

Eschilo: testo, scena, tradizione

a cura di
Margherita Nimis e Francesca Chenet

e-ISSN 2724-0142 ISSN 2724-377X



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi 23 Studi di Letteratura Greca e Latina 15

Eschilo: testo, scena, tradizione

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

23 | 15



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 Toscana, 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 Tauffer (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/>



Eschilo: testo, scena, tradizione

a cura di Margherita Nimis e Francesca Chenet

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2026

Eschilo: testo, scena, tradizione.
a cura di Margherita Nimis e Francesca Chenet

© 2026 Margherita Nimis e Francesca Chenet 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



Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.



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 979-12-5742-025-3 [ebook]
ISBN 979-12-5742-034-5 [print]

Cover design: Lorenzo Toso

Questo lavoro è stato realizzato e finanziato dall'Unità dell'Università degli Studi di Verona nell'ambito del Progetto PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*, cofinanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca (CUP B53D23022640006 – Responsabile dell'Unità locale prof. Andrea Rodighiero, Dipartimento di Culture e Civiltà).



Eschilo: testo, scena, tradizione / a cura di Margherita Nimis e Francesca Chenet — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2026. — viii + 188 pp.; 23 cm. — (Lexis Supplementi | Supplements; 23, 15). — ISBN 979-12-5742-034-5.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/979-12-5742-025-3/>
DOI <http://doi.org/10.30687/979-12-5742-025-3>

Eschilo: testo, scena, tradizione

a cura di Margherita Nimis e Francesca Chenet

Abstract

This volume brings together nine papers originally presented at the seminar *Aeschylean Tragedy*, held at the University of Verona in June 2025 within the framework of the PRIN 2022 project *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance* (P.I.: Enrico Medda, University of Pisa). Authored by early-career scholars, the essays examine the interplay between text, interpretation, and performance in Aeschylus' works. Employing a range of methodological approaches, they address key issues in philology, literary criticism, reception studies, and performance studies.

Keywords Greek tragedy. Aeschylus. Literary genres. Theatre. Myth. Aeschylean reception.

Eschilo: testo, scena, tradizione

a cura di Margherita Nimis e Francesca Chenet

Sommario

Premessa

Andrea Rodighiero 3

Aesch. Sept. 712-19: questioni critico-testuali

Valentina Caruso 5

«Amara fu la τιμωρία di mio figlio»

Indagini sulla 'vendetta' nei *Persiani* di Eschilo
Luca Fiamingo 23

Euripide 'lettore' di Eschilo

Il caso dei *Sette contro Tebe*
Francesca Chenet 39

Ares o il 'vento' di guerra

Immagini del dio tra *Iliade* e *Sette contro Tebe*
Margherita Nimis 63

Eschilo e Pindaro cantori della seconda guerra persiana

Approcci critici e riflessioni metodologiche
Federica Mancuso 83

Non solo *Persiani*

Memorie eschilee in Timoteo di Mileto
Federico Della Rossa 103

Rappresentare la condizione ibrida di un τέρας

L'identificazione delle Danaidi con la donna-giovenca Iò
nelle *Supplici* di Eschilo
Mattia Boscarino 123

Essere spettatori dell'*Oresteia*

Un'analisi della ricezione emotiva del pubblico
Maria Arpaia 141

A Lifelong Loyalty

Robert Böhme's *Aeschylus Correctus*
Giulia Colli 159

Eschilo:
testo, scena, tradizione

Premessa

Andrea Rodighiero

Università degli Studi di Verona, Italia

Vedono la luce in questo volume i contributi presentati giovedì 5 e venerdì 6 giugno 2026, nel corso di due giornate di studio organizzate dall'Unità veronese del Progetto PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*.¹ Tali contributi erano stati concepiti per un'occasione seminariale dedicata alla presentazione delle ricerche di giovani studiose e studiosi di Eschilo nelle prime fasi della loro formazione scientifica.

La varietà delle metodologie e degli approcci ha contribuito a rendere più ricche quelle giornate, ed è ora testimoniata dalle pagine che seguono. Nei percorsi intrecciati che compongono il volume si indagano aspetti filologici, letterari e drammaturgici dell'opera eschilea. Il testo, la sua costituzione e le sue interpretazioni, gli ipotesti, la natura performativa di questa poesia per la scena, sono i temi primari attorno a cui è ruotato l'incontro (come anche l'intero Progetto PRIN). L'obiettivo condiviso è stato quello di confrontarsi su problemi esegetici (V. Caruso), di esaminare i legami dei drammi di Eschilo con la cultura del suo tempo (L. Fiamingo), con gli altri tragici (F. Chenet) e gli altri generi (in particolare l'*epos* - M. Nimis - e la poesia lirica contemporanea e successiva - F. Mancuso e F. Della Rossa), di indagarne la dimensione mitologica e teatrale calata nella

¹ Ne è stato capofila nazionale il prof. Enrico Medda, che insieme al prof. Andrea Taddei era parte dell'Unità dell'Università di Pisa. Responsabili delle altre Unità locali sono state/i la prof.ssa Adele Cozzoli (Roma Tre), la prof.ssa Maria Pia Pattoni (Cattolica del Sacro Cuore - Brescia), il prof. Stefano Novelli (Cagliari) e il prof. Andrea Rodighiero (Verona).

performance (M. Boscarino) anche nel rapporto con gli spettatori (M. Arpaia), nonché la fortuna interpretativa (G. Colli).

I saggi, che ora si pubblicano in questo medesimo ordine, hanno ottenuto il parere favorevole da parte di un gruppo di valutatori attraverso un processo di doppia revisione. Oltre a chi scrive, hanno gentilmente dato la loro disponibilità per la valutazione dei singoli contributi le Colleghe e i Colleghi Francesca Biondi, Ester Cerbo, Adele Cozzoli, Nicola Cusumano, Marialuigia Di Marzio, Marco Ercoles, Giampaolo Galvani, Francesco Lupi, Anna Maganuco, Enrico Medda, Giovanna Pace, Riccardo Palmisciano, Maria Pia Pattoni, Livio Sbardella, Andrea Taddei, Gherardo Ugolini. A loro vada la nostra riconoscenza.

Un grazie particolare, infine, alla dott.ssa Margherita Nimis (organizzatrice delle giornate veronesi nel suo ruolo di Assegnista di ricerca del medesimo progetto) e alla dott.ssa Francesca Chenet, che si sono assunte il compito di curare il volume per la pubblicazione.

Aesch. Sept. 712-19: questioni critico-testuali

Valentina Caruso

Università degli Studi di Cagliari, Italia

Abstract The paper analyses and discusses the main textual-critical problems of Aeschylus, *Seven Against Thebes* 712-19, starting from the results of the new repertory of conjectures to the text of the tragedy. The *paradosis* can be defended not only for its grammatical accuracy, but also because it conforms to the characters' modes of communication. The transmitted text effectively conveys the women's tension in imploring the king's consideration. Some suggestive corrective proposals aim to simplify the diction (e.g. 713) or syntax (e.g. 712, 719) of the dialogue, whose characteristic is instead its essentiality, reflecting the clarity of the positions of Eteocles and the Chorus.

Keywords Aeschylus. Seven against Thebes. Textual criticism. Philological conjectures. Stichomythia.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Aesch. Sept. 712-19: testo e critica del testo. – 3 Commento. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Il presente contributo muove dall'attività di ricerca svolta da chi scrive presso l'unità cagliaritana del PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*,¹ dedicata alla redazione di un nuovo repertorio delle congetture al testo dei *Sette contro Tebe*, formulate

Questo lavoro è stato realizzato nell'ambito del Progetto PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*, CUP I53D23005400006, P.I. Prof. Enrico Medda, Università di Pisa, cofinanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca.

1 Ringrazio gli anonimi revisori del contributo per i preziosi suggerimenti migliorativi e le riflessioni sul testo suggerite. La responsabilità di eventuali errori o omissioni resta ovviamente mia.

nelle edizioni, a partire dalle cinquecentine, e nella letteratura scientifica sul dramma.²

La riconsiderazione e il confronto di tale materiale critico permetteranno nuove riflessioni non solo sulla *constitutio*, ma anche sull'interpretazione del testo del dramma: l'analisi dei commenti e delle correzioni suggerite potrà consentire una rimeditazione del contenuto dei manoscritti, chiarendone significati e funzioni o suggerendone diverse ricostruzioni, che magari rielaborino quelle precedenti di maggiore o minore fortuna.

Di tale lavoro si propone qui un pur limitato *specimen*: si concentrerà l'attenzione su una sezione della tragedia, uno dei due serrati scambi in trimetri (insieme ai vv. 245-63) in cui Eteocle e il Coro confrontano le loro reazioni, sensazioni e aspettative sull'imminente scontro con gli Argivi; ciò apre la discussione a temi etici, affrontati secondo punti di vista legati al genere e allo *status* sociale. I vv. 712-19, negli ultimi decenni non al centro dell'attenzione critica, presentano problemi testuali che si caricano di interessanti connotazioni interpretative. Pur nella sostanziale chiarezza del dettato stilistico, talune proposte di emendamento hanno in passato ricevuto diffusa considerazione, perché ritenute conformi a esprimere o chiarire la differente sensibilità del re e delle donne tebane a fronte della terribile prospettiva dello scontro fratricida tra i figli di Edipo.

2 Aesch. Sept. 712-19: testo e critica del testo

Nel secondo episodio, la cruciale decisione sui campioni da opporre ai condottieri argivi culmina nella dichiarazione di Eteocle di essere pronto ad affrontare, presso la Porta Settima, il fratello Polinice (653-76). Il Coro esprime, pur in trimetri, profondo sconcerto di fronte alla scelta: supplica il re di non perpetrare, cedendo all'ira, la più tremenda delle stragi, ché il tempo potrà lenire il dolore delle perdite della guerra, ma mai cancellare l'empietà dello scontro

² Delle acquisizioni delle precedenti analoghe raccolte dedicate al teatro eschileo (Wecklein 1885, 1: 121-92 [*passim*, apparato ai *Sette contro Tebe*] e 2: 47-93; Wecklein 1893, 320-31; Dawe 1965, 24-43; West 1990, 382-4; nonché West 1998², 59-122 [*passim*, apparato ai *Sette contro Tebe*]) è stata operata una revisione integrale, volta ad attribuire – o eventualmente correggere – la collocazione bibliografica di ogni emendamento; tali dati sono stati altresì integrati con le proposte di correzione e commento al testo pubblicate negli ultimi decenni (segnatamente successive all'edizione West 1998²). Il repertorio è attualmente in pubblicazione nel sito <https://sites.unica.it/congetture-aeschsept/>.

fratricida (677-82).³ Eteocle replica con una ferma convinzione: quel che sembra un male diviene necessario se permette di stornare il disonore e in tal caso anche la morte che consenta di ottenere gloria risulta desiderabile (vv. 683-5 εἴπερ κακὸν φέροι τις, αἰσχύνῃς ἄτερ | ἔστω· μόνον γὰρ κέρδος ἐν τεθνηκόσιν· | κακῶν δὲ καὶ σαρῶν οὐτὶν' εὐκλείαν ἐρεῖς).⁴

Il confronto continua in un celebre commo, in cui triplete di versi parlati di Eteocle si alternano a due coppie di strofi liriche delle donne (vv. 686-711): il Coro esorta a scacciare lo sciagurato impulso instillato da Ate,⁵ ma il sovrano rimarca che a determinare quanto avviene, seppur si tratti della rovina della casa di Laio, sia un dio;⁶ egli afferma, altresì, di non essere vittima di una folle e nefanda sete di sangue, ma dell'Ἀρά paterna, la maledizione che si compie facendo tendere inesorabilmente la sua vita verso la morte (cf. v. 697 λέγουσα κέρδος πρότερον ὑστέρου μόρου);⁷ e ribadisce di doverla accettare e anzi vagheggiare (v. 704 τί οὖν ἔτ' ἂν σαίνοιμεν ὀλέθριον μόρον);⁸ quale unica offerta gradita agli dèi, quando le tebane si illudono che un sacrificio all'Erinni possa mutare il terribile destino. L'amara

3 μή, φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδίπου τέκος, γένῃ | ὀργὴν ὅμοιος τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ· | ἄλλ' ἄνδρας Ἀργείοισι Καδμείους ἅλῃς | εἰς χεῖρας ἐλθεῖν· αἶμα γὰρ καθάρσιον· | ἀνδρῶν δ' ὁμαίμῳ θάνατος ὧδ' αὐτοκτόνος, | οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάσματος. «No! Tu per me sei il più caro fra gli uomini, figlio di Edipo: non diventare per l'ira uguale a chi tante sciagure minaccia! È già abbastanza che i discendenti di Cadmo si scontrino con i guerrieri di Argo: quello è sangue che potremo lavare! Ma voi due no! Sarà la morte assassina di due uomini che hanno lo stesso, lo stesso sangue: questa è una macchia che non sbiadisce col tempo!». Qui e di séguito, ove non diversamente indicato, si riprodurranno il testo critico delle tragedie di Eschilo stabilito da West 1998² e la traduzione di Centanni 2003.

4 «Se si deve sopportare un male, purché non vi sia disonore, sia pure! Solo questo è il guadagno che c'è nella morte: ma se al male si aggiunge il disonore non potrà esserci nessuna gloria».

5 Cf. vv. 687-8 κακοῦ δ' | ἔκβαλ' ἔρωτος ἀρχάν. «caccia via l'impulso di questo sciagurato desiderio!»; 692-4 ὁμοδακῆς σ' ἄγαν ἴμερος ἐξοτρυ· | νει πικρόκαρπον ἀνδροκτασίαν τελεῖν | αἵματος οὐ θεμιστοῦ. «Crudo ti morde uno stimolo: come estro ti incita a cogliere, alfine, l'amaro frutto di una strage, strage di un sangue empio»; nonché 698-9 κακὸς οὐ κεκλή· | σῇ βίον εὖ κυρήσας «Non avrai fama di vile per aver tenuto in buon conto la vita!».

6 Cf. vv. 689-90 ἐπεὶ τὸ πρᾶγμα κάρτ' ἐπισπέρχει θεός, | ἴτω κατ' οὔρον, κῦμα Κωκυτοῦ λαχόν, «Poiché è un dio che a questa impresa forte ci spinge, si vada allora, a vele spiegate sull'onda di Cocito del nostro destino»; nonché vv. 702-3 θεοῖς μὲν ἤδη πως παρημελήμεθα, | χάρις δ' ἂφ' ἡμῶν ὀλομένων θαυμάζεται. «Gli dèi! Certo di noi non si curano troppo, e sarà per loro un'offerta grata la nostra morte!».

7 «e mi dice che è un guadagno per me morire prima, piuttosto che una morte più tarda».

8 «Morte è il mio destino: perché dovrei blandirlo?».

consapevolezza di Eteocle che si realizzi quanto voluto e previsto da Edipo lo conduce a una sticomitia con il Coro:⁹

Χο. πείθου γυναιξί, καίπερ οὐ στέργων ὅμως.
 Ετ. λέγοιτ' ἄν ὧν ἄνη τις· οὐδὲ χρὴ μακράν.
 Χο. μὴ ἔλθῃς ὁδοὺς σὺ τάσδ' ἐφ' ἐβδόμαις πύλαις.
 Ετ. τεθηγμένον τοί μ' οὐκ ἀπαμβλυνεῖς λόγῳ. 715
 Χο. νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾷ θεός.
 Ετ. οὐκ ἄνδρ' ὀπλίτην τοῦτο χρὴ στέργειν ἔπος.
 Χο. ἀλλ' αὐτάδελφον αἶμα δρέψασθαι θέλεις;
 Ετ. θεῶν διδόντων οὐκ ἄν ἐκφύγοις κακά.

Co. Da' ascolto a una donna: anche se non mi vuoi assecondare, ascoltami!
 Et. Di' pure qualcosa, ma che sia l'ultima: non farla lunga!
 Co. Non prendere, tu, quella strada: non andare alla Settima Porta!
 Et. Io sono una lama affilata: non potrai certo smussarmi con le tue parole!
 Co. Ma la vittoria anche quand'è senza onore è pregiata dagli dèi!
 Et. Un uomo, un guerriero, non può accettare questi discorsi!
 Co. Ma è tuo fratello! Vuoi mietere il tuo stesso sangue?
 Et. Quando gli dèi vogliono donarci sciagure, non c'è chi possa sfuggirvi!

712 πιθοῦ Blomfield δίδου γυναιξίν Todt **713** ἄνη τις M: ἄνυτις HOδVκλ: ἄνυσις cett. M²: ὧν ἄνη τις Blomfield: ὧν τις ἄνυσις vel ὧν ὄνησις (hoc iam Butler) Blaydes οὐ δέ divisim Blaydes οὐ δὲ χρὴ Heimsoeth μακρά κ et Robortellus **715-17** sic dispositos: 717. 716. 715 Eteocli tribuit Schütz **715** ἀπαμβλύνεις hoc accentu Wilamowitz (iam Rc^a) **716** νίκη ... κακὸν Hermann: νικᾶν ... κακὴν Ludwig μέντοι μαλθακὴν Stadtmüller κού κάκην Bourdelot: κᾰκάκην Schneider: καὶ κακοῦ Todt καὶ κακῶ (vel κάκη) νέμει Schoemann καὶ κακὴν φιλεῖ θεός Ahrens: καὶ κακὴν τιμᾶν δοκεῖς; Schwerdt κάκης nol. Tucker versum tribuit Eteocli, defectu versus ante et post hunc v. notato, Weil **719** θεῶν διδόντων οὐ κάκ' ἄν τις ἐκφύγοι Harborton ἀγόντων - ἐκφύγοιν Nauck ἐκφύγοις M^t: -οι fere cett.: ἐκφύγη K^{ac}ONdI ἐκφύγοι μόρον Todt

⁹ L'apparato dei versi commentati è stato composto da chi scrive integrando i dati di West 1998² (di cui si riproducono anche i *sigla*) con quelli di altre edizioni novecentesche (in particolare Hutchinson 1985) e, soprattutto, con i risultati della suddetta ricerca sulle congetture al testo dei *Sette contro Tebe*.

3 Commento

712. Il Coro, ormai privo di argomentazioni a fronte della determinazione di Eteocle, adotta il registro della supplica; tenta dunque di attirarne l'attenzione con un imperativo, tradito dai manoscritti come presente, $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omicron\upsilon$, e condiviso dalla maggior parte degli editori. Discreto séguito ha però ottenuto la proposta correttiva di Blomfield nell'aoristo $\pi\acute{\iota}\theta\omicron\upsilon$.¹⁰ Lo studioso richiama a confronto un verso del *Prometeo incatenato*, il 274 ($\Pi\rho. \pi\acute{\iota}\theta\epsilon\sigma\theta\acute{\epsilon} \mu\omicron\iota, \pi\acute{\iota}\theta\epsilon\sigma\theta\epsilon, \sigma\upsilon\mu\pi\omicron\nu\acute{\eta}\sigma\alpha\tau\epsilon$),¹¹ in cui un analogo emendamento di Elmsley (sul $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\epsilon\sigma\theta\epsilon$ dei codici)¹² è stato diffusamente accolto: esso venne suggerito per opportunità metrica, oltre che per la presenza nel verso di un'altra forma dello stesso tempo e modo. Lo stesso Elmsley – nel commentario al v. 1216 della *Medea* – recepisce la congettura a *Sette* 712 nel citare il luogo con altri esempi di uso di forme aoristiche con ὅμως.¹³ La correzione è condivisa da Dindorf, Weil, Kirchhoff, Wecklein, Sidgwick, Wilamowitz, Mazon, Murray, fino a Groeneboom.¹⁴ Questi respinge la considerazione di Tucker, secondo cui il trádito $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omicron\upsilon$ «is better than $\pi\acute{\iota}\theta\omicron\upsilon$ since the concession will require some effort»:¹⁵ qui il Coro esigerebbe, invece, un ascolto immediato del suo consiglio, che sarebbe plausibile richiedere in modo perentorio in conseguenza dell'atteggiamento misogino espresso da Eteocle nella tirata dei vv. 187 ss.; e nei versi a questa successivi, l'altra sticomitia tra il re e il Coro, Groeneboom riconosce l'uso, da parte delle donne di una «sarcastisch-beleefde vorm van imperativus», $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\iota\varsigma \acute{\alpha}\nu$, al v. 261, peraltro identica a quella pronunciata da Eteocle nel verso che segue quello qui in esame, 713 ($\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\iota\tau' \acute{\alpha}\nu$). L'editore olandese conclude altresì che per ventiquattro volte i manoscritti della tragedia recano, in conflitto con il metro, $\pi\epsilon\iota\theta-$ in luogo di $\pi\acute{\iota}\theta-$, cosicché in casi analoghi a quello qui in oggetto dovrebbe attribuirsi poca o nessuna importanza alla tradizione.¹⁶ Quest'ultimo rilievo pare però controvertibile, osservando con Hutchinson che «to write ι for ει is scarcely an alternation; but the present is used to command a single

¹⁰ Cf. Blomfield 1812, 64 e *ad* 709.

¹¹ Pr. «Datemi ascolto, datemi ascolto, partecipate così a questa mia pena!».

¹² Cf. Elmsley 1810-11, 231 *ad* 274.

¹³ Cf. Elmsley 1818, 266 *ad* 1216; la considerazione è ricordata anche da Wellauer 1823, 152 *ad* 694, pur nell'accettare la lezione manoscritta.

¹⁴ Cf. Dindorf 1851² (e le successive edizioni eschilee curate dallo studioso); Weil 1867; Kirchhoff 1880; Wecklein 1885, I; Sidgwick 1903; Wilamowitz 1914; Mazon 1920; Murray 1937 e 1955²; Groeneboom 1966.

¹⁵ Tucker 1908, 147 *ad* 699.

¹⁶ Groeneboom 1966, 204 *ad* 712-14.

action, and is guaranteed by metre, at S. OC 520 and [E.] Rh. 993».¹⁷ Il primo di questi due versi (Χο. Πείθου· κἀγὼ γὰρ ὅσον σὺ προσχρήσεις)¹⁸ è ricordato anche da Fraenkel come esempio di uso certo della forma, nella discussione di un caso dell'*Agamennone* simile a quello qui in esame:¹⁹ al v. 1054, Χο. πείθου λιποῦσα τόνδ' ἀμαξίρη θρόνον,²⁰ Blomfield propone la stessa correzione in πιθοῦ.²¹ Fraenkel ricorda la frequente oscillazione dei manoscritti tra le due lezioni - peraltro citando *Prom.* 274 come esempio in cui il presente sia metricamente errato -, ma convenientemente sottolinea la necessità di dirimere simili dubbi in relazione allo specifico contesto; se con Hermann si può, ad esempio, convenire che in *Soph. El.* 1015 la sostituzione di πιθοῦ («obedi, quod est statim mutari sententiam et fieri, quod iubeat, volentis») con πείθου («sine tibi persuaderi») sia implausibile per significato,²² nel luogo dell'*Agamennone* il presente dei codici può ben spiegarsi in correlazione col participio aoristo λιποῦσα, che esprime un'azione logicamente precedente (cf. Aesch. *Suppl.* 395 s., 955; *Pers.* 833 s.; *Ch.* 501 s.; *Soph. Ai.* 685 s.). Ecco dunque che per *Sept.* 712 non sembrano emergere motivazioni sicuramente cogenti all'intervento sulla paradosi e la scelta della variante si lega all'interpretazione di una sfumatura aspettuale: l'emendamento di Blomfield può risultare convincente, come visto per molti noti commentatori del dramma, ma non sembrano riscontrarsi elementi che invalidino l'interpretazione del presente trådito; coerente con le esigenze espressive del Coro può risultare, in tal senso, la traduzione proposta da Verrall, «let women persuade thee».²³ Alla luce delle considerazioni svolte, sembra invece comprensibile la minor fortuna della congettura di Todt διδοῦ γυναιξίν,²⁴ grammaticalmente plausibile ma richiedente una modifica testuale più invasiva e non necessaria.

713. I testimoni della tragedia presentano, rispetto a tale verso, una principale oscillazione: M reca ἄνη τις, con sostantivo assai raramente e mai prima attestato, la cui unica successiva occorrenza poetica è in Callimaco, *Jov.* 90 (αὐτὸς ἄνην ἐκόλουσας, ἐνέκλασσας δὲ μενοινῆν),²⁵

¹⁷ Hutchinson 1985, 159 *ad* 712.

¹⁸ Co. «Ascoltami, come io ascolterò tutto quel che desideri» (trad. Ferrari 1982).

¹⁹ Cf. Fraenkel 1950, 478 *ad* 1054.

²⁰ Co. «Obbedisci: lascia il tuo sedile sul carro».

²¹ Cf. Blomfield 1818, 92 *ad* 1021.

²² Hermann 1825², 144 *ad* 1003; lo studioso ritiene altresì che «firmiter locum suum tuetur πείθου in Oed. Col. 520».

²³ Verrall 1887, 85 *ad* 699.

²⁴ Todt 1891, 403.

²⁵ «il compimento hai frustrato del tutto tu stesso, e troncato la brama» (trad. D'Alessio 1996).

con senso però differente. Una seconda mano corresse dunque la lezione in ἄνυσις, sinonimo già presente in contesto epico (*Il.* 2.347; *Od.* 4.544), lirico (*Thgn.* 1.462) e poi tragico (*Eur. Andr.* 483) e recepito dagli altri codici – in alcuni (H¹ O¹ Δ¹ V¹ κ¹ λ) nella forma ἄνυτις (da ἄνυτω in luogo di ἄνύω). Butler osservò che tali termini possano spiegarsi non solo come glosse di ἄνη – come poi in Esichio (ἄνυσις καὶ πρᾶξις)²⁶ –, ma come prodotto di un'errata trascrizione della pronuncia di ἄνη τις; rilevando, altresì, con Heath²⁷ che la seconda variante è metricamente implausibile e mai attestata altrove, egli congettura un differente e più comune sostantivo, ὄνησις.²⁸ La proposta è recepita da Blaydes in *Spicilegium tragicum* (1902);²⁹ precedentemente (*Adversaria in Aeschylum*, 1895) egli aveva invece ricostruito la porzione testuale come ὦν τις ἄνυσις.³⁰ Altri emendamenti sono invece contraddistinti da una diversa chiave interpretativa: sono utilizzate voci dei verbi corradicali ai suddetti nomi (ἄνύω/ἄνω). Tali ipotesi di Salvini, ὦν ἄνύη τις,³¹ e di Dobree, ὦν ἄνη τις,³² sono raramente menzionate nella letteratura successiva e escluse da apparati e repertori di congetture alla tragedia.³³ Più ampiamente citato e discusso è invece l'ὦν ἄνη τις di Blomfield,³⁴ sul modello della costruzione di ἄνήμι in *Eur. Hipp.* 285 (Τρ. οὐ μὴν ἀνήσω γ' οὐδὲ νῦν προθυμίας)³⁵ e *Med.* 457 (Ια. σὺ δ' οὐκ ἀνίεις μωρίας).³⁶ L'emendamento dell'editore inglese può apparire convincente, laddove è verosimile riconoscere nelle varianti ἄνυσις/ἄνυτις interpretamenta confluiti nel testo: ma, in una sostanziale identità del significato di tali termini e della forma di M, sembra ultimamente innecessaria la modifica del pur ricercato sostantivo ἄνη.

26 «compimento e realizzazione» (trad. dell'Autore). Sul significato di ἄνυσις v. anche gli scolii 713i, j, k, l al dramma (qui e di séguito citati secondo l'edizione Smith 1982); altresì in *sch.* 713h tra le parafrasi di ὦν ἄνη τις c'è ἀνύσιμα, «cose effettuabili».

27 Cf. Heath 1762, 31 *ad* 719.

28 Cf. Butler 1811, 87-8 *ad* 719.

29 Cf. Blaydes 1902, 80.

30 Cf. Blaydes 1895, 82.

31 Cf. Butler 1811, 87 *ad* 719.

32 Cf. Dobree 1833, 31 *ad* Νιόβη, fr. 5, 2 [= 1874, 27 *ad* Νιόβη, fr. 5, 2].

33 Come mi suggerisce il revisore, può osservarsi che la proposta di Salvini implica, in ἄνύη, una risoluzione del secondo *anceps* del trimetro, il che 'indebolisce' la validità dell'emendamento: nel trimetro eschileo (con Schein 1979, 26) «resolution is almost nonexistent at two of the three *anceps* positions, 5 and 9». La ragione dell'oblio della congettura potrebbe dunque riconoscersi intrinseca a essa stessa.

34 Cf. Blomfield 1812, 65.

35 Nu. «eppure neanche adesso rinuncerò a tentare» (trad. Paduano 2000).

36 Gi. «tu, invece, sei ostinata nella tua follia» (trad. Cerbo in Di Benedetto; Cerbo 1997).

Sono spesso accolte altre correzioni che non cambiano il senso del verso: οὐ δέ di Blaydes³⁷ in luogo della forma unita della paradossi³⁸ e μακρά, che Robertello riprende invece dalla famiglia di codici κ.

715. Non trova séguito la lettura (già in Rc *ante correctionem*) come presente, ἀπαμβλύνεις, che Wilamowitz³⁹ dà del verbo trādito, generalmente inteso come futuro (la dizione è stata tuttavia riconosciuta da Groeneboom come «più potente»);⁴⁰

716. Il verso costituisce il passaggio più discusso della pericope qui considerata. Il testo dei manoscritti non presenta irregolarità grammaticali o metriche, ma quanto da esso espresso è sembrato poco chiaro o poco congruente con la situazione messa in scena; perciò, numerosi interpreti ne hanno proposto non solo spiegazioni, ma differenti ricostruzioni.

Nei precedenti vv. 714-15 il Coro scongiura Eteocle di non andare alla fatale Settima Porta, ma egli sancisce la vanità di tale richiesta evocando una metafora, secondo cui non si può smussare con parole ciò che è già ben affilato. Le donne replicano con una *gnomé*: gli dèi onorano una vittoria anche quando sia κακή. Il significato dell'espressione appare già agli scolasti incerto e necessariamente traslato. Lo sch. 716a formula due ipotesi: che la νίκη κακή sia quella compiuta ἀνόμως e che la τιμή a essa riservata dagli dèi sia in realtà la τιμωρία (τοῦτο λέγει ὅτι ὅρα μὴ τὸν ἀδελφόν σου φονεύσας τιμωρίαν ὑπόσχῃς τοῖς θεοῖς· τὴν γὰρ κακὴν νίκην καὶ τὴν ἀνόμως γινομένην τιμωρεῖται ὁ θεός);⁴¹ oppure che il verso sia una domanda retorica sull'approvazione divina verso una vittoria ἐπὶ κακῷ (ἢ κατ' ἐρώτησιν ἀναγνωστέον ἀντὶ τοῦ ἀποδέχεται ὁ θεὸς καὶ τιμᾷ τὴν ἐπὶ κακῷ νίκην);⁴² Dubbio resta perciò a chi e cosa tali parole possano riferirsi: che si tratti di un possibile successo del re tebano contro Polinice sembra contraddetto sia dall'atteggiamento del Coro – che cercava di evitare lo scontro – che di Eteocle – il quale, nel successivo verso 717 afferma con nettezza l'eroico rifiuto verso tutto ciò che sia κακόν.

³⁷ Cf. Blaydes 1895, 83.

³⁸ Isolato resta invece οὐ δέ χρὴ di Heimsoeth, sul quale cf. Wecklein 1885, 2: 80.

³⁹ Cf. Wilamowitz 1914, 109.

⁴⁰ Cf. Groeneboom 1966, 205 nota 866: «krachtiger dictie».

⁴¹ «Cioè: bada di non subire la vendetta degli dèi uccidendo tuo fratello; infatti il dio prende vendetta della vittoria cattiva e di quella ottenuta ingiustamente» (la traduzione degli scolii, qui e di séguito, è dell'Autore). Anche Pauw 1745, 2: 928 *ad* 722 concorda che nel verso in questione τιμᾷ sia sinonimo di τιμωρεῖται.

⁴² «Oppure, invece che così, può intendersi come domanda: il dio accetta e onora anche la vittoria su un cattivo?». L'interpretazione interrogativa del verso è anche nello sch. 716b, ἤ ἐν ἐρωτήσει ὁ λόγος. «vuol dire 'si vendica'; oppure il discorso va inteso in senso interrogativo».

Che l'indegna νίκη sia invece ipoteticamente attribuita a Polinice pare richiedere una riscrittura oltre che una reinterpretazione del testo.

Ai fini di una risoluzione dei problemi indicati, i commentatori hanno differentemente orientato i loro interventi sul verso:

Alcune modifiche appaiono volte a 'normalizzare' il testo, o piuttosto il suo significato, eliminando la problematica nozione di νίκη κακή. Così Bourdelot, con κοῦ κάκην,⁴³ o Schneider, che muta il controverso aggettivo nel suo antonimo, κῶκᾱκην, cioè καὶ ἀκάκην (con cui facile sarebbe stata una confusione paleografica in καὶ κακήν). La lezione trādita, argomenta lo studioso, non avrebbe senso, perché presupporrebbe una vittoria ottenuta solo dai Tebani e senza la partecipazione diretta di Eteocle alla battaglia, inverosimile e inaccettabile; con la voce ἄκακος (altresì presente in *Pers.* 663 e nella forma dorica ἀκάκας in *Pers.* 855) si intenderebbe invece che gli dèi onoreranno Eteocle se 'innocente', ovvero se si sottrarrà allo scontro col fratello.⁴⁴ A tali considerazioni sembra però potersi obiettare un'incoerenza con la lettera dei due versi seguenti, poiché, come detto, in 717 Eteocle rifiuta che gli venga attribuito un ἔπος, che non può dunque essere di senso positivo, e in 718 il Coro chiede retoricamente se egli voglia uccidere chi ha il suo stesso sangue.

- Una simile finalità sembra animare la pur diversa operazione di Schwerdt:⁴⁵ nel contestare la difesa della paradossi da parte di Welcker⁴⁶ contro l'emendamento di Hermann (cf. *infra*), lo studioso riscrive la parte finale del verso e lo trasforma in un'interrogativa retorica di senso negativo, pronunciata «cum irrisione», νίκην γε μέντοι καὶ κακήν τιμᾶν δοκεῖς;. Schwerdt indica altresì un «persimilis locus» in *Ag.* 942 Ἀγ. ἦ καὶ σὺ νίκην τῆσδε δῆριος τίεις;, in cui implicitamente il protagonista riconosce come 'cattiva' la vittoria nella disputa sui tappeti rossi.⁴⁷ La difficoltà diplomatica della presunta corruzione

⁴³ Cf. Bourdelot marg.

⁴⁴ Cf. Schneider 1834, 174 e *ad* 698.

⁴⁵ Cf. Schwerdt 1856, 38-9.

⁴⁶ Cf. Welcker 1854, 190-1. Egli condivide la linea interpretativa - sulla quale cf. *infra* - secondo cui nel v. 716 si alluderebbe a una vittoria di Eteocle, definita κακή perché ottenuta senza partecipare attivamente alla guerra - eppure giustificata dai numi e dal Coro.

⁴⁷ *Ag.* «Ma perché mai tieni tanto alla vittoria in questa contesa?». La battuta si inserisce, peraltro, in uno scambio che presenta alcune analogie con quello tra Eteocle e il Coro: Agamennone aveva già biasimato il comportamento della sua interlocutrice, Clitemestra, sebbene non come 'femminile' in senso deteriori, ma 'non femminile' nell'insistenza (940); la donna, poi, esorta il marito a cedere ancora con l'espressione πῖθού - sulla quale, nel v. 943, è concorde la tradizione.

viene spiegata – peraltro con citazione di Hermann – con motivi psicologici che avrebbero guidato il copista.⁴⁸

- Stadtmüller opera invece una correzione, μέντοι μαλθακὴν, che designa una diversa caratterizzazione e natura della νίκη.⁴⁹ questa sarebbe «sanfte» perché ottenuta non sul campo di battaglia, ma dal punto di vista morale dal Coro col persuadere Eteocle a rinunciare all'empia sfida col fratello e così compiere la volontà divina.⁵⁰ A supporto della propria interpretazione lo studioso richiama due luoghi tragici: nell'euripideo *Oreste* 691-3 il successo militare è contrapposto alla persuasione con μαλθακοὶ λόγοι (Με. μάχη μὲν οὖν ἂν οὐχ ὑπερβαλοίμεθα | Πελασγὸν Ἄργος εἰ δὲ μαλθακοῖς λόγοις | δυναίμεθ', ἐνταῦθ' ἐλπίδος προήκομεν);⁵¹ ancor più significativo è il parallelo con altri versi, 951-2, della già citata scena in cui *Agamennone* accetta di calpestare i tappeti rossi, affermando proprio che gli dèi guardano con favore ai potenti che agiscono μαλθακῶς (τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς | θεὸς πρόσωθεν εὐμενῶς προσδέρκεται).⁵² Dunque l'emendamento di Stadtmüller, più incisivo rispetto agli altri finora visti, potrebbe collegare meglio il verso 716 dei *Sette* a quanto detto nel 717. Per interpretazioni simili – che presuppongono però una 'indegna' vittoria di Eteocle nel ritirarsi, cf. *infra*.
- Altre congetture avvalorano l'altra possibile soluzione dell'aporia logica della *sententia*, rivolgere cioè l'accusa di vigliaccheria non alla possibile vittoria di Eteocle o di Tebe, ma al nemico Polinice. Hermann muove dall'incomprensione tanto della forma manoscritta del verso quanto degli *interpretamenta* del già citato scolio 716a: non sarebbe chiara l'associazione di τιμῇ a τιμωρεῖται, senso che verrebbe palesemente smentito dall'altra ipotesi di intendere il passo come domanda. Con un'economica modifica in νίκη ... κακὸν («At victoria etiam improbos ornat deus») si otterrebbe una più lineare esortazione del Coro a non combattere contro il fratello malvagio ma cui potrebbe arridere la sorte; la risposta di Eteocle significherebbe che un vero ὀπλίτης non deve tirarsi indietro di fronte a tale

48 Cf. Hermann 1835, 29: «Vertauschen von Wörtern, die, weil sie in stetem Gebrauche sind, dem Abschreiber zur unrichten Zeit vorschweben, können keine diplomatische Begründung haben, weil ihre Veranlassung psychologisch ist».

49 Cf. Stadtmüller 1883a, xviii e 256.

50 Cf. Stadtmüller 1883b, 727.

51 Me. «Di certo non potremmo superare in battaglia Argo Pelasgica: ma se potessimo raggiungere lo scopo con discorsi che blandiscono, questa è una speranza a cui possiamo spingerci» (trad. Medda 2001).

52 Ag. «la divinità guarda da lontano e vede con occhio benigno chi, essendo più forte, si comporta in modo mite».

rischio.⁵³ Sulla stessa linea esegetica, Schoemann suggerisce invece di modificare il verbo, con κακῶ νέμει, «quandoquidem di improbos, etiamsi interdum victoriam iis concedant, non tamen hoc honoris eorum causa faciunt».⁵⁴ Nello stesso senso, ancor più ridotto, al solo κακοῦ, è l'intervento di Todt.⁵⁵

- Assai simile è κάκης, ipotesi che Tucker formula, pur senza completa convinzione, nel commento alla sua edizione.⁵⁶ Egli ritiene infatti che il testo dei codici possa spiegarsi in quanto ammissione che una vittoria, comunque sia ottenuta, resti tale e sia dunque voluta da forze superiori.⁵⁷ Già secondo Sidgwick il concetto (simile a quello espresso al v. 625)⁵⁸ adombrerebbe, insomma, la possibilità che Eteocle si astenga dalla battaglia e si accontenti del successo conseguito dal suo esercito contro gli Argivi (ciò sarebbe «quite in harmony» con il «previous advice» dei vv. 679-80, 682 e 700-1).⁵⁹ La riflessione si ricollega all'altra possibile interpretazione del verso, come effettivamente riferito al re di Tebe. Essa ispira altre sue riletture. Così Wellauer ritiene che al v. 716 si parli di una «victoria [...] turpis» perché «ita reportata, ut Eteocles ipse a periculo abfuerit».⁶⁰ Più specificamente Paley e circa un secolo dopo Verrall intendono νίκη κακή come «a victory which consists in a defeat», – an expression applied to those who do well in allowing themselves to be beaten or convinced».⁶¹ La stessa idea si riscontrerebbe in tre luoghi tragici: nel passo dell'*Agamennone* prima menzionato (v. 942), «where the meaning seems to be τὸ νικᾶσθαι ἀντὶ τοῦ νικᾶν»;⁶² in forma di litote nell'unica altra occorrenza classica del sintagma νίκη κακή, *Eum.* 903 Aθ. ὁποῖα νίκης μὴ κακῆς

⁵³ Cf. Hermann 1852, 1: 151 e 2: 328-9 *ad* 697.

⁵⁴ Cf. Schoemann 1863, 11 [= 1871, 156-7].

⁵⁵ Cf. Todt 1891, 403.

⁵⁶ Cf. Tucker 1908, 148.

⁵⁷ Cf. Tucker 1908, 148 *ad* 703. L'editore ravvisa un'idea analoga nel frammento eschileo *inc. fab.* 302 Radt, ψευδῶν δὲ καιρὸν ἔσθ' ὅπου τιμᾷ θεός «Talvolta il dio onora il momento degli inganni» (trad. Morani 1987). Weil 1867, 78 *ad* 705 (cf. *infra*) suppone invece che di contenuto simile a tale frustolo sia uno dei due versi caduti nel passo qui in analisi, segnatamente la risposta del Coro al v. 716 che sarebbe pronunciato da Eteocle.

⁵⁸ Et. θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς. Et. «Ma solo gli dèi possono far dono ai mortali di una buona fortuna».

⁵⁹ Sidgwick 1903, 46-7 *ad* 716.

⁶⁰ Wellauer 1823, 153 *ad* 698.

⁶¹ Paley 1855, 274 *ad* 713. L'interpretazione è ripresa nelle successive edizioni eschilee curate dallo studioso, che in Id. 1870³, 301 *ad* 713 propone la traduzione del verso «'There is a victory, if not one of bravery, which the god holds in honour'»; essa è condivisa, come i suddetti luoghi paralleli, da Verrall 1887, 85-6 *ad* 703.

⁶² Paley 1855, 274 *ad* 713; Verrall 1887, 85-6 *ad* 703.

ἐπίσκοπα;⁶³ e in Soph. Ai. 1353 Ὀδ. Παῦσαι· κρατεῖς τοι τῶν φίλων νικώμενος.⁶⁴ Secondo Verrall, dunque, «from ἔπος in v. 704 [scil. 717] and τοι in the last citation it appears that the expressions νίκη κακή *a coward's victory* and κρατεῖν νικώμενος were proverbial or familiar».⁶⁵

Traiamo alcune conclusioni sul dibattito fin qui ricostruito. Sin dalla riflessione scoliastica, è apparsa evidente nella paradossi una ‘mancanza’, da un punto di vista logico in un sottinteso o in uno spostamento semantico da attribuire all’aggettivo κακὴν o in una correzione da operare nei vari termini del verso 716. A ciò fa riscontro l’incertezza nel modificare un testo che non presenta evidenti segni di corruzione. Se è dunque nell’interpretazione che vuol superarsi l’apparente incoerenza con il contesto, può essere utile riconsiderare quella offerta da Heath e già da Stanley;⁶⁶ la νίκη potrebbe essere non «iniusta», ma «ingloria», perché ottenuta da un ingiusto, ovvero da Polinice; se nei due versi precedenti Eteocle si era detto pronto ad affrontare il fratello, il Coro potrebbe qui cercare di dissuaderlo prospettandogli la sconfitta ed egli replicherebbe che non bisogna temerla. Si restituirebbe così al passo lo stesso senso ottenuto poi da Hermann con la riscrittura probabilmente più convincente tra quelle proposte. Altresì, questo significato è riconosciuto nell’aggettivo in riferimento allo stesso sostantivo nell’altra loro già citata occorrenza eschilea, *Eum.* 903. Atena dà qui inizio a un elenco di benefici che il Coro delle nuove divinità propizie dovrà invocare per Atene; ecco dunque che, nelle più recenti e autorevoli traduzioni del dramma, l’attributo di νίκη è reso non, come ipotizzato da Paley e Verrall per *Sept.* 716, quale ‘conseguenza di un atto di codardia, di una sconfitta morale’, ma, vista anche la genericità del contesto, semplicemente ‘ingloriosa, che non rechi merito al vincitore’.⁶⁷ In tale accezione, il κακὴν dei *Sette* potrebbe appunto designare un successo del traditore Polinice; ma può essere indicativo che gli esegeti delle *Eumenidi*, esplicitamente collegando il passo a quello del dramma antecedente,⁶⁸

63 At. «Un canto per una vittoria non da poco!».

64 Od. «Smetti. Proprio cedendo agli amici tu conservi il tuo potere» (trad. Pattoni in Medda; Pattoni 1997).

65 Verrall 1887, 86 *ad* 703.

66 Cf. Stanley 1664, 185, che traduce il verso 722 [scil. 716] «Victoriam equidem licet ingloriam honorat deus»; Heath 1762, 31-2 *ad* 722.

67 Si vedano, oltre alla citata traduzione di Centanni, quelle di [Di Benedetto; Medda; Battezzato;] Pattoni 1995 e [Lomiento;] Francobandiera; [Garriga] 2025 «una vittoria non disonorevole» e di Sommerstein 2009b «an honourable victory».

68 Cf. [Di Benedetto; Medda; Battezzato;] Pattoni 1995, 544, nota 132: «L’espressione [...] indica una vittoria che non getta discredito sul vincitore né provoca per lui disastrose conseguenze (cf. in particolare Aesch. *Sept.* 716)».

leggano in quest'ultimo un riferimento a Eteocle, che potrebbe avere la meglio sul fratello pur senza affrontarlo direttamente.⁶⁹

Tale ricostruzione potrebbe dunque spiegare perché nel precedente v. 715 l'eroe si dica pronto alla vittoria e nel successivo 717 deciso a non rinunciare a essa; inoltre, come rileva Hutchinson, la presenza di γε μέντοι in 716 «is intended to alter the attitude which the previous statement betrayed», cioè che «for Eteocles not to fight would be ignoble»,⁷⁰ sebbene tollerato dal dio.⁷¹ Come visto le analoghe letture di 716 presuppongono un più o meno accentuato valore metaforico di κακήν. Forse più semplicemente lo stesso concetto potrebbe essere veicolato dalla formulazione del verso come domanda – come già negli scoli a e b *ad l.* e poi contemplato ancora da Butler:⁷² in tal caso, si potrebbe pensare che le donne si interrogolino, sempre retoricamente, sull'approvazione divina verso una vittoria 'cattiva' non perché 'contro un cattivo' o 'imbelle' (cioè conquistata senza lottare o salvandosi), ma perché conseguita contro un familiare. Il riferimento a una νίκη di Eteocle potrebbe infine essere garantito da due diversi tipi di aggiustamenti testuali, che non riscrivano la dizione. Schütz ipotizza di riordinare la sequenza dei versi 717-16-715 come pronunciati tutti da Eteocle⁷³ – il quale, dunque, alla richiesta del Coro di sottrarsi al duello con Polinice opporrebbe l'obbligo eroico di combattere valorosamente, si proclamerebbe pronto a farlo e affermerebbe che gli dèi sarebbero lieti di una sua vittoria anche κακή (nelle varie sfumature che a questa parola si possano attribuire). L'attribuzione dei versi è ripresa da Weil ristabilendo l'andamento sticomitico della pericope attraverso la congettura di due lacune, che icasticamente spiegherebbero le suddette aporie del discorso:⁷⁴ all'immagine con cui nel v. 715 Eteocle afferma la sua determinazione a sconfiggere Polinice, «Chorus monuerat, [...], ne pugnam iniret ex qua sine scelere victor exire non posset»; il re pronuncerebbe allora 716 nel senso di «'victoriam vel improbam dis

69 Sommerstein 1989, 258 *ad* 903 («a victory [...] that does not reflect discredit on the victor») afferma che nei *Sette* la νίκη κακή si identifichi con «a Theban victory gained under Eteocles' command but without his fighting in person as he had promised to do»; e secondo [Lomiento]; Francobandiera; [Garriga] 2025, 2: 596 *ad* 903 «il Coro sembra affermare che una vittoria ingloriosa, come sarebbe quella dei Tebani se Eteocle decidesse di non partecipare alla battaglia, verrebbe in ogni caso onorata dagli dèi».

70 Hutchinson 1985, 160 *ad* 716.

71 Questa interpretazione («Yet even unvaliant victory is honoured by the gods») è condivisa da Long 1986, 182, in un'analisi dei vv. 653-719 in cui lo studioso mette in luce il tentativo del Coro di far confessare e ripudiare a Eteocle il desiderio personale di rivalsa su Polinice. Cf. anche Sommerstein 2009a, 227: «Yet god respects even an inglorious victory».

72 Cf. Butler 1811, 88 *ad* 722.

73 Cf. Schütz 1809², 171 *ad* 700. 701. 702.

74 Cf. Weil 1867, 77-8.

placere' [...]. Deinde chorus dicere poterat, vinci aut pugnam vitare potius esse quam talia patrare». ⁷⁵

Queste ultime due ipotesi restituirebbero un andamento del discorso più lineare, almeno agli occhi del lettore contemporaneo, ma presupporrebbero un guasto significativo, seppur meccanicamente plausibile, della tradizione, di cui comunque non vi è testimonianza o indizio concreto. Resta allora valida la detta considerazione secondo cui la coerenza col contesto del v. 716 trádito sia garantita dall'interpretazione di κακήν come «(vittoria) ingloriosa», sia che si attribuisca questa a Polinice (che trionferebbe ignobilmente contro la sua patria) sia che a Eteocle (che sconfiggerebbe i nemici Argivi senza macchiarsi dell'empio scontro col fratello).

Tuttavia, può forse non escludersi l'opzione di una minima corruzione del testo, che avrebbe semplice spiegazione e ne conferirebbe una al verso. Come mi suggeriscono gli anonimi revisori di questo contributo, appare in tal senso degna di riconsiderazione la congettura da Tucker stesso sottovalutata, secondo cui nel KAKHN dei manoscritti sia non una forma aggettivale, ma del sostantivo κάκη (peraltro presente anche ai vv. 192 e 616 del dramma, sebbene in clausola di trimetro). Non risulterebbe però necessaria la modifica in κάκης prospettata dall'editore: l'accusativo κάκην potrebbe invece giustificare – più economicamente – il passaggio intuito da Hermann di νίκη in νίκην. Come già analizzato a proposito dell'emendamento in genitivo, sarebbe più plausibile che il Coro definisca 'malvagità' quella di Polinice, cui l'imperscrutabile volontà divina potrebbe attribuire la vittoria, e che Eteocle nel v. 717 respinga nettamente tale eventualità; ma non sarebbe comunque estraneo a tale ricostruzione il senso che Tucker genericamente riconosce nella battuta, che cioè il sovrano dovrebbe accontentarsi di qualunque vittoria il Cielo gli conceda («though poor its way»), ⁷⁶ anche quella ottenuta senza «cowardice or dishonour», ma «without a fray between the brothers». ⁷⁷

719. L'ἐκφύγοις adottato nell'edizione West qui riprodotta è a margine di M; le edizioni si dividono più o meno equamente nel recepire questa variante o la corrispettiva terza persona della maggior parte degli altri *codices*; non ha fortuna, invece, la forma ἐκφύγη di pochi testimoni. ⁷⁸ Non cambia il senso della *gnomé* la diversa disposizione delle parole data da Harberton (Unus Multorum) θεῶν διδόντων οὐ

⁷⁵ Weil 1867, 78 *ad* 705.

⁷⁶ Tucker 1908, 149.

⁷⁷ Tucker 1908, 148 *ad* 703.

⁷⁸ Il solo Dindorf, nell'edizione 1869⁵, sostituisce alle lezioni trádite l'ἐκφύγοιν di Nauck (che modifica anche il precedente participio ἀγώντων).

κάκ' ἄν τις ἐκφύγοι.⁷⁹ La congettura di Todt ἐκφύγοι μόρον⁸⁰ riprende un sostantivo due volte citato da Eteocle nei versi immediatamente precedenti (697, 704) a designare il doloroso destino che incombe su di lui e la sua stirpe: ma non sembra poter assurgere a più di una suggestione.

4 Conclusioni

In conclusione, la paradossi di *Sept.* 712-19 può essere difesa non solo in virtù della correttezza grammaticale, ma perché conforme alle modalità comunicative dei personaggi. È stata osservata una precisa e significativa opposizione nella cornice della scena degli scudi: come visto, essa è conclusa, ma anche preceduta da una sezione di commo epirrematico seguito da sticomitia tra Eteocle e le donne tebane. Nei vv. 203-86 è l'uomo «a cercare di ricondurre gli eccessi del coro a una forma politicamente compatibile e di riportare alla ragione le fanciulle», mentre nei vv. 683-719, tra cui quelli qui indagati, «è il coro che cerca di trattenere Eteocle dal mettere in atto la sua risoluzione, [...] che [...] interpreta come irrazionale».⁸¹ Nei versi sticomitici 712-19 «in cui la correlazione del dialogo dovrebbe farsi più serrata, [...], si apre il divario nella comunicazione [...]: se prima era Eteocle che cercava di agganciare l'attenzione della Corifea, [...], ora è la Corifea che con le sue raccomandazioni preme, anche sintatticamente, Eteocle».⁸² Ecco dunque che la forma trådita del passo può ben restituire la tensione delle donne nell'impetrare la considerazione del re. Alcune pur suggestive proposte correttive mirano a semplificare la dizione (e.g. 713) o la sintassi (e.g. 712, 719) dello scambio, la cui caratteristica è invece l'essenzialità che rispecchia la nettezza delle posizioni: quella di Eteocle nella scelta di compiere il destino che lo vede opposto al fratello e quella del Coro nello sforzo di persuadere il sovrano a rinunciare ribaltando le sue stesse argomentazioni. Così si è tentato di sanare e tuttavia pare da superare l'apparente ellissi del v. 716: sia nell'interpretazione che riferisce a Eteocle la 'cattiva vittoria' che in quella che la attribuisce a Polinice, esso può ben rispondere all'esigenza del Coro di replicare alle ferme intenzioni fratricide di Eteocle con analoga fermezza, nutrita di ideologia eroica e linguaggio gnomico; pertanto, solo in considerazione di ciò dovranno valutarsi eventuali e necessariamente non gratuite correzioni del testo.

⁷⁹ Cf. Harberton 1907 *apud* Dawe 1965, 37.

⁸⁰ Cf. Todt 1891, 403.

⁸¹ Centanni 2003, 828.

⁸² Centanni 2003, 831.

Bibliografia

- Blaydes, F.H.M. (1895). *Adversaria in Aeschylum*. Halis Saxonum: in orphanotrophei libraria.
- Blaydes, F.H.M. (1902). *Spicilegium tragicum. Observationes criticas in tragicos poetas Graecos continens*. Halis Saxonum: in orphanotrophei libraria.
- Blomfield, C.J. (1812). *Aeschyli Septem contra Thebas*. Cantabrigiae: typis ac sumptibus academicis excudit J. Smith.
- Blomfield, C.J. (1818). *Aeschyli Agamemnon*. Cantabrigiae: typis ac sumptibus academicis excudit J. Smith.
- Bourdelot, J. marginalia in exemplari Lugd. Bat. Bibl. Univ. 756 D 23.
- Butler, S. (1811). *Aeschyli tragoediae quae supersunt, deperditarum fabularum fragmenta et scholia Graeca ex editione Th. Stanleii, cum versione latina ab ipso emendata, et commentario longe quam antea fuit auctiori ex manuscriptis ejus nunc demum edito*, vol. 4. Cantabrigiae: typis ac sumptibus academicis. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511709593>.
- Centanni, M. [2003] (2007). *Eschilo. Le tragedie*. Traduzione, introduzioni e commento. Milano: A. Mondadori.
- D'Alessio, G.B. (1996). *Callimaco. Inni Epigrammi Ecale*. Introduzione, traduzione e note, vol. 1. Milano: RCS Libri.
- Dawe, R.D. (1965). *Repertory of Conjectures on Aeschylus*. Leiden: E.J. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004675353>.
- Di Benedetto, V.; Medda, E.; Battezzato, L.; Pattoni, M.P. (1995). *Eschilo. Orestea. Agamennone Coefore Eumenidi*. Introduzione di V. Di Benedetto. Traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni. Milano: RCS Libri.
- Di Benedetto, V.; Cerbo, E. (1997). *Euripide. Medea*. Introduzione e premessa al testo di V. Di Benedetto. Traduzione e appendice metrica di E. Cerbo. Note di E. Cerbo e V. Di Benedetto. Con un nuovo commento su alcuni studi recenti a cura di V. Di Benedetto. Milano: RCS Libri.
- Dindorf, W. (1851³). *Aeschyli Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*. Editio secunda emendatior, vol. 1. Oxonii: e typographeo academico.
- Dindorf, W. (1869⁵). *Poetarum scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*. Editio quinta correctior. Londini: D. Nutt.
- Dobree, P.P. (1833). *Adversaria*, edente J. Scholefield, vol. 2. Cantabrigiae: typis ac sumptibus academicis excudit J. Smith [= Dobree, P.P. (1874). *Adversaria*. Editio in Germania prima, cum praefatione G. Wagneri. Vol. 4, *Adversaria ad poetas Graecos maxime scaenicos*. Berolini: S. Calvary eiusque socius].
- Elmsley, P. (1810-11). Recensione di *Aeschyli Prometheus Vincetus*, di Blomfield, C.J. *Edinburgh Review*, 17, 211-42.
- Elmsley, P. (1818). *Euripidis Medea*. Oxonii: J. Parker; Londini: T. Payne et H. Foss.
- Ferrari, F. (1982). *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*. Introduzione, traduzione, premessa al testo e note. Milano: RCS Libri.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. Edited with a commentary. Vol. 2, *Commentary on 1-1055*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199271719.book.1>.
- Groeneboom, P. (1966). *Aeschylus' Zeven tegen Thebe*, met inleiding, critische noten en commentar. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Unus Multorum [re vera J.S.P. Harberton]. (1907). *Notes and Emendations to Aeschylus, Sophocles, and Euripides in connexion with the text of the fifth edition of Dindorf's 'Scenici Graeci'*. Revised version. London; Oxford: J. Parker and Co.

