

ENRICO CORTI

Dalla paura tragica alla concordia politica nel teatro di Eschilo*

Il φόβος come strumento drammaturgico

Nelle tragedie eschilee, scriveva nel 1928 Bruno Snell, la consapevolezza che il coro aveva dell'ostilità del mondo esteriore si scarica nel terrore¹. Accanto alla domanda tragica per definizione «che fare?», aggiungeva, si colloca così l'interrogativo «che succederà?». Scopertamente debitore dei concetti aristotelici di pietà e paura, il filologo tedesco delineava un quadro delle accezioni di φόβος, centrale nel teatro di Eschilo².

Il caso delle *Eumenidi*³ è particolarmente significativo: il drammaturgo, nell'esperare il lato oscuro della paura indotta dalla situazione tragica, la individua come strumento di cui la città deve fare buon uso nell'amministrare la giustizia ed educare gli individui⁴.

Il dramma è caratterizzato da una netta contrapposizione fra apertura ed epilogo che, ricollocata nel quadro più ampio della trilogia di cui fa parte, nel finale sembra ricomporsi contro le aspettative del pubblico⁵ e a prezzo di pesanti compromessi.

* Desidero in questa sede ringraziare il prof. Guido Paduano per aver accolto questo contributo, l'anonimo referee per i preziosi suggerimenti e, in particolare, la prof.ssa Anna Beltrametti, cui questo scritto deve moltissimo.

¹ SNELL 1969, pp. 46-47.

² Classico sulla paura in Eschilo è DE ROMILLY 1958.

³ Per le citazioni del testo di Eschilo ci si basa sull'edizione oxoniense di PAGE 1972, ma si tengono presenti sia l'edizione approntata da WEST nel 1990 per la Teubner che gli studi su Eschilo pubblicati dal filologo inglese nello stesso anno (WEST 1990, pp. 264-295).

⁴ Imprescindibile su questo tema è DI BENEDETTO 1978, pp. 205-222.

⁵ Almeno a una lettura superficiale la trilogia sembra, infatti, terminare con una riconciliazione generale. PORTER 2005 mette però in guardia da interpretazioni troppo fiduciose in una costruzione lineare e positiva delle *Eumenidi* (in part. pp. 313-319).

L'apparente inconciliabilità di cui parlava Snell⁶ risulta, infatti, progressivamente filtrata mediante la dinamica δίκη | φόβος, attorno alla quale si articolano la tragedia, la trilogia e le vicende della *polis* che ne è lo scenario e che nel testo viene rievocata, Atene. Il terzo dramma, *Eumenidi*, si conclude, infatti, nella città⁷, scoprendo, con la menzione eziologica della fondazione dell'Areopago⁸, i riferimenti all'attualità più trattenuti nelle due tragedie precedenti. Nel cruciale snodo cronologico⁹ fra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni cinquanta del V secolo, la produzione di Eschilo sembra particolarmente sensibile al complesso di eventi storici che ne fanno da cornice politica: corrispondenze precise sono state rilevate per la trilogia di cui fanno parte le *argive*¹⁰ *Supplici*, datata al 463 – o forse al 461¹¹ –, e per l'*Oresteia*, del 458.

Se si leggono in sequenza diretta alcune scene delle *Eumenidi*¹², si coglie una reiterata, oltre che condivisa tra uomini e dèi, esigenza di pace, equilibrio, ordine, concordia interna e moderazione che sembra voler compensare la violenza della storia in corso. Tanto le Erinni, non ancora trasformate in Eumenidi, quanto Atena affermano che l'Areopago, di cui nella finzione tragica si mette in scena l'istituzione, debba essere riconosciuto come sim-

⁶ SNELL 1969, p. 169.

⁷ Su Atene nelle *Eumenidi* si veda SAÏD 2008. Su Eschilo e la politica si vedano PELLING 2000, pp. 167-177; GOLDHILL 2000; FUTO KENNEDY 2006.

⁸ Sul rapporto fra tragedia e contesto storico si rimanda a GOLDHILL 2000, SOURVINOU-INWOOD 2003, pp. 231-251 e BELTRAMETTI 2011, pp. 13-30. Sull'Areopago vd. DI BENEDETTO 1978, pp. 222-229.

⁹ Per un quadro di questa fase si rimanda a BETTALLI 2006, pp. 155-159 e CORSARO, GALLO 2010, pp. 107-114.

¹⁰ Per Argo nella tragedia greca vd. SAÏD 1993. Fondamentali per lo studio del ruolo di Argo nel V secolo e la sua presenza nella tragedia di V secolo sono, da un lato, BEARZOT 2006 e, dall'altro, PATTONI 2006.

¹¹ La maggior parte degli studiosi accetta la data del 463 per la rappresentazione delle *Supplici*, anche se SOMMERSTEIN 1996, pp. 403-409 propone il 461 con argomenti che mostrano come la tragedia rifletta eventi del 462. SCULLION 2002 propone di far risalire la datazione della trilogia al decennio 480-470, ma GARVIE 2006 cerca di confutare le argomentazioni di Scullion ribadendo che si tratta di un'opera della piena maturità di Eschilo con molte analogie con l'*Oresteia*, senza però sposare la tesi di Sommerstein che colloca la trilogia nel 461. Contraria è PATTONI 2006, p. 170.

¹² I versi di celebrazione dell'Areopago (681-708), il canto delle Erinni (517-532), l'augurio di Atena (858-869) e le promesse delle Eumenidi (976-987).

bolo fondamentale della città, ἔρῦμα χώρας, σωτήριον πόλεως, φρούρημα γῆς¹³, come dimora di Giustizia (Δίκη: 525, 539 e 700), Rispetto (Σέβας: 539, 690, 697 e 700) e Paura (Φόβος: 517 e 691), le personificazioni che danno corpo a tre valori fondanti della città.

Aristotele nella *Poetica* individuava come specifico effetto degli spettacoli drammatici sul pubblico «pietà» (ἔλεος) e «paura» (φόβος). Pietà si ha quando si vede qualcuno subire una sventura immeritata; paura si ha quando tale sventura colpisce chi ci appare simile¹⁴. Φόβος svolge, dunque, un ruolo fondamentale tanto nella fase della composizione poetica, quanto in quella della fruizione in cui lo spettatore vive le emozioni che autore e spettacolo mettono in moto con la rappresentazione. Esistono differenti livelli di manifestazione della 'paura'¹⁵: nel teatro di Eschilo, in particolare, l'emozione innescata dalle parole e dalle situazioni tragiche, fittizie, tende a intrecciarsi e a confondersi strumentalmente con il clima della città storica, con il terrore suscitato dalle violenze della lotta per il potere, fino ad essere convertita, nelle *Eumenidi*, in efficace misura di controllo sociale e politico a garanzia di un equilibrio e di una giustizia fondati sul *logos* in quanto ragione e parola. Se, infatti, nei primi drammi (*Persiani* e *Sette*¹⁶) la paura sembra contenuta nella dimensione poetica del testo, tra personaggi e situazioni drammatiche, nelle *Supplici* e nell'*Oresteia* la paura sembra incrociare un tema politico capitale in quegli anni.

