

Euripide ‘lettore’ di Eschilo

Il caso dei *Sette contro Tebe*

Francesca Chenet

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This paper examines the dialogue between Euripides and Aeschylus, starting from two Euripidean passages (*Suppl.* 846-56 and *Pho.* 748-52) that reveal a conscious distancing from the Aeschylean hypotext of the *Seven Against Thebes*. The analysis then broadens into a wider historical and cultural reflection, showing how the same mythical figures, the Seven, were employed differently by the two tragedians to reflect upon the political and social realities of their respective times. Whereas Aeschylus, in *Seven Against Thebes*, depicts the heroes as figures driven by excessive violence and hybris, Euripides, in the *Suppliant Women*, praises them for their civic and moral virtues, with a clear didactic purpose, within the framework of a funeral oration (which may echo the model of the Athenian *epitaphios logos*).

Keywords Aeschylus. Euripides. Seven Against Thebes. Suppliant Women. Phoenician Women. Intertextuality.

Sommario 1 Premessa. – 2 Memorie di un modello eschileo: due esempi. – 3 Eschilo ed Euripide: i sette argivi a confronto. – 4 L’orazione funebre come strumento di *paideia*. – 5 Verso l’epitafio pubblico ateniese. – 6 Nota di chiusura.

1 Premessa

L’intento di questo contributo è di partire da alcuni casi specifici di ciò che può essere definito ‘dialogo intertestuale’¹ fra Euripide ed Eschilo, per arrivare poi ad alcune considerazioni di carattere più

1 In queste pagine il termine intertestualità viene inteso in senso generale, come ‘dialogo fra testi’. Sui concetti di arte allusiva e intertestualità cf. Pasquali 1968; Garner 1990; Bonanno 2018.

generale sul rapporto che lega i due tragediografi. Senza la pretesa di voler esaurire in queste pagine la complessa relazione che intercorre fra Euripide e il suo predecessore,² il ragionamento prenderà avvio dal mito dei Sette contro Tebe³ e si articolerà in due momenti: in una prima parte saranno presi in esame due passi euripidei (Eur. *Suppl.* 846-56 e *Pho.* 748-52) da cui emerge un'esplicita presa di distanza dal modello eschileo; nella seconda parte ci si sposterà su un piano più storico-culturale, con l'obiettivo di mettere in luce in che modo lo stesso mito, e gli stessi personaggi mitici, siano stati declinati (o utilizzati) dai due tragediografi per riflettere, per il tramite del loro teatro, sulla realtà politica e sociale di quei decenni.

2 Memorie di un modello eschileo: due esempi

Fra i diversi *loci* euripidei che permettono di osservare un 'dialogo' con Eschilo sul mito dei Sette,⁴ due in particolare meritano un'analisi di dettaglio, in quanto sembrano ricondursi al medesimo ipotesto.

Il primo passo è tratto dalle *Supplici* (vv. 846-56): a questo punto del dramma la vicenda si è ormai sostanzialmente risolta con la restituzione dei corpi dei Sette da parte dei Tebani, sconfitti da Teseo; nell'invitare Adrasto a pronunciare un'orazione funebre per gli Argivi, quest'ultimo precisa:

ἐν δ' οὐκ ἐρήσομαί σε, μὴ γέλωτ' ὄφλω,
ὅτῳ ξυνέστη τῶνδ' ἕκαστος ἐν μάχῃ
ἢ τραῦμα λόγχης πολέμιων ἐδέξατο.

² Sul rapporto fra Eschilo ed Euripide, resta fondamentale Aélion 1983; in particolare sul ciclo tebano cf. I: 231-43. Sugli aspetti lessicali cf. Citti 1994, 107-58.

³ La vicenda mitica dei Sette contro Tebe era al centro della *Tebaide*, poema epico di cui sono rimasti solo pochi frammenti (cf. West 2003, 42-54). La vicenda dei Sette è menzionata anche nell'*Iliade*: in *Il.* 4.403-10 il figlio di Capaneo, Stenelo, ricorda la superiorità degli epigoni rispetto ai loro padri, per aver distrutto Tebe; in *Il.* 5.115-17 e *Il.* 14.111-17 si accenna a Diomede, figlio di Tideo ma non si menziona la guerra contro Tebe. Sulla presenza di questo mito nella letteratura precedente a Euripide cf. Lamari 2010, 122-9; Fantuzzi, Tsagalis 2015.

⁴ Il mito dei Sette contro Tebe ha interessato i tre grandi tragici del V secolo. Di tutti e tre ci sono pervenute opere in cui questi personaggi sono l'oggetto principale della rappresentazione oppure un efficace sfondo per vicende a essi collegate. Sia Eschilo che Euripide, nel corso delle loro produzioni teatrali, hanno rappresentato diversi momenti della saga tebana: dal punto di vista della cronologia dei drammi, entrambi hanno rappresentato prima le conseguenze della nefanda spedizione argiva (dunque il divieto imposto dai tebani di seppellire i corpi dei morti e l'intercessione da parte di Atene nel risolvere la questione), per poi tornare indietro, nel tempo degli eventi del mito, alla spedizione di Argo contro Tebe. Le *Supplici* di Euripide, rispetto alle *Fenicie*, sono dunque una «future reflexive narrative», secondo la definizione di Lamari 2010, 139, come anche i perduti *Eleusini* di Eschilo rispetto ai *Sette*.

κενοὶ γὰρ οὗτοι τῶν τ' ἀκουόντων λόγοι
καὶ τοῦ λέγοντος, ὅστις ἐν μάχῃ βεβῶς
λόγχης ἰούσης πρόσθεν ὀμμάτων πυκνῆς
σαφῶς ἀπήγγειλ' ὅστις ἐστὶν ἀγαθός.
οὐκ ἂν δυναίμην οὐτ' ἐρωτῆσαι τάδε
οὐτ' αὖ πιθέσθαι τοῖσι τολμῶσιν λέγειν·
μόλις γὰρ ἂν τις αὐτὰ τὰναγκαῖ' ὄραν
δύναιτ' ἂν ἐστὼς πολεμίοις ἐναντίος.⁵

850

Una sola cosa non ti chiederò, per non essere ridicolo,
con chi si scontrò in battaglia ciascuno di essi
o da quale nemico fu ferito.
Questi sono discorsi vuoti sia per chi li ascolta
sia per chi li pronuncia: chi si trova
nella battaglia, con le lance che passano fitte davanti ai suoi occhi,
non è in grado di riferire con chiarezza chi è stato coraggioso.
Non potrei chiedere questo
né, ancora, potrei credere a chi ha la faccia di raccontarlo:
chi sta di fronte a un nemico, a stento
riuscirebbe a vedere l'indispensabile.⁶

850

Alcuni termini scelti da Euripide rivelano una piena consapevolezza metateatrale: il tragediografo sembra qui criticare, se guardiamo al sostantivo γέλως, 'motivo di riso' o al nesso κενοὶ λόγοι, 'discorsi vani', un modo di descrivere che non è realistico:⁷ indugiare in una descrizione precisa e dettagliata della battaglia sarebbe vano e ridicolo sia per chi l'ascolta (τῶν ἀκουόντων), sia per chi la pronuncia (τοῦ λέγοντος). Per chi si trova nel mezzo della confusione della battaglia, infatti, è impossibile riferire chiaramente (σαφῶς) con quale nemico si scontrò ciascuno degli eroi. I termini τῶν ἀκουόντων e τοῦ λέγοντος sono quanto meno allusivi rispetto al contesto della *performance* drammatica: Euripide sta facendo riferimento a una precisa tecnica teatrale, quella del racconto della battaglia da parte del messaggero, che, se priva di realismo, suona vana (o anche sciocca) alle orecchie del pubblico. Anche senza forzare l'interpretazione, dietro alle parole rivolte da Teseo ad Adrasto, si intravede un dialogo tra autori: Euripide sta alludendo a Eschilo, il quale si è soffermato a lungo, se pensiamo alla sezione centrale dei *Sette*, proprio su dettagli di questo tipo. Per Euripide, come emerge da questi versi, realismo

5 L'edizione da cui sono tratti i testi euripidei, dove non diversamente indicato, è quella di Diggle 1981-94.

6 La traduzione riportata dalle *Supplici*, qui e altrove, è quella recente di Giannotti 2023.

7 Siamo di fronte a una delle polemiche metateatrali di stampo realistico (o razionalistico), tipiche di Euripide. Cf. Paduano 1970; Scodel 1990.

e credibilità costituiscono un vincolo fondamentale tra l'autore (τοῦ λέγοντος) e il pubblico (τῶν ἀκουόντων), legame che Eschilo avrebbe invece infranto.

Troviamo un caso, per molti aspetti simile, nelle *Fenicie* (vv. 748-52):⁸ la battaglia fra Argivi e Tebani è sul punto di cominciare; Eteocle segue il consiglio di Creonte e decide di schierare i sette eroi più valorosi alle porte di Tebe, per fronteggiare l'attacco dei nemici:

ἐλθὼν ἐπτάπυργον ἐς πόλιν
τάξω λοχαγούς πρὸς πύλαισιν, ὡς λέγεις,
ἴσους ἴσοισι πολέμοισιν ἀντιθείς. 750
ὄνομα δ' ἐκάστου διατριβὴ πολλὴ λέγειν,
ἐχθρῶν ὑπ' αὐτοῖς τείχεσιν καθημένων.

