

La tragedia di Eschilo: testo, ipotesi, performance

Atti del Convegno
Internazionale
(Pisa, 1-2 ottobre 2025)

a cura di
Enrico Medda e Andrea Taddei



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2724-0142 ISSN 2724-377X

Studi di Letteratura Greca e Latina 14

Lexis Supplementi 22

La tragedia di Eschilo: testo, ipotesi, performance

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

Serie coordinata da
Paolo Mastandrea
Enrico Medda
Martina Venuti

22 | 14



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

Editors-in-chief

Paolo Mastandrea (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Enrico Medda (Università di Pisa, Italia)

Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Advisory board

Giuseppina Basta Donzelli (già Università degli Studi di Catania, Italia)

Luigi Battezzato (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia)

Riccardo Di Donato (già Università di Pisa, Italia)

Paolo Eleuteri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Michel Fartzoff (Université de Franche-Comté, France)

Alessandro Fusi (Università della Tuscia, Italia)

Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Liana Lomiento (Università degli Studi di Urbino «Carlo Bo», Italia)

Giuseppina Magnaldi (già Università degli Studi di Torino, Italia)

Silvia Mattiacci (Università degli Studi di Siena, Italia)

Giuseppe Mastromarco (già Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia)

Raffaele Perrelli (Università della Calabria, Cosenza, Italia)

Editorial board

Federico Boschetti (ILC-CNR, Pisa; VeDPH, Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Laura Carrara (Università di Pisa, Italia)

Carmela Cioffi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Massimo Manca (Università degli Studi di Torino, Italia)

Valeria Melis (Università degli Studi di Cagliari, Italia; Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Luca Mondin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Stefano Novelli (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Leyla Ozbek (Università di Pisa, Italia)

Giovanna Pace (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Antonio Pistellato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Paolo Scattolin (Università di Verona, Italia)

Matteo Taufer (Ricercatore indipendente)

Olga Tribulato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

e-ISSN 2724-0142

ISSN 2724-377X

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/lexis/>



**La tragedia di Eschilo:
testo, ipotesti, performance**
Atti del Convegno Internazionale
(Pisa, 1-2 ottobre 2025)

a cura di Enrico Medda e Andrea Taddei

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2026

La tragedia di Eschilo: testo, ipotesti, performance. Atti del Convegno Internazionale (Pisa, 1-2 ottobre 2025)

a cura di Enrico Medda e Andrea Taddei

© 2026 Enrico Medda, Andrea Taddei per il testo

© 2026 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



The text is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Il testo è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale



Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi qui raccolti hanno preliminarmente ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Edizioni Ca' Foscari

Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia

edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione febbraio 2026

ISBN 979-12-5742-013-0 [ebook]

Cover design: Lorenzo Toso

Volume pubblicato con il cofinanziamento del Ministero dell'Università e della Ricerca, National Recovery and Resilience Plan – mission 4 – Component 2 investment 1.1 – “Fund for the National Research Program and for Projects of National Interest (NRP)” PRIN 2022 D.D. n. 104 02/02/2022, “Aeschylean Tragedy. Texts, Hypotexts, Performance”, P.I. Prof. Enrico Medda, CUP I53D23005400006.



La tragedia di Eschilo: testo, ipotesti, performance. Atti del Convegno Internazionale (Pisa, 1-2 ottobre 2025) / a cura di Enrico Medda e Andrea Taddei — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2026. — viii + 224 pp.; 23 cm. — (Lexis Supplementi | Supplements; 22, 14). — ISBN 979-12-5742-013-0.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/979-12-5742-013-0/>

DOI <http://doi.org/10.30687/979-12-5742-013-0>

La tragedia di Eschilo: testo, ipotesti, performance
Atti del Convegno Internazionale (Pisa, 1-2 ottobre 2025)
a cura di Enrico Medda e Andrea Taddei

Abstract

The study of Aeschylus' tragedy requires the integration of diverse and complex skills: textual criticism, literary criticism, performance studies, historical-anthropological approaches, and analysis of ancient and modern reception. The research group members of the 2022 PRIN project dedicated to Aeschylean tragedy explored some of these approaches during the international conference held in Pisa on October 1-2, 2025, the proceedings of which are collected in this volume. Among the topics addressed: the Aeschylean conception of language, various aspects of the *Libation Bearers* (Electra's role and ritual texture of the first episode), a group of possibly Aeschylean *adespota* fragments, mythic geography in *Prometheus Bound*, metaphorical landscapes in the *Suppliants*, the link between Aeschylean diction and previous archaic lyric models, some typical Aeschylean figures of repetition, the development of Iphigenia's character in the major tragedians. The interdisciplinary dialogue sheds light on Aeschylus' dramaturgical evolution, emphasizing intertextuality and performative staging.

Keywords Aeschylus. Tragedy. Performance. Hypotexts. Textual criticism.

La tragedia di Eschilo: testo, ipotesti, performance
Atti del Convegno Internazionale (Pisa, 1-2 ottobre 2025)
a cura di Enrico Medda e Andrea Taddei

Sommario

Introduzione

Enrico Medda, Andrea Taddei 3

The Power of Language in Aeschylus' *Oresteia*

Sabine Föllinger 9

La geografia del *Prometeo*

Maria Pia Pattoni 27

Elektras Umpolung durch den handelnden Sklavinnenchor und die Verwebung der Handlungsfäden zur Racheaktion in den *Choephoren* des Aischylos

Anton Bierl 47

Are There Fragments from Aeschylus Among the Anonymous Tragic Book-Fragments?

Míriam Librán Moreno 71

Elettra alla tomba del padre

L'aiuto del morto nelle *Coefore*

Andrea Taddei 117

Mito e paesaggio: influenze omeriche nelle *Supplici* di Eschilo

Margherita Nimis 137

Eschilo e la lirica. Osservazioni sulla parodo e sul primo stasimo dei *Sette contro Tebe*

Valentina Caruso 161

Forme della ripetizione in Eschilo

Andrea Rodighiero 183

Ifigenie. La creazione di un personaggio tragico, da Eschilo, a Sofocle, a Euripide

Adele Teresa Cozzoli 207

**La tragedia di Eschilo:
testo, ipotesti, performance**
Atti del Convegno Internazionale
(Pisa, 1-2 ottobre 2025)

Introduzione

Enrico Medda

Università di Pisa, Italia

Andrea Taddei

Università di Pisa, Italia

Questo volume raccoglie gli atti del Convegno internazionale *Aeschylean Tragedy. Texts, Hypotexts, Performance*, che si è svolto presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa nei giorni 1 e 2 ottobre 2025. Il convegno ha rappresentato l'evento conclusivo delle attività del Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale 2022 dallo stesso titolo (CUP I53D23005400006, P.I. Enrico Medda) cui hanno preso parte, oltre all'Unità di Ricerca pisana costituita dal P.I. e da Andrea Taddei, le quattro unità basate nelle Università di Cagliari, Cattolica del Sacro Cuore di Brescia, Roma Tre e Verona, coordinate rispettivamente da Stefano Novelli, Maria Pia Pattoni, Adele Teresa Cozzoli e Andrea Rodighiero.

Le due giornate di studio si pongono in sinergia con altri due convegni precedenti, organizzati l'uno presso l'Università di Roma Tre da Adele Teresa Cozzoli (*La mia tragedia non è morta con me. Eschilo dopo Eschilo*, 28 e 29 maggio 2025), l'altro presso l'Università di Verona da Valentina Caruso e Margherita Nimis, giovani assegniste di ricerca che hanno validamente contribuito al progetto (*Aeschylean Tragedy. Texts, Hypotexts, Performance*, 5-6 giugno 2025). Il primo ha posto l'attenzione sulla trasmissione e la tradizione dei drammi di Eschilo, nonché sull'esegesi antica e sulla ricezione e sopravvivenza di Eschilo in altri autori greci e latini; il secondo ha visto un nutrito gruppo di giovani studiosi indagare problemi di natura testuale ed esegetica ed esaminare i legami tra il dramma eschileo e gli altri generi letterari greci dell'epoca arcaica e tardo arcaica (in particolare

l'epica e la lirica corale). I risultati di quegli incontri sono confluiti in due volumi di atti in corso di pubblicazione che, assieme al presente lavoro, documentano le linee di ricerca svolte dal gruppo nel corso del biennio 2023-25.

Il convegno pisano, oltre a riunire tutte le Unità di Ricerca del progetto, ha visto la presenza di prestigiosi ospiti stranieri (Anton Bierl della Universität Basel, Claude Calame della École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, Sabine Föllinger della Universität Marburg, Míriam Líbran Moreno della Universidad de Extremadura) che hanno interagito produttivamente con i membri del gruppo in un dialogo ad ampio raggio che ha toccato vari aspetti della tragedia eschilea. La varietà di temi toccati nel convegno trova corrispondenza nella natura articolata del progetto, che prevedeva sia studi di critica testuale e interpretazione, in vista della preparazione di edizioni critiche con commento dei *Sette a Tebe*, delle *Coefore* e del *Prometeo Incatenato*,¹ sia indagini sulla ripresa e riadattamento di forme, linguaggio e temi che Eschilo deriva dalla tradizione poetica preesistente (gli 'ipotesti' di cui parla il titolo del progetto) rifondendole entro i nuovi confini della poesia drammatica, sia infine il ruolo svolto da Eschilo nel dare nuova vita 'drammatica' a miti preesistenti, con trattamenti destinati a diventare essi stessi nuovi ipotesti per i drammaturghi successivi di epoca sia antica che moderna. Il tutto nel quadro di una prassi performativa attentamente indagata in quanto passaggio essenziale per l'interpretazione di opere che erano destinate non alla dimensione della lettura, ma a quella molto più complessa e articolata della rappresentazione teatrale, all'interno di una festa in onore di Dioniso.

Gli interventi presentati durante il convegno, e qui raccolti, offrono uno *specimen* di alcune di queste linee di ricerca. È stato bello constatare la presenza, durante le due giornate di studio, di numerosi giovani studenti e dottorandi che hanno potuto così farsi una chiara idea delle attività svolte presso il Dipartimento pisano e presso le altre unità del progetto, interagendo anche attivamente

1 Tali edizioni rientrano nel progetto internazionale di ricerca concepito vent'anni addietro da Vittorio Citti, Carles Miralles e Pierre Judet de la Combe in vista di una nuova edizione completa di Eschilo, che l'Accademia Nazionale dei Lincei ha fatto proprio inserendone i risultati nella collana dei *Supplementi al "Bollettino dei Classici"*. Hanno già visto la luce l'*Agamennone* a cura di E. Medda (Roma, Bardi Edizioni 2017, 2024²) le *Supplici* a cura di C. Miralles, V. Citti e L. Lomiento (Roma, Bardi Edizioni 2019), le *Eumenidi* a cura di D. Francobandiera, C. Garriga, e L. Lomiento (Roma, Bardi Edizioni 2025) e un volume di frammenti a cura di Pietro Berardi (Roma, Bardi Edizioni 2025). Il programma dei prossimi tre anni contempla le edizioni dei *Sette contro Tebe* a cura di Stefano Novelli, del *Prometeo incatenato* a cura di Maria Pia Pattoni e delle *Coefore* a cura di Enrico Medda e Andrea Taddei, nonché ulteriori volumi sui frammenti e gli scolii.

con i convegnisti durante le discussioni che hanno seguito ciascun intervento.

Il saggio di Sabine Föllinger si concentra sulla peculiare concezione della parola che caratterizza i drammi eschilei, prendendo come oggetto di studio l'*Oresteia*. Nella trilogia più volte personaggi formulano riflessioni sulla lingua, e in particolare sul rapporto fra la parola e la realtà delle cose e sulla differenza tra conoscenza certa e opinione. Si tratta di temi che erano al centro dell'attenzione di importanti filosofi presocratici, come Eraclito, Parmenide e Gorgia, il che pone la questione, notoriamente complessa, della possibilità di individuare un rapporto diretto fra Eschilo e qualcuno di questi pensatori. Lasciando da parte il poco proficuo tentativo di individuare specifici punti di contatto fra il testo delle tragedie e i loro frammenti superstiti, il saggio di Föllinger punta piuttosto a ricostruire globalmente la cornice di pensiero entro la quale si muoveva Eschilo, in una fase in cui il tema del linguaggio occupava un posto centrale. Diviene così possibile ricollocare più saldamente di quanto si sia fatto in precedenza l'*Oresteia* entro il contesto intellettuale del suo tempo e porre pienamente il poeta tragico in dialogo con i suoi contemporanei.

Maria Pia Pattoni affronta alcuni complessi problemi geografici posti dal racconto delle peregrinazioni di Io nel terzo episodio del *Prometeo incatenato*. Tra questi, le divergenze che si osservano rispetto al racconto dello stesso episodio mitico nelle *Supplici*, la difficile localizzazione delle popolazioni dei Calibi e delle Amazzoni, e soprattutto la difficile questione della collocazione della catena del Caucaso e del luogo in cui Prometeo viene incatenato nel *Prometeo incatenato* e nel *Prometeo liberato*. L'idea di fondo è che nella trilogia prometeica Eschilo, in corrispondenza dei vivaci interessi geografici che si possono cogliere in varie manifestazioni della cultura del V secolo a.C., si sia proposto l'obiettivo di delineare una mappatura della geografia del mondo mitistorico delle origini, e in particolare, nel *Prometeo incatenato*, dell'Europa orientale, dell'Asia e dell'Africa. In questo quadro non c'è motivo di considerare la divergenza fra le *Supplici* e il *Prometeo incatenato* come una possibile spia di non autenticità del secondo dramma, essendo ampiamente documentati analoghi casi di 'incoerenza' fra versioni mitiche diverse adottate in contesti differenti dallo stesso autore. Quanto alla collocazione del Caucaso, la natura complessa e talora enigmatica delle fonti impedisce di giungere a conclusioni sicure: non di meno, si colgono in Eschilo indizi che fanno pensare a una possibile collocazione assai più a Nord della posizione in cui lo collocano altri autori come Erodoto (tra il Ponto e il Caspio). È possibile che Eschilo, in linea con le vaghe conoscenze geografiche del suo tempo, immaginasse quella catena montuosa come di estensione immensa (cosa che avviene

anche per altri sistemi montuosi), protratta molto a Nord nelle regioni dell'Europa.

Anton Bierl propone un'articolata lettura del primo episodio delle *Coefore*, che punta a chiarire il ruolo di Elettra e il suo rapporto col coro delle schiave della casa. Queste ultime assumono un ruolo determinante nel mettere in moto la vicenda tragica, sottolineando la necessità della vendetta e introducendo il tema fondamentale dell'ira dei defunti, che può manifestarsi anche nella dimensione dei viventi e influenzare il corso degli eventi. Sono proprio loro, in effetti, che riescono a trasformare la libagione con la quale Clitemestra vorrebbe assicurarsi la benevolenza di Agamennone, dopo il terribile sogno profetico della notte, in un rituale necromantico che riuscirà ad assicurare ai figli la collaborazione del morto nella vendetta. Il ruolo di Elettra subisce così un rovesciamento e, dopo il riconoscimento, la giovane può riunirsi con Oreste e rendere anche lui parte del disegno di vendetta attraverso la complessa tessitura di preghiera e lamento che si sviluppa nella grande sezione lirica del *kommos*.

Il saggio di Míriam Librán Moreno si addentra nel difficile terreno dei frammenti tragici adespoti, tra i quali certamente è ragionevole ritenere che si annidino anche parecchi versi eschilei. La sua analisi si configura come un esemplare esercizio di metodo filologico, sempre in equilibrio tra la consapevolezza delle difficoltà poste da una documentazione spesso scarsa e problematica e il desiderio di poter riconoscere almeno qualche traccia in più della vastissima porzione della produzione del drammaturgo che si è perduta nel corso dei secoli. La trattazione esamina diciannove frammenti adespoti, dei quali l'Autrice giunge alla conclusione che solo tre possano essere attribuiti a Eschilo con un buon grado di sicurezza (trag. adesp. fr. 208, 291 e 391 K.-Sn.). Per gli altri il grado di incertezza resta troppo alto: non di meno, la discussione delle difficoltà che essi presentano apporta un contributo di rilievo alle nostre conoscenze della produzione tragica frammentaria.

Andrea Taddei esamina il ruolo di Elettra nelle *Coefore*, concentrandosi sulla scena presso la tomba di Agamennone. Gli interventi di Elettra non costituiscono una semplice duplicazione dell'azione del fratello Oreste, ma piuttosto una strategia rituale e discorsiva autonoma e complementare. Attraverso l'analisi di preghiere e invocazioni contenute nella sua *rhexis* (vv. 124a-151) e dei suoi interventi successivi nel *kommos*, la figlia di Agamennone emerge come mediatrice privilegiata nella comunicazione con il mondo dei morti. Le sue preghiere articolate, le sue libagioni e la sua presa di distanza dal comportamento della madre costruiscono le condizioni che rendono possibile l'attuazione della vendetta di Oreste, con l'aiuto del padre defunto. Elettra non agisce come agente autonomo della vendetta, ma stabilisce il canale comunicativo necessario perché

«i morti uccidano i vivi» (v. 886).² La complementarità asimmetrica delle due linee drammaturgiche costituisce così una possibile chiave interpretativa dell'intera tragedia, ridefinendo il contributo specificamente femminile all'azione vendicatrice.

Margherita Nimis indaga la presenza e i significati metaforici del paesaggio all'interno delle *Supplici*, a cominciare dal ruolo del mare, che assume una connotazione minacciosa, in quanto associato con la minaccia rappresentata dal possibile arrivo degli Egizi. Esso si pone dunque in opposizione con la terra di Argo, rappresentata come accogliente e ricca di fonti di acqua. A questo ruolo di separazione il mare affianca quello di connessione fra Argo e l'Egitto, in quanto ha permesso a Io di ripercorrere a rovescio l'antico itinerario che l'aveva portata lontano da Argo: il coro imposta così una riflessione sulla propria parentela con gli Argivi, che garantisce la possibilità di trovare aiuto contro la prepotenza dei cugini. Ma le *Supplici* non si limitano a presentare questo paesaggio realistico: nella seconda parte del dramma, quando la minaccia si fa incombente, le Danaidi immaginano paesaggi estremi entro i quali si manifesta la loro preferenza per la morte, pur di non accettare un matrimonio che aborriscono. I loro canti si popolano dunque di immagini oniriche e mostruose; la vicenda di questo coro di giovani donne si gioca nell'idea di passaggio fra una sponda e l'altra del mare, in uno stato di transizione fra la loro identità egiziana e il ritorno alle origini argive cui corrisponde il viaggio a ritroso rispetto alla progenitrice.

Con il contributo di Valentina Caruso l'interesse si sposta sull'indagine del rapporto di Eschilo con i generi poetici preesistenti. L'Autrice prende in esame le possibili connessioni linguistiche e tematiche che si possono individuare fra la parodo e il primo stasimo dei *Sette contro Tebe* e il patrimonio superstite della lirica arcaica. Si tratta di uno *specimen* di una più vasta analisi che interessa l'intero dramma. In questa sede l'analisi è concentrata sul lessico, e in particolare su termini riconducibili a una matrice lirica, nonché sulle modalità con cui Eschilo li fa propri inserendoli entro un tessuto di immagini e di figure retoriche che li rivitalizza nella nuova dimensione drammatica.

Andrea Rodighiero affronta il tema delle figure di ripetizione, focalizzando l'attenzione su due tipologie di questo fenomeno così diffuso nei drammi di Eschilo, allo scopo di verificare se sia possibile attraverso di esse cogliere segni di una evoluzione dello stile del poeta. I due tipi analizzati sono i ritornelli dei cosiddetti efimni e la ripetizione di espressioni identiche da parte di personaggi diversi in versi contigui di sezioni dialogiche. La comparazione dei dati, estesa a tutte le opere del poeta, permette all'Autore di concludere

che Eschilo sembra manifestare un crescente interesse per questa seconda forma di ripetizione nel corso del tempo.

Chiude il volume il contributo di Adele Teresa Cozzoli, che spazia su tutte le tragedie note che portano in scena l'episodio mitico del sacrificio di Ifigenia (l'*Agamennone* e la perduta *Ifigenia* di Eschilo, I frammenti dell'*Ifigenia* di Sofocle, l'*Ifigenia fra i Tauri* e l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide). L'Autrice mette in luce come il trattamento di Eschilo, che inaugura la vita teatrale di questo mito, costituisca un punto di riferimento essenziale per i due autori successivi. L'analisi, che applica alcuni aspetti già individuati da Aristofane come significativi per la costruzione degli ἥθη tragici (φωνή, ἐσθής, σῶμα, γνώμη), svela un complesso gioco caratterizzato da una forza centripeta e una centrifuga che vicendevolmente spingono a tornare verso il modello oppure ad allontanarsene con variazioni e ricombinazioni di tessere drammatiche già esistenti, allo scopo di rappresentare sempre gli stessi πάθη del personaggio. Gli ἥθη dei personaggi antichi assumono dunque agli occhi del pubblico l'aspetto di un 'vecchio, sempre nuovo' che i tre drammaturghi ripresentano in varianti sempre rinnovate.

Alcune circostanze non hanno permesso di includere in questi Atti la bella relazione di Claude Calame, intitolata «Les *Eumenides* d'Eschyle: performance chorale, pragmatique poétique et politique», che ha suscitato molto interesse nel pubblico presente. Gli siamo comunque molto grati per la sua presenza al convegno, ulteriore tappa di una lunga vicenda di amicizia e collaborazione con il nostro Dipartimento.

Lasciamo in conclusione il piacevole dovere dei ringraziamenti, che vanno innanzitutto a tutti i relatori per la loro fattiva partecipazione e per l'atmosfera di amichevole scambio scientifico che hanno permesso di instaurare durante il convegno. Siamo grati anche a Riccardo Di Donato per aver accettato di partecipare al convegno presiedendo la sessione di apertura.

Un sentito grazie al Direttore del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa Alessandro Lenci e a tutto il personale per la fattiva collaborazione che hanno offerto per sopperire a tutte le necessità organizzative, e al Dottor Emanuele Garsia per l'attenta revisione formale dei testi.

Un grazie, infine, ai Direttori della serie *Lexis Supplementi. Studi di Letteratura Greca e Latina* che hanno accolto questo lavoro per la pubblicazione, e alle Edizioni Ca' Foscari per la realizzazione del volume.

Pisa, 31 dicembre 2025

The Power of Language in Aeschylus' *Oresteia*

Sabine Föllinger

Universität Marburg, Deutschland

Abstract This article examines the remarkable way in which the *Oresteia* not only stages language from various perspectives, but also reflects on language, with characters in the dramas explicitly considering language or the audience implicitly learning about language through monologues, dialogues and actions. The main focus of these reflections is on the relationship between object and language, the difference between appearance and reality, and the difference between knowledge and opinion. The question of the authority of the speaker is also addressed. This allows the *Oresteia* to be situated more firmly than ever in the intellectual context of its time.

Keywords Reflection on language. Seeming and being. Rhetoric. Authority of the speaker. *Peitho* and *bia*.

Summary 1 Introduction. – 2 Aspects of Language in the *Oresteia*. – 3 Reflections on Language in the *Oresteia*. – 4 *Peitho* and *Bia*: A Preview.

1 Introduction

The significance of language, in various respects, is one of the elements that contributes to the complexity of the *Oresteia*. Anyone who has conducted an in-depth study of the *Oresteia* will be convinced that the complexity of this trilogy is almost unparalleled, such that its contents cannot be reduced to a simple statement of fact. The basic structure of the trilogy, which was performed in 458 BC, can be briefly summarised as follows. In the first play, *Agamemnon*, Clytaemestra murders her husband, Agamemnon, upon the latter's return to Argos from Troy, alleging as the main reason that he sacrificed their daughter Iphigenia when he set out for Troy. In the

second play, *Libation Bearers*, their son, Orestes, avenges his father's murder by killing his mother. Finally, in the third play, the *Eumenides*, Athena brings Orestes before the court of the Areopagus, where he is acquitted – but only narrowly because Athena's vote in favour of Orestes is needed to break the tie. Nonetheless, this majority decision does not conclusively resolve the problem of guilt and retribution, as is shown in the last third of the *Eumenides*, in which Athena struggles to appease the Furies, who are enraged by the verdict.

The basic structure of the trilogy, which is associated with numerous conflicts and problems,¹ integrates both the past and the future. One common thread running through the work can be found in the power of Dike,² which is sometimes viewed abstractly and at other times personified. She plays a role not only in staging the causality of guilt, but also in framing the question of how to evaluate the Trojan War, which is very present, above all in *Agamemnon*. Moreover, the important role played by Dike may also explain why, in this trilogy, Aeschylus so conspicuously brings various aspects of the power of language to the stage.³ This is done by means of certain literary strategies that present language as an integral part of the dramas. However, his staging of the power of language also includes reflections on language, which are thematised throughout the trilogy. The various characters consider the relationship between the spoken word and truth, as well as the question of how language can be used to create a sense of plausibility and how it is possible to distinguish between seeming and being. These considerations are adapted to the respective plots: they are shaped by Clytaemestra's murderous scheming and dishonesty in *Agamemnon*, by Orestes' intrigues in the *Libation Bearers*, and by the fact that the question of guilt is dealt with in the *Eumenides* in the form of a trial, where rhetoric is already the focus *per se*.

In light of this emphasis on the power and possibilities of language, Aeschylus must, in my opinion, be placed even more firmly than has so far been the case in the intellectual context of his time, because he was influenced by the differentiation of democracy in the political sphere, which included rhetoric as a means of self-assertion. As Goldhill pointed out already in 1997, it was not only Euripides who was influenced by contemporary rhetoric, but also Aeschylus.⁴

1 See Föllinger 2003 *passim*; 2009 *passim*.

2 See Medda 2024, 1: 15-18.

3 On the connection between *dike* and *peitho* in Aeschylus' *Oresteia*, see Goldhill 1997, 139. On the influence of the democratic institutions of the People's Assembly and the courts on the language of tragedy in general, see Goldhill 1997, 132-3; Scapin 2020, 206-7.

4 See Goldhill 1997, 135.

However, Aeschylus did not merely restrict himself to the practice of rhetoric. The *Oresteia* also exhibits – and this is particularly interesting – a more general *and* overarching interest in the theoretical dimension of rhetoric, in that it takes up and contributes to contemporary discussions about the power of *peitho*. It also, and even more profoundly, engages with discussions about language, its possibilities and its function as a mediator of truth, meaning its relationship to reality. In this context, names such as Parmenides, Melissos, Protagoras and Gorgias are especially significant.

The possibility of a relationship between the pre-Socratics and Aeschylus has already been discussed, for example by Rösler (1970) and Kouremenos (1993), as well as Seaford (2012) and Scapin (2020), although the latter two scholars are primarily concerned with conceptions of the cosmos.⁵ The existence of a connection with the thought of the sophist Gorgias has also been pointed out, especially by Sansone (2012). However, scholars who study the relationship between Aeschylus and the pre-Socratics must confront two main difficulties: first, whether it is really possible to prove beyond reasonable doubt the existence of dependencies between individual passages and, second, what the direction of influence was. In the case of Parmenides, this is difficult to determine due to uncertainties regarding dating. In the case of Gorgias, the question is whether, as a young man, he had already been in contact with – and was influenced by – Aeschylus or, conversely, whether he had already developed ideas at a young age that may have subsequently influenced Aeschylus, even though the works of his that we are familiar with were written later than those of Aeschylus.⁶ At any rate, similarities can be observed between elements found in Aeschylus' works and Gorgias' thought, as we find it in the *Encomium to Helen*, which makes it conceivable that Aeschylus influenced Gorgias. Sansone (2012) seeks to elaborate on this point in his book, which highlights the significance of drama for the development of rhetoric. However that may be, instead of trying to prove the existence of individual dependencies, I will focus here on the claim that the *Oresteia*, as a trilogy about the power of language, forms part of a discourse that shaped the fifth century.

5 See the connection already noted by Rösler (1970). Seaford (2012) has recently explored this issue from a different perspective, but I believe there is still room for further enquiry. Rosenmeyer (1955) has already pointed out the conceptual connection between Gorgias and Aeschylus, arguing that Gorgias was inspired by tragedy, and especially by Aeschylus, in his conception of *apate*. He even considered the possibility that the two met in Sicily (Rosenmeyer 1955, 233).

6 Gorgias was a significantly younger contemporary of Aeschylus – he was probably around thirty years old when the *Oresteia* was performed, and his famous visit to Athens occurred thirty years after that, in 427 BC.

2 Aspects of Language in the *Oresteia*

In order to structure the vast field that is the power of language, I have attempted to systematise my impressions, identifying seven areas that manifest the power of language in different ways. It is helpful to distinguish them for heuristic reasons, even though they are, of course, interlinked in the text and staging.

In the following, I will touch on six of the areas only in passing, before examining the seventh area, which is of particular interest to me, in more detail on the basis of selected passages. I call this seventh area 'reflections on language', insofar as language is not only presented to the audience, but also reflected upon, whether implicitly or explicitly. First, however, let us go through the other six areas:

1) The first area is the aesthetics of linguistic design itself.⁷ It is well known that Aeschylus' language is characterised by the creative use of words, along with concise expression and syntax. It is also known that it contains morphologically complex word combinations, numerous hapax legomena and so on.⁸ It can be said that Aeschylus experiments with language here. Indeed, he was already well known for this at the time, and this peculiarity is famously mocked at length in Aristophanes' comedy *Frogs*.⁹ However, these word formations are not to be regarded simply as *l'art pour l'art* but clearly reflect an attempt to express complex thoughts and feelings that cannot be adequately captured by conventional language. By way of example, I will mention only the chorus' description of the god of war, Ares, in the first stasimon as χρυσαιοβὸς σωμάτων (Ag. 437) and Cassandra's description of the House of Atreus as ἀνδρσφαγεῖον (Ag. 1092, assuming that Dobree's conjecture is correct).

2) The second area is the linguistic interpretation of names.¹⁰ In the second stasimon, the chorus reflects on the name Helena, with the old men remarking that this name is "completely true/correct" (ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως, Ag. 682). They justify this claim by invoking the etymology *helein* = to destroy (Ag. 681-99). In my opinion, the background to these reflections is the philosophical question of the

7 On the technical aspects in general, see Goldhill 1997, 150.

8 In general, see Earp 1948; Lebeck 1971; Goldhill 1984.

9 Aristoph. *Ran.* 906-26.

10 See Schweizer-Keller 1972.

nature of the relationship between a thing and its name, as discussed by the pre-Socratics, including Gorgias.¹¹

3) The third area concerns the diverse rhetorical structures of the speeches and dialogues in the three plays. The characters' use of rhetoric also serves to characterise them. An impressive example of this is Clytaemestra, whom Aeschylus endows with particular rhetorical skill. Various studies have examined her rhetoric, including from a gender perspective,¹² and Enrico Medda has demonstrated how Aeschylus portrays her as manipulative by studying her confrontations with both Agamemnon and the chorus.¹³ Another example is provided by the god Apollo in the *Eumenides*, who serves as an advocate in Orestes' trial involving the Furies, resorting to suitable rhetorical strategies to help his protégé.¹⁴ For instance, in a situation where he has no real counterargument to the Furies' claims, he resorts to personal attacks, arguing *ad personam* by calling them beasts (*Eum.* 640-4):

ΧΟ. πατρὸς προτιμᾷ Ζεὺς μόνον τῷ σῷ λόγῳ·
αὐτὸς δ' ἔδησε πατέρα πρεσβύτην Κρόνον·
πῶς ταῦτα τούτοις οὐκ ἐναντίως λέγεις;
ὕμᾱς δ' ἀκούειν ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι.
ΑΠ. ὦ παντομισῇ κνώδαλα, στύγη θεῶν [...]

CO. On your account, Zeus sets a higher value on the death of a father. Yet he himself imprisoned his old father, Cronus. Isn't your statement in contradiction with that? I call you to witness that you have heard these words.

AP. You utterly loathsome beasts, hated by the gods!¹⁵

This form of argumentation was common in ancient rhetoric. Shortly afterwards, Apollo attempts to prove Orestes' innocence by means of sophistical manoeuvre, arguing that a child is not related to its mother (ll. 657-61) and that Orestes is therefore innocent. Finally, he bribes Athena by promising to help Athens achieve greater prominence (ll. 667-73). Moreover, Athena herself is shown to be a

11 See Kraus 1987, 134-5, 140-2. However, he errs in arguing that Aeschylus remained stuck in ancient traditions, because he did not believe that the thing and its designation were separate (Kraus 1987, 135). For a critique of this claim, see also Kouremenos 1993, 264f. In fact, the use of ἐπιτύμως makes clear that he is aware of the philosophical discussion, otherwise such an evaluation, which rests on the premise that a designation can also be incorrect, would make no sense.

12 In general, see McClure 1999; Foley 2001.

13 Medda 2020a.

14 Föllinger 2009, 158-60. See also Zimmermann 2019, 607-8, who agrees.

15 Transl. by Sommerstein 2008.

skilled rhetorician in her dialogue with the Furies after the trial, where she succeeds in changing the minds of the enraged goddesses.

4) The fourth area, which is related to the third, concerns the relationship between the rhetoric that Aeschylus has a character use and the success of that rhetoric. Sometimes, the power of words is not enough. Thus, while Clytaemestra usually prevails, Apollo, despite winning over Athena with his arguments, fails to convince the human judges of the Areopagus, who vote against Orestes. In this context, we can draw on research that makes use of modern speech-act theory to interpret tragedies, such as the studies of Vollbracht and Zetzmann,¹⁶ by examining the success or failure of rhetorical strategies in more detail and enquiring into the underlying causes. For instance, one reason for the success or failure of a speech act may lie in the character's authority. Thus, despite her controlled, addressee-oriented and flexible use of language, Clytaemestra must repeatedly fight to secure her authority, as is made clear by her confrontations with the chorus, which dominate the drama. We will come back to this point later on.

5) With the failure of rhetorical strategies, we come to the fifth area, namely silence, the negation of speech. We know that Aeschylus used scenes of silence in both his *Achilleis* and his tragedy *Niobe*. This must have been very impressive, and Aristophanes makes fun of it at length in his comedy *Frogs* (ll. 906-26). In *Agamemnon*, Clytaemestra fails because of Cassandra, who answers all her appeals with silence, until Clytaemestra finally enters the palace. In this way, Aeschylus demonstrates the limits of the power of language.¹⁷

6) Another area in which the power of language is manifested is the religious sphere, and specifically the magical effect that language is assigned there. This is encapsulated in the 'binding song' of the Erinyes in *Eumenides*,¹⁸ which the goddesses sing in an attempt to bind Orestes.

7) Finally, there is another important area that I would like to introduce here, which, as mentioned earlier, I call 'reflections on language'. In other words, Aeschylus goes beyond the mere representation of language, insofar as the *Oresteia* reflects on the nature of language itself. This happens in two ways. On the one hand, the characters engage in reflection within the 'internal communication system' (*inneres Kommunikationssystem*) of the drama, to use Pfister's terminology,¹⁹ by making a kind of meta-commentary or meta-remark. This is an explicit form of reflection. On

¹⁶ Vollbracht 2023; Zetzmann 2021.

¹⁷ See also Medda 2020b.

¹⁸ See also Burkert 1962 for the use of γοητής in *Libation Bearers*.

¹⁹ Pfister 2011, 20-2.

the other hand, a given character's monologue or a dialogue between two characters makes it clear to the recipients in the 'external communication system' (*äußeres Kommunikationssystem*) – i.e. the audience or readers and listeners – that the play is dealing with fundamental aspects of language, speech and rhetoric. This is therefore an implicit form of reflection.

3 Reflections on Language in the *Oresteia*

Let us turn now to the first form, namely meta-remarks. In this context, there is an important passage in the second epeisodion that has always seemed striking to me. A herald reaches Argos before Agamemnon himself arrives. After he has given a report about the victory over Troy, the chorus wants to know where Menelaus has gone. The herald does not answer immediately, but first spends four lines discussing the difference between a beautiful lie and the truth (οὐκ ἔσθ' ὅπως λέξαιμι τὰ ψευδῆ καλὰ) with the chorus. Having given this information, he then confirms that what is known about Agamemnon is not false (οὐ ψευδῆ λέγω, ll. 620-5):

Κῆρυξ· οὐκ ἔσθ' ὅπως λέξαιμι τὰ ψευδῆ καλὰ
ἐς τὸν πολὺν φίλοισι καρποῦσθαι χρόνον.
Χορός· πῶς δὴτ' ἂν εἰπὼν κεδνὰ τάλιθ' ἡ τύχοις;
σχισθέντα δ' οὐκ εὐκρυπτα γίγνεται τάδε.
Κῆρυξ· ἀνὴρ ἄφαντος ἐξ Ἀχαικοῦ στρατοῦ,
αὐτός τε καὶ τὸ πλοῖον. οὐ ψευδῆ λέγω.

AR. Non mi è possibile raccontare notizie false facendole apparire belle,
in modo che gli amici possano goderne il frutto a lungo.
CO. Come potresti allora, dandoci buone notizie, cogliere anche la verità?
Quando le due cose sono separate, non lo si può certo nascondere.
AR. Quell'uomo è scomparso dall'esercito acheo,
lui e la sua nave: non dico bugie.²⁰

The herald's hesitation can be seen in terms of a desire not to break a religious taboo by speaking ill on a day of joy, namely that of the victory over Troy. Nevertheless, the way in which – and level of detail

²⁰ Transl. by Medda 2024. Here and in the following, I use Medda's translation of the *Agamemnon*, as I also follow his version of text in these passages. This mixture of different languages (English and Italian) may seem strange, but I believe it reflects very well the international nature of research on Aeschylus.

with which – the difference between truth and lie is addressed here is striking, given that this meta-reflection is not essential to the plot of the drama and comes from the mouth of a character who does not otherwise appear to be a deep thinker. For my part, I see this as a reflection of the contemporary discussion about the difference between seeming and being (*Schein und Sein*). This interpretation becomes all the more plausible if one considers the fact that this meta-reflection by the herald takes place in a context that deals with the difficulty of recognising lies or false speech. Immediately before this, Clytaemestra had instructed the herald to tell Agamemnon of her loyalty to and longing for him, and she concludes this lie with an assertion that it is the truth. By doing this, Clytaemestra provokes the chorus into making a comment that is difficult to interpret, but that probably suggests that the herald should be careful about what she says²¹ (Ag. 613-16):

Κλ. τοιόσδ' ὁ κόμπος, τῆς ἀληθείας γέμων,
οὐκ αἰσχρὸς ὡς γυναικὶ γενναίᾳ λακεῖν.
ΧΟ. αὕτη μὲν οὕτως εἶπε, μανθάνοντί σοι
τοροῖσιν ἐρμηνεύσιν εὐπρεπῇ λόγον

CL. Questo è il vanto, carico di verità, che per una donna nobile non è vergogna levare a gran voce.

CH. Costei così ha parlato, a te che comprendi: un discorso ben fatto a giudizio di interpreti chiari.

At the same time, the herald's reflection points to a difference that is addressed even more pointedly a little later on: when Agamemnon returns (in the third epeisodion), the chorus welcomes him, but also warns him against people who prefer to appear to be something they are not (Ag. 788-9):

πολλοὶ δὲ βροτῶν τὸ δοκεῖν εἶναι
προτίουσι δίκην παραβάντες·

Molti fra i mortali, violata la giustizia,
tengono in onore sopra tutto l'apparenza;

Kouremenos (1993) discussed this passage, dealing extensively with Rösler (1970), particularly the question of whether εἶναι should be understood here as a full verb or a copula. Be that as it may, there is certainly an implied opposition between being and appearance, thus evoking Parmenides' philosophical ideas, even if the context

21 See Medda 2024 *ad l.*

here is ethical rather than ontological.²² In terms of its content, this warning from the chorus probably refers to the citizens of Argos, since, as the audience learned in the first stasimon, they are angry with Agamemnon on account of their having been forced to make so many sacrifices for a woman. That said, the chorus could also be referring to Clytaemestra with its warning, since it suspects that she is being dishonest towards Agamemnon. On the whole, however, it seems more plausible to me that the gnomic nature of the formulation indicates that Aeschylus wanted to provoke a general discussion here.

Subsequently, the problem of truth is addressed from an epistemological perspective in another passage in the fifth episode, where the presence of such a philosophical reflection is at least as strange. The death cries of Agamemnon, as Clytaemestra murders him, can be heard from the palace, and the chorus initially deliberates at length about what is actually happening. The old men cannot agree on whether they should intervene immediately or whether they should first find out more about what is going on. The discussion unfolds through twelve distinct contributions. In this context, they express the view that conjecture and knowledge are two different things (ll. 1366-9):

– ἦ γὰρ τεκμηρίοισιν ἔξ οἰμωγμάτων
μαντευσόμεσθα τάνδρὸς ὥς ὀλωλότος;
– σάφ' εἰδότας χρὴ τῶνδε μυθεῖσθαι πέρι·
τὸ γὰρ τοπάζειν τοῦ σάφ' εἰδέναι δίχα.

– Dovremo dunque dare il responso che quell'uomo è morto, basandoci sulla prova che si può trarre dai lamenti?
– Dobbiamo parlare di queste cose solo dopo aver saputo esattamente, perché far congetture è ben diverso dal sapere chiaramente.

Almost like at a trial, they call into question whether Agamemnon's cries provide sufficient evidence (*martyria*) to draw a conclusion. And with a statement that would be more appropriate in the context of a philosophical discussion than a potential murder in progress, they pedantically distinguish, so to speak, between precise knowledge

22 In his insightful article, Kouremenos critically engages with Rösler (1970) and, on the basis of this and other passages, plausibly argues that there are connections between Parmenides' philosophy and Aeschylus, even if Aeschylus turns Parmenides' ontological conception into an ethical one (Kouremenos 1993). However, it is not clear to me that εἶναι should not be understood here as a copula (as Fraenkel 1962 *ad l.* and Medda 2024 *ad l.* also interpret it). Kouremenos (1993) takes εἶναι to be a full verb and thus sees in it the 'genuine' Parmenidean idea of existence and appearance. However, his interpretation of what this means in the context of the drama remains unclear.

(σάφ' εἰδότης) and pure conjecture (τοπάζειν). This inclusion of epistemological considerations that are narratively unnecessary (it would have been sufficient to depict the chorus' hesitation) in an extremely dramatic moment that calls for action seems downright bizarre. What purpose could this have other than to force the audience to think about the meaning of such discussions?

Martyria and the problem of proof are also the subject of the aforementioned lengthy dispute (from line 263 to line 614) between Clytaemestra and the chorus. Both forms that I distinguish can be found here: the meta-remarks of individuals (i.e. the explicit form) and the fact that the recipients of the external communication system learn something about the power of language through the dramatic dialogues (i.e. the implicit form). The dispute between Clytaemestra and the chorus ultimately revolves around the question of who has the authority to speak. Through the figure of Clytaemestra, Aeschylus depicts a woman who claims authority for herself and has factual arguments on her side, but who can also assert herself by appealing to emotions if necessary. This makes her superior to the chorus, as well as to Agamemnon, but it does not protect her from being repeatedly reduced to her social status as the ruler's wife or her role as a woman. However, she manages to incorporate this into her strategies, thus gaining the upper hand. Through the figure of Clytaemestra, Aeschylus plays with tradition, or rather breaks with it, since the authority of the speaker customarily depends, in the first instance, on his social status (an example of this is the dispute between Odysseus and Thersites in the *Iliad*).²³ Aeschylus' detailed dramatisation of the connection between language and authority can perhaps be better understood when contextualised historically. After all, Athenian democracy considered it a great achievement that permission to speak, *parrhesia*, no longer depended on social class. And the success of the Sophists was probably based in part on their promise to enable everyone to succeed rhetorically, and thus also politically.²⁴ In reality, the *thētai* were granted the right to political participation, but women, as is well known, were not. In this respect, the tragedy exaggerates the problem in a fictional way, so to speak.

23 See Heßler 2019, 24-6.

24 The Aristophanic comedies also bear witness to this. The whole of *Clouds* serves to satirise the power of rhetoric, while, in *Frogs*, Dionysus, as arbitrator, criticises the fact that all citizens are now trained in rhetoric, claiming that this corrupts morals. Aristophanes' Dionysus blames Euripides for this, while Aeschylus is portrayed as the one who preserved the old customs. That said, this has to do with the structure of the comedy, which constructs an opposition between the two everywhere, as well as with the fact that Euripides, of course, uses rhetoric differently from Aeschylus. However, this does not mean that Aeschylus does not have his own rhetoric.

Let us now take a closer look at the texts. At the beginning of the parodos, the chorus has just stated that its age gives it the authority to speak (θροεῖν) (ll. 104-6):

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐκτελέων· ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει
πειθῶ, μολπᾶν ἀλκάν, σύμφυτος αἰών·

È in mio potere narrare la forza di uomini nel fiore degli anni
postasi
in strada sotto buoni auspici – ancora infatti l'età
che mi è connaturata fa spirare da parte degli dèi la
persuasione, valore fatto di canti –

When Clytaemestra comes on stage, the old men make it clear to her that they respect her because she is Agamemnon's wife and Agamemnon is not here. They thus immediately underline her actually subordinate role. That is why, when she announces to them that Troy has fallen, they are sceptical and force her to give them proof. This scepticism on the part of the chorus leads to a conflict *stichomythia*. The issue is the plausibility of Clytaemestra's statement, as made clear by the concision of the word field πιστός²⁵ and the leitmotif τέκμαρ (l. 272), proof (ll. 268-80):

XO. πῶς φής; πέφευγε τοῦπος ἐξ ἀπιστίας.
ΚΛ. Τροίαν Ἀχαιῶν οὔσαν· ἦ τορῶς λέγω;
XO. χαρά μ' ὑφέρει δάκρυον ἐκκαλουμένη.
ΚΛ. εὖ γὰρ φρονούντος ὄμμα σου κατηγορεῖ.
XO. τί γὰρ τὸ πιστόν ἐστι τῶνδ' ἐσοι τέκμαρ;
ΚΛ. ἔστιν· τί δ' οὐχί; μὴ δολώσαντος θεοῦ.
XO. πότερα δ' ὀνείρων φάσματ' εὐπειθὴ σέβεις;
ΚΛ. οὐ δόξαν ἂν λάβοιμι βριζούσης φρενός.
XO. ἀλλ' ἦ σ' ἐπ' ἀνέν τις ἄπτερος φάτις;
ΚΛ. παιδὸς νέας ὥς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας.
XO. ποίου χρόνου δὲ καὶ πεπύρθηται πόλις;
ΚΛ. τῆς νῦν τεκούσης φῶς τόδ' εὐφρόνης λέγω.
XO. καὶ τίς τόδ' ἐξίκοιτ' ἂν ἀγγέλων τάχος;

CO. Cosa dici? Le tue parole mi sfuggono, tanta è l'incredulità!
CL. Dico che Troia è in mani Achee; parlo abbastanza chiaro?
CO. S'insinua in me una gioia che suscita il pianto.

25 268: ἀπιστία; 272: πιστόν; 274: εὐπιθῇ, and, associated with prudence, 271: εὖ φρονούντος, already announced in 265 by εὐφρόνης, with the same meaning in v. 279 and 337.

CL. Il tuo sguardo rivela la gioia che provi.
CO. Ma qual è la prova sicura di quel che dici?
CL. La prova c'è, come no?, a meno che un dio non mi abbia ingannato.
CO. Presti forse fede a persuasive visioni di sogni?
CL. Di certo non accoglierei l'illusione di una mente che dorme.
CO. Allora ti ha esaltato una voce senz'ali?
CL. Tu biasimi la mia mente, come fosse quella di una bimba.
CO. Ma quand'è che la città è stata saccheggiata?
CL. In questa stessa notte che ha generato il giorno di oggi, ti dico.
CO. E qual è mai il messaggero che potrebbe giungere così rapidamente?

The scene takes on the character of a court of law, because the chorus accuses Clytaemestra of having fallen for some fantasy or rumour. Clytaemestra sharply rejects the accusation and refuses to be treated like a child. In doing so, she makes clear that she considers the chorus' insinuation to be the product of what we would call gender bias. This is, in fact, the case. Because of the power imbalance between them, the chorus does not say this to her face, but it becomes explicit in two later passages, when the old men state that women are easily taken in by rumours and that their word carries no weight.²⁶

When, in response to their query, the old men discover that Troy was conquered the night before, they express disbelief that there could be a messenger (ἄγγελος, l. 280) capable of bringing the news from Troy to Argos so quickly. Here we see the problem: the chorus thinks in traditional categories and can only conceive of the news being born by a messenger. But Clytaemestra has no traditional messenger to offer them; she is modern. As a result, instead of conjuring up a physical messenger, she uses speech, λόγους, to prove the accuracy of her information, namely by referring to a chain of signals (ll. 281-316) from Mount Ida to Argos which she had arranged so as to be informed about the fall of Troy in a timely manner. This description is replete with geographical details that reflects the interests and knowledge of Aeschylus' time.²⁷ The leitmotif of the 'messenger', who is, in this case, the fire or the fire signals, runs throughout the entire passage. In this way, Clytaemestra cleverly takes up the chorus' mention of a

26 Epode of the first stasimon, ll. 475-88: The chorus is once again incredulous, questioning the evidential value of the fire and criticising the credulity of women. See Ch. 845f.: the words (λόγοι) of women quickly vanish into thin air.

27 See Medda 2020a, 54.

messenger.²⁸ At the same time, she is speaking of her λόγους as proof at the end of her speech (ll. 315-16):

τέκμαρ τοιοῦτον σύμβολόν τέ σοι λέγω
ἄνδρὸς παραγγείλαντος ἐκ Τροίας ἐμοί.

Tale prova e tale pegno ti riferisco da parte del mio sposo,
che mi ha mandato notizie da Troia.

With these words, she refers back to the chorus' initial demand for a πιστὸν τέκμαρ (l. 272).

Now the chorus is overwhelmed and wants her to repeat her 'proof' (ll. 317-19). However, Clytaemestra does not respond to this request, but instead changes her strategy – shifting away from scientific proof and towards imagination. After uttering a simple statement (l. 320) that Troy has fallen, she imagines what the situation must be like, introducing the imagined scenario with the word οἶμαι ('I imagine'), which stands in contrast to her scientific proof.²⁹ In this imagined scenario, she paints a picture of how the conquered and the conquerors are behaving at Troy. She concludes her depiction with the fear that the victorious Greeks might behave with hybris, thereby incurring the wrath of the gods and ending up in a situation comparable to that of the defeated Trojans. The closing sentence of her account (l. 348), which underlines that she is female, obviously takes up the chorus's contempt for the speech of women in an ironic way:

τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἐμοῦ κλύεις·

Questo è quanto odi da me, una donna;

This time, however, the chorus believes her, praising her for speaking reasonably and like a sensible man, and calling her imaginary depiction πιστὰ τεκμήρια (ll. 351-4):

γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις.
ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστὰ σου τεκμήρια
θεοὺς προσειπεῖν εὖ παρασκευάζομαι.
χάρις γὰρ οὐκ ἄτιμος εἴργασται πόνων.

28 l. 264: εὐάγγελος. This term is taken up by the chorus in the first stasimon (l. 475: εὐαγγέλου; l. 480: παραγγέλμασιν).

29 See Medda 2020a, 55.

Donna, come un uomo tu parli con senno e buona intenzione;
e io, avendo udito da te prove affidabili,
mi appresto a invocare gli dèi come si conviene,
poiché è stato ottenuto un compenso non
inadeguato per le sofferenze.

The chorus does not explicitly state why it now believes her, but one could interpret this shift in psychological terms, as the result of her appealing to the old men's emotions. By means of her imagination, she connects with the experiences of the men, who are all veterans, and her vague fear expressed at the end falls on fertile ground, because the chorus itself is constantly plagued by such diffuse fears. In short, the chorus considers the evidential value of the chain of signals to be unpersuasive, but sees her imagined scenario as reasonable. Clytaemestra has thus proven herself to be a skilled rhetorician who is eloquent and able to adapt flexibly to her audience.³⁰ When she realises that the factual evidence lies beyond the comprehension of the old men, who are not attuned to the innovations it reflects, she appeals to their emotions.

By means of this scenario, Aeschylus introduces and demonstrates the problematic relationship between power and language that pervades the entire *Oresteia*. This is underlined by the fact that the chorus' acceptance of Clytaemestra's claim at this point does not mean that the dispute is over. Rather, the question of discursive authority is prolonged in what one can be perceived as a conspicuous and downright intrusive manner, because it is certainly no coincidence that, in the first stasimon (below), the chorus sings of the negative power of *Peitho*, which it demonstrates by invoking Helen's seduction by Paris (ll. 385-6):

βιάται δ' ἅ τάλαινα Πειθῶ,
προβούλου παῖς ἄφερτος Ἄτας

fa forza la sciagurata Persuasione,
irresistibile figlia di Rovina che premedita.

By combining the power of *Peitho* with Helen's seduction by Paris, Aeschylus anticipated the Sophist Gorgias, or perhaps even inspired him. For in his *Encomium of Helen*, a kind of playful speech intended to demonstrate the power of rhetoric, Gorgias identifies four possible forms of violence that Helen could not escape and explains why she cannot be considered guilty: one of these is the violence of Paris' seductive rhetoric, which Helen had no means of resisting (§§ 8-15).

30 See Medda 2020a.

But while Gorgias sees this possibility positively, as representing proof of the power of rhetoric, in our case it is negative. For unlike Gorgias' rhetorical exercise, the seductive force of *peitho* is portrayed negatively in *Agamemnon*: by inducing Helen's departure, Paris' *peitho* brings about the absolute ruin not only of Troy, but also the ruin of the Greeks themselves.

After the power of speech has been illuminated by this commentary on the part of the chorus, it is reflected again in the drama itself. For the chorus' acceptance of Clytaemestra's 'proof' is only momentary: at the end of the first stasimon, the old men once again begin to doubt the reliability of the chain of signals. By linking this doubt to the fundamental doubt about the reliability of female speech,³¹ a transition is made to the appearance of the messenger in the second epeisodion – a messenger whom the chorus accepts, in contrast to the fire message – a physical herald who participated in the war as a soldier. The chorus believes his account of the conquest of Troy, expressing its approval through the formulation νικώμενος λόγοισιν ('defeated by words') (l. 583). It is obviously the combination of male authority and eyewitness testimony that convinces the chorus. Clytaemestra triumphs because the herald's words prove her right, remarking that she was not believed simply because she was a woman (ll. 587-93). These sentences read like a metapoetic commentary on the theme of authority and language.³² *Logoi* which present factual arguments, specifically the signal chain, cannot prevail if they are not connected to the authority of the speaker.

4 *Peitho and Bia: A Preview*

The situation is different with regard to another female character in the *Oresteia*, who has the advantage of being a goddess, namely Athena.³³ Her task in the *Eumenides* is to appease the Furies, who are enraged by Orestes' acquittal. She succeeds in doing so, and attributes her success to her connection to *Peitho* (ll. 970-2):

31 The semantic field is once again 'plausibility' and 'mistrust' in the linguistic authority of women (l. 478: ψύθος; l. 481: ἀλλαγὰ λόγου; l. 484: πρὸ τοῦ φανέντος = 'before it becomes visible'; l. 485: πιθανός).

32 She goes one step further: just as she was able to dispense with the messenger, since she did not need him to be informed of Troy's fall, she can, as she succinctly puts it, also dispense with his report, since she will learn the *logos* from her husband (ll. 598-9). In doing so, she has restored the power imbalance: she is the ruler's wife (l. 599). Here, the motif that the chorus only shows her respect because she is, as we have seen, the wife of its master (ll. 257-9) is cleverly taken up.

33 See also Buxton 1982, 110-13.

[...] στέργω δ' ὄμμα τὸ Πειθοῦς,
ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στομ' ἐπώπα
πρὸς τάσδ' ἀγρίως ἀπανηναμένας·

[...] and I am happy that the eyes of Persuasion
watched over my tongue and lips
when they responded to these beings who were savagely
rebuffing me.³⁴

Athena's success is thus the result of promising the Furies respect, worship and influence. Modern scholars have adopted a similar perspective, underlining Athena's rhetorical abilities. But this obscures the fact that Athena is not wholly dependent on her *peitho*. When she starts attempting to appease the old goddesses, she also refers to Zeus' thunder and lightning, to which she has access if *peitho* proves useless (*Eum.* 824-31). This means that she secures her position from the outset by appealing to her social status. This status also involves the monopoly on violence that she possesses as the warlike daughter of Zeus.

Through this characterisation of *peitho* as an instrument that can both destroy (Paris) and bring about peace (Erinyes) and that, in the political sphere, requires violence as a counterpart and last resort, a discussion is opened up that is continued on various levels, for example in Thucydides' Melian Dialogue and then pronouncedly in Plato's *Laws*, from which the last text, quoted below, is taken. In this passage, the Athenian interlocutor in the dialogue points out that, in the conception of the state that he and his interlocutors are developing, *peitho* is the ideal way to convince citizens that it makes sense to obey the laws, but he also emphasises that one must keep the possibility of *bia* in reserve, so to speak, for those who do not bow to *peitho* (*Lg.* IV 718 a6-b5):³⁵

ἃ δὲ πρὸς ἐκγόνους καὶ συγγενεῖς καὶ φίλους καὶ πολίτας, ὅσα τε
ξενικὰ πρὸς θεῶν θεραπεύματα καὶ ὁμιλίας συμπάντων τούτων
ἀποτελοῦντα τὸν αὐτοῦ βίον φαιδρυνάμενον κατὰ νόμον κοσμεῖν
δεῖ, τῶν νόμων αὐτῶν ἢ διέξοδος, τὰ μὲν πείθουσα, τὰ δὲ μὴ
ὑπέικοντα πειθοῖ τῶν ἡθῶν βία καὶ δίκη κολάζουσα, τὴν πόλιν ἡμῖν
συμβουλευθέντων θεῶν μακαρίαν τε καὶ εὐδαίμονα ἀποτελεῖ.

As regards duties to children, relations, friends and citizens, and those of service done to strangers for Heaven's sake, and of social intercourse with all those classes, – by fulfilling which a man should

³⁴ Transl. by Sommerstein 2008.

³⁵ Transl. by Bury 2014. See Föllinger 2016, 83-4.

brighten his own life and order it as the law enjoins, – the sequel of the laws themselves, partly by persuasion and partly (when men's habits defy persuasion) by forcible and just chastisement, will render our State, with the concurrence of the gods, a blessed State and a prosperous.

The prospect outlined by Plato shows the richness of the reflection on the power of language in Aeschylus' *Oresteia*. This is true not only in terms of its place in contemporary discourse, but also because it conceptualises, or rather prefigures, fundamental problems of political philosophy on a dramatic level.

Bibliography

Editions

- Buchheim, T. (2012²). *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien. Griechisch-deutsch*. Hamburg: Meiner. <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-3223-6>.
- Bury, R.G. (2014). *Plato. Laws. Books 1-6*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Fraenkel, E. (1962²). *Aeschylus. Agamemnon*. 3 vols. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199271702.book.1>; <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199271719.book.1>; <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199271726.book.1>.
- Hall, E. (2024). *Aeschylus, Agamemnon*. Edited with a translation, introduction and commentary. Liverpool: Liverpool University Press.
- Medda, E. (2024). *Eschilo, Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento. Seconda edizione riveduta e corretta. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Raeburn, D.; Thomas, O. (2011). *The Agamemnon of Aeschylus: A Commentary for Students*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199595600.book.1>.
- Sommerstein, A.H. (2008). *Aeschylus, Oresteia: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- West, M.L. (1990). *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgart: B.G. Teubner.

Critical Essays

- Burkert, W. (1962). "Zum griechischen 'Schamanismus'". *RhM*, 105(1), 36-55.
- Buxton, R.G.A. (1982). *Persuasion in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Earp, F.R. (1948). *The Style of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Föllinger, S. (2003). *Genosdependenzen: Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Hypomnemata 148. <https://doi.org/10.13109/9783666252471>.
- Föllinger, S. (2009). *Aischylos: Meister der griechischen Tragödie*. Munich: C.H. Beck.
- Föllinger, S. (2016). *Ökonomie bei Platon*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110457070>.

- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400824731>.
- Goldhill, S. (1984). *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511552496>.
- Goldhill, S. (1997). "The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication". Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-50. <https://doi.org/10.1017/ccol0521412455.006>.
- Heßler, J.E. (2019). "Rede und die Entwicklung der Redekunst vor den Sophisten". Erler, M.; Tornau, C. (Hrsgg.), *Handbuch Antike Rhetorik*. Berlin: De Gruyter, 19-53. <https://doi.org/10.1515/9783110318234-002>.
- Kouremenos, T. (1993). "Parmenidean Influences in the 'Agamemnon' of Aeschylus". *Hermes*, 121, 259-65.
- Kraus, M. (1987). *Name und Sache: Ein Problem im frühgriechischen Denken*, Amsterdam: B.R. Grüner. Studien zur antiken Philosophie 14.
- Lebeck, A. (1971). *The Oresteia: A Study in Language and Structure*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- McClure, L. (1999). *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400832446>.
- Medda, E. (2020a). "La grande manipolatrice: Clitemestra e il dominio del linguaggio nell'Agamennone di Eschilo". *Rhesis*, 11, 52-64.
- Medda, E. (2020b). "Μαθοῦσιν αὐδῶ καὶ μαθοῦσι λήθομαι. Fonctions dramatiques du silence dans l'Agamemnon". Celentano, M.S.; Noël, M.-P. (éds), *Images et voix du silence dans le monde gréco-romain; Immagini e voci del silenzio nel mondo greco-romano*. Montpellier; Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 21-47.
- Pfister, M. (2011¹³). *Das Drama: Theorie und Analyse*. Munich: UTB.
- Rosenmeyer, T.G. (1955). "Gorgias, Aeschylus and Apatē". *AJPh*, 76, 225-60. <https://doi.org/10.2307/292088>.
- Rösler, W. (1970). *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*. Meisenheim am Glan: Anton Hain.
- Sansone, D. (2012). *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*. Oxford: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118358337>.
- Scapin, N. (2020). *The Flower of Suffering: Theology, Justice, and the Cosmos in Aeschylus' Oresteia and Presocratic Thought*. Berlin: De Gruyter. Trends in Classics – Supplementary Volumes 97. <https://doi.org/10.1515/9783110685633>.
- Schweizer-Keller, R. (1972). *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache: Interpretationen zu seinen Namensdeutungen*. Aarau: Regula.
- Seaford, R. (2012). *Cosmology and the Polis*. Cambridge: Cambridge University Press 2012. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511920790>.
- Vollbracht, H. (2023). *Sympathienlenkung in der griechischen Tragödie: Performativität und Sprachgestaltung in Aischylos' Agamemnon*. Tübingen: Narr Francke Attempto. DRAMA 24. <https://doi.org/10.24053/9783823395669>.
- Zetzmann, V. (2021). *Tragische Rhetorik: Darstellungsweise und dramatische Funktionen scheiternder Reden in der attischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Hypomnemata 211. <https://doi.org/10.13109/9783666336072>.
- Zimmermann, B. (2019). "Rhetorik und Drama – Rhetorik im Drama". Erler, M.; Tornau, Ch. (Hrsgg.), *Handbuch Antike Rhetorik*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110318234-024>.

La geografia del *Prometeo*

Maria Pia Pattoni

Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia, Italia

Abstract This article examines the major geographical issues raised in the third episode of Aeschylus' *Prometheus Bound*. Particular attention is paid to the divergences in Io's itinerary compared to that presented in Aeschylus' *Suppliant Women*, the problematic localisation of the Chalybes (PV 714-16) and the Amazons (PV 723-8), the identification of the Caucasus and the location where Prometheus was chained, both in the *Desmotes* and in the *Lyomenos*, after his re-emergence from the Underworld.

Keywords Aeschylus. Prometheus Bound. Prometheus Unbound. Geographical descriptions. Io's wanderings.

Sommario 1 La geografia mitistorica di Eschilo. – 2 Dove è incatenato Prometeo? – 3 Il Caucaso secondo Eschilo.

1 La geografia mitistorica di Eschilo

Le profezie di Prometeo nel terzo episodio del *Desmotes*, con la descrizione dei popoli che Io avrebbe incontrato nelle sue peregrinazioni fino alle mèta finale dell'Egitto, sono espressione di un interesse geografico che si alimentava in parte di racconti fantastici, come il viaggio di Aristeia di Proconneso nel paese degli Arimaspi oppure il periplo di Abaris con la freccia donata da Apollo, per poi prendere forma più propriamente scientifica alle soglie del V secolo a

partire dalle ricerche geografiche che Ecateo di Mileto, predecessore di Erodoto, espone nella sua opera, Περιήγησις (ο Περίοδος Γῆς).¹

Prima di Ecateo si ha notizia di una mappa – la prima secondo le nostre fonti² – ad opera del filosofo Anassimandro di Mileto: è oggetto di disputa tra gli studiosi se si ispirasse a principi puramente teoretici oppure se fosse basata su informazioni raccolte dai viaggiatori.³ Probabilmente a questa stessa mappa era ispirata la «tavola di bronzo sulla quale era tracciato il perimetro di tutta la terra, compresi i mari e tutti i fiumi»⁴ (ἔχων χάλκεον πῖνακα ἐν τῷ γῆς ἀπάσης περιόδου ἐνετέμνητο καὶ θάλασσά τε πᾶσα καὶ ποταμοὶ πάντες) che, secondo quanto riferisce Erodoto in 5.49.1, Aristagora, tiranno di Mileto, portò con sé a Sparta. Sempre secondo Erodoto, la maggior parte delle conoscenze sull'Asia nel V secolo si devono al re persiano Dario I, il quale, volendo sapere dove l'Indo sfoci nel mare, mandò con alcune navi uomini da lui ritenuti fidati, primo tra questi Scilace di Carianda: costoro discesero lungo l'Indo verso il sorgere del sole fino al mare; navigando quindi verso occidente, nel trentesimo mese giunsero nello stesso luogo da cui il re d'Egitto Neco II, alcuni decenni prima aveva mandato i Fenici a circumnavigare la Libia, partendo dal Mar Rosso e tornando nel terzo anno attraverso le colonne d'Ercole, completando così un periplo completo del continente africano (4.42 e 4.44.1-3).⁵

Degli interessi geografici diffusi nel V secolo offre occasionalmente testimonianza anche il teatro di Eschilo. In *Ag.* 281-311 Clitemestra dà la descrizione dei segnali di fuoco che annunciano la presa di Troia con abbondanza di dettagli, che tuttavia, pur trattandosi di terre greche, non rendono sempre facile l'identificazione dei luoghi

1 Sull'opera di Ecateo, in due volumi, l'uno dedicato all'Europa e l'altro all'Asia, che per Ecateo includeva pure l'Africa, cf. *FGrHist* 1 F 36-359 e Moscarelli 1999. Relativamente alle fonti di Abaris, asceta e guaritore apollineo, cf. *RE* 1, s.v. «Abaris», 16-17 (E. Bethe); la sua fama si diffuse soprattutto in ambito pitagorico (Bolton 1962, 157-8; Burkert 1972, 149-50). Quanto ad Aristeo di Proconneso cf. *infra* § 3.

2 Cf. in part. Strab. 1.1.11, 1.7.1; D. L. 2.1.1; Agathem. 1.1.

3 Cf. ad es. Jacob 1991, 37 («ne semble pas résulter d'un ensemble d'information recueillies auprès de voyageurs») e, sul fronte opposto, Kirk, Raven, Schofield 1983², 105 («was presumably based in part on seafarers' reports»). Cf. inoltre l'ancora utile Warmington 1973, 229.

4 Tutte le traduzioni, dove non diversamente specificato, sono dell'Autore.

5 C'è consenso quasi unanime tra gli studiosi sul fatto che lo Scilace menzionato da Erodoto non possa essere identificato nell'autore dell'unico portolano a noi pervenuto integralmente, sia pure in forma corrotta e lacunosa, il Περίπλους, che è opera più tarda, probabilmente del IV secolo (cf. e.g. Marcotte 2000, xxvi-xxvii; Counillon 2004; Shipley 2011, 4-5). È rimasta isolata la posizione di Peretti (1979), secondo il quale il testo che noi leggiamo, anche se profondamente rimaneggiato, mutilato in certe parti o ampliato in altre, conterrebbe un solido fondo di materiale autentico, risalente proprio a Scilace e ancora riconoscibile nei suoi caratteri, ovvero separabile dalle aggiunte successive che l'analisi avrebbe ancora la possibilità di smascherare.

menzionati.⁶ Esempi in scala ridotta di tali curiosità etno-geografiche sono i versi in cui Pelasgo illustra alle Danaidi i confini del suo regno (*Suppl.* 249-59) e, poco sotto, manifesta il suo stupore di fronte all'origine argiva proclamata dalle Danaidi elencando ben sei razze dalla pelle scura dislocate in diverse parti del mondo (Libici, Egiziani, Ciprii, Indiani, Etiopi, Amazzoni: cf. vv. 277-89).⁷

Le difficoltà interpretative che si pongono per la narrazione di Clitemestra nell'*Agamennone* si ripresentano, in misura ancora maggiore – come è prevedibile – per le profezie di Prometeo sulle peregrinazioni di Io, che non solo fanno riferimento a luoghi esotici e marginali, ma riguardano un mondo ancora alla sua aurora, all'indomani della caduta dei Titani e dell'insediamento della nuova generazione di dèi, quando le realtà geografiche non hanno ancora ricevuto i loro nomi attuali, i popoli, ancora migranti, non hanno raggiunto la loro collocazione definitiva e l'umanità, recentemente beneficata dai doni di Prometeo, è solo agli inizi del suo percorso di civilizzazione. E infatti i popoli menzionati da Prometeo hanno caratteri primitivi e di violenza, a partire dagli Sciti: ai vv. 707-12 Prometeo mette in guardia Io dall'avvicinarsi agli Sciti, i più vicini spazialmente alla rupe dell'incatenamento, i quali non praticano l'agricoltura (come i Ciclopi in *Od.* 9.108-11) e vivono da nomadi in carri coperti, ignorando dunque la tecnica della costruzione di case in mattoni che Prometeo ai vv. 450-1 dichiara di avere insegnato al genere umano.⁸

6 Problematici in particolare sono la collocazione del monte Makistos (*Ag.* 289), l'identificazione della «palude Gorgopide» (Γοργώπις λίμνη, v. 302) e del «monte praticato dalle capre» (ὄρος Αἰγίπλαγκτον, v. 303). Per le numerose proposte avanzate, nessuna delle quali conclusiva, cf. Medda 2024, 3: 475-8; per le somiglianze con gli *excursus* geografici del *Prometeo* cf. Séchan 1951, 116 nota 85. Probabilmente anche la trilogia relativa a Perseo conteneva analoghe descrizioni mitico-geografiche (Forcidi e Gorgoni, tra l'altro, sono menzionate con dovizia di dettagli in *PV* 793-801 tra le creature fantastiche che il percorso di Io toccherà): cf. in proposito Duchemin 1979, 10-11.

7 Al di fuori di Eschilo un esempio di *excursus* geografico è documentato nel *Trittolemo*, facente parte di una trilogia con la quale, secondo la tradizione, Sofocle riportò la sua prima vittoria negli agoni drammatici del 468 a.C.: un dramma, dunque, ancora sotto l'influsso eschileo, secondo la celebre testimonianza plutarchea in *Mor.* 79b (= *TrGF* IV, T 100). Alcuni frammenti di questa tragedia sono relativi al viaggio di Trittolemo per portare agli uomini il dono del grano da parte di Demetra. E cf. anche in *Eur. Ba.* 13-20 la descrizione che Dioniso fa del suo viaggio fino a Tebe attraverso Lidia, Frigia, Persia, Battria, Media, Arabia e «tutta l'Asia minore»: anche in tal caso si rileva lo stesso «désordre dans l'itinéraire» che si avverte nelle narrazioni mitico-geografiche letterarie a partire dal viaggio di Apollo in Beozia nell'inno ad Apollo omerico (vv. 222-43): cf. in proposito Roux 1972, 2: 245 ss.

8 Autori come Plinio il Vecchio, Strabone e Pomponio Mela attribuivano ad alcune popolazioni scitiche, oltre alla mancata pratica dell'agricoltura, anche il comportamento in assoluto più antitetico alla civiltà, l'antropofagia (cf. ad es. *Plin. nat.* 4.26 [88], 6.20 [53], 7.11-12; *Strab.* 7.3.9; *Mela* 3.59). Già Erodoto attribuiva il cannibalismo agli *Androphagoi*, tribù non propriamente scitica ma stanziata in territorio scitico.

È altamente probabile che l'ambizioso progetto di Eschilo nella sua trilogia fosse quello di delineare una mappatura della geografia di questo mondo mitistorico delle origini, nel caso del *Desmotes* delle zone orientali e meridionali, e precisamente Europa orientale, Asia e Africa, che già Ecateo considerava come facente parte dell'Asia. La descrizione della metà orientale del mondo si doveva poi integrare nel dramma successivo, il *Lyomenos*, con la descrizione dei viaggi di Eracle nella metà occidentale, plausibilmente avendo come meta le vacche di Gerione, i pomi delle Esperidi e la fondazione delle colonne di Eracle (di questa sezione del *Lyomenos* ci sono pervenuti frammenti relativi all'estremo nord, ai Liguri e ai Gabi). Due descrizioni complementari di due parti del mondo che hanno la Grecia come epicentro e luogo di partenza e che sono a distanza tra loro di tredici generazioni (tante sono le generazioni che separano Io dal suo discendente Eracle, secondo quanto afferma Prometeo al v. 774). E il ruolo di Eracle come eroe civilizzatore è anticipato nel *Desmotes* da Io. Il lungo percorso da Argo fino all'Egitto e alla Libia, che Io compie attraverso amplissime divagazioni che dallo Ionio spaziano fino alla Scizia e alle estreme regioni orientali del mondo, analogamente alle peregrinazioni di Eracle, definisce uno spazio geografico alla cui fondazione culturale Io stessa contribuisce non solo attraverso la generazione di Epafo, ma anche dando il nome ai due limiti geograficamente opposti del suo percorso in Europa, ovvero il Bosforo e est e il mar Ionio a ovest:

ἔσται δὲ θνητοῖς εἰσαεὶ λόγος μέγας
τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ' ἐπώνυμος
κεκλήσεται.
(PV 732-4)

Rimarrà sempre ai mortali grande fama
del tuo passaggio, dal quale con il nome di Bosforo
sarà chiamato.

χρόνον δὲ τὸν μέλλοντα πόντιος μυχός,
σαφῶς ἐπίστας, Ἴόνιος κεκλήσεται,
τῆς σῆς πορείας μνῆμα τοῖς πᾶσιν βροτοῖς.
(PV 839-41)

Nel tempo a venire quel seno marino,
sappilo per certo, sarà chiamato Ionio,
come ricordo per tutti i mortali del tuo passaggio.

La ricerca di parallelismi tra i due passi risulta evidente se si tiene conto che, mentre l'etimologia del termine Bosforo come 'passaggio della giovenca' è tradizionale nel V secolo (la menzione di un Bosforo

cimmerico è documentata anche in Hdt. 4.12.26), Eschilo è il solo in questa epoca a collegare il nome del mar Ionio al mito di Io, nonostante la forzatura metrica (diversamente dall'aggettivo Ἰόνιος, Ἰώ inizia infatti con sillaba lunga).⁹ Io dà il nome al Bosforo cimmerico che è qui detto indicare i confini tra Europa ed Asia all'estremo oriente, così come Eracle dà il nome alle mitiche colonne che a loro volta delimitano gli estremi confini occidentali tra i due continenti.

L'approccio interpretativo corrente a queste sezioni narrative è stato quello di far rientrare a tutti i costi la geografia del *Prometeo* nelle nostre carte geografiche. A parte l'ovvia considerazione che Eschilo è un poeta e non un geografo, non è nemmeno chiaro quali fossero le conoscenze scientifiche di mondi così lontani nell'Atene della metà del V secolo e nel nostro autore nella fattispecie.

Un problema minore e di più facile risoluzione è costituito dalle divergenze con il viaggio di Io delineato nelle *Supplici* eschilee (vv. 538-54). La meta è la stessa (l'Egitto), ma nelle *Supplici* il percorso è molto più lineare e breve: Io passa da un continente all'altro attraverso il Bosforo tracio e non il Bosforo cimmerico, e il suo viaggio si svolge in zone civilizzate e prive di pericoli. La motivazione del diverso trattamento del mito nelle due tragedie va ricercata nei rispettivi e ben differenti intenti drammaturgici: nelle *Supplici* il Coro di Danaidi ha come precipuo obiettivo di dimostrare la propria origine argiva e pertanto il tragitto attribuito alla loro antenata è il più breve possibile da Argo all'Egitto, la terra in cui sono nate. Nel *Prometeo* Eschilo fa arrivare Io fino al luogo dell'incatenamento del protagonista nelle lande deserte e selvagge dell'Europa nord-orientale e le fa pertanto compiere il tragitto in luoghi liminari e fantastici, lungo i confini orientali del mondo. La Io dell'*Incatenato* non è tanto la progenitrice delle sole Danaidi, delle quali è fatta comunque menzione nella profezia di Prometeo ai vv. 850-69, ma è soprattutto la progenitrice di Eracle, il cui ruolo di eroe culturale ella ha la funzione di anticipare.

Com'era naturale aspettarsi, i detrattori dell'autenticità del *Prometeo* hanno visto in questa divergenza dalle *Supplici* un indizio che Eschilo non potesse esserne l'autore. In realtà i tragediografi antichi non si facevano tanti riguardi ad entrare in contraddizione con sé stessi nel trattamento del medesimo mito in tragedie differenti. Un esempio particolarmente istruttivo è in Euripide il destino delle Erinni dopo il giudizio di Oreste ad opera dell'Areopago nei tre drammi che trattano di questo mito. Nell'*Elettra*, dove le tribolazioni di Oreste cessano definitivamente dopo il processo dell'Areopago grazie all'intervento di Febo e Atena, i Dioscuri ne profetizzano

9 La leggenda del passaggio dell'eroina per il mar Ionio compare soltanto in Carace di Pergamo (*FGrHist* 103 F 13.8-9: ἀνά τὸ πέλαγος, ὃ καλεῖται Ἰόνιον).

la fine: «le terribili divinità, distrutte dal dolore, sprofonderanno in un antro presso lo stesso colle» (δειναὶ μὲν οὖν θεαὶ τῷδ' ἄχει πεπληγμένα | πάγον παρ' αὐτὸν χάσμα δύσονται χθονός, vv. 1270-1). Nell'*Ifigenia in Tauride*, però, Euripide immagina che la persecuzione delle Erinni continui anche dopo il processo: per liberarsene definitivamente, Oreste è costretto, da un nuovo ordine di Apollo, ad andare a recuperare la statua di Artemide caduta dal cielo in Tauride. Il mito della fine di tutte le Erinni adottato nell'*Elettra* qui non calza più con la vicenda mitica ed Euripide non si fa scrupolo a modificarlo, facendo narrare allo stesso Oreste una nuova versione, del tutto differente dalla precedente: dopo il processo una parte delle Erinni si insedia presso l'Areopago in un loro tempio (si tratta, in sostanza, del mito drammatizzato da Eschilo nelle *Eumenidi*), mentre un'altra parte continua nella persecuzione:

ὅσαι μὲν οὖν ἔζοντο πεισθεῖσαι δίκῃ
ψῆφον παρ' αὐτὴν ἱερὸν ὠρίσαντ' ἔχειν·
ὅσαι δ' Ἐρινύων οὐκ ἐπέισθησαν νόμῳ
δρόμοις ἀνδρῦτοισιν ἡλάστρουν μ' αἶε,
ἕως ἔς ἀγνὸν ἦλθον αὖ Φοίβου πέδον.
(Eur. *IT* 968-72)

Le Erinni che obbedirono alla sentenza
decisero di avere un tempio presso il tribunale,
mentre le Erinni che non obbedirono alla legge
m'incalzavano incessantemente in corse senza quartiere
finché non giunsi un'altra volta al santo suolo di Febo.

