

**Angela M. Andrisano**

*La morte in scena?*

*A proposito di un noto passo della Poetica aristotelica (1452b 10-13 οἱ ἐν φανερωῖ θάνατοι) e della strategia drammaturgica di alcune tragedie del V sec.\**

**Abstract**

The paper focuses the question of “the death on the stage” by analyzing a famous passage of the Aristotle’s *Poetics* (1452b 10-13). A new interpretation of the passage is proposed and it seems to be confirmed by the plot and/or the ending of some Sophoclean Tragedies (*Trachiniae*, *Electra*).

Il presente contributo affronta la questione della cosiddetta “morte in scena” nel famoso passo della *Poetica* aristotelica (1452b 10-13). Si propone una nuova interpretazione del passo e se ne trova conferma nel finale o nella struttura drammaturgica di alcune tragedie sofoclee (*Trachinie*, *Electra*).

1. *Mito e trama*

Parafrasando lo stesso Aristotele, i capitoli decimo e undicesimo della *Poetica* si potrebbero definire *quasi anima* (οἶον ψυχὴ)<sup>1</sup> di quella consistente parte del trattato (capp. VII-XVIII) dedicata all'analisi del μῦθος. Il racconto mitico tradizionale – ma non tutti presentano le necessarie prerogative – risulta notoriamente potenziale generatore di un *plot*, ovvero della τῶν πραγμάτων σύστασις, che costituisce il sommo τέλος τῆς τραγωδίας<sup>2</sup>. La peripezia e il riconoscimento, elementi fondanti di una trama tragica *complessa* (πεπλεγμένη) e per questo migliore (καλλίστη), vengono illustrati nella suddetta sezione (capp. X-XI), attraverso il duplice richiamo all'*Edipo Re* sofocleo, di cui si consacra l'esemplarità. Se il μῦθος è μέρος τῆς τραγωδίας, elemento principe di una scala gerarchica di sei *items*, che contempla in coda μελοποιία e ὄψις (perché inerenti alla *performance* e non alla costruzione del testo verbale), l'identificazione di περιπέτεια e ἀναγνώρισις costituisce il risultato di una successiva, più approfondita analisi dell'oggetto della mimesi.

Del μῦθος Aristotele osserva ora, a distanza ravvicinata, la possibile configurazione della struttura, ne evidenzia le modalità dell'intreccio, isolando i fili della trama. Ne discendono una serie di condizioni necessarie per costruire bene il testo

---

\* Per sollecitazione di alcuni colleghi ripropongo in questa sede, con alcune modifiche, integrazioni e aggiornamento bibliografico, un articolo comparso in «Museum Criticum» XXX-XXXI (1995-96) 189-216.

<sup>1</sup> Così viene definito il μῦθος (*Poet.* 1450a 38), contestualmente giudicato ἀρχὴ τῆς τραγωδίας.

<sup>2</sup> Cf. *Poet.* 1450a 23 τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων.

di una tragedia, la cui δύναμις – aveva precisato il filosofo – risulta indipendente dalla pubblica gara e dalla interpretazione degli attori (1450b 18s. ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν). La trama (1453b 3ss.), infatti, anche a prescindere dal concreto allestimento (ἄνευ τοῦ ὄραν), deve essere strutturata in modo tale da sollecitare, al solo ascolto (τὸν ἀκούοντα<sup>3</sup> τὰ πράγματα γινόμενα), un brivido di paura ed un sentimento di pietà per quel che succede (φρίττειν καὶ ἐλεεῖν<sup>4</sup> ἐκ τῶν συμβαινόντων, ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον).

Questa operazione non esclude, anzi comporta, che il poeta, mentre compone il testo, debba tenere davanti agli occhi la scena (1455a 23ss. ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον), dal momento che la finalità prima della composizione è evidentemente l'esecuzione del testo stesso. Solo così egli potrà trovare le soluzioni più opportune (εὐρίσκοι τὸ πρέπον). D'altro canto, se concretamente si dà – osserva Aristotele – che sulle scene e in gara (1453a 28ss. ἐπὶ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγῶνων) risulti poeta τραγικώτατος Euripide, in virtù del modulare passaggio εἰς δυστυχίαν dei propri finali, egli tuttavia non sa *amministrare* altrettanto felicemente il resto della trama (τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ).

## 2. Gli elementi della trama complessa

Quali sono, dunque, i suggerimenti teorici necessari perché il poeta raggiunga la meta più ardua, quella, cioè, di diventare abile architetto dei propri intrecci, a prescindere dall'utilizzazione, in sede di *performance*, di espedienti di natura spettacolare? Giudicate χεῖρισται (1451b 33ss.) le azioni scoordinate, che si traducono in una giustapposizione di ἐπεισόδια, priva di verosimiglianza e di consequenzialità<sup>5</sup>, ed affermata la necessità che la πρῶξις rappresentata rivesta i caratteri della compiutezza, Aristotele circoscrive la scelta del *soggetto* alla mimesi di vicende φοβερὰ ed ἐλεεινά, precisando come ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον] ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα (1452a 3s.). Il coinvolgimento del destinatario, di cui vanno

<sup>3</sup> Per la possibilità di una pubblica lettura o piuttosto di una esecuzione privata in forma di oratorio cf. le osservazioni di GUIDORIZZI (1993, 1067-1076) a proposito dell'insistenza dell'autore del *Sublime* nel definire ancora i fruitori di un testo letterario ἀκούοντες.

<sup>4</sup> Notoriamente già Gorgia nell'*Encomio di Elena* (fr. 11, 22 D.-K.) utilizzava gli stessi termini (φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς) in riferimento alla suggestione prodotta dal λόγος e non dalla vista. Per questa prima attestazione della dottrina del πάθος tragico e per la ripresa nel *Filebo* platonico cf. CERRI (1996<sup>2</sup>, 90ss.).

<sup>5</sup> Questo macroscopico difetto è da imputare non solo ai cattivi poeti, ma anche a coloro che, nonostante le proprie capacità, scrivono testi il cui ritmo potenziale viene irrimediabilmente compromesso (1451b 38s. παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον ... διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς) dall'introduzione di ἀγωνίσματα per attori famosi. Per la minaccia della ὑποκριτικὴ τέχνη ai danni della tragedia cf. anche *Poet.* 1462a 5ss.

sollecitati i sentimenti di paura e pietà, viene cioè potenziato da un intreccio delle suddette vicende, che risulti imprevedibile, ma affatto privo di ogni casualità<sup>6</sup>.

La peripezia e il riconoscimento, elementi fondamentali di tale intreccio, dovranno scaturire proprio dalla σύστασις τῶν πραγμάτων, derivando dalle precedenti vicende, ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος, rivestendo cioè il carattere di inevitabilità e di plausibilità: costituiranno così i mezzi con cui la tragedia coinvolge e avvince in sommo grado (1450a 33s. τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία).

A. pone insistentemente l'accento sulla prioritaria funzione comunicativa di un testo verbale ben orchestrato e perciò sommamente avvincente. La funzione di una trama siffatta, in termini di coinvolgimento emotivo e/o intellettuale, risulta inequivocabilmente diversa da quella di qualsivoglia espediente spettacolare, esclusivamente realizzabile attraverso la *performance*, sia esso di tipo scenografico, o coreografico, o attoriale. L'effetto psicagogico prodotto dallo spettacolo è definito da A. non pertinente alla ποιητικὴ τέχνη (1450b 17 ἀτεχνότατον): un elemento accessorio, quando non ridondante e ingannevolmente seduttivo.

Una volta sottolineata l'importanza e le modalità di combinazione di peripezia e riconoscimento, A. così conclude (1452b 9ss.):

δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πρῶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα<sup>7</sup>.

La struttura sintattica del brano sembra non destare difficoltà interpretative. Accanto a peripezia e riconoscimento viene elencato un terzo elemento, né accessorio, né facoltativo, ma altrettanto importante, e perciò richiamato congiuntamente agli altri due dal successivo τούτων. Primari elementi della trama sono peripezia e riconoscimento, terzo è il πάθος. Di questi tre elementi – aggiunge A. – sono già stati esaminati *peripezia e riconoscimento*: quanto al πάθος, si tratta di una vicenda<sup>8</sup> dall'esito rovinoso

<sup>6</sup> Lo sbalordimento sarà garantito: lo conferma il fatto che persino nella realtà l'avvenimento accidentale appare θαυμασιώτατον, quando cade a proposito. Esempio il caso della statua di Miti, che cadendo uccise l'assassino di Miti stesso: un simile episodio, realizzando una vendetta, apparve necessario piuttosto che fortuito (1452a 7ss.). Per il rapporto meraviglia/credibilità nella strategia di costruzione del testo tragico cf. GASTALDI (1989, 85-100).

<sup>7</sup> Cito dall'ed. di KASSEL (1965, 18).

<sup>8</sup> Il termine πρῶξις ha generalmente nella *Poetica* il valore tecnico di “azione”, proprio in contrapposizione a πάθος. In questo passo, invece, che presenta l'equivalenza πάθος/πρῶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, il termine significherà piuttosto “situazione” (Pind. *O.* XII 11; [Aesch.] *PV* 695; Soph. *Tr.* 294, *Ant.* 790, 792, 1304) o “risultato, conseguenza” di una azione (Hom. *Ω* 524, *κ* 202, 568; Aesch. *Pers.* 739). Per i rapporti *mythos/praxis* e le rispettive funzioni all'interno della teoria aristotelica cf. FUSILLO (1986, 385), secondo la cui analisi il πάθος rientrerebbe a buon diritto nel livello della *fabula*.

e/o<sup>9</sup> doloroso, una di quelle capaci di destare ἔλεος e φόβος. A conclusione di una analisi di tipo strutturale al πάθος viene assegnata una funzione fondamentale in relazione alla ossatura e alla conseguente qualità della tragedia. Nel successivo passaggio ad una analisi quantitativa (κατὰ τὸν πόσον) la tragedia verrà, invece, suddivisa in sezioni, secondo la scansione che vede alternarsi in scena coro ed attori.

### 3. Terzo elemento: il πάθος

Se peripezia e riconoscimento possono essere elementi di qualsiasi trama (anche comica), il πάθος, terzo, ma non meno importante ingrediente, conferisce alla tragedia la più peculiare identità<sup>10</sup>: si tratta di un nucleo tematico generatore di innumerevoli soluzioni, di cui A. fornisce una limitata esemplificazione (οἶον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις), interrotta dal nesso καὶ ὅσα τοιαῦτα a sottolinearne per l'appunto la potenziale varietà. La trama semplice si organizzerà intorno a quest'unico elemento, col rischio di fraintenderne e dunque snaturarne la funzione drammaturgica. Si avrà allora quella enfaticizzazione e conseguente spettacolarizzazione del πάθος, che renderà la tragedia παθητική, secondo una classificazione che Aristotele (1455b 33ss.) mutua dai critici coevi, con i quali dichiaratamente polemizza, perché disponibili a riconoscere empiricamente statuto autonomo a forme di tragedia, che egli giudica imperfette<sup>11</sup>.

Nel nostro passo, invece, il πάθος risulta inequivocabilmente termine categoriale: ne dà conferma la definizione che lo equipara ad ogni πρῶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά. È un elemento che non rinvia esclusivamente a quella tragedia che si è storicamente

<sup>9</sup> Il valore di ἦ equivale in questo caso a quello del latino *vel*. Per la duplice valenza della congiunzione (*vellaut*) fin da Omero cf. Ebeling, *LH I* 527s.