Tra *Supplici* e *Oresteia*, specie con le *Eumenidi*¹⁷, sono state rilevate importanti continuità. Nelle *Supplici* i livelli della paura si

¹³ AESCH. *Eum.* 701: «difesa del territorio e salvezza della città»; 706: «baluardo della terra».

¹⁴ ARIST. *Poet.* 1449b 24-28. LANZA 1996.

¹⁵ JÄKEL 1975. Per un'analisi della messinscena della paura vd. SCHNYDER 1995.

¹⁶ In questa tragedia φόβος rappresenta un sentimento di attesa di un male imminente – la caduta di Tebe (78). Le armature di sei degli eroi sono peraltro descritte mediante il ricorso al lessico della paura (386, 498-500). Tanto la parodo (78-181), quanto il primo episodio (182-286) e il primo stasimo (287-368) propongono come tema centrale la paura resa lessicalmente con una certa insistenza: dieci sono i derivati di φόβος e quattro i derivati di τάφος. Sullo speciale punto di vista adottato nei *Persiani*, anche in relazione alla paura, vd. PADUANO 1978.

¹⁷ Per una puntuale analisi delle analogie fra *Supplici* ed *Eumenidi* vd. PATTONI 2006, pp. 173-189.

moltiplicano e la tensione si concentra in due momenti ben precisi: nelle prime scene si può percepire la paura collettiva delle Danaidi che temono l'arrivo dei figli di Egitto e la costrizione alle nozze (224), cui si affianca la paura personale di Pelasgo, che pare prefigurare quella di Agamennone o di Oreste¹⁸; successivamente, dopo aver ottenuto garanzia di aiuto e protezione da parte di Argo e averne benedetto le terre, anziché trovare pace, le Danaidi precipitano nuovamente nel terrore alla vista della nave degli Egizi. Di nuovo φόβος diventa dominante (710 sgg.¹⁹), espressa dall'alternanza di lamento e preghiera che portano alla domanda τί πεισόμεθα (777), «cosa ci accadrà?»²⁰. Sarà ancora Pelasgo, con il suo potere, a risolvere questa nuova e ultima 'Φόβος-Situation', allontanando l'araldo degli Egizi e placando le donne. Nell'*Oresteia*, invece, non è il potere a vincere la paura, ma la paura a sostenere il potere e i rapporti di forza tra i personaggi. Tanto l'*Agamennone*, quanto le *Coefore* si aprono all'insegna della paura²¹.

¹⁸ Come gli Atridi, infatti, Pelasgo è combattuto fra due scelte, entrambe gravose per la città: da un lato, accogliere le supplici e provocare una reazione dei cugini delle Danaidi che porterà la guerra in città; dall'altro, respingerle e provocare una contaminazione per Argo e violare le leggi dell'ospitalità, scatenando l'ira di Zeus (κότος), ὕψιστος ἐν βροτοῖς φόβος, «paura suprema fra i mortali» (479). Di fronte all'ineluttabilità della scelta fra due mali, Pelasgo pronuncia parole (379-380: ἀμηχανῶ δὲ καὶ φόβος μ' ἔχει φρένας | δοῦσαί τε μὴ δοῦσαί τε καὶ τύχην ἔλειν, «sono incerto e la paura mi opprime nell'animo: agire? non agire? tentare la sorte?») che sembrano anticipare, da un lato, il monito di Apollo a Oreste del v. 88 delle *Eumenidi* (μὴ φόβος σε νικάτω φρένας, «non farti vincere dalla paura») e, dall'altro, il τί δοῦσῶ; di Oreste (*Ch.* 899).

¹⁹ In particolare, i versi 734 e 784-786: «Il mio animo non sarebbe più senza timore (ἄφρικτον): mi balza il cuore oscurato. Mi ha colpita ciò che mio padre ha visto: per il terrore vengo meno (οἰχομαι φόβῳ)». Si accoglie la lezione ἄφρικτον (adottata già nell'edizione da MURRAY 1937 e MAZON 1984) in luogo di ἄφικτον, presente in M (Mediceo Laurenziano XXXII, 9, fine IX | inizio X secolo) e proposto nell'edizione oxoniense di PAGE 1972.

²⁰ Nel breve giro dei versi 734-738 ricorrono φοβοῦμαι, περίφοβον, τάρβος, δείματι.

²¹ Nella prima tragedia nel buio della notte risalta la paura della guardia (12-19). Nelle *Coefore* spicca la paura delle donne che temono persino di pronunciare la formula di scongiuro (GARVIE 1986, p. 59) che Clitemnestra, a causa di uno spaventoso incubo, le aveva incaricate di compiere con libagioni sulla tomba del marito (46-47). In entrambi i prologhi è la paura ad avviare l'azione per mezzo di personaggi secondari che preparano la paura dei personaggi primari. La paura della guardia, da un lato, prelude al terrore di Cassandra e di Agamennone, rivissuto da parte del coro nel raccontare l'antefatto, la paura delle donne del coro, dall'altra, introduce il terrore

In queste due tragedie aleggia certo ancora il φόβος tipicamente eschileo, inteso come percezione di disgrazie imminenti interne alle vicende mitiche rappresentate: così nell'*Agamennone* operano i presagi deliranti e veridici di Cassandra²², a questo conduce l'angoscia (δειμα) di 975-1034. Ma le *Coefore* superano la rappresentazione della paura introducendo fin dal prologo il tema politico (55-59): «Il rispetto (Σέβας), che in precedenza invincibile, indomabile, incontrastabile penetrava nelle orecchie e nel cuore del popolo ora è lontano: e si ha paura (φοβείται δέ τις)». In questi versi si profila il nesso fra σέβας e φόβος, due condizioni che tenderebbero a elidersi reciprocamente: dove abita l'uno (il rispetto) non dovrebbe esserci spazio per l'altra (la paura). Sarà Oreste, nel finale (1021-1050), rivendicando la legittimità del matricidio e preparandosi a partire per Delfi, a riprendere il tema con i motivi che saranno al centro del terzo dramma²³.

Il φόβος come tema e strumento di controllo sociale

Nelle *Eumenidi* la paura governa sintassi e semantica. La tragedia si apre con l'orrore provato dalla Pizia di fronte allo spaventoso spettacolo (34 sgg.). Accingendosi a entrare nel tempio, la donna scoppia in un grido che provoca una variazione nella curva delle emozioni di questa tragedia. Si tratta per ora del convenzionale φόβος poetico che serve a incorniciare la descri-

della regina al pensiero della vendetta di Oreste, manifestata nel sogno ma esclusa alla fine dell'*Agamennone* (1434-1436). Di questo terrore il coro delle *Coefore*, una volta avvenuto il riconoscimento, informerà anche Oreste (*Ch.* 523 sgg.), che ne terrà conto nel consumare la sua vendetta (929-930).

