatale non è solo un gesto drammatico, ma un potente strumento di comunicazione scenica che coinvolge il pubblico nell'esperienza di maternità surrogata vissuta da Ipsipile. Questo saggio analizza il significato teatrale e simbolico di questa relazione, confrontandola con altre figure di nutrici nella tragedia e nell'epica greca.

Parole chiave Euripide; Maternità; Studi teatrali

Michele Di Bello ha conseguito la laurea triennale in Lettere Classiche e la laurea magistrale in Filologia e Storia dell'Antichità all'Università di Pisa. Allievo del Corso ordinario in Lettere e Filosofia (Storia Antica e Filologia Classica) alla Scuola Normale Superiore, è attualmente dottorando presso la University of Bristol.

Nelle braccia della nutrice: contatto, distacco e maternità tragica nell'*Ipsipile* di Euripide*

Michele Di Bello

παῖς ἄτερ ὥς φίλας τιθήνας
S. Ph. 704

Introduzione

Fra gli ultimi drammi di Euripide e il meglio conservato tra quelli oggi in frammenti, l'*Ipsipile* (fr. 752-69 K.; 411-407 a.C. ca.) ha affascinato lettori, ceramografi e studiosi dall'antichità alla contemporaneità per i suoi colpi di scena, la sua complessità e il suo forte impatto teatrale.

È la storia della regina di Lemno, Ipsipile, fatta schiava a Nemea nel Peloponneso e incaricata di attendere come nutrice alle cure del piccolo Ofelte, figlio dei padroni Licurgo e sua moglie Euridice. Durante la sosta a Nemea dei sette condottieri argivi diretti a Tebe, Ipsipile riceve da uno di loro, l'indovino Anfiarao, la richiesta di indicargli una sorgente per compiere delle libagioni, e per qualche momento lascia Ofelte incustodito: nel fatidico istante, questi trova la morte a causa di un serpente. Accusata di aver volontariamente assassinato il bambino, Ipsipile è messa a morte da Euridice, ma è salvata da Anfiarao che difende la sua innocenza; risparmiata, nel seguito della trama – parzialmente ricostruibile dai frammenti e dalle testimonianze – si ricongiunge infine con Euneo e Toante, i due figli avuti da Giasone e creduti perduti, ormai fanciulli e capitati a Nemea alla ricerca della madre.¹

Gran parte dell'attrattiva di questa tragedia si deve ad alcune scelte di drammaturgia e di possibile messinscena che fanno dell'*Ipsipile* un dramma nel com-

* Desidero ringraziare la redazione degli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» per aver accolto il mio contributo e gli anonimi revisori per i loro pareri. Un ringraziamento particolare va a Francesco Morosi, per aver letto una prima stesura di questo articolo e avermi fornito preziose indicazioni in merito. Ringrazio anche Sabina Castellaneta per il soccorso bibliografico.

¹ Sull'*Ipsipile* di Euripide (tradizione, datazione, trama, problemi di ricostruzione e fortuna) si vedano almeno BOND 1963, van LOOY in JOUAN, VAN LOOY 2002, pp. 162-71, Cropp in COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, pp. 170-6, LOMIENTO 2005 e COLLARD, CROPP 2008, pp. 250-5. Sulla datazione si vedano ora anche CROPP, FICK 2025, pp. 14-5. Sul mito di Ipsipile si veda invece GANTZ 1993, pp. 345-6 e 511.

plesso diverso e per certi aspetti unico fra quelli che leggiamo interamente (e parzialmente).² Tra queste, particolarmente caratteristica è la dimensione estremamente realistica e intima di *paidotrophia* – raramente presentata in maniera così diretta nella tragedia greca a noi nota – che si sprigiona nelle scene in cui Ipsipile è insieme al piccolo Ofelte: la donna culla il bambino fra le sue braccia, canta per lui accompagnandosi con degli strumenti musicali simili a nacchere, lo consola e lo fa addormentare, emanando una intimità inedita, un profondo senso di tenerezza (in netto contrasto con la terrificante morte che attende il bambino) che proviene dal contatto prolungato fra la nutrice e il bambino stesso, e dalla loro reciproca interazione.³

Queste scene sono alla base dello sviluppo del tema della maternità, che nell'opera è decisamente portante e viene declinato in maniera molto articolata, assumendo varie forme: dalla maternità interrotta e ritenuta perduta a quella 'surrogata' di Ipsipile, fino a quella stroncata (ma ricompensata con la fondazione dei Giochi Nemei in onore del bambino) di Euridice, per arrivare a quella riconquistata di Ipsipile, finalmente riunita ai figli naturali. Cuore pulsante di questa dimensione di maternità tragica è in primo luogo il piccolo Ofelte, simbolo della nuova condizione di Ipsipile – da regina a schiava con il ruolo di nutrice –, coinvolto in scena insieme alla protagonista nella prima parte del dramma e destinato a morire in maniera terribile nel suo seguito, ma anche ad essere poi eroizzato e a ricevere *post mortem* un nuovo nome (Archemoro) e l'onore dei neo-fondati Giochi Nemei.

Ad oggi, tuttavia, la presenza scenica di Ofelte e i suoi molteplici significati all'interno della tessitura drammaturgica di *Ipsipile* non hanno ancora ricevuto la meritata attenzione dalla critica, che in ambito strettamente teatrale si è volta piuttosto al cospicuo apparato di oggetti che probabilmente arricchiva la *performance* di quest'opera (come i crotali che la protagonista utilizzava cantando per il bambino o il tralcio di vite d'oro che consentiva a Ipsipile di riconoscere i suoi figli).⁴ È invece rimasto in parte in ombra il potenziale emotivo, estetico e teatrale

² Su alcuni aspetti della drammaturgia e messa in scena di *Ipsipile* si vedano CHONG-GOSSARD 2009 (consolazione), CASTELLANETA 2016 (oggetti di scena, in particolare i crotali che Ipsipile utilizza cantando per Ofelte, cfr. *infra* e nota 26), DI BELLO 2023 (ruoli drammaturgici dell'indovino Anfiarao); sempre a proposito di *character agency*, specificamente sul tema della 'decisionalità femminile' nell'*Ipsipile* (legata a Ipsipile, Euridice ma anche a figure che emergono dal *background* della trama come Erifile) si veda CHONG-GOSSARD 2020. Più in generale sullo *staging* di *Ipsipile* si veda Cropp in COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, pp. 182-3.

³ Cfr. in particolare WRIGHT 2019, pp. 274-7 e ampiamente CASTELLANETA 2019 (sulla particolare forma di maternità che lega Ipsipile e Ofelte nell'*Ipsipile* di Euripide e anche nella *Tebaide* di Stazio).

⁴ Cfr. CASTELLANETA 2016 (crotali) e DE POLI 2018, pp. 153-4 (tralcio di vite). Su alcuni aspetti

estremamente alto di uno degli ingredienti più rilevanti della drammaturgia di *Ipsipile*: la relazione fra Ipsipile e Ofelte stesso, presente con la protagonista in scena, stando ai frammenti, nella prima parte della tragedia, e ancora influente sull'azione del dramma nella sua seconda parte, poiché la sua morte risulta un evento cruciale per la progressione della trama e si ripercuote fatalmente su Ipsipile.

Il presente contributo si propone lo scopo di studiare i significati drammaturgici della relazione fra Ipsipile e Ofelte e il suo enorme valore emotivo e simbolico all'interno della *performance* di *Ipsipile*: il dramma risulta infatti in larga parte imperniato su questa relazione e sulle sue implicazioni, in particolare sul tema focale della cura e del contatto di Ipsipile con il bambino, e poi del suo fatale distacco da lui che porterà alla catastrofe centrale di questa tragedia.