- Heath, B. (1762). *Notae sive lectiones ad Tragicorum Graecorum veterum Aeschylī Sophoclis Euripidis quae supersunt dramata deperditorum reliquias*. Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Hermann, G. (1825²). *Sophoclis Tragoediae*. Editio secunda. Vol. 4, *Electra*. Lipsiae: G. Fleischer. <https://doi.org/10.1163/9789004606302>.
- Hermann, G. (1835). Recensione di *Aeschylus Eumeniden*, di Müller, K.O. (Hrsg.). *Opuscula Academica*, vol. 6, pars 2. Lipsiae: E. Fleischer. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511711695>.
- Hermann, G. (1852). *Aeschylī Tragoediae*, voll. 1-2. Lipsiae: Weidmann. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511711046>.
- 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>.
- Kirchhoff, A. (1880). *Aeschylī Tragoediae*. Berolini: Weidmann.
- Lomiento, L.; Francobandiera, D.; Garriga, C. (2025). *Eschilo. Eumenidi*. Edizione critica a cura di L. Lomiento. Traduzione e commento di D. Francobandiera, con un'introduzione di C. Garriga, voll. 1-2. *BollClass*, Suppl. 41. Roma: Bardi Edizioni.
- Long, A.A. (1986). «Pro and contra fratricide – Aeschylus *Septem* 653-719». Betts, J.H.; Hooker, J.T.; Green, J.R. (eds), *Studies in honour of T.B.L. Webster*, vol. 1. Bristol: Bristol Classical Press, 179-89.
- Mazon, P. (1920). *Eschyle*. Vol. 1, *Les Suppliants – Les Perses – Les Sept contre Thèbes – Prométhée enchaîné*. Texte établi. Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, E.; Pattoni, M.P. (1997). *Sofocle. Aiace, Elettra*. Introduzione di E. Medda. Traduzione di M.P. Pattoni. Note di E. Medda e M.P. Pattoni. Milano: RCS Libri.
- Medda, E. (2001). *Euripide. Oreste*. Introduzione, traduzione e note. Milano: RCS Libri.
- Morani, G. e M. (1987). *Tragedie e frammenti di Eschilo*. Torino: UTET.
- Murray, G. (1937). *Aeschylī septem quae supersunt tragoediae*. Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Murray, G. (1955²). *Aeschylī septem quae supersunt tragoediae*. Editio altera. Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Paduano, G. (2000). *Euripide. Ippolito*. Introduzione, traduzione e note. Milano: RCS Libri.
- Paley, F.A. (1855). *The Tragedies of Aeschylus*. Re-edited with an English commentary. London: Whittaker and co.; G. Bell.
- Paley, F.A. (1870³). *The Tragedies of Aeschylus*. Re-edited, with an English commentary. Third Edition, revised and corrected. London: Whittaker and co.; G. Bell.
- Pauw, J.C. (1745). *Aeschylī Tragoediae superstites, Graeca in eas scholia, et deperditarum fragmenta; cum versione latina et commentario Th. Stanleii; et notis F. Robortelli, A. Turnebi, H. Stephani et G. Canteri*, voll. 1-2. Hagae Comitum: P. Gosse, filius, & socii.
- Schein, S.L. (1979). *The iambic trimeter in Aeschylus and Sophocles. A Study in Metrical Form*. Leiden: E.J. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004450783>.
- Schneider, G.C.W. (1834). *Aeschylus. Sieben gegen Thebai*. Mit Anmerkungen. Weimar: W. Hoffmann.
- Schoemann, G.F. (1863). *Animadversiones diorthoticae*. Ind. Lect. Gryphiswaldiae: F.G. Kunike [= Schoemann, G.F. (1871). *Opuscula Academica*. Vol. 4, *Miscellanea*. Berolini: Weidmann, 145-69].
- Schütz, Ch.G. (1809²). *Aeschylī Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*. Editio nova auctior et emendatior. Vol. 1, *Prometheus vincitus et Septem adversus Thebas*. Halae: J.J. Gebauer.
- Schwerdt, F.I. (1856). *Quaestiones Aeschyleae criticae*. Diss. Monasterii: E.C. Brunn.

- Sidgwick, A. (1903). *Aeschylus. Septem contra Thebas*. With introduction and notes. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, O.L. [1982] (2009). *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*. Pars 2(2), *Scholia in Septem adversus Thebas continens*. Berolini; Novi Eboraci: W. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110949834>.
- Sommerstein, A.H. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sommerstein, A.H. (2009a). *Aeschylus. Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*. Edited and translated. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
- Sommerstein, A.H. (2009b). *Aeschylus. Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides*. Edited and translated. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Stadtmüller, H. (1883a). *Eclogae poetarum Graecorum scholarum in usum*. Lipsiae: B.G. Teubner.
- Stadtmüller, H. (1883b). «Zur Kritik des Aischylos». *NJP*, 53(127), 724-8.
- Stanley, Th. (1664). *Aeschyli tragoediae septem, cum scholiis Graecis omnibus, deperditorum dramatum fragmentis, versione & commentario*. Londini: J. Fleimer; J. Hary.
- Todt, B. (1891). *Die Tragödien des Äschylos*. Prag; Wien; Leipzig: H. Tempsky; H. Tempsky; G. Freitag.
- Tucker, T.G. (1908). *The Seven against Thebes of Aeschylus*. With introduction, critical notes, commentary, translation and a recension of the Medicean scholia. Cambridge: University Press.
- Verrall, A.W. (1887). *The 'Seven against Thebes' of Aeschylus*. With an introduction, commentary, and translation. London; New York: MacMillan and co.
- Wecklein, N. (1885). *Aeschyli Fabulae cum lectionibus et scholiis codicis Medicei et in Agamemnonen codicis Florentini ab H. Vitelli denuo collatis*. Pars 1, *Textus. Scholia. Apparatus criticus*. Pars 2, *Appendix coniecturas virorum doctorum minus certas continens*. Berolini: S. Calvary eiusque socius.
- Wecklein, N. (1893). *Aeschyli Fabulae cum lectionibus et scholiis codicis Medicei et in Agamemnonen codicis Florentini ab H. Vitelli denuo collatis*. Partis 2 *Auctarium, Appendix propagata*. Berolini: S. Calvary eiusque socius.
- Weil, H. (1867). *Aeschyli quae supersunt tragoediae*. Vol. 2, *Septem contra Thebas. Prometheus. Supplices. Persae*. Gissae: J. Ricker.
- Welcker, F.G. (1854). Recensione di Hermann 1852. *RhM*, 9, 179-216.
- Wellauer, A. (1823). *Aeschyli Tragoediae*. Vol. 1, *Prometheum, Septem contra Thebas et Supplices continens*. Lipsiae: F.Ch.G. Vogel.
- West, M.L. (1990). *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: B.G. Teubner.
- West, M.L. (1998²). *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Editio correctior editionis primae (1990). Studgardiae et Lipsiae: B.G. Teubner.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. de (1914). *Aeschyli Tragoediae*. Berolini: Weidmann.

«Amara fu la τιμωρία di mio figlio» Indagini sulla ‘vendetta’ nei *Persiani* di Eschilo

Luca Fiamingo

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This article investigates the issue of revenge in Aeschylus’ *Persians* from a renewed perspective that combines philology and ancient Greek law, exploring the relationship between law and violence in fifth-century Athens. By examining the ‘retaliatory’ vocabulary within the play, derived both from Homer and the language of the Attic courts, this paper enforces a new interpretation of τιμωρία (first attested in Aeschylus), starting from its etymological link with τιμή and illustrating its connections with (Athenian) subjective rights and their violation by Xerxes, guilty and responsible for ὕβρις on both a human and divine level.

Keywords Aeschylus. Herodotus. *Persians*. Revenge. Redress. Honour. Responsibility.

Sommario 1 Le origini di un’idea: τιμωρία nell’Atene di V secolo. – 2 Di chi è la τιμωρία? Un confronto con Erodoto. – 3 La ὕβρις e la responsabilità di Serse: una lettura storico-giuridica.

1 Le origini di un’idea: τιμωρία nell’Atene di V secolo

Nel corso del celebre agone fra Eschilo ed Euripide immaginato da Aristofane nelle *Rane* (vv. 830-1363), il poeta di Eleusi è impegnato a difendere il suo primato dalle rivendicazioni del collega più giovane. Fra i temi che li vedono contrapporsi, spicca la questione dell’utilità della poesia tragica per la *polis*, ovvero della sua capacità di trasmettere contenuti etici e nobili ideali fino a farsi essa stessa la forma più alta di παιδείσις. Ad assolvere questa funzione sono, a parere di Eschilo, due suoi drammi, i *Sette contro Tebe* (467) e i



Edizioni
Ca Foscari



Lexis Supplementi | Supplements 23

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 15
e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X
ISBN [ebook] 979-12-5742-025-3 | ISBN [print] 979-12-5742-034-5

Peer review | Open access

Submitted 2025-11-26 | Accepted 2026-01-13 | Published 2026-02-27

© 2026 Fiamingo | © 4.0

DOI 10.30687/979-12-5742-025-3/002

Persiani (472), al primo dei quali egli attribuisce il merito di aver suscitato negli Ateniesi un «forte ardore guerriero» (ἡράσθη δάιος, 1022) e al secondo di aver loro «insegnato a provare un ardente desiderio di vincere un'altra volta i nemici» (ἐπιθυμεῖν ἐξεδιδαξα | νικᾶν αἰεὶ τοὺς ἀντιπάλους, 1026-7).

Tra gli studiosi di Aristofane è ormai pressoché consolidata l'idea secondo la quale l'agone fra i tragediografi non costituisse soltanto una gara poetica (ἄγωνα, 785), ma anche un'opposizione tra diverse visioni politiche, morali e sociali di Atene, nella quale, all'epoca della rappresentazione della commedia (405), dominavano corruzione, spregiudicatezza morale, mancanza di senso etico e civico, in una deriva di valori che stava conducendo a una disfatta politica e sociale culminata, di lì a poco, con la sconfitta delle truppe ateniesi a Egospotami e la fine della guerra del Peloponneso.¹

In tale contesto, è significativo che proprio il personaggio di Eschilo, vincitore dell'agone, in piena coerenza con l'ideologia conservatrice di Aristofane, enunci uno dei tratti capillari dell'antropologia e dell'etica greche: l'agonalità, l'innata tendenza a competere, per vincere (νικᾶν), in ogni campo.² Nella prospettiva ateniese, l'ottenimento della vittoria era il denominatore che inglobava tutti i tipi di successo ottenibili a livello pubblico dal cittadino che, nel momento in cui trionfava sui propri avversari (τοὺς ἀντιπάλους),

¹ Per maggiori approfondimenti sul luogo aristofaneo, cf. MacDowell 1995, 274-300. Sulla preferenza accordata a Eschilo può aver influito anche la rimessa in scena, nell'Atene del tardo V secolo, dei suoi drammi, che fanno ancora sentire la loro influenza nell'ultima espressione dello stile tragico *par excellence* giunta sino a noi, i *Persiani* di Timoteo, oggetto del saggio di F. Della Rossa incluso in questo volume e al quale si rimanda per ulteriori informazioni. Ringrazio i due anonimi revisori per i loro preziosi commenti e suggerimenti.

² Per un'analisi della nozione di agonalità basata sul concetto di 'agonale' di J. Burckhardt e il nesso con i diversi settori della cultura e della società greche (guerra, politica, retorica, filosofia, ἄγῶνες fra tragici o comici), cf. Stolfi 2020, 201-4, spec. 203, dove si evidenziano i nessi fra questo principio e gli albori dell'esperienza processuale ateniese, da cui non possono dirsi completamente estromesse la violenza e l'autotutela proprie della 'vendetta' *tout court*, ieri come oggi. Sul tema, cf. McHardy 2013, 9-25; Bartoli 2016, 98, 102 («Il diritto punitivo, nato per eliminare la vendetta e la violenza che la contraddistingue, rimane imbrigliato nelle logiche di queste ultime. La violenza che si utilizza per fare giustizia mediante l'apparato giudiziario punitivo altro non è che la violenza che sta alla base della vendetta»). Per una corretta interpretazione del termine greco τιμωρία, associato ora alla vendetta, ora alla punizione, si veda *infra*.

avvertiva, come noterà più avanti Aristotele,³ un senso di pienezza e di soddisfazione personale identico a quello ingenerato dall'azione con cui egli riusciva a ottenere, da sé o attraverso la mediazione degli organi giudiziari della *polis*, la riparazione di un torto subito, e cioè una τιμωρία, lemma attestato per la prima volta – non a caso in un contesto competitivo (guerra) – al v. 473 dei *Persiani* di Eschilo, che dà il titolo al presente contributo.

L'interpretazione del verso eschileo e, più in generale, del ruolo della vendetta nei *Persiani*, si poggia su due importanti premesse, la prima delle quali riguarda il significato da attribuire a τιμωρία e ai suoi derivati. Generazioni di studiosi hanno interpretato (e continuano a interpretare) questa famiglia lessicale alternativamente come 'vendetta' o 'punizione', introducendo nel sistema valoriale greco un'antitesi moderna che non trova alcun corrispettivo sul versante antico, a partire dall'assenza di una nozione univoca di vendetta – il che, tuttavia, non implica che il concetto fosse sconosciuto o assente dal dibattito – sino a una sostanziale coincidenza delle due idee.⁴ Secondo studi recenti τιμωρία, alla luce del legame etimologico con τιμή, esprimerebbe piuttosto l'idea di *redress* e, come tale, un'azione che ripristina l'equilibrio interrotto con la perdita della τιμή della vittima, estraendo la τιμή del reo per poi restituirla, in un'ottica di reciprocità compensativa e insieme compositiva, a chi ne era stato

3 Cf. Arist. *Rh.* 1370b 30-3 καὶ τὸ τιμωρεῖσθαι ἡδύ. οὐ γὰρ τὸ μὴ τυγχάνειν λυπηρόν, τὸ τυγχάνειν ἡδύ· οἱ δ' ὀργιζόμενοι λυποῦνται ἀνυπερβλήτως μὴ τιμωρούμενοι, ἐλπίζοντες δὲ χαίρουσιν. καὶ τὸ νικᾶν ἡδύ, οὐ μόνον τοῖς φιλονίκους ἀλλὰ πᾶσιν («Anche agire per ripristinare la τιμή provoca piacere. Infatti, ciò che è doloroso non ottenere, è piacevole ottenerlo; coloro che provano un sentimento d'ira si addolorano oltre ogni misura se non riescono a rimediare al danno arrecato alla propria τιμή, mentre si rallegrano sperando di farlo. E anche vincere è piacevole, e non solo per chi ama la competizione, ma per tutti»). Aristotele passa in rassegna una serie di piaceri strettamente connessi alle dinamiche dell'interazione sociale, cioè ai rapporti fra i cittadini. Il primo esempio di piacere è quello che consegue alla τιμωρία, a sua volta connesso al dolore e all'ira (ὀργή) per l'offesa ricevuta (sentimenti non estranei a Serse; *infra*), e che deve essere in ogni caso sanata per riconfermare l'autorità e la dignità della vittima nell'ambito della comunità. Come osservano studiosi del dramma attico (e.g. Pucci 2021, 133), le considerazioni espresse dal filosofo si possono impiegare come punto di partenza in chiave retrospettiva per ricostruire percezioni e riflessioni collettive risalenti all'epoca arcaica e perduranti, con evidenti trasformazioni, per tutta l'età classica, come testimonia la tragedia.

4 Cf. Kucharski 2012, 196: «They (*scil.* revenge and rule of law) are in fact seen as synergistic forces in the working of the legal system». Cf. anche Allen 2000, 21 («Our intuitive distinction between 'revenge' and 'punishment' [*scil.* punishment is legitimate, but revenge is not; cf. Allen 2000, 18] breaks down in the face of the (Athenian) record»); Battezzato 2010, 6-7 («Nella Grecia del V secolo a.C. le idee sulla punizione e la vendetta non erano affatto univoche»); Kucharski 2024, 180 («The punishment-revenge antithesis is not very well at home in classical Athens, and not only because of the notional indifference [...] it is nowadays a morally loaded distinction»).

privato.⁵ In tal senso, il fulcro del concetto di τιμωρία, che si potrà tradurre con «restituzione del danno inflitto alla τιμή (scil. della vittima)», consisteva, a partire dal V secolo, in un desiderio/necessità di riparare le conseguenze di atti e comportamenti percepiti, a livello personale e sociale, come lesivi della dignità e dell'autorità di un individuo e causa di nocimento alla sua τιμή, ossia alla sua identità di uomo e cittadino. Ciò conferma, da un lato, l'inesatta proiezione sul caso greco di una presunta opposizione tra vendetta, in quanto impulso irrazionale o reazione violenta, e punizione in quanto azione legale e perciò giustificabile;⁶ dall'altro, sottolinea l'importanza di rivalutare il ruolo di τιμή nell'Atene classica inserendola in una più ampia dimensione storica e politica.

Secondo l'interpretazione tradizionale, τιμή, che si è soliti tradurre con 'onore', 'prestigio', era oggetto della competizione soprattutto maschile, più o meno aggressiva, associata a un mondo primitivo e aristocratico tipico delle società mediterranee (Grecia in *primis*) contrassegnato da duelli, affronti, omicidi d'onore e vergogne da vendicare. Tuttavia, come dimostrato da M. Canevaro, questa specifica nozione di 'onore' non ha un effettivo riscontro nelle fonti e, nel caso della Grecia, non può ridursi a una mera «self-assertive masculinity»;⁷ piuttosto, già a partire dal mondo raffigurato nell'*epos* omerico, l'essenza della τιμή risiedeva nella socialità, all'interno della quale creava un sistema di diritti e doveri che risultava centrale nel modo in cui i Greci, e gli Ateniesi in particolare, concettualizzavano il loro sistema etico, politico e giuridico, i cui echi si ravvisano anche in tragedia.⁸ Riconsiderato in questa chiave, il concetto di τιμή appare sensibilmente vicino al dominio dell'etica e del diritto fondato sui diritti (e sui doveri) soggettivi,⁹ risultando coerente con l'ordine di idee e i contesti di applicazione – teatro e tribunali, in particolare – di uno dei suoi derivati più noti: τιμωρία.

Alla luce di queste riflessioni, occorre, pertanto, interrogarsi più a fondo sul significato della scelta eschilea di mettere in relazione

⁵ Fra gli studi che introducono e iniziano a esplorare questo nuovo approccio alla τιμή e a τιμωρία, cf. Cairns 2015, 657 («Indeed, the τιμωρία [...] is something done to the offender, but also something extracted from the offender and given to the victim»); Canevaro 2020, 162 nota 15 (con bibliografia); Canevaro 2026, 90-2 (con bibliografia). Sull'etimologia da τιμή, cf. Chantraine 1999, 1120; Beekes, Van Beek 2010, 1485-6.

⁶ Sul significato odierno di questa opposizione, cf. Bartoli 2016, 98, 102.

⁷ Cf. Canevaro 2020, 161. La citazione, invece, è tratta da Cairns 2011a, 38.

⁸ Sul rapporto tra la tragedia e la *polis*, cf. tra gli altri Carter 2007, 21-63; Hesk 2007, 72-84; Stolfi 2022, 26-31, con bibliografia.

⁹ Cf. Canevaro 2020, 161-2 («La τιμή è cioè il meccanismo fondamentale attraverso il quale i Greci descrivevano l'interazione sociale, le norme e i valori che si esprimono nelle relazioni interpersonali come in quelle politiche»). Cf. anche Canevaro 2026, 61-76, 125-7.

τιμωρία con l'operato del re persiano Serse e, parallelamente, sugli effetti che tale associazione poteva aver avuto sul pubblico ateniese presente a teatro.

2 Di chi è la τιμωρία? Un confronto con Erodoto

I versi sui quali focalizzarsi sono tratti dal primo episodio dei *Persiani*, e contengono le accorate parole di Atossa di fronte alla notizia della disfatta persiana a Salamina (vv. 472-7):

ὦ στυγνὲ δαῖμον, ὡς ἄρ' ἔψευσας φρενῶν
Πέρσας· πικρὰν δὲ παῖς ἐμὸς τιμωρίαν
κλεινῶν Ἀθηνῶν ἦῤρε, κοῦκ ἀπήρκεσαν
οὓς πρόσθε Μαραθῶν βαρβάρων ἀπώλεσεν·
ὦν ἀντίποινα παῖς ἐμὸς πράξειν δοκῶν
τοσόνδε πλήθος πημάτων ἐπέσπασεν.¹⁰

475

O demone odioso, con quale abilità hai deluso i propositi dei Persiani! Amara, infatti, fu la riparazione della τιμή che mio figlio ha ottenuto sulla (vel dalla) illustre Atene. E non gli bastarono quei barbari che Maratona aveva annientato in precedenza. Mio figlio credeva che avrebbe riscosso un compenso (di sangue) in cambio di quegli avvenimenti, invece si è attirato un numero così vasto di conseguenze rovinose.

Di fronte a τιμωρία, gli studiosi oscillano tra il significato di vendetta e quello di punizione,¹¹ proponendo un'antitesi che, come si è visto, non riflette il pensiero antico bensì quello odierno, dove la divisione tra la sfera della giustizia – e quindi della punizione in senso giudiziario – e la sfera della vendetta è rafforzata dall'esistenza di un lessico marcatamente distinto. Mantenere il significato etimologico di τιμωρία si rivela, invece, una scelta quanto mai appropriata, coerente con gli impieghi del termine nel sistema giuridico ateniese coevo che lasciava grande spazio all'azione delle vittime, incanalando

10 Il testo dei *Persiani* di Eschilo è tratto da Garvie 2009. La traduzione italiana, dove non diversamente specificato, è a cura di chi scrive.

11 Si vedano, a titolo esemplificativo, Mazon 1963, 77-9 («Il a coûté cher à mon fils, le *châtiment* qu'il est allé chercher pour l'illustre Athènes», corsivo aggiunto); Belloni 1994, 33 («Mio figlio meditò per l'illustre Atene una *vendetta* a lui amara», corsivo aggiunto); Ferrari 1996, 95 («Che amara *vendetta* ha tratto mio figlio su Atene gloriosa!», corsivo aggiunto); Sommerstein 2009, 67 («My son has found his *vengeance* upon famous Athens to be a bitter one», corsivo aggiunto). Perentorio il giudizio di Saïd 1984, 48: «Certes, il désigne incontestablement la vengeance au vers 473 des *Perses*».

nelle modalità repressive della *polis*¹² la logica ritorsiva propriamente detta che, nell'immaginario antico e moderno, fa della vendetta un atto sanguinario, violento, estremo, irrazionale, per citare solo alcune delle etichette a essa più comunemente associate. In tale contesto, a ogni τιμωρία corrispondevano un agente, delle motivazioni a supporto dell'azione che è a sua volta una reazione a un torto subito,¹³ e il definirsi di diversi gradi di responsabilità corrispondenti al rapporto tra colpa e punizione, a cui segue una sanzione legittima, percepita come tale dal gruppo di appartenenza.

In effetti, le informazioni trasmesse nei versi eschilei (cor) rispondono a questo schema e risultano essenziali per comprendere la natura della τιμωρία a cui si fa riferimento: 1) La definizione di un agente (Serse, δαίμων, Atene); 2) Il susseguirsi di reazioni diverse prima da parte di Serse per i fatti avvenuti a Maratona e poi da parte del δαίμων e/o di Atene come conseguenza per le recenti imprese persiane; 3) Il determinarsi di una responsabilità personale (Serse, δαίμων) e collettiva (Persiani). Nello specifico, Atossa accusa una divinità non meglio precisata di essere la causa primigenia della rovina del suo popolo e di aver deluso i fermi propositi (φρένες, 472) dei

12 Si pensi alla regolamentazione dell'omicidio con la δίκη φόνου, che consentiva ai soli parenti della vittima di avviare l'azione contro il reo sostituendo la violenza personale della vendetta con l'intermediazione statale (Cairns 2015, 649 e nota 21 con bibliografia). Sugli impieghi giuridici e giudiziari di τιμωρία e derivati in riferimento alla condanna degli imputati e alla soddisfazione che questa procurava, in termini di τιμή, alle vittime e ai loro familiari, cf., ad esempio, Antipho. 1.24 (ἵνα δὲ δίκην ὧν ἡδίκηκε καὶ τιμώρῃσω τῷ τε πατρὶ τῷ ἡμετέρῳ καὶ τοῖς νόμοις τοῖς ὑμετέροις); Lys. 12.100 (ᾧσοι δ' ἂν παρὰ τούτων δίκην λάβωσιν, ὑπὲρ αὐτῶν <τὰς> τιμωρίας πεποιημένους). Sulla presenza di tali sfumature lessicali in tragedia, cf. fr. adesp. 1b (g), 8-9 (TrGF II) τοὺς δ' ὄντας ἀδίκους ... | δίκην κακῶν τιμῶν ἐμφανῇ τίθειν («Coloro che commettono un'azione ingiusta scontano una pena stabilita secondo giustizia, che mira manifestamente a restituire [alle vittime] la τιμή danneggiata dai crimini commessi»). Queste parole, non attribuibili a un contesto né a un personaggio precisi, potrebbero perfettamente inserirsi in un contesto giuridico ed essere pronunciate in un tribunale attico.

13 Questo meccanismo di risposta, se lasciato all'iniziativa individuale, avrebbe condotto a una sequenza potenzialmente infinita di τιμωρίαί, bloccare la quale era il primo obiettivo di Dracone (cf. Dem. 23.39). Per maggiori approfondimenti, cf. McHardy 2013, 10 («An attempt to limit excessive responses»); Cairns 2015, 649-50.

Persiani,¹⁴ i quali avevano già pianificato nella loro mente di condurre una guerra contro Atene, assumendosene così la responsabilità. Le principali letture di questo passaggio insistono ora sulla connessione tra l'ira divina e la ὕβρις di Serse, ora sulla sarcastica denuncia, da parte di Atossa, della colpevolezza del figlio che, nel vano tentativo di ottenere una τιμωρία su Atene, avrebbe dolorosamente appreso a non eccedere i limiti imposti dagli dèi.¹⁵ In realtà, oltre a non esserci alcun riferimento alla ὕβρις, menzionata altrove (vv. 808, 822) ed esaminata esclusivamente sotto il profilo etico/morale e mai dal punto di vista storico-giuridico (§ 3), in questi versi si propone un intreccio tra i vari fattori che definivano, in Grecia e ad Atene, una τιμωρία, ampliandone il significato.

Secondo l'interpretazione più diffusa, Atossa si riferisce al desiderio del figlio di vendicare la sconfitta di Dario a Maratona, in maniera non dissimile da quanto aveva ricostruito Erodoto nel suo racconto delle fasi in cui si articolava il piano ritorsivo di Serse, di cui si dirà fra poco. Nei *Persiani*, però, la consapevolezza, nostra e del pubblico antico, che nell'immaginario giuridico ateniese τιμωρία rappresentava un'esperienza vissuta e al contempo subita dal reo, in ragione del crimine da lui commesso,¹⁶ inducono a riconsiderare la natura dell'azione di Serse. Si ha l'impressione che Eschilo abbia voluto sottolineare come, nelle intenzioni di Serse, l'atto costituisse una τιμωρία per sé e per il padre, ma che, difatti, si fosse risolta in una τιμωρία inflitta su di lui da Atene. Per comprendere questa

14 Tradurre ψεύδω (v. 472) con 'ingannare' (e.g. Belloni 1994, 33: «Come dunque ingannasti»; Hall 1996, 67: «How you have deceived the minds of the Persians»; Garvie 2009, 216: «How then you have cheated the Persians of their wits!») e φρένες con 'mente' (e.g. Ferrari 1996, 95) o 'animo' (e.g. Belloni 1994, 33), impedisce di cogliere il tentativo di Atossa di responsabilizzare il δαίμων, sulla scia di quanto già fatto dal Messaggero in *Pers.* 354 ἀλάστορ ἢ κακὸς δαίμων («Uno spirito vendicativo, una divinità avversa»), e l'ambiguità del suo discorso, dov'è evidente che «the expedition was doomed to failure from its very conception» (Garvie 2009, 217; corsivo aggiunto). Su φρένες come 'propositi' in quanto frutto di riflessione e decisione preventive, essenziali per stabilire la responsabilità e la colpa di Serse, cf. Smyth 1924, 64 ss. Contro le obiezioni di Broadhead 1960, secondo cui tale significato si trova solo al singolare (273), cf. *LSJ*, s.v. φρήν: «In usage there is little or no distinction observable between singular and plural», con *Il.* 15.194; *Soph. Ant.* 993, *OC* 1182.

15 Cf. rispettivamente Podlecki 1966, 22; Broadhead 1960, 134. In realtà, le parole di Atossa sono ambigue (Garvie 2009, 217); nei *Persiani*, inoltre, non si può parlare di un autentico πάθει μάθος, poiché Serse rifiuta ogni responsabilità, dichiarandosi fin dall'inizio un sofferente passivo (*Pers.* 912), vittima di un δαίμων avverso (vv. 911, 942) e della Μοῖρα (v. 910). Cf. Jedrkiewicz 2019, 20.

16 Cf. Cairns 2015, 657 («Τιμωρία can be presented as an experience of the offender, one that he undergoes because of his offense», corsivo aggiunto), con Antipho. 1.27 τῆς δικαιοσύνης ἂν τύχοι τιμωρίας («Si sperimenterebbe una più che giusta restituzione della τιμή sottratta [*scil.* alla vittima]») e 5.93 τὴν τιμωρίαν ... τῶν ἀσεβημάτων («L'azione che ripara il danno arrecato alla τιμή da comportamenti empī»), esempi di precise sfumature assunte da τιμωρία anche in tribunale.

duplice sfumatura è importante soffermarsi su εὐρίσκω (v. 474) e sulla funzione sintattica del genitivo κλεινῶν Ἀθηναίων (v. 474). Il verbo εὐρίσκω, infatti, può riferirsi tanto al desiderio di Serse di «trovare/ottenere» la τιμωρία, quanto al risultato effettivo di tale operazione – opposto alle intenzioni originarie del personaggio – nel senso di ‘ottenere come risultato’, ‘rivelarsi’, e dunque ‘subire’.¹⁷ Quanto al genitivo, la maggior parte degli interpreti gli assegna un valore oggettivo, sul modello di τιμωρέω costruito con il genitivo di colpa; tuttavia, com’era già stato notato da T. Stanley, il genitivo può avere anche valore soggettivo, il che fa di Atene non più (solo) l’oggetto della τιμωρία di Serse, bensì il soggetto della τιμωρία agita sul re persiano e da questi subita.¹⁸

La delusione di Atossa allo scoprire che le intenzioni del figlio, ma anche le sue aspettative di moglie e di madre, sono state disilluse, è espressa dall’aggettivo πικρός (v. 473) che in tragedia è associato alla vendetta per sottolineare per lo più le ragioni che ispirano un personaggio a compiere l’azione e le conseguenze subite dalla vittima della ritorsione.¹⁹ Il dolore della Regina, rafforzato dalla frase οὐκ ἀπῆρκεσαν | οὐς ... ἀπώλεσεν (vv. 474-5), che sembra attenuare la responsabilità di Serse trasferendola all’anonima divinità avversa ai Persiani (v. 472), è reso ancora più acuto dalla consapevolezza che il gesto del figlio era pienamente coerente con il codice etico greco – notevole, in tal senso, l’enfatico riferimento all’identità persiana secondo la prospettiva greca che guardava agli Achemenidi come a dei βάρβαροι (v. 475) – e che, in ossequio a esso, Serse aveva deciso di intraprendere la guerra contro Atene, secondo il principio

17 Soltanto Hall 1996, 67 sembra cogliere questa sfumatura di εὐρίσκω («The vengeance my son planned to exact from famous Athens turned bitter on him», corsivo aggiunto). Cf. anche Montanari et al. (*infra*).

18 Sulla traduzione proposta da T. Stanley, cf. Broadhead 1966, 134 («He suffered vengeance at the hands of Athens», corsivo aggiunto). Cf. anche Galiano, Morales, 1986 («Amarga ha encontrado mi hijo la venganza de la ilustre Atenas», corsivo aggiunto); Montanari et al. 2013 s.v. τιμωρία («Pati da Atene una vendetta», corsivo aggiunto). Per una resa del valore oggettivo del genitivo, cf., tra gli altri, Mazon 1963, 77 («Le châiment qu’il est allé chercher pour l’illustre Athènes», corsivo aggiunto); Sommerstein 2009, 67 (*supra*). A favore dell’ipotesi qui discussa, si noti che κλεινός (v. 474), epiteto di Atene (Garvie 2009, 216), sottolinea il punto di vista attico nell’ottenimento della τιμωρία; dopotutto, i *Persiani* sono «an Athenian production for an Athenian audience» (Sampson 2015, 35) e la loro interpretazione dipende da «the two sides’ respective collective memories – memory in the play as well as the memory of the play» (Sampson 2015, 40, corsivo aggiunto).

19 Cf. e.g. Aesch. *Ch.* 254, *Eum.* 152; Soph. *El.* 470, 1504; Eur. *El.* 858.

di reciprocità.²⁰ Non a caso, Atossa fa leva sulla riscossione di un compenso (di sangue) in cambio degli avvenimenti di Maratona, introducendo, con ἀντίποινα (v. 476), l'idea di scambio e conformità della (re)azione (ἀντί) insieme al bisogno di riscuotere una ποινή, cioè il prezzo di un'offesa (sconfitta militare) e il compenso per la perdita subita sia in termini di τιμή, sia nei termini più concreti di vite umane, se è vero che, come dice Erodoto (6.117.1), a Maratona avevano perso la vita 6.400 Persiani.

Tuttavia, se, da un lato, l'allusione alla ποινή di omerica memoria assimila l'atto di Serse a quello degli eroi del mito, disposti a tutto pur di ottenerla per i compagni caduti in battaglia,²¹ dall'altro l'uso metaforico di πράσσω (v. 476), tratto dalla sfera dell'economia, 'attualizza' l'opera del re persiano, denotandola come pagamento (figurato) e composizione dell'offesa, la cui riscossione, ispirata (d)ai sentimenti ritorsivi, può essere ottenuta solamente versando altro sangue.²² In questo modo, Eschilo può presentare, dal punto di vista di Atossa, la punizione progettata da Serse contro gli Ateniesi come un'azione legittima, trattandosi della riscossione di un debito generato dal crimine da loro commesso, ossia l'umiliazione dell'esercito persiano a Maratona.²³

Eppure, Eschilo non concede a Serse la possibilità di esporre e difendere le proprie posizioni, restituendo, alla fine del dramma, un uomo provato dalla sconfitta subita, in preda al dolore, immerso nel pianto, con indosso vesti lacerate e privo di scorta.²⁴ Per conoscere i motivi che lo avevano indotto a pretendere una τιμωρία da Atene, è necessario, come si accennava, analizzare uno dei suoi discorsi

20 Ricoprendo un ruolo cardine nel pensiero greco arcaico e classico (cf., da ultimo, Park 2023, 5 nota 22, con bibliografia precedente), il principio era associato all'idea del contraccambio dell'offesa subita come mezzo di risoluzione delle contese private e pubbliche; cf. Herman 1998, 213 («The reaction of the victim is expected to be either commensurate with or in excess of the initial provocation, offence or injury», corsivo aggiunto).

21 Cf. e.g. *Il.* 14.483, 16.398; Cairns 2011b, 88. Altri moduli omerici si trovano nel resoconto delle perdite persiane a Salamina esposto dal Messaggero ai vv. 441-4, dove i riferimenti all'ἀριστεία, alla εὐγένεια e, soprattutto, alla morte dei guerrieri nel segno di αἰσχύνη e δύσκλεια (v. 444) sono parte, insieme a ποινή, dell'operazione eschilea di recupero dell'*epos*, che rappresenta un'importante chiave di lettura del dramma (tra gli altri, cf. Nicolai, Vannicelli 2019).

22 In coerenza con la descrizione di Serse in Aesch. *Pers.* 81 κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσω φονίου δέργμα δράκοντος («Egli osserva con sguardo furioso tipico di un serpente assassino»), dove κυάνεος denota l'ira del re, così evidente da emergere dal suo sguardo, mentre φόνιος esprime la sete di sangue e la violenza a cui è disposto pur di ottenere la ποινή. Cf. anche Ruberto 2020, 58-9.

23 L'idea di vendetta come esazione di un debito è espressa in tragedia con πράσσω e i suoi derivati (e.g. Soph. *El.* 953), sia all'attivo che al medio (*LSJ*, s.v. πράσσω) e si associa talvolta all'approvazione degli dèi (e.g. Aesch. *Ag.* 810-13).

24 Cf. Ruberto 2020, 29 e nota 31 (con bibliografia).

riportati in Erodoto,²⁵ dove un Serse risoluto, cauto e raziocinante si rivolge ai più eminenti fra i Persiani in assemblea. Una prima analogia con Eschilo risiede nella possibile coincidenza con i Persiani ἄριστοι e εὐγένειαν ἔκπρεπείς descritti dal Messaggero (v. 442), ai quali si attribuiva un'assoluta fedeltà (πίστις) verso il sovrano (v. 443) non diversa dalla fiducia che il Serse erodoteo nutriva verso di loro, tanto da esporsi pubblicamente. Le sue decisioni sono dunque presentate come il frutto di ponderate valutazioni e attente considerazioni di carattere politico e militare, il che permette di superare, o almeno attenuare, la raffigurazione del re persiano come un uomo impulsivo e smanioso di vendetta. In Erodoto, infatti, la τιμωρία di Serse costituisce una strategia atta a procurargli una vasta area di consenso tra i gruppi dirigenti dell'ordinamento persiano, ai quali egli presenta la propria τιμωρία, al contempo, come una τίσις (τιμωρίην τε καὶ τίσιν, 7.8.α.2).

Con questo termine, riferito all'idea di pagamento in senso proprio o metaforico come ποινή, lo storico introduce un ampliamento che rafforza il discorso di Serse, facendo coincidere l'interesse collettivo (ampliare il dominio achemenide) con una necessità e un dovere personali, ossia la vendetta, di per sé non estranea alle operazioni militari di Dario, al quale, da morto, non era più concesso ripristinare il danno inflitto alla propria τιμή.²⁶ In tale prospettiva, l'opposizione tra Dario e Serse nei *Persiani*, specie quando si ricordano i loro predecessori (vv. 765-86) o si elogia il governo di Dario (vv. 852-906), non esclude una continuità tra padre e figlio, che condividono il desiderio di vendetta; Serse, infatti, eredita le aspirazioni e il risentimento paterni e incalzato dalle pressioni dei consiglieri,²⁷

25 Cf. Hdt. 7.8.1, 7.8.α.2-β.1, citato solo da Garvie 2009, 216, senza evidenziare le notevoli analogie con i versi eschilei in esame. Sul legame dello storico con la tragedia e in particolare con Eschilo, si veda almeno Parker 2007.

26 Cf. Hdt. 8.β.2 (ἀλλ' ὁ μὲν τετελεύτηκε καὶ οὐκ ἔξεγένετο οἱ τιμωρήσασθαι). Dario aveva già ottenuto una τίσις dagli Eretriosi per l'aiuto da loro dato, con Atene, agli Ioni (Hdt. 6.101.3 τὰ ἱρὰ συλήσαντες ἐνέπρῃσαν, ἀποτινύμενοι τῶν ἐν Σάρδις κατακαυθέντων ἱρώων); il risentimento di Dario verso gli Ateniesi era assai vivido e si basava su un crescente desiderio di riparazione e di compensazione (e.g. Hdt. 5.105.2 ἐκγενέσθαι μοι Ἀθηναίους τείσασθαι). Sulla sinonimia di τιμωρία e τίσις in Erodoto, cf. Cairns 2021, 1518; sul loro significato nell'episodio citato e nell'opera, cf. rispettivamente Hartog 1980, 57; Harrison 1997, 107; Ingarao 2016, 124. Sul possibile legame fra τιμή/τιμωρία e τίσις/τίσις, cf. Beekes, Van Beek 2010, 1485, 1486-7, 1490.

27 Cf. Aesch. *Pers.* 754-8, dove l'accusa di ἀνανδρία (v. 755; cf. Ruberto 2020, 28) è fra le cause che hanno indotto Serse alla spedizione contro la Grecia. In tal senso, anche la ὕβρις può derivare dal timore di non essere all'altezza del padre; cf. Papadimitropoulos 2008, 452, 457 («Xerxes [...] considers himself pitiable because of his failure to prove himself a worthy son of his father»); Jedrkiewicz 2019, 8-10. Similmente Erodoto collega la decisione del re alle esacerbazioni dei suoi (ri)sentimenti da parte di Mardonio (7.5.2) che lo spronava a una τιμωρία sugli Ateniesi (cf. Hdt. 7.5.3, 9.1-2) che «per i molti torti fatti ai Persiani devono scontare una pena in nome della giustizia» (ἐργασσάμενους πολλὰ δὴ κακὰ Πέρσας μὴ οὐ δοῦναι δίκην).

aveva incanalato le sue emozioni ritorive (ira, sdegno, rabbia) in una τιμωρία comprensibile da un uditorio greco che, tuttavia, riconosceva il sovvertimento dell'azione del nemico, vittima a sua volta di una πικρὰ τιμωρία che gli Ateniesi erano riusciti a ottenere grazie all'aiuto degli dèi, intervenuti per punire la sua ὕβρις.²⁸ O almeno una parte di essa.

3 La ὕβρις e la responsabilità di Serse: una lettura storico-giuridica

La responsabilità di Serse e la corresponsabilità divina nella sconfitta da lui subita costituiscono un tema ampiamente studiato che ruota attorno al concetto di ὕβρις e alla sua relazione con la sfera del divino. In effetti, gli unici due impieghi nel dramma si prestano a un'interpretazione etica e religiosa e sono inseriti nel discorso del fantasma di Dario sul destino dei Persiani sopravvissuti. Tuttavia, le considerazioni presenti in questi versi non sono estranee al discorso sulla vendetta, come conferma il richiamo al principio del δράσαντα παθεῖν (vv. 813-14) che sottolinea il nesso di consequenzialità (τοιγάρ, v. 813) e l'inevitabilità della punizione dei Persiani per aver saccheggiato i templi e incendiato l'acropoli ateniese.²⁹ Eppure, sebbene la sanzione sia stata stabilita dagli dèi, è significativo che a irrogarla siano stati gli Ateniesi. Secondo Dario, la pena consiste nel far pagare ai Persiani un 'compenso' (ἄποινα, v. 808) che non esclude un versamento di sangue (ποινὴ) atto a punire un sacrilegio.³⁰ Lo schema eschileo sembra così riprodurre quello dei tribunali ateniesi, dove i giudici, in questo caso gli dèi, stabilite colpe e responsabilità del reo, definiscono una pena eseguita dai loro funzionari – gli Ateniesi – e coincidente con una vittoria sostenuta dagli dèi.³¹ Pertanto, la ὕβρις dei Persiani consiste sia nell'empietà verso gli dèi sia nell'offesa arrecata ai luoghi sacri per gli Ateniesi,

²⁸ Cf. Aesch. *Pers.* 347. Si veda anche Hdt. 8.77.1, dove si menziona un oracolo sulla vittoria ateniese a Salamina grazie all'intervento di Δίκη contro la ὕβρις persiana. Cf. anche Lachenaud 1978, 494-500; Cairns 1996, 15; Cipolla 2011, 30-1, 39.

²⁹ Cf. Aesch. *Pers.* 807-12; Hdt. 8.53-5, spec. 8.53.2. Sul nesso δράω/πάσχω attestato per la prima volta in Aesch. *Ch.* 313, e il suo nesso col dibattito antico sulla responsabilità individuale, anche in senso giuridico, cf. Stolfi 2021, 333.

³⁰ Su ἄποινα e il suo legame con ποινὴ, cf. Le Feuvre 2021, 115-42, spec. 120. Sul sangue versato dai Persiani, cf. Aesch. *Pers.* 816, τόσος γὰρ ἔσται πέλανος αίματοσφαγής («Così grande sarà la libagione fatta con il sangue degli uccisi»).

³¹ Cf. Papadimitropoulos 2008, 451 («Throughout the play it is constantly stressed that the Greek victory was the result of divine intervention»). Cf. anche Hogan 1984, 230 («The *Persians* is unique in that neither the divine nor the human avengers appear on stage»).

ed è evidente che fra esse non vi sia alcuna differenza in termini di qualità.

D'altronde, ὕβρις, solitamente tradotto con termini quali 'tracotanza', 'insolenza', indica un insieme di comportamenti oltraggiosi contro persone o divinità a discapito della loro τιμή; nei *Persiani*, infatti, l'eccessiva pretesa di Serse di ripristinare il danno inflitto dagli Ateniesi alla propria τιμή – con l'unione di ὕβρις e τιμωρία – finisce con il ledere non solo la τιμή ateniese ma anche quella divina.³² In tal senso, il nesso tra la ὕβρις persiana e l'ostilità degli dèi, intervenuti per sanzionare 'propositi troppo superbi' e il precipuo atteggiamento offensivo di Serse, i quali, insieme, minano la loro τιμή,³³ non è diverso dal legame che intercorre fra la reazione ateniese e la pretenziosa τιμωρία di Serse, colpevole di un crimine perseguibile ad Atene secondo la legge, e inquadrabile in termini di responsabilità effettiva. Nel diritto attico, infatti, la ὕβρις era intesa come una scelta consapevole e una disposizione (mentale) del soggetto ad arrogarsi più diritti e più τιμή di quanto gli spettassero.³⁴ Non sorprende perciò che la risposta ateniese venga denotata col termine ἐπιτίμιον (v. 823) che, nel linguaggio giuridico coevo, si riferiva a una sanzione che privava il reo della τιμή da lui sottratta alla vittima, 'aggiungendola' (ἐπι-) a quest'ultima.³⁵ La sua esemplarità (τοιαύθ' ὁρώντες, v. 823), dice Dario, deve insegnare a 'non disprezzare con superbia' (ὑπερφρονήσας, v. 825) la 'sorte presente' (τὸν παρόντα

32 Cf. Cairns 1996, 14, 16 («The gods participate in a hierarchy of honour in which the τιμή they possess is quantitatively but not qualitatively different from that of the mortals») e nota 68 («ὕβρις [...] certainly refers to concrete acts, including failure to recognize the honour of the gods»).

33 Cf. Aesch. *Pers.* 827-8 ὑπερκόμπων ἄγαν | φρονιμάτων, 831 θεοβλαβούνθ' ὑπερκόμπω θράσσει («Offende gli dèi con sfrontatezza eccessiva»); cf. anche Hdt. 7.10.2ε φιλέει γὰρ ὁ θεὸς τὰ ὑπερέχοντα πάντα κολοῦειν («Al dio piace abbattere tutto ciò che si innalza oltre misura»). Il punto di vista persiano, invece, sottolinea l'eccesso della reazione divina, non equilibrata (vv. 345-6, 436-7, 515-16) e puramente ritorsiva (vv. 911-12).

34 In tal senso, ὕβρις si riferisce tanto a una «disposition of excessive self-assertion» (Cairns 1996, 28) che «may seem to the victim to threaten his honour» (Garvie 2009, xxiv; cf. Todd 1993, 379: «The core concept of ὕβρις is to be found in the psychology of the attacker, as one who misuses his strength, or in the sociology of his victim»), quanto a una «action in the fullest sense» (Cairns 1996, 6 nota 31). Sulla γραφή ὕβρεως e i suoi legami con la τιμή, cf. Canevaro 2018, 103-6 (con bibliografia). Secondo Ober 2017, 115, 127, la γραφή ὕβρεως consentiva di tutelare la 'dignità democratica' dei cittadini, il che non esclude – anzi, rafforza – l'ipotesi di un'allusione eschilea e che una parte del pubblico cogliesse il lato 'umano' della sanzione della ὕβρις persiana.

35 Il termine deriva da ἐπίτιμος -ον, che indica «one who is in full possession of citizen τιμή» (Todd 1993, 142). Nel diritto ateniese era usato principalmente in senso riparatorio; infatti, l'ἐπιτιμία, altresì legata a ἐπιτίμιον, esprime la condizione di chi è ritornato ad avere una posizione sociale coerente con la propria τιμή; nel dramma, dunque, gli Ateniesi rispondono con un'azione capace di reintegrare sé stessi e la propria identità di cittadini coincidente con la τιμή offesa da Serse.

δαίμονα, v. 825) espressa da δαίμων, che continua a includere l'intervento divino nel conseguimento della τιμωρία sul re persiano. Mescolando elementi religiosi e giuridici, Eschilo intendeva suggerire che la τιμωρία perseguita da Serse si era risolta in una ἀτιμία in senso letterale, ossia una privazione della τιμή di Serse, ma prima ancora degli Ateniesi,³⁶ e in senso istituzionale, visto che, nell'Atene coeva, l'ἀτιμία era la pena prevista per i magistrati che, alla fine del loro operato, non avevano superato la 'rendicontazione' (εὔθυναι), dalla quale erano emerse le irregolarità compiute. Non a caso, Dario afferma che il figlio dovrà sottoporsi alla rendicontazione di Zeus εὔθυνος (v. 828) poiché, come ricordato da Atossa, se Serse 'avesse commesso azioni arbitrarie' (κακῶς δὲ πράξας), non avrebbe dovuto renderne conto (οὐχ ὑπεύθυνος, v. 213) di fronte a una polis.³⁷

Infine, la qualifica di Zeus come 'esecutore della pena' (κολαστής) per 'propositi/intenzioni troppo superbe' (τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν φρονημάτων, vv. 827-8), sposta ancora una volta l'attenzione sulla responsabilità di Serse connessa a decisioni derivate da un'attenta 'riflessione' (φρόνημα) e caratterizzate da una consapevolezza e una volontà nell'agire piuttosto solide. Queste sfumature di significato sono espresse, nel dramma, da φρένες (e.g. v. 472) e altri termini a esso correlati. Nella maggior parte dei casi, essi sono connessi alle capacità intellettive di Serse che, gravate da aspirazioni eccessive, sono state alterate da un δαίμων che gli ha impedito una valutazione accorta (μὴ φρονεῖν καλῶς, 725), inibendo la sua γνώμη (v. 724), ovvero la sua ponderata razionalità che gli è comunque riconosciuta, sebbene offuscata da una momentanea follia (νόσος φρενῶν, v. 750) culminata con la costruzione del ponte di navi sull'Ellesponto in ostilità con gli dèi. Tuttavia, anche se la νόσος φρενῶν è stata determinata dal «subdolo inganno di un dio»,³⁸ questo non annulla l'aprioristica responsabilità di Serse che ha agito 'con scellerati propositi' (δυσφρόνως, v. 552), scegliendo di usare le sue φρένες in modo deliberatamente sconsiderato e senza alcun interferire

36 Vittime della ὕβρις di Serse che li aveva pesantemente offesi con la devastazione della loro polis; infatti, come ricorda Aristotele (*Rh.* 1378b, 29-30) «La violazione della τιμή è parte della ὕβρις, e chi manca di rispetto alla τιμή altrui si comporta come se non avesse riguardo» (ὕβρεως δὲ ἀτιμία, ὁ δ' ἀτιμάζων ὀλιγορεῖ).

37 Sull'allusione eschilea alle εὔθυναι ateniesi (Todd 1993, 112-13), cf. Broadhead 1960, 85; Hall 1996, 126; Garvie 2009, 126. Si veda anche Aesch. *PV* 324. È possibile, infine, che alcuni spettatori notassero un'analogia fra Serse e la condizione del δῆμος deliberante nell'Ἐκκλησία, a differenza dell'oratore che era invece responsabile (ὑπεύθυνος) come si ricorda in Thuc. 3.43.4 (ἄλλως τε καὶ ὑπεύθυνον τὴν παραίνεσιν ἔχοντας πρὸς ἀνεύθυνον τὴν ὑμετέραν ἀκρόασιν).

38 Aesch. *Pers.* 94 δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ. Δολόμητις evidenzia l'aggravante della premeditazione di un omicidio (e.g. *Od.* 1.300, 11.422) o di una ὕβρις (Aesch. *Suppl.* 750; cf. Harris 2006, 307 nota 23).

divino, come indica l'efficace anafora del nome proprio (vv. 550-2) che sottolinea la sua *agency*.

In conclusione, si può dedurre che per Eschilo non importava se il successivo intervento divino, riferito da Dario, avesse concorso all'errore di Serse, bensì che esso fosse sopraggiunto dopo che il sovrano aveva volontariamente deciso di agire (ἐβούλευσεν, v. 758). Anche per questo è possibile leggere la ὕβρις di Serse in chiave giuridica, poiché essa si è determinata a partire dallo stato mentale di chi ha consapevolmente sopravvalutato l'importanza della propria τιμή³⁹ e ha preteso una riparazione della stessa (τιμωρία) rivelatasi poi 'amara' per una fatale collimazione di interessi umani (ateniesi) e divini, desiderosi di tutelare, con strumenti diversi, τιμαί distinte ma offese dal medesimo crimine.

Bibliografia

- Allen, D. (2000). *The World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens*, Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400824656>.
- Bartoli, R. (2016). «Il diritto penale tra vendetta e riparazione». *Rivista Italiana di Diritto e Procedura Penale*, 1, 96-108.
- Battezzato, L. (2010). *Euripide. "Ecuba"*. Milano: BUR.
- Beekes, R.; Van Beek, L. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. 2 vols. Leiden; Boston: Brill.
- Belloni, L. (1994). *Eschilo. "I Persiani"*. Milano: Vita e pensiero.
- Broadhead, H.D. (1960). *"The Persae" of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cairns, D.L. (1996). «Hybris, Dishonour, and Thinking Big». *JHS*, 116, 1-32. <https://doi.org/10.2307/631953>.
- Cairns, D.L. (2011a). «Honour and Shame: Modern Controversies and Ancient Values». *CQ*, 53, 23-41. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8705.2011.01974.x>.
- Cairns, D.L. (2011b). «Ransom and Revenge in the *Iliad*». Lambert, S.D. (ed.), *Sociable Man. Essays on Ancient Greek Social Behaviour in Honour of Nick Fisher*. Swansea: The Classical Press of Wales, 87-116. <https://doi.org/10.2307/j.ctvv9fm.10>.
- Cairns, D.L. (2015). «Revenge, Punishment, and Justice in Athenian Homicide Law». *JVI*, 49, 645-65. <https://doi.org/10.1007/s10790-015-9522-9>.
- Cairns, D.L. (2021). «Vengeance». Baron, C. (ed.), *The Herodotus Encyclopedia*, 3 vols. Hoboken: Wiley, 1518-22. <https://doi.org/10.1002/9781118689585>.

39 Cf. Cairns 1996, 11. In ciò Serse è diverso dai suoi predecessori, in particolare da Ciro e Dario, che godevano del favore divino, e non della loro 'opposizione' (φθόνος θεῶν, v. 362), perché controllavano i propri impulsi; cf. Aesch. *Pers.* 769, dove l'equilibrio realizzato da Ciro tra φρένες e θυμός lo aveva reso εὐφρων e al riparo dall'avversione divina (v. 772), manifestatasi invece contro Serse, le cui φρένες, diverse anche da quelle di Dario (v. 900), avevano reso ὀμόφρων il dio (v. 911) in risposta alla sua scelleratezza (δυσφρόνως, 552). Sulle qualità di Dario e il contrasto con Serse, cf. Sampson 2015, 33; Jedrkiewicz 2019, 3 e nota 5, 13, 15-16.

- Canevaro, M. (2018). «The Public Charge for *Hubris* against Slaves». *JHS*, 138, 100-26. <https://doi.org/10.1017/s0075426918000071>.
- Canevaro, M. (2020). «I diritti come spazio di socialità: la *timē* tra diritto e dovere». Camerotto, A.; Pontani, F. (a cura di), *Dike. Ovvero della giustizia tra l'Olimpo e la terra*. Milano; Udine: Mimesis edizioni, 157-77.
- Canevaro, M. (2026). *L'Atene dei diritti*. Roma-Bari: Laterza.
- Carter, D.M. (2007). *The Politics of Greek Tragedy*. Exeter: Bristol Phoenix. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781904675501.001.0001>.
- Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Cipolla, P. (2011). «La *hybris* di Serse nei *Persiani* di Eschilo fra destino e responsabilità». Rotondo, A. (a cura di), *Studia humanitatis. Studi in onore di Roberto Osculati*. Roma: Viella editrice, 29-39.
- Ferrari, F. (1996). *Eschilo. "Persiani, Sette contro Tebe, Supplici"*. Milano: BUR.
- Galiano, M.F.; Morales, B.P. (1986). *Esquilo. "Los Persas"*. Madrid: Editorial Gredos.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. "Persae"*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199269891.book.1>.
- Hall, E. (1996). *Aeschylus. "Persians"*. Warminster: Aris & Phillips. <https://doi.org/10.2307/jj.38238686>.
- Harris, E.M. (2006). *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511497858>.
- Harrison, T. (1997). «Herodotus and the Certainty of Divine Retribution». Lloyd, A.B. (ed.), *What is a God? Studies in the Nature of Greek Divinity*. London: Classical Press of Wales, 101-22. <https://doi.org/10.2307/j.ctvvn9hh.10>.
- Hartog, F. (1980). *Le miroir d'Hérodote*. Paris: Gallimard.
- Herman, G. (1998). «Reciprocity, Altruism, and the Prisoner's Dilemma: The Special Case of Classical Athens». Gill, C.; Postlethwaite, N.; Seaford, R., (eds), *Reciprocity in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 199-225. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198149972.001.0001>.
- Hesk, J. (2007). «The Socio-Political Dimension of Ancient Tragedy». McDonald, M.; Walton, M. (eds), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 72-91. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521834568.005>.
- Hogan, J.C. (1984). *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*. Chicago: Chicago University Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226228723.001.0001>.
- Ingarao, G. (2016). «Se a grandi ingiustizie corrispondono grandi punizioni. Alcune riflessioni sul lessico della sanzione divina in Erodoto». Bonanno, D.; Funke, P.; Haake, P. (a cura di), *Procedimenti giuridici e sanzione religiosa nel mondo greco e romano*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 115-25.
- Jedrkiewicz, S. (2019). «Il Re è nudo, ma resta Re: il personaggio di Serse nei *Persiani* di Eschilo». *DeM*, 10, 1-31.
- Kucharski, J. (2012). «Vindictive Prosecution in Classical Athens: On Some Recent Theories». *GRBS*, 52, 167-97.
- Kucharski, J. (2024). «Punishment and Authority in the Athenian Forensic Discourse». *SCI*, 43, 179-97. <https://doi.org/10.71043/sci.v43i.10117>.
- Lachenaud, G. (1978). *Mythologies, religion et philosophie de l'histoire dans Hérodote*. Lille; Paris: Honoré Champion.
- Le Feuvre, C. (2021). «Νήπιονος, νηποινεί, ἀνάποινος, ἄποινα, and ποινή». *Glotta*, 97, 107-57.