²² Si vedano gli scambi di battute fra Cassandra e il coro a 1242 sgg. e 1295 sgg. (in part. 1306, 1309, 1316).

²³ La possibile follia di Oreste, quando egli stesso dichiara «finché sono ancora in senno» (1026); la rivendicazione della colpa del matricidio (1027); la contaminazione connessa con la morte (1028); la responsabilità di Apollo nell'iniziativa del matricidio (1029-1030) e la sua inevitabilità (1031-1032); la trasformazione dell'omicida impuro in un supplice in cerca di purificazione (1035); il trasferimento nel contesto delfico con cui la tragedia successiva prende avvio (1036-1039); lo stretto legame fra Oreste e Argo (1040-1047), determinante nella lettura delle *Eumenidi*; l'arrivo delle Erinni già descritte nei loro tratti mostruosi (1048-1050) delinea il clima nel quale si avvierà il terzo e ultimo momento della trilogia (KÄPPEL 1998, pp. 232-237).

zione²⁴ della scena del supplice contaminato (θεομυσής) circondato dalle bestiali Erinni²⁵ che per la prima volta sono rappresentate sulla scena del teatro ateniese²⁶. Al grido di orrore della Pizia segue l'intervento dei due patroni di Oreste e delle Erinni, che svolgono la medesima funzione drammaturgica nell'avviare la vicenda. Apollo, da un lato, protegge Oreste, assumendosi la responsabilità del matricidio e mandando il giovane ad Atene, una volta purificato; il fantasma di Clitemnestra, dall'altro, disturba il sonno delle Erinni, le pungola per svegliarle e le richiama al loro compito, alimentando il clima di paura che regna nel prologo (131-139)²⁷. All'incoraggiamento di Apollo a Oreste (μη φόβος σε νικάτω φρένας, «non farti vincere dalla paura», 88) corrisponde l'incoraggiamento di Clitemnestra alle Erinni: «Alzati! Non farti vincere dalla fatica!» (ἀνίστω, μή σε νικάτω πόνος, 133).

Con l'ὑμνος δέσμιος (306 sgg.)²⁸ viene sancito il passaggio da Delfi ad Atene. Oreste è supplice presso la statua della dea, circondato dalle Erinni. Atena, richiamata dal grido del supplice²⁹,

²⁴ Lessico e tematiche dell'*horror* ricorrono con una ben prevedibile frequenza: δεινὰ λέξαι, δεινὰ δρακεῖν «cose terribili da descrivere e da vedere» – denuncia la Pizia – la inducono a scappare all'esterno della dimora di Apollo. Nel descrivere una forma di paralisi articolare (μήτε σωκεῖν μήτε μάκταίνειν στάσιν), provocata dalla paura, che la porta ad andare a carponi (τρέχω χερσίν, οὐ ποδωκείαι σκελῶν) si paragona a un bambino (δείσασα γὰρ γράυς οὐδέεν, ἀντίπαις μὲν οὖν). Il terrore provocato dal grido della sacerdotessa e dalle sue parole è accentuato dall'accurata descrizione dello spettacolo dell'impuro (θεομυσής) Oreste e della spaventosa schiera delle Erinni (θαυμαστός λόχος). La descrizione della visione della Pizia è condotta attraverso una tecnica ecfraistica che richiama il modo di procedere dello *Scudo* pseudoesiodico nella descrizione di figure come le nere Chere (Κῆρες κυάνεαι) di 248-257 o l'Ombra di morte (Ἀχλύς) di 264-270. Per un confronto vd. FRONTISI-DUCROUX 2006, pp. 42-50.

²⁵ Per questa scena di supplica vd. GÖDDE 2000, pp. 99-104 e BERNEK 2004, pp. 69-127, per le Erinni Di BENEDETTO 1978, pp. 230-287; LLOYD-JONES 1990, pp. 203-211; GEISSER 2002, pp. 376-398; FRONTISI-DUCROUX 2007; EASTERLING 2008 e il dossier della rivista «Métis» dell'annata 2006, *Avez-vous vu les Érinyes?*.

²⁶ Come ribadito da FRONTISI-DUCROUX 2007, p. 166, Eschilo fu il primo a portare sulla scena queste figure del mito, che sulla ceramica attica compaiono solo dopo la metà del V secolo e probabilmente per influenza dell'opera eschilea.

²⁷ Questo clima è favorito anche dai gemiti tormentati del COFO. FRANCOBANDIERA 2008.

²⁸ FARAONE 1985 collega questo canto a un particolare tipo di *defixio* ('maledizione') in uso nell'Atene di V secolo.

²⁹ Per l'analisi di questa scena di supplica e per un confronto con un *pattern* narrativo analogo nelle *Supplici* eschilee si veda PATTONI 2011 (in part. pp. 136-144).

ritorna dal Sigeo dove stava amministrando le terre avute in bottino con la spartizione seguita alla presa di Troia. La dea trova di fronte a sé una scena analoga a quella che a Delfi si era trovata la Pizia: là l'*omphalos*, qui il *bretas* della dea.

Dopo aver sentito le parti, Atena istituisce un tribunale chiamato a giudicare i delitti di sangue, l'Areopago. Nell'ampia sezione istruttoria e poi deliberativa si impone quel gioco di contrapposizioni sui cui si fonda la tragedia: il conflitto fra divinità nuove e vecchie, fra due concezioni della giustizia, quella basata sul diritto di sangue e quella basata sulla legge³⁰; fra due mondi diversi, quello della tenebra e quello della luce, quello ctonio e quello olimpico. Si tratta di divinità di una generazione più antica, non sconfitta ma superata³¹, che si sentono oltraggiate dai giovani dei (Apollo e Atena). Il contrasto è tanto più efficace se in chiave drammaturgica è pensato come funzionale alla conciliazione finale: Apollo scaccia da Delfi dee che ad Atene troveranno non solo ospitalità ma anche riconoscimento con un culto pubblico³².

Le Erinni non sono, almeno nel teatro eschileo, rappresentanti di un mondo preolimpico. Lo dimostrano alcuni luoghi dell'*Oresteia* in cui compaiono agli ordini di Zeus, partecipando quindi del nuovo ordine da lui stabilito³³. Nell'*Agamennone*, per esempio,

³⁰ KYRIAKOU 2011, pp. 169-177.

³¹ Vi è costante insistenza sull'opposizione vecchio | giovane. Si vedano *exempli gratia*: 150 (γραιάς δαίμονας), 162 (οἱ νεώτεροι θεοί), v. 173 (παλαιγενεῖς δὲ μοίρας). Ancora, a 721-722 (ἀλλ'ἔν τε τοῖς νέοισι καὶ παλαιτέροις θεοῖς) e a 727-728 (ἀρχαίας θεάς) che però alludono a un'altra vicenda mitica; ancora, 731 (με πρεσβύτιν νέος). Ritorna questo tema nel *kommos* che conduce alla conclusione, 778 (θεοὶ νεώτεροι, παλαιούς νόμους), v. 848 (Atena alla corifea: γεραιτέρα γὰρ εἶ), 881-884 (parla Atena: πρὸς νεωτέρας ἐμοῦ θεὸς παλαιά).