L'interazione scenica fra Ofelte e la sua nutrice, che traduce visivamente il trasporto emotivo di Ipsipile nei confronti del bambino ed è tematizzata specialmente attraverso i riferimenti al gesto di Ipsipile di tenere Ofelte ἐν ἀγκάλαις («fra le [sue] braccia» cfr. fr. 745c, 12 K.; probabilmente svolto concretamente da Ipsipile, si veda *infra*, § 2), risulta il perno di alcune delle più importanti dinamiche tematiche, emotive e più ampiamente teatrali dell'*Ipsipile*, abbracciando numerosi aspetti della sua *performance*:

- 1) la caratterizzazione del personaggio di Ipsipile come nutrice e non più come regina;
- 2) la caratterizzazione del rapporto che Ipsipile ha instaurato con Ofelte, un legame di maternità 'surrogata' in stretta correlazione con lo statuto di Ipsipile come madre di due figli che crede perduti, ma anche della relazione della protagonista con i propri figli e con la propria condizione;
- 3) alcune dinamiche di comunicazione di scena, giacché il fatto che Ipsipile abbia e poi non abbia più Ofelte con sé funge da immediato segnale dell'avvenuta morte del bambino, tanto per il Coro quanto per lo spettatore;
- 4) la progressione narrativa della vicenda, poiché interrompendo il suo contatto continuo e atteso con Ofelte, Ipsipile causa involontariamente la catastrofe;
- 5) l'aggancio emotivo con il pubblico, che esperisce la particolare dimensione di maternità in cui Ipsipile è immersa e segue lo sviluppo del suo personaggio proprio attraverso il suo contatto con e poi la sua separazione da Ofelte.

Muovendo dalla questione della possibile modalità di rappresentazione scenica di Ofelte (§ 2), il contributo analizzerà gli aspetti appena delineati, attraversando i punti in cui il testo di *Ipsipile* rivela la presenza in scena del bambino

musicali dell'*Ipsipile* (anche legati alla parodia aristofanea di questo dramma nelle *Rane*) si veda SIMONE 2020.

insieme alla sua nutrice (§ 3), e il primo momento in cui i frammenti indicano l'interruzione del loro fatidico abbraccio (§ 4). Ripercorrendo queste fasi cruciali del dramma, si osserverà in particolare il modo in cui Euripide affida alla rappresentazione del contatto fra *Ipsipile* e Ofelte e poi del loro distacco il tema fondamentale della 'doppia' maternità di *Ipsipile*, anche attraverso il confronto con altre figure di nutrici della letteratura greca.

1 *Ofelte sulla scena: ipotesi di rappresentazione*

La presenza di personaggi bambini nel teatro antico (di varia età: da molto piccoli, come Ofelte, a più grandi, come i figli di Medea nella *Medea* o il figlio di Andromaca e Neottolemo nell'*Andromaca*) è una questione in generale complicata e solleva numerosi problemi di *staging*. Vi è ad esempio l'incertezza se questi personaggi, alcuni dei quali hanno dei ruoli di rilievo (come il figlio di Alceste, che nell'omonima tragedia euripidea intona una monodia per la madre, cfr. *Alc.* 393-403, 406-15), fossero interpretati da attori bambini oppure se – con la stessa dose di non-naturalismo con cui nel teatro greco personaggi femminili erano interpretati da attori uomini – essi fossero affidati ad attori adulti mascherati. Gli ultimi studi sulla questione non escludono che sulla scena attica potessero essere coinvolti degli attori bambini, almeno nei casi in cui a questi personaggi infantili fosse richiesta una qualche *performance* attoriale: muoversi, parlare, cantare.⁵

Rispetto a questi casi, la situazione di Ofelte nell'*Ipsipile* è molto diversa, dal momento che il figlio di Euridice nella tradizione mitologica e letteraria è un bambino molto piccolo che non parla e non cammina ancora: Plutarco, citando l'*Ipsipile*, lo descrive seduto sul prato a giocare con i fiori;⁶ Igino parla di una fase precedente all'acquisizione della facoltà di camminare;⁷ Stazio lo individua come *ad ubera* [*scilicet* di *Ipsipile*] *dependens*, quindi probabilmente ancora lattante.⁸

I frammenti della tragedia di Euripide sembrano coerenti con questo scenario: al personaggio di Ofelte non pare infatti richiesta alcuna *performance* vocale (né

⁵ Cfr. ampiamente GRIFFITHS 2020 (il punto sui bambini attori è argomentato nel secondo capitolo del libro, pp. 43-137), che riporta monograficamente l'attenzione sul tema, già oggetto di un datata dissertazione di HAYM 1897. Sulle voci dei bambini nel teatro di Euripide si veda inoltre HAUSSEKER 2019.

⁶ Plu. *De amic. mult.* 93 D ὥσπερ ὁ τῆς Ὑψιπύλης τρόφιμος εἰς τὸν λειμῶνα καθίσας.

⁷ Hyg. *fab.* 74 (*Hypsipyle*) [...] cui responsum erat ne in terra puerum deponeret antequam posset ambulare.

⁸ Stat. *Theb.* 4.748-50 illi quamuis et ad ubera Opheltes / non suus, Inachii proles infausta Lycurgi, / dependet.

parlata, né cantata), né alcun tipo di movimento autonomo, rendendo molto probabile una ricostruzione dello *staging* del dramma in cui il bambino doveva trovarsi per la maggior parte (se non per la totalità) del tempo della sua presenza in scena in braccio a Ipsipile (si veda *infra*, § 3). In questo caso, le ipotesi di rappresentazione più plausibili – con l'ovvio *caveat* dell'impossibilità di fare assunzioni in una situazione di cui non abbiamo alcun tipo di prova – sono due:

- 1) Ofelte impersonato da un neonato vero utilizzato allo scopo;
- 2) Ofelte rappresentato da uno *stage prop* (un manichino, un bambolotto o qualcosa di simile).⁹

Fra le due ipotesi, la critica ha oggi raggiunto un deciso consenso, preferendo l'ipotesi di Ofelte come rappresentato da uno *stage prop*: questa è la posizione di Revermann,¹⁰ Marshall,¹¹ Cropp,¹² Wright¹³ e, meno di recente, già di Haym.¹⁴ L'opinione di Kannicht in materia non è completamente chiara: il critico allude in maniera molto incerta alla possibilità che Ofelte fosse rappresentato da un «*pupulus mutus*» (*pupulus* vale in latino sia 'bambino' sia 'fantoccio', cfr. *TLL sub voce*).¹⁵

L'ipotesi che Ofelte fosse rappresentato da uno *stage prop* pare vantaggiosa soprattutto se si considerano congiuntamente il fatto che a) stando ai frammenti dell'*Ipsipile*, a Ofelte non era richiesto né il movimento autonomo né la parola e dunque la sua presenza in qualche modo 'oggettificata' avrebbe potuto rendere più economico e naturale l'utilizzo di un oggetto per rappresentarlo; b) coinvolgere un bambino vero nella *performance* avrebbe potuto porre qualche difficoltà pratica: i critici alludono a questo proposito a «practicalities» e «logistical problems», che potremmo immaginare come gli imprevisti creati dal coinvolgimento di un infante sulla scena.¹⁶ Considerando che il coinvolgimento nella *performance* di un bambino vero avrebbe probabilmente comportato uno sforzo

⁹ Griffiths parla in questo caso di «doll-babies» (cfr. GRIFFITHS 2020, p. 50).

¹⁰ REVERMANN 2013, p. 84: «the baby boy (surely represented by a prop) who is being lulled to sleep in the *Hypsipyle* (fr. 752f. Kannicht)».

¹¹ MARSHALL 2017, p. 194: «the same staging solution [*scilicet* poco prima, “the use of a doll as a stage property for a baby”] would surely be used in *Hypsipyle*».

¹² Cropp in COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, p. 183: «the baby Opheltes was probably represented by a dummy».

¹³ WRIGHT 2019, p. 277: «on balance it seems more likely that a baby doll was used».

¹⁴ HAYM 1897, p. 271: «infantem simulacrum representatum esse putandum est».

¹⁵ Cfr. KANNICHT 2004, p. 742.

¹⁶ Cfr. GRIFFITHS 2020, p. 94 e WRIGHT 2019, p. 276 («a real baby on the stage would cause obvious practical difficulties. [...] Can one expect a baby to start and stop crying on cue?»).

in vario modo superiore alla necessità, dunque, l'ipotesi della rappresentazione del personaggio di Ofelte nell'*Ipsipile* sotto forma di *stage prop* risulta preferibile; ma in assenza di prove concrete non è possibile escludere completamente l'ipotesi contraria.

La ricostruzione di necessità inafferrabile della prima messa in scena dell'*Ipsipile* relativamente alla rappresentazione di Ofelte, ad ogni modo, non impatta in maniera sostanziale sullo studio drammaturgico della relazione che si instaura fra Ipsipile e Ofelte: un tema consustanziale all'opera e che in parte prescinde dalle sue possibili scelte di messa in scena.

