

Συναγωνίζεσθαι
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi,
Gherardo Ugolini



Skenè Studies I • 1

| | |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Executive Editor | Guido Avezzù. |
| General Editors | Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi. |
| Editorial Board | Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini. |
| Managing Editors | Serena Marchesi, Savina Stevanato. |
| Editorial Staff | Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer. |
| Layout Editor | Alex Zanutto. |
| Advisory Board | Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford. |

Copyright © 2018 S K E N È
All rights reserved.
ISSN 2464-9295
ISBN 978-88-6464-503-2
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form
or by any means without permission from the publisher
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

S K E N È Theatre and Drama Studies

<http://www.skenejournal.it>

info@skenejournal.it

Contents

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|---|
| SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue | 9 |
|-----------------------------------------------------------------------------|---|

Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre | 15 |
| 2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica | 41 |
| 3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950 | 69 |
| 4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33) | 81 |
| 5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69. | 91 |
| 6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6 | 107 |
| 7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all’ <i>Agamennone</i> di Eschilo | 133 |
| 8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall’ <i>Odissea</i> a Eschilo | 147 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io | 167 |
| 10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i> | 195 |
| 11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito | 219 |
| 12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7) | 237 |
| 13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere | 251 |
| 14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217) | 277 |
| 15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i> | 299 |
| 16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. ² | 323 |
| 17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide | 341 |
| 18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide | 359 |
| 19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy? | 385 |
| 20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn. | 403 |

21. EDWARD M. HARRIS
Pollution and Purification in Athenian Law
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DALL'OLIO
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU
Miyagi's *Antigones* 881

Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V. | 925 |
| 43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153) | 953 |
| 44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography | 963 |
| 45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel | 975 |
| 46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza | 1003 |
| 47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello | 1025 |
| The Authors | 1043 |

Appendix

| | |
|-----------------------------------------|------|
| Guido Avezzù's Publications (1973-2018) | 1079 |
|-----------------------------------------|------|

Una nota inutile ad Aesch. *Suppl.* 950

VITTORIO CITTI

Abstract

In Aesch. *Suppl.* 950 the Egyptian Herald says to Pelasgus, ἴσθι μὲν ἄρ' ἤδη πόλεμον αἰρεσθαι νέον ("know that you are choosing a terrible war"), an evident echo of vv. 342 and 429, pronounced by Pelasgus when the Herald was not present. These words sound absurd in this place, but their effect on the public, who knew that Pelasgus would die in the imminent war, was without doubt very impressive.

Pelasgo ha consigliato a Danao di presentarsi all'assemblea del popolo di Argo a chiedere aiuto per le sue figlie, perseguitate dai cugini desiderosi di sposarle per ragioni dinastiche, e quindi, nella sticomitia che segue, suggerisce alle Danaidi di lasciare la κοινοβωμία, l'altare comune degli dèi protettori della città in una posizione rilevata, dove si sono rifugiate, e di scendere nell'orchestra, dove eseguiranno il primo stasimo (Aesch. *Suppl.*, vv. 480-9, 506-8). Quindi la Corifea espone al re il suo timore, come uno spazio aperto potrà proteggerle dal sopravvenire degli Egizi, che le inseguono per portarle nel loro paese, dove i figli di Egitto, loro cugini, intendono sposarle:

καὶ πῶς βέβηλον ἄλσος ἄν ῥύοιτό με; (509)

[E che sicurezza potrebbe darmi uno spazio accessibile?]¹

Pelasgo cerca di tranquillizzarle, assicurando che la gente di Argo non le abbandonerà in preda ad uccelli rapaci:

οὔτοι πτερωτῶν ἀρπαγαῖς <σ' > ἐκδώσομεν. (510)

[Non abbiamo certo in mente di darti in pasto a uccelli rapaci]

Schütz (1794) suggeriva che questa espressione si ispirasse all'u-

¹ Tutte le traduzioni dei passi greci citati sono di V. Citti.