Vado alle sette torri
e schiero un capitano a ognuna delle porte, come mi suggerisci,
in numero uguale al numero dei nemici. 750
Dire il nome di ciascuno sarebbe una perdita di tempo:
il nemico è già sotto le mura.

Un primo aspetto da cui partire è fornito dallo scolio di Didimo a questi versi: il commentatore sostiene che qui Euripide voleva evitare di ripetere informazioni che il pubblico già sapeva grazie proprio ai *Sette contro Tebe* di Eschilo.⁹ Già per l'esegesi antica, quindi, i versi di Euripide costituiscono una chiara allusione al dramma eschileo.

La critica moderna, per entrambi i passi, è divisa: «there is certainly an intertextual allusion to *Septem* here, but the spirit of the allusion has long been disputed».¹⁰ Alcuni studiosi hanno pensato che Euripide stia esplicitamente muovendo una critica contro Eschilo e la famosa sezione centrale dei *Sette*: quasi un terzo della tragedia eschilea è infatti dedicato alla descrizione degli eroi argivi da parte del messaggero e al corrispondente schieramento stabilito da Eteocle.

Al contrario, C. Collard¹¹ sostiene che Euripide non sta ridendo di Eschilo, ma delle convenzioni teatrali che egli stesso adotta. Nelle *Supplici*, infatti, qualche centinaio di versi prima del passo preso in esame, un messaggero era arrivato da Tebe per raccontare, in una

8 Non sono mancati, per questi versi, sospetti di interpolazione di cui dà conto Mastronarde 1994, 360-1.

9 *Schol. ad Pho.* 751: ἐφύλακται τὰς ὀνομασίας αὐτῶν εἰπεῖν, ὡς φησι Δίδυμος, διὰ τὸ ὑπὸ Αἰσχύλου εἰρησθαι ἐν τοῖς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας.

10 Mastronarde 1994, 360, sul passo delle *Fenicie*. Sui due passi e sulle diverse interpretazioni fa efficacemente il punto Torrance 2013, 102-5.

11 Collard 1975, 321.

descrizione lunga e altrettanto dettagliata, la battaglia fra i tebani e gli ateniesi. D. Mastronarde nota come

Euripides likes to let slip every now and then self-conscious references to the actualities and conventions of tragic writing and performance, but such playful acknowledgment does not mean that he himself rejects or does without those artificialities and instead endorses a wholly naturalistic style.¹²

Anche P. Burian, in un saggio dedicato al rapporto dei tragici con la letteratura precedente,¹³ sostiene che il passo delle *Fenicie* non sia finalizzato a criticare Eschilo, bensì a mettere in evidenza il carattere impaziente e bellicoso di Eteocle, che non ha tempo da perdere prima di scendere in campo.¹⁴

Non è facile, e forse nemmeno possibile, arrivare in fondo alla questione e stabilire se si tratti o meno di una polemica anti-eschilea, ma quello che sembra evidente, in particolare per quanto riguarda il passo delle *Fenicie*, è che ci sia un voluto distacco da un modello. L'Eteocle euripideo si distanzia consapevolmente dall'Eteocle eschileo, in una polemica fra personaggi che presuppone, se non una polemica fra autori, una *mythological cross reference*. Il personaggio euripideo sottintende e allo stesso tempo ribalta il personaggio eschileo. Senza l'ipotesto, le parole di Eteocle non avrebbero ragione di essere: che senso avrebbe specificare che dire il nome di ciascuno degli eroi sarebbe una διατριβή¹⁵ πολλή, se non ci fosse l'intenzione di fare un'allusione a quanto invece fa Eteocle, nella corrispondente scena dei *Sette*, prima di scendere sul campo di battaglia? D'altronde, che in tragedia ci siano delle scene che prevedono un dialogo fra autori diversi,¹⁶ non è un aspetto di novità.¹⁷ Per il passo delle *Supplici* l'ipotesto eschileo è meno intuibile: il contesto è molto diverso, in

¹² Mastronarde 1994, 360.

¹³ Burian 1997, 178-208.

¹⁴ Inoltre, «Euripides is not a naturalist who refrains from exploiting the suspension of time and action that tragic speech may entail (e.g., Medea takes time to hear a long messenger-speech when an attack on her is felt to be imminent)». Mastronarde 1994, 360.

¹⁵ Il termine è *hapax* in Euripide; compare una volta in Soph. fr. 479 R. nel significato di 'passatempo', con riferimento ai πεσσοί, 'pedine' e ai κύβοι, 'dadi' usati nei giochi. Il termine, dunque, indica l'idea di dissipare il tempo in un'attività inutile, considerato il contesto incalzante della battaglia.

¹⁶ Sia esso di reminiscenza, imitazione o allusione, secondo la terminologia di Bonanno 2018.

¹⁷ Molto è stato scritto, ad esempio, sulla scena di riconoscimento fra Elettra e Oreste, rappresentata sia da Eschilo che da Sofocle che da Euripide. Risalire al rapporto di intertestualità che lega le tre scene, fra l'altro, è reso ancor più complicato per il fatto che la datazione dell'*Elettra* di Sofocle è incerta. Cf. Rutherford 2012, 170-5; Dunn, Lomiento 2019, 325 ss.; Avezzù 2025.

primis perché quello che Teseo chiede ad Adrasto è un'orazione funebre e non una descrizione degli schieramenti, che invece fanno il messaggero ed Eteocle in Eschilo. Siamo in una fase del tempo mitico successiva a quella trattata da Eschilo nei *Sette*: in Euripide gli eroi sono già morti, in Eschilo sono invece pronti a combattere. Tuttavia, anche in questo caso, il riferimento al riso e ai κενὸι λόγοι sembra alludere a una possibile esperienza teatrale precedente.¹⁸

Che Teseo esorti Adrasto a non soffermarsi a fare un elenco dei singoli avversari affrontati dai Sette può apparire fuori contesto, soprattutto perché, come si è detto, all'argivo spetterà il compito di pronunciare un'orazione funebre, e non un resoconto della battaglia. Sono aspetti su cui potrebbe indugiare, appunto, un messaggero o un personaggio che recita una *Teichoskopia*, più difficilmente qualcuno a cui è stato chiesto di fare un elogio per i morti. È proprio questa richiesta fuori luogo e superflua ai fini del *plot* a costituire un indizio del fatto che con questi versi Euripide voglia consapevolmente orientare il pubblico verso l'ipotesto della sezione centrale dei *Sette*.

Dunque, sulla base di quanto osservato, Euripide in due diverse tragedie fa pronunciare a due personaggi, Teseo nelle *Supplici* ed Eteocle nelle *Fenicie*, un commento riguardo alle modalità con cui i sette argivi devono essere presentati. Il tragediografo conta (e gioca) su una memoria teatrale o letteraria del pubblico,¹⁹ che evidentemente poteva cogliere un'allusione al resoconto del messaggero nei *Sette*, troppo lungo e troppo irrealistico, stando a quanto emerge da questi passi.

Il complesso rapporto fra i due tragediografi, che, per certi aspetti,²⁰ emerge anche da questi passi, trova un modello ideale nelle *Rane* di Aristofane, dove il personaggio di Euripide è radicalmente antinomico rispetto al predecessore e alle sue tecniche drammatiche.²¹ Tuttavia, il rapporto fra i due è evidentemente più complesso di quanto emerge dall'impostazione agonale della commedia. Euripide, come ha scritto V. Citti, ha nei confronti di Eschilo un «rapporto privilegiato, giacché ne tiene presenti le vicende mitiche e i personaggi più spesso di

18 Alcuni studiosi hanno pensato che l'ipotesto in questo caso sia un passo dei perduti *Eleusini* di Eschilo, che portavano in scena lo stesso episodio mitico delle *Supplici* di Euripide (cf. Torrance 2013, 167). Tuttavia, essendo il dramma quasi completamente perduto, si entrerebbe inevitabilmente nel campo della speculazione.

19 Non va trascurato, però, che fra i *Sette* e le *Supplici* sono passati quasi 50 anni e fra i *Sette* e le *Fenicie* quasi 60. È necessario quindi presumere che i *Sette* siano stati rimessi in scena e che dunque il pubblico di Euripide potesse aver fresca la memoria del dramma eschileo. Sulla circolazione dei testi in età pre-alessandrina e la rimessa in scena dei drammi cf. Lamari 2017.

20 Aspetti legati in particolare alla costruzione di scene tipiche e tecniche drammatiche, quali ad esempio la descrizione di una battaglia o una *Teichoskopia*.