2 *Contatto e maternità surrogata*

L'immagine del neonato stretto tra le braccia, simbolo per eccellenza della maternità, è associata nella cultura greca antica non solo alle madri naturali, ma anche e soprattutto alla figura della nutrice, socialmente una subalterna, di solito una schiava (come Ipsipile), cui era spesso affidato anche il compito di allattare il bambino.¹⁷ Talvolta, l'attaccamento affettivo della nutrice nei confronti del bambino non suo – reso primariamente nelle manifestazioni letterarie e artistiche attraverso questo gesto codificato – è talmente forte che sembra configurare un rapporto di maternità più intenso di quello esistente tra il bambino e la propria madre biologica: questo è il caso dello pseudo-omerico *Inno a Demetra*, con il rapporto privilegiato che Demetra in veste di nutrice instaura con il figlio di Metanira, il piccolo Demofonte (accolto «in grembo e nelle [sue] mani immortali», cfr. *H. Cer.* 231-2 κόλπῳ χερσίν τ' ἀθανάτοισι e cfr. anche v. 238 ἐν κόλποισιν ἔχουσα); un altro esempio è rappresentato dalla più celebre delle nutrici epiche, Euriclea, che ha forgiato con Odisseo una intimità viscerale e perdurante (alla base del riconoscimento dell'eroe ormai adulto da parte della nutrice, si veda *infra*) proprio a partire dal gesto ripetutamente svolto dalla donna anni prima di stringerlo al petto e di allattarlo al seno (cfr. *Od.* 19.482-3).

Nell'*Ipsipile*, l'immagine di Ofelte fra le braccia di Ipsipile ricorre ripetutamente, suggerendo la sua centralità tematica all'interno del dramma e la sua importanza come mezzo teatrale di rappresentazione scenica della nuova condizione di Ipsipile (e non solo): in fr. 745c K. Euridice, cercando Ipsipile e Ofelte fuori dalla casa, si aspetta che suo figlio possa trovarsi fra le braccia della sua nutrice (cfr. fr. 745c, 12 K. [ἢ π]α[ι]δὸς εἶργε[ι] δάκρυ', ἔχουσ' ἐν ἀγκάλ[αις]; «O forse [*scilicet* Ipsipile] allontana le lacrime del bambino, tenendolo fra le braccia?»); pochi versi

¹⁷ Sulla figura della nutrice nella vita e nelle rappresentazioni artistiche e letterarie della Grecia antica cfr. almeno POURNARA KARYDAS 1998, CASTRUCCI 2017, MARSHALL 2017 e SEVESO 2018.

dopo, probabilmente nelle prime battute di auto-justificazione per la catastrofe di fronte alla padrona (se si sceglie l'integrazione [μου di Grenfell e Hunt]),¹⁸ Ipsipile stessa fa riferimento al fatto che, evidentemente prima di deporlo sul prato, teneva il bambino fra le sue braccia (cfr. fr. 754c, 16 K. ἐπ' ἀγκάλαισί [μου]);¹⁹ ancora, nella sua *rhexis* autoapologetica, Ipsipile, ora condannata a morte, evoca il gesto di tenere fra le braccia Ofelte come quintessenza del suo ruolo di nutrice affezionata e simbolo in massimo grado eloquente del suo immenso affetto per il figlio di Euridice (cfr. fr. 757, 841-3 K. ὃν ἐπ' ἐμαῖσιν ἀγκάλαις / [...] ὥς ἐμὸν τέκνον / στέργουσ' ἔφερβον, «[Ofelte] che allevavo fra le mie braccia, amandolo come [se fosse] mio figlio»).

Quest'ultimo passo, in cui Ipsipile si riferisce alla propria attività di nutrice con il verbo φέρβω («nutrire», nel senso di 'procurare/fornire nutrimento', cfr. *LSJ sub voce*), attestato a proposito della terra che nutre gli esseri viventi con i prodotti che essa stessa genera (cfr. *H. Tell.* 1-2 γαῖαν παμμήτειραν [...] ἣ φέρβει ἐπὶ χθονὶ πάνθ' ὅπως ἔστί), potrebbe implicare che la donna non fosse solo deputata genericamente all'accudimento di Ofelte, ma provvedesse anche al suo allattamento, rafforzando ancor di più il suo legame con il bambino e dotandolo di una ulteriore dimensione fisiologica, di responsabilità o, se vogliamo, dipendenza trofica.²⁰ Questo è possibile in quanto era perfettamente consueto nell'antichità (e nelle forme d'arte mimetiche della realtà come il teatro) che l'allattamento fosse demandato dalla madre a una figura subalterna come una serva con il ruolo di nutrice quale Ipsipile (cfr. fr. 754c, 5 K. δμῳίς ἡ τροφ[ὸς] τέκνου, «la serva [che è] la nutrice di [mio] figlio», nelle parole di Euridice in riferimento a Ipsipile).

L'insieme di questi passi, unitamente ad alcune tarde raffigurazioni di Ipsipile con in braccio Ofelte che sembrano aver catturato l'essenza del dramma euripideo in relazione al suo personaggio principale,²¹ suggerisce che il gesto di tenere

¹⁸ Cfr. GRENFELL, HUNT 1908, p. 97 (*editio princeps* del papiro), COCKLE 1987, p. 159 e l'apparato di KANNICHT 2004, p. 767.

¹⁹ Fra le due espressioni utilizzate nell'*Ipsipile* per indicare la presenza di Ofelte in braccio a Ipsipile, l'inglese consente di mantenere la leggera differenza che il greco presenta fra ἐν ἀγκάλαις e ἐπ' ἀγκάλαις: «in my arms/upon my arms» (cfr. Cropp in COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, p. 205).

²⁰ Così MARSHALL 2017, p. 195 e BOND 196, p. 64 e nota 4, entrambi convinti che Ipsipile sia la *wet-nurse* di Ofelte.

²¹ Sulla moneta romana di età imperiale (IV sec. d.C.) raffigurante Ipsipile e Ofelte in braccio a lei si veda PACHE 2004, pp. 128-9 (e cfr. BOULOTIS 1981, p. 648); sulla raffigurazione di Ipsipile con in braccio Ofelte sul pressappoco coevo piatto in argento proveniente dal Pakistan (istoriato con personaggi delle tragedie di Euripide) si veda invece WEITZMANN 1943, pp. 314-5 (e cfr. BOULOTIS 1981, p. 648).

fra le braccia Ofelte, oltre a costruire visivamente l'identità di Ipsipile come nutrice di fronte agli spettatori abituati a pensarla regina, fosse anche svolto ripetutamente (se non continuativamente, almeno fino a un certo punto dell'opera, si veda *infra*, § 4) da Ipsipile nella parte iniziale del dramma: da un lato in quanto 'spontaneamente' previsto dalla sua nuova caratterizzazione di *trophos*, rappresentabile per Euripide nella maniera più naturale ed efficace proprio ricorrendo al gesto standard del personaggio della nutrice; dall'altro in quanto precisamente questo gesto è rivendicato da Ipsipile stessa per discolarsi di fronte a Euridice dall'accusa di aver ucciso Ofelte e per dimostrare il suo affetto genuino per lui: un affetto chiamato in causa in una dichiarazione meno convincente se Ipsipile non ne avesse dato prova concreta anche scenicamente di fronte agli spettatori, accudendo il bambino fra le sue braccia.

Le scene in cui Ipsipile era rappresentata nell'atto di interagire con Ofelte si concentrano nella prima parte del dramma, in due punti in cui il papiro dell'*Ipsipile* fornisce indizi in questo senso. Non è invece detto che Ipsipile avesse in braccio Ofelte già durante la *rhesis* con cui la protagonista apriva il prologo della tragedia raccontando gli antefatti dell'azione (fr. 752-752b K.). È infatti probabile che Ipsipile esponesse la sua *rhesis* in completa solitudine, rientrando in casa subito dopo per attendere alle cure del bambino (che in un primo momento si trovava dunque nello spazio retroscenico), per poi uscirne nuovamente, stavolta in compagnia di Ofelte, richiamata dall'arrivo di Euneo e Toante alle porte della dimora.²²

È ad ogni modo altamente probabile che in questa *rhesis* Ipsipile facesse già riferimento al suo inatteso compito a Nemea: sin dalle prime battute del dramma, quindi, il pubblico doveva familiarizzare con una inaspettata presentazione della regina di Lemno nelle vesti di balia – probabilmente resa anche dall'aspetto, dal costume e dalla maschera di Ipsipile –, destinata a essere amplificata dalla successiva visione della protagonista nello svolgimento in presa diretta della sua nuova mansione.

