

L'ingresso delle Erinni in Aesch. *Eum.* vv. 117-177: testo e metro, con alcune osservazioni sulla struttura formale dei vv. 117-139*

Liana Lomiento
Università di Urbino Carlo Bo

ABSTRACT

This work focuses on ll. 117-177 of Aeschylus' *Eumenides*. The lyrical text is presented according to the manuscript colometry, accompanied by a synthetic critical apparatus and an apparatus of ancient and modern colometries. Subsequently, an in-depth reflection on the particular musical and dramaturgical structure of ll. 117-139 is dealt with. They are significant of a very peculiar stage situation, which makes this *parodos* unique in the surviving Aeschylean *corpus*.

KEYWORDS: *Eumenides*, *parodos*, dramaturgy, lyric-epirrhematic amoibaion.

1. Introduzione

Al principio delle *Eumenidi*, le Erinni dormono all'interno del tempio d'Apollone, 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,

* Desidero ringraziare per l'approfondita e competente lettura del mio saggio Daria Franco-bandiera (Université de Lille) e poi anche gli amici e colleghi Marco Dorati (Università di Urbino Carlo Bo) e Carles Garriga (Universitat de Barcelona). Ringrazio anche i revisori anonimi della rivista *Itaca* per i preziosi suggerimenti. Resta, s'intende, mia, la responsabilità di quanto scrivo in queste pagine.

d'avere 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 nere¹: russano, esalano sospiri repellenti e stillano dagli occhi sgradevoli umori. Il dio Apollo, invocato dalla donna, prontamente interviene a soccorrere Oreste, e a favorirne la fuga verso Atene sotto la vigilanza di Hermes². 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 condizione invendicata e sferza le inermi 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

ὄναρ 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. 117-177³. Nelle pagine che seguono, intendo soffermarmi sulla struttura formale, metrica e drammaturgica di questi versi. Mi concentrerò con particolare attenzione sulla configurazione metrica della parodo e sul significato della caratteristica sezione introduttiva, ai vv. 117-139.

2. Testo e colometria

ΧΟΡΟΣ (μυγμός.)

Κλ. μύζοιτ' ἄν, ἀνήρ δ' οἴχεται φεύγων πρόσω·
† φίλοις γὰρ εἰσιν οὐκ ἔμοις † προσίκτορες⁴.

1. 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, 81-84.
2. 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 *ko-phon prosopon*, sebbene non tutti siano propensi a condividere questo punto di vista. Così LLOYD-JONES 1970, TAPLIN 1977, 364-365 e SOMMERSTEIN 1989, 99 sostengono che "non vi sia alcun bisogno" di ammettere la presenza di Hermes sulla scena, poiché, essendo un dio, egli può udire anche da lontano (cf. v. 297, a proposito di Atena).
3. Osserva HOGAN 1984, p. 148: "The choral song does not begin until line 140, which makes this the longest prologue in Aeschylus".
4. Il testo è probabilmente corrotto, giacché così com'è tramandato esso risulta arduo da comprendere. HERMANN 1799, 11 propose φίλοι γὰρ εἰσίν, οὐκ ἔμοι. προσίκτορες; lo stesso HERMANN 1852, 275 preferì φίλοις γὰρ εἰσίν, οὐκ ἔμοι. προσίκτορες, già proposto da SCHÜTZ 1794, 73, e accolto da LINWOOD 1844, 73, BARNETT 1901, 6; l'intera espressione è spiegata da PALEY 1845, 211: "Sunt enim dii (Apollo, sc.) qui cognatis, non mihi, patrocinentur, h.e. qui Orestem ut προστρέπαιον tueantur". Per φίλος nel senso di *cognatus* cf. *Sept.* 954; *Eum.* 331; *Soph. El.* 516. WEIL 1861, 20 negava che Clitemestra potesse definire φίλον Oreste, a lei così invisibile; egli tentava φίλοι γὰρ εἰσιν οὐκ ἔμοις προσεικότες, nel senso di "amicos

– ἔξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἷχεται δ' ὁ θήρ.
– ὕπνω κρατηθεῖς ἄγραν ὤλεσα.

– ἰὼ παῖ Διός· ἐπίκλοπος πέλη, ἀντ. α.
{ – } νέος δὲ γρᾶίας δαίμονας καθιππάσω 150
τὸν ἰκέταν σέβων, ἄθεον ἄνδρα καὶ
τοκεῦσιν πικρὸν.
– τὸν μητραλοῖαν δ' ἐξέκλεψας ὦν θεός.
– τί τῶνδ' ἔρεῖ τις δικαίως ἔχειν;

ἔμοι δ' ὄνειδος ἐξ ὄνειράτων μολὸν στορ. β.
ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου 156
μεσολαβεῖ κέντρον¹⁰,
ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν.
πάρεστι μαστίκτορος
δαΐου δαμίου 160
βαρὺ τὸ περιβαρυ κρύος ἔχειν¹¹.

τοιαῦτα δρωσιν οἱ νεώτεροι θεοί, ἀντ. β.
κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον.
φονολιβῆ θρόνον,
περὶ πόδα, περὶ κάρα 165
πάρεστι, γᾶς ὀμφαλὸν¹²,
προσδρακεῖν αἰμάτων
βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.

ἐφεστίω δὲ μάντις ὦν μιάσματι στορ. γ.
μυχὸν ἐχράνατ' αὐ-
τόσσυτος, αὐτόκλητος, 170
παρὰ νόμον θεῶν βρότεια μὲν τίων,
παλαιγενεῖς δὲ μοίρας φθίσας.