21 Cf. Aristoph. *Ran.* 909-10, 959-61 e, su questi passi, Pohlenz 1920.

quanto fa con quelli di Sofocle», ma fra i due c'è una costante tensione ideologica.²²

Se tuttavia ci dovessimo spingere ad affermare, come hanno fatto alcuni,²³ che Euripide, come il suo omonimo personaggio delle *Rane*, voglia opporre la sua tecnica teatrale a quella primitiva del suo predecessore, andremmo incontro evidentemente a una serie di contraddizioni. Della lunga e dettagliata descrizione della battaglia fra Atene e Tebe da parte del messaggero nelle *Supplici* si è già detto. Va ricordata anche la famosa scena della *Teichoskopia* nelle *Fenicie* (vv. 88-201), dove gli eroi argivi vengono di fatto nominati uno a uno e, nella parte finale del dramma, il resoconto della battaglia da parte del messaggero (vv. 1335-1479). D'altra parte, per non arrivare a sostenere che Euripide in questi passi stia polemizzando non contro Eschilo, ma contro sé stesso,²⁴ dobbiamo rinunciare a leggervi una mera (e sterile) critica alle tecniche drammaturgiche. Pur essendo un dato di fatto che Euripide nei suoi drammi inserisca dichiaratamente dei tratti 'realistici',²⁵ non sono essi sufficienti per concludere che la finalità sia esclusivamente quella di criticare la poetica eschilea.

Come scrive R. Scodel,

Euripides shows clear signs of positive fascination with problems of verisimilitude and frequently draws attention to them, both in his own work and in that of his predecessors. [...] There is, then, no excuse for minimizing the polemic in Euripides against Aeschylean neglect of verisimilitude. It recurs in a number of plays from different periods, and belongs to a larger group of passages which reflect Euripides' fascination with the issue.²⁶

Fuori dalla polemica, che si tratti o meno di un attacco al predecessore, è indubbio che con questi versi Euripide desidera evocare negli spettatori il ricordo della tragedia eschilea e la sua rappresentazione dei sette eroi.

22 Citti 1994, 107-8.

23 A partire da Lloyd-Jones 1961, 179, il quale, in riferimento alla scena del riconoscimento dell'*Elettra*, dice che Euripide l'ha composta «to ridicule the primitive technique of his distinguished predecessor».

24 Questa è la conclusione di Ieranò 2006, 91. Si rinvia all'articolo di Ieranò anche per la bibliografia sul rapporto Eschilo-Euripide.

25 Sia per la *Teichoskopia* delle *Fenicie* che per la descrizione della battaglia nelle *Supplici* si specifica che la scena viene osservata dall'alto e non, quindi, dal caos del campo di battaglia, da una posizione, cioè, privilegiata che permette di meglio osservare il combattimento. Il messo euripideo, inoltre, pone l'accento sulla dimensione autoptica del proprio racconto, a rivendicare la veridicità delle sue parole: cf. vv. 684-5: λεύσσων δὲ ταῦτα καὶ κλύων (ἐκεῖ γὰρ ἦ | ἐνθ' ἄρματ' ἠγωνίζεθ' οἳ τ' ἐπεμβάται). Sul 'realismo quotidiano' di Euripide ha scritto Sonnino 2021.

26 Scodel 1990, 78-84.

3 Eschilo ed Euripide: i sette argivi a confronto

Passiamo allora al confronto fra la descrizione degli argivi nei *Sette contro Tebe* e nelle *Supplici*. In base a quanto visto fino a qui, è plausibile che Euripide abbia direzionato l'attenzione degli spettatori all'ipotesi eschilea non tanto, o non solo, per sottolineare una differenza formale, ma piuttosto contenutistica e ideologica. Euripide, attraverso le parole di Teseo, avrebbe dapprima richiamato alla mente degli spettatori la descrizione eschilea degli Argivi, per poi proporre una del tutto diversa, capace di sovvertire l'immagine che tradizionalmente veniva attribuita agli eroi.

Sono riportate qui di seguito le descrizioni degli argivi pronunciate dal messaggero nei *Sette* e da Adrasto nelle *Supplici*.²⁷

3.1 Capaneo

Aesch. *Sept.* 422-7

Καπανεύς δ' ἐπ' Ἡλέκτραισιν εἴληχεν πύλαις,
γίγας ὄδ' ἄλλος, τοῦ πάρος λελεγμένου
μείζων, ὁ κόμπτος δ' οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ,
πύργοις δ' ἀπειλεῖ δεῖν, ἃ μὴ κραῖνοι τύχη·
θεοῦ τε γὰρ θέλοντος ἐκπέρσειν πόλιν
καὶ μὴ θέλοντός φησιν.²⁸

425

Nella rappresentazione eschilea, Capaneo viene paragonato a un Gigante, figura la cui statura e la cui natura travalicano i limiti propri dell'essere umano.²⁹ Non solo il suo corpo e il suo temperamento appaiono smisurati, ma persino il suo κόμπτος è segnato da un tratto sovrumano: «la sua arroganza non ha mente di mortale» (v. 424). La scena lo coglie nel furore che precede lo scontro, mentre, con

²⁷ L'ordine con cui Euripide elogia gli eroi è pressoché identico a quello di Eschilo, con l'eccezione di Tideo il quale compare per primo in Eschilo e in quinta posizione in Euripide. Il confronto fra le due sezioni risulta agile per quattro dei sette eroi. In Eschilo, infatti, il messaggero presenta uno dopo l'altro i sette argivi; a ciascuna presentazione segue la scelta di Eteocle di un tebano da contrapporre e un commento del coro. In Euripide, invece, mancano completamente gli elogi di Amfiarao e Polinice i cui corpi non sono presenti in scena, l'uno perché inghiottito da una voragine, l'altro perché sepolto a Tebe. I due vengono nominati da Teseo nei versi successivi, come a completare l'elogio di Adrasto (vv. 925-31). L'elogio di Tideo nelle *Supplici*, inoltre, presenta problemi testuali troppo importanti per essere messo fruttuosamente a confronto con Eschilo.

²⁸ L'edizione da cui sono tratti i passi di Aesch. *Sept.* è Page 1972. Per ragioni di spazio, non sono state riportate le traduzioni integrali dei passi messi a confronto.

²⁹ Hutchinson 1985, 114.

grida minacciose, scaglia la sua sfida contro le mura e contro la città. L'impeto dell'eroe non risponde a un disegno divino: la sua azione si configura come indipendente dall'assenso degli dèi (vv. 426-7: θεοῦ τε γὰρ θέλοντος ... καὶ μὴ θέλοντος), in un atteggiamento che si manifesta chiaramente come *hybris*.

Eur. *Suppl.* 860-71

ὁρᾷς τὸν ἄβρόν, οὐ βέλος διέπτατο;	860
Καπανεὺς ὅδ' ἐστίν· ὧ βίος μὲν ἦν πολὺς,	
ἥκιστα δ' ὄλβω χαῦρος ἦν· φρόνημα δὲ	
οὐδέν τι μεῖζον εἶχεν ἢ πένης ἀνὴρ,	
φεύγων τραπέζαις ὅστις ἐξογκοῖτ' ἄγαν	
τάρκοῦντ' ἀτίζων· οὐ γὰρ ἐν γαστρὸς βορᾷ	865
τὸ χρηστὸν εἶναι, μέτρια δ' ἐξαρκεῖν ἔφη.	
φίλοις τ' ἀληθῆς ἦν φίλος, παροῦσί τε	
καὶ μὴ παροῦσιν· ὧν ἀριθμὸς οὐ πολὺς.	
ἄψευδὲς ἦθος, εὐπροσήγορον στόμα,	
ἄκρατον οὐδὲν οὔτ' ἐς οἰκέτας ἔχων	870
οὔτ' ἐς πολίτας.	

Il ritratto che Euripide offre di Capaneo si discosta radicalmente da quello eschileo. L'eroe appare come un uomo facoltoso, ma alieno da ogni forma di arroganza legata alla ricchezza. Non mostra alcuna superbia, anzi, vive con la stessa misura di chi non possiede nulla (vv. 862-3: φρόνημα δέ | οὐδέν τι μεῖζον εἶχεν ἢ πένης ἀνὴρ). L'inarcatura al v. 862 conferisce particolare rilievo al nesso φρόνημα δέ, lasciandolo in sospeso e inducendo il pubblico a formulare un'aspettativa circa il suo sviluppo, prima che la negazione del verso successivo (οὐδέν τι μεῖζον) intervenga a disattenderla. Euripide costruisce così un effetto di sorpresa, giocando con l'associazione spontanea del φρόνημα a Capaneo: è un tratto che la tradizione riconosce a questo personaggio. Il capovolgimento euripideo della descrizione si manifesta anche per mezzo di riferimenti lessicali 'rovesciati': il termine è infatti utilizzato già da Eschilo in riferimento all'eroe in *Sept.* 438.³⁰

Il suo ideale di vita non consiste nell'accumulare beni né nel soddisfare i desideri del corpo, ma nel sapersi accontentare del giusto. Viene presentato come un amico leale e sincero, di indole schietta, dal carattere affabile e privo di eccessi. La sua condotta, equilibrata e rispettosa, si riflette sia nei rapporti domestici sia in quelli con i concittadini. La prospettiva, dunque, è radicalmente cambiata e, rispetto a Eschilo, si è passati «dal κόμπος alla μετρίότης».³¹

30 Il termine compare anche nella descrizione eschilea di Partenoepo, v. 537. Vedi *infra*.

31 Besso 2002, 149.

3.2 Eteoclo

Aesch. *Sept.* 457-63

τρίτῳ γὰρ Ἑτεόκλῳ τρίτος πάλος
ἔξ ὑπτίου ἵπῃδῃσεν εὐχάλκου κράνους,
πύλαισι Νηίστησι προσβαλεῖν λόχον.
ἵππους δ' ἐν ἀμπυκτῆρσιν ἐμβριμωμένας
δινεῖ, θελούσας πρὸς πύλαις πεπτωκέναι.
φιμοὶ δὲ συρίζουσι βάρβαρον βρόμον,
μυκτηροκόμποις πνεύμασιν πληρούμενοι.