senza di esporre i bambini indesiderati, adducendo a confronto Eur. *Ion* 903-4 καὶ νῦν ἔρρει πτανοῖς ἀρπασθεῖς θοῖνα παῖς μοι (“e ora quel mio figlio è morto divorato dai rapaci”), mentre Wecklein (1902) pensava che περωτῶν volesse dire “nessuno avrebbe tentato di rapirle aggredendole dall’aria, perché in questo caso la sua gente non avrebbe potuto impedirlo”.² Friis Johansen-Whittle immaginano che περωτῶν ἀρπαγαῖς indichi genericamente qualcuno che potesse rapire le Danaidi, e Sandin (2005) pensa che Pelasgo parli ironicamente: “non ti abbandonerò in preda agli uccelli da rapina”, come se questo fosse il pericolo più prossimo. Bowen (2013) ritiene che si debba sottintendere “(non ti abbandonerò agli uccelli di rapina), tanto meno a un essere terrestre”. Sommerstein (2019³) scarta l’interpretazione di Sandin, decisamente infelice, e obietta a Friis Johansen-Whittle (1980) e Bowen che perché la loro interpretazione fosse possibile occorrerebbe un οὐδέ che non è nel testo, e avanza una sua spiegazione: “rather Aesch. either has forgotten, or is counting on his audience having forgotten, that the vivid simile in which the Danaids were compared to a flock of doves pursued by hawks (223-6) was not heard by Pelasgus (who entered at 234)”. Proprio perché Pelasgo non può aver udito le parole di Danao rivolte alle figlie ai vv. 223-4, ἐν ἀγνῶ δ’ ἔσμός ὡς πελειάδων / ἴξεσθε κίρκων τῶν ὀμοπτέρων φόβῳ (“in questo spazio venerando insediatevi come uno stormo di colombe spaventate dagli sparvieri, ugualmente alati”), tutti i commentatori precedenti hanno deliberatamente trascurato la spiegazione più evidente, che cioè al v. 510 ci troviamo di fronte a una allusione esplicita ai vv. 223-4, e Sommerstein ha deciso giustamente di affrontare il problema per la via più diretta, senza perdersi in strane elucubrazioni. Ma proprio per il fatto che il v. 510 è una allusione ai vv. 223-4, non possiamo pensare che Eschilo abbia dimenticato il passo cui fa allusione (cosa non facile in un testo di 1073 versi, né in una trilogia che possiamo stimare al massimo di

2 Per le edizioni commentate e per i commenti continui come Sandin 2005 faccio rimando semplicemente all’anno di pubblicazione, sottintendendo che il rinvio è fatto *ad locum*.

3 Cito dall’edizione commentata che uscirà a Cambridge nel 2019, che ho potuto leggere in pdf per l’amicizia dell’autore (Sommerstein 2019).

4000/5000 versi), né che abbia pensato che il suo pubblico potesse averlo dimenticato: l'allusione è una ripresa fatta intenzionalmente dall'autore e destinata ad essere colta dagli ascoltatori. Il fatto che una parte del pubblico potesse non cogliere un'allusione è un incidente previsto nella comunicazione teatrale tra autore e pubblico, che presuppone un rapporto dell'autore con il pubblico destinato ad essere recepito per cerchi di competenza dei destinatari, come le citazioni da Eschilo e da Euripide nelle *Rane* di Aristofane.⁴ Ma l'autore vuole (voleva, nel caso di Eschilo o di Aristofane) che l'allusione sia colta dai suoi destinatari, pur sapendo che una parte del suo messaggio comunicativo era destinata inevitabilmente ad andare dispersa.

Nel caso di *Suppl.* 510, è pur vero che Pelasgo non aveva sentito le parole pronunciate da Danao ai vv. 223-4: ma gli spettatori dovevano capire il riferimento dell'espressione del re, e soprattutto l'effetto che quel riferimento avrebbe fatto alle orecchie delle Danaidi, minacciate dagli Egizi cui alludeva il riferimento agli uccelli di rapina. La comunicazione scenica dunque in questo caso non avviene interamente tra i personaggi, ma, almeno in parte, direttamente tra il poeta e il pubblico onnisciente.