La prima scena in cui la presenza di Ofelte è rivelata da un allocutivo rivolto al bambino (l'aggettivo *οἴας*, in realtà *οῶν* sul papiro, corretto da Wilamowitz)²³ si trova nel prologo del dramma, quando Ipsipile, richiamata fuori dalla casa

²² Questa la ricostruzione oggi più accreditata, cfr. Cropp in COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, p. 171.

²³ Cfr. Wilamowitz *apud* GRENFELL, HUNT 1908, p. 84 e KANNICHT 2004, p. 746. Ho potuto visionare il papiro in formato digitale nel *Photographic Archive of Papyri in the Cairo Museum* (<http://ipap.csad.ox.ac.uk/4dlink4/4daction/ipapwebquery?vpub=p.oxy.&vvol=6&vnum=852&vside=>).

dall'arrivo di Euneo e Toante che apparentemente hanno bussato alla porta svegliando o turbando Ofelte, rientra in scena con il bambino che vediamo intenta a calmare (cfr. fr. 752d, 2-3 K.):²⁴

(ΥΨ.)

ἦξε[ι πατήρ οὐ] ὄπ[ανι] ἔχων ἄ]θύρμα[τ]α,
ἂ σὰς [ὁ]δυρμῶν ἐκγαλῆ[νιει φ]ρένας.

(Ipsipile) *Rivolta a Ofelte*

Arriverà [tuo] padre portando non pochi giocattoli,
che rassereneranno il tuo animo dai turbamenti.

È naturale credere che nel pronunciare questi versi Ipsipile avesse Ofelte in braccio, il modo più diretto per rappresentare la nutrice nell'atto di calmare il bambino, forse turbato dal rumore improvviso, e di «tenere lontane le sue lacrime» (nelle parole di Euridice, cfr. *supra* fr. 745c, 12 K.). I versi successivi, in cui il contatto fra Ipsipile e Ofelte probabilmente non si interrompe (e forse non si interrompe nemmeno durante il lungo dialogo fra Ipsipile e Anfiarao nel primo episodio, fr. 752h-k K.), vedono Ipsipile impegnata in uno scambio di battute con i suoi figli capitati a Nemea, che in questo momento non riconosce e dai quali non è riconosciuta: appare in tal senso intriso di ironia tragica il verso 5 dello stesso frammento, pronunciato da Ipsipile (ὦ μακαρία σφῶν ἡ τεκοῦσ', ἥ] τις ποτ' ἦν, «beata colei che vi generò, chiunque mai sia stata!»).

L'efficacia della scena risulta amplificata dalla sovrapposizione creatasi fra i due aspetti della maternità di Ipsipile, che prendono rispettivamente corpo nei personaggi presenti: da un lato i due figli naturali che la donna crede perduti (e che non sappiamo se lo spettatore avesse già identificato, visto che quasi tutto ciò che Euneo e Toante dicevano al momento del loro ingresso in scena è andato perduto); dall'altro Ofelte, in braccio a lei, simbolo della sua condizione presente di serva e di nutrice. La sovrapposizione fra queste due sfere materne, l'una naturale e l'altra 'surrogata', coinvolge nello stesso momento di fronte agli spettatori la rappresentazione vivente di due dimensioni emotive fondamentali nel personaggio di Ipsipile, che interagiscono fra di loro e trovano un punto di contatto nelle cure rivolte dalla donna a Ofelte: l'amore mai sopito per i figli naturali che ritiene perduti, e l'attaccamento a Ofelte, «figlio suo in tutto tranne che per non averlo partorito» (cfr. fr. 752, 842 K. πλὴν οὐ τεκοῦσα τᾶλλα γ' ὥς ἐμὸν τέκνον).

Sin dalle prime scene del dramma, dunque, il figlio di Euridice agisce da provvisorio mezzo di sospensione del dolore per la maternità che Ipsipile crede persa

²⁴ Accolgo al verso 2 le integrazioni *exempli gratia* di Wecklein, cfr. KANNICHT 2004, p. 746.

per sempre (eppure viva e vivente lì sulla scena nelle persone di Euneo e Toante), giacché il trasporto affettivo che ha verso questo bambino, materializzato principalmente nella sua interazione fisica con lui, sembra compensare in qualche modo la presunta perdita dei suoi figli naturali. Similmente Demetra, nell'*Inno* pseudo-omerico a lei dedicato, si riappropria della maternità strappata con il rapimento di Persefone svolgendo il ruolo di nutrice del figlio di altri (cfr. *supra*). Nel lenire la sua dolorante maternità (momentaneamente) interrotta, Ofelte rappresenta per Ipsipile un importantissimo sostegno (cfr. le parole di Ipsipile stessa: fr. 752, 843 K. ὠφέλημι' ἐμοὶ μέγα, «[scilicet Ofelte,] grande sostegno per me», in cui forse è finanche possibile intravedere un gioco di corrispondenza fonica fra ὠφέλημα e Ὀφέλης),²⁵ catalizzando la sua necessità di maternità, evidentemente ancora non esaurita o traumatizzata, e facendosi simbolo di una parte ancora vivente dell'identità di Ipsipile come individuo e come personaggio teatrale che va molto oltre quella di una semplice nutrice.

Poco prima dell'ingresso del Coro, formato da un gruppo di donne di Nemea, Ipsipile è ancora in scena con Ofelte e canta per lui accompagnandosi con dei crotali, strumenti a percussione simili a nacchere (cfr. fr. 752f, 5-8 K.):²⁶

(ΥΨ.)

αὔξημα τὸ σὸν

[..]μνήσωμαι, τέκνον, εὖ-
ωποῖς ἢ θεραπεύεις.

(Ipsipile, rivolta a Ofelte)

La tua crescita

[...] ricorderò, figlio,
o con cure sorridenti.²⁷

È probabile che il bambino fosse in braccio a Ipsipile (tenuto con una delle due mani, essendo l'altra impegnata ad agitare i crotali) anche durante questa sezione lirica: il fatto che la donna stia tematizzando il proprio canto rivolto a Ofelte e che si stia rivolgendo a Ofelte utilizzando la seconda persona (v. 5) rendono questa la messa in scena più naturale per rendere la tenerezza del momento e tutto il trasporto emotivo di Ipsipile (a meno di congetturare la presenza di una culla,

²⁵ Lo nota già Lloyd-Jones, cfr. BOND 1963, 105.

²⁶ Su questo strumento musicale e le sue possibili implicazioni simboliche nella *performance* di Ipsipile cfr. DI MARCO 2009, 122-5 e CASTELLANETA 2016.

²⁷ Per le problematiche del testo rimando all'apparato di KANNICHT 2004, p. 749.

come fa Bond).²⁸ Non osta alla ricostruzione dello *staging* di questa scena il fatto che il Coro, al suo ingresso nell'orchestra, chieda a Ipsipile se stia spazzando o lavando gli ingressi della casa (cfr. fr. 752f, 15-8 K.), visto che le coreute potrebbero non avere un contatto visivo immediato con Ipsipile mentre entrano in scena, e dunque non vedere fin da subito che cosa la donna stia facendo (cantare per il bambino, possibilmente tenendolo in braccio).²⁹

In questa scena, in cui alla dimensione della cura verso il bambino espressa attraverso il contatto fisico si aggiunge quella musicale, Euripide approfondisce la caratterizzazione del complesso stato emotivo di Ipsipile rappresentandola nell'atto di cullare Ofelte, qui forse per farlo addormentare (questo un possibile utilizzo dei crotali nel mondo antico).³⁰ Ancora centrale risulta la continua interazione fra Ipsipile e Ofelte che funge da legame tra questi momenti, tutti accomunati dalla rappresentazione della nuova vita di Ipsipile nella casa dei suoi padroni, e della natura profonda e sfaccettata del rapporto che la nutrice ha instaurato con il figlio di Euridice.