460

Eschilo raffigura Eteoclo con tratti di bestialità e di furia marziale. La sua figura si intreccia a quella delle sue cavalle, animate da un impeto incontenibile. I destrieri fremono sotto i finimenti, ansiosi di abbattersi contro le porte, e producono suoni aspri e selvaggi; si noti l'effetto di suono ai vv. 460-2: ἐμβριμωμένας ... βάρβαρον βρόμον.³² Le loro narici, tese nello sforzo, gonfiano i morsi e ne accrescono la carica violenta.

Eur. *Suppl.* 871-7

τὸν δὲ δεύτερον λέγω
Ἑτεόκλον, ἄλλην χρηστότητ' ἡσκηκότα·
νεανίας ἦν τῷ βίῳ μὲν ἐνδεής,
πλείστας δὲ τιμὰς ἔσχ' ἐν Ἀργείᾳ χθονί.
φίλων δὲ χρυσὸν πολλακίς δωρουμένων
οὐκ εἰσεδέξατ' οἶκον ὥστε τοὺς τρόπους
δούλους παρασχεῖν χρημάτων ζευχθεὶς ὕπο.

875

L'eroe euripideo è caratterizzato da un profilo di sobrietà e moderazione. Da giovane visse in condizioni modeste, eppure in terra argiva riuscì a conquistare onori e riconoscimenti, sottraendosi al gioco corruttore del denaro.

3.3 Ippomedonte

Aesch. *Sept.* 485-500

τέταρτος ἄλλος, γείτονας πύλας ἔχων
Ὅγκας Ἀθάνας, ξὺν βοῇ παρίσταται,

485

³² βρόμον è una variante rispetto a τρόπον. Per un'analisi stilistica di dettaglio su questi versi cf. Novelli 2005, 229-30.

Ἰππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος·
ἄλω δὲ πολλήν, ἀσπίδος κύκλον λέγω,
ἔφριξα δινήσαντος· οὐκ ἄλλως ἐρῶ.
...
αὐτὸς δ' ἐπηλάλαξεν, ἔνθεος δ' Ἄρει
βακχᾶ πρὸς ἀλκὴν θυιάς ὥς, φόβον βλέπων.
τοιοῦδε φωτὸς πεῖραν εὐ φυλακτέον·
Φόβος γὰρ ἤδη πρὸς πύλαις κομπάζεται.

500

Eschilo mette in risalto la fisicità di Ippomedonte, sottolineandone la statura e la figura. La potenza del suo gesto, mentre fa roteare lo scudo, è tale da suscitare timore perfino nel messaggero che lo descrive (cf. al v. 489 il verbo ἔφριξα, alla prima persona). Alla sua forza fisica si accompagna il fragore del grido di guerra, che ne amplifica l'immagine minacciosa. Egli è l'incarnazione stessa della guerra: ἔνθεος δ' Ἄρει (v. 497). I suoi occhi, paragonati a quelli di una menade, spirano terrore. Non sorprende, dunque, che il messaggero avverta la necessità di mettere in guardia contro di lui: è come se alla porta fosse presente Phobos in persona, incarnazione della paura che precede la battaglia.

Eur. *Suppl.* 881-7

ὁ δ' αὖ τρίτος τῶνδ' Ἰππομέδων τοιόσδ' ἔφυ·
παῖς ὢν ἐτόλμησ' εὐθύς οὐ πρὸς ἡδονὰς
Μουσῶν τραπέσθαι πρὸς τὸ μαλθακὸν βίου,
ἄγρους δὲ ναίων, σκληρὰ τῇ φύσει διδούς
ἔχαιρε πρὸς τὰνδρεῖον, ἔς τ' ἄγρας ἰών
ἵπποις τε χαίρων τόξα τ' ἐντείνων χεροῖν,
πόλει παρασχεῖν σῶμα χρήσιμον θέλων.

885

Un Ippomedonte del tutto diverso emerge dalle parole di Adrasto. Non è l'eroe terribile e minaccioso di Eschilo, ma un uomo temprato dall'autodisciplina e dalla scelta di vita austera. Fin da giovane seppe resistere alle seduzioni della vita agiata e ai piaceri delle Muse, prediligendo una formazione fondata sulla fatica e sull'addestramento. Trascorreva il suo tempo nei campi, dedicandosi alla caccia, ai cavalli e all'uso dell'arco, con l'intento di forgiare il proprio corpo al servizio della comunità. Mentre in Eschilo la possanza dell'eroe incute terrore e si erge come minaccia per gli avversari, in Euripide c'è un cambio di prospettiva e quello stesso corpo diventa χρήσιμος (v. 887) per la città.

3.4 Partenopeo

Aesch. *Sept.* 526-37

τὸν δὲ πέμπτον αὖ λέγω,
πέμπταισι προσταθέντα Βορραΐαις πύλαις,
τύμβον κατ' αὐτὸν Διογενοῦς Ἀμφίονος·
ὄμνυσι δ' αἰχμὴν ἦν ἔχει, μᾶλλον θεοῦ
σέβειν πεποιθῶς ὁμμάτων θ' ὑπέρτερον, 530
ἢ μὴν λαπάξειν ἄστρῳ Καδμείων βίᾳ
Διός· τόδ' αὐδ' ἄ μὴτρός ἐξ ὀρεσκόου
βλάστημα καλλίπρῳρον, ἀνδρόπαις ἀνὴρ.
στείχει δ' ἴουλος ἄρτι διὰ παρηίδων,
ῥας φουούσης, ταρφὺς ἀντέλλουσα θρίξ. 535
ὁ δ' ὠμόν, οὔτι παρθένων ἐπώνυμον,
φρόνημα, γοργὸν δ' ὄμμ' ἔχων.

Di Partenopeo Eschilo dice che venera la sua spada più degli dèi e che annienterà la rocca dei discendenti di Cadmo, anche a costo di fare violenza a Zeus (βία Διός, v. 531-2).³³ È un giovane, un guerriero bambino (ἀνδρόπαις ἀνὴρ, v. 533), «ma il suo pensiero è crudele e non ha nulla a che spartire con il nome virginale», mentre muove all'assalto «con sguardo di Gorgone». Compare nuovamente φρόνημα (v. 437), parola 'tragica' attestata per la prima volta in Eschilo e ripresa poi da Euripide, oltre che nella lode di Capaneo (v. 862), anche in riferimento a Tideo (v. 907).³⁴

Eur. *Suppl.* 888-95

ὁ τῆς κυναγοῦ δ' ἄλλος Ἀταλάντης γόνος
[παῖς] Παρθενοπαῖος, εἶδος ἐξοχώτατος,
Ἄρκας μὲν ἦν, ἐλθὼν δ' ἐπ' Ἰνάχου ροὰς 890

33 διός è una variante per δορός; West 1990, 113-14 non accetta nessuna delle due varianti antiche e accoglie invece Ἀρεως, congettura di Weil. Seguendo West, Partenopeo non annienterebbe la città di Cadmo «a costo di fare violenza a Zeus», ma «by the force of war» o «in spite of Ares». Cf. Novelli 2005, 244 ss.

34 In Eur. *Suppl.* 907 il termine è utilizzato con significato positivo, 'nobiltà di intenti', con un rovesciamento rispetto a Eschilo. Il termine, caratterizzato dalla desinenza tragica -μα, significa 'mente', 'pensiero' e può assumere una connotazione positiva o negativa, sia da solo sia quando è accompagnato da aggettivi. Cf. per esempio, l'accezione negativa di 'superbia' in Aesch. *Ch.* 595, 996; Soph. *Ant.* 459; Eur. *Her.* 387, 926, *Andr.* 164, *Hec.* 622, *El.* 371 e l'accezione neutra di 'pensiero' o 'intenzione' in Aesch. *Suppl.* 929, *Ag.* 739, 830, *Ch.* 191, 324; Soph. *Ant.* 176, 207, 353, 473; Eur. *Andr.* 214, *El.* 1201. Euripide sfrutta consapevolmente questa oscillazione semantica nella caratterizzazione di Capaneo e Tideo: φρόνημα è impiegato sia nel suo valore di 'superbia', evocato però solo per essere negato nel caso di Capaneo (φρόνημα δὲ | οὐδὲν τι μείζον εἶχεν ἢ πένις ἀνὴρ, vv. 862-3), sia con accezione positiva, in riferimento a Tideo.

παιδεύεται κατ' Ἄργος. ἐκτραφεῖς δ' ἐκεῖ
πρῶτον μὲν, ὥς χρὴ τοὺς μετοικοῦντας ξένους,
λυπηρὸς οὐκ ἦν οὐδ' ἐπίφθονος πόλει
οὐδ' ἐξεριστὴς τῶν λόγων, ὅθεν βαρὺς
μάλιστ' ἂν εἴη δημότης τε καὶ ξένος.