- MacDowell, D.M (1995). *Aristophanes and Athens*. Oxford: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780198721581.001.0001>.
- Mazon, P. (1963). *Eschyle. "Les Suppliants, Les Perses, Le Sept Contre Thèbes, Prométhée Enchaîné"*. Paris: Les Belles Lettres.
- McHardy, F. (2013). *Revenge in Athenian Culture*. London: Bloomsbury.
- Montanari, F.; Garofalo, I.; Manetti, D.; Marinone, N. [1995'] (2013). *Vocabolario della lingua greca* (3ª edizione). Torino: Loescher.
- Nicolai, R.; Vannicelli, P. (2019). «Il consiglio, il sogno, il catalogo: *Illiade* II, i *Persiani* di Eschilo, Erodoto VII». 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, 18 gennaio-16 maggio 2016). Roma: Quasar, 201-26.
- Ober, J. (2017). *Demopolis: Democracy Before Liberalism in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108226790>.
- Park, A. (2023). *Reciprocity, Truth and Gender in Pindar and Aeschylus*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.11853864>.
- Parker, V. (2007). «Herodotus' Use of Aeschylus' "*Persae*" as a Source for the Battle of Salamis». *SO*, 82, 2-29.
- Papadimitropoulos, I. (2008). «Xerxes' *Hubris* and Darius in Aeschylus' *Persae*». *Mnemosyne*, 61, 451-8. <https://doi.org/10.1163/156852507x194746-b>.
- Podlecki, A.J. (1966). *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. London: Bloomsbury.
- Pucci, L. (2021). «Manifestazione e controllo dell'ira nelle *Eumenidi* di Eschilo». De Poli, M. (a cura di), *Il teatro delle emozioni: l'ira*. Padova: Padova University Press.
- Ruberto, A. (2020). *Serse. Tradizioni sul Re di Persia in età classica*. Bari: Edipuglia.
- Saïd, S. (1981). «Darius et Xerxès dans les *Perses* d'Eschyle». *Ktèma*, 6, 17-38. <https://doi.org/10.3406/ktema.1981.1832>.
- Sampson, C.M. (2015). «Aeschylus on Darius and Persian Memory». *Phoenix*, 69, 24-42. <https://doi.org/10.7834/phoenix.69.1-2.0024>.
- Sommerstein, A.H. (2009). *Aeschylus. "Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound"*. Cambridge (MA): Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/dcl.eschylus-persians.2009>.
- Smyth, H.W. (1924). *Aeschylean Tragedy*. Berkeley: California University Press.
- Stolfi, E. (2020). *La cultura giuridica dell'antica Grecia*. Roma: Carocci.
- Stolfi, E. (2021). «Di chi è la colpa? Note attorno a volontà e responsabilità individuale nella tragedia greca». *Studi Senesi*, 133, 327-58.
- Stolfi, E. (2022). *La giustizia in scena. Diritto e potere in Eschilo e Sofocle*. Bologna: il Mulino.
- Todd, S.C. (1993). *The Shape of Athenian Law*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198148944.001.0001>.

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 δυνάμην 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, ὥς 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, ὥς 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 κενοὶ 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 leggergli 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

ὄρᾳς τὸν ἄβρόν, οὐ βέλος διέπτατο;	860
Καπανεὺς ὅδ' ἐστίν· ὃ βίος μὲν ἦν πολὺς,	
ἥκιστα δ' ὄλβῳ 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 μετριότης».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 460
δινεῖ, θελούσας πρὸς πύλαις πεπτωκέναι.
φιμοὶ δὲ συρίζουσι βάρβαρον βρόμον,
μυκτηροκόμποις πνεύμασιν πληρούμενοι.

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
Ἑτέοκλον, ἄλλην χρηστότητ' ἡσκηκότα·
νεανίας ἦν τῷ βίῳ μὲν ἐνδεής,
πλείστας δὲ τιμὰς ἔσχ' ἐν Ἀργείᾳ χθονί.
φίλων δὲ χρυσὸν πολλακίς δωρουμένων 875
οὐκ εἰσεδέξατ' οἶκον ὥστε τοὺς τρόπους
δούλους παρασχεῖν χρημάτων ζευχθεὶς ὕπο.

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 485
Ὅγκας Ἀθάνας, ξὺν βοῇ παρίσταται,

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

Ἴππομέδοντος 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 εὖ 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' Ἴππομέδων τοιόσδ' ἔφυ·
παῖς ὦν 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,
Ἀρκὰς 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 χρη 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 | χείρουσι 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: Ετ. 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 empì 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'*Eleetra* (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 Tuciddide.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, Partenopeo 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 Partenopeo 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 Eurípidēs. 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. (1990). *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.

Ares o il ‘vento’ di guerra

Immagini del dio tra *Iliade* e *Sette contro Tebe*

Margherita Nimis

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This paper examines the metaphor of the war-wind unleashed by the god: in the imagery of the storm, Ares embodies the gusts that bring fury and violence against the city of Thebes. The god’s violent breath brings not only destruction but also contamination, as seen in the terrible image of Ares raging while infecting the city. The reworking of Homeric elements contributes to a tragic shift: Ares, or war, is not like a storm – he is the storm itself, a stormy wind that delivers death and contamination.

Keywords Aeschylus. Homer. Seven against Thebes. Ares. War. Imagery.

Sommario 1 Premessa. – 2 Ares e gli altri dei. – 3 Le πνοαί del dio. – 4 L’immaginario della tempesta. – 5 La caduta di Tebe: una contaminazione. – 6 Nota di chiusura.

1 Premessa

Nei *Sette*, per eccellenza dramma della guerra, Ares è comprensibilmente la divinità più presente, al punto che Eschilo-personaggio delle *Rane* definisce la propria produzione come «piena di Ares»,¹ in senso sia metaforico che letterale. Lo stesso dio

Questo lavoro è stato realizzato nell’ambito del Progetto PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*, CUP I53D23005400006, P.I. Prof. Enrico Medda, Università di Pisa, cofinanziato dal Ministero dell’Università e della Ricerca.

1 Aristoph. *Ran.* 1021. L’espressione è attribuita da Plutarco a Gorgia in *Quaest. Conv.* 715e (vedi Dover 1993, 31, 319).

è nominato per primo nella parodo in virtù del suo legame con la terra di Tebe, sebbene la città sia associata nella tradizione al culto di Dioniso. Allo stesso tempo, tuttavia, Ares è con Afrodite² genitore di Armonia, che sposò Cadmo, e per questo il coro menziona il legame del dio con la città (vv. 104-7):³

τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων
Ἄρης, τὰν τεὰν γᾶν;
ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν
ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

Che farai? Abbandonerai la tua terra
Ares, tu antico abitante?
O dio dall'elmo d'oro, guarda,
guarda la città che un tempo avevi a cuore!⁴

Due *hapax* marcano la contraddizione fra la connessione di Ares a Tebe e la sua natura guerriera che ora scatena la furia argiva contro la città. Il nome della divinità è infatti accompagnato dall'epiteto παλαίχθων, che riporta l'attenzione al tempo antico in cui Ares divenne antenato della dinastia tebana, ma al contempo l'aggettivo χρυσοπήληξ, 'dall'elmo dorato',⁵ insiste sull'immagine del dio armato che nel momento presente sta fomentando l'attacco alle mura. Il legame di Ares con Tebe rende agli occhi del coro ancora più crudele la furia guerriera con cui ora il dio sta rinnegando il suo affetto di un tempo per la città (πόλιν εὐφιλήταν), sostenendo al contrario il nemico argivo.

Nei versi immediatamente precedenti, il coro ha appena sintetizzato con tocchi dettagliati la minaccia che grava su Tebe, in un accumularsi di termini appartenenti alla famiglia lessicale del rumore, che diventa filo conduttore della tragedia in quanto proprio l'udito è il veicolo attraverso cui le giovani tebane percepiscono la violenza della guerra. La potente sinestesia del v. 103 κτύπον δέδορκα («vedo il rimbombo»), ingiustamente sospettata dalla critica, in realtà intreccia in modo estremamente espressivo la vividezza dell'immagine visuale con il rumore spaventoso che proviene dal campo di battaglia. La figura retorica si impone sulla precedente descrizione dei rumori

² Citata in *Sept.* 140-3 come progenitrice dei tebani.

³ Cf. Hutchinson 1985, 63; vedi anche p. 68 (*ad* 135-42). Cf. *sch. ad Pers.* 620.

⁴ Tutte le traduzioni sono di chi scrive.

⁵ Questo aggettivo è attestato anche in Eur. *Pho.* 939, in una raffinata metafora che descrive gli Sparti come una 'spiga dall'elmo dorato' (χρυσοπήληκα στάχυν | Σπαρτῶν), per alludere sia alla loro comparsa dalla terra che alla loro natura bellicosa grazie all'associazione con Ares e il drago (Mastronarde 1994, 416). Cf. anche *h.Hom.* 8.1, ancora riferito ad Ares (West 2003, 189).

nel dettaglio, riassumendo in un'unica locuzione la complessità delle percezioni; immediatamente dopo il coro si rivolge direttamente ad Ares alla seconda persona, in quanto ritenuto responsabile degli orrori che stanno avvenendo fuori dalle mura nonostante il fatto che al dio spetterebbe il compito di proteggere la città cui è legato.

2 Ares e gli altri dei

Già da questi primi versi appare evidente la contraddizione, resa ancora più stridente dal fatto che Ares non solo sta abbandonando Tebe, ma sta scatenando contro di essa le più violente forze argive, di cui il frastuono è il più temibile segno che si propaga fino alle orecchie (e agli occhi) del coro, che non può allora che rivolgersi al dio con una semplice domanda (τί ῥέξεις;) colma di incredulità e delusa disillusione.

Qui come altrove nella tragedia, Ares «embodies war at its wildest and most irrational». ⁶ Peraltro, sebbene Ares sia una divinità olimpica, la sua connessione con il sangue e la guerra lo avvicinano a caratteristiche ctonie. ⁷ L'enfasi sugli orrori della guerra e sulla violenza dell'esercito argivo fa sì che anche di altri dei olimpi invocati nella parodo siano valorizzate le caratteristiche più crudeli e selvagge, o almeno legate alla guerra. ⁸

In particolare, Atena è definita dall'apposizione φιλόμαχον κράτος, 'forza amante della guerra' (v. 128), con un aggettivo che ricalca uno degli epiteti tradizionali della dea, πρόμαχος. Tuttavia, mentre quest'ultimo concentra l'attenzione sull'eventuale guerra difensiva che la divinità tutelare guida 'in prima linea' (come suggerisce il prefisso προ-) per proteggere i suoi cittadini, φιλόμαχος sembra indicare piuttosto l'assoluta brama di guerra, tanto più se si considera l'unico altro parallelo d'età classica, ancora eschileo (*Ag.* 228-30): φιλόμαχοι sono gli officianti che ignorano le grida di Ifigenia nel sacrificio. Con le parole di Medda, l'epiteto «esprime una sfumatura di condanna per la volontà di guerra che acceca i sacrificatori». ⁹ Anche nei *Sette* viene enfatizzata la furia guerresca di Atena come dato di partenza; alla dea però si chiede di essere ῥυσίπολις, 'salvatrice della città' (v. 129), ovvero di trasformare il suo crudele desiderio di guerra (affine alla violenza che stanno dimostrando gli argivi) in una forza che vada a favore di - e non contro - Tebe in

⁶ Hutchinson 1985, 63.

⁷ Torrance 2007, 140.

⁸ Per una panoramica sugli dei della guerra, in particolare Ares e Atena, vedi Deacy 2000.

⁹ Medda 2017, 2: 156.

pericolo. L'aggettivo, inoltre, riprende l'analogo epiteto omerico di Atena nella forma ἐρυσίπτολις di *Il.* 6.305,¹⁰ proprio il passo in cui le donne troiane rivolgono la loro preghiera alla dea (vv. 305-10).

Poseidone, nonostante le difficoltà testuali,¹¹ è invocato nel suo ruolo fondativo di signore dei cavalli e dominatore del mare (vv. 130-1); entrambi i riferimenti si connettono a due elementi tematici fondamentali nella tragedia. Da un lato la prima immagine richiama l'enfasi sulla ferocia dei cavalli, che si innesta sul più ampio quadro di violenza e rumore che connota l'esercito argivo; dall'altro, un altro *fil rouge* della tragedia riguarda il tema del mare, sia come forza della natura paragonabile alla veemenza dei contingenti nemici, sia per il *topos* metaforico della nave dello stato e di Eteocle come suo timoniere (vv. 1-3, 62 ss.). Come si vedrà, tuttavia, il dominio del mare e delle sue tempeste sembra in questa tragedia ascrivito ad Ares, anziché a Poseidone: le immagini di raffiche di vento e onde sono piuttosto frequenti, già a partire dalla prima *rhexis* del messaggero (vv. 62-4, citati *infra*), ma è ad Ares che appartengono le πνοαί.

Nonostante, quindi, diverse divinità siano coinvolte nella preghiera, Ares è senza dubbio la forza divina che muove la vicenda tragica; le sue caratteristiche non sono limitate solo alla sfera generica della guerra, ma anche ad altri aspetti quali l'immaginario del mare in tempesta e, soprattutto nelle sezioni finali del dramma, il suo ruolo di divisore dei beni e di garante del compimento della maledizione di Edipo. La figura di Ares impersona quindi diversi ruoli, di cui il motivo comune è proprio la crudeltà della vicenda di Eteocle e Polinice e l'ineluttabilità del conflitto violento intrinseca alla tragedia.

10 Cf. anche *h.Hom.* 11.1-3 (West 2003, 192-3).

11 Nell'edizione di Page 1972, ad esempio, il nome proprio della divinità è fra *crucis* per motivi di responsione. Tuttavia l'intera sequenza dei vv. 109-59, formata principalmente da docmi, non deve necessariamente presupporre la responsione (cf. Ferrari 1983, 983-90; Lomiento 2004, 44), che in effetti con il testo tradito non è presente in diversi punti. Per una discussione più dettagliata del passo si rimanda a Hutchinson 1985, 63 ss.; il suo testo non ha pertanto emendazioni volte a ricostituire la responsione, che, in ogni caso, sarebbe poco soddisfacente in quanto in tragedia i docmi in responsione hanno al massimo un elemento differente l'uno dall'altro. In gran parte dei casi, infine, le emendazioni risultano piuttosto invasive su un testo tradito che non ha motivo di essere sospettato. Al v. 131, dunque, il nome di Poseidone resta invariato nella forma dorica Ποσειδάν (rara ma attestata anche al genitivo Ποσειδάνος in *Soph. OC* 113), mentre ἰχθυόλωι μάχαναι indica il tridente, usato occasionalmente anche per la pesca (cf. *Sch. ad Aristoph. Vesp.* 1087). Per i docmi in tragedia e la loro responsione vedi almeno Medda 1995; Fileni 2004; Andreatta 2014; Faedda 2020.

3 Le πνοαί del dio

Nel prologo Ares incarna l'energia del vento di tempesta che si sta per abbattere sulla nave della città; il messaggero conclude la sua *rhesis* descrivendo così l'arrivo dell'esercito (vv. 59-64):

ἐγγὺς γὰρ ἦδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς
χωρεῖ, κόνει, πεδία δ' ἀργηστής ἀφρὸς
χραίνει σταλαγμοῖς ἵππικῶν ἐκ πλευμόνων.
σὺ δ' ὥστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστροφος
φάρξαι πόλισμα πρὶν καταιγίσαι πνοὰς
Ἄρεως· βοᾷ γὰρ κῆμα χερσαῖον στρατοῦ.

60

Ormai da vicino l'esercito di Argivi in armi
avanza, solleva la polvere; la schiuma scintillante
macchia il suolo con le gocce dei polmoni equini.
Allora tu come un attento timoniere di nave
rinforza la città prima che la spezzino le raffiche
di Ares: rumoreggia infatti il flutto terrestre dell'esercito.

La nuvola di polvere all'orizzonte segnala l'avvicinamento dell'esercito, che a sua volta è immaginato come l'arrivo di una tempesta da cui il timoniere Eteocle deve proteggere la nave dello Stato.¹² secondo un *topos* molto frequente e reso famoso da Alceo.¹³ L'arrivo del nemico è caratterizzato fin da subito anche dall'indugio su un particolare estremamente connotato: il cadere delle gocce di bava dei cavalli frementi per lo sforzo. Proprio l'irruenza, e più oltre addirittura la ferocia dei cavalli argivi diventano un *Leitmotiv* dell'intera tragedia: come i guerrieri argivi, anche i loro animali condividono la stessa veemenza, al punto tale che non mancano le occorrenze in cui essi sono descritti come esseri mostruosi.

Le raffiche di Ares si abbattono sulla nave dello Stato; e il dio prende il pieno controllo della tempesta, in quanto a 'urlare' non sono i marosi bensì l'ossimorico 'flutto terrestre dell'esercito'.¹⁴ Nell'*Iliade* ci sono diverse occorrenze in cui schiere di uomini o singoli guerrieri vengono paragonati all'imperversare della tempesta. Nei *Sette a*

12 La stessa immagine apre in posizione incipitaria la tragedia: Eteocle si identifica come timoniere perennemente all'erta (ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως | οἶακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ, vv. 2-3), che ora dovrà parlare ai suoi concittadini.

13 Frr. 6, 73, 208 V.; vedi Gentili 1984, 268-73, sebbene l'allegoria in Alceo si possa intendere non in senso strettamente politico (cf. le letture recenti di Cucchiarelli 2004 e Uhlig 2018). L'immagine sarà ripresa anche da Socrate in Pl. R. 6 (Long 2017). Per una panoramica sull'immaginario della 'nave dello Stato' vedi Brock 2013, 53-67.

14 Cf. Aesch. *Pers.* 87-90 (vedi Rosenmeyer 1982, 121-7; Garvie 2009, 79; Nimis 2023, 38).

Tebe, tuttavia, questa associazione diventa ancora più stretta, in quanto 'di Ares' sono direttamente i venti della bufera marina.

In *Il.* 11.294-8 Ettore, dopo aver incitato a parole i troiani, si lancia nelle prime file, simile non solo ad Ares stesso, ma anche a una tempesta:

ὥς ἐπ' Ἀχαιοῖσιν σεῦε Τρῶας μεγαθύμους
Ἐκτωρ Πριαμίδης, βροτολοιγῶι ἴσος Ἄρηι·
αὐτὸς δ' ἐν πρώτοισι μέγα φρονέων ἐβεβήκει,
ἐν δ' ἔπεσ' ὑσμίνῃ ὑπεραεὶ ἴσος ἄλλῃ,
ἥ τε καταλλομένη ἰοειδέα πόντον ὀρίνει.

così Ettore figlio di Priamo, simile ad Ares
rovina degli uomini, scuoteva i Troiani dal cuore valente contro
[gli Achei;

ed egli stesso si era gettato fra i primi, superbo,
e piombò nella battaglia simile a una tempesta dai venti furiosi,
che agita e squassa il mare violaceo.

La concitazione di Ettore si fonde nei versi con i venti della tempesta,¹⁵ la cui furia è espressa dall'*hapax* ὑπεραῖς, corradicale e rafforzativo di ἄημι, 'soffiare con forza', detto proprio dei venti.

In altre scene, la similitudine si estende a un'intera schiera di uomini: in *Il.* 15.381-5, sono i troiani ad attaccare compatti come una tempesta, come se ora le navi galleggiassero in un mare di nemici:¹⁶

οἱ δ' ὥς τε μέγα κῦμα θαλάσσης εὐρυπόροιο
νηὸς ὑπὲρ τοίχων καταβήσεται, ὅππότε' ἐπείγῃ
ἰς ἀνέμου· ἥ γάρ τε μάλιστά γε κύματ' ὀφέλλει·
ὥς Τρῶες μέγαλῃ ἰαχῇ κατὰ τεῖχος ἔβαινον,
ἵππους δ' εἰσελάσαντες ἐπὶ πρύμνῃσι μάχοντο

ed essi, come un grande flutto del mare dalle ampie vie
si abbatte sulle murate di una nave quando lo sospinge
la forza del vento – che enormi flutti fa innalzare;
così i Troiani con grandi urla si gettavano sul muro,
spronando i cavalli combattevano vicino alle poppe

15 Nelle descrizioni di battaglie il vento costituisce una forza simbolica che crea «a regenerative momentum for the action through similes that compare the heroes and the onslaught of battle to the violent effects of wind» (Purves 2010, 328, che riprendendo le conclusioni di Whitman 1958, 47, osserva come le similitudini di vento si concentrino in *Il.* 11 e 12, seguendo la *climax* delle gesta di Ettore). Cf. anche *Il.* 11.305-9.

16 Janko 1992, 269. Cf. anche Moulton 1977, 69 per il rapporto fra questo passo e la successiva similitudine marina, ai vv. 410 ss.

Anche nel passo dei *Sette*, la forza umana viene paragonata alla tempesta, ma Eschilo esplicita che il vento che gonfia le onde e sospinge i cavalloni è Ares in persona, che si manifesta nelle πνοαί violente che squassano il mare. La metafora della battaglia come una tempesta si arricchisce di un ulteriore elemento, perché l'energia guerresca del dio vi si inserisce come terreno comune che collega il veicolo (l'immagine della tempesta) al tenore (lo scontro in battaglia).

Il 'vento di Ares' diventa dunque la forza motrice della guerra contro Tebe: le correnti d'aria sospingono le ondate di uomini contro le mura, ma allo stesso tempo la furia del dio si manifesta nel respiro concitato di uomini e animali. Vento e respiro sono un'unica energia, che fluisce fuori e dentro ai corpi¹⁷ in un continuo scambio: al momento del sacrificio cruento iniziale, il cuore 'dallo spirito di ferro' degli argivi 'ansava' (ἔπνευ, v. 53), nell'eccitazione suscitata dagli attimi precedenti alla battaglia; pochi versi dopo, Ares stesso diventa πνοαί ed è pronto a scatenare la bufera dell'attacco.

4 L'immaginario della tempesta

L'immagine dell'esercito argivo in arrivo sotto le mura di Tebe come una tempesta che si abbatte contro la nave – presentata per la prima volta ai vv. 59-64 (citati *supra*) – si ripropone con qualche variazione nei versi lirici della parodo (vv. 114-15):

κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν
καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον.

il flutto di uomini dal cimiero ondeggiante intorno alla città
ribolle sollevato dalle raffiche di Ares.

Di nuovo le πνοαί del dio agitano l'accampamento argivo facendo 'ribollire', spumeggiare, il flutto di uomini. La metafora marina ha la stessa potenza dei vv. 59-64, ma l'immagine, in versi lirici di ritmo docmiaco, appare più condensata. L'ipotesto omerico è di nuovo *Il.* 15.381-5, che descrive lo scagliarsi dei Troiani nel combattimento come i flutti contro una nave. La forza del vento di *Il.* 15.383 (ἵς ἀνέμου) diventa nella guerra tebana l'energia delle raffiche di Ares, e anche gli uomini che combattono sono inseriti non più come *comparandum* della similitudine bensì direttamente all'interno della metafora del 'flutto di uomini' di cui si è già discusso *supra*. *L'hapax* δοχμολόφος

17 Padel 1992, 88-98.

impreziosisce, con il dettaglio del movimento degli elmi,¹⁸ l'effetto di una marea di uomini i cui cimieri ondeggiano come onde sotto la brezza. Il distico dunque riprende con grande efficacia poetica l'immagine della tempesta tratteggiata dal messaggero. Mentre, però, in quel caso la metafora si legava strettamente al paragone tra la città e la nave da proteggere, qui le giovani del coro si focalizzano non tanto sulla necessità di reagire alla tempesta quanto sul puro terrore che essa suscita. Nel canto agitato che mescola preghiere agli dei e immagini minacciose di quanto sta accadendo trova spazio anche la paura della schiavitù, la menzione dei cavalli mostruosi, l'avvicinarsi degli argivi e lo stagliarsi dei sette campioni (vv. 109 ss.).

Ad Ares il coro chiede inutile protezione (vv. 135-9), ma, al contrario, è proprio il vento del dio a scatenare l'attacco contro Tebe. Perfino il primissimo indizio percepito dal coro sull'approssimarsi della guerra arriva dall'aria (vv. 81-2):

αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ'
ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος

la polvere aerea mi avverte apparendo,
veritiera, saggia messaggera senza voce

Nei poemi omerici il sollevarsi della polvere segnala l'avvicinarsi del pericolo, in quanto sollevata da carri, cavalli e uomini che percorrono la piana. Nell'immagine di *Il.* 5.502-5 la corsa degli achei produce una colonna di polvere che imbianca gli stessi guerrieri:

ὥς τότ' Ἀχαιοὶ
λευκοὶ ὑπερθε γέγοντο κονισάλῳ, ὃν ῥα δι' αὐτῶν
οὐρανὸν ἐς πολύχαλκον ἐπέπληγον πόδες ἵππων
ἅψ ἐπιμισομένων· ὑπὸ δ' ἔστρεφον ἡνιοχῆες.

così gli achei
diventavano bianchi fino alla testa per la polvere, che
i piedi dei cavalli sollevavano verso il cielo pieno di bronzo
nel confronto della mischia – gli aurighi giravano i carri.

Il cielo diventa scuro per la quantità di dardi in volo, mentre dalla terra si alza la polvere segnalando il culmine della battaglia. In *Il.* 3.10 ss. la nuvola di polvere è paragonata a una coltre di nebbia, mentre il realismo dei dettagli di *Il.* 13.334-8 pone il focus della

18 L'aggettivo potrebbe forse indicare però anche la posizione traversa del cimiero rispetto all'elmo: vedi Robert 1922, 166 nota 1; Kukahn 1936, 51, 82.

similitudine sull'urto dell'attacco, descritto come lo scontrarsi delle correnti d'aria che fanno sollevare la polvere su una strada:

ὥς δ' ὅθ' ὑπὸ λιγέων ἀνέμων σπέρχωνσιν ἄελλαι
ἥματι τῷ ὅτε τε πλείστη κόνις ἀμφὶ κελεύθους, 335
οἳ τ' ἄμυδις κόνις μεγάλην ἱστᾶσιν ὁμίχλην,
ὥς ἄρα τῶν ὁμός' ἦλθε μάχη, μέμασαν δ' ἐνὶ θυμῷ
ἀλλήλους καθ' ὅμιλον ἐναιρέμεν ὅξεϊ χαλκῷ.

come quando le tempeste infuriano sotto venti striduli
in un giorno in cui c'è molta polvere sulle strade,
e le correnti sollevano insieme una grande nube di polvere
così la lotta si infittì, e smaniavano in cuore
di uccidersi l'un l'altro nella calca con il bronzo acuminato.

In questa immagine, in particolar modo, lo scontrarsi delle correnti d'aria è assimilato allo scontrarsi dei guerrieri, con lo stesso effetto vorticoso del combattimento e dell'aria incanalata nelle vie.¹⁹

Nelle similitudini omeriche si percepisce il rumore degli zoccoli dei cavalli che sollevano la polvere (5.504) o degli stessi venti striduli (13.334); al contrario, la polvere che segnala al coro l'avvicinarsi delle schiere tebane è ἄγγελος, in quanto porta un messaggio inequivocabile (πείθει φανεῖσ' ... σαφὴς ἔτυμος), ma è anche 'senza voce' (ἄναυδος).²⁰ Nonostante la grande enfasi data dalla tragedia all'aspetto uditivo e sonoro del combattimento, qui la visione della polvere sembra separata dal rimbombo che la produce.²¹ Si crea così un effetto ossimorico: la 'messenger senza voce' è la polvere stessa, il cui nome è comunque esplicitato nel termine κόνις.²² Nei vv. immediatamente successivi (83-6), tuttavia, il rumore degli zoccoli come scrosci d'acqua riporta l'attenzione all'aspetto uditivo, che tanto impressiona il coro²³ e che ha la funzione di creare un vero e proprio «non-physical space».²⁴

¹⁹ Janko 1992, 89. Le nuvole di polvere sono il contesto tipico delle battaglie (cf. anche *Il.* 11.163). Esiodo, invece, fa riferimento alla polvere che crea uno strato soffocante per i campi (*Th.* 878 ss.), come nelle strade della similitudine omerica.

²⁰ Cf. Aesch. *Suppl.* 180; Eur. *Or.* 1541. L'idea della polvere come prima messaggera dell'inizio della battaglia diventa un *topos* attestato anche altrove: Hdt. 8.65.1; *Th.* 4.44.4; Aristoph. *Eq.* 245; Xen. *An.* 1.8.8.

²¹ Nooter 2017, 75 ss.

²² Si noti, a fronte dell'uso omerico, la scansione κόνις, κόνιν: insieme a Aesch. *Suppl.* 180 si tratta dell'unica occorrenza in tragedia.

²³ Cf. Giordano-Zecharya 2006, 61-2 sulle reazioni del coro ai rumori e sull'impatto che essi dovevano avere anche sul pubblico.

²⁴ Edmunds 2002, 105: «For the creation of space, the sounds heard by, and the sounds made by, the chorus in the parodos are of the greatest importance».

I combattimenti iniziano annunciati nel silenzio dalla polvere che si solleva, ma poi, come si è visto, l'imperversare della battaglia porta al paragone con le tempeste marine suscitate da Ares. Di nuovo appartenente al tempo atmosferico è un'altra metafora, che condensa la violenza della tempesta con il forte rumore della grandine (vv. 211-13):

Χο. ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ-
χαῖα βρέτη θεοῖς πίσυνος λιθάδος
ὅτ' ὅλοαυς νειφομένης βρόμος ἐν πύλαις·

Co. Ma sono corsa agli antichi simulacri dei numi,
fiduciosa degli dei, quando il frastuono di una rovinosa
sassaiola nevosa era alle porte.

All'inizio della sezione lirica, il coro aveva appena espresso a Eteocle la paura per il rumore assordante delle ruote e dei carri, mescolato allo stridio crepitante dei freni 'nati dal fuoco' (vv. 202-7). La risposta di Eteocle si sposta sulla domanda retorica, che pure riprende l'immagine della tempesta: forse un marinaio trova salvezza semplicemente spostandosi da poppa a prua (vv. 208-10). A questo punto il coro dichiara la propria intenzione di pregare gli dei, come unica via di fronte alla grandine di guerra che si abbatte contro la porta. Anche in questo caso l'ipotesto è omerico, ma Eschilo raccoglie in un'unica immagine diverse suggestioni epiche tratte da *Il. 12*.

Durante la battaglia al muro, il lancio di pietre è un momento fondamentale, e la similitudine con la tormenta di neve è particolarmente adatta a ripetere la sassaiola che si abbatte. La lunga similitudine di 12.278-89 accosta proprio il volare delle pietre al cadere delle falde di neve, veri e propri 'dardi' di Zeus grazie a cui il dio riesce a immobilizzare il mondo. Ai vv. 156-60, sono i dardi stessi a essere paragonati a fiocchi di neve:²⁵

νιφάδες δ' ὥς πῖπτον ἔραζε,
ἅς τ' ἄνεμος ζαῆς νέφεα σκιάοντα δονήσας
ταρφείας κατέχευεν ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ·
ὥς τῶν ἐκ χειρῶν βέλεα ρέον ἡμὲν Ἀχαιῶν
ἦδὲ καὶ ἐκ Τρώων·

come cadono al suolo i fiocchi di neve,
che un vento di tempesta, scuotendo le nuvole scure,
riversa fitti sulla terra che nutre -

25 Si tratta di un'anticipazione rispetto alla più lunga descrizione dei vv. 278-89. Vedi Moulton 1977, 64-6; Hainsworth 1993, 335, 347.

così fluivano i dardi dalle mani degli achei
e allo stesso tempo dei troiani.

Mentre in Omero le similitudini sono costruite esplicitando il *comparandum* – i dardi o le pietre – in Eschilo le immagini vengono condensate nella metafora della grandinata più che in quella della nevicata, sebbene il participio *νειφομένος* appartenga al campo semantico del ghiaccio. Tuttavia, rispetto all'ipotesto omerico, le falde di neve – che cadono fitte nella tempesta di neve, ma silenziose – lasciano il posto alla 'sassaiola'²⁶ nevosa, ovvero al battere della grandine alle porte, metafora per il rumore che il combattimento produce. I fiocchi di neve omerici diventano quindi grumi di ghiaccio che si schiantano al suolo, con esito rovinoso. L'immagine è arricchita dell'elemento sonoro, segnalato anche da *βρόμος*; i versi, di ritmo docmiaco, sono in responsione con la prima strofe dello scambio lirico tra Eteocle e il coro, che già aveva focalizzato l'attenzione sul terrore suscitato dai rumori terribili che provengono dal campo di battaglia, anche grazie all'effetto onomatopeico di espressioni come *ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον* (v. 204). La congettura di Naber *λιθάδος* riprende efficacemente la 'sassaiola' menzionata al v. 158; se in quel caso il lancio delle pietre era inteso nel senso concreto, in questa seconda occorrenza il termine diventa parte integrante della metafora della grandine, che collega bene diversi aspetti poetici rilevanti – il tema della tempesta di Ares che muove l'intera tragedia, il focus sul rumore spaventoso che la guerra produce, la violenza che si abbatte sulle porte di Tebe.

Il respiro bellicoso di Ares muove dunque le sorti della guerra di Tebe, oltre a quelle di Eteocle e Polinice, in quanto è proprio il dio 'che non concede grazia' (*οὐδ' ἐπίχαρις Ἄρης*, v. 910) e, soprattutto, che con la guerra e il fratricidio si incarica di rendere vere le maledizioni di Edipo (vv. 944-6):

πικρὸς δ' ὁ χρημάτων
κακὸς दाτητὰς Ἄρης, ἀρὰν πατρώι-
αν τιθεῖς ἀλαθῇ.

e affilato il crudele
divisore del patrimonio, Ares che ha reso vera
la maledizione del padre

26 Il termine *λιθάδος* è una congettura di Naber in luogo di *νιφάδος* ('neve', che però sarebbe in una posizione eccessivamente preminente, vedi Hutchinson 1985, 80), e viene generalmente accettata. Si segnala anche che l'ordine delle parole è controverso. Il genitivo *νιφάδος*, facendo riferimento alla neve, potrebbe inoltre essere una *lectio facilior* richiamata dal participio che compare poco dopo, *νειφομένος*; senza contare che la semplice neve sarebbe forse incompatibile con la menzione del frastuono (*βρόμος*), in quanto i fiocchi di neve cadono silenziosamente, come si evince anche dalle similitudini omeriche.

Il dio ha diviso l'eredità²⁷ a suo modo: seminando rovina e morte, in modo che finalmente la giustizia fosse equanime, in questo caso però nella reciproca morte. Le contese che entrambi i fratelli hanno sollevato si sono ora appianate nel fratricidio, ma la giustizia si è infranta nel tentativo impossibile di sanare una controversia che non può essere risolta altrimenti. La mediazione di Ares comporta l'avverarsi della maledizione;²⁸ e non potrebbe del resto portare a una conclusione diversa, perché il soffio di guerra del dio, che passa come una tempesta nel campo di battaglia, ma anche nel respiro concitato degli uomini e perfino negli sbuffi dei cavalli, non porta conciliazione bensì violenza, distruzione, persino 'contaminazione' (v. 344).

5 La caduta di Tebe: una contaminazione

Nel primo stasimo, diverse scene prefigurano la caduta di Tebe. La seconda coppia strofica apre la nuova sequenza dedicata alle immagini sulla distruzione vera e propria della città e del rapimento delle donne con una citazione omerica ancora più evidente (vv. 321-5):

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' ὠγυγίαν
Ἀΐδαι προΐαψαι, δορὸς ἄγρην
δουλίαν, ψαφαρᾶι σποδῶι
ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν
περθομένην ἀτίμως, στρ. β

è miserevole gettare all'Ade una città
tanto antica, bottino di schiavitù della lancia,
nella cenere polverosa,
distrutta senza onore dalla volontà divina
per mano di un uomo acheo

La locuzione Ἀΐδαι προΐαψαι cita evidentemente il proemio dell'*Iliade*, innalzando il *pathos* della distruzione della città alla grandezza dei versi più famosi del poema:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος,
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,

²⁷ Su questi aspetti si veda almeno Pepe 2007.

²⁸ Si noti anche il gioco fonico Ἄρης / ἄρην, che con un effetto paronomastico accosta i due concetti fino quasi a farli coincidere.

Canta, o dea, l'ira distruttrice di Achille figlio di Peleo,
che infiniti dolori portò agli Achei,
gettò nell'Ade molte anime valorose di eroi,
e li rese preda di cani e di tutti gli uccelli,
mentre si compiva il volere di Zeus

Eschilo risemantizza una frase omerica usata per le uccisioni umane²⁹ adattandola all'intera città: se l'ira del più forte guerriero omerico può 'gettare nell'Ade' le vite di uomini, la guerra di Tebe finirà per annientare direttamente la città. In tutta la seconda strofe si intende che la città è composta sia di strutture architettoniche che dei suoi abitanti, e, soprattutto, sarà la popolazione femminile questa volta a pagare le conseguenze più pesanti, tra stupri, uccisioni e rapimenti. Nel momento di *pathos* in cui il coro si sofferma nelle brevi immagini che compongono un quadro di disfatta e saccheggio, lo stile diventa ancora più lirico, e termini di uso alto ed epico si susseguono per dare un'impressione di grandiosità. Il tema della caduta della città, del resto, derivante da Omero e dalla tradizione antica³⁰ dei poemi ciclici, è epico per eccellenza: come sintetizza bene Hutchinson, «as we contemplate the fall of Thebes, we must think of the fall of Troy».³¹

Il participio *περθομένην*³² del v. 325, in particolare, riecheggia i versi formulari di *Il.* 2.373-4 = 4.290-1:³³

τῷ κε τάχ' ἡμύσειε πόλις Πριάμοιο ἄνακτος
χερσὶν ὑφ' ἡμετέρησιν ἀλοῦσά τε περθομένη τε.

presto allora si piegherebbe la città del re Priamo
sotto le nostre mani, catturata e distrutta.

La 'città di Priamo' destinata alla distruzione diventa ora Tebe, e di nuovo gli aggressori sono achei. Come nei passi iliadici Agamennone afferma che Troia deve cadere 'per nostra mano', nel caso di Tebe la caduta avviene 'per mano di un uomo acheo', ovvero Polinice. La

²⁹ Cf. anche *Il.* 5.190 καί μιν ἔγωγ' ἐφάμην Ἀἰδωνῇ προΐαψειν, «e io intendevo gettarlo ad Ade», con la variante Ἀιδωνεύς per il nome del dio.

³⁰ Hutchinson 1985, 90.

³¹ Hutchinson 1985, 89-90. La citazione è a p. 90.

³² Lo stesso verbo, insieme al tema della caduta della città, è frequente nei *Persiani*, in cui però sono valorizzate le forme aoristiche che creano l'assonanza tra *πέρσαι* e *Πέρσαι*. Spicca, per contrario, *Pers.* 1056 γενείου πέρθε τρίχα, «saccheggia il pelo del mento», detto da Serse con il riferimento all'atto del coro di strapparsi la barba per il dolore: il saccheggio si trasferisce, grazie allo stesso verbo, dalla città al corpo, in una metafora di grande impatto visivo. Vedi Garvie 2009, 367.

³³ Cf. anche 13.815-16, in cui c'è una variazione: ἦ κε πολὺ φθαίη εὖ ναιομένη πόλις ὑμῇ | χερσὶν ὑφ' ἡμετέρησιν ἀλοῦσά τε περθομένη τε.

sconfitta di Tebe sembra realizzarsi quindi sotto la responsabilità di lui solo, di cui peraltro resta implicito il nome.

Un punto focale importante è che, 'senza onore' e tuttavia al contempo secondo la legge degli dei, la città greca venga distrutta da un uomo che è acheo (il singolare sottolinea l'intento volontario), scatenando di fatto una guerra non solo fratricida per la vicenda personale di Eteocle e Polinice, ma anche civile. Non si tratta più quindi del grande nemico esterno della guerra troiana, ma di una guerra fra greci e greci, come evidenziato non solo dalla menzione dell'uomo acheo, ma anche dall'indicazione dell'arma. Tebe sarà 'bottino di schiavitù della lancia', espressione che allude alla lancia, per eccellenza l'arma che contraddistingue i greci al punto tale che il coro dei Persiani fa un unico riferimento agli avversari greci usando un omerismo,³⁴ δουρικλύτοις ἀνδράσι ('uomini famosi per la lancia').

La città verrebbe gettata all'Ade 'nella cenere polverosa', che suggerisce sia la terra bruciata dopo il saccheggio sia la polvere in cui cadono i guerrieri omerici: formule come ἐν κονίῃσι πεσών di *Il.* 17.315 si riferiscono di solito alla morte di singoli guerrieri, mentre qui si enfatizza, al contrario, la caduta dell'intera città.

Alla fine dell'antistrofe β, viene descritta la furia di Ares nell'incendio rovinoso che colpisce Tebe (vv. 340-4):

καπνῶ [δεῖ]
χραίνεται πόλις μ' ἅπαν.
μαινόμενος δ' ἐπιπνεῖ λαοδάμας
μιαίνων εὐσέβειαν Ἄρης.

dal fumo
è infettata l'intera rocca.
Con furiosa pazzia Ares domatore di genti
soffia, contaminando la pietà.

Nell'incendio della città si intravede l'allusione alle fiamme che segnano la caduta di Troia; non solo l'immagine, ma anche il lessico è denso di riferimenti omerici. Come ha scritto Hutchinson, in questo passo Eschilo è «at his most densely allusive»,³⁵ in quanto il fantasma dell'incendio di Troia si sovrappone all'immagine della caduta di Tebe, ma allo stesso tempo l'intreccio di metafore insiste sull'empietà con cui Polinice porta la sua città alla rovina. Infuriando nuovamente

34 Cf. *Il.* 2.645, *Od.* 15.544; è attestata anche la forma δουρικλειτός di *Il.* 5.55 e *Od.* 15.52.

35 Hutchinson 1985, 90.

come un vento di tempesta,³⁶ Ares impazza con la sua furia omicida, del tutto indifferente a qualunque forma di moralità. Il fumo che soffoca la città è infettivo, ammorbante, proprio perché è il dio stesso che, con il suo soffio,³⁷ 'contamina la pietà' senza risparmiarne nessuno. La furia omicida, quindi, si lega alla contaminazione; se nelle occorrenze precedenti (vv. 63-4 e 114-15) le raffiche erano 'di Ares' (al genitivo), qui Ares è vento che spira funesto (ἐπιπνεῖ), è una tempesta di violenza e μίσημα che impazza uccidendo gli uomini e infettando la rocca con il fumo dell'empietà. Si tratta di un'immagine estremamente forte, che condensa tutti insieme molti aspetti legati ad Ares, alla cui generale crudeltà bellicosa si aggiunge però l'ossimoro stridente di un dio che porta contaminazione.³⁸

Il vento di Ares, che finora era stato inteso per lo più come una minaccia, è ora nel pieno dell'azione distruttiva, e l'immagine di Ares come una tempesta che infuria ha almeno un antecedente omerico, nell'episodio della battaglia tra gli dei (*Il.* 20.51-3):

αὔε δ' Ἄρης ἐτέρωθεν ἐρεμνῇ λαίλαπι ἴσος
ὄξυ κατ' ἀκροτάτης πόλιος Τρώεσσι κελεύων,
ἄλλοτε παρ Σιμόεντι θεῶν ἐπὶ Καλλικολώνῃ.

Ares gridava dall'altra parte, simile a buia tempesta,
ora esortando acuto i Troiani dall'alto della rocca,
ora correndo lungo il Simoenta verso la Bella Collina.

La similitudine omerica di Ares come una tempesta³⁹ passa a metafora in Eschilo, e viene inoltre arricchita dagli altri numerosi elementi cui si è accennato. Ares non è come un vento di tempesta, ma è un vento impuro; non combatte contro gli altri dei, ma fa strage di uomini a loro volta in preda alla μανία.

Il dio presentato in *Sept.* 342-4 è μαινόμενος e λαοδάμας, due epiteti fortemente legati all'epica. La *mania* di Ares è un tratto che

36 A questo si collega anche un altro aspetto, relativo all'immaginario epico degli dei che compenetrano la psicologia umana 'inducendo' in questo caso la furia del combattimento (cf. *Il.* 17.210-12): vedi almeno Zeitlin 1982, 97; Marinis 2012, 15, 22 ss.

37 Marinis 2012, 15 confronta il concetto del 'soffio' di Ares con l'espressione ἔνθεος δ' Ἄρει detto del quarto guerriero argivo, Ippomedonte (*Sept.* 497): entrambe le immagini possono essere lette «against the background of the Homeric image of Ares 'entering' a warrior» (cf. *Il.* 17.210-12). In questi casi, Ares «has been internalized in the warrior as a psychological state» (Zeitlin 1982, 97): un'ulteriore espressione della μανία associata al dio.

38 Cf. anche Soph. *OT* 190 ss., in cui di Ares il coro dice che 'assale' e 'brucia': l'associazione tra il fuoco e la contaminazione è già anticipata ai vv. 27-9 (vedi Finglass 2018, 176, 227). Cf. Novelli 2005, 147-9.

39 L'espressione ἐρεμνῇ λαίλαπι ἴσος trova un parallelo al plurale anche in *Il.* 12.375 a proposito dei sovrani lici.

chi gli si contrappone riconosce a prima vista: per questo Atena in *Il.* 5.825-34 invita Diomede a colpire il dio per primo, perché essendo *μαινόμενον*, instabile come una 'banderuola' (*ἄλλοπρόσαλλον*, v. 831), ha prima promesso di combattere per i greci salvo poi prendere le parti dei troiani. In un altro passo poco precedente, era stata Era a sottolineare ad Atena la necessità di fermare la furia del dio: la promessa di vittoria a Menelao diventerebbe vana «se permetteremo al funesto Ares di impazzire così» (*εἰ οὕτω μαινέσθαι ἑάσομεν οὔλον Ἄρηα*, v. 717). Nell'incendio di Tebe, invece, Ares non ha oppositori o ostacoli, ma 'impazza' liberamente come un furioso vento di tempesta.

L'altro epiteto, *λαοδάμας*, 'che doma le genti', è attestato in Omero solo come nome proprio, Laodamante;⁴⁰ l'etimologia viene rifunzionalizzata da Eschilo sul concetto dell'analogo *βροτολοιγός*, 'rovina per gli uomini',⁴¹ mentre la forma del composto si richiama naturalmente a *ἰππόδαμος*, 'domatore di cavalli'.⁴²

Un altro aspetto essenziale di questo passo, che costituisce proprio il tratto più innovativo di questa scena, è il fatto che Ares con la sua presenza stia 'contaminando la pietà'. Il verbo *μιάινω*, inteso come 'contaminare' in senso morale, ha di solito altri tipi di accusativi, legati soprattutto alla sfera semantica della giustizia e delle leggi. Chi è empio, o ingiusto, sta oltraggiando la giustizia, creando la contaminazione. Questo risulta evidente in almeno due passi, che si riportano a titolo di esempio.

Nel finale dell'*Agamennone*, l'alterco in sticomitia tra il coro ed Egisto a proposito dell'eventualità che Oreste faccia ritorno culmina in una frase offensiva rivolta a Egisto, che ha appena detto che gli esuli si nutrono solo di speranze. Riprendendo la metafora dell'alimentazione, il coro esclama con sdegno *πῶσσε, πιαίνου, μιαίνων τὴν δίκην, ἐπεὶ πάρα* («Avanti, ingrassati finché puoi, contamina la giustizia!», v. 1669). L'immagine della contaminazione della giustizia esprime «il rigetto totale delle rivendicazioni di Egisto, circa la natura giusta delle sue azioni da parte della collettività di cui i Vecchi si sentono rappresentanti».⁴³ D'altro canto, si tratta di un'espressione molto offensiva, come denota anche la risposta di Egisto che promette che il coro la dovrà pagare cara.

In *Eur. Suppl.* 377-8 il coro chiede alla città di Atena di aiutare la madre, Etra, a ottenere sepoltura per i figli. Atene, nella figura di

⁴⁰ *Il.* 15.516, *Od.* 8.141, 153.

⁴¹ Cf. ad esempio *Il.* 11.295; lo stesso epiteto si trova anche in *Aesch. Suppl.* 665.

⁴² Riferito, al singolare, di solito ad Atreo, Nestore, Tideo, Diomede, Antenore, Ettore (la maggior parte delle volte al genitivo in clausola esametrica, formando un iperbatò con il nome proprio); al plurale invece designa per lo più i troiani. Cf. anche il composto *ἀνδροδάμας*, che però è attestato in Pindaro ma non in Omero.

⁴³ Medda 2017, 3: 460, che evidenzia anche l'effetto fonico dell'allitterazione in *π* e dell'assonanza *πιαίνου / μιαίνων*.

Teseo, è implorata di νόμους βροτῶν μὴ μιáίνειν, «non contaminare le leggi degli uomini», in quanto la città, simbolo di equità e accoglienza, sempre onora la giustizia e soccorre chi soffre sventure (vv. 379-80). In questo caso, peraltro, l'oggetto è di nuovo il mito tebano, e il tema della sepoltura interessa non solo Polinice ma anche tutti gli altri guerrieri argivi; la legge a cui si fa riferimento prevede infatti che Tebe, conformemente a una pratica panellenica, sia obbligata a restituire i cadaveri dei nemici.

Già l'atto di contaminare la giustizia è percepito come estremamente grave, ma l'idea di 'contaminare la pietà' va ancora oltre: la giustizia non ha posto, ma tanto meno l'umanità.⁴⁴ In ogni caso, come ha riassunto efficacemente Hutchinson, «a bold expression to use of a deity».⁴⁵ La furia pazza del dio regna incontrastata, e non c'è nulla che possa contenere la contaminazione che accompagna la caduta di Tebe, devastata da uno dei suoi figli. Allo stesso tempo, come le divinità omeriche, anche Ares può parteggiare per uno dei due contendenti senza che ciò implichi una contraddizione. Il dio della guerra è tradizionalmente legato alla città di Tebe, ma nel campo argivo è comunque un tebano illustre come Polinice a combattere contro la sua città. Ares non si configura dunque come un traditore della *polis* tebana, ma come una divinità di carattere arcaico che trae compiacimento dalla distruzione e dalla disgregazione della comunità cittadina. Il suo agire si colloca prima e al di fuori di ogni valutazione etica e rende visibile, all'interno della tragedia, la tensione tra l'istanza etica di protezione avanzata dagli uomini e la radicale indifferenza divina nei confronti di tali richieste.

6 Nota di chiusura

La metafora omerica del soffio di guerra viene impersonata nella tragedia da Ares, che spira portando con sé violenza, morte e dolore, almeno finché la maledizione non si sia compiuta, per riprendere il gioco fonico Ἄρης / ἄρᾶν del v. 945 citato *supra*. Il 'vento' distruttivo del dio, che fomenta la tempesta della guerra, è destinato a placarsi solo con la reciproca morte di Eteocle e Polinice; e del resto proprio la maledizione, collegata anche foneticamente al nome di Ares, è l'origine da cui muove il mito. Il dio quindi finisce per scatenare la sua furia in una vicenda tragica che non conosce pietà, ma solo violenza esagerata, fratricidio, guerra civile. Il conflitto avviene tra due fratelli, e tra argivi e tebani: l'orrore per la caduta di Tebe

⁴⁴ In Aesch. fr. 530.31-3 R. si dice che la natura di Ares è senza αἰδώς; Euripide definirà il dio addirittura ἀνίεπος (fr. 992 K.).

⁴⁵ Hutchinson 1985, 99.

si accompagna all'idea di autodistruzione, a causa dei legami parentali. La rielaborazione dell'immaginario omerico della tempesta contribuisce a enfatizzare lo slittamento tragico: Ares, o la guerra, non è come una tempesta, ma è la tempesta stessa, un vento di bufera che porta morte e contaminazione.

Bibliografia

- Andreatta, L. (2014). *Il verso docmiaco. Fonti e interpretazioni*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Brock, R. (2013). *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*. London; New York: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781472555694>.
- Cucchiarelli, A. (2004). «La nave e lo spettatore. Forme dell'allegoria da Alceo ad Orazio». *SIFC*, 4(2), 172-88.
- Deacy, S. (2000). «Athena and Ares. War, Violence and Warlike Deities». Van Wees, H. (ed.), *War and Violence in Ancient Greece*. London: Classical Press of Wales, 285-98. <https://doi.org/10.2307/j.ctvvnbnwv.14>.
- Dover, K.J. (1993). *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198150053.book.1>.
- Edmunds, L. (2002). «Sounds off stage and on stage in Aeschylus, *Seven against Thebes*». Aloni, A.; Berardi, E.; Besso, G.; Cecchin, S. (a cura di), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura = Atti del Seminario Internazionale* (Torino 21-22 febbraio 2001). Bologna: Patron, 105-15.
- Faedda, A. (2020). «Polimorfismo e multifunzionalità del docmio fra teorie metriche e realizzazioni poetiche». *Rhesis*, 11(1), 115-23.
- Ferrari, F. (1983). «Per il testo dei 'Sette contro Tebe'». *ASNP*, 13(4), 971-95.
- Fileni, M.G. (2004). «Docmi in responsione nella tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico». *QUCC*, 78(3), 85-98. <https://doi.org/10.2307/20546830>.
- Finglass, P. (2018). *Sophocles. Oedipus the King*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108303439>.
- Friis Johansen, H.; Whittle, E.W. (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. 3 vols. Copenhagen: Gyldendal.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. Persae*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199269891.book.1>.
- Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*. Roma-Bari: Laterza.
- Giordano-Zecharya, M. (2006). «Ritual Appropriateness in *Seven against Thebes*. Civic Religion in a Time of War». *Mnemosyne*, 59(1), 53-74. <https://doi.org/10.1163/156852506775455315>.
- Hainsworth, B. (1993). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 3, Books 9-12. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511518386>.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus. Seven Against Thebes*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198149996.book.1>.
- Janko, R. (1992). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 4, Books 13-16. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511620249>.
- Kukhan, E. (1936). *Der griechische Helm*. Marburg-Lahn: Bauer.
- Lomiento, L. (2004). «L'antica colometria di Aesch. *Sept.* 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica». *Lexis*, 22, 43-60.

- Long, A.G. (2017). «The Ship of State and the Subordination of Socrates». Edmonds III, R.; Destrée, P. (eds), *Plato and the Power of Images*. Leiden: Brill, 158-78. https://doi.org/10.1163/9789004345010_011.
- Marinis, A. (2012). «Dionysiac Metaphor in Aeschylus' *Seven Against Thebes*». *MD*, 69, 9-44.
- Mastrorarde, D.J. (1994). *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1515/9783110962291>.
- Medda, E. (1995). «Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia». *SCO*, 43, 101-234.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone*. 3 vols. Roma: Bardi.
- Moulton, C. (1977). *Similes in the Homeric Poems*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666251443>.
- Nimis, M. (2023). «Lessico e metafora tra Omero ed Eschilo: due casi di studio dalla parodo dei *Persiani*». Rodighiero, A.; Maganuco, A.; Nimis, M.; Scavello, G. (a cura di), *METra 2. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-738-8/002>.
- Nooter, S. (2017). *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316535882>.
- Novelli, S. (2005). *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*. Amsterdam: Hakkert.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400884322>.
- Page, D.L. (1972). *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145707.book.1>.
- Pepe, L. (2007). «I *Sette contro Tebe* e la spartizione dell'eredità di Edipo». Cantarella, E.; Gagliardi, L. (a cura di), *Diritto e teatro in Grecia e a Roma*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Purves, A. (2010). «Wind and Time in Homeric Epic». *TAPhA*, 140(2), 323-50. <https://doi.org/10.1353/apa.2010.a402236>.
- Robert, C. (1922). «Die Parodos der aischyleischen *Septem*». *Hermes*, 57(2), 161-70.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.
- Torrance, I. (2007). *Aeschylus: Seven Against Thebes*. London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781472539618>.
- Uhlig, A. (2018). «Sailing and Singing: Alcaeus at Sea». Budelmann, F.; Phillips, T. (eds), *Textual Events, in Textual Events: Performance and the Lyric in Early Greece*. Oxford: Oxford University Press, 63-92. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198805823.003.0003>.
- West, M.L. (2003). *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Whitman, C.H. (1958). *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge (MA): Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674862845>.
- Zeitlin, F.I. (1982). *Under the Sign of the Shields. Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Eschilo: testo, scena, tradizione

a cura di Margherita Nimis e Francesca Chenet

Eschilo e Pindaro cantori della seconda guerra persiana

Approcci critici e riflessioni metodologiche

Federica Mancuso

Sorbonne Université (UR 1491 EDITTA); Université Jean Moulin Lyon 3, France

Abstract The article examines the methodological approaches adopted in modern scholarship to study the intertextual relationship between Pindar and Aeschylus. The hypothesis of a rivalry between the two poets at the court of Hieron of Syracuse – an idea rooted in ancient biographical sources and recently invoked to explain intertextual links between *Pythian* 1 and *Persae* – is reassessed in light of the early formation of a poetic repertoire celebrating the Persian Wars, as suggested by comparison with epigrams attributed to Simonides. Pind. fr. 78 M. may also be situated within this framework, as may the use of the mythic *exemplum* of Typhoeus/Typhon in both Pindar and Aeschylus.

Keywords Aeschylus' *Persae*. Pindar's *Pythian* 1. Fragments 76-7 Maehler. Fragment 78 Maehler. Intertextuality. Reception. Persian Wars. Inscriptions and epigrams.

Sommario 1 Pindaro ed Eschilo nelle fonti antiche e nella critica moderna. – 2 Eschilo e Pindaro cantori della seconda guerra persiana. – 3 Sintesi e conclusioni.