Il contatto (per ora) ininterrotto con Ofelte conduce lo spettatore sempre più a fondo nell'esperienza empatica vissuta da Ipsipile e prodotta da tali scene: a questo punto del dramma, ancora precedente alla catastrofe che di qui a poco ribalterà la tenerezza di queste immagini, siamo forse nel momento più intimo fra nutrice e bambino che i frammenti consentano di osservare. Qui Ipsipile esplicita le finalità del suo canto attraverso una triade di concetti che esemplificano i compiti imposti dal suo ruolo di *trophos* (fr. 752f, 11-4 K.):

ὅτι δ' εἰς ὕπνον
ἢ χάριν ἢ θεραπεύματα πρόσφορα
παιδὶ πρέπει νεαρῷ
τάδε μελωδὸς αὐδῶ

ma quanto si addice a un bambino piccolo
– per il (suo) sonno o per il (suo) piacere, o per cure adeguate –
a queste cose dò voce con il canto.

Per apprezzare tutta l'intensità del rapporto fra nutrice e bambino che Euripide rappresenta molto probabilmente anche attraverso il contatto fisico fra Ipsipile e Ofelte, è utile il confronto con il caso dell'Euriclea omerica nel di-

²⁸ Cfr. BATTEZZATO 2005, p. 181 in merito alla ricostruzione dello *staging* di questa scena (con Ipsipile che ha Ofelte in braccio) e BOND 1963, p. 10 (per l'ipotesi della culla).

²⁹ Cfr. BOND 1963, p. 10 e l'argomentazione di BATTEZZATO 2005, pp. 180-1.

³⁰ Cfr. CASTELLANETA 2016, con bibliografia.

ciannovesimo libro dell'*Odissea*: nella scena del riconoscimento di Odisseo da parte della vecchia nutrice, infatti, la materialità del contatto fisico fra *trophos* e *trophimos* si rivela una delle componenti fondamentali del rapporto stesso fra i due personaggi, e risulta assolutamente decisiva nella scena della *anagnorisis* di Odisseo, dal momento che il senso che conferma il riconoscimento di Odisseo da parte di Euriclea è proprio il tatto (cfr. *Od.* 19.379-81). La totalità del contatto e la profondità del gesto rivelatore si spiegano solo rifacendosi alla mai perduta familiarità che Euriclea ha con il corpo di Odisseo, essendo stata, in quanto sua nutrice, la prima a toccarlo (cfr. *Od.* 19.401-2). Come sottolinea Montiglio, «Euryclea's immediate recognition by touch fits her intimate bonding with Odysseus: *bonding in a literal sense, through touch*» (corsivi miei).³¹ Ciò mostra che nutrice e *trophimos* nell'immaginario antico fossero concepiti come legati materialmente e maternalmente da un rapporto che si crea a partire dalla forte intimità del contatto fisico, un'intimità che non si interrompe ma che lascia durature tracce cognitive nella memoria sensoriale della nutrice e del *trophimos*, immediatamente riconoscibile – anche a distanza di molti anni – per le prime mani che lo hanno accudito.

Altre suggestioni letterarie – stavolta tragiche – legate alla sfera della cura degli infanti e basate sul contatto fisico di una figura di nutrice o con prerogative simili con una (sorta di) *trophimos* vengono dalla scena dell'*Elettra* di Sofocle in cui Elettra riceve le presunte ceneri del fratello in un'urna (cfr. *S. El.* 1098-170). Nel tenere in mano l'urna, e dunque i resti del corpo di Oreste, il contatto con l'oggetto è talmente stimolante per i sensi e l'immaginazione della protagonista che Elettra è spinta a ritornare con la mente al momento in cui cullava il piccolo Oreste fra le sue braccia, facendogli da nutrice (cfr. *S. El.* 1143-8):

οἷμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς
ἀνωφελήτου, τὴν ἐγὼ θάμ' ἀμφὶ σοὶ
πόνῳ γλυκεῖ παρέσχον. οὔτε γάρ ποτε
μητρὸς σύ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ κάμοῦ φίλος,
οὔθ' οἱ κατ' οἶκον ἦσαν ἄλλ' ἐγὼ τροφός,
ἐγὼ δ' ἀδελφῇ σοὶ προσηυδόμεν ἀεί.

O me sventurata per le mie cure inutili di un tempo, che io spesso con dolce fatica offrii a te. Né infatti allora tu fosti caro alla madre più che a me, né c'erano i servi, ma io [ero per te] nutrice, e io da te ero chiamata sempre sorella.³²

³¹ MONTIGLIO 2017, p. 27.

³² Per un commento a questi versi cfr. FINGLASS 2010, pp. 450-1.

Nella scena è in atto una commovente identificazione fra Oreste bambino vivo e Oreste morto, corpo vivo e corpo morto, essere umano e oggetto, amorevoli cure e perdita della quasi-maternità di Elettra. L'identificazione è generata dal contatto con l'oggetto e dall'assimilazione stessa fra l'urna e il piccolo Oreste. Il gesto di tenere 'Oreste' fra le braccia è lo stesso, tipico della nutrice, che Ipsipile probabilmente svolgeva nella prima parte della sua tragedia eponima.³³ Anche qui, peraltro, con un procedimento surrogatorio, la caratterizzazione di Elettra come *trophos* di Oreste passa attraverso l'appropriazione, da parte di Elettra ἀδελφή (v. 1148), del gesto identificativo e dunque del ruolo della nutrice: tenere e cullare il bambino fra le braccia, arrivando secondo Mueller alla rappresentazione straziante di un senso doloroso immaginato come la perdita di un figlio proprio mai nato,³⁴ che nel caso di Ipsipile è invece dolore per i figli naturali che crede perduti. Ma sia Elettra sia Ipsipile si ingannano: Oreste è vivo, così come Euneo e Toante.

In entrambi i casi, inoltre, il fattore della memoria e del recupero del passato gioca un ruolo cruciale nella rappresentazione del trasporto affettivo che il personaggio femminile conserva e manifesta nel presente verso l'oggetto di cura, sul quale si riversano le sensazioni della 'maternità' perduta: il ricordo di aver fatto da nutrice al fratello per Elettra e quello di aver accudito i propri figli naturali per Ipsipile. In questo modo, tanto l'urna quanto Ofelte, teatralmente attivati dal gesto tipico della nutrice, agiscono come nuovi e momentanei poli del trasporto materno delle due protagoniste, riempiendo l'abbraccio di una palpabile tensione affettiva arricchita da un profondo quanto illusorio senso di perdita.

Questi confronti con altre figure di nutrici possono gettare maggiore luce sulla enorme importanza tematica e teatrale della dimensione materna espressa anche per mezzo del contatto fisico fra Ipsipile e il piccolo Ofelte nell'*Ipsipile*: questo contatto non solo è alla base del ruolo di Ipsipile in quanto nutrice, ma risulta anche scenicamente fondamentale per la rappresentazione dell'intimità profonda che si è creata fra la nutrice e il bambino accudito, riflettendo al contempo il complesso stato emotivo di Ipsipile e il suo rapporto con la propria condizione presente e passata.

L'interazione con Ofelte permette infatti alla protagonista di rivivere e di riappropriarsi in parte del ruolo materno che ha ricoperto per un periodo brevissimo, giacché le azioni che Ipsipile compie in quanto nutrice la stimolano a lungo attraverso la rete di sensazioni prodotte da questo contatto e dalle risvegliate associazioni con il suo passato. Questo gesto (e in generale il complesso dei gesti

³³ Cfr. MUELLER 2016, p. 122.

³⁴ Cfr. MUELLER 2016, pp. 125-6.

che il suo personaggio svolge in veste di *trophos* di Ofelte) riattiva in Ipsipile ricordi profondamente radicati nella sua seppur breve esperienza di maternità naturale che danno origine alla sequenza della parodo, aperta proprio dalla sezione lirica cantata da Ipsipile e rivolta al bambino e tutta basata su un continuo confronto tra presente nemeo e passato lemnio (cfr. fr. 752f-g K.).

In questa oscillazione tra due condizioni temporali, Ipsipile si immedesima nuovamente e illusoriamente nel ruolo di madre che aveva svolto e che ora, in un contesto del tutto diverso, torna a ricoprire in forma surrogata. Questo confronto incessante rappresentato dalla parodo sembra innescato anche dal fatto che il contatto con Ofelte risveglia e al contempo frustra il desiderio di tornare a un passato felice dal quale Ipsipile non vuole e non riesce a distaccarsi. L'importanza del gesto di tenere fra le braccia Ofelte risiede in questo senso anche nel suo fortissimo valore cognitivo, psicologico e mnemonico-emotivo, che fa di Ofelte una sorta di 'capsula del tempo' umana per Ipsipile, un catalizzatore della sua memoria sensoriale (come avviene nel caso di Euriclea, *supra*), trasportandola in una dimensione di malinconia tragica che affonda le radici in un profondo senso di mancanza, in qualche modo colmato o mitigato dal contatto con il bambino non suo.