895

In Euripide la giovinezza e la bellezza di Partenopeo sono ancora presenti, ma l'attenzione dell'autore si sposta su un tratto diverso: l'eroe non è argivo, ma straniero. È cresciuto secondo l'educazione che conviene ai meteci, e il suo carattere riflette questa formazione. Non è né molesto né odioso, né incline a litigare con le parole; al contrario, appare equilibrato e moderato e privo di atteggiamenti aggressivi.

4 L'orazione funebre come strumento di *paideia*

Da questo confronto,³⁵ il ritratto che emerge nei *Sette contro Tebe* è quello di uomini violenti, forti, esagerati, disprezzanti gli dèi e superbi oltre l'umano. I loro cavalli, specchio della ferocia bellicosa dei loro condottieri, sono spaventosi e smaniosi di guerra; il loro modo di parlare è arrogante e minaccioso. Gli argivi di Euripide, al contrario, sono dipinti con tratti molto più umani e positivi e delineano un insolito quadro di virtù civiche. Il confronto che colpisce di più è quello fra il Capaneo eschileo, la cui superbia va oltre l'umano, e quello euripideo, che non è superbo più di quanto lo sia un uomo povero.

Tale mutamento di prospettiva risponde alla funzione ideologica che Euripide attribuisce all'elogio, resa esplicita da una serie di indizi testuali che saranno analizzati qui di seguito.

A partire da Fitton,³⁶ la critica ha spesso considerato l'elogio funebre delle *Supplici* come una parodia del genere dell'epitafio, proprio per la descrizione positiva che Adrasto fa degli eroi. I funerali pubblici, insieme alle Grandi Dionisie e alle Grandi Panatenee, erano fra i momenti principali in cui la *polis* ateniese accreditava la propria immagine pubblica³⁷ e già Aristofane, negli *Acarnesi*, prende in giro il fatto che gli ateniesi traevano piacere nell'ascoltare le lodi di Atene

³⁵ Per la caratterizzazione degli eroi in Eschilo, cf. anche *Sept.* 42-53, 120-7, 340-4, 795 ss.

³⁶ Fitton 1961, 437-40. Per una sintesi delle diverse interpretazioni che gli studiosi hanno dato di questa orazione e ulteriore bibliografia cf. Morwood 2007, 209-10.

³⁷ Galeotti Papi 1995, 152.

durante le cerimonie funebri.³⁸ Tuttavia, considerare l'elogio ironico significa rinunciare a un indizio interpretativo importante che il testo ci fornisce con le parole di Teseo, ai vv. 841-2:

πόθεν ποθ' οἶδε διαπρεπεῖς εὐψυχίαι
θνητῶν ἔφουσιν; εἶπε δ' ὥς σοφώτερος
νέοισιν ἀστῶν τῶνδ' ἐπιστήμων γὰρ εἶ.

Teseo non chiede al re argivo di descrivere l'abilità in guerra degli eroi (cosa che, peraltro, aveva già fatto Eschilo), ma il motivo per cui questi si dimostrarono διαπρεπεῖς εὐψυχίαι θνητῶν, «eccellenti per valore fra i mortali». Le parole di Adrasto trovano dunque piena legittimazione nella richiesta formulata da Teseo: con l'avverbio interrogativo πόθεν (v. 841), il re di Atene invita l'argivo a soffermarsi sull'origine dell'εὐψυχία che spinse i Sette alla guerra. «À cette question il n'est d'autre réponse que l'exaltation de la cité et de sa *paideia*»:³⁹ ad Adrasto viene chiesto di illustrare in cosa consiste l'educazione che gli argivi hanno ricevuto e che ha insegnato loro ad amare la patria fino al punto di combattere (e morire) per essa.

Le parole di Teseo presuppongono, dunque, quanto Adrasto dirà nell'orazione: è proprio sulla dimensione umana e civica di questi eroi che si articola, infatti, il suo discorso. Euripide, dunque, non nega le abilità guerriere dei Sette, ma sposta il *focus* sulla coscienza civica degli eroi che ha permesso loro di battersi coraggiosamente per la patria.⁴⁰

Anche sull'idea di εὐψυχία Teseo ci fornisce una chiave di lettura: al v. 161 (εὐψυχίαν ἔσπευσας ἀντ' εὐβουλίας) il re ateniese aveva rimproverato ad Adrasto di aver «seguito l'ardore piuttosto che la prudenza». Euripide ha disposto in antitesi, a inizio e fine del v. 161, due termini di valenza positiva, enfatizzati dalla ripetizione omeoartica del prefisso εὐ-. Tuttavia, il personaggio dispone le due nozioni su una scala di valore: Adrasto ha perseguito la εὐψυχία al posto della εὐβουλία e questo ha causato la sua rovina. L'idea sottesa

38 Aristoph. *Ach.* 600-7. Anche il Socrate di Platone (cf. *Pl. Mx.* 234c-5c) afferma che, quando ascolta gli epitafi, si sente «più nobile, più alto, più bello».

39 Loraux 1981, 48.

40 Si supera facilmente la contraddizione postulata da Storey 2008, 99: «Theseus is asking what was it in their natures that made them such formidable warriors. It comes as something as a surprise when Adrastos concentrates on their civic virtues instead».

è che entrambi i valori siano positivi,⁴¹ ma quando l'«ardore» prevale sulla «prudenza» le conseguenze sono negative.⁴²

Teseo sta dunque chiedendo all'argivo di conoscere l'origine di quell'ardore «che li ha condotti sì alla rovina, ma che fu loro insegnato e fu da loro coltivato in vita tanto da farli distinguere dagli altri mortali».⁴³ Quello che Euripide sembra suggerire è che l'εὐψυχία, finché non diventa ὕβρις, è un valore da perseguire.

Dobbiamo quindi, con Fitton, considerare questi elogi ironici, o possiamo piuttosto pensare che Euripide abbia voluto operare un cambio di prospettiva rispetto a Eschilo e rappresentare, sul rovescio della medaglia, quanto di positivo avevano, prima di degenerare in quel furore bellico che li ha condotti alla rovina? È plausibile ritenere che Euripide abbia utilizzato gli stessi personaggi del mito con una diversa finalità rispetto al suo predecessore, pur non discostandosi dalla tradizione.

Per comprendere appieno il senso dell'elogio finale, occorre però considerare anche come Euripide caratterizzi i Sette nelle sezioni precedenti del dramma. Se guardiamo alla prima parte delle *Supplici*, prima che la questione relativa alla sepoltura sia risolta, troviamo una caratterizzazione negativa degli stessi eroi anche in Euripide. Non mancano, nel testo, indizi anteriori alla sezione qui analizzata, dai quali emerge che questi personaggi sono degli aristocratici altezzosi,⁴⁴ che hanno combattuto, per desiderio di gloria, contro il volere degli dèi. Ai vv. 229-38 c'è un'esplicita condanna del comportamento di Adrasto, che è andato in guerra νέοις⁴⁵ παραχθεις οἵτινες τιμώμενοι | χάρουσι πολέμους τ' αὐξάνουσ' ἄνευ δίκης, «corrotto da giovani che godono degli onori e esaltano le guerre senza giustizia». Ancora, al v. 498 l'araldo tebano dice che il corpo di Capaneo è stato giustamente incenerito da Zeus perché ha giurato di distruggere la città θεοῦ

41 εὐβουλία non va dunque considerato come ironico o negativo. Il termine in Euripide ha generalmente valore positivo: cf. *HF* 596, *Hel.* 962.

42 Una simile opposizione è presente anche in Eur. *Pho.* 746, dove Eteocle chiede a Creonte se dovrà fondare la propria scelta sul coraggio (θάρσος) o sull'εὐβουλία. Creonte risponde che entrambi i valori sono da perseguire: Εἰ. θάρσει προκρίνας ἢ φρενῶν εὐβουλία; | Κρ. ἀμφοτέρ'· ἐν ἀπολειφθὲν γὰρ οὐδὲν θατέρου.

43 Giannotti 2023, 138-9.

44 Sulla connotazione oligarchico-aristocratica degli argivi nelle *Supplici* di Euripide hanno scritto Cerri 2002; Pattoni 2006; Pattoni 2014: tramite questa caratterizzazione, Euripide avrebbe 'corretto' l'immagine positiva (e democratica) di Argo che era emersa nelle *Supplici* di Eschilo. Se Eschilo aveva celebrato il sistema democratico di Argo, Euripide ne ha mostrato le imperfezioni, enfatizzando la differenza fra l'Argo antica (quella di Pelasgo) e l'Argo contemporanea (quella di Adrasto), segnata dalla trentennale alleanza con Sparta.

45 Secondo Cerri 2002, 193 sotto l'allusione ai νέοι (cf. vv. 160, 232) potrebbe celarsi un riferimento a quella gioventù eletta che era in grado di esercitare una pressione politica ad Atene, come avverrà con il colpo di stato oligarchico del 411 a.C.

θέλοντος ... τε μὴ θέλῃ, «con o senza il volere del dio».⁴⁶ Lo stesso Adrasto, nell'introdurre l'elogio di Capaneo, ricorda come egli sia morto folgorato dal fulmine di Zeus (v. 360), accettando tacitamente la tradizione secondo cui questa è stata la giusta punizione per aver sfidato gli dèi.⁴⁷ Euripide non sta, dunque, negando la tradizione mitica secondo cui i Sette sono stati guerrieri violenti e empi nei confronti degli dèi; sono anzi presenti nel dramma continui rinvii alla tradizione che il pubblico ben conosceva.