Lexis Supplementi | Supplements 23

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 15
e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X
ISBN [ebook] 979-12-5742-025-3 | ISBN [print] 979-12-5742-034-5

Peer review | Open access

Submitted 2025-11-26 | Accepted 2025-12-24 | Published 2026-02-27

© 2026 Mancuso | © 4.0

DOI 10.30687/979-12-5742-025-3/005

1 Pindaro ed Eschilo nelle fonti antiche e nella critica moderna

Un'indagine sui rapporti tra Pindaro ed Eschilo si scontra ineluttabilmente con una difficoltà metodologica:¹ come intendere i concetti di 'ricezione' o di 'intertestualità' in relazione a due autori quasi contemporanei?² In effetti, stando alle fonti a nostra disposizione, Eschilo (525/524-456) e Pindaro (tra il 522 e il 518-438 ca.) sono separati da meno di una generazione (Eschilo sarebbe morto circa vent'anni prima del poeta tebano). Benché osservazioni di tal genere possano sembrare ovvie, la periodizzazione convenzionale della letteratura greca a cui siamo avvezzi, che annovera Pindaro tra gli autori di epoca 'tardo-arcaica' ed Eschilo tra quelli di età 'classica', rischia talvolta di influenzare la nostra percezione delle possibili relazioni tra i due poeti. Come vedremo, proprio l'aspetto cronologico riveste un ruolo cruciale nella valutazione dei rapporti tra Eschilo e Pindaro nelle fonti biografiche antiche, sulle quali si sono fondati i moderni approcci critici alla questione.

1.1 Fonti biografiche sulla cronologia e i viaggi di Pindaro ed Eschilo

La contemporaneità di Pindaro ed Eschilo viene spesso sottolineata dalle fonti biografiche tradite dai manoscritti medievali.³ Non solo Eschilo e Pindaro sarebbero vissuti nello stesso periodo, ma avrebbero anche frequentato gli stessi ambienti culturali e letterari, in Sicilia e ad Atene. Per quanto riguarda la Sicilia, è possibile che entrambi

1 Le odi e i frammenti di Pindaro sono citati secondo Snell-Maehler 1987⁸ e Maehler 1989⁹; i *Persiani* di Eschilo, secondo Garvie 2009. Per gli epigrammi attribuiti a Simonide, si dà il riferimento all'edizione di Page 1981 (*FGE*) e, laddove esista, l'equivalenza con la più recente edizione di Sider 2020. Per le *Vitae* di Pindaro e l'*Introduzione al commentario a Pindaro* di Eustazio, l'edizione di riferimento è quella di Drachmann 1903-27. Le date sono da intendersi a.C., se non diversamente precisato. Desidero ringraziare Marie-Pierre Noël e i revisori anonimi per avermi aiutata a migliorare la versione iniziale di questo articolo.

2 Per la nozione di 'ricezione', cf. almeno Jauss 1982 e, per una breve storia dei principali apporti critici alla teoria dei *Reception studies*, Hardwick 2003, 5-11. Per quanto concerne il concetto di 'intertestualità', elaborato originariamente nell'ambito del poststrutturalismo e degli studi di semiotica, si rinvia alle sintesi proposte da Samoyault 2001 e Rabau 2002. Per l'applicazione del concetto di intertestualità ai testi antichi, si vedano i contributi fondamentali di Conte e Barchiesi (Conte [1974] 2012³; Barchiesi [1984] 2015; Conte-Barchiesi 1989).

3 *Vit. Pind. metrica* 24-26 (I, 9 Dr.); *Eust. Prooem.* 25.23-7, 30 (III, 296 e 301 Dr.); *Vit. Pind. Thom.* 1.4.15 (I, 4 Dr.); *Vit. Aesch.* 3. In quest'ultima fonte, il numero dell'Olimpiade è corrotto: ci si aspetterebbe la 'sessantatreesima' (Εγ' = 528/527-525/524) o la 'sessantaquattresima' (Εδ' = 524/523-521/520).

i poeti si fossero recati presso il tiranno siracusano Ierone quando, tra il 478 e il 467, il sovrano attirò alla sua corte numerosi poeti e intellettuali, tra i quali, oltre a Pindaro ed Eschilo, vi sarebbero stati anche Simonide, Senofane, Bacchilide ed Epicarmo.⁴

I viaggi di Eschilo in Sicilia sono attestati da diverse fonti biografiche e letterarie.⁵ Secondo la *Vita Aeschyli*, Eschilo si sarebbe recato presso Ierone di Siracusa a seguito di presunte rivalità poetiche con Sofocle o con Simonide ad Atene.⁶ La stessa fonte ci informa che Eschilo compose le *Etnee* per rendere omaggio alla fondazione della colonia Etna da parte di Ierone tra il 476/475 e il 471/470.⁷ La biografia di Eschilo ed altre fonti, sulle quali torneremo, danno inoltre notizia di un allestimento dei *Persiani* in Sicilia per volontà di Ierone.⁸

Rispetto ad Eschilo, le fonti che testimoniano la presenza di Pindaro in Sicilia sono meno numerose, oltre che tarde: solo la *Vita Ambrosiana* ed Eustazio menzionano brevemente un viaggio di Pindaro e Simonide alla corte di Ierone di Siracusa, senza però specificarne la data.⁹ I legami tra Pindaro e la Sicilia sono certo corroborati dal folto numero di odi pindariche destinate a committenti sicelioti sin dagli albori della carriera del poeta: non solo Ierone ed altri membri della sua famiglia o del suo *entourage*, ma anche diversi esponenti dell'aristocrazia locale (Ergotele di Imera, Psauimi di Camarina, Senocrate di Agrigento, etc.). Nonostante la loro consistenza numerica, tuttavia, queste odi non possono costituire una prova decisiva del fatto che Pindaro abbia effettivamente compiuto uno o più viaggi in Sicilia. In effetti, la precisione delle descrizioni topografiche che si trovano in alcune odi siceliote di Pindaro, spesso interpretate dalla critica come una prova dell'esperienza autoptica di questi luoghi da parte del poeta, potrebbe anche essere il risultato

4 Morgan 2015, 106-7; Gostoli 1999, 21; Ciampa 2021, 76; Lomiento 2025, in particolare 156-9. Per un'analisi delle fonti biografiche, cf. Lefkowitz [1981] 2012, 58-9 (viaggi di Simonide), 65 (Pindaro e Simonide alla corte di Ierone), 74-5 (partenza di Eschilo da Atene). La presenza di Pindaro in Sicilia è trattata anche da Athanassaki 2004, in merito ad una possibile prima *performance* dell'*Olimpica* 1 a Siracusa, seguita da una *reperformance* a Olimpia (vedi in particolare p. 337).

5 Lamari 2015, 202-4; 2017, 26.

6 *Vit. Aesch.* 8 (= Aesch. *TrGF* III T1.9). Cf. Plu. *Cim.* 8.8; *de exil.* 604d-f; Paus. 1.2.2-3. Secondo Page 1981, 223, la rivalità con Simonide è un'invenzione più tarda, databile almeno al IV sec.

7 *Vit. Aesch.* 9.

8 Vedi *infra*, note 25-6.

9 *Vit. Pind. Ambros.* (I, 3 Dr.); Eust. *Prooem.* 26.17-20 (III, 297 Dr.).

di una conoscenza indiretta, acquisita attraverso i racconti dei suoi committenti.¹⁰

Quanto alla presenza di Pindaro ad Atene, essa risalirebbe ai primi decenni del V secolo, all'inizio della carriera di Eschilo. Secondo la *Vita Ambrosiana* ed Eustazio, Pindaro completò il suo apprendistato poetico e musicale ad Atene, dove fu allievo di Laso di Ermione, di Agatocle o di Apollodoro.¹¹ Il cosiddetto Βίος d'Ossirinco (*P. Oxy.* 2438, II-III sec. d.C.) ci informa che Pindaro vinse l'agone ditirambico ateniese del 496/495 (se si accetta l'emendamento del Lobel che riferisce la vittoria all'arcontato di Ipparco) con un ditirambo il cui testo è andato perduto.¹² Si conoscono inoltre diverse odi pindariche composte per Atene: oltre al ditirambo per gli Ateniesi (fr. 76-7 M.), sul quale torneremo, un altro ditirambo (fr. 75 M.), eseguito ad Atene, probabilmente in occasione delle Targelie o delle Dionisie, prima del 480;¹³ il *Peana* 5, composto verosimilmente per una *performance* di coreuti ateniesi a Delo; un'ode oscoforica menzionata in un frammento papiraceo contenente un commento alle *Istmiche* (fr. 6c M.); la *Pitica* 7, per Megacle d'Atene, membro della famiglia degli Alcmeonidi, vincitore a Delfi nel 486; la *Nemea* 2, per Timodemo, descritto dall'*inscriptio* dell'ode come 'Ateniese di Acarne'; un *threnos* perduto per Ippocrate, padre di Megacle, dedicatario della *Pitica* 7, di cui abbiamo conoscenza grazie ad uno scolio al v. 18 dello stesso epinicio. Se è vero che le odi ascrivibili ad una committenza ateniese sono meno numerose di quelle composte per dei destinatari sicelioti, le fonti a sostegno di una presenza di Pindaro ad Atene sono in realtà più consistenti di quelle che attestano i suoi presunti soggiorni in Sicilia.¹⁴

10 Cf. le osservazioni di Cingano 1990, 159-62 in merito alle tesi di Vallet 1985, che si fondano sulla certezza assoluta che il poeta abbia compiuto un viaggio in Sicilia nel 476 e che quindi tutte le descrizioni topografiche contenute nelle odi posteriori a tale data si giustificino alla luce di una conoscenza diretta dei siti siciliani da parte del poeta.

11 *Vit. Pind. Ambros.* 11-15 (I, 1 Dr.); *Eust. Prooem.* 25.17-20 (III, 296 Dr.). Cf. *Eust. Prooem.* 27.27-32 (III, 299-300 Dr.); *Vit. Pind. Thom.* (I, 4 Dr.)

12 *P. Oxy.* 2438.8-10 ἐφ' ἱππαρχίου [corr. Lobel] γὰρ ἡγώνισται ἐν Ἀθήναις [c. διθυράμ] βῶι καὶ νενίκηκεν, «Sotto l'arcontato di Ipparco, [scil. Pindaro] ha partecipato al concorso dei ditirambi ad Atene e ha ottenuto la vittoria».

13 Cf. Van der Weiden 1991, 183-4 e Lavecchia 2000, 255-6.

14 Si potrebbero infine notare le somiglianze nei giudizi stilistici su Pindaro ed Eschilo che emergono dalle fonti antiche, le quali indicano come peculiarità dello stile di entrambi gli autori l'abbondanza di metafore, epiteti e creazioni lessicali. Su Pindaro, cf. e.g. *Eust. Prooem.* 16. Su Eschilo, cf. *Vit. Aesch.* 5 (cf. *Aristoph. Ran.* 1057).

1.2 Approcci della critica moderna

Come che sia, è sulla base di tali dati cronologici e biografici che la critica del Novecento ha adottato, in merito ai rapporti tra Pindaro ed Eschilo, un approccio al tempo storicistico e letterario, volto a sottolineare le affinità di stile e di vedute, ma soprattutto le profonde differenze che intercorrono tra due autori che hanno condiviso la medesima temperie storica.¹⁵ La monografia di Finley su Pindaro ed Eschilo, pubblicata nel 1955, è un ottimo esempio al riguardo: erede della teoria di Eduard Meyer, Finley parte da alcune considerazioni sul pensiero 'simbolico' di Pindaro ed Eschilo e sulla maniera in cui ciascun poeta si rapporta con il proprio tempo, per poi procedere ad una trattazione bipartita delle opere dei due autori, scevra di un confronto vero e proprio tra i testi. In tal modo, lo studioso intende mettere in luce le principali differenze formali, ideologiche e letterarie che fanno di questi poeti i rappresentanti di due universi nettamente distinti: l'uno, Pindaro, immerso nel mondo di valori delle tirannidi occidentali, incarnerebbe un pensiero simbolico conservatore; l'altro, Eschilo, intriso della cultura democratica ateniese, sarebbe invece l'espressione di un'immaginazione protesa verso il progresso.¹⁶

Studi più recenti si sono concentrati su questioni più specificamente letterarie, evidenziando le relazioni intertestuali e le differenze tra i generi letterari praticati da Pindaro ed Eschilo, che danno luogo a diverse rielaborazioni della tradizione epica.¹⁷

Inoltre, la questione del rapporto tra Eschilo e Pindaro è stata spesso formulata in termini di 'priorità': nei casi più discussi (*Pitica* 11 e *Orestea*, *Pitica* 1 e *Prometeo incatenato*), la critica ha cercato di rilevare gli elementi storici, cronologici e formali che potessero corroborare l'idea dell'influenza di un autore sull'altro, spesso a partire dall'individuazione di una fonte comune preesistente (l'*Orestea* di Stesicoro nel primo caso, la *Teogonia* di Esiodo nel secondo). Tuttavia, come ha sottolineato L. Kurke, questo approccio, basato sulla *Quellenforschung* e sulla teoria della derivazione diacronica dei testi, rivela i suoi limiti in un contesto culturale caratterizzato da quella che J. Herington ha definito *song culture*, ovvero una cultura della *performance* orale che permea le opere poetiche e implica una circolazione meno rigida dei testi, più strettamente connessa ai diversi contesti di esecuzione che ne giustificano e influenzano la forma e il contenuto: in tal senso, sostiene Kurke, se è importante porsi il problema del rapporto

¹⁵ Per ragioni di spazio, non includiamo in questa breve panoramica la storia della critica ottocentesca, per la quale si rinvia a Peri 2012, 9-12.

¹⁶ Finley 1955, 21-2. Un approccio simile nei contributi raccolti da Schmidt 1981.

¹⁷ Cf. anzitutto Nagy 2000.

che la *Pitica* 11 e l'*Oresteia* intrattenevano con l'omonimo poema stesicoreo, ciò non esime dall'indagare la relazione intertestuale che lega specificamente i due testi a prescindere da Stesicoro.¹⁸ Nonostante queste premesse, adottando il criterio del *contestatory dialogue in genres*, Kurke non fa che riproporre la questione della priorità invertendola di senso, al fine di addurre prove in favore della posteriorità di Pindaro rispetto ad Eschilo e dunque dell'ispirazione esercitata dalla trilogia eschilea sulla *Pitica* 11. Proprio l'approccio performativo caldeggiato da Herington invita nondimeno a chiedersi in quale misura la condivisione di temi e motivi legati allo stesso mito debba essere considerata a tutti i costi la prova di uno stringente rapporto di intertestualità tra due autori, e in quali casi specifici appaia invece più opportuno iscrivere tale relazione all'interno di un contesto culturale più ampio, caratterizzato dalla circolazione orale dei testi poetici.¹⁹

Sulla centralità della *performance* corale per comprendere il rapporto tra Pindaro ed Eschilo si fonda la recente monografia dedicata da Uhlig ai due autori.²⁰ L'analisi condotta da Uhlig si concentra sull'uso dell'*oratio recta* e di altri procedimenti formali impiegati da entrambi i poeti per dar luogo a complessi fenomeni di polifonia vocale e di sovrapposizioni spazio-temporali, funzionali a veicolare una riflessione metapoetica sulla *performance*. Distinguendosi per la novità del suo approccio, improntato alle ricerche contemporanee sulla *performance* teatrale, lo studio di Uhlig ha il merito di (ri) mettere al centro l'idea di una 'conversazione' tra Eschilo e Pindaro, piuttosto che di una dipendenza o di un'influenza di un autore sull'altro. L'importanza attribuita alla nozione di *performance* corale consente inoltre di corroborare l'idea di una mutua condivisione di temi e stilemi poetici tra lirica e tragedia, concepita in senso bidirezionale e non necessariamente come un'influenza dei generi lirico-coralici sui cori tragici, alla quale importanti studi sono stati dedicati negli ultimi decenni.²¹

Per quanto fruttuoso, un simile approccio non va tuttavia disgiunto dall'esame del contesto storico in cui le opere dei due autori possono aver interagito e dei fenomeni intertestuali che possono aiutare a mettere in luce tali interazioni. Mi pare in tal senso opportuno ribadire che uno studio teso ad individuare gli eventuali rapporti poetici tra Pindaro ed Eschilo debba in ogni caso partire da

¹⁸ Kurke 2013, 103-6. Per la nozione di *song culture*, cf. Herington 1985, 3-4.

¹⁹ Si veda, in tal senso, l'approccio adottato da Peri 2012, che combina l'analisi comparata (sincronica) con quella intertestuale (diacronica).

²⁰ Uhlig 2017.

²¹ Cf. e.g. Perusino, Colantonio 2007; Swift 2010; Rodighiero 2012; Andújar, Coward, Hadjimichael 2018.

precisi parallelismi testuali, caratterizzati da una concentrazione significativa di motivi tematici e linguistici. In questa sede, intendo concentrarmi su un esempio specifico, discusso dalla critica recente: i rapporti tra i *Persiani* di Eschilo e le odi di Pindaro che celebrano la vittoria greca nella seconda guerra persiana. Questo caso di studio sarà volto a ripensare gli approcci critici finora utilizzati allo scopo di analizzare i rapporti tra Pindaro ed Eschilo non tanto in termini di 'priorità' o di 'dipendenza' di un poeta rispetto all'altro, quanto piuttosto alla luce della condivisione di un comune sostrato culturale e poetico nel quale trovino giustificazione le affinità e le divergenze tra i due autori.

2 Eschilo e Pindaro cantori della seconda guerra persiana

2.1 I *Persiani* di Eschilo: contesto storico, precedenti letterari e (re)performances

Come è noto, i *Persiani* di Eschilo rappresentano un *unicum* nella produzione tragica attica pervenutaci: si tratta in effetti dell'unica tragedia non incentrata sul mito ma su un evento storico contemporaneo, la sconfitta navale di Serse nella seconda guerra persiana, avvenuta a Salamina nell'autunno del 480, otto anni prima della rappresentazione ateniese della tragedia nel 472, stando all'*argumentum* dei *Persiani*.²² A causa della vicinanza cronologica e geografica tra il tema affrontato e la vita dell'autore, tale opera è stata anche letta come l'espressione dell'impegno civico e militare di Eschilo, che, reduce dalla battaglia di Maratona combattuta da oplita nel 490, avrebbe, a distanza di dieci anni, riversato nei *Persiani* la propria esperienza diretta dell'impresa navale di Salamina, un episodio biografico documentato, in realtà, solo da poche fonti.²³ D'altro canto, i *Persiani* hanno alle spalle diversi precedenti letterari: una tragedia, le *Fenicie* di Frinico, cui Eschilo si sarebbe ispirato nell'*incipit* dei *Persiani* (Aesch. *TrGF* III T8), nonché diversi altri componimenti lirici ed elegiaci composti per celebrare l'evento, tra i quali spiccano quelli attribuiti a Simonide di Ceo, autore di diversi poemi (elegie, odi liriche, epigrammi) dedicati alle battaglie dell'Artemisio (fr. 1-4 *IEG*²; fr. 532 *PMG* = T3 Poltera, in metri elegiaci; fr. 533 *PMG* = T12, fr. 249 Poltera, in metri giambici), di Salamina (fr. 5 +6-9? *IEG*², fr. 532, 536 *PMG* = 252 Poltera, in metri lirici) e

²² Aesch. *TrGF* III T 55a.

²³ Vit. Aesch. 4 e Σ^M Aesch. *Pers.* 432 Ἴων ἐν ταῖς Ἐπιδημίαις παρέιναι Αἰσχύλον ἐν τοῖς Σαλαμινιακοῖς φησι «Ione di Chio nelle *Visite* dice che Eschilo era presente a Salamina». Cf. Lefkowitz [1981] 2012, 72.

delle Termopili (fr. 531 *PMG* = 261 Poltera), nonché di un'elegia per i caduti nella battaglia di Platea (fr. 10-18 *IEG*²⁴).

Come accennato sopra, i *Persiani* costituiscono l'unico esempio a noi noto di *reperformance* tragica documentata da fonti antiche: secondo la *Vita Aeschylī* e uno scolio alle *Rane* di Aristofane che attribuisce la notizia ad Eratostene, un riallestimento della tragedia ebbe luogo a Siracusa su richiesta del tiranno Ierone.²⁵ Ad una lettura più attenta, tuttavia, le testimonianze relative alla riesecuzione dei *Persiani* si rivelano alquanto contraddittorie e sollevano diversi problemi ermeneutici: non è chiaro in effetti se Eschilo abbia realmente composto due versioni dei *Persiani*, di cui una concepita espressamente per una rappresentazione alla corte di Ierone, oppure se si tratti di una notizia inventata dallo scolio – rifacendosi ad Erodico di Babilonia, grammatico del II secolo (fr. 10 Broggiato) – per giustificare la discrepanza tra i versi dei *Persiani* cui viene fatta allusione in *Ran.* 1028-29, nei quali si attribuisce al coro della tragedia il grido «ἰανοῖ» emesso alla notizia della morte di Dario, e il testo eschileo che ci è pervenuto. Questo scolio rimane in effetti l'unica testimonianza dell'esistenza di due versioni dei *Persiani*, di cui una, contenente un racconto più esteso della battaglia di Platea, sarebbe stata rappresentata a Siracusa.²⁶ Inoltre, lo scolio non menziona le *Etnee*, la cui *performance* è situata dalla *Vita* dopo la fondazione della colonia Etna. Benché l'ipotesi di due diversi viaggi di Eschilo paia difficilmente sostenibile, non sappiamo se i *Persiani* furono rappresentati in occasione della stessa celebrazione o dopo le

24 Sull'elegia per la battaglia di Platea, si vedano almeno West 1993; Aloni 1994; Pavese 1995; Kowerski 2005. Sui poemi simonidei per la seconda guerra persiana, cf. ora Proietti 2021, 134-43 (Artemisio e Salamina), 158-66 (Platea, con ampia bibliografia a p. 158, nota 120), 166-7 (Termopili). Cf. anche un frammento lirico adespoto che celebrava probabilmente la battaglia di Maratona (fr. 932 *PMG*).

25 *Vit. Aesch.* 18; Σ *Aristoph. Ran.* 1028e-f Chantry (= *Aesch. TrGF* III Test. Gd 56a). Per l'interpretazione di questi passi, Wartelle 1971, 56-8; Taplin 2006; Garvie 2009, liii-lvii; Boshier 2012 (favorevole all'ipotesi di una prima *performance* dei *Persiani* in Sicilia); Lamari 2015, 202-4; 2017, 31-5; Smith 2017.

26 Σ *Aristoph. Ran.* 1028e Chantry (= *Aesch. TrGF* III Test. Gd 56a) α. Ἡρόδικος δέ φησι [fr. IV 5 p. 126 sq. Düring = 10 Broggiato] διττὰς γεγενημένας τὰς καταθέσεις, καὶ τὴν τραγωιδίαν ταύτην περιέχειν τὴν ἐν Πλαταιαῖς μάχην. f. δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις, σπουδάζαντος Ἰέρωνος, ὡς φησιν Ἑρατοσθένης ἐν γ' Περὶ κωμωιδίων [fr. 109 Strecker]: «e. α. Erodico afferma [fr. IV 5 p. 126 sq. Düring = 10 Broggiato] che ci sono state due versioni e che la seconda tragedia conteneva la battaglia di Platea. f. Pare che questi *Persiani* siano stati rappresentati a Siracusa grazie all'interessamento di Ierone, come dice Eratostene nel terzo libro del trattato *Sulla commedia* [fr. 109 Strecker = 6 Bagordo]». Nella tragedia che conosciamo, la battaglia di Platea non è del tutto assente, ma viene evocata solo brevemente dall'ombra di Dario in *Pers.* 805-8. Per l'interpretazione alquanto controversa di questo scolio, cf. Broggiato 2014, 83-8.

Etnee. Peraltro, la presenza di Eschilo ad entrambe le *performances* è tutt'altro che scontata.

2.2 I *Persiani* di Eschilo e la *Pitica 1* di Pindaro

La possibile *reperformance* siracusana dei *Persiani* potrebbe situarsi nel medesimo contesto della prima *performance* della *Pitica 1*, composta da Pindaro per la vittoria curule di Ierone a Delfi nel 470, ma destinata soprattutto a celebrare la fondazione della colonia Etna, nonché i recenti successi militari del tiranno.²⁷ Alcuni commentatori hanno sottolineato in tal senso come la strategia encomiastica di Pindaro, consistente nel conferire un respiro panellenico alle imprese di Ierone e della sua famiglia mettendole esplicitamente in parallelo con le vittorie di Salamina e di Platea, risentisse dell'influsso di testi contemporanei, quali per l'appunto i *Persiani* di Eschilo e l'elegia per la battaglia di Platea di Simonide, due opere che il pubblico siceliota poteva conoscere proprio grazie alla comune frequentazione della corte siracusana da parte di questi poeti. Pindaro parrebbe così sfidare Eschilo e Simonide proprio sul terreno della celebrazione poetica delle guerre persiane.

Tale tesi viene sviluppata da A. Fries nella sua recente edizione commentata della *Pitica 1*: la studiosa evoca l'incertezza cronologica relativa alla possibile riesecuzione dei *Persiani* a Siracusa, ma nessun cenno viene fatto alla questione della doppia versione della tragedia attestata dallo scolio alle *Rane*. Muovendo dai risultati di un precedente studio sui *topoi* poetici condivisi da Pindaro, Eschilo e Simonide nel trattamento delle guerre persiane,²⁸ Fries propone il confronto tra Pind. *Pyth.* 1.71-80 e Aesch. *Pers.* 402-5 e nota in particolare dei punti di contatto tra la descrizione della battaglia di Salamina in Aesch. *Pers.* 412-28 e l'evocazione della battaglia di Cuma in Pind. *Pyth.* 1.72-5.²⁹ Fries non esclude che Pindaro conoscesse già i *Persiani* di Eschilo, sia per aver assistito alla prima rappresentazione ateniese sia tramite la lettura di una copia del testo. Egli ritiene tuttavia che l'ipotesi di una rimessa in scena dei *Persiani* a Siracusa, anteriore alla prima *performance* della *Pitica 1*, renda più plausibile un'allusione consapevole alla tragedia eschilea, poiché solo in questo caso il pubblico siracusano avrebbe potuto coglierne i riferimenti impliciti presenti nell'ode.³⁰ Nel precedente studio già menzionato, Fries prospettava inoltre la possibilità che

27 Σ Pind. *Pyth.* 1, *insc.* b (II, 5 Dr.).

28 Fries 2017.

29 Influssi eschilei in Pind. *Pyth.* 1.72-5 vengono ipotizzati anche da Peri 2012, 41-6.

30 Fries 2023, 29.

Pindaro alludesse all'elegia per la battaglia di Platea di Simonide nei versi della *Pitica* 1 in cui il poeta evoca la colonizzazione dorica di Etna (*Pyth.* 1.61-6).³¹ Altro testo citato è l'*ep.* 20a *FGE* attribuito dalle fonti a Simonide, sul quale torneremo.

Ma osserviamo i testi più da vicino per vedere se è pertinente parlare di un rapporto di intertestualità diretta tra Pindaro ed Eschilo, anche nel caso in cui la *reperformance* siracusana dei *Persiani* preceda la *Pitica* 1.

2.3 Eschilo e Pindaro, tra celebrazione poetica e *living memory*

Partiamo dall'ode di Pindaro. Come sappiamo, un'ampia sezione della *Pitica* 1 è dedicata all'elogio della fondazione della colonia Etna da parte di Ierone, seguita a breve distanza dall'evocazione delle vittorie di Ierone e dei Dinomenidi nelle battaglie di Imera (480) e di Cuma (474), poste in stretta correlazione con le battaglie di Salamina e di Platea, queste ultime associate rispettivamente ad Atene e a Sparta (vv. 71-80). Possiamo citare alcuni passi dei *Persiani*, tratti in particolare dal prologo della tragedia e dal resoconto della battaglia di Salamina fatto dal messaggero ad Atossa, in cui si notano delle somiglianze lessicali con la *Pitica* 1:

- Aesch. *Pers.* 50 ζυγὸν ... δούλιον Ἑλλάδι ~ Pind. *Pyth.* 1.75 Ἑλλάδ' ἐξέκων βαρείας δουλίας
- Aesch. *Pers.* 386-405:
 - Coincidenza di termini rari (ma adoperati in contesti diversi): Aesch. *Pers.* 386 λευκόπῳλος ἡμέρα ~ Pind. *Pyth.* 1.66 λευκοπῳλῶν (Τυνδαριδᾶν) (uniche attestazioni in Pindaro ed Eschilo del composto λευκόπῳλος, piuttosto raro in epoca classica).
 - Ulteriori somiglianze lessicali:
 - Aesch. *Pers.* 390-1 ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας | ἡχώ ~ Pind. *Pyth.* 1.72 ὁ Φοῖνιξ ὁ Τυρσανῶν τ' ἀλαλατὸς ἔχη;
 - Aesch. *Pers.* 403 ἐλευθεροῦτε ... ἐλευθεροῦτε ~ Pind. *Pyth.* 1.61 θεοδμάτῳ σὺν ἐλευθερίᾳ (libertà costruita su

31 Fries 2017, 70-1. Sostanzialmente affine alle tesi di Fries è l'analisi di Spelman 2018, 264-8, secondo il quale la *Pitica* 1 alluderebbe all'elegia per la battaglia di Platea di Simonide. Oltre alle corrispondenze lessicali rilevate tra i due componimenti (in particolare Simon. fr. 11.25 W.² δούλιον ἡμαρ ~ Pind. *Pyth.* 1.75 βαρείας δουλίας), lo studioso nota in entrambi i casi il parallelo con la guerra di Troia, ponendo a confronto Simon. fr. 11.19-20 W.² (guerrieri greci a Troia ed in particolare Achille) e Pind. *Pyth.* 1.50-5 (parallelo tra Ierone e Filottete). Il rapporto intertestuale tra Pindaro e Simonide sarebbe ulteriormente avvalorato, secondo Spelman, dalle notizie antiche relative alla rivalità tra i due lirici, che corroborano la tesi di altre possibili allusioni a Simonide nelle odi di Pindaro. Per i presunti attacchi di Pindaro ai suoi rivali, cf. da ultimo Poltera 2018.

fondamenta divine nella nuova costituzione dorica di Etna);

- Aesch. *Pers.* 426-7 οἰμωγὴ δ' ὁμοῦ | κωκύμασιν κατέϊχε
πελαγίαν ἄλα ~ Pind. *Pyth.* 1.72 ναυσίστονον ὕβριν.³²

Tuttavia, uno studio più approfondito sui rapporti tra i due testi comporta necessariamente di ampliare il quadro. Non si vede in effetti perché Pindaro avrebbe dovuto attingere ad Eschilo e a Simonide per dei temi encomiastici che aveva già avuto occasione di trattare nel ditirambo per gli Ateniesi (fr. 76-7 M.), un componimento che conobbe precocemente un'immensa fortuna, a giudicare dalle frequenti citazioni ed allusioni che si trovano nelle fonti antiche a partire dall'ultimo quarto del V secolo.³³ Se, stando alle ipotesi degli studiosi, Pindaro compose il ditirambo intorno al 478, poco dopo la vittoria di Platea, esso è sicuramente anteriore ai *Persiani* di Eschilo e probabilmente contemporaneo all'elegia di Simonide, per la quale tuttavia non disponiamo di una datazione certa.

Il confronto tra gli scarsi frammenti del ditirambo pindarico ed altri epigrammi attribuiti a Simonide e destinati a celebrare la vittoria greca alle guerre persiane rivela inoltre la presenza di *pattern* lessicali ricorrenti che paiono costitutivi della 'grammatica celebrativa' di questi eventi sin dalla battaglia di Maratona. Tra gli esempi possibili, particolarmente degna di nota è un'iscrizione già citata nello studio di Fries ('Simon.' *ep.* 20 *FGE* = *IG* I³ 503/504, *CEG* 2), appartenente ad un monumento eretto per gli Ateniesi caduti nelle guerre persiane probabilmente intorno al 480/479: vi si legge in particolare l'espressione δοῦλιον ἦμαρ (*ep.* 20a *FGE*, v. 4), un sintagma già omerico che diviene ricorrente per esprimere lo scampato pericolo della sottomissione ai Persiani.³⁴ Si potrebbero aggiungere almeno altri due esempi: un'iscrizione (*IG* I³ 784 = *CEG* 256), rinvenuta nei frammenti di una colonna destinata a celebrare la vittoria di Maratona (490-485), dove compare già il sintagma παῖδες Ἀθηναίων presente in Pind. fr. 77.1 M.;³⁵ l'epigramma della stele dei caduti della tribù Erechteis rinvenuta nel 1999 nella villa di Erode Attico a Loukou (*SEG* 46.430), in cui si nota una delle prime

32 Quest'ultimo parallelo è segnalato da Fries 2017, 64, secondo la quale l'*hapax* pindarico ναυσίστονος 'che fa gemere le navi', riferito agli Etruschi nella battaglia di Cuma, condenserebbe la descrizione eschilea delle urla e i lamenti che invadono il mare.

33 Cf. e.g. l'apparato dei *testimonia* in Van der Weiden 1991, 206-7 e Lavecchia 2000, 66-9.

34 Cf. Page 1981, 219-25; Petrovic 2007, 158-77; Tentori Montalto 2017, 102-8; Proietti 2021, 144-52. Le interpretazioni dei referenti storici dell'iscrizione e della funzione del monumento sono estremamente controverse: per una sintesi, si rinvia alle pagine di Proietti citate.

35 Si tratta del cosiddetto 'monumento di Callimaco', sul quale vedi Keesling 2010.

attestazioni del motivo del vincitore che incorona la città.³⁶ Tali corrispondenze rendono più difficile supporre, anche nel caso in cui la *Pitica* 1 fosse stata eseguita dopo il riallestimento siracusano dei *Persiani*, che Pindaro avesse voluto fare allusione alla tragedia eschilea dinanzi all'uditorio siracusano: è più probabile che egli padroneggiasse gli elementi della pubblicistica antipersiana grazie alla sua esperienza personale di poeta professionista ad Atene e alla condivisione di motivi celebrativi che si costruiscono all'indomani delle guerre persiane, in accordo con la *living memory* degli eventi.³⁷

Adottando una tale prospettiva, possiamo riassumere e ampliare i paralleli tematici e lessicali osservabili tra le odi di Pindaro citate e i *Persiani* di Eschilo nella maniera seguente:

- **Libertà (ἐλευθερία) vs. schiavitù (δουλία):** il tema della libertà e quello speculare della schiavitù sono parole-chiave del linguaggio celebrativo delle guerre persiane che trovano riscontro anche in diverse iscrizioni del V sec. e in numerosi epigrammi attribuiti a Simonide.³⁸
- Aesch. *Pers.* 403 ἐλευθεροῦτε ... ἐλευθεροῦτε ~ Pind. *Pyth.* 1.61 θεοδμάτῳ σὺν ἐλευθερίᾳ (libertà costruita su fondamento divine nella nuova costituzione dorica di Etna); fr. 77.2 M. κρηπίδ' ἐλευθερίας ~ 'Simon.' *ep.* 8.3 FGE = 7 Sider Ἑλλάδι γὰρ σπεύδοντες ἐλευθερίην περιθεῖναι; 10.2 FGE = 13 Sider Ἑλλὰς ἐλευθερίας ἀμφέθετο στέφανον; 15.3 FGE = 16 Sider Πέρσας ἐξελάσαντες ἐλευθέρα Ἑλλάδι; 16.1 FGE ἐλεύθερον ἄμαρ; 34.2-3 FGE = 54 Sider (dedica al tripode aureo offerto ad Apollo delfico dai Dinomenidi) πολλὴν δὲ παρασχεῖν | σύμμαχον Ἑλλησιν χεῖρ' ἐς ἐλευθερίην
- Aesch. *Pers.* 49-50 στεῦνται δ' ἱεροῦ Τμώλου πελάται | ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι (cf. 744-50) ~ Pind. *Pyth.* 1.75 Ἑλλάδ' ἐξέλκων βαρείας δουλίας ~ Simon. fr. 11.25 W.² δούλιον ἦμαρ ~ 'Simon.' *ep.* 18.2 FGE = 20 Sider ἦρκεσαν ἀργαλήν πατρίδι δουλοσύνην; 20a.4 FGE = IG I³ 503/504, CEG 2 δούλιον ἦμαρ
- 'Figli degli Ateniesi' / 'Figli dei Greci'
 - Aesch. *Pers.* 402 ὦ παῖδες Ἑλλήνων ~ Pind. fr. 77.1 παῖδες Ἀθηναίων ~ IG I³ 784.5 παισὶν Ἀθηναίων ~ 'Simon.' *ep.* 3.4 FGE (per commemorare la vittoria degli Ateniesi su Beoti e Calcidesi nel 507) παῖδες Ἀθηναίων; 18.1 FGE (per gli Ateniesi caduti nelle guerre persiane) Παῖδες Ἀθηναίων

³⁶ Cf. Janko 2014; Tentori Montalto 2017, 92-102 (99-100 per l'immagine agonistica).

³⁷ Cf. l'osservazione di Proietti 2021, 156 a proposito dei *Persiani*, che può essere estesa ai poemi di Pindaro in esame.

³⁸ Sull'uso di ἐλευθερία in riferimento alla salvezza panellenica nel conflitto persiano, di cui troviamo la prima attestazione in Pind. *Isth.* 7.16, cf. Proietti 2021, 126-7.

Περσῶν στρατὸν ἐξολέσαντες; 24.2 *FGE* (dedica al tempio di Artemide Προσηώια dopo la battaglia dell'Artemisio).³⁹

- L'immagine del baluardo
- Aesch. *Pers.* 349 Ἀγγ. ἀνδρῶν γὰρ ὄντων ἔρκος ἐστὶν ἀσφαλές
~ Pind. fr. 76.2-3 M. Ἑλλάδος ἔρεισμα.

A proposito del v. 349 dei *Persiani*, P. Mazon proponeva il confronto con un frammento di Alceo (Alc. fr. 112.10 V. ἄνδρες γὰρ πόλις πύργος ἀρεῦ[ιος]: «Gli uomini valorosi sono il baluardo delle città».)⁴⁰ Secondo D. Marcotte, il verso eschileo conterrebbe una chiara allusione al responso oracolare ricevuto dagli Ateniesi a Delfi, di cui abbiamo conoscenza tramite Erodoto, secondo il quale la loro salvezza sarebbe stata assicurata da un muro di legno (τεῖχος ξύλινον).⁴¹ Nessuno dei due studiosi menziona il ditirambo di Pindaro, nel quale l'immagine del muro di difesa (fr. 76 M.) è corredata dalla metafora architettonica del «luminoso basamento di libertà» (fr. 77.2-3 M. ἐβάλοντο φαεινάν | κρηπῖδ' ἐλευθερίας).⁴² Al di là della convenzionalità dell'immagine del baluardo in contesto militare, non è escluso che essa possa essere interpretata come un riferimento ad un monumento celebrativo presente *in situ* nel contesto ateniese della *performance*, probabilmente un memoriale contenente un elogio dei caduti.

2.4 Il fr. 78 M. di Pindaro: un altro ditirambo per la vittoria greca contro i Persiani?

Ai paralleli indicati sopra si potrebbe forse aggiungere il fr. 78 M. di Pindaro: Κλυθ' Ἀλαλά, Πολέμου θύγατερ, | ἐγχεῶν προοίμιον, ἧ θύεται | ἄνδρες ὑπὲρ πόλιος τὸν ἰρόθυτον θάνατον, «Ascolta, Alalà, figlia di Guerra, preludio di lance, alla quale gli uomini sacrificano la propria morte per la città».⁴³ Il frammento è citato anonimamente nell'opuscolo *De gloria Atheniensium* di Plutarco, poco prima dei fr. 76-7 M. del ditirambo per gli Ateniesi, questi ultimi esplicitamente attribuiti a Pindaro.⁴⁴ Il testo del primo verso, alquanto tormentato, viene restituito grazie alle citazioni contenute in un altro opuscolo

³⁹ Cf. anche *IG I³* 1179 = *CEG* 10, v. 12 (epigramma per gli Ateniesi caduti a Potidea).

⁴⁰ Mazon 1920, 74.

⁴¹ Cf. Hdt. 8.61 e il commento di Marcotte 2024, 118. Cf. anche Soph. *OT* 56-7; Thuc. 7.77.7; D.C. 6.5.3.; Plu. *Them.* 11.

⁴² 'Simon.' *ep.* 15.3-4 *FGE* κοινὸν | ἰδρύσαντο Διὸς βωμὸν Ἑλευθερίου.

⁴³ Per Ἀλαλά, vedi *supra* Aesch. *Pers.* 390-1 ~ Pind. *Pyth.* 1.72. Per ὑπὲρ πόλιος, cf. Aesch. *Pers.* 405 ὑπὲρ πάντων.

⁴⁴ Plu. *de glor. Ath.* 7.349c. I fr. 76-7 M. sono citati a § 350a-b.

plutarcheo (*de frat. am.* 483d) e nell'epitome dei *Deipnosophisti* di Ateneo (1.19a). Altri testimoni indiretti del frammento sono grammatici ed eruditi più tardi che citano il testo in merito a particolarità dialettali e sintattiche.⁴⁵ Il frammento è altresì attestato da uno scolio del manoscritto M al v. 49 dei *Persiani*, che omette il nome di Pindaro e attribuisce i versi a un ditirambo (ἐν διθυράμβῳ). Lo scolio adduce il testo a supporto della lezione isolata *στεῦται*, considerato un esempio del cosiddetto *schema Pindaricum*.⁴⁶

Non sappiamo quale fosse l'occasione di questo ditirambo perduto: nel *De gloria Atheniensium*, Plutarco inserisce la citazione del frammento in un contesto paradossale, in cui i versi pindarici vengono impiegati per introdurre un corteo immaginario di generali e di vittorie belliche personificate che hanno reso famosa Atene, al fine di dimostrare la superiorità dell'azione politica e militare sull'arte e la poesia. In tale corteo figurano in primo luogo Milziade, scortato dalla prosopopea di Maratona, e Temistocle, accompagnato da Salamina. Proprio la menzione di quest'ultimo è seguita dalla citazione del frammento. Vengono poi citati Cimone (per la vittoria dell'Eurimedonte), Demostene e Cleone (Sfacteria), Conone, Trasibulo, Alcibiade, Neleo e Androclo. Dato il contesto del passo e l'accostamento proposto dallo scolio eschileo, resta aperta la possibilità di attribuire il fr. 78 M. ad un'ode che celebrava i successi militari dei Greci contro i Persiani: le affinità lessicali notate nei passi di Eschilo e Pindaro menzionati sopra potrebbero allora spiegarsi anche in virtù di questo comune referente storico.⁴⁷

2.5 Possibili allusioni mitiche: il mito di Tifeo/Tifone

Si potrebbe infine citare in margine a questo studio un ultimo possibile parallelo tra la *Pitica* 1 e i *Persiani*, a partire da un commento di

⁴⁵ Herodian. *GG* III, 2, 944, 16-8 Lentz; *schol. anon.* P. Ryl. 535. La maggior parte degli editori - eccetto Turyn e Lavecchia - includono nel testo del frammento anche il sintagma τὸν ὑπόθυτον θάνατον trasmesso dal *De gloria Atheniensium* di Plutarco. Per il dibattito critico intorno alla delimitazione del frammento, cf. Lavecchia 2000, 283.

⁴⁶ Σ^M *Aesch. Pers.* 49. Cf. Garvie 2009, 65-6. Per la definizione dello *schema Pindaricum* e i suoi limiti, cf. Hummel 1993, 57-62.

⁴⁷ Ci si potrebbe inoltre chiedere se i versi del fr. 78 M. non facessero parte del medesimo ditirambo cui vengono ascritti i frr. 76-7. Nondimeno, la natura frammentaria del passo e le scarse prove testuali a nostra disposizione invitano alla cautela: se è vero che, nella ricostruzione proposta da Snell-Maehler, il fr. 78 M. presenta una struttura metrica in dattilo-epitriti affine a quella dei versi del ditirambo per gli Ateniesi, è opportuno ricordare che questo metro è frequentissimo nelle odi di Pindaro; d'altra parte, nonostante la citazione ravvicinata di questi frammenti pindarici nel *De gloria Atheniensium*, diverse ne sono le modalità di presentazione, poiché Plutarco introduce dapprima il fr. 78 M. in forma anonima, mentre cita i frr. 76-7 attribuendoli esplicitamente a Pindaro.

D. Marcotte. In Aesch. *Pers.* 75-85, lo studioso pone a confronto la caratterizzazione di Serse con la descrizione del mostro Tifeo/Tifone nella *Teogonia* di Esiodo:⁴⁸ la presentazione di Serse come un drago sanguinoso dallo sguardo fosco (cf. Aesch. *Pers.* 81-2 κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσων | φονίου δέργμα δράκοντος), giustapposta all'immagine del carro dalle molte mani e dai molti nauti (v. 83-84 πολύχειρ καὶ πολυναύτας | Σύριόν θ' ἄρμα), avrebbe potuto in effetti destare il ricordo della descrizione esiodea del mostro dalle mani robuste, dai piedi infaticabili e dalle cento teste serpentine (cf. Hes. *Th.* 822-5).

Ora, come è noto, un'ampia sezione della *Pitica* 1 (vv. 13-28) è dedicata al mito di Tifeo/Tifone debellato da Zeus, secondo una strategia encomiastica che mira a creare una corrispondenza tra Zeus e Ierone (si noti ad esempio il parallelismo sintattico tra il v. 13 ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε Ζεύς, che introduce il mito di Tifeo, e il v. 73 οἷα Συρακοσίων ἀρχῇ δαμασθέντες πάθον, che dà inizio alla sezione sulle vittorie militari di Ierone).⁴⁹ In questo senso, sebbene la caratterizzazione mostruosa dei guerrieri nemici e l'evocazione di Tifeo in contesto bellico trovino riscontro in altri passi eschilei,⁵⁰ è possibile che l'impiego del medesimo *exemplum mythicum* da parte di Pindaro ed Eschilo abbia contribuito a consolidare il suo utilizzo in chiave politico-propagandistica, rafforzando l'associazione tra le vittorie militari della Grecia d'occidente contro Etruschi e Cartaginesi e quelle delle potenze greche di Sparta e Atene contro i Persiani.

3 Sintesi e conclusioni

In conclusione, le fonti biografiche si rivelano di per sé insufficienti per stabilire l'esistenza di un rapporto di dipendenza di Pindaro da Eschilo (o viceversa): le incertezze che pesano tanto sui viaggi siciliani di Pindaro quanto sulla data e l'occasione della *reperformance* siracusana dei *Persiani* inducono alla prudenza. Ciò non significa negare che esistesse una competizione o una rivalità tra poeti ingaggiati da un potente committente quale Ierone di Siracusa, o impegnati nella celebrazione di un evento capitale per la propaganda ateniese quale la vittoria nelle guerre persiane. Benché sia importante sottolineare i possibili collegamenti tra poeti contemporanei che frequentarono probabilmente gli stessi ambienti di committenza, tali nessi vanno interpretati soprattutto alla luce della condivisione di una comune temperie storica e culturale, senza enfatizzare oltre misura

⁴⁸ Marcotte 2024, 102.

⁴⁹ Cf. il commento di Cingano in Gentili et al. 1995, 13-14 e 18.

⁵⁰ Cf. e.g. la descrizione di Tideo in Aesch. *Sept.* 377-83 e l'effigie sullo scudo di Ippomedonte in *Sept.* 493-6.

le rivalità personali tra poeti sulle quali insistono le fonti antiche, spesso ispirate ad un metodo autoschediastico teso alla costruzione di percorsi (pseudo)biografici e di modelli di antagonismo tra poeti dello stesso genere. Inoltre, se è vera la notizia della *reperformance* dei *Persiani* a Siracusa, bisogna ammettere non tanto che Pindaro volesse rivaleggiare con i suoi colleghi, come molti hanno sostenuto, ma che il committente Ierone potesse ricorrere anche ad Eschilo per fini politico-encomiastici. Ciò attenua la divisione tra i generi e comporta la presenza di un intento celebrativo rivolto ad un singolo individuo anche nel caso della tragedia (intento cui rispondeva peraltro la composizione delle *Etnee*).

Più che certificare la dipendenza di Pindaro da Eschilo, i parallelismi notati tra i *Persiani*, la *Pitica* 1 ed altre odi frammentarie di Pindaro provano semmai la costituzione precoce di un repertorio condiviso di temi e *pattern* lessicali relativi alla celebrazione delle guerre persiane che diventa imprescindibile per i poeti di generi diversi che devono confrontarsi con questo tema. Non stupisce allora che Pindaro riprenda questi motivi sin dal ditirambo per gli Ateniesi (frr. 76-7 M.) e che ne faccia uso nella *Pitica* 1 per esaltare i successi militari di Ierone in una prospettiva panellenica.

Bibliografia

- Aloni, A. (1994). «L'elegia di Simonide dedicata alla battaglia di Platea (Sim. Frr. 10-18 W²) e l'occasione della sua performance». *ZPE*, 102, 9-22.
- Andújar, R.; Coward, T.; Hadjimichael, T.A. (eds) (2018). *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110575910>.
- Athanassaki, L. (2004). «Deixis, Performance, and Poetics in Pindar's First Olympian Ode». *Arethusa*, 37, 317-41 <https://doi.org/10.1353/are.2004.0015>.
- Barchiesi, A. [1984] (2015). *Homeric Effects in Vergil's Narrative*. Translated by I. Marchesi and M. Fox. Princeton; Oxford: Princeton University. <https://doi.org/10.1515/9781400852482>.
- Bosher, K. (2012). «Hieron's Aeschylus». Bosher, K. (ed.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 97-111. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139032377.007>.
- Broggiato, M. (2014). *Filologia e interpretazione a Pergamo. La scuola di Cratete*. Roma: Sapienza Università Editrice.
- Chantray, M. (1999). *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum. 2/1, Scholia vetera in Aristophanis Ranas*. Groningen: Forsten.
- Ciampa, C. (2021). «Sicily Between Literature and Philosophy: Pindar and Xenophanes at the Court of Hieron of Syracuse». Reid, H.L.; Lewis, V.M. (eds), *Pindar in Sicily*, vol. 7. Parnassos Press – Fonte Aretusa. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1prsrfx.9>.
- Cingano, E. (1990). «Interpretazioni pindariche». *QUCC*, 36, 143-62. <https://doi.org/10.2307/20547069>.

- Conte, G.B. [1974] (2012³). *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Palermo: Sellerio.
- Conte, G.B.; Barchiesi, A. (1989). «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità». Cavallo, G.; Fedeli, P.; Giardina, A. (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*. Vol. 1, *La produzione del testo*. Roma: Salerno Editrice, 81-114.
- Drachmann, A.B. (1903-27). *Scholia vetera in Pindari carmina*. 3 voll. Leipzig: Teubner. <https://doi.org/10.1515/9783110956467>.
- Finley, J.H. Jr. (1955). *Pindar and Aeschylus*. Cambridge (MA): Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674333871>.
- Fries, A. (2017). «Pindar, Hieron and the Persian Wars: History and Poetic Competition in *Pythian* 1.71-80». *WS*, 130, 59-72. <https://doi.org/10.1553/wst130s59>.
- Fries, A. (2023). *Pindar's First Pythian Ode. Text, Introduction and Commentary*. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111128368>.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. Persae. With introduction and commentary*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199269891.book.1>.
- Gentili, B.; Angeli Bernardini, P.; Cingano, E.; Giannini, P. (1995). *Pindaro. Le Pitiche*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Gostoli, A. (1999). «La critica dei miti tradizionali alla corte di Ierone di Siracusa». *QUCC*, 62, 15-24. <https://doi.org/10.2307/20546584>.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Herington, C.J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Hummel, P. (1993). *La syntaxe de Pindare*. Louvain; Paris: Peeters.
- Janko, R. (2014). «The New Epitaph for the Fallen at Marathon (SEG 56.430)». *ZPE*, 190, 11-12.
- Jauss, H.R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Translation from German by T. Bahti, introduction by P. de Man. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Kowerski, L.M. (2005). *Simonides on the Persian Wars: A Study of the Elegiac Verses of the 'New Simonides'*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203958452>.
- Keesling, C.M. (2010). «The Callimachus Monument on the Athenian Acropolis (CEG 256) and Athenian commemoration of the Persian Wars». Baumbach, M.; Petrovic, I.; Petrovic, A. (eds), *Archaic and Classical Greek Epigram*. Cambridge: Cambridge University Press, 100-30.
- Kurke, L. (2013). «Pindar's *Pythian* 11 and the *Oresteia*: Contestatory Ritual Poetics in the 5th c. BCE». *ClAnt*, 32, 101-75. <https://doi.org/10.1525/ca.2013.32.1.101>.
- Lamari, A. (2015). «Aeschylus and the Beginning of Tragic Reperformances». *Trends in Classics*, 7, 202-4.
- Lamari, A. (2017). *Reperforming Greek Tragedy: Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC. Trends in Classics, Supplementary Volume 52*. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/tc-2015-012>.
- Lavecchia, S. (2000). *Pindari dithyramborum fragmenta*. Roma; Pisa: Edizioni dell'Ateneo.
- Lefkowitz, M.R. [1981] (2012³). *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.56021/9781421404639>.
- Lomiento, L. (2025). «Pindar and Tragedy: A Fresh Look at Dochmiac in Choral Lyric». Ornaghi, M. (ed.), *Chronology and History of the Attic Theatre: Origins, Fifth Century, Fourth-Century (and Later) Reception*. Boston: De Gruyter, 145-71. <https://doi.org/10.1515/9783111621937-008>.

- Maehler, H. (1989⁷). *Pindari carmina cum fragmentis. Pars II: Fragmenta*. Leipzig: Teubner. <https://doi.org/10.1515/9783110953015>.
- Marcotte, D. (2024). *Eschyle. Les Perses*. Paris: Livre de Poche.
- Mazon, P. (1920). *Eschyle. Vol. 1, Les Suppliantes. Les Perses. Les Sept contre Thèbes. Prométhée enchaîné*. Paris: Les Belles Lettres.
- Morgan, K.A. (2015). *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.* Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199366859.001.0001>.
- Nagy, G. (2000). «'Dream of a Shade': Refractions of Epic Vision in Pindar's *Pythian* 8 and Aeschylus' *Seven against Thebes*». *HSPH*, 100, 97-118. <https://doi.org/10.2307/3185211>.
- Page, D.L. (1972). *Aeschylus: Septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145707.book.1>.
- Page, D.L. (1981). *Further Greek Epigrams*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CB09780511719998>.
- Pavese, C.O. (1995). «L'elegia di Simonide agli Spartiati per Platea». *ZPE*, 107, 1-26.
- Peri, A. (2012). *L'aquila e il toro: uno studio comparato di Pindaro ed Eschilo* [Tesi di perfezionamento]. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Perusino, F.; Colantonio, M. (a cura di) (2007). *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*. Pisa: Edizioni ETS.
- Petrovic, A. (2007). *Kommentar zu den simonideischen Versinschriften*. Leiden; Boston: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004151536.i-350>.
- Poltera, O. (2018). «Les corneilles, l'aigle et Hiéron: les attaques supposées de Pindare contre ses rivaux». David, S.; Daude, C.; Muckensturm-Pouille, C. (éds), *Le déploiement du sens: actualité des commentaires anciens à la poésie grecque*. Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 217-32.
- Proietti, G. (2021). *Prima di Erodoto: Aspetti della memoria delle Guerre Persiane*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. <https://doi.org/10.25162/9783515128971>.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Paris: Flammarion.
- Rodighiero, A. (2012). *Generi lirico-coral nella produzione drammatica di Sofocle*. Tübingen: Narr Verlag. <https://doi.org/10.24053/9783823377870>.
- Samoyault, T. (2001). *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan. <https://doi.org/10.3917/arco.samoy.2010.01>.
- Schmidt, E.G. (Hrsg.) (1981). *Aischylos und Pindar: Studien zu Werk und Nachwirkung*. Berlin: Ernst Günther Schmidt. <https://doi.org/10.1515/9783112731192>.
- Sider, D. (2020). *Simonides. Epigrams and elegies*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, D. (2017). «The Reception of Aeschylus in Sicily». Kennedy, R.F. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden; Boston: Brill, 9-53. https://doi.org/10.1163/9789004348820_003.
- Snell, B.; Maehler, H. (1987⁸). *Pindari carmina cum fragmentis. Pars I: Epinicia*. Leipzig: Teubner. <https://doi.org/10.1515/9783110969382>.
- Spelman, H.L. (2018). *Pindar and the Poetics of Permanence*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198821274.001.0001>.
- 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. (2006). «Aeschylus' *Persai* – The Entry of Tragedy into the Celebration Culture in the 470s?». Cairns, D.; Liapis, V. (eds), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in the Honour of Alexander G. Garvie*. Swansea: Classical Press of Wales, 1-10. <https://doi.org/10.2307/j.ctvvn9b8.6>.

- Tentori Montalto, M. (2017). *Essere primi per il valore. Gli epigrammi funerari greci su pietra per i caduti di guerra (VII-V sec. a.C.)*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Uhlig, A.S. (2017). *Theatrical Reenactment in Pindar and Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108693820>.
- Vallet, G. (1985). «Pindare et la Sicile». *Pindare. Entretiens sur l'Antiquité classique. Tome XXXI*. Vandoeuvres (Genève): Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique, 285-320.
- Van der Weiden, M.J.H. (1991). *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text, and Commentary*. Amsterdam: Gieben.
- Wartelle, A. (1971). *Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*. Paris: Les Belles Lettres. <https://doi.org/10.4000/books.lesbelleslettres.20005>.
- West, M.L. (1993). «Simonides Redivivus». *ZPE*, 98, 1-14.

Eschilo: testo, scena, tradizione

a cura di Margherita Nimis e Francesca Chenet

Non solo *Persiani* Memorie eschilee in Timoteo di Mileto

Federico Della Rossa

Università Ca' Foscari Venezia; Università degli studi di Trieste;
Università degli studi di Udine, Italia

Abstract This article analyses Aeschylean reception in Timotheus of Miletus through three case studies, identifying scenic, intertextual and lexical influences. Beyond the traditional focus on Aeschylus' *Persians*, this study explores broader links: a possible scenic debt in *Semele* (fr. 792 PMG) to Aeschylus' *Semele* (fr. 221-4 TrGF), the creative reuse of Aeschylean imagery and a quote from *Ch.* 50 in Timotheus' *Persians* (vv. 72-81), and an active meaning of διάτοπος (vv. 140-9) supported by *Eum.* 566-9. By analysing these layers, the paper reveals a sophisticated engagement with the Aeschylean corpus that transcends simple modelling, highlighting Timotheus' creative Aeschylean contaminations.

