

# LIANA LOMIENTO

## *La voce delle Erinni in Aesch., Eum. vv. 117-139\**

### SUNTO

Attraverso l'analisi della struttura formale e metrico-ritmica dei vv. 117-139, e un approfondimento di carattere linguistico sui suoni emessi, come risulta dalle didascalie sceniche nel Mediceo, dalle Erinni nel loro 'dialogare' con l'ombra di Clitemestra, questo studio evidenzia i caratteri di novità drammaturgica e musicale esibiti dal canto di apertura delle *Eumenidi*.

### PAROLE CHIAVE

Eschilo, *Eumenidi*, didascalie sceniche, dialogo lirico-epirrematico, musica e drammaturgia.

### ABSTRACT

Through the analysis of the formal, metric, and rhythmic structure of the vv. 117-139, and an in-depth study of the linguistic nature of the sounds emitted, as shown by the didascalies in the Medicean codex, by the Erinyes in their 'dialogue' with the shadow of Clytemestra, this study highlights the dramaturgical and musical novelties exhibited in the song of opening of the *Eumenides*.

### KEYWORDS

Aeschylus, *Eumenides*, didascalies, lyric-epirrhematic dialogue, music and dramaturgy.

\* Questo lavoro prende spunto, rivedendolo e ampliandolo, da un mio studio già edito in *Itaca* 34, 2018, pp. 31-46 ("L'ingresso delle Erinni in Aesch. Eum. vv. 117-177: testo e metro, con alcune osservazioni sulla struttura formale dei vv. 117-139").



Al principio delle *Eumenidi*, le Erinni dormono all'interno del tempio d'Apollo, dopo avere inseguito Oreste fino a Delfi. Notizie sulla loro condizione vengono dalla Pizia. Entrata nel tempio, dopo avere pronunciato una preghiera propiziatoria, la sacerdotessa riporta al suo ritorno, con orrore, d'aver visto un uomo invisibile agli dèi, in atteggiamento di supplice, con le mani stillanti sangue, la spada da poco estratta e un ramo d'olivo incoronato di candida lana. Dinanzi all'uomo, una strana schiera di donne adagiate sui seggi, dormienti. Figure ripugnanti a vedersi, simili a Gorgoni o ad Arpie ma implumi e nere<sup>1</sup>: russano, esalano sospiri repellenti e dagli occhi stillano sgradevoli umori (vv. 34-64). Il dio Apollo, invocato dalla donna, prontamente interviene a soccorrere Oreste, e a favorirne la fuga verso Atene sotto la vigilanza di Hermes<sup>2</sup>. I due, Oreste ed Hermes, si allontanano. Entra in scena, adirata, l'ombra di Clitemestra. La regina pronuncia un monologo in trimetri giambici (vv. 93-116), in cui deplora la propria con-

<sup>1</sup> Per la nozione di «implume» riferito alle Erinni (vv. 51, 250), che preferisco a quella, più comunemente accolta, di «senz'ali», rinvio al lavoro di MAXWELL-STUART 1973, pp. 81-84.

<sup>2</sup> L'apostrofe di Apollo «E tu, sangue fraterno, nato dal mio stesso padre, Hermes, sorveglialo» fa ritenere che anche Hermes sia in qualche modo presente, probabilmente come *kophon prosopon*, sebbene non tutti siano propensi a condividere questo punto di vista. Così LLOYD-JONES, TAPLIN 1977, pp. 364-365 e SOMMERSTEIN 1989, p. 99 sostengono che «non vi sia alcun bisogno» di ammettere la presenza di Hermes sulla scena, poiché, essendo un dio, può udire anche da lontano (cfr. v. 297, a proposito di Atena).

dizione rivendicata e sferza le dèe, già molte volte in passato invocate e onorate con offerte, e ora vinte dal sonno. Al termine della tirata (v. 116), ella chiama a raccolta le Erinni:

ἄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλιταιμήστρα καλῶ

In sogno ora io, Clitemestra, vi chiamo.

Ha quindi inizio, con i primi interventi del Coro, la parodo, ai vv. 117-177<sup>3</sup>. Nelle pagine che seguono, intendo soffermarmi sulla struttura formale, metrica e drammaturgica di questi versi e, in particolare, sul significato della caratteristica sezione introduttiva, ai vv. 117-139. Per favorire una migliore comprensione del passo, riporto il testo dell'intera parodo secondo l'assetto dei codici, che sarà mantenuto nell'edizione lineea in preparazione a mia cura<sup>4</sup>:

ΧΟΡΟΣ

(μυγμός.)

Κλ.

μύζοιτ' ἄν, ἀνὴρ δ' οἴχεται φεύγων πρόσω·

† φίλοις γὰρ εἰσιν οὐκ ἔμοις † προσίκτορες.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Osserva HOGAN 1984, p. 148: «The choral song does not begin until line 140, which makes this the longest prologue in Aeschylus».

<sup>4</sup> Con Carles Garriga e Daria Francobandiera. Il primo sarà autore dell'Introduzione generale, la seconda della traduzione e del commento, mentre la sottoscritta ha la responsabilità del testo critico, del *conspectus metrorum* e della nota al testo.

<sup>5</sup> Il testo è probabilmente corrotto, giacché così com'è tramandato esso risulta arduo da comprendere. HERMANN 1799, p. 11 propose φίλοι γὰρ εἰσιν, οὐκ ἔμοι, προσίκτορες; lo stesso HERMANN 1852, p. 275 preferì φίλοις γὰρ εἰσιν, οὐκ ἔμοι, προσίκτορες, già proposto da SCHÜTZ 1794, p. 73, e accolto da LINWOOD 1844, p. 73; BARNETT 1901, p. 6; l'intera espressione è spiegata da PALEY 1845, p. 211: «Sunt enim dii (Apollo, sc.) qui cognatis, non mihi, patrocinentur, h.e. qui Orestem ut προστρόπαιον tueantur». Per φίλος nel senso di *cognatus* cfr. *Sept.* 954; *Eum.* 331; *Soph. El.* 516. WEIL 1861, p. 20 negava che Clitemestra potesse definire φίλον Oreste, a lei così invisio; egli tentava φίλοι γὰρ εἰσιν οὐκ ἔμοις προσεικότες, nel senso di «amicos enim habet non meis similes» e la sua congettura fu accolta da SIDGWICK 1887, p. 39; BLASS 1907, p. 29; WEYR SMITH 1926,

Xo.	(μυγμός.)	120
Κλ.	ἄγαν ὑπνώσσεις κοῦ κατοικτίξεις πάθος· φονεὺς δ' Ὀρέστης τῆσδε μητρὸς οἴχεται.	
Xo.	(ὠγμός.)	
Κλ.	ᾧζεις, ὑπνώσσεις· οὐκ ἀναστήση τάχος; τί σοι πέπρωται <sup>6</sup> πρᾶγμα πλήν τεύχειν κακά;	125
Xo.	(ὠγμός.)	
Κλ.	ὑπνος πόνος τε κύριοι συνωμόται δεινῆς δρακαίνης ἐξεκῆραναν μένος.	
Xo.	(μυγμός διπλοῦς ὀξύς.)	130
Κλ.	λαβὲ λαβὲ λαβὲ λαβὲ, φράζου. ἄναρ διώκεις θήρα, κλαγγαίνεις δ' ἄπερ κύων μέριμναν οὔποτ' ἐκλείπων πόνου. τί δρᾶς; ἀνίστω, μὴ σε νικάτω πόνος, μηδ' ἀγνοήσης πῆμα μαλθαχθεῖσ' ὑπνω. ἄλγησον ἦπαρ ἐνδίκους ὀνειδέσιν· τοῖς σώφροσιν γὰρ ἀντίκεντρα γίγνεται. σὺ δ' αἵματηρὸν πνεῦμ' ἐπουρίσασα τῶ, ἀτμῶ κατισχναίνουσα, νηδύος πυρί, ἔπου, μάραινε δευτέροις διώγμασιν.	135
Xo.	ἔγειρ', ἔγειρε καὶ σὺ τήνδ', ἐγὼ δὲ σέ. εὐδεις; ἀνίστω, κάπολακτίσασ' ὑπνον, <sup>7</sup> ιδώμεθ' εἴ τι τοῦδε φροϊμίου ματᾶ <sup>8</sup> .	140

p. 282. BLAYDES 1900, p. 9 ipotizzava φίλοι γάρ εἰσι τοῖς θεοῖς (scil. Λοξία) προσίκτορες. Degna di nota, ancora, la congettura φίλων γάρ εἰσιν οὐ κενοί di DODDS 1953, pp. 18-19.