Come spiegare allora il loro elogio nell'ultima parte della tragedia? A rivestire un ruolo fondamentale è il contesto in cui si inserisce il discorso funebre: è evidente che non si può parlare di un'evoluzione dei personaggi, perché gli argivi in questa tragedia sono ormai morti;⁴⁸ un secondo elemento è dato dal fatto che Adrasto è il re degli argivi, ha guidato in prima persona la loro spedizione e non potrebbe parlare male di loro, tanto meno in un'orazione.

La lode di Adrasto, inoltre, non è un'invenzione di Euripide, il quale si rifà a una tradizione mitica già attestata in Pindaro (*Ol.* 6.12 ss.).⁴⁹ Con la consueta correlazione fra attualità e passato mitico, Pindaro istituisce un paragone fra Agesia, oggetto delle lodi del poeta, e Amfiarao, lodato da Adrasto: Ἀγησία, τὴν δ' αἶνος ἐτοῖμος, ὃν ἐνδίκας | ἀπὸ γλώσσας Ἀδραστος μάντιν Οἰκλεί- | δαν ποτ' ἐς Ἀμφιάρηον | φθέγγεσθαι, ἐπεὶ κατὰ γὰρ αὐ- | τὸν τέ νιν καὶ φαίδιμας ἵππους ἔμαρψεν.⁵⁰

Già nella tradizione lirica, dunque, Adrasto era celebre per le sue doti oratorie: Tirteo lo definisce un uomo dalla lingua μελιχόγηρος, 'di dolce eloquio'.⁵¹

Il tragediografo sembra avere in mente questa tradizione quando ai vv. 842-3 Teseo chiede che sia Adrasto a pronunciare il discorso funebre in quanto σοφώτερος εἰς ἐπιστήμων. Va ricordato, però, che al v. 219 proprio Teseo aveva accusato l'argivo di non essere saggio (οὐ

46 Quest'espressione, fra l'altro, è stata interpretata proprio come una ripresa eschilea: cf. Aesch. *Sept.* 427-8, dove compare proprio in riferimento a Capaneo (θεοῦ τε γὰρ θέλοντος ἐκπέρσειν πόλιν | καὶ μὴ θέλοντος).

47 Non a caso, è un personaggio di parte tebana a menzionare esplicitamente l'arroganza di Capaneo: il messo, al v. 495, parla infatti dell'ὑβρις dell'argivo e ricorda, come farà poi Adrasto, il fulmine di Zeus con cui egli è stato incenerito (vv. 496-9).

48 Campos Daroca, Romero Mariscal 2010, 82 parlano di un «caso extraordinario de transformación ética, tanto más llamativa por el hecho de que Eurípides daba la impresión de aceptar en la primera parte de la pieza la versión eschilea de la violencia de seis de los siete que marcharon contra Tebas». Jouan 1997, 228 parla di una riabilitazione etica degli eroi, comune ad altri personaggi euripidei, come Elena e Clitemestra.

49 Le vicende mitiche di Argo sono narrate anche in Pind. *Nem.* 9.9-27, 10.1-12.

50 «O Agesia, per te pronta è la lode che con giustizia un giorno pronunciò Adrasto al profeta Amfiarao figlio di Ecleo quando la terra l'inghiottì con le fulgide cavalle» (traduzione di Gentili 2013).

51 Tyr. fr. 12.9 W.².

σοφὸς γεγώς). È possibile che Teseo abbia cambiato idea nel corso del dramma? Difficile dirlo, trattandosi di finzioni letterarie.⁵² Sembra piuttosto che, a questo punto, Euripide faccia leva sulla tradizione poetica proprio per legittimare e avvalorare le parole di Adrasto. L'aggettivo σοφώτερος dovrà quindi essere considerato sincero (e non ironico). Adrasto tornerà sulla sincerità delle proprie parole alla fine dell'orazione (v. 859), visto anche che «la tragedia si sta sempre più orientando verso un insegnamento in senso morale».⁵³ Un ulteriore elemento da tenere in considerazione risiede precisamente nel fatto che essi giacciono come cadaveri sulla scena e hanno già scontato con la morte le proprie colpe; per questa ragione Euripide, nella parte conclusiva della tragedia, non si sofferma più sulla loro *hybris*, che pure non nega, ma ne propone un ritratto completamente diverso e positivo. Il momento cronologico del mito che Euripide ha scelto di raccontare in questa tragedia è conseguenza (e lo presuppone) dell'esito della battaglia fra Argo e Tebe. Il pubblico, fin dal *tableau vivant* iniziale composto dalle madri riunite attorno a Etra per supplicare la restituzione dei corpi dei figli, era consapevole che la battaglia si fosse conclusa con la sconfitta degli argivi, puniti per la tracotanza con cui avevano osato sfidare gli dèi. Se, quindi, in Eschilo il ritratto dei Sette doveva servire a rendere l'atmosfera di terrore che si respirava alle porte di Tebe quando lo scontro era ormai imminente, in Euripide esso si riduce al mero ricordo e può dunque assumere una funzione diversa, orientata a un fine morale e civico. Nella 'nuova' versione euripidea gli eroi sono leali con gli amici, moderati nei piaceri, umili nella ricchezza e ben integrati nella città: il tragediografo utilizza questi personaggi per mettere in evidenza i nuovi valori della *polis* contemporanea e la virtù civica a cui gli spettatori devono guardare con emulazione.

L'intento educativo del passo emerge chiaramente se si guarda al lessico impiegato dal poeta e agli indizi testuali che rivelano una possibile rottura della funzione scenica. Già dalle parole di Teseo, che, come si è detto, costituiscono una prima chiave interpretativa dell'orazione, si intuisce che il discorso di Adrasto dovrà avere un fine e dei destinatari ben precisi: il re di Argo dovrà parlare νέοισιν ἄστων τῶνδ', «ai giovani fra questi cittadini». Il deittico ha un chiaro valore metateatrale; è improbabile, infatti, che Teseo lo utilizzi per indicare i giovani figli degli argivi, benché presenti in scena,⁵⁴ poiché essi non sono cittadini ateniesi.⁵⁵ Teseo sembra dunque infrangere la finzione

52 Questa la spiegazione di Giannotti 2023, 139 nota 208.

53 Giannotti 2023, 139 nota 208.

54 Il coro secondario, formato dai figli dei Sette, è presente in scena fin dall'inizio della rappresentazione, come si evince dai vv. 106-7.

55 Giannotti 2023, 140 nota 209.

scenica e riferirsi direttamente ai giovani cittadini di Atene presenti tra il pubblico, chiamati a trarre un insegnamento dall'orazione che Adrasto sta per pronunciare.

Guardiamo allora al passo con cui Adrasto conclude il suo discorso (vv. 909-17):

ἐκ τῶνδε μὴ θαύμαζε τῶν εἰρημένων,
Θησεῦ, πρὸ πύργων τοῦσδε τολμῆσαι θανεῖν. 910
τὸ γὰρ τραφῆναι μὴ κακῶς αἰδῶ φέρει·
αἰσχύνεται δὲ τὰγάθ' ἀσκήσας ἀνὴρ
κακὸς γενέσθαι πᾶς τις. ἡ δ' εὐάνδρῖα
διδακτός, εἵπερ καὶ βρέφος διδάσκεται
λέγειν ἀκούειν θ' ὧν μάθησιν οὐκ ἔχει. 915
ἂ δ' ἂν μάθῃ τις, ταῦτα σῶζεσθαι φιλεῖ
πρὸς γῆρας. οὕτω παῖδας εὖ παιδεύετε.

In base a ciò che ho detto, Teseo, non meravigliarti
del fatto che costoro abbiano avuto il coraggio di morire davanti
[alle torri. 910

Infatti l'essere educati bene procura senso dell'onore
e chiunque abbia praticato il bene
si vergogna a mostrarsi vile. Il coraggio
è insegnabile, se anche un neonato impara
a dire e ad ascoltare le cose che non capisce. 915
Ciò che uno impara tende a conservarsi
fino alla vecchiaia. Perciò educate bene i figli.

Anzitutto, nelle parole conclusive del re affiora un tono quasi proverbiale.⁵⁶ Egli si affida al linguaggio delle *gnomai*,⁵⁷ come a voler tramandare in forma di sentenza l'alto valore dell'educazione. Adrasto conclude la propria orazione con ben sette versi consecutivi di questo tono, articolati in tre distinte massime che sviluppano il tema pedagogico, cui si aggiunge, in chiusura, un'*exhortatio* a educare rettamente i figli. Nel primo enunciato (v. 911) Adrasto esplicita che l'*αἰδῶς* consiste nel τὸ γὰρ τραφῆναι μὴ κακῶς, nell'«essere educati bene». Passa poi a un periodo di più ampio respiro, disposto su due versi (vv. 912-13) nel quale insiste sull'idea che chi ha conosciuto il bene si vergogna di mostrarsi vile. Il periodo, sul piano retorico, è marcato da una ripetizione di suoni (αἰσχύνεται ... ἀσκήσας) e da un accostamento antinomico fra τὰγάθ' e κακός. Il poeta inoltre

56 Come osserva Ercolani 2000, 176-7 «Le sententiae costituiscono un modulo usuale di conclusione di intervento [...], marcano il confine inferiore di un intervento e ne segnalano implicitamente il volgere al termine precludendo al cambio di locutore».