10. “Con il pungolo afferrato nel mezzo” intendono DRAKE 1853, 93; BLAYDES 1900, 88; SOMMERSTEIN 1989, 111, rinviando a HARRIS 1972, fig. 66. HERMANN 1852, II, 588 si chiedeva se l’aggettivo μεσολαβῆς debba qui intendersi “active, de stimulo in medium corpus tendente” oppure, ciò che egli avrebbe preferito, “passive [...] de stimulo quem quis medium prehendit, quo fortius vibrari regive possit” (quest’ultima interpretazione è discussa anche da BLAYDES 1900, 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; *Eccl.* 260; *Nub.* 1047.
11. Conservo la lezione dei codici, con HERMANN 1852, p. 276 (cf. anche II, p. 588); LINWOOD 1844, 20, WEIL 1861, 24, SIDGWICK 1887, 41.
12. La congettura γᾶς <τ’> di WILAMOWITZ, accolta da PAGE 1972, non sembra necessaria, cf. lo *Schol. ad loc.* τὸ γὰρ γᾶς ὀμφαλὸν ἀντι 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 da avere l’antistrofe, al pari della strofe, suddivisa in due periodi, è suggerita da PATTONI 1995.

καμοί γε λυπρός, καὶ τὸν οὐκ ἐκλύσεται, ὑπὸ δὲ γᾶν φυγῶν οὐ̃ποτ' ἐλευθεροῦται. ποτιπόρπαιος ὦν δ' ἕτερον ἐν κάρῳ μιάστορ' εἴσιν οὐ̃ πάσεται ¹³ .	ἀντ. γ. 175
---	--------------------

Apparato critico¹⁴

[MMeTFGE] 143 πύπαξ M : πυπάξ FGTE : πόπαξ Ald. acceper. nonnulli edd. // 164 θρόνον codd., acc. Weil 1861, Sidgwick 1887, Blass 1907 : metri causa temptaverunt θρῶνον Ahrens 1843, θᾶκον Rauchenstein 1846 (p. 22), θρόμβον Wakefield 1794, acc. Linwood 1844, Paley 1845, Müller 1853, p. 94, Barnett 1901, θρόνῳ Blaydes 1900 // 176 ὦν δ' Porson 1806 metri causa, acc. plerique edd., {δ'} Weil 1861, acc. Sidgwick 1887

Apparato colometrico

[MMeTFG] 120-123 coniung. M, sp. vac. inter 120 et 121 et inter 122-123 relicto // 143 sp. vac. post ἰοῦ ἰοῦ reliq. G / ἰοῦ ἰοῦ | T // 145 δυσσαχῆς | (δυσσαχθῆς) FGTE // 145-146 ὦ̃—κακόν | FGTE // 149a ἰὼ ἰῶ (bis script.) | T // 149b παῖ—πέλη | T // 150 γραίας δὲ δαίμονας νέος καθιππάσω | transp. T // 151 ἄθεον | T / ἄνδρα | FGE // 151-152 ἄνδρα—πικρόν | T / καὶ—πικρόν | FG // 159 πάρεστι μαστίκτορος | MFGTE, abest in Me // 160 δαίου δαμίου | MFGTEGraec. 2886 // 161, 163 et 167 desunt in Me

Colometrie moderne

143 (= 154) πύπαξ | , ἐπάθομεν φίλαι | (= Διός | , ἐπίκλοπος πέλη |) West // 159-160 (= 166-167) coniung. Murray 1935, Page 1972 // 169-170 (= 174-175) coniung. Murray 1935, Page 1972

Analisi metrica

117-142 (Coro, lyr.?, Clitemestra, trim ia)

extra metrum

2 trim ia

extra metrum

2 trim ia

extra metrum

13. Εἴσιν οὐ̃ è buona congettura di KIRCHHOFF 1880 (ben spiegabile anche paleograficamente come distorsione dal maiuscolo EICINOY > EKEINOY, con la comune confusione IC > K) accolta da MURRAY 1955 a fronte della lezione ἐκείνου dei codici; HERMANN 1852, I, 277 pensava a ἔστιν ὦν πάσεται, mentre HERMANN 1799 congetturava ἔστιν οὐ̃; SCHOEMANN 1845, 203 suggeriva αὐτ' ἐκεῖ πάσεται. SCHOLEFIELD 1843, 15 suggeriva ἐξ ἔμοῦ, seguito da PALEY 1845, 215 e da DRAKE 1853, 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, 21 *adn.*, suggeriva ἐκ κείνου, accolto da BARNETT 1901. La lezione dei codici appare accolta da WECKLEIN 1885.