<sup>6</sup> Πέπρωται è buona congettura di STANLEY, a fronte di πέπρακται dei codici; WAKEFIELD 1794 pensava a τέτακται. La lezione dei codici è difesa da LINWOOD 1844; HERMANN 1852, II, p. 256; WEIL 1861; BARNETT 1901. Πέπρωται è adottato da BLAYDES 1900; BLASS 1907 e dagli editori più recenti a esclusione di WEST 1998 che preferisce τέτακται.

<sup>7</sup> Ἀπολακτίζω è un verbo interessante, attinto al campo semantico dello sport. Come osserva SOMMERSTEIN 1989, p. 108, un greco poteva «scacciare il sonno con un calcio» (cfr. Theogn. 1337) come noi ci «scuotiamo dal sonno».

<sup>8</sup> «Se qualcosa di questo preludio è vano». Il riferimento, in φροϊμίου deve essere

- ἰοὺ ἰοὺ πύπαξ<sup>9</sup>. ἐπάθομεν, φίλαι, στρ. α.  
 { – } ἦ πολλὰ δὴ παθούσα καὶ μάτην ἐγώ.  
     ἐπάθομεν πάθος δυσαχές<sup>10</sup>, ὧ πόποι, 145  
     ἄφερτον κακόν.  
 – ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἴχεται δ' ὁ θήρ.  
 – ὕπνω κρατηθεῖς' ἄγραν ὤλεσα.
- ἰὼ παῖ Διός· ἐπὶ κλοπος πέλη, ἀντ. α.  
 { – } νέος δὲ γραίασ δαίμονας καθιππάσω. 150  
     τὸν ἰκέταν σέβων, ἄθεον ἄνδρα καὶ  
     τοκεῦσιν πικρόν.  
 – τὸν μητραλοῖαν δ' ἐξέκλεψας ὦν θεός.  
 – τί τῶνδ' ἐρεῖ τις δικαίως ἔχειν;
- ἔμοι δ' ὄνειδος ἐξ ὄνειράτων μολὸν στρ. β.  
 ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου 156  
 μεσολαβεῖ κέντρῳ<sup>11</sup>,  
 ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν.  
 πάρεστι μαστίκτορος

alla sezione “amebea” che introduce il canto corale, cfr. anche SOMMERSTEIN 1989, p. 108; per questa sezione rinvio alle considerazioni svolte *infra*, a p. 000. Diversamente, ma a mio parere meno plausibilmente, BLAYDES 1900, p. 87 riteneva che il riferimento fosse al canto che le Erinni si accingono in quel momento a intonare.

<sup>9</sup> Mantengo la lezione πύπαξ dei manoscritti, con FRANCOBANDIERA 2012.

<sup>10</sup> La lezione di M è accolta dalla maggioranza degli editori.

<sup>11</sup> «Con il pungolo afferrato nel mezzo» intendono DRAKE 1853, p. 93; BLAYDES 1900, p. 88; SOMMERSTEIN 1989, p. 111, rinviando a HARRIS 1972, fig. 66. HERMANN 1852, II, p. 588 si chiedeva se l'aggettivo μεσολαβής debba qui intendersi «active, de stimulo in medium corpus tendente» oppure, ciò che egli avrebbe preferito, “passive [...] de stimulo quel quis medium prehendit, quo fortius vibrari regive possit» (quest'ultima interpretazione discussa anche da BLAYDES 1900, p. 88, che adduce il confronto con Hom. *Il.* 21, 172; Theocr. 16, 78). WAKEFIELD 1794 pensava a μεσοβαλεῖ (con il consenso di BLAYDES 1900, *adn. ad loc.*), adducendo a confronto Aristoph. *Ach.* 274; *Ecl.* 260; *Nub.* 1047.

δαΐου δαμίου	160
βαρὺ τὸ περίβαρυ κρύος ἔχειν <sup>12</sup> .	
τοιαῦτα δρώσιν οἱ νεώτεροι θεοί, κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον. φονολιβῆ θρόνον, περὶ πόδα, περὶ κάρᾳ πάρεστι, γᾶς ὀμφαλὸν <sup>13</sup> , προσδρακεῖν αἱμάτων βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.	ἀντ. β.  165
ἐφεστίῳ δὲ μάντις ὦν μιάσματι μυχὸν ἐχράνατ' αὐ- τόσσυτος, αὐτόκλητος, παρὰ νόμον θεῶν βρότεια μὲν τίων, παλαιγενεῖς δὲ μοίρας φθίσας.	στρ. γ.  170
κάμοί γε λυπρός, καὶ τὸν οὐκ ἐκλύσεται, ὑπὸ δὲ γᾶν φυγᾶν οὐποτ' ἐλευθεροῦται. ποτιτρόπαιος ὦν δ' ἕτερον ἐν κάρᾳ μιάστορ' εἴσιν οὗ πάσεται <sup>14</sup> .	ἀντ. γ.  175

<sup>12</sup> Conservo la lezione dei codici, con HERMANN 1852, p. 276 (cfr. anche II, p. 588); LINWOOD 1844, p. 20; WEIL 1861, p. 24; SIDGWICK 1887, p. 41.

<sup>13</sup> La congettura γᾶς <τ'> di Wilamowitz, accolta da Page, non sembra necessaria, cfr. lo *Schol. ad loc.* τὸ γὰρ γᾶς ὀμφαλὸν ἀντὶ τοῦ <τὸν> ἐν Πυθοῖ, che intende correttamente il nesso γᾶς ὀμφαλὸν come apposizione di θρόνον. Una diversa interpretazione del passo, che si ottiene modificando l'interpunzione e distinguendo dopo πλέον un nuovo periodo sintattico, si dà avere l'antistrofe, al pari della strofe, suddivisa in due periodi, è suggerita da PATTONI 1995.

<sup>14</sup> Εἴσιν οὗ è buona congettura di KIRCHHOFF (ben spiegabile anche paleograficamente come distorsione dal maiuscolo EKEINOY, con la comune confusione ισ>κ) accolta da Murray a fronte della lezione ἐκείνου dei codici; HERMANN 1852 I, p. 277 pensava a ἔστιν ὃν πάσεται, mentre HERMANN 1799 congetturava ἔστιν οὗ; SCHOEMANN 1845, p. 203 suggeriva αὐτ' ἐκεῖ πάσεται. SCHOLEFIELD 1843, p. 15 suggeriva ἐξ ἐμοῦ, se-

- CORO (*mugolio*) 117  
 CLITEMESTRA  
 Mugolate pure, mentre l'uomo se ne va, fuggendo  
 via lontano!  
 I miei cari, non io, hanno divinità che accolgono  
 le loro suppliche.
- CORO (*mugolio*) 120  
 CLITEMESTRA  
 Sei troppo immersa nel sonno e non hai pietà  
 del mio dolore.  
 Oreste, l'assassino di questa madre, se ne va!  
 CORO (*gemito*)  
 CLITEMESTRA  
 Stai gemendo, stai dormendo. Non ti alzerai in fretta?  
 Quale compito ti è destinato se non compiere il male? 125  
 CORO (*gemito*)  
 CLITEMESTRA  
 Il sonno e la fatica, legittimi sodali,  
 hanno fiaccato l'impeto della tremenda serpe.  
 CORO (*doppio mugolio acuto*)  
 Prendilo, prendilo, prendilo, prendilo! Attenzione! 130  
 CLITEMESTRA  
 In sogno inseguì la fiera e abbaiò come  
 un cane che non abbandona mai l'assillo del suo  
 sforzo.  
 Che fai? Alzati! Non lasciarti vincere dalla fatica  
 e non ignorare, raddolcita dal sonno, quanto abbiamo  
 sofferto.  
 Ti dolga il fegato per i miei giusti rimproveri: 135  
 per chi è saggio, infatti, sono come pungoli.

guito da PALEY 1845, p. 215 e da DRAKE 1853, p. 95; ἐκ γένους era la proposta di WEIL 1861, con il sostegno dello *Schol. ad loc.* ὦν ἐναγῆς ἐν τῷ κάρῳ ἑαυτοῦ ἕτερον μιάστορα λήψεται καὶ οἱ ἐξ αὐτοῦ δίκην ἡμῖν δώσουσιν. Di qui Bothe, ap. LINWOOD 1844, p. 21 *adn.*, suggeriva ἐκ κείνου, accolto da BARNETT 1901. La lezione dei codici appare accolta da WECKLEIN 1885.

Spira contro di lui un soffio sanguinoso,  
disseccalo con il tuo fiato, con il fuoco del tuo ventre.  
Incalzalo, consumalo con nuovi inseguimenti!