La formulazione, al plurale in riferimento a ciascuno dei due gruppi, fa pensare che Euripide stia qui pensando a una molteplicità di Erinni, come nelle *Eumenidi* eschilee dove esse costituiscono il Coro. Infine nell'*Oreste* Apollo accenna succintamente e genericamente a un processo in Atene alla presenza di tre Eumenidi (Εὐμενίσι τρισσαῖς, v. 1650) e di tutti gli dèi, che assolveranno il matricida:¹⁰ il numero si riduce a tre, come già in *Tro.* 457 (e cf. anche *Or.* 408 τρεῖς νυκτὶ προσφερεῖς κόρας), numero che si cristallizzerà nella letteratura successiva per le Erinni¹¹ come pure per altre divinità (le Moire,

¹⁰ Il termine Εὐμενίδες in questa tragedia è perfettamente equivalente a Ἐρινύες: cf. *Or.* 38, sospettato però di interpolazione, 321, 836.

¹¹ In *Orph. H.* 69.2 sono menzionate con i nomi, diventati canonici nella letteratura latina e greca d'età imperiale, di Tisifone, Aletto e Megera. Per il numero di tre cf. anche *Orph. A.* 966-9; [Apollod.] *Bibl.* 1.1.4 [3]. In *Orph. fr.* 293 Bernabé sono invece le nove figlie di Proserpina e Ade. In riferimento alle stesse divinità Euripide nei suoi drammi recepisce dunque tradizioni differenti (e probabilmente riplasma lui stesso liberamente i dati tradizionali).

le Ore, le Cariti, etc.). Insomma, anche all'interno della produzione dello stesso autore, i racconti mitici sono materiale plasmabile che si può espandere, abbreviare, modificare in accordo con gli intenti drammaturgici o ideologici specifici di ciascun dramma.

Altri due problemi che si sono posti per gli interpreti a proposito delle peregrinazioni di Io sono la collocazione dei Calibi (*PV* 714-16) e delle Amazzoni (*PV* 723-8). Anche in questi casi si può tuttavia trovare una plausibile spiegazione.

La tradizione in genere collocava i Calibi sulla riva meridionale del Mar Nero a nord dell'Armenia,¹² ma Bolton ha giustamente richiamato l'attenzione sul fatto che in varie fonti essi sono indicati come una «popolazione scitica».¹³ Per di più, la Scizia era nota per le sue miniere di ferro (cf. Aesch. *Sept.* 817 Σκύθη σιδήρω), il che potrebbe aver indotto a dislocare in quell'area i Calibi, che non a caso sono qui definiti da Prometeo «artigiani del ferro» (σιδηροτέκτονες, v. 714). Analoga connessione si ritrova in Aesch. *Sept.* 727-30 ξένος ... Χάλυβος Σκυθῶν ἄποικος ... σίδαρος («lo straniero Calibo immigrato dalla Scizia, il ferro»).

Quanto alle Amazzoni, Prometeo le colloca a sud del Caucaso (Io le incontra quando ancora è in Europa, prima di varcare il Bosforo cimmerico che segna il confine con l'Asia), ma ne profetizza il futuro stanziamento nella pianura di Temiscira sulle rive del fiume Termodonte, sulla costa meridionale del Mar Nero.¹⁴ Sembra che qui Eschilo voglia conciliare due differenti tradizioni, che collocavano le Amazzoni l'una a Temiscira e l'altra in Scizia.¹⁵ Erodoto (4.110 e 119) documenta invece il movimento migratorio contrario: le Amazzoni avrebbero abitato originariamente a Temiscira e poi, sconfitte dai Greci, si sarebbero spostate verso nord alla volta della Scizia (così anche Strab. 11.5.4). La puntualizzazione di Prometeo non si limiterebbe a mero sfoggio di sapienza profetica e tanto meno a

¹² Cf. Hecat. *FGrHist* 1 F 203; Hdt. 1.28; Xen. *An.* 4.5.34, 5.5.1, [Scyl.] 88; A.R. 2.1001-8; Strab. 11.14.5.

¹³ Bolton 1962, 47.

¹⁴ Con una certa approssimazione geografica, Prometeo pone Temiscira vicino al tratto costiero di Salmidesso, città della Tracia a nord-ovest di Bisanzio, nell'attuale Turchia europea. L'intento è probabilmente di identificare il Ponto Eusino nei suoi tratti inospitali attraverso il riferimento a una delle prime insidie che si presentavano ai naviganti che varcavano lo stretto: l'area - descritta icasticamente come una «aspra mascella aperta sul mare» (τραχέϊα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος, v. 726) - era pericolosa per le navi che, entrate nel Mar Nero, rischiavano di incagliarsi per il basso livello delle acque (cf. Xen. *An.* 7.5.12). Di qui il duplice appellativo che le viene riferito al v. 727: ἐχθρόξενος ναύτησι, μητρὶνὰ νεῶν («ostile ai naviganti, matrigna delle navi»).

¹⁵ Relativamente a Temiscira come sede delle Amazzoni cf., tra i vari, [Apollod.] *Bibl.* 2.5.9 [98, 101-2]; Strab. 11.5.4, 12.3.15; quanto alla loro collocazione in Scizia cf. Ephor. *FGrHist* 70 F 170, dove si evince che le Amazzoni 'scitiche' sono le donne dei Sauromati; Pind. *Ol.* 8.47; Eur. *HF* 408; Strab. 11.5.1; Mela 1.116; Plin. *nat.* 6.19. Sulle differenti localizzazioni delle Amazzoni nelle fonti antiche cf. Shapiro 1983.

pedante erudizione, se si ipotizza, con Thomson 1932, 27-8, che nel *Lyomenos* le Amazzoni sarebbero state ricordate per la loro battaglia contro Eracle, tradizionalmente collocata a Temiscira.

2 Dove è incatenato Prometeo?

Il problema geografico di tutti maggiore, dal quale dipende la risoluzione anche di buona parte degli altri, è la collocazione del Caucaso. Tutte le menzioni relative al Caucaso sia nel *Desmotes* che nel *Lyomenos* sono in vario modo problematiche, a partire dalla connessione di questo monte con il luogo dell'incatenamento di Prometeo.

Nel *Desmotes* l'unica indicazione geografica dell'incatenamento viene data da Kratos nell'apertura del dramma: si tratta di una non precisata altura della Scizia (vv. 1-2).

Per quanto riguarda la tragedia successiva, il *Lyomenos*, disponiamo della testimonianza di Cicerone che identifica il luogo dell'incatenamento nel monte Caucaso tanto a suggello della sua traduzione in *Tusc.* 2.23-6 (*guttae, quae saxa adsidue instillant Caucasi*, Aesch. fr. *193, 28 R.) quanto nella descrizione ad essa introduttiva (*pendens adfixus ad Caucasum dicit haec*). La stessa ambientazione è presupposta anche da Strabone, il quale, nell'introdurre la citazione di alcuni versi del *Lyomenos* relativi alla lotta di Eracle con i Liguri (fr. 199 R.), presuppone che il viaggio dell'eroe abbia come inizio il Caucaso e come meta le Esperidi (Προμηθεὺς παρ' αὐτῷ, καθηγούμενος Ἡρακλεῖ τῶν ὁδῶν τῶν ἀπὸ Καυκάσου πρὸς τὰς Ἑσπερίδας, Strab. 4.1.7). Tuttavia che anche nel *Desmotes* la rupe di Prometeo vada identificata nel Caucaso è stato escluso dalla maggior parte dei critici, sulla base soprattutto delle profezie di Prometeo relative alle peregrinazioni di Io ai vv. 717-21:¹⁶ muovendo dalla rupe prometeica, Io dovrà dirigersi verso oriente lambendo i territori dapprima degli Sciti, che è esortata ad evitare, quindi dei Calibi, dai quali pure dovrà tenersi lontana, finché non raggiungerà il Caucaso, il più alto dei monti (ὀρῶν | ὕψιστον, vv. 719-20), dal quale

¹⁶ Meno cogente contro l'ipotesi del Caucaso come luogo dell'incatenamento sembra invece la motivazione addotta da Allen 1892, 54, ovvero il fatto che «the opening lines of the *Prometheus Bound* say nothing about the Caucasus, but speak of a remote region of Scythia». Sulla base di questi stessi versi Welcker aveva argomentato in direzione esattamente opposta: poiché il Caucaso era considerato un monte scitico (su questo cf. *infra* § 3), Eschilo poteva aspettarsi che gli spettatori pensassero ad esso anche senza menzionarlo espressamente (cf. anche Meyer 1861, 34: «Equidem persuasum habeo, spectatores Graecos primis sex fabulae versibus recitatis statim de Caucaso cogitasse»).

scaturiscono le tumultuose correnti del fiume *hybristes* (o *Hybristes*).¹⁷ Questo fiume non è facile da attraversare (οὐ ... εὐβάτος περᾶν, v. 718): Io dovrò dunque aggirarlo inerpicandosi fino alle vette del Caucaso prossime alle stelle (ἀστρογείτονας ... κορυφᾶς, vv. 721-2). Il testo segnala dunque una distanza geografica – di lunghezza imprecisata – tra la roccia a cui Prometeo è incatenato e il Caucaso.

Il primo a sostenere che l'ubicazione della rupe del *Desmotes* fosse differente rispetto al *Lyomenos* fu Schütz nel 1782, seguito, tra gli altri, da Bothe, Heyne, Porson e Hermann,¹⁸ in un periodo, tuttavia, in cui non si era ancora diffusa la consapevolezza della connessione trilogica dei drammi. Quando Welcker nel 1824 formulò l'ipotesi della struttura trilogica, respinse l'idea di un cambio di scena ritenendola poco compatibile con quella teoria. La difficoltà non apparve tuttavia insormontabile alla maggior parte degli editori successivi (Schneider, Schömann, Woolsey, Paley, Weil, L. Schmidt, Wecklein) che accettarono tanto l'ipotesi trilogica quanto il cambio di scena nei due drammi contigui.¹⁹ Di tale diversa dislocazione non si trova tuttavia menzione nei frammenti residui del *Lyomenos* e nemmeno nell'esodo del *Desmotes*. Qui Hermes si limita infatti a profetizzare che Zeus spaccherà l'aspra cima col tuono e con la fiamma del fulmine, e celerà il corpo del Titano, sul quale graverà un «abbraccio di pietra» (πετραία ἀγκάλη, PV 1019); quindi, dopo molto tempo (μακρὸν ... μῆκος ... χρόνον, v. 1020), di nuovo il Titano verrà alla luce (ἄψορρον ἥξεις εἰς φάος, v. 1021) e subirà l'ulteriore punizione dell'aquila. Nel silenzio totale delle nostre fonti, i critici favorevoli alla diversa localizzazione dell'incatenamento si sono

17 Negli scolii il termine ὕβριστής (violento) è inteso come attributo, in riferimento al fiume Arasse per il tumulto e fragore delle sue onde: *schol. ad PV 717d* [p. 182 Herington] ὕβριστήν ποταμὸν τὸν Ἀράξην, παρὰ τὸ ἀράσσειν καὶ ἡχεῖν τὰ κύματα αὐτοῦ. Al *Borysthenes* (sul quale cf. Hdt. 4.101, 2) pensa invece Verdenius (1971, 466); altri suggeriscono il *Tanais* (Untersteiner 1947) o il *Phasis* (Myres 1946, 2-4). Finkelberg (1998), secondo il quale la sezione con le istruzioni di Prometeo a Io per i suoi viaggi in Europa (vv. 707-41) e in Asia (vv. 788-818) sarebbe un'interpolazione ad opera di un geografo della fine del IV secolo, colloca la punizione di Prometeo sulle Alpi e identifica il fiume nel Reno. La maggior parte dei commentatori pensa invece a un nome proprio, non altrove documentato: un'invenzione dello stesso Eschilo oppure «a fabulous name taken from travellers' tales» (Griffith 1983, 217). Quanto al significato del nome, cf. Hdt. 1.189.2 (Ciro si adira contro il fiume *Gyndes* che gli ha arrecato oltraggio [τῷ ποταμῷ ... ὕβρισαντι] per il fatto di aver trascinato via nelle sue vorticoso correnti uno dei suoi sacri cavalli bianchi che tentava di attraversarlo). Si tratta probabilmente di un nome parlante, sulla linea dell'ὄρος Αἰγίπλαγκτον (il 'Monte praticato dalle capre' di Ag. 303 (cf. *supra* nota 6). In ogni caso questo problema, che molto ha impegnato i filologi moderni, non si poneva di certo in termini paragonabili per Eschilo e i suoi spettatori, che non distinguevano le maiuscole dalle minuscole.

18 Citati da Welcker 1824, 33 nota 36.

19 Anche Wilamowitz (1914, 151) si espresse a favore del cambio di scena. Per un'articolata difesa della differente dislocazione si veda Harry 1894, con rimando al dibattito critico anteriore

sbizzarriti nell'immaginare le modalità di spostamento: la soluzione più diffusa è quella di una sorta di 'viaggio' sotterraneo, ma c'è chi ha ipotizzato che Prometeo venisse catapultato fuori direttamente sulla cima del Caucaso (Schömann), oppure che venisse condotto sul Caucaso e ivi reincatenato da Efesto (Schneider).²⁰

Sul fronte opposto, i critici non disposti ad accettare il cambio di scena nei due drammi contigui divergono tra loro sulla collocazione geografica. Welcker, seguito da Meyer e Thomson, riteneva che anche nel *Desmotes* l'incatenamento avesse luogo sul Caucaso e interpretava il viaggio di Io ai vv. 717 ss. come uno spostamento da una parte all'altra del medesimo massiccio montuoso, fino alla sommità più alta:²¹ il pronome αὐτός al v. 719 (πρὶν ἂν πρὸς αὐτὸν Καύκασον μόλῃς, ὁρῶν | ὕψιστον) avrebbe precisamente la funzione di marcare il riferimento alla vetta in opposizione alle propaggini inferiori.²² Peraltro, la convinzione che nel *Desmotes* l'azione scenica si svolgesse sul Caucaso affiorava già negli editori ellenistici. Secondo l'*hypothesis*, che risale molto probabilmente allo stesso Aristofane di Bisanzio, la scena si collocherebbe in Scizia sul monte Caucaso (ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Σκυθίᾳ ἐπὶ τὸ Καυκάσιον ὄρος).²³ L'osservazione è stata corretta da un anonimo commentatore proprio sulla base dei vv. 717 ss. del dramma:

ἰστέον ὅτι οὐ κατὰ τὸν κοινὸν λόγον ἐν Καυκάσῳ φησὶ δεδέσθαι τὸν Προμηθέα, ἀλλὰ πρὸς τοῖς Εὐρωπαίοις τέρμασι τοῦ Ὠκεανοῦ, ὥς ἀπὸ τῶν πρὸς τὴν Ἰὼ λεγομένων ἔστι συμβαλεῖν.²⁴

Tuttavia, uno scolio al v. 717, anticipando la spiegazione di Welcker, sembra rispondere all'obiezione del correttore, spiegando che il

20 Per un elenco delle varie ipotesi e dei critici che le hanno formulate cf. Allen 1892, 51-2 nota 3. Quanto alla motivazione di tale cambiamento scenico, Wecklein (1878, 21-2, 121) l'attribuiva all'esigenza di varietà, Schneider (1834, xliii-xliv) alla volontà da parte di Zeus di allontanare Prometeo dal simpatetico contatto con le Oceanine. Per quanto a noi l'ipotesi della bilocazione scenica possa apparire incomprensibile, non può essere a priori esclusa la possibilità che Eschilo avesse mutato la collocazione dei due drammi per motivi che non conosciamo, senza curarsi dei problemi che ne sarebbero derivati da parte della critica moderna (spesso iper-razionalistica). Su alcune scelte apparentemente irrazionali di Eschilo già lo stesso Euripide ebbe modo di esercitare la sua critica corrosiva: il caso forse più impressionante è la parodia del primo episodio delle *Coefoe* in *El.* 509 ss., dove i segni di riconoscimento della ciocca di capelli, dell'orma del piede e della veste di Oreste sono attaccati e derisi per la loro inverosimiglianza.

21 Welcker 1824, 33-4.; Meyer 1861; Thomson 1932, 132-3.

22 Cf. Meyer 1861, 37.

23 *Argum. Aesch. PV* [p. 65 Herington].

24 Cf. *Correptio Argumenti* [p. 65 Herington]. Questa osservazione si trova nel *Mediceo* tra i Supplementi (d) ed (e) della *Vita*, ed è ripetuta nel commento al v. 11 del testo del *Prometeo*.

picco a cui Prometeo è inchiodato si trova a un'estremità del Caucaso, mentre Io arriverà dall'altra parte del Caucaso, essendo quest'ultimo «un monte di dimensioni sterminate»:

schol. ad PV 717a [p. 181, 5-8 Herington] ... πρὶν ἂν μόλῃς καὶ παραγενήσῃ πρὸς αὐτὸν τὸν Καύκασον, ἦτοι πρὸς τὸ ἕτερον μέρος τοῦ Καυκάσου· ὁ γὰρ Προμηθεὺς ἔν τινι μέρει καὶ ἀκρωρεῖα τοῦ Καυκάσου ἐσταυρώθη· ὁ δὲ Καύκασος ὅρος ἀπέραντον. Α (v.l. ἐστὶ ἐπιπολὺ διήκον PPD).

La convinzione che l'incatenamento abbia luogo sul Caucaso è confermata anche dai seguenti scoli al *Desmotes*:

schol. ad PV 1h [pp. 67-8, 1-5 Herington] «Ἴδου ἦλθομεν ἡ Βία καὶ τὸ Κράτος εἰς τὸν οἶμον τὸν ἄβατον, ὧ Ἥφαιστε, περάσαντες τὴν γῆν τὴν μακρὰν τῆς Καυκάσου ὅρους χθονὸς εἰς τὴν οἶμον τὴν Σκυθικὴν.» καὶ γὰρ παρὰ τὰ Εὐρωπαϊὰ μέρη ἀνεσκολοπίσθη ὁ Προμηθεὺς.

schol. ad PV 117a [p. 91 Herington] ἵκετο τερμόνιον ἐπὶ πάγον· Ἐπὶ τὸ τελευταῖον μέρος τῆς γῆς ἦλθεν, ἐπειδὴ τέλος τῆς οἰκουμένης ὁ Καύκασος.

schol. ad PV 561e [p. 159, 4-5 Herington] ἔνθα ἦν ὁ Προμηθεὺς δεδεμένος πρὸς τοῖς Εὐρωπαϊαῖς μέρεσι τοῦ Καυκάσου, καὶ ὁρᾷ (*scil. Ἰὼ*) αὐτὸν ἐκεῖσε προσηλωμένον ἐν ταῖς πέτραις τοῦ ὄρους.

Anche se non è possibile trovare conferma nel testo che il Caucaso menzionato a proposito di Io sia lo stesso massiccio al quale è incatenato il Titano, rimane tuttavia istruttiva ai fini delle convinzioni geografiche degli antichi l'osservazione del sopra citato scolio al v. 717a circa le dimensioni «infinite» del Caucaso (sulla quale ritornerò a breve).²⁵

Altri studiosi favorevoli alla collocazione scenica unitaria dei due drammi ritengono che la riemersione di Prometeo nel *Lyomenos* avesse luogo non sul Caucaso, bensì sul medesimo monte descritto nei versi iniziali del *Desmotes*, all'estremo nord del mondo.²⁶ Questa ipotesi destituisce dunque di valore le testimonianze di Cicerone e Strabone, i quali avrebbero erroneamente riferito ad Eschilo l'ambientazione

²⁵ Cf. *infra* § 3.

²⁶ Così, tra i vari, Allen 1892, 56 ss.; Jocelyn 1973, 99 ss.; West 1979, 134 ss.; Bonnafé 1991.

sul Caucaso divenuta canonica quanto meno dall'età ellenistica,²⁷ ed attestata, come si è detto, nell'*hypothesis* e negli scoli al *Desmotes*.²⁸ È probabile che già Sofocle (citato nella stessa *hypothesis* come unico altro drammaturgo della triade ad aver affrontato il mito di Prometeo, sia pure «di passaggio», ἐν παρεκβάσει, all'interno delle *Colchidi*)²⁹ avesse ambientato la rupe prometeica sul Caucaso colchico, nella sua sede geograficamente corretta: a questo *excursus* è stato attribuito il fr. 340 R. dove compare l'espressa menzione di Prometeo (ὕμεις μὲν οὐκ ἄρ' ἴστε τὸν Προμηθέα), presumibilmente in riferimento al filtro magico donato da Medea a Giasone, ricavato dalla pianta irrorata dal sangue del Titano straziato dall'aquila.³⁰ La menzione del Caucaso da parte di Cicerone a suggello della sua traduzione sarebbe dunque un'aggiunta arbitraria rispetto all'originale, dovuta all'influsso della vulgata mitografica:³¹ il riferimento alle gocce di sangue che cadono al suolo (*e quo liquatae solis ardore excidunt | guttae*, fr. 193, 27-8 R.) avrebbe potuto richiamare alla mente di Cicerone il mito della pianta magica cresciuta sul Caucaso colchico, come narrato in Apollonio Rodio 3.845 (e forse già nelle

27 Il fatto che Cicerone nel menzionare Prometeo in un altro passo delle *Tuscolane* (in questo caso insieme ad altri miti con i quali le prime conoscenze astronomiche furono spiegate dai sapienti) lo presenti come «incatenato al Caucaso» dimostra che l'associazione del Titano con il mitico monte è ben consolidata nel suo pensiero (cf. *Tusc.* 5.8 *Nec uero Atlans sustinere caelum nec Prometheus adfixus Caucaso nec stellatus Cepheus cum uxore, genero, filia traderetur, nisi caelestium diuina cognitio [scil. la sapientia degli antichi filosofi] nomen eorum ad errorem fabulae traduxisset*).

28 Sul Caucaso lo scolio al v. 167 del *Desmotes* colloca anche l'episodio di Zeus che insegue Tetide per possederla, ma viene frenato da Prometeo che gli rivela il segreto legato all'unione con la ninfa: λέγει δὲ τὸν ἔρωτα τῆς Θέτιδος, ὃν ἔσχεν ὁ Ζεὺς. οὗτος γὰρ ἔρασθεὶς αὐτῆς, ἐδίωκεν αὐτὴν ἐν τῷ Καυκάσῳ ὅρει ὅπως συγγένηται αὐτῇ· ἐκωλύθη δὲ ὑπὸ Προμηθέως εἰπόντος αὐτῷ ὅτι ὁ μέλλων γεννηθῆναι ἐξ αὐτῆς ἔσται κρείττων καταπλὺν τοῦ οἰκείου πατρός. φοβηθεὶς οὖν ὁ Ζεὺς περὶ τῆς βασιλείας, ἀπέσχετο τῆς πρὸς Θέτιδα συνουσίας [p. 100, 7-11 Herington].

29 Cf. *Argum. Aesch. PV* [p. 65 Herington] κείμεναι δὲ ἡ μυθοποιία ἐν παρεκβάσει παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Κόλχοις· παρὰ δ' Εὐριπίδῃ ὅλως οὐ κείμεναι.

30 Rimane nell'ambito della pura speculazione l'ipotesi di Allen (1892, 61) secondo cui la connessione dell'incatenamento di Prometeo con il Caucaso sia da attribuire a Ferecide di Lero, in un periodo intermedio tra il *Prometeo* di Eschilo e le *Colchidi* di Sofocle: l'unico suo frammento riconducibile al mito, trasmesso dallo scolio ad A.R. 2.1252, è relativo alla genealogia dell'aquila che perseguitò Prometeo, generata da Tifone ed Echidna (ma non vi si fa menzione del Caucaso).

31 Per dimostrare la tendenza da parte di Cicerone traduttore ad espandere l'originale con aggiunte di varia entità (si va da un solo vocabolo a più versi) Allen (1892, 56-7 nota 1) riporta numerosi casi tratti dalle sue versioni poetiche di Omero e di Arato. Per contro, nella sua versione di Soph. Tr. 1046-122, che precede la traduzione del passo eschileo (*Tusc.* 2.20-2), Cicerone si mantiene piuttosto aderente all'originale (si veda in proposito la fine analisi di Caviglia 1979).

Colchidi sofoclee).³² Come Cicerone, anche Strabone si sarebbe a sua volta conformato alla diffusa tradizione che dagli editori alessandrini in poi poneva l'incatenamento del protagonista eschileo sul Caucaso.

Benché l'ipotesi di una collocazione spaziale unitaria per i due drammi appaia più facile da accettare, in assenza del testo del *Lyomenos* e in mancanza delle informazioni provenienti dalla componente visiva dello spettacolo è utopistico arrivare a una soluzione ampiamente condivisa sulla questione.³³ È tuttavia probabile che per gli spettatori ateniesi la questione si ponesse in termini diversi (e molto più semplici) che per un lettore: qualora all'inizio del *Lyomenos* essi avessero visto il medesimo arrangiamento scenico del dramma precedente, sarebbero stati facilmente indotti a credere che la riemersione del Titano avesse avuto luogo nello stesso punto, senza che si rendessero necessari espliciti chiarimenti geografici nel testo. D'altra parte, il fatto che gli editori ellenistici, che potevano leggere integralmente le due tragedie, avessero gli stessi dubbi nostri potrebbe essere interpretato quale indizio della scarsa perspicuità del testo eschileo relativamente alla collocazione geografica dei due drammi. Non doveva dunque essere nelle intenzioni di Eschilo chiarire questo punto, e forse la precisazione nemmeno rientrava nella 'geografia mitica' che il tragediografo intese qui tracciare.³⁴

32 Il farmaco prometeico è menzionato anche nel *De fluviis* di Plutarco che cita come sua fonte Clearco: Γεννάται δ' ἐν αὐτῷ (scil. sul Caucaso) βοτάνη Προμήθειος καλουμένη, ἣν Μήδεια συλλέγουσα καὶ λειοτριβοῦσα πρὸς ἀντιπαθείας τοῦ πατρὸς ἐχρήσατο, καθὼς ἱστορεῖ ὁ αὐτός (5.4). Cf. anche Prop. 1.12.9-10 e soprattutto Val. Fl. 7.356 ss. Le gocce di sangue che sprizzano dalla ferita del Titano compaiono già nel VI secolo nell'iconografia di Prometeo dilaniato dall'aquila: si veda in proposito la coppa del pittore di Arkesilas (Vaticano, Mus. Greg. Etr. 16592 = LIMC 7, s.v. «Prometheus» 54). Il mito del fiore che nasce dal sangue si sarebbe aggiunto successivamente, per analogia con altri miti consimili (cf. in proposito Hunter 1989, 188).

33 Più drastico è invece West 1979, 135 nota 24, che non ha dubbi sull'unicità di ambientazione: «To suppose that Prometheus emerged from the rock's embrace (1019) in a completely different place, for the sake of absolving Cicero from his error, is the height of absurdity».

34 Sulle caratteristiche di «pre-geografia» delle narrazioni del *Desmotes* cf. Blasina 2008, 1949-50; di «carte mentale» e di «géographie poétique» preferisce parlare Bonnafé 1991. Quanto alla mentalità di tipo odologico a cui sono ispirate le peripezie di Io si vedano le osservazioni di Nicolai 2016, 66 (con rimando anche a Janni 1984).

3 Il Caucaso secondo Eschilo

Un'altra *vexata quaestio*, tuttora irrisolta e in parte connessa con la precedente, è relativa all'ubicazione geografica del Caucaso nel *Desmotes*.

Prometeo dice ad Io, che dopo aver valicato le vette del Caucaso prossime alle stelle (ἀστρογείτονας ... κορυφάς, vv. 721-2), si dirigerà verso meridione e incontrerà finalmente il primo popolo che le fornirà aiuto, le Amazzoni, le quali le indicheranno la via assai volentieri. Quindi Io raggiungerà l'istmo cimmerico e attraversando lo stretto meotico arriverà in Asia (v. 735).

Da questo racconto la collocazione geografica del Caucaso non risulta essere quella convenzionale, nota a Erodoto, tra il Ponto e il Caspio, bensì più a nord, in Europa, in quanto Io vi arriva ancora prima di avere varcato il Bosforo cimmerico posto al confine tra Europa e Asia.³⁵ Peraltro, in questa che è la prima narrazione geografica a noi pervenuta dell'antichità, numerose sono le discrepanze rispetto ad Erodoto e ai geografi successivi³⁶ né siamo in grado di valutare l'eventuale apporto di fonti anteriori su Eschilo.³⁷ Alcuni evidenti punti di contatto sono invece ravvisabili con gli *Arimaspeia* di Aristea di Proconneso, del quale parla Erodoto (4.13-16 e 27), un poema in cui accanto a elementi della geografia reale vi era, dominante, la geografia immaginaria. In ogni caso, la testimonianza di Tucidide in 6.1.1 circa l'errata valutazione della dimensione della Sicilia e della sua popolosità mostra quanto le conoscenze geografiche, persino per la parte di Mediterraneo già colonizzata, fossero scarsamente accessibili, al punto da condizionare l'esito di una spedizione militare.³⁸ E Strabone racconta che Alessandro, quando trovò dei cocodrilli nell'Idaspe in India, si convinse di avere raggiunto le

35 Peraltro, nell'ambito delle ipotesi avanzate, c'è stata anche quella di mantenere il Caucaso eschileo tra il Ponto e il Caspio, nella sede convenzionale, facendo fare a Io un percorso attorno al Ponto prima da est a sud e poi da ovest a nord (così Bernard 1985, 74-80 e 85-90). Per una critica a questa modalità di affrontare le narrazioni geografiche del *Desmotes*, che costringe il testo eschileo ad adattarsi alle nostre carte geografiche, si veda Bonnafé 1991, in part. 134 ss.

36 Come osserva Bonnafé 1991, 163, quella del *Desmotes* è «une géographie bien différente de la nôtre et différente, même, sur plusieurs points de détail et dans son esprit même, de celle qui ressort des textes de la même époque comme l'*Enquête* d'Hérodote ou le traité *Des airs*».

37 Tra le fonti più spesso invocate vi sono in particolare Anassimandro e Ecateo, sui quali cf. *supra* note 1-3.

38 Un'idea del grado di familiarità con le carte geografiche da parte di un cittadino ateniese nel 423 a.C. si può ricavare dalle esilaranti reazioni del personaggio aristofaneo di Strepsiade in *Nub.* 206-17, quando il discepolo di Socrate gli mostra una «mappa di tutta la terra» (γῆς περίοδος πάσης, v. 206).

sorgenti del Nilo e pensò seriamente di inviare una flotta lungo il corso del fiume fino a Menfi.³⁹

Bolton, nella sua edizione di Aristeia,⁴⁰ collegando insieme alcune testimonianze tra cui in particolare un passo di Dionisio il Perigeta,⁴¹ suppose che Eschilo e la sua fonte identificassero questo Caucaso del nord con i favolosi monti Ripei, con i quali il Caucaso eschileo ha in comune l'estrema grandezza e il fatto che da esso nascano imponenti fiumi.⁴² Dionisio il Periegeta sembra riferirsi a questo Caucaso del nord (o Caucaso scitico) quando vi pone le sorgenti del fiume Tanai (ovvero il Don), che anche secondo Mela (1.115), Plinio (*nat.* 4.78), Lucano (3.272 ss.), Orosio (1.2.4) nasceva dai monti Ripei.⁴³ Anche Eustazio nel suo commento al sopra citato passo di Dionisio desumeva (o ricavava da altre fonti) che il Caucaso qui menzionato fosse un massiccio montuoso che partiva dalla parte più settentrionale del Tauro fino ad arrivare ai confini del mare Cronio (ovvero l'Oceano Artico), massiccio del quale fanno parte anche i monti Ripei:

νοητέον δὲ νῦν, φασί, Καύκασον τμήμα τι τοῦ προειρημέμου Ταύρου βορειότατον, περὶ τὴν Κρονίαν ἀνήκον θάλασσαν, οὐ μῆρη καὶ τὰ πρὸ τούτων γραφέντα Ῥίπαϊα ὄρη. (Eust. *ad* D. P. 663)⁴⁴

L'ipotesi di Bolton, pur suggestiva, non trova tuttavia conferma nel testo del *Desmotes*, estremamente generico, come si è visto, circa

39 Strab. 15.1.25. Non è peraltro infrequente che nei commenti antichi si trovino dislocate in Libia o Etiopia città o regioni molto più a oriente (si veda ad es., nello scolio a PV 793 la definizione di Cistene, che Prometeo colloca nella piana delle Gorgoni nell'estremo oriente, come città della Libia o dell'Etiopia). Sulla confusione tra Etiopia e India nelle fonti antiche cf. Schneider 2004 e 2015

40 Bolton 1962, 52 ss.

41 D. P. 663-6 τοῦ (*scil.* del Tanai) δ' ἦτοι πηγὰι μὲν ἐν οὐρεσι Καυκασίοισι | τηλόθι μορμύρουσιν· ὁ δὲ πλατὺς ἔνθα καὶ ἔνθα | ἐσσύμενος Σκυθικοῖσιν ἐπιτροχάει πεδίοισιν.

42 Su quest'ultimo aspetto si veda anche la testimonianza di Aristotele in *Mete.* 1.13 [350b.7]: ὑπ' αὐτὴν δὲ τὴν ἄρκτον ὑπὲρ τῆς ἐσχάτης Σκυθίας αἱ καλούμεναι Ῥίπται, περὶ ὧν τοῦ μεγέθους λίαν εἰσὶν οἱ λεγόμενοι λόγοι μυθώδεις· ῥέουσι δ' οὖν οἱ πλείστοι καὶ μέγιστοι μετὰ τὸν Ἰστρον τῶν ἄλλων ποταμῶν ἐντεῦθεν, ὥς φασιν.

43 Anche lo scolio al v. 10 di Dionisio, citando il v. 663 a proposito della sorgente del Tanai nel Caucaso, dice che si tratta dei monti Ripei, giacché lì alcuni pongono la sua sorgente. Secondo Bolton, dunque, dietro al nome del fiume *Hybristes* in PV 717 potrebbe celarsi un riferimento allo storico Tanai o altro fiume che sgorga dagli Urali o da un rilievo interno della Scizia.

44 Cf. anche *schol. ad* D. P. 666 τὸν Καύκασον περὶ τὴν Κρονίαν θάλασσαν ὑποτίθεται, καὶ μέρη αὐτοῦ τὰ Ῥίπαϊα βούλεται εἶναι τοῦ Ταύρου. Sempre a questo Caucaso del nord sembra fare riferimento Eustazio (*ad* Dion. Per. 663 νοητέον δὲ νῦν, φασί, Καύκασον τμήμα τι τοῦ προειρημένου Ταύρου βορειότατον, περὶ τὴν Κρονίαν ἀνήκον θάλασσαν, οὐ μέρη καὶ τὰ πρὸ τούτων γραφέντα Ῥίπαϊα ὄρη) quando scrive che su tale Caucaso viene immaginata la punizione di Prometeo (περὶ ὃν καὶ ὁ τοῦ Προμηθέως πλάττεται ἀνασκολοπισμός), ma che «gli antichi dicono non essere riportato nel πίναξ τῆς περιγηγέσεως» (una mappa annessa alla *Perieghesis*? o altra mappa del mondo?).

la collocazione geografica del luogo dell'incatenamento. Per di più dal frammento 197 R. del *Lyomenos*, ricavato da uno scolio ad Apollonio Rodio,⁴⁵ si desume che molto probabilmente all'interno della narrazione dei viaggi di Eracle a nord e a ovest del mondo, complementari rispetto ai viaggi di Io a est e a sud, Eschilo menzionava i monti Ripei dai quali faceva nascere l'Istro, e non il Tanai. Eschilo sembra dunque accettare per i Monti Ripei una collocazione più a ovest (anche questa documentata in varie fonti antiche).⁴⁶

Tuttavia, se non in grado di dimostrare l'identificazione della rupe prometeica con i mitici monti Ripei, alcuni dei passi citati a confronto da Bolton risultano utili per documentare la collocazione nordica del Caucaso, ricavabile anche dal testo del *Desmotes*. In questa che è la prima menzione del Caucaso a noi pervenuta,⁴⁷ Eschilo sembra infatti presupporre un sistema orografico orientale in cui il Caucaso copriva un'area molto più vasta rispetto a quella convenzionale accolta da Erodoto, e in questo appare tutt'altro che isolato. Affiora infatti di tanto in tanto nelle concezioni antiche l'idea di un sistema montuoso unitario esteso tra Europa orientale e Asia, che prendeva nomi diversi nel suo sviluppo.⁴⁸

Heidel attribuiva al persistente influsso delle mappe antiche il fatto che negli storici di Alessandro il nome di Caucaso venisse dato all'intero sistema montuoso che si estendeva per tutta l'Asia, a partire dal Caucaso propriamente detto fino alle propaggini occidentali dell'Himalaya.⁴⁹

Un fenomeno analogo a quello osservato per l'estensione del Caucaso molto più a sud della sua sede convenzionale si verificava anche a proposito dell'Europa. Secondo Dionisio il Periegeta ed Eustazio, come si è detto sopra, il Caucaso era un sistema montuoso la cui estensione andava dalla Tauride fino all'Oceano Artico.⁵⁰ Anche Plinio nel descrivere la catena del Caucaso dice che piega verso i

⁴⁵ *Schol. ad A.R.* 4.282-91 (= fr. 197 R.): τὸν Ἴστρον φησὶν ἐκ τῶν Ὑπερβορέων καταφέρεισθαι καὶ τῶν Ῥιπαίων ὁρῶν οὕτω δὲ εἶπεν ἀκολουθῶν Αἰσχύλῳ, ἐν Λυομένῳ Προμηθεὶ λέγοντι τοῦτο.

⁴⁶ Cf. e.g. *A.R.* 4.282-7; *Pind. Ol.* 3.13 ss.; 8.46 ss. Sull'identificazione dei monti Ripei con le Alpi cf. Posidon. *FGrHist* 87 F 103 (= *schol. ad A.R.* 2.675); *St.Byz.* s.v. Ὑπερβόρειοι; Strabone li identificava nei monti dell'Ercinia.

⁴⁷ Cf. *Bunbury* 1959², 1: 150 nota 9.

⁴⁸ Cf. *RE* 11, s.v. «Καύκασος», 59-63 (Gerth) e *RE* II.1, s.v. «Ῥίπαια ὄρη», 846-916 (Kiessling).

⁴⁹ Cf. *Heidel* 1937. Anche Arriano chiamava Caucaso il Parapamiso (Hindu Kush), conformandosi all'uso degli storici di Alessandro, di Megastene, Patrocle e Strabone, convinti che si trattasse di una sua estensione (si veda la nota di Sisti, Zambrini 2004, 2: 468 *ad Arr. An.* 5.14-21). Cf. anche *Arr. Ind.* 5 τὸν Παραπάμισον Καύκασον ἐκάλειον Μακεδόνες.

⁵⁰ Cf. *supra*, p. 41 e nota 44 (e si veda anche lo *schol. ad PV* 717a relativo alla dimensione «infinita», ἀπέρατον, del Caucaso).

monti Ripei (*subicitur Ponti regio Colica, in qua iuga Caucasi ad Ripaeos montes torquentur, nat. 6.15*).

E a 5.97-9, sempre a proposito del Tauro, Plinio sostiene che questa catena montuosa nasce dall'Oceano indiano e si dirige verso settentrione: poiché incontra l'opposizione dei mari (il Fenicio, il Ponto, il Caspio, il Meotico), l'immensa catena si piega, ma prosegue ugualmente il suo percorso dirigendosi sinuosamente verso le affini vette dei Monti Ripei. Man mano che avanza essa è designata con molti nomi sempre nuovi, tra i quali appunto Tauro e, dove è più alta, Caucaso.⁵¹ A sua volta Plinio si sarebbe basato, per questa valutazione unitaria del sistema orografico orientale, sulla carta del generale Marco Vipsanio Agrippa, completata intorno al 20 d.C. dopo la sua morte avvenuta nel 12 d.C., e fatta esporre al campo Marzio.⁵²

In conclusione, è plausibile che come gli storici di Alessandro usavano il termine Caucaso per il sistema montuoso tra il Caucaso propriamente detto e l'Hindu Kush, così anche facesse Eschilo, insieme agli autori sopra citati, a proposito del sistema orografico europeo.⁵³

In ogni caso, la definizione di Caucaso come monte scitico risalente all'*hypothesis* e agli scolii al *Desmotes* sarà destinata a grande fortuna letteraria, come dimostrano, tra le varie, le testimonianze

51 Cf. Plin. nat. 5.97-9 *Taurus mons ... immensus ipse et innumerarum gentium arbiter, ... ubi primum ab Indico mari exsurgit, laevo meridianus et ad occasum tendens ... resilit ergo ad septentriones flexusque immensum iter quaerit, velut de industria rerum natura subinde aequora opponente, hinc Phoenicium, hinc Ponticum, illinc Caspium et Hyrcanum contraque Maeotium lacum. torquetur itaque collis inter haec claustra et tamen victor flexuosus evadit usque ad cognata Ripaeorum montium iuga, numerosis nominibus et novis, quacumque incedit, insignis: Imaus prima parte dictus, mox Emodus, Paropanisus, Circius, Cambades, Pariades, Choatras, Oreges, Oroandes, Niphates, Taurus atque, ubi se quoque exuperat, Caucasus, ubi brachia emittit subinde temptanti maria similis, Sarpedon, Coracesius, <C>ragus, iterumque Taurus, etiam ubi dehiscit seque populis aperit, Portarum tamen nomine unitatem sibi vindicans, quae aliubi Armeniae, aliubi Caspiae, aliubi Ciliciae vocantur. quin etiam confractus, effugiens quoque maria, plurimis se gentium nominibus hinc et illinc implet, a dextra Hyrcanius, Caspius, a laeva Parihedrus, Moschicus, Amazonicus, Coraxicus, Scythicus appellatus, in universum vero Graece Ceraunius.*

52 Oggi si esclude l'ipotesi a lungo sostenuta che la carta di Agrippa fosse ravvisabile nella cosiddetta *Charta Peutingeriana* (dal collezionista Peutinger [1508-47] di Augsburg).

53 Questa ipotesi, tra l'altro, consentirebbe di spiegare ai vv. 420 ss. del *Desmotes* la dislocazione del popolo degli Arabi presso il Caucaso. Si tratta di uno dei passi del dramma sul quale maggiormente si è esercitata la *vis coniectandi* dei filologi: per il trådito Ἀραβίας in Tauber 2012, 26 sono annoverate almeno quattordici congetture, a partire dalla più facile, Χαλυβίας di Schütz, che restituisce piena corrispondenza fra l'elenco delle Oceanine nel primo stasimo - Amazzoni, Sciti e Calibi - e i popoli menzionati da Prometeo ai vv. 709 ss. Griffith accoglie la collocazione della cittadella d'Arabia nel Ponto, come Plaut. Trin. 934. A favore dell'ipotesi di un'Arabia del nord, ricostruibile sulla base di varie testimonianze tra cui Senofonte, si è espressa S. West 1997.

di [Apollo] *Bibl.* 1.7.1 [45] ὥς δὲ ἦσθετο Ζεὺς, ἐπέταξεν Ἡφαίστω τῷ Καυκάσῳ ὄρει τὸ σῶμα αὐτοῦ προσηλῶσαι· τοῦτο δὲ Σκυθικὸν ὄρος ἐστίν; Hyg. *astr.* 2.15.3 *Prometheum autem in monte Scythiae nomine Caucaso ferrea catena uinxit*; Ov. *met.* 2.224 *nec prosunt Scythiae sua frigora: Caucasus ardet, 8.797s. devenit in Scythiam: rigidique cacumine montis (Caucason appellat)*; Sen. *Her. O.* 1377-80 [Herc.] *Si me catenis horridus uinctum suis | praeberet auidae Caucasus uolucris dapem, | Scythia gemente flebilis gemitus mihi | non excidisset.*

Bibliografia

- Allen, F.D. (1892). «Prometheus and the Caucasus». *AJPh*, 13, 51-61.
- Bernard, A. (1985). *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*. Paris: Éditions du C.N.R.S.
- Blasina, A. (2008). «Geografie africana in Eschilo». González, J.; Ruggeri, P.; Vismara, C.; Zucca, R. (a cura di). *L'Africa Romana. Le ricchezze dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi = Atti del XVII Convegno di studio* (Sevilla, 14-17 dicembre 2006). Roma: Carocci, 1949-60.
- Bolton, J.D.P. (1962). *Aristeas of Proconnesus*. Oxford: Clarendon Press.
- Bonnafe, A. (1991). «Texte, carte et territoire: autour de l'itinéraire d'Io dans le Prométhée (1ère partie)». *JS*, 3, 133-93.
- Bunbury, E.H. [1879¹] (1959²). *A History of Ancient Geography Among the Greeks and Romans from the Earliest Ages Till the Fall of Roman Empire*. With a new introduction by W.H. Stahl. 2 vols. New York: Dover Publications.
- Burkert, W. (1972). *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. English edition, translated with revisions. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Caviglia, F. (1979). «Cicerone traduttore di Sofocle». *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, vol. 1. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 333-50.
- Counillon, P. (2004). *Pseudo-Skylax: Le Périple du Pont-Euxin. Texte, traduction, commentaire philologique et historique*. Bordeaux: Ausonius. <https://doi.org/10.4000/books.ausonius.10050>.
- Duchemin, J. (1979). «La justice de Zeus et le destin d'Io». *REG*, 92, 1-54.
- Finkelberg, M. (1998). «The Geography of the *Prometheus Vinculus*». *RhM*, 141, 119-41.
- Griffith, M. (1983). *Aeschylus. Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harry, J.E. (1894). *Problems in the "Prometheus"*. Cincinnati: University of Cincinnati Press.
- Heidel, W.A. (1937). *The Frame of the Ancient Greek Maps, with a Discussion of the Sphericity of the Earth*. New York: American Geographical Society.
- Hunter, R.L. (1989). *Apollonius of Rhodes. Argonautica. Book 3*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jacob, C. (1991). *Géographie et ethnographie en Grèce ancienne*. Paris: Armand Colin.
- Janni, P. (1984). *La mappa e il periplo. Cartografia antica e spazio odologico*. Roma: G. Bretschneider.
- Jocelyn, H.D. (1973). «Greek Poetry in Cicero's Prose Writing». *YCIS*, 23, 61-111.
- Kirk, G.S.; Raven, G.F.; Schofield, M. (1983²). *The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marcotte, D. (2000). *Géographes grecs. Vol. 1, Introduction générale. Ps.-Scymnos: "Circuit de la Terre"*. Paris: Les Belles Lettres.

- Medda, E. (2024). *Eschilo, Agamennone*. Seconda edizione riveduta e corretta. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Meyer, P.I. (1861). *Aeschyli Prometheus Vincitus quo in loco agi videatur* [Dissertatio]. Bonnae: Formis C. Georgi.
- Moscarelli, E. (1999). *Ecateo di Mileto. Testimonianze e frammenti*. Napoli: Città del Sole.
- Myres, J.L. (1946). «The Wanderings of Io: Aeschylus, *Prometheus* 707-869». *CR*, 60, 2-4.
- Nicolai, R. (2016). «La tragedia e i confini del mondo: limiti geografici e limiti linguistici». González Ponce, F.J.; Gómez Espelosín, F.J.; Chávez Reino, A.L. (eds), *La letra y la carta. Descripción verbal y representación gráfica en los diseños terrestres grecolatinos. Estudios en honor de Pietro Janni*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 51-68.
- Peretti, A. (1979). *Il periplo di Scilace. Studio sul primo portolano del Mediterraneo*. Pisa: Giardini.
- Roux, J. (1972). *Euripide. Les Bacchantes*. 2 vols. Paris: Les Belles Lettres.
- Schneider, G.C.W. (1834). *Aischylos Tragoedien*. Bd. 1, *Prometheus*. Weimar: Wilhelm Hoffmann.
- Schneider, P. (2004). *L’Ethiopie et l’Inde: interférences et confusions aux extrémités du monde antique (VIIIe siècle avant J.-C. – VIe siècle après J.-C.)*. Rome: École Française de Rome. <https://doi.org/10.15460/aethiopica.9.1.263>.
- Schneider, P. (2014). «The So-Called Confusion Between India and Ethiopia: The Eastern and Southern Edges of the Inhabited World from the Greco-Roman Perspective». Bianchetti, S.; Cataudella, M.R.; Gehrke, H.J. (eds), *Brill’s Companion to Ancient Geography: The Inhabited World in Greek and Roman Tradition*. Brill: Leiden; Boston, 184-205.
- Schömann, G.F. (1844). *Des Aeschylos Gefesselter Prometheus*. Greifswald: C.A. Koch.
- Schütz 1782 = Schütz, Ch.G. *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*. Vol. 1, *Prometheus vincitus et Septem adversus Thebas*. Halae Saxonium: J.J. Gebauer.
- Séchan, L. (1951). *Le mythe de Prométhée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Shiple, G. [2011] [2019]. *Pseudo-Skylax’s Periplus. The Circumnavigation of the Inhabited World. Text, Translation and Commentary*. Bristol: Phoenix Press. <https://doi.org/10.3828/liverpool/9781789620917.003.0004>.
- Sisti, F.; Zambrini, A. (2004). *Arriano. Anabasi di Alessandro*. 2 voll. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Thomson, G. (1932). *Aeschylus: The Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Untersteiner, M. (1947). *Eschilo. Le tragedie*. 2 voll. Milano: Istituto Editoriale Italiano.
- Verdenius, W.J. (1971). «Notes on the Prometheus Bound». Bremer, J.M.; Radt, S.L.; Ruijgh, C.J. (eds), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*. Amsterdam: Hakkert, 451-70.
- Warmington, E.H. (1973). *Greek Geography*. New York: AMS Press [ed. or. London: Dent, 1934].
- Wecklein, N. (1878). *Aeschylus’ Prometheus, nebst den Bruchstücken des ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΛΥΟΜΕΝΟΣ, für den Schulgebrauch erklärt, zweite Auflage*. Leipzig: Teubner.
- Welcker, F.G. (1824). *Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*. Darmstadt: Leske.
- West, M.L. (1979). «The Prometheus Trilogy». *JHS*, 99, 130-48.
- West, St. (1997). «Alternative Arabia: A Note on *Prometheus Vincitus* 420-4». *Hermes*, 125, 374-9.
- Wilamowitz, U. von (1914). *Aischylos. Interpretationen*. Berlin: Weidmann.

Elektras Umpolung durch den handelnden Sklavinnenchor und die Verwebung der Handlungsfäden zur Racheaktion in den *Choephoren* des Aischylos

Anton Bierl

Universität Basel, Schweiz

Abstract This paper focuses on Electra's role and the poetic make-up of the first part of the *Choephoroi*. From the beginning, the chorus of female slaves from Asia sets the tragic events in motion, which revolve around revenge and are based on the belief in the restlessness of the dead. The women manage to transform Electra's libation, sent by Clytemnestra with the Chorus to appease the murdered Agamemnon, into a necromantic ritual to receive his assistance from the underworld. After such reversal, discussed in detail, her role in the recognition scene and the *kommos* is to align herself with Orestes and weave him, with the Chorus, into the texture of the revenge plot through vocal and embodied expression in lament.

Keywords Reversal. Goos and lament. Solution of inner freezing through embodied emotion. Restless dead and their active help in revenge. Weaving as text.

Inhaltsverzeichnis 1 Einleitung. – 2 Orestes' Ankunft. – 3 Kulturelle Hintergründe. – 4 Das Dilemma der Chöreutinnen. – 5 Elektras Position. – 6 Elektras Unsicherheit und die Bitte um Rat. – 7 Elektras Umkehrung. – 8 Elektras graduelle Annäherung an Orest. – 9 Die Erkennungsszene als weiterer Schritt zur Verbindung. – 10 Die *Choephoren* als Gewebe. – 11 Kurzer Blick auf den Kommos: Die weitere Verwebung der Stränge. – 12 Schluss.

1 Einleitung

Von Anfang an bestimmt der Chor von weiblichen Sklavinnen aus dem fernen Ausland die Handlung im zweiten Teil der *Orestie*. Als marginale Gruppe des Anderen wirkt er auf das Geschehen ein, das auf dem Totenritual basiert. Die Frauen schaffen es, Elektras Weihguss, der als Besänftigung des toten Königs und Heroen Agamemnon gedacht war, zu einem Totenbeschwörungsritual umzulenken. Umkehrungen und Wenden spielen in der *Orestie* überhaupt eine größere Rolle, was in der zuletzt erfolgten Umpolung von Erinyen zu Eumeniden (bzw. Semnai) im gleichnamigen letzten Stück der Trilogie gipfelt.¹

Im Folgenden soll es um die Haltungsänderung von Elektra gehen, die der Chor aus einer unsicheren, nahezu frustrierten Erstarrung zum aktiven Widerstand mittels der Umdeutung des zentralen Rituals der *choai*, des Gussopfers am Grab, bewegt. Das die Tat vorantreibende Kollektiv zeichnet sich durch eine mehrfache Marginalität aus.² Es besteht aus Frauen, noch dazu Barbarinnen und Sklavinnen, die also weder griechisch noch frei sind. Die Choreutinnen kommen aus Asien, aus Persien oder vielleicht sogar aus Troia, wie manche dachten.³ Sie wären dann wie Kassandra von Agamemnon als Beutegut mitgeführt oder gar vorausgeschickt worden. Als Kriegsgefangene sind sie überraschenderweise besonders loyal zu dem, der sie zuerst versklavte. Denn sie idealisieren den zurückgekehrten Heerführer Agamemnon aus der Retrospektive zur nahezu göttlich verehrten Herrschaft. Ähnliche Beispiele aus dem Troiazzyklus finden wir bei anderen Sklavinnen, die nach der Gefangennahme dem neuen hellenischen Herrn mit Hochachtung und Liebe begegnen.⁴ Im *Agamemnon* ereignete sich die kaltblütige Ermordung des hochgeschätzten Palastoberhaupts durch seine Gattin Klytaimestra im Bunde mit Aigisth. Beide schwangen sich daraufhin in Argos zu einer rücksichtslosen Tyrannei auf.

Die junge Königstochter Elektra steht als dem Vater zugewandtes Kind nach dem Rachemord an Agamemnon – er tötete einst beim

Ich danke Enrico Medda und Andrea Taddei für die freundliche Einladung zur Aischylos-Tagung in Pisa und für die zahlreichen intensiven Gespräche über die *Choephoren*. Der Text ist mit leichten Veränderungen der Ausgabe von Page 1972, die Übersetzung Steinmann 2016 entnommen.

1 Nirgends in den *Eumeniden* außer im Titel und im Begleitmaterial findet sich das Wort Eumeniden und somit der Hinweis darauf, dass die Erinyen zu Eumeniden verwandelt wurden. Vgl. Sommerstein 1989, 12 und 281 (zur angeblichen Erwähnung in der Lücke nach Aesch. *Eum.* 1027). Vgl. εὐφρων in Aesch. *Eum.* 1030 und σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σμυνῶν in 1006.

2 Zur Marginalität als Charakteristikum des tragischen Chors vgl. Gould 1996.

3 Dagegen Garvie 1986, 53-4 ad 22-83.

4 Z.B. Briseis in *Il.* 1.348, 19.282-300, cf. 18.28-31 und Tekmessa in *Soph. Ai.*

Aufbruch der Flotte nach Troia seine Tochter Iphigenie – ebenfalls im Abseits. Machtlos erstarrt Elektra unter der Zwangsherrschaft und muss sich trotz aller inneren Widerständigkeit den autoritären Verhältnissen unter den Usurpatoren fügen. Das verwaiste Mädchen und die Sklavinnen des Herrscherhauses sind in der inneren Oppositionshaltung gegen das neue Regime über die sozialen Grenzen hinweg miteinander verbunden. Doch im Gegensatz zu den Frauen ist Elektra jung, unerfahren und in sich verschlossen. Obwohl sie sich kaum mehr an die Zeit mit dem Vater erinnern kann, hängt sie an ihm und verachtet die ehebrecherische Mutter. Vor allem wurde Agamemnons Bestattung unter Ausschluss der Familie und ohne das übliche Ritual begangen, da die Mörder dies den Nachkommen bewusst verweigerten. Das wird nun in den *Choephoren* in gewisser Weise und gegen Klytaimestras Willen nachgeholt. Die barbarischen Frauen treiben nun, falls sie tatsächlich von Troia stammen sollten, zur Auflösung und Zerstörung des Hauses im Sinne einer späten Rache gegen die Nachkommen der griechischen Eroberer an. Der Kontext wurde vermehrt im *Agamemnon* thematisiert (Aesch. *Ag.* 131-5, 341-2, 640-5). Zugleich sind die Choreutinnen in Solidarität mit der Nachkommenschaft des Hauses verbunden, insbesondere mit Elektra, die sich nicht unbedingt unter das Joch der neuen Despotie fügen möchte. Allein wäre sie zu schwach dafür, erst im Kollektiv findet sie zu einer Position des Widerstands.

2 Orests Ankunft

Unterschiedliche Stränge der Handlung fügen sich in den *Choephoren* wie Webfäden zu einer theatralen Performance im Sinne einer Textualisation zusammen. Auf Orest, Agamemnons einzigen Sohn, als möglichen Rächer wurde im *Agamemnon*, dem ersten Teil der Trilogie, ab der Mitte und vor allem am Ende schon mehrmals hingewiesen.⁵ Aufgrund des Apoll-Auftrags zur Rache findet er sich nach jahrelanger Abwesenheit bei Strophios mit dessen Sohn Pylades zu Beginn der *Choephoren* am Grab des Vaters in Argos ein. Da Orest schon weit im Vorfeld von der Mutter angeblich aus Vorsicht zum Onkel ins ferne Phokis geschickt worden war, war ihm ebenso wie Elektra das Bestattungs- und Trauerritual für den geliebten Vater versagt (cf. 8-9). Erst jetzt kann er dem Toten Ehre erweisen. Daher betet er sofort zum chthonischen Hermes, der als Psychopompos die Passage zwischen Tod und Leben ermöglicht (1). Orest bittet von diesem liminalen Gott, er möge sein Retter in der Not und vor allem sein Mitkämpfer (*symmachos*) im kommenden Unternehmen werden

⁵ Aesch. *Ag.* 877-91, 1103-4, 1280-3, 1647. Vgl. Käppel 1998, 193-6.

(2). Dann ruft er am Grab seinen Vater direkt an, ihn zu erhören (4-5). Offenbar ist Orest davon überzeugt, dass von Agamemnon noch eine Kraft ausgehe. Als typische Trauergeste schneidet Orest sich also eine Locke vom Haar und legt sie aufs Grab (6-7).

Da werden beide Freunde Zeugen eines großen Spektakels, eines Aufmarsches von Frauen in schwarzen Gewändern (10-12). Kurz ist er am Überlegen, ob etwa neues Leid, gar ein weiterer Trauerfall im Haus geschehen sei (12-13) und es schlimmstenfalls vielleicht sogar seine Schwester getroffen haben könnte. Doch als er Elektra als Anführerin der näher rückenden Gruppe erkannt hat (16-18), vermutet er gleich richtigerweise ein an die chthonischen Götter gerichtetes Besänftigungsritual für seinen Vater (14-16). Wie mehrmals betont werden wird, ist ein ritueller Ablauf aufgrund seiner äußeren Praktik ambivalent und wird erst durch den pragmatischen Rahmen und das ihn begleitende Wort festgelegt. Als Außenstehender muss man die Zusammenhänge korrekt interpretieren.⁶ Orests richtiger Schluss im zweiten Deutungsversuch ist für ihn ebenfalls beunruhigend. Denn er muss angesichts der herausgehobenen Funktion seiner Schwester befürchten, dass das Haus in Argos – über Elektras Haltung kann der Bruder ja nur raten – schon geeint in der Besänftigung des Toten ist, was Orest in seiner Position weiter schwächen würde.

3 Kulturelle Hintergründe

Zentral für das Verständnis der *Choephoren* ist das archaisch anmutende kulturelle Verständnis, dass Tote vom Grab leibhaftig die Rache an ihren Mördern einfordern und diesbezüglich große Wirkkraft entfalten.⁷ Mit Libationen werden den Toten im Grab Flüssigkeiten gespendet, um ihnen damit Stärke und Dynamik für ihre negativen Aktivitäten zuzuführen. Doch können Gussopfer die destruktive Kraft ebenso beruhigen und stoppen.⁸ Orest ist besorgt, dass Agamemnon, mit dem er gerade am Grab den Kontakt aufnahm

6 In seinem poststrukturalistischen Ansatz betrachtet Goldhill 1984, 105-6 die Stelle als Reflexion der Differenz zwischen Schauen/Sehen/Zeigen und Sagen, die zum hermeneutischen Prozess der Deutung führt.

7 Vgl. Johnston 1999, 127-60; zum Aktivzustand im Todesschlaf und Grab vgl. auch Mace 2004, 39-43. Zum Totenkult vgl. Burkert 1985, 190-4, zum Kult der Toten, Helden und chthonischen Götter l.c. 190-215.

8 Gussopfer (*choai*) bestehen aus Milch, Honig, Wasser und ungemischtem Wein. Vgl. Graf 1980. Zum Verständnis der Libation im griechischen Ritual vgl. auch Burkert 1985, 70-5. Das Blut fehlt im Gussopfer; vgl. die Beschreibung im 11. Gesang der *Odyssee* und in Aischylos' *Psychagogoi* (*TrGF* III 273a, bes. 1-6). Atossa, die den alten König Dareios und alle Toten besänftigen möchte, bringt diese Flüssigkeiten zusammen mit Blumen (Aesch. *Pers.* 609-18). Der Chor spendet dazu Hymnen, Gooi und Threnoi (Aesch. *Pers.* 623-80).

(4-5), um ihn für die geplante Rache zu aktivieren und mithilfe der Vermittlung des Gottes Hermes ebenfalls als Mitstreiter (*symmachos*, 2) zu gewinnen, schon in seinem unterirdischen Hass besänftigt ist oder gerade im Begriff dazu steht. So ruft Orest in seiner Not nun auch den höchsten Gott Zeus wie zuvor den chthonischen Hermes (1-2) an, ihm die Rache für den Mord am Vater zu ermöglichen und zu seinem entschlossenen Mitkämpfer (*symmachos*, 19) zu werden. Zeus ist Garant der Rechtsordnung und der Gerechtigkeit, die Orest nach dem Prinzip der Blutrache herzustellen meint. Er versichert sich der Unterstützung des gesamten religiösen Apparats, des Toten selbst sowie der chthonischen und der olympischen Götter, zumal Apoll ihm unmissverständlich den Auftrag der Rache erteilte (269-305). Angesichts des unerwarteten Bittgangs der schwarzgewandeten Frauen verstecken sich Orest und Pylades hinter dem Grab, um die Prozession wie in einem internen Theater zu beobachten und genau zu erkennen, was vor sich geht (20-1). Das Terrain, die exakten Umstände und die Loyalitäten müssen schließlich erkundet werden.

Die Elektra begleitenden Frauen, die die Libationen (*choai*) in Gefäßen für das Gussritual bringen, stellen als Weihgussträgerinnen (*choephoroi*) den Chor. Sie führen zunächst bei ihrem Einzug in die Orchestra in der ersten Strophe der Parodos (22-83) einen wilden Goos, eine Trauerklage, für Agamemnon auf (22-31).⁹ Damals nach seinem Tod und bei seiner Bestattung durften sie dies wie Elektra und andere Hausangehörige auf strengen Befehl Klytaimestras nicht tun. Unter heftigen Wehklagen zerkratzt man sich das Gesicht, zerreißt das Kleid und schlägt sich auf die Brust. Mit diesen selbstzerstörerischen Gesten gleicht man sich symbolisch dem Toten an.¹⁰ Dann kommen die schrecklichen Hintergründe für ihr Tun ans Licht: Klytaimestra hatte einen Schreckenstraum, der ihr die Haare zu Berge stehen ließ: τορὸς γὰρ ὀρθόθριξ δόμων ὄνειρόμαντις ἐξ ὕπνου κότον πνέων (32-3).¹¹ Agamemnon atmet nämlich *kotos*, Zorn, Groll, und die herbeigerufenen Zeichendeuter erkennen, dass er wie alle Ermordeten seinen Mördern zürnt (μέμφεσθαι τοὺς γὰς νέρθεν περιθύμως | τοῖς κτανούσι τ' ἐγκοτεῖν, 40-1). Im Grab wirken die Toten also, indem sie Groll und eine negative Stimmung der Verfolgung auf die richten, die sie kaltblütig erschlugen. Alle Racheenergie geht also vom Toten selbst aus und er ist in dieser Richtung aktiv, bis sein

9 Zu den weiblichen Stimmen als etwas Materielles und Flüssiges vgl. Nooter 2017, 182-244, zur Stelle 185-6.

10 Zu den selbstzerstörerischen Gesten vgl. Alexiou 2002, esp. 10, 28-9, 33-4, 41; vgl. ebd. im Index s.v. 'self-mutilation', 'laceration of flesh', 'beating'. Zum Trauerritual, zur Klage und zum Goos im allgemeinen vgl. Alexiou 2002; Dué 2006; generell zur reichen Literatur zur Klage l.c. 8 n. 21; Suter 2008; Palmisciano 2017, bes. 217-314.

11 Vgl. Burkert 2010; dazu Nooter 2017, 187-8. Goldhill 1984, 107 sieht die Angst als Ursache der Auflösung der Kausalität und eines Mangels an narrativer Kontrolle.

Tod gesühnt ist. Klytaimestra bleibt angesichts dieser verheerenden Analyse – eigentlich hätte sie dafür gar keine Deuter (38) nötig gehabt – nur die Lösung, mit rituellen Mitteln den wütenden Toten zu besänftigen.

4 Das Dilemma der Choreutinnen

In der zweiten Strophe wird die für das Kollektiv schreckliche Double-Bind-Situation beschrieben (44-53). Die Mörderin und Tyrannin, so erfahren wir, hat die Sklavinnen unter der Führung ihrer Tochter – Elektra ist gewissermaßen die wahre Chorführerin – zum Grab geschickt, um den Toten, den von ihr im Bad abgeschlachteten Gatten, in seinem Groll zu besänftigen. Die Frauen nennen es zynisch und zugleich treffend „einen lieblosen Liebeserweis, nur darauf angelegt, abzuwenden das Unheil“ (χάριν ἀχάριτον ἀπότροπον κακῶν, 44).¹² Die Situation ist rituell jedoch so fürchterlich, dass die Frauen es gar nicht richtig aussprechen können (φοβοῦν· | μαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν, 46-7) – ein Motiv, das uns noch mehrmals begegnen wird. Klytaimestras Anordnung bedeutet Hohn für die Mutter Erde, die das Blut des Toten aufsog.¹³ Es ist schon geronnen und erstarrt (67), genau wie die Gemüter.¹⁴ Die Frauen räsonieren, wie es da Sühnung und Lösung geben könne, wo Blutströme zu Boden geflossen seien (τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι; 48). In dieser für das Haus schrecklichen Konstellation sind die getreuen Sklavinnen und Elektra seit langem gefangen (49-53). Die Tyrannei hat das alte *sebas*, die Ehrfurcht vor der Herrschaft, die mit dem Volk eins war, abgelöst (54-6). Es herrschen nur noch Furcht, Schrecken (59), Dunkelheit und Starre. Für den Chor bleibt lediglich die Hoffnung auf Dike (61), auf die gerechte Wiederherstellung der Ansprüche durch Rache. Sie ist in ferner Zukunft in Aussicht gestellt, da man in der jetzigen Situation zu schwach ist. Ein Rächer fehlt (59-65). Nach der Lageanalyse des Chors ist das vergossene Blut mittlerweile verklumpt und hat die gesunde Verbindung zwischen Lebenden und Toten verstopft, woraus Seuche, Chaos und Unordnung in der Gesellschaft entstanden sind (66-9). Eine Medizin dagegen gibt es da nicht mehr. Sobald Blut einmal vergossen ist (vgl. 47, 73) und das Reine verunstaltet hat, hilft

¹² Zum paradoxen Ausdruck und zur klanglichen Dimension vgl. Nooter 2017, 190-1.

¹³ Zur Erde als Mutter vgl. Nooter 2017, 189; zum Motiv der Adressierung der Erde vgl. Alexiou 2002, 9, 45, 147.

¹⁴ Vgl. Nooter 2017, 191-2.

letztlich weder Heilung noch rituelle Reinigung (71-4),¹⁵ selbst wenn Klytaimestra diesen Weg der rituellen Besänftigung als Ausweg aus ihrer Not versucht.

Die Erde (44, 66) wird dabei von den Frauen mit dem weiblichen Schoß assoziiert. Bei einer Verletzung der jungfräulichen Unversehrtheit und Scham fehlt jegliche Möglichkeit der Wiederherstellung (θιγόντι δ' οὔτι νυμφικῶν ἐδωλίων | ἄκος, 71-2). Offenbar appelliert der Chor in rhetorischer Übertreibung an Elektra, sich die Vergeblichkeit des Besänftigungsrituals vor Augen zu führen. Sie solle sich die Situation an ihrem eigenen Körper klar machen. In einer patriarchalen Welt trifft die Bemerkung dabei auf den Kern von Elektras sozialem Selbstwertgefühl und Genderrollenverhalten, nämlich ihre Jungfräulichkeit. Die vielen Übergriffe seitens des neuen Machthabers Aigisth in Verbindung mit Klytaimestra, so wird insinuiert, kommen für das junge Mädchen einer Misshandlung oder gar Vergewaltigung gleich, zumindest in psychischer und mentaler Hinsicht.¹⁶

Heilung und Reinigung stellen Schlüsselmotive der ganzen *Orestie* dar. Bereits im *Agamemnon* versucht man immer wieder, das Schlimme gutzureden, zu übertünchen und zu heilen.¹⁷ Klytaimestra möchte am liebsten nach dem schrecklichen Mord an ihrem Mann mit einem Pakt den Lauf der Rache stoppen und dem Kreislauf von Tat, Rache und Widerrache ein für alle Mal Einhalt gebieten (*Ag.* 1568-76). Doch das Unterfangen ist vergeblich. Erst Athene wird es am Ende der *Eumeniden* gelingen. Nach dem Schreckenstraum schickt sich Klytaimestra vor dem Beginn der *Choephoren* erneut an, Agamemnons Rachezorn mit Libationen an den Toten zu bändigen und für sich psychische Ruhe vor der unablässigen Verfolgung zu finden.

Wiederum kann man erkennen, dass vom Toten die Rache ausgeht. Als Geschädigter fordert er sie ein und bildet das heimliche Kraftzentrum, das sein Sohn Orest als nächster männlicher Verwandter für seinen Vergeltungsschlag benötigt. Die Mörderin Klytaimestra versucht also mit rituellen Mitteln dagegen anzukämpfen, um die zur Rache treibende Kraft, also den Toten in seinem Groll milder zu stimmen. Da die Flüssigkeiten aber auch als Energiezuführung gedeutet werden können, bringt sie ironischerweise damit aber

15 Orests Blutschuld wurde jedoch durch Apoll mit dem Blut eines neumilchenden Tieres entsühnt (*Aesch. Eum.* 449-52). Allerdings ist der Mord weiterhin nicht vollumfänglich gereinigt, wie die Verfolgung der Erinyen beweist.

16 Goldhill 1984, 109 sieht die Stelle als ironische Anspielung auf die Auseinandersetzung zwischen den Erinyen und Apoll um die Rolle der Frau im biologischen Prozess in den *Eumeniden* (640-66), ferner als Erinnerung an das Motiv des Ehebruchs und konkret das Bild als Verweis auf den Verlust des Hymens.

17 Vgl. Gödde 2011, 95-148; Bierl 2017.

erst alles in Bewegung und die Akteure direkt am Grab des Toten zueinander. Im Energiefeld, das unterirdisch vom Leichnam ausgeht, fügen sich dann die Fäden im Handlungsgewebe wundersam zur Rache zusammen, die Klytaimestra doch mit ihrem Tun verhindern wollte. Auf diesem Weg polt zunächst der Chor seine Anführerin um, die im Auftrag Klytaimestras das eigentliche Besänftigungsritual durchführen soll. Offenbar besitzen die Sklavinnen als Gruppe im Vergleich zum Mädchen Elektra erstaunliche Handlungsmacht, weil sie ein hohes Maß an Lebenserfahrung besitzen. Obwohl die Jungfrau die Leitung der Gruppe hat, wäre sie für einen solchen Schwenk selbst viel zu schwach. Daher muss sie in ihrer Haltung von den Sklavinnen auf den richtigen Weg gebracht werden.

Der Chor drückt seine liminale Stellung am Ende in der Epode nochmals deutlich aus (75-83). Das Kollektiv steht nämlich nach der Eroberung seiner Heimat in einer vom Schicksal erzwungenen Mittelposition zwischen zwei Städten (ἀνάγκαν γὰρ ἀμφίπολιν, 75),¹⁸ Kulturen, und sozialen Stufen. Die einst freien Frauen wurden nämlich in einer Kriegssituation aus ihren Vaterhäusern (ἐκ γὰρ οἴκων | πατρώων, 76-7), vielleicht sogar direkt vom belagerten (vgl. 75) und besiegten Troia weg in die Knechtschaft (δοῦλιόν ... αἶσαν, 77) nach Argos verkauft. Ihre Situation ist von Unterdrückung in einer Despotie geprägt. Ihre Loyalität als Kriegsgefangene gilt immer noch dem ermordeten vormaligen Herrn. Daher müssen sie weiterhin ihren bitteren Hass gegen Klytaimestra und Aigisth verwinden, ihre Trauer kaschieren und die neue Herrschaft der Diktatur dem Worte nach preisen (βίαι φρενῶν αἰνέσαι, πικρὸν στύγος | κρατούσαι, 80-1), indem sie beiden nach dem Mund reden (78-83).

5 Elektras Position

Elektra ist im Vergleich zu den Choreutinnen im Haus noch mehr isoliert. Sie ist ganz allein und hat niemanden, mit dem sie ihre Frustrationen und schlimmen Eindrücke teilen könnte. Im Prinzip ist Elektras Situation derjenigen der Sklavinnen ähnlich – sie fühlt sich auch so (καγὼ μὲν ἀντίδουλος, 135), obgleich sie aus dem alten Herrscherhaus stammt und die Tochter von Klytaimestra, der Mörderin ihres Vaters, ist. Die Dienerinnen sind ähnlich wie Elektra über die Jahre der drückenden Tyrannis im verborgenen Leid erstarrt (κρυφαίοις πένθεσιν παχνουμένα, 83). Insgeheim ist der

18 Siehe *LSJ* s.v. ἀμφί, F I ‚on both sides‘; anders Garvie 1986, 65 ad 75-6 ‚the constraint of a city besieged‘, also die Umzingelung und Eroberung ihrer Stadt; der Ausdruck ἀνάγκαν ... ἀμφίπολιν bedeutet wohl beides.

einzigem Widerstand der barbarischen Truppe, hinter dem Schleier das Los der ehemaligen guten Herrschaft zu beweinen (δακρύω δ' ὑφ' εἰμάτων | ματαίοισι δεσποτᾶν | τύχαις, 81-3). Elektra wird dies auch heimlich in den Gemächern getan haben.

Doch an dieser Stelle beginnt der Frauenchor, sich mittels des Goos und des Trauerrituals (cf. 22-30, 52-62), zu dem Klytaimestra sie – freilich in unterschiedlicher Konstellation und mit anderer Intention – eigentlich zwingt, einen größeren Freiraum gegenüber dem Regime zu verschaffen. Zunächst löst die Gruppe die langjährige innere Starre in gewaltsame und heftige Bewegung auf. Zugleich wagen die Sklavinnen, am Ort des vom Palast abseits gelegenen Grabs ihren inneren Widerstand vor Elektra deutlich zu äußern. Und mit der Umpolung des Besänftigungsrituals wird der mit dem verkrusteten Blut verstopfte Zugang zum Grab und zur Unterwelt geöffnet sowie eine Kommunikation mit dem Toten hergestellt. Agamemnons Geist wird zunehmend zum eigentlichen Kraftzentrum, das die weitere Rache in Bewegung setzt.

Elektra muss den Auftrag der von Verfolgungsträumen aufgeschaukelten Mutter offiziell in ihrer Vertretung durchführen. Die Experten haben Klytaimestra klar verkündet: die Angst geht von dem gemordeten Toten aus (39-42). Man muss ihn mit rituellen Libationen besänftigen. Als Tochter kann Elektra sich dem Befehl der Mutter in dem mit Terror herrschenden Palast nicht entziehen. Ihre Loyalität gilt freilich ganz dem Vater, weshalb sie noch stärker als der Chor ihre totale Isolation verspürt. Elektra ist jung, unreif und sucht nun in ihrer Verzweiflung bei den Dienerinnen Rat. Sie fühlt sich angesichts des zu vollziehenden Rituals in einer Double-Bind-Situation zwischen Vater und Mutter, die sie allein nicht auflösen kann. Ihre Werte sind Besonnenheit, Sittsamkeit (140) und Frömmigkeit (122). Ihr Dilemma besteht darin, wie sie stellvertretend für die Mörderin das Gussopfer vollziehen kann, ohne die Loyalität gegenüber dem toten Vater zu verlieren. Ihre Religiosität gebietet, die Ansprüche des Toten zu bewahren (122).

6 Elektras Unsicherheit und die Bitte um Rat

In ihrer Schwäche überlegt Elektra, irgendeinen Ausweg zu finden, um rituell korrekt zu sprechen, und wendet sich an die Untergebenen, die sich in einer ähnlichen, sogar noch marginaleren Situation befinden, aber durch die Reife, Erfahrung und Gruppensolidarität sich schon als stärker als sie erwiesen haben (87-105). Sie fragt, wie sie bei der Spende der *choai* gegenüber dem Vater das Gesicht wahren und ihn dabei richtig ansprechen solle (τί φῶ χέουσα τάσδε

κηδείους χοάς; | πῶς εὐφρον' εἶπω; πῶς κατεύξωμαι πατρί; 87-8).¹⁹ Sie steht ihrer Meinung nach vor drei Alternativen:²⁰ 1) Sie könne den Auftrag erfüllen und dabei so sprechen, wie die Mutter es intendiert hätte. Es sei jedoch eine einzige Heuchelei, die Vortäuschung einer liebevollen Beziehung, die Elektra mit freundlicher Rede vermitteln würde (πότερα λέγουσα παρὰ φίλης φίλῳ φέρειν | γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα; 89-90; vgl. 43). Angesichts der Situation fehle ihr der Mut, diese Lüge dem Vater gegenüber zu äußern (τῶνδ' οὐ πάρεστι θάρσος, οὐδ' ἔχω τί φῶ | χέουσα τόνδε πελᾶνὸν ἐν τύμβῳ πατρός, 91-2).²¹ Sie ziehe es in diesem Fall vor, ganz sprachlos zu bleiben. 2) Die schon ehrlichere Variante stelle es dar, ironisch-sarkastisch die Beziehung des Gabentausches eines Do-ut-des für ein wohlgefälliges Verhalten seitens des Toten als Vergeltung für das Böse aufzudecken (ἢ τοῦτο φάσκω τοῦτος, ὥς νόμος βροτοῖς, | ἴσ' ἀντιδοῦναι τοῖσι πέμπουσιν τάδε | στέφη, δόσιν γε τῶν κακῶν ἐπαξίαν; 93-5). Die Absurdität der Aktion würde damit offen ausgesprochen werden. 3) Sie könne gleich schweigen – und damit die Ehrlosigkeit fortsetzen, in den Fängen der Macht zu erstarren. Dabei würde sie die heiligen Libationen, die Reinigungsgüsse, einfach wie Spülwasser auf dem Grab ausschütten (ἢ σῖγ' ἀτίμως, ὥσπερ οὖν ἀπώλετο | πατήρ, τάδ' ἐκχέασα, γάπτοτον χύσιν, 96-7). D.h. wie in Lösung 1) würde sie ihre wahre Gesinnung für sich behalten und die Aktion des Gussopfers dazu einfach ohne religiösen Hintersinn und frommes Engagement als leeres Ritual ablaufen lassen. Dann würde sie, ohne Worte zu äußern, die die Intention der Auftragsgeberin bestärken, und ohne mit dem Grab Blickkontakt aufzunehmen, einfach das Gefäß

19 τί φῶ ist eine treffliche Emendation von Ahrens anstatt des in der Handschrift M überlieferten Dativs τύφῳ δε; δε ist aus metrischer Sicht auszuschneiden, als Verbesserung von M am Rande ist τύμβῳ ‚am Grab‘ notiert. Butler schlägt τάφῳ vor. Dazu vgl. Medda 2023, 453-6, der den erwägenswerten Vorschlag macht, nach Ahrens' τί φῶ – übrigens wie in V. 118 – ein Fragezeichen zu setzen. Die Kurzsequenz würde zunächst Elektras Unsicherheit ausdrücken, um dann mit einem zweiten, genauer gestellten Fragesatz fortzufahren, der den Zweifel mit πῶς εἶπω aufnimmt und dem eine Partizipialkonstruktion vorangestellt ist. Goldhill 1984, 110 möchte hinter Elektras vermehrt vorkommenden deliberativen Fragen, wie sie sprechen solle, einen Hinweis auf die Schwierigkeit der Sprachverwendung sehen.

20 Zu den drei Optionen – anstelle von zwei, wie Garvie 1986, 68-9 ad 89-100 meint, nämlich der Mutter zu gehorchen und das Gussopfer mit einem Gebet darzubringen oder der Mutter nicht zu gehorchen und das Gussopfer schweigend zu verrichten – vgl. Medda 2023, 457-8.

21 Viele versetzten die beiden Verse nach 95 (nach Weil) oder 99 (nach Page und Diggle); mit West behalte ich sie an der Stelle der Überlieferung, da dies wohl der schlimmste Loyalitätsbruch gegenüber dem Vater wäre. Ähnlich auch Medda 2023, 456-8.

22 Zur Verteidigung von Bambergers Konjekture ἴσ' (so auch bei Page) statt des überlieferten ἔσ' und der von Elmsley vorgeschlagenen Konjekture ἔσθλ' (alternativ εἴ τ', so von West übernommen) vgl. Medda 2023, 458-60.

wegschmeißen, sich umdrehen und gehen (στείχω, καθάρμαθ' ὥς τις ἐκπέμψας, πάλιν | δικοῦσα τεῦχος ἀστροφοισιν ὄμμασιν; 98-9). Alle drei Varianten sind für Elektra bei näherem Überlegen unbefriedigend und frustrierend, weshalb sie in ihrer Ausweglosigkeit bei den erfahrenen Frauen um Hilfe ersucht (τῆσδ' ἔσπε βουλῆς, ὦ φίλαι, μεταίτιαι, 100), zumal sie der gemeinsame Hass, wie sie spätestens eben erfuhr, und die Situation der Knechtschaft verbinden (101-5).

7 Elektras Umkehrung

Die Chorführerin gibt aus Ehrfurcht vor dem Grab folgenden Rat, der die charakteristische Bipolarität der Freund-Feind-Haltung in Athenes Umpolung der Erinyen zu Eumeniden vorwegnimmt (106-23): Elektra solle beim Gussopfer um Segen für die Treugesinnten und alle beten, die der Diktatur des Aigisth entgegenstehen. Konkret also für sich, den Chor und – und das ist das Entscheidende – auch für Orest, der ja für die Zuschauer schon im Fokus ist (109-15). Zugleich solle sie aber um Rache für die Mörder flehen (116-23). Ein Richter möge also kommen, der Mord mit Mord vergelte (120): das war in mancher Hinsicht mit dem, was in Option 2) noch innerlich unterdrückt wurde, impliziert.

In Bezug auf den negativen Teil, die Bitte um brutale Rache, ist das fromme Mädchen erneut im Unklaren, wie sie hier sprechen solle (vgl. τί φῶ; 118; 87), und wendet sich wiederum an die Gruppe um Rat (118-23):

Ηλ. τί φῶ; δίδασκ' ἄπειρον ἐξηγουμένη.
Χο. ἐλθεῖν τιν' αὐτοῖς δαίμον' ἢ βροτῶν τινα.
Ηλ. πότερα δικαστὴν ἢ δικηφόρον λέγεις; 120
Χο. ἀπλωστὶ φράζουσ', ὅστις ἀνταποκτενεῖ.
Ηλ. καὶ ταῦτά μούστιν εὐσεβῆ θεῶν πάρα;
Χο. πῶς δ' οὐ, τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς;

EL. Was soll ich sagen? Unterweis die Unerfahrene, erklär es mir!
CHF. Such einer heim, sei es ein Daimon, sei's ein Mensch –
EL. Als Richter oder Rächer, was meinst du?
CHF. Sag einfach: einer, der den Mord mit Mord vergilt!
EL. Und ist's auch gottgefällig, dies von Göttern zu erleben?
CHF. Wie sollt es anders sein, zahlt man dem Feinde Böses heim
[mit Bösem?]

Die Chorführerin zeigt hierbei keinerlei Skrupel. Sie rät also ganz offen, dass Elektra nach dem Segen für den Freund vor allem auch Fluch für den Feind erfliehen solle. Diese Bitte entspricht einer in der

griechischen Kultur weit verbreiteten ethischen Haltung.²³ Das Gebot nach Richter und Richterspruch (πότερα δικαστὴν ἢ δικηφόρον λέγεις; 120) nimmt das von Athene eingesetzte Gericht samt Urteil in den *Eumeniden* vorweg. Doch plädieren die erfahrenen Frauen hier noch ganz für die Blutrache, um die das Mädchen bei den Göttern im Gebet nachsuchen solle. Selbstverständlich möge man auch in diesem Fall dem Gesetz des ἀνταποκτείνειν folgen, also wer tötet, wird getötet. Es folgt dem Prinzip des δράσαντι παθεῖν (313),²⁴ dem Teufelskreis von Rache und Widerrache. Noch hat Elektra Bedenken, ob dies ihrem moralischen Gebot nach Frömmigkeit (cf. 140) entspricht: Für den Chor ist diese Gesetzmäßigkeit der Selbstjustiz einfach und evident, und damit auch gerecht und fromm.

Mit dieser simplen und klaren (cf. ἀπλωστὶ, 121)²⁵ Botschaft ist die Aufklärung und Belehrung seitens des Chors abgeschlossen. Elektra überwindet ihre Scheu und innere Lähmung. Sie ist frei für die Umkehrung des Auftrags und damit des ganzen Rituals am Grab. Nach der Sprechakttheorie John Austins besteht im Sagen des Gebets ein Tun.²⁶ Elektra wird den Rat in der Folge umsetzen und sich an der Verwirklichung der Inhalte beteiligen. Der Chor, der sich am Grab schon mit dem ersten Goos (22-30) aus seiner inneren Starre befreite, hat das Mädchen, das in der Haltung schon immer auf seiner Seite stand (cf. 101-4), aber sich an noch größere innere Zwänge und Rollenerwartungen gebunden fühlte, schließlich auf seine Position, auf die Bahn der Rache, gebracht. Die Energie dafür geht vom Grab Agamemnons und seiner Leiche aus. Sein innerlicher Groll hat bei Klytaimestra den Schreckenstraum ausgelöst, der Klytaimestra nun Elektra mit den barbarischen Sklavinnen ans Grab schicken lässt.²⁷ Ein Ritual wie das Gussopfer ist ambivalent und vieldeutig. Es bedarf der pragmatischen Rahmung, der Intention der Akteure und des Sprechakts des Gebets, das die rituelle Handlung der Libation begleitet. Am vom Machtzentrum fernen Grab fehlt die vollkommene Kontrolle der neuen Tyrannis. Der ursprüngliche Befehl wird einfach verkehrt: das Vergießen der Spendenflüssigkeiten soll nun nicht mehr den Toten besänftigen, seinen Zorn, seine innere Wut dämpfen und sein ungestümes Streben nach Rache beruhigen,

23 Beispiele bei Garvie 1986, 75 ad 123: u.a. Aesch. *Sept.* 1049, *PV* 978; Soph. *Ant.* 643-4; Eur. *Med.* 809.

24 Page übernimmt Pauws Konjektur δράσαντα παθεῖν mit dem Handelnden im Akkusativ beim Infinitiv; vgl. Aesch. *Ag.* 1564 παθεῖν τὸν ἔρξαντα.

25 Goldhill 1984, 115-16 betrachtet die Verwendung von ἀπλωστὶ in Bezug auf Sprache als ironische Bekräftigung, dass Elektra unmöglich eine ambiguitätsfreie Ausdrucksweise erzielen könne.

26 Vgl. Austin 1975; dazu Bierl 2001, 37-64.

27 Ähnlich schon Käppel 1998, 203-4.

sondern ihm vielmehr Ehre verschaffen und ihn in seiner Energie für die Vergeltungstat stärken.

8 Elektras graduelle Annäherung an Orest

Elektra fühlt sich nach der Belehrung des Chors nun endlich frei, das zu tun, was sie sich innerlich schon immer wünschte. Vor allem wird das Trauerritual, von dem sie damals ausgeschlossen war, damit nachgeholt. Aufgrund ihrer *choai* nähert sie sich schon Orest an, der noch hinter dem Grab wartet. Mit ihren ersten Worten wendet sie sich an Hermes. Indem diese deutlich mit Orests ersten Worten zum Auftakt (1-5) übereinstimmen, ist Elektra eigentlich schon in mancherlei Hinsicht mit dem Bruder gleichgeschaltet (124a-30): Wie Orest zu Beginn es tat, fleht sie den chthonischen Hermes an, der als Mediator zwischen der Oberwelt und der Erde Gebete und die Flüssigkeiten fließen lässt und damit den Kontakt mittels der unterirdischen *daimones* zum Toten herstellt sowie Energie bereitstellt (κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω | < > Ἑρμῇ χθόνιε, κηρύξας ἔμοι | τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλύειν ἑμᾶς | εὐχάς, πατρῶιων αἱμάτων ἐπισκόπους ([165]124a-6)).²⁸ Das längst geronnene Blut wird gewissermaßen wieder flüssig. Die chthonischen Götter wachen über den Kreislauf des Bluts (πατρῶιων αἱμάτων ἐπισκόπους, 126).²⁹ Elektra gießt die Libation in diesen Verbindungskanal der Erde und bittet um Erbarmen für sich selbst und Orest, damit sie beide zusammen im Haus die angestammte Macht übernehmen können (129-31).

Kontrastiv malt sie aus, wie ihr Bruder und sie jetzt ohnmächtig förmlich darniederliegen (132-7), also der Hilfe bedürfen. Elektras Gebet an den Vater beinhaltet, Orest möge erscheinen (ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ | κατεύχομαί σοι, 138-9) und sie selbst möge sich als besonnener und frömmer als ihre Mutter erweisen (140-1). Dem Rat der bipolaren Aufteilung in Freund und Feind folgend beendet Elektra ihr Gebet wie folgt (142-51):

ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναι σοῦ, πάτερ, τιμάορον,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθανεῖν δίκῃ.
ταῦτ' ἐν μέσῳ τίθημι τῆς καλῆς ἀρᾶς,

145

²⁸ V. 165 wurde von Hermann an diese Position als Anruf der Gottheit verschoben; so auch West. Für die Lücke zu Beginn von V. 124 hat Klausen ἄρηξον ‚helf‘ ergänzt.

²⁹ Diese Deutung basiert auf der Konjektur von Ahrens. Die ähnliche Korruptele findet sich in V. 650. Page und West setzen δωμάτων in den Text, ein Emendationsversuch von Pearson für δ'ομμάτων.

κείνοις λέγουσα τήνδε τήν κακὴν ἀράν·
ἡμῖν δὲ πομπὸς ἴσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω
σὺν θεοῖσι καὶ γῆι καὶ δίκῃ νικηφόρῳι.”
τοιαῖσδ’ ἐπ’ εὐχαῖς τάσδ’ ἐπισπένδω χόας·
ὕμᾱς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος,
παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας.

150

Für uns erbitt ich dies, den Feinden aber, wünsche ich,
erscheine einer, Vater, der dich rächt,
und dass die Mörder ihrerseits erschlagen werden, wie es Recht!
Dies flecht ich mitten in den Segenswunsch,
sprech über jene aus ich diesen schlimmen Fluch;
uns aber send empor den Segen mit
der Götter und der Erde und des Rechtes Hilfe, das den Sieg
[einträgt!]

Nach solchen Bitten giess ich diese Spenden aus;
ihr aber sollt sie brauchgemäss mit Klagen wie mit Blumen
[schmücken,
zum Trauersiegeslied erhebend eure Stimmen für den Toten.

Nach der Bitte um Segen für die Freunde, also für Orest und sich selbst, inklusive dem Chor (ἡμῖν, 142), geht Elektra zum Fluch für die Feinde über. Das Bindeglied ist das Flehen um Erscheinen, um die konkrete Epiphanie eines Rächers, der nun nicht genauer gekennzeichnet wird (φανῆναι σοῦ, πάτερ, τιμάροον, 143; vgl. ἐλθεῖν δ’ Ὀρέστην δεῦρο, 138). Sie wagt es also gar nicht, Orest namentlich zu benennen. Wie in den Versen 120-1 vorgespurt, sollen nach dem Gesetz der Reziprozität der Rache, also dem archaischen Rechtsverständnis der Dike, die Mörder ebenfalls ermordet werden (τοὺς κτανόντας ἀντικαταθεῖν δίκῃ, 144; vgl. ἀνταποκτενεῖ, 121). Sie bedient sich ganz der Logik der Erinys, die im *Agamemnon* Klytaimestra verkörperte und deren Rolle nun von den Geschwistern im Einklang mit dem Toten ausgefüllt werden muss. Als Fromme webt sie gewissermassen in den guten Spruch den bösen Fluch für die Feinde hinein, d.h. in die *euphemia* die *dysphemia*.³⁰ Beide sind Formen von *ara*, einem inständigen Flehen. Der Sprechakt muss jedoch mit den Attributen gut und schlecht genauer spezifiziert werden (145-6).³¹ Die Praxis der *dysphemia* war Elektra in ihrer Frömmigkeit bisher fremd. Erst durch den Chor wurde sie darauf gebracht. Rasch kehrt sie zum Segenswunsch zurück und endet mit einem Appell an den Toten, der wie die Heroen und anderen chthonischen Dämonen typischerweise

30 Gödde 2011; Bierl 2017.

31 τῆς καλῆς ἀράς ist die Konjekture von Schütz, der viele Editoren folgen, aber nicht West. Vgl. auch Gödde 2011, 128-9.

über die zweigeteilte Wirkmacht verfügt.³² Im Kommunikationskanal des Grabs, der durch das Gussopfer wieder frei ist, möge Agamemnon nun zusammen mit den Göttern, der Erde und Dike, die sich in der eben beschriebenen Rachelogik als siegreich herausstellen wird, das Heil, also alles Positive, emporsenden.

Der Sprechakt des Gebets von Fluch und Segen ist entscheidend für die begleitende Aktion der Trankspende an den Toten. Im Sagen tut Elektra dies und alles wird auch gleich real, weil der Tote die Kraft dazu erhält. Den Chor, den Elektra nun in ihrer neuen Rolle gewissermaßen wieder anführt, fordert sie zuletzt auf, den Paian, das Siegeslied, das die Befreiung von der Krise markiert,³³ lauttönend mit Klageliedern wie mit Blumen zu bekränzen (κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος, | παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας, 150-1). Die Tonart hat sich in der Umpolung also auch verändert: Hoffnungsfroh soll nun auf den Toten der Paian angestimmt werden. Die intensive Klage, die den Umschwung einleitete, ist allerdings immer noch die entscheidende Rahmung, das Saumwerk, die hübsche Blumenbekränzung, weil in ihr vor allem die Energie freigesetzt wird.

Der Chor setzt alles in Praxis um. Er ruft sich auf, die Tränen in der Klage, die endlich nachgeholt wird, herablaufen und zusammen mit den Spendenflüssigkeiten in einem laut tosenden Klangteppich kräftig fließen zu lassen (152-6):

ἴετε δάκρυ καναχῆς ὀλόμενον
ὀλομένῳ δεσπότηι
πρὸς ῥέϋμα τόδε κεδνῶν κακῶν τ'
ἀπότροπον, ἄγος ἀπεύχεται
κεχυμένων χοᾶν.

155

CH. Lasst fallen die Tränen, laut aufklatschend,
für unsern dahingeschwundenen Herrn,
auf dieses Bollwerk, das die verwünschte
Befleckung durch Böse vereitelt,
nun, da die Totenspenden vergossen.

Diese Mischung der Tonalitäten von Paian und Goos dient dem Zufluss des Guten und der Abwehr des Schlechten. Am Horizont steht bereits der Befreier Orest, der Retter, dem der Paian gebührt. Noch fragt der Chor, erregt im ungestümen, von Dochmien bestimmten Goos, den Toten, welcher Mann als bewaffneter „Befreier des Hauses“ (ἀναλυτὴρ δόμων, 161) kommen werde: „Ototototototoi! | Io! Welcher speergewaltige Mann wird kommen | als Erlöser des Hauses,

³² Vgl. u.a. Henrichs 1991.

³³ Vgl. Käppel 1992, 43-9, 62-5.

Skythische Waffen in seinen Händen | schwingend im Dienste des Ares | und für den Nahkampf führend ein Schwert, dessen Heft und Klinge sind eins?“ (ὁτοτοτοτοτοτοῖ· | ἰώ, τίς δορυσθενῆς <εἷς> ἀνὴρ | ἀναλυτὴρ δόμων †Σκυθιτὰ τ' ἐν χερσὶν | παλίντον' ἐν ἔργωι† βέλη 'πιπάλλων Ἄρης | σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν ξίφη; 159-63).³⁴ Man könnte fast glauben, dass der Chor sich in seinem Eifer darüber im Unklaren ist, ob der Erlöser nicht der Tote selbst sein könnte.

Doch kaum hat der Vater den Guss erhalten (164), da gibt es neue Fakten, worauf der Chor in Panik gerät. Sein Herz tanzt vor Furcht (ὀρχεῖται δὲ καρδία φόβῳ, 167). Offenbar meint er, dass nun tatsächlich der Geist erscheint, wie Dareios in den *Persern*.³⁵

9 Die Erkennungsszene als weiterer Schritt zur Verbindung

Doch das Mädchen erblickte lediglich die Locke auf dem Grab, die Orest zu Beginn auf das Grab gelegt hatte (7). Und Elektra hat rasch eine Deutung dafür parat. Denn „leicht zu erraten ist dies für jedermann“ (εὐξύμβολον τόδ' ἐστὶ παντὶ δοξάσαι, 170): Elektra ist nun plötzlich gegenüber dem Chor in der überlegenen Position. In einem logischen Schluss folgert sie bezogen auf das Freund-Feind-Verhältnis, dass die Locke nur von ihr – sie hat sie aber nicht geschnitten – oder von ihrem Bruder stammen kann (171-204).³⁶ Daraus ergibt sich für sie die Frage, ob Orest persönlich hier war oder er die Locke wegen der drohenden Gefahr nur aus der Ferne schickte. Dann wäre es, wie die Chorführerin meint, traurig, dass sein Fuß nie mehr das Land nur berühren werde (181-2). Elektra freilich hegt eine gewisse Hoffnung auf seine Rückkehr. Daher ist sie in einem Gefühlssturm (202-3) hin- und hergerissen (196, 211) (183-204).

Doch auf das Signal Fuß, das eben die Chorführerin in ihrer negativen Schlussfolgerung nannte (ποδί, 182), sieht Elektra bald „Fußspuren“, die noch dazu ihren eigenen gleichen (στίβοι ... | ποδῶν, ὁμοῖοι, τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς), „als zweiten Beweis“ (205-6).³⁷ Seit

³⁴ <εἷς> ergänzte Weil. So auch bei West. Sonst ist vielleicht gedanklich ein ἔστι zu ergänzen. Bothe konjizierte ἔ<τ>ω τις (so auch bei Page) und macht damit aus der Frage einen Befehl, ein noch unbestimmter Befreier solle kommen.

³⁵ Zur Zusammenschau der beiden Szenen vgl. Bierl 2015. Sommerstein 1980, 67 meint, die Zuschauer hätten dies auch hier erwartet.

³⁶ Goldhill 1984, 120-31 sieht in der Erkennungsszene erneut einen Hinweis auf den hermeneutischen Prozess und eine Anspielung auf die lose Beziehung zwischen dem Signifikanten und Signifikat.

³⁷ Garvie 1986, 96 ad 206 meint, ποδῶν sei hier überflüssig.

Euripides wird das Verfahren mit diesen Zeichen heftig kritisiert.³⁸ Es klingt für viele fast absurd, dass Elektra mit der Ähnlichkeit der Fußabdrücke nachweisen möchte, dass ihr Bruder tatsächlich am Grab war (cf. 207-11). Psychologisch könnte man sagen: Der Wunsch ist der Vater des Gedankens.³⁹ Lässt man einfach psychologisierende Überlegungen beiseite und konzentriert man sich auf das Bühnenspiel, könnte man sagen, dass es hier vor allem darum geht, mit theatralen Zeichen die Annäherung und Vereinigung der Geschwister in *gradueller* Entwicklung und wirksam umzusetzen (209-11). Der Schritt der Füße ist dazu besonders geeignet. Die Locke wiederum war das Symbol des Trauerrituals (7), das beide nachzuholen haben. Elektra hat es gerade eben zum ersten Mal für den Vater zu begehen gelernt und bald darauf werden Bruder und Schwester gemeinsam im Kommos ganz intensiv die Klage um ihn mit dem Chor aufführen. Apolls Befehl und Agamemnons Kraft aus dem Grab führen die Geschwister, wie gesehen, in einer höheren Regie, für die natürlich letztlich der Autor Aischylos zeichnet, genau dort zusammen. Nun tritt Elektra direkt in Orests Fußstapfen. Beider Linien und Wege vereinigen sich ab jetzt. Der Tote führte die Wege seiner Kinder also in einer einzigen Spur zusammen (πτέρναι τερόντων θ' ὑπογραφὰι μετρούμεναι | εἰς ταῦτ' οὐ συμβαίνουσι τοῖς ἑμοῖς στίβοις, 209-10).

Die eben geäußerte Bitte um Kommen (138) und Erscheinen (143) wird dann auf theatrale Weise lebendige Wirklichkeit. Orest ist schon angekommen, er tritt aus seinem Versteck hervor und wird damit epiphan. Bei diesem theatralen Auftritt sagt er leicht spöttelnd, Elektra möge angesichts ihres Erfolgs in ihren vorherigen Bitten auch für die Zukunft die Gebete an die Götter richten und dabei zur Bekräftigung des Kontakts betonen,⁴⁰ dass alles so eintrat. Für Elektra, die sich so lange nach ihrem abwesenden Bruder sehnte, müsste sein überraschendes Erscheinen einer Epiphanie und der Erfüllung ihrer Bitte gleichkommen. Doch nun wird sie plötzlich skeptisch und fragt nach.

Orest ist der lebende Beleg dafür, dass das Gebet wahr wurde, und er betont, dass sie nun direkt zum Anblick (*opsis*) dessen, worum sie so lange gefleht hatte, gelangt sei (215). Im Theater – das Wort kommt bekanntlich vom Schauen (*theasthai*) – wurde der Inhalt der inständigen Bitte für Elektra und alle Zuschauer theatral zur Realität. Er gibt sich auch für sie als Orest zu erkennen (217, 219). Doch als

38 Vgl. die Parodie in Eur. *El.* 518-44, zum Fußabdruck 523-7, zum Kleid 538-46, mit dem Kommentar von Avezzù 2025, 287-95; vgl. auch Garvie 1986, 87 ad 164-245 und Goldhill 1984, 125-6.

39 Garvie 1986, 87 ad l.c. erwähnt vorgebrachte Ansichten, sog. ‚Primitive‘ könnten Familienangehörige so erkennen; Garvie endet mit der Schlussfolgerung: Elektras verwirrtes Verhalten sei eben typisch weiblich (88). Vgl. auch Goldhill 1984, 126.

40 Vgl. die *hypomnesis* als *pars epica* in Sappho Fr. 1 Neri.

Elektra ihn nun leibhaftig vor Augen hat, bleibt sie misstrauisch (225), während sie vorher voller Hoffnung war (cf. 227). Da kommt Orest auf den ersten Beweis zurück und fordert Elektra auf, die Locke an der Stelle einzufügen, wo er das Haar abgeschnitten hat (226-30). Selbstverständlich passt sie. Das Zeichen seiner Trauer, das symbolisch von seiner Kraft dem Toten Energie zuführen sollte, stammt natürlich von seinem Haupt. Und nun setzt er einen dritten Beweis ein (231-4):

ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πληγὰς ἡδὲ θήρειον γραφήν.
ἔνδον γενοῦ, χαρὰι δὲ μὴ ἔκπλαγῆς φρένας,
τοὺς φιλάτους γὰρ οἶδα νῶϊν ὄντας πικρούς.

Und sieh hier auf dies Webstück, deiner Hände Werk,
des Spatels Schläge und der Tiere eingesticktes Bild!
Gerat nicht ausser dich! Nicht bring die Freude dich um den
[Verstand,
denn unsre Nächsten sind uns beiden, weiss ich, spinnefeind.

Es ist das Gewebe, ein eingewobenes Tierzeichen, das Elektra einst eigenhändig herstellte. Auch hier gab es seit Euripides viel Kritik und Spott,⁴¹ weil Orest nach all den Jahren noch immer das Kleid seiner Kindheit trage. Es müsse doch längst zu klein und abgetragen sein. Diese Vorstellung ist erneut zu realistisch und naturalistisch gedacht.⁴²

10 Die *Choephoren* als Gewebe

Das Gewebe (ὕφασμα, 231), so meine These, ist textuelles, poetisches und metatheatralisches Symbol für das, was sich gerade auf der Bühne ereignet.⁴³ Die Linien und Spuren der Akteure samt der Chortruppe finden wie durch eine geheimnisvolle Regie – nämlich aufgrund der Kraft des Toten – an seinem Grab zusammen. Sie durchkreuzen und verknüpfen sich, gehen ein in eine komplexe Textur und verweben sich miteinander in einem textualisierten Gewebe von Worten, Klängen, Stimmen und Bewegungen. Von Agamemnons unterirdischem Groll

⁴¹ Eur. *El.* 538-46; Garvie 1986, 88 ad 164-245.

⁴² Garvie 1986, 88 meint: „By this time no audience would trouble with the question raised by Euripides, whether Orestes was still wearing the clothes he had worn as a child“. Er führt als mögliche Lösungen auf, es gehe hier nur um die Tierdarstellung.

⁴³ Zur Verbindung von Text und Weben vgl. Nagy 1996, 64-5. Goldhill 1984, 131 sieht im aufgestickten Tierbild einen Hinweis auf die repräsentative Kraft im Bild.

wird Klytaimestra aufgescheucht, die dann Elektra in Bewegung setzt. Von ihrer Hand wurde die Libation vergossen, die das Kräftespiel weiter dynamisiert: Goos, Auflösung der Starre und die Freund-Feind-Verlagerung werden zu einem Geflecht, das fast schon das Rachekomplott in seiner entmenslichten, nahezu bestialischen Gewalt ausmacht.⁴⁴ Zum Schluss verbindet sich Orest in der Freund-Feind-Konstellation mit seiner Schwester gegen die Nächstverwandten.

Mithilfe dieses letzten Zeichens erkennt Elektra ihren Bruder. Für sie wird er zum Ersatzvater (239-40), zumal der Vater als Toter dazu beigetragen hat, Orest zu ihr zu schicken. Sogleich verbündet sie sich mit Orest zur Tat im Bund mit Kratos, Dike und Zeus (244-5). Orest nimmt das Stichwort Zeus auf und beklagt nun die Schwäche des verwaisten Geschwisterpaars, das der Göttervater von oben sieht. Orest fehlt also noch die eigene Erfahrung der Energiezufuhr am Grab. Er muss bald vom Chor zur Ruhe ermahnt werden (264-8). Doch schwatzt Orest munter weiter und bringt zunächst ausführlich die Loxias-Erfahrung vor, den Rachebefehl unter Androhung schlimmster Folgen, falls er die Tat nicht durchführt (269-305). Die Konsequenzen wie Wahnsinn, Seuchenbefall etc. (275-96, bes. 279-85) klingen ganz nach dem Gruselszenario, mit dem die Erinyen in den *Eumeniden* Orest verfolgen – Orest nennt dieses Schreckgespenst hier bezeichnenderweise selbst als Ankündigung von Anschlägen der Erinyen (προσβολὰς Ἐρινύων, 283). Offenbar stehen sowohl Apoll als auch der Geist Agamemnons ganz im Einklang mit der Wirkweise der Erinyen. Bei Schädigung und Verletzung ihrer Ansprüche, also wenn die Rache als reziprokes Recht nicht erfolgt, zieht man sich den Groll zu, der nicht nur mit Libationen, sondern auch mit den schlimmen Folgen besänftigt und gestillt werden kann.⁴⁵ Der Befehl von Delphi geht also mit dem, was in den *Choephoren* passiert, Hand in Hand (297-300): Apolls Anordnungen und die Ansprüche des Vaters fallen zusammen und verbinden sich zudem mit Orests eigenen Bestrebungen, die vom Verlust von Materiellem, Macht und Ruhm geprägt sind. Die Einbuße von Gut und Ehre gilt es rückgängig zu machen, womit Orest die Tat innerlich schon längst zu seiner eigenen gemacht hat.

44 Zum Weben von Listen vgl. *LSJ* s.v. ὑφαίνω, II. Zu negativen Konnotationen vgl. auch Garvie 1986, 101 ad 232 und zum Weben des Netzes in diesem Zusammenhang l.c. 107 ad 247-9.

45 Vgl. μελίγματα, 278; Garvie 1986, 114 ad 278-9 meint, das überlieferte μελίγματα (so bei Page) könne nicht korrekt sein, da er offenbar die paradoxe Logik der chthonischen Mächte nicht versteht; Lobeck konjizierte μηνίματα, so aufgenommen von West.

11 **Kurzer Blick auf den Kommos: Die weitere Verwebung der Stränge**

Der in der Moderne so schwer zu verstehende Kommos von überlangem Ausmaß (306-478/-509) bildet den Abschluss, bevor Elektra ausscheidet und Orest zur Tat schreitet. In dem hochkomplexen lyrischen Gewebe rufen der Chor, Orest und Elektra immer wieder in vielfachen Variationen und aufeinanderfolgend im Wechselgesang den Geist des Agamemnon, die unterirdischen Götter und Zeus zur Unterstützung. Aufwand und Ergebnis scheinen zunächst in einem Missverhältnis zu stehen. Gegenüber der meist von der Forschung vertretenen These, dass hier die innere Haltung des Orest psychologisch oder sittlich vertieft werde,⁴⁶ betone ich erneut die performative und strukturell-poetologische Dimension der Szene. Wiederum initiiert der Chor die stimmlich-kinetische Anstrengung zur Aufhebung der inneren Starre und zur Freisetzung der Energie für die Rache. Zugleich wird das Geschwisterpaar lyrisch und thematisch richtiggehend in die Textur des Stücks eingewoben. Wie gesehen wurden Orest und Elektra in der Anagnorissszene im Zeichen des Gewebes (*hyphasma*) zusammengeführt. Unabhängig voneinander weben von Anfang an alle Beteiligten samt Agamemnons Eidolon an den Handlungsfäden, um den Stoff dieser Tragödie vor den Zuschauern entstehen und in ihnen emotional wirken zu lassen.

Nach der Wiedererkennung wird nun weiter intensiv am großen Geflecht geschnürt, wobei der Chor in seiner handlungsantreibenden und zugleich subversiven Funktion fortfährt. Dabei gibt er wie schon vorher Elektra allein, den Geschwistern gemeinsam die Möglichkeit, in der Klage die Trauer um den Vater, von der sie seiner Zeit ausgeschlossen waren, auszuleben.⁴⁷ Im direkten Anruf können sie somit mit dem Toten und den Göttern in Kontakt treten und von ihrer Kraft weitere Energie schöpfen. Weder fährt, wie behauptet wurde, Agamemnons Geist in Orest⁴⁸ noch verändert sich etwas Grundlegendes in seinem Wesen, als ginge es nur um ihn oder als müsse er erst noch den Entschluss fassen.⁴⁹ Die theatral intensive Szene bedeutet vielmehr ein klangliches und performatives Weiterverweben

⁴⁶ Vgl. die Hinweise auf Literatur und die Diskussion bei Garvie 1986, 122-5 ad 306-478; Conacher 1987, 108-10; Sier 1988, 68-77; Käppel 1998, 204-15; Nooter 2017, 208, insgesamt 208-22. Goldhill 1984, 138-40 sieht im Trauerritual unter Verweis auf Lacan einen Hinweis auf die nichtadäquaten Bezeichnungsprozesse in der Suche nach dem Vater.

⁴⁷ Ähnlich Nooter 2017, 215, aber eher in der Richtung, dass zur Anstachelung die Erinnerung zurückgeholt werden müsse, um sich die Einzelheiten dann ins Gedächtnis einzuschreiben.

⁴⁸ Sier 1988, 82; auch Garvie 1986, xxxiii.

⁴⁹ Lesky 1943.

der bisherigen Themen, Motive und kulturellen Prämissen sowie der Akteure im Wechselgesang (306-14).⁵⁰ Der Chor hat Orest also am Grab in die Textur des Stücks eingeflochten. Orest muss, wie vorher schon Elektra, nach seiner langen Abwesenheit, die den Ausschluss vom Trauerritual impliziert, an die Motivgemengelage herangeführt werden. Auch in seinem Fall muss die innere Erstarrung, die bei ihm vor allem von der Drohung Apolls und der Distanz aufgrund des Exils in der Ferne herrührt, durch Performance gelöst werden. Goos beinhaltet Gewalt, Widerstand und Exzess. Dies kann gezielt Kräfte freisetzen, die in Gegengewalt münden. In wilden Klagelauten wird der Tote samt den Unterirdischen direkt angerufen. Dadurch wird er gewissermaßen mit neuen Energien versehen, die auf die Performer zurückstrahlen. Agamemnons Groll wirkte schon vorher und setzte alles in Bewegung.

12 **Schluss**

Der Chor, der Ursprung der Tragödie und ihr theatrales Zentrum, ist durch seine Initiative der eigentliche Motor der Aktion, der alle Kräfte, die unteren und oberen Götter, die Toten und alle Figuren in Richtung Erinys aufpeitscht. Hinter allem steht ein wirksames Responsionsverhältnis mittels des Sprechakts: Was der Chor im Goos gesänglich äußert, wird wirksam. Es tönt aus dem Grab zurück. In der Echokammer der Stimmen werden Erstarrungen gelöst, potenzielle Gegenkräfte im eigenen Lager umgepolt und auf Linie gebracht. Die klangliche Dimension wie die Inhalte türmen sich auf und dringen auf magische Weise über das Ohr ein (380-1, 451-2) ins emotionale Zentrum des zur Tat bestimmten Rächers. Im performativen Mittun stachelt sich Orest immer weiter an und wird angestachelt. Indem er die Wirkmacht des Toten und die Gesetzmäßigkeit der unterirdischen Erinys-Rache, die selbst als magischer Gesang vorgestellt wird, unaufhörlich im Sprechakt aufruft, wird er performativ gewissermaßen selbst zur Erinys.

Elektra war als Transmissionsriemen der Energiefelder für das aktive Handeln des Chors – sie war als Anführerin der Frauen im von Klytaimestra intendierten Besänftigungsritual eingesetzt – und schließlich als weiterer Verstärker im Kommos entscheidend. Danach scheidet sie unvermittelt aus, da Orest als alleiniger Rächer vorbestimmt ist. Er ist die Hauptperson in der *Orestie*, an der nach der Vorgeschichte schließlich die Folgen seiner Tat verhandelt werden.

50 Garvie 1986, 125 ad 306-14 spricht hier schon vom Einweben.

Literaturverzeichnis

- Alexiou, M. [1974²] (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Second edition revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos. Lanham; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Austin, J.L. [1962¹] (1975). *How to Do Things with Words*. Edited by J.O. Urmson and M. Sbisà. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Avezzù, G. (a cura di) (2025). *Euripide. Elettra*. Milano: Mondadori; Fondazione Lorenzo Valla.
- Bierl, A. (2001). *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*. München; Leipzig: K.G. Saur. BzA 126.
- Bierl, A. (2015). „Momente performativen Selbstreflexiv-Werdens in der Tragödie des Aischylos (mit besonderem Blick auf die Dareios-Szene in den *Persern*)“. *Forum Modernes Theater*, 30, 86-105.
- Bierl, A. (2017). „*Melizein Pathe* or the Tonal Dimension in Aeschylus' *Agamemnon*: Voice, Song, and *Choreia* as Leitmotifs and Metatragic Signals for Expressing Suffering“. Slater, N. (ed.), *Voice and Voices in Antiquity*. Leiden; Boston: Brill, 166-207. Orality and Literacy in the Ancient World 11.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion. Archaic and Classical*. Translated by J. Raffan. Oxford: Basil Blackwell.
- Burkert, W. (2010). „Horror Stories. Zur Begegnung von Biologie, Philologie und Religion“. Bierl, A.; Braungart, W. (Hrsgg.), *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*. Berlin; New York: De Gruyter, 45-56. *Mythos/Eikon/Poiesis* 2.
- Conacher, D.J. (1987). *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Duè, C. (2006). *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Garvie, A.F. (ed.) (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldhill, S. (1984). *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gödde, S. (2011). *Euphēmia. Die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*. Heidelberg: Winter.
- Gould, J. (1996). „Tragedy and Collective Experience“. Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press, 217-43.
- Graf, F. (1980). „Milch, Honig und Wein. Zum Verständnis der Libation im griechischen Ritual“. *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 209-21.
- Henrichs, A. (1991). „Namenlosigkeit und Euphemismus: Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama“. Hofmann, H. (Mitarbeit Harder, A.) (Hrsgg.), *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 161-201.
- Johnston, S.I. (1999). *Restless Dead: Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press.
- Käppel, L. (1992). *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*. Berlin; New York: De Gruyter. UaLG 37.
- Käppel, L. (1998). *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des ‚Plot‘ als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*. München: C.H. Beck. Zetemata 99.
- Lesky, A. (1943). *Der Kommos der „Choephoren“*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky. SB Phil.-hist. Kl. Wien 221.3.

- Mace, S. (2004). „Why the *Oresteia*’s Sleeping Dead Won’t Lie, Part II: *Choephoroi* and *Eumenides*“. *CJ*, 100, 39-60.
- Medda, E. (2023). „Tre note alle *Coefore* di Eschilo“. Silvano, L.; Taragna, A.M.; Varalda, P. (a cura di), *Virtute vir tutus. Studi di letteratura greca, bizantina e umanistica offerti a Enrico V. Maltese*. Gent: Lysa, 453-70.
- Nagy, G. (1996). *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nooter, S. (2017). *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Page, D.L. (ed.) (1972). *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*. Oxford: Clarendon Press.
- Palmisciano, R. (2017). *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*. Roma: Quasar.
- Sier, K. (1988). *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos. Text, Übersetzung, Kommentar*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Sommerstein, A.H. (1980). „Notes on the *Oresteia*“. *BICS*, 27, 63-75.
- Sommerstein, A.H. (ed.) (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steinmann, K. (übers.) (2016). *Aischylos. Die Orestie*. Nachwort von A. Bierl. Stuttgart: Reclam.
- Suter, A. (ed.) (2008). *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. New York: Oxford University Press.
- West, M.L. (ed.) [1990¹] (1998). *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgart; Leipzig: Teubner.

Are There Fragments from Aeschylus Among the Anonymous Tragic Book-Fragments?

Míriam Librán Moreno

Universidad de Extremadura, España

Abstract This paper examines 19 book-fragments in Kannicht and Snell's edition of the *fragmenta tragica adespota* (*TrGF* II) that have been attributed to Aeschylus at different times. It concludes that only three of these fragments (trag. adesp. fr. 208, 291 and 301 K.-Sn.) can be plausibly attributed to Aeschylus.

Keywords Aeschylus. *Fragmenta tragica adespota*. Authorship. Fragmentary tragedy. Greek tragedy.

Summary 1 The Problem. – 2 The Fragments. – 2.1 trag. adesp. fr. 1a K.-Sn. (β 1222 L.-C.). – 2.2 trag. adesp. fr. 7 K.-Sn. = Aesch. fr. 274 (?) Mette (Plut. *Q.C.* 691D + *De amore proliis* 496D). – 2.3 trag. adesp. fr. *8ii K.-Sn. (Porph. *ad Gaurum* περὶ τοῦ πῶς ἐμψυχοῦται τὰ ἔμβρυα 11 § 1 p. 48 Kalbfleisch). – 2.4 trag. adesp. fr. 40a K.-Sn. (Aristid. *Or.* 3 § 479, p. 457 Lenz-Behr). – 2.5 trag. adesp. fr. 110 K.-Sn. (Clem. Al. *Strom.* 2.15.63.4). – 2.6 trag. adesp. fr. 145 K.-Sn. (Athen. 6.223A = Diphilus fr. 29, 1-3 K.-A.). – 2.7 trag. adesp. fr. 147 K.-Sn. (*Et. Gen.* B α 384 Lasserre-Livadaras). – 2.8 trag. adesp. fr. 162 K.-Sn. = Aesch. fr. 196 (?) Mette (Eust. *Od.* 1484, 49). – 2.9 trag. adesp. fr. 208 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 468 Wecklein, 489a Sommerstein (Hsch. ε 2425 L.-C.). – 2.10 trag. adesp. fr. 254 K.-Sn. (Hsch. π 1863 H.). – 2.11 trag. adesp. fr. 269 ab K.-Sn. = Aesch. fr. inc. fab. 664a Mette (Hsch. τ 948 H.-C. + κ 4483 L.-C.). – 2.12 trag. adesp. fr. 291 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 489b Sommerstein (Luc. *Pisc.* 2). – 2.13 trag. adesp. fr. 375 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 472 Wecklein, 489c Sommerstein (Plut. *de superst.* 166A). – 2.14 trag. adesp. fr. 391 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 489d Sommerstein (Plut. *de sera num. vind.* 554F). – 2.15 trag. adesp. fr. 405 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 473 Wecklein (Plut. *amat.* 758B). – 2.16 adesp. trag. fr. 425 K.-Sn. = Aesch. fr. 115 Mette (Poll. 1.14). – 2.17 trag. adesp. fr. 519 K.-Sn. = Aesch. fr. inc. fab. 524, 1 Mette (Stob. 3.4.16). – 2.18 trag. adesp. fr. 564a K.-Sn. (Sud. π 54). – 2.19 trag. adesp. fr. 569 K.-Sn. = Aesch. fr. 224 (?) Mette (Trypho *Trop.* 4, p. 169 Sandri). – 3 Conclusions.

1 The Problem

Of the seventy-three to ninety plays attributed to Aeschylus in Alexandria (Aesch. test. 1, 50-1, test. 2, 6-7, test. 78 Radt),¹ seven complete tragedies and 489 fragments have survived to this day. Of these, around 870 lines are legible. While this may seem like a lot, a simple comparison will put it into perspective: it is approximately half the number of lines in *Agamemnon*. Assuming an average of around 1,100 lines per drama,² this equates to roughly one per cent of the total number of lines that we can estimate Aeschylus wrote (80,300-99,000). These figures are clearly only approximate, but they are still not very encouraging.

The sands of Egypt have not been particularly kind to Aeschylus's admirers so far, especially when compared to Euripides. No new lines by Aeschylus have been found in a papyrus for many years. But what about those tragic book-fragments that have been transmitted without an author's name? Are there any Aeschylean fragments among them? Logic dictates that there must be. There is no need to exaggerate the temptation to try to increase this meagre output by searching for new Aeschylean fragments among them. However, as with any temptation, there is a risk of doing more harm than good.

In their index of *adespota ex coniectura certis poetis attributa*, Kannicht and Snell record that 40 fragments have been attributed to Aeschylus at various times by a number of scholars, with varying degrees of probability.³ Thirty of them are book-fragments. In this

This paper was funded by the research project PID2020-117494GB-I00 ("Edición y traducción de los fragmentos anónimos de poetas trágicos griegos"), financed by the Agencia Estatal de Investigación (AEI), Spain. Unless otherwise stated, all translations are by the Author.

1 Due to significant discrepancies between the *Vita* (Aesch. test. 1 R.), the Suda entry (Aesch. test. 2 R.) and the so-called Catalogue (Aesch. test. 78 R.), it is impossible to determine the exact figure. See Radt 1985, 35 *ad loc.*; Lucas de Dios 2008, 7-10.

2 *Persians*: 1077 lines; *Seven Against Thebes*: 1078 lines; *Suppliant Women*: 1073 lines; *Agamemnon*: 1673 lines; *Libation Bearers*: 1076 lines; *Eumenides*: 1047 lines; *Prometheus Bound*: 1093 lines.

3 Kannicht, Snell 1981, 414-15. In this paper, I will not differentiate between Kannicht's and Snell's work on the *tragica adespota*. Of the two, Bruno Snell was certainly in charge of editing the book-fragments and all conjectures and suggestions made without attribution in the app. crit. were entirely his. However, as they both clarified in the prologue to their edition, it was a joint venture and they both bore responsibility for the entire contents of the volume. Wecklein 1893, 651-62 printed 13 of Nauck's *fragmenta adespota* among Aeschylus's doubtful or spurious fragments (he explicitly rejected four of them). Smyth 1957, 505-18 unnecessarily increased the number to 21. Mette 1959, 269 printed six. Sommerstein 2008, 348-51 correctly brought the number down to just four.

paper, I will examine the nineteen that in my opinion are more likely to belong to Aeschylus.⁴ I will omit the two anonymous fragments published by Stefan Radt among Aeschylus's fragmenta dubia, trag. adesp. fr. 151a K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 475 R. and trag. adesp. fr. 226a K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 478 R. I think there is little to dispute on that head. I refer interested readers to his edition for further information.

2 The Fragments

Let us now turn to the analysis of the fragments.

2.1 trag. adesp. fr. 1a K.-Sn. (β 1222 L.-C.)

“βρυαζούσης λέειν’ ὥς” ἐν Ἀθάμαντι. ἀκμαζούσης ἢ ἐγκύμονος

“Swollen, like a lioness”: in *Athamas*. At full strength, or pregnant.

Hsch. β 1222 L.-C. preserves a fragment from an anonymous play called *Athamas*, in which the appearance or behaviour of a female character is compared to that of a lioness. According to the lexicographer's contradictory interpretation, this woman is either pregnant or at the height of her physical strength.

Butler was the first to attribute the fragment to Aeschylus's *Athamas* (fr. 1-4a R.), noting that the style was typically Aeschylean (“Phrasis tamen est Aeschylea”).⁵ Welcker realised that a fragment from an Aeschylean tragedy, also quoted by Hesychius, mentioned the time or the season in which a lioness gives birth: Hsch. η 775 L.-C. καὶ παρ’ Αἰσχύλῳ (fr. 426 R.) ἡ λέαινα ἡριγένεια ἢ ἡ ἐν τῷ ἄρῳ τίκτουσα, ἢ ἡ ἐν τῷ ἔαρῳ.⁶ Welcker believed that these two accounts of pregnant lionesses were connected to the deadly hallucination experienced by Athamas and recounted by Ov. *met.* 4.512-19: Athamas sees his wife, Ino, with their two children, Melicertes and Learchus. Driven mad by an Erinys (ll. 490-511), he mistakes his wife for a lioness and

⁴ Regarding papyri, the findings are very scant. Kannicht, Snell 1981, 214, 243 entertain the possibility (no more) that *P. Mil. Vogl.* 122 (trag. adesp. fr. 645) (“usus verborum Aeschilo [...] non indignus videtur”) and *P. Oxy.* 2881 (trag. adesp. fr. 659) (“6 et 16 Aeschylum redolent”) may preserve lines from plays by Aeschylus. Neither S. Radt nor A.H. Sommerstein mention them, and Lloyd-Jones 1957, 527 with fn. 1 was openly against the first instance (“I can see no positive reason whatsoever for ascribing this piece to Aeschylus [...] the language [...] suggests to me rather that of an Euripidean prologue”).

⁵ Butler 1816, 173.

⁶ Welcker 1824, 336 fn. 589.

his children for her cubs (ll. 512-14). Snatching Learchus from Ino's arms, he kills him cruelly (ll. 516-19). Interestingly, in Ovid's version, Athamas mistakenly identifies his son as a lion cub, whereas in other versions, the confusion is with a deer.⁷

Welcker proposed that these three accounts originated from Aeschylus's tragedy *Athamas*, two of whose six preserved fragments we owe to Hesychius (fr. 3, 4 R.): thus, in his reconstruction of the facts, Aesch. fr. 426 R. would provide evidence of the author's name, the anonymous fragment preserved in Hsch. β 1222 L.-C. would in turn provide evidence of the title, *Athamas*, and finally Ov. *met.* 4.512-19 would provide evidence of the plot: how Athamas murders his son, mistaking him for a lion cub. Nauck agreed that adesp. trag. fr. 1a K.-Sn. may belong to Aeschylus's tragedy. *LSJ* s.v. βρυσάζω even lists the example as "A. Fr. 491".⁸

Welcker's proposal is ingenious, tidy, and erudite, but it is based on very shaky foundations. Firstly, we do not know which of Aeschylus's plays fr. 426 R. comes from, nor do we have any compelling reason to believe that it is *Athamas*. Why, for example, could it not be the satyr play *The Lion* (fr. 123 R.), of which Welcker himself thought as well?⁹ Secondly, as Kannicht and Snell note, there are several other tragedies entitled *Athamas*: those by Sophocles (two tragedies, fr. 1-10 R.), Xenocles (33 F 1 Sn.-K.) and Astydamas II (60 F 1 Sn.-K.).¹⁰ Hesychius quoted several times from Sophocles's two *Athamas*: of the ten book-fragments that have come down to us, we owe six to his lexicon (fr. 1-3, 7, 9, 10 R.). Thirdly, we know almost nothing about the plot of Aeschylus's *Athamas* beyond the mention of the death of one of his sons in a cauldron, so any attempt at reconstruction would be highly speculative.¹¹ The only small clue in favour of Aeschylus's authorship is that, of all the tragedians, only Aeschylus uses the verb βρυσάζω ('swell, teem', *LSJ* s.v.), in *Suppl.* 878 περιχαμπτὰ βρυσάεις, a very corrupt line. However, he only does this once and in a different sense: 'to wax wanton',¹² not 'to be pregnant' or 'to be at the height of one's powers'. Animal similes with ὥς following the noun to which it refers are frequent in all three tragedians.

It is certainly very likely that Ovid preserved an echo of the same *Athamas* from which Hesychius quoted:¹³ note the words Athamas

⁷ Lucas de Dios 2008, 155; Caballero González 2017, 152.

⁸ Nauck 1889², 3, 837.

⁹ Welcker 1824, 540 fn. 833.

¹⁰ Kannicht, Snell 1981, 3; Caballero González 2017, 33-4.

¹¹ Radt 1985, 123; Caballero González 2017, 35.

¹² Johansen, Whittle 1980, 3: 210 "'swell', i. e. perhaps 'wanton', 'revel'".

¹³ Ribbeck 1875, 34.

uses to point out to his comrades the presence of the supposed lioness, who is in fact his wife (*met.* 4.512-14):

*Protinus Aeolides media furibundus in aula
clamat "io, comites, his retia tendite silvis!
hic modo cum gemina visa est mihi prole leaena"*

At once the son of Aeolus, in a frenzy in the midst of the palace hall, cries out: "Hey! Companions, stretch your nets across these woods! Just now I saw a lioness right here with her two cubs!"

Given this fact, we must ask ourselves a question: what is more likely, that Ovid alludes to Aeschylus, that he alludes to Sophocles, or that he alludes to one of the lesser tragedians? The answer to that question could clear up many doubts. For now, we can only conclude that it may be a fragment from Aeschylus's *Athamas*, or it may be from Sophocles's, or someone else entirely. Kannicht and Snell suggested also Antiphanes's comedy *Athamas* (fr. 17 K.-A.), which is probably a mythological parody.¹⁴ Lexicographers have preserved its only surviving fragment. This suggestion merits attention. Metrically, trag. adesp. fr. 1a K.-Sn. is an incomplete iambic trimeter apparently lacking the penthemimeral or hephthemimeral caesuras.¹⁵ However, it does appear to feature the so-called medial caesura after the third *longum*, without an elided syllable falling before it. While this situation is not impossible for Aeschylus and Sophocles, it is much more common in comedy.¹⁶ We cannot be entirely certain about the genre to which the fragment belonged.

Be that as it may, when a medial caesura appears in a tragic trimeter, it tends to draw attention to an important word or the expression of a key idea;¹⁷ if Hesychius's lemma did indeed come from tragedy, the notion implied in βρυαζούσης (a woman being pregnant, or being in full bloom) was probably fundamental in the play.

¹⁴ Kannicht, Snell 1981, 3.

¹⁵ Porson's law is observed.

¹⁶ West 1982, 88 "A significant proportion of (*scil.* comic iambic) lines (7.5% in Aristophanes, 15% in Menander) have neither penthemimeral nor hephthemimeral caesura, but either medial caesura or none at all". Regarding a medial caesura which does not fall after an elided syllable, Schein 1979, 21 fn. 11, 38 fn. 10 counts 15 examples for Aeschylus and another 15 for Sophocles. West 1982, 83 lists 20 cases for Aeschylus, 11 for Sophocles and 2 for Euripides (he explains away five of the seven cases usually ascribed to this poet). García González, Hernández Muñoz 2022, 72 fn. 3, quoting prior bibliography, mention 358 cases in Aristophanes and 183 in Menander.

¹⁷ Schein 1979, 21, 38.

2.2 trag. adesp. fr. 7 K.-Sn. = Aesch. fr. 274 (?) Mette (Plut.
Q.C. 691D + *De amore prolis* 496D)

ὥσπερ ἡ τραγικὴ τροφὸς ἐκείνη τὰ τῆς Νιόβης τέκνα τιθνεῖται

λεπτοσπαθῆτων χλανιδίων ἐρειπίοις
θάλπουσα καὶ ψύχουσα <καὶ πόνῳ πόνον
ἐκ νυκτὸς ἀλλάσσουσα τὸν καθ' ἡμέραν>

3

As the nurse in the tragedy who cared for Niobe's children said:
"With shreds of well-made cloaks | keeping them warm and cool,
<moving | from the fatigue of the night to the fatigue of the day>".

The three-line fragment printed by Kannicht and Snell as their fr. 7 is, in fact, a reconstruction based on two different Plutarch passages. In Q.C. 691D, Plutarch quotes two iambic trimeters, the second only up to the hephthemimeral caesura. These are from a ῥῆσις pronounced by the nurse of Niobe's children as proof that the same clothes provide warmth in winter and coolness in summer. In *De amore prolis* 496D, he partially quotes the two lines already known: from the first, only the end of the line; from the second, the entire line. He adds a third line, which clearly follows the previous two. This time, it is used as proof of a mother's natural and instinctive love for her newborn child, despite the pains of childbirth. In this case, Plutarch does not identify the speaker and mistakenly applies the lines to the child's mother. Therefore, we can be sure that he did not know the context from which the passage originated.

Strictly speaking, Plutarch does not mention the title of the tragedy; he merely clarifies that it is the nurse who is speaking (ἡ τραγικὴ τροφὸς ἐκείνη). However, since the only tragedies in which we know for certain that Niobe or her children appear are titled *Niobe*, it is reasonable to suspect that it comes from a play with this title. Of the known Greek tragedians, only Aeschylus and Sophocles wrote tragedies about Niobe (Aesch. fr. 154a-67b; Soph. fr. 441a-51 R.).¹⁸ Therefore, the three lines must necessarily be from one or the other.¹⁹

Scholars who advocate for Sophocles point to the similarity between the polyptoton πόνῳ πόνον in l. 2 and Soph. Ai. 866 πόνος πόνῳ πόνον φέρει.²⁰ In contrast, Aeschylus's supporters highlight the

¹⁸ Radt 1999², 364. An otherwise unknown poet called Meliton also wrote a *Niobe* in the first century AD (182 Sn.-K.).

¹⁹ Barrett 1974, 173 fn. 6.

²⁰ The first was Valckenaer 1777, x-xi. This was followed by Dindorf (*ThGL*, col. 1519B s.v. χλανίδιον), who believed it to be a satyr play; Hermann 1828, 39; Welcker 1839, 291-2; Keuls 1978, 52. See the review of the literature in Ozbek 2023, 157.

use of the hapax λεπτοσπαθήτων in l. 1.²¹ This adjective is a compound of λεπτός, of which there are two examples in Aeschylus (*Pers.* 114 λεπτοτόνοις, *Supp.* 3 λεπτοψαμάθων) and none in Sophocles.²² So far so good, but things become more complicated when Soph. fr. 877 R. is considered. This fragment contains the very similar expression ἀσπάθητον χλαῖναν, an unwoven cloak, which refers to a skin coat worn by people from the countryside.²³

At any rate stylistic arguments based on the use of λεπτοσπαθήτων are not decisive either way, as adjectives composed of λεπτός are frequently used with nouns referring to items of clothing and are by no means exclusive to Aeschylus.²⁴ The closest parallel for λεπτοσπαθήτων χλανιδίων does not come from Sophocles or Aeschylus, but from Eur. *Andr.* 831 λεπτόμιτον φάρος. Furthermore, iambic trimeters consisting of three words are common also in tragedies from the late fifth century BC, not only in Aeschylus,²⁵ and the rare diminutive χλανιδιον in l. 1 is only attested in Eur. *Supp.* 110, *Or.* 42 and Chaerem. 71 F 14, 9 Sn.-K. The metaphorical use of ἐρείπια for rags is peculiar and rare,²⁶ and is only paralleled in Eur. *Tr.* 1025 ἐν πέπλων ἐρείπιοις. Stylistically, then, nothing in the lines necessarily points to Aeschylus; it is tragic diction shared by several poets.²⁷

Rhythm does not take us very far either. There is a resolved third *longum* in l. 1, which forms a 'dactyl' in the third foot. This is the most frequent resolution in tragedy: it occurs in 46.98% of the resolutions in Aeschylus's trimeters and in 42.13% of Sophocles's.²⁸ The difference is not significant. The fourth paeon-shaped word χλανιδίων is placed in the second half of the line, with the initial syllables implementing the resolution, which is the norm for Aeschylus and Sophocles.²⁹

This is as far as style and rhythm will take us. What about the content? Similarly, there is insufficient evidence to determine whether the content of the three lines is more likely to be the work of Aeschylus or Sophocles. While it is logical to immediately think of

²¹ This idea was first championed by Lesky 1934, 7-8. This was followed, for example, by Mette 1959, 97; Lucas de Dios 2008, 474; Pennesi 2008, 129-30, fr. XVI. See the review of the literature in Ozbek 2023, 157.

²² Pennesi 2008, 130-1.

²³ Pearson 1917, 3: 75. Blaydes 1894, 50 was the first to draw attention to the similarity of both expressions.

²⁴ Stephanopoulos 1988, 208.

²⁵ Sommerstein 2010, 71 fn.38.

²⁶ Stieber 2011, 83 fn. 289.

²⁷ e.g. Aesch. fr. inc. fab. 365 R. σὺ δὲ σπαθητοῖς τριμήτινοις ὑφάσμασιν, Eur. *Andr.* 831 λεπτόμιτον φάρος, Eur. *Tr.* 1025 ἐν πέπλων ἐρείπιοις. Cf. also Hermipp. fr. 5 K.-A. καιροσπάθητον ἀνθέων ὑφασμα καινὸν ὤρων (perhaps from an unknown tragedy?).

²⁸ Ceadel 1941, 85 (tab. 4c).

²⁹ West 1982, 87.

the complaints of Orestes's Cilician nurse in Aesch. *Ch.* 749-62,³⁰ this is not conclusive. In Sophocles's satyr play *Trackers* (Ἰχνευταί), the nymph Cyllene also mentions that she cares for the young Hermes night and day, acting as his nurse: Soph. fr. 314, 272, 275-6 R.] χερσὶ ταῖς ἐμαῖς ἐγὼ τρέφω· | ... | [πρὸς σπ]αργάνοις μένουσα λικνῖτιν τροφήν | [ἐξευθ]ετίζω νύκτα καὶ καθ' ἡμέραν ("With my own hands I nurse him; [...] Staying right by the swaddling-clothes, I ready his cradle-nourishment and tend to it night and day").

Some might argue that, in Aeschylus's *Niobe*, the nurse had a speaking part, whereas we know of no such character in Sophocles's play. Although it is sometimes taken as a given that Niobe's nurse spoke Aesch. fr. 154a R., the papyrus does not make it clear who the speaker is, except that he or she is close to Niobe. Other hypotheses, such as Niobe's or Amphion's mother, are equally plausible.³¹ Whatever the case, it must not be forgotten that the speaker of trag. adesp. fr. 7 K.-Sn. is the *children's* nurse, not Niobe's. Conversely, in Aeschylus's *Niobe*, the children are already dead and buried by the time the action begins (fr. 154a R., 6-7 R.). In contrast, in Sophocles's play, the children play an active role (cf. frr. 442, 445, 448 R.).³² This makes it reasonable to assume that their nurse would also play a significant part in the plot.

Therefore, we can conclude that the author of these three lines is either Aeschylus or Sophocles. At the current stage of the evidence, we cannot know which of them was.

2.3 trag. adesp. fr. *8ii K.-Sn. (Porph. *ad Gaurum* περὶ τοῦ πῶς ἐμψυχοῦται τὰ ἔμβρυα 11 § 1 p. 48 Kalbfleisch)

καθάπερ δ' ἐν τοῖς θεάτροις [ἐώρ]α[κ]α, οἱ τὸν Προμηθεά μιμούμενοι
κειμένου τοῦ πλάσματος τὴν ψυχὴν ποιεῖν ἀναγκάζονται [εἰ]σ[σ]
δύνειν εἰς τὸ σῶμα

And just as I have seen in the theatre, the actors who play
Prometheus, when what they have moulded lies inert, are forced
to make the soul enter the body

Porph. *ad Gaurum* 11 § 1 compares the entry of the soul into the body to a scene from a play he claims to have personally attended ([ἐώρ]α[κ]α), in which the creation of man from clay was dramatised, as was Prometheus's gift of life to inert matter. The fact that

³⁰ Ozbek 2023, 157-8. First compared by Blomfield 1824, 168.

³¹ Radt 1985, 267

³² Ozbek 2023, 4.

Porphry mentions Prometheus should come as no surprise, as the Neoplatonists saw his theft of fire and gift to humanity as a metaphor for the soul's descent into the body.³³ However, that he should mention a play is surprising.

The idea that human beings were modelled by Prometheus from clay first appears in a comic fragment by Philemon, an older contemporary and rival of Menander (fr. 93,1-2 K.-A. τί ποτε Προμηθεύς, ὄν λέγουσ' ἡμᾶς πλάσαι | καὶ τᾶλλα πάντα ζῶα). Although it may have been implicit in Aristoph. Av. 686, staged in 414 BC, it only became common from the fourth century BC onwards.³⁴ The most common version held that Prometheus modelled the body and Athena animated the clay,³⁵ but Porphyry's account differs: Prometheus is solely responsible for breathing life into the inert clay body by applying the fire he had stolen from Zeus.

Kannicht and Snell were inclined to believe that, if this account had anything to do with a play at all, it came from a satyr play.³⁶ As far as we know, Aeschylus was the only Greek tragedian to write plays with Prometheus as the protagonist.³⁷ A character in Sophocles's *Women from Colchis* tells the story of Prometheus in a digression (fr. 340 R.), but Porphyry's own description of what he saw rules out this possible source. It is tempting to think of Aeschylus's satyr play *Prometheus the Fire-Kindler* (fr. 204a-7a R) as a possible source, as Pandora was either mentioned or included in the action of the play: fr. **207a R. Προμηθεύς τὸν τῶν κακῶν πίθον παρὰ τῶν σατύρων λαβὼν καὶ παραθέμενος τῷ Ἐπιμηθεὶ παρήγγειλε μὴ δέξασθαι τι παρὰ Διός, ὃ δὲ παρακούσας ἐδέξατο τὴν Πανδώραν.³⁸ If Pandora was included, then perhaps her creation might have been, too.

Unfortunately, what we know of Aeschylus's *Prometheus the Fire-Kindler* does not allow this. Aesch. fr. **207 R. quoted *supra* implies that in this play it was Zeus, not Prometheus, who was responsible for creating Pandora (μὴ δέξασθαι τι παρὰ Διός). However, this is not the most important obstacle. The real issue is that the notion that Prometheus fashioned the entire human race from clay – not just Pandora, the first woman – did not emerge until the close of the fifth century BC, so it is improbable that Aeschylus was familiar with it in 472 BC. Even if we concede that he was and accept that *Prometheus the Fire-Kindler* also included the creation of mankind as well as Pandora, it is difficult to imagine how a play

³³ Wilberding 2011, 68.

³⁴ Headlam 1922, 79-80; Pfeiffer 1949, 1: 366; Kannicht, Snell 1981, 19.

³⁵ Ruiz de Elvira 2001, 156.

³⁶ Kannicht, Snell 1981, 19.

³⁷ Radt 1985, 302.

³⁸ Germar, Pechstein, Krumeich 1999, 172.

about the theft of fire and its delivery to the Satyrs could encompass such a vast time period as to include the creation and animation of human beings. These events were not alluded to in passing, described or predicted, but rather staged in the play as Porphyry describes.³⁹ None of Aeschylus's other tragedies featuring Prometheus allow for the creation of man as part of their plot.

If this Prometheus, creator of humanity, is not the work of Aeschylus, then whose could it be? Sophocles's satyr play *Pandora* (fr. 482-6 R.) reveals that the creation of the first woman from clay was a theme dealt with in this genre. However, we may be on the wrong track, as there is no indication in Porphyry's account that he is referring to a satyr play at all, beyond the fact that it resembles motifs we would expect to see in this type of play.⁴⁰ Cipolla suspected that the play Porphyry attended was not a satyr play or a tragedy, but a mime, as indicated by μιμούμενοι.⁴¹ As is well known, mime, and pantomime, dominated public taste above any other form of stage performance in the imperial age, and from other testimonies, we know that mime sometimes dealt with mythological and physical-philosophical episodes – not just comical or spicy episodes taken from everyday life.⁴²

Therefore, there are two possibilities: either we are dealing with a tragedy or satyr play about Prometheus, written by one of the so-called minor tragedians after the fifth century BC, which was still being performed in theatres in the third century AD but has left no other trace; or we are dealing with a contemporary mime with a mythological plot. In my opinion, the latter is much more plausible than the former, and the chances of our having a fragment of Aeschylus here are very slim.

2.4 trag. adesp. fr. 40a K.-Sn. (Aristid. Or. 3 § 479, p. 457 Lenz-Behr)

ἐν δὲ μέγιστον καὶ τελεώτατον καὶ πλείστης ἄξιον τιμῆς ἐξεῦρε τὰ
τακτικά, ὅφ' ὧν ἅμα σώζεσθαι καὶ τῶν ἐναντίων κρείττοσιν εἶναι
περιῆν αὐτοῖς. ὥς μὲν γὰρ ἡ τραγωδία φησὶν,

×—×—× οὐδὲ τῶν βροσκημάτων
οὐδὲν διέφερον

³⁹ Both arguments originate from Cipolla 2012-13, 103.

⁴⁰ Cipolla 2012-13, 103.

⁴¹ Cipolla 2012-13, 103.

⁴² On mimes with tragic and mythological themes, see Wiseman 2008, 148.

πρὶν ἐκείνῳ συγγενέσθαι. οἱ δὲ τοσοῦτον ἀπείχον τοῦ σύμπαντος ἂν αὐτοὺς ἀριθμῆσαι, ἢ τὰς ναῦς ὁπόσαι τινὲς ἦσαν ὥς ἦγον, ὥστ' οὐδ' ὁπόσοι τινὲς αὐτοῖς εἰσὶν οἱ βασιλεῖς ὃ τε Ἀγαμέμνων καὶ ὁ Μενέλαος ἔμελλον εὐρήσειν, οὐδέ γε, ὥς ἔοικεν, ἐκείνοι τοὺς αὐτῶν πόδας ἢ καὶ (§ 480) τὰς χεῖρας ἑκάτερος, μὴ ὅτι τὴν στρατιάν. ἀλλὰ ταῦτα μὲν Πλάτων (R. 522d) τε ἡμῖν προσπαίζει τοὺς τραγικοὺς καὶ ἡμεῖς συνεπαίξαμεν.

One of his inventions in particular was the most important and perfect and deserves the greatest consideration: strategy, thanks to which they managed to simultaneously stay alive and defeat their enemies. For, as the tragedy says, “They differed in no way from beasts” before they had dealings with him (*scil.* Palamedes).

And they were so far from being able to count their total number, or how many ships they had brought, that they had no way of discovering how many kings they had in Agamemnon and Menelaus, nor, it seems, could they (*scil.* know) how many feet and hands each one had, let alone the size of their army. This is how Plato made fun of the tragedians; I too join in the fun.

In his joint apology for the four orator-statesmen criticised in Plato's *Gorgias* (Or. 3 § 352-510), Aelius Aristides uses the trial of Palamedes as an *exemplum*. Despite his verbal skills and the gratitude supposedly owed to him by the Greeks (§ 477-8), the hero was unjustly sentenced to death. To adorn his argument, Aristides partially quotes partially two iambic trimeters on the precarious situation of the Greeks before Palamedes put his inventiveness at their service (§ 479, p. 457 Lenz-Behr).

These lines therefore come from a tragedy about the trial of Palamedes. That much is clear. But this was not an unpopular subject. Aeschylus (frr. 181-2a R.), Sophocles (frr. 478-81 R.), Euripides (frr. 578-90 K.) and Astydamas II (60 F 5a Sn.-K.) all wrote tragedies entitled *Palamedes*, and we must also include Sophocles's *Nauplius* in the lot, either as one tragedy or two (frr. 425-38 R.). Of all these plays, only two explicitly highlight Palamedes's inventions as part of his defence: Aeschylus's *Palamedes* (frr. **181a, *182 R.), and Sophocles's *Nauplius* (fr. 432 R.).

The anonymous quotation from Aristides could be from either of them, but one reason favours Aeschylus. The argument supported by Aristides through his quotation of the anonymous lines is consistent with the content of Aesch. fr. **181a R. and fr. *182 R., from *Palamedes*. In fr. **181a R., Palamedes claims to have organised men who had

previously lived like beasts and taught them the value of number.⁴³ In fr. *182.1-2 R., the hero claims that he also taught them the art of strategy and how to organise the army.⁴⁴ Both subjects are touched upon on §§ 479-80 of Aristides's speech (ἐξεῦρε τὰ τακτικά ... αὐτοὺς ἀριθμῆσαι κτλ.).

Another argument in favour of Aeschylus's *Palamedes* is contextual. Immediately after quoting the two lines from the unknown tragedian, Aristides recalls Pl. R. 522d (§ 480). There, Plato jokingly alluded to Aesch. fr. **181a-*2 R.,⁴⁵ mocking the idea that Agamemnon did not know how to count or organise his army until Palamedes taught him:

Παγγέλοιον γοῦν, ἔφην, στρατηγὸν Ἀγαμέμνονα ἐν ταῖς τραγωδίαις Παλαμήδης ἐκάστοτε ἀποφαίνει. ἢ οὐκ ἐννεόηκας ὅτι φησὶν ἀριθμὸν εὐρὼν τάς τε τάξεις τῷ στρατοπέδῳ καταστήσαι ἐν Ἰλίῳ καὶ ἐξαριθμῆσαι ναῦς τε καὶ ἄλλα πάντα (Aesch. fr. **181a-*2 R.), ὥς πρὸ τοῦ ἀναριθμήτων ὄντων καὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος, ὥς ἔοικεν, οὐδ' ὅσους πόδας εἶχεν εἰδότος, εἴπερ ἀριθμεῖν μὴ ἠπίστατο;

"It's utterly ridiculous," I said, "how in the tragedies Palamedes constantly portrays Agamemnon as a general. Or haven't you noticed that he says that by inventing number he established the battle formations for the army at Ilium and counted up the ships and everything else – as though before that everything was uncounted, and Agamemnon himself, it seems, didn't even know how many feet he had, if he didn't know how to count?"

From all of the above, one may be tempted to conclude that in §§ 479-80 Aristides refers to the same tragedy that Plato joked about, and that this tragedy was most likely Aeschylus's *Palamedes*.⁴⁶ However, while it is a logical conclusion, there are other possibilities. One such possibility can be inferred from the scholiast's comment on the passage (*ad* 260, 13, p. 702, 30 Dindorf). He pointed out that the tragic quotation included by Aristides came from Aeschylus's *Prometheus*, although he did not bother to tell us which one (τοῦτο ἐν Αἰσχύλῳ Προμηθεὺς λέγει περὶ τοῦ ἀνθρωπέου γένους). This may be nothing more than a confusion on the part of the scholiast with Aesch. *Pr.* 452-3 κατώρυχες δ' ἔναιον ὥστ' ἀήσυροι | μύρμηκες

⁴³ ΠΑΛ. ἔπειτα πάσης Ἑλλάδος καὶ ξυμμάχων | βίον διόκης' ὄντα πρὶν πεφυρμένον | θηρσὶν θ' ὅμοιον· πρῶτα μὲν τὸν πάνσοφον | ἀριθμὸν ἠῦρην' ἔξοχον σοφισμάτων.

⁴⁴ ΠΑΛ. καὶ ταξιάρχας †καὶ στρατάρχας καὶ ἑκατοντάρχας† | ἔταξα.

⁴⁵ Mette 1959, 109 (Pl. R. 522d is his *Palamedes* fr. 303c); Radt 1985, 296.

⁴⁶ Dindorf 1829, 340; Hermann 1852a, 360; Behr, Lenz 1980, 457.

ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις,⁴⁷ two lines that compare human life to that of ants before the Titan's benevolent intervention.⁴⁸ However, he might be referring to one of the other plays about Prometheus. Why? Because we know that, in at least one of these, Prometheus listed the inventions he benefited humanity with: Aesch. fr. *189a R. ἵππων ὄνων τ' ὀξεῖα καὶ ταύρων γένος | δοὺς ἀντίδουλα καὶ πόνων ἐκδέκτορα. Unfortunately, Plutarch (*De fort.* 98C, *De soll. anim.* 964F), our source for this fragment, did not see fit to clarify the title of the Prometheus play from which the lines came.

Therefore, the content points to a tragedy by Aeschylus: either *Palamedes* or one of the Prometheus plays. But there is a serious metrical issue: there is a tribrach in the second foot of the second iambic trimeter quoted by Aristides, that is, a resolved second *longum*. This is extremely unusual for Aeschylus;⁴⁹ once proper names are excluded, the tribrach appears in this position ten times in all of Aeschylus's trimeters (3.56% of resolved feet), compared to forty-five times in Sophocles (9.98% of resolved feet), five hundred and forty-nine times in Euripides (15.25% of resolved feet), and sixteen times (25% of resolved feet) in post-classical tragedians.⁵⁰ To further compound matters, if the second anceps (-ρον) were short, then διέφερον would be a proceleusmatic-shaped word. If the anceps were long, as we would expect if Zieliński's *lex de secundo pede* were observed, we would have a fourth paeon-shaped word ending just before the caesura. Proceleusmatic-shaped words are strongly avoided in resolution in all styles of the tragic trimeter except for Euripides's latest tragedies. Precaesural fourth paeon-shaped words were simply not permitted by Aeschylus.⁵¹

Therefore, both content and context point to Aeschylus, but rhythm makes Aeschylean authorship almost impossible. Out of desperation, we could maybe speculate that Aristides built upon Plato's reference by quoting lines from another playwright about the primitive state

47 Dindorf 1829, 340; Nauck 1889², 932. Sch. P in Aesch. *Pr.* 459b (Aesch. fr. *182a III R.) claims that Aeschylus attributed the invention of number both to Prometheus and to Palamedes; clearly, the scholiast means that this occurred in different plays.

48 Dindorf 1829, 340; Nauck 1889², 932.

49 Yorke 1936, 118 "Tribrachs in the second foot are surprisingly rare (*scil.* in Aeschylus)"; Devine, Stephens 1980, 71 "Aeschylus [...] admits practically no resolution in this location".

50 The figures are those of Ceadel 1941, 84, 88, with tabs. 4A, 4B, 4C, 5, 6. These are based on data that are now outdated or incomplete, but the trend is still very clear.

51 Devine, Stephens 1994, 108, 110, West 1982, 87-8. Devine and Stephens calculated the percentage of all fourth paeon-shaped words that are precaesural, and found that for Aeschylus it is 0.00% and for Euripides's *liberrimus* style 20.83% (tab. 3.5). As for the rate of occurrence per thousand trimeters of proceleusmatic-shaped words in resolution, they calculate 0.23% for Aeschylus vs. 9.07% for Euripides's *liberrimus* style (tab. 3.4).

of humanity and how a god lifted humankind from their animalistic condition.⁵² Compare, for instance, the similar notion in Eur. *Supp.* 201-2 αἰνῶ δ' ὅς ἡμῖν βίοντον ἐκ πεφυρμένου | καὶ θηριώδους θεῶν διεσταθμήσατο. But this is just a longshot.

2.5 trag. adesp. fr. 110 K.-Sn. (Clem. Al. *Strom.* 2.15.63.4)

ἀλλ' οὐδὲ Αἴας σιωπᾷ, μέλλων δὲ ἑαυτὸν ἀποσφάττειν κέκραγεν·
οὐκ ἦν ἄρ' οὐδὲν πῆμ' ἐλευθέρου δάκνον
ψυχὴν ὁμοίως ἀνδρὸς ὡς ἀτιμία.
οὕτως πέπονθα καὶ με συμφορᾶς αἰεὶ (Süvern: συμφοροῦσα codd.)
βαθεῖα κηλὶς ἐκ βυθῶν ἀναστρέφει
λύσσης πικροῖς κέντροισιν ἠρεθισμένον 5

But Ajax does not remain silent either, and as he was about to kill himself, he cried out: “For there is no calamity that bites as deeply | into the spirit of a free man as dishonour. | This is what has happened to me, and the deep stain | of misfortune always disturbs me from the depths, | spurred on by the bitter sting of raging madness”.

During a discussion about the differences between sin, crime, and error, Clement of Alexandria (*Strom.* 2.15.62-4) provides three examples of tragic characters who recognise the limitations of reason and good judgement when confronted with the power of their passion (θυμός). These are Laius in Euripides's *Chrysippus* (fr. 840 K.), Euripides's *Medea* (*Med.* 1078-9), and Ajax in an unknown tragedy. From the latter, Clement quotes five splendid iambic trimeters.⁵³ There are no resolved feet in them.

Clearly, these lines come from a play about Ajax's madness and suicide. They convey the hero's lament when he regains his sanity and realises the extent of his dishonour. They are spoken just before he takes his own life. They also enable us to draw conclusions about the structure and dramaturgy of this tragedy, particularly when compared to Ajax's final speech in the corresponding farewell scene in Sophocles's *Ajax* (ll. 815-65). The particle ἄρ' in l.1 indicates that Ajax has just realised at that very moment the dishonour into which

⁵² Haas 1884, 87-8 suspected that Aelius Aristides had identified the source to which Pl. R. 522d alluded, namely *Palamedes* by Aeschylus, consulted the drama, and added other lines from it on his own initiative. In a very confusing note, Hermann 1852b, 93-4 seems to attribute the fragment quoted by Aristides to Euripides's *Palamedes*.

⁵³ Finglass 2020, 168.

he has fallen.⁵⁴ The anonymous Ajax emphasises that he belongs to a larger group, that of the free men, whereas Sophocles's Ajax is acutely aware of his unique and isolated individuality. Another difference is that the anonymous Ajax dwells on his bout of madness and harps on about his dishonour. Sophocles's character, however, does not descend into self-pity; he remains silent about his ἀτιμία in his farewell speech, focusing his anger and his hatred on his terrible curse.⁵⁵

Apart from Sophocles, several other tragedians wrote tragedies about Ajax.⁵⁶ Aeschylus wrote a trilogy, the second play of which, *Thracian Women* (frr. 83-5 R.), largely overlapped with the plot of Sophocles's *Ajax*, namely the hero's madness, return to sanity and subsequent suicide. Carcinus the Younger's *Ajax* emphasised the hero's mad laughter (70 F 1a Sn.-K.), and a play by Theodectes of the same name included a debate between Odysseus and Ajax over Achilles's weapons (72 F 1 Sn.-K.). Astydamas II, a descendant of Aeschylus, wrote a tragedy called *The Madness of Ajax* (60 F 1a Sn.-K.). *P. Berol.* 6870 (trag. adesp. fr. 683 K.-Sn.) should also be added, a fragment from an anonymous classical or early Hellenistic play in which a female chorus mourns the death of Ajax. Which is it, then?

Both Welcker and van Leeuwen attributed the fragment to Theodectes's *Ajax*.⁵⁷ However, this play focused on the rhetorical ἄγων between Odysseus and Ajax, that is to say, the judgement of the arms rather than Ajax's suicide.⁵⁸ It should therefore be ruled out. This leaves us with Aeschylus's *Thracian Women*, Carcinus's *Ajax*, and Astydamas's *The Madness of Ajax*.

The fragment's style is not distinctive enough to allow us to identify its author. There are parallels from all three tragedians.⁵⁹ In fact, there are even some unexpected echoes of Euripidean diction. Apart from Eur. *Heraclea*. 482-3 and Eur. *HF* 1288 (see footnote 59), there are other, more subtle echoes that may be unconscious and are therefore more interesting. Besides this anonymous fragment, the form πέπονθα appears in tragedy twelve other times. Euripides

⁵⁴ Finglass 2020, 171.

⁵⁵ Finglass 2011, 376; Finglass 2020, 171.

⁵⁶ Jebb 1896, xlvii.

⁵⁷ Welcker 1841, 1073, van Leeuwen 1881, 60.

⁵⁸ Jebb 1896, xlvii.

⁵⁹ Il. 1-2 ἄρ' οὐδὲν πῆμ' ἐλευθέρου δάκνον | ψυχὴν ὁμοίως ἀνδρὸς ὡς ἀτιμία ~ Aesch. *Pers.* 846-7 μάλιστα δ' ἦδε συμφορὰ δάκνει, | ἀτιμίαν κτλ., Eur. *Heraclea*. 482-3 μὴ 'πὶ τοῖς πάλαι κακοῖς | προσκειμένον τι πῆμα σὴν δάκνει φρένα. Il. 3-4 οὕτως πέπονθα καὶ με συμφορᾶς ἀεὶ (Süvern: συμφοροῦσα codd.) | βαθεῖα κηλὶς ~ Soph. *OT* 833 κηλὶδ' ἐμαυτῶ συμφορᾶς ἀφιγμένην. I. 5 λύσσης πικροῖς κέντροισιν ~ Eur. *HF* 1288 γλώσσης πικροῖς κέντροισι.

is the only playwright to use it in the same metrical position as we find it in l. 3: filling the part of the line that lies between the third element and the penthemimeral caesura (*Alc.* 816, *IA* 501, 847), although Sophocles does have ὅς μὴ πέπονθε at the beginning of the line (fr. 900 R.). Furthermore, Euripides is the only tragedian to use the third-person singular ἀναστρέφει that we find in l. 4 (*Supp.* 331, *Rh.* 332). Euripides favoured the verb ἀναστρέφω: he used it ten times,⁶⁰ compared to once in Aeschylus (*Pers.* 333) and three times in Sophocles (fr. *269c, 23 R., fr. 1012 R., *Ph.* 449). These may seem like insignificant coincidences in isolation, but together they may not be.

Nevertheless, Euripides must be ruled out because none of his tragedies featured Ajax as the protagonist. The content – the words spoken by Ajax just before he commits suicide – certainly makes attributing the fragment to Aeschylus's *Thracian Women* reasonable.⁶¹ After all, *Thracian Women* and *Ajax* dramatise exactly the same episode, albeit with major differences in conception. The main difference is that Ajax's death in *Thracian Women* was the subject of a messenger speech; it was not shown on stage (sch. *Soph. Ai.* 815).⁶² This seems to me incompatible with Clement's assertion that Ajax cried out these words 'just as he was about to kill himself' (μέλλων δὲ ἑαυτὸν ἀποσφάττειν κέκραγεν); attempting to address this objection by suggesting that the messenger reported Ajax's last words or that Ajax said them before leaving the stage seems to me to be special pleading.⁶³

Conversely, the only surviving fragment of Carcinus's *Ajax* also focuses on the award of the arms and the debate between Odysseus and Ajax (70 F 1a Sn.-K.).⁶⁴ At one point in Odysseus's argument, when he said that one should do what is just, the actor playing Ajax burst out laughing at just the right moment (εὐκαίρως). Ajax's mad laughter was certainly proverbial (*DGE* s.v. Αἰάντειος 1). However, the report does not suggest that the roar of laughter was a symptom of Ajax's madness in this play, as it was in *Soph. Ai.* 303, but rather a bitterly sarcastic response to his adversary's piece of sophistry (μετὰ εἰρωνείας ὁ Αἴας γέλωτι ἐχρήσατο). Therefore, we cannot be sure whether Ajax's madness was part of the plot of Carcinus's tragedy

⁶⁰ *Hipp.* 982, 1176, 1228, *Andr.* 1221, *Supp.* 331, *Tr.* 993, *Hel.* 1557, *Ba.* 793, *Rh.* 332, fr. 490, 1 K.

⁶¹ This was the opinion of such heavyweights as Süvern 1826, 28 fn. 2, Mette 1963, 124-5 and Lesky 1983, 123.

⁶² Finglass 2011, 39.

⁶³ Mette 1963, 125 believed that Ajax spoke the lines before he left the stage intending to kill himself out of sight of the audience.

⁶⁴ Zen. *Ath.* 1.60 λέγουσι δὲ ὅτι Πλεισθένης ὁ ὑποκριτὴς τὸν Καρκίνου Αἴαντα ὑποκρινόμενος εὐκαίρως ἐγέλασε· τοῦ γὰρ Ὀδυσσέως εἰπόντος ὅτι τὰ δίκαια χρῆ ποιεῖν μετὰ εἰρωνείας ὁ Αἴας γέλωτι ἐχρήσατο.

or not. The title of Astydamos's *The Madness of Ajax* (60 F 1a Sn.-K.) reveals that the madness of the hero was indeed the subject, but not a single fragment of it has survived.

Stylistically, it is unclear whether the lines fit with Aeschylus's poetry better than anybody else's. Based on the current evidence, it is impossible to date the fragment or identify its author. Nevertheless, I tend to agree with those who believe it is post-classical.⁶⁵ There are no resolutions in any of the five lines. On average, Aeschylus implements one resolution every 15 lines, while tragedians of the late fourth century avoided them completely.⁶⁶ The first four out of five lines feature the penthemimeral caesura (see *infra* 2.12).

2.6 trag. adesp. fr. 145 K.-Sn. (Athen. 6.223A = Diphilus fr. 29, 1-3 K.-A.)

“ὦ τόνδ’ ἐποπτεύουσα καὶ κεκτημένη
 Βραυρωνος ἱεροῦ θεοφιλέστατον τόπον,
 Λητοῦς Διὸς τε τοξόδαμνε παρθένε,”
 ὡς οἱ τραγῳδοὶ φασιν.

3

“You who oversee and possess | this land of holy Brauron, most beloved by the gods, | virgin archer, daughter of Leto and Zeus”, as the tragedians say.

Athen. 6.223A quotes five lines from the comedy *Ἐλαιωνηφρουροῦντες* (*The Guardians of the Olive Grove*) by Diphilus (fr. 29 K.-A.), in which he complains that tragedy is much easier to write than comedy. The audience's familiarity with the plot of a tragedy gives the tragedian much more licence, whereas the opposite is true for comedy, forcing the playwright to sharpen his wit and creativity. W. Dindorf (*ThGL*, col. 397A s.v. Βραυρών) noted the use of τραγῳδοί in l. 4 and postulated that the preceding three lines came from an unknown tragedian quoted by the comic poet.

Nauck argued that the tragic fragment only included the first two lines, with the third line being an adaptation of Eur. *Hipp.* 1451.⁶⁷ Kannicht and Snell rightly disagreed.⁶⁸ Upon her return from the land of the Taurians, Iphigenia became the warder of Artemis's temple in Brauron (Eur. *IT* 1462-7). The comparison with Eur. *IT* 1462-3 σε δ’

⁶⁵ Finglass 2011, 36: “They (*scil.* trag. adesp. fr. 110 and 683 K.-Sn.) may well come from after the fifth century”.

⁶⁶ Ceadel 1941, 84, 88.

⁶⁷ Nauck 1889², 870.

⁶⁸ Kannicht, Snell 1981, 56.

ἀμφὶ σεμνάς, Ἰφιγένεια, λείμακας | Βραυρωνίας δεῖ τῇδε κληδουχεῖν
θεῶι led Kannicht and Snell to suspect that the three lines, addressed to Artemis as the tutelary goddess of Brauron, might come from a tragedy about Iphigenia, perhaps from the beginning of the prologue. However, they could not determine whether the plot would resemble *Iphigenia in Aulis* (the sacrifice of Iphigenia to appease the wrath of Artemis in Aulis) or *Iphigenia Among the Taurians* (the recognition of Orestes and the escape from the land of the Taurians).

There can be no doubt that the tragedy from which the three lines came involved Iphigenia: no other plot would lead to the mention of Brauron and the invocation of Artemis. However, what distinguishes this lost version is that the play was set in Brauron rather than Aulis, as indicated by the deictic τὸνδ' in l. 1.⁶⁹

Radt included this fragment in the group of those thought by some to belong to Aeschylus's *Iphigenia*, but he didn't mention who supported this idea. It's easy to see why Aeschylus would be a good fit.⁷⁰ Apart from Euripides, only Aeschylus (fr. 94 R.), Sophocles (fr. 305-12 R.) and Polyidus (78 F 1 Sn.-K.) wrote works of fiction called *Iphigenia* that can be dated before Diphilus, who was a contemporary of Menander. We only have a fragment of Aeschylus's play, which does not help, but we know that Sophocles dramatised the sacrifice of the young woman in Aulis.⁷¹ Therefore, the latter play can be ruled out, since the present fragment locates the action in Brauron, not Aulis. That leaves us with Aeschylus and Polyidus.

There are indeed some indications of Aeschylean style, such as the use of the verb ἐποπτεύω (l. 1) in reference to the activities of a divinity. This is a *Lieblingswort* of Aeschylus's, appearing nine times in his plays out of eleven occurrences in tragedy.⁷² Nevertheless, there are also stronger echoes of Euripidean style: (1) the vocative ὦ [...] κεκτημένη in l. 1 (cf. Eur. *Or.* 1204 ὦ τὰς φρένας μὲν ἄρσενας κεκτημένη, exactly in the same metrical position); (2) the rare epithet τοξόδαμνος in l. 3 to describe Artemis (cf. *Hipp.* 1451 τὴν τοξόδαμνον Ἄρτεμιν μαρτύρομαι);⁷³ (3) the phrase Λητοῦς Διὸς τε [...] παρθένε in l. 3 (cf. *IT* 1230 ὦ Διὸς Λητοῦς τ' ἄνασσα παρθέν'); (4) the resolved second *longum* in l. 2, which is exceedingly rare in Aeschylus but

69 On the use of deictic pronouns in Euripides's prologues to indicate the setting of the play see Collard 1975, 105.

70 Radt 1985, 213.

71 Radt 1999², 270-1.

72 *Ag.* 1270, 1579, *Ch.* 1, 489, 583, 985, 1063, *Eu.* 220, 224. All of them refer to the vigilance of a god or a spirit.

73 Aside from Diphil. fr. 29, 3 K.-A., τοξόδαμνος is attested only in Aesch. *Pers.* 85 (Ares), Eur. *Hipp.* 1451 (Artemis), and Lyc. 1331 (Artemis).

occurs five times more frequently in Euripides;⁷⁴ (5) if these lines belong to the prologue, the invocation of the land's tutelary goddess is very similar to that in Eur. *Supp.* 1-2 Δήμητερ ἑστιοῦχ' Ἐλευσῖνος χθονὸς | τῆσδ'(ε).⁷⁵ Line 2 has an anapestic-shaped word (ἱεροῦ) before the caesura, first introduced in that position by Euripides.⁷⁶ Finally, the two resolutions in l. 2 also appear to suggest a later date.⁷⁷

We've reached an impasse. Style and content point to Euripides, but also to Aeschylus. Rhythm points completely away from Aeschylus. Diphilus only quoted two other tragedians in the rest of his fragments: Euripides twice and Aeschylus once. On the other hand, we don't have enough of Diphilus's lines to know if we can draw any conclusions from his silence.

Given the rhythm, I would hazard a guess that the lines originate from a post-Euripidean tragedy influenced by *Iphigenia Among the Taurians* and set in Brauron.⁷⁸ The fact that such a play is not inconceivable is demonstrated by Hyg. *fab.* 121, which preserves the plot of an anonymous, post-classical sequel to *Iphigenia Among the Taurians* called *Chryses*, set in Sminthe (trag. adesp. fr. 10c K.-Sn.). Interestingly, sch. Aristoph. *Lys.* 645 records a version in which the sacrifice of Iphigenia takes place in Brauron, rather than in Aulis. Although this detail coincides with the setting of our tragic fragment, it does not allow us to make any further assumptions, since the scholium quotes only the Hellenistic poet Euphorion as its authority (fr. 91 Powell).

It is best not to speculate about the authorship of this fragment. We should look for a tragedy set in Brauron featuring a chorus of its citizens and focusing on Iphigenia. Beyond that, we cannot go.

⁷⁴ See *supra* 2.4 and Devine, Stephens 1980, 71, tab. 2.

⁷⁵ Kassel, Austin 1986, 65.

⁷⁶ Dale 1967, xxvi.

⁷⁷ Yorke 1936, 118 "Two resolutions occur in the same line in Aeschylus seven times (nine times if account is taken of proper names)".

⁷⁸ Polyidus's *Iphigenia* is an appealing proposition: it revolved around the recognition of Orestes by Iphigenia just before she is about to sacrifice him (78 F 1 Sn.-K.). The work was well enough known for Aristotle to mention it twice, placing it on a par with Euripides's *Iphigenia Among the Taurians* (Po. 1455a4, 1455b8). However, Aristotle's account does not allow us to state with complete certainty that it was a tragedy and not a dithyramb or a rhetorical or critical work in prose (Snell, Kannicht 1986², 248). Arist. Po. 1455a4 refers to Polyidus as a sophist, and Snell, Kannicht 1986², 248 identify him as the dithyrambic poet Polyidus of Selymbria, who won a dithyramb contest between 398 and 380 BC (78 T 1 Sn.-K.).

2.7 trag. adesp. fr. 147 K.-Sn. (*Et. Gen.* B α 384
Lasserre-Livadaras)

×—×—×— ἀκταῖνον μένος

... strength that keeps someone on his feet

The Byzantine lexicon *Et. Gen.* B α 384 Lasserre-Livadaras clarifies the meaning of the verb ἀκταίνειν ('lift up, raise') and illustrates it with a poetic quotation. Based on its vocabulary and metre – half of an iambic trimeter starting from the hephthemimeral caesura – the quotation is likely to be from a tragedy.

The verb ἀκταίνω is extremely rare (*DGE* s.v. ἀκταίνω). Before the first century BC, ἀκταίνω is attested with certainty only once: in Aesch. *Eu.* 36 ὥς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν στάσιν.⁷⁹ Phryn. *PS* p. 39 von Borries s.v. ἀκταίνωσαι (from ἀκταινόω) provides a definition that is remarkably similar to that found in Byzantine lexicons. To illustrate the meaning and accentuation of the verb, Phrynichus uses a phrase from Aeschylus, οὐκ ἔτ' ἀκταίνω, which may be either a poorly remembered quotation of *Eu.* 36 μήτε μ' ἀκταίνειν or a different fragment by Aeschylus (Aesch. fr. dub. 454 R.). Based on this, Schütz concluded that ἀκταῖνον μένος from *Et. Gen.* B must also be a quotation from Aeschylus, recommending its publication among this author's fragments.⁸⁰ This is a plausible deduction and the figurative use of ἀκταῖνον μένος is quite Aeschylean, but it is far from certain.

2.8 trag. adesp. fr. 162 K.-Sn. = Aesch. fr. 196 (?) Mette (Eust.
Od. 1484, 49)

Κίλιξ δὲ χώρα καὶ Σύρων ἐπιστροφαί

But the Cilician country and the places frequented by the Syrians

Eust. *Od.* 1484, 49 discusses the formation of the feminine of Αἰθίοψ and observes that ancient poets used the masculine form for the feminine. He demonstrates this by citing two passages by Aeschylus concerning the Ethiopian language (fr. 328 R.) and an Ethiopian woman (fr. 329 R.). As a parallel example of this lack of distinction, Eustathius cites another iambic trimeter in which Κίλιξ (masc.) is made to agree with χώρα (fem.). This line was evidently well known in antiquity, as Aelius Aristides alludes to it without expressly citing

⁷⁹ Pind. fr. 52m, 21 Sn.-M. has ...].αφαντοταρακταίνοντο[.].[

⁸⁰ Schütz 1821, 267.

the author (*Or.* 27.15 οὔτε Κύρων καὶ Κιλίκων, ποιητῆς ἂν εἴποι τις, ἐνστροφαί), evidently on the assumption that his readers would have no difficulty in identifying it.⁸¹

Taking all this into account, Bergk drew a comparison between the occurrence of ἐπιστροφαί here and fr. 271 R. from Aeschylus's *Phrygians* or *The Ransoming of Hector*, preserved in Hsch. ε 5264 L.-C. (ἐπιστροφαί· διατριβαί, δίαται. Αἰσχύλος Φρυξίν). He concluded that both Eustathius's line and Hesychius's lemma referred to the same passage, proposing to attribute it to Aeschylus's *Phrygians* as well.⁸²

This is, once again, plausible, but far from certain. Several clues point towards Aeschylus: Eustathius does quote this line alongside two other Aeschylean fragments (frr. 328 and 329 R.).⁸³ Aeschylus uses ἐπιστροφαί in the plural three more times (fr. 271 R., fr. 249 R., *Th.* 648) to mean 'moving up and down in a place' (*LSJ* s.v. ἐπιστροφή II 4).⁸⁴ In fact, the syntax of Aesch. fr. 249 R. Σπερχειέ ποταμέ βούνομοί τ' ἐπιστροφαί is pretty similar to that of Κίλιξ δὲ χώρα καὶ Σύρων ἐπιστροφαί. However, Aeschylus isn't the only playwright to use ἐπιστροφαί in the plural, in conjunction with an ethnonym, and in the same metrical position. This is proven by Eur. *Hel.* 440 Ἑλλήν πεφυκώς, οἷσιν οὐκ ἐπιστροφαί, although the sense is slightly different ('men who have no business here'). Nauck rightly continued to print the fragment among the *adespota*, despite welcoming Bergk's identification.⁸⁵

⁸¹ Bergk 1848, 147-8. Curiously enough, Eustathius's manuscripts erroneously read *Κηρών* ('Chinese') instead of *Σύρων*. The correction was first made by Burges 1821, 103.

⁸² Bergk 1848, 147.

⁸³ This may be the reason why Mette 1959, 66 printed it among the fragments of Aeschylus's *Memnon*.

⁸⁴ Dindorf 1851², 304 "Hoc nomine saepius usus est Aeschylus".

⁸⁵ Nauck 1889², 873. In fact, Bergk credited August Meineke with the identification, but he didn't mention the publication in which this was done. I have been unable to track down the reference. Nauck 1889², 86 proposed combining this line with another anonymous fragment on a similar geographical theme (trag. adesp. fr. 560 K.-Sn. χωρίς τὰ Μυσῶν καὶ Φρυγῶν ὀρίσματα), which Burges 1845, 26 and Hermann 1841², 176 had already identified as Aeschylean (= Aesch. fr. 406? Mette), and to consider both part of Aeschylus's *Phrygians* fr. 271 R. But in the case of trag. adesp. fr. 560 K.-Sn. the speaker is Telephus (Sch. Gr. Naz. *de se ipso* 662-3 fol. 82, p. 37 ll. 6-9 Gaisford), which was not a character in Aeschylus's *Phrygians*. Therefore, they cannot belong to the same play.

2.9 trag. adesp. fr. 208 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 468 Wecklein,
489a Sommerstein (Hsch. ε 2425 L.-C.)

“x—x—x ἐμπεδῆς <δὲ> γαμόρος | <ἔ>μαρψεν Ἄιδης”. ἔμπεδον ἔλεγεν τὸν Ἄιδην, ὡς Ἱππῶναξ (fr. 146a W.) ἀντὶ (Bergk: ἀντίον cod.) τοῦ τοῦνεμπεδου Ἰχθόνιος. Οἱ δὲ οὕτως· ὁ Ἄιδης ἐπιμελής ἐστι γάμορος καὶ ἀσφαλής, οὐκ ἀμελῶν οὐδενός, ἀλλ’ ἵεις τὴν γῆν λαμβάνων† τὴν μερίδα, οἷον τὴν γῆν μεριζόμενος.

“The steadfast landowner | laid hold of him, Hades”: he called Hades ‘steadfast’, like Hipponax (fr. 146a W.), instead of ‘[...] from the underground’. But others interpret it this way: Hades is an attentive and steadfast landowner who neglects no one, but rather †takes in respect of the land† his share, insofar as the earth falls to him in the distribution.

Hsch. ε 2425 L.-C. quotes a poetic fragment as his lemma that was printed by Kannicht and Snell as two partial iambic trimeters.⁸⁶ They accepted in his text the supplements proposed by West.⁸⁷ In this they disagreed with Nauck and Wecklein, who had both printed the text exactly as it was written in the manuscript, ἐμπεδῆς γαμόρος μάρψεν Ἄιδης, i.e. as a lyric fragment in cretic rhythm. Kannicht’s and Snell’s solution of scanning the text as two partial iambic trimeters is undoubtedly correct.⁸⁸ The vocalism in ἐμπεδῆς and Ἄιδης and the unaugmented aorist μάρψεν, which is not attested in the lyrical part of tragedy,⁸⁹ indicate that the line did not originate from a melic part. In iambic trimeters, dactyl-shaped words were restricted to the end of the line, and that is where we find γαμόρος.⁹⁰ Therefore, West’s palmary supplements solve these two problems at much less cost than the serious textual surgery required to regularise the cretic rhythm and the vocalism.

⁸⁶ Kannicht, Snell 1981, 73.

⁸⁷ West 1989², 1: 162 (*ad Hipp.* fr. 146a W.). Blaydes 1894, 394 had already proposed ἐμπεδός σφε γαμόρος | ἔμαρψεν Ἄιδης.

⁸⁸ This is despite the recent defence of Hesychius’s text by Tsantsanoglou 2013, 58. Burges 1821, 193, the first to recognise that this was a fragment of a tragedy, also scanned it as two partial iambic trimeters; he proposed ἐμπεδός σε γάμορος (sic) | μάρψειεν Ἄιδης.

⁸⁹ Compare Eur. *Ba.* 1173 ἔμαρψα τόνδ’ ἄνευ βρόχων (lyr), *Rh.* 681 τοῦσδ’ ἔχω, τοῦσδ’ ἔμαρψα (lyr), Soph. *OC* 1681 ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν (lyr). Verbs without augment are more characteristic of Messenger-speeches (Schein 1979, 24). Unaugmented forms of μάρπτω are not attested in tragedy. The augmented ἔμαρψεν is attested in Soph. *Ai.* 444, Eur. fr. 779, 5 K. (trim.).

⁹⁰ West 1982, 87.

On the basis of its diction, wordplay, vivid metaphor and densely allusive meaning, it has been plausibly attributed to Aeschylus.⁹¹ The crucial element that makes attribution to Aeschylus very probable is the use of the Dorian form γαμόρος instead of the Attic γεωμόρος in the fragment. In fact, this Dorian form is only attested three times in literary texts from the Classical and Hellenistic periods: once in Hdt. 7.155 and twice in Aeschylus (*Eu.* 890, *Supp.* 613).⁹² *Eu.* 890 ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρῳ χθονός refers to deities who have been allotted a home or a dominion under the earth,⁹³ which is a close parallel in sense.

The expression ἐμπεδὴς γαμόρος, which Latte translated as ‘assiduus colonus’,⁹⁴ bristles with double meanings and wordplay, almost as if it were a riddle, in the typical Aeschylean fashion.⁹⁵ Let’s attempt to parse it.

γεωμόρος usually means ‘one who has a share of land, a landowner’ (*LSJ* s.v. I 1); the Doric form γαμόρος primarily refers to a dominant socio-political class in Syracuse.⁹⁶ In tragedy, however, the term does not have this narrow meaning. Instead, it is redefined based on its components, γᾱ- and -μορος, ‘I have a share of’. ‘He who has a share of the land’ is he who has rights over it, that is, a citizen.⁹⁷ The anonymous tragedian engages in his own re-etymologising, deriving γαμόρος from γῆ + μείρομαι to mean ‘he who has received the earth as his portion’, with the collateral notion that it was his due (*LSJ* s.v. μείρομαι (A) I). It refers to Hades in the sense that, when the universe was divided among the sons of Cronus, he was given the underworld in the distribution of spheres of power (*Il.* 15.189-91 ἕκαστος δ’ ἔμμορε τιμῆς | ... | ... Ἀΐδης δ’ ἔλαχε ζόφον ἡερόεντα).⁹⁸ *DGE* s.v. γεωμόρος A I 1 correctly translates ‘el que tiene su parte de la tierra’.

⁹¹ This was first noted by Burges 1821, 193 and accepted by Wecklein 1893, 656, who printed it as Aesch. fr. dub. 468. This attribution is also accepted by Bergk 1853², 612; West 1977, 97; Sommerstein 2008, 348 (his Aesch. fr. dub. 489a) and Tsantsanoglou 2013, 58-9.

⁹² *DGE* s.v. γεωμόρος records the following uses of γαμόρος: Aesch. *Supp.* 613, *Eu.* 890, Hdt. 7.155, trag. adesp. fr. 208 K.-Sn., *IGDS* 219.3 (fifth century BC), *Marm. Par.* 36. As Dettori 2006, 42 demonstrated, γαμόρος in *P. Lond. ined.* 2134 (second century AD) is a ghost reading.

⁹³ Sommerstein 2019, 262.

⁹⁴ Latte 1966, 809.

⁹⁵ On Aeschylus’s fondness for wordplay see e.g. Tsantsanoglou 2013, 55-6.

⁹⁶ Dettori 2006, 41.

⁹⁷ Dettori 2006, 41.

⁹⁸ Sommerstein 2008, 348.

So much for γαμόρος. The epithet ἔμπεδός (*DGE* s.v. ἔμπεδός I, 'fijado al suelo con firmeza, estable') is a hapax.⁹⁹ Although attempts have been made to remove it from the text through the enmendation ἐμμελής, Phot. ε 738 Theodoridis ἔμπεδός γαμόρος protects it. Hesychius's explanation is very corrupt,¹⁰⁰ but fortunately, the general meaning is sufficiently clear and does not affect the interpretation or the text of the tragic fragment.

Hesychius offers two interpretations of ἔμπεδός. First, the lexicographer explained ἔμπεδός as ἔμπεδος ('in the ground', *LSJ*), in reference to the chthonic nature of Hades, whom he calls χθόνιος.¹⁰¹ Similar ideas appear in Eur. *Alc.* 237 χθόνιον παρ' Ἄιδαν, *Andr.* 544 Ἄιδην χθόνιον, Soph. *OC* 1606 Ζεὺς χθόνιος. In support of this Hesychius quoted a very corrupt line by Hipponax (fr. 146a W.).¹⁰² In a display of folk etymology, Hesychius or his sources probably took ἔμπεδος as ἐν πέδῳ ὢν, meaning 'the one who is in the earth'.¹⁰³ This folk meaning of ἔμπεδός has a good parallel in an epigram by Leonidas of Tarentum, who refers to Hades as one of the gods who are 'in or below the earth' (*AP* 7.480, 7-8 ἀλλά, πρὸς ἐγγαίων Ἀἰδωνέος Ἑρμεία τε | καὶ Νυκτός).¹⁰⁴

Secondly, Hesychius explained it as 'firm-set', as Hades has been assigned everything below the surface of the earth (οἶον τὴν γῆν μεριζόμενος) and is therefore a landowner (γαμόρος) that is trustworthy (ἀσφαλής) and attentive (ἐπιμελής), a landowner who allocates each person their proportional share of land for burial. It is clear why Hades is imagined as a steady and reliable landowner: the dead permanently occupy the plot of land he has assigned to them.¹⁰⁵ Dettori cites a funerary inscription from Miletupolis dating from the second century AD in support of this interpretation (*SEG* 34.1247):

99 *DGE* s.v. ἔμπεδός II records two uses of the adverb ἔμπεδέως, -ῶς, with the meanings 'invariablymente' (*Carm.Conv.* 22) and 'sin interrupción' (Plb. 2.19.1).

100 See the various attempts to correct the text proposed by Latte 1966, 809 and West 1989², 1: 162, as well as the list of conjectures collected by Degani 1991, 153-4 in the app. crit. to Hippon. fr. 159 D.

101 Hesychius's interpretation undermines the thesis by Onians 1951, 361 fn. 2, that ἔμπεδός refers to the traditional Indo-European concept of death as shackles (πέδαι).

102 In view of the text transmitted by Phot. ε 738 Theodoridis, it is not at all clear that ἔμπεδος in the actual quotation from Hipponax has anything to do with χθόνιος. See Theodoridis 1991, 33-4.

103 e. g. Burges 1821, 194 "in solo, i.e. in solo habitans aut terram sortitus", West 1989², 1: 162. West 1977, 73, with support from Kannicht, Snell 1981, 73, was inclined to see Ἐμπεδος as a euphemistic name for Hades ('the trustworthy one'). Kannicht, Snell compare the Latin title *Fidius*, but this epicleris has more to do with the guarantee of oaths (*OLD* s.v.).

104 The parallel was provided by Spanoudakis 2002, 168.

105 Dettori 2006, 41, Sommerstein 2008, 348.

καὶ νέκυς γεωμόρος | εἷς.¹⁰⁶ We may also mention γεωμόριον or γημόριον in the sense of ‘burial plot’ (LSJ s.v. γημόριον).

Such a dense and allusive web of ideas, centred on inheritance, landownership, plots of land, death and burial, quickly brings to mind key notions in Aeschylus’s *Seven Against Thebes*. Several lines from this tragedy play with the double meaning of μείρομαι and μοῖρα as inheritance, lot, distribution, land, death and the grave.¹⁰⁷

As for the epic verb μάρπτω, it belongs to common tragic diction: it is used by Aeschylus (2x), Sophocles (3x) and Euripides (7x).¹⁰⁸ In funerary epigrams, μάρπτω has fate (μοῖρα, μόρος, πότμος) or specific causes of death such as illness as its subjects.¹⁰⁹ The motif of death as a swift predator that snatches humans away is alluded to in tragedy (Soph. *El.* 949-50; cf. Lyc. 655). In funerary contexts and in the sense of ‘to lay hold of, seize’, μάρπτω is found in Soph. *OC* 1681 ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν;¹¹⁰ cf. also trag. adesp. fr. 127, 6-10 K.-Sn. ὁ δ’ ἀμφιβάλλει ... | ... | ... πολύμοχθος Ἄιδας. Interestingly, the closest verbal parallels to our fragment are found in actual funerary inscriptions: *CIG* vol. I no.1156 μητέρα τὴν μήπω πικρὸς ἔμαρψ’ Ἀΐδης, *Epigr.Gr.* no. 89 Kaibel τὸν δέ τι παπταίνοντ’ ἐπὶ γούνασι πατρὸς | μάρψας Ἀΐδης ᾧ σκοτίας ἀμφέβαλεν πτέρυγας.¹¹¹

In terms of metre, all three tragedians sometimes place the nom. sg. Ἄιδης just before the penthemimeral caesura.¹¹²

There are parallels from Aeschylus in terms of vocabulary and content. But do we have a parallel in terms of technique? That is, is there a case in which Aeschylus re-etymologises the meaning of a word to make it refer to Hades through a play on words? Yes, we do. Athen. 3.99B preserves the information that, in an unknown tragedy, Aeschylus called Hades ἀγησίλαον (fr. 406 R.) – a clear play on words, with ἀγησίλαος re-etymologised to mean not so much ‘leader of the people’ as ‘he who carries away people’ (*DGE* s.v.).

¹⁰⁶ Dettori 2006, 41.

¹⁰⁷ Thalmann 1978, 69-70, 76, Torrance 2007, 172 s.v. ‘imagery, allotment’, Tsantsanoglou 2013, 56-9. The clearest example of this nexus is Aesch. *Th.* 727-33 ξένος δὲ κλήρους ἐπινωμᾷ | Χάλυβος σκυθῶν ἄποικος, | κτεάνων χρηματοδαίτας | πικρός, ὠμόφρων σίδαρος, | χθόνα ναίειν διαπύλας | ὅπόσαν καὶ φθιμένους ἐγκατέχειν | τῶν μεγάλων πεδίων ἀμοίρους. To this we may add *Th.* 906-7 ἐμοιράσαντο δ’ ὀξυκάρδιοι | κτήμαθ’ ὥστ’ ἴσον λαχεῖν, 947-50 ἔχουσι μοῖραν λαχόντες ὦ μέλειοι | διοδότην ἀχθέων, | ὑπὸ δὲ σώματι γὰρ | πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.

¹⁰⁸ Aesch. fr. 47a, 817 R., *Eu.* 597; Eur. fr. 779, 5 K., fr. 979, 4 K., *Alc.* 847, 1142, *Hipp.* 1188, *Hec.* 1061, *Rh.* 681; Soph. *Ai.* 444, *Tr.* 779, *OC* 1681.

¹⁰⁹ Almirall 2021, 370, esp. fn. 7, with examples.

¹¹⁰ The invisible (ἄσκοποι) plains are those of the nether world (Jebb 1889, 258, *LSJ* s.v. ἄσκοπος (A)).

¹¹¹ Kaibel 1878, 30 was the first to point out this *locus similis*.

¹¹² Aesch. *Eu.* 273 (3 ia); Eur. *Hipp.* 1047, *Hec.* 2; Soph. fr. 941, 3 R., *Ai.* 1035, *Ant.* 308, 519, 542.

One last detail points to Aeschylus: his kennings are peculiar in that they supply the *designatum* and “unriddle the riddle from the start”.¹¹³ That is exactly what we see in ἐμπεδῆς γαμόρος ... Ἄιδης.

Thus, the play on words, the allusive density, the vivid metaphor of Hades as a wealthy landowner and the “jarring fusions of concepts” all point to Aeschylus.¹¹⁴ I believe that Sommerstein was absolutely right to include this fragment as fr. dub. 489a in his edition of Aeschylus’s fragments for the Loeb Classical Library.

2.10 trag. adesp. fr. 254 K.-Sn. (Hsch. π 1863 H.)

“περισπερχοῦς βοῆς”: ὑπερεπειγούσης

“Of urgent cries”: pressing.

W. Dindorf (*ThGL*, 1847, col. 923D, s.v. περισπερχής) noted that that the lemma of Hsch. π 1863 H., the second half of an iambic trimeter, came from a tragic poet. The adjective περισπερχής (‘very hasty’) is only clearly attested elsewhere in Soph. *Ai.* 982, in the entire tragic corpus.

Görschen proposed that περισπερχοῦς βοῆς could be the final part of Aesch. fr. 25e, 7 R. Ἰσα δειῖμα καὶ περισπερ.[, from the satyr play *Glaucus the Sea-God* (frs. 25c-34 R.).¹¹⁵ This, if correct, would mean that the lemma in Hesychius’s entry is a fragment by Aeschylus. However, this conjecture faces two serious obstacles.

Firstly, the papyrus that transmitted Aesch. fr. 25e R. (*P. Oxy* 2159) only allows περισπερ.[to be read with complete clarity. There are serious doubts about the letter ρ, and any attempts to fit a form of περισπερχής into the line could well be following a false lead.¹¹⁶ Secondly, περισπερχοῦς is Johannes Alberti’s correction of περισπέρχου, which in turn is Musurus’s conjecture for περισπέκτου – the reading found in Hesychius’s codex. However, if περισπέκτου (a vox nihili) is indeed corrupt, other solutions are also possible, such as Schmidt’s cautious περισπεύστου.¹¹⁷ We cannot

¹¹³ The phrase is by Rosenmeyer 1982, 93.

¹¹⁴ Duncan 2023, 215 “Aeschylus’s jarring fusions of concepts pressed the limits of intelligibility to an unmatched and distinctive degree”.

¹¹⁵ Görschen 1950, 43.

¹¹⁶ Lobel 1941, 4 “ρ unsatisfactory, the tail does not descend below the line. The following letter not verifiable”. Dollard 2021, 2: 17, after a new visual inspection of the papyrus, believes that what has been taken until now for the beginning of the loop of a P could rather be the stroke of a K. Cipolla 2018, 125 conjectures, with extreme caution, περισπερξίiv.

¹¹⁷ Schmidt 1861, 319.

entirely rule out the possibility that περισπερχοῦς is a ghost word here.

Ultimately, it does not matter whether περισπερ[.] in Aeschylus's line conceals περισπερχ[οῦς] (Görschen) or περισπέρχ[ον] (Lloyd-Jones): even if we were certain that this were the case, the lacuna in the papyrus would still prevent us from knowing which noun the adjective was referring to. There is no reason why it should have been βοῆς. For all these considerations, this fragment is unlikely to be related to Aeschylus's *Glaucus the Sea-God* and there is no good reason to attribute it to Aeschylus rather than to Sophocles (cf. *El.* 798 εἰ τήνδ' ἔπαυσας τῆς πολυγλώσσου βοῆς, who was the only tragedian to use the adjective περισπερχής. It should remain among the *adespota*.

**2.11 trag. adesp. fr. 269 ab K.-Sn. = Aesch. fr. inc. fab. 664a
Mette (Hsch. τ 948 H.-C. + κ 4483 L.-C.)**

(a)

“Τιρύνθιον πλίνθε<υ>μα”. ἀντὶ τοῦ τὸ τεῖχος. ὑπὸ Κυ<κ>λώπων δὲ κατεσκευάστο.

“Brickwork of Tiryns”: meaning the wall, because it had been built the Cyclopes.

(b)

“Κυκλώπων ἔδος”. ἐπειδὴ Κύκλωπες ἐτείχισαν τὰς Μυκῆνας.

“The Cyclopes’ seat”: because the Cyclopes built the walls of Mycenae.

Meineke proposed that combining the lemma in κ 4483 L.-C. Κυκλώπων ἔδος – the second half of an iambic trimeter from the hephthemimeral caesura – with the lemma of τ 948. H.-C. Τιρύνθιον πλίνθευμα – the first half up to the hephthemimeral caesura – would result in a regular iambic trimeter worthy of a classical tragedy: Τιρύνθιον πλίνθευμα, Κυκλώπων ἔδος.¹¹⁸

However, the resulting pseudo-Aeschylean ponderousness is misleading; only Euripides provides examples of constructions similar to Κυκλώπων ἔδος, specifically in *HF* 944 Κύκλωπων βάρθρα (in the

118 Meineke 1843, 51. This opinion was followed, among others, by Nauck 1889², 890-1, who thought it was an Aeschylean fragment, Wecklein 1893, 656 (Aesch. fr. dub. 470 of his edition) and Mette 1959, 232.

same metrical position) and IA 152 ἐπὶ Κυκλώπων ἰεὶς θυμέλας.¹¹⁹ Conversely, the allusion to the Cyclopean walls of Mycenae and Argos is a favourite device of Euripides's, as seen in *El.* 1158, *HF* 15, *Tr.* 1088, *Or.* 965-6, *IA* 265, 534, 1501. Of the other tragedians, only Sophocles mentions them in fr. 227 R. (Κυκλώπιον τροχόν, the circuit of the walls of Mycenae).

While the resulting iambic trimeter is very pleasing, Wilamowitz raised a fatal objection to Meineke's proposal.¹²⁰ Hesychius's entries refer to different cities, one to Tiryns and the other to Mycenae, meaning they could not be part of the same line. Greek tragedians regularly conflated Argos with Mycenae, but not with Tiryns.¹²¹ Kannicht and Snell printed both lemmata as trag. adesp. fr. 269ab on the basis that they came from the same dramatic context, albeit not the same iambic trimeter.¹²² However, there is no evidence that the two lemmata belong to the same passage, let alone the same play.

2.12 trag. adesp. fr. 291 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 489b Sommerstein (*Luc. Pisc.* 2)

καὶ μὴν ἄριστον ἦν καθάπερ τινὰ Πενθέα ἢ Ὀρφέα “λακιστὸν ἐν
πέτραισιν εὐρέσθαι μόνον,” ἵνα ἂν καὶ τὸ μέρος αὐτοῦ ἕκαστος ἔχων
ἀπηλλάττετο.

Really, the best thing would be for him “to bring death on himself torn to pieces among the rocks”, just like some Pentheus or Orpheus, so that each of us could leave with a piece of him.

In *Luc. Pisc.* 2, a group of famous philosophers capture Lucian's alter ego and deliberate over the appropriate punishment for his mockery. Socrates proposes that Lucian should die in a way that'd satisfy everyone he has offended. Several of the philosophers helpfully suggest various capital punishments. Plato interjects, suggesting that the most fitting death would be one like that suffered by Orpheus or Pentheus – being dismembered – and to add a veneer of high culture to his opinion, he quotes an iambic trimeter clearly taken from a tragedy.

The quotation's context indicates that it can be applied to both the deaths of Orpheus, who was torn to pieces by Thracian women on Mount Pangaion (Aesch. fr. 23a R.), and Pentheus, who was torn

¹¹⁹ Barnes 1778, 490.

¹²⁰ Wilamowitz 1895, 210.

¹²¹ Bond 1981, 66.

¹²² Kannicht, Snell 1981, 84.

apart by his mother on Mount Cithaeron (Eur. *Ba.* 1125-36). In other words, it is unclear whether the quotation comes from a tragedy about Orpheus or Pentheus. Both characters feature in several tragedies: Pentheus appeared in Aeschylus's *Wool-Carders* (fr. 172b R.), Euripides's *Bacchae*, and plays named *Pentheus* by Aeschylus (fr. 183 R.), Iophon (22 F 2 Sn.-K.), and Lycophron (100 F 6 Sn.-K.). Orpheus appeared in Aeschylus's *Bassarids*.¹²³

Samuel Musgrave proposed that the line originated from Euripides's *Bacchae*, specifically from the lacuna of approximately 50 lines after l. 1329.¹²⁴ According to Apsines p. 322 Hammer (= Baccharum appendix test. II, p. 352 Diggle), holding the torn limbs of her son in her hands, Agave lamented each one in the lost part of *Bacchae*.¹²⁵ However, this is not the only possible hypothesis. West also suggested that it could be from Aeschylus's *Bassarids* (fr. 23-5 R.), in which Thracian devotees of Dionysus tore Orpheus to pieces and scattered his limbs (Eratosth. *Cat.* 24).¹²⁶ The line would fit equally well in the scene described in *Bacchae* and in a messenger's speech from *Bassarids*.

Nevertheless, there are a few small lexical clues that suggest Aeschylus may be the author. First off, regarding εὑρέσθαι μόρον, Aeschylus is the only tragedian to use the expression 'to bring death on oneself' or 'to find one's death' with an adjective defining the type of death: *Th.* 879-80 οἱ μελέους θανάτους | ἡύροντο (lyr). Secondly, concerning λακιστὸν ... μόρον, Aeschylus uses the word μόρος accompanied by an adjective to describe the instrument or manner of death three times: Aesch. fr. dub. 478 R. πισσοκώνητον μόρον (death by being tarred with pitch and then set on fire), *Th.* 199 λευστήρα δήμου δ' οὐ τι μὴ φύγη μόρον (death by stoning), *Supp.* 987 δορικανεῖ μόρῳ (death by the spear, Porson's palmary emendation for M's nonsensical δόρυκ' ἀνημέρῳ).¹²⁷ Finally, in all of Greek tragedy, only Aeschylus uses the surprisingly infrequent expression

¹²³ Radt 1985, 138, West 1990, 36. We know nothing of the plot of Aristias's *Orpheus* (9 F 5 Sn.-K.) or Aeschylus's *Bacchae* (fr. 22 R.).

¹²⁴ ap. Porson 1815, 169.

¹²⁵ Dodds 1960², 57 considered it unlikely ("parum probabiliter") and Diggle 1994, 356 relegated it to fr. iii of the fragmenta dubia of *Bacchae*.

¹²⁶ West 1990, 46.

¹²⁷ To be fair, both Soph. *Tr.* 357 ὁ ῥίπτὸς Ἰφίτου μόρος and Eur. *Rh.* 817 καρανιστῆς μόρος also employed this stylistic device. However, there are some qualifications to be made: in the first instance, it is probably an enallage (Davies 1991, 121); in the second instance, the author of *Rhesus*, as Fries 2014, 421 shows, actually imitates Aesch. *Eu.* 186-7 ἀλλ' οὐ καρανιστῆρες ὀφθαλμωρύχοι | δίκαι σφαγαί τε.

ἐν πέτραισι, with the preposition ἐν and the old literary plural dative.¹²⁸ He used it in the same metrical position as in our fragment, filling the line from the third element to the hepthemimeral caesura: Aesch. Ag. 1234 οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην. The fragment's rhythm, with no resolutions, points towards a *severior* style. The hepthemimeral caesura occurs roughly 40% more frequently in the works of Aeschylus and Sophocles than in those of Euripides.¹²⁹

In my opinion, these are sufficient reasons to suspect Aeschylean authorship, as Sommerstein did when printing the line as fr. 489b of Aeschylus's doubtfully ascribed fragments.¹³⁰ He rightly rejects West's attribution to Aeschylus's *Bassarids*, noting that it may come from Aeschylus's *Wool-Carders* or *Pentheus* just as well (cf. *Eum.* 26 λαγῶ δίκην Πενθεΐ καταρράψας μόρον).

2.13 trag. adesp. fr. 375 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 472 Wecklein,
489c Sommerstein (Plut. *de superst.* 166A)

ἀλλ' εἴ σ' ἔνυπνον φάντασμα φοβεῖ
χθονίας θ' Ἑκάνης κῶμον ἐδέξω

But if you are terrified by a vision in your dreams | and have
opened the door to the revellers of Hecate beneath the earth

In *de superst.* 166A Plutarch described the plight of the superstitious individual, who cannot forget their fear of the gods, even in sleep, and is compelled to seek the assistance of magicians to rid themselves of nightmares. Plutarch quotes to that effect two anapaestic dimeters, originally chanted by the chorus of a tragedy. The members of the chorus ask someone about the fears caused by a dream.

Due to its similarity to Aesch. *Th.* 710-11 ἐνυπνίων φαντασμάτων | ὄψεις, Porson thought it might have been written by Aeschylus.¹³¹ Two elements point to him: the lexical similarity of the first line to Aesch. *Th.* 710-11, noted *supra*, and the metaphor implied by κῶμος in the second line. Mette was more specific, suggesting cautiously that the two lines belonged to Aeschylus's *Glauclus* of

128 Compare with Eur. *Andr.* 1145 πέτραισιν (at the beginning of the line, without preposition), Eur. *Cyc.* 324 ἐν τῇδε πέτραι (up to the penthemimeral caesura), Soph. *Ph.* 272 ἐν κατηρεφεί πέτρῃ (after the penthemimeral caesura). ἐν πέτραισι appears in Theoc. 9.116, Lyc. 390, Mosch. *epitaph. Bionis* 30 and AP 11.437. Lyc. 390, an iambic trimeter, has ἐν πέτραισι in the same metrical position as in this fragment.

129 Once in five lines in Aeschylus and Sophocles and once in seven lines in Euripides (West 1982, 82).

130 Sommerstein 2008, 348.

131 Porson 1824, 44.

Potniae (fr. 36-42a R.). A fragment of this play reveals that someone is recounting a bad dream (fr. **36b, 1 R. ἔδοξε γαρ[]; with the chorus, in anapests (or possibly in dactyl-epitrites), mentioning nocturnal visions, φάσματα, as in our fragment (9-10]ν μελάθρων |] φάσματα).¹³²

The metaphor based on κῶμος in the second line also brings Aeschylus to mind. The infernal goddess Hecate was accompanied by a retinue of ghosts during her night time visits to the world of the living, and she had the power to send nightmares and apparitions.¹³³ The metaphor Ἐκάτης κῶμον implies that these apparitions behave like a gang of young revellers who hang around outside a friend's or lover's house until they answer the door – a festive custom the Greeks called δέχεσθαι κῶμον.¹³⁴ This inversion of the merry nature of the κῶμος also appears in *Agamemnon*. Cassandra has a vision of the Erinyes perched on the roof of Agamemnon's house (ll. 1186-90): τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὔ ποτ' ἐκλείπει χορὸς | Ξύμφθογγος οὐκ εὐφῶνος· οὐ γὰρ εὖ λέγει. | καὶ μὴν πεπωκώς γ', ὥς θρασύνεσθαι πλέον, | βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει, | δύσπεμπος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων. She describes the dread goddesses as revellers or party-goers, singing drunkenly and out of tune in the street and disturbing the house. However, in this case, their drunkenness is caused by human blood rather than wine. Their voices are dissonant not because they are drunk, but because they sing maledictions. They cannot be driven from the house or the street because they are Erinyes, not only because they are loud and overbearing like a group of drunks.¹³⁵ The perversion of everyday habits and joyful actions to create horror is precisely a hallmark of Aeschylus,¹³⁶ a technique that we see reflected here.

However, this fragment requires caution. There are close stylistic parallels in Euripides as well. With regard to the first line, ἀλλ' εἴ σ' ἔνυπνον φάντασμα φοβεῖ, compare Eur. *Hec.* 703-5 ἔμαθον ἐνύπνιον ὁρμάτων | ἐμῶν ὅσιν (οὐ με παρέβα φάντα- | σμα μελανόπτερον). Metaphors based on the perversion of the κῶμος' festive behaviour can be found in Euripides's work on three occasions:¹³⁷ Eur. *Supp.* 390 κῶμον δέχεσθαι τὸν ἐμὸν ἀσπιδηφόρον (trim), *Ph.* 352-3 εἶτε τὸ δαιμόνιον κατεκώμασε | δώμασιν Οἰδιπόδα (lyr) and *Ph.* 790bis κῶμον ἀναυλότατον προχορεύεις (lyr). In the first of these instances,

132 Mette 1963, 9 fn. 1. There are other possible interpretations, such as a messenger-speech and not the report of a dream. See Radt 1985, 151; Sommerstein 2008, 34.

133 Kannicht 1969, 160.

134 On this festive custom see Knox, Headlam 1922, 82-3; Medda 2024, 3: 213.

135 Medda 2024, 3: 213-15.

136 Fraenkel 1950, 228-9, 544; Garvie 1986, 337.

137 Medda 2024, 3: 215.

Theseus orders the Theban herald to agree to peacefully bury the bodies of the Seven, or, with dark irony, prepare for the visit of an armed κῶμος: his army. In the second case, a hostile god has brought a revel of destruction upon the house of Oedipus (κατεκώμασε). In the third instance, bloodthirsty Ares leads the revel of war as if he were the leader or a κῶμος. Eur. *Supp.* 390 even uses the very same expression, κῶμον δέχεσθαι, and *Ph.* 352-3 shares the portrait of a hostile divine visitation as a κῶμος. Although all three tragedians mention Hecate by name,¹³⁸ only Euripides highlights her role as a source of apparitions and hallucinations: *Hel.* 569 ὦ φωσφόρ' Ἑκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῇ.

Therefore, style and imagery lead us to conclude that we have as many reasons to think of Euripides as we do Aeschylus.

**2.14 trag. adesp. fr. 391 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 489d
Sommerstein (Plut. *de sera num. vind.* 554F)**

θύννος βολαῖος πέλαγος ὧς διαστροβεῖ

It stirs up the sea like a tunny-fish caught in the net

In *de sera num. vind.* 554F Plutarch argues that the fears and remorse that torment the criminal also constitute punishment, which he compares to the desperate movements of a tunny-fish at the moment of being caught. Plutarch supports the vivid image with an iambic trimeter, which he also quotes in *Vit. Luc.* 491F, in this case to describe an intense oratorical style. There is a textual variant: compared to the present διαστροβεῖ in 554F, in 491F he uses the imperfect διειστρόβει. In both cases, the tense depends on that of the sentence in which the line is quoted: present in the first case, and past in the second.

Most scholars agree in attributing the fragment to Aeschylus.¹³⁹ In my opinion, quite rightly so, because Aeschylus is, curiously enough, the only tragedian who mentions tunny-fish in his tragedies: three times (fr. 307, 2 R., fr. 308 R., *Pers.* 424) compared to zero for the rest

138 Aesch. fr. 388, 1 R.; Eur. fr. 62h K., *Hel.* 569, *Med.* 397, *Tr.* 323, *Ph.* 110; Soph. fr. 535, 2 R. In Aesch. fr. 388 R., while the chorus does invoke Hecate in anapaests, it addresses her directly in the form of the statue erected before the palace's doors. In other words, despite the similarities between the two fragments – the metre, the speaker, and the mention of the goddess – the contexts appear to differ greatly (protection versus the sending of nightmares).

139 e.g. Paley 1879⁴, 399; Sommerstein 2008, 350-1 (his fr. dub. 489d).

of the tragedians.¹⁴⁰ The resolved third *longum* produces a ‘dactyl’ in the third foot, the most common resolution in tragedy.¹⁴¹

Due to its subject matter, Stark linked the fragment to Aeschylus’s satyr play *Net-Haulers* (fr. 46a-7c R.).¹⁴² Sommerstein, without denying this possibility, pointed out that it could also belong to the account of the sea wonders described by the shepherd in fr. 25e R. of *Glaucus the Sea-God* (fr. 25c-34 R.), another satyr-play by Aeschylus.¹⁴³ In the first case, that is to say *Net-Haulers*, it would refer to the moment when the Satyrs spot or pull out of the sea the floating chest in which Danaë is enclosed with her son Perseus; in the second, to the first appearance of the fisherman Glaucus of Anthedon coming out of the sea in his new monstrous form after becoming a god.¹⁴⁴

The implied comparison here is to the violent thrashing of the tunny-fish as they try to break free from the nets of the tunny-trap.¹⁴⁵ The vocabulary and simile also appear in Aesch. *Pers.* 424-6 τοὶ δ’ ὥστε θύννους ἢ τιν’ ἰχθύων βόλον | ... | ἔπαιον, ἐρράχιζον. In these lines the messenger horrifiedly describes the terrible ending of the Persian soldiers at sea, battered and hacked to death by the Greeks like so many tunnies or like fish caught in a net. The startling image likely was derived from Aeschylus’s own observation; that is to say, it’s not traditional.¹⁴⁶

**2.15 trag. adesp. fr. 405 K.-Sn. = Aesch. fr. dub. 473 Wecklein
(Plut. *amat.* 758B)**

ἔστι δέ τις ἐκεῖ κομιστὴρ ἐνθένδε καὶ ἄρωγός ἐν τέλει γενομένων
κατευναστὴς καὶ ψυχοπομπὸς ὥσπερ οὗτος·

οὐ γάρ με Νῦξ ἔτικτε δεσπότην λύρας,
οὐ μάντιν οὐδ’ ἱατρόν, ἀλλὰ †θνητὸν ἅμα†
ψυχᾷς

3

There is still some god who escorts them from here to there, a helper for those who have reached their end, someone who lays

140 It also appears in Lyc. 381.

141 Ceadel 1941, 85.

142 Stark 1959, 341.

143 Sommerstein 2008, 350-1.

144 Sommerstein 2008, 350-1.

145 I am persuaded by Fraenkel 1958, 285-7, who derived βολαῖος from βόλος (‘net’, *DGE* s.v. II 1). *LSJ* and *DGE* s.v. translate it as ‘violent’ and ‘impetuoso, impulsivo’ (from βολή), following Eust. II. 1404, 52.

146 Garvie 2009, 201.

them to sleep and guides their souls, like the the god in question said: “For Night did not beget me to be lord of the lyre, | nor a seer nor a physician, but †mortal along with† | the souls”.

Plut. *amat.* 758B provides examples of how every stage of human life is under the protection of the gods, including difficult stages such as childbirth (Ilithyia), illness (Asclepius) and death. To illustrate the latter, Plutarch quotes two iambic trimeters and the beginning of a third put into the mouth of the god who watches over men in such a predicament.

Plutarch does not reveal the speaker’s name, referring to him as οὔτος, presumably as a euphemism. However, it is evident that he is Thanatos, the personification of death and the son of Night (Hes. *Th.* 211-12).¹⁴⁷ His interlocutor is most likely Apollo, characterised by his possession of the lyre and by his roles as diviner and physician.¹⁴⁸

Gottfried Hermann emended Plutarch’s introductory words ὥσπερ οὔτος into ὥσπερ ὁ αὐτός, assuming the author was Aeschylus and referring it specifically to his tragedy *The Weighing of Souls* (fr. 279-80a R.).¹⁴⁹ However, what we know about the plot of this play makes it difficult to incorporate a speech by Thanatos into it. Hermann’s attribution to Aeschylus is based on the assumption that our fragment is preceded by a supposed quotation from Aeschylus. The problem is that such a quotation does not exist; Hermann had fashioned it out of Plutarch’s innocent words ἔστι δέ τις ἐκεῖ κομιστήρ ... ἐν τέλει γενομένων.

Wecklein accepted Hermann’s attribution and printed the fragment as his Aesch. fr. dub. 473, noting that it bears the stamp of Aeschylean style (“hoc fragmentum habitum Aeschyleae orationis prae se fert”).¹⁵⁰ Doubtless, he had in mind Aesch. *Eu.* 321-4 μάτερ ἅ μ’ ἔτικτες ... | Νύξ, ἀλαοῖσι καὶ δεδορκόσιν | ποινάν, κλυθ· ὁ Λατοῦς γὰρ ἱ-|νίς μ’ ἄτιμον τίθησιν and *Eu.* 60-2 τῶνδε δεσπότη δόμων | αὐτῷ μελέσθω Λοξίαι μεγασθενεῖ· | ἱατρόμαντις δ’ ἐστὶ καὶ τερασκόπος. It is also highly likely that Thanatos was a character in one or both of Aeschylus’s *Sisyphus* plays (fr. 225-34 R.).

However, the similarities are general and the words in the fragment are too common to make a decision either way.¹⁵¹ If anything, there

147 Kannicht, Snell 1981, 120. Older editors (e.g. Smyth 1957, 511) thought incorrectly that the speaker was Sleep.

148 Stephanopoulos 1988, 230.

149 *ap.* Winckelmann 1836, 166-7.

150 Wecklein 1893, 657.

151 Unfortunately †θνητὸν ἅμα (codd. : ἡγήτορα Valckenaer : ἀλλ’ ὀνήτορα Bergk) in l. 2, with an unacceptable resolution in the sixth foot, is corrupt and no decision should be made on the basis of scholars’ emendations.

are three small details that point away from Aeschylus. οὐ γάρ με at the beginning of the line is attested three times in Euripides (fr. 661, 28 K., *Hec.* 1258, *Hel.* 576), two times in Sophocles (*OT* 1325, *Ph.* 1358) and none in Aeschylus.¹⁵² The expression ‘to give birth to someone not as ... but as ...’ (οὐ ... με Νῦξ ἔτικτε δεσπότην ... | ... ἀλλὰ ...) appears also in Eur. *Tr.* 747-8 οὐ σφάγιον <νιδόν> Δαναΐδαις τέξουσ’ ἕμὸν, | ἀλλ’ ὥς τύραννον (cf. also *IA* 1386 πᾶσι γάρ μ’ Ἑλλησι κοινὸν ἔτεκες, οὐχὶ σοὶ μόνῃ), but not in Aeschylus. As strange as it may sound, the dative plural ψυχαῖς is only attested three times in tragedy: here, in Eur. fr. 1007d, 3 K. and in *Ion* 19 F 6 Sn.-K. On the other hand, the first two lines of the fragment each contain a hephthemimeral caesura, a placement that appears roughly 29% less often in Euripides than in Aeschylus and Sophocles (see *supra* 2.12).¹⁵³

Although it is slight, the evidence from style and metre seems to point away from both Aeschylus and Euripides. The situation is reminiscent of the prologue to Euripides’s *Alcestitis*, in which Apollo and Thanatos engage in a violent altercation and Thanatos is forced to remind the younger god of his powers (ll. 49-57). Therefore, we may be looking at a fragment of Phrynichus’s *Alcestitis*, which included Apollo (3 F 1c Sn.-K.) and Thanatos (3 F 3 Sn.-K.) in the cast of characters, and which Euripides imitated.¹⁵⁴

2.16 adesp. trag. fr. 425 K.-Sn. = Aesch. fr. 115 Mette (Poll. 1.14)

αἱ δὲ θήλειαι ἰέρειαι, προφήτιδες, καὶ “ἔργων μυστικῶν προφάντιδες”

The female (*scil.* priests) are called ‘priestesses’, ‘prophetesses’, and “interpreters of the mysteries”

Poll. 1.14 provides a list of at least 19 names for various types of male priest, and adds a further four for female priests. Among these names is προφάντιδες, which Pollux illustrates by quoting an incomplete iambic trimeter (the first foot and the *breve* of the second are

¹⁵² Contrast οὐ γάρ μ’ ἔθρεψαν (Aesch. *Supp.* 894). Aeschylus did not find the rhythm objectionable: compare οὐ γάρ τι (fr. 75 R., *Ch.* 755, *Eum.* 625), οὐ γὰρ τὸ (*Pers.* 373), οὐ γὰρ τὰ (*Pers.* 851), οὐ γὰρ σὺ (*Pr.* 994), all of which appear at the beginning of the line. Given these examples, the absence of οὐ γάρ με in *scriptio plena* in his poetry strikes me as unusual. Furthermore, Euripides (5x) and Sophocles (2x) have οὐ – με at the beginning of the line (with – being the first *longum*), but Aeschylus never does.

¹⁵³ That is to say, given the average frequencies (1/5 for Aeschylus and Sophocles, 1/7 for Euripides), the probability that the author of any two consecutive lines with hephthemimeral caesura is Euripides is approximately 34%, while the probability that it is an author who employs the hephthemimeral caesura once every five lines is about 66%.

¹⁵⁴ Stephanopoulos 1988, 230; Cropp 2019, 30-1.

missing). Nauck included it among the tragic fragments, comparing the title of Aeschylus's tragedy *Priestesses* (Ἱέρειαι, fr. 86-8 R.), from which he suspected it originated.¹⁵⁵

One small piece of evidence in favour of Aeschylus is that he is the only tragedian to use the adjective μυστικός, in fr. inc. fab. 387 R. ἐρῶ δὲ τοῦδε μυστικοῦ τέλους. Besides its title, there is also some circumstantial evidence in favour of Nauck's suspicion that it might come from *Priestesses*. In this tragedy the chorus was comprised of Artemis's priestesses, charged with the task of opening her temple (fr. 87 R.). *Priestesses* was one of the five plays for which Aeschylus was accused of divulging the mysteries, τὰ μυστικά (Anon. in Arist. *EN* 1111a8 = Aesch. test. 93b 2-3 R.). Therefore, Mette boldly printed adesp. fr. 425 K.-Sn. as his fr. 115 of Aeschylus's *Priestesses*, but this attribution should be treated with extreme caution, and the fragment should not be used to reconstruct the play.

2.17 trag. adesp. fr. 519 K.-Sn. = Aesch. fr. inc. fab. 524, 1 Mette (Stob. 3.4.16)

οὐ χρὴ ποδώκη τὸν τρόπον λίαν φορεῖν

One should not have a manner that is too swift-footed

In his edition of books III–IV of Stobaeus, Vittore Trincavelli printed together without a lemma as part of Stob. 3.4.15 the three lines Πρὶν γὰρ φρονεῖν εὖ, καταφρονεῖν ἐπίστασαι. | Οὐ χρὴ ποδώκη τὸν τρόπον λίαν φορεῖν. | σφαλεῖς γὰρ οὐδεὶς εὖ βεβουλευῆσθαι δοκεῖ.¹⁵⁶ Based on this, and on the figurative use of the term ποδώκη, Hermann attributed to οὐ χρὴ ποδώκη ... βεβουλευῆσθαι δοκεῖ, the last two lines, the lemma Αἰσχύλου that headed 3.4.18 (= Aesch. fr. 392 R.). He thought that the line quoted in *ecl.* 18 was not by Aeschylus and therefore the lemma was displaced from its correct place.¹⁵⁷

However, the testimony of the *MA* manuscripts makes this proposal impossible: both omit the line οὐ χρὴ ποδώκη τὸν τρόπον λίαν φορεῖν in the sequence and both precede the remaining two, whose order

¹⁵⁵ Nauck 1889², 28, 921.

¹⁵⁶ Hense 1894, 223, l. 1. Currently, following Hense's edition, they are printed as *ecl.* 15 (= Chaerem. 71 F 25 Sn.-K.), 16 (= trag. adesp. 519 K.-Sn.), 17 (= Chaerem. 71 F 26 Sn.-K.) and 18 (= Aesch. fr. 392 R.).

¹⁵⁷ Hermann 1828, 140. Hermann's proposal was supported by Mette 1959, 193, who printed the line as fr. 524, 1 in his edition of Aeschylus's fragments. He thought that [λιφ[]δοκεῖ-] in the scant remains of *P. Oxy* 2255 fr. 39 (= Aesch. fr. 451m 39 R.) referred to λίαν and δοκεῖ in the passage from Stobaeus. However, the space and the hand do not permit this (Radt 1985, 477).

they interchange, with the lemma τοῦ αὐτοῦ, that is, Χαίρημονος, quoted in *ecl.* 14 immediately before.¹⁵⁸ Therefore, πρὶν γὰρ φρονεῖν εὔ, καταφρονεῖν ἐπίστασαι (*ecl.* 15) and σφαλεῖς γὰρ οὐδεὶς εὔ βεβουλεῦσθαι δοκεῖ (*ecl.* 17) belong to Chaeremon (respectively, 71 F 25 and 26 Sn.-K.), while *ecl.* 16 is necessarily from a different and unidentified tragedian: the lemma has been lost, as is often the case.

That said, Radt still argued that Hermann may have been correct in the case of *ecl.* 16:¹⁵⁹ only Aeschylus was bold enough to use the adjective ποδῶκης ('swift-footed') in a figurative sense: *Th.* 623 ποδῶκες ὄμμα ('swift-footed eye'), *Ch.* 576 ποδῶκει ... χαλκεύματι ('with swift-footed sword'). Another small clue in favour of Aeschylus's authorship is that only this tragedian uses τὸν τρόπον in the accusative singular and with an article (*Supp.* 232).¹⁶⁰ There are no resolutions in the line.

However, there are other indications against his authorship, probably unconscious, which therefore have greater probative value. Aeschylus uses the adverb λίαν only twice, curiously both times in *Prometheus Bound* (124, 1031); in both cases the metrical position is not the same as here. On the other hand, λίαν seems to be a favourite word of Euripides's. It appears 43 times, five of which are in the same metrical position as our fragment, filling the fifth foot.¹⁶¹ Sophocles uses λίαν five times, including once in the fifth foot.¹⁶²

The meaning of the verb φορέω as 'of features, qualities, etc., of mind or body, possess, hold, bear' (*LSJ* s.v. I 3) is not attested in Aeschylus, but it is in Sophocles (*Ant.* 705 μή νυν ἐν ἦθος μῦνον ἐν σαυτῷ φέρει), and in Agathon (39 F 14 γυνή το<ι> σώμα<τος> δι' ἀργίαν | ψυχῆς φρόνησιν ἐντὸς οὐκ ἀργὸν φορεῖ). It goes without saying how closely Sophocles's construction ἦθος [...] φέρει resembles τὸν τρόπον ... φορεῖν. As for the content of the line, the idea that an overly quick temperament leads to countless evils is a common one.¹⁶³ Euripides uses the adjective ὥκυσ to express this same notion in fr. 1032 K. τὸ δ' ὥκὺ τοῦτο καὶ τὸ λαιψηρὸν φρενῶν | εἰς συμφορὰν καθῆκε πολλὰ δὴ βροτούς. On his part, Sophocles employs the adjective ποδῶκης in *Ant.* 1104 θεῶν ποδῶκεις ... Βλάβαι, albeit in a literal sense in his case.

¹⁵⁸ Hense 1894, 222-3.

¹⁵⁹ Radt 1985, 366.

¹⁶⁰ adesp. fr. 182 N.² μί' εὐγένεια τὸν τρόπον χρηστὸν φέρειν was written by Gregory of Nazianzus; it isn't a real tragic fragment.

¹⁶¹ *Eur. Hipp.* 467 οὐδ' ἐκπονεῖν τοι χρὴ βίον λίαν βροτούς, 487 δόμους τ' ἀπόλλυσ', οἱ καλοὶ λίαν λόγοι, *Eur. El.* 296 γνῶμην ἐνεῖναι τοῖς σοφοῖς λίαν σοφὴν, *Eur. IA* 924 ἔστιν μὲν οὖν ἴν' ἡδὺ μὴ λίαν φρονεῖν, 977 πῶς ἂν σ' ἐπαινέσαιμι μὴ λίαν λόγοις.

¹⁶² *Soph. El.* 1172 θνητὸς δ' Ὀρέστης ὥστε μὴ λίαν στένε.

¹⁶³ Kannicht 2004, 993-4.

Therefore, in my opinion, this fragment should not be attributed to Aeschylus without further consideration. If the first part of the compound ποδώκης is otiose, as it may well be,¹⁶⁴ then Sophocles and Euripides would be equally likely candidates.

ποδώκης is one of Achilles's epithets (*LSJ* s.v. ποδώκης 1). Therefore, Hermann suggested that the line may have been uttered by Priam and directed at Achilles, who was renowned for his fierceness and nimble feet.¹⁶⁵ However, this epithet also applies to Atalanta (*Hes. fr.* 76, 5, 20 Sn.-M.), and in tragedy, the line loses all connection with Achilles (*LSJ* s.v. ποδώκης 2). In short, we don't know who said it or who it was said to.

2.18 trag. adesp. fr. 564a K.-Sn. (Sud. π 54)

εὐεργετῆσαι γὰρ τὸ σῶμ' οὐ βούλομαι

For I do not wish to benefit the body

Sud. π 54 explains the meaning of the adjective παλαιγενές as 'most venerable' (πρεσβύτατον), and clarifies that, in Attic, adjectives meaning 'old, elderly' can also mean 'simple-minded, foolish' (*DGE* s.v. ἀρχαῖος A iiic). This usage is illustrated with two examples: *Aristoph. Nu.* 358 and *Eur. fr.* 1088 K (ἀρχαῖον εἴρηκας). The quotation from Euripides is followed by an unattributed iambic trimeter, which does not belong to it and has nothing to do with the lemma.¹⁶⁶ There are no resolutions in the line.

Enger noted that the line conveys the idea that someone does not wish to do good services to a corpse.¹⁶⁷ He related this to Aesch. fr. 266 R., a fragment from *Phrygians or The Ransom of Hector*, in which someone tries to convince Achilles that it makes no difference whether one is a benefactor to a corpse or not (1-2 καὶ τοὺς θανόντας εἰ θέλεις εὐεργετήσιν | εἴτ' ἂν κακουργήσιν, ἅμα δὲ ἔχει), as the dead person no longer feels anything. Certainly, the similarity in wording is striking (εὐεργετῆσαι ... τὸ σῶμ' οὐ βούλομαι ~ τοὺς θανόντας ... θέλεις εὐεργετήσιν). According to Enger, we have a dialogue between Achilles and Priam in the context of the ransoming of Hector's body; the fragment preserved in the Suda are Achilles's words (εὐεργετῆσαι γὰρ τὸ σῶμ' οὐ βούλομαι), to which Priam replies with the five lines that make up Aesch. fr. 266 R. (τοὺς θανόντας εἰ θέλεις εὐεργετεῖν κτλ.).

¹⁶⁴ Hutchinson 1985, 141.

¹⁶⁵ Hermann 1852a, 381.

¹⁶⁶ Kannicht, Snell 1981, 156.

¹⁶⁷ Enger 1863, 26.

This is a very astute suggestion, but we cannot be sure that it is Priam who speaks Aesch. fr. 266 R. It could also be Thetis, or Hermes.¹⁶⁸

Similarly, the word εὐεργετέω is not exclusive to Aeschylus. The verb is used ten times by Euripides, with εὐεργετῆσαι in the same metrical position at the beginning of a line in *Alc.* 860 εὐεργετῆσαι φῶτα γενναῖος γεγώς. In fact, Crusius thought the line belonged to him.¹⁶⁹ Due to the fragment's physical closeness to Eur. fr. 1088 K. and its thematic similarity to Eur. fr. 176 K., which is an argument about the insensitivity of a corpse, he postulated that ἀρχαῖον εἶρηκας (Eur. fr. 1088 K. "You have said a foolish thing") and εὐεργετῆσαι γὰρ τὸ σῶμ' οὐ βούλομαι were part of the same Euripidean passage and had a coherent meaning between them. The meaning would be: "You have said something foolish: I don't want to benefit a corpse (*scil.* because it feels nothing)". οὐ βούλομαι filling the last metron of the trimeter occurs in Eur. *Cyc.* 644, *Ion* 657, 1381, *Or.* 409 and *Soph. El.* 1043, but never in Aeschylus.

Aeschylus and Euripides aren't the only candidates, either. The idea that mistreating a corpse is pointless because it no longer feels anything was topical.¹⁷⁰ The Hellenistic tragedian Moschion, an attentive student of Euripides's style, wrote a very famous historical tragedy entitled *Men of Pherae*, one of whose main themes was the futility of mistreating a corpse (97 F 3).¹⁷¹ As there are no resolutions to the line,¹⁷² and Moschion was a favourite among anthologists – we owe ten of his twelve fragments to Stobaeus – he cannot be excluded.

Unfortunately, the position of the postpositive γάρ in the line doesn't help to determine authorship. If γάρ is considered independent from the word with which the sentence-rhythm unites it (εὐεργετῆσαι), the penthemimeral caesura would fall right before it, which would suggest Euripides. If it isn't treated as an independent word, it would create a median caesura, which would suggest Aeschylus or Sophocles or a comic poet.¹⁷³

Although I am sympathetic to Enger's proposal, primarily because of the striking quality of the expression εὐεργετῆσαι ... τὸ σῶμ', there are simply too many potential authors. Gaiser even attributed the line

¹⁶⁸ Radt 1985, 367.

¹⁶⁹ Crusius 1890, 696.

¹⁷⁰ On this topic, Stob. 4.57 quotes Mosch. 97 F 3 Sn.-K. (*ecl.* 3); Eur. fr. 176 K. (*ecl.* 5); Aesch. fr. 266 R. (*ecl.* 6); Mosch. 97 F 7 Sn.-K. (*ecl.* 14).

¹⁷¹ Cropp 2021, 242.

¹⁷² There are no trisyllabic feet in Moschion's fragments, which amount to 67 lines (Ceadel 1941, 88).

¹⁷³ See Maas 1962, 86 § 137.

to comedy, not tragedy.¹⁷⁴ Therefore, this fragment should remain among the *adespota*.

**2.19 trag. adesp. fr. 569 K.-Sn. = Aesch. fr. 224 (?) Mette
(Trypho *Trop.* 4, p. 169 Sandri)**

Τεῦκρος δὲ τόξων χρώμενος φειδωλία
ὑπὲρ τάφρου πεδώντας ἔστησε<ν> Φρύγας

Yet Teucer, using his arrows with careful precision, | stopped the
Phrygians mid-leap over the ditch.

The laudatory mention of Teucer's bravery and the accuracy of his aim suggests that this hero was a character in the tragedy the fragment came from. Blomfield took notice of the use of Sophoclean diction, highlighting the similarity to Soph. Ai. 1279 πεδώντας ἄρδην Ἑκτορος τάφρων ὑπὲρ. Therefore, he naturally proposed Sophocles's play *Teucer* (fr. 576-9b R.).¹⁷⁵ Hermann was the first to posit that Aeschylus may have been the author and the play his *Women of Salamis*, but he didn't provide reasons for his thinking.¹⁷⁶ This task fell on Wecklein, who rightly pointed out that these words could not have been spoken by Teucer himself, but rather by a messenger recounting the defence of the Achaean ships, in which Teucer's arrows played a significant role (*Il.* 15.440-4). For this reason, Wecklein preferred Aeschylus's *Myrmidons* (frr. 131-42 R.), part of whose plot dealt with this episode from the *Iliad*. Therefore, he printed it as Aesch. fr. dub. 489.¹⁷⁷ Mette printed these lines as his fr. 224 (?) of this tragedy.¹⁷⁸

Both iambic trimeters lack resolutions. Trypho quoted them as an example of metalepsis, a figure of speech consisting in the substitution by metonymy of one figurative sense for another. Wecklein considered the peculiar metalepsis of φειδωλία in the sense of 'precision' rather than 'economy' to be particularly Aeschylean, but he did not provide any examples. The verb φείδομαι is used certainly in the sense of 'to use a thing sparingly' (*LSJ* s.v. *Il.*, cf. And. 4.32 τοὺς φειδομένους καὶ

174 Gaiser 1967, 444, Namely, Menander's *The Ephesian*. He understood the fragment to mean: "you've said a foolish thing, because I don't want to do you a purely physical favor".

175 Blomfield 1814, 48.

176 Hermann 1839, 378.

177 Wecklein 1892, 350-1, Wecklein 1893, 662.

178 Mette 1959, 78. Smyth 1957, 516 believed that the fragment alluded to *Il.* 8.266-329, which does not fit the plot of *Myrmidons*. However, this cannot be correct: the point of *Il.* 8.266-329 is that Teucer's arrows fail to kill Hector, and is then wounded in the process.

τοὺς ἀκριβῶς διαιτῶντας) in Soph. *El.* 716 φείδοντο κέντρων οὐδέν and in Eur. *Med.* 401 ἀλλ' εἶα φείδου μηδὲν ὧν ἐπίστασαι. However, these are not good parallels. Usage in this sense is usually accompanied by a negation (*LSJ* s.v. φείδομαι II 1) and does not involve metalepsis, so it does not fit the example given by Trypho. It is possible that Wecklein was right, but neither the style nor the rhythm allow us to be certain: there are seven other plays called *Achilles* by minor tragedians, as well as three called *Teucer* besides that of Sophocles.¹⁷⁹

3 Conclusions

It is time to conclude. Of the nineteen book-fragments considered, only three can be attributed to Aeschylus with any degree of certainty: these are trag. adesp. fr. 208, 291 and 391 K.-Sn. (= Aesch. fr. dub. 489a, 489b and 489d Sommerstein). There are too many uncertainties surrounding the rest, so it is better to keep those among the tragic *adespota*. Admittedly, the number of fragments by Aeschylus has increased only very modestly, but it is better than nothing.

Bibliography

- Almirall, J. (2021). "Alguns epigrames macedònics". *Àpoïna: estudis de literatura grega dedicats a Carles Miralles*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 367-78.
- Barnes, J. (1778). *Euripidis Tragoediae Fragmenta Epistolae Ex Editione Josuae Barnesii Nunc Recusa. Tomus 1*. Lipsiae: sumtu E.B. Svikerti.
- Barrett, W.S. (1974). In R. Carden, *The Papyrus Fragments of Sophocles. An Edition with Prolegomena and Commentary by R.C., with a Contribution by W.S.B. Berlin*; New York: De Gruyter.
- Behr, Ch. A.; Lenz, F.W. (1980). *P. Aelii Aristidis Opera quae exstant omnia*, I. Leiden: Brill.
- Bergk, Th. (1848). "Sieben Conjecturen zu Sophokles". *RhM*, 6, 145-51.
- Bergk, Th. (1853²). *Poetae lyriici graeci. Editio altera auctior et emendatior*. Leipzig: Apud Reichenbachios; London: Williams & Norgate.
- Blaydes, F.H.M. (1894). *Adversaria in tragicorum Graecorum fragmenta*. Halle: Orphanotrophei Libraria.
- Blomfield, Ch. J. (1814). "Tryphonis grammatici opuscula quaedam". *Museum Criticum, or Cambridge Classical Researches*, 1, 32-59.
- Blomfield, Ch. J. (1824). *Aeschyli Choephoriae ad fidem manuscriptorum emendavit, notas et glossarium adjecit Ch. J.B.* Leipzig: C.H.F. Hartmann.
- Bond, G.W. (1981). *Euripides. Heracles*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198140603.book.1>.
- Bromberg, J.A.; Burián, P. (2023). *A Companion to Aeschylus*. Hoboken: Wiley. Blackwell Companions to the Ancient World. <https://doi.org/10.1002/9781119072348>.

179 Kannicht, Snell 1981, 334, 336.

- Burges, G. (1821). *Quae supersunt fabulae et fragmenta. Supplices. Recensui Georgius Burges, cujus notae aliorumque seliguntur editae et ineditae divulgantur*. London: ædibus Valpianis.
- Burges, G. (1845). "Specimens of New Editions of Thucydides, Aeschylus, and Euripides Containing Numerous Supplements of Passages Hitherto Wanting in All MSS". *Literary Gazette*, Sept. 13, 1-30.
- Butler, S. (1816). In Th. Stanley; S. Butler, *Tragoediae quae supersunt: deperditarum fabularum fragmenta et scholia graeca. Tomus 8*. Cantabrigiae: Typis ac sumptibus Academicis.
- Caballero González, M. (2017). *Der Mythos des Athamas in der griechischen und lateinischen Literatur*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. <https://doi.org/10.24053/9783823379911>.
- Ceadel, E.B. (1941). "Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays". *CQ*, 35, 66-89. <https://doi.org/10.1017/s0009838800025167>.
- Cipolla, P.B. (2012-13). "Il Prometeo satiresco di Eschilo: *Pyrkaeus* o *Pyrphoros*?". *Aevum antiquum*, 12-13, 83-112.
- Cipolla, P.B. (2018). "Su alcuni frammenti del 'Glaucio marino' di Eschilo". S. Novelli (a cura di), *Eschilo: ecdotica, esegesi e performance teatrale = Atti del convegno internazionale* (Cagliari, 25-26 settembre 2017). Amsterdam: Hakkert, 121-42. Supplementi di Lexis 73.
- Collard, C. (1975). *Euripides. Supplices*. Groningen: Bouma's Boekhuis.
- Cropp, M. (2019). *Minor Greek Tragedians. Vol. 1, The Fifth Century. Fragments from the Tragedies with Selected Testimonia*. Liverpool: Aris & Phillips. <https://doi.org/10.2307/j.ctv160bszx>.
- Cropp, M. (2021). *Minor Greek Tragedians. Vol. 2, Fourth-Century and Hellenistic Poets. Fragments from the Tragedies with Selected Testimonia*. Liverpool: Aris & Phillips. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1s5nwx>.
- Crusius, O. (1890). Review of *Tragicorum Graecorum fragmenta* by Nauck, J.A. *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 687-704.
- Dale, A.M. (1967). *Euripides. Helen*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Clarendon Press.
- Davies, M. (1991). *Sophocles. Trachiniae*. Oxford: Clarendon Press.
- Degani, E. (1991). *Hipponactis testimonia et fragmenta*. Stuttgart; Leipzig: Teubner.
- Dettori, E. (2006). "Γαμόρος: una occorrenza 'fantasma'". *ZPE*, 157, 41-2.
- Devine, A.M.; Stephens, L.D. (1980). "Rules for Resolution: The Zielinskian Canon". *TAPhA*, 110, 63-79.
- Devine, A.M.; Stephens, L.D. (1994). *The Prosody of Greek Speech*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Diggle, J. (1994). *Euripidis fabulae. Vol. 3, Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145950.book.1>.
- Dindorf, W. (1829). *Aristides*, vol. 2. Leipzig: G. Reimer.
- Dindorf, W. (1851²). *Æschyli Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta. Tomus 1*. Oxonii: e typographeo academico.
- Dodds, E.R. (1960²). *Euripides. Bacchae*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198721253.book.1>.
- Dollard, A. (2021). *La matière troyenne dans l'œuvre perdue d'Eschyle. Édition, traduction et commentaire d'un choix de fragments [thèse de doctorat]*. 2 vols. Besançon: Université de Bourgogne Franche-Comté. <https://theses.hal.science/tel-03556372>.

- Duncan, A.C. (2023). "Visualising the Stage". Bromberg, Burian 2023, 214-29. <https://doi.org/10.1002/9781119072348.ch16>.
- Enger, R. (1863). "Adnotationes ad Tragicorum Graecorum Fragmenta". *Achtzehnter Jahresbericht des Königlichen Gymnasiums zu Ostrowo*, 5-26.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511758560>.
- Finglass, P.J. (2020). "Tragicorum Graecorum Fragmenta Volume II: Old Texts, New Opportunities". Lamari, Montanari, Novokhatko 2020, 165-82. <https://doi.org/10.1515/9783110621693-011>.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. 3 vols. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199271726.book.1>.
- Fraenkel, E. (1958). "βολαῖος", *Glotta*, 37, 285-7.
- Fries, A. (2014). *Pseudo-Euripides, Rhesus*. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110342253>.
- Friis Johansen, H.; Whittle, E.W. (1980). *Aeschylus: The Suppliants*, vol. 3. Copenhagen: Gyldendal.
- Gaiser, K. (1967). "Eine Neu Erschlossene Menander-Komödie und ihre Literaturgeschichtliche Stellung". *Poetica*, 1, 436-61.
- García González, M.; Hernández Muñoz, F.G. (2022). "ἔγώ y la 'cesura media' en el trímetro yámbico del teatro griego". *Fortunatae*, 35, 69-74.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198721345.book.1>.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus: Persae*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199269891.book.1>.
- Germar, R.; Pechstein, N.; Krumeich, R. (1999). "Prometheus Pyrkaeus". Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, 169-78.
- Görschen, F.C. (1950). "Ergänzungsvorschläge zu den neuen Aeschylus-Papyri", *Dioniso*, 13, 42-7.
- Haas, A. (1884). *Quibus fontibus Aelius Aristides in componenda declamatione quae inscribitur [pros Platōna hyper tōn tettarōn] usus sit*. Greifswald: J. Abel.
- Hall, E.; Wyles, R. (2008). *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199232536.001.0001>.
- Headlam, W.; Knox, A.D. (1922). *Herodas. The Mimes and Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hense, O. (1894). *Ioannis Stobaei Anthologium. Volumen Tertium. Anthologii libri duo posteriores, volumen 1*. Berlin: Weidmann.
- Hermann, G. (1828). *Opuscula*, vol. 3. Leipzig: Fleischer.
- Hermann, G. (1839). *Opuscula*, vol. 7. Leipzig: Fleischer.
- Hermann, G. (1841?). *Sophoclis Oedipus Coloneus*. Leipzig: Fleischer.
- Hermann, G. (1852a). *Aeschyli tragoediae. Tomus primus*. Leipzig: Weidmann.
- Hermann, G. (1852b). *Aeschyli tragoediae. Tomus secundus*. Leipzig: Weidmann.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus. Seven Against Thebes*. Edited with an introduction and commentary by G.O. Hutchinson. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198149996.book.1>.
- Jebb, R.C. (1889). *Sophocles. The Plays and Fragments. Part 2, The Oedipus Coloneus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jebb, R.C. (1896). *Sophocles. The Plays and Fragments. Part 7, The Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaibel, G. (1878). *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*. Berolini: apud G. Reimer.
- Kannicht, R. (1969). *Euripides. Helena*. 2 vols. Heidelberg: Winter.

- Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*. Vol. 5, *Euripides. Pars prior; pars posterior*. 2 vols. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666257551>.
- Kannicht, R.; Snell, B. (1981). *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*. Vol. 2, *Fragmenta adespota. Testimonia volumini 1 addenda, indices ad volumina 1 et 2*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kassel, R.; Austin, C. (1986). *Poetae comici graeci*, vol. 5. Berlin; New York: De Gruyter.
- Keuls, E. (1978). "Aeschylus' Niobe and Apulian Funerary Symbolism". *ZPE*, 30, 41-68.
- Krumeich, R.; Pechstein, N.; Seidensticker, B. (1999). *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lamari, A.; Montanari, F.; Novokhatko, N. (2020). *Fragmentation in Ancient Greek Drama*. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110621693>.
- Latte, K. (1966). *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Vol. 2, E-O. Copenhagen: Munksgaard.
- Lesky, A. (1934). "Die Niobe des Aischylos". *WS*, 52, 1-18.
- Lesky, A. (1983). *Greek Tragic Poetry*. Translated by M. Dillon. New Haven; London: Yale University Press.
- Lloyd-Jones, H. (1957). Appendix to Smyth (1957), 525-603.
- Lobel, E. (1941). In E. Lobel; C.H. Roberts; E.P. Wegener (eds), *The Oxyrhynchus Papyri. Part XVIII*. London: Egypt Exploration Society.
- Lucas de Dios, J.M. (2008). *Esquilo. Fragmentos. Testimonios*. Madrid: Gredos.
- Maas, P. (1962). *Greek Metre*. Translated by H. Lloyd-Jones. Oxford: Clarendon Press.
- Medda, E. (2024). *Eschilo. Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento. Seconda edizione riveduta e corretta. 3 vols. Roma: Bardi Edizioni.
- Meineke, A. (1843). *Analecta alexandrina*. Berlin: sumptibus Th. Chr. Fr. Enslini.
- Mette, H.J. (1959). *Die Fragmente der Tragödien des Aeschylos*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Mette, H.J. (1963). *Der Verlorene Aischylos*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Nauck, J.A. (1889²). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Leipzig: Teubner.
- Onians, R.B. (1951). *The Origins of European Thought About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ozbek, L. (a cura di) (2023). *Sofocle, "Niobe". Introduzione, testo critico, commento e traduzione*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Lexis Supplementi 13. Fonti, testi e commenti 2. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-710-4>.
- Paley, F.A. (1879). *The Tragedies of Aeschylus with an English Commentary*. London: Whittaker.
- Pearson, A.C. (1917). *The Fragments of Sophocles*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pennesi, A. (2008). *I frammenti della "Niobe" di Eschilo*. Amsterdam: Hakkert. Supplementi di Lexis 48.
- Pfeiffer, R. (1949). *Callimachus*. Vol. 1, *Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Porson, R. (1815). *Tracts and Miscellaneous Criticisms of the Late Richard Porson*. London: R. and A. Taylor for Payne and Foss.
- Porson, R. (1824). *Hecuba, Orestes, Phoenissae et Medea. Ad fidem manuscriptorum emendatae et brevibus notis emendationum potissimum rationes redditibus instructae. In usum studiosae iuventutis*. Ed. Ricardus Porson. Ed. in Germania 3. cor. et auctior indicibusque locupletissimis instructa. Accesserunt additamenta editionis novissimae londonensis. Leipzig: apud G. Fleischer.
- Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3, *Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666257452>.
- Radt, S. (1999²). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles. Editio Correctior et Addendis Aucta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ribbeck, O. (1875). *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*. Leipzig: Teubner.

- Rosenmeyer, Th.G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.
- Ruiz de Elvira, A. (2001). *Estudios mitográficos*. Madrid: Universidad Complutense.
- Schein, S.L. (1979). *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles. A Study in Metrical Form*. Leiden: E.J. Brill.
- Schmidt, M. (1861). *Hesychii Alexandrini Lexicon*, vol. 3. Jena: sumptibus F. Maukii.
- Schütz, C.G. (1821). *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, vol. 5. Halle: J.J. Gebauer.
- Smyth, H.W. (1957). *Aeschylus*, vol. 2. Reprinted with an Appendix edited by H. Lloyd-Jones. Cambridge (MA): Harvard University Press; London: William Heinemann.
- Sommerstein, A.H. (2008). *Aeschylus*. Vol. 3, *Fragments*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Sommerstein, A.H. (2010). *The Tangled Ways of Zeus*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199568314.001.0001>.
- Sommerstein, A.H. (2019). *Aeschylus. Suppliants*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spanoudakis, K. (2002). *Philitas of Cos*. Leiden; Boston; Köln: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004350939>.
- Stark, Rudolf (1959). "Wahrscheinliches und Unwahrscheinliches von Aischylos". *RhM*, 102, 340-6.
- Stephanopoulos, T.K. (1988). "Tragica I". *ZPE*, 73, 207-47.
- Stieber, M.C. (2011). *Euripides and the Language of Craft*. Leiden; Boston: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004189065.1-494>.
- Süvern, J.W. (1826). "Über einige historische und politische Anspielungen in der alten Tragödie". *Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin*. Berlin, 1-40.
- Thalmann, W.G. (1978). *Dramatic Art in Aeschylus' "Seven Against Thebes"*. New Haven; London: Yale University Press.
- Theodoridis, C. (1991). "Neue Zeugnisse zu Hipponax aus dem Lexikon des Photios". *Eikasmós*, 2, 33-5.
- Torrance, I.C. (2007). *Aeschylus: Seven Against Thebes*. London: Duckworth. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy. <https://doi.org/10.5040/9781472539618>.
- Tsantsanoglou, K. (2013). "Oracles and Etymologies or When Aeschylus Goes to Extremes". *Trends in Classics*, 5, 49-73. <https://doi.org/10.1515/tc-2013-0004>.
- Valckenaer, L.C. (1777). *Phalaridis Epistolae*. Groningae: apud Iacobum Bolt.
- Van Leeuwen, J. (1881). *Commentatio de Aiakis Sophoclei authenticia et integritate*. Traiecti ad Rhenum: J.W. Leeflang.
- Wecklein, N. (1892). "Ueber eine Trilogie des Aeschylos und über die Trilogie überhaupt". *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse*. München: Verlag der K. Akademie, 327-85.
- Wecklein, N. (1893). *Aeschyli Fabulae cum lectionibus et scholiis Codicis Medicei et in Agamemnonem Codicis Florentini ab Hieronymo Vitelli denuo collatis edidit N.W. Berolini: apud Calvary*.
- Welcker, F.G. (1824). *Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos*. Darmstadt: C.B. Leske.
- Welcker, F.G. (1839). *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, Bde. 1-2. Bonn: Eduard Weber.
- Welcker, F.G. (1841). *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, Bd. 3. Bonn: Eduard Weber.

- West, M.L. (1977). “*Tragica I*”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 24, 89-103. <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1977.tb00371.x>.
- West, M.L. (1982). *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press.
- West, M.L. (1989²). *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- West, M.L. (1990). *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner. <https://doi.org/10.1515/9783110948066>.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1895). *Euripides. Herakles. Erster Band*. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1931). *Der Glaube der Hellenen*, Bd. 1. Berlin: Weidmann. <https://doi.org/10.1515/9783112533789>.
- Wilberding, J. (2011). *Porphyry. To Gaurus On How Embryos are Ensouled and On What is in Our Power*. London: Bristol Classical Press.
- Winckelmann, A.W. (1836). *Plutarchi Eroticus et Eroticae narrationes ad codices emendavit, commentariis illustravit, latinam Xylandri interpretationem et indices adjecit Augustus Guilielmus Winckelmann; accesserunt Plutarchi Fragmenta de amore*. Zürich: typis et impensis Friderici Schulthessii.
- Wiseman, T.P. (2008). “‘Mime’ and ‘Pantomime’: Some Problematic Texts”. Hall, Wyles 2008, 146-53. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199232536.003.0007>.
- Yorke, E.C. (1936). “Trisyllabic Feet in the Dialogue of Aeschylus”. *CQ*, 30, 116-19.

Elettra alla tomba del padre L'aiuto del morto nelle *Coefore*

Andrea Taddei

Università di Pisa, Italia

Abstract This contribution examines Electra's role at her father's tomb in Aeschylus' *Choephoroi*. Through close analysis of prayers and invocations in ll. 124a-151 and subsequent interventions in the *kommos*, it investigates a dramaturgical line parallel to Orestes', establishing its ritual and symbolic preconditions. Electra's prayers, libations, and distancing from maternal behaviour define an autonomous performative space within her brother's actions. Rather than acting as an autonomous agent of vengeance, she opens the communicative channel to the deceased father, enabling "the dead to kill the living" (l. 886).

Keywords Libation Bearers. Electra. Ritual Lamentation. Prayer. Vengeance.

Sommario 1 Oreste ed Elettra sulla tomba del padre. – 2 Preghiere e riti sulla scena. – 3 Prendere le distanze dalla madre. – 4 Dai fatti alle parole. – 5 Un intreccio di linee. – 6 L'aiuto del morto.

1 Oreste ed Elettra sulla tomba del padre

«Oreste au tombeau de son père» è il titolo di un breve paragrafo del saggio «Droit et prédroit en Grèce ancienne»,¹ nel quale L. Gernet svolgeva un ragionamento utile a mettere in luce il complesso intreccio

1 «Droit et prédroit en Grèce ancienne» è uscito sull'*Année Sociologique* del 1951 ed è poi diventato un capitolo centrale (175-260) di Gernet 1968, la cui traduzione italiana è uscita nel 1983, a cura di R. Di Donato. Su tutto questo, cf. Di Donato 1990, 108-30. Il paragrafo «Oreste au tombeau de son père» è in Gernet 1968, 223-7.

tra la posizione assunta dal figlio di Agamennone all'inizio delle *Coefore* e il dettaglio² sul quale l'attenzione di Eschilo si è poi concentrata per costruire la scena del riconoscimento tra i due fratelli. A essere in gioco – osservava Gernet nel suo articolo poi divenuto centrale nel volume *Anthropologie de la Grèce antique* – era l'assunzione di responsabilità, da parte del vivo, rispetto alla realizzazione di una vendetta la cui legittimità gli giungeva direttamente dal morto. Si tratta di una linea drammaturgica cruciale per lo svolgimento dell'*Oresteia*, che conduce il figlio di Agamennone all'uccisione di Clitemestra lungo un percorso per lui ineludibile.³

In questo lavoro intendo concentrarmi su un versante complementare del percorso che conduce al matricidio, spostando l'attenzione dalla figura di Oreste a quella di Elettra, ancora presso la tomba del padre. Lungi dal configurarsi come semplice duplicazione dell'iniziativa di Oreste, l'intervento di Elettra costruisce una linea rituale e discorsiva specifica, che si innesta su quella del fratello e ne prepara l'efficacia.

Presso la tomba di Agamennone, Elettra agisce infatti come mediatrice privilegiata di un rapporto con il morto fondato non tanto sull'assunzione diretta della vendetta, quanto sulla costruzione delle condizioni simboliche, rituali e identitarie che rendono possibile l'intervento del padre defunto a favore dei figli. Attraverso una sequenza articolata di preghiere, maledizioni e azioni rituali, Elettra contribuisce a stabilire un canale di comunicazione effettivo tra il mondo dei vivi e quello dei morti, ricostruendo al tempo stesso la propria appartenenza patrilinea e prendendo le distanze dalla discendenza materna.

Questo meccanismo prende forma nel quadro della *rhexis* che Elettra avvia al v. 124a, dopo avere chiesto e ottenuto dal coro di schiave le istruzioni rituali su come conciliare la parte verbale e quella gestuale del rito che ella sta svolgendo presso il tumulo.

Elettra si rivolge ad Hermes, per chiedere al dio di farsi latore del messaggio da lei diretto alle divinità che si trovano sotto terra e alla Terra (vv. 124a-29), prima di avviare dal v. 130 una seconda invocazione, indirizzata in due tempi direttamente al padre (vv. 130-2; vv. 139-40) con lo scopo di chiedere a quest'ultimo di far ritornare il fratello (v. 138: ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο) dall'esilio cui è stato costretto, privato dei suoi beni (ἐκ δὲ χρημάτων, v. 135).

² Mi riferisco ovviamente alle impronte dei piedi: Aesch. *Ch.* 205-1. Cf. Eur. *El.* 520-46 e Soph. *El.* 892-919. Per un commento alla scena eschilea, con bibliografia ulteriore, cf. Brown 2018, 219-20, con bibliografia ulteriore. Si veda anche Battezzato 1995, 348-9 nota 31. Per un approfondimento sulla ripresa euripidea di questa scena, cf. Torrence 2011.

³ Sulla 'linea drammaturgica di Oreste' sia consentito rinviare a quanto ho scritto in Taddei 2026.

Tramite la sua articolata preghiera, Elettra avverte cioè l'esigenza di realizzare un contatto mediato con gli inferi, e invece diretto con il padre defunto, del quale ella chiede l'ascolto (v. 139: καὶ σὺ κλυθί), per rivolgergli una seconda e ulteriore serie di richieste fondate su una presa di distanza dalla discendenza matrilinea (vv. 140-1: la figlia chiede di essere diversa da sua madre)⁴ e sul proprio radicamento entro una continuità patrilinea: ad Agamennone Elettra chiede infatti di manifestarsi come «restitutore di equilibrio» (v. 143: τιμάορον) in modo tale che, in conformità con il bilanciamento di giustizia (δίκη, v. 144), chi ha ucciso possa morire a sua volta (ἀντικαταθάνειν, v. 144).

La linea di Elettra incrocia da vicino quella di Oreste, della quale eredita forme e finalità, ovviamente condensate intorno all'idea di «morire in cambio». ⁵ E tuttavia, nel modo in cui Elettra si aggrega al comportamento del fratello, esistono alcune specificità che meritano di essere prese in considerazione.

Per completare questo preliminare quadro generale della *rhesis* che qui esamineremo, ricorderò che la preghiera non si conclude con la lunga e doppia (v. 130: λέγω καλοῦσα πατέρ' [...], v. 139: κλυθί μου πάτερ) invocazione al padre, che di fatto termina al v. 144. Al contrario, essa si completa con un ulteriore passaggio (vv. 145-51) in cui la sorella di Oreste distingue tra l'invocazione da lei articolata fino a quel punto e la κακή ἄρ'α scagliata contro gli omicidi (κεῖνοις, v. 1145): è mediante quest'ultima che, ai vv. 147-8, la figlia del sovrano chiede al padre defunto di farsi πομπός di una positiva azione che conduca ad una vittoria nel segno della giustizia (v. 148). Il distico conclusivo (vv. 151-2) contiene infine l'istruzione, rivolta alle schiave, affinché queste ultime intonino il peana, e dunque un canto di vittoria, per il morto.

Come si può osservare, l'intera *rhesis* di Elettra è in buona sostanza composta da preghiere incastonate l'una all'interno dell'altra, e puntellate da una ridotta ma assai significativa serie di azioni rituali da lei svolte e commentate mentre le esegue sulla scena. ⁶

⁴ Cf. *infra* § 3.

⁵ La nozione espressa al v. 144 riprende quella già enunciata al v. 121 (ἀνταποκτενεῖ). Cf. anche v. 274 (ἀνταποκτεῖναι). Cf. *supra* nota 3.

⁶ Le azioni svolte da Elettra rispondono con un buon grado di precisione, che lascia traccia anche al livello di riprese verbali, alle indicazioni datele dal coro ai vv. 106-23 in risposta ai dubbi rituali da lei formulati ai vv. 88-105. Vedremo alcuni esempi di queste riprese nel corso dell'argomentazione.

2 Preghiere e riti sulla scena

In un quadro, quello drammaturgico, in cui le azioni rituali rispondono a un universo gestuale e simbolico che deve – deve, se vuole funzionare – risultare perspicuo e riconoscibile almeno per la maggioranza degli spettatori,⁷ la costruzione del rapporto tra Elettra e il coro è fondata in gran parte sulla fiducia riposta dalla figlia del sovrano nella competenza rituale delle schiave, che spiegano (v. 118: ἐξηγουμένη) a lei inesperta (v. 118: ἄπειρον) come articolare il rito e la preghiera che, in gruppo, esse sono venute a svolgere presso il tumulto di Agamennone. Come emerge anche dalle riprese verbali tra la preghiera pronunciata e le indicazioni date dal coro, Elettra segue con scrupolo le istruzioni ricevute e costruisce un’invocazione per così dire geminata, meno strutturata di quanto l’interprete desidererebbe per incasellarla nella partizione proposta da K. Ausfeld (*invocatio, epica pars, petitio*),⁸ ma pur sempre tripartita in sezioni riconoscibili.

Vediamo il testo (vv. 124a-8):⁹

<Ηλ.> κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω,	124a
Ἑρμῇ χθόνιε, <γέναιο> κηρύξας ἐμοὶ	124b
τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλύειν ἐμᾶς	
εὐχάς, πατρῶν δωμάτων ἐπισκόπους,	
καὶ Γαῖαν αὐτήν, ἥ τὰ πάντα τίκεται	
θρέψασά τ’ αὖθις τῶνδε κύμα λαμβάνει. ¹⁰	

Araldo potentissimo degli dèi, quelli di sopra e quelli di
[sotto,
Hermes Ctonio, fatti per me araldo, un araldo che annuncia
di ascoltare le mie preghiere alle divinità che stanno
[sotto terra,
loro che sorvegliano il palazzo di mio padre,
ed alla stessa Terra, che genera tutte le cose,
le nutre, e poi ne riprende indietro il germoglio.

Ad Hermes Elettra chiede dunque di svolgere una funzione comunicativa in grado di stabilire un contatto con coloro che si trovano sotto terra, affinché la sequenza verbale che compone l’invocazione (εὐχάς, v. 126) venga da questi ultimi ascoltata (κλύειν). La modalità di svolgimento usuale della preghiera (in cui è

⁷ Sulla nozione di ‘competenza rituale’ degli spettatori, cf. Taddei 2020, 22-30.

⁸ Cf. Ausfeld 1903 e le osservazioni di J. Bremer in Furley, Bremer 2001, 50-63.

⁹ Ove non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono dell’Autore.

¹⁰ Sull’assetto testuale di questi versi, cf. Battezzato 1994, 63-4.

il destinatario della preghiera a ricevere direttamente la richiesta) viene cioè qui differita, adagiata su una sorta di addentellato verbale che passa attraverso Hermes (la cui epiclesi di κῆρυξ sostanzia la funzione di κηρύξας al v. 124b) per raggiungere le divinità degli inferi e la stessa Terra,¹¹ descritta nella prerogativa di chiedere indietro (αὐθίς) le sue creature dopo averle nutrite.

Alla costruzione di questa comunicazione tra vivi e morto, già avviata da Oreste all'inizio della tragedia, Elettra dà il suo contributo con le azioni rituali che svolge e con le parole che usa. Non si sottolineerà mai abbastanza, d'altra parte, quanto nelle *Coefore* sia in questione la necessità concreta di stabilire un contatto effettivo e per così dire reale con il morto, e quanto cruciale sia la comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei defunti: si tratta di una dimensione tutt'altro che estranea almeno alla componente ateniese del pubblico che, esattamente un mese prima rispetto alle Dionisie urbane aveva partecipato alla celebrazione delle Antesterie, il terzo giorno delle quali (χῦτροι) prevedeva un sacrificio destinato «a nessun altro dio se non Hermes Ctonio»¹² e un'offerta di πανσπερμία per i defunti, immaginati vagare in città.

Per introdurre la parte successiva della sua invocazione, distinta ma complementare rispetto alla prima, Elettra svolge alcune azioni rituali, che ella descrive mentre le sta eseguendo.

κἀγὼ χέουσα τάσδε χέρνιβας νεκροῖς
λέγω καλοῦσα πατέρ'· Ἐποίκτιρόν τ' ἐμέ,
φίλον τ' Ὀρέστιν ὥς ἀνάξωμεν δόμοις.¹³ 130

Anch'io verso per i morti queste libagioni,
e dico invocando mio padre: abbi pena di me,
e del tuo Oreste, affinché riusciamo a regnare nel palazzo.

A proposito di questa sezione, vale la pena rimarcare la linea di continuità che ha condotto Elettra prima ad interrogarsi (τί φῶ χέουσα, v. 87) sulla modalità di svolgimento dell'azione sacra (come

11 Come Sommerstein 2008 e Brown 2018 (ma cf. già Tucker 1901) mi pare preferibile stampare Γαῖαν maiuscolo, personificazione della terra come in Eur. fr. 839, 1-7 (si vedano in proposito Brown 2018, 199 e Collard, Cropp 2008, 467 con bibliografia). Sul culto di Γῆ ad Atene – con particolare riferimento ai Γενέσια – cf. Parker 2005, 27-8. Cf. anche i versi 483-4, con le osservazioni di Brown 2018, 300 a proposito della possibilità di individuare nei Γενέσια un possibile contesto cultuale per le azioni alle quali, in quel passo, fa riferimento Oreste.

12 Si tratta di una citazione di Teopompo (*FrGrHist* 115 F 373) presente in uno scolio alle *Rane* di Aristofane (v. 216). Se ne veda la discussione in Parker 2005, 295-6 (anche per il rapporto tra πανσπερμία e offerte ai defunti).

13 Come è noto, ὥς ἀνάξωμεν è correzione di Pauw rispetto a πῶς ἀνάξωμεν di M. Si veda la discussione in Battezzato 1994, 94-9.

conciliare cioè la parte verbale con quella gestuale), in seguito a chiedere al coro istruzioni su come svolgere il rito (vv. 115-21) e infine ad eseguire e descrivere proprio quel rito.

La figlia del defunto versa le libagioni semiliquide (si tratta di un πελανός: v. 92) nel luogo sul quale, come Oreste, ella si trova in quel momento. Sulla tomba di suo padre (ἐν τύμβῳ, v. 92), Elettra versa (una parte) del liquido usato anche per purificare le mani (χέρνιβας, v. 129)¹⁴ destinandolo ai morti (νεκροῖς, v. 129). Il verbo χέω al v. 129 lascia pensare ad un gesto diverso dall'espressione che normalmente si associa al sostantivo χέρνιψ. Il liquido viene cioè qui abbondantemente¹⁵ versato (e l'uso di χέω nelle *Coefore* non è certo casuale) secondo un modello individuabile già negli ὄρκοι iliadici¹⁶ quando, in luogo della libagione di gocce di vino che sarebbe attesa in quel contesto sacrificale, l'unione dei due liquidi viene appunto versata (χέω) a terra per rendere solenne ed efficace il patto tra gli Achei e i Troiani.

Proseguiamo nell'analisi.

Elettra accompagna le libagioni versate per i morti con la seconda invocazione incastonata nella sua *rhesis*, che si distende su un ampio arco di versi (vv. 130-41), anch'essa geminando in due momenti distinti ma complementari (vv. 130-1, 139-41) separati e, al tempo stesso, congiunti da una sezione in cui ella descrive il comportamento di Clitemestra ed Egisto insieme alla misera condizione vissuta dai due figli del sovrano.

Una volta esplicitato l'elemento di reciprocità che legittima l'enunciazione della richiesta che sta per avanzare¹⁷ (v. 129: le libagioni per i morti), Elettra implora la compassione del padre usando in direzione, per così dire, contraria un verbo che, d'ordinario, si riferisce al sentimento provato da chi è vivo nei confronti di chi

14 Garvie 1986, 77 svolge utili considerazioni sul modo corretto di intendere χέρνιβας in questo passo, considerando il rapporto tra χέρνιψ («usually the lustral water sprinkled over the hands of participants») e il verbo χέω («but χέουσα suggests more than sprinkling»). Probabilmente il senso di χέρνιβας è qui equivalente a χοάς (cf. v. 149, dove si legge il nesso ἐπισπένδω χοάς). Come osserva Parker 1983, 35: «libation to the corpse after burial could be spoken of as χέρνιψ»).

15 Sul significato di χέω, cf. Chantraine 1968, 1255: «ce verbe et son groupe expriment toutes les nuances correspondant à la notion de 'verser, répandre (en abondance)»

16 Cf. *Il.* 3.268-70. Cf. Kirk 1985, 302-3.

17 Sul tema della reciprocità nelle relazioni 'verticali' tra uomini e dèi, cf. Scheid-Tissinier 1994.

è morto.¹⁸ In questo caso, il verbo «di bassa intensità trenodica»¹⁹ οἰκτίρω è invece riferito al defunto, la compassione del quale è oggetto della *petitio* (v. 130: Ἐποίκτηρόν τ' ἐμέ). Ad Agamennone, la figlia chiede per sé e per Oreste una compassione per così dire attiva, finalizzata al comune esercizio della sovranità²⁰ (ὥς ἀνάξωμεν, v. 131) nella dimora paterna (δόμοις).

La sezione corrispondente alla cosiddetta *epica pars*²¹ è costituita dai versi che seguono, nei quali chi prega rende esplicite le ragioni in nome delle quali avanza la sua richiesta, secondo quella che pare un'inversione dell'ordine atteso, con la *petitio* che precede l'*epica pars*,²² e sembra invece essere piuttosto una scelta drammaturgica precisa, come fosse il riempimento di un'intercapedine tra la prima e la seconda parte delle invocazioni.

Un γάρ introduce infatti l'illustrazione dei motivi per i quali Elettra chiede ad Agamennone di compatirla, che riguardano il comportamento di Clitemestra da sola (vv. 133-4) e insieme ad Egisto, oltre che la specifica condizione dei due fratelli: l'esilio reale di Oreste (φεύγων, v. 136) e quello solo fattuale ma non meno importante di Elettra, che si trova ad avere uno status «come quello di una schiava» (ἀντιδουλος). La figlia del sovrano è insomma in esilio in casa propria.

Queste ragioni fungono per così dire da cerniera tra la richiesta di duplice compassione (τ' ἐμέ | φίλον τ' Ὀρέστην) e la nuova invocazione, che si apre con una evidente ripresa verbale dell'indecisione rituale di Elettra da lei espressa al v. 88 (πῶς κατεύξωμαι πατρί;):

κατεύχομαί σοι, καὶ σὺ κλυθί μου, πάτερ·
αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν.
ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμάορον,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθανεῖν δίκη.

140

18 Così, per esempio, nelle epigrafi sepolcrali. Cf. CEG 51: οἰκτίρῳ προσορῶ[v] | παιδὸς τόδε σῆμα | θανόντος e la discussione che se ne fa in Palmisciano 2017, 118-21 (e cf. anche 126-7, con i testi ivi citati). La richiesta al padre di compatire i suoi due figli torna, ancora per bocca di Elettra, al v. 502 οἰκτιρε...πάτερ) nel quadro della ripresa di molti elementi che precedono e seguono il κομμός. Cf. *infra*, p. 127.

19 Palmisciano 2017, 119. A p. 121 il verbo è definito «ad alta intensità emotiva».

20 Sul modo in cui il verbo ἀνάσσω può riferirsi al ruolo di Elettra, cf. Battezzato 1994, 64-9 e anche la discussione in Brown 2018, 200-1. Più in generale, sulle forme di esercizio del potere in tragedia, cf. Marrucci 2010.

21 Questo è un caso in cui sarebbe forse meglio usare la denominazione che, per i casi esterni all'epos, propone W. Furley per la cosiddetta *epica pars*, e cioè *pars media* (si veda la discussione in Furley, Bremer 2001, 50).

22 Una struttura analoga si osserva in Eur. *Her.* 775, su cui cf. Taddei 2020, 61-3.

Ti invio laggiù preghiere, e tu ascoltami, padre:
concedimi di avere la mente più salda di mia madre,
e rispetto a lei una mano più rispettosa del sacro.
Di questo ti prego per noi, e invece per i nemici
ti chiedo che si manifesti qualcuno che ti vendichi,
e secondo giustizia uccida chi ha già ucciso.

Entro questa geminazione e, in parte, frammentazione di preghiere e di invocazioni,²³ Elettra procede qui con un'ulteriore invocazione che è utile contestualizzare.

Dopo aver chiesto a Hermes Ctonio e alla Terra di stabilire il contatto con chi si trova agli inferi, ora Elettra si rivolge direttamente ad Agamennone chiedendone l'ascolto secondo la formula consueta in uso nelle preghiere (κλύθι μου, v. 139)²⁴ e a lui indirizzando una doppia richiesta anch'essa formulata con il lessico tipico delle preghiere (δός, v. 140).²⁵ La seconda (vv. 143-4) di queste richieste assevera il meccanismo vendicatorio che appartiene alla linea di Oreste (un τιμάροον realizzi il principio dell' ἀντικαθάνειν); la prima (vv. 140-1) riguarda l'identità di chi prega, e merita invece un diverso approfondimento.

3 Prendere le distanze dalla madre

Ai vv. 140-1, la figlia di Clitemestra chiede di essere σωφρονεστέρα rispetto alla madre e di avere, rispetto a quest'ultima, una mano più rispettosa del sacro (v. 141: χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν). Si tratta, da parte della figlia, di due significative prese di distanza.

Chiedendo al padre di essere σωφρονεστέρα, ed individuando il termine di paragone da lei enunciato (v. 141: μητρός), Elettra fa riferimento alle qualità che pertengono alla dimensione dell'esercizio della sovranità. La figlia di Agamennone non si limita cioè a riferirsi ad elementi comportamentali che hanno rapporto con il freno delle passioni (un freno che Clitemestra ha evidentemente mostrato di non avere), ma introduce una nozione che ha rapporto con le qualità di chi governa: possedere σωφροσύνη è un presupposto,

23 Per riprendere in sintesi: vv. 124a-26 ad Hermes; vv. 126-7: a Γῆ; vv. 130-8: prima invocazione ad Agamennone; vv. 140-2: seconda invocazione ad Agamennone. Si tratta, ovviamente, di una sintesi schematica, che non rende conto della complessa tessitura di una *rhesis* in realtà assai più articolata.

24 Cf. Pulleyn 1997, 134-6 e 147-8.

25 Cf. v. 18. Sulla tipicità dell'uso di δός nelle preghiere, cf. Pulleyn 1997, 218 (meno frequente è l'imperativo del presente di διδωμι).

anche nell'immaginario mitico, necessario proprio per esercitare la sovranità.²⁶

Anche il secondo comparativo, costruito ancora una volta avendo μητρός come termine di paragone, merita qualche parola di commento.

Immediatamente prima della sezione che qui stiamo esaminando (v. 122), Elettra ha domandato alle schiave se si possa considerare εὐσεβής il fatto di chiedere agli dei la realizzazione di un omicidio, ed esse hanno inquadrato il dubbio della loro interlocutrice all'interno di una logica di reciprocità nella quale lei ed il fratello sono vincolati, quasi intrappolati:

<Ηλ.> καὶ ταῦτά μοῦστίν εὐσεβῆ θεῶν πάρα; 122
<Χο.> πῶς δ' οὔ, τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς;

Ed è per me rispettoso chiederlo agli dei?
Ricambiare il male ai nemici potrebbe non esserlo?

A questa dinamica della vendetta il figlio e la figlia del defunto (ciascuno con le proprie specificità) non possono in alcun modo sottrarsi, e i due versi appena citati introdurrebbero un tema, quello appunto della vendetta, sul quale qui non è utile qui soffermarsi perché condurrebbe il discorso oltre l'orizzonte specifico di questo contributo.²⁷ Mi limito solo a ricordare un punto peraltro molto noto, e cioè che nel diritto attico coevo era un dovere (non una possibilità) per i parenti (fino ai cugini) del morto dare avvio alla δίκη φόνου, per non incorrere nella medesima condizione di μίσμα che caratterizza l'omicida:²⁸ è una giustizia che non risolve, insomma, ma complica le cose.

Ad Agamennone Elettra non chiede cioè - o forse non chiede solo - di essere più casta della madre, ma di fare in modo che le proprie azioni corrispondano al rispetto del sacro, proprio nella realizzazione di quella che noi definiamo vendetta e che per i cittadini ateniesi corrispondeva alla ordinaria modalità di realizzare la giustizia nei casi di omicidio.

Anche la scelta, di parte di Elettra, di riferirsi proprio alla mano ha un suo rilievo.

In un saggio recente, O. Taplin ha infatti insistito sul valore e sull'importanza dei riferimenti alla mano di Clitemestra nell'arco

²⁶ Cf. Gernet 1983, 48-57. Sul saggio inedito di Gernet si vedano le osservazioni di R. Di Donato in Di Donato 1990, 100-7. Sul tema sono tornati, più di recente, D. Bonanno e N. Cusumano (2021).

²⁷ Sulla complessità del tema della vendetta nell'*Orestea* sono molto utili le osservazioni di Stolfi 2022, 41-52 (con bibliografia ulteriore). Una recente messa a punto sul piano storiografico si legge in Fiamingo 2025, 30-54.

²⁸ Cf. Giordano 2014; 2025.

dell'*Oresteia* e sull'attenzione posta da Eschilo a questo dato nel trasferimento del ruolo di esecutore materiale dell'omicidio da Egisto (come accade in Omero)²⁹ alla sposa del sovrano.³⁰ All'interno di un quadro come quello ricostruito da Taplin per l'intera trilogia, anche la mano di Elettra ha una sua importanza nelle *Coefore*, almeno nella misura in cui consente di marcare la distanza da quella – appunto colpevole – di sua madre.

Osservando la questione dal punto di vista della figlia, ed inquadrando i due comparativi (σωφρονεστέρᾳ riferito ad Elettra e εὐσεβεστέρᾳ riferito alla sua mano) all'interno della preghiera, osserviamo che Elettra chiede al padre di aiutarla a costruire un'identità regale (quella della figlia del sovrano) che riconfiguri la discendenza matrilinea. Chiedendo ad Agamennone di avere una mano più εὐσεβής³¹ rispetto a quella materna, Elettra isola insomma un particolare non irrilevante, che riguarda da vicino la responsabilità stessa di Clitemestra, dalla quale la figlia vuole prendere le distanze.

4 Dai fatti alle parole

Se fino a questo momento Elettra ha commentato le proprie azioni rituali, dal v. 142 ella guarda retrospettivamente e, in una certa misura, commenta invece le parole che ha sinora pronunciato.

ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις 142
λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμάρορ,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαταθεῖν δίκη.
ταῦτ' ἐν μέσῳ τίθημι ἥτης κακῆς ἀράς†, 145
κείνοις λέγουσα τήνδε τὴν κακὴν ἀράν·
ἡμῖν δὲ πομπὸς ἵσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω,
σὺν θεοῖσι καὶ Γῇ καὶ δίκη νικηφόρῳ.
τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τάσδ' ἐπισπένδω χοάς.

Queste sono le preghiere per noi. Per i nostri nemici, invece, io dico, padre, che appaia un tuo vendicatore,

29 *Od.* 11.423-6.

30 Taplin 2026, dove si presta particolare attenzione all'associazione di χεῖρ con il deittico (con le inevitabili e importanti conseguenze dal punto di vista della performance).

31 Il nesso χεῖρ εὐσεβής occorre anche in *Eur. Hipp.* 83, nel quadro dell'invocazione del protagonista ad Artemide (ancora in un contesto nel quale si menziona il σωφρονεῖν, v. 80).

32 Il testo di M è corrotto. Una discussione e una plausibile proposta di correzione (τῶν κατευγμάτων) si legge in Candio 2010. Per l'espressione ἐν μέσῳ τίθημι (come in un ἔρανος, Tucker 1901, 42) si veda la discussione in Brown 2018, 203.

e chi ha ucciso muoia a sua volta, con giustizia.
E in mezzo a questa io pongo †...†,
pronunciando contro di loro questa maledizione:
fai salire per noi buone cose, scortale.
Con gli dei, con la Terra e con giustizia che porta vittoria.
E poi, in aggiunta alle preghiere verso queste libagioni.

In primo luogo, Elettra distingue con nettezza (μέν...δέ, v. 142) tra le εὐχαί appena pronunciate, che riguardano lei ed il fratello, e la richiesta indirizzata al padre (λέγω, v. 143)³³ affinché si mostri (φανῆναί, v. 143) qualcuno che lo vendichi.

C'è poi un secondo elemento che la sorella di Oreste sottolinea, quando specifica che per questi medesimi nemici (κείνοις, v. 146 ... τοῖς ἐναντίοις, v. 142) ella pronuncia una parola efficace con forza maledittiva (v. 145: τὴν κακὴν ἄράν). A questa forza delle sue parole, Elettra associa una richiesta affinché il padre assuma su di sé una delle funzioni proprie di Hermes, scortando e accompagnando in processione (πομπὸς ἵσθι, v. 147) tutte le buone cose che gli ha chiesto: si tratta, in buona sostanza, di ottenere vittoria nel segno della giustizia (v. 148).

La forza delle parole di Elettra, quindi, completa e crea il fondamento per una linea, quella del fratello, finalizzata all'azione che condurrà al matricidio.

È un aspetto che emerge a più riprese anche durante il grandioso κομμός che si avvia subito dopo il riconoscimento tra fratello e sorella, quando Oreste invita la sorella ad indirizzare altrove le sue preghiere (εὐχου τὰ λοιπά, v. 213) perché ciò che ha chiesto si è finalmente realizzato: egli è infatti tornato.

Durante il θρήνος ἐπιτύμβιος (v. 342) pronunciato dai due fratelli (δίπαις ἐπιτύμβιος, v. 334) sulla tomba del padre, Elettra formula ai vv. 363-71 il desiderio che il padre non fosse mai morto, né in casa né a Troia, con questo distinguendosi dal fratello, il quale aveva appena espresso l'auspicio che fosse la battaglia il luogo in cui Agamennone era morto, e non la sua dimora (vv. 345-53).

Si tratta ovviamente, per entrambi, di un auspicio irrealizzabile. L'impossibilità del desiderio formulato da Elettra è, tra l'altro, sottolineata con chiarezza dal coro, che descrive le parole della giovane come qualcosa di molto prezioso, ma appunto impossibile.

33 Il verbo λέγω è usato in un contesto di preghiera anche al v. 130 (da Elettra, cf. *supra*) e al v. 456 (da Oreste: cf. *infra*, p. 129 nota 40).

<Χο.> ταῦτα μέν, ὦ παῖ, κρείσσονα χρυσοῦ, 372
μεγάλῃς δὲ τύχῃς καὶ ὑπερβορέου
μείζονα φωνεῖς δύνασαι γάρ.
ἀλλὰ διπλῆς γὰρ τῆσδε μαράγνης 375
δοῦπος ἰκνεῖται· τῶν μὲν ἄρωγοὶ
κατὰ γῆς ἦδη, τῶν δὲ κρατούντων
χέρες οὐχ ὅσαι † στυγερῶν τούτων·
παισὶ δὲ μᾶλλον γεγένηται†.

Queste sono, figlia, cose migliori dell'oro,
tu affermi cose più grandi di una grande fortuna,
[iperborea.

Tu hai la forza per dirle.
Ma il rumore di questa duplice frusta arriva.
Chi può soccorrere gli uni
è ormai sotto terra,
e le mani di chi comanda non sono pure. †[...]†

All'interno di un contesto sostanzialmente perspicuo nel significato generale ma di non facile interpretazione,³⁴ pare a me rilevante il nesso δύνασαι γάρ, usato dal coro al v. 374 per commentare la formulazione di Elettra che, nei versi immediatamente precedenti (vv. 363-71), ha appena concluso un intervento nel quale, come già al v. 145, il lamento sfocia in una maledizione:³⁵ la figlia di Agamennone, infatti, non si è limitata ad esprimere il desiderio inattuabile che il padre non sia mai morto, ma ha aggiunto l'esplicitazione di un desiderio di morte per chi lo ha ucciso.³⁶

Gli interpreti hanno osservato che Eschilo riprende il nesso δύνασαι γάρ da Omero,³⁷ dove esso è riferito all'aiuto che Atena dà a Telemaco. Nell'*Odissea*, tuttavia, l'espressione non contiene il valore sarcastico che alcuni attribuiscono alle parole del coro e che, seppure plausibile e fondato sugli Scolii,³⁸ tenderei a sfumare e orientare in una direzione differente. Ciò che il coro riconosce ad Elettra è infatti

³⁴ Se ne veda la discussione in Garvie 1986, 140-3 e Brown 2018, 267-9.

³⁵ M. Alexiou ha soffermato l'attenzione su alcuni casi di sopravvivenza, nel folklore greco contemporaneo, di lamentazioni che contengono maledizioni, cf. Alexiou 2002, 64-5.

³⁶ Un πάρος al v. 367 marca l'opposizione tra il desiderio, irrealizzabile, di mancata morte del padre e l'augurio che a morire (θανατηφόρον αἶσαν, v.369) siano invece coloro che lo hanno ucciso (οἱ κτανόντες).

³⁷ *Od.* V 25, da confrontare con IV 612 (δύναμαι γάρ), 827 (δύναιτο γάρ) e XVI 208 (δύναιτο γάρ). Da tutti i passi è assente ogni forma di sarcasmo.

³⁸ Il testo dello scolio al verso eschileo recita: ῥάδιον γάρ τὸ εὔχεσθαι («for that is all you can do about them», come commenta Garvie 1986, 142). Cf. Garvie 1986, 142.

la possibilità insita nelle sue parole, non di fare resuscitare il morto ma di entrare in contatto con lui.

Ed è in questa direzione che paiono orientare i versi che immediatamente seguono, nei quali le schiave sottolineano l'efficacia comunicativa del «rumore della doppia frusta»³⁹ che giunge (ικνεῖται), entro una contrapposizione continuamente ribadita tra chi può concretamente aiutare e si trova sotto terra (κατὰ γῆς) e chi sta esercitando il potere ad Argo, con mani che – a differenza di quelle che Elettra vorrebbe avere – sono il contrario del rispetto del sacro (v. 377-8: τῶν δὲ κρατούντων | χεῖρες οὐχ ὅσαι).

5 Un intreccio di linee

Come è ovvio, la linea di Oreste e quella di Elettra si inseguono, intrecciano e sovrappongono a più riprese nel corso della tragedia. Così accade, per esempio, verso la fine del κομμός, in un caso per noi interessante perché mostra in quale senso la linea della sorella (e, nel caso che subito vedremo, anche quella del coro) sia gregaria rispetto a quella di Oreste, che progressivamente incrementa il peso specifico della sua azione all'interno del dramma.

Mi riferisco ai vv. 456-8 quando, con una formulazione simile a quella usata da Elettra (λέγω) al v. 130 per rivolgersi ad Agamennone,⁴⁰ il figlio si rivolge ora direttamente al padre per chiederne l'aiuto, è in questo seguito dalla sorella e, subito dopo, anche dal coro.

<Op.> σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις.	456
<Ηλ.> ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα.	
<Χο.> στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ' ἐπιπροθεῖ·	
ἄκουσον ἐς φάος μολῶν,	
Ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.	460

<Or> A te ora mi rivolgo: padre, stai dalla parte dei tuoi.

<El> Anche io, in lacrime, aggiungo il mio lamento.

<Co> Anche la nostra schiera, in pieno accordo,
aggiunge il suo grido di approvazione:
presta ascolto venendo verso la luce,
stai dalla nostra parte, contro i nemici.

³⁹ Cf. v. 375. Si tratta di un'espressione dietro la quale si può forse intravedere anche un riferimento al battere per terra che caratterizzava l'evocazione dei morti. Cf. Soph. *El.* 676-8; Eur. *Tro.* 1305-9.

⁴⁰ Cf. *supra*, 127 nota 33.

Elettra, in lacrime (v. 457: *κεκλαυμένα*) si aggrega (*ἐπιφθέγγομαι*) alla richiesta indirizzata con chiarezza (v. 456: *σέ τοι λέγω*) da suo fratello ad Agamennone, affinché il sovrano stia dalla parte dei suoi cari (*Ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις*), per sostenerli nella lotta contro i nemici (v. 460: *πρὸς ἐχθρούς*), per la quale anche il coro aggiunge il suo grido di approvazione (v. 458: *ᾧδ' ἐπιρροθεῖ*).

Pur svolgendo azioni autonome, insomma, Elettra e il coro si aggiungono (*ἐπιφθέγγομαι... ἐπιρροθεῖ*) ad Oreste nel formulare una richiesta, indirizzata al sovrano, che è prima di tutto comunicativa: si tratta cioè di realizzare un canale tra il mondo dei vivi e il morto, che deve essere nelle condizioni di ascoltare (v. 459: *ἄκουσον*) quello che gli viene chiesto, trovando il modo per manifestare il suo aiuto (*Ξυγγενοῦ... Ξὺν δὲ γενοῦ*) in qualche modo risalendo dal mondo dei morti verso la luce (v. 459: *ἐς φάος μολών*).

Non è tuttavia tanto sulla richiesta d'aiuto del morto⁴¹ che vorrei insistere, quanto piuttosto sull'idea di invocazioni e preghiere che sono pronunciate in aggiunta a (*ἐπί*) quelle già formulate da Oreste, con le battute che sono disposte quasi in ordine di priorità.

Già evidente nella *rhexis* di Elettra, questo incrocio di linee torna a manifestarsi anche dal v. 479, e cioè immediatamente dopo il *κομμός*, quando Oreste rende esplicita, nella sua preghiera 'condensata' dei vv. 478-9,⁴² la richiesta di poter tornare a esercitare il *kratos* nello spazio della dimora finora a lui precluso.⁴³

Per parte sua, Elettra adotta una modalità di invocazione del padre nell'ambito della quale la relazione di reciprocità, propria della preghiera, trova una sostanza tutta femminile nella porzione di offerta che solo la giovane figlia del sovrano può garantire.

<Ηλ.> καγὼ χοάς σοι τῆς ἐμῆς παγκληρίας 486
οἷσιν πατρώων ἐκ δόμων γαμηλίου
πάντων δὲ πρῶτον τόνδε πρεσβεύσω τάφον.

<El.> E anche io porterò a te dalla dimora paterna
libagioni nuziali, parte dell'eredità che mi spetta:
e prima di tutto, renderò onore a questa tomba.

L'intervento di Elettra è preparato, nei versi che immediatamente precedono (vv. 483-5), da quello di Oreste che ricorda al padre il futuro ruolo giocato dai figli nell'attribuzione di *τιμή* ad Agamennone

⁴¹ Si tratta di una richiesta che il coro ripete anche negli ultimi versi del *κομμός*: cf. vv. 476-8.

⁴² Cf. Taddei 2022, 189-90.

⁴³ Sull'esercizio del *κράτος* in tragedia (con specifico riferimento al passo qui citati), cf. Marrucci 2010, 42-52.

durante i sacrifici (un εἰ δὲ μή al v. 484 marca la contrapposizione tra i δαίτες ἔννομοι e la condizione di ἄτιμος ove non esistano i sacrifici) nei quali gli altri morti ricevano invece correttamente i sacrifici attesi.

Entro questo quadro Elettra promette al padre il dono dell'unica parte di beni dei quali una donna in età classica poteva disporre in relativa autonomia,⁴⁴ quella relativa alla dote (τῆς ἐμῆς παγκληρίας) proveniente, nel suo caso, dallo spazio che i figli del sovrano devono riconquistare (πατρῶων ἐκ δόμων). La parte di sé che Elettra offre al padre è la parte che il padre stesso le aveva destinato come eredità in vista delle future nozze regali che, ovviamente, in questo momento non sono più in vista e simboleggiano il mancato esito dell'identità aristocratica irrealizzata di Elettra.

Come già al termine del κομμός, quando Elettra 'aggiungeva' il suo lamento (ἐπιφθέγγομαι) a quello del fratello, anche qui ella articola una preghiera che, per quanto autonoma nella formulazione, si configura come qualcosa 'in più', che la sorella fa dopo che suo fratello ha già fatto.

Ne è spia il nesso καὶ γὰρ con il quale si apre l'intervento di Elettra dopo che Oreste ha ricordato al padre defunto il futuro ruolo dei figli nei sacrifici per il morto. Come per marcare il ruolo aggiuntivo (piuttosto che subalterno) della propria funzione rituale, Elettra accompagna la propria promessa (οἶσω...χοάς, vv. 486-7) con la precisazione che 'anche lei' verserà le libagioni.

Si tratta di un nesso che Elettra aveva già usato immediatamente prima, al v. 481, ancora una volta aggiungendosi alla preghiera pronunciata dal fratello. In quel caso, la sorella si inserisce nell'invocazione di Oreste ad Agamennone per aggiungere che 'anche lei' ha un'esigenza da dichiarare al padre (v. 481: καὶ γὰρ, πάτερ, τοιάδε σοῦ χρεῖα μ' ἔχει).

Sarà allora ancora più interessante osservare che anche gli altri due, dei quattro totali, usi del nesso καὶ γὰρ nelle *Coefore* sono pronunciati da Elettra, nella *rthesis* da cui siamo partiti, ancora ad indicare qualcosa che la figlia del sovrano fa, oppure è, 'in più', sempre in contesto rituale. Al v. 129 il nesso è infatti spia della subalternità rispetto al coro (già evidente dai versi che precedono la *rthesis*) e al fratello, perché Elettra precisa che 'anche lei' versa le libagioni che ha a disposizione (καὶ γὰρ χέουσα τάσδε χέρνιβας) destinandole ai morti. Poco dopo, infine, ella precisa che 'anche lei', come suo fratello, soffre di una condizione assimilabile a quella di una schiava (v. 135: καὶ γὰρ μὲν ἀντίδουλος).

44 Va da sé che l'autonomia è da intendersi come riferita alla famiglia da cui proviene la donna. Sul rapporto tra dote e appartenenza familiare nella Grecia di età arcaica e classica, cf. Di Donato 1990, 62-78. Cf. anche Gernet 1997.

6 L'aiuto del morto

Risulta quindi quanto meno plausibile che, quando ai vv. 324 ss.,⁴⁵ il coro si rivolge ad Oreste osservando che «la feroce mascella del fuoco non doma la mente del morto», lo fa per sottolineare e per così dire legittimare l'esistenza di comunicazione effettiva tra vivi e morto.

<Χο.> τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμά- 324
ζει πυρὸς μαλερὰ γνάθος,
φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς
ὅτοτύζεται δ' ὁ θνήσκων,
ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων.
πατέρων δὲ καὶ τεκόντων
γὸς ἔνδικος ματεύει, 330
τὸ πᾶν ἀμφιλαφῆς ταραχθεῖς.

Figlio, la feroce mascella del fuoco
non doma la mente del morto,
e alla fine egli mostra la sua rabbia:
Viene pianto chi muore,
si manifesta chi danneggia e vendica.
Lo va a cercare il lamento per i padri e per chi ha generato,
fatto agitare in ogni direzione.

Esiste una connessione tra il lamento destinato al defunto in un preciso contesto rituale di *planctus* (v. 327: ὅτοτύζεται)⁴⁶ e la funzione di vendetta qui indicata da un verbo (βλάπτω, v. 328) che trattiene e lascia ancora trasparire tutta la «puissance religieuse attachée à la vengeance du sang».⁴⁷ Questa forza vendicatrice è finalizzata a ristabilire un equilibrio destinato a piegare subito in un nuovo squilibrio, la cui carica drammaturgica esplode con il matricidio commesso da Oreste, e conduce verso la conclusione della tragedia.

Come si è visto, la linea di Oreste e quella di Elettra non si oppongono, ma si intrecciano secondo una dinamica asimmetrica, nella quale l'iniziativa vendicativa e l'assunzione progressiva della responsabilità spettano al figlio, mentre alla figlia è affidata

⁴⁵ E cioè subito prima delle parole con cui Elettra esprime l'auspicio impossibile che il padre non sia morto e indirizza la sua maledizione contro gli assassini.

⁴⁶ Sull'uso di ὅτοτύζω in contesti di lamentazione (con riferimento specifico alla fase di *planctus*: cf. de Martino 1958) si vedano le osservazioni di Palmisciano 2017, 105-6, 249.

⁴⁷ Gernet 1917, 225. L'intero paragrafo sulla βλάβη contenuto in questo saggio resta ancora un punto di riferimento imprescindibile quando si rifletta su questa nozione (Gernet 1917, 222-6)

la costruzione delle condizioni rituali e simboliche che rendono possibile l'intervento del padre defunto.

Fino al momento della sua uscita di scena,⁴⁸ Elettra svolge un ruolo drammaturgico cruciale non perché agisca come soggetto autonomo della vendetta, ma perché contribuisce in modo decisivo a stabilire un canale di comunicazione effettivo tra il mondo dei vivi e quello dei morti, in particolare con Agamennone. Le sue preghiere, le libagioni, la distinzione tra εὐχαί e κακὴ ἄρα, così come il carattere costantemente 'aggiuntivo' del suo intervento rispetto a quello del fratello, concorrono alla costruzione del personaggio di Agamennone come quella di un morto capace di ascoltare, reagire e in una certa misura di agire.

L'aiuto del morto è infatti necessario, e la complessa serie di azioni rituali compiute anche da Elettra insieme al fratello contribuisce a dare profondità di senso alle parole che il servo pronuncia al verso 886, in risposta alla domanda di Clitemestra, che al v. 885 chiede cosa stia succedendo dentro la casa:

<Κλ.> τί δ' ἐστὶ χρεῖμα; τίνα βοῶν ἴστης δόμοις;
<Οι.> τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω.

Cosa succede? Cosa è questo grido che hai levato in casa?
Io dico che i morti uccidono chi è vivo.

La risposta del servo contiene buona parte della sostanza rituale e della forza drammaturgica della tragedia, ed è in grado di riprendere il filo della vendetta di Oreste tessendolo nella direzione della futura discussione sulla responsabilità del matricida, tra il finale delle *Coefore* e l'avvio delle *Eumenidi*.

Bibliografia

- Alexiou, M. [1974¹] (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Second edition revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos. Lanham-Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Ausfeld, C. (1903). *De Graecorum precatationibus quaestiones*. Leipzig: Teubner.
- Battezzato, L. (1994). «Note critico testuali alle *Coefore* di Eschilo». *SCO*, 42, 63-94.
- Battezzato, L. (1995). *Coefore*. A cura di L. Battezzato. *Eschilo, Oresteia. Agamennone, Coefore, Eumenidi*, a cura di L. Battezzato, E. Medda, M.P. Pattoni. Introduzione di V. Di Benedetto. Milano: Rizzoli.
- Bonanno, D.; Cusumano, N. (1991). «La *sophrosyne* dei Greci», *Anabases*, 34, 2021, 229-40. <https://doi.org/10.4000/anabases.13054>.

48 Elettra esce al v. 584.

- Brown, A. (2018). *Aeschylus. Libation Bearers*. Edited with an introduction, translation and commentary by A. Brown. Liverpool: Liverpool University Press.
- Candio, A. (2010). «Pregare e maledire: Aesch. Ch. 145s». *Lexis*, 32, 119-25.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- Collard, C.; Cropp, M. (2008). *Euripides Fragments*. Cambridge (MA): Harvard University Press. Loeb Classical Library 504.
- de Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Milano: Bollati Boringhieri.
- Di Donato, R. (1990). *Per una antropologia storica del mondo antico*. Firenze: La Nuova Italia.
- Fiamingo, L. (2025). «I riferimenti alla ‘vendetta’ nei casi di ἀνομία e παρανομία: analisi lessicale e prospettive giuridiche nella tragedia greca», in «Dall’Anomia alla Norma. Strategie di codifica dall’antichità ai giorni odierni», special issue, *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, 31-54. <https://doi.org/10.13125/rthesis/6310>.
- Furley, W.D.; Bremer, J.M. (2001). *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period. Vol 1, The Texts in Translation*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Garvie (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Edited with introduction and commentary by A.F. Garvie. Oxford: Oxford University Press.
- Gernet, L. (1917). *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Etude sémantique*. Paris: Ernest Leroux.
- Gernet, L. (1968). *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris: Maspero.
- Gernet, L. (1983). *Les Grecs sans miracle. Textes réunis et présentés par R. Di Donato*. Paris: Maspero.
- Gernet, L. (1997). *La famiglia nella Grecia antica*. Roma: Manifesto Libri.
- Giordano, M. (2014). «Perché ad Atene cessarono le vendette? Dal sistema della vendetta al sistema della pena». Gostoli, A.; Velardi, R. (a cura di), *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*. Roma: Fabrizio Serra, 466-74.
- Giordano, M. (2025). «Mediterranean ‘Feuding Societies’ and the Case of Democratic Athens: From the Revenge System to the Court System». *Confluences Méditerranée*, 131, 2024-25, 111-18.
- Kirk, J.S. (1985). *The Iliad. A Commentary*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marrucci, L. (2010). *Kratos e Arché. Funzioni drammatiche del potere*. Amsterdam: Hakkert.
- Parker, R. (1983). *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Parker, R. (2005). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Puley, S. (1997). *Prayer in Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Scheid-Tissinier, E. (1994). *Les usages du don chez Homère*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Sommerstein, A. (2008). *Aeschylus. Oresteia: Agamemnon, Libation Bearers, Eumenides*. Edited and translated by A. Sommerstein. Cambridge (MA): Harvard University Press. Loeb Classical Library 146.
- Stolfi, E. (2022). *La giustizia in scena. Diritto e potere in Eschilo e Sofocle*. Roma: Carocci.
- Taddei, A. (2020). *Heortè. Azioni sacre sulla scena euripidea*. Pisa: Edizioni ETS.
- Taddei, A. (2022). «Basta chiedere? Forme, lessico e rituale della preghiera in Aesch. Cho. 1-3». Rodighiero, A.; Scavello, G.; Maganuco, A. (a cura di), *METRA1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 181-98. *Lexis Supplementi* 11. *Studi di Letteratura Greca e Latina* 7. <http://doi.org/10.30687/>

978-886-969-654-1/008.

- Taddei, A. (2026). «ΔΙΚΑΣΤΗΣ Η ΔΙΚΗΦΟΡΟΣ (Aesch. *Cho.* 121) Le maglie della vendetta nelle Coefore». Cozzoli, A. (a cura di), *Eschilo dopo Eschilo. Testo, performance, Nachleben*. Roma: Roma Tre Press, 37-54. Quaderni di Res Publica Litterarum.
- Taplin, O. (2026). «Clytemnestra's Handiwork in Aeschylus and Pindar». Macintosh, F.; Ricks, D. (eds), *Poetry and Poetics, Greek and Beyond: Essays in Honour of M.S. Silk*. London: Routledge, 100-10.
- Torrence, I. (2011). «In the Footprints of Aeschylus. Recognition, Allusion, and Metapoetics in Euripides». *AJPh*, 132, 177-204.
- Tucker, T.G. (1901). *The Choephoroi of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mito e paesaggio: influenze omeriche nelle *Supplici* di Eschilo

Margherita Nimis

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This paper analyses the landscapes presented in the *Suppliant Women* and their metaphorical meanings. The sea functions as a space of separation; at the same time, the myth of Io works as a literary referent to emphasise the connection between Argos and Egypt. By retracing Io's journey in reverse, the Chorus reflects on its own identity and its relationship with Argos. Thus, the Danaids are 'creatures of crossing' like their progenitor Io: female figures suspended in a transitional state, between one seashore and the other. By retracing, as suppliants, the sea journey undertaken by Io, the Danaids reconnect with their Argive origins.

Keywords Aeschylus. Suppliant Women. Homer. Myth. Landscape.

Sommario 1 Acqua. – 2 Mito e identità. – 3 Il paesaggio della desolazione. – 4 Conclusione: ritorno ad Argo.

1 Acqua

L'invocazione iniziale di *Suppl.* 23-9¹ si apre con tre sostantivi riferiti alla città di Argo e ai suoi elementi paesaggistici circostanti, come la terra stessa e le sue acque pure:

< >
ὦν πόλις, ὦν γῆ καὶ λευκὸν ὕδωρ,
ὑπατοὶ τε θεοὶ καὶ βαθυτίμους
χθόνιοι θήκας κατέχοντες,
καὶ Ζεὺς σωτὴρ τρίτος, οἰκοφύλαξ
όσίων ἀνδρῶν, δέξασθ' ἱκέτην
τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοίωι
πνεύματι χώρας·

[O dei, cui appartiene] la città, la terra e l'acqua limpida,
dei superiori e inferi che occupate
le tombe riccamente onorate,
e tu, Zeus terzo salvatore, guardiano
degli uomini devoti, accogliete supplice
il gruppo di donne con un respiro
rispettoso della regione.

Il sintagma λευκὸν ὕδωρ, che indica la trasparenza delle acque, è tradizionalmente associato alle fonti o ai fiumi, e ha diversi antecedenti. In Omero ci sono due occorrenze di λευκὸν ὕδωρ a indicare la purezza dell'acqua o il suo potere purificatore.² In *Il.* 23.282 sono i cavalli di Achille a essere unti d'olio e lavati con limpida acqua (λοέσσας ὕδατι λευκῷ),³ mentre in *Od.* 5.70 κρῆναι δ' ἐΞείης πύσυρες ῥέον ὕδατι λευκῷ («quattro sorgenti scorrevano una

1 Testo di Sommerstein 2019, da cui sono tratte tutte le citazioni delle *Supplici* (tutte le traduzioni sono di chi scrive salvo ove diversamente specificato). Il testo di Page 1972, invece, presenta la congettura di Robortello ὧ [...] ὧ, con cui gli elementi del paesaggio sarebbero direttamente invocati (e non sarebbero 'appartenenti' agli dei). La tradizione manoscritta, tuttavia, presenta un doppio pronome relativo, ὧν [...] ὧν, che ha portato West 1990, 126 (seguito da Sommerstein 2019) a ipotizzare una lacuna prima del v. 23. Tutto il passo è dibattuto, anche per la posizione di Zeus 'terzo' nell'argomentazione logica del discorso, dato che dopo la menzione della città, della terra, delle acque, delle divinità 'superiori' e di quelle inferi, Zeus apparirebbe piuttosto come sesto (Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 23).

2 Diverso è invece il caso dell'acqua che 'diventa bianca' (il verbo usato è λευκαίνω) per la schiuma provocata dall'azione dei remi (*Od.* 12.172); cf. 12.180 = 9.104 (Heubeck 1983, 189).

3 Il discorso di Achille sviluppa da un lato la superiorità dei suoi cavalli, dono di Poseidone, dall'altro la cura che ne aveva Patroclo, che ne era l'auriga (Richardson 1993, 205-6).

dopo l'altra con limpida acqua») le sorgenti sono parte del paesaggio idilliaco dell'isola di Ogigia, capace di stupire anche un dio.⁴

La formula,⁵ ancora al dativo, compare in Hes. *Op.* 737-9:

μηδέ ποτ' ἀενάων ποταμῶν καλλίρροον ὕδωρ
ποσσὶ περᾶν πρίν γ' εὕξη ἰδὼν ἐς καλὰ ῥέεθρα
χεῖρας νιψάμενος πολυηράτῳ ὕδατι λευκῷ.

Non attraversare a piedi l'acqua dal bel flusso
dei fiumi perenni prima di pregare rivolto alle belle correnti,
avendo lavato le mani nell'amabile acqua limpida.

La preghiera è in questo caso rivolta direttamente al fiume,⁶ e l'uso di acqua limpida per lavarsi le mani diventa uno dei gesti che esprimono proprio la ritualità dell'atto. Nei versi seguenti (740-1) si dice che chiunque oltrepassi un fiume con mani impure⁷ non incontra il favore degli dei, e lo stesso concetto è espresso anche al v. 725, in cui è menzionata l'impossibilità di libare a Zeus o altri dei con mani non pulite, χερσὶν ἀνίπτοισιν.⁸

L'acqua limpida rappresenta quindi anche nelle *Supplici* un simbolo di purezza, che non riguarderà solo la città di Argo, ma, per estensione, le giovani supplici che vi chiedono accoglienza.

L'immaginario dell'acqua che comincia a definirsi in questi primi versi della tragedia profila già l'opposizione tra acqua dolce e salata: mentre la prima è legata ad Argo e alla purezza delle supplici, il mare con la sua aspra salinità rappresenta la tempesta, la sofferenza che le Danaidi hanno affrontato e, in seguito, la minaccia che rischia di arrivare dal largo, ovvero, fuor di metafora, gli egizi in persona.

Del ruolo dell'acqua come elemento costitutivo della costruzione dell'identità nelle *Supplici* e in altre tragedie si è occupata Leven 2022. In particolare, le Danaidi fuggono dall'Egitto per evitare il matrimonio forzato con i loro cugini e cercano asilo ad Argo, rivendicando un legame ancestrale con la terra attraverso il dio fluviale Inaco. L'acqua è rappresentata come un elemento che connette e insieme separa: il

⁴ Cf. *Od.* 5.73-4.

⁵ Cf. anche Thgn. 1.448 (con il commento di Van Groningen 1966, 179); Eur. *Hel.* 1336, *IA* 1294.

⁶ West 1980, 338; cf. anche la preghiera che Odisseo rivolge al fiume che deve attraversare a nuoto in *Od.* 5.445.

⁷ Cf. anche v. 725; probabilmente qui κακότης si riferisce a una «physical pollution» più che a un peccato di natura morale (West 1980, 339).

⁸ West 1980, 334 segnala i paralleli omerici per il lavaggio rituale delle mani: *Il.* 1.449, 9.171, 16.230, 24.302 ss., *Od.* 3.440 ss.

mare divide l'Egitto da Argo, ma i fiumi di Argo diventano simboli di appartenenza e fertilità.⁹

Le Danaidi si descrivono come una 'spedizione marittima' (στόλος, v. 2), un'entità collettiva che percorre il mare e si definisce attraverso il movimento e la transitorietà,¹⁰ aspetti cui allude la natura fluida dell'acqua.¹¹ La loro identità è quindi legata all'acqua, sia come mezzo di viaggio che come simbolo di trasformazione e connessione. In particolar modo, le acque dolci (di Argo) assumono un significato cosmico e generativo: nel frammento *TrGF* III.44 tratto dalle *Danaidi*, parte della trilogia, Afrodite per esempio descrive la pioggia come un principio di crescita sottolineando il ruolo dell'acqua come elemento che connette e genera vita.¹² L'acqua, dunque, non è solo un elemento naturale, ma un simbolo di identità, relazione e trasformazione, che permea il linguaggio e la percezione dei personaggi.¹³

Le acque del mare, in forma di tempesta, dovrebbero diventare per la Danaidi il luogo in cui gli egizi dovrebbero trovare la morte prima di finalizzare le nozze. La preghiera rivolta agli dei chiede infatti il loro naufragio (vv. 33-6):

πέμψατε πόντονδ' ἔνθα δὲ λαίλαπι
χειμωνοτύπῳ βροντῇ στεροπῇ τ'
ὄμβροφόροισιν τ' ἀνέμοις ἀγρίας
ἄλὸς ἀντήσαντες ὄλαιντο

35

gettate a mare (scil. la schiera di egizi)! E lì nell'uragano
che sferza tempestoso, nel tuono e nel fulmine
e nei venti portatori di pioggia muoiano
scontrandosi con il mare crudele!

L'immaginario della tempesta in questo caso è focalizzato soprattutto sul naufragio; l'augurio è che i figli di Egitto muoiano nello stesso mare che stanno attraversando. La tempesta che viene quindi invocata, descritta nei dettagli con una scelta lessicale raffinata, intende creare il contesto in cui gli egizi potrebbero trovare la morte, prima di arrivare ad Argo e consumare la notte di nozze. Tra

9 Sulla tradizione di Danao e le Danaidi come portatori dell'acqua in una terra precedentemente arida si veda Cook 1914, 3.1: 361 ss.

10 Leven 2022, 281. Il termine στόλος, per l'autrice, cattura anche «the fundamental link between water, identity, and relationality».

11 Inoltre, con le parole di Purves 2024, 99, «water is especially compatible with the notion of the simile because it washes between, and sips into, bodies and language».

12 Leven 2022, 286.

13 Leven 2022, 286-7; cf. anche Chen, MacLeod, Neimanis 2013; Neimanis 2017; Ballesterio 2019.

le attestazioni epiche del sostantivo λαῖλαψ, ‘tempesta, uragano’, spicca il passo di *Od.* 12.405-10,¹⁴ in cui Odisseo ricorda la tempesta rovinosa che uccide i compagni dopo l’episodio delle vacche del Sole:

δὴ τότε κυανέην νεφέλην ἔστησε Κρονίων 405
νηὸς ὕπερ γλαφυρῆς, ἥχλυσε δὲ πόντος ὑπ’ αὐτῆς.
ἦ δ’ ἔθει οὐ μάλα πολλὸν ἐπὶ χρόνον· αἶψα γὰρ ἦλθε
κεκληγῶς ζέφυρος μεγάλη σὺν λαίλαπι θύων.
ἴστοῦ δὲ προτόνους ἔρρηξ’ ἀνέμοιο θύελλα
ἀμφοτέρους, ἴστος δ’ ὀπίσω πέσεν, ὅπλα τε πάντα 410
εἰς ἄντλον κατέχυνθ’.

Allora il Cronide stese una livida nube
sopra la nave concava, si scurì il mare al di sotto.
Essa correva, ma non fu per molto tempo: all’improvviso arrivò
Zefiro urlante, soffiando in un grande uragano.
La tempesta di vento spezzò entrambe le gomene
dell’albero, che a sua volta cadde all’indietro, tutti gli arnesi
si versarono nella stiva.

In questo caso λαῖλαψ designa propriamente la raffica di zefiro, che insieme alle nuvole scure e alla violenza dei venti, scatena la tempesta distruggendo la nave. Ai particolari che descrivono la tempesta si accompagna il dettaglio dell’albero che colpisce il timoniere, spaccandogli il cranio, e dei compagni che cadono tra le onde come cornacchie, folgorati dal fulmine (vv. 411-19). Nella scena eschilea, invece, la tragicità del naufragio, che in questo caso è agognato per i nemici, viene espressa soprattutto tramite la ricchezza dei composti: χειμωνοτύπος è *hapax*, mentre ὁμβροφόρος non è attestato prima di Eschilo, ma sarà ripreso in due occorrenze da Aristofane.¹⁵ L’accumularsi insistito dei dativi, nel ritmo anapestico di questi versi, crea l’effetto di sovrapposizione dei singoli fenomeni atmosferici che concorrono a formare la tempesta. I dettagli delle immagini si rincorrono aggiungendo ogni volta un nuovo elemento: così i venti sono ‘portatori di pioggia’, l’uragano ‘sferza in modo tempestoso’, in una *climax* che culmina con l’ottativo desiderativo ὄλοιντο.

Il tema del naufragio è naturalmente pervasivo nell’*Odissea*, ma il repertorio di immagini cui Eschilo attinge viene rifunzionalizzato per un contesto opposto: mentre per Odisseo il naufragio è una

¹⁴ Cf. De Jong 2001, 310-11 per il commento al passo e 594-5 per una panoramica di tutte le scene di tempesta del poema. La stessa bufera era stata raccontata, con meno dettagli, anche in *Od.* 7.248-54.

¹⁵ In Aristoph. *Nub.* 299 è riferito alle nuvole παρθένοι, mentre ai tuoni (βρονταί) in Aristoph. *Av.* 1750.

parte tragica dell'esperienza in mare, che disgraziatamente porta alla morte tutti i suoi compagni, nella parodo delle *Supplici*, la morte sul mare diventa un vero e proprio auspicio. Nel contesto del valore metaforico del mare come spazio che separa le Danaïdi dai loro nemici, la tempesta è l'elemento naturale che potrebbe arrestare la traversata degli egizi, e in quanto tale avrebbe un innovativo, benefico effetto nella vicenda.

2 Mito e identità

Allo stesso tempo, tuttavia, il mare collega due terre, la città di Argo con l'Egitto: esse hanno anche un rapporto di specularità, come si evince dal mito di Zeus e Io, dalla cui discendenza derivano le *Supplici* stesse.

All'auspicio di morte nei confronti degli egizi, segue l'inizio della struttura strofica della parodo, in cui «la specularità della dizione ne articola il senso»:¹⁶ il Coro invoca nella strofe α Epafo ricordando la sua origine egizia, mentre nell'antistrofe menziona le sofferenze che Io un tempo patì in terra argiva (vv. 50-2). Il rapporto stretto della vicenda tragica con il mito è rinforzato dal parallelismo delle situazioni, in quanto la fuga delle Danaïdi verso Argo è speculare alla fuga di Io verso l'Egitto.¹⁷ Inoltre, il termine ὑπερπόντιος (v. 42) fa riferimento al fatto che, dal punto di vista argivo, Epafo, primo discendente di Zeus e Io, ha vissuto in Egitto,¹⁸ ovvero 'al di là del mare' che nella tradizione del mito ha collegato le due terre. Ora, però, lo stesso mare diventa una minaccia a causa degli egizi, al punto che viene auspicabilmente immaginato durante una tempesta.

In seguito alla supplica e alla preghiera agli dei, l'invocazione del Coro torna alla terra argiva. La sesta coppia strofica (ζ) segna uno stacco rispetto alla parte precedente, anche grazie alla predominanza di metri giambici, che a partire da qui conducono non solo fino alla conclusione della lunga parodo, ma anche attraverso gran parte dei successivi canti corali.¹⁹

Al pianto e al lamento si accompagna la supplica al paesaggio di Argo (vv. 117-21), di cui sono nominate le colline nella formulazione Ἀρίαν βοῦνιν, che indica la terra argiva in lingua greca ma secondo la pronuncia barbara, come testimonia lo scolio;²⁰ l'espressione è

16 Miralles, Citti, Lomiento 2019, 176.

17 Sul rapporto tra Io come paradigma mitico e le Danaïdi cf. almeno Rosenmeyer 1982, 158 ss.; Kyriakou 2011, 76-87; Sommerstein 2019, 31-3.

18 Sommerstein 2019, 106.

19 Sommerstein 2019, 126.

20 Smith 1993, 69; cf. Miralles, Citti, Lomiento 2019, 202.

in relazione con alcune occorrenze iliadiche,²¹ in cui però ἄπιος indica semplicemente una terra 'lontana'. In senso proprio, il termine tuttavia designa qui per la prima volta²² il Peloponneso, a partire dal nome di Api, antico dio egizio legato alla forma taurina e all'arte medica, forse identificato anche come Epafo;²³ spicca peraltro anche l'assonanza tra βοῦνιν, 'collinare', e la 'vitella' (βοῦς) che dà origine alla discendenza.²⁴ Al di là di questa singola espressione, il vocabolario piuttosto inusuale intende ricreare, pur attraverso il linguaggio greco, l'impressione di una parlata straniera – un tratto di stile che verrà utilizzato su larga scala nel momento in cui gli egizi compariranno in scena (vv. 825-91).²⁵

Il tema dell'identità delle Danaidi, del resto, diventa fondamentale soprattutto nella sticomitia fra Pelasgo e la Corifea (vv. 291 ss.) in cui quest'ultima, insieme al suo interlocutore, riprende i momenti fondamentali della vicenda del mito di Io. La disamina del mito nasce proprio dall'incredulità di Pelasgo, che non è disposto a credere alla teoria dell'origine argiva delle Supplici. A suo dire, le donne sembrano piuttosto libiche – metonimico per indicare l'Africa in generale²⁶ – in base all'aspetto fisico e al colore della pelle. Il particolare era già stato accennato in termini anche più espliciti ai vv. 70-2 e, soprattutto, 154-5, dove l'incarnato scuro, espresso da due epiteti rarissimi²⁷ accostati a sviluppare lo stesso concetto, sarebbe un dettaglio che renderebbe le donne particolarmente benvenute nel regno di Ade,²⁸ cui il colore nero è legato. Pelasgo quindi, mantenendo i suoi dubbi, invita la Corifea a spiegare nel dettaglio le loro origini: διδαχθεῖς δ' ἄν τόδ' εἰδείην πλεόν, | ὅπως γένεθλον σπέρμα τ' Ἀργεῖον τὸ σόν, «se me lo spiegassi, capirei meglio se il seme della tua discendenza è argivo» (vv. 289-90).

21 *Il.* 1.270, 3.49, *Od.* 16.18; cf. anche Soph. *OC* 1685.

22 Sommerstein 2019, 277; cf. vv. 260 e 777.

23 Hdt. 2.38.1, 2.153, 3.27-8; cf. Sommerstein 2019, 106; Sandin 2005.

24 Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 104-5.

25 Sommerstein 2019, 127.

26 Sommerstein 2019, 170. Cf. Hdt. 2.16

27 Il γένος delle Supplici viene da loro stesse definito μελανθές ἡλιόκτυπον, 'scuro' e 'battuto dal sole'. Il primo epiteto è attestato solo qui nel periodo arcaico e classico, mentre il secondo, frutto di una necessaria congettura ottocentesca di Wellauer che viene universalmente accettata (anche per l'estrema vicinanza paleografica: Miralles, Citti, Lomiento 2019, 210 ma cf. *contra* Sandin 2005), risulta un *hapax* assoluto, indicando la causa del colorito scuro.

28 Il cui nome però è indicato dalla perifrasi 'Zeus dei defunti' (Ζῆνα τῶν κεκηκότων, v. 158), forse una rielaborazione con il genitivo del modello di *Il.* 9.457 Ζεὺς καταχθόνιος. Qui però colpisce il passaggio logico evidenziato in Miralles, Citti, Lomiento 2019, 209-10: se le supplici non vedranno accolta la loro preghiera dagli dei olimpici (v. 161), il loro Zeus diventerà il dio dei morti, l'unico veramente accogliente (πολυξενώτατον).

Il tema su cui i versi si focalizzano in questa parte è il rapporto delle *Supplici* con la terra di Argo, che non a caso viene menzionata ripetutamente,²⁹ con un effetto di insistenza. Ed è proprio il mito di Io che, come il mare, unisce Argo all'Egitto; sfruttando proprio l'analogia con il mito della progenitrice, le *Supplici* stesse si presentano, poco oltre, come vitelline in fuga nell'intermezzo corale dei vv. 348-53:

Παλαίχθονος τέκος, κλυθί μου
πρόφρονι καρδίαι, Πελασγῶν ἄναξ,
ἴδε με τὰν ἰκέτιν φυγάδα περιδρομον, 350
λυκοδίωκτον ὥς δάμαλιν ἄμ πέτραις
ἡλιβάτοις, ἴν' ἀλκᾷ πίσυνος μέμυ-
κε φράζουσα βοτῆρι μόχθους.

Figlio di Palectone, ascoltami con cuore
benevolo, signore dei Pelasgi,
guarda come sono supplice esiliata, in fuga,
come una vitellina inseguita da un lupo
su rocce nel dirupo, dove, fiduciosa nella forza
del pastore, ha espresso con muggiti i suoi dolori.

La condizione di supplice in esilio viene assimilata alla fuga di una vitella rincorsa dal lupo predatore; e tra le similitudini di caccia tra animali, la scelta della vitella, nominata nel rarissimo δάμαλιν, una delle pochissime attestazioni³⁰ del termine dell'età arcaica e classica, ammicca chiaramente alla giovenca Io, a sua volta in fuga dalla persecuzione divina. La scena si colloca su un terreno roccioso, sigillato dalla formula omerica πέτραις ἡλιβάτοις, che però con metafrasi viene declinata al dativo rispetto alla prevalenza di uso al nominativo attestata in Omero.³¹ L'espressione compare in contesti diversi, ma tra i paralleli spicca l'occorrenza di *Il.* 15.271-4:

οἱ δ' ὥς τ' ἢ ἔλαφον κεραὸν ἢ ἄγριον αἶγα
ἔσσεύαντο κύνες τε καὶ ἄνδρες ἀγροῖῳται·
τὸν μὲν τ' ἡλιβάτος πέτρη καὶ δάσκιος ὕλη
εἰρύσατ', οὐδ' ἄρα τέ σφι κιχήμεναι αἰσίμιον ἦεν·

Come i cani e gli uomini della campagna
inseguono un cervo con le corna o una capra selvatica,

29 Ai vv. 269, 274, 278, 290, 292.

30 Cf. Bacch. 5.25: Io è καλλικέραν δάμαλιν.

31 Singolare: *Il.* 15.273 e 618-19, *Od.* 10.87-8 (le ultime due occorrenze sono in *enjambement*); plurale: *Il.* 16.35, *Od.* 13.196. Fa eccezione l'accusativo singolare di *Od.* 9.243.

e la roccia scoscesa e il bosco ombroso gli offrono riparo –
non era destino che fosse catturato

Anche in questo caso, la scena descrive un momento di caccia, in cui la roccia scoscesa sarebbe un riparo per la preda. Si noti peraltro l'altro possibile rifugio, il bosco ombroso: il raro aggettivo δάσκιος è lo stesso delle 'vie ombrose' della mente di Zeus (*Suppl.* 94-5).

L'indicazione delle rocce scoscese non costituisce, nel passo di Eschilo, una possibilità di salvezza, ma la metafora è arricchita dalla presenza del mandriano, una figura di riferimento a cui la vitella si può appoggiare. Nella scena di caccia omerica, cani e uomini inseguono la preda, ma alla fine è un leone in arrivo a dominare la situazione, mettendo in fuga tutti esattamente come Ettore nei confronti delle file di greci,³² nella metafora evocata dal Coro, al contrario, la scena non si conclude, sebbene la speranza della vitella nel pastore evochi la speranza delle *Supplici* nei confronti di Pelasgo.

È nel primo stasimo, tuttavia, che il Coro si rivolge a Zeus, la cui volontà divina è necessaria allo sviluppo della vicenda. Il Coro auspica nuovamente il naufragio degli egizi come via di salvezza, e questa volta la richiesta è rivolta direttamente al dio (vv. 529-30):

λίμναι δ' ἔμβαλε πορφυροειδεῖ
τὰν μελανόζυγ' ἄταν.

Scaglia nel mare color porpora
la rovina dai neri banchi!

La minaccia arriva, come nella parodo, dal mare e solo Zeus sarebbe in grado di stornarla; il distico peraltro racchiude in poche parole una grande espressività, soprattutto grazie alla sovrapposizione tra i neri banchi della nave e il fatto che di colore scuro sia anche la pelle degli stessi rematori della nave, i cugini egizi. La forte analogia della nave come 'rovina' enfatizza la polarità del tragitto sul mare: l'arrivo degli egizi salvi comporterebbe una disgrazia per le Danaidi. Anche dal punto di vista lessicale, l'immagine è intessuta con grande raffinatezza, a partire dal composto πορφυροειδεῖ,³³ costruito a partire da due modelli epici, πορφύρεος 'di porpora'

32 L'intera metafora, infatti, indica il progressivo indebolimento dei greci (Moulton 1977, 69-70; Janko 1992, 257). Il leone che mette in fuga altri predatori ha altri paralleli, come *Il.* 11.474-81, in cui gli sciacalli che divorano un cervo vengono scacciati dal leone (Moulton 1977, 46), e 3.23-6, in cui Menelao vede Paride con la gioia di un leone che si avvicina a una carcassa sebbene i cani lo inseguano.

33 A parte questa occorrenza, l'aggettivo si trova solo in Eur. *Tro.* 124, di nuovo riferito al mare; e peraltro in un contesto in cui Ecuba accosta le 'navi' della sua immaginazione e quelle reali della spedizione greca (Barlow 1986, 164).

e ἰοειδής, ‘di colore viola’,³⁴ e dall’uso di λίμναι, che rispetto al significato principale di ‘lago, palude’, può occasionalmente indicare invece il mare proprio nel linguaggio omerico, lirico e tragico (ma solo nelle parti liriche).³⁵ Di più difficile interpretazione invece è l’*hapax* μελανόζυξ: la seconda parte del composto, ζυγ-, può avere un significato nautico,³⁶ mentre l’indicazione del colore nero riferito alle navi è già omerica.³⁷ La presenza della radice ζυγ-, tuttavia, tradisce in *nuce* anche il senso del ‘giogo’ a cui le Danaidi vogliono sfuggire,³⁸ ovvero la schiavitù e, per estensione, il matrimonio stesso, che ha le tinte funeste dell’ἄτη ‘dai banchi neri’; non è il naufragio la disgrazia, bensì il suo fallimento, che porterebbe alla rovina se gli egizi effettivamente attraversassero il mare. Al v. 335 la Corifea si augura di non diventare ‘schiava’ della stirpe di Egitto (ὥς μὴ γένωμαι δμῶις Αἰγύπτου γένει), dando per scontata l’uguaglianza tra le nozze e la schiavitù.³⁹ Con una sovrapposizione di significati, dunque, le Danaidi non solo chiedono che la nave-rovina guidata dagli uomini egizi faccia naufragio, ma anche, metaforicamente, che precipiti in mare la rovina dal ‘giogo nero’, ovvero degli egizi che dovrebbero sposare. Concreto e metaforico si fondono in un’unica immagine contraddistinta in entrambi i casi dal colore scuro della pelle degli egizi, un particolare che torna enfatizzato, in contrasto alle vesti chiare, anche nel momento in cui le navi effettivamente sono in arrivo (vv. 719-20):

πρέπουσι δ’ ἄνδρες νάιοι μελαγχίμοις
γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν·

risaltano a vedersi gli uomini della nave
con le membra scure sulle vesti chiare.

³⁴ Sommerstein 2019, 237-8.

³⁵ Sommerstein 2019, 237 che segnala anche i passi; tra di essi spiccano, per la presenza dell’attributo πορφύρεος, Thgn. 1035 πορφυρέης λίμνης e Eur. *Hipp.* 744 πορφυρέας λίμνας (dove però bisogna considerare l’ipotesi che il termine, più che designare il mare, riprenda invece il significato originario di ‘acque basse’, quindi non navigabili; Barrett 1964, 303-4). La scarsità di occorrenze tragiche, peraltro collocate solo in sezioni liriche, fa pensare a un vero e proprio epicismo (Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 414).

³⁶ Morrison, Williams 1968, 51; Morrison, Coates, Rankov 2000, 30, 131, 136.

³⁷ Cf. ad es. la clausola esametrica νηῖ μελαίνῃ.

³⁸ Per la posizione contraria cf. Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 415: la connotazione del ‘giogo’ «is not suggested by anything in the present context and would conflict with the nautical denotation in a way which would obscure the meaning of the whole expression».

³⁹ Sommerstein 2019, 186.

Pochi versi oltre, lo stesso aggettivo *μελάγχριμος* designa lo *στρατός* di egizi (v. 745); anche dal confronto di questi passi sembra probabile che nei 'banchi neri' della nave-rovina dei vv. 529-30 aleggi anche l'idea degli uomini scuri che intendono imporre un giogo sulle giovani cugine, creando un gioco tra il particolare anatomico e il valore semantico del nero come colore legato alla sventura, a sua volta esplicitata dal termine *ἄτη*.

La stratificazione di significati rende questi versi molto densi, riprendendo per giunta il tema del naufragio auspicato, un tratto che denota la sofferenza delle Danaidi ma anche la forte volontà che gli egizi siano eliminati – cosa cui loro stesse provvederanno. La 'nave', nemmeno nominata ma che si pone come referente della metafora, porta con sé gli egizi, la rovina e, nell'assonanza del composto *μελανόζυξ*, anche il 'giogo', ovvero allo stesso tempo la schiavitù e il matrimonio – sia in un senso simbolico che concreto, nelle persone fisiche che intendono celebrarlo a forza.

L'auspicio del naufragio si arricchisce quindi di molteplici elementi; e l'ambientazione in cui si inserisce l'immagine resta però il mare, la cui designazione letteraria rinforzata dal lessico omerico si pone in dialogo con il contesto nuovo, in cui il mare diventa uno spazio fortemente connotato, in quanto unisce e separa. La vicenda tragica si svolge infatti ai due lati del mare, Argo e l'Egitto: in questo spazio, geografico e metaforico, si realizza non solo la fuga di Io, ma anche il percorso contrario che porta le Danaidi dall'Egitto alla città di Pelasgo. Se il mare, quindi, collega le due sponde connettendo la situazione attuale delle *Supplici* alla storia della progenitrice, allo stesso tempo è uno spazio di divisione: dal mare arriva la minaccia degli egizi, ma si tratta di una distanza colmabile, che solo Zeus potrebbe rendere insuperabile facendo naufragare la nave egizia.

Il Coro stesso esplicita, poco oltre, il rapporto tra il proprio viaggio e quello di Io, cui è dedicata la seconda strofe del primo stasimo (vv. 538-46):

παλαιὸν δ' εἰς ἵχνος μετέσταν,	
ματέρος ἀνθρονόμους ἐπωπᾶς,	
λειμῶνα βούχιλον, ἔνθεν Ἴω	540
οἴστρωι ἐρεσσομένα	
φεύγει ἁμαρτίνοος	
πολλὰ βροτῶν διαμειβομένα	
φῦλα· τδιχηῖτ' δ' ἀντίπορον	
γαῖαν ἐν αἴσαι διατέμνουσα πόρον	545
κυματίαν, ὀρίζει.	

Sono tornata, sulla traccia antica,
ai pianori della madre nutriti di fiori,
al pascolo erboso da cui Io,

spinta avanti da un tafano
fugge pazza
attraversando molte stirpi
di uomini; e tagliandosi un varco nei flutti
delimita in due la terra
di fronte.

I vv. 544-5 fanno probabilmente riferimento al Bosforo,⁴⁰ la cui etimologia potrebbe forse risalire a βούς come in PV 733.⁴¹ Al di là dell'itinerario geografico compiuto, spicca la descrizione del punto di partenza di Io, che corrisponde esattamente al punto di arrivo delle Danaidi, ovvero la città di Argo, caratterizzata da prati fioriti e dolci colline, dove però l'*hapax* ἐπωπιάς segnala il luogo in cui Io poteva essere sorvegliata.⁴² La menzione della traccia rende ancora più concreto il passaggio di testimone: è come se le Danaidi seguissero al contrario le impronte degli zoccoli della giovenca Io, designata per giunta come 'madre' in virtù del suo ruolo di progenitrice; e il verbo μετέσταν indica proprio il fatto che le Danaidi sono arrivate ad Argo e ora stanno lì in preghiera, quasi in sostituzione di Io.⁴³

Della giovenca vengono ripercorsi brevemente i πόννοι, fino al momento in cui, 'aprendosi un varco nel mare', riesce a proseguire la sua fuga fino all'approdo in Egitto. L'espressione διατέμνουσα πόρον | κυματίαν riprende un paio di passi omerici che descrivono la capacità di Odisseo di trovare una via in mezzo alle acque per scampare all'annegamento: λαῖτμα διατμήξας (*Od.* 5.409) ~ λαῖτμα διέτμαγον (*Od.* 7.276). Il termine raro λαῖτμα indica, in entrambi questi casi in senso assoluto, la 'profondità' abissale del mare che Odisseo 'taglia' nuotando disperatamente prima di riuscire a trovare un approdo. Come suggerisce Sommerstein, «the parallel strongly suggests that what Io 'cleaved' was the wave-filled waters of the strait».⁴⁴

⁴⁰ Per la discussione del passo, molto sofferto, si veda Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 424-7; Miralles, Citti, Lomiento 2019, 327-9; Sommerstein 2019, 241-2. I commenti, con qualche differenza, sono concordi nel tentativo di ritenere sano e giustificare il testo che per Page 1972 era corrotto († ἀντίπορον | γαῖαν ἐν αἴσαι †).

⁴¹ Griffith 1983, 219. Forse proprio il passo del *Prometeo* potrebbe motivare l'enfasi di ἐν αἴσαι, che invece aveva spinto West 1990, 146-7 a ritenerla corrotta: cf. Miralles, Citti, Lomiento 2019, 327.

⁴² Miralles, Citti, Lomiento 2019, 326; il Coro peraltro riprende con termini simili espressioni già presenti nella parodo (cf. ἀνθονομούσας προγόνου βοὸς ai vv. 43-4 e ἐν ποιονόμοις ματρὸς ἀρχαίας τόποις ai vv. 50-1).

⁴³ Sommerstein 2019, 239.

⁴⁴ Sommerstein 2019, 242; West 1990, 146 invece intende il πόρον in senso più generale, come una via attraverso l'acqua, senza che si debba implicare il dettaglio concreto del solco che si crea fendendo i flutti.

La storia di Io, dunque, fornisce un *exemplum* per le Danaidi, che ora hanno ripercorso i suoi passi, tornando alla città da cui tutto ha origine, Argo. L'enfasi sullo stretto rapporto con il mito ha anche la funzione di assicurarsi più facilmente il sostegno di Pelasgo, proprio in virtù dell'ascendenza che le donne supplici vantano. Il paesaggio e i suoi elementi – il mare con tutte le sue sfaccettature, la terra di Argo con le sue acque dolci, le colline ma anche i dirupi in cui la vitella del v. 351 cerca riparo – diventano non solo un'ambientazione, ma una quinta teatrale attiva e costantemente in dialogo con il mito e la vicenda drammaturgica. Attraverso gli elementi del paesaggio, infatti, realtà tragica e mito possono fondersi; nonostante le generazioni che separano le Danaidi dalla progenitrice, i paesaggi in cui si svolgono le rispettive storie sono gli stessi, e collegano il passato al presente.

3 Il paesaggio della desolazione

Nella seconda metà della tragedia il Coro delinea i tratti di un altro paesaggio, questa volta della mente, che è caratterizzato da dettagli spaventosi, in un crescendo di orrore e disperazione che culmina in un immaginario quasi allucinato. All'inizio del terzo episodio c'è il colpo di scena annunciato da Danao, che con 'parole inaspettate' riferisce l'arrivo della nave egizia (vv. 711-14):

ὑμεῖς δὲ μὴ τρέσῃτ' ἀκούσασαι πατρὸς
ἀπροσδοκίτους τούσδε καὶ νέους λόγους.
ἱκεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπὸ σκοπῆς ὀρῶ
τὸ πλοῖον· εὖσημον γάρ·

E voi non tremate nell'ascoltare queste nuove
inaspettate parole di vostro padre.
Da questo osservatorio che vi accoglie supplici vedo
la nave – è un segno chiaro.

Segue la descrizione degli elementi della nave e dei suoi passeggeri, ma l'effetto dell'ἀπροσδόκητον, esplicitato anche nell'attributo che accompagna i λόγοι, sarà devastante, soprattutto per il contrasto con le preghiere del secondo stasimo, in cui si era intravisto uno spiraglio di maggiore tranquillità. Le parole di risposta della Corifea sono πάτερ, φοβοῦμαι (v. 734), ma è poi nello stasimo successivo che la paura si articola in immagini più elaborate, intrecciandosi anche con l'*adynaton*. Il Coro, infatti, desidererebbe nascondersi in un anfratto della terra oppure appressarsi alle nuvole in forma di fumo, o scomparire come polvere nell'aria (vv. 776-82):

ἰὼ γὰρ βοῦνι, πάνδικον σέβας,
 τί πεισόμεσθα; ποῖ φύγωμεν Ἀπίας
 χθονὸς κελαινὸν εἶ τι κεῦθός ἐστί που;
 μέλας γενοίμαν καπνὸς νέφεσσι γειτονῶν Διός,
 τὸ πᾶν δ' ἄφαντος ἀμπετὴς αἴστος ὥς
 κόνις ἄτερθε πτερύγων ὀλοίμαν.

780

Ahi, terra collinare, oggetto di giusta reverenza,
 che ci accadrà? Dove potremmo fuggire
 attraverso l'Apia terra, se c'è un oscuro anfratto?
 Vorrei diventare fumo nero, avvicinandomi alle nubi di Zeus,
 scomparsa librata in volo vorrei andarmene
 senz'ali come polvere svanita.

Per quanto riguarda in particolare l'elevarsi in cielo, si tratta di un *topos* particolarmente florido in Euripide,⁴⁵ anche se solitamente l'*adynaton* implicherebbe l'avere le ali; in questo passo, al contrario, l'*hapax* ἀμπετής (v. 781) enfatizza il fatto di volare ma senza ali (ἄτερθε πτερύγων, v. 782). L'enfasi è espressa dall'allitterazione in α in unione alla serie di aggettivi in asindeto.⁴⁶ Il Coro, infatti, non sta manifestando meramente un desiderio di fuga bensì un desiderio di morte pur di sfuggire al matrimonio, concetto che viene ripetuto più volte in diverse forme, compreso il riferimento al laccio mortale dell'impiccagione (vv. 788-90). Già il desiderio di scomparire come polvere – senza paralleli⁴⁷ – tradisce nell'ottativo ὀλοίμαν la volontà di morire, motivo per cui le ali non servono: il Coro non intende volare via dalla situazione, ma vorrebbe più che altro smaterializzarsi,⁴⁸ diventare un filo di fumo o polvere nell'aria.

Nella strofe β il Coro approfondisce nuovamente la possibilità di una collocazione completamente diversa da quella attuale: rispetto però, all'idea di scomparire nel cielo, in questi versi immagina una realtà paesaggistica più concreta. Riprendendo l'enfasi sulla paura, oggetto dell'antistrofe precedente, le Danaidi descrivono ora un

45 In cui compare anche l'accostamento della fuga in un nascondiglio sulla terra e nel cielo (Eur. *Hec.* 1099-106, *Ion* 1238-9): cf. Collard 1991, 189; Battezzato 2018, 228-9. L'*adynaton* è sviluppato anche in *Hipp.* 1290-3, per cui cf. Barrett 1964, 397 che offre una panoramica completa dei paralleli.

46 Il modulo dell'asindeto formato da aggettivi costruiti con α privativo è già omerico (Adams 2021, 88-91); è frequente in Eschilo, di solito con tre aggettivi (Pogliani 1994; Garvie 2002), mentre in questo caso ἀμπετής mantiene l'allitterazione in α (su cui si veda Friis-Johansen, Whittle 1980, 3: 129), ma non è in α privativo come gli altri due aggettivi.

47 Sommerstein 2019, 299.

48 Il volo senza ali comporta, nelle parole incisive di Miralles, Citti, Lomiento 2019, 384, «la perdita dell'individualità come della vita [...] il desiderio di autodistruzione per sottrarsi a una situazione inaccettabile». Cf. anche Friis-Johansen, Whittle 1980, 3: 126.

paesaggio immaginario, caratterizzato da dettagli estremamente concreti e realistici (vv. 792-801):

πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἂν αἰθέρος θρόνος, [στρ. β]
πρὸς ὃν χιὼν ὕδρηλὰ γίγνεται νέφη,
ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσ-
δεικτος οἰόφρων κρεμᾶς 795
γυπιάς πέτρα, βαθὺ
πτῶμα μαρτυροῦσά μοι,
πρὶν δαΐκτορος βίαι
καρδίας γάμου κυρῆσαι;

κυσὶν δ' ἔπειθ' ἔλωρα κάπιχωρίοις 800 [ἀντ. β]
ὄρνισι δεῖπνον οὐκ ἀναίνομαι πέλειν·

come potrebbe esserci per me un trono celeste
presso il quale le umide nubi diventano neve -
o una nuda scoscesa
impossibile da indicare
solitaria sospesa roccia
abitata dagli avvoltoi,
che mi garantisca una profonda caduta
prima di ottenere nozze dilaniatrici
contro la volontà del mio cuore?

Allora non rifiuterò di essere preda dei cani,
un pasto per gli uccelli del posto.

I versi presentano una densità di lessico e figure retoriche notevole, al punto che sono sorti dubbi anche sull'autenticità del testo, a partire dal complemento πρὸς ὃν del v. 793. Nonostante le edizioni più recenti conservino il testo, esso è stato ritenuto corrotto da Friis Johansen e Whittle per l'anomalia sintattica che sarebbe risolvibile con la correzione πρὸς ᾧ.⁴⁹ L'ordine delle parole è stato variamente discusso, ma è probabile che il testo originale si possa mantenere in virtù della sinchisi,⁵⁰ in cui vengono fusi due costrutti sintattici diversi. A questa elaborata immagine della porzione di cielo in cui le nuvole diventano neve il Coro accosta la desolazione di una roccia nuda, che di nuovo con grande enfasi poetica è descritta da ben

49 Friis Johansen, Whittle 1980, 3: 142-3.

50 Miralles, Citti, Lomiento 2019, 388: «una audace contaminazione di 'towards it the snow falls' and 'at or above which the watery clouds become snow'; cf. anche Citti e Lomiento 2019, 203; per le considerazioni metriche al passo, si veda Martinelli 2004, 103 e Garvie 2009.

sei aggettivi in asindeto,⁵¹ tutti a enfatizzare «in various ways the loneliness and inaccessibility of the crag».⁵² Gli unici due aggettivi a non essere *hapax* sono i primi due, λισσάς e αἰγίλις, che hanno invece un'ascendenza omerica. Mentre λισσάς è attestato anche in tragedia,⁵³ l'epiteto αἰγίλις trova in questo passo l'unica occorrenza tragica. In *Il.* 9.15 αἰγίλις è la rupe da cui scaturisce l'acqua di una fonte, termine di paragone per il pianto di Agamennone. Si tratta in ogni caso di un aggettivo non molto frequente, il cui significato sarebbe 'ripido, scosceso', tradizionalmente connesso al concetto di una rupe 'disabitata perfino dalle capre'.⁵⁴

Tuttavia, la solitaria roccia non è un luogo isolato in cui trovare rifugio, ma è il punto che può testimoniare il suicidio delle Danaidi, pronte a gettarsi in basso in una 'profonda caduta' (βαθὺ πτώμα è sineddoche)⁵⁵ pur di sfuggire agli egizi; peraltro, l'ironia tragica nasconde il fatto che la violenza che connota il matrimonio 'dilaniatore', cui le Danaidi vogliono sottrarsi, sarà invece quella che loro stesse infliggeranno nella notte di nozze.⁵⁶

L'immagine della caduta nel dirupo si lega inoltre al riferimento alla roccia 'abitata dagli avvoltoi', legati alla minaccia dello strazio dei cadaveri anche in *Il.* 4.236-7:

ἀλλ' οἳ περ πρότεροι ὑπὲρ ὄρκια δηλήσαντο
τῶν ἦτοι αὐτῶν τέρενα χροά γῦπες ἔδονται,

ma quelli che per primi contravverranno ai giuramenti,
di loro gli avvoltoi mangeranno le tenere carni.

Oltre a questo riferimento, i vv. 800-1 delle *Supplici* connettono immediatamente la scena al proemio dell'*Iliade*, riprendendo il *topos* dei corpi mangiati da cani e uccelli. Non si tratta dell'unico passo tragico che riprende la celebre immagine,⁵⁷ ma negli altri casi, la sorte di restare insepolti ed essere divorati dagli animali è un augurio per

⁵¹ Il passo costituisce uno degli esempi estremi di accumulo di aggettivi, tratto stilistico che Sommerstein 2019, 303 definisce un «Aeschylean mannerism». Cf. *Suppl.* 112-14, *Pers.* 854-6, *Sept.* 610, *Ag.* 154-5, *Eum.* 381-4.

⁵² Sommerstein 2019, 303.

⁵³ Eur. *Andr.* 533, *HF* 1148.

⁵⁴ Cf. Hainsworth 1993, 61. Come nome proprio è attestato anche nel toponimo Αἰγίλιπα τρηχεῖαν nel catalogo delle navi (*Il.* 2.633).

⁵⁵ Miralles, Citti, Lomiento 2019, 389.

⁵⁶ Sommerstein 2019, 303.

⁵⁷ *Soph. Ai.* 829-30, *Ant.* 205-6; Eur. *Ion* 504-6. Cf. Finglass 2011, 382; Sommerstein 2019, 304. Anche nel passo dell'*Aiace* la ripresa diretta di *Il.* 1.4-5 è rafforzata dalla presenza dell'epico ἔλωρ. Cf. anche Friis Johansen, Whittle 1980, 3: 148-9; West 1997, 215-16; West 2007, 476 n. 87, 491-2.

il nemico oppure, come nel caso di Soph. Ai. 829-30, è un destino che si spera di non incontrare. Oltre all'immagine, anche l'uso del lessico è omerico, a partire dal caso di ἔλωρα, forma alternativa del plurale epico ἐλώρια che appare in *Il.* 1.4, ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν οἰωνοῖσι τε πᾶσι. Il termine δεῖπνον, normalmente usato per banchetti umani, ha un parallelo in *Il.* 2.383 per il cibarsi degli animali, un uso che Eschilo riprende anche in *Ag.* 137.⁵⁸

Riappropriandosi quindi di immagini e lessico omerico, le Danaidi insistono nell'enfasi sulla caduta che finirebbe per sfracciare i loro corpi; ma, in questa realtà agghiacciante e disperata, non rifiutano l'idea di essere divorate da cani e uccelli. Rispetto alle altre riprese tragiche del proemio iliadico, infatti, in questo caso entra in gioco un potente slittamento di significato. Restare sepolti non è qualcosa da evitare, bensì l'opzione migliore rispetto all'alternativa di concludere le nozze; le Danaidi, dunque, non solo accettano di morire, ma sono disposte anche allo scempio dei loro corpi, un'eventualità del tutto inaccettabile per la cultura greca.⁵⁹

Questo confuso paesaggio della mente, in cui si sovrappongono le regioni del cielo alla nudità sfaccettata nei sei epiteti della roccia, diventa parte di un vero e proprio immaginario di morte, che si articola nella possibilità di cadere nel dirupo ed essere divorate dagli avvoltoi come soluzione migliore rispetto alle nozze imposte.

Desolazione e disperazione si fondono in un vortice che culmina con le immagini sconnesse - non solo per via delle incertezze testuali - che animano le parti finali della tragedia. In particolar modo i vv. 885-92~895-902 offrono un esempio di questo scenario allucinato in cui spaventosi animali contribuiscono a creare le immagini di un incubo:

Χο. οἰοῖ, πάτερ, βρέτεος ἄρος ματᾶι· <βίαι δέ> μ' ἄλαδ' ἄγει ἄραχνος ὥς βάδην, ὄναρ ὄναρ μέλαν. ὀτοτοτοτοῖ·	885
μᾶ Γᾶ, μᾶ Γᾶ, ἱβοᾶν† φοβερὸν ἀπότηρε· ὦ πᾶ, Γᾶς παῖ, Ζεῦ.	890
...	
Χο. μαιμᾶι πέλας δίπους ὄφις·	895

58 In riferimento al pasto che le aquile nel prodigio consumano divorando la lepre; ma Artemide «odia il banchetto delle aquile» in quanto è legato in questo caso al sacrificio, si veda Medda 2024, 2: 104-5 (sua è anche la traduzione).

59 Cf. e.g. la richiesta che Ettore morente rivolge ad Achille in *extremis* (*Il.* 22.339, μή με ἔα παρὰ νηυσὶ κύνας καταδάσαι Ἀχαιῶν), con una «striking alliterative phrase» (Richardson 1993, 141).

ἔχιδνα δ' ὥς με[
 τί ποτ' ἔν[
 δάκος ἀχ[
 ὀτοτοτοτοῖ·
 μᾶ Γᾶ, μᾶ Γᾶ, †βοᾶν†
 φοβερὸν ἀπότηρεπε·
 ὦ παῖ, Γᾶς παῖ, Ζεῦ.

900

Ahi, padre, il vantaggio del simulacro
 è inutile: <a forza> mi trascina verso il mare
 passo passo come un ragno,
 sogno, nero sogno.
 Ototototoi!

Madre Terra, madre Terra †gridare†
 storna ciò che è terrificante!
 O padre, figlio della Terra, Zeus!

...

Infuria da vicino la serpe bipede:
 come una vipera mi ...
 cosa ...

creatura dal morso velenoso ...

Ototototoi!

Madre Terra, madre Terra †gridare†
 storna ciò che è terrificante!
 O padre, figlio della Terra, Zeus!

Si tratta della terza coppia strofica della sezione epirrematica (che si estende tra i vv. 871-902), che vede lo scambio tra l'araldo e il Coro di Danaidi, le cui paure sono divenute realtà con l'arrivo della nave egizia.⁶⁰ Il testo è fortemente corrotto, motivo per cui Sommerstein, da cui sono tratte le citazioni, è «slightly more indulgent towards conjectural restorations in this scene (*scil.* nell'esodo intero) than elsewhere».⁶¹ Si nota il largo uso di ripetizioni, che insieme ai metri giambici e docmiaci creano un ritmo ossessivo, nelle cui spirali l'ἄραχνος - *hapax* rispetto al normale femminile ἀράχνη - e l'ἔχιδνα si impongono come forti dettagli visuali. Si può immaginare

60 Per la questione del secondo coro di egizi nelle sezioni liriche precedenti, si veda (con la relativa bibliografia citata) Friis Johansen, Whittle 1980, 3: 171-4; Miralles, Citti, Lomiento 2019, 395-6; Sommerstein 2019, 308-9. Si deve tenere conto, tuttavia, delle serie difficoltà testuali che rendono questa parte della tragedia estremamente oscura, al punto che di certi passi si leggono solo pochi spezzoni. Una delle caratteristiche che, in ogni caso, sembrano più evidenti è «the sharp stylistic contrast between the crude language of the lyrics, full of repeated words, and the well-formulated Greek of the Herald's spoken verses» (Sommerstein 2019, 309).

61 Sommerstein 2019, 309.

che le Danaidi stiano per essere trascinate via dagli altari, il cui congetturato ἄρος, 'vantaggio', è ormai inutile.⁶² I vv. 885-6 sono stati progressivamente ricostruiti a partire dall'incomprensibile sequenza di Μ πάτερ, βροτῖοσα | ροσφαταιμαλδαάγει,⁶³ con l'aggiunta di West <βίαι δέ> allo scopo di restituire il dimetro giambico.⁶⁴ A parte qualche elemento, tuttavia, il testo resta in buona parte inintelligibile. La presenza di ὥς, sia nella strofe che nell'antistrofe (v. 887 e 896), segnala la presenza di due similitudini, di cui però in entrambi i casi resta solamente il *comparans*: il ragno e la vipera (specificazione più precisa rispetto al generico ὄφις del v. 895) sono paragonati a qualcosa che è andato perso, ma esprimono bene lo spavento e l'orrore che le Danaidi stanno provando. In *Ag.* 1492=1516 (κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷιδ') la tela di ragno rappresenta la veste in cui è rimasto immobilizzato e ucciso Agamennone,⁶⁵ ma il focus è più sul vasto campo semantico della 'rete' come oggetto dal «potenziale mortifero» che sul ragno in sé (che tesse la tela come Clitemestra ha ordito il suo inganno).⁶⁶ L'ἔχιδνα, d'altro canto, è connessa al potere venefico in *Ch.* 994-5, e di nuovo il referente indiretto è Clitemestra.⁶⁷ Il serpente (ὄφις, v. 895) assume del resto una valenza particolare nell'*Orestea*: Clitemestra viene più volte paragonata a un serpente in *Ag.* 1233, *Ch.* 994-5, 1047; ma allo stesso tempo, in sogno, dà alla luce un serpente che diventerà Oreste (*Ch.* 523-50, 928),⁶⁸ e i serpenti tornano anche nella descrizione delle Erinni (*Ch.* 1049-50).

Nel passo delle *Supplici*, la presenza di ὄναρ ὄναρ μέλαν (v. 888) riprende il colore nero degli egizi, le cui membra scure sono già state descritte ai vv. 719-20 (cf. *supra*); allo stesso tempo le tinte scure del sogno rivelano la sua natura sinistra.⁶⁹ L'intensità della sofferenza è espressa inoltre dall'epicismo μαιμῶ, che denota l'impeto e l'avidità

⁶² Sommerstein 2019, 326, che cita il parallelo di *Eum.* 142; Miralles, Citti e Lomiento 2019, 412 intendono lo stesso ματαῖ in altro modo: «il (mancato) soccorso della statua mi inganna, e a forza mi trascina verso il mare».

⁶³ Friis Johansen, Whittle 1980, 3: 216-18 e Miralles, Citti, Lomiento 2019, 411-12 ricostruiscono il processo che ha portato al testo ora generalmente accettato.

⁶⁴ West 1990, 164.

⁶⁵ Medda 2024, 3: 383-4.

⁶⁶ Medda 2024, 1: 179-81.

⁶⁷ Garvie 1986, 324-5. Il serpente (ὄφις) assume del resto una valenza particolare nell'*Orestea*: Clitemestra viene più volte paragonata a un serpente in *Ag.* 1233, *Ch.* 248-9, 994-5, 1047; ma allo stesso tempo, in sogno, dà alla luce un serpente che diventerà Oreste (*Ch.* 523-50, 928), e i serpenti tornano anche nella descrizione delle Erinni (*Ch.* 1049-50).

⁶⁸ Fowler 1967, 38, 55 ss.; Lebeck 1971, 14; Petrounias 1976, 162 ss., 187.

⁶⁹ Sommerstein 2019, 327; cf. Dover 1993, 363 *ad* Aristoph. *Ran.* 1336. In Eur. *Hec.* 71 (μελανοπτερύγων [...] ὄνειρων) i sogni hanno le ali nere in quanto Notte è la madre dei sogni (Collard 1991, 135; Battezzato 2018, 83).

con cui guerrieri (ma anche le loro mani o piedi,⁷⁰ e le armi)⁷¹ sferrano l'attacco: il serpente 'bipede', forse analogia per indicare un serpente in forma umana,⁷² impazza da vicino, e la menzione immediatamente successiva della vipera fa pensare anche al veleno dell'animale.

Nonostante le difficoltà testuali, l'impatto emotivo di questi versi è molto forte, anche grazie alla forza visuale del ragno e del serpente che sembrano dibattersi nell'incubo, non del tutto intelligibile, che tormenta le Danaidi.

4 Conclusione: ritorno ad Argo

Gli elementi naturali, e in questo caso del regno animale, concorrono a creare, nella seconda metà della tragedia, una realtà di disperazione e orrore: mentre la roccia isolata da cui le Danaidi intendono gettarsi, finendo in pasto a cani e uccelli, diventa la raffigurazione visiva e lucida della desolazione e della volontà di morire, il 'sogno nero' del v. 888 esprime anche l'allucinazione o, per meglio dire, una realtà che diventa un vero e proprio incubo.

Ma, allo stesso tempo le Danaidi sono anche «creatures of crossing» come la progenitrice Io: figure femminili sospese in uno stato transitorio,⁷³ tra una e l'altra delle sponde del mare. Ripercorrendo al contrario come supplici il viaggio marino che Io ha compiuto, le Danaidi si ricollegano alle origini argive; nel frattempo, però, il mare è diventato un pericolo a causa dell'arrivo degli egizi, motivo per cui è essenziale che il naufragio, descritto in termini epici, fermi la loro nave.

Il mare, quindi, è uno spazio di collegamento con il mito ma è anche una minaccia, soprattutto in opposizione alle acque dolci e al paesaggio collinare della città che offre rifugio alle Danaidi. Nel momento in cui Pelasgo accorda protezione alle supplici, la loro preghiera si rivolge infine ai numi «che presiedono il fiotto antico dell'Erasino» (οἱ χεῦμ' Ἑρασίνου | περιναίουσιν παλαιόν, vv. 1020-1),⁷⁴

⁷⁰ *Il.* 13.75-8, in cui il verso si inserisce nelle parole piene di μένος di Aiace, enfatizzate dalla presenza di diverse parole accomunate dallo stesso campo semantico (Janko 1992, 53; cf. Bremmer 1983, 57-60).

⁷¹ αἰχμή δὲ διέσσυτο μαιμώσσω, *Il.* 5.661, cf. 15.542.

⁷² Cf. Clitemestra che è δίπους λέαινα in *Ag.* 1258: l'epiteto, frutto della congettura di Vettori per sanare la lezione δίπλους «riconduce l'animale metaforico alla natura umana» (Medda 2024, 3: 254).

⁷³ Leven 2022, 282.

⁷⁴ L'uso del verbo tradisce «an adaptation of epic diction»: *Od.* 2.66 οἱ [...] περιναϊετάουσι, 8.551, 23.136; cf. *Od.* 4.177; *Hes. Th.* 370 (Friis Johansen, Whittle 1980, 3: 311).

uno dei due fiumi di Argo insieme all'Inaco.⁷⁵ Le Danaïdi sono pronte a rinunciare alla venerazione per il Nilo, in quanto, almeno per il momento, sono comprese e inserite nella realtà di Argo; e le acque della città sigillano la prosperità, l'accoglienza, la serenità della terra – 'questo suolo' – a cui le Danaïdi hanno fatto ritorno (vv. 1024-9):

μηδ' ἔτι Νείλου
προχοὰς σέβωμεν ὕμνοις, 1025

ποταμούς δ' οἱ διὰ χώρας [ἀντ. α]
θελεμὸν πῶμα χέουσιν
πολύτεκνοι λιπαροῖς χεύμασι γαίας
τόδε μείλισσοντες οὐδας.

Non veneriamo più con i canti
le foci del Nilo,

ma i fiumi che attraverso la regione
riversano rivoli tranquilli –
fecondatori, addolciscono con fertili correnti
questo suolo di terra.

Bibliografia

- Adams, J.N. (2021). *Asyndeton and Its Interpretation in Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108943284>.
- Ballesterio, A. (2019). *A Future History of Water*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478004516>.
- Barlow, S. (1986). *Euripides. Trojan Women*. Warminster: Aris & Phillips. <https://doi.org/10.2307/jj.38238795>.
- Barrett, W.S. (1964). *Euripides: Hippolytos*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198147497.book.1>.
- Battezzato, L. (2018). *Euripides. Hecuba*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bremmer, J. (1983). *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691219356>.
- Chen, C.; MacLeod, J.; Neimanis, A. (2013). *Thinking with Water*. Montreal: McGill-Queen's University Press. <https://doi.org/10.1515/9780773589339>.
- Collard, C. (1991). *Euripides. Hecuba*. Warminster: Aris & Phillips. <https://doi.org/10.2307/jj.38238807>.
- Cook, A.B. (1914). *Zeus: A Study in Ancient Religion*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Jong, I.J.F. (2001). *A Narratological Commentary on the Odissey*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511482137>.

75 Friis Johansen, Whittle 1980, 3: 311-12; Sommerstein 2019, 366.

- Dover, K.J. (1993). *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198150053.book.1>.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511758560>.
- Fowler, B.H. (1967). «Aeschylus' Imagery». *C&M*, 28, 1-74.
- Friis Johansen, H.; Whittle, E.W. (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. 3 vols. Copenhagen: Gyldendal.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198721345.book.1>.
- Garvie, A.F. (2002). «Alliteration in Greek tragedy». *Lexis*, 20, 3-12.
- Garvie, A.F. (2009). «Porson's Law Reconsidered». *Lexis*, 27, 65-76.
- Griffith, M. (1983). *Aeschylus. Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hainsworth, B. (1993). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 3, *Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511518386>.
- Heubeck, A. (1983). *Omero. Odissea*. Vol. 3, *Libri IX-XII*. Milano: Fondazione Valla.
- Janko, R. (1992). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 4, *Books 13-16*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511620249>.
- Kyriakou, P. (2011). *The Past in Aeschylus and Sophocles*. Boston; Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110257564>.
- Lebeck, A. (1971). *The Oresteia. A Study in Language and Structure*. Washington: Harvard University Press.
- Leven, P. (2022). «The Matter of Tragedy: Reading with Water». *Arethusa*, 55(3), 277-310. <https://doi.org/10.1353/are.2022.0011>.
- Martinelli, M.C. (2004). «Considerazioni sulla 'Legge di Porson allargata' nei giambi lirici di Eschilo». *Lexis*, 22, 141-71.
- Medda, E. (2024). *Eschilo. Agamennone*. Seconda edizione riveduta e corretta. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Miralles, C.; Citti, V.; Lomiento, L. (2019). *Eschilo. Supplici*. Roma: Bardi.
- Morrison, J.S.; Coates, J.F.; Rankov, N.B. (2000). *The Athenian Trireme: The History and Reconstruction of an Ancient Greek Warship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morrison, J.S.; Williams, R.T. (1968). *Greek Oared Ships*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvh1dj.rj>.
- Moulton, C. (1977). *Similes in the Homeric Poems*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666251443>.
- Neimanis, A. (2017). *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781474275415>.
- Page, D.L. (1972). *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145707.book.1>.
- Petrounias, E. (1976). *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666251399>.
- Pogliani, M.C. (1994). «L'allitterazione nella tragedia eschileia». *Lexis*, 12, 37-46.
- Purves, A. (2024). «Homer and the Simile at Sea». *CQ*, 43(1), 97-123. <https://doi.org/10.1525/ca.2024.43.1.97>.
- Richardson, N. (1993). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 6, *Books 21-24*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.
- Sandin, P. (2005). *Aeschylus. Supplices, Introduction and Commentary on vv. 1-523*. Lund: Symmachus.

- Smith, O.L. (1993). *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*. 2 voll. Stuttgart; Leipzig: Teubner.
- Sommerstein, A.H. (2019). *Aeschylus. Suppliants*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Groningen, B.A. (1966). *Theognis. Le premier livre*. Amsterdam: Noord-Hollandische Uitgevers Mij.
- West, M.L. (1980). *Hesiod. Work and Days*. Oxford: Clarendon Press.
- West, M.L. (1990). *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110948066>.
- West, M.L. (1997). *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198150428.001.0001>.
- West, M.L. (2007). *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199280759.001.0001>.

Eschilo e la lirica. Osservazioni sulla parodo e sul primo stasimo dei *Sette contro Tebe*

Valentina Caruso

Università degli Studi di Cagliari, Italia

Abstract This paper aims to reconstruct the linguistic and thematic connections between the parodos and the first stasimon of Aeschylus' *Seven Against Thebes* and the surviving production that can be variously traced back to the poetic phenomenon of lyric poetry. Thus, the analysis mainly focuses on the tragedian's vocabulary, in which a direct or primary dependence on those texts can be recognised, and on the rhetorical figures with which Aeschylus rewrites this material.

Keywords Aeschylus. *Seven Against Thebes*. Choral odes. Lyric poetry. Tragic lexicon. Lyric lexicon.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Parodo. – 3 Primo stasimo. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Il presente intervento prende spunto dalla seconda parte dell'attività di ricerca svolta da chi scrive presso l'unità cagliaritana del PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*:¹ l'indagine² mira a ricostruire le connessioni linguistiche e tematiche tra la produzione a noi nota di Eschilo e quella superstite che variamente si riconduce al fenomeno poetico della lirica.³ Prima e fondamentale analisi è in tal senso dedicata al vocabolario del tragediografo in cui può riconoscersi una diretta o precipua dipendenza da quei testi; dunque particolare attenzione sarà rivolta a quei lessemi e nessi che siano precedentemente attestati solo in componimenti lirici, illustrando e commentando forme e funzioni del loro uso nelle tragedie eschilee; altresì interessanti riflessioni potranno svilupparsi su come il drammaturgo guardi e rielabori le occorrenze liriche di termini dalla lunga storia letteraria – già, in particolare, nell'epica. In quest'ottica determinante sarà lo studio delle figure retoriche con cui Eschilo riscrive tale materiale: quelle di suono e posizione, nel veicolare attraverso di esse idee e sentimenti dei personaggi; e quelle di significato, in cui si disvela continuità o novità rispetto all'universo poetico lirico, sempre però con importanti implicazioni ideologiche.

Nel presente contributo si focalizzerà l'attenzione sulla tragedia dei *Sette contro Tebe* – in cui l'indagine condotta secondo la prospettiva di cui si è detto può far emergere usi e 'riusi' lirici. In particolare un primo esempio, necessariamente limitato, ma indicativo, può essere offerto dai due primi canti corali del dramma, in cui le donne esplicitamente manifestano, attraverso una peculiare forma di comunicazione, i loro sentimenti di fronte agli eventi che incombono sulla città. Come noto, le tebane entrano in scena divorate dalla paura per l'attacco nemico e trovando forza solo nell'implorazione di un'assistenza divina. Attraverso il confronto con Eteocle esse giungono, nel primo stasimo, a una sofferenza non meno intensa ma

1 CUP I53D23005400006, P.I. Prof. Enrico Medda, Università di Pisa, cofinanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca.

2 Essa segue la prima dedicata alla redazione di un nuovo repertorio delle congetture al testo dei *Sette contro Tebe*, formulate nelle edizioni, a partire dalle cinquecentine, e nella letteratura scientifica sul dramma. I risultati del lavoro sono attualmente in pubblicazione nel sito <https://sites.unica.it/congetture-aeschsept/>.

3 Già durante il XX secolo e fino a tempi recenti peculiare interesse critico è stato dedicato, con significativi risultati, alla rielaborazione di forme metriche e *topoi* contenutistici e stilistici di generi lirici nel teatro tragico – con conseguente, sebbene non esclusiva, focalizzazione sugli interventi corali. In anni recenti, si segnala in tal senso il volume di Swift 2010, alla cui bibliografia si rimanda per i presupposti teorici e metodologici dell'analisi; specifica attenzione a drammi eschilei (*Supplici*, *Persiani*) è nei capp. 7 e 8. Su tale autore e con analoghe finalità cf. anche i contributi di Bagordo 2015; Pace 2016; Fernández Deagustini 2018; Brandwood 2021.

più composta nella formulazione, che si fa supplica più strutturata e previsione di un futuro di schiavitù. Proprio qui forme e funzioni di echi lirici conferiscono vigore ad alcuni tra i temi principali del dramma.

2 Parodo

Nella prima parte del prologo (vv. 1-38) Eteocle si dichiara pronto a fronteggiare un pericolo imminente per Tebe, da una parte imponendo la partecipazione attiva dei cittadini e dall'altra invocando l'aiuto degli dèi.⁴ L'indovino Tiresia ha infatti vaticinato un prossimo assalto di guerrieri Achei; pur confidando nell'aiuto umano e divino, il re ha quindi inviato osservatori presso il campo di battaglia. Il messaggero conferma notizie inquietanti (vv. 39-68): agguerriti e spietati si avvicinano alla città sette duci argivi, che, con un macabro rituale di sacrificio animale, hanno giurato ad Ares di seminare terrore e distruzione;⁵ Eteocle dovrà dunque scegliere quale guerriero contrapporre a ciascuno di essi, posizionatisi presso le sette porte tebane. Il re evoca di nuovo e più fortemente Zeus e gli dèi tutti, tra i quali stavolta segnala l'Erinni paterna: confida che essi salvaguarderanno la sempiterna libertà di Tebe, ricevendone in cambio i dovuti onori (vv. 69-77).⁶

⁴ Cf. vv. 8-9 ὧν Ζεὺς ἀλεξήτριος | ἐπώνυμος γένοιτο Καδμείων πόληι. «Da tutto questo Zeus ci protegga: sia 'Protettore', come dice il suo nome, per la città dei Cadmei»; vv. 10-15 ὑμᾶς δὲ χρὴ νῦν, ... | ὥραν ἔχονθ' ἕκαστον ὥς τι συμπρεπές | πόληι τ' ἀρήγειν καὶ θεῶν ἐγχαυρίων | βωμοῖσι, τιμὰς μὴ ἔαλειφθῆναι ποτε. «Quanto a voi, questo ora è il vostro dovere: [...], ciascuno si impegni per quanto gli spetta a difendere la città e gli altari degli dèi di questa terra, ché mai non vengano annientati i loro culti»; vv. 32-5 πληροῦτε θωρακεία, κἀπὶ σέλμασιν | πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις | μίμνοντες εὐθαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων | ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον· εὐτελεῖ θεός. «Stipatevi sulle mura, postatevi sui parapetti delle mura, e sulle porte, a ogni varco: là a resistere, con tutto il vostro coraggio! Attaccheranno in gran massa, ma voi non spaventatevi: andrà tutto bene, grazie agli dèi!». Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, si riproduce il testo delle tragedie di Eschilo stabilito dall'edizione di West 1998², con la relativa traduzione di Centanni 2003; ove necessario ai fini del discorso, saranno richiamate varianti manoscritte o differenti congetture sui luoghi analizzati.

⁵ Cf. vv. 59-61 ἐγγὺς γὰρ ἦδη πάνοπλος Ἀργείων στρατός | χωρεῖ, κόνει, πεδία δ' ἀργηστής ἄφρός | χραίνει σταλαγμοῖς ἱππικῶν ἐκ πλευμόνων. «E già vicino, tutto in armi, l'esercito degli Argivi! Avanza: ecco la polvere! La piana è rorida: è un mare di bianca schiuma, stille di bava dei cavalli ansimanti»; v. 64 βοᾷ γὰρ κύμα χερσαῖον στρατοῦ. «È un boato - senti! - è un'onda, ma di terra, l'armata che avanza».

⁶ Cf. vv. 69-72 ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῇ καὶ πολιτισσοῦχοι θεοί | Ἄρα τ' Ἐρινὺς πατρός ἡ μεγασθενής, | μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον | ἐκθαμνίσητε δηιάλων Ἑλλάδος. «Tu Zeus, e Terra, e voi tutti dèi della città, e tu Maledizione, Erinni potente del padre mio, non permettete che questa città venga tutta distrutta, divelta dalle sue fondamenta, e di terra greca sia fatta bottino di guerra!»; vv. 76-7 γένεσθε δ' ἀλκή· ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν· | πόλις γὰρ εὖ πρᾶσσουσα δαίμονας τίει. «Siate voi, invece, a sostenerla! Anche nel vostro interesse - spero - io parlo: perché 'città che prospera onora i suoi dèi'».

Di séguito entra in scena il Coro delle fanciulle, ad intonare un canto tra i più celebri del teatro tragico greco (vv. 78-181), che mirabilmente traduce nelle scelte linguistiche, retoriche e metriche la profonda paura che le sconvolge. A quanto osservato dai commentatori al riguardo si possono aggiungere alcuni elementi: in talune soluzioni espressive eschilee, che mettono in rilievo motivi e immagini fondamentali della parodo, possono riscontrarsi infatti significative variazioni di contesto o evoluzioni semantiche rispetto a precedenti e pure emblematiche occorrenze in testi riconducibili alla produzione lirica e talora già nei poemi omerici.

Secondo la ricostruzione di West 1998⁷ qui riproposta, il corale di ingresso si articola in una prima parte astrofica (vv. 78-107),⁷ che nel ritmo docmiaco con alcuni inserti giambici rende efficacemente le contrastanti sensazioni delle giovani, divise tra forte ansia e speranza nella salvezza offerta dagli dèi, di cui abbracciano le statue.⁸ Ecco dunque che, in tale sezione, alle preghiere per ottenere aiuto celeste si alternano confusamente le evocazioni di suoni e visioni che scatenano angoscia;⁹ e proprio in alcune tra le più emblematiche di queste immagini si osservano i suddetti e suggestivi riusi terminologici.¹⁰

Nel primo verso della parodo, il 78, il sentimento del Coro è gridato in tutta la sua forza: all'icastico verbo *θρέομαι* – secondo alcuni editori preceduto da lacuna¹¹ – si affianca la menzione della causa del tremore, i *φοβερὰ μεγάλ' ἄχη*.¹²

< > *θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη*

<...> Urlo di paura: forte è l'angoscia!

7 La colometria della parodo dei *Sette contro Tebe*, resta, tuttavia, problema critico lungamente discusso e mai risolto, in ispecie in merito all'estensione della parte priva di responsione, da parte della critica riconosciuta fino al v. 149. Così, da ultimo, in Lomiento 2004, sulla base della riconsiderazione dei manoscritti del dramma, nonché dell'ampia bibliografia sulla questione – per la quale a tale studio si rimanda. Cf. anche Morenilla; Gómez Cortell 2017, 170-7, che ricollegano direttamente la rottura della struttura strofica all'espressione, con gli espedienti retorici di cui *infra*, dell'intensa emotività del Coro.

8 Cf. Hutchinson 1985, 57; Centanni 2003, 770-3; De Poli 2018, 44.

9 Sulla sovrapposizione delle due sfere sensoriali – e semantiche – nel brano lirico e nel dramma in generale, cf. Trieschnigg 2016, in part. 220-4.

10 Su funzioni, struttura e linguaggio della preghiera nella parodo si veda Amendola 2006, 45-59; cf., segnatamente sulla terminologia, Pralon 2000; Stehle 2005, in part. 104-8.

11 La forma verbale – *θρεῖμαι* nei codici κL – è stata così corretta e/o integrata: <νεόκοτα> *θρέομαι* Dindorf; <πολύπονα> Bücheler; <ῖτ' ῖτε> *θρεόμεναι* Tucker; <ἰώ> ante *θρεῖμαι* (iam Bergk) seu *θρέομαι* Robert.

12 L'espressione tràdita è emendata in *φοβέρ' ἄχη* da Bothe, *μεγάλα πάθη* da Blaydes e *μεγάλ' ἄχη* <*μεγάλ' ἄχη*> da Rose.

Il nesso μέγα ἄχος è già in due emistichi omerici, evidentemente formulari, *Il.* 9.9 ed *Od.* 10.247, ad esprimere, in unione col verbo βάλλω e un sostantivo indicante ‘cuore’ in accusativo di relazione, una sofferenza piuttosto che una paura, tale da impedire di proferire parola: così nel primo caso per Agamennone di fronte al suo popolo e nel secondo per Euriloco di fronte ai compagni.¹³ La stessa espressione è altresì nel ditirambo bacchilideo 1.50-2 M. nel contesto di un discorso;¹⁴ Menelao esordisce nella propria ambasceria con Odisseo a Troia affermando, con meditazione già omerica (*Od.* 1.32-43) e soloniana (frr. 4.5-8, 15.1-3 W.²), che le divinità non sono responsabili delle gravi afflizioni che colpiscono i mortali per loro stessa mano:

ὦ Τρῶες ἀρηίφιλοι, 50
 Ζεὺς ὑψ[ιμέδων ὃς] ἅπαντα δέρκεται
 οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἁχέων’

‘O Troiani cari ad Ares, Zeus che in alto regna tutto scorge non è responsabile delle grandi afflizioni che subiscono i mortali’.¹⁵

Come noto, non vi è certezza sulla datazione del componimento: può apparire ad ogni modo non casuale che anche nella tragedia eschilea i μεγάλ᾽ ἄχῃ inducano a una effusione verbale del dolore, che però, intenso come in Omero, si tradurrà nella peculiare concitazione del canto.

Come pure detto, tale agitazione è emblemizzata dalla descrizione di sconvolgenti sensazioni uditive e visive, talora confuse con efficacia drammaturgica. Così è ancora nei versi 81-2, nella sinestesia della polvere¹⁶ che, sollevata dai destrieri dei nemici, si fa della prossima sventura messaggero dalla voce ‘ossimorica’, chiara sebbene non udibile:

13 *Il.* 9.9-12 Ἀτρεΐδης δ’ ἄχεϊ μεγάλῳ βεβολημένος ἦτορ | φοῖτα κηρύκεσσι λιγυφθόγοισι κελεύων | κλήδην εἰς ἀγορὴν κικλήσκειν ἄνδρα ἕκαστον, | μὴ δὲ βοᾶν. «Afflitto da grande angoscia nel cuore il figlio di Atreo si aggirava nel campo e ordinava agli araldi dalle voci sonore di radunare gli uomini in assemblea chiamando ciascuno per nome, senza gridare» (qui e di séguito, la traduzione dell’*Iliade* è di Ciani in Ciani, Avezzù 1998); *Od.* 10.246-7 οὐδέ τι ἐκφάσθαι δύνατο ἔπος, ἰέμενός περ, | κῆρ ἄχεϊ μεγάλῳ βεβολημένος. «Ma non riusciva a enunciare parola, e si sforzava, col cuore agitato da grande dolore» (qui e di séguito la traduzione dell’*Odissea* è di Di Benedetto, Fabrini in Di Benedetto 2010).

14 Sull’articolazione e il significato del discorso di Menelao nel componimento cf. Angeli Bernardini 2005, 13-22.

15 Qui e di séguito la traduzione di Bacchilide è di Giuseppetti 2015, di cui si veda 57 nota 14 sui suddetti paralleli letterari; cf. anche, al riguardo, Maehler 2004, 162 ad 52.

16 Sulle forme e funzioni della sinestesia nella parodo del dramma si veda l’ampio saggio di Marinis 2012: peculiare attenzione è dedicata a precedenti e poi riusi letterari della figura presente in passi analizzati *infra* (sui vv. 81-2 cf. in part. Marinis 2012, 35).

αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ',
ἄναυδος σαφὴς ἔνυμος ἄγγελος.

Nell'aria si alza la polvere per avvertirmi - la vedo! - non ha voce
ma è un messaggero chiaro e certo.

In questa sapiente costruzione retorica possono ritrovarsi elementi già lirici. L'epiteto αἰθερί(α) è nel peana pindarico 52n(a).18 M., in contesto però lacunoso e di difficile ricostruzione.¹⁷ Più evidente è invece, per la critica, la continuità tra l'immagine della κόνις come ἄναυδος ἄγγελος (che è anche in *Suppl.* 180)¹⁸ e la rappresentazione teognidea (1.549-50 W.²) del segnale di fuoco come ἄγγελος ἄφθογγος:

ἄγγελος ἄφθογγος πόλεμον πολύδακρυν ἐγείρει
Κύρν', ἀπὸ τηλαυγέος φαινόμενος σκοπιῆς. 550

Un messaggero senza voce ridesta la guerra dai molti pianti, o
Cirno, balenando da lontana vedetta.¹⁹

Come detto, il nesso di Eschilo non è solo allitterante similmente al precedente, ma ossimorico: degno di nota appare il riuso in tale funzione dell'aggettivo. Esso assume senso letterale in due luoghi odissiaci, 5.456-7 e 10.378 - riferito al protagonista muto perché travolto dalle onde marine nel primo e per la rabbia nel secondo;²⁰ analogamente è in Hes. *Th.* 795-8 a proposito della punizione annuale per le divinità che compiano un giuramento falso sull'acqua di Stige.²¹ Di datazione e ricostruzione difficile è invece un *fragmentum dubium* (60.30-7 M.) attribuito a Bacchilide,²² in cui il termine appare

17 Sulle ipotesi di ricostruzione e interpretazione del componimento cf. Bona 1988, 247-55 e Rutherford 2001, 418-22 con bibliografia citata.

18 Aesch. *Suppl.* 180 Δα. ὁρῶ κόνιν, ἄναυδον ἄγγelon στρατοῦ. «Vedo polvere, muto araldo di un esercito».

19 Trad. di Ferrari 1989. Cf. Ferrari 1989, 160 nota 1 ad 549-54, nonché Hutchinson 1985, 60 ad 81f.

20 Od. 5.456-7 ὁ δ' ἄρ' ἄπνευστος καὶ ἄναυδος | κεῖτ' ὀλιγηπελέων, κάματος δέ μιν αἰνὸς ἴκανε. «Giaceva a terra sfinito, senza respiro, senza voce: una grande spossatezza era sopraggiunta»; 10.378 'τίφθ' οὕτως, Ὀδυσσεύ, κατ' ἄρ' ἔζειαι ἴσος ἀναύδῳ'. «Perché mai così, Ulisse, te ne stai seduto, come un muto [...]?».

21 κεῖται νήνυμος τετελεσμένον εἰς ἐνιαυτόν | οὐδέ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἔρχεται ἄσσον | βρώσιος, ἀλλὰ τε κεῖται ἀνάπνευστος καὶ ἄναυδος | στρωτοῖς ἐν λεχέεσσι, κακὸν δ' ἐπὶ κῶμα καλύπτει. «giace senza respiro finché un anno compiuto non sia, né mai all'ambrosia e al nettare può avvicinarsi, suo nutrimento, ma giace senza respiro e senza parola su un letto ben steso e un cattivo torpore lo copre» (trad. di Arrighetti 1984).

22 Per una proposta di lettura e interpretazione del testo cf. Hadjimichael 2014, con bibliografia citata.

concordato – come accade nei *Sette* – con un precedente στόμα, e in un passo gravemente lacunoso, nel quale però emergono elementi simili a quelli della parodo, cioè uno scampato pericolo di morte di fronte al quale si alzano grida maschili e preghiere femminili:

ἐ]πασσύτεραι δ' ἰα[χαῖ 30
 οὐρανὸν ἱξοῦ[]
 ἀέλω<ι> περὶ χάρ[μα]τι []
]οὐδ' ἀνδρῶν
 θώκοισι μετε [.] . [.] . τω[ν στόμα
 ἄναυδον ἦν, 35
 νέαι δ' ἐπεύχο[ν]τι[ο] . [.] . λλαῖ
 ἰῆ ἰῆ.

Gri[da] incessanti giunsero al cielo [...] per l'inattesa gioia [...] né degli uomini in assemblea (?) [...] era senza voce, ma le giovani pregavano [...] *ié ié!*

Altrettanto complessi sono struttura e contenuto dei versi eschilei 84-6:

πεδὶ' ὀπλόκτυπ' ὥτι χρίμπτει βοάν·
 ποτᾶται, βρέμει δ' ἀμαχέτου δίκαν 85
 ὕδατος ὀροτύπου.

Il suolo della mia terra percosso da armi e cavalli: offende l'orecchio, è un boato che aleggia nell'aria e rimbomba, come inarrestabile scroscio di acqua che batte la roccia.

Incerta è in particolare la lettura del primo di tali versi – unitamente o no alle numerose interpretazioni proposte per il tràdito $\tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\delta\epsilon\mu\nu\acute{\alpha}\varsigma\tau$ del precedente 83. Appare chiara la scelta di menzionare, nel v. 84, un altro inquietante stimolo sonoro, il rumore del calpestio del terreno da parte di armi e cavalli degli Argivi; esso è descritto dal verbo χρίμπτω, trasmesso in forma media e corretto all'attiva da Ritschl; la scelta dell'una o dell'altra implica poi diverse ricostruzioni del primo emistichio – come sintagma o forma aggettivale unita – e, come nei *codices*, del caso dei termini οὖς e βοά.²³ Appare comunque chiara la volontà del poeta di conferire senso traslato al verbo, già attestato nell'epica nel suo originario valore di 'approdare' (cf. *Od.* 10.516,

23 Sulle numerose proposte di ricostruzione e interpretazione del passo rimando al repertorio digitale delle congetture al dramma citato *supra*.

unica occorrenza all'aoristo passivo intransitivo, e *h. Ap.* 439)²⁴. Un altro uso metaforico del termine può invece riconoscersi, nella *Pitica* 12.20-1 M. di Pindaro, sicuramente anteriore al dramma eschileo, ed è lì detto di un pur singolare γόος, quello prodotto dalle mascelle di Euriale:

ὄφρα τὸν Εὐρύαλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων
χρημφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιοι' ἐρικλάγκταν γόον. 20

per imitare con lo strumento il lamento sonoro scaturito dalle mascelle frenetiche di Euriale.²⁵

Del rumore che nei *Sette* atterrisce invece le coreute si presenta nel verso 85 una peculiare amplificazione: da un lato, e ancora una volta, tramite l'accostamento a una diversa notazione, quella visiva del verbo ποτᾶται, e dall'altra con l'intensificazione della sensazione uditiva nel verbo βρέμει. Quest'ultimo, di ampio utilizzo letterario, occorre peraltro in due passi iliadici, a delineare una similitudine tra un elemento naturale e l'arrivo dei guerrieri Achei: in 14.398-400 il vento e in 4.422-8 il mare.²⁶ Nella parodo dei *Sette contro Tebe* esso invece descrive direttamente il frastuono generato dai nemici, introducendo a sua volta una similitudine, ancora con l'acqua che batte la roccia. Essa vede il reimpiego, dunque in riferimento a un elemento concreto, di un epiteto già attestato in un frammento *incerti loci* di Simonide (541.8-11 *PMG*) in riferimento a un concetto

24 *Od.* 10.516 ἔνθα δ' ἔπειθ', ἦρως, χρημφθεὶς πέλας, ὥς σε κελεύω. «allora, o eroe, accòstatli lì presso, come ti dico»; *h. Ap.* 439 ἢ δ' ἀμάθοισιν ἐχρίμψατο ποντοπόρος νηΰς. «e la nave che varca i mari approdò sulla spiaggia» (trad. di Càssola 1975).

25 Qui e di séguito la traduzione delle *Pitiche* è di Gentili in Gentili et al. 1995. Cf. anche Gentili et al. 1995, 679 *ad* 20-1.

26 *Il.* 14.398-400 οὐτ' ἄνεμος τόσσον γε περὶ δρυσὶν ὑψικόμοισι | ἠπίει, ὅς τε μάλιστα μέγα βρέμεται χαλεπαίνων, | ὅσση ἄρα Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἐπλετο φωνή | δεινὸν αὐσάντων, ὅτ' ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν. «Non così forte ulula il vento tra le querce dalle alte fronde quando, sibilando, infuria con grande violenza. Tale fu il grido di Troiani ed Achei, quando, urlando paurosamente, si gettarono gli uni sugli altri»; 4.422-8 Ὡς δ' ὅτ' ἐν αἰγιαλῷ πολυηχεῖ κύμα θαλάσσης | ὄρνυτ' ἐπασσύτερον Ζεφύρου ὕπο κινήσαντος· | πόντῳ μὲν τε πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα | χέρσῳ ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας | κυρτὸν ἐὼν κορυφούται, ἀποπτύει δ' ἄλός ἄχνην· | ὥς τότ' ἐπασσύτεραι Δαναῶν κίνυντο φάλαγγες | νωλεμέως πόλεμόνδε. «Come quando, contro la riva del mare sonoro, una dopo l'altra si abbattano le onde del mare sotto la spinta di Zefiro; prima si gonfiano al largo, poi sulla terra si frangono con grande tumulto, sui promontori si levano le creste spruzzando la schiuma marina; così allora le schiere dei Danaï, una dopo l'altra, muovevano alla battaglia».

astratto, il desiderio di guadagno e all'interno di una riflessione sui comportamenti umani.²⁷

Un recupero dell'uso omerico e una *variatio* rispetto a quello lirico appare anche in un'altra icastica notazione di questa prima parte della parodo. Ai vv. 90-1 il λαός argivo è detto λεύκασπις:

ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὖ-90
πρεπὴς ἐπὶ πόλιν διώκων < ∪ - >.

luccicano gli scudi dell'esercito che avanza compatto, all'assalto della città! <...>;

così è già definito Deifobo in *Il.* 22.294,²⁸ mentre Anacreonte (fr. 374 PMG) fa dell'epiteto un nome di persona in contesto simposiale:²⁹

ψάλλω δ' εἴκοσι
†χορδαῖσι μάγαδιν† ἔχων,
ὦ Λεύκασπι, σὺ δ' ἡβᾶς.

canto sull'arpa dalle venti corde, o Leucaspi, e tu gioisci.³⁰

Più diretta corrispondenza in un testo elegiaco può invece ravvisarsi in un altro sintagma dei *Sette contro Tebe* che, con onomatopeica forza, traduce i suoni che continuamente scuotono il Coro, intervallando le loro implorazioni agli dèi, cioè l'ἄσπίδων κτύπον del v. 100:

ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἄσπίδων κτύπον;100

Lo sentite o non lo sentite questo fracasso di scudi?

Esso ricorda direttamente lo κτύπος che in un frammento di Tirteo (19.14-15 W.³) è dato dallo scontro degli scudi:

δεινὸς δ' ἀμφοτέρων ἔσται κτύπος[
ἄσπίδας εὐκύκλους ἀσπίσι τυπτ[15

Il frastuono sarà terribile ... mentre entrambe le parti lanciano (?)

27 ἢ γὰρ ἀέκοντά νιν βιᾶται | κέρ]δος ἀμάχητον ἢ δολοπλ[όκου | με]γασθενὴς οἷστρος Ἀφροδίτ[ας | ..]..(.) θαλοὶ τε φιλονικίαι.. «Io violentano contro il suo volere l'invincibile amore del guadagno, l'assillo potente d'Afrodite tessitrice d'inganni e la brama ... di contese» (trad. adattata da quella di Gentili in Gentili, Catenacci 2010)

28 Δηΐφροβον δὲ κάλει λευκάσπιδα μακρὸν αὖσας. «Chiamò allora a gran voce Deifobo dallo scudo lucente, gli chiedeva una lunga lancia».

29 Cf. Bernsdorff 2020, 2: 529 *ad* 2.

30 Qui e di seguito, la traduzione di Anacreonte è di Gentili 1958.

circolari scudi contro scudi.³¹

Nella seconda parte del corale d'ingresso eschileo (vv. 108-81), in cui più interpreti hanno riconosciuto una struttura strofica, la preghiera ai θεοὶ πολιόχοι si fa più insistente e accorata. Nella prima strofe il pericolo rappresentato dagli Argivi è infatti non più solo imminente ma ormai presente: i sette duci si sono schierati alle porte.³² In tale constatazione al peso dell'angoscia sembra sommarsi quello dell'ineluttabile necessità, sottolineata, al v. 128, dall'osservazione per cui è stata la sorte ad assegnare la porta da presidiare a ciascun combattente:

125

ἐπτά δ' ἀγήνορες πρέποντες στρατοῦ
δορυσοῖς σαγαῖς πύλαις ἐβδόμαις
προσίστανται πάλῳ λαχόντες.

Sette guerrieri superbi si stagliano, in testa all'esercito: armati di lancia a tutte e sette le porte stanno, ciascuno postato a quella che ha avuto in sorte.

Degna di nota pare l'occorrenza dello stesso nesso sostantivo πάλος + verbo λαγχάνω in un frammento di Saffo (33 Neri), breve e incompleto, ma evidentemente contenente un'invocazione se non una preghiera ad Afrodite:³³

αἴθ' ἔγω, χρυσοστέφαν' Ἀφρόδιτα,
τόνδε τὸν πάλον <...> λαχοίην.

Possa io, Afrodite aurincoronata, questa sorte ... ottenere.

Nel prosieguo del brano tragico, infatti, più di una delle apostrofi alle divinità poliadi ripropone echi di simili termini lirici, che talora, come

31 Trad.dell'Autore.

32 Esse sono indicate al v. 126/7 con aggettivo numerale ordinale in luogo del cardinale, come in Sol. fr. 27.13 W².

33 Trad. di Neri 2021. Cf. il commento al frammento, Neri 2021, 627.

in questo caso, può ipotizzarsi rientrassero in un contesto legato al tema amoroso.³⁴

Ma ecco che, nella seconda strofe, si impone di nuovo un suono sconvolgente, il lancinante clangore dei carri nemici – e nel gridare il proprio timore il Coro non può che convulsamente inframmezzerli appelli alle dee Era e Artemide. E allora, a tradurre l'intensità e l'insopportabilità del terrore che dilania le donne è nel v. 155 una nuova mirabile fusione di sentimenti e idee. L'αἰθήρ è definita δορυτίνακτος, epiteto che rappresenta un tremore che è esteriore e interiore, si vede nel volo delle lance e quasi si sente sfiorare la pelle; e a tale percezione appare pienamente e singolarmente rispondente il verbo ἐπιμαίνεται, se la guerra è follia e minaccia dolore tale da portare alla follia:

δορυτίνακτος {δ'} αἰθήρ ἐπιμαίνεται·

155

Vibrano le lance e l'aria smania di furore.

Ancora una volta, però, nella maestria della costruzione retorica non può sembrare casuale una *variatio* letteraria. Del verbo μαίνομαι nella specifica forma composta con ἐπί sono precedentemente note due sole occorrenze, entrambe incentrate su un'altra forma di dissennatezza, quella indotta dalla passione amorosa; così in *Il.* 6.160-1 quella di Antea per Bellerofonte³⁵ e poi nel famoso frammento 359 *PMG* di Anacreonte quella per Cleobulo:³⁶

Κλεοβούλου μὲν ἔγωγ' ἔρέω,
Κλεοβούλω δ' ἐπιμαίνομαι,
Κλεοβούλον δὲ διοσκέω.

Cleobulo io amo, per Cleobulo impazzisco, in Cleobulo m'incanto.

34 Così nella prima antistrophe al v. 129 Atena è evocata come figlia di Zeus per l'attributo del suo κράτος, definito con l'aggettivo φιλόμαχον (σύ τ' ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος. «E anche tu, nata da Zeus, potenza della battaglia») altrimenti attestato in Pind. fr. inc. 164 M. in riferimento alla stirpe di Perseo – dunque alla discendenza dello stesso dio (φιλόμαχον γένος ἐκ Περσέος. «bellicosa stirpe di Perseo», trad. di Sevieri 1999). Il ποντομέδων del v. 131/2 è epiteto di Poseidone già in un epigramma simonideo, AP 13.19.6, e in Pind. *Ol.* 6.103 M.; altresì quello di Λύκειος (v. 146, καὶ σὺ Λύκει' ἄναξ, Λύκειος γενοῦ. «E tu, Signore dei lupi, fatti ora lupo») è nome di Apollo già in Alcmane, fr. 49 e 50.a.1 *PMG*.

35 Τῷ δὲ γυνὴ Προΐτου ἐπεμήνατο, δῖ' Ἀντεία, | κρυπταδίη φιλότῃ μιγήμεναι. «La moglie di Presto, la bellissima Antea, ardeva dal desiderio di unirsi segretamente in amore con Bellerofonte».

36 Cf. Bernsdorff 2020, 2: 481 *ad* 2.

3 Primo stasimo

All'angosciosa supplica che nella parodo il Coro rivolge alle divinità, Eteocle risponde con la nota ῥῆσις che apre il primo episodio, dai toni severi e temi esplicitamente misogini (vv. 181-202): la profonda paura che le donne comunicano, nel canto e nel gesto di abbracciare i simulacri dei numi tutelari, potrebbe coinvolgere tutti i cittadini; secondo il re ciò prova che le donne siano non solo incapaci di guidare un consesso civico, ma un vero e proprio male per esso. Egli impone dunque ai sudditi di obbedire solo ai suoi comandi e alle donne di ritirarsi in casa. Esse non esitano, però, a spiegare le proprie reazioni, pur nella maggiore compostezza di un amebeo epirrematico, in cui le tre coppie strofiche di ritmo docmiaco (con differenti clausole) si alternano a triplette di trimetri giambici pronunciati da Eteocle (vv. 203-44): fu il terribile fragore dei carri a instillare nel Coro il panico e indurlo a chiedere l'aiuto celeste;³⁷ Eteocle esorta a confidare nella forza degli eserciti e ad abbandonarsi alla volontà del governante come a quella celeste; e se il Coro è convinto che solo quest'ultima possa garantire salvezza nei pericoli più gravi, il re ribadisce che spetta agli uomini sovrintendere alle offerte sacrificali. L'ultima parte dello scambio vede Eteocle concedere alle donne la possibilità di pregare, seppur con moderazione che non diffonda ansia; quando esse ribadiscono di aver assunto l'atteggiamento di supplica per la paura suscitata dai rumori,³⁸ il sovrano le esorta a contenersi, a maggior ragione di fronte alle notizie dei primi caduti, per non spegnere l'ardore guerriero.

La faticosa conciliazione tra le esigenze di Eteocle e del Coro continua in una sticomitia (vv. 245-63). Proprio l'esasperazione dei

37 Vv. 203-7 ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις' ἀκού- | σασα τὸν ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον, | ὅτε τε σύριγγες ἔκλαξαν ἐλικότροχοι, | ἱππικῶν τ' ἄπειν | πηδαλίων διαστόμια, πυριγενετᾶν χαλινῶν. «Figlio di Edipo, mio caro, ho avuto paura a sentire lo strepito dei carri: quel fragore fragore, le ruote che stridono, girando in tondo! E i cavalli che mugghiano, stringendo in bocca il morso dei freni forgiati nel fuoco!»; vv. 211-15 ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἄρ- | χαῖα βρέτη, θεοῖσι πίσυνος, νιφάδος | ὅτ' ὁλοᾶς νειρομένας βρόμος ἐν πύλαις· | δὴ τότ' ἤρθην φόβῳ | πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεος ἴν' ὑπερέχοιεν ἀλκὰν. «Ma è dagli dèi che sono subito corsa: presso queste statue antiche, per affidarmi a loro, quando il fracasso di quella rovinosa grandinata di pietre rimbombò sulle nostre porte! Allora il terrore mi ha fatto rizzare a correre a supplicare i beati, perché aiutassero la nostra città»; vv. 219-22 μήποτ' ἐμὸν κατ' αἰῶνα λίποι θεῶν | ἄδε πανάγυρις, μηδ' ἐπίδοιμι τάνδ' | ἀστυδρομουμένην πόλιν καὶ ἱστράτευμ' | ἀπτόμενον† πυρὶ δαΐφ. «No, mai! Mai e poi mai questa sacra schiera divina mi abbandoni! Che mai io debba vedere scorribande nemiche in questa città e il nostro esercito avvolto dalle fiamme del fuoco che tutto devasta!».

38 Vv. 239-41 ποτανὸν κλυοῦσα πάταγον ἄμ' ἱᾶ | ταρβοσύνῳ φόβῳ τάνδ' ἐς ἀκρόπολιν, | τίμιον ἔδος, ἰκόμαν. «Ma io all'improvviso ho sentito aleggiare un frastuono e grida insieme: in preda al terrore sono salita fin qui sull'acropoli, in questo luogo sacro, sono venuta!».

rispettivi sentimenti – la paura femminile scatenata dalle sensazioni uditive,³⁹ la rabbia maschile contro tale fragilità che viene frenata con l'imposizione del silenzio – porta infine le due parti a un punto d'incontro: le donne accettano di tacere, mentre Eteocle, in un secondo discorso che chiude l'episodio (vv. 264-86), le esorta a cantare con diverso fine, propizio, quello dell'ὄλολυγμός che inciterà i combattenti.

L'accettazione e la razionale comprensione dei dettami del re non può però placare le inquietudini del Coro: così il primo stasimo del dramma non può che dare nuova voce alla sua sofferenza, per la presente minaccia degli Argivi, sempre più spaventosa negli effetti acustici della loro avanzata, e per la consapevolezza via via più netta del destino di schiavitù che lo attende dopo la distruzione di Tebe. Come in obbedienza alla volontà di Eteocle, tale lamentazione diviene meno irruenta in una definita struttura strofica; parimenti, il persistente tumulto interiore delle fanciulle emerge nelle vibranti evocazioni di suoni, visioni e sentimenti, veicolate da elaborate figure retoriche. Solo poche di esse utilizzano una *lexis* già lirica: anche in questo corale può comunque osservarsene una rifunzionalizzazione che efficacemente sottolinea la spietatezza con cui la guerra voluta dai potenti travolge i più deboli.

Emblematica è, in qualsiasi interpretazione, la corrispondenza bacchilidea dell'immagine con cui, all'inizio dello stasimo dei *Sette contro Tebe*, le coreute descrivono il proprio stato d'animo, causato dall'aggressione degli uomini Argivi e che le porterà di nuovo a pregare gli dèi (vv. 288-90):

γείτονες δὲ καρδιάς
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
τὸν ἀμφιτεῖχῃ λέων,

290

Mi stringono dentro al petto le angosce e rinfocolano la paura: è già intorno alle mura, l'armata!⁴⁰

Nell'epinicio 11.85-6 M. del poeta di Ceo le μέριμναι καρδίας affliggono invece un uomo, Preto, per la sorte di donne, le sue figlie, vittime di

39 Cf. v. 245 καὶ μὴν ἀκούω γ' ἱππικῶν φρυαγμάτων. «Ecco: odo, odo i cavalli nitrire...»; v. 247 στένει πόλισμα γῆθεν, ὥς κυκλουμένων. «Geme la rocca fin da sotto la terra: siamo circondati!»; v. 249 δέδοικ' ἀραγμός δ' ἐν πύλαις ὀφέλλεται. «Ho paura: c'è uno sconquasso alle porte, sempre più forte!»; v. 259 ἀψυχίᾳ γὰρ γλώσσαν ἀρπάζει φόβος. «Non ho più animo – sai – e la mia lingua è preda del terrore».

40 Al v. 288 καρδιάς è correzione diffusamente accettata di Friis Johansen e Whittle su καρδίας della paradosi. Il sostantivo è costruito all'accusativo da Rogers e al dativo da Blaydes, pur non mutando il senso; altre grafie sono proposte da Hermann (κραδίας), Dindorf (κάρζας), Wilamowitz (κάρδιος).

una follia determinata dalla loro superbia invece che dalla paura e di cui gli dèi sono artefici invece che risolutori.⁴¹

τὸν δ' εἶλεν ἄχος κραδίαν, ξεί- 85
να τέ νιν πλάξεν μέριμνα·

Il padre fu però preso nel cuore dall'angoscia, e un pensiero estraneo lo prese.

Il componimento di Bacchilide è di incerta datazione, ma, che sia o no anteriore ai *Sette contro Tebe*, la simmetrica opposizione nell'uso del nesso appare degna di nota.

Certamente precedente alla tragedia è la *Pitica* 9 di Pindaro, in cui una sineddоче è usata pure in contesto antitetico. Nella prima antistrofe eschilea le donne mutano la fiduciosa preghiera in insistente interrogativo sul possibile disegno superiore sotteso a quanto sta accadendo. Nel chiedere retoricamente quale città migliore gli dèi potrebbero trovare una volta sancita la distruzione di Tebe, designano quest'ultima con l'acqua di Dirce':

ποῖον δ' ἀμείψεσθε γαίας πέδον 305
τᾷσδ' ἄρειον, ...
...
ὔδωρ τε Διρκαῖον, εὖ-
τραφέστατον πωμάτων
ὅσων ἴησιν Ποσειδᾶν ὁ γαίαοχος 310
Τηθύος τε παῖδες;

Con quale terra farete il cambio, con quale che sia migliore di questa [...]? Se l'acqua di Dirce lascerete, la più dissetante di tutte le fonti, di quante fa sgorgare Poseidone, signore della terra, con i figli di Teti?

Nel suddetto epinicio pindarico (87-9a M.) la stessa formula occorre nella celebrazione di Tebe come terra natale di quell'Eracle che ha soddisfatto una richiesta del poeta:

κωφὸς ἀνὴρ τις, ὃς Ἡρακλεῖ στόμα μὴ περιβάλλει,
μηδὲ Διρκαίων ὑδάτων ἀεὶ μέ-
μναι, τὰ νιν θρέψαντο καὶ Ἰφικλέα·
τοῖσι τέλειον ἐπ' εὐχᾷ κωμάσομαί τι παθῶν
ἔσλόν.

41 Sull'uso del motivo nel testo cf. Yvonneau 2011, in part. 95-6; nonché Montepaone 1986, in part. 228-30.

Muto, chi non ha in sommo della bocca Eracle né sempre ricorda l'acque Dircee che lui con Ificle nutrirono; voglio festeggiarli per un bene ch'io n'ebbi a compimento della mia preghiera.

L'implorazione del Coro dei *Sette* riprende vigore nella seconda parte dell'antistrofe; si auspica che la rovina di Ate si abbatta sui nemici e, ai vv. 314-17, che città assurga a nuova gloria. Quest'ultimo concetto è espresso con una *iunctura* tipicamente omerica,⁴² formato dal verbo ἄρνυμαι e dall'oggetto κῦδος:

... ἀνδρολέτειραν
κάκαν, ῥίψοπλον ἄταν, 315
ἐμβalόντες ἄροισθε
κῦδος τοῖσδε πολίταις.

scagliate colei che rovina i guerrieri, colei che fa gettare le armi:
Ate scagliate contro di loro, e date luce di gloria agli abitanti di questa città!

Il tradizionale senso del 'conseguire successo e prestigio' per eroi e in ambito bellico conosce in Pindaro una parziale evoluzione. In *Isth.* 1.50-1 M. κῦδος è anche quello ottenuto negli agoni poetici e degno di encomio.⁴³ Ancor più simile all'opposizione eschilea tra ἄτη e gloria è però in *Nem.* 9.46-7 M.; in relazione alla serena vecchiaia di Cromio si osserva che chi abbia raggiunto la fama con le ricchezze non può aspirare ad ulteriori onori:⁴⁴

εἰ γὰρ ἄμα κτεάνοις πολλοῖς ἐπίδοξον ἄρηται
κῦδος, οὐκ ἔστι πρόσωθεν θνατὸν ἔτι σκοπιᾶς
ἄλλας ἐφάσασθαι ποδοῖν.

Se infatti un mortale con molte ricchezze acquista fama gloriosa, non può poi toccare coi piedi altri vertici, ancora.⁴⁵

Nella seconda coppia strofica il Coro immagina e piange la vita da schiava che l'aspetta. Nonostante gli accorati appelli, appare infatti

⁴² Cf. *Il.* 4.95, 9.303, 10.307, 12.407, 14.365, 16.84, 88, 17.287, 419, 18.294, 20.502, 21.543, 596, 22.207; *Od.* 22.253; vd. anche Hes. fr. 75.19 M.-W.

⁴³ ὅς δ' ἄμφ' ἀέθλοισι ἢ πολεμίζων ἄρηται κῦδος ἄβρόν, | εὐαγορηθεὶς κέρδος ὕψιστον δέκεται, πολία- | τᾶν καὶ ξένων γλώσσας ἄωτον. «ma chi negli agoni od in guerra colga compiuta gloria, riceve, encomiato, il guadagno più alto, il fior della lingua di cittadini e stranieri». Qui e di seguito la traduzione delle *Istmiche* è di Privitera 1982.

⁴⁴ Sul motivo e il relativo uso della formula omerica nella *Nemea* cf. Braswell 1998, 135-6 ad 47.

⁴⁵ Trad. di Cannatà Fera 2020.

evidente e inevitabile che gli dèi abbiano decretato la fine di Tebe, ormai in balia degli assalitori:

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ᾧδ' ὠγυγίαν
 Αἶδ'α προΐᾶσαι, δορὸς ἄγραν
 δουλίαν, ψαφαρᾶ σποδῶ
 ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν
 περθομέναν ἀτίμως,

325

Pena per questa città antichissima. che sia gettata nell'Ade, preda di guerra in schiavitù, in polvere di cenere ridotta: dai guerrieri Achei, per volere degli dèi, senza onore distrutta!

La scelta linguistica eschilea sembra ancora corrispondente, se non ispirata, ad altre epico-liriche. L'avverbio θεόθεν indica infatti quanto deriva dalla volontà celeste, senza connotazione positiva o negativa e anzi nell'ambito di affermazioni di sua serena accettazione: così è perfino della morte in *Od.* 16.446-7⁴⁶ e poi genericamente della sorte in Pind. *Ol.* 12.7-8 M.:

σύμβολον δ' οὐ πώ τις ἐπιχθονίων
 πιστὸν ἀμφὶ πράξιος ἐσσομένας εὔρεν θεόθεν,

Nessuno mai sulla terra ha scoperto da parte d'un dio un segno certo di ciò che sarà.⁴⁷

Invece l'unione del campo semantico di θεός al verbo πέρθω, prima che nel suo visto passo eschileo, è propriamente riferita al più celebre esempio mitico di città abbandonata dagli dèi, Troia, nell'epinicio 11.120-3 M. di Bacchilide:⁴⁸

... ἐπεὶ χρόνῳ
 βουλαῖσι θεῶν μακάρων
 πέρσαν πόλιν εὐκτιμέναν
 χαλκοθωράκων μετ' Ἀτρειδᾶν. ...

120

46 'οὐδέ τί μιν θάνατον τρομέεσθαι ἄνωγα | ἔκ γε μνηστήρων· θεόθεν δ' οὐκ ἔστ' ἀλέασθαι'. «'lo esorto a non temere per niente la morte, almeno dai pretendenti: da parte del dio non si può evitare'».

47 Trad. di Gentili in Gentili et al. 2013. Idea analoga è in *Pyth.* 11.50a-1 M., di incerta cronologia: θεόθεν ἐραίμαν καλῶν, | δυνατὰ μαιόμενος ἐν ἀλικίᾳ. «Ch'io ami le cose belle che gli dei mi mandano desiderando il possibile che l'età concede».

48 Si veda, per il significato della collocazione della fondazione di Metaponto all'epoca del conflitto troiano, lo studio di Calame 1999, in part. 75 ss., sull'intersezione dei piani temporali nell'epinicio.

quando, più tardi, per volontà degli dèi beati, ebbero espugnato la ben fondata città di Priamo insieme agli Atridi dalle bronzee corazze.

La previsione della distruzione di Tebe inizia, dunque, nella seconda antistrofe per poi ampliarsi, nella terza coppia strofica, in successivi quadri di violenza. In uno dei più sconvolgenti, ai vv. 348-50, la barbarie dell'uccisione di neonati è rappresentata con due figure retoriche, l'ipallage che ne definisce 'insanguinati' i vagiti e l'iperbole secondo cui tale suono è descritto con il verbo βρέμω - che, come visto, nella parodo e già in Omero era associato invece all'avanzare dei guerrieri e in un brano lirico alla folle avidità umana:

βλαχαὶ δ' αἰματόεσσαι
τῶν ἐπιμαστιδίῳ
ἄρτιτρεφεῖς βρέμονται. 350

Vagiti insanguinati di lattanti appena nati fanno fremere l'aria.⁴⁹

Nei primi versi della terza *Istmica* (1-3) è, infine, un'altra definizione che assume senso opposto nella chiusa dello stasimo eschileo. Pindaro descrive col verbo εὐτυχέω la felice condizione dell'ἄνθρωπος che abbia ottenuto successo nelle gare o ricchezze, al fine di esortarlo a un virtuoso comportamento; solo se egli non insuperbirà in tali fortune, meriterà la lode pubblica:

Εἴ τις ἀνδρῶν εὐτυχῆσαις ἢ σὺν εὐδόξοις ἀέθλοισι
ἢ σθένει πλούτου κατέχει φρασὶν αἰαντὴ κόρον,
ἄξιος εὐλογίαις ἀστῶν μεμίθαι.

Se un uomo che ha successo con le gare gloriose o con la potenza dei beni reprime l'esiziale arroganza, è degno di esser congiunto alle lodi dei cittadini.

È nella terza antistrofe della tragedia la successiva occorrenza letteraria del nesso sostantivo + verbo, però a narrare e non a stigmatizzare un crudele gesto di arroganza, l'imminente costrizione delle giovani tebane a schiave e concubine dei condottieri nemici:

⁴⁹ Proprio la brama di bottino è al centro dell'immagine che chiude la terza strofe: vv. 353-4 κενὸς κενὸν καλεῖ, | ξύννομον θέλων ἔχειν, «l'un l'altro si chiamano, ancora spogli, per spartirsi la preda». Ad indicare la spietata spartizione è, pertanto, l'aggettivo sostantivato ξύννομον, riferito alla parentela dei Labdacidi nell'*Istmica* 3.17 M.: καὶ ματρώθε Λαβδακίδαισιν σύννομοι «e legati per parte di madre ai Labdacidi».

δμῳίδες δὲ καινοπήμονες νέαι
 ἱτλήμονες εὐνὰν αἰχμάλωτον
 ἀνδρὸς εὐτυχοῦντος†, [...]

365

Fatte serve, le fanciulle conoscono nuovi dolori Ꞥe il letto di schiave
 di un fortunato guerriero.⁵⁰

4 Conclusioni

La parodo e il primo stasimo dei *Sette contro Tebe* segnano momenti determinanti e toccanti del percorso emotivo e umano del Coro di fronte alla vicenda drammatica – rendendo così vividi motivi e nuclei tematici portanti, rispecchiando probabilmente l'esperienza emotiva che poteva farne il pubblico. In queste sezioni è senz'altro limitato il numero di reminiscenze formali e contenutistiche della precedente produzione lirica, a fronte di una più marcata presenza di riformulazioni segnatamente omeriche, ma soprattutto di neoformazioni linguistiche peculiarmente eschilee – talune destinate a divenire tipiche del linguaggio tragico o ad essere variamente riprese in altri generi letterari del V secolo a.C. Termini stilisticamente preziosi o variazioni di altri comuni, di ascendenza lirica, vengono impiegati a evocare immagini vivide nella concretezza o nella potenza sinestetica, sottolineano gli stati d'animo più intensi delle donne – dalla profonda paura alla speranza pur tesa nella supplica agli dèi alla dolente accettazione della necessità di sopportare il pur ingiusto fato che attende loro e la città. Gli espedienti retorici – di suono e posizione metrica e sintattica – evidenziano tali pur rare tessere in un mosaico concettuale che si compone secondo alcune linee individuabili, nel trasferimento di campi semantici e tematici della lirica in altri della tragedia. Precipuo, per la tematica del dramma, è il recupero di lessico e immagini della guerra, che però per il tramite metaforico sono trasferiti dal piano concreto dell'azione dei combattenti a quello astratto dei sentimenti delle vittime; antitetico quanto efficace è invece il rimando alla dimensione amorosa per rappresentare la follia bellica. Frequente e peculiare è infine, come visto, l'allusione diretta o indiretta al motivo del canto, con vocaboli e nessi indicanti in lirica e già in epica celebrazione encomiastica traducono lo sconforto di fronte all'imperscrutabilità del disegno

⁵⁰ Complesso e ancor aperto è il dibattito sulla sintassi di questi versi: per una riflessione in merito si veda Novelli 2004; 2005, 200-7; e per un recente intervento testuale Novelli 2024, in part. 118-19; per gli altri si rimanda al repertorio digitale delle congetture al dramma citato *supra*.

divino che permette la distruzione bellica o la colpa e la rovina umana.

Bibliografia

- Amendola, S. (2006). *Donne e preghiera. Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*. Amsterdam: Hakkert.
- Angeli Bernardini, P. (2005). «Trittico bacchilideo: Epinicio 3; Ditirambo 1 (15); Ditirambo 3 (17)». *QUCC*, n.s. 79(1), 11-28.
- Arrighetti, G. (1984). *Eschilo. Teogonia*. Introduzione, traduzione e note. Milano: RCS Libri.
- Bagordo, A. (2015). «Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy». *Skenè*, 1(1), 37-55.
- Bernsdorff, H. (2020). *Anacreon of Teos. Testimonia and Fragments*. Edited and Translated with Introduction and Commentary. 2 vols. Oxford: University Press.
- Bona, G. (1988). *Pindaro. I peani*. Testo, traduzione, scoli e commento. Cuneo: SASTE.
- Brandwood, S. (2021). «Paeanic Markers in Aeschylus, *Choephoroi* 150-63». *CQ*, 70(2), 524-8. <https://doi.org/10.1017/S0009838820000828>.
- Braswell, B.K. (1998). *A Commentary on Pindar Nemean Nine*. Berlin; New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110803471>.
- Calame, C. (1999). «Tempo del racconto e tempo del rito nella poesia greca: Bacchilide tra mito, storia e culto». *QUCC*, n.s. 62(2), 63-83. DOI: <https://doi.org/10.2307/20546588>.
- Cannatà Fera, M. (2020). *Pindaro. Le Nemee*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Mondadori.
- Càssola, F. (1975). *Inni omerici*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Mondadori.
- Centanni, M. (2003). *Eschilo. Le tragedie*. Traduzione, introduzioni e commento. Milano: Mondadori [rist. 2007].
- Ciani, M.G.; Avezzù, E. (1998). *Iliade di Omero*. Torino: UTET.
- De Poli, M. (2018). «The Metres of Fear in Attic Drama». De Poli, M. (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la paura = Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi* (Padova, 24-25 maggio 2018). Padova: Padova University Press, 41-69.
- Di Benedetto, V. (2010). *Omero. Odissea*. Introduzione, commento e cura di V. Di Benedetto. Traduzione di V. Di Benedetto e P. Fabrini. Milano: RCS Libri.
- Fernández Deagustini, M.d.P. (2018). «Drama, lírica e interacción genérica: la oda central de *Suplicantes* de Esquilo (625-709)». *REC*, 45, 101-26.
- Ferrari, F. (1989). *Teognide. Elegie*. Introduzione, traduzione e note. Milano: RCS Libri [rist. 2016].
- Gentili, B. (1958). *Anacreonte. Introduzione, testo critico, traduzione, studio sui frammenti papiracei*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Gentili, B.; Angeli Bernardini, P.; Cingano, E.; Giannini, P. (1995). *Pindaro. Le Pitiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili. Commento a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili, P. Giannini. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Mondadori.
- Gentili, B.; Catenacci, C. (2010). *I poeti del canone lirico della Grecia antica*. Milano: G. Feltrinelli Editore.
- Gentili, B.; Catenacci, C.; Giannini, P.; Lomiento, L. (2013). *Pindaro. Le Olimpiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili. Commento a cura di C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Mondadori.

- Giuseppetti, M. (2015). *Bacchilide. Odi e frammenti*. Milano: RCS Libri.
- Hadjimichael, Th.A. (2014). «Bacchylides Fr. 60 m. and the *Kassandra*». *BASP*, 51, 77-100.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus. Seven Against Thebes*. Edited with Introduction and Commentary. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198149996.book.1>.
- Lomiento, L. (2004). «L'antica colometria di Aesch. Sept. 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica». *Lexis*, 22, 43-60.
- Maehler, H. (2004). *Bacchylides. A Selection*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511802386>.
- Marinis, A. (2012). «Seeing Sounds: Synaesthesia in the Parodos of *Seven Against Thebes*». *Logeion*, 2, 26-59.
- Montepaone, C. (1986). «L'apologia di Alexidamos. 'L'avventura del cavaliere'». *Mètis*, 1(2), 219-35. <https://doi.org/10.3406/metis.1986.871>.
- Morenilla, C.; Gómez Cortell, C. (2017). «Mecanismos iterativos en los coros dramáticos». Bañuls, J.V.; De Martino, F. (eds), *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*. Vol. 20, *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. El coro dramático, un personaje singular*. Bari: Levante Editori, 165-82.
- Neri, C. (2021). *Saffo, testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Berlino; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110735918>.
- Novelli, S. (2004). «L'amaro letto delle vergini (Aesch. Sept. 363 ss.)». *QUCC*, n.s. 78/3, 29-35. <https://doi.org/10.2307/20546826>.
- Novelli, S. (2005). *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*. Amsterdam: Hakkert.
- Novelli, S. (2024). «Il canto della paura e del dolore: osservazioni metriche e critico-testuali al primo stasimo dei *Sette contro Tebe*». Piras, A. (a cura di), «*Litterarum fiscella*». *Studi di filologia e letteratura classica e cristiana*. Quartu S. Elena: Metis Academic Press, 89-122.
- Pace, G. (2016). «Il secondo stasimo dei *Persiani* di Eschilo: generi lirici e forma metrica». Amendola, S.; Pace, G. (a cura di), «*Charis*». *Studi offerti a Paola Volpe dai suoi allievi*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 69-93.
- Pralon, D. (2000). «La prière tragique (parodos des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, vers 79-180)». Dorival, G.; Pralon, D. (éds), *Prières méditerranéennes hier et aujourd'hui = Actes du colloque organisé par le Centre Paul-Albert Février (Université de Provence-C.N.R.S.)* (Aix-en-Provence, 2-3 avril 1998). Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 73-85.
- Privitera, G.A. (1982). *Pindaro. Le Istmiche*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Mondadori.
- Rutherford, I. (2001). *Pindar's "Paeans". A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: University Press.
- Sevieri, R. (1999). *Pindaro. Frammenti*. Milano: La Vita Felice [rist. 2010].
- Stehle, E. (2005). «Prayer and Curse in Aeschylus' *Seven Against Thebes*». *CPh*, 100(2), 101-22. <https://doi.org/10.1086/432841>.
- Swift, L.A. (2010). *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199577842.001.0001>.
- Trieschnigg, C. (2016). «Turning Sound into Sight in the Chorus' Entrance Song of Aeschylus' *Seven Against Thebes*». Cazzato, V.; Lardinois, A. (eds), *Studies in Archaic and Classical Greek Song*. Vol. 1, *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual*. With an Introduction by A.-E. Peponi. Leiden: Brill, 217-37. https://doi.org/10.1163/9789004314849_010.

- West, M.L. (1998²). *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Editio correctior editionis primae (1990). Studgardiae; Lipsiae: B.G. Teubner.
- Yvonneau, J. (2011). «Faute, erreur, illusion dans la lyrique ancienne (Pindare, Bacchylide)». *Ktema*, 36, 81-100. <https://doi.org/10.3406/ktema.2011.1635>.

Forme della ripetizione in Eschilo

Andrea Rodighiero

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract The Aeschylean forms of repetition are various. This essay considers some of them as clues for exploring the development of Aeschylus' style. Two primary kinds of repetition are analysed: the refrain of the so-called *ephymnia* and the repetition of exact words uttered by two different characters in contiguous dialogic verses. By comparing the data across the extant plays and over time, it is possible to detect the poet's increasing interest in this latter form of reprise.

Keywords Aeschylus. Repetitions. Ephymnia. Agamemnon. Other Aeschylean plays.

Sommario 1 Premessa. – 2 Gli efimni. – 3 Ripetizioni e contiguità. – 4 *L'Agamennone*. – 5 La chiusura dei Sette e il *Prometeo*. – 6 Epilogo.

1 Premessa

Il titolo del contributo implicava l'ipotesi di analizzare, per tipologie e ricorsività, ripetizioni formalmente affini che ammettessero un modello riscontrabile anche al di fuori della produzione tragica (§§ 2-3); ad esse è venuta affiancandosi nella seconda parte una ripetizione tipica delle sezioni dialogiche del genere drammatico (§§ 4-5). Le due tipologie costituiscono solo una minima parte delle forme riscontrabili in Eschilo (e nei tragici), ma permettono forse di sondare alcune direttrici lungo le quali si muove la sua scrittura scenica.¹

1 Nell'impossibilità di una catalogazione complessiva è utile rinviare ai lavori di Fehling 1969 e Hiltbrunner 1950. Quando non diversamente specificato, il testo greco è da Page 1972. Quando non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

2 Gli efimni

In una delle lezioni di Harvard, J.L. Borges attirava l'attenzione su questi versi di Robert Frost:

*The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.*

C'è lo stesso verso ripetuto parola per parola, due volte, ma il senso è diverso. «And miles to go before I sleep»: è semplicemente un dato fisico, le miglia sono miglia nello spazio, nel New England, e *sleep* significa *go to sleep* («andare a dormire»). La seconda volta [...] ci fa capire che le miglia non sono solo nello spazio, ma anche nel tempo, e che *sleep* significa *die* (morire) o *rest* (riposare in pace). Se il poeta l'avesse detto con così tante parole, sarebbe stato molto meno efficace.²

Questo tipo di polisemia in versi contigui e identici non entra nell'orizzonte dell'estetica dei greci; essa è superficialmente (non compiutamente) sfruttata in carmi popolari modulati sull'andamento della filastrocca, o nelle grida di invocazione.³ In contesto greco una simile ripetizione sarebbe il più delle volte considerata indizio di errore meccanico occorso nella trasmissione del testo. Eschilo non esclude però riprese di versi (o blocchi di versi) identici, ma ne limita l'uso a una funzione di sigillo di carattere rituale, quali i *refrain* riscontrabili in *Supplici*, *Agamennone*, *Eumenidi* e altrove.⁴ Per quest'ultimo dramma è degno di nota l'efimnio ripetuto dell'ῥυμος

² Dalle Norton Lectures (1967-68), Borges 2024, 58-9.

³ Cf. e.g. *PMG* fr. 848 = 22 Pordomingo (canto della rondine), *PMG* fr. 852 = 31 Pordomingo, Aristoph. *Pax* 1332 ss. (cf. Neri 2003; Pordomingo 2022, 65 per ripetizioni in contesti rituali; per il canto del marinaio rodiese cf. pp. 256-9: fr. 40 = *lyr. ad.* 33, p. 195 Powell). In tragedia espressioni contigue ripetute possono assumere diversa sfumatura a seconda del locutore, e.g. *Soph. Ant.* 565: «the idiomatic κακῶς πράσσουν of 564 is repeated as πράσσειν κακά in the literal sense» (Hancock 1917, 36; Griffith 1999, 216).

⁴ Lista in Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 103-4. Resta fondamentale Kranz 1933, 128-33; ripetuta 2x è anche la sezione con accenti trenodici di *Eum.* 778-92 = 808-22 (le Furie lamentano la loro nuova condizione). Non menzionati *infra*, fanno parte del novero *Ag.* 1489-96 = 1513-20 (con intonazione trenodica e doppia ripetizione iniziale: ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ, | πῶς σε δακρύσω; κτλ., cf. Medda 2024, 3: 383: sono domande appartenenti «al repertorio tradizionale del lamento, che prevede l'appello al defunto e la ricerca delle giuste parole per entrare in contatto con lui»; molte le ripetizioni anche nell'amebeo tra Cassandra e il Coro dei vv. 1072 ss.).

δέσμιος nel primo stasimo (vv. 328-33 = 341-6), che da C. Faraone è stato connesso alle tavolette di maledizione:⁵

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορά φρενοδαλῆς, 330
ῥυμνος ἐξ Ἑρινύων
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

E per la vittima questo canto,
delirio, follia
che devasta la mente, 330
inno d'Erinni
che gli animi incatena,
voce senza cetra
che i mortali dissecca.

L'omeoarto e le rime, il participio isosillabico rispetto ai sostantivi che seguono, l'andamento dei cretici e dei giambi danno una coloritura e una cadenza che al nostro orecchio suggeriscono le forme di un incantesimo;⁶ sia παρακοπά sia παραφορά hanno però la loro prima occorrenza in Eschilo e φρενοδαλῆς e ἀφόρμικτος sono *hapax*. In altre parole, la ripetizione rituale, forse convergente verso l'andamento ritmico di un sortilegio, non rinuncia a un'inventiva lessicale esuberante. Le medesime sequenze ritmiche sono replicate e variate anche nei due efimni che seguono. Nel terzo in particolare (vv. 372-6) il ritmo è strettamente associato alla descrizione dei movimenti di danza, ma solo il primo dei tre ricompare dopo la prima antistrofe nella tradizione manoscritta.

5 Trad. di M.P. Pattoni in Di Benedetto 1995. «The song is closely related to a specific kind of curse tablet used to affect the outcome of law cases in Athens»: Faraone 1985, 150, con 152: «the Erinyes, as portrayed by Aeschylus in *Eumenides*, are litigants in a forthcoming murder trial who have recourse to a judicial curse. They attempt to bind the wits of their opponent [...]. This is clear from the explicit mention of the φρένες as the target of their binding song» (cf. vv. 331-2 = 344-5), con nota 13: «the repetition [...] may indicate a literary rendering of magical formulas» (cf. anche Lamont 2023, 185 e 320 nota 141, e Lomiento, Francobandiera, Garriga 2025, 2: 384-5, nel passo «sembra chiara la ripresa di una tradizione culturale»).

6 Cf. Sommerstein 1989, 138: «the ephymnia are dominated by the 'fourth paeon' (resolved cretic) ~~~~ whose repetition gives the effect of an incantation».

Nella parodo delle *Supplici* gli efimni ripetuti sono due, ai vv. 117-22 = 128-33 e ai vv. 141-3 = 151-3.⁷ A fornire l'intonazione del primo efimnio sono il lamento e il compianto, cui la forma del *refrain* aderisce agevolmente.⁸ Il secondo rientra in una casistica di ripetizione che ha a che fare con uno scongiuro augurale, dato l'esplicito augurio di una ἀποτροπή della discendenza di Io dai 'letti dei maschi' (vv. 141-3 = 151-3):

σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρός,
εὐνὰς ἀνδρῶν, ἔῃ,
ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.

Il seme grande della veneranda madre
letto di uomini, ah, ah,
fugga, senza nozze, indomito.

Abbondano termini isosillabici (v. 141 = v. 151, dove si ripete la sequenza vocalica ε / α che lascia spazio a una ribattuta sequenza α / ο / ω); i nomi e gli aggettivi allitteranti enfatizzano la veemenza del rifiuto e dell'augurio che questo rifiuto possa realizzarsi, espresso dall'infinito desiderativo, «sintomo linguistico dell'intensità del desiderio delle fanciulle».⁹

Il *refrain* si ripresenta nell'amebeo lirico-epirrematico ai vv. 889-92 = 899-902; nella preghiera rivolta alla madre Terra e a Zeus, al di là delle «incurable» *cruces*,¹⁰ osserviamo almeno la sequenza di lunghe - eccetto una - dei due versi (il primo con iterazione del vocativo) che incorniciano la fuga di brevi in quello centrale:

ὀτοτοτοτοῖ·
μᾶ Γᾶ μᾶ Γᾶ, †βοᾶν†
φοβερόν ἀπότερε·
ὦ βᾶ, Γᾶς παῖ, Ζεῦ.

890

⁷ Si aggiungano i vv. 162-7 = *post* 175 se si accoglie l'iterazione supposta da Canter e accolta da Page 1972 e da Friis Johansen, Whittle 1980, ma non da Sommerstein 2019 e Miralles, Citti, Lomiento 2019 (da cui anche il testo greco e tutte le traduzioni, per le *Supplici*, di V. Citti).

⁸ Cf. Alexiou 2002, 136-7. «In the case of the parodos of *Supp.*, as in most other cases where the refrain is of sensibly greater length [...], the liturgical note is less dominant yet unmistakably present: the ephymnia here are formally or in effect prayers»: Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 103.

⁹ Miralles, Citti, Lomiento 2019, 206-7. Cf. Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 120 su ἄγαμον ἀδάματον.

¹⁰ Così Sommerstein 2019, 328.

Ohiohiohiohi!
Madre Terra, Madre Terra,
scaccia via la paura
oh, della Terra figlio, padre Zeus!

890

Le epiclesi tradiscono la solennità del momento e suggeriscono un tono grave,¹¹ e si spiega anche meglio la reduplicazione dell'efimnio se pensiamo all'impiego di una formula apotropaica – convenzionale o inventata –, come suggerito dal verbo ἀποτρέπω e da φοβερόν. Affiora in questa ripetizione di suoni religiosamente marcati una forma di canto elementare: con riferimento alle εὐχαί, scriveva V. Citti: «c'è stato chi ha supposto [...] che esse derivassero [...] da inni liturgici di lode e di invocazione a divinità, o da altre forme di preghiera in uso nella liturgia al tempo del poeta»; il fine è dunque stabilire «in che modo questi elementi del linguaggio liturgico e religioso siano stati inseriti nel tessuto del dettato poetico di Eschilo».¹² Qui e nell'efimnio delle *Eumenidi* rimane impossibile comprendere come il poeta avesse appreso a imitare quello che sembra un incantesimo: è da supporre che l'origine sia orale, da un impiego diffuso, ma si è anche ipotizzata la circolazione di libri contenenti direttive per maledizioni, sortilegi e pratiche apotropaiche.¹³ Almeno in questi due casi la ripetizione testimonia una 'intertestualità senza testo': l'imitazione cioè di un frasario e di un formulario che pertiene all'universo sacrale e che – nella finzione della performance – a quell'ambito rimane circoscritto; la ripetizione è perciò suggerita dal di fuori (si intenda: da un modello extragenerico). Sono parte della medesima costellazione di linguaggio religioso altri ripetuti *refrain*, il più noto dei quali è l'auspicio precauzionale e di buon augurio del 'canto di Lino' nella parodo dell'*Agamennone*, dotato di una sua «old religious force» (così E. Fraenkel):¹⁴ αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω ai vv. 121, 139 e 159 in chiusura dell'epodo (un caso unico).

Nuovamente nell'ambito di una preghiera cletica si coglie una sfumatura magico-rituale nell'evocazione del defunto Dario in *Pers.* 663 = 671: [Χο.] βᾶσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν· οἱ. H. Moritz lo ha definito «a magical design» in cui il nome della persona invocata – insieme al *refrain* – mira ad aumentare l'efficacia dell'evocazione e funziona

11 Esempi di ripetizioni «in Gebet und Kultruf» in Fehling 1969, 169.

12 Citti 1962, 5.

13 Faraone 1985, 153 e Bertani 2024, 116 (e cf. Lamont 2023, 216-17).

14 Cf. anche *Eum.* 1035 ~ 1039 (εὐφραμεῖτε è «a ritual admonition to pity required by the solemn ceremonies inaugurating the new cult»: Moritz 1979, 209), 1043 = 1047. Per *Ag.* è d'obbligo il rinvio a Fraenkel 1950, 2: 73-4 (con *loci* di doppie grida rituali); Medda 2024, 2: 94.

come incantesimo in una pratica necromantica.¹⁵ Infine, nel breve efimnio di *Sept.* 975-7 = 986-8 si mescolano il tono impetrativo (tre invocazioni arricchite da epiteti), la rima e il vocativo rivolto all'ombra di Edipo:

Χο. ἰὼ Μοῖρα βαρυδότειρα μογερά, 975
πότνιά τ' Οἰδίπου σκιά,
μέλαιν' Ἐρινύς, ἧ μεγασθενής τις εἶ.

Oh Moira dolorosa che opprimi di mali, 975
e venerabile ombra di Edipo,
nera Erinni, oh quanto sei possente!

Questa prima tipologia è sempre di matrice rituale:¹⁶ pur mantenendo il pieno controllo del materiale di riuso, il poeta sembra farvi ricorso per produrre non solo un risultato artisticamente originale, ma una cercata somiglianza con *refrain* standardizzati, certo attingibili dal bacino delle preghiere, delle maledizioni, delle formule di sortilegio.¹⁷ Vi cogliamo nondimeno un tratto di forte individualità autoriale: l'impiego di forme di incantesimo di questo tipo – peraltro ripetute – è pressoché esclusivamente eschileo, e dopo di lui tende a sparire.¹⁸

15 Moritz 1979, 189-95 (si cita da p. 191) e 188: «refrain in necromancy may be implicit in Circe's instructions to Odysseus for evoking the spirits of the dead» in *Od.* 10.521: πολλὰ δὲ γουνοῦσθαι νεκρῶν ἀμενῆνὰ κάρηνα, con *Od.* 9.65-6 (i caduti presso i Ciconi vengono invocati τρὶς ἑκάστον, e cf. anche Aristoph. *Ran.* 184); si vedano Alexiou 2002, 136 (considera il *refrain* in sezioni di lamento «a kind of incantation», p. 137) e Garvie 2009, 270. Constantinidis 2018 ipotizza ripetizioni consapevoli da parte del poeta.

16 Nella sua tesi di 'diplôme d'études supérieures' R. Barthes coglieva nel *refrain* un 'rallentamento del pensiero': «Eschyle l'emploie surtout dans les incantations, où la pensée est plus statique (le refrain, en proposant à intervalles réguliers la même idée, ralentit le devenir progressif de la pensée)» (Barthes 2023, 92, e cf. pp. 93 e 106).

17 Cf. Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 103: «all these ephymnia are metrically and syntactically separated from the context, as ephymnia are elsewhere in Aeschylus; the repetition of one at the end of an epode, *Ag.* 159, is a special case, [...] their historical derivation from liturgical refrains is obvious in many Aeschylean instances».

18 Per *refrain* in Eur.: *Ion* 125-7 = 141-3, *Ba.* 877-81 = 897-901, 991-6 = 1011-16. Solo latamente sono ascrivibili (come fa Barthes 2023, 36-7) al medesimo ambito l'invocazione di soccorso rivolta al morto Agamennone in Eur. *El.* 677-82 – ripetizione impetrativa al v. 679: ἄμυν' ἄμυνε κτλ. – e le ripetizioni rituali in Eur. *Tro.* 1302-30: ἄλγος ἄλγος βοῶς (v. 1310), ἰὼ ἰὼ, Πρίαμε Πρίαμε (v. 1312), ἰὼ <ἰώ>, τρομερὰ τρομερὰ (v. 1327).

3 Ripetizioni e contiguità

Anafore, anadiplosi e poliptoti sono frequenti: già si sono incontrate ripetizioni di parole contigue nei modi dell'impetrazione (cf. *Suppl.* 890: μᾶ Γᾶ μᾶ Γᾶ). Di particolare rilievo per la loro probabile origine extragenerica sono i casi di *Ag.* 1430¹⁹ (τύμμα τύμματι τεῖσαι) e *Ch.* 309-13: ἀντί μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ | γλώσσα τελείσθω· τοῦφειλόμενον | πράσσουσα Δίκη μέγ' αὐτεῖ· | ἀντί δὲ πληγῆς φονίας φονίαν | πληγὴν τινέτω. La ripetizione pare anche qui stimolata dall'esterno: non dal lessico religioso e magico ma da quello giuridico, a garanzia di un «fondamentale principio del contraccambio» (come espressione di forme di diritto arcaico assimilabili alla *lex talionis* e nel rispetto del τριγέρων μῦθος, il 'vecchissimo detto' menzionato in *Ch.* 314).²⁰ La «logica del contraccambio», del resto, vanta «un'ampia articolazione concettuale, spesso in forma sentenziosa»: un passo esiodeo – che non riportiamo: *Op.* 352-5 – costituisce uno degli esempi più antichi; vi abbondano figure di ripetizione ed etimologiche, assonanze e strutture parallele (specie ai vv. 353-4), ed è a tale tipologia di riflessioni precettistiche sulla reciprocità che Eschilo si dovette ispirare. In prospettiva allargata sarà da richiamare anche il passo veterotestamentario dell'occhio per occhio' in *Lev.* 24.18-20.²¹

Lasciando da parte le figure di suono – e, tra le *Klangfiguren*, rime e allitterazioni –,²² guarderemo a ripetizioni che hanno a che fare con la performance, non solo in sezioni dialogiche e in trimetri.²³ Negli esempi che seguono l'effetto retorico non è casuale²⁴ ma cercato e amplificato dalla ripetizione su versi in sequenza. Sulla scorta di un lavoro di A. Ercolani, dovremo limitarci ai *Persiani*, dove abbondano parole identiche in versi contigui con medesima *persona loquens*, come ai vv. 353-4 (κακοῦ | ... ἢ κακός) e 509-10 (πολλῶ πόνῳ | ... οὐ πολλοί τινες). Entrambi i passi sono costruiti con poliptoto e allitterazione, e nel secondo identica è anche la sede metrica.²⁵ *In*

¹⁹ Con Medda 2024, 3: 355.

²⁰ Kranz 1933, 133: «die altertümlichen Doppelformen der Gerichtssprache»; cf. Garvie 1986, 127; Brown 2018, 255. Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 183 parlano di «legal tone» a proposito del poliptoto di *Suppl.* 227-8 (e cf. anche v. 226).

²¹ Ercolani 2010, 264 ss. (cf. in particolare Brown 1993, 331-5).

²² Specie quella di φ: Garvie 2002, 12 parla di «formulaic alliteration»; cf. le osservazioni di metodo di Ercolani 2003; per *Suppl.*: Costigliola, Pallagrossi 2019.

²³ Per Sofocle cf. Rodighiero 2016 (si aggiungano Soph. Ai. 1125 ss. e *Ant.* 729 ss.; altri casi tragici in Hancock 1917, 37).

²⁴ «It is well-known that Greek poets will often repeat a word a few lines later simply because that word has remained in their minds»: Garvie 2002, 12.

²⁵ Non si tratta di contiguità del tipo osservabile al v. 528, con ripetizione e poliptoto: πιστοῖσι πιστὰ κτλ., e al v. 531 (e altrove): πρὸς κακοῖσι... κακόν. Cf. Fehling 1969, 225 ss.; Ercolani 2003, 186 con nota 37.

lyricis è notevole – in contesto trenodico – l’anafora enfatica del nome di Serse in asindeto ai vv. 550-3:²⁶

Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, 550
Ξέρξης δ’ ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ’ ἐπέσπε δυσφρόνως
βαρίδεσσι ποντίαις.

Serse li guidò, popoì, 550
Serse li finì, totoì,
Serse dissennatamente diresse
le navi dei Persiani.

In responsione (vv. 560-3) si propone la stessa enfaticizzazione su νᾶες, con il lamento *extra metrum* che si ripete uguale (vi spicca la forte allitterazione διὰ δ’ Ἰαόνων al v. 563):²⁷

νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, 560
νᾶες δ’ ἀπώλεσαν, τοτοῖ,
νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς·
διὰ δ’ Ἰαόνων χέρας κτλ.

[fanti e marinai]
le navi guidarono, popoì, 560
le navi li finirono, totoì,
in urti di cieca rovina.
Le mani degli Ioni...

Saranno da segnalare anche i vv. 647-51, con «triplice ripetizione di φίλος e anafora in posizione enfatica di Ἀιδωνεύς»²⁸ (e 654-5: θεομήτωρ 2x). Siamo ancora in sezioni cantate e in contesto di lamento, casi in cui Eschilo pare perseguire programmaticamente la ripetizione. Gli esempi abbondano, come nello scambio tra Serse e il Coro ai vv. 1002-3 ~ 1008-9 (Ξε. βεβᾶσιν... | Χο. βεβᾶσιν ~ Ξε.

26 Traduzione, qui e più sotto (anche dei vv. 330-2), di Ferrari 1987, con modifiche. Cf. Garvie 2009, 238-9 e 242. Alcuni casi di «antithetical Satzparallelismus» – termini contigui o su versi in sequenza – in Seaford 2003, 142 nota 8, che vi riconosce «an antithetical movement at the heart of ritual» (per Eschilo: Ch. 436-7: ἔκατι μὲν δαιμόνων, | ἔκατι δ’ ἅμᾶν χερῶν, e 461: Ἄρης Ἄρει ξυμβαλεῖ, Δίκη Δίκᾳ).

27 Geminazione su versi contigui e responsione strofe-antistrofe anche in *Pers.* 694-5 ~ 700-1: σέβομαι μὲν προσιδέσθαι, | σέβομαι δ’ ἀντία λέξαι ~ δίομαι μὲν χαρίσασθαι, | δίομαι δ’ ἀντία φάσθαι, con assonanza e rima (cf. Kranz 1933, 128; Fehling 1969, 325; casi di *geminatio* di parole contigue anche in Miralles, Citti, Lomiento 2019, 400-1).

28 Ercolani 2003, 188.

πεπλήγμεθ'... | Χο. πεπλήγμεθ') e 1017-19 (Ξε. ὀρᾷς... | Χο. ὀρῶ ὀρῶ): benché si osservi qui un cambio di locutore, la ripetizione è ancora generata dalla natura antifonale del lamento,²⁹ analogamente a quanto accade nel *kommós* tra Antigone e Ismene nei *Sette*, come ai vv. 962 (Αντ. δορὶ δ' ἔκανες. Ισμ. δορὶ δ' ἔθανες), 965 (Αντ. ἴτω γόος. Ισμ. ἴτω δάκρυα), 972 (Αντ. διπλᾶ λέγειν. Ισμ. διπλᾶ δ' ὀρᾶν), 993 (Αντ. ὀλοᾶ λέγειν. Ισμ. ὀλοᾶ δ' ὀρᾶν).³⁰

Quando andassimo a indagare la funzione retorico-stilistica di tali ripetizioni contigue assegnate a locutori distinti al di fuori dell'ambito trenodico, come sfrutta Eschilo questa opportunità eminentemente dialogica? Restando alla tragedia più antica, si registrano rari esempi che paiono anticipare quanto osservabile nei poeti successivi. Ai vv. 331-2 Atossa risponde al messaggero, benché di nuovo il lessico dispiegato faccia pensare che a innescare la ripresa di κακά nel genitivo κακῶν sia proprio il modello trenodico, al di fuori di un contesto lirico ma nondimeno imitativo di sequenze antifonali (vv. 330-2):

[Αγγ.] πολλῶν παρόντων δ' ὀλίγ' ἀπαγγέλλω κακά. 330
Βα. αἰαῖ, κακῶν ὕψιστα δὴ κλύω τάδε,
αἴσχη τε Πέρσαις καὶ λιγέα κωκύματα.

<MESS.> ... ma ben pochi mali annuncio dei molti che ci sono.
REG. Ahi ahi, son questi che ascolto i supremi fra i lutti, onta e lacerante singhiozzo per i Persiani!

Forse vi affiora una traccia embrionale dell'evoluzione/trasformazione della scrittura eschilea: se egli sembra da subito mettere in campo il «potere mnemotecnico»³¹ delle allitterazioni, all'altezza dei *Persiani* non ha ancora sviluppato l'idea di un'efficienza retorica e di una funzione semantica della ripetizione di singole parole o pericopi al di fuori di una mera finalità antifonale (dall'efimnio al lamento) o responsiva: non ricorre cioè a ripetizioni che assolvano al ruolo di

29 Un caso simile ai vv. 1038-9 se si accetta il testo tràdito: Ξε. δίαίνε δίαίνε πῆμα, πρὸς δόμους δ' ἴθι. | Χο. διαίνομαι γοεδνὸς ὦν (cf. Ercolani 2003, 195); ai vv. 1031-2 è ribattuto παπαῖ. Per un'ipotesi sulla nascita del canto funebre antifonale (e delle sezioni epirrematiche e i commi del dramma attico) cf. Peretti 1939, 22-3. Per *Pers.* tabelle riassuntive in Ercolani 2003, 200-3, specie tab. 9 (geminazione) e 10 (anafora e ripetizione).

30 Cf. Hutchinson 1985, 180-1 e 203: «a much more important device for tragedy is the repetition, in isometric cola, of the same word (or element) in the same place, as with δορὶ [v. 962]»; Swift 2010, 306-7.

31 Pogliani 1994, 42-3.

ripresa enfatica e/o antifrastica da parte di uno dei due locutori.³² Ne abbiamo prova guardando ai dati di ripetizioni/ripresе contigue o quasi contigue con cambio di *persona loquens* (cf. Appendice).³³ Nelle sezioni recitate delle tre tragedie più antiche si osservano un'asistematica disseminazione e un basso peso semantico dei termini coinvolti, spesso fuori da una struttura agonale; accade con alcune richieste di chiarimento di Atossa al messaggero (*Pers.* 351 e 353: τίνες κατήρξαν ~ ἤρξαν μὲν, 444 e 446: δυσκλεεστάτῳ μόρῳ ~ ποίῳ μόρῳ...;) e nello scambio tra corifea ed Eteocle nei *Sette*, non un vero dialogo né una 'scena di litigio', dato che Eteocle sembra parlare da solo e inascoltato di fronte al panico del Coro (fino al σίγησον ~ σιγῶ dei vv. 262-3).³⁴

4 L'Agamennone

Lasciamo da parte valori statistici precisi (a partire dal numero di sticomitie e di versi recitati per tragedia),³⁵ ragionando più per tendenze che per 'quantità'. Si coglie nelle *Supplici* un lieve incremento delle ripetizioni contigue, ma tipologia, contesto e problemi testuali suggeriscono prudenza: la prima ripresa (vv. 206-7) è tale solo se accettiamo la disposizione di Page 1972 (ripreso da Friis Johansen, Whittle 1980) e di Sommerstein 2019; la seconda (vv. 211-12) dietro Page 1972 e Sommerstein 2019: ma nessuna delle due se guardiamo a Miralles, Citti, Lomiento 2019.³⁶ Si registra poi la folta messe di

³² Jens 1955, 7, nota del resto che - prima di un'evoluzione nei drammi successivi - le sticomitie dei *Persiani* tradiscono la loro natura informativa, priva di un 'fine', e potrebbero essere trasformate in una ῥῆσις: «fortschreitende Bewegung, Wandel und Ausrichtung auf ein erst zu erreichendes Ziel hin fehlen vollständig. [...] Aber auch Aischylos ist, wie seine späteren Tragödien zeigen, nicht auf dem Standpunkt der Perser stehengeblieben».

³³ In *lyricis*, ἐκλείπειν ~ λίπτοι si collocano tra fine antistrofe α e inizio strofe β in *Sept.* 218-19 (Eteocle / Coro).

³⁴ Cf. Seidensticker 1971, 189 e nota 16 per forme di ripetizione sintattica (*Suppl.* 924-5, *Eum.* 711-14). Casi di ripetizioni contigue tra sezioni liriche e sezioni in trimetri sono segnalati da Hiltbrunner 1950: cf. e.g. pp. 21-2 per *Suppl.* 375-6 e 437-8.

³⁵ Visione d'insieme del numero di sticomitie per singoli episodi in Gross 1905, 48-51 («so wird evident, wie Sophokles durch Anwendung zahlreicher zerbrockelter Stichomythien in den einzelnen Epeisodien die höchste dramatisch-dialogische Wucht hat erzielen können», p. 48); le *Streitscenen* sono listate a p. 73; casi di ripetizioni contigue in sticomitia alle pp. 84-6 («also mit den Streit- und Gebetscenen hat, wie ich glaube, die oben betrachtete Wortwiederholung begonnen und ist dann sofort auch in andere Scenen hinübergeflutet», p. 86).

³⁶ Nota Hancock 1917, 6 che Aesch. *Suppl.* 206-22 «has no agonistic element [...]. It contains the trick of speech characteristic of stichomythic subtlety by which a word of the one speaker is picked up and emphasized by the other, but on the whole it is not subtle» (cf. anche p. 37).

ripetizioni di βοῦς nella sticomitia su Io tra Pelasgo e il Coro (vv. 299 ss.), e delle risposte a imperativi (vv. 455-6: ἄκουσον ~ ἴκουσα; 506-7: λείπτε ~ λείπω). Pare più significativo l'agitato dialogo fra Pelasgo e l'Araldo, che risponde in maniera secca all'accusa di empietà (vv. 921-2: σέβῃ ~ σεβίζομαι).

Per la trilogia ci limiteremo all'*Agamennone* a partire dalle tre sezioni sticomitiche aperte da Cassandra con il Coro (vv. 1202-13, 1246-55, 1299-314), ben punteggiate di figure di ripetizione. Il genere tragico conoscerà di lì a qualche decennio forme di dibattito e ripetizioni in botta e risposta con movenze agionali: per quanto non siano esempi del tutto assimilabili, l'*Agamennone* si sta muovendo in quella direzione.³⁷ Ai vv. 1209-10 l'anafora di ἤδη in posizione isometrica è un tipico caso di assenso in risposta (Cassandra era già profetessa quando mentì al dio e ne venne punita); al v. 1300 il Coro oppone una γνώμη proverbiale innescata dall'uso di χρόνον del v. precedente: testo e significato sono dubbi ma ὁ δ' in apertura del v. 1300 aziona il meccanismo contrastivo della replica.³⁸ Una ripetizione su trimetri contigui è anche poco sotto, ai vv. 1312-13; δώμασιν e κὰν δόμοισι sono marcati da somiglianza fonica e semantica: però qui la funzione enfaticizzante della ripetizione è indebolita da un'espressione che sembra durare il tempo del genere che la veicola. Consueti in Eschilo, ἐν δόμοις, ἐν δόμοισι e κὰν δόμοισι dilagano in Euripide (meno in Sofocle) per poi sparire fino all'età imperiale. L'uso fortemente vincolato al genere tragico fa pensare a una didascalia interna 'formulare', come segnala ἄλλ' εἶμι che apre il v. 1313.³⁹

Di natura schiettamente drammaturgica (con il fine di creare un *continuum* spaziale e sonoro tra orchestra e ambiente retroscenico) è la ripetizione ai vv. 1343-4, con passaggio dal trimetro giambico al tetrametro trocaico catalettico; in questa scena il Coro semplicemente ripropone quanto ha udito dal palazzo – le grida di Agamennone colpito a morte –, rispondendo con πληγὴν... καίριως alla καιρίαν πληγὴν del sovrano (con ulteriore eco nel πεπληγμένος di v. 1345).⁴⁰

³⁷ Per le caratteristiche generali di queste sticomitie cf. Jens 1955, 6.

³⁸ Per i problemi testuali della chiusa del v. 1299 (dove non è in discussione la presenza di χρόνος) cf. Medda 2024, 3: 277-8 (da Medda 2024 traggio il testo greco e le traduzioni dell'*Ag.*).

³⁹ Per ἐν δόμοισι cf. *Ag.* 1102, *Ch.* 537, 662, 698, 1005; κὰν δόμοισι è, in Eschilo, solo in *Ag.* 1313. Per ἄλλ' εἶμι, già in *Il.* 18.63, cf. *Pers.* 849, *Ch.* 781 (frequenti i casi tragici e comici): «evidente il parallelismo con le parole di Agamennone a 957 εἶμ' ἐς δόμων μέλαθρα» (Medda 2024, 3: 283).

⁴⁰ Cf. Medda 2024, 3: 306: «il costruito che pone πληγὴν in dipendenza da αὐτεῖ a esprimere il contenuto del grido ('chi grida parlando di un colpo mortale?' [...]) è più efficace di quello che connette l'accusativo a οὐτασμένος [...], sfavorito dall'*ordo verborum*».

Per quanto sappiamo, il fortunato modulo scenico delle grida ‘da dentro’ è attestato qui per la prima volta,⁴¹ ma se si esclude il caso di *Medea* 1271-81 (dove il Coro dialoga con i bambini nel retroscena) non siamo di fronte a scambi dialogici, dato che solo una delle due parti può sentire ciò che viene detto. Questo sintetico *excursus* ci aiuti a ragionare sull’intera tragedia e a gettare uno sguardo nell’officina eschilea per osservare tendenze minime della sua scrittura per la scena, anche in diacronia. Sono di seguito raccolte le altre ripetizioni su versi contigui in sezioni sticomitiche (di una più ampia pericope dialogica ci occuperemo *infra*);⁴² così *Ag.* 272-3:

Χο. τί γὰρ τὸ πιστόν ἐστι τῶνδ’ ἐσοί τέκμαρ;
Κλ. ἔστιν· τί δ’ οὐχί; μὴ δολώσαντος θεοῦ.

CO. Ma qual è la prova sicura di quel che dici?
CL. La prova c’è, come no?, a meno che un dio non mi abbia ingannato.

I *loci* (sofoclei) a cui rinviare⁴³ confermano che la ripetizione della terza persona del verbo ‘essere’ assume un forte valore assertivo (i.e. «certo, esiste!»). Con felice espressione E. Medda parla di «sicuro controllo della comunicazione» da parte di Clitemestra, che non teme smentite; rimane indecidibile se il τί δ’ οὐχί della sua risposta possa essere inteso come espressione colloquiale.⁴⁴ È invece probabilmente colloquiale il χαίρω pronunciato dall’araldo al v. 539, una ripresa letterale della formula di saluto del corifeo al verso precedente (vv. 538-9):

Χο. κῆρυξ Ἀχαιῶν χαῖρε τῶν ἀπὸ στρατοῦ.
Κη. χαίρω, τὸ τεθνάναι δ’ οὐκέτ’ ἀντερῶ θεοῖς.

CO. Salve, e sii felice, araldo che giungi dagli Achei dell’esercito.
AR. Sì, sono felice; e quanto al morire, non mi opporrò più agli dèi.

41 Cf. Raeburn, Thomas 2011, 210: «Agamemnon cries out from inside the stage-building. Again Aeschylus is putting the relatively new theatrical architecture to good use; these may or may not have been the first offstage cries, but they were memorable enough for Sophocles to allude to them at *Electra* 1415-16, where Clytemnestra dies». Cf. anche Taplin 1977, 323, Medda 2024, 3: 303.

42 Si aggiunga *Ag.* 275-7: φρενός ~ φρένας, non su versi contigui ma nella stessa posizione a fine verso ed entrambi pronunciati da Clitemestra.

43 Soph. *OT* 369-70 e *OC* 27-8.

44 Medda 2024, 2: 195-6.

Sono fenomeni collegabili a modalità dialogiche esprimenti assenso, con le ripetizioni impiegate per asseverare o ribadire. Nel passo che segue, parte dell'agitato dialogo fra Egisto e il corifeo alla fine del dramma, l'esortazione alla presa delle armi prima di Egisto e poi del Coro, aperta da εἶα δῆ, esprime nella replica ostilità e resistenza (con eco intenzionale nell'identica suddivisione delle parole del primo emistichio). Se accettiamo una distribuzione delle battute non da tutti condivisa,⁴⁵ questa 'sticomitia di litigio' si rivela come una novità già matura, nel coinvolgimento di πρόκωπος e di θανεῖν su versi contigui (vv. 1650-3):

[Αἱ.] εἶα δῆ, φίλοι λοχῖται, τοῦργον οὐχ ἑκάς τόδε. 1650
Χο. εἶα δῆ, Ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω.
Αἱ. ἀλλὰ κἀγὼ μὴν πρόκωπος οὐκ ἀναινομαι θανεῖν.
Χο. δεχομένοις λέγεις θανεῖν σε· τὴν τύχην δ' αἰρούμεθα.

<EG.> Forza dunque, miei compagni d'armi, l'azione non è lontana. 1650
CO. Forza, ognuno prepari la spada pronta a colpire!
EG. Ma anch'io ho la spada pronta e non rifiuto di morire!
CO. Tu parli della tua morte a chi accoglie volentieri le tue parole, e noi scegliamo ciò che deve accadere.

Il confronto tra marito e moglie (l'unico del dramma e la sola sticomitia che coinvolga due attori senza corifeo) è infine testimonianza di una *gradatio* stilistica messa in opera a partire proprio dall'*Agamennone*. Nella 'scena del tappeto' si concentrano tre ripetizioni contigue in 13 versi (vv. 931-44):

Κλ. καὶ μὴν τόδ' εἰπὲ μὴ παρὰ γνώμην ἐμοί.
Αγ. γνώμην μὲν ἴσθι μὴ διαφθεροῦντ' ἐμέ.
Κλ. ἡὔξω θεοῖς δείσας ἄν ὧδ' ἔρδριν τάδε;
Αγ. εἴπερ τις, εἰδὼς γ' εὖ τόδ' ἐξεῖπον τέλος.
Κλ. τί δ' ἂν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τάδ' ἦνυσεν; 935
Αγ. ἐν ποικίλοις ἂν κάρτα μοι βῆναι δοκεῖ.
Κλ. μή νυν τὸν ἀνθρώπειον αἰδεσθῆς ψόγον.
Αγ. φήμη γε μέντοι δημόθρους μέγα σθένει.

45 La combinazione εἶα δῆ non compare altrove in tragedia, e contribuisce a rendere movimentata la scena in una sezione marcata da altre espressioni colloquiali (come il γνῶση τάχα al v. 1649). Adotto la distribuzione dei versi proposta e giustificata in Medda 2024, 3: 451-4 e già in Medda 2001 (= 2013, 287-306). Così Hutchinson 1985, 217, a proposito di αὐδῶ ripetuto in *Sept.* 1042-3 (cf. *infra*): «*Ag.* 1650f. is probably the only place in genuine A. where one speaker uses the same word as his interlocutor at the same point in the line», ma cf. e.g. *Pers.* 299-300: φάος, *Suppl.* 300, 303, 306: βού, *Ag.* 1209-10: ἦδη, *PV* 1034 e 1037: αὐθαδίαν, ecc.

Κλ. ὁ δ' ἀφθόνητός γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει.
Αγ. οὔτοι γυναικός ἐστιν ἰμείρειν μάχης. 940
Κλ. τοῖς δ' ὀλβίοις γε καὶ τὸ νικᾶσθαι πρέπει.
Αγ. ἦ καὶ σὺ νίκην τήνδε δήριος τίεις;
Κλ. πιθοῦ· κράτος μέντοι πάρες γ' ἐκὼν ἐμοί.
Αγ. ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', κτλ.

CL. Ebbene, dimmi una cosa, senza scostarti dal tuo vero giudizio.
AG. Il mio giudizio sappi che non lo corromperò di certo.
CL. È per paura, forse, che hai promesso agli dèi di compiere quest'atto così?
AG. Con piena consapevolezza, se mai qualcuno l'ha fatto, ho enunciato questa decisione.
CL. E cosa pensi che avrebbe fatto Priamo, se avesse compiuto un'impresa come questa? 935
AG. Credo che avrebbe certamente camminato sulle stoffe variopinte.
CL. E allora non temere il biasimo degli uomini.
AG. Ma la voce che corre sulla bocca del popolo ha grande forza.
CL. Sì, ma chi non è invidiato non è neppure oggetto di emulazione.
AG. Non si addice a una donna desiderare lo scontro. 940
CL. Ma a chi ha successo si addice anche il lasciarsi vincere.
AG. Davvero tu dai importanza a questa vittoria nella contesa?
CL. Dammi ascolto: ma cedimi la supremazia spontaneamente.
AG. Ebbene, se è questo che vuoi...

Qui le ripetizioni ribadiscono punti di vista che faticano a trovare una convergenza, fino al cedimento di Agamennone. Nella prima battuta del re al v. 932, insieme alla ripresa del termine γνώμην, metricamente in posizione differente e in rilievo a inizio trimetro (risposta brusca al μὴ παρὰ γνώμην della regina) è confermato il nucleo fonico iniziato al v. precedente: μήν, μή, -μην, μέν, ἐμέ. Entrambi i trimetri evidenziano una debole cesura mediana in corrispondenza di μή e si chiudono con distinti pronomi personali che producono un 'sottofondo di conflitto'.⁴⁶ In tutti e tre i casi di ripetizione contigua è rilevabile una tensione argomentativa sul punto di generare una crisi, come segnalato dall'uso di ὁ δ'... γ' e τοῖς δ'... γε ai vv. 939 e 941, pronunciati da Clitemestra come 'correttivi' rispetto alle affermazioni di Agamennone. Il re a sua volta con ἦ καὶ σὺ al v. 942

46 «In the use of ἐγώ [v. 930], ἐμοί, ἐμέ at the end of three successive lines we hear an undertone of strife between the two wills»: Headlam, Thomson 1938, 2: 97.

esprime sorpresa e forse disappunto (con καί rafforzativo).⁴⁷ Dopo che la donna ha rinnovato la sua richiesta, Agamennone accondiscende chiudendo la sticomitia con tono forse più rassegnato che morbido, e impiegando un modulo sfruttato a teatro, aperto da un ἄλλὰ 'di assenso' (ἄλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', v. 944), con l'ulteriore ripetizione di δοκεῖ e la conferma che a prevalere è il punto di vista della donna. Rimane impossibile stabilire quale sia il grado di convincimento del re e soprattutto quale fosse la modulazione vocale di questi trimetri, con quali pause e con quali accenti essi venissero pronunciati dall'attore; non convince però del tutto la nota di E. Fraenkel⁴⁸ al v. 936:

He answers the question [del v. 935] in the affirmative, very emphatically (κάρτα) but quite quietly, without a trace of contempt or irritation, which would certainly have been understandable, since he had not long before (919 ff.) made it quite clear that he did not wish to be honoured like a barbarian.

A proposito dell'espressione τί δ' ἂν δοκεῖ σοι del v. 935, E. Medda nota la «modalità espressiva confidenziale che il dialogo drammatico recupera dalla dimensione della conversazione 'urbana' privata, entro la quale vige un principio di economia linguistica fondato sulla condivisione di conoscenze fra i due interlocutori [...]. Clitemestra sfrutta insidiosamente questa sfumatura per trarre il re dalla sua parte».⁴⁹ Prestando attenzione alla disposizione delle parole, potremo anche osservare che al τί δ' ἂν δοκεῖ σοι di v. 935 risponde simmetricamente ἄλλ' εἰ δοκεῖ σοι di v. 944. Al v. 936 alcuni indizi spingono a cogliere un'incrinatura secca nella risposta, compresa quell'irritazione che Fraenkel respingeva: l'omissione sbrigativa del soggetto (Priamo), l'impiego connotato dell'aggettivo ποικίλος (cui già Agamennone aveva fatto ricorso con riferimento alle stoffe tese: vv. 923 e 926), la cesura efthemimere e - notato da Fraenkel - l'enfatico

⁴⁷ Per una diversa sfumatura di καί in ἧ καὶ σύ, con valore di congiunzione copulativa ed enfaticizzazione del pronome, cf. Eur. Or. 1591 (Menelao che si appella a Pilade: «anche tu...», ma risponderà Oreste) e Cycl. 111 (Odisseo chiede a Sileno se anche lui è approdato contro la sua volontà); per il tono di sorpresa espresso da ἧ καὶ nelle domande, e viceversa i casi in cui καὶ «goes closely with an individual word», cf. Denniston 1954, 285.

⁴⁸ Fraenkel 1950, 2: 425; la linea è confermata nel commento al v. 938 (p. 426): «Agamemnon, calm and firm, meets the arrogance of his wife».

⁴⁹ Medda 2024, 3: 79 (per il valore di ὁ δ'... γ' cf. p. 81). Per il modulo dell'ἄλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦτα: Dettori 2016, 124-7; su ἄλλὰ 'di assenso': Denniston 1954, 16 ss. Cf. anche Hancock 1917, 8: «there is a suppressed bitterness beneath the surface irritation which shows well in the gnomic phrases of 938 ff. and the repetition of γνώμην (932) and νίκην (942)»; altri casi tragici di ripetizioni contigue prodotte da irritazione, o «cases of catchwords with true taunting balance of form» in Hancock 1917, 33-9.

κάρτα⁵⁰ (riformulando secondo l'*ordo verborum*: «su stoffe variopinte, è chiaro che io credo» ecc.). Le ripetizioni su versi contigui paiono quindi rispondere a un'intonazione semi-agonale, non diversamente da quanto accadrà nei decenni a venire, ma prima dell'*Oresteia* in maniera decisamente meno ardita (ad esempio nella ricordata sticomitia tra Eteocle e il Coro dei *Sette*).⁵¹

Nel secondo dramma della trilogia, con riferimento alle sezioni dialogiche è di notevole interesse l'esperimento formale dei vv. 489-96 (ai vv. 492-3 si mantiene il testo di M):⁵²

Ορ. ὦ γαῖ', ἄνες μοι πατέρ' ἐποπτεῦσαι μάχην.	
Ηλ. ὦ Περσέφασσα, δὸς δέ γ' εὖμορφον κράτος.	490
Ορ. μέμνησο λουτρῶν οἷς ἐνοσφίσθης, πατέρ.	
Ηλ. μέμνησο δ' ἀμφίβληστρον ὡς ἐκαίνισαν.	
Ορ. πέδαις γ' ἀχαλκεύοισι ἐθηρεύθης, πατέρ.	
Ηλ. αἰσχροῦς τε βουλευτοῖσιν ἐν καλύμμασιν.	
Ορ. ἄρ' ἐξεγείρη τοῖσδ' ὀνειδέσιν, πατέρ;	495
Ηλ. ἄρ' ὀρθὸν αἶρεις φίλτατον τὸ σὸν κάρα;	

OR. O terra, mandami il padre a sorvegliare la battaglia.	
EL. O Persephassa, dacci la bella vittoria.	490
OR. Ricorda i bagni in cui fosti ammazzato, padre.	
EL. Ricorda la rete, l'uso nuovo che inventarono.	
OR. Con catene non fatte di metallo tu fosti catturato, padre.	
EL. E in veli ignobilmente preparati.	

50 Un «sarcastic κάρτα» secondo Dawe 2001, 126.

51 Cf. Aesch. *Sept.* 245-64; Jens 1955, 7-8 e 20: «V. 931-943 [dell'*Agamennone*] ist eine Überredungsstichomythie in der Art des ersten Streitgesprächs zwischen dem Chor und Eteokles in den Sieben gegen Theben»; uno scambio tra Eteocle e Polinice è nel fr. adesp. 665 K.-Sn.: esso prevede ai vv. 8-11 l'impiego 3x di δίδωμι: διδούς (locutore A, v. 8), ἐδίδους (B, v. 10), δοῦναι (A, v. 11).

52 La traduzione è di L. Battezzato in Di Benedetto 1995. Cf. Sevieri 1995, 151: «il compianto a voci alterne presso la tomba di Agamennone si chiude strutturalmente con la preghiera della Corifea; dal punto di vista tematico tuttavia esso si prolunga ancora fino al verso 509. [...] vengono quindi rielaborati i temi predominanti del commo, espressi ora su un piano logico-razionale e non più attraverso i moduli lirici della lamentazione» (di cui però rimane evidente traccia formale, cf. già Gross 1905, 96: «an solchen Stellen wie Cho. 479 ff. und Eum. 744 ff. wird also ein musikalischer Charakter wahrnehmbar, und die Erhabenheit eines lyrischen Gesanges ist nicht mehr fern»; Kranz 1933, 129: «Aischylos [...] hat diese kultisch wiederholende Rede sogar auf Gebete in Trimeterform übertragen»); cf. anche Seidensticker 1971, 190 (con nota 17, e 193-4), e Garvie 1986, 174, che rinviano a Aesch. *Suppl.* 204 ss. per una preghiera in sticomitia (su cui *supra*); sulla stessa linea Brown 2018, 299, e cf. 300 per la suggestiva ipotesi che Oreste ed Elettra battano ritualmente il suolo. Si rinvia a Drumm 2016 (3.2.2 e 3.2.3) per forme di *resonance* in questi versi: «that Electra so closely mimics Orestes' speech patterns suggests her strong accordance with Orestes' sense of loyalty to Agamemnon» (ringrazio G. Lentini per il suggerimento; su fenomeni di *resonance* nell'epica cf. Lentini 2021).

OR. Non ti risvegli a questi oltraggi, padre?
EL. Non sollevi diritto il tuo capo beneamato?

495

Dopo la scena del riconoscimento e soprattutto come ‘seguito’ del *kommós*, il dialogo a due voci si trasforma in una preghiera che fratello e sorella rivolgono al padre. Ritroviamo la consueta forma antifonale propria di lamenti e impetrazioni (Oreste parla di ὀδύρματα al v. 508), ma adattata al *ductus* del trimetro giambico. La ripetizione su versi contigui dialogici è dunque confermata, ma la sticomitia emula una preghiera, segnalata da due invocazioni, due particelle interrogative (ἄρα), dalla ripresa dell'imperativo ‘di preghiera’⁵³ μέμνησο nella stessa sede, e dal martellante πᾶτερ già dai vv. precedenti (vv. 479 e 481, e cf. v. 500). La scrittura eschilea sembra avere sapientemente condensato due diverse tensioni, oramai entrambe addomesticate.

5 La chiusa dei Sette e il Prometeo

Per confortarci in merito all'evocata idea di ‘evoluzione’ o ‘trasformazione’ delle forme di ripetizione, bisognerà rinviare all'Appendice: oltre al *Prometeo*, fin qui si sono esclusi dal sondaggio *Sept.* 1005 ss.⁵⁴ per il fatto noto che sono per lo più ritenuti non eschilei.⁵⁵ Il fenomeno che stiamo analizzando non fa mai la sua comparsa, altrove nell'Eschilo superstite, «in such profusion»,⁵⁶ né mai in questa forma, con parole pregnanti in sticomitia stretta e agonale ripetute identiche nella stessa posizione, con omofonia o in chiasmo. In *Sept.* 1042-7 e 1052-3 si potrà guardare a αὐδῶ, a σε μή, a τραχύς e all'imperativo τράχυν', a ἐγὼ δὲ θάψω e ἀπεννέπω δ' ἐγώ (cf. anche 1044: κακά ~ 1049: κακῶς κακοῖσιν).⁵⁷

⁵³ Su cui Bakker 1966, *passim*.

⁵⁴ Cf. Jens 1955, 9: «die letzte Stichomythie (*scil.* nel finale dei *Sette*) fällt wegen ihrer besonderen Form aus dem Zusammenhang der übrigen Stichomythien heraus. Sie zeigt den Typus des Agon: zwei Personen treten gegeneinander auf, in einem Paar von längeren ῥήσεις werden beide Standpunkte begründet, dann beginnt die eigentliche Stichomythie».

⁵⁵ Fa il punto della questione Colli 2023, 232-3 e – per i vv. 1005 ss. – 256-77.

⁵⁶ Hutchinson 1985, 217: «the dialogue here bristles with elegancies [...]. A. sometimes uses such devices in the stichomythia of conflict, but never in such profusion. Even in the dialogue at 245-63 they are far less densely packed, and there they are particularly suited to the nature of Eteocles» (si veda il caso-limite di Aristoph. *Ach.* 1097-142).

⁵⁷ Trad. di Ferrari 1987. Cf. Jens 1955, 10: «mit diesen Worten stehen die Partner der Stichomythie an der gleichen Stelle wie zu Anfang. Antigone sagt V. 1052 genau dasselbe wie in ihrer ῥήσις V. 1028: ἐγὼ δὲ θάψω τόνδε V. 1052, ἐγὼ σε θάψω V. 1028».

Kη. αὐδῶ πόλιν σε μὴ βιάζεσθαι τάδε.
Αντ. αὐδῶ σε μὴ περισσὰ κηρύσσειν ἐμοί.
Κη. τραχὺς γε μέντοι δῆμος ἐκφυγὼν κακά.
Αντ. τράχυν'. ἄθαπτος δ' οὔτος οὐ γενήσεται. 1045
Κη. ἄλλ' ὃν πόλις στυγεῖ, σὺ τιμήσεις τάφω;
Αντ. ἦδη τὰ τοῦδ' οὐ διατετίμηται θεοῖς†.
...
Αντ. ἐγὼ δὲ θάψω τόνδε. μὴ μακρηγόρει.
Κη. ἄλλ' αὐτόβουλος ἴσθ'. ἄπεννέπω δ' ἐγώ.

AR. Ti ordino di non far violenza alla città.
ANT. Ti ordino di non far proclami vani.
AR. Duro è un popolo sfuggito al disastro.
ANT. Indurisciti pure: quest'uomo non resterà insepolto. 1045
AR. Ma l'onore di un sepolcro darai a chi la città disprezza?
ANT. Ormai la sua sorte gli dei non hanno giudicato?
[...]
ANT. Ma io lo seppellirò. Basta con le chiacchiere.
AR. Decidi come credi; ma io te lo vieto.

Fatichiamo a pensare che questi versi possano essere stati composti da Eschilo e risalire al 467 a.C.⁵⁸ Guardando infine in Appendice alla ricca casistica dal *Prometeo* (impresiosita da parole iterate in posizione isometrica),⁵⁹ e in particolare alla sezione dialogica tra il Titano ed Hermes (vv. 944-1035), ci si potrà chiedere: questo può essere Eschilo? E se sì, di quando? Scrive Hiltbrunner 1950, 75:

die Wiederholungen des Prometheus sind von anderer Art als die der übrigen aischyleischen Dramen. Es waltet hier ein anderer Stil.

58 Jens 1955, 10: «die syntaktische und wörtliche Verknüpfung der Verse 1042/43, die noch durch das *τραχὺς* – *τράχυν'* der nächsten Verse unterstrichen wird, findet sich sonst bei Aischylos nicht, ja, selbst bei Sophokles wäre nur OT V. 547ff. [sticomitia tra Edipo e Creonte] zu vergleichen. Die Parallelität und Zuspitzung der Verse 1042 ff. scheint Ausdruck einer späteren Zeit zu sein. Ein Wort prallt schroff auf das andere, und ein Begegnen und Zueinander ist schlechterdings unmöglich».

59 Vv. 41-2, 69-70, 514-15, 756-7, 971-2, 997-8, 1034 e 1037. Per ripetizioni in PV cf. Griffith 1977, 194-5, 201-2 e 207-9 (considera «the curious frequency of repetition» un tratto di inautenticità: p. 225); Griffith non indaga la ripetizione a breve giro, «exaggerated by such a technique as stichomythia, where one speaker will echo the other's words intentionally. I therefore set aside those repeated words which only occur within 100 lines of each other. This is of course an arbitrary and unsatisfactory criterion» (p. 163). A conclusioni opposte approda Pickering 2000, che non distingue tra ripetizioni nel medesimo verso e in versi contigui con distinti locutori, tanto che il massimo *index of repetitiveness* risulta in Aesch. *Pers.* (tabelle a p. 87 e 98, già in Pickering 1999, 58-62); si conferma però un dato: «Aeschylus appears to have fewest repetitions in the same or adjacent lines» rispetto a Sofocle ed Euripide, e «Sophocles is the fondest of repetitions in the same or adjacent lines» (Pickering 2000, 89).

Das muß man zugeben, gleichgültig ob man darum das Stück dem Aischylos schlechthin abspricht oder sich begnügt zu sagen, der Dichter habe auch einmal ganz anders dichten können.

6 Epilogo

Avevamo preso le mosse da forme della ripetizione ascrivibili alla sfera della sacralità e del rito osservando la prevalenza di modulazioni incantatorie in *refrain*, e di lamento e preghiera quando la ripetizione investisse non pericopi ma singoli lemmi: questa categoria non esaurisce una casistica ben più varia di quanto un singolo contributo possa registrare (è il caso della reciprocità sancita dalla *lex talionis*). Ci siamo infine interrogati sulle ‘tattiche di ripresa’ contigue in sezioni recitate, ricavando l'impressione di un lento avvicinamento di Eschilo a strutture dialogiche più immediate, che cercano di riprodurre sulla scena dibattimenti, dissidi e conflitti con effetto complessivo di maggior realismo,⁶⁰ tramite dialoghi a tratti vicini al parlato e alla lingua d'uso (come nello scambio tra Clitemestra e Agamennone). Per Eschilo anche questo dovette essere un modo per modellare, variare e arricchire la giovanissima poetica⁶¹ di un genere nuovo, sottraendolo ai vincoli del canto e del rito per innestarvi figure di ripetizione che fanno più di piazza che di tempio.

Appendice

Ripetizioni contigue in Eschilo⁶²

Pers. 299-300: φάος. 330-1: κακά ~ κακῶν. 351 e 353: τίνες κατήρξαν ~ ἤρξεν μέν. 433 e 435: κακῶν ~ κακόν. 444 e 446: δυσκλεεστάτῳ μόρῳ ~ ποίῳ μόρῳ... ;. 721 e 726: ἦνυσεν. 724-5: δαιμόνων ~ δαίμων. 843-6: πολλὰ... πῆματα ~ πόλλ'... κακὰ ἄλγη.

Sept. 245-6: καὶ μὴν ἀκούω ~ μή νυν ἀκούουσ' ἐμφανῶς ἄκου' ἄγαν. 253-4: μή με δουλείας τυχεῖν ~ αὐτὴ σὲ δουλοῖς κάμέ. 255-6: ὦ παγκρατὲς Ζεῦ ~ ὦ Ζεῦ. 262-3: σίγησον ~ σιγῶ. 371 e 374:

⁶⁰ Cf. Seidensticker 1971, 191: «die Stichworttechnik vervollkommenet sich, nach Anfängen in den frühen Stücken, immer mehr. Sie dient neben der engen Verknüpfung der Verspaare der Stichomythie vor allem der Heraushebung und Betonung zentraler Begriffe. [...] Die *Orestie* bildet auch hierin den Höhepunkt der Aischyleischen Kunst».

⁶¹ Rinvio almeno a Citti 1994 e a Griffith 2009.

⁶² Passibile di rettifiche e integrazioni, la rassegna è condotta su Page 1972 e comprende ripetizioni su versi contigui o a breve distanza (4-6 vv. circa) pronunciate da locutori distinti in sezioni dialogiche (si escludono sinonimi e antonimi).

σπουδῇ... ποδῶν ~ σπουδῇ... πόδα. 436 e 438: ἄνδρα ~ ἀνδράσιν. 500 e 502: πύλαις ~ πύλαισι. 549-50: θεός ~ θεῶν. 682 e 684: ἔστι ~ ἔστω. 712 e 717: στέργων ~ στέργειν. 806-7: παραφρονῶ ~ φρονοῦσα νῦν ἄκουσον. 1042-3: αὐδῶ. 1044-5: τραχύς ~ τράχυν'. 1044 e 1049: κακά ~ κακῶς κακοῖσιν. 1046-7: τιμήσεις ~ διατετίμηται. 1052-3: ἐγὼ δὲ θάψω ~ ἀπεννέπω δ' ἐγώ.

Suppl. 206-7?: Ζεὺς... ἴδοι ~ ἴδοιτο. 211?-2: ὦ Ζεῦ ~ καὶ Ζηνός. 212-17: κικλήσκετε ~ κικλήσκω. 215-16: συγγνώη ~ συγγνωῖτο. 299-300: βοῦν ~ βοῖ (cf. 303 e 306: βοῖ, 304: οἰοβουκόλον, 307: βοηλάτην, 314: βοός). 323 e 326: ἀρχαῖον ~ τὰρχαῖον. 455-6: ἄκουσον ~ ἤκουσα. 506-7: λείπε ~ λείπω. 740 e 742: μαχοῦνται ~ μάχης. 754-5: θεοῖσιν ~ θεῶν. 761 e 763: οὐ κρατεῖ ~ κράτος. 919-20: προξένοις ~ †προξένω†. 921-2: σέβη ~ σεβίζομαι. 924-5: ἄγοιμ' ἄν ~ κλαίοις ἄν. 926-7: φιλόξενον ~ ξενοῦμαι. 951-2: τοῖς ἄρσεσιν ~ ἀλλ' ἄρσενάς τοι.

Ag. 272-3: ἔστι ~ ἔστιν. 538-9: χαῖρε ~ χαίρω. 550-1: πολλὴ χάρις ~ ἐν πολλῷ χρόνῳ. 582-3: λόγον ~ λόγοισιν. 911 e 914: ἔς δῶμ' ~ δωμάτων. 931-2: μὴ παρὰ γνώμην ἐμοί ~ γνώμην... ἐμέ. 935-6: δοκεῖ σοι ~ μοι... δοκεῖ (cf. 944: δοκεῖ σοι). 941-2: τὸ νικᾶσθαι ~ νίκην. 1209-10: ἤδη. 1246-7: φημ' ~ εὐφημον... στόμα. 1254-5: καὶ μὴν ~ καὶ γάρ. 1299-1300: χρόνῳ πλέον ~ ὁ δ' ὕστατος γε τοῦ χρόνου. 1312-13: δώμασιν ~ ἀλλ' εἴμι κὰν δόμοισι. 1343-5: πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ~ τίς πληγὴν ~ πεπληγμένος. 1650-1: εἶα δῆ. 1651-2: πρόκωπον ~ πρόκωπος. 1652-3: θανεῖν.

Ch. 105 e 108, 107: λέγοις ἄν ~ λέξω... λόγον. 106 e 108: τύμβον πατρός ~ τάφον πατρός. 178-9: ἐκείνου ~ ἐκεῖνος. 213 e 218: τυγχάνειν ~ τυγχάνω (cf. 214: κυρῶ). 216-17: σύνοισθα ~ σύνοιδ'. 222-3: ἐν κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς ~ κὰν τοῖς ἐμοῖς ἄρ', εἴπερ ἔν γε τοῖσι σοῖς. 234-5: τοὺς φιλάτους ~ ὧ φίλτατον. 245-6: Ζηνί ~ Ζεῦ. 479-81: πάτερ (cf. 491, 493, 495, 500). 489-90: ὦ γαῖ' ~ ὦ Περσέφασσα. 491-2: μέμνησο. 495-6: ἄρ'. 504 e 506: τέθηκας... θανών ~ θανόντι. 509-10: λόγον. 509-11: τιμήσας ~ τίμημα. 523 e 526: ἔκ τ' ὀνειράτων ~ τοῦναρ (531: ἐν τῶννερατι, 541 e 550: τοῦννερον). 527-8: λέγει ~ λόγος. 766-7: πῶς. 766 e 769: κελεύει. 773-4: ἐν ἀγγέλῳ ~ τοῖσι... ἡγγελέμένοις. 779 e 781: ἰοῦσα ~ ἀλλ' εἴμι. 849 e 851: ἀγγέλων ~ τὸν ἄγγελον. 893-4: φίλτατ' Αἰγίσθου βία ~ φιλεῖς τὸν ἄνδρα;. 910-11: Μοῖρα. 912-13: τέκνον ~ τεκοῦσα. 913-14: μ' ἔρριψας ~ οὔτοι σ' ἀπέρριψ'. 918-19: μή. 922-3: κτενεῖν ~ κατακτενεῖς. 1047 e 1050: δυοῖν δρακόντων ~ πυκνοῖς δράκουσιν. 1051 e 1053: δόξαι. 1055 e 1058: αἶμα.

Eum. 202-3: ἔχρησας ~ ἔχρησα. 227-8: τιμάς. 230 e 232: ἐγὼ δ'. 421-2: βροτοκτονούντας ~ καὶ τῷ κτανόντι. 429-30: θέλει ~ θέλεις. 432-3: τὰ μὴ δίκαια ~ δίκην (cf. 439: τῇ δίκῃ). 469-70: πράξας ~ τὸ πρᾶγμα. 581-2: δίκην. 587-8: κατέκτονας ~ ἔκτεινα (cf. 591: κατέκτανες, 599: κτανών, 602: κατέκτανε, 610: κατέκτανον). 603-4: τί γάρ. σὺ μὲν ζῆς ~ τί δ' οὐκ ἐκείνην ζῶσαν. 606 e 608: μητρὸς τῆς ἐμῆς ἐν αἵματι ~ μητρὸς αἶμα (cf. 613: αἶμα). 612-15: δικαίως. 620 e 623: πατρός. 621-2: Ζηνός ~ Ζεύς. 727 e 729: σύ τοι. 729 e 732: τῆς δίκης ~ δίκην... τῆσδ' (cf. 734: δίκην). 744-5: ὦ Φοῖβ' Ἀπολλων ~ ὦ Νύξ, μέλαινα μῆτερ. 893-4: δέχου δὲ σύ ~ καὶ δὴ δέδεγμαι. 901-2: κατὰ χθόν' ~ τῇδ'... χθονί (cf. 906: χθόνα).

PV 41-2: πλέον ~ πλέως. 66 e 68: στένω [ὑπερστένω in Tauffer 2024] ~ στένεις. 69-70: ὀρᾶς ~ ὀρῶ. 72-3: μηδὲν ἐγκέλευ' ἄγαν ~ ἥ μὴν κελεύσω. 75 e 77: τοῦργον ~ τῶν ἔργων. 196-7: λόγῳ ~ λέγειν. 245-6: εἰσιδοῦσα ~ εἰσορᾶν. 258-9: δοκῇ ~ δόξει. 339 e 342: πόνων ~ μηδὲν πόνει. 385-6: δοκεῖν ~ δοκήσει. 506-7: βροτοῖσιν ~ βροτούς. 514-15: ἀνάγκης. 518-19: πεπρωμένην ~ πέπρωται. 612 e 614: Προμηθεά ~ Προμηθεῦ. 625 e 627: μέλλω ~ μέλλεις. 697 e 699: τὰ λοιπά ~ τὸ λοιπόν. 744-5: τὰ λοιπά... κακὰ ~ λοιπόν. 750 e 753: θανεῖν. 756-7: ἐκπέσῃ ~ ἐκπεσεῖν. 761-2: πρὸς τοῦ ~ πρὸς αὐτὸς αὐτοῦ. 765-6: εἰ ῥητόν, φράσον ~ οὐ γὰρ ῥητόν αὐδᾶσθαι τόδε. 769-70: οὐδ' ἔστιν ~ οὐ δῆτα. 770-1: λυθείς ~ ὁ λύσων. 779-80: δίδου ~ δίδωμ'. 780 e 784: τὰ λοιπά ~ τὴν λοιπὴν πλάνην (cf. 788: πλάνην). 966 e 968: τῆς σῆς λατρείας ~ λατρεύειν [ma stessa persona loquens in Tauffer 2024]. 971-2: χλιδᾶν ~ χλιδῶ. χλιδῶντας ὥδε. 977-8: οὐ σμικρὰν νόσον ~ νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα κτλ. 986-7: ὥστε παῖδά με [ὡς παῖδ' ὄντα με in Tauffer 2024] ~ οὐ γὰρ σὺ παῖς. 997-8: ὅρα νυν ~ ὥπται πάλαι. 999 e 1001: ὦ μάταιε ~ μάτην (cf. 1007: μάτην). 1034 e 1037: ἀνθαδίαν.

Bibliografia

- Alexiou, M. [1974¹] (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Second Edition revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos. Lanham (MD); Oxford: Rowman & Littlefield Publishers. <https://doi.org/10.5771/9781461645481>.
- Bakker, W.F. (1966). *The Greek Imperative*. Amsterdam: Hakkert.
- Barthes, R. (2023). *Évocations et Incantations dans la tragédie grecque*. Édition de C. Corbier et C. Coste. Paris: Classiques Garnier. <https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14167-9>.
- Bertani, F. (2024). *Poesia degli indovini selvaggi. Le tavolette di maledizione in lingua greca come fonti di poesia sommersa (VI-I secolo a. C.)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Borges, J.L. [2000] (2024). *Il mestiere della poesia*. Trad. it. a cura di V. Martinetto e A. Morino. Roma: LUISS University Press.

- Brown, A. (2018). *Aeschylus. Libation Bearers*. Liverpool: Liverpool University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv160bt3g>.
- Brown, J.P. (1993). «From Hesiod to Jesus: Laws of Human Nature in the Ancient World». *NT*, 35(4), 313-43.
- Citti, V. (1962). *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*. Bologna: Zanichelli.
- Citti, V. (1994). *Eschilo e la lexis tragica*. Amsterdam: Hakkert.
- Colli, G. (2023). *Interpolazioni tragiche. Studi sulla tipologia e i meccanismi dei processi interpolatori di epoca antica* [tesi di dottorato]. Pisa: Università di Pisa, Firenze, Siena.
- Constantinidis, S.E. (2018). «The Broadhead Hypothesis: Did Aeschylus Perform Word Repetition in *Persians*?». Futo Kennedy, R. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden; Boston: Brill, 381-407. <https://doi.org/10.1163/9789004348820>.
- Costigliola, L.; Pallagrossi, V. (2019). «Figure di suono nelle tragedie di Eschilo: *Supplici*». Giordano, M.; Napolitano, M. (a cura di), *La città, la parola, la scena: nuove ricerche su Eschilo = Atti del seminario di Letteratura Greca "L.E. Rossi", a.a. 2015-2016*. Roma: Edizioni Quasar, 103-26.
- Dawe, R. (2001). «A. Y. Campbell: Method in Madness or Madness in Method?». *Lexis*, 19, 119-30.
- Denniston, J.D. (1954²). *The Greek Particles*. Oxford: Clarendon Press.
- Dettori, E. (2016). *I "Diktyoulokoï" di Eschilo. Testo e commento. Contributo a lingua e stile del dramma satiresco*. Roma: Edizioni Quasar.
- Di Benedetto, V. (1995). *Eschilo. Oresteia*. Introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni. Milano: BUR.
- Drummen, A. (2016). «III.3 Reusing Others' Words: Resonance». Bonifazi, A.; Drummen, A.; de Kreij, M. (eds), *Particles in Ancient Greek Discourse. Exploring Particle Use Across Genres*. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BonifaziA_DrummenA_deKreijM.Particles_in_Ancient_Greek_Discourse.2016.
- Ercolani, A. (2003). «Figure di suono nei *Persiani* di Eschilo». Nicolai, R. (ed.), *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*. Roma: Edizioni Quasar, 173-203.
- Ercolani, A. (2010). *Esiado. Opere e giorni*. Roma: Carocci.
- Faraone, C.A.F. (1985). «Aeschylus' ὕμνος δέσμιος (*Eum.* 306) and Attic Judicial Curse Tablets». *JHS*, 105, 150-4.
- Fehling, D. (1969). *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*. Berlin: De Gruyter.
- Ferrari, F. (1987). *Eschilo. Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*. Milano: BUR.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Friis Johansen, H.; Whittle, E. (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. 3 vols. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford: Clarendon Press.
- Garvie, A.F. (2002). «Alliteration in Aeschylus». *Lexis*, 20, 3-12.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. Persae*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199269891.book.1>.
- Griffith, M. (1977). *The Authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles. Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffith, M. (2009). «The Poetry of Aeschylus (in Its Traditional Contexts)». Jouanna, J.; Montanari, F.; Hernández, A.-C. (éds), *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*.

- Vandœuvres; Genève: Fondation Hardt, 1-55. Entretiens sur l'Antiquité classique 55.
- Gross, A. (1905). *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie. Ihre Anwendung und ihr Ursprung*. Berlin: Weidmann.
- Hancock, J.L. (1917). *Studies in Stichomythia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Headlam, W.G.; Thomson, G. (1938). *The "Oresteia" of Aeschylus*. Edited with introduction, translation, and a commentary in which is included the work of the late W.G. Headlam, by G. Thomson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hiltbrunner, O. (1950). *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*. Bern: A. Francke Verlag.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus. Seven Against Thebes*. Oxford: Clarendon Press.
- Jens, W. (1955). *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*. München: Verlag C.H. Beck.
- Kranz, W. (1933). *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin: Weidmann.
- Lamont, J.L. (2023). *In Blood and Ashes: Curse Tablets and Binding Spells in Ancient Greece*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197517789.001.0001>.
- Lentini, G. (2021). «Aspects of Communication in Homer: The Reconciliation Scene of *Iliad* 19 as a Case Study». *Scienze dell'Antichità*, 27(3), 25-46.
- Lomiento, L.; Francobandiera, D.; Garriga, C. (2025). *Eschilo. Eumenidi*. 2 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Medda, E. (2001). «Testo e scena in Aesch., Ag. 1649-654». *Lexis*, 19, 39-50 [ora in Medda, E. (2013). *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*. Pisa: ETS, 287-306].
- Medda, E. (2024). *Eschilo. Agamennone*. Seconda edizione riveduta e corretta. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Miralles, C.; Citti, V.; Lomiento, L. (2019). *Eschilo. Supplici*. Roma: Bardi Edizioni.
- Moritz, H.E. (1979). «Refrain in Aeschylus: Literary Adaptation of Traditional Form». *CPh*, 74, 187-213.
- Neri, C. (2003). «Sotto la politica. Una lettura dei *carmina popularia* melici». *Lexis*, 31, 193-260.
- Page, D. (1972). *Aeschylus septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Clarendon Press.
- Peretti, A. (1939). *Epirrema e tragedia. Studio sul dramma attico arcaico*. Firenze: Le Monnier.
- Pickering, P.E. (1999). *Verbal Repetition in Greek Tragedy* [PhD Dissertation]. London: University College London.
- Pickering, P.E. (2000). «Verbal Repetition in *Prometheus* and Greek Tragedy Generally». *BICS*, 44, 81-102.
- Pogliani, M.C. (1994). «L'allitterazione nella tragedia eschilea». *Lexis*, 12, 37-46.
- Pordomingo, F. (2022). *La poesía popular griega. Estudio y texto*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra.
- Raeburn, D.; Thomas, O. (2011). *The "Agamemnon" of Aeschylus. A Commentary for Students*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199595600.book.1>.
- Rodighiero, A. (2016). «Riprese di parola in tre sezioni dialogiche sofoclee tra lingua d'uso ed espedienti retorici». Borriero, G.; Capelli, R.; Concina, C.; Salgaro, M.; Zanon, T. (a cura di), *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbì*. Verona: Edizioni Fiorini, 31-43.
- Seaford, R. (2003). «Aeschylus and the Unity of the Opposites». *JHS*, 123, 141-63.
- Seidensticker, B. (1971). «Die Stichomythie». Jens, W. (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 183-220.

- Sevieri, R. (1995). *Eschilo. Coefore*. Venezia: Marsilio.
- Sommerstein, A.H. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sommerstein, A.H. (2019). *Aeschylus. Suppliants*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Swift, L.A. (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199577842.001.0001>.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Taufer, M. (2024). *Aeschyli Prometheus Vincit*. Vol. 1, *Nuovo testo critico con apparato sulla base di collazioni complete dei codici superstiti*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft. <https://doi.org/10.5771/9783988580269>.

Ifigenie. La creazione di un personaggio tragico, da Eschilo, a Sofocle, a Euripide

Adele Teresa Cozzoli
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract Every character in ancient Greek theatre has its own theatrical history, which is always connected to how each character was first portrayed on stage. Indeed, a similar process can be observed for Iphigenia: Sophocles and Euripides developed their versions bearing in mind Aeschylus' Iphigenia. This paper analyses the four points ancient Greek actors considered relevant in the performance of a character (φωνή, ἔσθής, γνώμη, σχήματα) and highlights the connection each character had to establish with a specific myth. By focusing on these dramaturgical elements, it is possible to study the theatrical development of the persona of Iphigenia from Aeschylus to Euripides.

Keywords Voice and silences. Costume. Thoughts and words. Body skills. Iphigenia.

Sommario 1 Il personaggio di Ifigenia. – 2 Ifigenia nella *parodos* dell'*Agamennone* di Eschilo. – 3 Ifigenia dopo Eschilo.

1 Il personaggio di Ifigenia

Tra il 1991 e il 1992 Iakovos Kambanellis scrive *La cena*, rappresentata per la prima volta al Teatro Nazionale di Atene nel 1993; nell'opera, in uno spazio e un tempo che trascendono l'esperienza e la vita umana, tutti i personaggi del mito degli Atridi (Agamennone, Clitemestra, Cassandra, Egisto, Elettra, Oreste, Ifigenia tornata dal paese dei Tauri) partecipano ad un momento conviviale privato di un'occasione festiva pubblica, per chiudere quel cerchio che si era aperto con il macabro banchetto del mito offerto da Atreo a Tieste, quando iniziò ad imperversare la follia nel γένος. Nella sala allestita da Ifigenia, con

l'aiuto del contadino Folos, solo i defunti hanno una visione completa di ciò che è accaduto e sta accadendo, mentre i vivi, distrutti dal peso degli eventi e dal dolore per le loro azioni, non sono consapevoli della presenza degli altri familiari scomparsi. In questa 'cena degli spiriti' i morti appaiono ormai riconciliati e pentiti, risalta perciò lo strazio di chi, ancora in vita, non può percepire le parole di conforto degli uccisi; Ifigenia in fine verserà nei bicchieri di vino di tutti, compreso il suo, un potente farmaco che li addormenti per sempre uccidendoli, mettendoli così in connessione con i propri morti e ricollegando in cerchio il loro presente con il passato.¹

Nella cultura teatrale greca moderna o contemporanea, Ifigenia appare colei che pur brevemente presente nella vita dei suoi familiari con la sua vicenda ne ha tuttavia condizionato l'esistenza. E nel teatro attico antico gli autori che hanno portato in scena Ifigenia si sono dovuti di necessità confrontare e/o distaccare dal potente personaggio o carattere delineato da Eschilo nella *parodos* dell'*Agamennone*, la cui immagine rimane a distanza di secoli una visione che qualsiasi lettore o spettatore più o meno competente non può cancellare dai suoi occhi e dimenticare.

La tipologia dei personaggi nei drammi antichi non prescinde dal mito, dalla tradizione, ma neanche dalla fenomenologia comunicativa per cui sono stati creati, quindi dal destinatario che presuppongono, e dal messaggio di cui sono espressione nel testo drammatico, laddove invece l'autore moderno di teatro nei suoi intenti drammatici non sempre mette al primo posto lo spettatore per altro molto vario con cui potrebbe avere a che fare; pertanto per capire l'evoluzione di Ifigenia nel teatro attico occorre rifarsi a criteri di lettura e interpretazione condivisi in quei tempi. Aristotele in *Po.* 1459b36-50a9 elenca tra le parti della tragedia al secondo posto τὰ ἥθη, 'i caratteri', definendoli ciò secondo cui diciamo che chi agisce ha una sua propria qualità e differenziandoli al contempo dalla διάνοια, il 'pensiero', che è tutto ciò con cui, parlando, si dimostra qualcosa o si esprime un giudizio, il quale si trasforma ovviamente in λέξις e μελοποιία in 'linguaggio' e 'canto'. Le azioni per il filosofo nascono dagli ἥθη dei personaggi, ma se può esistere una tragedia senza ἥθη, come quella dei suoi contemporanei, dove i caratteri appaiono poco sviluppati, non può esistere tragedia senza la costruzione del μῦθος, l'intreccio dei fatti, essendo la tragedia imitazione di un'azione; dal momento che la fruizione è rivolta allo spettatore, la vista (ὄψις) domina su tutto, anche se non è la parte più rilevante nella composizione della tragedia. Della τέχνη drammatica, soprattutto dal punto di vista dell'antropologia dell'attore, che con le azioni dà vita ai personaggi, in maniera più professionale e pragmatica, parla già Aristofane nelle

¹ Cf. Sorrentino 2023.

Tesmofoiazusae (vv. 130-75) individuando i vari aspetti che si devono armonizzare insieme per creare sulla scena il personaggio o meglio per definire il suo carattere (ἦθος): sono φωνή, ἐσθής, σῶμα ovvero la gestualità, un insieme di σχήματα, che pertengono soprattutto all'ὄψις, e ancora la γνώμη, da intendere come stile e versificazione con cui si esprime il pensiero e, quindi, i ῥήματα, ovvero, secondo la teoria peripatetica, διάνοια che si fa λέξις e μελοποιία; tutti insieme φωνή, ἐσθής, σῶμα, γνώμη nel modo in cui si manifestano davanti agli spettatori costituiscono i τρόποι del personaggio rappresentato dall'attore in scena in quanto carattere. Perché dunque un personaggio esprima il suo ἦθος in scena è necessario che si qualifichi attraverso tutti questi aspetti e così dia origine secondo la struttura del racconto alla mimesi dell'azione.

2 Ifigenia nella *parodos* dell'*Agamennone* di Eschilo

Come Eschilo avesse effettivamente realizzato l'ἦθος in scena di Ifigenia del dramma omonimo² perduto non è noto:³ allo stato attuale quindi non si può escludere né affermare che influssi del dramma precedente possano essere presenti nell'immagine di Ifigenia come è evocata nei versi relativi al suo sacrificio della *parodos* dell'*Agamennone*. È innegabile come è stato più volte riconosciuto che questa sezione sia strutturata come una e vera performance tragica in cui il coro, richiamandosi scientemente alla tradizione dell'epos, se ne distacca però per tono e stile lirico, innescando così una dialettica letteraria con il genere epico, ma anche di fatto con quello tragico.⁴ Lirico è infatti il codice con cui Eschilo ha giocato a costruire con grande consapevolezza in realtà tutta la scena e a questo sempre si attiene per la raffigurazione conclusiva, in opposizione, questa volta non tanto all'epica, quanto alla tipologia della comunicazione letteraria mimetica propria della tragedia che traspare nella costruzione generale e, in particolare, nella prima sezione del racconto del sacrificio. Pertinente alla dimensione tragica è l'intreccio, in cui, come in una vera e propria σύστασις τῶν πραγμάτων, si sussegue la narrazione da parte del coro degli avvenimenti in Aulide (vv. 104-263): 1) il presagio delle aquile e l'uccisione della lepre pregna, oggetto del vaticino di Calcante, corrispondente ad una sorta di prologo al dramma di Ifigenia; 2) l'inno a Zeus che costituisce una sorta di intervento corale cletico

² Databile dopo il 490 (TrGF III T 93b).

³ Della tragedia, di cui sfugge la sua contestualizzazione in una possibile trilogia (cf. TrGF III, p. 115), è attestato un unico frammento poco significativo (TrGF III F 94).

⁴ Medda 2024, 1: 48-53; Medda 2024, 2: 2 ss.

al potere e alla volontà divina; 3) in discorso diretto riferito dal coro, come un primo episodio, segue il monologo di Agamennone sulla scelta da prendere in merito al sacrificio con la dichiarazione irrevocabile della crudele decisione del re. Subito dopo è evocato il punto centrale del dramma in cui il coro menziona nei particolari gli atti che precedono il sacrificio, arrestandosi con aposiopesi un momento prima della morte di Ifigenia, con uno stile a dir poco pindarico, ma senza fare espressamente menzione della morte in scena. L'uccisione della fanciulla è però comunque allusa nel testo attraverso altro tipo di mimesi non verbale ma topica della lirica e dell'arte pittorica,⁵ e, quindi, per così dire, sembra comunque avvenire in scena, in maniera antitetica alla norma tragica con cui non venivano rappresentati uccisioni e suicidi davanti agli occhi degli spettatori. La dialettica tra epico, lirico e tragico è marcata, anzi si potrebbe dire che la costruzione del personaggio tendenzialmente segue molto da vicino la tecnica tragica, mentre la modalità di comunicazione nell'epilogo è propria della lirica.

Dei versi in questione (vv. 224-46), tra l'altro gravati da interpretazioni esegetiche contrastanti, seguo l'eccellente traduzione di E. Medda,⁶ che ha dipanato molti di questi forse apparenti *rebus* linguistici, soffermandomi su ciò che merita maggiore attenzione:

Ebbene, tollero di farsi sacrificatore della figlia, come aiuto ad una guerra	225
che puniva il ratto di una donna, e rito preliminare alla partenza delle navi.	
Le preghiere, le grida con cui chiamava il padre e l'età virginale in nessun conto	
tennero gli officianti avidi di guerra;	230
il padre disse agli attendenti dopo la preghiera di afferrarla, mentre quasi sveniva (προνωπή),	
e sollevarla sull'altare, avvolta dalle vesti (πέπλοισι περιπετή), come una capra con tutta la forza,	
e di bloccare, imponendo un freno	235
alla sua bocca bella come prora di nave, il grido che avrebbe maledetto la casa, con la violenza e la muta forza del bavaglio.	
Versando a terra la veste tinta di croco (κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον [χέουσα])	
colpiva ognuno dei sacrificatori	240

⁵ Medda 2024, 1: 175-6.

⁶ Medda 2024, 1: 281-3.

con un dardo commuovente scagliato dagli occhi (ἄπ' ὄμματος
[βέλει φιλοίκτωρ],
spiccando come in un dipinto (πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς)
e avrebbe voluto chiamarli per nome poiché spesso
nelle sale della bella casa paterna,
aveva cantato, e ancor vergine con voce pura
con amore onorava alla terza libagione
il peana di buon augurio del padre amato.

245

Al v. 233 πέπλοισι περιπετῇ secondo lo scolio (M 233 περιεσκεσπασμένην) deriverebbe da περιπίπτω con valore passivo 'coperta dalle vesti che le stanno intorno' o forse, per alcuni critici, da περιπετάννυμι, mentre ad un significato attivo, 'caduta intorno ai pepli' non appartenenti alla stessa fanciulla bensì al padre come atto estremo di supplica di Ifigenia, pensano altri.⁷ Il nodo esegetico è da mettere in rapporto con quello di προνωπῇ al v. 234 la cui interpretazione oscilla tra quella fornita dallo scoliaste (*schol.* M 234 Smith προνενευκυῖαν) 'con la testa chinata in avanti' e 'inclinata in avanti' come in Eur. *Alc.* 143.⁸ Da queste differenti interpretazioni ovviamente si delinea una costruzione del carattere di Ifigenia opposto; se si intende il sintagma πέπλοισι περιπετῇ 'attaccata ai pepli (del padre)', non si può che attribuire a προνωπῇ il significato 'con la testa chinata in avanti': se Ifigenia si attacca ai pepli del padre è ben vigile, e difficilmente può avere una specie di svenimento, cioè le due azioni, anche in quanto σχήματα attoriali appaiono strettamente collegate. In sostanza quindi a seconda dell'esegesi per cui si opta, in senso tecnico, ognuna delle interpretazioni comporta imitazioni di πράξεις e quindi σχήματα che proiettano davanti agli occhi del destinatario un ἦθος di Ifigenia molto differente, se non addirittura antitetico uno all'altro. Nel primo caso, dopo che la fanciulla ha rivolto le preghiere e le grida al padre – un uomo che ha di fatto rinunciato a questo ruolo affettivo (cioè si è manifestata con la sua φωνή), di fronte ai suoi carnefici, sordi ad ogni pietà, e perduta ogni possibilità di ottenere clemenza piangendo e implorando, all'ordine perentorio di Agamennone come fosse quasi il primo vero colpo sacrificale, con un mancamento Ifigenia si accascerebbe (προνωπῇ), presumibilmente ammutolita; quindi questo suo improvviso mutismo, alternato alle preghiere e alle grida precedenti, anticiperebbe il tacere che poi le verrà imposto con violenza dal 'bavaglio muto' (v. 237). Insomma Ifigenia, scoprendo di non avere più un padre, tacerebbe esterrefatta e crollerebbe fisicamente nel dolore; si

⁷ Cf. Ferrari 1938, 391-2 e Lloyd Jones 1952, seguiti da Bonanno 2006. Per la bibliografia precedente si veda Medda 2024 2, 177-9.

⁸ Medda 2024, 2: 164-8.

tratterrebbe di una rappresentazione abbastanza tipica della τέχνη tragica di Eschilo che predilige per esprimere il dolore l'uso a fini drammatici di assenza di φωνή e di σχήματα.⁹ Eseguendo l'ordine implacabile del padre in questa condizione la fanciulla viene sollevata, bloccata e ravvolta poi nelle vesti (ἔσθῆς): è questo il momento della raffigurazione dove comparirebbe il primo accenno al costume di Ifigenia abbigliata in modo fastoso per le false nozze, cui seguirà al v. 239 lo scivolare della veste di croco in un movimento, forse involontario.¹⁰ Nel secondo caso Ifigenia, dopo le invocazioni di preghiera e le urla rivolte ad Agamennone, resisterebbe fino all'ultimo pregando in posizione di supplice in ginocchio avvinghiata alle vesti del padre:¹¹ il personaggio si manifesterebbe cioè attraverso φωνή e σχήματα, mentre le vesti (ἔσθῆς) non connoterebbero il protagonista, ma un carattere secondario, Agamennone. In sostanza Ifigenia continuerebbe ad esprimersi insieme con σχήματα e presumibilmente con la φωνή, ostentando con resistenza la sua ribellione attiva e passiva ad oltranza con il capo in giù (προνωπῇ):¹² secondo la norma e le immagini iconografiche nel sacrificio si prevedeva infatti per il taglio alla giugulare che il capo della vittima venisse rivolto verso l'alto per fare colare il sangue sull'ara. In questa seconda possibile interpretazione della scena emerge però un'incoerenza chiara nella costruzione drammatica del personaggio: si nota infatti il ricorso a due aspetti del codice 'attoriale' che si riferiscono al protagonista, φωνή e σχήματα, mentre il terzo, ἔσθῆς, avrebbe a che fare con il deuteragonista, Agamennone; inoltre procedendo oltre su questa linea stessa esegetica si sarebbe poi di necessità indotti ad intendere lo sguardo finale della fanciulla lanciato ai compagni del re anche con una sfumatura di accusa e di sfida, mentre Eschilo lo ha connotato come 'un dardo commuovente scagliato dagli occhi' (φιλοίκτωρ), ovvero con un'estrema richiesta di pietà secondo una lettura del personaggio da cui non si discostano gli autori di teatro successivi. Se, quindi, si intende tentare un'esegesi del codice di raffigurazione di Ifigenia in cui si tenga conto dei τρόποι del personaggio-attore in azione, a cui Eschilo pare essersi attenuto, mi pare che emerga una conferma evidente della tesi già sostenuta, con argomenti in particolare di natura linguistica e iconografica, da E. Medda:

⁹ Taplin 1972.

¹⁰ Vd. l'iconografia sacrificale del noto sarcofago di Polissena (520-500 a.C.) ritrovato nel 1994 nella Troade settentrionale (cf. Sevinç 1996, 251-64).

¹¹ In tutte le raffigurazioni successive Ifigenia implora supplice sfiorando appena il mento e le ginocchia come è consuetudine ma non le vesti, cf. *infra*.

¹² Un'Ifigenia a capo chino ad oltranza del resto appare del tutto incongruente con lo σχῆμα dello sguardo rivolto ai suoi carnefici (ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοίκτωρ), senza che altri movimenti siano descritti nel testo o a meno che non si presupponga capacità di 'contorsionista' nella fanciulla.

l'assenza di qualsiasi determinazione per πέπλοισι induce a ritenere che si parli del soggetto principale, Ifigenia, portata in primo piano già al verso 232, come appare anche nell'*oinochoe* attica del Pittore di Schuwalow del 430-20 a. C., dove Ifigenia è sostenuta da guerriero barbato e sospinta all'altare.¹³ Aggiungerò solo notazioni accessorie: 1) le vesti di Ifigenia qui preannunciate (v. 233) risalteranno coloristicamente in primissimo piano quando queste stesse vesti che le vengono avvolte a mo' legami al corpo sollevato, scivolano giù involontariamente al v. 239; al di là delle allusioni antropologiche al culto di Brauron, nel contesto tragico spogliata di ciò che è principesco e umano Ifigenia è in tutto assimilata ad una vittima animale e insieme il colore del croco dell'abito allude al sacrificio già avvenuto senza che venga però menzionato espressamente, in linea con il noto tabù tragico; 2) nell'*Ifigenia tra i Tauri* Euripide menziona per bocca di Ifigenia in una sorta di monologo le suppliche infinite al padre a cui si stringe la fanciulla, toccando come è costume, mento e ginocchia (vv. 360-3), ma sottolinea anche con insistenza la presenza dell'abito fastoso e del velo nuziale che le copriva il volto e per cui alla ragazza in partenza da Argo non fu possibile abbracciare e baciare salutandola con il dovuto affetto i fratelli (vv. 372-5); 3) nell'*Ifigenia in Aulide* (v. 1459) Clitemestra in un estremo atto di difesa della figlia proclama che si attaccherà ai 'pepli' della ragazza accanto all'altare per impedirne il sacrificio e che dovranno trarla via a forza (i.e. i pepli sono ancora una volta quelli di Ifigenia). L'ἔσθῃς, il costume dell'attore, presumibilmente da giovane sposa, quindi da Eschilo in poi diventerà uno degli elementi tradizionali che connoterà senza soluzione di continuità il carattere di Ifigenia in scena. Si può dunque trarre ora qualche considerazione: φωνή e assenza di φωνή, σχήματα e assenza di σχήματα si alternano in questa descrizione 'mimetica', ma compare anche ben in evidenza l'ἔσθῃς, il costume; tutti insieme costituiscono esattamente i τρόποι secondo cui agisce di norma davanti agli spettatori un attore per far emergere l'ἦθος di un personaggio. Ifigenia, quindi, non è una fanciulla resiliente e combattiva, ma una ragazza che cede alla brutale violenza e forza con cui le viene imposto il sacrificio da uomini che conosceva e a cui si affidava, e in particolare crolla dopo aver visto un padre insensibile e distaccato alle sue implorazioni; la giovane smette le grida e cade quasi svenuta immobile, appena comprende che qualsiasi resistenza o ribellione è inutile, poi sono gli stessi carnefici, il padre e i suoi compagni, che avrebbero dovuto provare compassione e per primi difenderla, a bloccarla nei movimenti e imporle il silenzio con forza e violenza; l'assenza di φωνή e di σχήματα diviene nel momento finale definitivo, ma è imposto con la costrizione brutale e costituisce

13 Medda 2024, 2: 167-9.

doloroso preludio all'epilogo. Mentre campeggia la φωνή della fanciulla subito dopo solo però nel ricordo dei momenti felici alla reggia di una quotidianità ormai lontana ad evidenziare a contrasto l'abnormità crudele e tragica del suo sacrificio. La raffigurazione verbale va tutta nella direzione di una sovrapposizione tra Ifigenia, vittima innocente e priva di alcuna tutela se non quella familiare, e i cuccioli della lepre, deboli e incapaci di reagire alla violenza e uccisi dalle aquile proprio in quel ventre materno da cui avrebbe dovuto avere protezione e difesa.¹⁴

In questa prima sezione della costruzione del carattere di Ifigenia dunque Eschilo si è del tutto attenuto alla τέχνη tragica, in quanto senza alcuna difficoltà la descrizione del coro potrebbe essere trasposta in una performance mimetica e forse potrebbe costituire una reminiscenza della sua stessa tragedia su Ifigenia. Nella parte finale l'attenzione si accentra invece sugli occhi di Ifigenia, che bloccata nel corpo e nella voce, con il capo rivolto verso l'alto come è l'atto sacrificale nella descrizione del sarcofago di Polissena, può rivolgere solo il proprio sguardo ai suoi sacrificatori.¹⁵ Si tratta di uno sguardo denso di significato come Eschilo chiarisce: è come se Ifigenia rivolgesse ad uno ad uno con occhi che penetrano come frecce la sua preghiera di pietà a quegli uomini che conosceva bene per nome e con cui aveva in passato nelle occasioni festive del palazzo condiviso momenti di gioia. Lo sguardo ovvero gli ὄμματα non possono essere esternati nella mimesi del codice tragico, e quindi non possono far parte dei τρόποι dell'attore, dal momento che l'attore indossa una maschera con cui si fissano gli ὄμματα in modo rigido; difficilmente anche uno spettatore potrebbe percepire a distanza quest'aspetto raffigurato dalla maschera, senza la presenza di notazioni verbali accessorie di natura didascalica. In tragedia, nella mimesi, si può quindi notare solo l'assenza di sguardo, attraverso σχήματα abbastanza standardizzati: un personaggio si può velare e manifesta con tale gesto con pudore un grumo di sofferenza inesprimibile o vergogna per la sua colpa o azione; ovvero è la φωνή il *medium* per esprimere questi stessi πάθη, quando nei dialoghi, nella recitazione, si fa notare che il proprio interlocutore abbassa o distoglie lo sguardo.

Con questa allusione agli ὄμματα che si sostituiscono alla φωνή Eschilo trapassa dal codice tragico al lirico, dove attraverso la descrizione della scena si può comunicare visivamente o per induzione la mimesi di un'azione anche nella sua consistenza aurale: si presuppone cioè da parte del narratore un processo mentale con cui si trasforma una percezione (lo sguardo di Ifigenia), in

¹⁴ Cf. Aesch. Ag. 115-40.

¹⁵ Cf. *supra* nota 10.

un ipotetico messaggio del mittente inanimato, gli ὄμματα, che, indipendentemente dal canale di comunicazione usato, viene di fatto assimilato al quello vocale (ovvero chiamare per nome ad uno ad uno i suoi carnefici). Nella lirica è invalso addirittura l'uso di φημί per identificare questa modalità di messaggio non vocale, come nel fr. 1 Gent.-Pr. 1-12 di Senofane di Colofone, dove, dopo la descrizione della sala addobbata per il simposio si ricorda che «il cratere è pieno di letizia; altro vino, soave odoroso di fiori, è pronto negli orci e dice (fa capire) che non verrà mai a mancare (ὅς οὐποτε φησι προδῶσειν)» o in Teocrito *Id.* 1. 45 ss. dove si descrive una vigna guardata da un piccolo fanciullo e due volpi accanto, una delle quali «tra i filari si aggira saccheggiando i chicchi maturi, l'altra alla bisaccia tentando ogni insidia fa capire (φατί, v. 51) che non prima desisterà di avere lasciato il fanciullo a secco della colazione».¹⁶ Ed Eschilo istituendo un paragone con ciò che si può comunicare visivamente in un dipinto, con l'espressione πρέπουσά θ' ὥς ἐν γραφαῖς (che in questa mia lettura alluderebbe anche a tutta la parte finale), appare estremamente consapevole nel volere dimostrare di fare ricorso ad un codice lirico altamente innovativo, preservando forme mimetiche altre rispetto alla tragedia.¹⁷ Che si potesse visivamente attraverso σχήματα figurativi, come impercettibili variazioni nella posizione delle labbra, o – possiamo dire – degli occhi e i loro differenti cromatismi, realizzare in pittura la mimesi e connotare gli ἦθη dei personaggi era notorio come attesta Aristotele in *Po.* 1450a23-9 per Polignoto di Taso, tra l'altro attivo ad Atene più o meno intorno alla metà del V secolo.

3 Ifigenia dopo Eschilo

Poco rimane dell'*Ifigenia* di Sofocle, di cui non si conosce neanche la data della rappresentazione, solo 9 frammenti gnomici o di interesse lessicografico, cui vanno aggiunti forse due papiri attribuiti in via congetturale, ma molto lacunosi e da cui non si deduce nessun dato di rilievo.¹⁸ In base a *TrGF* F 305 e F 307 novità sono la presenza di Clitemestra la quale dà istruzioni alla giovane figlia destinata ad andare in sposa ad Achille e quella di Odisseo, giunto in Argo, per portare in Aulide la fanciulla; la scena principale si svolgeva quindi ad Argo, ma sicuramente veniva menzionato il sacrificio finale (*TrGF* F 311), tuttavia non si può appurare come e se ci fosse un mutamento

¹⁶ Serrao 1993.

¹⁷ Cf. Medda 2024, 2: 177-9, per la pittura in tragedia si veda Ieranò 2010; per l'immagine visiva quale emozione 'tragica' fondamentale ora Bierl 2023.

¹⁸ Cf. da ultimo Giacardi 2019.

di scena. Sembrerebbe però che Sofocle abbia scelto di rappresentare gli avvenimenti poco precedenti al sacrificio e che forse abbia trattato o raccontato di scorcio l'epilogo finale della vicenda.

Più interessante si rivela il racconto del sacrificio nell'euripidea *Ifigenia tra i Tauri* dove Ifigenia ricorda, nel prologo e a tratti prima in un monologo, poi nel dialogo con Oreste, il suo passato, e, come Sofocle, alcuni dei momenti prima del sacrificio in Argo ma anche, come Eschilo, gli eventi di Aulide. Il personaggio tragico si costruisce in scena perciò anche a partire dal suo passato teatrale, in cui compaiono alcuni elementi ormai fissati dalla sua storia scenica precedente e dove accanto all'*Ifigenia* e all'*Agamennone* di Eschilo va certo annoverata l'*Ifigenia* di Sofocle. Da Eschilo infatti differisce la motivazione del sacrificio (la *hybris* di cui si macchia Agamennone verso Artemide durante la battuta di caccia), la modalità del vaticinio di Calcante tramite il rito dell'epiromazia (vv. 10-24), e il ruolo di Odisseo nell'inganno (vv. 24-5), ma soprattutto è messo in rilievo di nuovo il rapporto di Ifigenia con la madre.¹⁹ Questi dettagli del μῦθος potrebbero in realtà già risalire in tutto o in parte alla performance sofoclea. Euripide si sofferma in maniera cursoria, soprattutto nel dialogo tra i due fratelli in procinto di riconoscersi, sul momento del sacrificio in Aulide, mentre soprattutto marca i particolari dell'episodio della partenza della fanciulla da Argo maggiormente funzionali a creare un vissuto comune in vista della scena del loro reciproco riconoscimento. Alcuni motivi dell'ἥθος del personaggio paiono ormai far parte dalla tradizione scenica di Ifigenia da Eschilo in poi e ad Eschilo si richiamano (φωνή, σχήματα, ἐσθής): Ifigenia - ricorda ella stessa nel monologo (Eur. *IT* 360-5) - supplica il padre lanciando innumerevoli volte come dardi le mani fino sfiorare mento e ginocchia, a lui stretta «[...]E il sacerdote era colui che mi aveva messo al mondo! Dei mali di allora ahimè non mi posso scordare! | Quante volte scagliai le mani | alle ginocchia e al mento del padre, avvinghiata (vv. 362-3 ὅσας γενεῖου χεῖρας ἐξηκόντισα | γονάτων τε τοῦ τεκόντος, ἐξαρτωμένη, [...])', dicendo 'O padre, contraggo nozze turpi per opera tua! (vv. 364-5 λεγοῦσα τοιάδ' ὦ πάτερ νυμφεύομαι νυμφεύματ' αἰσχρ' πρὸς σεθεν). La madre mentre mi uccidi ora e le Argive levano imenei e tutta dell'aulos risuona la sala; ma io mio muoio per tua mano!» (vv. 360-7); mentre il velo che gli copre il volto come novella sposa gli impedisce di guardare e abbracciare prima di partire il piccolo Oreste ed Elettra (vv. 372-7). Euripide, a dispetto di Eschilo, copre fin prima della partenza gli

19 Vv. 24-5 è strappata alla madre da Odisseo, vv. 365-9 mentre viene uccisa la madre con le altre donne di corte ad Argo festeggia le sue nozze, v. 818 prima di partire Clitemestra le prepara un bagno lustrale, v. 820 Ifigenia in partenza le dona una ciocca dei suoi capelli.

occhi di Ifigenia con il velo sottile che indossa la futura sposa (vd. *supra* πέπλοισι περιπετῇ, κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον χέουσα) già di tradizione eschilea, ma cede al desiderio di alludere e di variare l'immagine dei dardi lanciati dagli occhi della ragazza e trasforma l'espressione 'dardo commuovente scagliato dagli occhi' in φωνή e σχήματα, utilizzando un verbo tipico usato per indicare scagliare dardi o giavellotti, ἔξακοντίζω: sono le χεῖρες di Ifigenia – come narra la fanciulla – che vanno a sfiorare non le vesti del padre implorando pietà, ma mento e ginocchia, e queste χεῖρες sono intese come se fossero lanciate quali dardi più volte a trafiggere anche con il potenziale contatto fisico del corpo emotivamente il cuore del padre e a sommuoverlo affettivamente, mentre quello forse si ritrae.²⁰ Ad un senso, la vista, Euripide sostituisce un altro senso, il tatto, ma così inesorabilmente ἡ ἦθος del personaggio evolve rispetto alla prima creazione di Eschilo. Da questa volontà di variare all'interno delle possibilità offerte dalla tradizione teatrale comincia nascere e a svilupparsi un carattere diverso di Ifigenia: la fanciulla agisce, non si arrende e, finché le è consentito, prima di essere bloccata e sollevata sulla pira come una giovenca (vv. 26-7), reagisce con parole e soprattutto con le azioni. Successivamente nell'*Ifigenia in Aulide* alla fine del V secolo ἡ ἦθος del personaggio giungerà alla sua ultima mutazione: la fanciulla scegliendo spontaneamente di venire sacrificata proclamerà con forza il suo intento di essere la protagonista della guerra e l'artefice della caduta di Troia arrogandosi persino il diritto della regia del suo stesso sacrificio.

L'*Ifigenia in Aulide*, l'ultimo dramma di Euripide, come è noto presenta numerose questioni irrisolte: nella struttura e nella versificazione sono presenti suture, incoerenze, a volte errori linguistici e metrici. Si è supposto che per la morte improvvisa dell'autore la tragedia fosse rimasta allo stato di sceneggiatura iniziale, con sezioni già versificate, altre solo abbozzate e con motivi dell'intreccio non ancora ben individuati.²¹ Non va escluso neanche il fatto che alcune scene fossero già allo stato di schizzo, ma non ancora inserite nel dramma, o che l'*entourage* più stretto del poeta fosse a conoscenza di come egli avrebbe poi voluto sviluppare l'intera messa in scena e il collegamento tra le varie sezioni. Questo testo di cui difficilmente si può ormai discernere quando fosse opera effettiva di Euripide o rielaborazione dei suoi collaboratori è preso nella sua interezza in considerazione, poiché non siamo in grado di stabilire se alcune novità o innovazioni preesistessero nella concezione originaria

²⁰ Kyriakou 2006, 139-40.

²¹ Cf. in merito la recente edizione con commento di Andò 2021.

del dramma o si siano prodotte successivamente nel momento in cui si decise di approntare un copione definitivo per la rappresentazione.²²

Nell'ultima tragedia di Euripide il carattere di Ifigenia assume - come è stato osservato da tempo²³ - una dimensione che prelude ai caratteri delle opere teatrali moderne. E diviene nel dramma anche perno di una σύστασις τῶν πραγμάτων che attraverso il μῦθος intende comunicare una versione alternativa della vicenda di cui fu protagonista. In contrapposizione a quello tradizionale del suo antagonista mitico Odisseo, cui è attribuito l'inganno del cavallo e la conseguente disfatta di Troia, Ifigenia, con la sua scelta, imposta ma accettata poi di necessità, si arroga il merito di aver consentito con il suo sacrificio la vittoria dei Greci: il mutamento di opinione del personaggio, quando l'azione appare in un *empasse*, svolge in questo dramma quindi la stessa funzione di un abusato espediente tecnico della messa in scena drammatica, il *deus ex machina*, e con questa svolta l'intreccio si avvia alla soluzione. Accompagna la vicenda come testimone oculare accreditato a serbare il ricordo dell'epos di Ifigenia proprio una voce corale femminile, le donne di Calcide, giunte in Aulide a vedere l'armata immensa dei greci; a loro è attribuito il compito di tramandare la memoria epica, ciò che il coro maschile dell'*Agamennone* appunto non vide e perciò non può narrare:²⁴ il sacrificio della fanciulla.²⁵

All'interno di un'opera drammatica che è stata costruita in dialettica con l'*Agamennone*, Euripide porta in scena fino alla metà del dramma esattamente il carattere eschileo per distaccarsene solo alla fine quando si presenta agli spettatori una nuova Ifigenia, che non è mai stata oggetto di racconto, anche perché il coro di Eschilo non essendo testimone oculare aveva già ammesso la sua impossibilità a farlo. Euripide ha dovuto ripensare tuttavia il personaggio in azione sulla scena, ma ha sfruttato gli stessi τρόποι che lo connotavano in precedenza, salvo assegnare alla φωνή un ruolo di rilievo, perché, al contrario di quanto avviene in Eschilo, l'Ifigenia di Euripide parla anche quando dice che non è in grado di farlo, si manifesta forte e chiara con la sua voce, anzi scioglie addirittura con voce e azione la vicenda tragica, anzi si assume addirittura quasi la regia del rituale del proprio sacrificio (vv. 1466-74). Nella scena centrale, ma che Euripide colloca in uno spazio e in un momento drammatico antecedente al sacrificio, davanti alla tenda, quando il protagonista può manifestarsi in maniera libera agli spettatori con σχήματα e φωνή, Ifigenia implora e piange, pur affermando di avere solo lacrime

²² Da ultima Cozzoli 2025, 242-68, con *ivi* bibliografia precedente.

²³ Di Benedetto 1971, 62-4.

²⁴ Per il coro nell'*Agamennone*, oltre a Medda 2024, si veda Bierl 2017.

²⁵ Cf. Cozzoli 2025, 254-61.

da offrire e non un λόγος che ammalia e convince con la potenza della φωνή; anzi è il suo σῶμα avvinghiato come ἰκετηρία 'ramo del supplice' alle ginocchia del padre con l'unica offerta che le è possibile, le sue lacrime, ad essere la sua voce

Padre se avessi la parola di Orfeo da convincere con il canto, cosicché mi seguissero le pietre e da ammalia con le mie parole chi volessi, seguirei questa via. Ma ora solo di ciò che è mio sono esperta, lacrime ti offro. Di questo sono capace. E intorno alle tue ginocchia come se fosse il ramo del supplice attacco il mio corpo, che ha partorito costei, per chiederti di non farmi morire anzitempo... (Ἰκετηρίαν δὲ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν | τὸ σῶμα τοῦμόν, vv. 1211-18).

In questi versi Euripide insiste sull'incapacità della parola, φωνή, pone l'accento sul σῶμα, esplicitamente menzionato e su un'azione in scena precisa e standard, quella topica della supplica descritta qui in maniera registica; il poeta sente però la necessità di far rilevare al destinatario che il σῶμα è denso di significato come l'ῥμμα di Eschilo; lo σχῆμα 'muto' del corpo implora pietà come oggetto silente, ἰκετηρία 'ramo del supplice', e in sostanza equivale al silenzio ἄπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτηρ di memoria eschilea. Subito dopo Ifigenia si effonde nei ricordi sulla sua felice fanciullezza, con uno squarcio, come in Eschilo, della vita a palazzo: Ifigenia, la prima ad averlo chiamato padre, bambina appesa al collo del genitore che ora appena tocca, scambiava con lui effusioni e reciproche promesse (vv. 1220-32). In rilievo appaiono dunque σῶμα, σχήματα e φωνή del carattere tragico.

Ma anche gli ὄμματα non sono del tutto assenti nella tragedia, vengono evocati sulla base dei meccanismi consentiti al teatro, attraverso una dialettica tra i vari caratteri: sono cioè rappresentati in scena attraverso σχήματα che sta all'immaginazione dello spettatore visualizzare. Ifigenia arriva al campo acheo e corre ad abbracciare il padre,²⁶ Agamennone ha sguardo inquieto e accigliato (vv. 640, 644, 648, 650); Ifigenia lo nota più volte, evidentemente oltre al contatto fisico cerca di instaurare una comunicazione emotiva più profonda attraverso gli occhi del padre che sfuggono ad un'affettività condivisa attraverso il contatto visivo; quando Ifigenia poi è ormai al corrente dell'orribile progetto, è il padre a notare che la figlia non lo guarda più con la medesima tenerezza di prima, ella abbassa lo sguardo e si copre con il peplo (vv. 1122-3 «Figlia perché piangi e non mi guardi più con dolcezza? Abbassi gli occhi a terra e ti copri con il mantello?») e si sottrae al confronto emotivo con il padre.

26 Azione in cui è forse lecito individuare un ricordo dell'altro personaggio, l'*Ifigenia taurica*, forse già di ascendenza sofoclea, vd. *supra*.

Non guardare l'interlocutore per imbarazzo, timore o per celare il dolore o la propria ipocrisia o sentirsi trafitto dallo sguardo altrui è un connotato con cui Euripide ha tratteggiato in modo specifico la figura di Agamennone in questo dramma: egli abbassa lo sguardo con Menelao (v. 320), con i familiari (v. 1238) e, se nell'esodo il racconto del messo è autentico, nel momento del sacrificio il re si copre addirittura il volto con il mantello (vv. 1547-50), sottraendosi al reciproco sguardo della fanciulla, in linea con una tradizione iconografica dell'episodio come nel famoso quadro di Timante.²⁷ Ancora prima, dopo la scoperta dell'inganno, Agamennone soccombe psicologicamente prostrato allo sguardo di turbamento e di dolore da parte dei familiari e come accusato da questi sguardi confessa il tradimento (vv. 1122-40). Il muto sguardo (v. 1245 *σιωπῶν λίσσεται*), ancora una volta implorante, è invece ora appannaggio del piccolo Oreste, ancora piccolo e incapace di esprimersi, che Ifigenia esorta il padre a guardare nel tentativo estremo di muoverlo a compassione; Clitemestra ha chiesto ad entrambi i figli di uscire dalla tenda e ad Ifigenia di portare con sé Oreste sotto il suo mantello (ὕπὸ τοῖς πέπλοις, cf. vv. 1116-20), ma ancora una volta Agamennone distoglie da vile il suo sguardo da tutti, moglie e figli (vv. 1238-45):

Perché non ci guardi? Dammi il tuo sguardo (ὄμμα) e il tuo bacio affinché morendo possa avere questo ricordo di te, se non ti lascerai persuadere dalle mie parole. Fratello sei così piccolo e ben poco puoi fare per i tuoi cari! Tuttavia piangi insieme a me, supplica tuo padre di non fare morire tua sorella. Anche i piccoli - ne sono sicura - hanno percezione delle sventure. Vedi questi ti prega muto ... Abbia pietà di me e della mia vita.

In corrispondenza con Ifigenia, evolve nella tragedia euripidea, anche l'ἥθος di Agamennone, o meglio Euripide ci fa vedere attraverso la dinamica degli sguardi tra i vari personaggi quale ruolo o risconto drammaturgico avrebbe potuto provocare il ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοίκτης eschileo, se fosse stato agito in scena.

In conclusione nella storia del teatro antico gli ἥθη dello stesso personaggio mitico sono sottoposti ad una forza centripeta e ad una centrifuga le quali vicendevolmente li allontanano e li riconducono alla loro tradizione teatrale precedente in dialettica e osmosi tra le performance che lo hanno visto protagonista: i τρόποι, che ne costituiscono la loro topica manifestazione sono ora variati, ora ripresi, ora ricombinati come piccole tessere di un *puzzle* che, in quanto riconoscibili segnali portatori di un significato drammaturgico, nel quadro generale d'insieme, però sembrano e

²⁷ Cic. *or.* 22.74; Plin. *nat.* 35.36.12.

devono evocare in scena sempre quegli stessi determinati *πάθη*. In parte è la stessa fenomenologia del teatro antropologicamente ad implicare tale dialettica e osmosi tra innovazione e tradizione, ma gli *ἦθη* dei personaggi antichi, proprio perché fortemente condizionati da mito e dalla memoria ‘scenica’ dello spettatore cui si rivolgono, appaiono molto più sclerotizzati e fissi. Ai grandi autori di teatro, come Eschilo, Sofocle ed Euripide, spetta però il merito di averli presentati in nuove varianti come un ‘vecchio, sempre nuovo’ agli occhi del pubblico coevo.

Bibliografia

- Andò, V. (2021). *Euripide, “Ifigenia in Aulide”. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari. Lexis Supplementi 4. Fonti, testi e commenti 1. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-513-1>.
- Bierl, A. (2017). «Melizein Pathe or the Tonal Dimension in Aeschylus’ Agamemnon: Voice, Song, and Chorea as Leitmotifs and Metatragic Signals for Expressing Suffering». Slater, N.W. (ed.), *Voice and Voices in Antiquity*. Leiden; Boston: Brill, 166-207. Orality and Literacy in the Ancient World 11. https://doi.org/10.1163/9789004329737_010.
- Bierl, A. (2023). «From Image to Theatrical Play in Aeschylus’ Oresteia. Iconicity, Intervisuality, the Image Act, and the Dramatic Performance Act». Capra, A.; Floridi, L. (eds), *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature*. Berlin; Boston: De Gruyter, 33-78. MythosEikonPoiesis 16. <https://doi.org/10.1515/9783110795448-003>.
- Bonanno, M.G. (2006). «Assenza, più acuta presenza. Ifigenia nell’Agamennone di Eschilo». *Lexis*, 26, 198-210.
- Cozzoli, A.-T. (2025). *Intellettuali al bivio. Teatro, cultura e politica ad Atene nella seconda metà del V secolo*. Pisa: ETS.
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: Teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Ferrari, W. (1938). «La parodos dell’Agamennone». *Annali Scuola Superiore Normale di Pisa*, serie 2, 7(4), 355-99.
- Giacardi, G. (2019). «L’Ifigenia sofoclea: analisi delle fonti e ricostruzione drammatica». *Frammenti sulla scena*, 0, 17-47. <https://doi.org/10.13135/2612-3908/3247>.
- Ieranò, G. (2010). «‘Bella come in un dipinto’: la pittura nella tragedia greca». Belloni, L.; Bonandini, A.; Ieranò, G.; Moretti, G. (a cura di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti tra parola e visualità nella tradizione greco-latina*. Trento: Università degli studi di Trento, 241-68. Labirinti 128.
- Kyriakou, P. (2006). *A Commentary on Euripides’ “Iphigenia in Tauris”*. Berlin; New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.33776/ec.v11i0.471>.
- Lloyd-Jones, H. (1952). «The Robes of Iphigeneia», *CR*, 2, 132-5.
- Medda, E. (2024). *Eschilo. Agamennone*. Seconda edizione riveduta e corretta. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Serrao, G. (1993). «Il linguaggio delle cose: l’uso e il significato di *φῆμί* in Alceo fr. 73,5 V.». Pretagostini, R. (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all’età Ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 247-52.
- Severinç, N. (1996). «A New Sarcophagus of Polyxena from the Salvage Excavations at Gümüşçay». *ST*, 6, 251-64.

Sorrentino, G. (2023). *Iakovos Kambanellis. Tre atti unici*. Palermo: Palermo University Press.

Taplin, O. (1972). «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus». *HSPH*, 76, 57-97.

Lexis Supplementi | Supplements

1. Deriu, Morena (2020). *Nēsoi. L'immaginario insulare nell'Odissea*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 1.
2. Burden-Strevens, Christopher; Madsen, Jesper Majbom; Pistellato, Antonio (eds) (2020). *Cassius Dio and the Principate*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 2.
3. Martínez Fernández, Iker (2021). *El ejemplo y su antagonista. Arquitectura de la 'imitatio' en la filosofía de Cicerón*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 1.
4. Andò, Valeria (2021). *Euripide: Ifigenia in Aulide. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 1.
5. Cattanei, Elisabetta; Maso, Stefano (a cura di) (2021). *Paradeigmata voluntatis. All'origine della concezione moderna di volontà*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 2.
6. Acciarino, Damiano (2022). *Atlas of Renaissance Antiquarianism*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 3.
7. Magnaldi, Giuseppina (2022). *Illuminare i testi. La parola-segno nelle tradizioni manoscritte di prosatori latini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 4.
8. Angioni, Maria Cecilia (2022). *L'“Orestea” di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 5.
9. Cassan, Melania (2022). *Animus. Studio sulla psicologia di Seneca*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 3.
10. Citti, Francesco; Iannucci, Alessandro; Ziosi, Antonio (a cura di) (2022). *Agamennone classico e contemporaneo*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 6.
11. Rodighiero, Andrea; Scavello, Giacomo; Maganuco, Anna (a cura di) (2022). *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 7.
12. Carrara, Laura; Ferri, Rolando; Medda, Enrico (a cura di) (2023). *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 8.

13. Ozbek, Leyla (a cura di) (2023). *Sofocle, Niobe. Introduzione, testo critico, commento e traduzione*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 2.
14. Rodighiero, Andrea; Maganuco, Anna; Nimis, Margherita; Scavello, Giacomo (a cura di) (2023). *METra 2. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 9.
15. Pitotto, Elisabetta (2024). *Stesicoro Ὀμηρικώτατος e i frammenti della "Gerioneide". Testo, traduzione e note di commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 3.
16. Carrara, Laura (2024). *Il nome e il genere. Il dramma satiresco e il 'quarto dramma' nel teatro greco*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 10.
17. Cattanei, Elisabetta; Maso, Stefano (2025). *Paradeigmata voluntatis 2. L'esperienza dell'Occidente*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 4.
18. Bentein, Klaas (edited by) (2025). *Everyday Communication in Antiquity: Frames and Framings*.
19. Arrighini, Andrea (a cura di) (2025). *"Querolus siue Aulularia". Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 4.
20. Scavello, Giacomo (2025). *L'«Omero tragico»: Sofocle e Omero. Studi sull'«Aiace» e sulle «Trachinie»*.
21. Ferrarini, Edoardo; Manzoli, Donatella; Mastandrea, Paolo; Venuti, Martina (a cura di) (2026). *Venanzio Fortunato tra il Piave e la Loira. Atti del terzo Convegno internazionale di studi*.

Lo studio della tragedia di Eschilo richiede l'incrocio di competenze diverse e complesse: critica testuale, critica letteraria, studi sulla performance, approccio storico-antropologico, analisi della ricezione antica e moderna. I componenti del gruppo di ricerca del progetto PRIN 2022 dedicato alla tragedia eschilea hanno esplorato alcune di queste linee nel Convegno Internazionale tenutosi a Pisa il 1-2 ottobre 2025, di cui questo volume raccoglie gli atti. Tra i temi trattati: la concezione eschilea della lingua, vari aspetti delle *Coefore* (ruolo di Elettra e tessitura rituale del primo episodio), un gruppo di frammenti adespoti possibilmente attribuibili a Eschilo, la geografia mitica nel *Prometeo incatenato*, i paesaggi metaforici nelle *Supplici*, il legame della dizione eschilea con i precedenti lirici arcaici, le figure di ripetizione tipiche di Eschilo, lo sviluppo del personaggio di Ifigenia nei tragici maggiori. Il dialogo interdisciplinare illumina l'evoluzione drammaturgica eschilea, enfatizzando intertestualità e messa in scena.



Università
Ca' Foscari
Venezia