Analizzare da questa prospettiva la relazione emotiva (verbalmente e gestualmente espressa) fra Ipsipile e Ofelte aiuta a comprendere la profondità e l'autenticità dell'attaccamento della protagonista al bambino anche in rapporto alla valutazione della sua condotta nella scena del processo che Euridice muove contro di lei (fr. 757 K.). Per lo spettatore, che ha vissuto e percepito tutto il complesso senso di maternità che lega Ipsipile a Ofelte, diventa del tutto naturale escludere l'ipotesi che Ipsipile possa avergli fatto volontariamente del male, come Euridice invece sospetta. Ofelte, infatti, è per Ipsipile un simbolo ambivalente: non è solo la personificazione negativa di una condizione sofferta – quella della schiavitù, resa ancora più insopportabile dal ricordo di essere stata regina –, ma rappresenta anche il mezzo positivo attraverso cui la protagonista riesce a sopportare il peso della sua nuova condizione, presentificando emotivamente e cognitivamente il ruolo di madre che le è stato sottratto. Uccidere volontariamente Ofelte significherebbe quindi per Ipsipile distruggere l'unica forma in cui ella riesce a rivivere l'agognato passato. Anche per questa ragione, l'interazione con il bambino è cruciale per la comprensione del dramma e del nodo tragico al suo fulcro (colpevolezza o innocenza di Ipsipile), poiché aumenta il trasporto empatico dello spettatore verso la protagonista, ingiustamente accusata di omicidio doloso nei confronti di un oggetto d'amore, e anche verso il suo autentico senso di lutto per la morte di Ofelte, che quasi sembra superare in intensità, almeno nelle espressioni verbali leggibili, quello della madre naturale.³⁵

³⁵ Cfr. MARSHALL 2017, pp. 194-5.

3 *Da nutrice a (nuovamente) madre: l'interruzione del contatto*

Il valore drammaturgico della relazione emotiva fra *Ipsipile* e *Ofelte* continua ad essere enorme anche nel momento in cui il contatto fra i due si interrompe: anzi, questo momento risulta già solo da un punto di vista narrativo ancora più importante, giacché rappresenta una sorta di inversione di tendenza – rispetto a quanto lo spettatore ha ripetutamente visto nelle scene precedenti – alla base degli sviluppi successivi della trama, dimostrando l'enorme impatto di *Ofelte* anche da morto sull'azione dell'*Ipsipile* a tutti i livelli. Tensione materna verso *Ofelte* e fatale separazione da lui risultano infatti fittamente correlate nella dinamica di questa tragedia, che conosce una svolta fondamentale dopo il primo stasimo, quando *Ipsipile*, uscita di scena con *Anfiarao* e *Ofelte* per recarsi nella radura alla fine del primo episodio, all'inizio del secondo riappare da sola.

Dai frammenti superstiti di questa scena riusciamo a ricavare un'interazione molto concitata e progressivamente sempre più angosciata fra *Ipsipile* e il Coro, forse nella forma di uno scambio lirico basato su un ritmo docmiaco, che ruota evidentemente attorno all'assenza di *Ofelte* dalle braccia della sua nutrice (cfr. fr. 753d, 9-12 K.):³⁶

(XO.) χ[] πο[ῦ.....τέκν]ον[
(YΨ.) [] ποῦ μάλα;
XO. ἤδη [τόδ'] ἐγγύς, οὐχὶ μα[κρὰν
[] λε]ύσσειν ἀλλὰ σο[

(Coro?) Dov'è il figlio (*scilicet* di Euridice?)
(*Ipsipile*?) [...] (*scilicet* vuoi sapere) proprio dove?
(Coro) Adesso questo (*scilicet* *Ofelte* era) vicino, non lontano (?)...
...vedere ma...

Pur nella natura molto frammentaria del testo, si capisce abbastanza bene che le preoccupazioni del Coro sono legate al fatto che *Ipsipile* sia tornata dalla fonte senza più avere con sé *Ofelte*. La semplice assenza del bambino dalle braccia della nutrice, insieme alle grida di *Ipsipile* (emesse in scena oppure dallo spazio extrascenico e udite in scena dal Coro, cfr. fr. 753d, 1-4 K.), è più che sufficiente a innescare la serie di agitate domande del Coro (e di risposte altrettanto agitate di *Ipsipile*) che nel giro di pochissimo tempo porteranno la protagonista a rivelare

³⁶ Per la situazione testuale del frammento rimando all'apparato di KANNICHT 2004, p. 762; per un commento a questi versi si vedano BOND 1963, pp. 13-4 e 90 e Cropp in COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, pp. 240-1.

l'avvenuta tragedia (cfr. fr. 754-754a K.) prorompendo in un'esclamazione di disperazione (cfr. fr. 753d, 16 K. ὠλόμαν, «sono rovinata!»).

Particolarmente significativa in questo frammento risulta l'insistenza sulla dimensione spaziale: si chiede di un 'dove', di un 'vicino', di un 'non lontano', luoghi evocati e ipotetici sui quali si appuntano le preoccupate domande dal Coro e indicatori spaziali interrogativi tutti in relazione (e in contrapposizione) a una chiara assenza materiale del bambino dall'unico luogo in cui si sarebbe dovuto trovare e dove si trovava fino a poco prima, cioè fra le braccia di Ipsipile. Più avanti, la stessa Ipsipile, di fronte a Euridice, alluderà alla sua separazione da Ofelte nella spiegazione della catastrofe alla padrona, in un trimetro quasi totalmente perduto del quale leggiamo però le parole cruciali: «[lontano/via] dalle [mie] mani/braccia» (ἐ]κ χειρῶν, cfr. fr. 754c, 18 K.).

L'angoscia crescente di Ipsipile in rapporto alle domande del Coro su dove sia il bambino è particolarmente evidente da ciò che sopravvive della battuta della protagonista al v. 10 del frammento 753d K., dove l'interrogativo ποῦ si accompagna a μάλα, restituendo una risposta al Coro – che in realtà è a sua volta una domanda – probabilmente dal senso simile a «(intendi sapere) proprio dove?», «(vuoi) davvero (sapere) dove?». Questa formulazione moltiplica l'incertezza del momento per via della risposta differita e della reticenza della nutrice, allo stesso tempo aumentando la tensione che l'assenza materiale di Ofelte già crea visivamente in scena.

Da queste considerazioni si ricava che l'assenza di Ofelte dalle braccia di Ipsipile, oltre a significare l'origine della catastrofe da un punto di vista narrativo, rappresentasse un elemento fondamentale anche dal punto di vista semiotico, una sorta di campanello d'allarme che portava immediatamente il Coro e lo spettatore a immaginare che qualcosa di negativo potesse essere accaduto al figlio di Euridice. La tenerezza della confortante visione di Ofelte fra le braccia di Ipsipile si ribalta in questa scena nella pericolosa dimensione di dubbio generata dalla sua assenza, lasciando spazio a una serie di domande e di presentimenti basati sul timore che questo possa significare qualcosa di tremendo. Tale assenza è tanto più eloquente quanto più si considera che essa interviene a rompere una consuetudine stabilita nel dramma e visibile fino a quel momento (riconfermando per contrasto tutta l'importanza del gesto di tenere in braccio Ofelte, passato dalle sicure braccia della nutrice al pericoloso contatto con la terra),³⁷ trasformando il vuoto materiale in un simbolo eloquente che catalizza presagi di disgrazia. È

³⁷ A proposito del contatto con la terra nel mito di Ofelte e i suoi aspetti simbolici cfr. ROBERT 1909, p. 398.

così che l'assenza stessa diventa una presenza inquietante, corposa, che riempie la scena e lo spettatore di domande per ora senza risposta.³⁸

Il contatto di Ipsipile con Ofelte si rivela in questo modo al centro dell'avvenimento tragico nel suo stabilirsi, nel suo perdurare e anche nel suo interrompersi: esso è alla base dell'aspettativa creata nei personaggi e nel Coro (e nello spettatore) sul fatto che Ofelte debba stare in braccio ad Ipsipile (o comunque sempre vicino e insieme a lei), aspettativa che conduce, di fronte all'assenza di Ofelte da questo luogo ormai consueto, a una sola e ferale conclusione. Enfatizzando quanto più possibile l'attaccamento di Ipsipile a Ofelte nelle scene precedenti, Euripide ha così il modo di caricare di emotività anche la situazione opposta, optando per una messa in scena che prevede prima una assidua presenza e poi un'assenza improvvisa e all'inizio inspiegabile del bambino. Il drammaturgo sfrutta al massimo il valore della presenza scenica di Ofelte per marcare la transizione avvenuta dalla sua vita alla sua morte e anche il cambio radicale nella condizione di Ipsipile, trovatasi improvvisamente in una situazione di massima vulnerabilità.