14. Limitato alle lezioni rilevanti in rapporto all'assetto e alla forma dei metri.

2 trim ia
extra metrum
2 trim ia
extra metrum

~~~~~—

9 (Clitem.)+3 (Coro) trim ia

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

143-148 = 149-154 (str/ant 1)

υ ∞ — υ — υ υ — υ — ||<sup>H</sup>

2do<sup>15</sup>

≲ — υ — ∞ — υ — υ — υ — ||<sup>H</sup>

3ia

<sup>3</sup>υ υ — υ — υ υ — υ — ||<sup>H</sup>

2do

υ — υ — υ — ||<sup>≠</sup>

do

— υ — — — υ — υ — υ —

3ia

<sup>6</sup>— υ — — υ — — υ — |||

3ia lyr (ia cr cr)

155-161 = 162-167 (str/ant 2)

— υ — υ — ≲ — υ — υ — υ — ||<sup>oH</sup>

3ia

υ — — υ — — — υ —

do ia

<sup>3</sup>υ υ ≲ — — ||<sup>H</sup>

do

~~~~~ υ υ —

do

υ — υ — — υ —

2ia lyr (ia cr)

³— υ — — υ —

2ia lyr (cr cr)

υ υ υ υ υ υ υ — |||

2ia

168-173 = 174-177 (str/ant 3)

∞ — υ — ∞ — υ — ∞ — υ —

3ia

υ υ — υ —

do

³— υ — υ — —

aristoph

υ υ — υ — υ υ — υ —

2do

υ — υ — υ — — υ — |||

ia do

3. Caratterizzazione metrica della parodo

Sono dominanti le misure docmiache, miste a misure giambiche, che hanno forma di giambi lirici o anche di pieni trimetri giambici. In questa miscela, i docmi costituiscono il 50% del tessuto metrico nella prima coppia strofica, il 43% della seconda e il 60% della terza. I canti in giambi e docmi tendono a concentrarsi, nelle *Eumenidi*, oltre che nella parodo, anche nell'epiparodo (vv. 254-275), nel primo stasimo (I e IV coppia strofica), infine nel primo dei

15. Con geminazione del σ in Διός, cf. GENTILI-LOMIENTO 2003, 22; non è tuttavia neanche da escludere del tutto la possibilità di una *brevis in longo* interna alla coppia docmiaca, cf. ancora al v. 840a; *Sept.* 109; *Ag.* 1163 = 1174; *Soph. Ai.* 401-402 e ved. GENTILI-LOMIENTO 2003, 240.

due amebici che contraddistinguono la grandiosa *exodos*, ai vv. 781-880. Nell'epiparodo la presenza docmiaca ammonta al 48% della tessitura totale; molto meno utilizzati nel I stasimo (23% nella I coppia strofica; 12,5% nella IV coppia strofica); i docmi ritornano abbondanti nell'*exodos*, con il 48% nella I coppia e il 55% nella II coppia.

Le misure giambiche, in forma piena o contratta, sono di fatto presenti per tutto l'arco della tragedia, a esclusione della IV coppia strofica del secondo amebeo (vv. 1032-1039) e del breve canto che chiude la trilogia (vv. 1040-1047). Oltre a essere utilizzate in combinazione con i docmi, come detto, esse compaiono nelle *Eumenidi* anche in forma pura (vv. 490-507; 508-525; 550-565; 916-948) o miste a misure dattiliche (vv. 347-367; 368-380; 526-549; 956-987; 996-1020).

I puri dattili compaiono in quest'opera in due canti, nell'*exodos*, ai vv. 1032-1039 e 1040-1047.

Da questo quadro generale, emerge come — a fronte di una presenza pervasiva e costante delle misure giambiche — l'uso del docmio in questa tragedia non sia disseminato lungo tutta l'opera ma concentrato esclusivamente in alcune sue parti, distribuito secondo un criterio specifico a esprimere una situazione narrativa e drammaturgica differente rispetto a quella espressa dai puri giambi, dai puri dattili, o dalla mescolanza di giambi e dattili¹⁶. Nei *Sette a Tebe*, che documenta una delle più antiche utilizzazioni della misura docmiaca, questa vale a connotare una situazione di forte *pathos*, come poi diverrà tipico nella tragedia attica¹⁷. Qui nelle *Eumenidi* esso sembra connotare lo stato di agitazione e turbamento del Coro sotto l'effetto delle pungenti esortazioni che l'ombra di Clitemestra rivolge loro in sogno. Lo scompiglio, che il peculiare metro docmiaco traduce in ritmo e musica, è anche sottolineato, nella parodo, sul piano performativo dal fatto che questo coro, almeno nella parte iniziale, non intona il canto all'unisono ma, con ogni probabilità, alla spicciolata, per gruppi o voci singole¹⁸. La medesima situazione di scompiglio e indignazione è espressa anche negli altri luoghi nei quali ricor-

16. Il docmio e il giambo, per altro, appartengono al medesimo genere ritmico, il *diplosion*, con rapporto 1:2 o 2:1 tra tempo in battere e tempo in levare; il dattilo appartiene al genere ritmico pari, con rapporto 2:2 tra tempo in battere e tempo in levare; la differenza ritmica tra dattilo e giambo è marcata; la differenza invece tra docmio e giambo è quella che caratterizza due variazioni metriche di un medesimo ritmo, con implicazioni semantiche probabilmente distinte. Cf. quanto osservavo in LOMIENTO 2008, 221-222.