57 Cf. Boscà Cuquerella 2023, 428.

gioca sul confine di verso, con un'inarcatura necessaria (αἰσχύνεται regge l'infinito γενέσθαι), che finisce per accostare ἀνὴρ e κακός, conferendo ambiguità al verso. Nella terza massima (vv. 913-16) emerge chiaramente l'idea che la nobiltà e il coraggio non siano un qualcosa che si ottiene per nascita, ma un qualcosa di insegnabile (ἢ δ' εὐανδρία διδακτός),⁵⁸ indipendentemente dalla provenienza sociale. Si tratta di un concetto importante per la poetica euripidea, che verrà sviluppato alcuni anni dopo nell'*Elettra* (416-13 a.C.) e nell'*Oreste* (408 a.C.).⁵⁹ Il termine εὐανδρία, che non compare mai prima di Euripide, è posto in rilievo dalla forte inarcatura che lo separa dal suo aggettivo verbale. Il lessico e gli artifici retorici di questi versi, dunque, sono volti a mettere in risalto l'intento educativo di Adrasto. Il poeta insiste molto proprio sul lessico dell'educazione, evidenziato da ripetizioni e giochi di parole: si guardi alle figure etimologiche date da διδακτός ... διδάσκειται, da παῖδας εὖ παιδεύετε e da μάθησιν e μάθη. In particolare, con l'esortazione a «educare bene i figli», che suona ridondante (e incalzante), Adrasto sembra rompere la finzione scenica e rivolgersi direttamente agli spettatori, non diversamente da quanto fatto da Teseo al v. 842.

È il testo, dunque, a suggerirci quale fosse l'intento con cui Euripide ha inserito nel suo dramma questa orazione. Il tragediografo, lungi dal voler comporre un pezzo ironico, ha risemantizzato questi personaggi applicando loro dei nuovi valori, al fine di insegnare qualcosa di utile alla sua città. Dal modello eschileo di oplita ideale, Euripide è passato a quello di *sophron*. La comunità cittadina a cui Euripide si rivolge non è più luogo ideale per l'esplicitazione della virtù individuale ed eroica, ma segna piuttosto un superamento dei canoni aristocratici di età arcaica.⁶⁰ Nel rifiuto di tali canoni aristocratici troverebbe spiegazione, secondo G. Besso, anche la richiesta di Teseo di non menzionare singolarmente gli avversari contro cui ciascun eroe ha combattuto.⁶¹

5 Verso l'epitafio pubblico ateniese

Resta da chiedersi, allora, in quale misura l'orazione di Adrasto si avvicini al modello di epitafio pubblico, definito da N. Loraux «l'invention d'Athènes».⁶² Come è noto, a partire dal VI secolo,

⁵⁸ Si segnala che la tradizione indiretta riporta la lezione διδακτόν: cf. Stob. 2.31.3, 3.1.5.

⁵⁹ Sulla teoria della classe media cf. *El.* 380-400 e *Or.* 917-22.

⁶⁰ Lanza [1977] 2023, 97.

⁶¹ Besso 2002, 142.

⁶² Loraux 1981. Sul tema cf. Collard 1972; Galeotti Papi 1995; Hanink 2013; Barbato 2020, 58-65, 193-201; Mills 2024.

con alcune leggi attribuite a Solone, e poi per tutto il V secolo, la democrazia ateniese ha attuato una serie di restrizioni in ambito funerario per limitare il potere delle famiglie aristocratiche e gli eccessi nella lamentazione, in particolare quella femminile.⁶³ C'è stato un passaggio dal funerale privato a quello pubblico, dalle sepolture aristocratiche al cimitero pubblico del Ceramicò, dall'elogio del singolo a quello della comunità.⁶⁴ L'esempio principale di questa prassi è costituito dalla nota orazione periclea per i caduti del primo anno della guerra del Peloponneso, nel secondo libro di Tucidide.⁶⁵

È possibile vedere un riflesso di questi cambiamenti anche nella tragedia di Euripide. «Le long gémissement du chœur menace la sérénité du cosmos athénien en ce qu'il conduit au voeu d'auto-anéantissement»:⁶⁶ il re di Atene, dopo le numerose espressioni di lamento e gli insistiti gesti auto-lesivi del coro (cf. in particolare la parodo), incarica Adrasto di incanalare il dolore delle madri in una forma di lode collettiva e di ristabilire così l'ordine sociale, non diversamente da quanto si proponeva di fare Pericle davanti alle madri (e più in generale ai parenti delle vittime) dei caduti della guerra del Peloponneso.

Non è possibile, però, applicare il filtro dell'attualizzazione politica senza tenere in considerazione che Euripide doveva adattare il genere dell'oratoria funebre a un preciso contesto tragico. Sono necessarie dunque alcune considerazioni.

Il *focus* dell'orazione di Adrasto, a differenza di quanto accade negli epitafi pubblici,⁶⁷ è costituito dagli individui, i Sette argivi che sono il fulcro dell'intero dramma. Tuttavia, come scrive N. Loraux riguardo all'elogio singolo che Adrasto fa di ciascun eroe,

Il serait vain d'y voir une critique de l'éloge collectif. Cette transformation était rendue nécessaire par le lien étroit du genre tragique avec l'univers mythique où seules émergent des personnalités singulières.⁶⁸

63 Le leggi riferite alle restrizioni in ambito funerario sono riportate in particolare da Cic. *De leg.* 2.66 e Plut. *Sol.* 21.6; sul tema si veda De Martino 1958, 210; Foley 2001, 21-9; Alexiou 2002, 29-60; Kavoulaki 2005; Hame 2008; Palmisciano 2017, 105-10.

64 La prassi dei discorsi funebri durante le cerimonie di sepoltura si può datare circa al 460 a.C. Cf. Pritchett 1985, 112-24; Hornblower 1991, 292-3.

65 Thuc. 2.34-46.

66 Loraux 1981, 48.

67 Sulle differenze fra l'orazione di Adrasto e gli epitafi pubblici cf. Di Benedetto 1971, 169; Collard 1972, 43-4.

68 Loraux 1981, 107.

Questi eroi erano infatti ben conosciuti nella tradizione mitica, a partire dall'epica, e a questo punto del dramma assumono una dimensione reale e individuale, con i loro corpi portati sulla scena.⁶⁹ A ben vedere, però, questi ritratti singoli sono ridotti tutti lungo un'unica direttrice, quella della virtù civica. Se da un lato, quindi, quanto emerge da questo elogio è una forte spersonalizzazione degli eroi, che sono tutti uniformati a una persona 'perbene' e a un cittadino ideale, dall'altro, dall'unione di questi ritratti si delinea un ampio *range* di valori emulabili e raggiungibili da tutti gli uomini. È pur vero, dunque, che Adrasto elogia singolarmente gli eroi, ma è come se ritraesse le virtù di un unico uomo, il modello ideale di cittadino ateniese. «Capaneo è il ricco ideale, Eteoclo il povero ideale, Partenoqueo il meteco ideale, Tideo il soldato ideale».⁷⁰ A essere poste al centro non sono le gesta dei singoli, ma la città e i suoi valori.⁷¹ In questo modo, il pubblico di Euripide è chiamato a identificarsi con i Sette e può nutrire l'aspirazione di condividere il loro valore; al contrario, quello di Eschilo non può farlo, poiché la sua rappresentazione degli Argivi mette in risalto non l'umanità, ma la brutale ferocia che li avvicina invece a delle belve. Pur elogiando delle personalità individuali, Euripide descrive una virtù che non è unica, ma potenzialmente condivisibile da tutti i buoni cittadini ateniesi. È possibile allora che il pubblico cogliesse nelle parole di Adrasto, almeno in parte, un'eco di quanto erano abituati ad ascoltare durante le cerimonie funebri del Ceramico.

6 Nota di chiusura

I personaggi di Euripide sono gli stessi che Eschilo ha dipinto nei *Sette* e lo stesso è il mito portato sulla scena. La loro vicenda si è conclusa con una disfatta, sia nella tragedia di Eschilo che in quella di Euripide. Essi sono morti per smania di gloria ed eccesso di *hybris* e questo doveva essere noto al pubblico di entrambi i tragediografi.⁷²

⁶⁹ Come si evince dai vv. 794-7.

⁷⁰ Besso 2002, 151.

⁷¹ Tutti gli elogi terminano con un riferimento alla città; il termine πόλις (o un suo derivato) è presente alla fine di ciascuna lode: cf. vv. 871, 879-80, 887. Il riferimento alla città nella sezione dedicata a Partenoqueo non è alla fine, ma ai vv. 896-9 ed è questo uno dei motivi per cui i versi successivi sono stati considerati interpolati (cf. Collard 1975, 332).

⁷² Anche se nelle *Supplici* «la situazione è capovolta» rispetto ai *Sette*, «Euripide non si prefigge di dimostrare gorgianamente la legittimità dell'aggressione a Tebe, ma vuole delineare l'umanità esemplare dei guerrieri caduti dinanzi alle porte» (Lanza [1977] 2023, 97).