<sup>10</sup> Basti qui richiamare la complementare definizione di γελοῖον in *Poet.* 1449a 34ss. La comicità nasce dall'“errore” (ἀμάρτημα) e si configura nella prospettiva aristotelica quale realtà antitetica a quella tragica, per via di sottrazione: motore ne è, infatti, un ἀλσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν. E ancora in 1453a 39 si evidenzia, a proposito dell'*happy ending*, autorizzato in commedia (e mal tollerato in tragedia), come nessuno muoia per mano di nessuno (ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός). Per alcune recenti riflessioni sul πάθος in riferimento alla trama comica cf. HEATH (1989, 353), che tuttavia, teso a far rientrare anche la commedia aristofanea nell'ambito della definizione aristotelica, deduce, non del tutto convincentemente, da *Poet.* 1453a 37ss. l'assenza dalla trama comica «not of a painful or destructive πάθος, but of one evocative of fear and pity». In realtà nel passo suddetto l'esempio di finale comico in cui Oreste ed Egisto escono di scena riappacificati porta, a mio avviso, non a delimitare il tipo di πάθος presente in commedia, ma semmai a identificarne il parodico rovesciamento.

<sup>11</sup> Ne rappresenta illuminante esempio il *Prometeo pseudeschileo*, per la cui concezione melodrammatica rimando alla puntigliosa quanto esaustiva analisi di MARZULLO (1993, in particolare p. 42 n. 5 e relativa bibliografia). Affermerà, infatti, successivamente A. che quella tragedia che si definisce παθητική enfatizza una sola caratteristica (anche se di centrale importanza) della trama tragica, accanto ad altre forme altrettanto incomplete, quali la ἠθική o la tragedia che si caratterizza per un ridondante uso della ὄψις. Aristotele è dichiaratamente in polemica con i critici coevi, che pragmaticamente riconoscevano uno statuto a questi aberranti εἶδη, eleggendo un campione per ciascuno di essi.

configurata come παθητική, le cui riedizioni hanno probabilmente ancora successo ai tempi di Aristotele<sup>12</sup>, ma ad ogni trama che voglia dirsi tragica.

Tuttavia la esemplificazione di tale πάθος attraverso una serie di concrete possibilità (θάνατοι, περιωδυνίαι, τρώσεις)<sup>13</sup>, nonché le interpretazioni (per lo più univoche) del passo stesso, rischiano di oscurare la valenza teorica dell'assunto aristotelico, sottraendo all'elemento in questione la sua stretta appartenenza alla σύστασις τῶν πραγμάτων.

#### 4. L'esegesi della locuzione ἐν τῷ φανερωθῆ θάνατοι

La più accreditata esegesi della locuzione ἐν τῷ φανερωθῆ θάνατοι («le morti a scena aperta»)<sup>14</sup> prospetta l'intrusione di una componente spettacolare nella trama, un *coup de théâtre* che apre una breccia nell'impianto teorico aristotelico<sup>15</sup>: se così fosse, A. allineerebbe a due elementi, considerati fondamentali per l'intreccio tragico, un facile espediente catartico, di forte presa sul pubblico, arrendendosi ad una evidenza e ad una prassi, che in seguito egli menziona, ma per evidenziarne i limiti. Di questa presunta irruzione della *performance* nell'ambito di una analisi strettamente orientata ad individuare le linee di una corretta ποιητική τέχνη, anche i critici più recenti non si allarmano, agevolmente confortati dai continui slittamenti della Poetica da un piano rigorosamente teorico-prescrittivo ad uno più propriamente pragmatico-critico. Né trovano soddisfacente risposta alla patente contraddizione che avrebbe il nostro passo, se così inteso, con la successiva argomentazione cui si è appena accennato. All'inizio del seguente cap. XIV (1453b 1ss.), infatti, A. distingue chiaramente la tragedia in cui τὸ φοβερόν καὶ ἐλλεινόν scaturiscono ἐκ τῆς ὄψεως da quella in cui lo stesso

<sup>12</sup> Per l'accostamento alle tragedie in concorso della riedizione di una vecchia tragedia, a partire dal 386 a.C. in poi, cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1988<sup>3</sup>, 99s.).

<sup>13</sup> LUCAS (1968, 134s.), che interpreta correttamente il *pathos* come «a special sort of dramatic incident in the same category as *peripeteia* and *anagnorisis*», richiamando opportunamente quanto A. afferma dell'epica (1459b 11 καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων), si limita ad osservare che il *pathos* «is a disastrous occurrence, and the examples, being all of *visible* suffering, are ill chosen» [il corsivo è nostro].

<sup>14</sup> Tra gli ultimi editori o commentatori della *Poetica* cf. HARDY (1969, 45): «les agonies exposées sur la scène»; GALLAVOTTI (1974, 39): «le esecuzioni a scena aperta»; DUPONT ROC – LALLOT (1980, 73 e 234): «meurtres accomplis sur scène»; PESCE (1981, 98): «le morti che avvengono sulla scena»; PADUANO (1998, 25, 78), pur sottolineando che non si tratta di casi frequenti nelle tragedie giunte a noi: «la morte in scena, sofferenze, ferimenti e simili» e su questa linea da ultimo GUASTINI (2010, 71, 238-40), che tuttavia ribadisce come il πάθος sia parte del mito, contestando chi definisce questo elemento come una sorta di intrusione di un elemento spettacolare (DUPONT-ROC, LALLOT 1980, 234). Ma già BYWATER (1909, 33): «murders on the stage»; ALBEGGIANI (1934, 20): «le uccisioni che si vedono sulla scena» secondo una linea esegetica, impostasi perché tradizionale.

<sup>15</sup> Affermare che si tratti di una aggiunta più tarda, successiva alla stesura di una prima redazione, o di una parte lacunosa (GUASTINI 2010, 240), non è facilmente dimostrabile, ma semplificherebbe l'esegesi del passo. Questa convinzione, che non è tuttavia quella di Guastini, porterebbe a dedurre che l'esemplificazione di questo passaggio rinvii alla tragedia παθητική, che del πάθος fa abuso: quella coeva ad Aristotele, che gli suggerisce il «ritorno all'ordine» (cf. *supra* pp. 74s. e n. 12).

obiettivo si raggiunge ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, giudicando senza riserve poeta migliore chi sa abilmente strutturare la trama senza il ricorso a seduzioni visive. In conclusione, egli definisce ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενον<sup>16</sup> ogni differente procedere (1453b 7s.).

Il maggior imbarazzo degli interpreti è stato piuttosto un altro. La considerazione che nelle tragedie superstiti sono pochi i casi di morte in scena o di violenta sofferenza esibita al pubblico<sup>17</sup>, in omaggio ad una convenzione che ha radici rituali ed antropologiche, ha portato alla formulazione di due diverse, e in qualche modo insoddisfacenti, soluzioni per il passo aristotelico in questione. La prima, che conserva all'elemento πάθος una valenza fortemente spettacolare, consiste innanzi tutto nel precisare opportunamente come nel caso di θάνατοι non possa trattarsi di “uccisioni”<sup>18</sup>, e come si debba invece intendere il sostantivo astratto in senso metonimico: si tratterebbe quindi dei “cadaveri”<sup>19</sup> esibiti per mezzo dell'enciclema o trasportati in scena secondo altre modalità<sup>20</sup>. La seconda suggerisce invece l'appartenenza del πάθος al

<sup>16</sup> A. ha appena ribadito come si provino sentimenti di pietà e di paura al solo ascoltare la storia di Edipo, enfatizzando l'autonomia di un testo costruito unicamente con i mezzi della τέχνη ποιητική. Affidarsi agli espedienti e ai supporti spettacolari per coinvolgere il pubblico è segno di scarsa abilità, quando non di operazione calcolata. Per la valenza di «abundance of external means», che il termine χορηγία acquista a partire da Aristotele, cf. LSJ<sup>9</sup> 1999a s.v.

<sup>17</sup> Nonostante l'esiguità della casistica delle vere e proprie morti in scena (Aiace, Alceste, Ippolito) e delle pene fisiche (Filottete, Eracle, Edipo), ancora HUTTON (1982, 56, 94) traduce «deaths that take place in the open», ritenendo che il *pathos* sia «simply the physical pain manifested by the tragic personages on the stage». Per la contestata visibilità del suicidio di Aiace, si vedano di recente le apprezzabili osservazioni di SCULLION (1994, 107ss. e relativa bibliografia).

<sup>18</sup> Che non possa trattarsi di «Tötungen», ma semmai di «Todesfälle vor den Augen der Zuschauer» [il corsivo è nostro], era stato opportunamente puntualizzato da GUDEMAN (1934, 227ss.), che trovava conforto alla sua interpretazione nel famoso passo oraziano (cf. *Ars* 179ss. *non tamen intus / digna geri promes in scenam*) e nella tradizione scoliografica. Quest'ultima annota insistentemente come i fatti di sangue avvengano μὴ ἐν τῷ φανερῷ, μὴ ἐν τῷ ἐμφανεί, μὴ ἐν τῷ ἐμφαίνειν, μὴ ἐπ'ὄψει (cf. *infra* n. 26). Similmente ROSTAGNI (1945<sup>2</sup>, 44) osservava «come πάθος è nel μῦθος quella πρῶξις a cui sulla scena *corrispondono o [...] si manifestano* le morti, le ferite etc.». Così LANZA (1987, 155), per il quale «l'evento traumatico è un'azione che reca danno o dolore, come per esempio la “manifestazione” di morti [...]». Contraddittoria appare la posizione di HALLIWELL (1987, 43, 119s.), il quale traduce «visible deaths», senza chiarire che cosa egli intenda con «visible», per poi precisare convenientemente che: 1) il πάθος è da considerarsi «a constituent factor, actual *or* potential, in the tragic situation»; 2) un'azione di questo tipo può avvenire prima dell'inizio della tragedia (per es.: il parricidio di Edipo); 3) la forma dell'azione tragica è da riferirsi all'oscillazione tra i poli di prosperità e sventura ed è l'instabilità dovuta al cambio di fortuna, che rappresenta la caratteristica della tragedia, «not the concrete manifestations or scenes of affliction (the killings and other sufferings)».

<sup>19</sup> Così già VALGIMIGLI (1916, 40), che, sulla scia di una consolidata linea interpretativa risalente fino ad alcuni commentatori cinquecenteschi, traduceva «la catastrofe è un'azione [...] dove si veggono cadaveri su la scena», pur riconoscendo a πάθος una valenza tecnica in quanto «parte o incidente dell'azione drammatica».

<sup>20</sup> Cf., ad es., nelle *Troiane* l'entrata in scena del cadavere di Astianatte, trasportato sullo scudo di Ettore, un angoscioso spettacolo (v. 1157 λυπρὸν θέαμα) nello spettacolo, durante il quale si nomina insistentemente (vv. 1121, 1134, 1140, 1143, 1147, 1152, 1186 etc.) il corpo del fanciullo (νεκρός, νέκυσ). Il πάθος di questa tragedia non è, tuttavia, confinato alla orribile morte (v. 1167 θάνατος δυστυχής, v. 1255 δεινῷ θανάτῳ), ma all'intera sorte della città, di cui il Coro lamenta i μέλεα πάθεα (v. 1117).

dominio retorico: saremmo così di fronte ad una *visualizzazione della morte*, o di altro catastrofico evento, attraverso le parole di un messaggero, o di ulteriore personaggio in possesso dei requisiti necessari a dare un *vivido* resoconto di una sciagura retroscenica o di simile drammatico antefatto<sup>21</sup>.

Anche questa lettura risulta riduttiva, se si tiene presente quello che A. afferma a proposito della *διάνοια* (1456a 33ss.). Innanzitutto egli delega ai libri riservati alla retorica la trattazione di questo elemento (τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω), non esclude che vi sia un *πάθος* prodotto dal discorso (τὸ πάθη παρασκευάζειν οἶον ἔλεον ἢ φόβον), ma, anche a questo proposito, non si astiene dal distinguere il piano puramente verbale da quello fattuale, precisando come ἐν τοῖς πράγμασιν ... τὰ μὲν [*scil.* ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ] δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ... παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι<sup>22</sup>. Quel che si evince da una attenta lettura della *Poetica* è, dunque, il fatto che il *πάθος*, fondamento imprescindibile della tragedia<sup>23</sup>, può concretamente originarsi anche da ὄψις e διάνοια<sup>24</sup>, pur essendo in primo luogo elemento inerente alla σύστασις τῶν πραγμάτων, cioè inerente all'*inventio* ancor prima che all'*elocutio*<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Così REES (1972, 1ss.), che legge in senso metaforico la locuzione ἐν τῷ φανερωῖ, nei termini di «a matter [...] “brought into the open”», confinando riduttivamente l'esempio aristotelico alle morti «off-stage and then reported to the audience». Questa interpretazione si giustifica sulla base di almeno tre sottoscrivibili premesse: 1) il *pathos* non si concretizza necessariamente in una scena, ma è un elemento del *plot*; 2) οἶον introduce una esemplificazione e non una spiegazione; 3) la locuzione ἐν τῷ φανερωῖ è in posizione attributiva e distingue tali morti da quelle di altro genere. BELFIORE (1992, 134ss.), ribadisce che una morte ben descritta è come se fosse davanti agli occhi, diventa ἐναργής. Sulla base di *Rhet.* 1386a-b, la studiosa attribuisce alla locuzione in questione valore retorico prima che letterale. Questa prospettiva, che equipara poeta e oratore, non tiene conto che nelle tragedie superstiti sono presenti racconti veri e racconti falsi, ugualmente ben costruiti e ugualmente coinvolgenti, che tuttavia rinviano a *πάθη* reali o a *πάθη* fittizi. Si veda su questa linea BARABINO (1999, 106). Funzione ben diversa da ogni altro esercizio retorico avranno, nella costruzione del *plot*, i resoconti dei testimoni oculari.

<sup>22</sup> Nonostante questa perentoria affermazione, la presenza nel II libro della *Retorica* di un'ampia trattazione sull'ἔλεος ha portato ad enfatizzare le consonanze dei due scritti aristotelici: in particolare l'equivalenza ὅσα φθαρτικά, πάντα ἐλεεινά e la successiva esemplificazione (1386a 7ss. ἔστι δὲ ὀδυνηρὰ μὲν καὶ φθαρτικά θάνατοι καὶ αἰκίαι σωμάτων καὶ κακώσεις...) hanno agevolato la lettura della criptica definizione della *Poetica* alla luce di questo capitolo della *Retorica* (cf. da ultimo BELFIORE 1992). A ben vedere, quando in *Rhet.* 1386a 34ss. A. afferma degli oratori che ἐγγὺς ... ποιούσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιούντες, si riferisce non tanto ai contenuti di un discorso, quanto agli espedienti performativi, all'arte attoriale dell'oratore (ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι). Si tratta della stessa ὑποκριτικὴ τέχνη, di cui nella *Poetica* egli segnala limiti e pericoli (1461b 26-62a 14).

<sup>23</sup> Cf. parallelamente l'uso del termine ἀπαθής come sinonimo di «anti-tragico»: così viene definita la scelta del μὴ πρῶξι adottata da Emone nell'*Antigone* (1454b 40).

<sup>24</sup> Per il ruolo del *πάθος* nella *Retorica* cf. il recente contributo di PIAZZA (1990, 5ss.), cui va il merito di aver messo in luce con chiarezza, sulla scorta delle interpretazioni recenti, la rivalutazione di ἦθος e *πάθος* come elementi tecnici, parte integrante della argomentazione retorica alla stregua degli elementi logici, e quindi non più relegati alla funzione di meri strumenti psicagogici.

<sup>25</sup> Il rapporto tra la costruzione della trama, di cui il *πάθος* è elemento centrale, e la tragedia παθητικὴ risulta analogo a quello che nella retorica è il rapporto tra ἦθος e *πάθος* e λέξις ἠθικὴ e παθητικὴ, un rapporto che non è di equivalenza. Per la mancanza in Aristotele di una teoria degli stili cf. PIAZZA (1990) e già LANZA (1987, 25s.).

## 5. Una diversa interpretazione è possibile?

Nel nostro passo, come abbiamo già osservato, A. analizza proprio la costruzione del *plot*<sup>26</sup>, non si preoccupa né della ricerca retorica necessaria a tradurre la vicenda in un testo poetico, provvisto di tale ἐνάργεια da evocare attraverso la parola gran parte della medesima, né tantomeno della traduzione scenica del testo stesso<sup>27</sup>. Sta piuttosto vagliando la natura di una πρῶξις tragica coerentemente col precedente assunto secondo cui τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν (*Poet.* 1450b 18). Sulla base di queste premesse, bisognerà perciò valutare se può esserci una lettura alternativa del sintagma οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι, esaminando innanzi tutto l'andamento sintattico del passo. Il nesso τε ... καὶ ... καὶ allinea gli esempi di πάθος secondo una *climax* discendente tripartita: 1) morti, 2) sofferenze fisiche violente e ferimenti, 3) eventi simili. Della sciagura ineluttabile, la morte, evidenziata da un τε apparentemente ridondante<sup>28</sup>, vengono contestualmente indicate le prerogative attraverso la locuzione ἐν τῷ φανερῷ, una marca distintiva da considerarsi forse pertinente anche alle analoghe, non meno tragiche πρῶξεις<sup>29</sup>. La morte *tout-court* soprattutto, ma probabilmente qualsivoglia altro accidente non costituiscono ancora quel πάθος specifico che una trama tragica richiede: lo diventano se hanno luogo, la morte per prima, ἐν τῷ φανερῷ.

Si impone, dunque, una verifica riguardo all'*usus* (non solo aristotelico) della locuzione in questione<sup>30</sup>: l'interpretazione “sulla scena” (ovvero “sotto gli occhi del pubblico”), avanzata per *Poet.* 1452b 12, si avvale, infatti, solamente del conforto di tardi *loci similes*, in cui l'espressione ἐν (τῷ) φανερῷ appare acquisire, in virtù di contesti questa volta affatto perspicui, una inequivocabile valenza tecnica. Si tratta di un passo di Filostrato (VA VI 11) e di alcune annotazioni scolastiche a passi tragici (cf. nn.

<sup>26</sup> Cf. ELSE (1963, 358), che sostiene come «the real function of the *pathos* is not to shock the audience by its physical occurrence», ma come piuttosto il πάθος sia «a premise on which the plot is built». Su questa linea cf. le recenti riflessioni di KIRBY (1991, 203ss.), per il quale le due principali valenze del *pathos* («tragic act», «emotion of the audience») trovano il punto di convergenza nel *mythos*, ribadendo come sia quest'ultimo a dover giocare con le emozioni del pubblico, piuttosto che affidarle esclusivamente alla *opsis*.

<sup>27</sup> A questo precoce fraintendimento del testo aristotelico dobbiamo, credo, l'uso della locuzione ἐν τῷ φανερῷ et simm. negli scolii ai testi tragici e la conseguente equivalenza con ἐπ' ὄψει. Cf., a questo proposito, n. 18.

<sup>28</sup> Cf. Denniston, *GP* 500s. e, per la *marked redundance* del nesso, 512. Ma cf. Kühner-Gerth II 242, «itaque, zum Beispiel», nonché 251, n. 1: la sequenza delle congiunzioni marca la congruità interna (καὶ ... καὶ) ed esterna (τε) della esemplificazione seriale.

<sup>29</sup> Cf. ROSTAGNI (1945<sup>2</sup>, 44), che ne trova conferma nella struttura di un passo del primo capitolo della *Poetica* (1447a 23ss.).

<sup>30</sup> La presenza o meno dell'articolo implica, teoricamente, qualche differenza, in alcuni casi smentita dall'*usus scribendi*. La forma senza articolo equivale alla corrispondente forma avverbiale in -ως, per cui cf. LSJ<sup>9</sup> 552a. La presenza dell'articolo, invece, assegna alla locuzione una valenza meno generica, determinando nel nostro caso la centralità del πάθος, di cui la morte è prima esemplificazione. Cf. Schwyzer-Debrunner, *GG* II 24s.



18 e 27), alla cui tradizione ermeneutica l'esponente della nuova Sofistica sembra attingere.

Nel passo di Filostrato leggiamo che Eschilo τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν, ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι. Si discute, cioè, di una delle innovazioni apportate alla tragedia dal grande poeta, che viene chiamato in causa come esempio di *sapienza* (drammaturgica!), accostabile a quella degli Indiani. Tra le importanti modifiche apportate alla struttura di una tragedia, ancora definibile ai suoi tempi τέχνη ἀκατάσκευος, egli avrebbe introdotto la soluzione di una morte retroscenica, ma per impedire, si badi bene, ogni uccisione (ὡς μὴ ... σφάττοι) «davanti agli occhi degli spettatori»<sup>31</sup>. Anche le annotazioni scoliastiche sottolineano la sconvenienza dell'uccisione in scena, segnalano l'avvertenza del drammaturgo di non mostrare *apertamente* la violenza. Valga l'esempio del commento ad Aesch. Ch. 904 ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σε σφάξαι θέλω, in cui Oreste invita la madre a seguirlo nel palazzo. Lo scolio prontamente avverte: ἵνα μὴ ἐν φανερῷ ἡ ἀνοίρεσις γένηται.

Queste occorrenze della locuzione in questione, che compare, come abbiamo notato, nella forma priva di articolo, non sembrano tuttavia cogenti ai fini dell'interpretazione del passo aristotelico. La valenza tecnica che la locuzione ἐν φανερῷ assume è, ben diversamente che nella *Poetica*, indotta dal contesto, sia nella tradizione scoliografica che in Filostrato, ove nel passo citato si risemantizza in opposizione ad ὑπὸ σκηνῆς. Mi sembra opportuno, d'altronde, segnalare come Filostrato presenti alternativamente anche la forma ἐν τῷ φανερῷ, in un passo in cui, in linea, questa volta sì, con il luogo aristotelico, la locuzione serve ad evidenziare una morte edificante. Si tratta di VA VIII 14, 9-11, che così recita:

...εἰ γάρ, ὡς σὺ οἶει, τοῦ τυράννου ἡ γῆ πᾶσα, βελτίους οἱ ἐν τῷ φανερῷ ἀποθνήσκοντες τῶν ἐν τῷ ἀφανεί ζώντων.

Una recente traduzione inglese del passo riesce a mantenere il doppio senso, primario e figurato, della locuzione: «... if the whole earth belongs to the tyrant, as you suppose, those who die *in the open* are better off than those who live in obscurity» (Jones 2005, 395).

La bella morte, con un'importante ricaduta pubblica, in un regime tirannico si contrappone ad una vita insignificante, è appannaggio di chi si distingue (βελτίους), di chi possiede quelle stesse caratteristiche che rendono un personaggio eroico ed altolocato degno di calcare la scena tragica<sup>32</sup>. Questo appare il senso della risposta di

<sup>31</sup> Filostrato usa ancora tre volte la forma ἐν φανερῷ (VA VI 32, 28; VII 12, 64; VII 14, 67) con il valore di “pubblicamente”, in contrapposizione ad ἰδίᾳ nel primo caso. Negli altri due la locuzione serve a designare in frase negativa chi “non è in vista”, chi “vive nell'ombra”.

<sup>32</sup> Con il comparativo βελτίων si designa nella *Poetica* (1448a 4 κτλ.) la superiorità etico-sociale o semplicemente etica del personaggio tragico. Cf. *infra* n. 62.

Apollonio che ironicamente risponde a Demetrio, preoccupato di un suo viaggio *in mare aperto*, dove non ci si può nascondere. Apollonio risponde argutamente giocando sulle potenzialità metaforiche della locuzione.

La quale attiva o meno, in concomitanza con la presenza o meno dell'articolo, la valenza primaria o quella metaforica dell'aggettivo φανερός, l'area semantica abbracciando le nozioni di perfetta visibilità, chiarezza, perspicuità, evidenza. Per traslato, con φανερός si designa ciò che è “glorioso”, “visibilmente rilevante, perché di pubblico coinvolgimento”<sup>33</sup>.

#### 6. Soggetto tragico e procedere scenico

È dunque solo *possibile*, ma non *necessario*, che in un contesto opportuno la locuzione ἐν φανερώ passi a significare, non più genericamente “visibilmente, chiaramente”, ma “sotto gli occhi degli spettatori”, vale a dire tecnicamente “in scena” come in alcuni passi succitati (cf. *supra* pp. 78s.). Ma non nel passo della *Poetica* (ἐν τῷ φανερώ), ove credo di aver evidenziato come l'espressione rimandi alla scelta del soggetto tragico, prima che al suo procedere scenico<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Si indicano, infine, nel linguaggio giuridico i beni “immobili” in opposizione a quelli “mobili” (ἀφανής οὐσία), in quello politico la votazione “palese” di fronte alla “segreta” (κρύβδην) Cf., per analoga contrapposizione, Ar. *Thesm.* 91. Il neutro sostantivato dà origine a locuzioni avverbiali, che designano ciò che si verifica allo scoperto, in piazza, pubblicamente, sotto gli occhi di tutti, “ufficialmente”. Cf. LSJ<sup>9</sup> 1915a. In Aristofane emblematici risultano a questo proposito *Ach.* 728, 737, *Vesp.* 1021, *Thesm.* 525, 672. E non è un caso che a sottolineare gli aspetti del coinvolgimento pubblico sia spesso il coro. Con queste diverse sfumature, ἐν (τῷ) φανερώ compare numerosissime volte. Riporto i risultati di una parziale *inquisitio*, condotta su CD Rom (TGL), commentando solo alcuni casi esemplari. Nell'unica occorrenza tucididea (IV 73) la locuzione indica il “modo patente” con cui le truppe di Brasida, che si erano schierate senza tuttavia attaccare, dimostrano (ἐν φανερώ ἔδειξαν) di essere pronte a difendersi. In I 23 ἐς τὸ φανερόν λεγόμενοι sono invece le cause (αἰτίαι) della guerra del Peloponneso che vengono dichiarate “apertamente”, in opposizione al motivo vero (ἀληθεστάτη πρόφασις), intenzionalmente taciuto (ἀφανεστάτη λόγῳ). In Senofonte (*HG* II 3, 43; V 3, 16; VI 4, 16; *Mem.* I 1, 10; *An.* I 3, 21; *Cyr.* VII 5, 55, VIII 1, 31; *Eq.* 7, 3; ma ἐν φανερώ nel solo *Ages.* V 7, 3) significativo è il caso di *HG* VI 4, 16, con l'aneddotico racconto dell'esemplare contegno spartano all'arrivo in città (durante le Ginnopédie) della notizia della sconfitta di Leuttra: alle donne venne impedita ogni forma di lamento funebre ed intimato il silenzio (σιγή τὸ πάθος φέρειν); e all'indomani – riferisce Senofonte – i parenti dei caduti in battaglia si aggiravano per la città con la soddisfazione nel volto (λιπαροὺς καὶ φαιδροὺς ἐν τῷ φανερώ ἀναστροφομένους), esibendo “in pubblico” un contegno (o una maschera?) paradossalmente opposto a quello dei parenti dei sopravvissuti. Su questa stessa linea cf. Isocr. II 30, 5, che con struttura omologa a quella del nostro passo definisce non veri gli onori “pubblici” (τῶν τιμῶν... τὰς ἐν τῷ φανερώ) tributati per paura; Plat. *Leg.* 745a 7 (ἐν τῷ φανερώ γεγράφθω), in cui si afferma la necessità di “mettere agli atti” ogni acquisto di beni oltre la dotazione assegnata, Dem. *Cor.* XVIII 235, 8 (οὐδ' ἐν τῷ φανερώ βουλευόμενος), che stigmatizza le omissioni di “delibere pubbliche” da parte di Filippo, etc.

<sup>34</sup> Cf. a questo proposito le osservazioni di MARZULLO (1993, 181s.) sulla «valenza prevalentemente logica e scarsamente spettacolare» del concorrente φανερώς in [Aesch.] *PV* 1089s. L'avverbio – continua lo studioso – è «di recentissimo corso: ricorre una sola volta in Erodoto (IX 71 φ. ἀποθανεῖν), con il marcato senso di pubblico evento». Si tratta, infatti, in questo caso, solo apparentemente vicino al nostro, della volontaria quanto esibizionistica scelta da parte di Aristodemo di morire in battaglia per cancellare

L'*usus* aristotelico<sup>35</sup> lo conferma: altrove, infatti, la locuzione serve a definire situazioni diverse di “visibilità” in ambito reale<sup>36</sup>, mai teatrale, anche se comprensibilmente l'occasione pubblica comporta sempre forme più o meno vistose di spettacolarità. Emblematico è il caso di *Rhet.* 1383b-85a, ove si analizza quella particolare condizione di πάθος<sup>37</sup>, indotta dal sentimento di αἰσχύνη che Aristotele definisce per l'appunto λύπη τις ἢ ταραχή περὶ τὰ εἰς ἀδοξίαν φαινόμενα φέρειν τῶν κακῶν (83b 12ss.): uno stato d'animo di forte turbamento riguardo a quei comportamenti negativi, che “visibilmente” conducono ad una dubbia reputazione. A ulteriore conferma di questo assunto, egli aggiunge come ci si vergogni soprattutto di ciò che avviene alla luce del sole (84a 33s. καὶ τὰ ἐν ὀφθαλμοῖς καὶ τὰ ἐν φανερωῦ μάλλον), come sta a testimoniare il proverbio secondo cui «la vergogna sta negli occhi» (84a 34 ὅθεν καὶ ἡ παροιμία τὸ ἐν ὀφθαλμοῖς εἶναι αἰδῶ). Di conseguenza la vergogna sarà maggiore di fronte a coloro che continuativamente garantiscono presenza ed attenzione (84a 35s. τοὺς ἀεὶ παρεσομένους μάλλον αἰσχύνονται καὶ τοὺς προσέχοντας αὐτοῖς)<sup>38</sup>, vale a dire una cerchia di persone che costituiscono la realtà sociale entro cui il singolo individuo si muove<sup>39</sup>. Nel passo suddetto, dunque, la locuzione di cui ci stiamo occupando risulta con chiarezza nella sua principale valenza: chiosata dal nesso ἐν ὀφθαλμοῖς<sup>40</sup>, con cui costituisce una endiadi, rimanda ad una situazione pubblica (reale!), che viene configurandosi attraverso la esplicita menzione di spettatori partecipi o, come in un analogo passo successivo (1385a 8ss.), di testimoni perfettamente informati (καὶ μέλλοντες ὄρασθαι καὶ ἐν φανερωῦ ἀναστρέφεσθαι τοῖς συνειδόσιν αἰσχυνητοῖ μάλλον εἰσίν)<sup>41</sup>.

---

con il proprio valore un'accusa vergognosa. Per la funzione dell'avverbio suddetto nei contesti erodoteo ed eschileo, si veda ora CUZZOLIN (1995, 148s.).

<sup>35</sup> La locuzione compare in Aristotele altre sette volte: *GA* 719b 4; *HA* 510a 9, 533a 4; *Rhet.* 1372a 23, 1385a 9 e in una testimonianza indiretta di un passo dell'*Ath. Pol.* (fr. 421 R.).

<sup>36</sup> Cf. l'isolata quanto contestata posizione di ELSE (1963, 356ss.), che, pur traducendo θάνατοι con «killings», osservava a proposito della locuzione ἐν τῷ φανερωῦ che «“on stage” is not Aristotle's meaning [...] ἐν τῷ φανερωῦ means “in the visible realm”, but simply as a general characterization of the events in question, not as a requirement that they must be performed where an audience can see them». Meno convincente è la troppo rigida opposizione che lo studioso istituisce tra la fisicità del πάθος e la natura tutta morale, e mentale, di *peripezia* e *riconoscimento*.

<sup>37</sup> È da notare che A. definisce con ἀπάθεια (83b 15) il comportamento indifferente che scaturisce dall'impudenza (ἡ ἀναίσχυνητία). Che il saggio sia per Aristotele μετριοπαθής, e non ἀπαθής come per gli stoici, viene evidenziato, in relazione al problema della catarsi poetica, da LAURENTI (1984, 58).

<sup>38</sup> Cf. anche Plut. *Sull.* III 35 ἐν φανερωῦ ... τοῦ δήμου περιεστῶτος, *de stoic.* 1044B 9s. ἐν φανερωῦ ... πρὸς τοὺς παρόντας.

<sup>39</sup> Cf. Xen. *Cyr.* VIII 1, 31 che presenta ancora ἐν φανερωῦ in posizione attributiva: il comportamento del saggio comporta identico rifiuto di ciò che è disdicevole “in pubblico” (τὰ ἐν τῷ φ. αἰσχυρά) così come “in privato” (ἐν ἀφανεί).

<sup>40</sup> Come già in 1372a 24 τὰ λίαν ἐν φανερωῦ καὶ ἐν ὀφθαλμοῖς. Cf. anche Xen. *Ag.* V 7, 3 ἐν φανερωῦ μάρτυρας τοὺς πάντων ὀφθαλμοῦς τῆς σωφροσύνης ποιούμενος.

<sup>41</sup> In Plat. *Resp.* 558a 4ss. ricorre il sintagma concorrente ἐν μέσῳ: l'estrema tolleranza della democrazia comporta che perfino i condannati a morte o all'esilio se ne vadano in giro come esseri soprannaturali (ἀναστρεφομένων ἐν μέσῳ ... περινοστεῖ ὥσπερ ἦρας) e invisibili (ὡς ... οὔτε ὄρωντος οὐδενός). Cf.

Ma torniamo al nesso οἱ ... ἐν τῷ φανερωῦ θάνατοι, che designa una generica situazione, subordinata alla curvatura del contesto. Da un punto di vista strettamente formale, non abbiamo passi paralleli, se escludiamo il caso di Filostrato (VA VIII 14, 10) succitato, ove compare, in luogo del sostantivo (οἱ θάνατοι), il corrispondente participio sostantivato (οἱ ἀποθνήσκοντες), a segnalare più concretamente il soggetto. Qualche altro elemento per l'interpretazione di questo arduo passaggio della *Poetica* si può trarre da Antiph. III 3, 7. Si tratta del discorso di accusa di un padre contro l'uccisore del figlio, vittima di un incidente di palestra, colpito mentre raccoglieva i giavellotti dei compagni. Aver ucciso involontariamente non toglie nulla alla realtà della morte, e l'uccisore non può quindi negare l'accaduto. La morte del giovane è un dato incontrovertibile: οὐ γὰρ ἀφανῆς ἀλλὰ καὶ λίαν φανερός ἔμοιγε αὐτοῦ ὁ θάνατός ἐστιν. L'aggettivo φανερός assume in riferimento alla morte, e in presenza della chiara indicazione (ἔμοιγε) di chi non solo l'ha esperita da semplice testimone, bensì l'ha sofferta, una più pregnante valenza: significherà non solo *visibile*, *manifesto* e quindi *pubblico*, ma, di conseguenza, anche “inequivocabile”<sup>42</sup>. Non si tratta insomma di una morte soltanto presunta.

### 7. Il termine φανερός in tragedia: le Trachinie

Con la stessa nozione di *visibilità* il termine φανερός compare frequentemente nella tragedia stessa, spesso in riferimento proprio alle drammatiche evenienze di cui è giocoforza prendere coscienza, esperirne direttamente l'inesorabilità. A partire da Aesch. *Eum.* 950ss., in cui Atena, consapevole del grande e “manifesto” potere delle Erinni sulle cose dei mortali (vv. 951ss. μέγα γὰρ δύναται πότνι' Ἐρινὺς / ... / περὶ τ' ἀνθρώπων φανέρ' ὡς<sup>43</sup> τελέως διαπράσσουσιν), ne accoglie felicemente la trasformazione in Eumenidi, ottenuta attraverso i propri mezzi di persuasione.

Ma per il “riconoscibile” intervento divino nelle vicende umane, insistentemente espresso dalla frequenza di termini appartenenti all'area di φαίνω, è emblematico uno stasimo delle *Trachinie* sofoclee, che consente alcune riflessioni sull'intera struttura della tragedia in questione, una tragedia che propone i πάθη complementari di Deianira

---

*supra* n. 33 per l'analogo contesto di Xen. *HG* VI 4, 16. Va inoltre segnalato che il nesso ἐν ὀφθαλμοῖς, peculiare di Omero (A 587 etc.) e quindi registrato da Hesych. ε 3268, presenta le stesse valenze della nostra locuzione (cf. Ebeling, *LH* II 117s.), offrendone diretta conferma. Due passi mi sembrano particolarmente significativi per la questione che stiamo affrontando. Si tratta nel primo caso di Γ 306ss., in cui Priamo rifiuta lo spettacolo (v. 306 οὐ πω τλήσομ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὄρασθαι / μαρνάμενον φίλον υἱόν) del duello tra Paride e Menelao, per non dover assistere *direttamente* alla morte (v. 309 θανάτοιο τέλος) di un figlio (cf. l'analogo A 587s.). Mentre in θ 459 la stessa locuzione segnala altro coinvolgimento, questa volta *realmente* esperito: si tratta della *meraviglia* di Nausicaa di fronte alla avvenenza di Odisseo uscito dal bagno (θαύμαζεν δ' Ὀδυσῆα ἐν ὀ. ὀρώσα).

<sup>42</sup> Cf. l'analogo contesto di Andoc. I 53 τοῖς δὲ ἐμοῖς οἰκείοις φανερός <ὁ> ὄλεθρος, εἰ μὴ τις ἐρεῖ Ἀθηναίοις τὰ γενόμενα. Si tratta di un passo dell'orazione Περὶ τῶν μυστηρίων, in cui Andocide giustifica il proprio operato, volto a salvare da «rovina sicura» i suoi parenti.

<sup>43</sup> Così WEST (1990, 393), che accoglie la correzione di Meineke (φανερῶς codd.).

ed Eracle (θάνατοι e περιωδυνία)<sup>44</sup>. Le donne di Trachis, dopo l'oggettivo e dettagliato racconto di Illo (vv. 749ss.), testimone *malgré lui* dell'inconsapevole sortilegio materno<sup>45</sup> ai danni del padre, rivivono emotivamente l'accaduto, costrette a riconoscere come dell'ineluttabile πάθος dell'eroe sia "inequivocabilmente" artefice la stessa Afrodite (vv. 860s.): ἄ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά / τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.

Questa tragica ἀναγνώρισις, espressa con dolorosa enfasi attraverso una figura etimologica (φανερά/ἐφάνη), atta ad accentuare l'intensità di una rivelazione divina, nasce da un'autonoma e più ampia riflessione sull'intera storia che ha intrecciato le vite di Eracle e Deianira, non solo su quegli eventi del passato più prossimo che il resoconto dettagliato del figlio ha reso certi e credibili. Il commento del Coro non si limita, infatti, alle vicende esposte con dovizia di particolari nel truculento *flash-back* di Illo: si tratta di un'abile *rhexis* in cui il giovane, nella sua veste di ἄγγελος, ha persino dato voce al padre sofferente, riproponendo in scena tutto il πάθος degli avvenimenti recenti. La "visione" del Coro è in realtà più ampia: il proprio orizzonte di valutazione non si limita appunto alle parole della recente narrazione, ma si estende all'intera vicenda a partire dal passato remoto, di cui si leggono le funeste conseguenze nel presente (vv. 849s.): ἄ δ' ἐρχομένα μοῖρα προ- / φαίνει<sup>46</sup> δολίαν / καὶ μεγάλαν ἄταν. Il destino che ora si

<sup>44</sup> La esemplificazione aristotelica, pur limitata a poche quanto drammatiche evenienze, di fatto prospetta gli ingredienti basilari della maggior parte delle tragedie superstiti, servendosi di un lessico, tragico e medico ad un tempo (cf. ad es. Aesch. *Sept.* 242 θνήσκοντας ἢ τερωμένους, Ag. 1448 περιώδυνος etc. Per le contestuali occorrenze ipocratee cf. LSJ<sup>9</sup> s.vv. 1394b, 1799b, 1832b). Né deve stupire che siano innanzi tutto la morte o il dolore fisico a venire classificati come elementi di una trama tragica. La tragedia mette in scena situazioni cruciali, che i personaggi vivono con un'adesione ("attiva" o "passiva") totale. Si tratta spesso di estreme scommesse, come quella di Eracle che, nelle *Trachinie*, parte per un'ultima grande impresa. Si tratta cioè, fuor di metafora, di questioni di vita o di morte (vv. 166ss. ἢ θανεῖν χρεῖη ... ἢ ζῆν, ma cf. già Aj. vv. 479s. ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι / τὸν εὐγενῆ χρῆ). Quando il trionfante razionalismo porterà in scena solo la fatica di vivere, la solitudine umana, le contraddizioni dell'esistenza, la divisione del soggetto, allora la tragedia perderà le sue salienti caratteristiche. Come ben osserva DE ROMILLY (1980, 140), quando la sofferenza diventa fine a se stessa «naissent ces effets pathétiques nouveaux, correspondant à cette sensibilité nouvelle, pour laquelle les actes comptent surtout par les sentiments qu'ils entraînent, et pour laquelle la pitié l'emporte sur la crainte».

<sup>45</sup> L'araldo Lica aveva consegnato ad Eracle il dono inviato da Deianira, un peplo rivelatosi θανάσιμον, intriso del sangue sgorgato dalla ferita di Nesso. Un veleno sulla cui potenziale distruttività la sposa di Eracle aveva riflettuto troppo tardi (v. 716 φθείρει τὰ πάντα κνώδαλα), scoprendosi al tempo stesso vittima di un inganno e artefice corriva, quanto infallibile, della rovina del marito (v. 712s. μόνη γὰρ αὐτόν ... / ... ἐγὼ δύστηνος ἐξαποφθερῶ). Sull'ardita scelta lessicale del composto ἐξαποφθεῖρω (già eschileo, cf. *Pers.* 464), con cui Sofocle arricchisce il delirante e profetico linguaggio della propria eroina, richiama l'attenzione EASTERLING (1982, 162). Aggiungerei che la citazione eschilea (il termine in questione definisce il massacro dell'esercito persiano ad opera dei Greci) rende doppiamente tragica l'affermazione di Deianira, iperbolica esternazione che ne definisce l'ἦθος e contemporaneamente veritiero presentimento delle conseguenze della propria azione.

<sup>46</sup> Il verbo προφαίνω indica già in Omero una «rivelazione» in senso lato, una situazione di raggiunta chiarezza, cui non è necessario si accompagni, come in alcuni casi, la visibilità di una apparizione. In tragedia potrà assumere una valenza tecnica e sottolineare, come in questo caso (ma cf. anche *El.* 1285), un'avvenuta ἀναγνώρισις.

manifesta chiaramente ha origine in una lontana profezia, in un passato ancora popolato da insidiosi mostri quali Nesso o l'Idra, in un matrimonio frutto di una gara vittoriosa di Eracle su un'altra forza primigenia, il triforme fiume Acheloo.

#### 8. La morte di Eracle: una sventura per l'intera Grecia

L'analisi del successivo svolgimento scenico rende agevole la comprensione di che cosa rappresenti e di che funzione abbia in una tragedia (o per lo meno nel tipo di tragedia che verosimilmente più si avvicina a quella teorizzata da A.<sup>47</sup>) quel πάθος, esemplificabile in ὁ ἐν τῷ φ. θάνατος. Non è difficile escludere che fosse prioritaria l'intenzione di “visualizzare” la sciagura retoricamente (cf. *supra* p. 77): proprio questa tragedia, infatti, scelta intenzionalmente a campione, propone nel finale un Eracle che entra in scena moribondo e gravemente sofferente, per essere, tuttavia, trasportato dal suo seguito a morire altrove. Per averne conferma, basta – abbiamo visto – soffermarsi sui desiderata dell'eroe, ormai vinto dal sortilegio della tunica ed in preda alle sofferenze più atroci. Le sue parole, infatti, sono riportate direttamente (e non a caso) nel racconto di Illo, ἄγγελος che tratteggia con essenzialità ed estrema crudezza le fasi salienti della rovina abbattutasi sul protagonista, senza lacrimevoli quanto superflue variazioni sul tema, ma anche senza pudori e censure.

Vistosi perduto, così si era rivolto il padre al figlio (vv. 797ss.):

ὦ παῖ, πρόσελθε, μὴ φύγῃς τοῦμὸν κακόν,  
μηδ' εἶ σε χρὴ θανόντι συνθανεῖν ἐμοί·  
ἀλλ' ἄρον ἔξω, καὶ μάλιστα μὲν με θεὸς  
ἐνταῦθ' ὅπου με μή τις ὄψεται βροτῶν.

Eroico protagonista di molte imprese, Eracle, aggredito da spasimi così forti<sup>48</sup> da divenire omicida dell'innocente Lica, è ora determinato a “uscire di scena” (ἔξω), a sottrarsi alla vista di qualsivoglia “spettatore” (μή τις ὄψεται βροτῶν). Il ritegno di esibire la sofferenza è d'altronde un tratto distintivo di quella civiltà arcaica evocata attraverso il mito<sup>49</sup>, preoccupata di nascondere ogni indecorosa bruttura che offuschi la

<sup>47</sup> È sicuramente Sofocle il «classico» prediletto da Aristotele, che lo addita spesso ad esempio nella *Poetica*. Non solo ne ricorda le innovazioni tecniche (1449a 18s.: scenografia e terzo attore), che ne fanno l'iniziatore di un teatro ormai maturo, ma soprattutto ne segnala l'abilità di poeta-drammaturgo capace di complesse strategie testuali con *riconoscimenti* derivanti dalle vicende stesse (1455a 17ss.), ancora rispettoso dell'originaria funzione corale (1456a 25ss.) e infine consapevole inventore di personaggi esemplari, alieno dalla tentazione di rappresentazioni realistiche (1460b 34 ἔφη αὐτὸς μὲν οἴους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἴοι εἰσίν).

<sup>48</sup> Cf. vv. 777s. διώδυνος / σπαραγμὸς αὐτοῦ πλευμῶνων ἀνθήσατο. L'*hapax* διώδυνος, che in modo altamente espressivo sottolinea il penetrare a fondo del morso doloroso nelle carni, rimanda a quella sofferenza tutta fisica che Aristotele esprimerà attraverso il sostantivo περιωδυνία, un termine medico che abbiamo visto appartenere al lessico ippocratico. Cf. *supra* n. 44, nonché *infra* pp. 88s., Aesch. Ag. 1448.

<sup>49</sup> Si veda almeno DODDS (1973, 30s.).

esemplare immagine pubblica, ogni sconfitta che sia di godimento per i “nemici”<sup>50</sup>. Per questa stessa cultura sarà quindi inconcepibile esibire in teatro una realistica mimesi di situazioni lesive della dignità umana. Il πάθος sarà piuttosto connaturato alla vicenda, non alle modalità di una rappresentazione realistica<sup>51</sup>.

Lo dimostrano alcune spie nel finale della tragedia, proprio quando l'eroe è in scena e la sua sofferenza risulta visibile. Egli intona allora una *rhexis* (vv. 1046ss.) in trimetri giambici, saltuariamente intervallata da grida di dolore (*extra metrum*, o docmi o *cola* anapestici) e preceduta da un lungo lamento anapestico (vv. 983-1004) e da una sezione lirica (vv. 1004a-1043) a carattere trenetico<sup>52</sup>, in cui intervengono anche Illo e il Vecchio. Che la scena non fosse concepita per colpire la vista, lo segnalano l'incapacità di Illo di “rivolgere lo sguardo” sulla sofferenza del padre (vv. 991s. οὐ γὰρ ἔχω πῶς ἄν / στέρξοιμι κακὸν τόδε λεύσσω) e la prima reazione della Corifea, atterrita dall’“ascolto” delle sventure (v. 1044 κλύουσ' ἔφριξα τάσδε συμφοράς, φίλοι), non dalla “vista” delle sofferenze fisiche. È verosimile che in questa scena il Coro distogliesse ostentatamente lo sguardo dalla *skènè* allontanandosene, per rivolgersi piuttosto con movenza parabatrica verso gli spettatori. La “visione” delle *Trachinie*, come risulta dalla successiva battuta (vv. 1112s.), è piuttosto una “previsione politica” che riguarda il destino della Grecia, qualora resti priva di tale difensore: ὦ τλήμων Ἑλλάς, πένθος οἶον εἰσορῶ / ἔξουσαν, ἀνδρὸς τοῦδέ γ' εἰ σφαλήσεται. Questa prospettiva travalica, nell'estremo frangente, lo spazio scenico che, nel solenne ultimo dialogo tra Eracle ed Illo, assume i contorni di uno spazio «privato», ma prefigura in realtà un passaggio epocale<sup>53</sup>. Il πάθος consiste perciò nell'esperienza diretta di una globale vicenda, il cui tragico epilogo condizionerà in futuro l'intera comunità: non risulta affidato alla sola visione dei suoi esiti funesti, all'irrompere in scena di Eracle moribondo.

L'analisi delle *Trachinie* consente altresì di verificare l'attendibilità della seconda interpretazione del nesso ἐν τῷ φ. (cf. *supra* pp. 76s.). Il πάθος di questa tragedia, infatti, non si può ridurre alla visibilità dei fatti (ἐνάργεια), realizzata da una narrazione abile e dettagliata, nonostante almeno due *rhexeis* (quella di Illo sull'agonia del padre e

<sup>50</sup> Cf. Hom. A 51, Z 82 etc. In Hes. *Op.* 700s., Archil. *PCol.* 7511 (fr. 196a, 34 West<sup>2</sup>) etc. il possibile scherno proviene dai vicini, dalla ristretta comunità in cui si vive.

<sup>51</sup> A questo proposito cf. le recenti considerazioni di ARNOTT (1989, 74ss.), che dedica un capitolo a *The actor heard*: gli attori del teatro greco – egli scrive (p. 84) – «do not interpret a character; they merely present a character already fully realized in the composer's conception».

<sup>52</sup> Cf. EASTERLING (1982, 239).

<sup>53</sup> La sconfitta di Eracle sembra alludere alle contraddizioni della politica imperialistica ateniese. Per le proposte datazioni della tragedia, oscillanti tra il 460 (Ronnet), ai tempi della campagna ateniese contro Taso, di cui Eracle era protettore, e il 421, data della pace di Nicia (Campbell), cf. EASTERLING (1982, 23), che, considerando la tragedia frutto della produzione iniziale sofoclea, propende per ogni data compresa tra 457 e 430. Per la verosimile vicinanza all'*Edipo Re* (la vicenda è giocata sul contrasto tra ignoranza e consapevolezza) cf. LESKY (1996, 282ss. e relativa bibliografia). Una mia proposta di datazione colloca la tragedia al 425 a.C. (ANDRISANO 2014, 11-13 e n. 19).

quella della Nutrice sul suicidio di Deianira) rispondano a tali requisiti. Nel caso del suicidio di Deianira si può infatti osservare come la notizia che getta il Coro nello sconvolgimento preceda la dettagliata narrazione della Nutrice e sia a sua volta preceduta dal presentimento del Coro stesso, sulla base di indizi ancora una volta sonori (vv. 862s. *πότερον ἐγὼ μάταιος, ἢ κλύω τινὸς / οἴκτου δι' οἴκων ἀρτίως ὀρωμένον*);. Che la Nutrice entri in scena con aspetto inconsueto (v. 869 *ἀήθης<sup>54</sup> καὶ συνωφρωμένη*) è ancora il Coro a sottolinearlo, intensificando la *suspense* del pubblico attraverso la notazione di qualcosa di non perfettamente visibile, ma che si deve immaginare<sup>55</sup>. È innanzitutto la realtà del suicidio, di cui la vecchia è stata testimone oculare (v. 889 *ἐπεῖδον, ὡς δὴ πλησία παραστάτις*), e di cui dunque non si può più dubitare, a costituire, insieme alla parallela sciagura di Eracle, la drammatica chiave di volta di questa storia<sup>56</sup>. Anche Illo, d'altronde, prima di iniziare il proprio resoconto, si era preoccupato di garantirne la veridicità, affermando di aver visto con i propri occhi la ineluttabile rovina del padre (vv. 746s. *αὐτὸς βαρεῖαν ξυμφορὰν ἐν ὄμμασιν / πατρὸς δεδορκῶς κοῦ κατὰ γλῶσσαν κλύων*). La morte o simile rovinosa evenienza costituisce, dunque, elemento fondante della tragedia quando si riveli dato incontrovertibile di realtà, non solo e non tanto retorica rievocazione.

Per essere soggetto di tragedia, la morte (o altra non dissimile calamità) dovrà essere una morte di rilevanza *pubblica*, non un evento che rimane confinato nella dimensione strettamente privata<sup>57</sup>. Una sventura di tal fatta non si verifica materialmente sotto gli occhi di tutti sulla piazza fisica: l'intera comunità ne è ugualmente coinvolta in modo forte, ne fa diretta esperienza<sup>58</sup>. La comunità,

<sup>54</sup> La Nutrice è «fuori di sé». Cf. *Poet.* 1460a 11, in cui il termine è usato in frase negativa per sottolineare come nell'epica omerica non vi sia personaggio alcuno «sprovvisto di carattere». Nel passo succitato il Coro intende evidenziare come lo sconvolgimento abbia evidentemente sottratto alla Nutrice ogni riconoscibilità.

<sup>55</sup> Probabilmente la Nutrice non ha cambiato maschera. La sua afflizione potrà tutt'al più essere comunicata agli spettatori attraverso l'andatura (v. 870 *χωρεῖ πρὸς ἡμᾶς ... σημαίνουσά τι*).

<sup>56</sup> I modi della successiva minuziosa illustrazione del suicidio, costruita utilizzando il *πάθος* come strumento retorico, enfatizzano indubbiamente questa realtà.

<sup>57</sup> Anomalo sotto questo profilo è l'andamento dell'*Alceste*. Sulla natura di questo dramma (tragedia o dramma satiresco), messa in discussione dalle affermazioni della *hypoth.* II, e sulla letteratura critica che ne ha cercato di individuare le angolature comiche, cf. CONACHER (1988, 35ss.). Per una recente discussione sulle peculiarità drammaturgiche del testo euripideo, nonché sul significato del dramma, il cui obiettivo sembra quello di dimostrare «l'incapacità di gestire la morte, di sostituirsi responsabilmente ai capricci del Caso o al riconosciuto rigore della Necessità», cf. MARZULLO (1989, 130ss., n. 11). E più recentemente BLAISE (2008) e relativa bibliografia.

<sup>58</sup> Per la tragedia, come forma di riflessione critica sui problemi e le contraddizioni della comunità, cf. lo studio di SEGAL (1993, 4ss.). Egli fonda la sua analisi di *Alceste*, *Ippolito*, *Ecuba*, sulla basilare premessa che «Greek drama, unlike its modern counterpart, is a form of *public* discourse in a *holistic* society; that is a society all of whose parts are *visibly* and inescapably related to one another» [il corsivo è nostro]. L'obiettivo di questo studio è di identificare, infatti, come la tragedia indaghi le relazioni dinamiche di analogia e contrasto tra differenti settori della vita pubblica e privata. Intelligenti riflessioni offre anche il saggio di DES BOUVRIE (1988, 53ss.), che sottolinea come le «tragic emotions» possano definirsi tali solo se prodotte da un rovescio della fortuna «caused by *definite social conditions*» [il corsivo è nostro]. Fondamentale è innanzitutto la relazione di *philia* esistente tra i protagonisti, che provoca nel pubblico



rappresentata dal Coro, assume, come possiamo notare nelle tragedie superstiti, identità variabili a seconda del mito prescelto e delle opzioni del tragediografo, ma il Coro, spettatore non passivo degli eventi tragici, li vive direttamente, se non personalmente, rischia conseguenze funeste in misura proporzionale alla propria complicità, subisce di fatto una trasformazione della propria condizione emotiva ed intellettuale<sup>59</sup>. Ogni evento teatrale produttivo e non facilmente consolatorio individua “drammi sociali” e li rielabora: chiama in causa direttamente lo spettatore, già simbolicamente presente in scena nelle vesti del Coro stesso<sup>60</sup>.

### 9. La morte di pubblica rilevanza

Riassumendo: se privilegiamo la possibilità del nesso ἐν + dat. di indicare circostanza e modo<sup>61</sup> prima che luogo, due appaiono le nozioni basilari espresse dalla problematica locuzione οἱ ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι (et simm.). La prima rinvia alla diretta esperibilità dell'evento da parte di un testimone, che ne possa dimostrare l'inequivocabilità. La seconda, ma non secondaria, decreta la dimensione *pubblica* dell'evento stesso. La morte tragica, si è osservato a proposito delle *Trachinie* – ma lo si potrebbe affermare di ogni tragedia (ancora) classica – ricade sulla comunità: non è una morte “privata”,

---

una forma di *eleos*, non conseguente ad una identificazione con la sofferenza fisica della vittima in quanto tale, «but by her/his social suffering». Il problema del *pathos* come elemento della *fabula* esula dagli obiettivi di questo lavoro. È perciò definito, senza ulteriori approfondimenti «an objective, visible or imaginable act of destruction» secondo la prospettiva di Rees. Viene, tuttavia, richiamata insistentemente l'attenzione sul fatto che il coinvolgimento degli spettatori sia «caused by reactions to danger of a social nature, the violence done not to human beings but to social ties and values». La dimostrazione di ciò sarebbe proprio nel fatto che convenzionalmente non erano esibiti episodi di violenza, conoscendo già il pubblico l'andamento della vicenda, e nel fatto che il dramma si svolgeva ben oltre il momento dell'*anagnorisis*.

<sup>59</sup> Esempio a questo proposito è l'*Aiace*. Una dettagliata analisi di questa tragedia conferma come il suicidio dell'eroe non costituisca macabro spettacolo (vv. 912ss.: XO. πᾶ πᾶ / κεῖται...; TE. οὔτοι θεατός), ma si riveli determinante *esperienza* per l'intera comunità dei φίλοι (ma anche degli ἄφιλοι), alla quale nel proprio annuncio Tecmessa fa diretto riferimento (vv. 898s. Αἴας ὄδ' ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγῆς / κεῖται) attraverso l'uso di un pronome plurale (ἡμῖν), che vale in questo contesto più di un enfatico dativo etico. Le considerazioni finali del Coro (vv. 1418ss.) confermano il passaggio ad una nuova dolorosa consapevolezza: ἡ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν / γνῶναι· πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις / τῶν μελλόντων ὅ τι πράξει.

<sup>60</sup> La maggior parte dei testi tramandati (in opportuna selezione!) lasciano chiaramente intendere almeno tre livelli di trasformazione: una μετάβασις interna alla vicenda rappresentata, la κάθαρσις negli spettatori assecondata dalla funzione catalizzante del Coro e, infine, la trasformazione personale di ogni singolo attore in conseguenza dell'esperienza scenica. Della consapevolezza di quest'ultima μετάβασις ci offrono indiretta documentazione parodie comiche e riflessioni metateatrali. Basti pensare alla parodica trasformazione di Filocleone (*Vesp.* 1450s.), trionfalmente quanto ingenuamente annunciata dal Coro: ζηλω γε τῆς εὐτυχίας / τὸν πρέσβυν, οἱ μετέστη / ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς.

<sup>61</sup> Rinvio almeno ad Hdt. II 82, 1 οἱ ἐν ποιήσι γινόμενοι; Thuc. III 28, 1 οἱ ἐν τοῖς πράγμασι etc. Per quanto riguarda la concettualizzazione di situazioni o eventi come luoghi dello spazio, si veda LURAGHI (1995, 178), che spiega il fenomeno nei termini della metafora, secondo cui gli eventi sono contenitori. La studiosa richiama l'attenzione sull'affinità tra locativo e strumentale, che ha portato al sincretismo delle due funzioni, osservando che i suddetti ruoli semantici non si riferiscono a categorie cognitive nettamente separate l'una dall'altra. A questo proposito cf. anche DE LA VILLA (1989, 20-40).

essendo istituzionalmente i personaggi di una tragedia σπουδαῖοι, βελτίονες<sup>62</sup>, e per questo indiscussi protagonisti della vita pubblica<sup>63</sup>. Tradurrei dunque la locuzione suddetta con «la morte di pubblica rilevanza»<sup>64</sup>: una morte non necessariamente esibita in scena, ma più spesso raccontata, esperita quasi “in diretta”.

Almeno due passi tragici possono confermare le nozioni di cui si sta discutendo. Per la caratteristica di evento “pubblico” che una morte ἐν τῷ φανερωῷ riveste è significativa la prima reazione del Coro dell'*Agamennone* al trionfante annuncio da parte di Clitemestra della fine del re e della sua concubina. Non è la “vista” dei cadaveri esposti sull'enciclopedia<sup>65</sup> a sconvolgere i vecchi di Argo (e conseguentemente gli spettatori), ma sono piuttosto le arroganti parole della regina, atte a sollecitare una maledizione collettiva (vv. 1409s. *δημοθρόους* ... ἀράς / ἀπέδικες ἀπέταμες)<sup>66</sup>, che ne determinano l'angosciato lamento (vv. 1448ss.):

φεῦ, τίς ἄν ἐν τάχει, μὴ περιώδυνος,  
μηδὲ δεμνιοτήρης,  
μόλοι τὸν ἀεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν  
Μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον, δαμέντος  
φύλακος εὐμενεστάτου ...;

Un inquietante interrogativo incalza l'intera comunità (ἐν ἡμῖν) orbata del proprio φύλαξ: dopo la sua morte incombe sul popolo la paura che il destino sia inevitabilmente

<sup>62</sup> Si veda l'esemplificazione di *Poet.* 1453a 18ss. a proposito delle tragedie migliori che περὶ ὀλίγας οἰκίας ... συντίθενται. Sono i casati come quelli di Alcmeone, Edipo etc., da cui si traggono racconti in cui ai personaggi capiti di *παθεῖν* δεινὰ ἢ ποιῆσαι. Per tali caratteristiche del personaggio tragico cf. *supra* n. 32. Cf. anche, a proposito del teatro eschileo, ELSE (1977, 72).

<sup>63</sup> Sembra opportuno richiamare a questo proposito un passo platonico. Si tratta di *Gorg.* 525b-526a: Socrate prospetta a Callicle una sorta di “teatro dell'Ade”, in cui le anime sono condannate a scontare pene più o meno severe a seconda dei loro ἀμαρτήματα. Coloro invece che si sono macchiati di ἀδικήματα, a differenza dei precedenti, non trarranno vantaggio dagli ὀδυνηρότατα πάθη, ma possono solo costituire spettacolo (θεάματα) e monito (νουθετήματα) per le anime che affluiscono nell'oltretomba. Tra questi ultimi spiccano βασιλεῖς e δυνασταί: Tantalò, Sisifo, Tizio. D'altronde – commenta Socrate – anche Omero li ha rappresentati come vittime di condanne eterne, riservando ben altro trattamento a Tersite o ad altro ἰδιώτης. Il potere rappresenta, dunque, un alto fattore di rischio. Di questi personaggi esemplari del *Gorgia*, alcuni sono notoriamente protagonisti di tragedie per noi perdute o frammentarie (quelle eminentemente spettacolari che Aristotele definiva ἐν ἴδιον?). Per il solo Sisifo abbiamo testimonianza di almeno due omonime tragedie eschilee e di un dramma satiresco euripideo. Parallela la figura dello stesso Radamanto, giudice infernale, aveva ispirato Crizia (o Euripide). Per la problematica attribuzione cf. *TrGF*, ed. B. Snell, I 170s. Tersite invece, personaggio *privato*, privo di alcun potere, è destinato inevitabilmente alla scena comica: la sua anima da γελοιοποιός, nel racconto di Er sullo *spettacolo* della trasmigrazione (*Resp.* 620c), assumerà le sembianze di una scimmia.

<sup>64</sup> Cf. Schwyzer-Debrunner, *GG* II 43 per l'uso di questo «individualisierender Plural» che designa “ogni morte” (o altra tragica evenienza) che si verifichi in quelle condizioni.

<sup>65</sup> Per la discussione sull'uso o meno dell'enciclopedia si veda TAPLIN (1977, 325ss.), che propende per ben tre ipotesi di messinscena: esse escludono tale mezzo, che egli definisce «an archetypal opportunity». Tra queste egli tiene in non piccola considerazione la possibilità che dopo l'assassinio il Coro «has broken into the palace», autorizzato dal fatto che «the chorus' discussions lead away action not towards it» [il corsivo è nostro].

<sup>66</sup> Cf. le simili reazioni di fronte alle dichiarazioni di Egisto (v. 1616 *δημορριφεῖς* ... ἀράς).

funesto e altamente tragico (περιώδυνος)<sup>67</sup>. L'evidente angosciosa tensione che contrassegna questo canto corale accentua la condizione di precarietà, di consapevole timore del futuro, che investe una rappresentanza dei sudditi, e che scaturisce, come nel caso delle *Trachinie*, da una penetrante “visione” del passato (cf. il successivo *flash-back* sulla guerra di Troia), oltre che dall'esperienza diretta del luttuoso presente<sup>68</sup>.

Quanto alla seconda nozione della locuzione ἐν τῷ φανερωῷ, la “verificabilità” della morte, la possibilità di giudicarla “ufficiale”, significa un'irreversibile modificazione della realtà e dei rapporti tra i protagonisti della vicenda tragica. Tale valenza si può evidenziare attraverso l'analisi di un canto amebeo dell'*Elettra* sofoclea. La trama della tragedia prevede che la vendetta di Oreste sia facilitata da un'ingannevole messinscena, da un abile racconto del Pedagogo, istruito a giocare la parte dell'ἄγγελος, per comunicare a Clitemestra la morte (presunta) di Oreste<sup>69</sup>. Nell'orchestrazione di tale stratagemma, comunicato al pubblico nel Prologo, Oreste stesso aveva tradotto il senso della propria macchinazione in una domanda retorica, accompagnata da un'efficace risposta di sapore sofisticato (vv. 59ss.):

τί γάρ με λυπεῖ τοῦθ', ὅταν λόγῳ θανῶν  
ἔργοισι σωθῶ κάξενέγκωμαι κλέος;  
δοκῶ μὲν οὐδὲν ῥῆμα σὺν κέρδει κακόν.

La morte presunta non ha niente a che vedere con la morte ἐν τῷ φανερωῷ, consiste in un artificio verbale, in un espediente “teatrale” utile ad acquisire un guadagno: nulla di male (οὐδὲν κακόν)!

<sup>67</sup> Nella *Poetica* il corrispondente e raro sostantivo περιωδύνια esemplifica una di quelle traduzioni del πάθος, di cui ci stiamo occupando. I termini appartenenti all'area semantica in questione, designando un dolore di forte intensità, appartengono al lessico medico (in Ippocrate il sostantivo in questione ritorna 19x, il verbo corrispondente 14x, una volta l'aggettivo), come abbiamo segnalato alla n. 44, ma esibiscono valore traslato in Plat. *Leg.* 732c, 873c. Cauti il commento di FRAENKEL (1962<sup>2</sup>, 687), il quale si limita ad osservare che «the word may possibly have been borrowed from the language of physicians» [il corsivo è nostro].

<sup>68</sup> Non diversamente si presenta l'andamento drammaturgico del finale delle *Coefore*. Di fronte alla morte di Egisto, rivelata da urla retrosceniche e confermata da un servo, e a quella di Clitemestra, “annunciata” dalla lapidaria quanto drammatica determinazione di Oreste di fronte al dovere della vendetta (v. 930 κτάνες τὸν οὐ χρῆν, καὶ τὸ μὴ χρεῶν πάθε), la comunità, che ha dovuto subire governanti odiosi, esulta con un canto di liberazione, ancor prima che l'enciclopedia (?) mostri i cadaveri, non senza riflettere amaramente sulle sorti del maledetto casato, sulla difficile esistenza dei vivi (vv. 1008ss.): στρυγερῷ θανάτῳ διεπράχθης / ... / μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ. Nonostante la presenza dei cadaveri in scena, il πάθος risulta più che mai, anche in questa tragedia, elemento della trama, integrato, in perfetto equilibrio, da λέξις e ὄψις; in una costruzione la cui drammaticità, come voleva Aristotele, è facilmente percepibile anche alla sola lettura.

<sup>69</sup> Nelle *Coefore* è Oreste stesso a spacciarsi per uno straniero focese e ad annunciare la propria morte, precisando, tuttavia, ad attenuare la propria menzogna, che sta raccontando quel che ha sentito dire da altri (v. 688 τοσαῦτ' ἀκούσας εἶπον). La reazione di Clitemestra è dolorosamente ambigua e tragicamente ironica. Per un commento al lacunoso passo, cf. GARVIE (1986, 235s.): le ottunde ogni capacità di vaglio. Ben diversamente si comporterà Egisto (vv. 838ss.), la cui prima preoccupazione sarà di ottenere chiarimenti, freddamente dubitando della νέα φάτις (v. 844 πῶς ταῦτ' ἀληθῆ καὶ βλέποντα δοξάσω;).

Ma Elettra crede alle parole del Pedagogo, che conclude il suo racconto, preoccupato, come ogni messaggero che si rispetti, della propria credibilità. Presta fede a quella formula conclusiva di ogni abile *rhesis*, che ribadisce (vv. 761ss.) come sia doloroso il solo raccontare (ἐν λόγοις / ἀλγεινῶ) una vicenda di morte, ma come sia ben più drammatico l'assistervi (τοῖς δ' ἰδοῦσιν, οἵπερ εἶδομεν)<sup>70</sup>, e al Coro che cerca di consolarla contesta (vv. 829ss.): ἀπολεῖς... / εἰ τῶν φανερώς οἰχομέ-/ων εἰς Ἄϊδαν ἐλπιδ' ὑπ-/οίσεις. Non ci si può illudere su una morte avvenuta sotto gli occhi di tutti e perciò tragicamente “inequivocabile”<sup>71</sup>.

Le tragedie prese a campione confermano come il πάθος, che Aristotele canonizza nel passo che abbiamo analizzato, sia un elemento inseparabile dall'intreccio, come non si traduca spettacolarmente nell'esibizione della morte in scena, né retoricamente nell'efficace resoconto di una morte “annunciata”. Se, come abbiamo osservato, si tratta di una componente che può entrare in gioco anche sul piano della ὄψις e della λέξις, in qualità di τρίτον μέρος della tragedia, essa è inerente alla σύστασις τῶν πραγμάτων: si tratta di quell'elemento fondamentale, generatore di vicende φοβερὰ ed ἐλπεινὰ<sup>72</sup>, e appunto perciò definito attraverso l'equivalenza con πρῶξις. Di conseguenza, la morte (o altro funesto accidente), scelta come ingrediente di una trama tragica, sarà un evento “di pubblica rilevanza”.

#### 10. La tragedia παθητική

Partendo da queste considerazioni, è possibile avanzare qualche ipotesi sulle caratteristiche di quella tragedia, che Aristotele definiva παθητική. Si trattava di una tragedia, che sfruttava evidentemente le traduzioni più superficiali e vistose del πάθος, che blandiva i sensi degli spettatori (vista e udito), prima di provocarne la riflessione critica: un genere che si era andato affermando nel IV sec. e i cui primi segni sono largamente visibili sul finire del secolo precedente.

Alcuni di questi tratti cominciano ad imporsi nella tragedia euripidea. Il numero relativamente alto dei testi superstiti permette di osservare una produzione teatrale variegata, ricca di innovazioni: dalle provocatorie riletture dei miti fino agli espedienti spettacolari più audaci<sup>73</sup>. Queste caratteristiche sono il frutto di una ricerca costante

<sup>70</sup> Cf. ancora *Ch.* 851ss. per i dubbi di Egisto sulla veridicità della notizia appena giunta e la ferma volontà di esperire direttamente l'attendibilità del messaggero: ἰδεῖν ἐλέγξει τ' εἰ θέλω τὸν ἄγγελον, / εἴτ' αὐτὸς ἦν θνήσκοντος ἐγγύθεν παρών, / εἴτ' ἐξ ἀμαυρᾶς κληδόνος λέγει μαθών.

<sup>71</sup> Nell'*Elettra* sofoclea il cadavere di Clitemestra in scena ha soprattutto la funzione di alimentare la *suspense*: Egisto, sopraggiungendo da ultimo, si illude per un attimo che possa trattarsi di Oreste, ed è invece condannato ad una impreveduta ἀναγνώρισις.

<sup>72</sup> Cf. *supra* pp. 75s. a proposito delle considerazioni del cap. XIV sulla opportunità che ἔλεος e φόβος scaturiscano dall'intreccio.

<sup>73</sup> Basti pensare alla Parodo del *Prometeo* pseudeschileo: l'apparizione delle Oceanine si dimostra, secondo MARZULLO (1993, 243ss.), «allucinatoria: non perché rinunci alla fisica esecuzione, ma in quanto obbligata a modalità patentemente illusive». Il volo di Trigeo nella *Pace* di Aristofane non potrà che costituirne parodica citazione.

(non solo di novità), che allontana sempre più la tragedia dalle proprie origini, a rischio di un definitivo snaturamento. Nell'ultima produzione euripidea i personaggi mostrano, infatti, una vistosa crisi di identità: l'*Elena* è, a questo proposito, esemplare. Sfugge in parte a quelle che diverranno le “regole” aristoteliche. A cominciare proprio dal πάθος, un elemento assente dall'intreccio, costruito invece quasi esclusivamente su περιπέτεια e ἀναγνώρισις. Nessuno muore, nessuno uccide o viene ucciso, nessuno e niente sembra cambiare, trasformarsi, persino la guerra di Troia appare una inutile carneficina. Al πάθος si sostituisce il lamento, all'esperienza di vita le lusinghe della finzione. Elena non va a Troia, non si compromette con la vita, preserva la propria onestà vivendo in Egitto, ritorna infine a Sparta con Menelao: attraverso lo stratagemma di un finto funerale per un finto morto (Menelao stesso)! Neppure Teoclimeno si vendica della sorella Teonoe, perché l'intenzione fratricida si arresta di fronte all'epifania dei Dioscuri, rassicuranti divinità *ex machina*. Eppure la morte, spettro funesto, è ossessivamente evocata (vv. 53, 132, 138 etc.). Si piange, ci si commuove, si trepida, si sospira<sup>74</sup>: esaltandosi, esaurito ormai l'eschileo τῷ πάθει μάθος.

L'*Elena* euripidea esibisce i tratti della tragedia παθητική, una tragedia «nuova», come dirà il Parente nelle *Tesmofoiazuse*, apprestandosi ad inscenarne buffonescamente il ruolo della protagonista, per salvarsi anch'egli attraverso uno stratagemma comico. La mordace parodia del Parente, tutta concentrata sulle svenevolezze della καὶνὴ Ἑλένη, è il nuovo strumento con cui Aristofane si prende gioco del rivale<sup>75</sup>. Nelle *Tesmofoiazuse* il teatro euripideo delle Medee, delle Fedre e delle Stenebee funziona ormai da antefatto e da pretesto. Il suo autore è un personaggio che non possiede la fierezza che ostenterà nelle *Rane*, quando, ormai morto, diventerà “oggetto di desiderio” da parte di Dioniso stesso. Come il suo Menelao è piuttosto un uomo disorientato, ormai convertito alla tragedia *anodina* (ἄνευ ὀδύνης) delle Elene e delle Andromede, inoffensiva e scevra di provocazioni culturali, aperta alla fabulazione, elusivamente romanzesca<sup>76</sup>. Una tragedia intellettualistica, giocata sulla molteplicità dei ruoli che l'individuo sceglie o è costretto a giocare nel teatro dell'esistenza: inaugura la modernità. Ormai essa è priva di πάθος: ma intensamente παθητική<sup>77</sup>, antesignana di

<sup>74</sup> La tradizione epica, cui la tragedia è debitrice, bandisce ogni inutile lacrimare: cf. ι 468ss., ove Odisseo, sfuggito con alcuni compagni al Ciclope (οἱ φύγομεν θάνατον), di ritorno ingiunge ἄλλ' ἐγὼ οὐκ εἶων... / κλαίειν. Ben diverso è l'andamento di questa tragedia *larmoyante*: basti notare alcune frequenze lessicali: δάκρυ 8x, δακρυόεις 4x, δάκρυον 10x, θνήσκω 53x, etc.

<sup>75</sup> Cf. in particolare, per la parodia del tema della morte, i vv. 864, 876, 883, 885.

<sup>76</sup> Suggestiva la lettura che della tragedia offre VICKERS (1989, 41-65). Lo studioso giudica unilaterale l'interpretazione della tragedia, spesso tacciata dai critici di debolezza e vacuità. L'identificazione delle continue allusioni politiche ad Alcibiade, nascosto dietro i personaggi di Elena e del Menelao delle *Tesmofoiazuse*, consentirebbe una rivalutazione di questo «sub-Stesichorean plot». La seducente ipotesi non consente, tuttavia, di condividere le osservazioni finali: volte a cogliere nella «political explanation» un criterio unificante nell'interpretazione di tragedia e commedia, definite un po' troppo riduttivamente «a kind of 'experimental politics'».

<sup>77</sup> Va tuttavia sottolineato come non si possa tracciare un confine definito tra la tragedia che utilizza il *pathos* quale elemento costitutivo del *plot* e quella che ne abusa. Euripide non sarà il primo a sfruttare le

un genere che nel IV sec. ne coltivò gli aspetti più smaccati, i “melodrammatici” compiacimenti. Quelli che provocarono probabilmente il pressante invito aristotelico ad un ritorno all'ordine.

---

possibilità offerte dagli slittamenti verso il genere patetico, che già emergono, per lo meno in Sofocle, quale intrinseca minaccia.

*referimenti bibliografici*

ANDRISANO 2014

A.M. Andrisano, *Appunti per una traduzione delle Trachinie: Deianira ed Eracle, personaggi complementari*, in A.M. Belardinelli (a cura di), *Dell'arte del tradurre. Problemi e riflessioni*, «Scienze dell'antichità» XX/3, 7-28.

ALBEGGIANI 1934

F. Albeggiani (a cura di), *Aristotele. La poetica*, Firenze.

ARNOTT 1989

P.D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York.

BARABINO 1999

A. Barabino (a cura di), *Aristotele. Poetica*, intr. di F. Montanari, Milano.

BELFIORE 1992

E. Belfiore, *Aristotle on plot and emotion*, Princeton.

BLAISE 2008

F. Blaise, *L'Alceste di Euripide: non si scherza con la morte*, «AOFL» III/2, 32-53.

BYWATER 1909

I. Bywater (ed.), *Aristotle. On the art of poetry*, Oxford.

CERRI 1996<sup>2</sup>

G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Lecce.

CONACHER 1988

D.J. Conacher (ed.), *Euripides. Alcestis*, Warminster.

CUZZOLIN 1995

P. Cuzzolin, *Preliminari per una descrizione dell'avverbio di frase in greco classico*, in Id. (a cura di), *Studi di linguistica greca*, Milano, 137-64.

DE LA VILLA 1989

J. De La Villa, *Caractérisation fonctionnelle du datif grec*, «Glotta» LXVII 20-40.

DE ROMILLY 1980

J. De Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris.

DES BOUVRIE 1988

S. Des Bouvrie, *Aristotle's Poetics and the Subject of tragic Drama: An Anthropological Approach*, «Arethusa» XXI 47-74.

DODDS 1973

E.R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale* (1950), trad. it., Firenze.

DUPONT ROC – LALLOT 1980

R. Dupont-Roc – J. Lallot (éd.), *Aristote. La poétique*, Paris.

EASTERLING 1982

P.E. Easterling (ed.), *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge.

ELSE 1963

G.F. Else (ed.), *Aristotles Poetics: the argument*, Cambridge (Mass.).

ELSE 1977

G.F. Else, *Ritual and Drama in Aeschylean Tragedy*, «Ill.Cl.St.» II 70-87.

FUSILLO 1986

M. Fusillo, *Mythos aristotelico e récit narratologico*, «Strumenti critici» n.s. I 381-92.

FRAENKEL 1962<sup>2</sup>

E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, vol. III, Oxford.

GALLAVOTTI 1974

C. Gallavotti (a cura di), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano.

GARVIE 1986

A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford.

GASTALDI 1989

S. Gastaldi, *Eikos e thaumaston nella Poetica di Aristotele*, in D. Lanza – O. Longo (a cura di), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze, 85-100.

GUASTINI 2010

D. Guastini (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Roma.

GUDEMAN 1934

A. Gudeman (Hrsg.), *Aristoteles. Peri poietikes*, Berlin-Leipzig.

GUIDORIZZI 1993

G. Guidorizzi, "Longino" e l'uditorio: aspetti di un'estetica della ricezione orale, in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, vol. III, Roma, 1067-1076.

HALLIWELL 1987

S. Halliwell (ed.), *Aristotle. The Poetics*, London.

HARDY 1969

J. Hardy (éd.), *Aristotele. Poétique*, Paris.

HEATH 1989

M. Heath, *Aristotelian Comedy*, «CQ» XXXIX 344-54.



HUTTON 1982

J. Hutton (ed.), *Aristotle's Poetics*, New York-London.

KASSEL 1965

R. Kassel (ed.), *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, Oxonii.

KIRBY 1991

J.T. Kirby, *Aristotle's Poetics: The Rhetorical Principle*, «*Arethusa*» XXIV 197-217.

JONES 2005

Chr. P. Jones (ed.), *Philostratus. The Life of Apollonius of Tyana*, Cambridge, Mass.-London.

LANZA 1987

D. Lanza (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano.

LAURENTI 1984

R. Laurenti, *Critica alla mimesi e recupero del pathos: il De poetis di Aristotele*, «*A.I.O.N.*» VI 51-65.

LESKY 1996

A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci* (1972<sup>3</sup>), trad. it., Bologna.

LUCAS 1968

D.W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford.

LURAGHI 1995

S. Luraghi, *Caso semplice o sintagma preposizionale*, in P. Cuzzolin (a cura di), *Studi di linguistica greca*, Milano, 173-92.

MARZULLO 1989

B. Marzullo, *La Parodos dell'Alceste* (Eur. Alc. 77-140), «*MCD*» XXIII-XXIV 123-85.

MARZULLO 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze.

PADUANO 1998

G. Paduano, *Aristotele. Poetica*, trad. e intr. a c. di G. P., Roma-Bari.

PESCE 1981

D. Pesce (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano.

PIAZZA 1990

F. Piazza, ἤθους e Πάθος nella Retorica di Aristotele, «*GFF*» XIII 1-32.

PICKARD-CAMBRIDGE 1988<sup>3</sup>

A. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford.

REES 1972

B.R. Rees, *Pathos in the Poetics of Aristotle*, «G&R» XIX 1-11.

ROSTAGNI 1945<sup>2</sup>

A. Rostagni (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Torino.

SCULLION 1994

S. Scullion, *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart.

SEGAL 1993

Ch. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, Durham-London.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

VALGIMIGLI 1916

M. Valgimigli (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Bari.

VICKERS 1989

M. Vickers, *Alcibiades on stage: Thesmophoriazusae and Helen*, «Historia» XXXVIII 41-65.

WEST 1990

M.L. West, *Aeschylus. Tragoediae cum Incerti Poetae Prometheus*, Stuttgart.