Un caso analogo si verifica ai vv. 623-4 Danao riferisce alle figlie l'esito della riunione del popolo di Argo. Pelasgo ha proposto di accogliere la supplica delle Danaidi, per evitare l'ira di Zeus protettore dei supplici. Il popolo di Argo ha ascoltato le parole del re, e senza attendere che un araldo lo invitasse a votare la proposta, l'ha approvata per alzata di mano (vv. 621-4):

τοιαῦτ' ἀκούων χερσὶν Ἀργεῖος λεώς
 ἔκραν' ἄνευ κλητῆρος ὡς εἶναι τάδε.
 δημηγόρους δ' ἤκουσεν εὐπειθεῖς στροφάς
 δῆμος Πελασγῶν· Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος.

[Dopo aver ascoltato ciò il popolo argivo alzando le mani decise quanto ho detto senza bisogno dell'appello. Il popolo dei Pelasgi ha ascoltato i persuasivi giri oratori. E Zeus ha preso la decisione finale.]

4 Cf. Franco 1988, Mastromarco 1994: 141-59.

Il verbo *κράινω* (decidere) ricorre in questa tragedia, per indicare una decisione definitiva, a proposito della volontà compittrice di Zeus, ai vv. 92a e 92b⁵

(una decisione si realizza) *κορυφᾶ Διὸς εἰ / κρανθῆ πράγμα
τέλειον*

[se il compimento dell'atto è stato deciso da un cenno di Zeus]

e 102-3:

(Zeus) *αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμπας / ἐδράνων ἐφ' ἄγνων.*

[da là porta tutto a compimento, dal suo venerando seggio.]

Il popolo di Argo ha pertanto deciso (*ἔκραν'*) in modo definitivo di accogliere in città le Supplici, e Zeus ha suggellato in modo ulteriormente definitivo il compimento (*τέλος*) di questa decisione, *ἐπ-έκρανεν*: il preverbio indica qualcosa che sopravviene (*ἐπί*, su). Ma a noi interessa quest'ultima frase, *Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος* ("E Zeus ha preso la decisione finale").

Dopo che Danao, per suggerimento di Pelasgo, ha lasciato la costa, dove si trova il rialzo con l'altare degli dèi, per recarsi ad Argo, a perorare la causa delle sue figlie, esse intonano il primo stasimo, rivolgendosi a Zeus (vv. 524-7):

*ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων
μακάρτατε καὶ τελέων
τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ,
πιθοῦ τε καὶ γενέσθω.*

[Sovrano dei sovrani, dei beati
il più beato, delle potenze compitrici
la più capace di compiere, beato Zeus
ascolta e sia.]

5 Mi riferisco qui alla numerazione dei versi nell'edizione curata da Charles Miralles e da me, e da Liana Lomiento per le parti metriche, per il Comitato Classici dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Citti-Miralles 2019). Giacché abbiamo deciso di accogliere la colometria del ms. (cf. Gentili 1999), quando abbiamo dovuto dividere in due un verso lungo adottato nelle correnti edizioni, abbiamo indicato i due *cola* risultanti con a e b.

Zeus è indubbiamente presente nelle *Supplici*, e in altre tragedie eschilee, come dio ‘compitore’, τέλειος: cf. *Suppl.* 823 τί δ’ ἄνευ σέθεν θνατοῖσι τέλειόν ἐστιν (“cosa mai si compie per i mortali senza di te?”), *Ag.* 973 Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει (“Zeus, Zeus compitore, porta a compimento le mie suppliche!”), 1487 τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται (“Cosa mai si compie ai mortali senza Zeus?”), *Eum.* 28 τέλειον ὑψιστον Δία (“l’altissimo Zeus compitore”), *PV* 1032-3 ψευδηγορεῖν γὰρ οὐκ ἐπίσταται στόμα / δῖον, ἀλλὰ πᾶν ἔπος τελεῖ (“La bocca di Zeus non sa mentire, ma ogni sua parola si compie”), ma la corrispondenza tra l’invocazione iniziale delle Danaidi e l’annuncio a loro rivolto dal padre, che riferisce il successo della sua missione per cui esse hanno pregato, non pare assolutamente casuale. Eppure Danao non ha udito la preghiera delle figlie, poiché è uscito di scena prima che esse cominciassero a cantare. Potrebbe darsi che la corrispondenza fosse assolutamente ovvia, dato che nessun commentatore, per quello che ho potuto riscontrare, la segnala, ma, pensandoci, non mi appare tale. È piuttosto un dialogo che si instaura tra il poeta e gli spettatori, escludendo i personaggi che sono in scena. La messa in scena del testo tragico istituisce una comunicazione tra ciò che si fa e si dice in scena e il pubblico presente alla rappresentazione, che si realizza compiutamente anche in modo indipendente dal dialogo tra i personaggi presenti in scena. La verisimiglianza ci dice che Danao non poteva aver sentito il canto che le Danaidi hanno intonato quando egli è uscito di scena per recarsi ad Argo. Ma la comunicazione del poeta al pubblico prescinde da questa troppo ovvia considerazione, essa si rivolge al pubblico che ha sentito tutto, e tiene conto della percezione globale di quest’ultimo, pur senza cadere in una manifesta inverisimiglianza.

Più oltre, quando gli Egizi sono giunti, e stanno tentando di trascinare via le Danaidi, Pelasgo interviene e intima all’araldo egizio di desistere dal suo tentativo (vv. 911-15). L’araldo rifiuta di obbedire all’intimazione, affermando che le Danaidi sono proprietà degli Egiziadi, che possono disporre di loro come padroni, ma Pelasgo riconferma il suo divieto: l’araldo potrà portare via le Danaidi solo se le convincerà, perché esse sono donne libere, e avvalorà la propria affermazione ricordando la delibera dell’assemblea popolare (vv. 942-9). L’araldo dichiara che con que-

sta replica egli sta facendo una scelta gravissima: “sappi che stai scegliendo una guerra terribile”, ἴσθι μὲν ἄρ’ ἤδη πόλεμον αἴρεσθαι νέον (v. 950). Qui ἴσθι è del manoscritto, ma già Hermann (1852 II) lo ha abbandonato, affermando che “in librorum scriptura ἴσθι μὲν τὰδ’ ἤδη absconditum latet σοὶ μὲν τὸδ’ ἠδύ, aut εἴ σοι τὸδ’ ἠδύ” (ἤδη e ἠδύ avevano la stessa pronuncia per un bizantino), poi suggerisce un complesso sistema di trasposizioni e lacune, che non ha avuto seguito. Per il v. 950, Porson (1806) propose αἴρεσθαι, quindi Cobet (1875: 30) suggerì ἔοιγμεν ... ἀρεῖσθαι, e anche Wilamowitz (1914) ha ἔοιγμεν ἤδη πόλεμον ἀρεῖσθαι νέον. Dopo Wilamowitz le scelte testuali sono varie: Mazon (1920) ha ἴσθι μὲν ἄρ’ ἤδη πόλεμον αἴρεσθαι νέον, assumendo ἄρ’ da Zakas (1890: 139), e αἴρεσθαι da Porson; Murray (1937 e 1955) ripete Wilamowitz in ambedue le edizioni, e così Page (1972); Friis Johansen-Whittle stampano il testo di M tra *crucis*, West (1998) torna a Wilamowitz, Sommerstein e Bowen a Hermann. Il commento di Friis Johansen-Whittle dà una efficace rappresentazione della situazione critica nel 1980:

there is no a priori reason for suspecting the words ἤδη πόλεμον . . . νέον, and ἐρεῖσθε should very probably be corrected to either αἴρεσθαι (Porson) or ἀρεῖσθαι (Cobet), of which it may well be a conflation; the line will then effectively end with the phrase Pelasgus had himself used when predicting what is now coming true: 342 βαρέα σύ γ’ εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον, cf. too 439 ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν. The beginning of the line is severely disturbed metrically and cannot be cured in this respect by merely deleting μὲν . . . or else τὰδ’ . . . , since a choriamb at the beginning of a line is . . . too rare a phaenomenon where a proper name is not involved for it to be acceptable in an emended text.

Friis Johansen-Whittle non condividono ἔοιγμεν . . . ἀρεῖσθαι di Cobet, “the modern vulgate”, perché “it is impossible to reconstruct the process of corruption with any possibility”. D’altra parte il plurale ἔοιγμεν indicherebbe presumibilmente gli Egiziani, rappresentati dall’araldo, e gli Argivi, rappresentati da Pelasgo, e l’araldo sottolineerebbe la possibilità che i due gruppi si scontrassero uno contro l’altro; ma πόλεμον αἴρεσθαι appare costantemente per indicare *responsabilità*, cui si va in-

contro prendendo l'iniziativa e quindi è usato normalmente a proposito di una sola delle parti in contrasto. Quest'ultimo argomento mi sembra condivisibile, contro la soluzione proposta da Cobet, e può servire a sostegno di quella di Mazon. Questa, ἴσθι μὲν ἄρ' . . . αἴρεσθαι νέον, riprende i vv. 939-40 ἐν χρόνῳ μαθῶν / εἴσῃ ("col tempo lo saprai"), e ha un primo *metron* - - - - -, raro, ma documentato in Eschilo (*Sept.* 653, *Ag.* 7, 1312, *Ch.* 216, fr. 255.1, 392 R.); pure il nesso μὲν ἄρα non è tragico e la corruzione di ἄρ' in τάδε è inesplicabile (Friis Johansen-Whittle 1980 e *infra*). D'altronde la traduzione di Mazon, "sache dès lors que tu soulèves là une guerre incertaine", è dubbia, sempre secondo Friis Johansen-Whittle, perché εἰδέναι + inf. senza un esplicito soggetto significa senza eccezioni 'sapere come', e non 'sapere che'; la costruzione di αἴρεσθαι come passivo e con πόλεμον soggetto normalizzerebbe la sintassi ma ridurrebbe l'effetto del parallelismo con 342 e 439 (questo non è detto, a 342 ἄρασθαι funziona molto bene, cf. il commento *ivi*, come qui il durativo, 'stai scegliendo'). Infine la proposta di Hermann σοὶ μὲν τόδ' ἡδύ, πόλεμον αἴρεσθαι νέον è per Friis Johansen-Whittle "the best conjecture so far made on this line", perché suppone tre corruzioni lievi, σοὶ in ἴσθι, τόδ' in τάδ' e la sostituzione itacistica di η in υ, e infine attribuisce all'araldo un tratto di pertinente impertinenza, di chi vuole far ricadere la colpa della guerra su Pelasgo, conforme al tono delle sue risposte al re, ma soprattutto "adds a particular ironical point to the repetition of 342". Ma l'araldo non potrebbe ironizzare su una frase, che certo non ha sentito quando Pelasgo pronunciava il v. 342, anche se su questo punto cf. *supra* ai vv. 510 e 600-24. Invece si deve considerare che ἴσθι è un modo di dire caro ad Eschilo, dato che il *TLG* ne annovera ben 26 occorrenze, comprendendo i frammenti, usate di solito per introdurre una ammonizione ultimativa, 'bada che': prima di eliminarlo dal testo delle *Supplici*, bisognerebbe pensarci più di due volte. È pur vero che quest'uso di ἴσθι potrebbe aver influito su un copista che si trovasse in difficoltà a comprendere il testo, suggerendogli uno stilema caro al poeta, ma qui entra in gioco l'osservazione fatta in precedenza da Friis Johansen-Whittle, che cioè in Eschilo l'espressione πόλεμον αἴρεσθαι ricorre per marcare la responsabilità di chi fa una scelta: le due osservazioni

si saldano per accertare la bontà della proposta di Zakas/Mazon.⁶ L'antitesi μέν / δέ dei vv. 951-2 indica che la guerra sarà rovinosa, ma l'araldo si augura che si concluda con il successo della sua parte: "sappi questo, che affronterai una guerra terribile, ma la vittoria e il trionfo tocchi ai maschi". Quanto al valore specifico di νέος in questo passo, cf. Sommerstein (2010), "νέος often has a sinister tinge", cf. anche i vv. 355, 463, 950 e 1016, e il relativo commento di Citti-Miralles (2019).

L'araldo riecheggia una frase che è stata pronunciata dallo stesso Pelasgo al v. 342. Quando le Danaidi gli chiedono di non consegnarle agli Egizi che le pretendono in spose, il re obietta che esse gli chiedono di intraprendere una scelta grave, βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον ("Mi chiedi una cosa grave, di provocare una nuova guerra"); e ancora, dopo un appassionato κομμός in cui le Danaidi lo hanno supplicato in nome di Zeus protettore degli stranieri e dei supplici, e di fronte alle sue perplessità hanno minacciato di impiccarsi alle statue degli dèi protettori della città, contaminandole con la loro morte, e facendo quindi ricadere la contaminazione su tutta la comunità cittadina, Pelasgo dichiara che la situazione in cui si trova è senza uscita, "è assolutamente inevitabile intraprendere una terribile guerra con gli uni o con gli altri", cioè con gli Egizi o con gli dèi, ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν / πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη.

È assurdo che l'araldo ripeta quasi uguali le parole che Pelasgo ha pronunciato per due volte, discutendo con le Danaidi, mentre lui e i suoi uomini stavano in mare, veleggiando verso la costa argiva dove pensavano di trovare quelle che dovevano essere le loro prede, ma è così.⁷ Pelasgo era ben consapevole dei rischi che si accingeva ad affrontare, e inquieto per sé e per la sua città. Ma il pubblico avrà compreso molto meglio la gravità di quella minaccia, rivolta a Pelasgo, che in quella guerra sarebbe caduto. Abbiamo quindi un effetto duplice della ricezione delle parole del

6 Tutta questa argomentazione sulla costituzione del v. 950 dipende da una nota dell'edizione delle *Supplici* eschilee che ho preparato, con Carles Miralles, e Liana Lomiento per la parte metrica, per il Comitato dei Classici dell'Accademia Nazionale dei Lincei, di cui cf. *supra*, alla n4.

7 Per l'uso di veri e propri elementi formulari, adattati peraltro alle situazioni in cui venivano introdotti, si veda Bordigoni 2015.

κῆρυξ: sul destinatario diretto, cioè Pelasgo, e sul pubblico che affollava le gradinate, che ha sentito due volte proprio Pelasgo pronunciare quelle parole. L'osservazione di Friis Johansen-Whittle che trova "a particularly ironical point to the repetition of 342" ha senso solo se si considera la seconda ricezione, perché non possiamo immaginare come sarà suonata alle orecchie di Pelasgo. Anche Sommerstein, di solito molto attento ai fatti scenici, non sembra cogliere la stranezza della risposta dell'araldo egizio. Ma nemmeno chi scrive, impegnato negli ardui problemi della costituzione del testo, e nei molti tentativi di soluzione che erano stati proposti, aveva colto la stranezza della battuta fino all'ultima stesura del suo commento.⁸

Dopo la partenza dell'araldo egizio, Pelasgo invita le Danaidi a recarsi in città, e offre loro le possibilità di scelta tra essere ospitate in residenze possedute dalla città o proprie del re, tra alloggi collettivi o singoli (vv. 954-65). Le Danaidi gli chiedono di potersi consultare con Danao, e di rimandarlo pertanto in scena (vv. 966-72). Quando Danao ritorna, la sua principale preoccupazione è di raccomandare alle figlie di comportarsi con molta circospezione nei confronti delle occhiate di desiderio che possono essere loro rivolte dagli Argivi, perché questi non pensino male di loro: è facile pensare male di persone sconosciute. Quanto alla scelta delle abitazioni, ricorda le due possibilità offerte da Pelasgo, e ritorna a raccomandare loro la massima prudenza. Un drammaturgo moderno potrebbe forse ricordare il messaggio che le ragazze avevano affidato al re, ma il pubblico antico poteva capire tutto da solo, ed Eschilo non si dava evidentemente cura di questi dettagli, tanto più che Danao aveva preoccupazioni più urgenti che gli stavano a cuore. In questo caso dunque la verisimiglianza è garantita.

⁸ Spesso si trovano nei testi tragici battute che possono avere una valenza particolare per il pubblico: così ultimamente Enrico Medda osserva che le parole di Clitemestra ai Vecchi del Coro dell'*Agamennone* del, quando ricorda gli atti di empietà commessi dai Greci nella presa di Troia, "le sue parole . . . sono tali da evocare alla memoria del pubblico quei fatti e il motivo epico dei travagliati νόστοι degli eroi, alcuni dei quali, come Aiace, periscono sulla via del ritorno" (2017: 73). Ma qui non siamo di fronte a una battuta a duplice effetto: qui le parole dell'Araldo valgono soprattutto per il pubblico.

Per gli altri passi che abbiamo considerato, dobbiamo pensare che Eschilo non avesse le preoccupazioni di verisimiglianza che potrebbero sollecitare un moderno. Questi esempi mostrano un carattere singolare della destinazione delle battute nel testo tragico: il pubblico è generalmente onnisciente, ma il poeta è onnipotente nella scelta dei destinatari dei suoi messaggi, che, inviati contemporaneamente ai personaggi che stanno in scena e agli spettatori che affollano le gradinate, suonano diversamente alle orecchie degli uni e degli altri.⁹

Alex Garvie (1978: 74-6 e 2006: xix-xx), osservava che nelle *Supplici* Eschilo aveva dato prova di non essere un principiante e di disporre di tutte le possibilità che la scena gli offriva. Oggi, a più di sessant'anni dalla pubblicazione del *POxy*. 2256.3, nessuno

9 Tra i miei prelettori, Carlo Franco mi ha segnalato un procedimento analogo nella battuta di Edipo in *OT* 264-5 ἀνθ' ὧν ἐγὼ τὰδ', ὡς περὶ τοῦμοῦ πατρός, / ὑπερμαχοῦμαι ("per queste ragioni io combatterò come se si trattasse di mio padre"), che sarà stata recepita in modo assolutamente diverso dai Tebani che si erano rivolti a lui per chiedere il suo soccorso, e dal pubblico che assisteva alla rappresentazione, che avrebbe colto l'ironia tragica di queste parole in bocca di Edipo. Paola Ingrosso mi ricorda che la complicità tra il drammaturgo e il pubblico onnisciente è una delle caratteristiche principali del teatro menandro: nella *Samia*, ad esempio, Moschione, che recita il prologo, rivela agli spettatori di aver messo incinta Plangone, ma che quando il padre Demea ritornerà da un viaggio, riconoscerà il bambino che nel frattempo è nato, ma nel frattempo lo fa passare per figlio di Criside, la compagna del padre; quando poi il padre arriva non ha il coraggio di dirgli subito la verità, e questo scatena una quantità di fraintendimenti, di cui è vittima Demea, che giunge a sospettare una relazione tra il figlio e la sua compagna, e si dispera, mentre il pubblico si diverte, pensando all'onestà di Moschione e di Criside. Un caso più complesso si ha nell'*Aspis*, in cui la divinità prologante Tyche informa che il soldato Cleostrato, creduto morto in battaglia, è vivo e sta per ritornare, e l'atmosfera di disperazione tra i parenti di Cleostrato contrasta con le conoscenze degli spettatori che assistono divertiti al tentativo dei familiari del creduto morto di sventare le mire dell'avidio zio Smicrine, che vorrebbe profittare della legge ateniese che consentiva a un parente stretto di sposare una ragazza divenuta erede di una fortuna, per trattenere la ricchezza acquisita entro il *genos*. Ma questo avviene perché la commedia nuova utilizza un impianto drammatico del tutto diverso dalla tragedia, che doveva confrontarsi con un mito definito a grandi linee per quanto con molte possibili varianti: questo però sarebbe un discorso troppo al di là dalla mia modesta (e inutile) nota.

più dubita che questa tragedia è opera di un poeta maturo. La prova supplementare che potrebbe da questa nota venire alla conclusione di Garvie è dunque totalmente inutile.

Riferimenti bibliografici

- Bordigoni, Carlitria (2015), *Per un'analisi della versificazione eschilea, Automatismi compositivi e rielaborazione formale*, Amsterdam: Hakkert.
- Bowen, Anthony J. (ed.) (2013), *Aeschylus, Suppliant Women*, Oxford: Aris & Phillips.
- Citti, Vittorio e Carles Miralles (eds) (2019), *Eschilo, Supplici*, a cura di Vittorio Citti e Carles Miralles, con la collaborazione di Liana Lomiento per le parti metriche, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Cobet, Carel Gabriel (1875), "Loca nonnulla apud Aeschylum correcti", *Mnemosyne* 3: 30-3.
- Corsini, Eugenio (ed.) (1988), *La polis e il suo teatro*, Padova: Editoriale Programma.
- Dawe, Roger D., James Diggle e Patricia E. Easterling (eds) (1978), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denys Page on His Seventieth Birthday*, Cambridge: Cambridge University Library.
- Franco, Carlo (1988), *La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea*, in Eugenio Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*. Padova: Editoriale Programma, 213-32.
- Friis Johansen, Holger e Edwards W. Whittle (eds) (1980), *Aeschylus, The Suppliants*, Copenhagen: Gyldendal.
- Garvie, Alexander F. (1978), "Aeschylus' Simple Plots", in Roger D. Dawe, James Diggle e Patricia E. Easterling (eds), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denys Page on His Seventieth Birthday*, Cambridge: Cambridge University Library, 73-86.
- (ed.) (2006), *Aeschylus' Supplices, Play and Trilogy* (1969), Exeter: Bristol Phoenix Press.
- Gentili, Bruno (1999) "Introduzione", in Bruno Gentili e Franca Perusino (eds), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma: Istituti editoriali poligrafici internazionali, 9-15.
- Gentili, Bruno e Franca Perusino (eds) (1999), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma: Istituti editoriali poligrafici internazionali.

- Hermann, Johann Gottfried Jakob (ed.) (1852), *Aeschyli tragoediae*, Lipsiae et Berolini: Weidmann.
- Mastromarco, Giuseppe (1994), *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari: Laterza.
- Mazon, Paul (ed.) (1920), *Eschyle. Les Suppliantes, les Perses, les Sept contre Thèbes, Prométhée enchainé*, Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, Enrico (ed.) (2017), *Eschilo, Agamennone*, Edizione critica, traduzione e commento a cura di Enrico Medda, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Murray, Gilbert (ed.) (1937), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford: Clarendon Press.
- (ed.) (1955), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae* (1937), Oxford: Clarendon Press.
- Porson, Richard (ed.) (1806), *Aeschyli tragoediae septem: cum versione Latina*, Londini: Cook.
- Sandin, Pär (2005), *Aeschylus' 'Supplices', Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Lund: Symmachus.
- Schütz, Christian Gottfried (ed.) (1794), *Aeschyli tragoediae III*, Halae: Gebauer.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (2019), *Aeschylus, Suppliant Women*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wecklein, Nicolaus (ed.) (1902), *Äschylos, Die Schutzflehenden*, Leipzig: Teubner.
- West, Martin Litchfield (ed.) (1998), *Aeschylus, Tragoediae* (1990), Stuttgart-Leipzig: Teubner.
- Wilamowitz, Ulrich von Moellendorff (ed.) (1914), *Aeschyli tragoediae*, Berolini: Weidmann.
- Zakas, Anastasios I. (1890), *Κριτικά και έρμηνευτικά παραιτήσεις εις Αίσχylum*, Athenis.