CORO

Svegliati, e sveglia quell'altra, come io sveglio te. 140  
Stai dormendo? Alzati! Scalciamo via il sonno  
e vediamo se qualcosa è vano in questo preludio.

– *Iou, iou, pupax!* Abbiamo sofferto, amiche! str. a

{–} Davvero molte pene ho sofferto, e invano!

Abbiamo sofferto una sofferenza assai penosa, 145  
*ô popoi,*

un male insopportabile.

– Dalle reti è sfuggita, se n'è andata via la fiera.

– Vinta dal sonno ho perduto la preda.

– *Ió,* figlio di Zeus, sei un ladro! ant. a

{–} Giovane, hai calpestato le vecchie dee 150

onorando il supplice, un uomo empio  
e crudele con chi l'ha generato.

– Hai sottratto il matricida, pur essendo un dio.

– Chi dirà che vi è qualche giustizia in questo?

Giuntomi dal sogno, un rimprovero str. b

mi ha colpito come un cocchiere, 156

con un pungolo impugnato nel mezzo,  
nel cuore, nel lobo del fegato.

Si può sentire il brivido,

il gravissimo brivido, 160

di un feroce flagellatore pubblico.

Tali azioni compiono gli dèi più giovani, ant. b

che regnano assolutamente al di là della giustizia.

Si può vedere un trono che stilla sangue  
intorno alla base, intorno al vertice,

l'ombelico della terra, macchiato dall'orrida traccia di sangue ricevuta.	165
Pur essendo profeta, ha contaminato i penetranti con un'impurità che lorda il focolare, da sé inviato, da sé invocato, onorando azioni mortali contro le leggi divine e distruggendo le antiche ripartizioni.	str. c 170
E mi è causa di dolore, ma non lo affrancherà. Anche fuggendo sottoterra, non sarà mai libero. E, poiché è contaminato dal delitto, andrà dove otterrà un altro punitore sul suo capo <sup>15</sup> .	ant. c 175

Analisi metrica dei vv. 117-139

Cho.: *extra metrum*

Clitem.: 2 *trim ia*

Cho.: *extra metrum*

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ - - ia ion<sup>mi</sup> (2epion<sup>mi</sup>)

Clitem.: 9 *trim ia*

Dopo l'intervento di Apollo che consegna Oreste alla vigilanza di Hermes e l'invita a trovare scampo nella città di Pallade (vv. 64-84), e

<sup>15</sup> La traduzione è quella di Daria Francobandiera, per l'edizione commentata delle Eumenidi, in preparazione.

il congedo di Oreste (vv. 85-93), al v. 94 l'ombra di Clitemestra si manifesta alle Furie, mentre le dèe profondamente dormono adagiate su seggi nel tempio delfico. La regina compare alle dèe come ombra, nel sogno<sup>16</sup>. Le rimbrotta, perché stanno trascurando di vendicarla: eppure molte offerte furono loro tributate, e libagioni senza vino e sacri banchetti notturni imbanditi sul focolare ardente. Tutto ciò – conclude con tono di accusa – è stato invano: Oreste è riuscito a sfuggire, beffandosi di loro. Al termine della rampogna, Clitemestra esige attenzione da parte delle dèe (vv. 114-116): «Ascoltatemi – esorta – perché è della mia anima che parlo: tornate in voi, dèe sotterranee. In sogno ora io, Clitemestra, vi chiamo. (ὕμᾶς νῦν ... καλῶ)». Le Erinni – pur dormienti – reagiscono a tale richiamo, iniziano a lamentarsi nel sonno e a pronunciare brontolii e gemiti. Ai vv. 117-139, le didascalie sceniche tramandate nel codice Mediceo (Laur. Pl. 32.9) indicano per quattro volte – puntualmente alternati agli interventi di Clitemestra, ciascuno di due trimetri giambici (vv. 118-119; 121-122; 124-125; 127-128) – l'esecuzione di suoni, che sono per due volte definiti *μυγμοί* (vv. 117, 120) e per due volte *ὠγμοί* (vv. 123, 126)<sup>17</sup>; il v. 130, il cui testo è, finalmente, comprensibile e di senso compiuto è preceduto da una didascalia che fa riferimento a un gemito, ripetuto due volte, e di sonorità più acuta<sup>18</sup>; chiudono questa sezione i vv. 131-139, nei quali Clitemestra rivolge

<sup>16</sup> PALEY 1845, p. 211. Sul “sogno delle Erinni” e sulla novità implicita in questa situazione, vedi ora BRILLANTE 2019.

<sup>17</sup> Al v. 123 ὠγμός è necessaria correzione di Robortello, rispetto a μυγμός dei codici.

<sup>18</sup> In effetti, l'*ordo verborum* suggerirebbe di riferire l'aggettivo διπλοῦς al successivo ὄξυς più che direttamente al sostantivo μυγμός, come solitamente si intende. In questo caso, il nesso διπλοῦς ὄξυς indicherebbe genericamente una più alta intonazione della voce, più che un'intonazione alla seconda ottava superiore (per la possibilità del falsetto nella performance tragica rinvio, in ogni caso, al saggio di RAFFA 2016, p. 132. Mostra di includere entrambe le sfumature la parafrasi di A. H. SOMMERSTEIN (in biblio?: Loeb, Cambridge, Ma., London England, 2008, p. 373): «The Furies utter two, much louder, high pitched short whines»). Ringrazio la collega e amica Eleonora Rocconi, dell'Università di Pavia, per avere condiviso con me la riflessione su questo punto.

un ultimo, vibrato richiamo alle dèe, come un pungolo che finalmente le dèsti dal torpore, perché non siano immemori dell'offesa subita e incalzino il colpevole in una nuova caccia. Uno degli aspetti notevoli in questo "scambio" è – nonostante la natura preverbale degl'interventi da parte delle Furie – la disposizione simmetrica delle battute, notata da Hermann, che la definiva «epodica», e da Blass<sup>19</sup>. Sebbene si sia talvolta dubitato dell'autenticità di queste *parepigrafi*<sup>20</sup>, come sono definite nello *Schol. ad Aesch. Eum.* 117, la maggior parte degli editori le ritiene autentiche e, a mio parere giustamente, le conserva nel testo. Il termine *παρεπιγραφή* con cui lo Σ<sup>M</sup> 117 definisce l'indicazione *μυγμός* nel testo del medico può avere più d'un valore. Nel suo studio fondamentale W.G. Rutherford, che si concentra sugli *Scholia* alle commedie di Aristofane, ne individuava quattro<sup>21</sup>. Il primo valore (1) di *παρεπιγραφή* corrisponde alle "didascalie di scena". Esso è documentato per esempio nello *Schol. ad Arist. Thesm.* 277 che glossa il v. 277 s. (Eu.) *ἔα· σπεῦδε ταχέως· ὡς τὸ τῆς ἐκκλησίας / σημείον ἐν τῷ Θεσμοφορίῳ φαίνεται* con il commento: *παρεπιγραφή· ἐκκυκλείται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ θεσμοφόριον*. Il secondo (2) coincide con una qualunque indicazione di regia anche non evidente, ma dedotta dalla situazione drammatica indicata nel testo: ad esempio in *Nub.* 1, il verso, pronunciato da Strep-siade, *ιοῦ· ἰοῦ· / ὦ Ζεῦ βασιλεύ, τὸ χρέμα τῶν νυκτῶν ὅσον· ἀπέραντον· οὐδέποθ' ἡμέρα γενήσεται;* è glossato dal commento antico *παρεπιγραφή· συγκεκαλυμμένος καὶ καθεύδων ὑποτίθεται, ἐξῆς ἀνακαλυψάμενος καὶ ἔξω τὴν κεφαλὴν ποιήσας τοῦ περιβλήματος*. Il terzo (3) non è che un tradurre in parole un'azione implicita o anche espressa nel testo, come nella *Pace*, v. 256, dove la battuta di Polemo *ἔστηκας ἀργός; οὐτοσί σοι κόνδυλος.* è glossata *παρεπιγραφή· ἅμα γὰρ τῷ εἰπεῖν δίδωσιν αὐτῷ VLh τὸν V κόνδυλ(ον)*. Il quarto valore (4) di *παρεπιγραφή* fa riferimento a

<sup>19</sup> HERMANN 1852, II, p. 585; BLASS 1907, p. 84.

<sup>20</sup> Ved. *infra*.

<sup>21</sup> RUTHERFORD 1905, pp. 113-114.

didascalie interne al testo, come in *Pa.* 30, dove il verso ἀλλ' εἰ πέπαιται τῆς ἐδωδῆς σκέψομαι / τηδὶ παροίξας τῆς θύρας, ἴνα μὴ μ' ἴδῃ, è spiegato δηλὸν δὲ ὅτι καὶ τοῦτο παρεπιγραφὴ ἐστὶ· δεῖ γὰρ αὐτὸν ἡρέμα καὶ κατανοῆσαι, V εἶτε ἐσθίει VLh ὁ κἀνθαρος V εἶτε πέπαιται. Nello scolio al v. 117 delle *Eumenidi* il termine παρεπιγραφὴ si riferisce con ogni evidenza alla didascalia scenica μυγμός, conforme alla quarta accezione individuata da Rutherford. In un lavoro del 1977 dedicato alla questione, O. Taplin, che definisce le indicazioni di scena nelle *Eumenidi* «perhaps the strongest candidate of all to go back to the dramatist himself»<sup>22</sup>, ne discute, però, l'autenticità, con l'argomento che sia μυγμός che ὠγμός potrebbero essere stati dedotti da uno scriba da μύζοιτ' ἄν al v. 118, e ὠζεις al v. 124<sup>23</sup>. Un'ulteriore fonte di sospetto sarebbe a suo parere il tipo di notazione, giacché di solito le esclamazioni non verbali o le interiezioni sono trascritte foneticamente: ὀτοτοτοῖ, παπαιάξ, ὓ ὓ ὓ, ψ ψ, ᾗ ᾗ, eccetera<sup>24</sup>. Su questa base, ci aspetteremmo in Eschilo l'indicazione della voce delle Erinni direttamente con μῦ μῦ, e ὦ ὦ<sup>25</sup>. Tali argomenti, tuttavia, non possono spiegare, come osserva Sommerstein<sup>26</sup>, l'indicazione al v. 129 μυγμός διπλοῦς ὀξύς, che non può essere autoschediasticamente dedotta dal testo. Ma a parere di Taplin, proprio questa sarebbe la notazione più sospetta, perché in prossimità di questa notazione è l'intervento, finalmente comprensibile, del Coro che sognando grida λαβέ λαβέ λαβέ λαβέ· φράζου. Lo studioso ipotizza che la παρεπιγραφὴ μυγμός διπλοῦς ὀξύς sia da attribuire a un copista “esigente” che, infastidito dall'improvviso irrompere, nel testo tragico, di

<sup>22</sup> TAPLIN 1977b, p. 122.

<sup>23</sup> Il ragionamento contrario aveva fatto Triclinio, come si può dedurre dallo *Schol. ad Eum.* 118 ἡμέτερον: † ἀπὸ τοῦ μυγμοῦ τὸ μύζειν παρήγαγεν. ἔοικε δὲ εἶναι ὁ μυγμός καὶ μωγμός ἀπήχημά τι τῶν ὑπνούωντων.

<sup>24</sup> Cfr. Aesch. *Choeph.* 869 (ὀτοτοτοῖ); Eur. *Cycl.* 153 (παπαιάξ); Soph. *TGrF* 341, 176 (ὓ ὓ ὓ, ψ ψ, ᾗ ᾗ).

<sup>25</sup> Cfr. Aristoph. *Eq.* 10 μῦμῦ μῦμῦ μῦμῦ μῦμῦ μῦμῦ μῦμῦ.

<sup>26</sup> SOMMERSTEIN 1989, p. 105.

grida di caccia, avrebbe inteso con essa sostituire il v. 130. Ma il crescendo dei gemiti delle Erinni cui chiaramente allude la notazione di regia *μυγμὸς διπλοῦς ὄξύς* nel codice mediceo, subito prima che le dee ancora dormienti pronuncino la prima loro frase sensata e comprensibile al pubblico a teatro, a me pare del tutto coerente e appropriato nell'economia dell'intera scena. Per meglio rendercene conto, proviamo a capire come essa si presentava agli spettatori. Nelle *Eumenidi*, diversamente che in tutto il resto del teatro a noi noto, il Coro non fa il proprio ingresso nel corso della scena iniziale, ma è già lì dal principio<sup>27</sup>. Le Erinni sono visibili e addormentate, finché, una dopo l'altra, si svegliano e si dispongono al proprio posto nell'orchestra<sup>28</sup>. In verità, la modalità di ingresso in scena delle Erinni è stata molto discussa. Alcuni ipotizzano che le dee entrassero non prima del v. 140, in concomitanza con l'inizio del canto corale propriamente detto<sup>29</sup>. Gli argomenti a favore di questo punto di vista sono evidenziati da Taplin: il primo è che il Coro entra di solito in corrispondenza della musica ad esso dedicata, e non prima<sup>30</sup>; il secondo, che un ingresso tardivo si configura come efficacemente teatrale. Altri studiosi invece ritengono che le dee fossero visibili, insieme ad Apollo e Oreste, già dal v. 64, o addirittura dal principio<sup>31</sup>. Molto efficace, tra tutte, la ricostruzione di Scott: le Erinni,

<sup>27</sup> MÜLLER 1885, pp. 64-65.

<sup>28</sup> Lo *Schol. ad Eum.* v. 64 (p. 48 Smith) sembra fare riferimento all'uso dell'*ekkyklema* in questa scena, per ottenere la visione di Oreste all'interno del tempio, con la spada imbrattata di sangue. Non è possibile verificare l'attendibilità di questa indicazione, che – in ogni caso – non necessariamente si riferisce alla *prima* performance (cfr. VERRALL 1908, p. LIII). Sulle difficoltà dell'uso dell'*ekkyklema* per trascinare un intero coro all'esterno rinvio alla discussione, con ulteriori riferimenti bibliografici, in BROWN 1982, p. 28 (che tuttavia finisce con l'ammettere questa possibilità).

<sup>29</sup> HERMANN (1835, pp. 162-167; a suo parere anche al v. 140 le dee non sarebbero entrate tutte insieme, p. 164 sg.), BODENSTEIN (1893, pp. 663-664), VERRALL (1908, p. LII), ROSE (1958, p. 000), TAPLIN (1977a, p. 369) e STANFORD (1983, pp. 78-79).

<sup>30</sup> Sulla possibilità che la musica fosse già presente in questa fase ved. *infra*, pp. 00-00.

<sup>31</sup> BLASS (1907, p. 77), LLOYD-JONES (1970), BROWN (1982, pp. 26-28), SOMMERSTEIN (1989, pp. 92-93).

Oreste e Apollo sarebbero entrati dalla *skene*, e quindi rimasti sulla scena come una sorta di *tableau* prima dell'inizio del dramma<sup>32</sup>. La sacerdotessa avrebbe quindi fatto il suo ingresso da una delle *parodoi* senza notare i personaggi, immaginati all'interno del tempio di Apollo. Dopo essere entrata, e poi uscita (vv. 33-35) dal tempio (la *σκηνή?*) ella, avanzando nell'orchestra, avrebbe pronunciato i vv. 34-64, quando la sua descrizione del *tableau* avrebbe finalmente richiamato l'attenzione sui personaggi e li avrebbe introdotti, con grande impatto teatrale<sup>33</sup>. In questo modo, Clitemestra, apparendo, si sarebbe rivolta alle Furie presenti, e ai suoi piedi<sup>34</sup>. I loro mormorii avrebbero potuto dare al pubblico l'idea precisa di una forza inquietante e terribile sollecitata dal basso<sup>35</sup>. Anche il v. 103, col quale la regina esorta le Furie a guardare le ferite sul suo corpo lascia presumere una loro vicinanza fisica (*ὄρα δὲ πλῆγὰς τάσδε καρδίᾳ σέθεν*, «guarda con il tuo cuore queste mie ferite!»). D'altra parte, l'apostrofe di Apollo *ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμαίων τάχος/ χωρεῖτ'*, «Andate subito fuori da questa dimora, ve lo ordino!» ai vv. 179-180, dopo la *parodo*, quando le Erinni sono oramai sveglie e dinamiche nell'orchestra sembra confermare che lo spazio scenico fosse immaginato interamente pertinente al santuario del dio, senza una distinzione rigida tra "interno" e "esterno"<sup>36</sup>. Un ulteriore aspetto

<sup>32</sup> SCOTT 1984, p. 207, n. 127.

<sup>33</sup> Del resto, osserva Scott, non mancano nel teatro attico situazioni in cui un personaggio o il coro restano in scena senza parlare fino al momento in cui un altro personaggio, entrando, li noti: cfr. *Ag.* 538, dove l'araldo si accorge del Coro; *Ag.* 810 dove Agamennone ignora Clitemestra; *Ag.* vv. 1577-1611, dove Egisto non nota il Coro.