17. La connotazione patetica è del tutto assente nel docmio pre-tragico, cf. PRETAGOSTINI 1979.

18. Cf. SCOTT 1984, 116. Non c'è consenso tra gli editori sulla distribuzione del canto in questi versi che, come esplicitato dagli *Schol. ad* vv. 140a, 140b e 145, p. 49 Smith, erano intonati dalle Furie alternativamente e non all'unisono. Ci si attiene qui, per la prima coppia strofica, alla distribuzione ipotizzata da MURRAY 1955; per la seconda e la terza si suppone invece che il canto fosse eseguito all'unisono dal coro nella sua interezza. Anche altri editori hanno ipotizzato che solo una parte del canto fosse intonata da voci singole (WELLAUER 1824, 238-239, HERMANN 1852, p. 585, WEIL 1861, 23, MÜLLER 1885, 64, SIDGWICK 1887, 40); altri, che le sezioni del canto fossero intonate in alternanza da semicori (KIRCHHOFF 1880, 242, WECKLEIN 1910, 413-415, WILAMOWITZ 1914, 296-297); altri infine suppongono che il canto fosse dal principio intonato dal coro all'unisono (SCHÜTZ 1794, 74-75, PALEY 1845,

re la mescolanza giambo-docmiaca, sbilanciata in genere a favore dei docmi, ovvero nell'epiparodo, quando le Erinni, come cani sulle tracce della preda, raggiungono Oreste dopo l'inseguimento, abbracciato alla statua di Atena e piene di rancore lo minacciano, e ai vv. 781-880, nell'*exodos*, dove le dèe scagliano una vibrata accusa contro i nuovi dèi, che osarono offenderle¹⁹. Nel teatro superstite di Eschilo, quest'utilizzazione specifica della miscela ritmico-metrica di giambi e docmi, senza essere l'unica possibile, può tuttavia essere osservata in numerosi altri luoghi. Si tratta di porzioni liriche che, al pari del canto della parodo nelle *Eumenidi*, esprimono agitazione, delirio o forte eccitazione, e comportano di solito l'interazione tra personaggi, o tra membri del coro. Così accade, nei *Sette contro Tebe*, negli amebai tra le Tebane del Coro ed Eteocle (vv. 219-241; 686-708), negli amebai lirici tutti interni al Coro (vv. 888-910; 966-987; 989-1004), e negli interventi corali intercalati al dialogo tra il nunzio ed Eteocle (vv. 417-456; 563-630). La mescolanza giambo-docmiaca ricorre ancora nelle *Supplici*, in corrispondenza del concitato amebeo lirico-epirrematico tra le Danaidi e Pelasgo, il re argivo (vv. 348-437), e ancora negli amebai ai vv. 734-759 (Coro, Danao), 836-865 (Coro, Araldo) e 885-902 (Coro, Araldo); nell'*Agamennone*, dov'è il dialogo lirico-epirrematico tra il Coro e Cassandra in delirio profetico (vv. 1080-1177); nella parodo delle *Coefore*, ai vv. 22-41 e 66-74, dove le fanciulle accompagnano Elettra nella preghiera e nelle libagioni per il defunto Agamennone, poi ai vv. 152-163 quando esse intonano, invitate da Elettra, un accorato canto (peana) per il morto; ai vv. 405-422, un dialogo lirico tra Oreste ed Elettra nella cornice del grande *kommos*; infine nel *Prometeo*, nell'amebeo tra Io e Prometeo (vv. 566-608), e nel dialogo tra il Titano e il Coro (vv. 687-695)²⁰.

Il caso delle *Eumenidi* non contraddice a quella che sembra essere una generale tendenza nel teatro di Eschilo. Non sembra dunque dovuto al caso che la combinazione giambo-docmiaca documentata in tutte le occorrenze sopra elencate si concentri anche in quest'opera con particolare frequenza proprio nelle sezioni (parodo, epiparodo, il primo dei due amebai nell'*exodos*) nelle quali con maggior virulenza le Erinni esprimono disagio, rabbia o sdegno (ved. *supra*): nelle parti iniziali della tragedia dove, accusate di inefficacia dalla regina che appare loro in sogno, si tormentano nel tentativo di catturare il fuggitivo Oreste; nell'epiparodo, dove la rabbia nasce dall'impotenza a raggiungere Oreste abbarbicato alla statua di Atena (v. 243 αὐτοῦ φυλάσσω ἀναμένω τέλος δίκης); nel primo dei due amebai dell'*exodos*,

213-215, PAGE 1972, 252-253), in contrasto con quanto sappiamo dal commento antico, e meno plausibilmente, in considerazione dell'eccentricità drammaturgica dell'intera scena.

19. Su questo amebeo cf. da ultimo LOMIENTO 2018b.

20. Si tratta, su un totale di 32 pericopi in giambo-docmi, di 25 casi (incluse le *Eumenidi*). Nei casi restanti (7) la tessitura ritmico-metrica in giambo-docmi ricorre in concomitanza con stati d'animo emozionati, turbati o gioiosi, o di canti di preghiera, ma senza che vi siano interazioni con altri personaggi o tra i membri del coro (*Sept.* vv. 78-149; vv. 150-181; vv. 766-777; vv. 933-960; *Ch.* vv. 935-952; 953-972; *PV* vv. 901-906).

dove le dèe defraudate, dopo l'assoluzione di Oreste voluta da Atena, di tutti gli onori e degli antichi poteri manifestano con la massima efficacia il proprio rancore.