Keywords Timotheus. Aeschylus. Intertextuality. Performance. Tragic diction. Tragic imagery. Late classical lyric.

Sommario 1 Eschilo, Timoteo e la 'Nuova Musica'. – 2 Un parto doloroso. – 3 Lamenti tragici. – 4 Suoni penetranti. – 5 Conclusioni.

1 Eschilo, Timoteo e la 'Nuova Musica'

Gli studi sulla ricezione di Eschilo in Timoteo hanno generalmente posto una forte enfasi sul rapporto fra il *nomos* citarodico dei *Persiani* (fr. 788-91 PMG), noto soprattutto grazie al celebre *P. Berol.* 9875



Lexis Supplementi | Supplements 23

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 15
e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X
ISBN [ebook] 979-12-5742-025-3 | ISBN [print] 979-12-5742-034-5

Peer review | Open access

Submitted 2025-11-26 | Accepted 2026-01-14 | Published 2026-02-27

© 2026 Della Rossa | © 4.0

DOI 10.30687/979-12-5742-025-3/006

(IV sec. a.C.), e l'omonima tragedia:¹ il lirico avrebbe instaurato con il tragediografo un dialogo privilegiato e quasi agonistico, rivendicando l'innovatività della propria arte, pur esercitata su una materia tradizionale.² Alcuni sondaggi testuali, nondimeno, lasciano forse intravedere un dialogo più ricco tra i testi dei due autori, anche sulla base di altri componimenti di Timoteo, nonché illuminare ulteriormente la ricezione antica di Eschilo e la sua influenza sulla cultura letteraria greca tra V e IV secolo.

È noto il grande favore antico di cui godé il drammaturgo eleusino: basti pensare alla tradizione di *re-performances* eschilee³ oppure alla statura unica tra gli altri tragediografi che le *Rane*, cinquant'anni dopo la morte di Eschilo, riconoscono al poeta.⁴ Tale fortuna si intreccia con l'eventualità di una precoce circolazione scritta dei drammi attici, suggerita ad esempio da Aristoph. *Ran.* 52-4, ove Dioniso dice di aver letto l'*Andromeda* di Euripide; è però da rilevare con Mastromarco che l'allusività comica risulta molto sensibile anche alla dimensione scenica e performativa della tragedia, il che lascia supporre che la fortuna di Eschilo non si basasse sulla sola circolazione scritta.⁵

Sarà opportuno tratteggiare preliminarmente il contesto letterario e musicale in cui si pone il lirico milesio, ovvero l'avanguardia musicale di V e IV sec. che comprende anche Melanippide, Cinesia, Frinide e altri e che oggi è nota sotto l'etichetta di 'Nuova Musica'.⁶ Questa, pur moderna, rispecchia una prospettiva antica che affiora nel fr. 155 *PCG* del *Chirone* di Ferecrate, ove questi autori vengono accomunati per lo sperimentalismo con cui avrebbero fatto violenza alla Μουσική, personaggio della commedia che denuncia in scena le molestie artistiche subite;⁷ con altro spessore teorico, anche le *Leggi* di Platone (700d-701a) individuano una θεατροκρατία ... πονηρά del

1 Qualora non altrimenti specificato, le citazioni di Timoteo seguono l'edizione di Hordern 2002 e si riferiscono al fr. 791 *PMG*; le date sono da intendersi a.C. e le traduzioni sono di chi scrive. Ringrazio per utili osservazioni e suggerimenti Luigi Battezzato, Enrico Medda (che hanno commentato una versione precedente del §2), Giulia Colli, Andrea Rodighiero e chi ha letto anonimamente questo articolo, nonché il comitato organizzativo del convegno per la piacevole occasione di dibattito. Resto unico responsabile di quanto sostengo in questa sede.

2 Vedi Croiset 1903, 335; Janssen 1984, 58-9; Hordern 2002, 122; Sevieri 2011, 37; Budelmann 2018, 232-3; Fearn 2020, 210.

3 Cf. *Vita Aeschyli* (= *TrGF* T 1), 12-13, nonché la sezione *TGm* («Fabulae post mortem denuo doctae») in *TrGF*; v. anche Totaro 2006, 105-7 nota 14, e *infra*.

4 Sull'Eschilo delle *Rane* v. Snell 1948, 126-45; Hanink, Uhlig 2017, 59-60 e Ferriss-Hill 2023.

5 Cf. Hordern 2002, 122; Mastromarco 2006, 140-54; Medda 2024, 2: 206-7.

6 Vedi Wilamowitz 1903, 64; West 1992, 356-72, 399; Csapo 1999-2000; 2004; D'Angour 2006; LeVen 2014 ed Ercoles 2021, con ulteriori riferimenti bibliografici.

7 Sulla paternità del dramma, discussa in antico, vedi Franchini 2020, 240-1.

pubblico contemporaneo e della musica a esso compiacente.⁸ Sebbene le fonti antiche al riguardo siano deformanti o ideologicamente ostili, i pochi frammenti superstiti di questa corrente poetica e musicale rivendicano con forza la loro 'novità' in opposizione alla 'vecchiezza' della tradizione, come nella celebre chiusa metapoetica dei *Persiani* (vv. 206-12) e nel fr. 796 PMG.⁹ Questa rivendicazione, come rilevato da LeVen ed Ercoles, va peraltro di pari passo con l'aperta evocazione di modelli antichissimi e quasi mitologici (come, nel *nomos*, Orfeo e Terpandro ai vv. 221-8) e dei loro εὐρήματα musicali: grazie a questa strategia retorica, i 'nuovi musicisti' si presentano quindi come ideali discendenti di quelli antichi e, sul loro solco, contribuiscono paradossalmente a far perdurare la tradizione musicale greca proprio quando sembrano sovvertirla con le proprie innovazioni.¹⁰

Questa avanguardia ebbe il suo fulcro in Atene.¹¹ Per quanto riguarda Timoteo, la sua origine milesia non gli impediva di essere menzionato nel *Chirone* ferecrateo, il che suggerisce che egli fosse noto al pubblico attico; vi sono poi testimonianze di (re)performances ateniesi di alcune sue opere, come per esempio l'*Artemide* (Plu. *Mor.* 170a), che Macrobio, sulla scorta delle *Muse* di Alessandro Etolo (*Sat.* 5.22.4-5 = *Alex. Aet.* fr. 4 Magnelli), ritiene composta per la riconsacrazione del tempio di Artemide a Efeso.¹² Il legame con Atene si concretizza in una profonda influenza del dramma attico su Timoteo; da tale legame possono essersi poi originate notizie come quella della collaborazione artistica tra il lirico ed Euripide, che avrebbe composto il προοίμιον dei *Persiani* (Satiro, F 6 fr. 39 col. XXII Schorn = Eur. T 87a *TrGF*).¹³

I legami tra Timoteo ed Eschilo verranno qui indagati in tre casi di studio: il primo riguarda l'influenza della *Semele* eschilea sull'omonimo componimento del Milesio, mentre gli altri due si concentreranno su possibili contatti allusivi e linguistici tra i *Persiani* lirici e altri drammi eschilei, in particolare *Coefore* ed *Eumenidi*.

⁸ Per il pensiero platonico sulla musica vedi Pelosi 2010 nonché, in particolare per le *Leggi*, Barker 2013.

⁹ Cf. anche Cherilo, fr. 317 *SH*, con LeVen 2014, 90-3.

¹⁰ Cf. LeVen 2014, 97-101, ed Ercoles 2021 (che discute anche Melanipp. fr. 758 e 766 e Telest. fr. 805 e 806 PMG).

¹¹ Vedi in particolare Csapo 2004.

¹² Cf. Magnelli 1999, 189-90. Sui rapporti tra Timoteo e Atene cf. Hordern 2002, 4, nonché *infra* per i *Persiani*.

¹³ Sebbene sia difficile attribuire valore storico all'affermazione di Satiro, certo essa si basa su una disponibilità di testi dei due autori oggi irrecuperabile. Cf. Schorn 2004, 343-4.

2 Un parto doloroso

Il fr. 792 *PMG* (Σεμέλης ὠδὶς: *Doglie di Semele*) è trasmesso da almeno due fonti;¹⁴ la prima è un curioso trattato di Callistene di Olinto sui memorabili *Witze* del citarista ateniese Stratonico (IV sec.), citato da Ateneo:

BNJ 124 F 5 = Ath. 8.352a: ἐπακούσας δὲ τῆς Ὠδῖνος τῆς Τιμοθέου
‘εἰ δ’ ἐργολάβον, ἔφη, ἔτικτεν καὶ μὴ θεόν, ποίας ἂν ἡφίει φωνάς.’

[Stratonico], sentite le *Doglie* di Timoteo, disse: «Se avesse partorito un appaltatore e non un dio, chissà quali grida avrebbe cacciato!».

L'altra è costituita da un decreto, trasmesso dal *De institutione musica* di Boezio (1.1) e probabilmente derivante da uno scritto perduto di Nicomaco di Gerasa:¹⁵ con questo provvedimento la tradizionalista Sparta avrebbe pubblicamente biasimato Timoteo in quanto spregiudicato innovatore, bandendolo dalla città e ordinandogli di tagliare le corde in eccesso della sua cetra. Nello specifico, un passaggio si concentra su un determinato componimento (p. 182 r. 16 – p. 183 r. 3 Friedlein):¹⁶

παρακληθεῖς δὲ καὶ ἐν τὸν ἀγῶνα τᾶρ Ἐλευσινίᾳ Δάματρον ἀπρεπῇ
διεσκευάσατο τὰν τῷ μύθῳ διασκευάν (τὰν γὰρ Σεμέλαρ ὠδῖνα οὐκ
ἔνδिका τῶρ νέωρ διδάκκη).

Chiamato [*scil.* Timoteo] all'agone di Demetra Eleusinia, apprestò la presentazione del mito in modo indecoroso (fece infatti rappresentare ai giovani le doglie di Semele non secondo giustizia).

Il decreto presenta una veste linguistica iperlaconica che ha permesso di datarne la composizione, al più presto, tra I e II sec. d.C.;¹⁷ la tradizione dell'opposizione di Sparta alla πολυχορδία di Timoteo risale però almeno al II sec. a.C. *ex*.¹⁸ Il provvedimento citato

14 Altri possibili riferimenti, più incerti, al carme di Timoteo in Hordern 2002, 95.

15 Cf. Palumbo Stracca 1999, 153-5. Sulla dipendenza di Boezio da Nicomaco cf. ora Di Mambro 2025, 15 nota 23.

16 Il testo è citato secondo l'edizione di Palumbo Stracca 1999, 140-6. Cf. anche Prauscello 2009, 174-5.

17 Cf. Palumbo Stracca 1999, 147-53.

18 Epoca di Artemone di Cassandria (*LGGA*, s.v. «Artemon [2]»), che ne fa cenno in fr. 11 *FHG* = Ath. 14.636e; per altre fonti posteriori cf. Palumbo Stracca 1999, 130-2, e Hordern 2002, 7-9.

da Boezio, inoltre, è testimonianza di grande valore per la fortuna dell'autore e per la sua tradizione testuale: vi si nota infatti una buona conoscenza del testo del lirico, dato che un'accusa ivi presente (τὰν παλαιὰν Μῶαν ἀτιμάσδῃ, p. 182 Friedlein, rr. 8-9) richiama verbalmente quella che, nel *nomos*, la città laconica avrebbe rivolto al poeta (vv. 211-12: ὅτι παλαιότεραν νέοις | ὕμνοις Μοῦσαν ἀτιμῶ).¹⁹

Il decreto presuppone una natura corale del componimento (un ditirambo), come rivela l'esplicita menzione dei giovani coreuti (r. 11: τῶρ νέωρ διδάκκη), e una sua esecuzione all'agone musicale spartano di Demetra Eleusinia.²⁰ Altre caratteristiche sono più evanescenti e filtrate tramite le lenti deformanti del sarcasmo di Stratonico e del biasimo degli 'Spartani', che mettono rispettivamente in risalto le forti φωναί della partoriente e il trattamento ἀπρεπής del mito: si è quindi desunto che la resa drammatica e musicale del parto di Dioniso fosse particolarmente realistica e mimetica, tanto da risultare degna di riprovazione nel 'decreto' laconico.²¹

La materia sembra essere stata trattata in modo simile anche nella Σεμέλη ἢ ὕδροφόροι di Eschilo (frr. 221-4 *TrGF*), come suggerisce uno scolio ad Apollonio Rodio:²²

Schol. uet. in A. Rh. 1.636a, p. 55 Wendel θυιάσιν ὠμοβό<ροις>: μαινάσιν, Βάκχαις· παρὰ τὸ θύειν καὶ ὀρμᾶν μαινομένας. ἔνθεν καὶ τὴν Σεμέλῃν Θυώνην καλοῦσιν, ἐπεὶ δὲ Αἰσχύλος ἔγκυον αὐτὴν παρεισῆγάγεν οὔσαν καὶ ἐνθεαζομένην, ὁμοίως δὲ καὶ τὰς ἐφαπτομένας τῆς γαστρὸς αὐτῆς ἐνθεαζομένας.

θυιάσιν ὠμοβό<ροις>: alle menadi, alle Baccanti; il nome viene dal fatto che smaniano (θύειν) e sono spinte da impulsi folli. Per questo chiamano Tione (Θυώνη) anche Semele, dato che Eschilo la rappresentò incinta e invasata dal dio, e invasate allo stesso modo anche coloro che le toccavano il ventre.

¹⁹ Cf. D'Alessio 2013, 128-32.

²⁰ Cf. D'Alessio 2013, 130, che cita Paus. 3.20.5 e l'ἄγων θυμηλικός di Hesych. ε 2026 L-C (da Sosibio?), cui si può aggiungere lo *schol. in Paus.* 1.2.5.

²¹ Cf. Hordern 2002, 249. Per quanto riguarda la narrazione mitica, la descrizione del parto di Semele non esclude la presenza della folgorazione della madre e della cucitura del feto nella coscia di Zeus, dato che nelle *Baccanti* (87-102) i due momenti sono narrati di seguito; solo a partire da [Apollod.] 3.4.3 emerge una versione in cui Semele viene folgorata prima di portare a termine la gravidanza. Cf. Baltieri 2013, 4, nota 13.

²² Sulla *Semele* eschilea vedi ora Berardi 2024, 133-265. Lo scolio è ritenuto testimonianza per il dramma da Schütz 1821: non sono note altre opere in cui l'episodio potesse figurare e una particolare enfasi della *Semele* sulla nascita di un bambino traspare indipendentemente da Hsch. α 3996 L-C = fr. 222 *TrGF*. Cf. Berardi 2024, 152-7.

Il drammaturgo avrebbe rappresentato Semele in preda alla follia, così come le donne che la assistevano nel parto, con ogni probabilità le ὑδροφόροι del titolo secondario, che avranno composto il coro del dramma; in Eschilo, pertanto, la *performance* del coro e dell'attore che impersonava Semele avrebbe contribuito in maniera significativa a rappresentare la possessione indotta dal dio nascituro.²³

Se in altre fonti, come le *Baccanti* (vv. 87-102) e le *Fenicie* (vv. 649-56) euripidee, la nascita del dio è presentata senza accenni all'invasamento e alle grida di Semele,²⁴ l'accentuata enfasi di Eschilo e Timoteo su questi dettagli, accompagnata in entrambi i casi da un coro che avrà presumibilmente accentuato il patetismo della scena, appare isolata rispetto alle narrazioni più consuete.²⁵ Quanto si può desumere dalla tradizione letteraria conferma, pertanto, la peculiarità di Timoteo derisa da Stratonico e censurata dal decreto spartano.

Come attestano i passi euripidei citati e un manipolo di titoli e testimonianze su vari drammi, i miti su Semele e sulla nascita di Dioniso godevano di buona popolarità ad Atene.²⁶ Sebbene la perdita pressoché totale di questo filone teatrale condanni l'indagine storico-letteraria a una necessaria incertezza, resta fuori discussione la canonicità del teatro eschileo nel V sec. Questo netto *focus* performativo in Eschilo e nel Milesio sulle sofferenze di Semele, inoltre, non trova altrove paralleli significativi: sarà lecito ipotizzare, quindi, che l'icastica resa eschilea delle doglie abbia fornito uno spunto a Timoteo per rappresentare, con un ditirambo fortemente mimetico, le φωναί della partoriente.²⁷

²³ Cf. *TrGF*, III, 335.

²⁴ Vedi Baltieri 2013.

²⁵ In altri racconti su nascite divine, ad esempio quella di Apollo, l'enfasi sulle sofferenze della partoriente appare sensibilmente minore: nel terzo *Inno* omerico (vv. 91-119), infatti, sebbene le doglie di Latona durino nove giorni e nove notti, il momento del parto è descritto in pochi versi ed è accompagnato dal sorriso della terra (vv. 116-19). Anche nell'*Inno* la nascita è accompagnata da un gruppo di astanti, in questo caso di dee, che partecipano con un grido rituale (ὀλόλυξον, v. 119; cf. anche Pind. fr. 52m M., 16-20 e Simon. FF 101-4 Poltera); il coro eschileo differisce da questo modello 'apollineo', dato che non descrive il festeggiamento per l'avvenuta nascita del dio.

²⁶ Cf. Berardi 2024, 150-1.

²⁷ A tal proposito, resta incerta la pertinenza di *P. Oxy.* 2164 (II sec. d.C.), fr. 1-3 (= Aesch. fr. 168-8b *TrGF*), alla *Semele* oppure alle *Xantriai* di Eschilo (cf. da ultimi Savignago 2008, 65-6, Sommerstein 2010, 202-4 e Berardi 2024, 177-81, con ulteriori riferimenti bibliografici), ma nella prima tragedia il doloroso parto di Semele, quale tratto potenzialmente innovativo nella drammaturgia eschilea, potrebbe trovare il parallelo, nei frammenti ossirinichiti, di Era travestita da sacerdotessa mendica, dettaglio altrettanto inconsueto e per questo duramente condannato in Pl. R. 381d.

3 Lamenti tragici

Come questo stesso caso mostra, però, il versante performativo del dialogo di Timoteo con la tradizione precedente è ricostruibile solo con grande difficoltà, dato che i drammi attici e i carmi di Timoteo, con l'eccezione di poche testimonianze, sono giunti privi di notazioni musicali od orchestriche. L'evidenza a nostra disposizione induce quindi a privilegiare l'indagine sulla componente testuale e, da questo punto di vista, il *nomos* citarodico dei *Persiani* (frr. 788-91 *PMG*) assume, per il suo favorevole stato di conservazione, importanza capitale.

Il testo offre pochi spunti per stabilire il luogo della prima *performance*; a ogni modo, il paremiografo adrianeo Zenobio (2.47 Bühler), citando Men. fr. 167 *PCG*, attesta l'uso proverbiale ad Atene del fr. 790 *PMG*, che andrà ricondotto a esecuzioni del *nomos* ad Atene e al ricordato ruolo della città quale centro dell'avanguardia musicale di fine V sec.²⁸ Il componimento, che nella parte conservata narra in modo immaginifico la battaglia navale di Salamina del 480 (vv. 1-201), si inserisce in una nutrita tradizione letteraria sulle Guerre persiane, che comprendeva numerose opere perdute accanto ai due unici testi a oggi integri, i *Persiani* eschilei e le *Storie* di Erodoto.²⁹ Lo stato della nostra documentazione può quindi portare a un *bias* valutativo sull'importanza di queste due fonti per il pubblico di V e IV sec.; è però certo che il dramma di Eschilo divenne da subito un 'classico' della tragedia ateniese, come testimoniano l'interesse di Ierone I di Siracusa, che la fece rappresentare in Sicilia (*Vita Aeschyli* 18; cf. Eratosth. fr. 109 Strecker) e un passo delle *Rane* (1026-9), tanto celebre quanto corrotto, che ricorda il dramma quale esempio di poesia militare e patriottica.³⁰

ΑΙ. εἴτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμῆν ἐξεδίδαξα
νικᾶν αἰεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.
ΔΙ. ἐχάρην γοῦν, ἥνικ' ἤηκουσα περὶ Δαρείου τεθνεῶτος,
ὁ χορὸς δ' εὐθὺς τῷ χεῖρ' ὠδὶ συγκρούσας εἶπεν· "ἰαυοῖ".

Es. Poi, facendo rappresentare i *Persiani*, vi ho insegnato a desiderare

28 Cf. Hordern 2002, 16-17, e Budelmann 2018, 234, nonché *supra*.

29 Simon. FF 249-52 Poltera (la o le Ναυμαχίαι meliche), *el.* frr. 1-4 Sider, *el.* frr. 10-17 Sider; Pind. fr. 76-7 M.; Frinico, T 2 *TrGF* (= Hdt. 6.21.2) e frr. 8-12 *TrGF*; Cherilo di Samo (frr. 314-23 *SH*). Per altri testi, anche epigrafici, e per le principali pratiche di memoria collettiva relative alle Guerre persiane vedi Proietti 2021.

30 Cf. Garvie 2009, liii-lvii; Fries 2023, 28-9.

sempre la vittoria sui nemici, glorificando una magnifica impresa.

Di. Che gusto, quando †sentii di Dario morto,
e il coro, battute subito le mani in questo modo, fece: “Iauòi”!³¹

Come si è accennato, si sono più volte notati, nei *Persiani* di Timoteo, riecheggiamenti dell’omonima tragedia eschilea.³² Un’influenza particolarmente marcata è stata osservata nell’invettiva che un naufrago persiano rivolge al mare (vv. 72-81), dove sono condensate diverse immagini di ascendenza eschilea (vv. 72-4):

ἤδη θρασεῖα καὶ πάρος
λάβρον αὐχέν’ ἔσχες ἐμ
πέδαι καταξευχθεῖσα λινοδέτῳ τεόν·
νῦν δέ σ’ ἀναταράξει 75
ἐμὸς ἄναξ ἐμὸς πεύ-
καισιν ὀριγόνοισιν, ἐγ-
κλήσει δὲ πεδία πλοῖμα νομάσι ναύταις·
οἰστρομανὲς παλαιομί-
σημ’ ἄπιστόν τ’ ἀγκάλι- 80
σμα κλυσιδρομάδος αὔρας.’

Fero, già prima
al tuo collo furioso fosti
aggiogato con ceppo legato da lino;
ora ti turberà 75
il mio signore, il mio,
con pini montani,
serrerà le pianure navigabili con i vaganti marinai,
nostro antico odio punto dalla follia
e malfidato amante 80
del vento rapido e zuppo.

31 Per altre riprese comiche dei *Persiani* vedi *infra*. Al v. 1028 la sequenza -νίκ’ ἦκουσα è incompatibile con il dimetro anapestico atteso; il problema si intreccia con diverse incongruenze rispetto alla tragedia eschilea, notate negli *scholl. uett.* 1028a-g: in Eschilo, infatti, non si menziona la morte di Dario e non è presente l’onomatopea iauoí. Lo *schol.* 1028f propone che Dioniso faccia riferimento proprio alla seconda rappresentazione dei *Persiani* presso Ierone. In questa sede ci si limiterà a osservare che, tra le varie proposte avanzate, ἡνίκ’ ἐκώκυσας περὶ (Coulon *post* Tyrrell) si segnala per la sua economicità e che la *constitutio textus* è da tenere separata da considerazioni sulla pertinenza dell’osservazione di Dioniso, che per ragioni comiche può risultare deformante rispetto ai *Persiani* eschilei: cf. Totaro 2006 e Garvie 2009, liii-lvii.

32 Vedi in particolare i vv. 17, 19-20, 34, 46, 77, 85-7, 97, 167-8, 175, 177, 180, 189, con Hordern 2002 *ad locc.*

Il naufrago evoca il celebre ponte di navi che Serse fece costruire sullo stretto dei Dardanelli durante la Seconda guerra persiana, come narrano sia Erodoto (7.34-7) che Eschilo (*Pers.* 65-72, 744-8).³³ Timoteo recepisce alcuni dettagli noti allo storiografo, come il rimprovero all'Ellesponto (7.35.2) o i cavi di lino usati, in Erodoto solo dai Fenici, per legare le navi (7.34).³⁴

Il passo richiama però anche due luoghi dei *Persiani* eschilei, con i quali condivide, oltre alla generale narrazione salaminia, anche due metafore, ricorrenti nel dramma, per il ponte di navi. Esso, infatti, è accostato a un 'giogo' posto sul 'collo' dell'Ellesponto (vv. 73-4: **αὐχέν'** ἔσχες ἐμ | πέδαι **καταζευχθεῖσα**), come accade nella parodo della tragedia (vv. 65-72):³⁵

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη	65
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,	
λινოდέσμῳ σχεδίαι πορθμὸν ἀμείψας Ἀθαμαντίδος Ἑλλάς,	70
πολύγομφον ὄδισμα ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου.	

Già è passata l'armata	65
regale, distruttrice di città, alla terra vicina sulla costa	
opposta,	
passando con zattera legata da lino lo stretto	
[di Elle Atamantide,	70
ponendo come giogo sul collo del mare una via di molti chiodi. ³⁶	

33 Sul ponte vedi Hammond, Roseman 1996.

34 Cf. Vannicelli, Corcella, Nenci 2017, 343-5; l'uso del lino è ricordato anche in Aesch. *Pers.* 70, citato *infra*. Anche ἤδη ... καὶ πάρος (v. 72) può forse rivelare un'influenza erodotea, se allude al primo ponte di navi distrutto da una tempesta (Hdt. 7.34; Hordern 2002, 167); Timoteo menziona sì dei 'venti' (αὖραι, v. 60) che infuriano sul naufrago (e Budelmann 2018, 239, sottolinea che la θάλασσα è θρασεῖα al v. 72), ma va osservato che la perdita della prima parte del *nomos* e la scarsa leggibilità di col. ii, rr. 52-9 impongono prudenza né escludono un riferimento a un altro ponte di navi, quello sul Bosforo ordinato da Dario (Hdt. 4.83-8). Anche la suggestiva ipotesi di LeVen 2014, 206, per cui καὶ πάρος si riferirebbe metaletterariamente alle precedenti descrizioni del ponte, si scontra contro il precario stato di conservazione del carme.

35 Sulle immagini eschilee vedi Petrounias 1976; Vassia 1986. Sulla metafora del giogo nei *Persiani* v. da ultimo Garvie 2009, 66-7, che osserva il legame con un'altra tipica metafora tragica, ovvero quella del 'giogo' di ἀνάγκη, su cui v. Fraenkel 1950, 2: 127.

36 Si osservi che nel *Maricante* di Eupoli (fr. 207 PCG = *schol. uet. in Aesch. Pers.* 65) si legge una ripresa parodica del v. 65 (πεπέρακε<ν> μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη Μαρικᾶς; cf. lo *schol. ibidem* κομφδεῖται ταῦτα), ulteriore indizio della popolarità della parodo. Cf. Farmer 2017, 76-7.

Nel *nomos*, ἐμ | πέδαι (vv. 74-5) utilizza poi per il medesimo referente l'immagine del 'ceppo', evocando la critica dell'ombra di Dario alla costruzione del ponte di navi (vv. 744-8):³⁷

παῖς δ' ἐμὸς τάδ' οὐ κατειδὼς ἤνυσεν νέωι θράσει,
ὅστις Ἑλλήσποντον ἱρὸν δοῦλον ὥς **δεσμώμασιν** 745
ἤλπισε σχήσειν ῥέοντα, Βόσπορον ῥόον θεοῦ,
καὶ πόρον μετερρύθμιζε, καὶ **πέδαις** σφυρηλάτοις
περιβαλὼν πολλὴν κέλευθον ἤνυσεν πολλῶι στρατῶι.

Mio figlio, non comprendendo ciò, lo compì con nuova audacia,
dato che sperò di tenere in catene la corrente del sacro
[Ellesponto, 745
come uno schiavo, il Bosforo corso del dio,
e rimodellò il passaggio, e avvolto con ceppi
battuti a martello creò una grande strada a un grande esercito.

Vi sono stati diversi bilanci sui debiti letterari nei *Persiani* di Timoteo: se l'*editor princeps* Wilamowitz valorizzava l'originalità del *nomos* al punto tale da scrivere «ich habe keinen nennenswerten Anklang an eine bestimmte Stelle befunden»,³⁸ a partire da Croiset, che in particolare dei *Persiani* eschilei vedeva nel Milesio «réminiscences fort naturelles, le sujet traité étant le même», si è imposta una *vulgata*, per la quale il componimento lirico sarebbe profondamente debitore nei confronti di Eschilo, per struttura, immagini e linguaggio.³⁹

In particolare, LeVen ha reinterpretato l'allusività ai *Persiani* eschilei attraverso la nozione di *story world*, che, utilizzata da Laird per le *Metamorfosi* di Apuleio,⁴⁰ identifica i riferimenti, in un testo di finzione, a fatti o persone storiche, oppure ad altre storie di finzione già note al destinatario del testo di partenza, i quali concorrono a costruire un 'mondo' in cui immaginare la vicenda, che diverrà quindi più credibile. Nel caso specifico di Timoteo, secondo LeVen, i richiami ai *Persiani* aiutano a rendere plausibile la caratterizzazione del naufrago e, più in generale, l'evocazione della battaglia navale tra Greci e Persiani.⁴¹

³⁷ Sulla metafora cf. Garvie 2009, 295-6. Si noti che essa, diversamente che in Eschilo e Timoteo, compare invece in Erodoto (7.34-5) quale dato di realtà, sulla cui storicità cf. Vannicelli, Corcella, Nenci 2017, 344.

³⁸ Cf. Wilamowitz 1903, 54.

³⁹ Cf. Croiset 1903, 335, e vedi *supra*, nota 3.

⁴⁰ Cf. LeVen 2014, 207; Laird 1993, 151-2. Lo *story world* di Laird è un dichiarato sviluppo del concetto di *diégèse* di Genette 1983, 13, che indica che «n'est pas [...] l'histoire, mais l'univers où elle advient».

⁴¹ Cf. LeVen 2014, 205-9 e 217-18.

La proposta si scontra con l'evidente povertà di riferimenti espliciti alla realtà delle Guerre persiane nella parte conservata del *nomos*: la differenza forse più macroscopica rispetto a Eschilo è la quasi totale mancanza di luoghi e nomi propri, tanto che viene taciuta la stessa Salamina, luogo focale del conflitto, e solo con il titolo Βασιλεύς (v. 174) viene indicato il re persiano. A differenza di quanto accade nel genere del romanzo, il pubblico poteva peraltro cogliere facilmente tali elementi di realtà anche sulla base delle altre fonti o semplicemente per memoria storica, propria o della generazione precedente.

LeVen, notando questa indeterminatezza d'ambientazione dei *Persiani* di Timoteo, osserva che «anonymity allows projection and is an important mechanism for following the *fiction*»;⁴² questo induce forse a riconsiderare il rapporto con Eschilo in chiave più creativa e non necessariamente legata a un effetto realistico. Nel frammento più cospicuo del *nomos*, concentrato sul momento culminante del conflitto persiano, la memoria di singoli luoghi e momenti della battaglia, che tanta parte ha in Eschilo e in generale nella tradizione più antica su Salamina,⁴³ lascia spazio a una narrazione condotta, più che per precisi riferimenti spaziali e temporali, tramite immagini e metafore, che espandono la percezione della realtà storica da parte dell'uditorio con stimoli nuovi e inconsueti.⁴⁴

Non stupisce pertanto il riuso di alcune tra le più incisive metafore della fortunata tragedia eschilea, il quale non si esaurisce in mero segnale di uno *story world* salaminio: le allusioni a espressioni e immagini da testi precedenti, presentandosi come «forma 'impropria' dell'espressione», attivano infatti, analogamente al linguaggio metaforico, significati inediti in quanto viene descritto o narrato, facendo interagire gli stimoli provenienti da un testo con un nuovo contesto.⁴⁵ A tal proposito, può essere utile approfondire i vv. 178-95 dove, dopo la descrizione della πανήγυρις del sovrano intenta a lamentare la disfatta persiana (vv. 162-77), si legge il discorso diretto del Βασιλεύς persiano (vv. 178-95):

ἰὼ κατασκαφαῖ δόμων
σεῖριαί τε νᾶες Ἑλλανίδες, αἱ
κατὰ μὲν ἥλικ' ὠλέσαθ' ἥ-
βαν νέων πολύανδρον·

180

⁴² Cf. LeVen 2014, 218 (corsivo aggiunto).

⁴³ Cf. Garvie 2009, xvi-xxii (con un'equilibrata discussione della 'politicalità' dei *Persiani*) e Proietti 2021, 280-4.

⁴⁴ Sull'estensivo ricorso di Timoteo al linguaggio figurato e sulla sua produttività semantica vedi Budelmann, LeVen 2014.

⁴⁵ Cf. in particolare Conte 1985, 30-5.

νᾶες δ' οὐκ ὀπισσοπόρευ-
τον νιν ἄξουσιμ, πυρὸς
δ' αἰθαλόεμ μένος ἀγρίῳι
σώματι φλέξει, στονόεντα δ' ἄλγη
ἔσται Περσίδι χώραι·
<ι>ὦ βαρεῖα συμφορά,
ἃ μ' ἐς Ἑλλάδ' ἤγαγες· ἄλλ' ἵτε,
μηκέτι μέλλετε,
ζεύγνυτε μὲν τετρά<ορ>ον ἵπ-
πων ὄχημ', οἱ δ' ἀνάριθμον ὄλ-
βον φορεῖτ' ἐπ' ἀπήνας·
πίμπρατε δὲ σκηνάς,
μηδέ τις ἡμετέρου γένοιτ'
ὄνησις αὐτοῖσι πλούτου.

185

190

195

Iò, crolli delle case
e navi greche che ci bruciano come Sirio,
che avete distrutto verde età
coetanea e numerosa di giovani!
Le navi non la porteranno
in viaggio di ritorno, e la forza
brucia incenerita per il selvaggio
corpo del fuoco, e lamentosi dolori
avrà la terra persiana;
iò, pesante disgrazia,
che mi conducesti in Grecia! Andate,
non aspettate,
aggiogate un veicolo a quattro gioghi
di cavalli, e voi portate
l'innumerevole ricchezza sui carri;
bruciate le tende,
e non abbiano alcun vantaggio
dalla nostra ricchezza.

180

185

190

195

Il contesto è molto vicino ad Aesch. *Pers.* 908-1077, ovvero al lungo *kommós* finale tra Serse e il coro di vecchi Persiani.⁴⁶ I due gruppi di barbari condividono anche la lacerazione delle vesti e l'autolesionismo, atti rituali del lamento riservati alle donne nella

⁴⁶ Budelmann 2018, 241. Si noti anche il nesso βαρεῖα συμφορά (v. 187, Aesch. *Pers.* 1044). La popolarità di questa sezione della tragedia è suggerita dal fr. 226 PCG del comico Platone, βόα νυν ἀντίδουπά μοι, citazione di Aesch. *Pers.* 1040.

Grecia antica:⁴⁷ in entrambi i casi, quindi, gli uomini non greci presentano una caratterizzazione femminilizzante.⁴⁸

Il Βασιλεύς di Timoteo apre poi il suo monologo con una ripresa *ad uerbum* della parodo delle *Coefore*, ove si piange la disgrazia degli Atridi con le esclamazioni ἰὼ πάνοιζυς ἑστία, | ἰὼ κατασκαφαὶ δόμων (vv. 49-50).⁴⁹

I 'crolli delle case', in tragedia e specificamente nell'*Oresteia*, sono un'immagine ricorrente:⁵⁰ nell'*Agamennone* il coro, dopo la morte del re, ammette di non sapere che cosa fare πίτνοντος οἴκου (v. 1532),⁵¹ mentre nelle *Eumenidi* a crollare sarà la casa di Δίκη, secondo il coro, se Oreste non verrà punito per il matricidio. Nell'immagine, οἶκος indica non solo la 'casa' come luogo fisico, ma anche la famiglia che vi risiede e i suoi possedimenti: la rovina della 'casa' fisica, quindi, comporta come necessaria conseguenza anche la rovina metaforica delle altre due realtà.⁵² Si ha pertanto, nella battuta del Βασιλεύς, un riuso di un'immagine tragica consacrata da un'influentissima trilogia eschilea.⁵³

Se si è già notata un'inclinazione di Timoteo al riuso di metafore tragiche (legate in particolare a Eschilo), l'aderenza testuale al verso delle *Coefore*, eccezionale rispetto agli altri passi sinora analizzati,⁵⁴ e la fortuna antica dell'*Oresteia* induce a esplorarne ulteriormente la possibile influenza su Timoteo.⁵⁵ La caratterizzazione femminilizzante dei *Persiani* in Eschilo e Timoteo entra in contatto con il coro femminile delle *Coefore*, che, in modo analogo, si graffia e si straccia le vesti

⁴⁷ Vv. 164-8; cf. in particolare Aesch. *Pers.* 1056 e 1060.

⁴⁸ Cf. Hall 1989, 83-4, e Aesch. *Pers.* 754-6, ove la Βασιλεία parla dell'ἀνὰνδρῆς di Serse.

⁴⁹ La fortuna antica dell'*Oresteia* e delle *Coefore* è molto ampia: si vedano le allusioni raccolte in Aesch. *TGM TrGF* (ma per la scena del riconoscimento ai vv. 164-205, cui forse si rifanno Aristoph. *Nub.* 534-6 ed Eur. *El.* 518-84, si dovrà considerare anche Stesich. fr. 181a Finglass) e Marshall 2023.

⁵⁰ Vedi Rodighiero 2013.

⁵¹ Cf. Medda 2024, 3: 400.

⁵² Tale lettura della metafora è già antica: Favorino (fr. 96.11 Barigazzi) accosta infatti le κατασκαφαὶ δόμων ad altre disgrazie civili e sociali (come πόλεμοι ο δηώσεις) dovute alle divisioni tra gli esseri umani, che anche sotto lo stesso tetto non esitano a separare i loro spazi (ἦδη δὲ καὶ τοὺς ὁμοφύλους λάρναξιν τε καὶ κιβωτίους διακρίνουσιν): nel passo si coglie quindi il senso esteso e metaforico della rovina dell'οἶκος, non limitata al mero edificio.

⁵³ Cf. Rodighiero 2013, 334-5.

⁵⁴ Da questo punto di vista è condivisibile, pur opportunamente mitigata, l'osservazione di Wilamowitz citata *supra*: a essere richiamate sono perlopiù metafore tragiche, con pochi paralleli testuali.

⁵⁵ Cf. Janssen 1984, 118.

piangendo la sventura del proprio οἶκος (vv. 24-31).⁵⁶ Il contatto intertestuale, oltre a sottolineare l'ἀνανδρία di Serse, potrebbe forse suggerirne anche la mancanza di assunzioni di responsabilità per la disfatta militare: se infatti in Eschilo Serse si definisce γέννα γὰρ τε πατρώα | κακόν (vv. 932-3), in Timoteo il Βασιλεύς, non pronunciando alcuna parola di pentimento per le proprie azioni, si presenta quale vittima della situazione, analogamente al coro delle *Coefore* all'inizio del dramma eschileo.⁵⁷

4 Suoni penetranti

Un ultimo caso di studio permetterà di analizzare meglio un passo del *nomos* alla luce della *lexis* eschilea. Ai vv. 140-61 si legge una tra le sezioni più affascinanti del testo papiraceo, il discorso diretto di un abitante della frigia Celene, che, catturato e tirato per i capelli, erompe in un lamento zeppo di barbarismi e solecismi. La scena introduce nei *Persiani* una nota comica, come mostrano vari paralleli aristofanei di barbari che cercano di parlare in greco,⁵⁸ ed è stata accostata anche all'apparizione del Frigio nell'*Oreste* euripideo (vv. 1366-502).⁵⁹ sebbene vi siano differenze evidenti (in particolare, l'estensione e il registro linguistico), si nota una comune enfasi sull'origine orientale e sui tratti femminilizzanti dei due Frigi.⁶⁰

I vv. 140-9, introducendo il discorso diretto del Celeneo, ne specificano da subito la sua peculiare identità linguistica:

ἐπεὶ δέ τις λαβὼν ἄγοι	140
πολυβότων Κελαινᾶν	
οἰκήτορ' ὀρφανὸν μαχᾶν	
σιδαρόκωπος Ἑλλαν,	
ἄγεγ κόμης ἐπισπάσας,	

56 La somiglianza tra le *Coefore* e i due gruppi non greci è suggerita anche dal testo stesso delle *Coefore*, dove il coro dichiara di lamentarsi seguendo i costumi degli Arii e dei Cissi (vv. 423-4).

57 Cf. i vv. 75-83 (con Battezzato 2020, 15-17, sullo sviluppo della caratterizzazione delle *Coefore* nel dramma). Nel *nomos*, peraltro, l'atteggiamento del Re contrasta significativamente con l'esplicita attribuzione di responsabilità da parte del gruppo di Misi ai vv. 114-16.

58 Cf. Aristoph. *Ach.* 100-4, *Av.* 1615-79, *Thesm.* 1001-225, con Willi 2003, 222-5. Per la storia delle traduzioni di questi versi di Timoteo cf. Rodighiero 2014, 177-86.

59 Cf. Willink 1986, 305; West 1987, 277; Porter 1994, 199-207.

60 Se in Timoteo il soldato greco si porta via il Celeneo κόμης ἐπισπάσας (v. 144), umiliazione che, a un occhio greco, lo accomunava a una donna (cf. Eur. *Or.* 1469 con Hordern 2002, 202), al Frigio dell'*Oreste* l'omonimo protagonista dice οὔτε γὰρ γυνὴ πέφυκας οὔτ' ἐν ἀνδράσιν σύ γ' εἶ (v. 1528). Sull'esotismo nella 'Nuova Musica' vedi LeVen 2014, 223-8.

ὁ δ' ἄμφι γόνασι περιπλεκείς
ἐλίσσεται, Ἑλλάδ' ἐμπλέκων
Ἀσιάδι φωνᾷ διάτορον
σφραγίδα θραύων στόματος,
Ἰάονα γλώσσαν ἐξιχνεύων·

145

Quando un Greco armato di ferro
prese e portò via
un abitante di Celene
ricca di molto bestiame, orfano di guerre,
lo prendeva per i capelli e lo trascinava,
ma quello, abbracciategli le ginocchia,
lo supplicava, intrecciando alla voce
d'Asia una greca,
infrangendo il ... sigillo della bocca,
in caccia della lingua di Ionia:

140

145

Si è per ora tralasciata la traduzione di διάτορον (v. 147). Wilamowitz proponeva la parafrasi «λυμαινόμενος τὸ εὖ ἐξάκουστον τοῦ στόματος σύμβολον (τὸ συνετὸν τοῦ λόγου)»;⁶¹ una spiegazione alternativa di Danielsson, per cui διάτορος avrebbe significato passivo e prolettico, riaffiora in Hordern e Sevieri, che traducono rispettivamente «breaking the seal of his mouth so that it was pierced» e «spezzava il sigillo che gli serrava la bocca»,⁶² mentre Croiset, seguito da Campbell, suggeriva invece di intendere l'aggettivo come «perçant». ⁶³ Per quest'ultima ipotesi, Hordern nota un possibile parallelo dalle *Eumenidi* (vv. 566-9):⁶⁴

Αθ. κήρυσσε, κῆρυξ, καὶ στρατὸν κατειργαθοῦ,
τεῖτ' οὖν < - >† διάτορος Τυρσηνικῇ
σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη
ὑπέρτονον γήρυμα φαίνεται στρατῶ.

⁶¹ Cf. Wilamowitz 1903, 24.

⁶² Cf. Danielsson 1903, 38; Hordern 2002, 203-4; Sevieri 2011, 120-1 (ove per l'agg. propone, solo in sede di commento, la traduzione 'perforato', «intendendo διάτορον al v. 147 con valore prolettico, concordato con σφραγίδα in dipendenza da θραύων, 'spezzando'»).

⁶³ Cf. Croiset 1903, 346 nota 1 (che lo intende come avverbio di ἐλίσσεται[ο] del v. 146; per Campbell 1993, 105, è invece attributo di σφραγίδα); Brussich 1970, 79. Per ulteriori discussioni vedi Janssen 1984, 102-5.

⁶⁴ Il testo, i *sigla* e l'apparato seguono l'edizione di Lomiento, Francobandiera, Garriga 2025, con minime modifiche.

Μτ(TEGF) 567 εἴτ' | ἦ τ' **Μ**ᶜ | εἴτ' οὖν διάκτορος Τυρσηνική **Μ**: εἴτ' οὖν διάκτορος Τ.
G (latum sp. vac. ante T.) **F** (latum sp. vac. ante T., πέλει in mg. sx. addito et λείπει in
mg. dx.): εἴτ' οὖν διάκτορος πέλει Τ. **TE** : εἰς οὐρανὸν δὲ διάκτορον Wecklein

At. Annuncia, araldo, e trattieni il popolo,
τε poi <...>† la penetrante tromba
tirrenica, colma di soffio mortale,
riveli al popolo la sua voce acuta.⁶⁵

In Timoteo, intendere διάκτορον proletticamente ne riduce forse la
pregnanza, dato che diverrebbe un epiteto di fatto esornativo in
presenza del participio θραύων. Se invece si opta per l'interpretazione
di Croiset e Campbell (ma già in parte presupposta da Wilamowitz
con εἴξ' ἐξάκουστον), si aggiunge una 'nota' altrimenti assente, ma del
tutto congruente con l'acutezza dei lamenti persiani ai vv. 169-70.
L'aggettivo διάκτορος per un suono 'penetrante' conosce diversi
paralleli nella letteratura greca imperiale,⁶⁶ ma tra le attestazioni
di V sec.⁶⁷ solo nelle *Eumenidi* ha questo significato; più diffuso in tal
senso è ad esempio ὄρθιος.⁶⁸

La cautela, vista la base di dati necessariamente scarsa, resta
d'obbligo, ma se questa tessera linguistica richiama in particolare
l'*usus* eschileo è significativo che caratterizzi in Timoteo uno degli
interventi probabilmente più originali rispetto alla narrazione
'salaminia' più consueta: anche a un livello meno macroscopico,

65 Il v. 567, come trasmesso in **Μ**, non è un trimetro giambico. Tutti i discendenti
di τ presentano διάκτορος, seguito o da una lacuna o da πέλει. διάκτορος, se non è
congettura triciniana, risulta comunque *facilior*, vista la formula omerica διάκτορος
Ἀργειφόντης (Il. 21.497, 24.339, etc.). La presenza della nota λείπει in **F** suggerisce
l'origine congetturale di πέλει, che pur sanando il trimetro crea un asindeto con φανέτω
(v. 569). La corruzione può essere nata dal fraintendimento di un *nomen sacrum* ουνον
per οὐρανόν: cf. Sommerstein 1989, 187, che adotta la congettura εἰς οὐρανὸν δὲ
διάκτορος di Wecklein. A ogni modo, διάκτορος, ritenuto sano da Sommerstein 1989, 187
e da Francobandiera in Lomiento, Francobandiera, Garriga 2025, 2: 491, è sostenuto
dai paralleli citati *infra*.

66 Ioseph. AI 10.8 (διατόρω τῇ φωνῇ); Plu. Mor. 325C (κλαγγῆς διατόρου); D. Ch. 2.57
(ῥῥῶν ... ἰσχυρὰν καὶ διάκτορον); Ael. VH 2.44 (μέλος διατόρον τε καὶ γεγωνός), NA 6.19
(φθέγγεται ... τὰ δὲ ὄρθια καὶ διάκτορα), 62 (διατόρω τῇ φωνῇ); cf. anche gli usi avverbiali
in Plu. Mor. 303E (φθεγγομένων ... διάκτορον), D. Ch. 4.108 (διάκτορον βοῶν); Luc. Gall.
1 (διάτόρον τι ... ἀναβοήσας); D.C. 47.43.2 (διάκτορον ἐξεφώνησαν); NA 3.37 (διάτόρον
τε καὶ τραχύτατον ἡχοῦσιν), 8.9 (βοῶντες διάτόρον τε καὶ ὀξύ **δίκην σάλπιγγος**), 9.1
(βρυχισάμενοι ... διάκτορον).

67 Oltre al passo eschileo citato *supra*, Soph. OT 1034 (διατόρους ποδοῖν ἀκμάς); fr.
314 TrGF v. 316 (διατόρως ἐρείδεται); 'Aesch.' PV 76 (διατόρους πέδας), 189 (διάκτορος
φόβος).

68 Aesch. Pers. 389-90 (ὄρθιον ... | ἀντηλάλαξε), Ag. 1153 (ὄρθιους ἐν νόμοις), Ch. 751
(ὄρθιων κελευμάτων); Soph. Ant. 1206 (ὄρθιων κωκυμάτων); El. 683 (ὄρθιων γηρυμάτων),
fr. 314 TrGF 46 (ὄρθιουσι σὺν κηρύγμασιν); Eur. Tr. 1266-7 (ὄρθιαν ... | **σάλπιγγος** ἡχώ);
cf. Her. 830-1 (ὄρθιον **Τυρσηνικήν σάλπιγγιν**).

pertanto, si nota un intreccio di elementi derivanti dalla tradizione poetica più affermata (incarnata in particolare da Eschilo) con tratti fortemente sperimentali.

5 Conclusioni

La ricezione di Eschilo in Timoteo appare operativa a più livelli e non solamente in rapporto ai *Persiani*, come potrebbe lasciar intendere lo stato in cui oggi versano i suoi frammenti. Un confronto tra le *Doglie di Semele* e la *Semele* eschilea suggerisce infatti che l'enfasi anche performativa sul dolore della partoriente potesse essere in parte ispirata dal precedente drammatico. Nel *nomos* citarodico, inoltre, lo studio dei rapporti con Eschilo non sarà da confinare ad allusioni ai *Persiani* quali diretti antecedenti nella narrazione salaminia, ma dovrà comprendere metafore ed espressioni derivate da altre tragedie, in particolare dall'*Orestea*. Lo studio dei rapporti intertestuali è pertanto uno strumento essenziale per cogliere appieno lo stile 'combinatorio'⁶⁹ del poeta, che dà nuova vita a messe in scena, immagini e nessi eschilei. Se in chiusura dei *Persiani* Timoteo nomina quali suoi predecessori Orfeo e Terpandro (vv. 221-6), anche Eschilo, pur meno esplicitamente, rappresenta per il lirico un modello da contaminare e innovare, e non limitatamente all'omonima tragedia.

Bibliografia

- Baltieri, N. (2013). «La nascita di Dioniso: un tema tradizionale in forma nuova (Tim. PMG fr. 792; Eur. *Phoen.* 648-54)». *DeM*, 4, 1-19.
- Barker, A. (2013). «The Laws and Aristoxenus on the Criteria of Musical Judgement». Peponi, A.-E. (ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws*. Cambridge: Cambridge University Press, 392-416. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139061674.019>.
- Berardi, P. (2024). *Eschilo. Frammenti*, vol. 1. *Βάκχαι, Ξάντριάι, Πενθεύς, Σεμέλη ἡ ὑδροφόροι, Τροφοί*. Roma: Bardi Edizioni.
- Battezzato, L. (2020). «I cori dell'*Orestea*». D'Alessio, G.B.; Lomiento, L.; Ucciardello, G.; Meliàdò, C. (a cura di), *Il potere della parola. Studi di letteratura greca per Maria Cannatà Fera*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 7-22.
- Brussich, G.F. (1970). «La lingua di Timoteo». *Quaderni Triestini per il lessico della lirica corale greca*, 1, 51-80.
- Budelmann, F.; LeVen, P. (2014). «Timotheus' Poetics of Blending: A Cognitive Approach to the Language of the New Music». *CPh*, 109(3), 191-210. <https://doi.org/10.1086/676284>.
- Budelmann, F. (2018). *Greek Lyric. A Selection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbell, D.A. (1993). *Greek Lyric*, vol. 5. *The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

69 Cf. Budelmann 2018, 233.

- Conte, G.B. [1974] (1985). *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo. Virgilio. Ovidio. Lucano*. Torino: Einaudi.
- Csapo, E. (1999-2000). «Later Euripidean Music». *ICS*, 24-5, 399-426.
- Csapo, E. (2004). «The Politics of New Music». Murray, P.; Wilson, P. (eds), *Music and the Muses. The culture of mousikē in the classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press, 207-48. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199242399.003.0009>.
- Croiset, M. (1903). «Observations sur Les Perses de Timothée de Milet». *REG*, 16.71, 323-48. <https://doi.org/10.3406/reg.1903.6188>.
- D'Alessio, G.B. (2013). «“The Name of the Dithyramb”: Diachronic and Diatopic Variations». Kowalzig, B.; Wilson, P. (eds), *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 113-32.
- D'Angour, A. (2006). «The New Music – So What's New?». Goldhill, S.; Osborne, R. (eds), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 264-83.
- Danielsson, O.A. (1903). «Zu den Persern des Timotheos». *Eranos*, 5, 1-39.
- Di Mambro, S. (2025). *Manuale di Armonica. Nicomaco di Gerasa*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Ercoles, M. (2021). «Ancient Models for the New Musicians». *GRMuS*, 9(2), 258-70. <https://doi.org/10.1163/22129758-bja10024>.
- Farmer, M.C. (2017). *Tragedy on the Comic Stage*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190492076.001.0001>.
- Fearn, D. (2020). «Lyric Reception and Sophistic Literarity in Timotheus' Persae». Currie, B.; Rutherford, I. (eds), *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World. Transmission, Canonization and Paratext*. Leiden: Brill, 205-38. https://doi.org/10.1163/9789004414525_010.
- Ferriss-Hill, J. (2023). «Dionysus's Mistake: Re-Thinking the Victory of Aeschylus in *Frogs*». *ICS*, 48(1-2), 195-231. <https://doi.org/10.5406/23285265.48.1.2.13>.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press.
- Franchini, E. (2020). *Ferecrate. Krapataloi – Pseudherakles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783946317760>.
- Fries, A. (2023). *Pindar's First Pythian Ode*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111128368>.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. Persae*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199269891.book.1>.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian*. Oxford: Oxford University Press.
- Hammond, N.G.L.; Roseman, L.J. (1996). «The Construction of Xerxes' Bridge over the Hellespont». *JHS*, 116, 88-107. <https://doi.org/10.2307/631957>.
- Hanink, J.; Uhlig, A.S. (2017). «Aeschylus and His Afterlife in the Classical Period: “My Poetry Did not Die with Me”». Constantinidis, S.E. (ed.), *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*. Leiden: Brill, 51-79. https://doi.org/10.1163/9789004332164_004.
- Hordern, J.H. (2002). *The Fragments of Timotheus of Miletus*. Oxford: Oxford University Press.
- Janssen, T.H. (1984). *Timotheus. Persae*. Amsterdam: Hakkert.
- Laird, A. (1993). «Fiction, Bewitchment and Story Worlds. The Implications of Claims to Truth in Apuleius». Gill, G.; Wiseman, T.P. (eds), *Lies and Fiction in the Ancient World*. Exeter: University of Exeter Press, 147-74. <https://doi.org/10.5949/livpool/9780859893817.003.0005>.

- Lambin, G. (2013). *Timothée de Milet: le poète et le musicien*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.53293>.
- LeVen, P. (2014). *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139088145>.
- Lomiento, L.; Francobandiera, D.; Garriga, G. (2025). *Eschilo. Eumenidi*. Roma: Bardi Edizioni.
- Magnelli, E. (1999). *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta*. Firenze: Università degli Studi di Firenze.
- Marshall, C.W. (2023). «The Reception of Aeschylus in the Fifth and Fourth Centuries». Bromberg, J.A.; Burian, P. (eds), *A Companion to Aeschylus*. Chichester: Wiley, 412-24. <https://doi.org/10.1002/9781119072348.ch30>.
- Mastromarco, G. (2006). «La paratragodia, il libro, la memoria». Medda, E.; Mirto, M.S.; Pattoni, M.P. (a cura di), *Κωμωδοτραγωδία. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.* Pisa: Edizioni della Normale, 137-91.
- Medda, E. [2017¹] (2024). *Eschilo. Agamennone*. Roma: Bardi Edizioni.
- Palumbo Stracca, B.M. (1999). «Il decreto degli Spartani contro Timoteo (Boeth. *De instit. mus.* I. 1)». Cassio, A.C. (a cura di), *KATA DIALEKTON*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 129-60.
- Pelosi, F. (2010). *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511778391>.
- Petrounias, E. (1976). *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666251399>.
- Porter, J.R. (1994). *Studies in Euripides' Orestes*. Leiden; New York; Köln: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004329249>.
- Prauscello, L. (2009). «Wandering Poetry, 'Travelling' Music: Timotheus' Muse and Some Case-studies of Shifting Cultural Identities». Hunter, R.L.; Rutherford, I.C. (eds), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-hellenism*. Cambridge: Cambridge University Press, 168-94.
- Proietti, G. (2021). *Prima di Erodoto*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. <https://doi.org/10.25162/9783515128971>.
- Rodighiero, A. (2013). «La casa che crolla. Considerazioni su una metafora tragica». *SemRom*, 2(2), 307-40.
- Rodighiero, A. (2014). «I 'non traducibili' Persiani di Timoteo». *Scienze dell'Antichità*, 20(3), 169-89.
- Savignago, L. (2008). *Eisthesis. Il sistema dei margini nei papiri dei poeti tragici*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Schorn, S. (2004). *Satyros aus Kallatis*. Basel: Schwabe Verlag.
- Schütz, C.G. (1821). *Aeschyli tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*. Vol. 5, *Fragmenta deperditorum dramatum cum virorum doctorum annotationibus*. Halae: Apud Jo. Jac. Gebauer.
- Sevieri, R. (2011). *Timoteo. I Persiani*. Milano: La Vita Felice.
- Snell, B. (1948). *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg: Claassen & Goverts.
- Sommerstein, A. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sommerstein, A. (2010). «Notes on Aeschylean fragments». *Prometheus*, 36(3), 193-212.
- Totaro, P. (2006). «Eschilo in Aristofane (*Rane* 1026-1029, 1431a-1432)». *Lexis*, 24, 95-125.

- Vannicelli, P.; Corcella, A.; Nenci, G. (2017). *Erodoto. Le Storie*. Vol. 7, *Libro VII*. Milano: Mondadori.
- Vassia, V. (1986). «Le immagini ricorrenti nei *Persiani* di Eschilo». Corsini, E. (a cura di), *La polis e il suo teatro*. Padova: Ed. Programma, 49-74.
- von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1903). *Timotheos. Die Perser*. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- West, M.L. (1987). *Euripides. Orestes*. Warminster: Aris & Phillips.
- West, M.L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198148975.001.0001>.
- Willi, A. (2003). *The Languages of Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199215102.001.0001>.
- Willink, C.W. (1986). *Euripides. Orestes*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198143963.book.1>.

Eschilo: testo, scena, tradizione

a cura di Margherita Nimis e Francesca Chenet

Rappresentare la condizione ibrida di un τέρας L'identificazione delle Danaidi con la donna-giovenca Iò nelle *Supplici* di Eschilo

Mattia Boscarino

Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract In Aeschylus's *Suppliants*, the Danaids, being represented as Egyptian women who seek asylum in a foreign country, are introduced as the Other, both in an ethnic and cultural sense. Soon, however, Aeschylus characterises the Danaids as being at the same time foreign and Greek, hence as having a hybrid identity. The aim of this paper is to show that the newcomers' peculiar condition is actively constructed by the Danaids themselves through the claims, actions, and gestures that they enact on the scene. Accordingly, the paper claims that the Danaids' relationship with their ancestor, the hybrid cow-woman Iò, plays a fundamental role in revealing such a hybrid identity. The paper concludes that the Danaids' Otherness and complex ethnic-cultural identity constitute not only specific traits of their characterisation, but, most importantly, pivotal themes of the play, which are repeatedly brought to the audience's attention and discussed in their multifaceted and contradictory shades.

Keywords Aeschylus. Suppliants. Performance. Otherness. Identity and the Other. Hybridity. Monsters and the Monstrous.

Sommario 1 Altre da chi / Altre perché?. – 2 La rivendicazione e la 'costruzione' di un'identità complessa attraverso la *performance*. – 3 Il processo di identificazione delle Danaidi con la donna-giovenca Iò. – 4 ... e la rivelazione della comune condizione ibrida. – 5 Considerazioni finali



Lexis Supplementi | Supplements 23

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 15
e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X
ISBN [ebook] 979-12-5742-025-3 | ISBN [print] 979-12-5742-034-5

Peer review | Open access

Submitted 2025-11-26 | Accepted 2026-01-12 | Published 2026-02-27
© 2026 Boscarino | © 4.0

DOI 10.30687/979-12-5742-025-3/007

1 Altre da chi / Altre perché?

Il testo delle *Supplici*¹ è estremamente fecondo per indagare i modi in cui Eschilo rese le forme dell'alterità, ovvero le varie forme di estraneità alla πόλις, funzionali allo svolgimento drammatico e alla comprensione della tragedia da parte del pubblico.

Il poeta rappresenta l'approdo ad Argo di un gruppo di donne² giunte dall'Egitto assieme al padre Danao³ per chiedere ospitalità alla città greca. Sin dal canto d'ingresso doveva risultare evidente per gli spettatori il fatto di trovarsi dinanzi a un coro costituito da donne di origine straniera: come si deduce dai vv. 154-5, in cui le Danaidi definiscono il proprio γένος μελανθές e ἡλιόκτυπον,⁴ i coreuti dovevano infatti indossare delle maschere che riproducevano il colorito scuro della carnagione, un tratto che i parlanti greco, come è evidente anche dall'insistenza delle stesse *Supplici* su questo aspetto, reputavano indice di alterità etnica.⁵ Inoltre, come si evince dalle parole pronunciate da Pelasgo nel primo episodio, le supplici dovevano indossare dei costumi caratterizzati in modo tale da essere riconoscibili come 'non ellenici' ma 'barbari' (vv. 234-6 ὅμιλον τόνδ' ἀνελληνόστολον | πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκώμασιν |

1 Desidero ringraziare i proff. Andrea Rodighiero ed Enrico Medda, così come le organizzatrici delle giornate di studio veronesi, dott.sse Margherita Nimis e Valentina Caruso, per l'invito a prendere parte a una così stimolante e preziosa occasione di confronto nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*.

2 Cinquanta erano le Danaidi secondo la tradizione, ma dodici i coreuti impiegati nell'ὄρχηστρα: Di Benedetto, Medda 1997 (2002², 233); Sommerstein 2019, 39; diversamente, Taplin 1977, 323 nota 3, pensa a un coro di quindici membri.

3 È probabile che il coro fosse accompagnato da Danao già al momento del suo ingresso. A giudicare dalle parole pronunciate dall'uomo subito dopo la parodo (vv. 176-99), bisogna ritenere che egli assistesse alle azioni delle figlie quantomeno a partire dai vv. 21-2 e che, dunque, egli fosse entrato in scena con il coro o comunque non molto dopo di esso. Anche Taplin 1977, 193-4, immagina che Danao entrasse assieme alle figlie, sulla base del fatto che il personaggio è solidale con il coro e che un suo ingresso ritardato «would suggest a misleading separation from the chorus»; a sostegno di ciò lo studioso si richiama all'esempio di Elettra nelle *Coefore*, la quale entra con il coro al v. 22 pur prendendo la parola solo al v. 84.

4 Salvo laddove scritto diversamente, il testo greco e le traduzioni delle *Supplici* sono riportati dall'edizione Citti, Lomiento, Miralles 2019.

5 Sul colorito della carnagione come indice di alterità etnica cf. Sassi 1988, 36-9; Konstan 2001, 29-30; Kennedy 2023, 105, 110; Derbew 2023, 323; si tenga presente, comunque, che a questo tratto non sembra esser stata accordata, dai parlanti greco, la stessa importanza che era invece attribuita ai principali indicatori di alterità etnica come, ad esempio, la lingua: cf. Sulosky Weaver 2022, 86.

χλίωντα) come, ad esempio, i veli fenici ai quali loro stesse richiamano l'attenzione ai vv. 122 = 133 (Σιδονίῃ καλύπτει).⁶

Le nuove arrivate, così come il loro genitore, sono quindi rese riconoscibili come Altre rispetto alla πόλις argiva – e agli spettatori seduti a teatro – su un piano etnico-culturale.

Già nel corso della parodo, tuttavia, Eschilo caratterizza le Danaidi anche come greche, complicando e problematizzando l'identificazione delle giovani supplici come delle straniere *tout court*. Obiettivo di questo contributo è appunto mostrare che il poeta rende tale identità ibrida maggiormente percepibile grazie a una serie di dichiarazioni e atteggiamenti assunti dalle stesse Danaidi durante la prima parte del dramma, molti dei quali sono volti in particolare a instaurare un'associazione tra le nuove arrivate e la loro progenitrice argiva, la donna-giovenca Iò.

2 La rivendicazione e la 'costruzione' di un'identità complessa attraverso la performance

La peculiare compresenza di tratti greci e stranieri che contraddistingue le Danaidi è messa in risalto già nella terza strofe del canto iniziale (vv. 68-71):

Χο. τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυσ-	στρ. γ
τος Ἰαονίοισι νόμοισι	
δάπτω τὰν ἀπαλάν	70
Νειλοθερῇ παρειάν.	
 E così anche a me si addice il lamento	στρ. γ
e su melodie ioniche	
consumo la morbida	70
guancia scaldata dal Nilo.	

⁶ Per i costumi non ellenici ma 'barbari' delle Danaidi cf. più in generale Aesch. *Suppl.* 234-43, 277-89. *Contra* Wyles 2011, 82 e Weiss 2023a, 93-5, le quali sostengono che i costumi del coro dovessero risultare neutri e fossero connotati come stranieri solo più avanti nel corso del dramma, grazie alle descrizioni date dai personaggi e dal coro stesso.

Il coro sostiene di esprimersi secondo un ritmo o una melodia ‘ionici’ (Ἰωνίοισι νόμοισι)⁷ e contestualmente allude alla propria guancia Νειλοθερῆς, ‘scaldata dal Nilo’.⁸ Proprio la lezione Νειλοθερῆς riportata dal Laurenziano è stata talvolta oggetto di critiche degli editori, alcuni dei quali le preferiscono la congettura di Musgrave εἰλοθερῆς, ‘scaldata dal sole’: non sarebbe chiaro, secondo questi studiosi, in che senso il Nilo possa scaldare le guance.⁹ Il testo tradito è, a mio avviso, del tutto difendibile: nel V secolo, come è testimoniato ad esempio da Erodoto a proposito degli Etiopi, le condizioni ambientali e climatiche erano ritenute determinare il colorito della pelle:¹⁰ è altamente plausibile, dunque, che Νειλοθερῆς παρειάν fosse comprensibile dagli spettatori di Eschilo come un’allusione agli effetti provocati dal clima della regione nilotica sulle guance del coro, appunto scaldate e quindi ‘scurite’ e per questo indici della provenienza egiziana delle Danaidi.

Rimuovendo il riferimento al Nilo, pertanto, la congettura di Musgrave non migliora, ma banalizza un testo comprensibile: εἰλοθερῆς manca infatti di rendere conto dell’opposizione tra i due diversi referenti geografici e culturali instaurata nel testo tradito tra Νειλοθερῆς e il precedente Ἰωνίοισι νόμοισι.¹¹ La lezione del Laurenziano, del resto, valorizza la tensione esplorata anche altrove nelle *Supplici* tra la provenienza straniera delle Danaidi (qui appunto evidente nelle guance ‘scaldate’ dal Nilo) e la determinazione delle giovani a dimostrare la propria origine argiva dando prova di saper

7 Come ha osservato giustamente Miralles (Citti, Lomiento, Miralles 2019, 184), tale espressione, «data la paronomasia e per di più in un testo cantato, tra νόμοισι e νομοῖσι», è da intendere sia nel senso di ‘pascoli’ greci (νομοί), sia nel senso di ‘ritmi’/‘melodie’ ioniche (νόμοι); cf. anche Weiss 2023b, 248 per la stessa posizione e, in modo simile, già Sandin 2005, 85. *Contra* West 1990b, 130-1, che accentua νόμοισι e intende l’espressione esclusivamente come «in Ionian strains», e così Sommerstein 2019, 115, che accentua allo stesso modo ma ritiene che il coro si riferisca alla melodia ionica e al fatto di cantare il lamento «in a Greek style». Per l’importante valore di νομός, ‘pascolo’, in questa tragedia si veda *infra*; per νόμος con il valore di ‘ritmo’, ‘melodia’ cf. West 1990b, 130-1; Citti, Lomiento, Miralles 2019, 184.

8 In modo simile traducono Paley 1879⁴, 13 e Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 68; per un ulteriore riferimento, nelle *Supplici*, alla pelle ‘scurita’, cf. i vv. 154-5 già riportati *supra*.

9 Cf. e.g. West 1998²; Sandin 2005, 86; Bowen 2013, 161; Sommerstein 2019, 116.

10 Cf. Hdt. 2.22.3-4: οἱ ἄνθρωποι ὑπὸ τοῦ καύματος μέλανες εἶντες, («scil. in Etiopia) gli esseri umani sono scuri di carnagione per effetto del caldo bruciante» (trad. dell’Autore). Sul tema cf. Sassi 1988, 36-9.

11 Sulla base di questo argomento il testo è giustamente difeso da Friis Johansen e Whittle 1980, 2: 68 – i quali, oltretutto, osservano che la congettura di Musgrave (cf. West 1998²) introduce nel testo un composto non attestato in questa forma, bensì come εἰληθερῆς, e che è formato a partire da un termine, εἶλη, non attestato nella tragedia attica di V secolo –, e da Citti, Lomiento, Miralles 2019, 185. Il tradito Νειλοθερῆς è mantenuto anche da Mazon 1920, Murray 1955², e Page 1972.

adoperare moduli e pratiche greche (in questo caso il fatto di saper cantare secondo melodie ioniche).¹²

Il testo tràdito suggerisce insomma che gli spettatori erano sollecitati a soffermarsi sull'eterogeneità dell'identità delle Danaidi. L'affermazione delle nuove arrivate di intonare il canto secondo melodie ioniche è infatti emblematica. Che le forme corali della μουσική – ovvero danza, canto, gestualità rituale – avessero un'importante funzione di antropopoiesi, cioè di educazione e di definizione dell'identità dei cittadini in relazione alla πόλις e al suo sistema valoriale è un fenomeno ben noto sul quale non è possibile indugiare in questa sede.¹³ È opportuno precisare, però, che in una società caratterizzata da un ruolo così importante della μουσική – come era quella ateniese – un'asserzione del genere doveva essere intesa dal pubblico come una vera e propria dichiarazione di intenti da parte delle Danaidi: queste risultavano voler dimostrare di non essere fuori posto in una società greca e di saperne interpretare ed eseguire correttamente le relative pratiche culturali. Del resto, non è un caso che poco prima di questo passo le supplici si fossero ripromesse di presentare πιστὰ τεχμήρια («prove attendibili») della propria discendenza da Iò e quindi, come si vedrà più avanti, della propria origine argiva, annunciando oltretutto che gli abitanti del luogo sarebbero stati in grado di comprenderle.¹⁴

Anche per questo è appropriato parlare, in riferimento alle Danaidi, di un processo di costruzione e di rivelazione della loro identità etnico-culturale. Come anticipato poc'anzi, l'identità delle nuove arrivate non è infatti presentata in modo fisso, ovvero solo evidente nei costumi e nelle maschere, ma prende forma in modo dinamico per mezzo di comportamenti, dell'esecuzione di pratiche e delle rivendicazioni delle giovani supplici.

Questo è evidente sin dai primi versi della tragedia, dove le nuove arrivate, al fine di dimostrare la propria ascendenza argiva, fanno risalire il loro γένος da Iò, la sacerdotessa di Argo vittima della passione amorosa di Zeus e tramutata da Era in giovenca.¹⁵ Difatti, il richiamo a Iò costituisce una delle strategie più efficaci a disposizione delle Danaidi per giustificare la propria pretesa di appartenere all'ἔθνος argivo. Come è stato osservato da J. Hall nel 1997 e poi

¹² Tra tutti cf. e.g. Aesch. *Suppl.* 117-22 = 128-33.

¹³ Su questi aspetti della cultura greca arcaica, anche in riferimento ai drammi ateniesi, si vedano almeno Gentili 1984 (2006⁴, 15-16, 48-9); Kowalzig 2007; Vetta 2007, 216-23; Rodighiero 2012, 12; Gianvittorio 2012; Peponi 2012, 4-8; Gurd 2016, 133-4; Weiss 2018, 2 con nota 6, 13-14; Taddei 2020, 17-25, 36-8.

¹⁴ Aesch. *Suppl.* 53-7.

¹⁵ Aesch. *Suppl.* 15-18.

nella sostanza riaffermato da studiosi e studiose,¹⁶ una delle modalità più produttive attraverso cui uno specifico ἔθνος si poteva definire e riconoscere in quanto tale era costituito dal richiamo intenzionale dei suoi membri alla discendenza da antenati comuni. Questo vale anche per le *Supplici*: è proprio in virtù dell'argomento genealogico e della discendenza da Iò che nel corso del primo episodio le Danaidi riusciranno a convincere Pelasgo del rapporto di κοινωνία che anticamente legava il proprio γένος alla terra di Argo.¹⁷

3 Il processo di identificazione delle Danaidi con la donna-giovenca Iò

Se da una parte il richiamo a Iò costituisce una prova dell'origine argiva delle Danaidi, dall'altra è caratterizzato da Eschilo in modo da rendere manifesta al contempo la natura eterogenea e composita dell'identità delle nuove arrivate.

Questo aspetto è introdotto dal poeta sin dall'inizio dello spettacolo: nella parodo e nel primo episodio le supplici fanno riferimento in modo insistente alla natura bovina dell'antenata.¹⁸ Ai vv. 43-4 della strofe del canto iniziale, oltretutto, attribuendo alla πρόγονος βοῦς l'aggettivo ἀνθονόμουσα, le giovani evocano l'immagine delle pianure fiorite dove brucava la loro antenata, per poi precisare, ai vv. 50-2 dell'antistrofe, di trovarsi loro stesse, νῦν, nei luoghi ποιόνομοι, «ricchi di pascoli» della «madre» ἀρχαία, quindi con la precisa ripresa di νομός.

Nel contesto della parodo, le supplici evocano queste due immagini per legittimare la pretesa di essere riconosciute come argive. Su un piano simbolico, inoltre, tali immagini introducono a un livello più generale l'idea (non sfuggita alla critica) che vi sono delle corrispondenze tra la vicenda di Iò, partita dai pascoli fioriti di Argo, e quella delle giovani donne presenti in scena, appena giunte presso i prati della progenitrice.¹⁹ Ciò che intendo mettere in rilievo è che in questo modo gli spettatori venivano predisposti sin dalla parodo a cogliere con più facilità i nessi che sarebbero poi stati di volta in volta instaurati tra l'antica vicenda di Iò e quella presente delle Danaidi. Questo aspetto viene infatti ripreso e sviluppato nel primo stasimo, dove Eschilo associa più strettamente le giovani supplici a

¹⁶ Hall 1997; più di recente, cf. Duploux 2019, 229; Sulosky Weaver 2022, 44; si veda anche Mitchell 2006 a proposito delle *Supplici*.

¹⁷ Aesch. *Suppl.* 289-326.

¹⁸ Aesch. *Suppl.* 15-18, 40-57, 168-72; cf. anche i vv. 299-300 del primo episodio.

¹⁹ Citti, Lomiento, Miralles 2019, 176-7; cf. anche Nooter 2017, 87-8; Re 2020, 10-12.

Iò e poi rende manifesti alcuni tratti dell'identità delle nuove arrivate attraverso la figura della donna-giovenca (vv. 538-64):²⁰

Χο.	παλαιὸν δ' εἰς ἵχνος μετέσταν, ματέρος ἀνθονόμους ἐπωπᾶς, λειμῶνα βούχιλον, ἔνθεν Ἰώ οἴστρῳ ἐρεσσομένα φεύγει ἀμαρτίνοος, πολλὰ βροτῶν διαμειβομένα φῦλα, διχῆ δ' ἀντίπορον γαῖαν ἐν αἴσῃ διατέμ- νουσα πόρον κυματίαν ὀρίζει·	στρ. β 540 545
	ιάπτει δ' Ἀσίδος δι' αἶας μηλοβότου Φρυγίας διαμπᾶξ· περὶ δὲ Τεύθραντος ἄστυ Μυσῶν Λύδιά τ' ἄγ γύαλα, καὶ δι' ὀρῶν Κιλικίων Παμφύλων τε διορнуμένα, γᾶν ποταμούς τ' ἀενάους καὶ βαθύπλουτον χθόνα καὶ τὰν Ἀφροδίτας πολύπυρον αἶαν·	ἀντ. β 550 555
	ἱκνεῖται δ' εἰσικνουμένου βέλει βουκόλου πεπερόεντος Δῖον πάμβοτον ἄλσος, λειμῶνα χιονόβοσκον ὅντ' ἐπέρχεται Τυφῶ μένος ὔδωρ τε Νείλου νόσοις ἄθικτον, μαινομένα πόνοις ἀτί- μοις ὀδύναις τε κεντροδα- λήτισι θυιάς Ἥρας.	στρ. γ 560
	Trasmigrai verso le orme antiche, i fioriti sorvegliati pascoli della madre, prato che nutre buoi, da dove Iò mossa dall'estro pazza fugge attraversando numerose stirpi di mortali, e in due l'opposta terra tagliando per volere del fato definisce un passaggio agitato dai flutti;	στρ. β 540 545

²⁰ Adatto con modifiche la traduzione di riferimento.

si slancia per la terra d'Asia	ἀντ. β
attraverso la Frigia che nutre le greggi	
e passa per la città dei Misii di Teutrante,	
e per le valli di Lidia	550
e per i monti dei Cilici	
e dei Panfili, attraversando	
la regione e i fiumi eterni e il	
[territorio immensamente prospero	
e d'Afrodite la terra ricca di grano.	555
E con il pungiglione che la spinge	
[dell'alato pastore giunge	στρ. γ
al bosco di Zeus che tutti nutre,	
un prato alimentato dalla neve, dove arriva	
la forza di Tifone	560
e del Nilo l'acqua immune da mali,	
folle per le oltraggiose pene	
e i pungenti dolori,	
l'invasata di Era.	

Spiegando di aver 'cambiato collocazione',²¹ le Supplici alludono in modo implicito alla partenza dall'Egitto e spiegano di trovarsi in una nuova sede, ovvero presso i luoghi da cui ebbe inizio la fuga di Iò (vv. 538-42). Questi luoghi sono identificati ancora una volta attraverso la rievocazione, qui oltretutto insistente, dei prati fioriti ove pascolava la donna-giovenca (v. 539 *ματέρος ἀνθονόμους ἐπωπίας*, v. 540 *λειμῶνα βούχilon*). In questo modo l'attenzione degli spettatori è richiamata sull'immagine-tema dei pascoli evocata nella parodo, immagine che viene qui utilizzata per segnalare la ripresa del connesso tema della specularità dei luoghi vissuti da Iò nel passato e dalle nuove arrivate nel presente. L'*audience* viene quindi avvertita del fatto che il passo in questione tratta della specularità tra i percorsi e delle analogie tra le rispettive vicende dei personaggi in questione.

Una funzione centrale nel far percepire in forma vivida tali corrispondenze è avuta dall'impiego del presente storico *φεύγει* (v. 542) e, più in generale, dal passaggio all'uso di questo tempo proprio nel momento in cui viene raccontato l'allontanamento di Iò da Argo. In sede di narrazione, il presente storico si può infatti trovare impiegato per riferire avvenimenti cui si attribuisce cruciale importanza; così adoperato, inoltre, esso può far convergere il piano della narrazione con quello del narrato.²² Questo è appunto ciò che accade, a mio

²¹ Cf. Sommerstein 2019, 239.

²² Su queste funzioni del presente storico cf. Allan 2019, 28-9, e si vedano già Rijksbaron 2006, 22-5; Langacker 2009, 194-5.

avviso, nel passo in questione, dove l'impiego del presente storico instaura una più stretta connessione tra il contenuto del racconto e il piano della vicenda drammatica: l'azione espressa da *φεύγει* si riferisce, insomma, all'antica fuga di Iò, ma la descrizione al presente di questa e delle successive azioni annulla la distanza temporale tra la donna-giovenca e le Danaidi, le quali rievocano sulla scena le passate vicissitudini dell'antenata.²³ Questa compenetrazione dei due piani temporali ottenuta per mezzo del ricorso al presente storico prosegue infatti per più di venti versi fino al v. 556, ovvero fino al racconto dell'arrivo di Iò in Egitto. In un'ode corale, un impiego tanto prolungato di questa forma verbale a scopo narrativo costituisce un fenomeno piuttosto raro,²⁴ il che rende manifesta la peculiarità della situazione e del processo per mezzo del quale viene costruita l'identificazione tra la voce narrante e l'oggetto della narrazione.

Il fatto che all'inizio della strofe l'attenzione dell'*audience* sia focalizzata attraverso l'immagine-tema dei pascoli sulla specularità tra le peregrinazioni della donna-giovenca e il viaggio compiuto dalle Danaidi conferma, del resto, che le analogie tra le vicende dei personaggi costituiscono un elemento centrale del passo. La messa in rilievo dell'associazione delle supplici alla progenitrice, infatti, si spiega anche alla luce dello svolgimento drammatico. Prima di intonare lo stasimo, le Danaidi erano state informate da Pelasgo dell'imminenza dell'assemblea che avrebbe decretato in merito alle loro richieste:²⁵ nel momento in cui eseguono il canto, quindi, le giovani aspettano di sapere se gli Argivi porranno fine alle loro peregrinazioni accogliendole ad Argo o se le lasceranno esposte ai pericoli che la condizione di esuli comporta.²⁶

Le Danaidi, pertanto, nel rievocare le peregrinazioni e la condizione di esule vissuta dalla donna-giovenca, danno voce in modo implicito alla condizione che loro stesse vivono nel presente, reduci

23 Cf. Sommerstein 2019, 240, il quale coglie a sua volta questo aspetto nel passo in questione: «Here it [i.e. il presente storico] may suggest that the Danaids are as it were reliving the travels and travails of their ancestress».

24 Così Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 423; Citti, Lomiento, Miralles 2019, 326; Sommerstein 2019, 240. Friis Johansen e Whittle e Citti (in Citti, Lomiento, Miralles) spiegano però tale peculiarità sulla base dell'influenza esercitata su Eschilo dalla prosa ionica, «where the historic pres. was at home from an early date» (Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 423). Cf. anche l'analisi dello stasimo data da Uhlig 2019, 40, la quale, pur non soffermandosi su questo passo nello specifico, pure riscontra una serie di espedienti che «blur the boundary between past and present, between the internalized reenactment of quotation and the broader reenactment of the drama as a whole».

25 Aesch. *Suppl.* 517-22.

26 Cf. anche Aesch. *Suppl.* 194-203, in cui Danao sottolinea la difficoltà della condizione delle Danaidi in quanto esuli straniere, 490-9. Si veda Cozzo 2014 (2020², 29-33, 123-9) per l'insicurezza che caratterizzava stranieri, esuli e meteci.

a loro volta da peregrinazioni e tuttora esuli in una terra che non le ha ancora accolte.

Questa operazione ha importanti ripercussioni sulla caratterizzazione delle giovani supplici,²⁷ le quali nel corso della *performance* dello stasimo vengono così associate a Iò e alle sue caratteristiche: in questo caso, com'è evidente, alla condizione di esule della donna-giovenca.

È legittimo, a questo punto, chiedersi quale possa esser stato il contributo dato al presente stasimo dalla *choreia* eseguita dalle Danaidi. Il testo non presenta riferimenti del coro ai propri movimenti, ovvero dati che possano essere interpretati in base al modello della *choral referentiality* (e della *choral projection*) di A. Henrichs.²⁸ Un dato forse non banale, però, è costituito dal fatto che nel passo in questione il ricorso al presente è combinato con l'uso di numerosi verbi di movimento.²⁹ A essere significativo è il fatto che il pubblico veniva sollecitato da questa serie di indicazioni a immaginare con precisione le peregrinazioni di Iò proprio mentre vedeva il coro muoversi sulla scena e, oltretutto, nello stesso contesto in cui era stato richiamato il tema della specularità delle vicende.

Ci si addentra, a questo punto, nell'ardua e controversa questione inerente al rapporto tra i possibili movimenti del coro tragico e il testo. È plausibile che le suddette indicazioni influenzassero il modo in cui l'*audience* recepiva ciò che vedeva svolgersi nell'ὄρχήστρα.³⁰ Con questo non intendo suggerire che il coro eseguisse concretamente le azioni che nel corso dello stasimo attribuiva a Iò: ritengo, piuttosto, che le indicazioni verbali fornite dal coro entro la trama di canto, musica e danza, unitamente agli espedienti individuati sopra (ovvero il richiamo alla specularità delle vicende e la riduzione della distanza temporale tra queste ultime), potessero sollecitare il pubblico a recepire la *performance* delle Danaidi in connessione con il contenuto del canto e, di conseguenza, a cogliere l'associazione tra le figure

27 Questo punto è già colto da Rosenmeyer 1982, 158-9, il quale si sofferma a sua volta sul ruolo svolto dal presente storico φεύγει in Aesch. *Suppl.* 542, anche se sviluppa il suo ragionamento in modo diverso.

28 Cf. Henrichs 1994/5.

29 Cf. Aesch. *Suppl.* v. 541 ἐρεσσομένα, v. 542 φεύγει, v. 543 διαμειβομένα, v. 547 ἰάπτει, v. 549 περᾷ, v. 552 διορνυμένα, v. 556 ἰκνεῖται.

30 Cf. già così Weiss 2018, 39: «The chorus can also make use of the close relationship between the verbal and musical aspects of their performance to enact a scene that is otherwise off stage. Most choral songs in tragedy would involve some degree of associational relationship between words, music, and dance even without any explicit metamusical signposting. We may expect the correlation to be especially strong when the song is a narrative rather than dominated by gnomic judgments, and even more so when it includes a description of some sort of movement, such as Io's wanderings in *Suppliants* (540-79) or the journey of Helen, followed by the Achaeans, to Troy in *Agamemnon* (688-98)».

in questione.³¹ Fra gli altri, dunque, ho in mente in particolare il modello della *imaginative suggestion* formulato da N. Weiss, ovvero «the associational process whereby the verbal element of a choral performance encourages the audience to experience its music and dance in a particular way».³²

La mia tesi è dunque che gli espedienti fin qui elencati – il richiamo alla specularità delle vicende, la riduzione della distanza temporale tra queste ultime, e la descrizione dei movimenti di Iò effettuata contestualmente alla *performance* del coro – fossero adoperati da Eschilo per rendere maggiormente percepibile l'identificazione tra le giovani donne esuli presenti nell'ὄρχηστρα e la loro antenata, le cui peregrinazioni erano appunto contestualmente rievocate dalle Danaidi.

A prescindere da quale sia stato il contributo della *choreia* alla scena, comunque, è evidente da quanto considerato fin qui sulla base dal testo che la sovrapposizione tra le vicende delle Danaidi e di Iò costituisce uno dei temi centrali di queste stanze: le nuove arrivate sono caratterizzate anche per mezzo del rapporto con la donna-giovenca, un rapporto che le stesse supplici esplorano, per così dire, in un processo che a partire dalla parodo si snoda attraverso la prima parte della tragedia.

4 ... e la rivelazione della comune condizione ibrida

Questo aspetto diviene ancora più evidente nella terza antistrofe, dove per la prima volta viene messa in risalto la natura specificamente ibrida di Iò (vv. 565-70):³³

Xo.	βροτοὶ δ', οἱ γὰρ τότ' ἦσαν ἔννομοι,	ἀντ. γ
	χλωρῷ δείματι θυμόν	566
	πάλλοντ' ὅψιν ἀήθη,	
	βοτὸν ἐσορῶντες δυσχερὲς μειζόμβροτον,	
	τὰ μὲν βόος,	
	τὰ δ' αὖ γυναικὸς τέρας δ' ἐθάμβουν.	570

31 Per gli espedienti drammatici attraverso i quali le parole dei cori e degli attori potevano suggerire al pubblico come interpretare la *performance* e/o i movimenti eseguiti sulla scena cf. e.g. Taplin 1977, 31-2; Henrichs 1994/5; Trieschnigg 2016; Weiss 2018, 15-17, 26-8.

32 Weiss 2018, 17; cf. anche Rodighiero 2012, 83-5, che però pensa comunque al contributo dato dal coro «in forma scenica [...] al contenuto del proprio racconto: sarebbe la danza mimata a commentare le parole, interpretando un'azione, e non le parole a commentare una danza mimata» (56).

33 Trad. del v. 568 adattata dall'Autore.

E agli abitanti della regione allora	ἀντ. γ
si agita in cuore una verde paura	566
al vedere, vista insolita,	
semiumana bestia difficile a capirsi,	
giovenca in parte,	
in parte donna: stupirono al prodigio.	570

Dopo aver enumerato le peregrinazioni compiute da Iò (vv. 547-61) resa folle dall'estro (vv. 562-4), il coro si sofferma sulle sembianze dell'antenata. Quest'ultima non è descritta come una giovenca, ma come un βὸτὸν μείζονβροτον (v. 568): l'aggettivo esprime di per sé la natura ibrida del personaggio, presentato come un *monstrum* per il fatto di essere composto di parti di creature diverse, le quali sono presto menzionate (vv. 569-70) per rimarcare ulteriormente tale condizione peculiare della donna-giovenca.

Altrettanto significativo è il fatto che l'attenzione del pubblico viene focalizzata non solo su ciò che questa creatura 'è', ma anche sul modo in cui essa appare a chi la guarda: Eschilo accentua l'eccezionalità e l'alterità della donna-giovenca richiamando l'attenzione sulle reazioni degli osservatori.³⁴ I βροτοὶ sussultano di paura alla vista di una simile ὄψις ἀήθης (vv. 565-7) e, mentre sono intenti a osservarla (ἐσορῶντες), la trovano δυσχερής, ovvero 'difficile da sostenere', ma anche 'da comprendere'.³⁵ Essa mette insomma a dura prova le facoltà cognitive degli osservatori: anche altrove nel teatro di V secolo, infatti, l'aggettivo δυσχερής è riferito a soggetti o fenomeni che suscitano paura o stupore per il fatto di essere difficili da spiegare e da identificare con chiarezza pur ricorrendo alla vista.³⁶

Eschilo chiude infine la descrizione con la formula riepilogativa τέρας δ' ἐθάμβουν: essa non esprime solo, per mezzo di τέρας, il tipo di prodigio manifesto nella natura ibrida di Iò e la distanza che intercorre tra quest'ultima e la dimensione umana,³⁷ ma insiste anche sull'incredulità provata dai mortali dinanzi a una creatura che risulta così Altra. Il tipo di stupore espresso da θάμβος, come è stato sottolineato da J. Kindt a proposito dei poemi omerici e di altre opere di V secolo, identifica lo sbigottimento che coglie gli esseri umani

34 Un simile procedimento nel teatro eschileo è riscontrabile nelle descrizioni delle Erinni fornite dalla Pizia e poi da Apollo nelle *Eumenidi*, rispettivamente vv. 46-59 e 183-97.

35 Si veda *infra*.

36 Per un simile valore di δυσχερής cf. Aesch. *PV* 802; Soph. *Ant.* 254; Eur. *Med.* 733, *Hipp.* 484 (e cf. Soph. *OC* 1282: δυσχεράναντα); similmente intendono Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 454, e Sommerstein 2019, 248.

37 A proposito di τέρας come «key identifier» del mostruoso cf. Felton 2024, 3 (non con specifico riferimento alle *Supplici*): «The Greek term *teras* referred both to portents from the gods and, in a more concrete sense, a physical monstrosity, something deformed».

quando le divinità, normalmente inaccessibili perché estranee alla dimensione umana, si manifestano ai loro occhi.³⁸

L'enfasi sulle reazioni degli osservatori fa quindi emergere tutta l'inconciliabilità di Iò con la società di mortali presso la quale ella giunge: gli Egiziani non comprendono ciò che vedono e non sanno come relazionarsi. Oltretutto, il fatto che gli Egiziani siano menzionati come βροτοί doveva esprimere in modo più immediato, all'ascolto, l'idea che la donna-giovenca fosse estranea non solo agli abitanti della regione nilotica, ma a qualunque società di esseri umani. Questo aspetto è già introdotto nello stasimo dalla rievocazione delle peregrinazioni di Iò attraverso πολλά ... φύλα di βροτοί (vv. 543-4) disseminati tra l'Europa, l'Asia e terre descritte secondo il diffuso *topos* della ricerca del θαῦμα.³⁹ Al pubblico viene così reso chiaro in primo luogo che il tratto peculiare o, meglio, la condizione della donna-giovenca è la sua estraneità a ogni società o luogo noti agli esseri umani; in secondo luogo, che la creatura in questione è tanto al di fuori dalla civiltà e dalla dimensione umana da andare ben oltre le differenze che distinguono le varie stirpi di ἄνθρωποι: ella è appunto un τέρας, qualcosa che è Altro in modo più profondo dai mortali e che mette in crisi i canoni noti agli ἄνθρωποι in generale.⁴⁰

Una tale enfasi sulla descrizione dell'alterità di Iò e sulla sua natura ibrida di donna-giovenca è funzionale a mettere in rilievo un tratto caratteristico delle donne ibride presenti nell'ὄρχηστρα. In virtù dell'associazione tra Iò e le Danaïdi che Eschilo mette in rilievo dalla parodo e richiama anche nel corso del primo stasimo, il pubblico doveva infatti recepire i versi relativi all'"apparizione" di Iò in Egitto anche in connessione con le giovani supplici. A un livello simbolico, la

38 Kindt 2018; cf. anche Buxton 2009, 164; Lightfoot 2021, 3-6, 107-37 (la quale formula considerazioni interessanti – anche in riferimento al dramma ateniese – a proposito dei modi in cui lo stupore, intervenendo nel processo cognitivo, può causare «a stultifying mental and physical stasis»); cf. anche Friis Johansen, Whittle 1980, 2: 456, che interpretano in modo simile ἐθάμβουν in questo passo delle *Supplici*; cf. e.g. *Il.* 24.480-4; *Soph. Ant.* 1246; *Eur. Ion* 1205.

39 L'evocazione di luoghi e beni stranieri, soprattutto asiatici e/o remoti, come esempi di ricchezza e/o θαυμάσια è un tropo attestato sin dall'età arcaica: cf. e.g. *Od.* 4.85-9 per la favolosa Libia, dove le greggi αἰεὶ παρέχουσιν ἐπιτητᾶν γάλα θῆσθαι; Hecat. FGrH 1 F 327, che menziona degli Σκιάποδες, ai quali attribuisce origini etiopi, una specie di umani nota anche ad Aristofane (*Av.* 1553) che secondo Ctesia di Cnido (FGrH 688 F 60) erano soliti ripararsi dal sole grazie alla grandezza dei propri piedi; *Hdt.* 2.75-6 per i serpenti alati (75.3: πτερωτοὺς ὄφεις) che popolano l'Arabia – una sorta di draghi, viste le ali simili a quelle dei pipistrelli (76.3: τοῖσι τῆς νυκτερίδος πετεροῖσι μάλιστα κτὴ ἐμπερέστατα). Sull'impiego e la funzione di questo tipo di retorica cf. di recente Lightfoot 2021, 13, 107-98, la quale documenta appunto che nel corso dei secc. V-IV «a distinctive rhetoric of wonder and the marvellous [...] established *thauma* [...] as an instinctive reaction to difference» e, ancora, 58-68, 118-27, 141-73, per la presenza di questo tropo nel teatro di V sec.

40 Cf. Provenza 2020, 214, per una diversa lettura della natura ibrida di Iò.

condizione ibrida della argiva Iò, giunta in Egitto una volta tramutata in una creatura semiumana, rimanda dunque a quella delle stesse Danaidi, giovani donne provenienti dall'Egitto che, pur mostrando di possedere costumi stranieri e di non avere una perfetta padronanza di pratiche greche, tentano di rivendicare la propria origine argiva.

Con il progredire del dramma, del resto, non è solo instaurata e approfondita l'associazione tra le supplici e Iò, ma sono presentate in sequenza le situazioni in cui queste figure Altre si palesavano allo sguardo degli abitanti dei rispettivi luoghi dove esse terminavano il proprio viaggio: la situazione che viene sottoposta all'attenzione degli spettatori nel primo stasimo è infatti speculare alla scena di incontro tra le Danaidi e Pelasgo rappresentata nel primo episodio.

Nel corso di quest'ultima scena,⁴¹ dinanzi alle nuove arrivate Pelasgo ha una reazione paragonabile a quella avuta dagli Egiziani davanti alla creatura δυσχερές giunta presso di loro. Allo sguardo del sovrano le Danaidi non risultano greche, perché esse indossano abiti barbari (vv. 234-7); il re precisa inoltre di trovare θαυμαστόν il fatto che esse siano giunte senza prosseni (vv. 38-40), altro segno della loro provenienza straniera, e però riconosce che queste donne appaiono greche per il modo in cui eseguono il rito di supplica (vv. 41-3). Anche in questa scena quindi il *focus* era posto sul modo in cui una nuova arrivata appare Altra agli occhi di un osservatore di diversa origine e cultura e sulle difficoltà avute da quest'ultimo nel tentativo di inquadrare la prima entro i canoni della propria società o comunque entro categorie a lui note.⁴²

Più avanti nel corso dello stesso episodio, inoltre, Pelasgo manifesta difficoltà e stupore in modo analogo agli Egiziani del racconto: egli trova ἄπιστοι i μῦθοι delle Danaidi concernenti la propria origine argiva ed elenca una serie di donne di varie etnie che gli ricordano maggiormente quelle che ha di fronte (vv. 274-89). Questo breve catalogo svolge una funzione simile a quella svolta dall'elenco con cui le Danaidi enumereranno, più tardi nel primo stasimo, i luoghi e i πολλὰ ... φῦλα di mortali attraversati da Iò: il primo sottolinea le difficoltà incontrate da Pelasgo nell'inquadrare le nuove arrivate, ibride perché insieme argive ed egiziane, entro i canoni di una società greca; il secondo, invece, mette in luce le difficoltà incontrate dai mortali nel

⁴¹ Si veda in particolare Aesch. *Suppl.* 234-43.

⁴² A proposito di questa scena Derbew 2023, 324-6 osserva acutamente che il re argivo «is stuck in an intersectional dilemma. In critical race theory, an intersectional dilemma is a situation in which one is unable to prove discrimination due to the intersecting nature of the bias (Crenshaw 1989). Pelasgus is unable to fit the Danaids into his schema of 'Greek people' because they have foreign attire and they boldly entered the city without guards and they are suspiciously familiar with Greek religious rites»; cf. anche Weiss 2023a, 91-100.

relazionarsi a Iò che, per via della sua natura ibrida di donna-giovenca, risulta più in generale estranea alla condizione umana.

5 Considerazioni finali

Attraverso la figura e la vicenda di Iò Eschilo non solo enfatizza la condizione di esuli in cui si trovano le Danaidi, ma ribadisce ulteriormente il modo in cui l'identità complessa delle nuove arrivate doveva essere recepita dagli abitanti di Argo. Con ciò, agli spettatori venivano contestualmente fornite chiare indicazioni su come interpretare le giovani supplici e il rapporto di queste ultime con gli Argivi. Queste giovani donne mettono infatti in difficoltà Pelasgo e con lui, quindi, la πόλις di Argo: esse sono al contempo argive ed egiziane, risultando ibride e 'incomprensibili' in modo analogo alla loro antenata, la quale, nel corso della narrazione rievocata più avanti dalle stesse supplici, veniva poi descritta come un τέρας appunto δυσχερές per gli Egiziani.

Oltretutto, se l'identità ibrida delle Danaidi è messa in risalto già nella parodo per mezzo dei richiami alle vesti di lino, alle guance Νειλοθερεῖς e alla capacità di esprimersi secondo νόμοι ionici, è significativo che Eschilo la renda ancora più evidente proprio per mezzo del richiamo delle stesse supplici alla propria antenata, la quale è invece invocata dal coro nel tentativo di legittimare la propria origine argiva. Ciò indica che l'alterità e la complessa identità etnico-culturale costituiscono non solo un tratto della caratterizzazione delle nuove arrivate, ma un tema che nel corso dello svolgimento drammatico viene ripetutamente portato all'attenzione del pubblico, approfondito e problematizzato nelle sue diverse e a tratti contraddittorie sfaccettature.

Da un punto di vista socioculturale e antropologico, questo suggerisce che Eschilo e i suoi contemporanei dovevano avere una certa consapevolezza di quanto potessero rivelarsi labili i 'confini' etnici e culturali tra diverse popolazioni di mortali. Tenendo conto più specificamente della ricezione del dramma, inoltre, mi sembra legittimo chiedersi quanto l'associazione tra le Danaidi e un τέρας come Iò potesse essere rivelatorio, per il pubblico ateniese, della potenziale inconciliabilità di queste giovani donne con i νόμοι della πόλις: sebbene rifiutino nello specifico i cugini, esse a tratti sembrano ostili più in generale al matrimonio,⁴³ naturale τέλος per le donne ateniesi,⁴⁴ risultando verosimilmente problematiche all'audience del dramma. Come la loro antenata, difatti, le Danaidi sono caratterizzate

⁴³ Cf. e.g. Aesch. *Suppl.* 141-3 = 151-3, 1030-3.

⁴⁴ Cf. Zeitlin 1990, 105-6; Re 2020, 4-9.

come dei τέρατα: delle figure che provocano stupore, che risultano difficilmente 'comprensibili' in virtù della loro condizione ibrida e che forse, come solo ulteriore ricerca e riflessioni potrebbero dimostrare, mettono in crisi la società di βροτοῖ con la quale entrano in contatto.

Bibliografia

- Allan, R.J. (2019). «Narrative Immersion: Some Linguistic and Narratological Aspects». Grethlein, J.; Huitink, L.; Tagliabue, A. (eds), *Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece: Under the Spell of Stories*. Oxford: Oxford University Press, 15-35. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198848295.003.0002>.
- Bowen, A.J. (2013). *Aeschylus: Suppliant Women*. Oxford: Aris & Phillips.
- Buxton, R.G.A. (2009). *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199245499.001.0001>.
- Citti, V.; Lomiento, L.; Miralles, C. (2019). *Eschilo: Supplici. Edizione critica, traduzione e commento*. Roma: Bardi Editore. <https://doi.org/10.33776/ec.v25i0.5542>.
- Cozzo, A. [2014] (2020). *Stranieri: figure dell'altro nella Grecia antica*. Trapani: Di Girolamo. <https://doi.org/10.53382/issn.0719-9902.62>.
- Dain, A.; Mazon, P. (1955). *Sophocle. Tome I: Les Trachiniennes – Antigone*. Paris: Les Belles Lettres. <https://doi.org/10.1017/s0009840x00161232>.
- Derbew, S. (2023). «Race in Aeschylus's *Suppliant Women* and *Persians*». Burian, P.; Bromberg, J. (eds), *A Companion to Aeschylus*. Hoboken (NJ): Wiley, 323-33. <https://doi.org/10.1002/9781119072348.ch24>.
- Di Benedetto, V.; Medda, E. [1997] (2002²). *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Duplouy, A. (2019). *Construire la cité: essai de sociologie historique sur les communautés de l'archaïsme grec*. Paris: Les Belles Lettres. <https://doi.org/10.1515/hzhz-2021-1001>.
- Felton, D. (2024). «Introduction: Monster Theory and Classical Myth». Felton, D. (ed.), *The Oxford handbook of monsters in classical myth*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1-7. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780192896506.002.0010>.
- Friis Johansen, H.; Whittle, E.W. (1980). *Aeschylus: The Suppliants*. Copenhagen: Gyldendalske Boghandel. <https://doi.org/10.1163/156852585x00618>.
- Gentili, B. [1984] (2006⁴). *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*. Milano: Feltrinelli. <https://doi.org/10.2307/4349825>.
- Gianvittorio, L. (2012). «La narrazione melica nella tragedia: modi del racconto ed etopea del narratore (Aesch. Ag. 1072-1294; Eur. Or. 1369-1502)». *QUCC*, 101(2), 97-123.
- Gurd, S. (2016). *Dissonance: Auditory Aesthetics in Ancient Greece*. New York: Fordham University Press. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823269655.001.0001>.
- Hall, J.M. (1997). *Ethnic Identity in Greek Antiquity*. New York: Cambridge University Press.
- Henrichs, A. (1994/5). «“Why Should I Dance?”: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy». *Arion*, 3, 56-111.
- Kennedy, R.F. (2023). «Fear of Foreign Women in Aeschylus's *Suppliants*». Burian, P.; Bromberg, J. (eds), *A Companion to Aeschylus*. Hoboken (NJ): Wiley, 99-113. <https://doi.org/10.1002/9781119072348.ch8>.

- Kindt, J. (2018). «Revelation, Narrative, and Cognition: Oracle Stories as Epiphanic Tales in Ancient Greece». *Kernos: Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, 31, 39-58. <https://doi.org/10.4000/kernos.2666>.
- Konstan, D. (2001). «To Hellenikon Ethnos: Ethnicity and the Construction of Ancient Greek Identity». Malkin, I. (ed.), *Ancient perceptions of Greek ethnicity*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 29-50. https://doi.org/10.1163/9789004494206_022.
- Kowalzig, B. (2007). *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/s0395264900037550>.
- Langacker, R.W. (2009). *Investigations in Cognitive Grammar*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Lightfoot, J. (2021). *Wonder and the Marvellous from Homer to the Hellenistic World*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/s007542692300006x>.
- Mazon, P. (1920-1925). *Eschyle*. 2 vol. Paris: Les Belles Lettres.
- Mitchell, L.G. (2006). «Greeks, Barbarians and Aeschylus' Suppliants». *G&R*, 53, 205-23. <https://doi.org/10.1017/s0017383506000283>.
- Monro, D.B.; Allen, T.W. (1920³). *Homeri opera*, voll. 1-2. Oxonii: Oxford Clarendon Press.
- Murray, G. [1937] (1955²). *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/s0017383500005441>.
- Nooter, S. (2017). *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/s0075426919000156>.
- Page, D.L. (1972). *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145707.book.1>.
- Paley, F.A. [1855, 1861²] (1879⁴). *The Tragedies of Aeschylus*. London: Whittaker.
- Peponi, A.-E. (2012). *Frontiers of Pleasure: Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199798322.001.0001>.
- Provenza, A. (2020). «The Myth of Io and Female Cyborgic Identity», Chesi, G.M.; Spiegel, F. (eds), *Classical literature and posthumanism*. London: Bloomsbury Academic, 211-15. <https://doi.org/10.5040/9781350069534.ch-017>.
- Re, G. (2020). «Il γάμος e gli elementi del paesaggio tragico nella parodo delle 'Supplici' di Eschilo». *Frammenti sulla Scena* (online), 1, 2, 1-23.
- Rijksbaron, A. (2006). *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Rodighiero, A. (2012). *Generi lirico-coralì nella produzione drammatica di Sofocle*. Tübingen: Narr Verlag. <https://doi.org/10.24053/9783823377870>.
- Rosén, H. (1987-1997). *Herodoti Historiae*. 2 voll. Berlin; New York: Teubner.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.
- Sandin, P. (2005). *Aeschylus' "Supplikes": introduction and commentary on vv. 1-523*. Lund: Symmachus.
- Sassi, M.M. (1988). *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*. Torino: Bollati Boringhieri. <https://doi.org/10.1163/182539191x00885>.
- Sommerstein, A.H. (2019). *Aeschylus: Suppliants*. Cambridge; New York; Port Melbourne: Cambridge University Press.
- Sulosky Weaver, C.L. (2022). *Marginalised Populations in the Ancient Greek World: The Bioarchaeology of the Other*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/hzhz-2024-1331>.

- Taddei, A. (2020). *Heortè: azioni sacre sulla scena tragica euripidea*. Pisa: Edizioni ETS. <https://doi.org/10.30687/lexis/2724-1564/2020/02/016>.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.2307/630653>.
- Trieschnigg, C. (2016). «Turning Sound into Sight in the Chorus' Entrance Song of Aeschylus' *Seven against Thebes*». Cazzato, V.; Lardinois, A. (eds), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual, Studies in Archaic and Classical Greek Song*, vol. 1. Leiden; Boston: Brill, 217-37. https://doi.org/10.1163/9789004314849_010.
- Uhlig, A. (2019). *Theatrical Reenactment in Pindar and Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/s0075426922000234>.
- Vetta, M. (2007). «La monodia di Filocleone (Aristoph. *Vesp.* 317-33)». Perusino, F.; Colantonio, M. (eds), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*. Pisa: Edizioni ETS, 215-32. <https://doi.org/10.1515/9783110648126-019>.
- von der Mühl, P. (1962). *Homeri Odyssea*. Basel: Helbing & Lichtenhahn.
- Weiss, N.A. (2018). *The Music of Tragedy: Performance and Imagination in Euripidean Theater*. Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520295902.001.0001>.
- Weiss, N.A. (2023a). *Seeing Theater: The Phenomenology of Classical Greek Drama*. Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.1017/s007542692510044x>.
- Weiss, N.A. (2023b). «Music, Dance and Metre in Aeschylean Tragedy». Burian, P.; Bromberg, J. (eds), *A Companion to Aeschylus*. Hoboken (NJ): Wiley, 242-53. <https://doi.org/10.1002/9781119072348.ch18>.
- West, M.L. (1990b). *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner.
- West, M.L. [1990a] (1998²). *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo. Stutgardiae; Lipsiae: Teubner*.
- Wyles, R. (2011). *Costume in Greek Tragedy*. London: Bristol Classical Press.
- Zeitlin, F. (1990). «Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy». Griffith, M.; Mastronarde, D.J. (eds), *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer (Atlanta 1990)*. Atlanta: Scholars Press, 103-15. <https://doi.org/10.7591/cornell/9781501772962.003.0010>.

Essere spettatori dell'Orestea

Un'analisi della ricezione emotiva del pubblico

Maria Arpaia

Università di Napoli L'Orientale, Italia

Abstract Research in cognitive psychology has clarified how theatrical fiction influences audience's emotions. Playwrights use socially shared affective language and narrative structures to express emotions on stage. The educational function of tragedy is expressed precisely in this emotional balance between the realistic experience of very strong emotions and a reassuring context regulated by ritual customs. The case study of the *Oresteia* reveals recurring expressive and narrative patterns, that trace emotional curves within and across the entire trilogy. This effectiveness relies on alternating narrative tension, creating emotional peaks and relaxing breaks, that guide the audience's reactions.

Keywords Emotions onstage. Cognitive Psychology. Attic Tragedy. Aeschylus. *Oresteia*.

Sommario 1 Per una psicologia delle emozioni a teatro. – 2 Strumenti espressivi di una regia emotiva. – 3 Curve emotive dell'*Agamennone*: un andamento tensivo lento e ascendente. – 4 Rallentamento del ritmo scenico nelle *Coefore*: dilatazione ed enfasi dei momenti di dolore. – 5 Dal picco emotivo delle Erinni alla celebrazione delle nuove dee: curva discendente nelle *Eumenidi*.

1 Per una psicologia delle emozioni a teatro

Le dinamiche di condizionamento emotivo tipiche di una società performativa permeano ogni aspetto del fenomeno culturale collettivo, organizzato in occasioni significative come riti e feste pubbliche e finalizzato alla trasmissione e al consolidamento di valori culturali fondanti della società. In particolare, le emozioni

esperite a teatro costituiscono un fortissimo potere condizionante in una società antropologica come quella della Grecia antica, in cui la componente emozionale è sempre compartecipata, perché realizzata in una dimensione sociale. Gli Ateniesi raccolti nel teatro di Dioniso sono chiamati ad assistere non solo alla rappresentazione di una storia mitica appartenente al patrimonio culturale, ma soprattutto alla reazione dei personaggi a tali eventi. In tal modo l'audience è sottoposta a una sollecitazione emotiva finalizzata a fissare i modelli comportamentali proposti e a indirizzare l'attenzione sulle questioni etico-morali della vicenda. Tale esperienza viene condotta insieme da tutto il gruppo sociale e ben orchestrata da un genere poetico che risponde a modalità compositive consolidate, funzionali a instaurare una sorta di sistema di controllo delle emozioni individuali e collettive.¹

Gli studi più recenti sulla definizione e sulle componenti dell'emozione concordano nello stabilire la natura sociale e collettivamente fondata delle emozioni, elaborate sulla base di modelli culturali proposti dal gruppo di riferimento e inevitabilmente influenzati dal linguaggio con il quale sono espressi.² Anche se esistono infiniti modi per vivere l'esperienza emotiva individuale e privata, quando questa è resa oggetto di comunicazione pubblica, è necessariamente mediata dagli schemi sociali che la rendono comprensibile agli altri. Non appena il sentimento viene nominato, e quindi concettualizzato ed etichettato dal pensiero, l'individuo attinge alle risorse intersoggettive della cultura e del lessico condiviso. Ogni società possiede una grammatica comune delle emozioni, caratterizzata da pattern linguistici e schemi concettuali socialmente condivisi che danno una forma narrativa all'esperienza emotiva. Ogni emozione è interpretata e comunicata dal soggetto mediante una narrazione, che risente di modalità espressive e di forme del pensiero apprese dal contesto e dagli altri parlanti.³ Questo significa che la comprensione e la categorizzazione delle esperienze

1 Riguardo al condizionamento delle emozioni tragiche sulla psicologia collettiva, si rimanda al recente volume di Gasti, Pappas, Alekou 2025. Per un approfondimento della funzione emotiva del coro come portavoce del gruppo sociale, si segnala, tra gli altri studi, quello di Visvardi 2015.

2 La relazione del soggetto con l'ambiente circostante è alla base della catalogazione delle emozioni proprie e altrui. Le reazioni fisiche, che costituiscono lo strumento per connotare un'emozione rispetto all'altra, sono decodificate in modo inequivocabile solo se relativizzate al contesto situazionale e relazionale in cui esse sono agite. Le esternazioni verbali dei sentimenti, insieme alla relativa prossemica o fisiognomica, infatti, possono essere ingannevoli o fraintese dall'osservatore: quando l'osservazione diretta fallisce, è il contesto che aiuta a decifrare correttamente l'emozione manifestata. Cf. Gallagher, Hutto 2008; Gallagher 2020.

3 Cf. Goldie 2012, 56-75; Nussbaum 2001, 236; Voss 2004, 181-224; Gallagher 2020; Gallagher, Hutto 2008.

emotive sono influenzate dal codice etico e morale della società, che attribuisce valore o disvalore a determinate emozioni nel sistema di relazioni interpersonali e con la collettività.⁴ Le emozioni, quindi, sono fenomeni intersoggettivi, ma anche interattivi, perché sono fisicamente incarnati e manifestati in un contesto sociale.⁵

Partendo da questi presupposti, il tragediografo impiega sia il linguaggio affettivo socialmente condiviso che la struttura narrativa delle emozioni per riprodurre sulla scena i sistemi relazionali in cui prendono vita le emozioni nella vita reale. Il ruolo educativo delle emozioni a teatro si basa proprio su questa affinità espressiva tra una narrazione collettiva delle emozioni, che avviene quotidianamente e plasma la coscienza emotiva del soggetto, e la rappresentazione teatrale, che ripropone al gruppo sociale analoghe modalità dell'esperienza emotiva.

Tuttavia, perché le emozioni riprodotte sulla scena agiscano come forze condizionanti nell'individuo, occorre che si innesti un'azione immaginativa.⁶ Secondo la teoria enattivista, la nostra esperienza consiste in una esplorazione incarnata della realtà; è determinata, cioè, dall'azione di un corpo nello spazio che reagisce a stimoli contestuali.⁷ Parimenti l'immaginazione consiste in una simulazione soggettiva delle esperienze percettive con le quali l'individuo è solito interpretare il mondo: utilizzando gli stessi schemi sensomotori che usa nella realtà, egli compie una vera esplorazione incarnata dell'oggetto della sua immaginazione, simulando con un certo grado di verosimiglianza ogni interazione percettiva con esso.⁸

4 La componente della socialità nell'emozione è enfatizzata da Konstan 2006; Chaniotis 2012; Cairns, Nelis 2017.

5 Cf. Short 2016, 1-14, secondo cui l'individuo conferisce senso alle proprie esperienze e le comunica mediante strutture concettuali e processi cognitivi che emergono dall'interazione con gli ambienti fisici e sociali in cui vive. Parimenti Cairns 2017 riconosce che l'esperienza, la percezione e la concezione del mondo dipendono dall'esistenza del soggetto come un organismo olistico, fisicamente incarnato, in contatto sensoriale con l'ambiente fisico a cui appartiene.

6 Il panorama degli studi cognitivi è tuttora in palese disaccordo sulla genuinità delle emozioni provate in contesti finzionali. Alcuni ritengono che le emozioni finzionali siano depotenziate in grado e tipologia, appellandosi alla consapevolezza dell'individuo di star assistendo a una finzione (Radford 1968; Nussbaum 2001; Solomon 2003; Cova, Teroni 2016). Altri sostengono la teoria dell'«illusione della finzione» e la volontaria sospensione dell'incredulità da parte del soggetto, che si immerge nella «verità della finzione». Le emozioni fittizie sarebbero quindi «come un'estensione delle nostre risposte emotive alla realtà» (Matravers 1991, 37). I sostenitori dell'immersione estetica nella finzione negano che le risposte emotive dipendano dalla reale esistenza del loro oggetto e sostengono la piena autenticità delle emozioni per le entità fittizie (Carroll 1990; 2001). Per una trattazione più approfondita della questione si rimanda a Campeggiani 2020.

7 Cf. Varela, Thompson, Rosch 1991; Noë 2004.

8 Cf. Thompson 2007.

Nell'atto dell'immaginazione, quindi, non è dirimente la veridicità o meno del contenuto, ma l'attendibilità delle dinamiche relazionali rappresentate tra gli individui e il contesto.⁹ L'emozione provata durante una finzione può risultare affine a quella provata nella vita reale, se la scena ne riproduce con vividezza e verosimiglianza i presupposti. Il principio dell'*enargheia*, individuato dalla critica antica come strumento espressivo privilegiato per sollecitare il coinvolgimento del pubblico nella narrazione, assume in quest'ottica una qualità fenomenica dell'esperienza. Nella misura in cui una narrazione risulta così vivida da sembrare essere messa in atto dinanzi agli occhi, questa non può essere intesa come mera contemplazione pittorica di un'immagine costruita nella mente, ma come la percezione di una presenza fisica del soggetto all'interno della narrazione.¹⁰ L'*enargheia* quindi implica l'idea di sentirsi fisicamente presenti, situati nella scena con una prospettiva propria e in grado di rispondere con tutti i propri sensi, non solo con la vista.¹¹ Se la mimesi teatrale, quindi, consente di attivare l'immaginazione sensoriale, il tragediografo è in grado di orchestrare una vera e propria regia emotiva, inducendo il pubblico a riprodurre emozioni affini a quelle sperimentate nella realtà, ma in un contesto controllato

9 Sull'importanza della verosimiglianza nella riproduzione artistica insisteva anche Aristotele, in *Po.* 1451 a37-1451 b6, quando distingueva il compito del poeta da quello dello storico sulla base della verosimiglianza dell'oggetto della rappresentazione. Perfino le cose più irrazionali acquistano senso se ricondotte all'opinione comune e presentate come verosimili (*Po.* 1461 b10-15). In tal modo le caratteristiche oggettive della verità e della corrispondenza con la realtà sono sostituite con il criterio della plausibilità, rendendo irrilevante ogni distinzione tra reale e finzionale.

10 Cf. Huitink 2019, 176-9. L'efficacia eidetica della precisione narrativa è subordinata al coinvolgimento della vista sia in Arist. *Po.* 1455 a22-6 (πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον), sia in *Rh.* 1386 a34 (πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες). In *Rh.* 1411 b21-5 viene attribuita la stessa qualità alla metafora, che contribuisce a rendere vivide le cose in atto, che si producono «in azione» (ἐνεργούντα) dinanzi agli occhi del destinatario (ὅσα ἐνεργούντα σημαίνει). L'enfasi posta da Aristotele sulla visione presuppone un coinvolgimento della sfera percettiva, che è sempre radicata nella conoscenza sensomotoria dell'ambiente fisico.

11 Longin. 15.1-2, con particolare chiarezza, mette in connessione l'azione della *phantasia* con quella dell'*enargheia*, definendo la fantasia come la capacità di porre alla vista dell'ascoltatore le cose narrate sotto l'influsso dell'entusiasmo e della passione (ὅτι ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους). Lo scopo è quello di produrre ἔκπληξις, che indica uno sconvolgimento emotivo di una certa intensità. Cf. Pl. *Ion* 535 b2, in cui l'uso di tale termine è indicativo degli effetti di una buona recitazione sul pubblico e Plu. 16 a-17 e; 25d, secondo cui ἡ ἔκπληξις è il fine principale del poeta. Cf. Heath 1987, 15.

e rassicurante come quello del rito teatrale.¹² L'importanza di un contesto finzionale, quindi, non è da sottovalutare nell'analisi della qualità delle emozioni teatrali: stabilire una sostanziale affinità tra emozioni reali e artistiche nella loro natura non significa ammettere che la loro intensità sia la medesima di quella esperita nella vita quotidiana. La consapevolezza di star assistendo a una finzione non può venire obliata – né costituisce una *deminutio* dell'esperienza emotiva – ma anzi agisce come elemento rassicurante nella fruizione della *performance*: lo spettatore, mediante l'esercizio della *phantasia* sollecitata dall'*enargheia*, attiva i medesimi schemi senso-motori che utilizza nella sua esperienza quotidiana, ma l'effetto complessivo dell'esperienza emotiva risulta necessariamente sotto controllo della cornice finzionale e rituale in cui tale esperienza è condotta.

È proprio in questo equilibrio emotivo tra l'esperienza verosimile di emozioni molto forti come quelle tragiche e il contesto rassicurante, regolamentato da una consuetudine rituale, che si esplica la funzione educativa della scena tragica. Nessun insegnamento potrebbe far presa nella psicologia individuale se questa fosse scossa da emozioni incontrollate e se il soggetto fosse preda di una sorta di invasamento sensoriale: in una società performativa in cui le emozioni sono parte del sistema educativo questa dinamica tra verosimiglianza ed esperienza reale era molto chiara e costituiva il presupposto della sua azione politica.¹³

2 Strumenti espressivi di una regia emotiva

Se si guarda alla costruzione delle singole scene in tragedia, infatti, e alla loro successione nella trama, potremmo cogliere un'alternanza mai casuale tra momenti dal forte impatto emotivo, in cui il concentrarsi dell'azione cresce e aumenta con essa la tensione, ad altri in cui tale intensità cala, al fine di provocare una distensione.

¹² Per l'analisi del teatro attico come evento rituale si rimanda a des Bouvrie 2011. Il rito aveva la funzione di consolidare l'appartenenza alla comunità, facendo sperimentare agli astanti alcuni sentimenti prescritti, suscitati consapevolmente mediante una sequenza di fasi ripetitive e simboliche, ciascuna delle quali richiede uno «stato d'animo prestabilito». Parimenti lo spettacolo teatrale, realizzato in un luogo pubblico come cerimonia collettiva, strutturato secondo uno schema narrativo riconoscibile e rappresentato mediante azioni simboliche e ripetitive, si fonda su una esperienza emotiva condivisa e mira a consolidare l'appartenenza alla comunità politica.

¹³ Platone, nella sua critica al vigente sistema educativo della *polis*, riferisce del valore condizionante delle emozioni fruite a teatro. In *R.* 377 b1-377 c6, il filosofo riferisce con apprensione quanto la mente dei giovani, esposta a discorsi non razionali, sia estremamente malleabile (πλάττεται, 377 b1), permeabile a qualsiasi impronta (τύπος, 377 b2). Il coinvolgimento emotivo imprime in qualche modo nella coscienza dei giovani degli schemi mentali, degli impliciti modelli di comportamento. Si veda in merito l'interpretazione del passo di Cerri 2007, 27-38.

In tal modo l'audience è guidata a una vera e propria esperienza emotiva in cui lo spettatore è sollecitato *ad hoc* in determinati punti della narrazione, considerati dal tragediografo paradigmatici per consolidare alcuni valori o suscitare dibattiti inerenti a questioni etico-morali ancora aperte per la società.

Le componenti espressive funzionali all'incremento o al decremento della tensione emotiva possono essere di diversa natura (tono del recitato o del cantato, andamento sintattico, concentrazione retorica, prossemica e gestualità), ma preme sottolineare che non è possibile stabilire una corrispondenza univoca tra l'emozione rappresentata e l'effetto emotivo che si presuppone debba suscitare nel pubblico. Una scena di gioia può risultare disturbante se eseguita in un punto della storia in cui risulta dissonante nel contesto narrativo, provocando così una dissociazione emotiva nel pubblico; al contrario, una scena di lamentazione, se collocata al termine della *Spannung* tensiva in cui si attende la realizzazione di un evento traumatico, può costituire un rilassamento della tensione narrativa.

Il caso di studio dell'*Oresteia* risulta particolarmente significativo ai fini della nostra analisi, in quanto consente di tracciare delle costanti espressive e narrative che vengono riproposte o rifunzionalizzate nell'ambito dei tre drammi in successione, con lo scopo di individuare l'andamento di curve emotive rintracciabili all'interno di una singola tragedia e nel corso della trilogia.¹⁴

3 **Curve emotive dell'*Agamennone*: un andamento tensivo lento e ascendente**

L'*Oresteia* si apre con una significativa moltiplicazione della scena di annuncio di una notizia positiva, che caratterizza tutta la prima parte dell'*Agamennone*: oltre alla vedetta, sia Clitemestra che l'araldo hanno il compito di comunicare l'imminente ritorno vittorioso del sovrano. In ciascun annuncio, però, cambia la focalizzazione narrativa sull'evento, così come risultano diverse le sollecitazioni emotive indotte nell'uditorio. Oltre all'oggetto della comunicazione, l'elemento che accomuna queste scene è la censura del momento di gioia, che getta un'ombra scura su una notizia così attesa.

Nel primo annuncio, la vedetta, oltre a manifestare in prima persona la sua gioia per la notizia giunta in diretta scenica, proietta il medesimo sentimento sulla regina, immaginandola innalzare

14 Già Lanza 1997, 168-84, passando in rassegna gli effetti emotivi del ritmo narrativo tragico, aveva ipotizzato la presenza di vere e proprie 'curve di emotività' con cui incrementare la partecipazione del pubblico mediante un'accelerazione e un rallentamento dei tempi scenici.

ὁλόλυγμός («Innalzi al più presto nella casa un grido di gioia per questa fiaccola»,¹⁵ 27-8). Questo acuto grido rituale, che le donne erano solite elevare nei riti sacrificali per accompagnare il colpo mortale inferto a una vittima,¹⁶ viene qui impiegato nella sua trasposizione metaforica per indicare una gioia incontrollata, dal carattere quasi ferino. L'impatto emotivo nel pubblico sarà sicuramente arricchito dal contrasto ossimorico tra la prefigurata felicità della regina e il contesto rituale dell'uccisione di una vittima sacrificale. Il tema del sacrificio, infatti, è un sinistro corrispettivo simbolico di tutti gli efferati omicidi che sono alla base delle vicende degli Atridi: ogni morte è rappresentata come un sacrificio inaudito e contravvenente le norme esecutive, a partire da quello di Ifigenia, per arrivare poi all'uccisione di Cassandra – da lei stessa descritta come vittima di un sacrificio preliminare rispetto a quello del sovrano Agamennone (1277-8).¹⁷ Il giubilo spontaneo della guardia viene poi ben presto mitigato dal sopraggiungere di un pensiero su cui la vedetta è reticente. Mediante un'espressione dal tono popolare («Sul resto taccio: un gran bove mi è salito sulla lingua», 36), egli esprime icasticamente la costrizione al silenzio riguardo alla situazione politica in cui versa la città e getta un'ombra sulla gioia iniziale, contribuendo a far crescere negli spettatori un'oscura inquietudine su un futuro che non si prospetta poi così roseo.

Anche la regina, comunicando al coro la notizia dell'arrivo imminente del sovrano, anticipa la gioia che essi proveranno, ma non mostra in prima persona alcun sentimento, rivelando molto della sua predisposizione d'animo nei confronti del marito. Proiettando sui destinatari quelle reazioni emotive di giubilo che ragionevolmente dovrebbero spettare a lei in prima persona, in quanto legittima consorte del re vittorioso, indirizza le emozioni degli anziani condizionandole e sposta su di loro il portato emotivo della scena («Stai per apprendere una gioia che a udirsi va oltre ogni speranza: gli Argivi hanno conquistato la città di Priamo», vv. 266-7). Dopo un momento di comprensibile incredulità, sottolineato dall'allitterazione del v. 268 (πῶς φής; πέφευγε τοῦπος ἔξ ἀπιστίας), gli anziani sono effettivamente invasi da una gioia più grande di ogni speranza (χάρμα μείζον ἐλπίδος, v. 266), tale che li porta al pianto (v. 270). Subito dopo però l'entusiasmo viene censurato dai legittimi dubbi sulla veridicità della notizia (vv. 272-6), che la regina riesce a fugare completamente

15 Le traduzioni dell'*Agamennone* qui riportate sono di E. Medda in Medda 2017.

16 Cf. *RE*, s.v. *Ololuge*, XVII.2, 2493, che riconduce il significato radicale del termine all'ululato ferino e, per estensione, al grido femminile. Per una sintesi efficace dell'uso del termine nella trilogia si veda Medda 2017, 1: 46-7.

17 La pervasività del tema del sacrificio, con particolare riferimento alla violazione delle sue regole e alla perversione dei suoi intenti, è uno dei temi conduttori dell'intera trilogia. Si veda, in merito, Zeitlin 1965; 1966.

grazie alle sue doti persuasive. Con un'immaginazione suggestiva, ma generica, dipinge la tipica storia della presa di una città, sebbene lei stessa non ne sia stata testimone diretta. Siamo al trionfo delle capacità espressive della parola: mediante la vividezza del suo racconto, che prende vita grazie ai dettagli sinestetici delle urla di disperazione dei vinti che si mescolano a quelle di trionfo dei vincitori, la donna continua a orchestrare l'andamento emotivo di tutta la scena. Solo quando ha creato una realtà parallela immersiva per i suoi spettatori interni – il coro – e parimenti per quelli esterni – l'audience –, la regina può preparare il terreno per l'alibi morale del futuro omicidio. Di nuovo getta un'ombra oscura sul ritorno del sovrano, avanzando dubbi sulla capacità dell'esercito greco di mantenersi immuni dalla *hybris* di vittoria («Ma temo sopravvenga prima nell'esercito una brama di devastare ciò che non dovrebbe essere toccato, vinti dall'avidità di guadagno», vv. 341-2). Il condizionamento emotivo di Clitemestra ha sortito i suoi effetti: il sospetto del peccato di *hybris* si insinua nel coro durante il primo stasimo, in cui si esprime il timore per l'azione vendicativa degli dèi contro chi gode di un trionfo senza misura («L'aver buona fama oltre misura è un pericolo: si è colpiti infatti dal fulmine scagliato dagli occhi di Zeus», vv. 468-70).¹⁸

Lo schema narrativo in cui la gioia provata per il ritorno di Agamennone è subito oscurata da nefasti presagi si ripete con una comprovata regolarità per tutta la prima parte del dramma, creando una alternanza quasi ritmica tra la paura del futuro e il desiderio di affidarsi alla speranza di un felice ritorno del sovrano.

Anche la parodo del coro è strutturata per sentimenti antinomici: la loro agitazione è un «pensiero che divora l'animo» (φροντίδ' ἄπληστον τὴν θυμοφθόρον λύπης φρένατ, vv. 102-3), mentre il trambusto che proviene dalla reggia li autorizza a coltivare una pur flebile speranza del ritorno tanto atteso (102). Nella parte iniziale del canto in anapesti il sentimento dell'ansia (τῆσδε μερίμνης, v. 99) dà l'avvio alla sezione lirica che sembra quasi sgorgare come diretta conseguenza dell'agitazione degli anziani, testimoniata dalla serie di affannose interrogative rivolte a Clitemestra (vv. 83-7).¹⁹ La ripetizione ciclica

18 Clitemestra esercita analogo condizionamento emotivo su Agamennone, quando istiga il sovrano a percorrere il tappeto rosso, corrispettivo simbolico della colpa di *hybris* qui paventata (vv. 908-49). L'entrata trionfale nella reggia è la realizzazione scenica del sospetto di tracotanza che la donna getta sul ritorno in patria dell'armata, ipotizzando eccessi di giubilo sulla città conquistata e superamento delle regole morali nella violenza contro i vinti. Questo serve a gettare ulteriore discredito sulla figura già controversa di Agamennone, su cui pende anche la colpa di aver sacrificato la figlia per questioni di stato.

19 Riguardo alla *vexata quaestio* della presenza scenica di Clitemestra in corrispondenza dell'allocuzione del coro dei vv. 83-4 si rimanda a Medda 2017, 1: 171-4 e nel commento *ad* vv. 97-9, 2: 64.

del *refrain* è sintesi efficace della scissione emotiva degli anziani, in cui il dolore per gli eventi passati prende le forme del lamento rituale (αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω, v. 120=139=159), il quale però subito dopo risulta censurato dall'ultimo emistichio, che auspica una felice conclusione della vicenda («Lugubre, lugubre canto intona, ma il bene prevalga»). La formula benaugurante τὸ δ' εὔ, tuttavia, è espressa con un avverbio generico e quindi di difficile definizione, espressione di una speranza avvertita come poco concreta.²⁰

Ad un picco di tensione emotiva, quindi, segue un tentativo di abbassamento dell'angoscia, espresso in flebili speranze e in preghiere a Zeus di mitigare il portato doloroso del canto corale. Ma la tensione si rialza nella sezione narrativa successiva, che contiene l'enorme rimosso etico e morale della tragedia: il racconto del sacrificio di Ifigenia (vv. 184-247). La conclusione del canto è ancora una volta caratterizzata da una censura, quella di non descrivere l'uccisione effettiva della ragazza. Il racconto dei dubbi di Agamennone occupa ben tre strofe, rallentando il ritmo del racconto e concentrando tutto il *pathos* nella parte conclusiva, in cui interviene la vividezza narrativa a potenziare l'effetto emotivo della scena. La narrazione dettagliata della cattura della fanciulla, nuda e legata come una capra, converge in due immagini di grande potenza, quella della giovane che scaglia dardi dagli occhi contro i suoi assassini (vv. 240-1) e il ricordo dei suoi vezzi da bambina quando compiaceva il padre (vv. 245-7). Affiancate, esse danno vita a una sorta di cortocircuito emotivo, in cui l'idea del padre affettuoso confligge con quella del comandante che sacrifica la figlia piegandosi alle esigenze del suo esercito.

Il costante contrasto emotivo della prima parte dell'*Agamennone* contribuisce a far crescere l'attesa della catastrofe finale, che trova una prima realizzazione scenica nella profezia di Cassandra, che costituisce la climax tensiva di tutta la tragedia.

Nel testo, infatti, viene conferita una grande attenzione non solo alla condizione emotiva della sacerdotessa, ma anche alla descrizione dell'impatto che questa *performance* provoca nel coro, il cui intenso coinvolgimento degli anziani è sollecitato dal parossismo espressivo della giovane, caratterizzato dalla sintassi franta, interrotta da gemiti inarticolati e luttuose invocazioni al dio; dal canto in versi concitati, prevalentemente docmiaco ma alternato a sequenze brevi di bacchei e molossi, e dalla prossemica dissociata della donna, che non si rivolge a nessuno specifico interlocutore ma si isola dal contesto in preda alla mania profetica.

La vividezza narrativa con cui prendono corpo sulla scena le terribili visioni anticipa e in qualche modo amplifica l'impatto emotivo del

²⁰ Cf. Pogliani 1999 per un'analisi delle numerose sfumature semantiche dell'avverbio εὔ e dei suoi composti nell'*Agamennone*.

duplice omicidio che da lì a poco si sarebbe consumato nella reggia, ma con una strategia narrativa diversa. L'omicidio extrascenico, che di solito è descritto da un testimone oculare con notevole precisione descrittiva, è qui evocato e confusamente alluso come se si stesse realizzando in quel preciso momento sotto lo sguardo veggente della profetessa, che ne delinea le dinamiche ancora sconvolta da ciò a cui assiste nel suo delirio. Questo espediente ha la funzione di immergere lo spettatore nella scena cruenta prima ancora che questa si realizzi: è la paura dell'attesa del male futuro, infatti, che potenzia le reazioni emotive di chi ascolta.²¹

Il coro stesso riporta, con notevole accuratezza retorica, le sue emozioni dinanzi al delirio di Cassandra, provando a guidare quelle del pubblico, conferendo per ciascuna di loro un'immagine metaforica. La paura è rappresentata come una goccia intinta di croco che corre verso il cuore (ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς σταγών, vv. 1121-2): l'effetto coloristico del giallo richiama alla mente la bile che secondo Ippocrate il fegato secerneva nei momenti di paura. Lo spostamento metonimico tra causa ed effetto ha il potere di conferire immagine (σταγών), colore (κροκοβαφῆς) e movimento (ἔδραμε) all'emozione. Quando invece la profezia si fa meno oscura e appare chiara l'immagine della profetessa in procinto di morte, sulle rive dell'Acheronte, l'empatia dei vecchi è quasi identificativa. Il dolore del coro è incarnato, espresso mediante un campo semantico della fisicità: ha la stessa intensità di un morso nella carne (δῆγματι, v. 1164), di una ferita (θραύματα, v. 1166) la cui sofferenza è espressa dall'aggettivo δυσαλγής (v. 1165), composto da un prefisso peggiorativo che intensifica la reazione fisica all'affezione morale.

La curva tensiva della narrazione scenica converge poi nelle grida extrasceniche del re, seguite da quelle di smarrimento del coro, secondo una modalità narrativa ben nota in tragedia. Paradossalmente, l'ingresso in scena dell'assassina corrisponde a un abbassamento della tensione narrativa. Tutto è già accaduto, l'attesa a lungo covata, tormentata da sentimenti contrastanti riguardo alla figura del sovrano, è terminata nel bagno di sangue che ci si aspettava. Tuttavia, anche nell'irreale silenzio che avvolge la scena e che fa da cornice all'ingresso di Clitemestra, il tragediografo trova il modo di scuotere le coscienze degli spettatori esponendoli a una *rhexis* inaudita, pronunciata dall'autrice materiale dell'omicidio stesso. Questo viene descritto in modo freddo e distaccato nella sua precisione figurativa. L'orrore prende forma con particolare

21 L'effetto intenso di un timore anticipatorio era noto già ad Aristotele, in *Rh.* 1382 a21-5, b29-33. Il sentimento della paura è potenziato dall'attesa del male futuro che l'individuo ritiene prima o poi di dover patire, prefigurando (ἐκ φαντασίας, 1382 a21) scenari emotivamente coinvolgenti.

vividezza in corrispondenza dell'agghiacciante metafora con cui la donna rende conto del suo stato d'animo. Ella dichiara di aver goduto dell'uccisione, colpita dalle gocce di sangue del marito, al pari di un campo che beve le gocce di rugiada (vv. 1390-2). L'immagine vitale del campo fecondato dalla rugiada si pone in parallelo ossimorico con quella luttuosa del sangue che cade a gocce sul volto dell'assassina. La gioia di Clitemestra, che tutti i personaggi della tragedia attendevano di vedere realizzata in occasione del ritorno del re, ma che è rimasta inespressa per tutta la prima parte della tragedia, viene ora performata in scena con una metafora dalla rara potenza espressiva.

La curva emotiva che innerva l'intera tragedia, quindi, cresce con notevole lentezza nella prima parte, in cui l'arrivo del sovrano è volutamente ritardato da una ridondante moltiplicazione di scene di annuncio, che cercano un costante bilanciamento tra opposte emozioni di gioia e timore. Questo apparente stallo emotivo, in realtà, ha la funzione di convogliare tutta la tensione verso i due omicidi, il cui portato affettivo è prospettato prima dalla visione lontana, ma lucidissima, di Cassandra, e poi dal racconto spietato, ma distorto, della regina.

4 Rallentamento del ritmo scenico nelle *Coefore*: dilatazione ed enfasi dei momenti di dolore

In senso contrario alle curve emotive dell'*Agamennone*, le *Coefore* prendono l'avvio con un andamento discendente. Il dramma si apre su un modulo tematico affine, un ritorno tanto atteso – questa volta di Oreste che giunge da vendicatore del padre –, ma l'evento è qui anticipato, collocato nella prima scena. Questo espediente narrativo depotenzia l'attesa del pubblico, che è subito informato dell'arrivo in città del giovane: l'esperienza emotiva è invece concentrata sulla compartecipazione pietosa per il lamento del coro e di Elettra riguardo alle misere condizioni in cui versano le donne sotto il comando dei due usurpatori (vv. 75-83; 132-7).

Il meccanismo emotivo che gestisce l'attesa funziona in maniera diversa rispetto all'*Agamennone*, che è caratterizzato da una continua censura della gioia iniziale. Nel preludio della scena di agnizione è il sentimento di dolore che dilata l'attesa del ricongiungimento fraterno: non sono sollecitati sentimenti contrastanti nell'audience, perché non è il momento di gettare ombre su questo ritorno. Gli unici dubbi sull'azione vendicativa di Oreste spettano ad Oreste stesso e sono significativamente collocati poco prima dell'esecuzione materiale del matricidio, per sollevare anche al pubblico la questione etico-morale che fa da sfondo all'intera tragedia. Nelle prime scene, invece, si cerca un'adesione completa del pubblico alle sventure dei

due fratelli: questa empatia renderà poi più complesso prendere le distanze emotive dal gesto di vendetta che i due concertano.

Fin dalle prime scene, le sofferenze di Elettra sono platealmente espresse mediante un lessico metaforico dall'alto valore iconico, funzionale a potenziare la soddisfazione del ricongiungimento finale. La donna esprime in modo iperbolico le sue reazioni emotive alla progressiva scoperta degli indizi: il timore che la ciocca di capelli del fratello sia l'ennesimo indizio ingannevole e non corrisponda a una effettiva presenza del giovane in città le fa riempire gli occhi del «fiotto gelato delle lacrime»²² (ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι σταγόνες ἄφαρκτοι δυσχίμου πλημυρίδος, vv. 185-6) e il cuore è invaso da un'onda di fiele (καρδίαι κλυδώνιον χολῆς, vv. 183-4), mentre soffre come colpita da dardi (ἐπαίθην δ' ὥς διανταίωι βέλει, vv. 184), che richiamano, con un parallelo raffinato, quelli che Ifigenia scagliava dagli occhi nel momento estremo del sacrificio (Ag. 240-1). Anche la scoperta delle impronte simili alle sue, che costituirebbero invece una testimonianza della presenza in città del fratello, è affiancata da spasmi di tormento e perdita di senno (vv. 210-11). Il campo semantico dell'acqua – le gocce (σταγόνες), il fiotto (πλημυρίς), l'onda (κλυδώνιον) – si intreccia con quello bellico (βέλος διανταῖος), in una commistione originale di ambiti simbolici che rimandano entrambi a pericoli ricorrenti nella percezione comune, come quello della navigazione e della battaglia, in una concentrazione metaforica dal forte impatto emozionale.

L'efficacia eidetica e l'esteso spazio scenico riservato a queste espressioni di smarrimento, tuttavia, non possono uguagliare quella che potremmo definire una fin troppo tiepida reazione di gioia al riconoscimento di Oreste. Nonostante tutto questo carico emotivo, infatti, la scena dell'agnizione occupa uno spazio molto ridotto nel dramma, preceduta da una breve sticomitia in cui avviene l'agnizione vera e propria (appena 12 versi, dal 212 al 224), così come quasi inesistenti risultano le manifestazioni di affetto tra i due fratelli. Oreste bada subito a censurare ogni pur incipitaria reazione emotiva: le chiede di restare in sé stessa e di non «colpire di gioia» il suo cuore (χαρᾶι δὲ μὴ ἔκπλαγῆς φρένας, v. 233) perché il rischio di essere scoperti è molto alto e ogni manifestazione eccessiva potrebbe mettere a rischio la realizzazione del piano di vendetta.

Il rilassamento emotivo che ci si aspetterebbe da una scena di *anagnorisis* non viene quindi pienamente assolto: dai dubbi iniziali, che causano in Elettra tormento e dolore, si passa poi a una felicità che non è destinata ad avere nessuno spazio liberatorio. Ma non è il momento questo per rallentare la tensione del dramma con effusioni

22 La traduzione delle *Coefore* è di L. Battezzato in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995.

di gioia: l'intera *Spannung* tragica è convogliata verso la scena del matricidio e le azioni corrono inesorabili verso la sua realizzazione. Questa insistita esibizione del dolore, che continua nel tardivo *kommos* che i due fratelli eseguono sulla tomba del padre, è anzi funzionale a far crescere l'indignazione e la rabbia nei confronti dei due omicidi ancora impuniti. La funzione del coro, che interviene a intervalli regolari nel canto, è proprio quella di istigare Oreste a compiere l'azione vendicatrice per la quale è tornato, senza porre ulteriori indugi,²³ e di avvalorare agli occhi del pubblico non solo la necessità, ma anche l'intrinseca giustizia del gesto efferato che sta per compiersi. Il ritmo scenico, rallentato da manifestazioni di dolore così estese, diventa incalzante dopo che Oreste ha preso la sua decisione (vv. 514-22). I due omicidi si susseguono uno dopo l'altro, quasi senza soluzione di continuità, intervallati dalla serrata sticomitia di confronto tra madre e figlio (vv. 908-30). Al pari dell'*Agamennone*, è l'esecutore materiale che entra in scena dopo l'omicidio ma, questa volta, Oreste non si dà a vivide narrazioni di ciò che è accaduto nella reggia, ma confeziona un discorso pieno di enfasi patetica, con il precipuo scopo di stornare da sé il peso morale del suo gesto: mostra il tessuto in cui fu intrappolato Agamennone (vv. 998-1004) e identifica in Apollo la divinità che ne ha autorizzato l'esecuzione (vv. 1029-33). È importante che in questo punto del dramma lo spettatore empatizzi il più possibile con la sorte del giovane e con le sue imminenti sofferenze, che prendono vita direttamente sulla scena in un rapido crescendo di intensità. Prima ancora di vedere le Erinni, Oreste sente la mente cedere (φέρουσι γὰρ νικώμενον φρένες δύσαρκτοι, vv. 1023-4) e la paura è così invadente che gli sembra danzi e canti intorno al suo cuore (πρὸς δὲ καρδίαι φόβος ἄιδειν ἑτοῖμος ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ, vv. 1024-5);²⁴ subito dopo le Erinni si materializzano esclusivamente dinanzi ai suoi occhi,

23 La funzione del coro è quella di motivare Oreste, prima con espressioni generiche dal tono gnomico (δράσαντα παθεῖν, vv. 313-14), poi con timide ipotesi di un pronto intervento divino risolutivo, che farebbe mutare in peana di gioia il lamento che ora aleggia sulla tomba (vv. 340-4). Infine, le donne prorompono in un inequivocabile desiderio di vendetta (ἐφύμνησαι γένοιτό μοι πένυ· | κάεντ' ὀλολυγμὸν ἀνδρὸς | θεινομένου γυναικὸς | τ' ὀλλυμένας, vv. 386-8): si augurano di poter innalzare il grido di trionfo sui due fedifraghi, quello stesso ὀλολυγμός che nell'*Agamennone* Clitemestra avrebbe dovuto elevare in onore del marito, ma che non ha mai performato in scena. Questo ottativo denso di speranza (γένοιτο) diventerà un imperativo di gioia selvaggia, un grido realmente eseguito dal coro stesso subito dopo che Clitemestra è entrata a morire nella reggia (ἐπολολύξατο, v. 942).

24 Il campo metaforico della danza nella trilogia è frequente per indicare manifestazioni particolarmente intense delle emozioni, sia positive che negative (cf. *Ag.* 31; *Ch.* 167, 1025). In questo caso la danza e il canto sono elementi indicativi di un tripudio che stordisce e coinvolge fino al parossismo e il riferimento implicito alle occasioni festive ha una funzione ossimorica notevole.

interrompendo ogni comunicazione con il pubblico e lasciandolo solo nella sua alienazione.

In questa tragedia lo spettatore è condotto in maniera lineare al picco di tensione finale: l'attesa del matricidio ha sostituito quella per l'arrivo di Oreste, che risulta molto ridotta, mentre l'esposizione insistita al dolore dei personaggi ha lo scopo di portare emotivamente il pubblico dalla parte dei due fratelli prima del crescendo tensivo dei due omicidi, nel tentativo di trovare nella loro sofferenza una forma di giustificazione del matricidio, uno dei tabù morali più grandi della struttura antropologica di una comunità.

5 Dal picco emotivo delle Erinni alla celebrazione delle nuove dee: curva discendente nelle *Eumenidi*

A differenza del passaggio dall'*Agamennone* alle *Coefore*, in cui si assiste a una flessione della tensione emotiva, l'inizio delle *Eumenidi* rintraccia e intensifica il picco emotivo della scena finale in cui Oreste corre via tormentato dalla visione delle Furie. La calma del sonno delle Erinni crea un'atmosfera di quiete solo apparente: dalla reazione atterrita della Pizia (vv. 34-8) alla materializzazione del fantasma di Clitemestra (vv. 94-116) e alla concitata caccia al matricida (vv. 244-75), la tensione narrativa cresce in maniera esponenziale, fino a essere convogliata nel canto di fascinazione delle Erinni all'indirizzo di Oreste. Questo, collocandosi al centro dello svolgimento degli eventi, costituisce il punto di tensione emotiva più alto.

La rappresentazione ripugnante delle Erinni crea una disposizione emozionale dell'audience al disgusto e alla paura, che costituiscono i sentimenti dominanti a ogni loro apparizione sulla scena, distintamente percepibili dall'aspetto testuale e ritmico dei canti corali.

L'esecuzione coreutica dello stasimo, infatti, si caratterizza per una particolare intensità emotiva: durante la sessione in anapesti che precede l'esecuzione (vv. 298-306) le Erinni anticipano già tutti gli effetti sconvolgenti della loro *performance*: descrivono il terrore che il loro canto provocherà (στυγεράν, v. 308) e la danza concitata con la quale sarà accompagnato (χορὸν ἄψωμεν, v. 307), dando voce all'ira che ispira loro il matricida (μῆνις ἀφ' ἡμῶν, vv. 313-15). Ancora una volta l'anticipazione della paura potenzia il sentimento, suscitando nel pubblico un crescendo di attesa e tensione per ciò che sta per accadere.

L'esecuzione dello ὕμνος δέσμιος dà poi corpo e voce a queste previsioni. Le Furie irretiscono Oreste nella ripetizione di formule magiche, in modo che le sue facoltà di discernimento siano obnubilate ed egli sia in balia del loro potere. Ciò che avviene in scena è in realtà

uno *speech act* in veste sonora, in cui le parole acquistano valore di atti, così che il possesso magico dell'uomo, nel momento stesso in cui è pronunciato, è anche ottenuto.²⁵ All'impatto emotivo della paura si somma, per amplificarlo, quello del disorientamento del pubblico, che assiste a contenuti e a forme della rappresentazione corale per lui inusuali: l'accompagnamento musicale viene chiaramente dichiarato ἀφόρμικτος (v. 332): la funzione consolatoria tipica del canto accompagnato dalla lira è assente. Il loro canto, che è definito «orrido»²⁶ (v. 308), è accompagnato solo dal suono lamentoso dell'*aulos*. L'inno magico si rivela una sorta di distorsione del tradizionale canto corale, così come le Furie sono un'aberrazione della natura.

Tuttavia, dopo che la danza ha dato fondo alle pulsioni di terrore più profonde, il picco di tensione della narrazione trova modo di abbassarsi grazie all'arrivo di Atena e al suo discorso razionale e misurato. La sua presenza contribuisce a neutralizzare l'effetto delle Erinni e tramite la sua dialettica le conduce verso una progressiva razionalizzazione del sentimento della paura, sentimento che verrà poi indirizzato in un'ottica di utilità sociale.

La conclusione della tragedia finisce in giubilo, registrando un innalzamento finale della tensione emotiva che però è mutata di segno rispetto alle conclusioni luttuose delle altre componenti della trilogia. Nel canto conclusivo che saluta la trasformazione delle Furie in Eumenidi, ogni strofa si conclude con un imperativo rivolto agli Ateniesi perché onorino le nuove dee prima con parole di buon augurio (εὐφραμίτε, vv. 1035, 1038), poi con grida di giubilo (ὀλολύξατε, vv. 1043, 1047), in una sorta di richiesta antifonale che sollecita la partecipazione della cittadinanza al rito di trasformazione delle divinità. L'avverbio di tempo νῦν e il tono iussivo dei verbi dal forte valore performativo (ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς, vv. 1043, 1047), infatti, suggeriscono una sorta di attualizzazione del rituale, che prende vita sulla scena ma riproduce nei modi e nelle forme un rito cittadino in cui il pubblico possa riconoscersi.²⁷ In tal modo l'audience può identificarsi nella rinnovata collettività corale, che ora si fa garante essa stessa del nuovo ordine giuridico con cui gestire i delitti di sangue. La polis può dunque tornare a identificarsi nella collettività corale, ora in armonia con i valori cittadini. La lunga scena finale in cui si celebra con gioia la conversione del coro in Eumenidi risulta

25 Ho analizzato più compiutamente l'effetto psicagogico del passo in Arpaia 2019.

26 La traduzione delle *Eumenidi* è di M.P. Pattoni in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995.

27 Il grido dell'ὀλολυγμός, che costituisce il *fil rouge* dell'intera trilogia, risulta ora rifunzionalizzato: da rituale di giubilo per il ritorno del sovrano (*Ag.* 28, 587), a gioia sinistra auspicata dal coro delle *Coefore* per l'uccisione di Clitemestra (*Ch.* 387, 942), diventa simbolo di una gioia genuina e rientra a pieno titolo nella cornice di rituale (*Eum.* 1043=1047).

funzionale a sottolineare il vantaggio sociale e politico di questa trasformazione. Il tragediografo impiega le due emozioni dominanti del dramma – la paura e il disgusto – quali strumenti educativi per condurre i cittadini a un nuovo concetto di giustizia, che risiede nel giudizio collegiale del tribunale ateniese, e al rifiuto dell'antico codice di comportamento basato sulla vendetta personale.

In conclusione, dall'analisi dell'*Oresteia* appare chiaro che la linea tensiva che attraversa le singole tragedie e, in un senso più ampio, l'intera trilogia, segue un andamento mai casuale, ma ha lo scopo precipuo di indirizzare le reazioni dello spettatore e di sollecitare la sua adesione emotiva alle vicende narrate con un'intensità direttamente proporzionale allo spazio scenico che occupa l'emozione, alla sua collocazione nella trama, al linguaggio emotivo fortemente iconico con cui viene comunicata e alla vividezza del contesto performativo in cui è inserita. Affinché questa regia emotiva risulti efficace, la tensione narrativa non deve mantenere un livello costante, ma necessita di un'alternanza tra picchi emotivi e pause distensive che fanno assomigliare a una sinusoidale la curva della partecipazione del pubblico alla vicenda rappresentata e contribuiscono a mirate sollecitazioni della sfera emotiva.

Se, come sosteneva Platone, le emozioni consolidano gli insegnamenti, i tragediografi avevano ben appreso l'arte di agire sul sistema emotivo dello spettatore, sollecitando specifiche emozioni in relazione a passaggi particolarmente significativi della trama. La connotazione emotiva di un momento del racconto o la reazione di un personaggio che agisce nello spazio contestuale della finzione scenica risvegliano il ricordo esperienziale dell'emozione nella sfera immaginativa del soggetto, conferendo all'esperienza teatrale il medesimo portato paradigmatico della vita reale.

Bibliografia

- Arpaia, M. (2019). «L'effetto psicagogico del linguaggio musicale nella ricezione del dramma antico: un'analisi del coro delle Eumenidi». Arpaia, M.; Albanese, A. (a cura di), *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*. Ravenna: Longo Editore, 29-39.
- Cairns, D.L. (2017). «Mind, metaphor, and emotion in Euripides (*Hippolytus*) and Seneca (*Phaedra*)». Cairns, D.L.; Nelis, D.P. (eds), *Seneca's Tragic Passions*. Maia, 69(2), 247-67.
- Cairns, D.L.; Nelis, D. (eds) (2017). *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches, and Directions*. Stuttgart: Steiner. <https://doi.org/10.25162/9783515116299>.
- Anderson, M.; Cairns, D.L.; Sprevak, M. (eds) (2019). *Distributed Cognition in Classical Antiquity*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474429764>.

- Cairns, D.L.; Hinterberger, M.; Pizzone, A.; Zaccarini, M. (ed.) (2022). *Emotions through Time: From Antiquity to Byzantium*. Heidelberg: Mohr Siebeck. <https://doi.org/10.1628/978-3-16-61400-2>.
- Campeggiani, P. (2020). «Nec Cogitare Sed Facere: The Paradox of Fiction at the Tribunal of Ancient Poetics». *Theoria*, 86, 709-26. <https://doi.org/10.1111/theo.12216>.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.2307/2904611>.
- Carroll, N. (2001). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511605970>.
- Cerri, G. (2007). *La "Poetica" di Platone: una teoria della comunicazione*. Lecce: Argo.
- Chaniotis, A. (2012). «Unveiling Emotions in the Greek World: Introduction». Chaniotis, A. (ed.), *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 11-36. <https://doi.org/10.1515/hzhz-2014-341>.
- Cova, F.; Teroni, F. (2016). «Is the Paradox of Fiction Soluble in Psychology?». *Philosophical Psychology*, 29, 6, 930-42. <https://doi.org/10.1080/09515089.2016.1164306>.
- Des Bouvrie, S. (2011). «Continuity and Change Without Individual Agency: The Attic Ritual Theatre and the 'Socially Unquestionable' in the Tragic Genre». Chaniotis, A. (ed.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean. Agency, Emotion, Gender, Representation*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 139-78. <https://doi.org/10.25162/9783515133104>.
- Di Benedetto, V.; Medda, E.; Battezzato, L.; Pattoni, M.P. (a cura di) (1995). *Eschilo. Oresteia. Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Milano: BUR.
- Gallagher, S. (2020). *Action and Interaction*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198846345.001.0001>.
- Gallagher, S.; Hutto, D.D. (2008). «Understanding Others Through Primary Interaction and Narrative Practice». Zlatev, J.; Racine, T.; Sinha, C.; Itkonen, E. (eds), *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 17-38. <https://doi.org/10.1075/celcr.12>.
- Gasti, H.; Pappas, V.; Alekou, S. (eds) (2025). *Audience Response in Ancient Greek and Latin Literature*. Turnhout: Brepols. <https://doi.org/10.1484/m.iconic-eb.5.149865>.
- Goldie, P. (1999). «How We Think of Others' Emotions». *Mind and Language*, 14, 394-423. <https://doi.org/10.1111/1468-0017.00118>.
- Goldie, P. (2012). *The Mess Inside: Narrative, Emotion, and the Mind*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230730.001.0001>.
- Heath, M. (1987). *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press.
- Huitink, L. (2019). «Enargeia, Enactivism and the Ancient Readerly Imagination». Anderson, M.; Cairns, D.L.; Sprevak, M. (eds), *Distributed Cognition in Classical Antiquity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 169-89. <https://doi.org/10.1515/9781474429764-012>.
- Lanza, D. (1997). *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*. Milano: Il Saggiatore.
- Lowe, N.J. (2000). *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511482281>.
- Matravers, D. (1991). «Who's Afraid of Virginia Woolf?». *Ratio*, 4, 25-37. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9329.1991.tb00027.x>.

- Matravers, D. (2014). *Fiction and Narrative*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199647019.001.0001>.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento, voll. 1-3. Roma: Supplemento n. 31 al «Bollettino dei Classici» Accademia Nazionale dei Lincei.
- Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge (MA): MIT Press. <https://doi.org/10.5840/jphil2005102524>.
- Nussbaum, M.C. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.5840/jphil2005102524>.
- Pogliani, M.C. (1999). «Eù e i composti in eù- nell'*Agamennone* di Eschilo». *AFSBC*, n.s. 22, 3-19.
- Radford, C. (1975). «How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?». *Proceedings of the Aristotelian Society* (Supplementary Volumes), 49, 67-80. <https://doi.org/10.1093/aristoteliansupp/49.1.67>.
- Short, W.M. (2016). «Introduction». Short, W.M. (ed.), *Embodiment in Latin Semantics*. Amsterdam: John Benjamins, 1-14. <https://doi.org/10.1075/slcs.174>.
- Solomon, R.C. (2003). *Not Passion's Slave: Emotions and Choice*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0195145496.001.0001>.
- Thompson, E. (2007). «Look Again: Phenomenology and Mental Imagery». *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 6, 137-70. <https://doi.org/10.1007/s11097-06-9031-1>.
- Varela, F.; Thompson, E.; Rosch, E. (eds) (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (MA): MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/6730.001.0001>.
- Visvardi, E. (2015). *Emotion in Action. Thucydides and the Tragic Chorus*. Leiden; Boston: Mnemosyne Supplements, 377. <https://doi.org/10.1163/9789004285576>.
- Voss, C. (2004). *Narrative Emotionen: eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110896268>.
- Zeitlin, F.I. (1965). «The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*». *TAPhA*, 96, 463-508. <https://doi.org/10.2307/283744>.
- Zeitlin, F.I. (1966). «Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia*». *TAPhA*, 97, 645-53. <https://doi.org/10.2307/2936034>.

A Lifelong Loyalty Robert Böhme's *Aeschylus Correctus*

Giulia Colli

Universität Heidelberg, Deutschland

Abstract Robert Böhme was the first modern scholar to argue that Aeschylus' *Oresteia* underwent extensive reworking in antiquity, anticipating Roger Dawe's later work. This paper reconstructs Böhme's theory and shows how it was shaped by the poet Stefan George, whom Böhme likely encountered in Heidelberg, and by his involvement in NSDAP politics. Recognizing these influences allows for a clearer assessment of his philological work. Despite his biases, Böhme engaged rigorously with linguistic, metrical, and dramaturgical problems in the *Oresteia*, offering insights that remain relevant today. The paper also recovers a neglected but revealing episode in the reception of Aeschylus in twentieth-century Germany.

Keywords Aeschylus. *Oresteia*. Ancient Interpolations. Aeschylus' modern reception. Twentieth-century Germany. Stefan George-Kreis.

Summary 1 Böhme's Philological Theory. – 2 Böhme's Ideology. – 3 Conclusion.

1 Böhme's Philological Theory

1.1 Robert Böhme on the *Oresteia*: Theory and Publications

Robert Böhme (1911-1997) is a puzzle in the history of Aeschylean scholarship. From the 1930s to the 1990s, he produced a steady stream of research on Greek archaic poetry, yet he remains largely

unknown to critics today.¹ His most provocative contribution is a theory about an ancient revision of Aeschylus' *Oresteia*, which has an equally unusual publication history.

Böhme's interest in Aeschylus dates back to the late 1930s, when he published his first article on the anagnorisis scene in the *Choephoroi* and chose the tragedian as the subject of his *Habilitationsschrift* (1940).² Böhme subsequently devoted himself almost obsessively to the theory of an ancient revision of Aeschylus' *Oresteia*, publishing six volumes that repeated, refined, and expanded his central thesis. His final volume appeared in 1997, the year of his death – proof of a commitment that lasted until his very last days. But what did this theory amount to, how exactly did it develop over six decades of scholarly dedication, and what ideological forces drove its formulation?

1.1.1 Böhme's *Aischylos und der Anagnorismos*

Böhme first proposed that the *Oresteia* had come down to us as a *fabula correctata* in his 1938 article *Aischylos und der Anagnorismos*, published in the German journal *Hermes*. Like other scholars, Böhme believed that the transmitted texts of Aeschylus, Sophocles, and Euripides contain extensive interpolations made by actors, as reported by Pseudo-Plutarch and Quintilian³ – alterations that prompted Lycurgus in 330 BC to establish official copies for the Athenian archive.⁴ For Aeschylus' tragedies, however, he argued something more radical, by suggesting that his texts had already undergone an official rewriting for performance long before Lycurgus'

¹ I am especially grateful to Professor Petra Schierl for generously sharing bibliographical information that proved crucial in tracing Robert Böhme's biography, and to Professor Gherardo Ugolini for his invaluable advice on the reception of Greek literature, especially tragedy, in Nazi Germany. For Böhme's biographical profile, see § 2 below.

² See Malitz 2006, 344 fn. 143, citing the University of Freiburg's *Protokollbuch der Philosophischen Fakultät* 3.6.1940 (UAF B3/798).

³ Cf. respectively [Plu.] *Vitae dec. orat.* 841f-2a40 and Quint. *inst.* 10. 1. 66.

⁴ Böhme cites Wilamowitz 1907, 128-33; Ziegler, *RE*, s.v. 'Tragoedia', 2068; Smyth 1933, 39. On the early textual transmission of Greek tragedies, see Battezzato 2003 (with detailed analysis of ancient sources), Finglass 2015, and Mastrorade 1994, 39-48 (with extensive discussion of the interpolation problem). On the textual transmission of Aeschylean drama, see Wartelle 1971, Zimmermann 2005, Finglass 2023. The latter, like Hutchinson 1985, challenges the notion that Aeschylus' tragedies were restaged already in the fifth century. Biles 2006-7 questions the reliability of ancient testimonies regarding the decree supposedly allowing this. On actors' interpolations, the foundational study remains Page 1934.

edition.⁵ As evidence for this theory, Böhme identified two spurious passages in the recognition scene between Electra and Orestes in the *Choephoroi*, specifically lines 205-10 and 228.⁶ According to him, a later reviser (*Bearbeiter*) had indeed inserted Orestes' footprints as a δεύτερον τεκμήριον – a second piece of recognition evidence – to answer criticism from Aeschylean successors like Euripides and Aristophanes, who had mocked the implausibility of a lock of hair serving as the sole basis for *anagnorisis*.⁷

1.1.1.1 Böhme's *Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien*

After the war, Böhme substantially expanded his investigation of Aeschylus's *Oresteia* in two volumes (*Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien*, where he argued for a comprehensive reworking of the entire trilogy).

The catalyst for this renewed interest came in 1952 with the publication of *P. Oxy.* 2256. 3 (*TrGF* I DID c 6 Snell, III Aesch. T 70 Radt). According to the papyrus, Aeschylus' *Danaids* trilogy defeated Sophocles to win first prize and was, therefore, produced sometime between 470 and 459 BCE, most likely in 463.⁸ The archaically structured *Suppliants* now preceded the sophisticated *Oresteia* by a mere five years. For Böhme, however, it seemed highly implausible that a poet of roughly sixty years could experience such a sudden artistic *Entwicklung*. This stylistic gulf demanded an alternative explanation. Böhme, hence, concluded that the *Oresteia* must have originally resembled the *Suppliants* – archaic, ritually bound, and formally rigid. The sophisticated trilogy we possess was, instead, the result of reworking by later epigones. Finding the simplicity of Aeschylean archaic composition primitive and flawed, they had modernized the entire dramaturgy, taking as models the treatments of the Argive myth by Sophocles and Euripides.⁹ According to him, these were not mere additions (that is, interpolations in the strict sense of the term), but rather operations of *Umdichtung* (rewriting),

⁵ In *Bühnenbearbeitung* 1, 9 fn. 11, he protested having been misunderstood by Groeneboom 1944, Fraenkel 1950, and Lesky 1954, as they claimed he had “expunged” the footprint passages in the *Choephoroi*.

⁶ The lines were already suspected by Schütz 1808, 34-5.

⁷ On the recognition scene and Orestes' footprint in the *Choephoroi*, see Fraenkel 1950, III (*Appendix D*), who extends the athetesis to 205-11 and 228-9.

⁸ Unfortunately, it is not certain whether line 1 contained ἐπὶ Ἀρχεδημίδου, archon in 464-3. For a full analysis of the papyrus fragment, cf. Garvie 1969, 1-28.

⁹ Cf. Böhme 1956, 12.

Auseinandertrennung (separation), and *Umnähen* (restituting), which would render the original Aeschylean text irrecoverable.¹⁰

Böhme first grounded his case by pointing to instances of textual reworking already accepted by scholars in Aeschylean tragedy – namely, the interpolation of line 405 in the *Eumenides*; the insertion of the footprint motif in the *Choephoroi*'s recognition scene; and the rewriting of the final scene of Aeschylus' *Seven Against Thebes*. Setting aside the *Choephoroi*,¹¹ line 405 of the *Eumenides* was allegedly added because audiences were no longer satisfied with Athena simply walking onstage, preferring instead a more spectacular arrival by chariot.¹² The ending of *Seven Against Thebes*, meanwhile, was again revised to match the popular mythic versions in Sophocles (particularly the prologue of the *Antigone*) and perhaps Euripides (the exodus of the *Phoenician Women*).¹³ All this evidence pointed to a clear conclusion: by the time Lycurgus received the Aeschylean corpus, it had already been tampered with, and this revised version subsequently became the standard text.¹⁴

1.1.1.2 Agamemnon

The first volume of *Bühnenbearbeitung* focuses on the first two plays of the trilogy: *Agamemnon* and *Choephoroi*. As for the *Agamemnon*,¹⁵ Böhme argued that the ending had been substantially revised *zur Vervollständigung des Stücks* – that is, to complete the play in accordance with the canonical version of the myth that had emerged in later treatments by Sophocles and Euripides – following thus a

10 Cf. Böhme 1956, especially p. 11, where he states that such reworkings differ from interpolations, specifically because they cannot be deleted from the text, making the original unrecoverable.

11 See § 1.1 above.

12 Lines 404 and 405 cannot stand together. 405 implies that Athena has entered the stage in a horse-drawn vehicle; 404 that she has travelled from the Troad at superhuman speed on foot. 405 was deleted by Wilamowitz 1889, who believed that Athena entered on the *mechane*. I rather believe that Athena simply entered the stage on foot, and later some producer added line 405 to insert a more spectacular arrival (Cf. Taplin 1977, 389-90, especially fn. 2).

13 Doubts about this scene's authenticity arose in 1848, when Franz published a *didascalia* from codex **M** (*Laur. Plut.* 32.9, 10th cent.) identifying this tragedy as the third play in Aeschylus' Theban trilogy of 467 BCE. The 'open' ending, introducing a new conflict between Antigone and the city over Polynices' burial, seemed incompatible with the drama's final position in the trilogy. Wilamowitz's 1903 and 1914 deletion of both 861-73 and 1005-77 has been accepted by most scholars (see especially Dawe 1967, Dawe 1978; Erbse 1974; Taplin 1977; Hutchinson 1985; Barrett 2007; Judet de La Combe 2011).

14 Cf. Böhme 1956, 13.

15 Cf. especially Böhme 1956, 17-35, Böhme 1959, 18-42.

revision pattern similar to that of *Seven Against Thebes*. Evidence of this revision included a shift in the play's *Gesamtsprachton* (overall tone) and numerous textual details.¹⁶

More specifically, Böhme identified several passages as spurious. First, the scene where the Chorus hears Agamemnon's death screams and debates what to do in twelve alternating voices (vv. 1343-71). Second, Clytemnestra's entrance speech, in which she claims responsibility for her husband's murder in 'diabolical' terms (vv. 1372-9). Third, and most significantly, the entire Aegisthus section (vv. 1583-673) – with lines 1577-82 from Aegisthus' speech having instead opened Clytemnestra's post-murder speech in the original play. He also rejected all earlier references to Aegisthus in the play, including Cassandra's vision of a cowardly lion lurking in the house and thirsting for revenge (vv. 1223-6),¹⁷ as well as some lines in Clytemnestra's later speech (vv. 1434-7). Finally, in the concluding *Ausblick*,¹⁸ Böhme also credited the *Bearbeiter* with placing Cassandra on the chariot beside Agamemnon, thereby bringing about her direct encounter with Clytemnestra. Underlying this claim is Böhme's distinctive reading of Clytemnestra. The *Bearbeiter*, he maintained, had given her a Euripidean 'makeover' as a shameless adulteress and murderess, obliterating what Aeschylus had originally envisioned: a priestess of Δίκη acting to punish Agamemnon and cleanse her house.¹⁹

16 Cf. Böhme 1977, 17. Starting from v. 1583, which would mark the most significant caesura between the authentic and spurious parts of Aegisthus' speech, Böhme criticized several aspects of the versification: the harshness of the arses repeatedly resolved at short intervals (cf. *Ag.* 1584, 1590, 1600, 1605); the banality and repetitiveness both in rhythm (e.g., *Ag.* 1590-3, where the syntactic pause always falls after the first longum) and in vocabulary (e.g., the five verses in the trochaic tetrameter section all beginning with ἀλλά: 1649, 1652, 1655, 1662, 1666). Moreover, he detected a generally prosaic tone, as in the use of the εἰκάζειν device, where he claims the Chorus expresses itself in a manner contrary to Orpheus (this would also entail the anachronistic mention of Orpheus as a legendary figure). Most glaring contradictions would be the mention of the paternal hand (v. 1582), which, with the addition of v. 1583, would come to describe the hand of Atreus, whereas in Clytemnestra's words it referred to the murderous hand of Agamemnon, and the Chorus appearing armed, though they had described themselves in the parodos as weak old men unfit for war.

17 The phrase λέοντ' ἀναλκιν (*Ag.* 1224) has troubled many scholars, who consider the image absurd – the lion was in fact traditionally associated with strength – and contradictory to *Ag.* 1259, where Cassandra compares Aegisthus to a wolf. Wilamowitz 1885 deleted the line, while Fraenkel 1950, Denniston-Page 1957, and Sommerstein 1989 judged it corrupt. For a defence of the passage, see Medda 2024.

18 Cf. Böhme 1956, 113-25.

19 According to Böhme 1956, 112, the evolution of Clytemnestra is even "symbolisch für den Wandel der *Oresteia* und für die geistigen Ränge ihrer Dichter vom religiösen Genius bis zum bürgerlichen Literaten". Cf. also Böhme 1956, 106-12 and 1959, 43-53.

1.1.1.3 Choephoroi

The *Choephoroi* underwent an even more drastic reworking.²⁰ According to Böhme, the *Bearbeiter* had essentially rewritten the tragedy's central section, introducing Pylades and the nurse Kilissa²¹ as entirely new characters and reconceiving the murder plot against Clytemnestra and Aegisthus – including the false report of Orestes' death.²² Even more significant, however, was the difference in worldview between the *Bearbeiter* and Aeschylus. Where the original Clytemnestra killed Agamemnon to avenge Iphigenia's sacrifice, the revisor added jealousy over Cassandra as a motive. Where Aeschylus' Orestes had acted driven by his father's vengeful spirit, the revisor substituted more rational, opportunistic reasoning: Apollo's command, personal ambition, and trust in Clytemnestra's prophetic dream. The long opening *goetia* – central to Aeschylus' religious conception – thus lost its meaning in the rewrite, replaced by psychological motives borrowed from Sophocles and Euripides. The clearest break between the two versions occurred at line 510, where the Chorus responds to Electra and Orestes' *kommos* at their father's tomb by dismissively reducing their lament to “a sufficiently long speech”: καὶ μὴν ἄμεμφῇ τόνδ' ἐτείνατον λόγον. They thus entirely misunderstood the Aeschylean scene, which Böhme considered the most significant representation of human-divine union in world literature.²³ Yet, the *Bearbeiter* had tampered with earlier sections too, making it impossible to recover Aeschylus' original except in broad strokes.²⁴

²⁰ Cf. Böhme 1956, 36-61.

²¹ The nurse character is deemed unacceptable due to her name, which departs from the mythical tradition, and because Aeschylus does not mention her as Orestes's saviour anywhere in the *Agamemnon*.

²² Böhme himself acknowledges that the excision of Pylades has *weittragende Konsequenzen*, specifically, the entire murder plot cannot be considered original. The reasons for excising the character of Pylades are the following: Böhme's conviction that Aeschylus did not use the third actor; the repetitions and prosaic expressions – very similar to those in Aegisthus' speech in the *Agamemnon* (cf. e.g. ὥς ἂν σαφῶς μάθω, vv. 20-1) – that punctuate Pylades' sections; and the general atmosphere of the murder plot, particularly the element of the false report of Orestes' death, which would unseemingly anticipate a *Kriminalroman*. Moreover, the *en passant* mention of the urn in which Orestes would have been buried in Phocis (Ch. 680-7) would be a *rein Additiv* of Euripidean inspiration.

²³ “Das bedeutendste Dokument menschlich-göttlicher Einigung der Weltliteratur” (Böhme 1956, 42-3).

²⁴ The interpolator would also betray himself through linguistic elements such as the numerous repetitions within the play itself or across the trilogy (e.g. δαίμονος πειρώμενος Ch. 513 – Ag. 1663, φίλος at the end of the line Ch. 683, 705, μάτην Ch. 82, 846, 926), and the *Markt-Alltagsjargon* (e.g. τί γάρ; καὶ πῶς; etc.).

1.1.1.4 Eumenides

Böhme devoted the second volume especially to the *Eumenides*,²⁵ where he claimed to identify two competing versions layered on top of one another: the original religious version conceived by Aeschylus and a secular revision built around the Areopagus trial. The original, he argued, had deep Orphic roots, with Orestes' ordeal mirroring that of the ἀμύητοι (the uninitiated), who wander in suffering until Apollo releases them. Ancient testimony seemed indeed to support this reading. The third-century CE rhetorician Apsines of Gadara reported that Aeschylus had faced charges of impiety for revealing the mysteries in the *Eumenides* (*Rh.* 2. 230 Hammer-Spengel). Yet our text contains no such mysteries, and Euripides apparently knew only the Areopagus version of the play. Böhme accounted for this discrepancy through two stages of revision. Shortly after 458 BCE, a first reviser (*Bearbeiter A*) stripped out the Orphic material and inserted the trial scene; decades later, following the production of Euripides' *Orestes* in 408 BCE, a second reviser (*Bearbeiter B*) updated the entire trilogy, bringing it into line with Sophocles' and Euripides' refashioning of the Argive myth.²⁶

1.1.1.5 Böhme's View of Aeschylus and the Development of Ancient Greek Theater

Böhme's theory extended far beyond textual criticism, proposing to reshape both our understanding of ancient Greek theatre's development and the image of Aeschylus as a poet and playwright.

The *Oresteia* traditionally stands as a landmark of Greek theatrical innovation, providing the first extant attestation of the third actor,²⁷ and other staging techniques that became canonical in later drama. Böhme rejected this view entirely. In his account, virtually every technical advance in the trilogy stemmed not from Aeschylus but from later revisers who had modernized the plays for contemporary audiences. Specifically, with Cassandra, Aegisthus, Kilissa, Pylades,

25 Cf. Böhme 1959, 64-100.

26 The same *Einförmigkeit der Versproduktion* would also recur in the *Eumenides*, especially at the end of verses (e.g. *Eum.* 201, 215, 227, 229, all ending with the word λόγος or λέγω). Cf. Böhme 1959, 71-8 for other instances. This uniformity wouldn't be simply a sign of *Sekundär-Produktion*, but it would confirm that the same person had reworked the entire trilogy.

27 Aristotle credits Sophocles with introducing the third actor, though the specific tragedy remains unknown. Since Sophocles debuted in 468 BCE and the third actor first appears in Aeschylus' *Oresteia* (458 BCE), the innovation likely occurred in the late 460s. On the use of the third actor in the *Oresteia*, see Knox 1972, 109-17.

and the trial scene all deemed spurious, Aeschylus would never have employed the third actor – confirming that this innovation was Sophoclean, perhaps introduced around 449 BCE when the prize for actors was established. Similarly, Böhme argued that the original *Oresteia* had featured monumental choruses of 50 members.²⁸ The reduction to 15 would occur only after 458 BCE, with the number falling to 12 in the late fifth century under the economic constraints of the Peloponnesian War.²⁹ According to Böhme, Aeschylus' theater would have been far more archaic, ritually oriented, and formally rigid than traditionally supposed – a lyrical performance still intimately bound to religious ritual and not yet fully autonomous as theater.

Yet even more radical was the reshaping of Aeschylus himself as a poet. On the formal level, for instance, he would never have composed naturalistic tragic dialogue: *rheseis* and *stichomythiae* would have been constructed in strict reciprocal relation, adhering to rigid formal principles such as *Ringkomposition*. Moreover, Aeschylus would have avoided mere spectacle, which the *Bearbeiter* deliberately seeks in Agamemnon's and Athena's chariot entrances, in the *Mord-Stichomythie* at the end of the *Agamemnon*, and in Clytemnestra's breast-baring during her matricide. In terms of content, Böhme believed that Aeschylus would have excluded any form of rhetoric, gnome, psychology, and eroticism – in short, everything relating to the concrete and rational dimensions of human experience. Their presence in the trilogy could only be explained as the work of a degenerate *Bearbeiter*³⁰ – these were indeed the elements that, in Böhme's view, arose later in Sophocles and Euripides, transforming tragedy into “mere artificial literature”.³¹ In essence, Böhme's Aeschylus would have been a sacred poet, a *Tänzer* far removed from mundane reality, whom subsequent *Bearbeiter* had progressively modernized, rationalized, and ultimately betrayed.³²

Böhme's fundamental ideas on Aeschylus' *Oresteia* are already present in his 1950s volumes, though compressed and chaotic – hastily

28 The existence of a 50-member chorus is no longer accepted (cf. Pickard-Cambridge 1968, 241-2; Taplin 1977, 203 fn. 2).

29 Cf. Böhme 1956, 121-2, Böhme 1959, 55-61. That the Chorus in the *Oresteia* was numbered 12 is based mainly on *Ag.* 1348-71. This is the view of Bamberger 1832, 55-8, generally accepted by scholars (for a fuller discussion, see Fraenkel 1950, 3: 633-5; Medda 2024, 3: 304-5). Sophocles would have increased the number up to 15.

30 Cf. Böhme 1959, 62-3.

31 In this regard, what Böhme (1959, 84) says about the *Bearbeiter*'s poetic language is particularly interesting: “Solche angelernte Routine-Produktion entbehrt des spezifisch Dichterischen – der Magie des Worts d.h. des Bindens und Entbindens überindividueller Gewalten im Sprachklang, der Gründigkeit und Fülle jenes dem Heimgesuchtsein und der Erschütterung eigenen Tons – dafür ist sie vernünftig d.h. gibt prosaisch-rationale Gedanken in prosaischer Aussage”.

32 Cf. Böhme 1959, 101-2.

assembled under what he called *Außergewöhnliche Umstände*.³³ He would spend the following thirty years elaborating these ideas.

1.1.2 The 1970s Volumes

The 1970s marked a period of renewed activity in Böhme's studies on the *Oresteia*. During this time, two volumes on the subject were published: *Pelopiden und Poeten. Zur Interdependenz von Mythos, Dichtung, Historie, Tragödie im klassischen Athen* (1972), and *Aeschylus Correctus. Grundriss eines Problems der archaischen Tragödie* (1977), followed by *Aischylos und seine Epigonen. Folgerungen aus dem „Aeschylus Correctus“* (1985). In each volume, Böhme reaffirmed his theory of an ancient revision of Aeschylus' *Oresteia* and advanced several specific arguments.

In *Pelopiden und Poeten*, Böhme identified the monstrous banquet of Atreus – mentioned several times in the *Agamemnon* (1095-6, 1217-22, 1590-602) – as a later addition, borrowed by the *Bearbeiter* from Sophocles' *Thyestes* (particularly the detail of the sun turning away in horror), itself modeled on Herodotus' episode of Harpagus' banquet (Hdt. 1.117-19). The *Bearbeiter*'s activity would have, thus, followed familiar patterns, contributing on the one hand to the canonization of the Sophoclean version of the myth, and on the other to the introduction of more secular motives behind the characters' actions. Indeed, *Agamemnon* would not die as punishment for the unjust sacrifice of Iphigenia, but as the victim of Aegisthus's revenge for the crimes committed by Atreus against his father Thyestes.

In *Aeschylus Correctus* and the 1985 *Folgerungen*, Böhme again emphasized the archaic character of Aeschylus' tragedy. Aeschylus, like Pratinas and Phrynichus, was a *Tänzer* whose simple drama (ἀπλή τραγωδία) centered on the chorus and the ritual significance of music and dance. A major shift then occurred around the mid-fifth century with the third actor's innovation, greater emphasis on acting and plot, and architectural changes like the Odeon and an elevated wooden stage for actors. For Böhme, Sophocles specifically led this transformation by moving beyond the Aeschylean style – characterized by gravity, excess, and artifice – toward a more fluid dramatic language allowing greater psychological depth. These transformations marked the birth of classical tragedy, a literary rather than sacral experience, departing definitively from the archaic tradition of the *Tänzer*.³⁴

³³ Cf. Böhme 1956, 5. Freymuth 1959 spent most of his review trying to impose order on Böhme's work, to make it more accessible to the reader.

³⁴ Cf. Böhme 1977, 6-8.

Böhme then found evidence of Sophoclean influence in Clytemnestra's *Angsttraum* in the *Choephoroi* (526-33).³⁵ More specifically, he argued that the *Bearbeiter* had merged elements from both Stesichorus' and Sophocles' versions of the queen's dream: the serpent motif from Stesichorus' *Oresteia* (fr. 219 PMG = 180 D.-F.) and the renewed sexual union between Clytemnestra and Agamemnon from Sophocles' *Electra* (417-25), composing the image of Clytemnestra giving birth to a serpent that sucks blood from her breast. Notably, in *Aischylos und seine Epigonen*, Böhme argued that such sexual explicitness was utterly foreign to Aeschylus, identifying it rather as a Euripidean innovation that gained increasing favor with later audiences.³⁶ According to him, the *Bearbeiter* indulged this 'vulgar taste' more than once,³⁷ especially in the portrayal of Clytemnestra. Evidence of this includes Clytemnestra's insults to Cassandra, mockingly called a "tree-rubber" (ἰστοτριβὴς *Ag.* 1443), the queen's jealousy of her husband's concubine as a psychological motivation for murder, and the staging of Clytemnestra baring her breast to elicit her son's pity.³⁸ This last scene would especially adapt an Euripidean motif (attested in *Electra*, *Orestes*, and *Phoenician Women*) and betray the *Bearbeiter*'s fondness for spectacle.

Who, then, revised the *Oresteia*, and when? In the 1985 volume, Böhme proposed Philocles, Aeschylus's grandson through his daughter, as the principal reviser, dating his revision to the late fifth century (407 BCE).³⁹ Besides the numerous debts to Euripides' *Orestes* (staged in 408 BCE), supporting evidence for this dating would include: the trochaic tetrameter finale of the *Agamemnon*,⁴⁰ Anaxagoras' reproductive theory alluded to in Apollo's speech in

³⁵ Cf. Böhme 1977, 21-6; Böhme 1985, 14-17.

³⁶ On vulgar elements in tragedy (and epic), see Bain 2007. He demonstrated that ancient authors avoided vulgarisms by preserving a dignified diction.

³⁷ Fraenkel 1964, 58 observed that sensual and "provocative" elements also remarkably occur in the spurious ending of the *Septem*. See, especially, the image of the lament coming from the deep cleavage of Antigone and Ismene's lovely breasts (vv. 863-5), and the detail of the girdle (vv. 870-1).

³⁸ Böhme detected a "secularizing" shift toward sexuality also at *Eum.* 213-18, where Apollo allegedly reduces marriage to mere sexual union.

³⁹ Cf. Böhme 1985, 50-61.

⁴⁰ Compared to the *Persians*, trochaic tetrameters are significantly less frequent in the *Agamemnon*, appearing only in the *Mord-Stichomythie* and the closing scene (cf. Medda 2024, 3: 304). This use of the tetrameter is consistent with that of Euripides in the *Trojan Women* (415 BC) and of Sophocles in his late works, *Philoctetes* and *Oedipus at Colonus*. However, the scant evidence makes it imprudent to date a text or diagnose inauthenticity on this basis.

the *Eumenides*,⁴¹ various references to the Peloponnesian War, and the use of a twelve-member chorus. Meanwhile, Böhme's attribution to Philocles, rather than to other Aeschylean successors, rested on ancient representations of his authorial person in comedy, which appeared consistent with the reworking of the *Oresteia*.⁴² Cratinus, for instance, lamented the inconsistency of Philocles' plots (fr. 323 K.-A.);⁴³ Aristophanes mocked him for his ugliness (αἰσχροῦς), claiming that he would only be capable of writing αἰσχροῶς (*Thesm.* 168)⁴⁴ – this meaning for Böhme that his physical inadequacy would have made him obsessed with sex;⁴⁵ and Teleclides (fr. 15) reported that he exerted great effort to emulate Aeschylus' spirit.⁴⁶

1.1.3 Böhme's Last Words on the *Oresteia*

Böhme's last book *Eppur si muove – und sie bewegt sich doch: das Mirakel der äschyleischen Orestie* (1997) adds no new material to the discussion over the *Oresteia*'s authenticity, but it sheds light on the intellectual framework (and attitude) underlying his arguments.⁴⁷

Böhme argued that modern philologists had shaped their understanding of Aeschylus to conform with a particular vision of Greek civilization – one designed to validate the epistemological basis of Western rational thought. This intellectual tradition, he claimed, originated in the Christianized Aristotelianism of the French Enlightenment, which systematically marginalized or distorted the non-rational and mystical currents of Western culture: medieval

⁴¹ It is arbitrary to deny that Athenian intellectuals, including Aeschylus, may have known Anaxagoras' teachings as early as the 460s and 450s (cf. Sommerstein 1989, 206-7).

⁴² More likely Philocles was ridiculed in comedy because of his achievements (cf. Olson, Seaberg 2018, 72-3). He won the first prize against Sophocles' *Oedipus the King* (*TrGF* 24 T 3a = Dicaearch. fr. 80 Wehrli).

⁴³ Böhme 1985, 56 stated that the *Bearbeiter* "zeigt sich seine Unbekümmertheit um die Einheitlichkeit der Konzeption, um die Geschlossenheit des Logos". However, Olson, Seaberg 2018, 72 interpret Cratinus' fragment differently: "An attack on the tragic poet Philocles for allegedly mishandling the basic plot-line in one of his plays (i.e., turning it into an unexpected, non-traditional direction)".

⁴⁴ See Austin, Olson 2004, 113.

⁴⁵ Böhme (1985, 57) interpretation is unacceptable. Ancient sources speak rather of the bitterness and austerity of Philocles' style that caused him to be nicknamed Χολή 'Bile' and Ἀλμίωνος 'son of Brine' (*TrGF* 24 T 1-2 = Suda φ 378 and ΣVΓ² ad Av. 281).

⁴⁶ Cf. Böhme 1985, 59. For an overview of the possible meanings of φρόνημα in Teleclides' fragment, see Bagordo 2013, 124-5.

⁴⁷ The phrase *Eppur si muove*, allegedly spoken by Galileo after abjuring heliocentrism before the Inquisition, is almost certainly apocryphal but has become proverbial for truths that endure despite official denial.

mysticism, ancient Orphism, and their persistence in early Greek tragedy. Aeschylus, as a *Tänzer* and initiate, still participated in this sacred heritage. Just as they sought to exclude Orpheus from the Greek world – eventually denying his very existence – they likewise reduced Aeschylus's ritual art to theatre, recasting him as the inventor of dramatic technique.⁴⁸

For modern philologists, therefore, accepting Böhme's theory would entail more than denying Aeschylus his masterpiece (at least in its transmitted form): it would mean losing the very foundation of their intellectual tradition. The volume's epigraph is revealing: Böhme casts classical philology as the Church and the authenticity of Aeschylus' *Oresteia* as its dogma, positioning himself as the heretic who refuses to believe. Yet one might wonder whether it was truly the evidence that drove Böhme's thesis, or whether his belief shaped how he read the evidence. The heretic, as we shall demonstrate, may simply be serving a different orthodoxy.

1.2 The Academic Backlash

Böhme's contributions did not go unnoticed in classical scholarship, particularly in its early stages.⁴⁹ The following is a list of the reviews I have been able to recover.

The academic response was, however, consistently negative, and the bitter stance of Böhme's last book can be understood, in part, as a reaction to this persistent harsh criticism. Several critics challenged the ideological assumptions behind Böhme's textual criticism. Kamerbeek, for instance, stated that he dishonored the tradition of Hermann, Wilamowitz, and Bruno Snell, by displaying “un romanticisme nébuleux qui se donne les airs d'une mystique poétique et sublime”;⁵⁰ Freymuth claimed that the equation of poetry with the ‘original’ verbal art, not yet become literature, and the requirement of a uniform linguistic tone, more suited to lyric than to drama, betrayed a belated disciple of Friedrich Gundolf.⁵¹ Yet with the crucial difference that Gundolf's interpretation of the

⁴⁸ Cf. Böhme 1997, 9-16.

⁴⁹ *Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien*, vol. 1. Reviewed by: Kamerbeek 1957; Wehrli 1958; Freymuth 1959. Voll. 1-2. Reviewed by: Rose 1960; Calder 1960; Jouan 1960; Lucas 1960; Vysoký 1960; Kirkwood 1962. *Pelopiden und Poeten*. Reviewed by Wehrli 1973; Lasserre 1973; Griffith 1974. *Aeschylus correctus*. Reviewed by Gelzer 1977; Mund-Dopchie 1978; Diggle 1979; Van Looy 1979; Garvie 1979; Wartelle 1981. *Eppur si muove - und sie bewegt sich doch: das Mirakel der äschyleischen Orestie*. Reviewed by Garvie 1999.

⁵⁰ Cf. Kamerbeek 1957, 254.

⁵¹ Cf. Freymuth 1959, 403.

great poets was, with few exceptions, a constructive one. Böhme, instead, “fared like the mischief-making sorcerer’s apprentice in the well-known tale”. Wehrli raised a similar objection, contending that Böhme should have acknowledged the historically conditioned image of Aeschylus that informed his *atheteses*.⁵² Indeed, what most troubled critics was Böhme’s conception of Aeschylus as a sublime poet who adhered strictly to “highness of style”,⁵³ avoiding all forms of repetition, contradiction, and sophistry. In this view, Aeschylus remained so absorbed in dialogue with cosmic forces as to be incapable of engaging with the concrete realities of human life – an *a priori* position that disregarded both textual evidence and more recent scholarship on Aeschylus.⁵⁴

Others questioned his philological methodology. Calder declared that “Böhme’s aberration” would serve as an effective warning against the excesses of Homeric Analysts.⁵⁵ Their analytical structure would indeed collapse, and their method would end “as a parody of itself” once transferred from epic to classical tragedy.⁵⁶ Jouan criticized Böhme for basing his claims about the inauthenticity of Aeschylus’ *Oresteia* primarily on impressionistic judgments of poetic quality, offering philological arguments only as secondary support.⁵⁷ Furthermore, he faulted Böhme for failing to compare the *Oresteia* with other Aeschylean plays, a comparison that would have allowed for a more nuanced characterization of his poetry.⁵⁸ The same arbitrariness was lamented by Kirkwood, who caustically commented that Böhme’s “indubitable learning” was “ill spent in amassing

52 Cf. Wehrli 1958, 246.

53 Cf. Lucas 1960.

54 See Wehrli 1958; Jouan 1960; Gelzer 1977.

55 Calder mistook Böhme for a pupil of Peter von der Mühll. While Böhme was not his student, the two became connected in the 1950s, and von der Mühll’s ideas on Homer’s *Textgeschichte* arguably strengthened his belief in an ancient *Bearbeitung* of Aeschylus’ *Oresteia*. Bertram Schefold (2005, 8), son of the classical archaeologist Karl Schefold, reports that several members of the George-Kreis had migrated to Basel and surprisingly embraced von der Mühll’s approach – the *Homeranalyse* was indeed far removed from George’s aesthetic principles. It is quite possible that Böhme reached Basel through this network.

56 In the 1956 *Ausblick* (123-4), Böhme drew an explicit parallel between the textual histories of tragedy and epic: “vor der Tragödie war dies das Schicksal aller Epik”. Just as the Homerids revised and expanded the Homeric poems, Aeschylus’ successors reworked his tragedies, updating them to keep his legacy alive.

57 Cf. Jouan 1960, 539; also Griffith 1974, 213.

58 Böhme never explicitly denied the authenticity of *Prometheus Bound*, though he quoted it at least twice (1956, 84; 1959, 33) alongside Sophocles, Euripides, and Aristophanes to demonstrate that certain expressions in the *Oresteia* betrayed a later hand. The question, however, matters greatly: scholarly conceptions of Aeschylus vary considerably depending on whether the play is accepted as genuine.

inadequate evidence to support an erratic theory”.⁵⁹ Mund-Dopchie more broadly emphasized the inadequacy of statistical analysis of language, given the paucity of the transmitted texts.⁶⁰

The reviewers rightly identified serious flaws in Böhme’s work, above all the ideological framework driving his scholarship (see § 2). Nonetheless, his close readings remain valuable for encouraging scholars to think outside conventional interpretive frameworks, uncovering real peculiarities within the *Oresteia* that deserve serious consideration.⁶¹ The heuristic value of Böhme’s analysis is evident in his reception by two notable scholars: Roger Dawe and Enrico Medda. Dawe admits, in a 1963 paper on inconsistency of plot and character in Aeschylus, to finding it disturbing that Böhme “very properly thrusts in our face the fact that the plays of Aeschylus very probably have received a considerable amount of revision”.⁶² Many years later, in 2004, he openly questions the authenticity of the *Agamemnon*’s ending (1630-73), together with some lines from the *Eumenides*’ prologue, showing that Böhme’s suspicions had somehow lingered in his mind. Medda, by contrast, in his edition of the *Agamemnon*, entirely rejects the hypothesis of an ancient revision of the play⁶³ but engages constructively with Böhme’s discussions of individual passages.

1.3 Beyond Criticism: Böhme’s merits

Despite its flaws, Böhme’s radical approach to tragic interpolation was highly progressive for its time and advanced several ideas that have since found favour with classical philologists.⁶⁴

The chief merit of Böhme’s method lies in his insistence on moving beyond the traditional conception of interpolation. While primarily concerned with demonstrating the impossibility of distinguishing

⁵⁹ Cf. Kirkwood 1962, 214.

⁶⁰ Cf. Mund-Dopchie 1978, 608.

⁶¹ “Einstweilen sind seine vorläufigen Ergebnisse dazu angetan, Vorsicht und Zweifel an der Sicherheit zu wecken, mit der aus dem überlieferten Text unmittelbar eine Anschauung vom echten alten Aeschylus gewonnen werden kann [...] An einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dieser Aufgabe wird die Aeschylus-Philologie nicht mehr vorbeigehen können” (cf. Gelzer 1977, 251). “Il n’y en a pas moins beaucoup à glaner en suivant l’auteur dans le détail d’une argumentation fondée sur une analyse minutieuse du texte. Celle-ci a en particulier le mérite de montrer toutes les difficultés, pour ne pas dire les énigmes, que pose à chaque pas la lecture de l’*Orestie*, même après la publication de si amples et si savants commentaires” (cf. Jouan 1960, 541).

⁶² Cf. Dawe 1963, 21.

⁶³ Cf. Medda 2024, 1: 208-10.

⁶⁴ The seeds of Böhme’s theory date back to 1938.

authentic material from spurious additions – and thus of recovering Aeschylus’ original text – he advocated for a fundamentally broader understanding of interpolation, an issue that remains central to classical philology today. His perspective reflects a crucial insight: the early transmission of ancient Greek tragedy was characterized by a textual fluidity foreign to modern cultures.⁶⁵ Original texts were subject to actual rewriting as successive generations prioritized the vitality and continuity of the tragedian’s legacy over strict preservation of his words. Consequently, revised versions sometimes supplanted the originals entirely, with the reworking encompassing not only additions but also replacements, cuts, and even the interweaving of original and new material.⁶⁶ Yet, Böhme insists this represents not loss but gain – a deeper understanding of ancient textual culture and an enriched appreciation of works that sacrifice none of their beauty while acquiring historical depth. At the end of his last book, he offered us a telling analogy: the *Oresteia* emerging from his analysis would resemble Chartres Cathedral, where Romanesque and Gothic elements coexist harmoniously, neither diminishing the building’s beauty nor preventing worshippers, however educated, from prayer and contemplation.⁶⁷

From this perspective, the interpolator appears less as a clumsy corruptor of the text and more as a skilled poet in his own right – one who could not only emulate Aeschylus’ style but also enrich it by drawing creatively on the innovations of Sophocles and Euripides. He accordingly embarked on an innovative “stylistics of the interpolator”, seeking to identify all the principal features of his poetic technique.⁶⁸ Moreover, Böhme kept the dramatic essence of the tragic text clearly in mind, attending to stagecraft as well as language – an aspect long

65 On the complex process of textualization of ancient Greek tragedy, see Page 1934; more recently, Montana 2016; Cozzoli 2023.

66 Page 1934 already demonstrated a broader understanding of interpolation by including dittographies and actors’ cuts. Crucially, he recognized both the evidential value of ancient interpolations for tracing early textual transmission (*Intr.*, x) and the methodological challenge they posed: actors’ interpolations could be well written and therefore difficult to detect (116).

67 Cf. Böhme 1997, 160.

68 Tarrant 1987, 298 advocated precisely for this: “we might even be in a position to embark on a stylistics of interpolation, and to specify the details in the handling of Latin which separate the gifted professional from the poetaster and the amateur. These discoveries, of course, lie far in the future, but mention of them may remind us that the study of interpolation, despite its long and contentious history, is in some respects only now beginning”.

neglected in modern textual criticism of Greek tragedy.⁶⁹ In keeping with this holistic view, he envisioned the *Bearbeiter* as a theater professional who also addressed dramaturgical concerns in his reworking of the *Oresteia*. Böhme's investigation aimed primarily to distinguish "Geist von Geist", that is, to separate Aeschylus from the *Bearbeiter* and thereby recover the original version of the *Oresteia*. However, his positive engagement with spurious passages anticipates a significant shift in scholarly orientation: the tendency to move beyond canonical and, to some extent, classicist assumptions of authorship toward exploring marginalized and anonymous authorial voices.⁷⁰ This approach, now firmly established in classical philology, allows us to reassess the transmitted corpus of Greek literature with fresh eyes and has indeed proven highly productive for Aeschylean criticism, as exemplified by the studies of Judet de La Combe⁷¹ and Barrett on the spurious ending of *Seven Against Thebes*.⁷²

This striking combination of genuinely innovative scholarship – grounded in meticulous linguistic, metrical, and dramaturgical analysis – with wholly untenable views about Aeschylus and, more broadly, ancient Greek tragedy raises an inevitable question: who was Robert Böhme, and what historical, cultural, and political circumstances converged to produce his distinctive theory of an ancient theatrical reworking of the *Oresteia*? As we shall see, the answer to these questions lies in Böhme's biography, which reveals a deep connection between his scholarly work and the intellectual climate of early twentieth-century Germany, not least the troubling influence of Nazi ideology.

69 A turning point came with Taplin 1977, which sought to reconstruct a grammar of Aeschylean dramaturgy and devotes a substantial section to the dramaturgical analysis of the spurious ending of *Septem*. More recently, Medda 2013, 317 conducted a similar study on the exodus of Euripides' *Phoenician Women*, emphasizing that it is precisely in matters of stagecraft and dramatic structure that the interpolator's intervention becomes most detectable.

70 Finglass 2021, 131: "Interpolations are [...] also testimony to the vibrancy of the genre, in that there was so much reworking of the works of others. Anonymity here is a mark of creativity".

71 See Judet de La Combe's 2011 'aphorism': "Le Nachdichter est un Dichter".

72 See Barrett 2007, and Hutchinson 1985, 211, who says: "We would seem to have before us a specimen of post-classical tragedy longer and better-preserved than the fragments on papyrus, more illuminating and representative than the early Rhesus or the eccentric compositions of Lycophron and Ezekiel".

2 Böhme's Ideology

2.1 Robert Böhme: A Biographical Sketch

Robert Böhme was born in Karlsruhe (Baden-Württemberg) in 1911 and studied classical philology at the University of Heidelberg, where he earned his doctorate in 1934 with a dissertation entitled *Das Prooimion. Eine Form sakraler Dichtung der Griechen*.⁷³

During his doctoral years, Böhme joined the paramilitary Sturmabteilung (SA) in 1933 and became president of the Classical Philology Fachschaft in 1935. Tellingly, his dissertation co-supervisor was Hans Oppermann, himself a committed National Socialist, who in 1934 was appointed professor at the University of Freiburg to replace Eduard Fraenkel. Two years later, Oppermann brought his former student to Freiburg. There, Böhme completed his *Habilitation* on Aeschylean tragedy in 1940. He was then sent to the Eastern Front, where he was captured by Soviet forces and held prisoner until 1949. Upon his return, Böhme sought reinstatement at the University of Freiburg, but his well-known past as a Nazi activist proved decisive in keeping him at the margins of German academia.⁷⁴ From that point until his death in 1997,⁷⁵ no evidence exists (to my knowledge) of any official university position.

Böhme's career reflects indeed the turbulence of mid-century German history. His early adherence to National Socialism brought him rapid professional advancement, but then he emerged from the war without prospects. The foundational works on Aeschylus' *Oresteia* belong to this difficult postwar period. Regardless, the urgency with which he assembled the two volumes of *Bühnebearbeitung* (plausibly an attempt to re-establish his academic profile), combined with the ideological underpinnings that many critics have detected in his scholarship, suggests that Böhme's core ideas originated in the 1930s. Yet characterizing Böhme's work as a product merely of Nazi ideology would be reductive, if not misleading: his engagement with the regime emerged from a fundamentally aesthetic vision of the world shaped by deeper intellectual currents.

⁷³ Cf. Böhme's *Lebenslauf* (1937, 89).

⁷⁴ Cf. Malitz 2006, 343-4, especially fn. 143 devoted to Robert Böhme.

⁷⁵ Cf. *Gnomon* 70 (1998), 286.

2.2 Aeschylus (and Böhme) in Early Twentieth-Century Germany

Böhme's fascination with Aeschylus, traceable at least to the late 1930s, drew on a prestigious, if relatively recent, tradition of German reception. Aeschylus was first revived by the Romantics, who in the nineteenth century celebrated him as the poet of the sublime, attracted by his archaic style, religious depth, and untamed poetic force.⁷⁶ Nietzsche radicalized this reading in *The Birth of Tragedy* (1872),⁷⁷ presenting Aeschylus as the final voice of authentic Dionysian tragedy – a magnificent poet who arrived, tragically, too late to save Greek culture and its theater from decline.⁷⁸ Nietzsche's stark opposition between Aeschylean inspiration and Euripidean rationalism proved deeply influential for subsequent German interpretations and resurfaces in Böhme's work on Aeschylus's *Oresteia* as well. Remarkably, however, Böhme never cites Nietzsche directly; the philosopher's influence remains subterranean, mediated through another crucial figure of the period: the poet Stefan George. Böhme likely encountered Stefan George⁷⁹ through Friedrich Gundolf, his professor of German philology at the University of Heidelberg, and the poet proved far more decisive for his intellectual formation.⁸⁰ George saw himself as Nietzsche's successor and sought to realize the philosopher's vision through his own exemplary existence.⁸¹ Responding to Nietzsche's diagnosis of cultural crisis, he in fact developed a vision of the poet as priest-prophet, elevating artistic creation into a sacred mission

76 Cf. Ziolkowski 2017, 225-30.

77 For Nietzsche's original text, see the canonical edition of Colli, Montinari 1988, KGW 1, 9-156. For a good Italian translation, see Serpa 1972, which collects the texts of the polemic on Greek tragedy between Nietzsche and Wilamowitz, with contributions by Erwin Rohde and the composer Richard Wagner.

78 Cf. Fischer-Lichte 2017, 69-90.

79 On Stefan George and his circle, see Norton 2002, Aurnhammer et al. 2016, and Raulff 2009, who focuses specifically on the history of the George-Kreis in the aftermath of the poet's death.

80 Many members of the George-Kreis pursued academic careers in various disciplines, ranging from Germanic studies to archaeology and economics. In his final years (1924-33), George devoted himself primarily to supporting the research of younger friends and maintaining his personal relationships (cf. Norton 2002, 653). On the ambivalent relationship between Stefan George and academia, see Böschenstein et al. 2005.

81 It should be noted that George's ambition was to surpass Nietzsche, rather than being merely his epigone. On George's complex relationship with Nietzsche, see David 1952, 308-9. Robertson 2005, 189-98 broadens the discussion to encompass the poet's relationship with National Socialism.

that would lead Germany toward spiritual and cultural regeneration.⁸² Through George and his Circle, Böhme absorbed this mystical conception of poetry – which synthesized Nietzschean philosophy with quasi-religious aestheticism – and later, arguably, projected it back onto Aeschylus in his philological research, seeing in the tragedian the very prototype of George's poet-priest: the inspired artist capable of redeeming his culture through his tragic art.

Alongside this elite tradition, another strand of Aeschylean reception emerged in early twentieth-century Germany, one equally significant for understanding Böhme's interest in Aeschylus. Riding the wave of Aeschylus' growing popularity in the early twentieth century, when Wilamowitz's translations especially made him accessible to the broader public,⁸³ the Nazis too appropriated the tragedian for their cultural program. Some key moments in the Nazi reception of Aeschylus include the publication of Alfred Rosenberg's *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* in 1930, which first incorporated Aeschylus into a racial-ideological narrative;⁸⁴ the high-profile staging of the *Oresteia* at the 1936 Berlin Olympics, where the advent of a new and bright order in the *Eumenides* – with Athena's founding of the Areopagus and Orestes' purification – was meant to evoke Germany's entry into a new era under Nazism; and Günther Eggert's 1937 article *Die Orestie des Aischylos als Beispiel einer rassenseelischen Interpretation einer Dichtung*, which expanded Rosenberg's racial interpretation of the Aeschylean trilogy to promote its inclusion in German school curricula. According to these interpretations, the *Oresteia* depicted the triumph of the Greeks' Nordic spirit (Athena and Apollo) over an older Asian population (the Erinyes), thereby making Aeschylus the Nordic poet *par excellence*.⁸⁵

All these events occurred in the 1930s and arguably influenced Böhme's decision to focus on Aeschylus, ultimately choosing him as the subject for his *Habilitationsschrift* – as a young and enthusiastic NSDAP activist, he was presumably eager to make his philological research also relevant to contemporary politics. Nonetheless, his

⁸² Cf. Walter 2005, especially 47-8; Braungart 2016, 516-23.

⁸³ Cf. Ziolkowski 2017, 235. Wilamowitz's translation of the *Oresteia* was published in 1900.

⁸⁴ Cf. Rosenberg 1930, 42-4.

⁸⁵ On the 1936 Berlin *Oresteia* and the propagandistic use of Greek tragedy in Nazi theaters, see Bierl 1996, 28-9; Flashar 2009, 164-80; Fischer-Lichte 2017, 143-6. For an in-depth analysis of Lothar Mülhel's production, its cultural context (particularly the Nazi appropriation of Aeschylus' *Oresteia* as well as Wilamowitz's scholarship on it), and its immediate reception, see Maxwell 2016 and Ugolini 2025. More sophisticated was Gerhart Hauptmann's rewriting of the Atreides myth in the *Atriden Tetralogie* (1940-5), although his project must have originated within the context of this propagandistic use of the *Oresteia* (see Fornaro 2023).

work on the *Oresteia* appears fundamentally independent of National Socialist propaganda.⁸⁶ Even if one might argue for a post-war expurgation of all racial and Nazi ideas from his thought, it seems more plausible that Böhme genuinely cared more about presenting Aeschylus in a Georgian fashion, seizing the opportunity offered by the new dating of the *Supplices* to reinforce the image of him as an archaic and sacred poet (he had already defined Aeschylus as archaic in his 1938 article). Tellingly, he excised the entire trial scene from the trilogy – a passage central to the Nazi interpretation – and proposed an inverted reading. Where the Nazis saw in the *Oresteia* the society's ascent from savage bloodshed to civilization through divine and state justice, Böhme interprets this progression as the degenerate innovation of the *Bearbeiter*.⁸⁷ Modernity reveals itself as decadence, a fall from the archaic consonance between gods and humanity.

2.2.1 Böhme's Necrology of Stefan George

Compelling evidence of Stefan George's profound influence on Robert Böhme emerged from an unexpected archival discovery: Böhme's necrology of the poet, published in the "kulturpolitische Beilage" of *Der Heidelberger Student* (issue 73),⁸⁸ the NS student journal at Heidelberg University, in 1933/34. In the necrology, Böhme delivers what amounts to a personal manifesto, fusing Georgian aestheticism with National Socialist ideology.

The text begins by legitimizing George's appropriation by the Nazi regime, citing Minister Rust's proclamation of the poet as a spiritual precursor to National Socialism. Böhme then develops a theory of poetry as an organic, necessary expression of national vitality rather than mere cultural ornament. Explicitly rejecting both liberalistic and overtly propagandistic conceptions of art (including mass media like cinema, radio, and newspapers), he insists that true poetry draws from human and religious sources and alone possesses the power – as guardian of the "sacred fire" – to forge a spiritual community. In this pedagogical vision, the poet emerges, therefore, as the agent of cultural regeneration – a transformation that Böhme believed could finally be realized after the advent of National Socialism. Central to

⁸⁶ Significantly, in 1936, *Reichsstudentenführer* Gustav Adolf Scheel identified Böhme's devotion to Stefan George as the sole blemish on an otherwise spotless record (cf. Malitz 2006, 344 fn. 143).

⁸⁷ In this respect, Wilamowitz's interpretation of the trilogy was more in line with the Nazis' than Böhme's was (see Fornaro 2023, 167-8).

⁸⁸ Issue 73 can be accessed at the following link: <https://doi.org/10.11588/diglit.2779#0529>.

Böhme's idea is indeed an opposition between the hero, who lives in unconditional obedience to his inner vocation (*Schicksal*) and is prepared for tragic self-sacrifice, and the modern man who, by contrast, is characterized by individualism, utilitarianism, hedonism, and excessive faith in rational thinking. The heroic temperament, Böhme argues, can be found both in medieval German literature (the *Edda*, the *Hildebrandslied*) and Greek poetry (Homer, Attic tragedy), forging a spiritual genealogy that ultimately culminates in the figure of Stefan George. Having celebrated George's heroic existence, Böhme then emphasizes the concrete presence of his followers within academic institutions and the National Socialist party. This declaration serves as self-legitimization: Böhme implicitly positions himself among those disciples who have transformed the master's aesthetic vision into political and cultural praxis.

The necrology provides a key to interpret Böhme's claim at the end of *Bühnenbearbeitung* 1,⁸⁹ where he insists that the *Oresteia* allows modern readers to experience competing spiritual levels: Aeschylus's voice – poetic, inspired, transcendent – against the *Bearbeiter's* revision – merely literal, learned, and earthbound. This aesthetic experience, Böhme maintains, nurtures both the “Humanum” and also deepens our interior life. By assigning to poetry, and accordingly to philology, a formative mission, he therefore actively resists the materialist historicism dominating contemporary academia, demonstrating his enduring commitment to George's program of cultural renewal.⁹⁰ Yet George's influence may extend far beyond this pedagogical vision: Böhme's entire conception of Aeschylus appears to be modeled on the figure of the German poet himself. Scholars have observed how members of the George Circle frequently transfigured their master into the heroes of history and literature, creating what amounts to a portrait gallery of the poet in various guises.⁹¹ Böhme may well represent a late instance of this hagiographic tendency, transposed into the domain of classical philology. The Third Reich had ended in catastrophic failure, exposing the perversion of his ideology, but Böhme's devotion to his master remained unshaken,

89 Cf. Böhme 1956, 125.

90 George's and Böhme's relationship with antiquity falls squarely within the ideals of Third Humanism. Within this cultural program, philology was assigned a crucial formative role in education, as it was meant to provide both the criteria and the instruments for a productive engagement with the textual tradition (see Stiewe 2011, especially 172-207).

91 See Bolay 2017, who analyzes how, in the early twentieth century, members of Stefan George's Circle produced biographical studies of historical figures (Caesar, Napoleon, Shakespeare, Goethe, Nietzsche) as heroes within a genealogy culminating in George himself. The Circle developed a concept of heroism based on an archetypal model that could be embodied by different individuals, promoting a shared heroic ethos designed to shape the Circle's structure as a community of devotees.

resurfacing decades later in his idealized portrait of Aeschylus – a hermeneutical operation that brought Stefan George back to life behind the mask of the poet-prophet he himself had created, and which fundamentally directed Böhme's textual criticism.

3 Conclusion

Robert Böhme's theory of an ancient revision of the *Oresteia* has not gone unnoticed. His publications are held in numerous European libraries, careful reviews by prominent philologists are readily accessible online, and his arguments have found (at least in part) reception among distinguished scholars of Aeschylus' text, as evidenced by the work of Roger Dawe and Enrico Medda. Nonetheless, Böhme's identity and biographical background have faded into obscurity – whether because he worked most of his life outside the academy, or because of his active involvement with the NSDAP, or both, remains unclear. In this paper, I have traced Böhme's biography and, more importantly, his intellectual (and ideological) profile. The aim, however, has not been the biographical recovery per se, but rather understanding the aesthetic, literary, and philological principles that shaped his approach to the Aeschylean text.

What has emerged from this investigation is that Böhme's work on Aeschylus germinated in the 1930s under the combined influence of the poet Stefan George, National Socialist ideology, and, more broadly, the ideals of Third Humanism. Aeschylus, in his vision, becomes the archetype of the Georgean poet-prophet – Böhme's work might even be read as a covert portrait of Stefan George – the hero who could access subterranean divine forces and guide humanity toward cultural and moral renewal. Philology, likewise, is the formative discipline *par excellence* – the means through which one cultivates the “Humanum” and achieves spiritual formation. Böhme's fully developed his theory in the 1950s, having survived the war and Soviet captivity, and found in the discovery of *P. Oxy. 2256* a new foundation for his now-anachronistic ideals. For the remainder of his life, Böhme continued gathering (and repeating) evidence for his theory of an ancient reworking of the *Oresteia*. While he moderated the more idealized tones of his Aeschylean portrait, he grew convinced that classical philologists maintained a dogmatic resistance to his work. For him, no scholar was prepared to strip Aeschylus of the *Oresteia*, his masterpiece.

Böhme's work proves surely controversial, both for its ideological premises and its argumentative method, raising questions particularly about how he marshaled philological evidence in support of his thesis. This paper reconstructs the cultural context necessary for properly evaluating Böhme's contribution and, in doing so, sheds light on a

neglected – yet revealing – episode in the twentieth-century German reception of Aeschylus and Greek tragedy.

Bibliography

- Aurnhammer, A.; Braungart, W.; Breuer, S.; Oelmannet, U. (2016). *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110456882>.
- Austin, C.; Olson, S.D. (2004). *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford; New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199265275.book.1>.
- Bagordo, A. (2013). *Telekleides*. Heidelberg: Verlag Antike. <https://doi.org/10.13109/9783946317371>.
- Bain, D. (2007). «Low words in high places: sex, bodily functions, and body parts in Homeric epic and other higher genres». Finglass, P.J.; Collard, C.; Richardson, N.J. (eds), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*. Oxford: Oxford University Press, 40-57. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199285686.003.0003>.
- Bamberger, F. (1832). *De carminibus Aeschyli a partibus chori cantatis*. Marburgum.
- Barrett, W.S. (1964). *Euripides. Hippolytos*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00185899>.
- Barrett, W.S.; West, M.L. (2007). *Greek Lyric, Tragedy, and Textual Criticism: Collected Papers*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199203574.001.0001>.
- Battezzato, L. (2003). «I viaggi dei testi». Battezzato, L. (ed.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*. Amsterdam: Hakkert, 7-32.
- Bergk, T. (1884). *Griechische Literaturgeschichte*, vol. 3. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Bierl, A. (1996). *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*. Stuttgart: M&V. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04265-1>.
- Biles, Z.P. (2006-7). «Aeschylus' Afterlife Reperformance by Decree in 5th C. Athens?». *ICS*, 31-2, 206-42.
- Böhme, R. (1937). *Das Prooimion. Eine Form sakraler Dichtung der Griechen*. Würzburg: Triltsch.
- Böhme, R. (1938). «Aischylos und der Anagnorismos». *Hermes*, 73, 195-212.
- Böhme, R. (1956-9). *Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien*, vol. 1. Basel: Benno Schwabe&Co Verlag.
- Böhme, R. (1956-9). *Bühnenbearbeitung äschyleischer Tragödien*, vol. 2. Basel: Benno Schwabe&Co Verlag.
- Böhme, R. (1972). *Pelopiden und Poeten. Zur Interdependenz von Mythos, Dichtung, Historie, Tragödie im klassischen Athen*. Bern; München: Francke Verlag.
- Böhme, R. (1977). *Aeschylus correctus. Grundriss eines Problems der archaischen Tragödie*. Bern; München: Francke Verlag.
- Böhme, R. (1985). *Aischylos und seine Epigonen. Folgerungen aus dem ‚Aeschylus correctus‘*. Bern; München: Francke Verlag.
- Böhme, R. (1997). *Eppur si muove - und sie bewegt sich doch: das Mirakel der äschyleischen Orestie*. Bern; Stuttgart; Wien: Haupt Verlag.

- Bolay, A.C. (2017). *Dichter und Helden. Heroisierungsstrategien in der Biographik des George-Kreises*. Baden-Baden: Ergon Verlag. <https://doi.org/10.5771/9783956503153>.
- Böschstein, B.; Egyptien, J.; Schefold, B.; Vitzthumet, W.G. (2005). *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110924299>.
- Braungart, W. (2016). «Poetik, Rhetorik, Hermeneutik». Aurnhammer, A.; Braungart, W.; Breuer, S.; Oelmannet, U. (Hrsgg.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Berlin: De Gruyter, 495-550. <https://doi.org/10.1515/9783110268348.495>.
- Calder III, W.M. (1969). Recensione di Böhme 1956-9. *CP*, 55, 4, 280.
- Colli, G.; Montinari, M. (1988). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Band 1, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Berlin; Boston: De Gruyter, 1988. <https://doi.org/10.1515/9783112418765>.
- Cozzoli, A. (2023). «Con gli occhi dell'attore. Copione e messa in scena: una ricerca possibile?». *Eikasmos*, 34, 151-72. <https://doi.org/10.2307/jj.32155411.14>.
- David, C. (1952). *Stefan George. Son Œuvre Poétique*. Lyon; Paris: IAC.
- Dawe, R. (1963). «Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus». *PCPhS*, 9, 21-62. <https://doi.org/10.1017/s1750270500001391>.
- Dawe, R. (1967). «The End of Seven against Thebes». *CQ*, 17, 16-28. <https://doi.org/10.1017/s0009838800010259>.
- Dawe, R. (1978). «The End of Seven against Thebes yet again». Dawe, R.; Diggle, J.; Easterling, P.E. (eds), *Dionysiaca: nine studies in Greek poetry by former pupils presented to Sir Denys Page on his seventieth birthday*. Cambridge: Cambridge University Library, 87-103.
- Dawe, R. (2004). «Pseudo-Aeschylus: Agamemnon 1630-73; Eumenides 24-6». *Lexis*, 22, 117-28. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198721307.book.1>.
- Denniston, J.D.; Page, D.L. (1957). *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198721307.book.1>.
- Diggle, J. (1979). Recensione di Böhme 1972. *CR*, 29, 2, 307.
- Eggert, G. (1937). «Die Orestie des Aischylos als Beispiel einer rassenseelischen Interpretation einer Dichtung». *Die Deutsche höhere Schule. Zeitschrift des Nationalsozialistischen Lehrerbundes Reichsfachschaft*, 4.19, 642-9.
- Erbse, H. (1974). «Zur Éxodos der Sieben». Heller, J.L.; Newman, J.K. (eds), *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honor of Alexander Turyn*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 169-8.
- Finglass, P.J. (2015). «Reperformances and the transmission of texts». *TC*, 7, 259-76. <https://doi.org/10.1515/tc-2015-016>.
- Finglass, P.J. (2021). «Editing Anonymous Ancient Greek Tragedy». Kayachev, B. (ed.), *Poems without poets. Approaches to anonymous ancient poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 120-35. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1mcpmgv.12>.
- Finglass, P.J. (2023). «The textual transmission of Aeschylus' dramas». Markantonatos, A.; Sommerstein, A.H. (eds), *Brill's Companion to Aeschylus*. Leiden; Boston: Brill.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Tragedy's Endurance: Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199651634.001.0001>.
- Flashar, H. (2009). *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. München: Verlag C.H. Beck.

- Fornaro, S. (2023). «Gli Atridi di Gerhart Hauptmann». Carrara, L.; Ferri, R.; Medda, E. (a cura di), *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 165-95. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-709-8/010>.
- Freytmuth, G. (1959). Recensione di Böhme 1956. *Gn* 31, 5, 393-403.
- Friedrich, W.H. (1939). «Prolegomena zu den Phönissen». *Hermes*, 74, 265-300.
- Fraenkel, F. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. 3 voll. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00178516>.
- Fraenkel, F. (1963). *Zu den Phoenissen des Euripides*. München: Verl. der Bayerischen Akad. der Wiss.
- Fraenkel, F. (1964). «Zum Schluß der Sieben gegen Theben». *MH*, 21, 58-64.
- Garvie, A.F. (1979). Recensione di Böhme 1972. *JHS* 99, 173.
- Garvie, A.F. (1999). Recensione di Böhme 1997. *CR*, 49, 249.
- Gelzer, T. (1977). Recensione di Böhme 1977. *MH*, 34, 4, 251.
- Griffith, M. (1974). Recensione di Böhme 1972. *CR*, 24, 213-15.
- Groeneboom, P. (1944). *Aeschylus' Agamemnon*. Groningen: Wolters.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus. Seven Against Thebes*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00174939>.
- Jouan, F. (1960). Recensione di Böhme 1956-9. *REG*, 73, 347/8, 537-41.
- Judet de la Combe, P. (2011). «Sur la poétique de la scène finale des Sept contre Thèbes». Taufer, M. (éd.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*. Tübingen: Narr Verlag, 261-77.
- Kamerbeek, J.C. (1957). Recensione di Böhme 1956. *Mn*, 10, 3, 252-4.
- Kirkwood, G.M. (1962). Recensione di Böhme 1956-9. *AJPh*, 83, 2, 212-14.
- Knox, B.M.W. (1972). «Aeschylus and the third actor». *AJPh*, 93, 104-24. <https://doi.org/10.2307/292905>.
- Lasserre, F. (1973). Recensione di Böhme 1972. *AC*, 42, 216-17.
- Lesky, A. (1954). «Die Datierung der Hiketiden und der Tragiker Mesatos». *Hermes*, 82, 1, 1-13.
- Lucas, D.W. (1960). Recensione di Böhme 1956-9. *CR*, 10, 198-200.
- Malitz, J. (2006). «Klassische Philologie». Wirbelauer, E.; Hausmann, F.R.; Paletschek, S. (eds), *Die Freiburger Philosophische Fakultät 1920-1960. Mitglieder - Strukturen - Vernetzungen*. Freiburg: Karl Alber Verlag.
- Mastrorade, D.J. (1994). *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1515/9783110962291>.
- Maxwell, R.E. (2016). *Aeschylus and National Socialism: Lothar Mühel's Orestie as Nazi Propaganda* [Ma Thesis]. Provo: Brigham Young University. <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/6020/>.
- Medda, E. (2013). *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*. Pisa: Edizioni ETS.
- Medda, E. [2017] (2024). *Eschilo. Agamennone*. Roma: Accademia dei Lincei.
- Montana, F. (2016). «Drammi greci: dallo spettacolo 'monouso' all'idolo testuale». Garda, M.; Rocconi, E. (a cura di), *Registrare la performance*. Pavia: Pavia University Press, 21-48.
- Mund-Dopchie, M. (1978). Recensione di Böhme 1972. *AC*, 47, 608-9.
- Norton, R.E. (2002). *Secret Germany: Stefan George and His Circle*. Ithaca (NY): Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501729249>.
- Olson, S.D.; Seaberg, R. (2018). *Kratinos fr. 299-514*. Göttingen: Antike Verlag.
- Page, D.L. (1934). *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1968). *The Dramatic Festivals of Athens, second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis, with select addenda*. Oxford: Oxford University Press.

- Raulff, U. (2009). *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*. München: Verlag C.H. Beck.
- Robertson, R. (2005). «George, Nietzsche, and Nazism». Rieckmann, J. (ed.), *A Companion to the Works of Stefan George*. Rochester (NY): Camden House, 189-205. <https://doi.org/10.1515/9781571136589-013>.
- Rose, H.J. (1960). Recensione di Böhme 1956-9. *Gn*, 32, 8, 771-3.
- Rosenberg, A. (1930). *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München: Hoheneichen Verlag.
- Schefold, B. (2005). «Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft». Böschstein, B.; Egyptien, J.; Schefold, B.; Vitzthumet, W.G. (eds). *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*. Berlin: De Gruyter, 1-33. <https://doi.org/10.1515/9783110924299.1>.
- Serpa, F. (1972). *La polemica sull'arte tragica*. Firenze: Sansoni.
- Smyth, H.W. (1933). «Catalogue of the manuscripts of Aeschylus». *HSPH*, 44, 1-62. <https://doi.org/10.2307/310679>.
- Sommerstein, A.H. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.4159/dlcl.aeschylus-oresteia_eumenides.2009.
- Stiewe, B. (2011). *Der Dritte Humanismus. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110235623>.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarrant, R.J. (1987). «Toward a typology for interpolation in Latin poetry». *TAPhA*, 117, 281-98. <https://doi.org/10.2307/283972>.
- Ugolini, G. (2025). «Eschilo al tempo del nazismo. L'Orestea berlinese del 1936». Benamati, G. (ed.), *Performance e ricezione del dramma greco. Dall'antichità classica all'età contemporanea*. Bari: Cacucci Editore, 215-47.
- Walter, W. (2005). «Stefan George's Poetic». Rieckmann, J. (ed.), *A Companion to the Works of Stefan George*. Rochester (NY): Camden House, 25-49. <https://doi.org/10.1515/9781571136589-006>.
- Wartelle, A. (1981). Recensione di Böhme 1972. *REA*, 83, 3-4, 335.
- Wehrli, F. (1958). Recensione di Böhme 1956. *MH*, 15, 4, 246.
- Wehrli, F., (1973). Recensione di Böhme 1972. *MH*, 30, 4, 235.
- Wilamowitz-Moellendorf, U.v. (1900). *Griechische Tragödien*. Bd. 2, *Aischylos, Orestie, Agamemnon, Das Opfer am Grabe (Choephoren), Die Versöhnung (Eumeniden)*. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorf, U.v. (1903). *Drei Schlusscenen griechischer Dramen*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- Wilamowitz-Moellendorf, U.v. (1907). *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung. <https://doi.org/10.1515/9783112569382>.
- Van Looy, H (1979). Recensione di Böhme 1972. *RBPh*, 57, 2, 428-9.
- Vysoký, Z.K. (1960). Recensione di Böhme 1956-9. *Folia philologica*, 83, 2, 343-50.
- Zimmermann, B. (2005). «La fortuna di Eschilo nel V sec. a.C.». *Dioniso*, 4, 6-13.
- Ziolkowski, T. (2017). «Aeschylus in Germany». Kennedy, F. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden; Boston: Brill, 225-42. https://doi.org/10.1163/9789004348820_010.

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. Bentain, 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*.

Vedono qui la luce i contributi presentati nel corso di due giornate di studio organizzate dall'Unità veronese del Progetto PRIN 2022 *Aeschylean Tragedy. Text, Hypotexts, Performance*. Nei percorsi intrecciati che compongono il volume si indagano aspetti filologici, letterari e drammaturgici dell'opera eschilea. Il testo, la sua costituzione e le sue interpretazioni, gli ipotesti, la natura performativa di questa poesia per la scena, sono i temi attorno a cui ruotano i nove contributi di giovani studiose e studiosi. L'obiettivo condiviso è stato quello di confrontarsi su problemi esegetici, di esaminare i legami dei drammi di Eschilo con la cultura del suo tempo, con gli altri tragici e gli altri generi (in particolare l'*epos* e la poesia lirica contemporanea e successiva), di indagarne la dimensione mitologica e teatrale calata nella *performance* anche nel rapporto con gli spettatori, nonché la fortuna interpretativa.



Università
Ca' Foscari
Venezia