<sup>34</sup> Una rassegna delle varie ipotesi si può leggere nell'importante saggio di REHM (1988, pp. 290-301), che conduce un'attenta disamina delle tesi di Taplin e finisce col prediligere l'idea di un *tableau* iniziale, con le Furie adagiate e dormienti, le orripilanti maschere coperte dai mantelli (p. 296).

<sup>35</sup> REHM 1988, p. 297.

<sup>36</sup> Alla presenza in scena, sin dal principio, delle Erinni e persino di Oreste in atteggiamento di supplice presso l'*omphalos* del tempio di Apollo delfico pensano anche DI BENEDETTO-MEDDA 1997, p. 90: «La facciata della casa degli Atridi [...] viene rimossa nelle *Eumenidi*, non per essere sostituita da un'altra raffigurante il tempio, ma per lasciare

di originalità di questa parodo è che nel suo primo intervento, dopo i gemiti inarticolati, il Coro inizia a intonare un canto per voci singole<sup>37</sup>. Anziché presentare la musica e la danza di un coro ordinato e raccolto, la scena offre il farfugliamento e il risveglio di mostri ripugnanti che si destano uno alla volta. Le voci sono separate ad arte: ogni Furia, al risveglio, aggiunge il proprio contributo al canto (vv. 140-154) e il coro si raccoglie all'unisono a partire dalla seconda coppia strofica (vv. 155-177). Rispetto alle modalità tradizionali, l'entrata delle Furie si configura del tutto inconsueta. Non è neanche, propriamente, un'entrata: le dèe non entrano, ma – come detto – si lasciano cogliere in un sonno profondo<sup>38</sup>. L'ombra di Clitemestra deve richiamarle per sei volte (vv. 94-116; 118-119; 121-122; 124-125; 127-128; 131-139) per ottenere una reazione appropriata agli eventi<sup>39</sup>.

spazio a una messa in scena priva di *skene* nella quale l'area dell'orchestra dev'essere considerata come uno spazio ben delimitato. La messa in scena, infatti, prevede due successive scene di interni, alla cui rappresentazione la presenza della facciata di un edificio porta a ostacoli insormontabili. [...] All'inizio della tragedia gli spettatori vedevano già in scena Oreste in atteggiamento di supplice presso l'*omphalos* del tempio di Apollo Delfico; Oreste è attorniato dalle Erinni, addormentate sui loro seggi (dodici seggi, quanti erano i coreuti). [...] Il discorso della Pizia che apre la tragedia risulta pronunciato invece all'esterno del tempio, con la sacerdotessa che sta nei pressi del bordo anteriore dell'orchestra, vicino agli spettatori. [...] La dettagliata descrizione che la Pizia dà di ciò che ha visto ha la funzione di evidenziare nei particolari una visione di cui probabilmente gli spettatori avevano già la percezione fin dall'inizio della tragedia; ma non si può escludere che gli spettatori vedessero l'interno del tempio solo alla fine del discorso della Pizia (v. 63), grazie alla rimozione di un qualcosa che prima ne impediva la vista». Da ultimo, anche BRILLANTE 2019, p. 9, ritiene che le Eumenidi fossero visibili agli spettatori prima del canto corale («difficilmente le Erinni *non* erano visibili prima della parodo (v. 140)<sup>37</sup>).

<sup>37</sup> In luogo del consueto canto all'unisono. Cfr. *Scholl.* 140b μιμούμενος ἐμφαντικῶς τὴν ἀλήθειαν οὐκ ἀναστήσει αὐτὰς ἀθρόως, ἀλλ' ἐγείρεται τις πρῶτη, ὥστε μὴ ἀθρόως τὸν χορὸν φθέγγασθαι e 144 κομματικῶς ἕκαστον κατ' ἰδίαν προενεκτέον, αἱ γὰρ διακοπαὶ πρόσφοροι τοῖς πάθεσιν, p. 49 Smith.

<sup>38</sup> La natura del tutto eccezionale del Coro delle *Eumenidi* è rilevata anche da BROWN 1982, p. 28.

<sup>39</sup> Cfr. su questo le importanti osservazioni di SCOTT 1984, p. 112.

L'ipotesi secondo la quale le Erinni erano visibili al pubblico sin dal principio, sembra quella più compatibile con la costruzione drammaturgica dell'intera scena anche per altre ragioni. In un lavoro del 2008, Daria Francobandiera ha mostrato con argomenti validi come i "gemiti" delle Erinni, *μυγμοί* che divengono *ὠγμοί* e quindi (più) acuti *μυγμοί*, non sono affatto da interpretare come suoni meramente animaleschi. Il termine *μυγμός* denota un suono nasale prodotto attraverso le narici, a bocca chiusa<sup>40</sup>. Le fonti antiche lo pongono in relazione con il verbo *μύζειν*, «gemere», «mugolare», «brontolare»<sup>41</sup>, e di fatto esso esprime, già nell'*Odisea*, un gemito dolente, come quello degli Itacesi alla notizia della strage perpetrata da Odisseo in *Od.* 24, 416, o anche lo sdegno e il rancore – come nell'*Iliade* quelli di Hera e di Atena ai rimbrotti di Zeus<sup>42</sup>. In Diodoro Siculo 17, 11, 5 il vocabolo esprime, nella sequenza *μυγμὸς καὶ βοή καὶ παρακελευσμός*, il gemito, insieme alle grida e alle incitazioni, dei soldati degli opposti schieramenti macedone e tebano nel pieno del combattimento, mentre in un interessante papiro magico, nell'ambito di un'invocazione alla dea Mene esso è inserito, in posizione più o meno centrale, in una lista di quattordici suoni di diversa natura e intensità<sup>43</sup>. *Μυγμός* si applica al

<sup>40</sup> Si tratta propriamente del suono *μῦ*, cfr. Sud. *Lex.* μ 1372; Ps.-Zonara *Lex.* μ 1377, 21 Tittmann; *Et. Gud.* μν 400, 37 Sturz; *Et. M.* μ 572, 48 Gaisford; *Comm. ad Dion. Thrac. Art. gramm.* p. 334, 37 Hilgard; Eust. *ad Il.* 1, p. 695, 1 Van der Valk.

<sup>41</sup> *Schol. Tricl. Aesch. Eum.* 118 e 118a cit.

<sup>42</sup> *Il.* 4, 20 e 8, 457 dove l'infastidito borbottio di Era e Atena rimbrottate da Zeus è espresso con il verbo *ἐπιμύζω*, e il *Comm. in Dion. Thrac. Art. gramm.* P. 201, 14 Hilgard; *ibid.*, p. 335, 7 Hilgard; Theodos. *Art. gramm.* p. 17, 2 Götting; *Schol. ad Aesch. Prom.* 743 = Aesch. Fr. 644b, 1 Mette. Il nesso odissiaco *μυγμῶ τε στοναχῆ τε* è evocato nel commento antico al *Prom.* 743 (dov'è il verbo *ἀναμυχθίζομαι*, «gemere»), che spiega: «*μυγμὸν* δὲ λέγει τὸ διὰ τῶν μυκτῆρων ἄσθμα καὶ τὸν ἐντεῦθεν ἦχον, παρὰ τὸ *μύζειν*, ἐξ οὗ καὶ ὁ *μυκτῆρ* καὶ τὸ *μυχθίζειν* παρὰ Αἰσχύλω. Cfr. anche Eust. *ad Il.* 1, p. 695, 1 Van der Valk.

<sup>43</sup> *Pap. magicae*, nr. 7, 771 Preisendanz; cfr. anche Sud. *Lex.* μ 1372 *μυγμός. στεναγμός.*

mondo animale più raramente: alle voci delle scimmie cinocefale, significativamente definite «umane» (ἄνθρωπινοι), a un cavallo epilettico che si contrae μετὰ μυχμοῦ, al pesce siluro che nel difendere i piccoli assalta ed emette un mormorio (μυχμόν)<sup>44</sup>. Nel complesso, le informazioni che è possibile raccogliere su μυχμός non supportano del tutto l'idea di molti interpreti di ricondurre i «mugolii» delle Erinni alla loro caratterizzazione ferina. Sebbene eccentrico e mai attestato nella tragedia superstite<sup>45</sup>, il μυχμός esprime, piuttosto, una voce umana (come anche divina), ancorché primordiale, e connota un doloroso lamento, come il gemito dei guerrieri in battaglia o degli Itacesi per la strage dei pretendenti, o anche lo sdegno e il rancore di Hera e di Atena<sup>46</sup>. Nelle *Eumenidi* esso può dunque caratterizzare la manifestazione di dolore o fastidio espressa nel sogno dalle dee in reazione ai rimbrotti di Clitemestra<sup>47</sup>. La successiva indicazione, ὠγμοί, va in questa direzione. Ὠγμός è uno *hapax* derivato da ὤζειν<sup>48</sup>, e fa riferimento al suono ὦ ὦ, comune in tragedia, dove individua un accesso patetico che non ha a che fare con il mondo animale<sup>49</sup>. Dall'interiezione ὦ deriva il verbo ὤζειν, che alcune fonti grammaticali e lessicografiche, identificandola con un'espressione di stupore, spiegano con θαυμάζειν<sup>50</sup>, ma

<sup>44</sup> Per le scimmie cinocefale ved. Diod. Sic. 3, 35, 5; cfr. anche Agatharch. *De mari Erythraeo* 74; Phot. *Bibl.* P. 455b, 17 Henry; per il cavallo epilettico cfr. *Hippiatrica Cantabrigiensis* 81, 7, 2; per il pesce siluro ved. Arist. *H.A.* 621 A 29.

<sup>45</sup> DI BENEDETTO 1978, p. 241; il suono μῦ compare invece in due luoghi aristofanei, *Thesm.* 231; *Eq.* 8-10; in entrambi i casi sembra esprimere una lamentazione, cfr. *Schol. vet. Ar. Eq.* 10 a.

<sup>46</sup> Cfr. *supra*, e FRANCOBANDIERA 2008, pp. 89-98 (: 91-92).

<sup>47</sup> Il termine è studiato da TICHY 1983, pp. 149-151; CASEVITZ 1989, pp. 189-191 come anche da LABIANO-ILUNDAIN 2000, p. 245.

<sup>48</sup> Cfr. v. 124 e lo *Schol.* (M) *Eum.* 124 a, p. 48 Smith.

<sup>49</sup> Cfr. Phot. ω 272, 7 N. τὸ μὲν ἄρθρον (*scil.* ἰὼ cletico) περισπωμένως· τὸ δὲ σχετλιαστικὸν ὀξύτωνως. Cfr., ad esempio, *Pers.* 985 ὦ ὦ δαίμων, nel *kommos* per l'esercito persiano, o *Ag.* 1214 ὦ ὦ κακά, al principio del secondo intervento profetico di Cassandra. Ulteriore esemplificazione in FRANCOBANDIERA 2008, p. 94.

<sup>50</sup> Ael. Dion. *Att. nom.* Ω 4, 1 Erbse; Hesych. Ω 74, 1 Cunningham-Hansen.

che di norma è accostato a οἰμῶζειν, «dire οἶμοι», a φεύζειν, «dire φεύ»<sup>51</sup>, ad αἰάζειν, «dire αἶ αἶ»<sup>52</sup>, o anche a στενάζειν<sup>53</sup>. Assimilando ὤγμος al precedente μυγμός, Barnett immaginava impropriamente che i due tipi di suono connotassero brevi grida (μῦ, ὦ) emesse dalle Erinni «come cani nel sonno» e all'abbaiare del cane pensano anche Verrall e altri interpreti<sup>54</sup>. Ma c'è a questo punto da chiedersi se lo spettatore, che aveva familiarità con il significato convenzionale del grido tragico,

<sup>51</sup> *Ibid.*; cfr. anche *Schol. vet. ad Aristoph. Vesp.* 1527, col. 1, 1.

<sup>52</sup> Cfr. *Schol. vet. Aesch. Eum.* 124a.

<sup>53</sup> *Et. Gud. omicron* p. 422, 17 Sturz.

<sup>54</sup> Verisimilmente indotti dalle parole di Clitemestra ai vv. 131-132. Ma l'espressione κλαγγαίνεις δ' ἄπερ κύων usata dalla regina intende essere connotativa, e non denotativa. Peraltro, κλαγγαίνω non è mai usato a denotare il latrare dei cani se non in questo luogo eschileo (e poi per imitazione in Theocr. *Epigr.* 6, 5 = *Anth. Pal.* 9, 432, 5), né κλαγγή è mai utilizzato in questa accezione. In Aesch. *Sept.* 381 κλαγγαῖσι δράκων βοᾷ è detto, con audace similitudine, di Tideo (cfr. *Schol. Aesch. Sept.* 381). Per altro, κλαγγή è vocabolo più spesso usato di uccelli, cfr. ad es. Hom. *Il.* 3, 3; Soph. *TGrF* 959, 4; cfr. *Anon. Lexic.* kappa 338, 1. Ved. anche *infra*, n. 53. Non sembrano dunque condivisibili le inferenze di BARNETT 1901, p. 57: «The Erinyes now begin to stir uneasily in their sleep and utter short cries like sleeping hounds (μῦ, ὦ)» né di VERRALL 1908, p. 25. Sulla caratterizzazione ferina delle Erinni, cui gli interpreti sono soliti ricondurre i mugolii delle dèe, cfr. anche ROSE 1958, p. 239: «The Chorus, still asleep, are heard to make hound-noises and (130) mutter or cry out as if in full chase»; THOMSON 1966, p. 194: «The μυγμός and the ὤγμος represent the whining and the growling of hounds. (...) That is the likeness in which the Furies are figured throughout the early part of the play, cfr. 131-132; 246-247; and accordingly, Orestes appears as a hind or hare, cfr. 111, 147, 246, 326». Se ciò è senz'altro vero nei versi elencati da Thomson, lo stesso non può dirsi dei μυγμοί e degli ὄγμοι delle Erinni. In Aristofane, *Eq.* 10 il verso μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ imita il suono lamentoso del servo (τί κινυρόμεθ' ἄλλως; v. 11 e cfr. Sud. *Lex. my* 1416, 1 Μῦ μῦ, μῦ μῦ, μῦ μῦ, μῦ μῦ, μῦ μῦ, μῦ μῦ; τοῦτο ὡς θρηνοῦντές φασιν; cfr. anche *Thesm.* 231 μῦ μῦ. / Ev. τί μύζεις; πάντα πεποιήται καλῶς. Cfr. LABIANO ILUNDAIN 2000, pp. 243-247). Tuttavia, anche Diodoro Siculo 17, 92, 3 si lasciò forse influenzare dalle parole di Clitemestra nelle *Eumenidi* quando di un eroico cane mastino che morì resistendo coraggiosamente agli attacchi di un leone narra che non si lasciò sfuggire «οὔτε κλαγγὴν οὔτε μυγμόν». Di fatto, la similitudine con il cane da caccia lanciato all'inseguimento della preda è verisimilmente indotta proprio dal v. 130 λαβὲ λαβὲ λαβὲ λαβὲ, φράζου.

non interpretasse le emissioni vocali delle Erinni come sfumature diverse di lamento, più che come il latrare di un cane<sup>55</sup>. Tra l'altro, proprio il gemito  $\omega \omega$  che si avvicenda al  $\mu\upsilon\gamma\mu\acute{o}\varsigma$ , acquista un senso più pregnante se pensato come risposta emotiva – nel sogno – al v. 121 in cui Clitemestra denuncia la scarsa solidarietà delle dèe<sup>56</sup>. Anche in questo caso, dunque, le Furie, pur addormentate, parrebbero cogliere un'eco delle parole dell' $\epsilon\acute{\iota}\delta\omega\lambda\omicron\nu$ . Dall'iniziale brontolio di indignazione, le Erinni sembrano progredire verso forme di lamentazione più codificate, ed è interessante notare che l'evoluzione espressiva si accompagnerebbe a una parallela evoluzione fonica: dal  $\mu\upsilon\gamma\mu\acute{o}\varsigma$  all' $\acute{\omega}\gamma\mu\acute{o}\varsigma$  l'emissione vocale delle Erinni si intensifica, allargandosi dai mugolii iniziali (pronunciati con le labbra chiuse) a una coloritura in /o/ più aperta e sonora<sup>57</sup>. Il terzo e ultimo intervento delle Erinni comporta un'ulteriore variazione: un  $\mu\upsilon\gamma\mu\acute{o}\varsigma$   $\delta\iota\pi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$   $\acute{o}\xi\acute{\upsilon}\varsigma$  seguito dalla prima emissione pienamente verbale,  $\lambda\alpha\beta\acute{\epsilon}$   $\lambda\alpha\beta\acute{\epsilon}$   $\lambda\alpha\beta\acute{\epsilon}$   $\lambda\alpha\beta\acute{\epsilon}$ .  $\phi\rho\acute{\alpha}\zeta\omicron\upsilon$ , che evidenzia un'ulteriore articolazione semantica, dal  $\mu\upsilon\gamma\mu\acute{o}\varsigma$  di sdegno all'esecuzione, sognata, di un'attività di caccia<sup>58</sup>. Anche se in sogno, le vetuste dèe sembrano finalmente operose, impegnate nell'inseguimento di Oreste. Nella sezione che introduce la parodo, dunque, i gemiti emessi dalle Erinni non si limitano a rappresentare realisticamente un sonno agitato, né costituiscono il segno di un'irriducibile animalità, ma sono gl'indizi studiati di una precisa ed evidente evoluzione emo-

<sup>55</sup> La “voce” dei cani è di norma denotata in greco dal verbo  $\acute{\upsilon}\lambda\alpha\kappa\tau\acute{\epsilon}\omega$  e da vocaboli corradicali come  $\acute{\upsilon}\lambda\alpha\gamma\mu\alpha$ ,  $\acute{\upsilon}\lambda\alpha\kappa\acute{\eta}$ ,  $\acute{\upsilon}\lambda\alpha\gamma\mu\acute{o}\nu$ , cfr. Eur. *IT* 293  $\phi\theta\omicron\gamma\gamma\acute{\alpha}\varsigma$   $\tau\epsilon$   $\mu\acute{o}\sigma\chi\omega\nu$   $\kappa\alpha\iota$   $\kappa\upsilon\nu\acute{\omega}\nu$   $\acute{\upsilon}\lambda\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\alpha$ .

<sup>56</sup> V. 121,  $\omicron\acute{\upsilon}$   $\kappa\alpha\tau\omicron\iota\kappa\tau\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\varsigma$   $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$  («non hai pietà della sofferenza»). Cfr. FRANCOBANDIERA 2008, p. 94.

<sup>57</sup> FRANCOBANDIERA 2008, p. 94; cfr. anche PERPILLOU 1982, p. 241. Peraltro, come nota BRILLANTE 2019, p. 10, il risultato sarà raggiunto da Clitemestra, e i vv. 155-159 testimoniano come lo stimolo provocato dalle sue parole sia infine pienamente colto dalle destinatarie: «Un rimprovero giunto fino a me dai sogni mi colpì nelle *phrénēs*, nel fegato, come fa un auriga con il pungolo afferrato nel mezzo».

<sup>58</sup> FRANCOBANDIERA 2008, p. 96.

tiva<sup>59</sup>. Appare allora naturale immaginare la scena che introduce la parodo come una scena a suo modo “dialogica”: un dialogo sognato e primordiale, nel quale alle provocazioni di Clitemestra puntualmente, ancorché eccentricamente, e in un crescendo emotivo, le Furie rispondono nel sonno. Una sorta di “abbozzato” dialogo lirico-epirrematico, una tipologia scenica cara ad Eschilo, che ne conserva gli esempi più antichi, nel quale alle voci delle Erinni, che immaginiamo intonate secondo una prosodia, un ritmo e forse anche una melodia specifici, come sembra confermato dalla natura lirica dell’unico verso di senso compiuto (v. 130), corrispondono le sezioni epirrematiche assegnate a Clitemestra in coppie di trimetri giambici perfettamente simmetriche<sup>60</sup>. Un amebeo lirico-epirrematico *sui generis*, certo, il cui andamento dialogico appare sottolineato – oltre che dal crescendo emotivo nelle reazioni delle Erinni – anche dalla puntuale ripresa di parole o motivi da parte di Clitemestra in rapporto alle emissioni vocali delle dèe (vv. 117 *μυγμός* / 118 *μύζοιτ’ ἄν*, 123 *ὠγμός* / 124 *ὠζεις, ὑπνώσσεις*,

<sup>59</sup> FRANCOBANDIERA 2008, p. 97.

<sup>60</sup> Sulla natura effettivamente prosodica e ritmica dei gemiti delle Erinni, si può ad esempio pensare ad Ar. *Eq.* 8-10 dove il verso *μῦ* imita il suono dell’*aulos*, all’ingresso in scena dei servitori bastonati: {OI. A} *δεῦρο δὴ πρόσσελθ’, ἴνα / ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον* / {OI. B} *μῦ μῦ μῦ*, al cui proposito lo scoliaste osserva *τοῦτο δὲ ὡς θρηνητικόν* (*Schol. Vet. Ar. Eq.* 10 a, p. 9, 15 J.-W.). Nel testo delle *Eumenidi*, Davies stampa, in luogo delle *παρεπιγραφαί*, *μυγμός* e *ὠγμός*, rispettivamente *μὲ μὲ* e *ὦ ὦ* e, al v. 129, *μὲ μὲ μὲ μὲ* con l’argomento che le *παρεπιγραφαί*, se anche introdotte da Eschilo, non possono contare come veri e propri versi; ma – aggiunge – i suoni pronunciati dalle Furie in quei punti «essential parts of this drama, and must be counted as lines» (1885, pp. 61-61). Pur preferendo lasciare inalterate le *παρεπιγραφαί* nel testo di Eschilo, condivido pienamente il concetto espresso da Davies e ritengo anzi che «the sounds uttered by the Furies in those places» fossero caratterizzati da specifiche proprietà ritmico-musicali. A una struttura di questo genere doveva pensare HERMANN 1852, II, p. 585, che nella molto sintetica annotazione al v. 120 osservava: «Sequuntur epodica: respondet enim *μυγμός μυγμῶ, ὠγμός ὠγμῶ* et deinde epodum constituit *μυγμός ille διπλοῦς ὄξύς* et quae somnians loquitur chorus».

129 μυγμὸς διπλοῦς ὀξύς, λαβὲ λαβὲ λαβὲ λαβέ· φράζου / 131 ὄναρ διώκεις θῆρα ... τί δρᾶς; ἀνίστω ...)<sup>61</sup>.

Concludendo, le *Eumenidi* si configurano, nel quadro dell'opera eschilea superstite, terreno di sperimentazione per le forme musicali e la drammaturgia. A un mancato ingresso del coro, probabilmente presente sulla scena dal principio, si affianca un canto di apertura del tutto anticonvenzionale, per voci singole, che esprime l'intensa agitazione e lo scompiglio delle dèe in difficoltà ad affrontare il compito che loro spetta, di perseguire Oreste e infliggergli la giusta punizione. Con

<sup>61</sup> La ripresa di parole identiche o di motivi comuni non è frequente negli amebici lirico-epirrematici di Eschilo; nella maggior parte dei casi l'amebeo prevede che il discorso dei due personaggi si completi e sia fatto procedere, senza comportare evidenti riprese verbali o di motivi comuni. Essa è, tuttavia, documentata, oltre che nelle *Eumenidi* (vv. 780/796, 810/824, 840/847, 838/847, 872/883, 845/868, 879/884); ancora in *Agamennone* (vv. 1411/1413, 1455/1464, 1468/1477, 1482/1501, 1512/1526), *Sette contro Tebe* (vv. 203/209, 212-215 / 217-218, 219/223, 226/230, 233/236, 239/240), e *Supplici* (vv. 365/370, 369/370, 369/373-374, 375/376; 734-735/740; 866/872; 908/906). Se questa ipotesi coglie nel segno non sarebbe, questo, pur in tutta la sua straordinarietà, l'unico caso di amebeo lirico-epirrematico in apertura di un canto corale. Lo stesso ordine può in effetti riscontrarsi nei *Sette contro Tebe*, vv. 677-791, dove lo scambio lirico-epirrematico, concluso da una serrata sticomitia tra le Tebane e il re Eteocle (vv. 677-719) prelude allo stasimo (vv. 720-791), nelle *Supplici*, vv. 347-437, dove un canto corale va a concludere l'amebeo lirico-epirrematico, che precede, tra le figlie di Danao e il re Pelasgo, e ancora nelle *Supplici*, vv. 734-824, dove l'amebeo lirico-epirrematico tra le Danaidi e il padre loro (vv. 734-763), concluso da una tirata di Danao in trimetri giambici (vv. 764-775) introduce lo stasimo (vv. 776-824). Infine, nella maestosa *exodos* delle *Eumenidi*, il secondo amebeo lirico-epirrematico tra le Erinni e la dea Atena (vv. 916-1031), chiuso da una tirata di Atena in trimetri giambici, prelude al canto finale intonato dalla *προπομπή* (vv. 1032-1040). In modo analogo, qui, ai vv. 117-139, dopo l'onirico scambio lirico-epirrematico tra le Erinni e l'ombra della sposa d'Agamennone, che conclude con una tirata in trimetri giambici, ha luogo l'attacco del primo canto corale. A questo proposito va aggiunto che l'amebeo lirico-epirrematico fu una struttura formale molto amata da Eschilo: 14 casi in tutto (a inclusione del *PV* e del grande *kommós* delle *Cœfore*, che esibisce a sua volta una struttura del tutto originale), la cui articolazione interna presenta una notevole varietà formale (cfr. DAVIES 1885 e LOMIENTO 2018 (2018a o b?), p. 21, Tabella 1).

modalità parimenti originale, funge da introduzione un amebeo lirico-epirrematico di forma completamente inedita, ma al tempo stesso perfettamente appropriata a descrivere la situazione onirica per cui il dialogo tra Clitemestra e le Furie si svolge interamente nel sonno, e dunque in un linguaggio di suoni dapprima nasali, espressi a bocca chiusa, e poi più aperti e lamentosi, solo in parte familiare agli spettatori. Una soluzione teatrale che – tra le altre – fa ben comprendere, di Eschilo, l’instancabile e ardita creatività.

Università di Urbino “Carlo Bo”  
liana.lomiento@uniurb.it

## BIBLIOGRAFIA

BARNETT 1901

L. D. BARNETT, *The Eumenides of Aeschylus*, London 1901.

BLAYDES 1900

F. H. M. BLAYDES, *Aeschyli Eumenides*, Halis Saxonum 1900.

BLOSS 1907

F. BLOSS, *Die Eumeniden des Aischylos*, Berlin 1907.

BODENSTEIN 1893

E. BODENSTEIN, *Szenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama*. Leipzig 1893 (*Jahrbücher für classische Philologie*, Suppl. 19).

BRILLANTE 2019

C. BRILLANTE, "Il sogno delle Erinni", *I quaderni del Ramo d'oro* online, 11, 2019, pp. 1-18.

BROWN 1982

A. L. BROWN, "Some Problems in the *Eumenides* of Aeschylus", *Journ. of Hell. St.* 102, 1982, pp. 26-32.

CASEWITZ 1989

M. CASEWITZ, "Beuglants et muets", in *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux*, Lyon 1989, pp. 185-192

DAVIES 1885

J. F. DAVIES, *The Eumenides of Aeschylus, A Critical Edition with Metrical English Translation*, Dublin-London 1885.

DI BENEDETTO 1978

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

DI BENEDETTO - MEDDA 1997

V. DI BENEDETTO - E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

DINDORF 1869

G. DINDORF, *Poetarum Scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis Fabulae Superstites et Perditarum Fragmenta. Aeschyli Fabulae Superstites*, vol. I, Lipsiae 1869.

DODDS 1953

E. DODDS, "Notes on the *Oresteia*", *Class. Quart.* 3, 1953, pp. 11-21.

DRAKE 1853

B. DRAKE, *Aeschyli Eumenides*, Cambridge 1853.

FRANCOBANDIERA 2008

D. FRANCOBANDIERA, "I gemiti delle Erinni: Aesch. *Eum.* 117-130", *Quad. Urb.* 90, 2008, pp. 89-98.

FRANCOBANDIERA 2012

D. FRANCOBANDIERA, "Effets sémantiques et fonctionnalité dramatique de quelques interjections dans les *Euménides* d'Eschyle", *Methodos* [on-line], 12, 2012.

HARRIS 1972

H.A. HARRIS, *Sport in Greece and Rome*, London 1972.

HERMANN 1799

G. HERMANN, *Aeschyli Eumenides*, Lipsiae 1799.

HERMANN 1835

G. HERMANN, *Opuscula*. vol. VI, Lipsiae 1835.

HERMANN 1852

G. HERMANN, *Aeschyli Tragoediae I-II*, Lipsiae 1852.

## HOGAN 1984

J. C. HOGAN, *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*, Chicago and London 1984.

## KIRCHHOFF 1880

A. KIRCHHOFF, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1880.

## LABIANO ILUNDAIN 2000

J. M. LABIANO ILUNDAIN, *Estudio de las interjecciones de las comedias de Aristófanes*, Amsterdam 2000.

## LINWOOD 1844

G. LINWOOD, *Aeschyli Eumenides*, Oxonii 1844.

## LLOYD-JONES 1970

H. LLOYD-JONES, *Aeschylus, Agamemnon, The Libation Bearers, The Eumenides*, Translation with Commentary, Prentice-Hall 1970.

## LOMIENTO 2018a

L. LOMIENTO, *Gli amebai lirico-epirrematici nelle Supplici di Eschilo: considerazioni sulla forma poetica*, in *Eschilo. Ecdotica, esegesi e performance teatrale*, a cura di S. NOVELLI, Amsterdam 2018a (Suppl. *Lexis* LXXIII). ved. nota 62 Lomiento 2018.

## LOMIENTO 2018b

L. LOMIENTO, "Aeschylus, *Eumenides* 778-1020. Observations on the Form of the Lyric-Epirrhematic Amoibaion", *Giorn. ital. filol.* 70, 2018b, pp. 19-49.

## MAXWELL-STUART 1973

P. G. MAXWELL-STUART, "The Appearance of Aeschylus' Erinyes", *Greece & Rome* 20, 1973, pp. 81-84.

## MÜLLER 1885

C. O. MÜLLER, *Dissertations on the Eumenides of Aeschylus, with the Greek Text and Critical Remarks*, Cambridge 1885.

MURRAY 1955

G. MURRAY, *Aeschlyi Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxonii <sup>2</sup>1955.

PAGE 1972

D. PAGE, *Aeschlyi Septem quae supersunt Tragoedias*, Oxonii 1972.

PALEY 1845

F. A. PALEY, *Aeschlyi Oresteia. Agamemnon Choephoroi Eumenides*, Cantabrigiae 1845.

PATTONI 1995

M. P. PATTONI, "Il trono insanguinato di Apollo (Aesch. *Eum.* 162 ss.)", *Aevum Antiquum* 7, 1995, pp. 101-118.

PERPILLOU 1985

J.-L. PERPILLOU, "Verbes de sonorité à vocalisme expressif en grec ancien", *Rev. ét.anc.* 95, 1985, pp. 233-274.

RAFFA 2016

M. RAFFA, "Performance corale ed emissione vocale nella parodo dell'*Oreste* di Euripide: evidenza testuale ed esegesi antica", *Quad. Urb.* 112, 2016, pp. 121-133.

REHM 1988

R. REHM, "The staging of *Suppliant Plays*", *Gr.Rom.Byz.Stud.* 29, 1988, pp. 263-307.

ROSE 1958

J. H. ROSE, *A Commentary on the surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam 1958.

RUTHERFORD 1905

W. G. RUTHERFORD, *A Chapter in the History of Annotation III*, London 1905.

SCHOEMANN 1845

G. F. SCHOEMANN, *Des Aischylos Eumeniden*, Greifswald 1845.

SCHOLEFIELD 1843

J. SCHOLEFIELD, *Aeschyli Eumenides*, Cantabrigiae 1843.

SCHÜTZ 1794

CHR. G. SCHÜTZ, *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum Fragmenta*, III, Halae 1794.

SCOTT 1887

W. SCOTT, *Musical Design in Aeschylean Theatre*, Hanover and London 1984.

SIDGWICK 1887

A. SIDGWICK, *Aeschylus Eumenides I*, Oxford 1887.

SOMMERSTEIN 1989

A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylus. Eumenides*, Oxford 1989.

STANFORD 1983

W. B. STANFORD, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, Londono 1983.

STANLEY 1663

T. STANLEY, *Aeschyli Tragoediae septem cum scolii greci omnibus, deperditorum dramatum fragmentis, versione et commentario*, Londini 1663.

TAPLIN 1977a

O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

TAPLIN 1977b

O. TAPLIN, "Did Greek Dramatist write Stage Instruction?", *PCPhS* 23, 1977, pp. 121-132.

TICHY 1983

E. TICHY, *Onomatopoeitische Verbalbindungen des Griechischen*, Wien 1983.

VERRALL 1908

A. W. VERRALL, *The 'Eumenides' of Aeschylus*, with an Introduction, Commentary, Translation, London 1908.

WAKEFIELD 1794

G. WAKEFIELD, *Tragoediarum Delectus*, tomus posterior, *Ion Euripidea Philoctetes Sophoclea Eumenides Aeschylea*, Londinii 1794.

WECKLEIN 1885

N. WECKLEIN, *Aeschyli Fabulae*, Berolini 1885.

WEIL 1861

H. WEIL, *Aeschyli Eumenides*, Gissae 1861.

WEYR SMITH 1926

H. WEYR SMITH, *Aeschylus II. Agamemnon Libation-Bearers Eumenides Fragments*, London 1926.

WEST 1998

M. L. WEST, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart 1998.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1914

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914.