Se analizzata dal punto di vista delle sue conseguenze per Ipsipile, l'interruzione del contatto con Ofelte non solo segna una cesura narrativa fondamentale, ma rappresenta anche una svolta sostanziale nella condizione di Ipsipile e nell'evoluzione del suo personaggio di nutrice ora privata del suo *trophimos*. Se la presenza di Ofelte in braccio caratterizzava *ipso facto* la ex-regina di Lemno come *trophos*, infatti, l'allontanamento di Ofelte da sé è leggibile come un atto con cui Ipsipile si libera simbolicamente del proprio ruolo di nutrice, 'distruggendolo' e preparandosi, nell'economia della trama, a rientrare nei panni della madre di due figli (e forse anche della regina di Lemno) dai quali sin dall'inizio dell'opera la si vede tragicamente separata. La 'necessaria' morte di Ofelte porta infatti con sé la cessazione materiale ed emotiva di quel meccanismo di surrogazione della maternità vissuto fino a quel momento da Ipsipile che, nel disegno drammaturgico alla base del dramma, è ora pronta a riaccogliere nel suo abbraccio materno i figli creduti perduti (cf. il fr. 765a K. περίβαλλ', ὃ τέκνον, ὠλένας, «getta le [tue] braccia attorno [a me], figlio!», proveniente quasi certamente dalla scena del ricongiungimento), ritornando alla sua condizione iniziale. È per questo che l'assenza di Ofelte dalla scena, simbolo della sua avvenuta morte, è anche un segnale importante che fa presagire allo spettatore che qualcosa di nuovo sta per accadere nella sorte di Ipsipile: qualcosa di prevedibilmente infausto, ma in realtà inaspettatamente gioioso.

³⁸ «An absence stands in for a presence», per riprendere un'espressione di SOFER 2013, p. 5, tratta dal suo studio sulla teatralità dell'assenza e la «invisible dimension of theater that escapes visual detection, even though its effects are felt everywhere in performance» (cfr. SOFER 2013, p. 3).

Allo stesso tempo, la vulnerabilità di Ofelte, portata al limite dall'evento della sua morte e scenicamente traslata nella sua simbolica assenza dalle braccia di Ipsipile, si ribalta da questo momento della tragedia in poi nella sua massima capacità di impatto sull'azione del dramma: da ὀφέλεια di Ipsipile, consolazione per la sua maternità perduta, Ofelte ha adesso metaforicamente il potere di 'uccidere' la sua nutrice, perché la sua morte la trascina nelle pericolose circostanze in cui la protagonista rischia a sua volta di morire. In questo modo, Euripide sottolinea anche la sorta di co-dipendenza che il contatto fra Ipsipile e Ofelte rappresenta: la vita di Ofelte dipende da (l contatto con) Ipsipile, ma anche la vita di Ipsipile risulta crucialmente legata a Ofelte e al contatto con lui.³⁹

La capacità di impatto di Ofelte al momento della sua definitiva uscita di scena non è ancora finita: Ofelte infatti continuerà a influenzare l'azione con la sua identità riconfigurata come eroe, Archemoro, contribuendo significativamente al condizionamento della percezione dello spazio extrascenico della radura da parte dello spettatore:⁴⁰ da luogo della morte (cfr. fr. 754a K.), la radura nemea diventerà infatti luogo della memoria e della gloria eterna, grazie alla celebrazione dei Giochi Nemei (cfr. fr. 757, 98-111 K.). Si potrebbe dire a tutti gli effetti che al minimo possibile di autonomia scenica conferito a Ofelte – tra presenza e assenza, contatto e distacco –, Euripide faccia corrispondere un massimo di capacità di impatto sul personaggio di Ipsipile e sull'azione del dramma nel suo complesso.

Conclusioni

L'analisi condotta dimostra come Euripide nell'*Ipsipile* sia riuscito a rappresentare efficacemente il tema complesso e centrale nell'opera della maternità (latamente intesa) di Ipsipile, attorno al quale la tragedia ruota interamente. La caratterizzazione materna di Ipsipile è declinata in due diverse forme, due diversi stadi che la protagonista attraversa: la maternità naturale, ritenuta perduta e infine riconquistata con il ritrovamento dei figli, e la maternità surrogata, una tappa intermedia, legata alla presenza di Ofelte e perduta al momento della morte del bambino.

La rappresentazione della complessa disposizione emotiva e psicologica di Ipsipile in rapporto al proprio ruolo materno è affidata primariamente alla resa del

³⁹ Su quello che Griffiths chiama «dangerous potential» dei bambini sulla scena attica (legato non tanto e non solo al pericolo che essi possono correre, ma anche e soprattutto a quello che possono creare) si veda GRIFFITHS 2020, p. 137.

⁴⁰ Sulle 'identità multiple' dei bambini in tragedia si veda GRIFFITHS 2020, pp. 16, 200 e 260.

rapporto di Ipsipile con Ofelte che, pur nella sua assenza di parola e movimento, si rivela influente in maniera impressionante sulla trama, muovendola nei suoi punti fondamentali, e sulla caratterizzazione stessa del personaggio di Ipsipile, fungendo da cassa di risonanza della sua emotività e da mezzo di surrogazione della sua maternità.

Dal punto di vista della caratterizzazione di Ipsipile, il gesto di accudire Ofelte (specialmente stringendolo fra le braccia) individua fin da subito la regina di Lemno come schiava e come nutrice, costituendo il mezzo per eccellenza che traduce visivamente la particolare caratterizzazione del personaggio di Ipsipile voluta da Euripide nella sua tragedia. Ofelte – e il contatto con lui – agisce inoltre come una sorta di ‘capsula del tempo’ per Ipsipile, fungendo da stimolo sensoriale, emotivo e cognitivo che riporta la protagonista al passato materno del quale ella tenta di riappropriarsi aggrappandosi al suo ruolo di nutrice come mezzo di illusoria presentificazione di una condizione presuntamente perduta.

Dal punto di vista della caratterizzazione di Ofelte, la sua probabile rappresentazione scenica (esclusivamente) nelle braccia di Ipsipile simboleggia la dipendenza del bambino, incapace di muoversi autonomamente e di parlare, dalla sua nutrice e dai suoi movimenti, creando una ulteriore dimensione problematica all'interno del tema della eventuale responsabilità di Ipsipile nella morte di Ofelte, passato dalla protezione dell'abbraccio della *trophos* all'esiziale contatto con la terra. Ciò produce una efficace dinamica teatrale di completa dipendenza del bambino dalla nutrice, alle cui braccia è affidata la sua vita, ma si rivela anche il polo opposto della dipendenza di Ipsipile stessa dalla vita di Ofelte: morto il bambino, infatti, la nutrice rischia a sua volta di morire, dimostrando come il legame fra i due sia più precisamente un legame di co-dipendenza, avendo Ofelte una elevatissima capacità di impatto sulla sorte di Ipsipile, agli antipodi rispetto alla sua totale inerzia cinetica e vocale.

Il contatto fra Ipsipile e Ofelte non cessa infine di essere estremamente significativo per la riuscita del dramma nemmeno al momento della sua interruzione: a questo punto, l'assenza di Ofelte dalle braccia di Ipsipile funge da immediato segnale scenico della morte del bambino tanto per il Coro quanto per lo spettatore che, dopo aver vissuto l'intensa dimensione emotiva emanata dal contatto fra nutrice e bambino, viene ora posto di fronte al dramma delle conseguenze della loro separazione.

In conclusione: maternità, contatto e distacco si rivelano crucialmente legati nella *performance* di Ipsipile (e dell'*Ipsipile*) nonché alla base della creazione di un profondo aggancio emotivo con il pubblico. Lo spettatore vive l'intenso dramma della regina fatta nutrice primariamente attraverso il suo contatto prolungato con Ofelte e poi attraverso il suo fatale distacco da lui, finendo coinvolto nella forte dimensione emotiva che si sprigiona dal dramma e che ne fa una delle rappresentazioni più intense e complesse della maternità tragica.