Il confronto fra Euripide ed Eschilo sul mito dei Sette contro Tebe non si esaurisce in una semplice divergenza di tecniche drammatiche: i casi analizzati mostrano come Euripide, consapevole della forza del modello eschileo e del ricordo che esso poteva suscitare negli spettatori, lo assuma come termine di paragone per ridefinire ruoli, valori e prospettive. Agli eroi smisurati e tracotanti di Eschilo, si contrappongono figure rese umane, virtuose ed esemplari sul piano civico. Se Eschilo aveva rappresentato la minaccia che incombeva su Tebe e lo sgomento che precede la battaglia, Euripide, scegliendo un tempo narrativo posteriore e giocando sul registro funebre, offre una rilettura capace di trasformare i medesimi personaggi in strumenti di educazione politica e morale. Lungi dall'essere una parodia, l'orazione di Adrasto assume la funzione di un insegnamento rivolto al pubblico, e in particolare ai giovani cittadini ateniesi, chiamati a riconoscere nella moderazione, nella lealtà e nel senso civico i tratti dell'εὐψυχία. Il tragediografo, «con la ripresa dei temi e dei contenuti dei *Sette* di Eschilo rivela agli ateniesi che il mondo è cambiato, che l'uomo della *polis* deve coltivare nuovi valori e che è l'educazione, insegnabile e non innata geneticamente, a creare il perfetto cittadino». ⁷³ In questo spazio di confronto, Euripide non si limita a reagire al modello eschileo, ma lo assume, lo rielabora e, soprattutto, lo piega a un nuovo orizzonte etico, quello della *polis* democratica e dei suoi valori condivisi.

Bibliografia

- Aélión, R. (1983). *Euripide héritier d'Eschyle*, vol. 1. Paris: Les Belles Lettres.
- Alexiou, M. [1974] (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield. <https://doi.org/10.5771/9781461645481>.
- Avezzi, G. (2025). *Euripide. Elettra*. Milano: Mondadori.
- Barbato, M. (2020). *The Ideology of Democratic Athens. Institutions, Orators and the Mythical Past*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474466424.001.0001>.
- Besso, G. (2002). «I Sette e i nuovi valori eroici delle *Supplici* di Euripide». Aloni, A. (a cura di), *Atti del seminario internazionale = i Sette a Tebe: dal mito alla letteratura* (Torino, 21-22 febbraio 2001). Bologna: Pàtron, 145-54.
- Bonanno, M.G. (2018). *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Pisa; Roma: edizioni dell'Ateneo.
- Boscà Cuquerella, A. (2023). *La 'gnome' en Eurípides. Estudio formal*. Bern; Berlin; Bruxelles; New York; Oxford; Warszawa; Wien: Peter Lang.
- Burian, P. (1997). «Myth into Mythos: The Shaping of Tragic Plot». Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 178-208.

73 Besso 2002, 152.

- Campos Daroca, F.J.; Romero Mariscal, L.P. (2010). «Tiempo trágico y religiosidad cónica en Madres suplicantes de Eurípides». De Martino, F.; Morenilla, C. (eds), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: la redefinición del 'rôle' de la mujer por el escenario de la guerra*. Bari: Levante Editori, 55-83.
- Cerri, G. (2002). «Argo e il dibattito costituzionale nelle *Supplici* di Euripide». Bernardini, P.A. (a cura di), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 189-98.
- Citti, V. (1994). *Eschilo e la lexis tragica*. Amsterdam: Hakkert. <https://doi.org/10.1017/s0009840x00330980>.
- Collard, C. (1972). «The Funeral Oration in Euripides' *Supplices*». *BICS*, 19, 39-53.
- Collard, C. (1975). *Euripides. Supplices*. Groningen: Brouma.
- De Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Diggle, J. (1981). *Euripidis Fabulae*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145905.book.1>.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/s0009840x00104822>.
- Dunn, F.; Lomiento, L. (2019). *Sofocle. Elettra*. Milano: Mondadori.
- Ercolani, A. (2000). *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*. Stuttgart; Weimar: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-02735-1>.
- Fitton, J.W. (1961). «The Suppliant Women and the Herakleidae of Euripides: I. The Suppliant Women». *Hermes*, 89, 430-61.
- Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (2015). *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception: A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foley, H.P. (2001). *Female acts in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Galeotti Papi, D. (1995). «La scena di Macaria negli *Eraclidi* e l'oratoria funebre». *RFIC*, 123, 140-54.
- Garner, R. (1994). *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*. London: Routledge.
- Gentili, B.; Catenacci, C.; Giannini, P.; Lomiento, L. (2013). *Pindaro. Le Olimpiche*. Milano: Mondadori.
- Giannotti, A. (2023). *Euripide. Supplici*. Milano: BUR.
- Hame, K.J. (2008). «Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytaimestra, Medea, and Antigone». *CPh*, 103, 1-15. <https://doi.org/10.1086/590091>.
- Hanink, J. (2013). «*Epitaphioi mythoi* and tragedy as encomium of Athens». *Trends in Classics*, 5, 289-317. <https://doi.org/10.1515/tc-2013-016>.
- Hornblower, S. (1991). *A Commentary on Thucydides*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00266039>.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Septem contra Thebas*. Oxford: Clarendon Press.
- Ierànò, G. (2006). «Eschilo in Euripide». *Lexis*, 24, 77-93.
- Jouan, F. (1997). «Les rites funéraires dans les Suppliantes d'Euripide». *Kernos*, 10, 215-32.
- Kavoulaki, A. (2005). «Crossing Communal Space: The Classical 'Ekphora', 'Public' and 'Private'». Dasen, V.; Piérart, M. (éds), *Ἱδία καὶ δημόσια: les cadres «privés» et «publics» de la religion grecque antique: actes du IXe colloque du Centre international d'étude de la religion grecque antique (CIERGA), tenu à Fribourg du 8 au 10 septembre 2003*. Liege: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 129-45. <https://doi.org/10.4000/books.pulg.1547>.

- Lamari, A.A. (2010). *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' Phoenissae*. Berlin; New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1017/s0075426912000250>.
- Lamari, A.A. (2017). *Reperforming Greek Tragedy: Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC*. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110561166>.
- Lanza, D. [1977] (2023). *Dramata I: Scritti sulla drammaturgia euripidea*. Pistoia: Petite Plaisance.
- Lloyd-Jones, H. (1961). «Some alleged interpolation in Aeschylus' *Coephori* and Euripides' *Electra*». *CQ*, 11, 171-84. <https://doi.org/10.1017/s0009838800015500>.
- Loraux, N. (1981). *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*. Paris: Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110814088>.
- Mastronarde, D.J. (1994). *Euripides. Phoenissae*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Mills, S. (2024). «Making Athens Great Again: Tragedy and the Funeral Oration». Pritchard, D.M (ed.), *The Athenian Funeral Oration: After Nicole Loraux*. Cambridge: Cambridge University Press, 298-318. <https://doi.org/10.1017/9781009413053.016>.
- Morwood, J. (2007). *Euripides. Suppliant Women*. Oxford: Aris and Phillips Classical Texts.
- Novelli, S. (2005). *Studi sul testo dei "Sette contro Tebe"*. Amsterdam: Hakkert.
- Paduano, G. (1970). «La scena del riconoscimento nell'*Elettra* di Euripide e la critica razionalistica alle *Coefore*». *RFIC*, 98, 385-405.
- Page, D.L. (1972). *Aeschyl: Septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145707.book.1>.
- Palmisciano, R. (2017). *Dialoghi per voce sola: la cultura del lamento funebre nella Grecia antica*. Roma: Quasar.
- Pasquali, G. (1968). «L'arte allusiva». *Pagine stravaganti*, 2, 275-82.
- Pattoni, M.P. (2006). «Presenze politiche di Argo nella tragedia attica del V secolo». Bearzot, C.; Landucci, F. (a cura di), *Argo: una democrazia diversa*. Milano: Vita e pensiero, 147-208.
- Pattoni, M.P. (2014). «Tracce eschilee nelle *Supplici* di Euripide, tra riprese e distanziazioni». Gostoli, A.; Valardi, R. (a cura di), *Mythologein: mito e forme di discorso nel mondo antico: studi in onore di Giovanni Cerri*. Pisa: Serra, 280-9.
- Pohlenz, M. (1920). «Die Anfänge der griechischen Poetik». *Göttingen Nachrichten*, 4, 162-78.
- Pritchett, W.K. (1985). *The Greek State at War, IV*. Berkeley: University of California Press.
- Rutherford, R.B. (2012). *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511842771>.
- Scodel, R. (1990). «Euripides and apate». Griffith, M.; Mastronarde, D.J. (eds), *Cabinet of the muses. Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: Scholars Press.
- Sonnino, M. (2021). «La tragedia, il 'realismo quotidiano', la commedia. Euripide, *Oreste*, 71-131 nella critica antica e moderna». *RCCM*, 63, 101-35.
- Storey, I.C. (2008). *Euripides: Suppliant Women*. London: Duckworth. <https://doi.org/10.5040/9781472539793>.
- Torrance, I. (2013). *Metapoetry in Euripides*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199657834.001.0001>.
- West, M.L. (1990). *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: De Gruyter.
- West, M.L. (2003). *Greek Epic Fragments*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.