4. Significato dei vv. 117-139, introduttivi della parodo

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), al v. 116, 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 sogno²¹. Le rimbrotta, perché stanno trascurando di vendicarla, invece di perseguire il matricida come dovrebbero: eppure molte offerte furono loro tributate, e libagioni senza vino e sacri banchetti notturni furono imbanditi sul focolare ardente. Tutto ciò — conclude la regina con tono di accusa — è stato invano: Oreste è riuscito a sfuggire, beffandosi di loro. Al termine della sua 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. (ὕμᾱς 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)²²; ai vv. 129-130 un verso il cui testo è, finalmente, di senso compiuto e comprensibile (*λαβὲ λαβὲ λαβὲ λαβέ, φροῶζου*) è preceduto da una didascalia che fa riferimento a un gemito di sonorità più acuta (“due volte tanto”, rispetto ai versi precedenti); chiudono questa sezione i vv. 131-139, nei quali Clitemestra rivolge 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 pre-verbale degli interventi da parte delle Furie — la disposizione simmetrica delle battute, notata da Hermann, che la definiva “epodica”, e da Blass²³. Sebbene si sia talvolta dubitato dell'autenticità di queste *parepi-graphai*²⁴, la maggior parte degli editori le ritiene autentiche e, a mio parere giustamente, le conserva nel testo. Come congetturava con acume Müller, nelle *Eumenidi*, diversamente che in tutto il resto del teatro a noi noto, il

21. PALEY 1845, 211.

22. Al v. 123 *ὠγμός* è necessaria correzione di Robortello, rispetto a *μυγμός* dei codici.

23. HERMANN 1852, II, 585; BLASS 1907, 57.

24. Cf. TAPLIN 1977b, 121-132; tuttavia a garanzia della genuinità di queste indicazioni di regia è la constatazione che l'ultima di esse (*μυγμός διπλοῦς ὀξύς*) non appare autoschediasticamente deducibile dal testo (così SOMMERSTEIN 1989, 105).

Coro non fa il proprio ingresso nel corso della scena iniziale, ma è già lì dal principio²⁵. Le Erinni sono addormentate sulla scena, finché, una dopo l'altra, si svegliano e si dispongono al proprio posto nell'orchestra²⁶.

La modalità di ingresso in scena delle Erinni è stata, in effetti, molto dibattuta dagli studiosi. Blass, Lloyd-Jones, Brown, Sommerstein suppongono che le dèe fossero visibili, insieme ad Apollo e Oreste, dal v. 64; D'altro canto, Hermann, Bodenstein, Verrall, Rose, Taplin e Stanford ritengono che esse entrassero (e non tutte, a parere di Hermann) al v. 140, in concomitanza con l'inizio del canto corale propriamente detto²⁷. Taplin, in particolare, sostiene questo punto di vista sulla base di due considerazioni: la prima, che il Coro entra di solito in corrispondenza della musica ad esso dedicata, e non prima; la seconda è che un ingresso tardivo si configura come efficacemente teatrale. Diversamente, Scott sostiene la possibilità che le Erinni fossero sulla scena dal principio: le Erinni, Oreste e Apollo sarebbero entrati dalla *skene*, e quindi rimasti sulla scena come una sorta di *tableau* prima dell'inizio del dramma²⁸. La sacerdotessa avrebbe fatto il suo ingresso da una delle *parodoi* senza notare i personaggi, immaginati come interni al tempio di Apollo. Dopo essere entrata nel tempio, e quindi uscita (vv. 33-35) ella, rientrando in scena, avrebbe pronunciato i vv. 34-64. A questo punto, la sua descrizione del *tableau* avrebbe finalmente richiamato l'attenzione sui personaggi e li avrebbe, con grande efficacia teatrale, introdotti. Del resto, osserva Scott, non mancano nel teatro attico altri casi in cui un personaggio o il coro restano in scena senza parlare fino al momento in cui un altro personaggio, entrando, li noti (*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). Una rassegna delle varie ipotesi si può leggere nell'importante saggio di Rehm, 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)²⁹. In questo modo, Clitemestra, apparendo, si rivolgerebbe alle Furie presenti, e ai suoi piedi. I loro mormorii avrebbero potuto dare al pubblico l'idea precisa di una forza inquietante e terribile sollecitata dal basso³⁰. La presenza delle Furie

25. MÜLLER 1885, 64-65.

26. 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 (cf. VERRALL 1908, LIII). Sulle difficoltà dell'uso dell'*ekkyklema* per trascinare un intero coro all'esterno rinvio alla discussione, con ulteriori riferimenti bibliografici, in BROWN 1982, 28 (che tuttavia finisce con l'ammettere questa possibilità).

27. BLASS 1907, 77; LLOYD-JONES 1970; BROWN 1982, 26-28; SOMMERSTEIN 1989, 92-93; HERMANN 1835, 162-167; BODENSTEIN 1893, 663-664; VERRALL 1908, LII; ROSE 1958, 240; TAPLIN 1977a, 369 e STANFORD 1983, 78-79.

28. SCOTT 1984, 207, n. 127.

29. REHM 1988, 290-301.

30. REHM 1988, 297.

sulla scena risulta, per altro, corroborata dal v. 103, nel quale Clitemestra esorta le dèe a guardare le sue ferite (ὄρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδίᾳ σέθεν); ai vv. 179-180, quando le Erinni sono oramai definitivamente sveglie e dinamiche nello spazio dell'orchestra, l'apostrofe di Apollo ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος/ χωρεῖτ', "andate fuori da questa mia dimora, ve lo ordino, presto!" (trad. di M.P. Pattoni) induce a ritenere che lo spazio scenico fosse immaginato come interamente pertinente al santuario del dio, senza che fosse attiva una distinzione troppo rigida tra "interno" ed "esterno". 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-Medda³¹.