Bibliografia

- BATTEZZATO 2005: L. BATTEZZATO, *La parodo dell'Ipsipile*, in *Euripide e i papiri*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 10-11 giugno 2004, a cura di G. Bastianini e A. Casanova, Firenze 2005, pp. 169-203.
- BOND 1963: G.W. BOND, *Euripides: Hypsipyle*, Oxford 1963.
- BOULOTIS 1994: C. BOULOTIS, *Hypsipyle*, in *LIMC VIII/1*, Zürich-München 1994, pp. 645-50.
- CASTELLANETA 2016: S. CASTELLANETA, *Un tintinnio di sonagli: gli "strumenti" della nutrice nell'Ipsipile di Euripide*, in *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione*, a cura di A. Coppola, C. Barone e M. Salvadori, Giornate internazionali di studio, Università degli Studi di Padova, 1-2 dicembre 2015, Padova 2016, pp. 45-56.
- CASTELLANETA 2019: S. CASTELLANETA, *Mothers and nurses in Aeschylus' Coephori and Euripides' Hypsipyle*, in *Breastfeeding(s) and Religions: Normative Prescriptions and Individual Appropriations. Cross-Cultural and Interdisciplinary Perspectives from Antiquity to the Present*, edited by G. Pedrucci, International Workshop, Erfurt, July 11-12, 2018, Roma 2019, pp. 84-90.
- CASTRUCCI 2017: G. CASTRUCCI, *Nutrici e pedagoghi sulla scena tragica attica*, Lecce 2017.
- CHONG-GOSSARD 2009: J.H.K. CHONG-GOSSARD, *Consolation in Euripides Hypsipyle*, in *The Play of Texts and Fragments, Essays in Honour of Martin Cropp*, edited by J.C.R. Cousland and J. Hume, Leiden 2009, pp. 11-22 <https://doi.org/10.1163/ej.9789004174733.i-580.7> (agosto 2025).
- CHONG-GOSSARD 2020: J.H.K. CHONG-GOSSARD, *Female Agency in Euripides' Hypsipyle*, in *FINGLASS, COO 2020*, pp. 198-215 <https://doi.org/10.1017/9781108861199.015> (agosto 2025).
- COCKLE 1987: W.E.H. COCKLE, *Euripides: Hypsipyle. Text and Annotation Based on a Re- Examination of the Papyri*, Roma 1987.
- COLLARD, CROPP 2008: C. COLLARD, M. CROPP, *Euripides: Fragments*, Cambridge 2008 https://doi.org/10.4159/dlcl.euripides-dramatic_fragments.2008 (agosto 2025).
- COLLARD, CROPP, GIBERT 2004: C. COLLARD, M. CROPP, J. GIBERT, *Euripides: Selected Fragmentary Plays (II)*, Oxford 2004.
- CROPP, FICK 2025: M. CROPP, G. FICK, *Resolutions and Chronology Revisited: Revised Estimates for the Dating of Euripides' Fragmentary Tragedies*, in *Euripide: Prospettive di ricerca*, a cura di R. Nicolai e M. Sonnino, Roma 2025, pp. 5-38.
- DE POLI 2018: M. DE POLI, *Le scene di riconoscimento nelle tragedie frammentarie di Euripide*, in *The Forgotten Theatre. Mitologia, drammaturgia e tradizione del teatro frammentario greco-latino*, a cura di L. Austa, atti del I Convegno Internazionale, Torino, 29 novembre-1 dicembre 2017, Alessandria 2018, pp. 137-65.
- DI BELLO 2023: M. DI BELLO, *Μάντις πολύτροπος: i ruoli di Anfiarao nell'Ipsipile di Euripide*,

- «Lexis», 41, 2023, pp. 357-86 <https://doi.org/10.30687/lexis/2724-1564/2023/02/004> (agosto 2025).
- DI MARCO 2009 = M. DI MARCO, *La Musa di Euripide: sulla parodia dell'Ipsipile euripidea nelle Rane di Aristofane*, in *Semeion Philias. Studi di letteratura greca offerti ad A. Masaracchia*, a cura di M. Di Marco ed E. Tagliaferro, Roma 2009, pp. 119-46.
- FINGLASS 2010: P.J. FINGLASS, *Sophocles: Electra*, Cambridge 2010.
- FINGLASS, COO 2020: P.J. FINGLASS, L. COO (eds.), *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, Cambridge 2020 <https://doi.org/10.1017/9781108861199> (agosto 2025).
- GANTZ 1993: T. GANTZ, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1993.
- GRENFELL, HUNT 1908: B.P. GRENFELL, A.S. HUNT, *The Oxyrhynchus Papyri. Part VI*, London 1908.
- GRIFFITHS 2020: E.M. GRIFFITHS, *Children in Greek Tragedy: Pathos and Potential*, Oxford 2020 <https://doi.org/10.1093/oso/9780198826071.001.0001> (agosto 2025).
- HAUSSKER 2019 = F. HAUSSKER, *The Child's Voice in Euripidean Tragedy: Socialization Through Challenge*, «Arethusa» 52, 2019, pp. 203-29.
- HAYM 1897: K. HAYM, *De puerorum in re scaenica Graecorum partibus*, Halis Saxonum 1897.
- JOUAN, VAN LOOY 2002: F. JOUAN, H. VAN LOOY, *Euripide. Fragments*, Paris 2002.
- KANNICHT 2004: R. KANNICHT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 5: Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.
- LOMIENTO 2005: L. LOMIENTO, *Lettura dell'Ipsipile di Euripide*, in *Vicende di Ipsipile: da Erodoto a Metastasio*, a cura di R. Raffaelli, Colloquio di Urbino, 5-6 maggio 2003, Urbino 2005, pp. 55-71.
- MARSHALL 2017: C.W. MARSHALL, *Breastfeeding in Greek Literature and Thought*, «Illinois Classical Studies» 42, 2017, pp. 185-201 <https://doi.org/10.5406/iliclasstud.42.1.0185> (agosto 2025).
- MONTIGLIO 2017: S. MONTIGLIO, *Hands know the truth. Touch in Euryklea's recognition of Odysseus*, in *Touch and the Ancient Senses*, edited by A. Purves, Oxford, pp. 21-59 <https://doi.org/10.4324/9781315719665-2> (agosto 2025).
- PACHE 2004: C.O. PACHE, *Baby and Child Heroes in Ancient Greece*, Urbana-Chicago 2004.
- POURNARA KARYDAS 1998: H. POURNARA KARYDAS, *Eurykleia and Her Successors: Female Figures of Authority in Greek Poetics*, Lanham 1998.
- RADT 1999²: S. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4: Sophocles*, ed. S. Radt, Göttingen 1999² (1977).
- REVERMANN 2013: M. REVERMANN, *Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects*, in *Performance in Greek and Roman Theatre*, edited by G.W.M. Harrison and V. Liapis, Leiden-Boston 2013, pp. 77-88 https://doi.org/10.1163/9789004245457_005 (agosto 2025).

- ROBERT 1909: C. ROBERT, *Die Iasonsage in der Hypsipyle des Euripides*, «Hermes» 44, 1090, pp. 376-402.
- SEVESO 2018: G. SEVESO, «Una vecchia ricca di senno»: alcune riflessioni pedagogiche sulla figura della nutrice nel teatro classico, in *I bambini e la società. Percorsi di ricerca storico-educativa*, a cura di A. Colaci, Lecce 2018, pp. 219-38.
- SIMONE 2020: C. SIMONE, *The Music One Desires: Hypsipyle and Aristophanes' 'Muse of Euripides'*, in FINGLASS, COO 2020, 162-78 <https://doi.org/10.1017/9781108861199.013> (agosto 2025).
- SOFER 2013: A. SOFER, *Dark Matter: Invisibility in Drama, Theater, and Performance*, Ann Arbor 2013.
- WEITZMANN 1943: K. WEITZMANN, *Three "Bactrian" Silver Vessels with Illustrations from Euripides*, «The Art Bulletin» 25, 1943, pp. 289-324 <https://doi.org/10.2307/3046904> (agosto 2025).
- WRIGHT 2019: M. WRIGHT, *The Lost Plays of Greek Tragedy (Volume 2): Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London-New York 2019 <https://doi.org/10.5040/9781474276450> (agosto 2025).