³² Sul significato del finale delle *Eumenidi* nell'economia della trilogia si veda BACON 2001.

³³ Benché il teonimo (o epiteto di Demetra?) Erinni sia presente nelle tavolette micenee di Cnosso (ΚΝ V 52 *lat. inf.*) in un elenco delle maggiori divinità olimpiche quali Zeus, Posidone, Atena, Enialio (Ares?) e Paiawon (Apollo?), la citazione esiodea di Erinni come figlie di Gaia indurrebbe a collocarle nel mondo preolimpico (HES. *Theog.* 182-185). Le attestazioni omeriche di Erinni (al singolare e al plurale) non chiariscono il quadro ma contribuiscono a conferire l'immagine di figure, come in Eschilo, legate alla vendetta dei diritti materni violati e connesse al mondo degli inferi, ma, a differenza di quelle presenti in Eschilo, molto diverse dal punto di vista iconografico. Vd. NEGRI 2009, pp. 11-15.

al verso 53 si dice che Erinni vendicatrici vengono inviate da un dio (Zeus, Apollo o Pan) o al verso 463 sono presentate come collaboratrici degli dei (Zeus in particolare) nel colpire uomini oltre misura felici³⁴: un quadro omogeneo in cui esse non sembrano contrapporsi agli dei olimpici a differenza di quanto invece accade nelle prime scene delle *Eumenidi*, dove questo rapporto si configura come un'antitesi.

Ma quanto era funzionale questa antitesi alle esigenze drammaturgiche di mettere in scena il conflitto? In questo dramma la loro rappresentazione non è lineare: quando ancora incarnano il principio di vendetta le Erinni già cantano la giustizia intesa come misura, equilibrio e saggezza (490-565). Nel definirsi εὐθυδίκαιοι e presentandosi come Σεμναί³⁵, pur temendo di non poter più esercitare il loro diritto tradizionale a causa di καταστροφάι³⁶ νέων θεσμίων, di fatto esse celebrano i valori che saranno difesi anche da Atena (681-711): le due forme apparentemente differenti di giustizia, incarnate dalle due generazioni di divinità, sembrano così compatibili nel segno della concordia e della pace interna alla città, prima ancora che il processo³⁷ si compia.

Certo, tocca ad Atena, che interviene a determinare l'assoluzione di Oreste, trovare i termini della conciliazione retorica e politica dello scontro tragico. Richiamandosi all'autorità di Zeus³⁸, Atena supera le contrapposizioni tragiche trasformando il φόβος incarnato dalle Erinni, in una forma simbolica di controllo socia-

³⁴ Si vedano anche 744 sgg. e 283 sgg. dell'*Agamemnone*.

³⁵ Sulla problematica definizione del culto delle Erinni, Eumenidi, *Semnai Theai* si vedano HENRICHs 1994 e GEISSER 2002, pp. 381-390.

³⁶ GARRIGA 2011, pp. 159-161.

³⁷ Si tratta di un processo svolto secondo le regole del mondo umano ma con protagonisti gli dei. Le argomentazioni appaiono contrarie all'esperienza e al senso comune ma non certo estranee al dibattito culturale del tempo: Apollo, per esempio, difende il suo protetto sottolineando che l'unico rapporto di consanguineità possibile è quello fra padri e figli e non quello fra figli e madri, le quali non sarebbero altro che dei contenitori (657-673). Apollo, che rappresenta l'inversione dell'etica condivisa, sostiene questa posizione grazie a un *exemplum* mitico (τεκμήριον, 662) che funge da *captatio benevolentiae* nei confronti del giudice del processo in corso, proprio Atena, nata dalla testa del padre Zeus senza il ricorso all'elemento femminile. Lei stessa adotterà questo argomento per accordare la sua preferenza al genere maschile (734-740). PÖRTULAS 2001, BURIAN 2006 e NEGRI 2009, pp. 24-25.

³⁸ Per la supremazia di Zeus si vedano 614-620, 794-799 e 849-85.

le che trova la sua espressione nel manifesto del buon governo ateniese (che peraltro riecheggia il governo di Argo celebrato più concisamente nelle *Supplici*³⁹). Quella paura che nella tragedia del matricidio sembrava essersi sostituita alla perdita del rispetto, la contrapposizione di σέβας e φόβος (*Ch.* 55), si ricompone in una nuova armonia cantata nei corali (490-565 e 681-711). La paura non dovrà più generare inerzia, incapacità di azione (ἀμηχανία) in chi la prova per divenire motore di una δίκη rifondata.

Il coro delle Erinni (517-531) aveva al riguardo affermato: «Vi sono momenti in cui il terrore è un bene (τὸ δεινὸν εἶ): esso deve restare (δεῖ μένειν)⁴⁰ seduto a guardia dei sentimenti (φρενῶν ἐπίσκοπον): è utile ottenere saggezza per mezzo del dolore (σωφρονεῖν ὑπὸ στένει). Ma chi, se non alimenta il suo cuore nella luce, sia un uomo o una città, potrebbe ancora provare uguale rispetto per la giustizia? Non lodare né una vita priva di regole (ἄναρκτον βίον) né una soggetta a tirannia (δεσποτούμενον). Il dio ha assegnato pieno potere a tutto ciò che sta nel mezzo, ma su ogni cosa per differenti vie veglia (ἐφορεύει)». Dal canto suo, Atena, in occasione del discorso di istituzione del tribunale dell'Areopago, afferma: «In esso [nell'Areopago] il rispetto dei cittadini e il timore, suo consanguineo (ἐν δὲ τῷ σέβας | ἀστῶν φόβος τε ξυγγενής) li tratterranno dal commettere ingiustizie, di giorno e ugualmente di notte [...] Io consiglio ai cittadini di non portare rispetto né per l'assenza di regole né per la tirannia (Τὸ μῆτ' ἀναρχον μῆτε δεσποτούμενον) e di non bandire del tutto dalla città la paura (τὸ δεινόν)» (690-698). Riprendendo quasi alla lettera alcune parole pronunciate in precedenza dal coro e ricorrendo oltre che alla persuasione del *logos* al potere incantatorio

³⁹ Nelle lodi di Argo (625-709 e 1018-1073) si concentrano tutte le tematiche principali delle 'benedizioni' (augurio di pace interna ed esterna, *eunomia*, buone alleanze, stabilità e sicurezza, prosperità e fortuna per giovani e vecchi, fertilità, buona gestione dei culti e buon rapporto con le divinità) e ricorrono parole-chiave come εὐχὰς ἀγαθὰς, φιλότιμος εὐχά, λοιμός, στάσις, εὐ νέμοιο, λοιγὸς ἀνδροκμῆς, ἔσμος νούσων, ἀρχὰ προμαθῆς εὐκοινόμετις. Per alcune differenze fra le lodi delle due città si veda ΡΑΤΤΟΝΙ 2006, pp. 180-185.

⁴⁰ A fronte del tradito †δειμάνει†, la maggioranza degli editori adotta la congettura di Dobree δεῖ μένειν, su cui non concorda WEST 1990, pp. 285-286, che nella sua edizione propone δεμ'ἄνω.

proprio del canto delle Erinni (è significativo l'uso di θέλω «sedurre»), Atena sancisce così quella necessità di riconciliarsi con il passato senza pretendere di rimuoverlo, avviando il celebre e ambiguo⁴¹ finale del dramma – ambiguo come le dee dalla doppia epiclesi, Erinni e Eumenidi⁴² – e della trilogia e suggerendo alla prassi politica il buon uso della paura⁴³.

«Ecco, dai loro terribili volti (Ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων) io vedo derivare un grande guadagno (μέγα κέρδος) per questi cittadini: se voi con animo benevolo attribuirete sempre a queste divinità benevole grandi onori, sarete tutti illustri e reggerete la terra e la città in modo retto e giusto (ὀρθοδίκαιον⁴⁴)». Così Atena nell'esodo⁴⁵ (990-995) suggella il nuovo corso della città⁴⁶, traducendo il φόβος in κέρδος, apprendo gli antichi principi a quelli nuovi, la paura al vantaggio opportuno, la violenza intestina⁴⁷ alla benevolenza.

La centralità di Atena nei monumenti: simboli drammaturgici e simboli monumentali

Gli anni in cui Eschilo rappresenta la trilogia sono quelli in cui si fa strada il personaggio di Pericle e, più in generale, si afferma la

⁴¹ A questo proposito si vedano le considerazioni molto opportune di PORTER 2005.

⁴² DARBO-PESCHANSKI 2006, pp. 15-20. Vd. anche LABARRIÈRE 2006a e FRONTISI-DUCROUX 2006.

⁴³ Già nelle *Supplici* si riscontrava un uso della giustizia fondato sul potere di Zeus (381-386) che si realizza sempre come φόβος, un mezzo di controllo al servizio di δίκη (391-396).

⁴⁴ Con quest'espressione Atena probabilmente si richiama all'aggettivo con cui le dee si erano definite al v. 312 (εὐθυδίκαιοι), prima ancora che la loro ira fosse placata, forse proprio per favorire la loro riconciliazione e la loro piena integrazione nella città.

⁴⁵ Sul confronto fra l'esodo delle *Supplici* e quello delle *Eumenidi* si veda PATTONI 2011, pp. 145-147.

⁴⁶ I temi proposti sono i soliti: all'esterno della città conflitti (864-866), mentre all'interno di essa pace e concordia (976-987); assenza di malattie e fertilità (938-948); prosperità (903-915 e 921-922); assenza di mali (μῆνις, κότος, βλάβη 889).

⁴⁷ Ares, la guerra, al v. 863 è ἐμφύλιος, la guerra intestina. Si tratta di un *hapax* eschileo; anche Erodoto usa una volta sola un aggettivo simile in un contesto talmente affine da far pensare che lo storico abbia voluto richiamare alla mente del lettore i versi di Eschilo (HDT. VIII 3). Troviamo il medesimo aggettivo anche in PIND. *Pyth.* 2.32 e più tardi in SOPH. *OT* 1406 (probabile citazione di Pindaro). CAREY 1990, pp. 239-250.

politica dei democratici, che si esprime, oltre che attraverso specifici provvedimenti, di cui la riduzione dei poteri dell'Areopago rappresenta uno degli esempi più significativi, anche con un preciso programma edilizio. Per volontà di Pericle, dopo la pace di Callia nel 449, viene sospesa la validità del giuramento di Platea, che impediva la ricostruzione dell'Acropoli. Proprio nel 447 | 446 cominciano i lavori del Partenone e in quegli anni sono messi in cantiere i progetti dei Propilei e del tempio di Atena Nike. Già da anni erano probabilmente in corso i piani di ridefinizione dell'assetto monumentale dell'Acropoli. Secondo alcuni studiosi⁴⁸, il punto di partenza ideologico di quei lavori sarebbe stato la realizzazione da parte di Fidìa, nel corso degli anni cinquanta⁴⁹, di un *anathema* dedicato alla dea poliade, la statua bronzea di Atena *Promachos*: la dea signora che, a teatro, aveva ricomposto l'inconciliabile è collocata al centro del nuovo progetto di monumentalizzazione dell'Acropoli.

Si trattava di una statua colossale, di altezza variamente proposta fra i 7 e i 16 m⁵⁰ con un basamento di 1,5 m, voluta dalla città, secondo Pausania, per la vittoria di Maratona o, secondo altri, per la vittoriosa conclusione delle lotte contro i Barbari dopo la battaglia dell'Eurimedonte (469 a.C.). È un donario religioso (non una statua di culto)⁵¹ che anticipa di alcuni anni l'enorme statua crisoelefantina contenuta nel Partenone. La *Promachos* fu realizzata nel giro di alcuni anni sulla spianata che si apre all'ingresso dell'Acropoli; la sua imponenza e il suo significato simbolico trovano conferma nella descrizione di Pausania, secondo cui la punta della lancia e il cimiero dell'elmo erano visibili dal mare, una volta doppiato capo Sunio, dirigendosi verso Atene (PAUS. I 28).

Questo simbolo era probabilmente sotto gli occhi di tutti gli Ateniesi negli anni in cui si aprivano i cantieri dell'Acropoli.

⁴⁸ BESCHI 1979. Per le questioni generali HÖCKER, SCHNEIDER 1997. Su Acropoli e Partenone vd. JENKINS 2006.

⁴⁹ Fra il 455 e il 450, secondo l'opinione più accreditata. MONACO 2009, p. 279.

⁵⁰ MONACO 2009, p. 279.

⁵¹ La sola statua di culto dedicata ad Atena è invece lo *xoanon* in legno d'ulivo custodito nella cella del tempio arcaico, quello pisistratide, conservata nell'Eretteo, dopo l'edificazione di questo a partire dal 421.

Dopo lo *shock* del 480, la città ripensa la sua struttura urbana e monumentale approfittando dell'ingresso sempre crescente degli incassi tratti dal tributo degli alleati della lega e ricostruisce la propria identità puntando sul culto di Atena, sulla propria autoctonia e sui propri miti di identità⁵². Il programma ideologico troverà in seguito la sua completa realizzazione proprio nel Partenone, di cui Pericle e Fidia sono i supervisori. Sui due frontoni erano raffigurati, a ovest, la contesa fra Atena e Posidone per il possesso dell'Attica e, a est, la nascita di Atena dalla testa di Zeus alla presenza di tutti gli dei. Sulle metope del fregio dorico erano rappresentate: l'Amazzonomachia sul lato occidentale, l'*Ilioupersis* su quello settentrionale, la Gigantomachia su quello orientale e la Centauromachia su quello meridionale. Sul fregio ionico che correva intorno alla cella, invece, era raffigurata la processione delle Panatenee che convergeva verso il centro del lato est, cioè sulle figure che, all'interno del consesso degli dei, recavano il peplo con cui ritualmente, al termine della processione, era ricoperta la statua della dea; questo 'gruppo con il peplo' costituiva il cuore del fregio e sovrastava l'ingresso della cella, dove era custodita la statua crisoelefantina.

Si è pensato che la distribuzione delle scene sulle varie facce del fregio costituisse una sintesi spaziale e temporale della processione che si svolgeva, in occasione di Grandi e Piccole Panatenee il 28 Ecatombeone, a partire dal *Dipylon* (la porta della città nei pressi dell'*agorà*) e che risaliva sull'Acropoli con il peplo⁵³. La processione e la festa prevedevano concorsi (ginnici e musicali) e sacrifici che sembrano trovare riscontro nella raffigurazione: i preparativi dei cavalieri a ovest; gli uomini a cavallo e i carri con gli *apobatai*, il corteo degli offerenti, portatori di animali, anfore e tavolette, suonatori di flauto e cetra sul lato nord e sud; infine, donne, vecchi (forse gli eroi delle dieci tribù) e divinità sul lato est. Tutto questo avrebbe rappresentato, secondo un'ipotesi recente⁵⁴, la scansione di quanto avveniva al *Dipylon* (lato ovest),

⁵² LORAUX 1998, pp. 41-74.

⁵³ Per una sintesi dei problemi e delle varie ipotesi di lettura del fregio si veda BESCHI 1988.

⁵⁴ ROLLEY 1999, pp. 54-96.

nell'*agorà* (lati nord e sud), sull'Acropoli (lato est) durante le feste in onore di Atena.

Secondo gli studi di Beschi, invece, la processione sarebbe suddivisa in due schieramenti che partono dall'angolo sud-ovest del fregio, paralleli per temi generali (corteo sacrificale, agone di carri, parata dei cavalieri), ma differenti per richiami ideologici: a sud ricorrerebbe il numero dieci, fondamentale nell'ordinamento democratico delle tribù clisteniche⁵⁵, mentre a ovest e nord prevarrebbe il richiamo al numero quattro, ricorrente nell'ordinamento delle quattro tribù arcaiche e delle dodici fratrie, riconducibile a Erittonio. In particolare, l'archeologo riteneva che il fregio non rappresentasse una processione unitaria che parte dal Ceramico e sale all'Acropoli, ma una sintesi della festa panatenaica inserita non in uno spazio reale (quello del percorso della processione), ma in uno spazio religioso. Quale che sia l'interpretazione del fregio, la sua importanza consiste nella dimensione corale della rappresentazione della città intorno alla sua dea in un momento di straordinaria importanza ideologica, religiosa e politica insieme, non discorde da quello descritto alcuni anni prima nell'esodo delle *Eumenidi*.

In quegli anni il cittadino di Atene riceveva stimoli che gli davano la percezione di partecipare a un progetto condiviso da tutta la città. Le interrelazioni fra opere architettoniche e rappresentazioni teatrali erano determinanti, perché si basavano sugli stessi presupposti ideologici ed erano manifestazioni complementari di una cultura pienamente 'politica'. Nelle *Eumenidi* la figura di Atena è centrale come lo è nel programma edilizio dell'Acropoli che ha proprio nella colossale *Promachos* il suo punto di partenza. Oreste, giunto ad Atene, s'inchina proprio di fronte alla statua di Atena, che sulla scena suggerisce un impatto simile a quello della *Promachos* che per la sua portata ideologica colpiva l'immaginario del cittadino ateniese. Nel dramma eschileo, inoltre, Atena ricorda la sua nascita dalla testa di Zeus (734-738) e, pochi anni dopo, la rappresentazione di questo stesso momento del mito sovrasta

⁵⁵ Dieci sono, per esempio, i gruppi di cavalieri e i carri.

l'ingresso orientale al Partenone⁵⁶; ancora, la dea afferma di aver udito la voce di un supplice, mentre si trovava al Sigeo ad amministrare il bottino di guerra dopo la caduta di Troia (398-405) e proprio con scene dell'*Ilioupersis* sono decorate le metope del lato nord del fregio. Nell'atto di fondare il tribunale sul colle di Ares Atena fa riferimento alla lotta contro le Amazzoni (685-690)⁵⁷ e proprio l'Amazzonomachia è rappresentata sul lato ovest del fregio. E infine, la tragedia termina con un corteo di fanciulle, di ministre del culto di Atena e di areopagiti (forse idealmente di tutta la città) che accompagnano le Eumenidi al loro nuovo santuario e sul lungo fregio ionico della cella è raffigurata proprio una processione di celebrazione del culto di una dea, Atena, che in quella tragedia aveva salvato Atene dalla maledizione e aveva garantito l'alleanza di Argo.

Già Bowie⁵⁸, sulla scorta di alcuni studi d'inizio Novecento, sottolineava che le Eumenidi vengono definite «meteci» (1011)⁵⁹ e dovevano indossare vesti di porpora, segno visibile della trasformazione avvenuta, ed essere benevole verso la città, così come i meteci di Atene che, secondo Esichio (s.v. Σκαφηφόροι), partecipano alla processione portando dei recipienti per sacrifici «per essere annoverati fra coloro che erano ben disposti (verso la città)». È inoltre probabile che la processione finale si svolgesse di notte così come notturna, almeno stando a Euripide⁶⁰, era la processione delle Panatenee. Citando Headlam, Bowie conclude: «the whole of this procession was designed by Aeschylus as a reflection of the great Panathenaic»⁶¹.

⁵⁶ A proposito della centralità del motivo della nascita di Atena da Zeus nella trilogia vd. HERRINGTON 1963, pp. 68-69. Sui racconti letterari relativi alla nascita della dea si vedano KAUER 1959 e DAREGGI 2003.

⁵⁷ BOWIE 1993 svolge un'accurata analisi di tutti i riferimenti mitici e rituali presenti nell'*Oresteia* e in particolare nelle *Eumenidi*.

⁵⁸ BOWIE 1993, pp. 27-31.

⁵⁹ Anche le supplici erano state accolte come 'meteci' (*Suppl.* 609: μετοικεῖν τῆσδε γῆς). LANZA 2005, pp. 38-39.

⁶⁰ EUR. *Heracl.* 777 sgg.

⁶¹ BOWIE 1993, p. 27. Si vedano HEADLAM 1906 e WEAVER 1996 che sostiene la validità della tesi di Bowie, aggiungendo che i giorni del mese lunare in cui si svolgevano le Panatenee erano grosso modo quelli in cui si svolgevano i processi per omicidio sull'Areopago (in part. p. 560).

Che arte e letteratura siano intrecciate con le dinamiche di potere è abbastanza probabile per la cultura ateniese di V secolo⁶². Eschilo, che nel 472 per i Persiani aveva avuto Pericle come corego, verisimilmente era al corrente dei suoi progetti politici e urbanistici e forse contribuiva a orientarli. Con l'*Oresteia* e specialmente con le *Eumenidi* avrebbe potuto anticipare o suggerire la ridefinizione monumentale e ideologica dell'Acropoli in un'atmosfera che, superate le scene iniziali, assumeva, come è stato sostenuto da alcuni critici del passato⁶³, i tratti più leggeri di un dramma satiresco o di un mimo, dopo tutto il sangue sparso nelle due tragedie precedenti. Una leggerezza che, secondo questo filone interpretativo non facilmente condivisibile, spiegherebbe quelle aporie e anomalie che qualche lettore moderno ha riscontrato⁶⁴: presenza di personaggi divini, argomentazioni contrarie all'esperienza comune, riferimenti evidenti all'attualità politica, contrasto fra paura iniziale e pacificazione finale, lodi di Atene, simulazione di un processo e presenza di un *agon*.

Eschilo forse volle chiudere il suo grande disegno con un invito alla misura e all'equilibrio che sul piano politico avrebbero portato pace e concordia, sotto il patronato di Atena e con il ripristino del Σέβας tradizionale attraverso l'uso del Φόβος.

ABSTRACT

In the majority of Aeschylus' plays fear is an important theatrical device used for the development of different tragic situations, but in *Eumenides* (458 BCE) it becomes one of the main themes of the play and a sort of means of social control at the disposal of Athens, actually troubled by many inner tensions, in order to promote political harmony. This tragedy seems to announce in advance the need of peace and harmony

⁶² In questa direzione andavano già le parole di Jaeger, quando proponeva, sia pur senza approfondite argomentazioni, un parallelo fra le sculture dei frontoni del tempio di Zeus a Olimpia e le divinità delle *Eumenidi*. Dopo di lui Lesky ha proposto un accostamento fra l'Apollo del frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia e l'Apollo delle *Eumenidi*, mentre Ameduri ha visto una possibile relazione fra il gruppo bronzeo di *Milziade* opera di Fidia e le figure di Apollo e Atena nelle *Eumenidi*. JAEGER 1953², p. 447; LESKY 2005, pp. 288-289; AMEDURI 1978.

⁶³ REINHARDT 1972, p. 164.

⁶⁴ Si pensi anche alle parole di Grillparzer, citato in SNELL 1969, p. 169.

which Pericles' Acropolis will show by means of its monuments: some peculiar similarities between myths and rituals mentioned in *Eumenides* and the ideological program of the Parthenon would support this hypothesis.

KEYWORDS

Aeschylus, Athens, Eumenides, Fear, Parthenon.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMEDURI 1978

O. AMEDURI, *Il gruppo di Milziade e le Eumenidi di Eschilo*, «Vichiana», 7, 1978, pp. 310-314.

BACON 2001

H. BACON, *The Furies' Homecoming*, «Classical Philology», 94, 2001, pp. 48-59.

BEARZOT 2006

C. BEARZOT, *Argo nel V secolo: ambizioni egemoniche, crisi interne, condizionamenti esterni*, in C. Bearzot, F. Landucci (a c. di), *Argo. Una democrazia diversa*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 105-146.

BELTRAMETTI 2011

A. Beltrametti (a c. di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma, Carocci, 2011.

BERNEK 2004

R. BERNEK, *Dramaturgie und Ideologie. Der politische Mythos in den Hikesiedramen des Aischylos, Sophokles und Euripides*, München-Leipzig, De Gruyter, 2004 [Beiträge zur Altertumskunde 188].

BESCHI 1979

L. BESCHI, *L'Atena periclea*, in R. Bianchi Bandinelli (a c. di), *Storia e civiltà dei Greci*, vol. 4, Milano, Bompiani 1979, pp. 557-630.

BESCHI 1988

L. BESCHI, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, in E. La Rocca (a c. di), *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano, Electa, 1988, pp. 234-257.

BETTALLI 2006

M. Bettalli (a c. di), *Storia greca*, Roma, Carocci, 2006.

BOWIE 1993

A. M. BOWIE, *Religion and Politics in Aeschylus' Oresteia*, «Classical Quarterly», 43, 1993, pp. 10-31.

BURIAN 2006

P. BURIAN, *Biologia, democrazia e donne nelle Eumenidi di Eschilo*, «Lexis», 24, 2006, pp. 127-140.

CAREY 1990

C. CAREY, *Aischylos Eumenides 858-860*, «Illinois Classical Studies», 15, 1990, pp. 239-250.

CORSARO, GALLO 2010

M. CORSARO, L. GALLO, *Storia greca*, Milano, Le Monnier, 2010.

DARBO-PESCHANSKI 2006

C. DARBO-PESCHANSKI, *La folie pour un renard. Oreste et les divinités de l'échange (Érinyes, Euménides, Charites)*, «Métis», n. s. 4, 2006, pp. 13-28.

DAREGGI 2003

G. DAREGGI, *La nascita di Atena: vicende storiche di un mito greco*, in R. Benedetti, S. Grandolini (a c. di), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 281-296.

DE ROMILLY 1958

J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

DI BENEDETTO 1978

V. DI BENEDETTO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino, Einaudi, 1978.

EASTERLING 2008

P. EASTERLING, *Theatrical Furies: Thoughts on Eumenides*, in M. Revermann, P. Wilson (ed.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 219-236.

FARAONE 1985

Ch. A. FARAONE, *Aeschylus' ὕμνος δέσμιος (Eum. 306) and Attic judicial curse tablets*, «Journal of Hellenic Studies», 105, 1985, pp. 150-154.

FRANCOBANDIERA 2008

D. FRANCOBANDIERA, *I gemiti delle Erinii: Aesch. Eum. 117-130*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 90, 2008, pp. 89-98.

FRONTISI-DUCROUX 2006

F. FRONTISI-DUCROUX, *L'étoffe des spectres*, «Métis», n.s. 4, 2006, pp. 29-50.

FRONTISI-DUCROUX 2007

F. FRONTISI-DUCROUX, *The invention of the Erinyes*, in Ch. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (ed.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 165-176.

FUTO KENNEDY 2006

R. FUTO KENNEDY, *Justice, Geography and Empire in Aeschylus' Eumenides*, in «Classical Antiquity», 25, 2006, pp. 35-72.

GARRIGA 2011

C. GARRIGA, *katastrepho e katastrophe in Eschilo (Aesch. Pers. 787, Suppl. 442, Ag. 956, Eum, 490)*, in M. Taufer (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen, Narr Verlag, 2011, pp. 149-164 [«DRAMA. Studien zum antiken Drama und seiner Rezeption», Neue Serie, 8].

GARVIE 1986

Aeschylus. Choephoroi, with introduction and commentary by A. F. Garvie, Oxford, Oxford University Press, 1986.

GARVIE 2006

A. F. GARVIE, *Nuove riflessioni sulle Supplici*, «Lexis», 24, 2006, pp. 31-42.

GEISSER 2002

F. GEISSER, *Götter, Geister und Dämonen. Unheilmächte bei Aischylos - Zwischen Aberglauben und Theatralik*, München-Leipzig, De Gruyter, 2002.

GÖDDE 2000

S. GÖDDE, *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster, Aschendorff, 2000.

GOLDHILL 2000

S. GOLDHILL, *Civic ideology and the problem of difference: the politics of Aeschylean tragedy, once again*, «Journal of Hellenic Studies», 120, 2000, pp. 34-56.

GRUBER 2009

M. A. GRUBER, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen, Narr Verlag, 2009.

HEADLAM 1906

W. HEADLAM, *The last scene of the Eumenides*, in «Journal of Hellenic Studies», 26, 1906, pp. 268-277.

HENRICHS 1994

A. HENRICHS, *Anonymity and Polarity: Unknown Gods and Nameless Altars at the Areopagos*, «Illinois Classical Studies», 19, 1994, pp. 27-58.

HERRINGTON 1963

C. J. HERRINGTON, *Athena in Athenian Literature and Cult*, «Greece and Rome», 10, 1963, pp. 61-73.

HÖCKER, SCHNEIDER 1997

Ch. HÖCKER, L. SCHNEIDER, *Pericle e la costruzione dell'Acropoli*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. 2 | II, Torino, Einaudi, 1997.

JAEGER [1934] 1953²

W. JAEGER, *Paideia. La formazione dell'uomo greco* [*Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin 1934], vol. I, trad. di L. Emery, Firenze, La Nuova Italia, 1953².

JÄKEL 1975

S. JÄKEL, *Φόβος und σέβας, πάθος und μάθος im Drama des Aischylos*, «Eirene», 13, 1975, pp. 43-76.

JENKINS 2006

I. JENKINS, *Greek architecture and its sculpture*, London, The British Museum Press, 2006.

KÄPPEL 1998

L. KÄPPEL, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, München, Beck, 1998.

KAUER 1959

S. KAUER, *Die Geburt der Athena im altgriechischen Epos*, Würzburg, Triltsch, 1959.

KYRIAKOU 1990

P. KYRIAKOU, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2011.

LABARRIÈRE 2006a

J.-L. LABARRIÈRE, *Présentation*, «Métis», n. s. 4, 2006, pp. 9-12.

LABARRIÈRE 2006b

J.-L. LABARRIÈRE, *Faut voir à voir! Considérations pseudo-longiniennes*, «Métis», n. s. 4, 2006, pp. 71-93.

LANZA 1996

D. LANZA, *La tragedia e il tragico*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1996, pp. 469-505.

LANZA 2005

D. LANZA, *Il popolo sulla scena attica*, in G. Urso (a c. di), *Popolo e potere nel mondo antico, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 23-25 settembre 2004*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 37-45.

LISSARRAGUE 2006

F. LISSARRAGUE, *Comment peindre les Érinyes?*, «Métis», n. s. 4, 2006, pp. 51-70.

LLOYD-JONES 1990

H. LLOYD-JONES, *Erinyes, Semnai Theai, Eumenides*, in E. Craik (ed.), *'Owls to Athens' Essays on Classical Subjects for Sir Kenneth Dover*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 203-211.

LORAUX [1996] 1998

N. LORAUX, *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene* [*Né de la Terre*, Paris 1996], trad. di A. Carpi, Roma, Meltemi, 1998.

MAZON 1984

P. MAZON (texte établi et traduit par), *Eschyle. Tome I: Les Suppliants – Les Perses – Les Sept contre Thèbes – Prométhée enchaîné*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

MONACO 2009

M. C. MONACO, *Sull'Acropoli, all'ombra della Promachos*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 87, 2009, pp. 275-311.

MURRAY 1937

Aeschylus septem quae supersunt tragoediae. Recensuit G. Murray, Oxonii, E typographeo Clarendoniano, 1937.

NEGRI 2009

M. NEGRI, *L'inno delle Erinni*, «Paideia», 64, 2009, pp. 9-26.

PADUANO 1978

G. PADUANO, *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1978.

PAGE 1972

Aeschylus septem quae supersunt tragoediae. Edidit D. Page, Oxonii, E typographeo Clarendoniano, 1972.

PATTONI 2006

M. P. PATTONI, *Presenze politiche di Argo nella tragedia attica del V secolo*, in C. Bearzot, F. Landucci (a c. di), *Argo. Una democrazia diversa*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 147-208.

PATTONI 2011

M. P. PATTONI, *Scene di supplica nel teatro eschileo: simmetrie strutturali ed equivalenze poetiche*, in Beltrametti 2011, pp. 127-148.

PELLING 2000

Ch. PELLING, *Literary Texts and the Greek Historian*, London-New York, Routledge, 2000 [Approaching the Ancient World].

PORTER 2005

D. PORTER, *Aeschylus' Eumenides: some contrapuntal lines*, «American Journal of Philology», 126, 2005, pp. 301-331.

PÒRTULAS 2001

J. PÒRTULAS, *La devaluació de la maternitat a les «Eumènides» d'Èsquil*, in F. De Martino, C. Morenilla (a c. di), *El fil d'Ariadna (Universitat de València 3-5 de maig 2000)*, Bari, Levante, 2001, pp. 361-366.

REINHARDT [1949] 1972

K. REINHARDT, *Eschyle. Dramaturgie et théologie [Aischylos als Regisseur und Theologe, Bern 1949]*, in *Eschyle Euripide*, trad. par É. Martineau, Paris, Editions de Minuit, 1972, pp. 154-174.

ROLLEY 1999

C. ROLLEY, *La sculpture grecque, tome 2, La période classique*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1999.

SAÏD 1993

S. SAÏD, *Tragic Argos*, in A. Sommerstein et alii, *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, Levante, 1993, pp. 167-189.

SAÏD 2008

S. SAÏD, *L'espace d'Athènes dans les Euménides*, in D. Auger, J. Peigney (éd.), *Φιλευρωπαϊδης: mélanges offerts à François Jouan*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 293-304.

SCHNYDER 1995

B. SCHNYDER, *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Tübingen, Narr Verlag, 1995.

SCULLION 2002

S. SCULLION, *Tragic dates*, «Classical Quarterly», 52, 2002, pp. 81-101.

SNELL [1928] 1969

B. SNELL, *Eschilo e l'azione drammatica [Aischylos und das Handeln im Drama, Leipzig 1928]*, trad. di D. Del Corno, Milano, Lampugnani Nigri, 1969.

SOMMERSTEIN 1996

A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean Tragedy*, Bari, Levante, 1996.

SOURVINOU-INWOOD 2003

Ch. SOURVINOU-INWOOD, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, MD, Lexington Books, 2003.

WEAVER 1996

B. H. WEAVER, *A further allusion in the Eumenides to the Panathenaea*, «Classical Quarterly», 46, 1996, pp. 559-561.

WEST 1990

M.L. WEST, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner, 1990.