Un ulteriore aspetto di originalità di questa parodo è che nel suo primo canto corale il Coro non canta all'unisono, ma per voci singole³². Anziché presentare la musica e la danza di un coro appropriatamente organizzato e raccolto, la scena offre il farfugliamento e il risveglio di mostri ripugnanti che, uno alla volta, si destano. Le voci risultano separate ad arte, perché ogni Furia, al risveglio, aggiunge il proprio contributo al canto, e il coro si raccoglie all'unisono solo alla fine, per essere scacciato dalla scena dal dio Apollo. Rispetto alle modalità di ingresso del Coro documentate in tutte le altre tragedie superstiti di Eschilo, a partire dai *Persiani*, l'entrata delle Furie si configura del tutto inconsueta. Non è neanche, propriamente, un'entrata: le dèe non entrano, ma si lasciano cogliere in un sonno profondo³³. 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 eventi³⁴.

La mia proposta di lettura dei versi introduttivi del canto corale avvalora, come vedremo, l'ipotesi secondo la quale le Erinni risultavano visibili al

31. DI BENEDETTO-MEDDA 1997, 90: «La facciata della casa degli Atridi [...] viene rimossa nelle *Eumenidi*, non per essere sostituita da un'altra raffigurante il tempio, ma per lasciare 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».

32. Cf. *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 πάθεισιν, p. 49 Smith.

33. Cf. *supra*. La natura del tutto eccezionale del Coro delle *Eumenidi* è rilevata anche da BROWN 1982, 28.

34. Cf. su questo le importanti osservazioni di SCOTT 1984, 112.

pubblico sin dal principio, sostenuta da Müller, da Scott e dalla Rhem, come la più sensata e compatibile con la costruzione drammaturgica dell'intera scena.

In un lavoro di non troppi anni fa, Daria Francobandiera ha mostrato con argomenti validi come i “gemiti” delle Erinni, *μυγμοί* che divengono *ὠγμοί* e quindi più acuti *μυγμοί*, sono lontani dal configurarsi come suoni meramente animaleschi. Sebbene eccentrico, e mai attestato nella tragedia superstite³⁵, il *μυγμός*, che fa riferimento a un suono *μῦ*, un gemito nasale prodotto con le labbra chiuse³⁶, può essere espressione perfettamente umana, ancorché primordiale, e connotare il lamento, come il gemito dei guerrieri nel corso della battaglia o anche lo sdegno e il rancore, come quelli di Hera e di Atena in reazione ai rimbrotti di Zeus³⁷. Nel caso delle Erinni, esso pare significativo di una loro primordiale reazione rabbiosa alle sferzanti recriminazioni di Clitemestra. L'*ὠγμός*, che è uno *hapax* derivato dal verbo *ὠζειν* (cf. v. 124 e lo *Schol. (M) Eum.* 124 a, p. 48 Smith), fa riferimento al suono *ὦ ὦ*, che in tragedia individua un accesso patetico³⁸, come accade ad esempio in *Pers.* 985 *ὦ ὦ δαίωv*, nel *kommos* per l'esercito persiano, o in *Ag.* 1214 *ὦ ὦ κακά*, al principio del secondo intervento profetico di Cassandra³⁹. “Dall'eccentrico brontolio di indignazione iniziale — osserva opportunamente Francobandiera — le Erinni sembrano quindi progredire verso forme più codificate di lamentazione, ed è interessante notare che l'evoluzione espressiva si accompagnerebbe a una parallela evoluzione fonica: dal *μυγμός* all'*ὠγμός*, come nota Perpillou (1982, p. 241), l'emissione vocale delle Erinni si intensifica, allargandosi dai brontolii iniziali (pronunciati con le labbra chiuse [...]) a una coloritura in /o/ più aperta e sonora”⁴⁰. Il terzo intervento delle Erinni, infine, comporta un'ulteriore variazione: un *μυγμός διπλοῦς ὀξύς* seguito dalla prima emissione pienamente verbale, *λαβὲ λαβὲ λαβὲ λαβὲ φράζου*, evidenziando “un'ulteriore articolazione semantica, dal *μυγμός* di sdegno all'esecuzione, seppure solo illusoria, di un'attività di caccia”⁴¹. Anche se in sogno, le dèe sembrano in qualche modo dar seguito agli ordini di Clitemestra, slanciandosi all'inseguimento di Oreste. Nella sezione che prelude alla parodo, dunque, i gemiti emessi dalle Erinni effettivamente assumono una funzione non semplicemente “mimetica”, ma piuttosto “espressiva”, nella misura in cui non si limitano a rappresentare realisticamente un sonno agitato, né costituiscono il segno di un'irriducibile animalità, ma sono gl'indizi, studiati, di una

35. 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, cf. *Schol. vet. Ar. Eq.* 10 a.

36. FRANCOBANDIERA 2008, 90 con ricca documentazione.

37. D.S. 17, 11, 5; *Hom. Il.* 4, 20 = 8, 457, dove ricorre il verbo *ἐπιμύζω*; cf. FRANCOBANDIERA 2008, 89-98 (: 91-92).

38. Cf. Phot. ω 272, 7 N. τὸ μὲν ἄρθρον (*scil.* l'ὦ cletico) περισπωμένως· τὸ δὲ σχετλιαστικὸν ὀξύτωνως.

39. Ulteriore esemplificazione in FRANCOBANDIERA 2008, 94.

40. FRANCOBANDIERA 2008, 94.

41. FRANCOBANDIERA 2008, 96.

precisa ed evidente evoluzione emotiva⁴². Appare naturale a questo punto 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, nel sonno rispondono le Furie. Una sorta di dialogo lirico-epirrematico “abbozzato”, nel quale ai versi inarticolati delle Erinni, che erano probabilmente espressi secondo una prosodia, un ritmo e forse anche una melodia, lirici, come sembra confermato dalla natura lirica dell’unico loro intervento comprensibile, il v. 130, che ha forma di dimetro epionico *a minore* (vedi *supra*, l’analisi metrica), corrispondono, perfettamente simmetriche, le sezioni epirrematiche, in trimetri giambici, assegnate a Clitemestra⁴³. Un serrato amebeo *sui generis* seguito da un più lungo intervento in trimetri giambici di Clitemestra (vv.131-139) e da uno più breve del Coro (vv. 140-141) che, a mo’ di epodo, concludono la scena introduttiva e, rispettivamente, aprono la parodo propriamente detta, le cui singolarità performative e drammaturgiche abbiamo già ricordato. La componente dialogica appare chiara — oltre che dalla già menzionata evoluzione emotiva nelle reazioni delle Erinni — anche dalla puntuale ripresa di parole o motivi da parte di Clitemestra in rapporto alle emissioni vocali delle Erinni, ai vv. 117 *μυγμός* / 118 *μύζοιτ’ἄν*, 123 *ὠγμός* / 124 *ὠζεις, ὑπνώσσεις*, 129 *μυγμός διπλοῦς ὄξυς, λαβὲ λαβὲ λαβὲ λαβὲ φράζου* / 131 *ὄναρ διώκεις θῆρα ... τί δροῖς; ἀνίστω ...*. La ripresa di parole identiche, o anche di motivi, nel dialogo tra due personaggi è — com’è da attendersi — ben documentata anche in altri amebai lirico-epirrematici eschilei, a partire dalle stesse *Eumenidi* (vv. 780/796, 810/824, 840/847, 838/847, 872/883, 845/868, 879/884); ancora, la documentano l’*Agamennone* (vv. 1411/1413, 1455/1464, 1468/1477, 1482/1501, 1512/1526), i *Sette contro Tebe* (vv. 203/209, 212-215 / 217-218, 219/223, 226/230, 233/236, 239/240), e le *Supplici* (vv. 365/370, 369/370, 369/373-374, 375/376; 734-735/740; 866/872; 908/906)⁴⁴. Se la nostra ipotesi cogliesse nel segno, non

42. FRANCOBANDIERA 2008, 97.

43. 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 πρόσελθ’, ἴνα / ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον* / {OI. B} *μῦ μῦ μῦ μῦ μῦ μῦ μῦ μῦ μῦ μῦ μῦ*, al cui proposito lo scoliaste osserva τοῦτο δὲ ὡς θερητητικόν (*Schol. Vet. Ar. Eq.* 10 a, p. 9, 15 J.-W.). Nel testo delle *Eumenidi*, DAVIES 1885 stampa, in luogo delle *παρεπιγραφαί*, *μυγμός* e *ὠγμός*, rispettivamente *μῦ μῦ* e *ὠ ὠ* e, al v. 129, *μῦ μῦ μῦ μῦ* 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, 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.

44. La ripresa di parole identiche o di motivi comuni non è frequente negli amebai 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.

sarebbe, questo, pur in tutta la sua straordinarietà, l'unico caso di amebeo lirico-epirrematico introduttivo 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), conchiuso 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 dalle *προπομποί* (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 conchiude con una tirata in trimetri giambici, ha luogo l'attacco del primo canto corale⁴⁵.

5. Conclusioni

Le *Eumenidi* sembrano rappresentare, nel quadro dell'opera eschilea superstita, un 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 dee in difficoltà ad affrontare il compito che loro spetta, di perseguire Oreste e, infine, infliggergli la giusta punizione. A tale straordinaria parodo, 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 dee della giustizia vendicativa si svolge interamente nel sonno, in un linguaggio dunque soltanto parzialmente familiare a chi osservi da fuori. Una soluzione teatrale che — tra le altre — fa ben comprendere, di Eschilo, l'instancabile, e finanche audace, creatività.

BIBLIOGRAFIA

- H.L. AHRENS 1839, *De Graecae linguae dialectis*, Lipsiae.
 L.D. BARNETT 1839, *The Eumenides of Aeschylus*, London.
 F.H.M. BLAYDES 1900, *Aeschyli Eumenides*, Halis Saxonum.

45. 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 *kommos* delle *Coefore*, che esibisce a sua volta una struttura del tutto originale), la cui articolazione interna presenta una notevole varietà formale (cf. LOMIENTO 2018a, Tabella 1).

- F. BLASS 1907, *Die Eumeniden des Aischylos*, Berlin.
- E. BODENSTEIN 1893, *Szenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama*, Leipzig.
- J.F. DAVIES 1885, *The Eumenides of Aeschylus*, A Critical Edition with Metrical English Translation, Dublin-London.
- A.L. BROWN 1982, «Some Problems in the Eumenides of Aeschylus», *JHS* 102, pp. 26-32.
- V. DI BENEDETTO 1978, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino.
- V. DI BENEDETTO, E. MEDDA 1997, *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- G. DINDORF 1869⁵ [1851], *Poetarum Scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis Fabulae Superstites et Perditarum Fragmenta. Aeschyli Fabulae Superstites I*, Lipsiae.
- E. DODDS 1953, «Notes on the *Oresteia*», *CQ* 3, pp. 11-21.
- B. DRAKE 1853, *Aeschyli Eumenides*, Cambridge.
- D. FRANCOBANDIERA 2008, «I gemiti delle Erinni: Aesch. *Eum.* 117-130», *QUCC* 90, pp. 89-98.
- D. FRANCOBANDIERA 2012, «Effets sémantiques et fonctionnalité dramatique de quelques interjections dans les *Euménides* d'Eschyle», *Methodos* [online], 12.
- B. GENTILI - L. LOMIENTO 2003, *Metrica e ritmica greca. Storia delle forme poetiche della Grecia antica*, Milano.
- H.A. HARRIS 1972, *Sport in Greece and Rome*, London.
- G. HERMANN 1799, *Aeschyli Eumenides*, Lipsiae.
- G. HERMANN 1835, *Opuscula. VI*, Lipsiae.
- G. HERMANN 1852, *Aeschyli Tragoediae I-II*, Lipsiae.
- J.C. HOGAN 1984, *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*, Chicago and London.
- A. KIRCHHOFF 1880, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini.
- G. LINWOOD 1844, *Aeschyli Eumenides*, Oxonii.
- H. LLOYD-JONES 1970, *Aeschylus, Agamemnon, The Libation Bearers, The Eumenides*, Translation with Commentary, Prentice-Hall.
- L. LOMIENTO 2008, «Melica, musica e metrica greca. Riflessioni per (ri)avviare un dialogo», *Lexis* 26, pp. 215-237.
- L. LOMIENTO 2018a, «Gli amebai lirico-epirrematici nelle Supplici di Eschilo: considerazioni sulla forma poetica», in S. NOVELLI (ed.), *Eschilo. Ecdotica, esegesi e performance teatrale, Atti del Convegno Internazionale Cagliari 25-26 settembre 2017*, Suppl. *Lexis* 28, Amsterdam 2018, pp. 5-20.
- L. LOMIENTO 2018b, «Aeschylus, *Eumenides* 778-1020. Observations on the Form of the Lyric-Epirrhematic Amoibaion», *GIF* 70, 2018, pp. 19-49.
- P. G. MAXWELL-STUART 1973, «The Appearance of Aeschylus' Erinyes», *Greece & Rome* 20, pp. 81-84.
- P. MAZON 1935², *Eschyle II. Agamemnon Les Choéphores Les Euménides*, Paris.

- C.O. MÜLLER 1885, *Dissertations on the Eumenides of Aeschylus, with the Greek Text and Critical Remarks*, Cambridge.
- G. MURRAY 1955², *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxonii.
- D. PAGE 1972, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoedias*, Oxonii.
- F.A. PALEY 1845, *Aeschyli Oresteia. Agamemnon Choephoroi Eumenides*, Cantabrigiae.
- M.P. PATTONI 1995, «Il trono insanguinato di Apollo (Aesch. *Eum.* 162 ss.)», *Aevum Antiquum* 7, pp. 101-118.
- J.-L. PERPILLOU 1985, «Verbes de sonorité à vocalisme expressif en grec ancien», *Revue des Études Anciennes* 95, pp. 233-274.
- R. PORSON 1806, *Aeschyli Tragoediae*, Londini.
- R. PRETAGOSTINI 1979, «Il docmio nella lirica corale», *QUCC* 31, pp. 101-117.
- R. REHM 1988, «The staging of Suppliant Plays», *GRBS* 29, pp. 263-307.
- R. RAUCHENSTEIN 1846, *Zu den Eumeniden des Aeschylos*, Aarau.
- J.H. ROSE 1958, *A Commentary on the surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam.
- G.F. SCHOEMANN 1845, *Des Aischylos Eumeniden*, Greifswald.
- J. SCHOLEFIELD 1843, *Aeschyli Eumenides*, Cantabrigiae.
- CHR. G. SCHÜTZ 1794, *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum Fragmenta*, III, Halae.
- W. SCOTT 1984, *Musical Design in Aeschylean Theatre*, Hanover and London.
- A. SIDGWICK 1887, *Aeschylus Eumenides I*, Oxford.
- A. SOMMERSTEIN 1989, *Aeschylus. Eumenides*, Oxford.
- W.B. STANFORD 1983, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London.
- T. STANLEY 1663, *Aeschyli Tragoediae septem cum scoliis greci omnibus, deperditorum dramatum fragmentis, versione et commentario*, Londini.
- O. TAPLIN 1977a, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- O. TAPLIN 1977b, «Did Greek Dramatist write Stage Instruction?», *PCPhS* 23, 1977, pp. 121-132.
- A. W. VERRALL 1908, *The 'Eumenides' of Aeschylus*, with an Introduction, Commentary, Translation, London.
- G. WAKEFIELD 1794, *Tragoediarum Delectus*, tomus posterior, *Ion Euripidea Philoctetes Sophoclea Eumenides Aeschylea*, Londinii.
- N. WECKLEIN 1885, *Aeschyli Fabulae*, Berolini.
- H. WEIL 1861, *Aeschyli Eumenides*, Gissae.
- A. WELLAUER 1824, *Aeschyli Tragoediae II*, Lipsiae.
- C. WERNER 2012, *The Erinyes in Aeschylus' Oresteia*, a Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy, Victoria University of Wellington.
- R. WESTPHAL 1869, *Prolegomena zu Aischylos Tragoedien*, Leipzig.
- H. WEYR SMITH 1926, *Aeschylus II. Agamemnon Libation-Bearers Eumenides Fragments*, London.
- M.L. WEST 1998² [1990], *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart.
- U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1914, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini.