ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

TOME LV

ESCHYLE
À L'AUBE DU THÉÂTRE OCCIDENTAL

NEUF EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS
PAR
MARK GRIFFITH, JACQUES JOUANNA,
ROBERT PARKER, GUIDO AVEZZÙ,
BERND SEIDENSTICKER, PIERRE JUDET DE LA COMBE,
ANTHONY J. PODLECKI, FRANCO MONTANARI,
FIONA MACINTOSH

Entretiens préparés et présidés par Jacques Jouanna et Franco Montanari
et édités par Alain-Christian Hernández

FONDATION HARDT
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE
VANDŒUVRES – GENÈVE

2009

Les premiers «Entretiens sur l'Antiquité classique» ont eu lieu en 1952, du 8 au 13 septembre. Dans l'avant-propos du volume où ils sont consignés, le Baron Kurd von Hardt en donne la définition. La voici: «Chaque année, au siège de la Fondation à Vandœuvres, auront lieu des 'Entretiens sur l'Antiquité classique', au cours desquels des spécialistes, représentant plusieurs pays, feront des exposés sur un domaine choisi et, au cours des discussions, procèderont à d'enrichissants échanges de vue.»

Conçue et mise au point par des savants tous aujourd'hui décédés – parmi eux Ludwig Curtius, Bruno Snell, Kurt von Fritz, Albin Lesky, Theodor Klauser, Olof Gigon –, l'institution s'est révélée viable. Cinquante fois, des savants de divers pays se sont réunis en été à Vandœuvres; les «Entretiens» ont été régulièrement publiés.

Fr. suisses 85.-

N 300261

1901650612

FONDATION HARDT
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

ENTRETIENS
TOME LV

ESCHYLE
À L'AUBE DU THÉÂTRE OCCIDENTAL

CHF 90.- -

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

TOME LV

ESCHYLE

À L'AUBE DU THÉÂTRE OCCIDENTAL

NEUF EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS
PAR
MARK GRIFFITH, JACQUES JOUANNA,
ROBERT PARKER, GUIDO AVEZZÙ,
BERND SEIDENSTICKER, PIERRE JUDET DE LA COMBE,
ANTHONY J. PODLECKI, FRANCO MONTANARI,
FIONA MACINTOSH

Entretiens préparés et présidés par Jacques Jouanna et Franco Montanari
et édités par Alain-Christian Hernández

VANDŒUVRES – GENÈVE
25-29 AOÛT 2008

792/CQS 92/10
Schweizerische Nationalbibliothek NB
Bibliothèque nationale suisse BN
Biblioteca nazionale svizzera BN
Biblioteca naziunala svizra BN

ISSN 0071-0822
ISBN 978-2-600-00755-9

TOUS DROITS RÉSERVÉS
© 2009 by Fondation Hardt, Genève

TABLE DES MATIÈRES

Préface par Pierre Ducrey VII

Introduction par
Jacques Jouanna et Franco Montanari IX

I. MARK GRIFFITH

The Poetry of Aeschylus (in its traditional contexts) 1

Discussion 50

II. JACQUES JOUANNA

Du mythe à la scène: la création théâtrale chez Eschyle 57

Discussion 112

III. ROBERT PARKER

Aeschylus' Gods: Drama, Cult, Theology 127

Discussion 155

IV. GUIDO AVEZZÙ

Scena e politica in Eschilo 165

Discussion 195

V. BERND SEIDENSTICKER

Charakter und Charakterisierung bei Aischylos 205

VI. Pierre Judet de La Combe

Les tragédies d'Eschyle sont-elles tragiques? 257

Discussion 305

VII. Anthony J. Podlecki

Aiskhylos the Forerunner 319

Discussion 363

VIII. Franco Montanari

L'esegesi antica di Eschilo da Aristotele a Didimo 379

Discussion 423

IX. Fiona Macintosh

The 'Rediscovery' of Aeschylus for the Modern Stage 435

Discussion 460

Conclusion par Jacques Jouanna et Franco Montanari 469

PRÉFACE

En août 1958, la Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique organisait pour la sixième fois ses Entretiens sur l'Antiquité classique. Dans l'esprit de la fondation qu'il avait créée en 1950, le Baron Kurd von Hardt avait accueilli dans sa demeure sept spécialistes invités à échanger leurs vues sur le sujet choisi cette année-là, Euripide. Il s'agissait de J.C. Kamerbeek, A. Rivier, H. Diller, A. Lesky, R.P. Winnington-Ingram, G. Zuntz et V. Martin. Quelques mois plus tard, exactement le 29 novembre 1958, le Baron succombait à la maladie qui l'avait poursuivi durant une bonne partie de sa vie. Les Entretiens de cette année-là furent les derniers auxquels il put participer.

Cinquante années plus tard, c'est le premier des grands tragiques grecs, du moins dans l'ordre chronologique, Eschyle, qui se trouva au centre des Entretiens organisés par Jacques Jouanna et Franco Montanari. Il n'avait pas échappé à ces deux familiers de la Fondation Hardt et de son histoire qu'après Euripide, Sophocle avait été au cœur des Entretiens de 1982, publiés dans le volume 29 de la série, mais qu'Eschyle avait été étrangement 'oublié'. Il leur parut indispensable de combler cette lacune dans le champ couvert par les Entretiens. La Fondation et plus généralement le public attiré par l'univers de l'Antiquité classique peuvent leur en être reconnaissants. Par un heureux retour des choses, si le plus populaire des tragiques grecs, Euripide, précéda de peu la mort du Baron, c'est le plus ancien des trois grands poètes, Eschyle, qui se trouve célébrer le cinquantième anniversaire de sa disparition.

Observée avec le recul que procurent 55 éditions réussies, la série des Entretiens couvre une large portion du savoir accumulé au cours des siècles dans le domaine des langues et des littératures grecques et latines, de l'histoire gréco-romaine et de

la philosophie antique. L'ouverture affirmée ces dernières années en direction de sujets plus en prise avec des préoccupations contemporaines se prolongera en 2009 par des Entretiens consacrés à la démocratie et préparés par le grand connaisseur de ce sujet qu'est l'historien danois Mogens H. Hansen. Cette nouvelle orientation n'empêchera nullement que l'on continue à aborder des thématiques classiques, certes dans une approche plus contemporaine. Les Entretiens sur Eschyle, opportunément intitulés *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*, en apportent une illustration vivante. Les Entretiens montrent la volonté de la Fondation Hardt de combiner tradition et renouveau, aussi bien dans le choix des thèmes que dans celui des problèmes abordés et des orateurs invités, hommes et femmes, jeunes et moins jeunes, confirmés ou 'espoirs', provenant d'un grand nombre de pays différents.

Il reste au soussigné l'agréable devoir de remercier les organisateurs de ces 55e Entretiens, tout d'abord Jacques Jouanna et Franco Montanari, fidèles amis de la Fondation et excellents connaisseurs de la littérature et de la société grecques. Ils ont été la cheville ouvrière de ces Entretiens. Notre gratitude va ensuite aux auteurs qui se sont pliés à la discipline sans laquelle le présent volume n'aurait pas pu voir le jour moins d'un an après la fin des Entretiens. Notre reconnaissance enfin va aux collaborateurs de la Fondation, en particulier à Mme Monica Brunner, secrétaire scientifique et administratrice, et à M. Alain-Christian Hernández, qui se confirme comme un successeur digne de l'éditeur des Entretiens au long cours qu'était M. Bernard Grange.

Pierre Ducrey

INTRODUCTION

Dans la brillante série des Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt, il nous semblait qu'il y avait une lacune concernant la tragédie grecque. Des Entretiens avaient été consacrés à Euripide et à Sophocle. Or, celui qui, dans le palmarès établi par Aristophane dans ses *Grenouilles* à la fin du V^e^ siècle avant J.-C., occupait le premier rang des trois grands tragiques, celui que l'auteur comique avait ressuscité pour venir ranimer le genre théâtral après la mort coup sur coup d'Euripide et de Sophocle, Eschyle, était un grand absent dans la collection des Entretiens. Il fallait absolument qu'il soit ressuscité. Certes, on sait que la postérité a eu tendance à renverser le classement final pourtant établi avec beaucoup de lucidité par Aristophane, classement qui, de surcroît, semblait correspondre à l'opinion du public contemporain à en juger par le succès de la pièce comique. Euripide, on le sait, est devenu par la suite le plus populaire des tragiques, devançant Sophocle, pas toujours de façon aussi évidente qu'on le dit, mais Eschyle, d'approche plus difficile, fut en retrait par rapport aux deux autres grands tragiques. Il apparaît que l'ordre chronologique dans la collection des Entretiens respecte — est-ce un hasard? — ce classement établi par la postérité. Euripide a été l'objet des sixièmes Entretiens, en 1958, publiés en 1960, Sophocle des vingt-neuvièmes, en 1982, qui furent publiés l'année suivante. Voici, enfin, les Entretiens sur Eschyle. Il a fallu attendre 24 ans pour que Sophocle soit mis en scène dans nos Entretiens après Euripide, et 26 ans pour qu'Eschyle retrouve la place qui doit lui revenir. Entre temps, Aristophane avait été l'objet des Entretiens de 1991. Ajoutons que Pindare, poète lyrique contemporain d'Eschyle, avait été l'objet des Entretiens en 1984.

Avec la publication du présent volume, nous voyons se matérialiser un projet qui nous tenait à cœur depuis plusieurs années. C'est lors de la réunion de la Commission scientifique de la Fondation Hardt en 2003 que nous avons élaboré un projet: il fut présenté lors de la séance de la Commission scientifique de 2004, puis défendu lors de celle de 2005. C'est alors que la décision fut prise de le programmer pour 2008. Ce que nous avions voulu dès le départ, c'est que ces Entretiens abordent les tragédies attribuées à Eschyle dans tous leurs aspects: poétique, théâtral, politique, religieux, psychologique, tragique, sans oublier la partie de l'œuvre conservée sous forme de fragments, et sans omettre des études qui ont pris depuis peu un grand essor, à savoir les études sur la réception de l'œuvre non seulement dans l'Antiquité, mais aussi dans les temps modernes. Ce que nous avions voulu, aussi, c'était non seulement équilibrer les représentants de différents pays, conformément à la tradition des Entretiens de la Fondation, mais faire converger dans un esprit d'ouverture exempt de préjugés des méthodes d'approche diverses pour que les discussions fussent plus riches et plus fructueuses. Nous sommes satisfaits de constater que les communications ne se recoupent pas et qu'elles apportent des points de vue complémentaires sur l'œuvre d'Eschyle.

Les exposés présentés à Vandœuvres du 25 au 29 août 2008 sont publiés ici et suivis des discussions auxquelles ils ont donné lieu. M. Bernd Seidensticker, qu'un accident de dernière minute avait privé de la possibilité d'être présent, a bien voulu nous autoriser à imprimer son texte. Nous le remercions. Notre reconnaissance va également à M. Robert Parker, le président de la Commission scientifique de la Fondation Hardt, qui a bien voulu présenter une contribution sur la religion, et à tous les autres participants, qu'ils soient venus de très loin, comme M. Mark Griffith ou M. Anthony Podlecki, ou qu'ils soient arrivés de moins loin, comme Mme Fiona Macintosh, M. Guido Avezzù et M. Pierre Judet de La Combe.

Nous voudrions enfin adresser nos remerciements au Président de la Fondation, M. Pierre Ducrey, qui a bien voulu

accueillir et ouvrir ces Entretiens. Nos remerciements vont également à Mme Monica Brunner qui a participé très efficacement et très amicalement à la mise en place de ces Entretiens. Ils ont œuvré tous deux avec beaucoup de persuasion et d'efficacité pour obtenir les communications à l'avance. Nous sommes heureux de remercier aussi M. Alain-Christian Hernández, qui a succédé à M. Bernard Grange dans la double fonction de bibliothécaire de la Fondation et d'éditeur des Entretiens.

Après ces brefs mots d'introduction, nous vous invitons à commencer la lecture des communications que nous pouvons qualifier, en transposant une formule bien connue, de "petites tranches" (τεμάχη) des grands dîners non pas d'Homère, mais d'Eschyle.

Jacques Jouanna – Franco Montanari

I

MARK GRIFFITH

THE POETRY OF AESCHYLUS (IN ITS TRADITIONAL CONTEXTS)

INTRODUCTION

Athenian tragedy was still a fairly new art-form when Aeschylus began his career as a playwright; but ever since its first inception at the City Dionysia, it had obviously been drawing from and combining a number of long-established poetical and performance traditions. While there is no way for us to determine what particular individual contributions such playwrights as Thespis, Phrynichus, Choerilus, or Pratinas may have made to the language and metrics of early Attic tragedy,[1] we are surely safe in asserting that already by the 490s BCE a vibrant Athenian 'tradition' of tragic diction and style must have existed — a tradition that was still evolving, of course, but was by now well-defined and distinct from the continuing traditions of epic, choral lyric, iambic, monodic, sympotic, and paraenetic poetry.

It would of course be fascinating and instructive to be able to sample even a 10- or 20-line excerpt from Thespis' or Phrynichus' dialogue — and no less so from their lyric compositions, just as it is fascinating to contemplate the remarkable passage of

[1] B. SNELL (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 1, Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum* (Göttingen 1986) [= *TrGF* 1], 1-4; see A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen ^{3}1972); C.J. HERINGTON, *Poetry into drama* (Berkeley 1985).

frantic choral lyrics attributed to Pratinas: the fragment (if genuinely old and dramatic, rather than, as some claim, a product of the late-5th C. New Music)[2] seems to confirm that a Peloponnesian poet, already firmly established in his native Phlius as a master of a popular kind of satyric drama, could bring this form into the Theater of Dionysus in Athens, adapt it to Attic dialect (despite, e.g., the reference in line 17 to τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν), and quickly achieve success both for his own plays and for satyr-drama as an art-form for decades to follow.[3]

Both as a tragedian and as a satyr-dramatist Aeschylus certainly must be regarded as simultaneously a radical innovator/inventor, and a deeply knowledgeable traditionalist, all at once: both a borrower and an adapter of existing forms. This is certainly true of his dramatic technique, in reshaping heroic myths and constructing out of them new plays and trilogies/tetralogies; and it is doubtless no less true of his achievements as a 'poet', i.e. a verbal-metrical artist composing texts (scripts, librettos) out of words and phrases, verses and stanzas, speeches and songs to be uttered by a variety of characters and choral groups in the Theater. That is to say, even though most of the fundamental elements of that style were retained and continued, more or less wholesale, by Sophocles and Euripides, so that we can speak

[2] *TrGF* 1 4 F3 = D.L. PAGE (ed.), *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962) [= *PMG*], 708. E.g., B. ZIMMERMANN, "Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment", in *MH* 43 (1986), 145-54; E. CSAPO, "The politics of the New Music", in *Music and the Muses*, ed. by P. MURRAY and P.J. WILSON (Oxford 2004), 207-48; but for support of an early date, some time between 500 and 460 BCE, see R. SEAFORD, "The 'hyporchema' of Pratinas" in *Maia* 29-30 (1978-1979), 81-94; G. B. D'ALESSIO, "Ἠν ἰδού: *Ecce Satyri* (Pratina, *PMG* 708 = *TrGF* 4 F3)", in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*, a cura di F. PERUSINO and M. COLANTONIO (Pisa 2007), 95-128; M. GRIFFITH "Dithyramb and satyr-play", in *Dithyramb and its contexts*, ed. by B. KOWALZIG and P.J. WILSON (Oxford 2009), with further references.

[3] Pratinas' most popular successor, of course, as composer of Athenian satyr-dramas in the 5th C, was Aeschylus himself– an issue which these Entretiens were unfortunately unable to pursue. See further M. GRIFFITH "Slaves of Dionysos: Satyrs, audience, and the ends of the *Oresteia*", in *CA* 22 (2002), 195-258; ID., "Sophocles' satyr-plays and the language of romance", in *Sophocles and the Greek language*, ed. by I.J.F. DE JONG and A. RIJKSBARON (Leiden 2005), 51-72.

comfortably of a 'norm' for tragic expression that was largely shared by all three, Aeschylus' poetic style, his diction, morphology, syntax, word-arrangement, metrics, and imagery, all strike any modern reader as being highly distinctive, even perhaps at times idiosyncratic or bizarre.[4]

For the present purposes, it is Aeschylus' originality that is our focus: and my assigned topic is his poetry. In general, Aeschylus' language has always been renowned, in antiquity as in the modern era, for its "grandiloquence" (*megalêgoria, megalophônia*), its "loftiness" (*hupsos, hupsêgoria*), "weightiness" (*onkos*), its complexity and "difficulty" (*authadeia, sklêrotês, austêra harmonia*) and "grandness of conception" (*megalophrosunê, megalophuia*).[5] The most widely-used commentary on an Aeschylean drama in the English-speaking world, J.D. Denniston and D. Page's *Agamemnon*, has offended countless generations of eager Hellenists by its dismissive remarks about Aeschylus'

[4] Studies of Aeschylus' distinctive vocabulary, metrics and 'style' include: W. ALY, *De Aeschyli copia verborum* (Berlin 1904); W. KRANZ, *Stasimon* (Berlin 1933); R. HÖLZLE, *Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos* (Marbach 1934); J. SEEWALD, *Untersuchungen zu Stil und Komposition der aischyleischen Tragödie.* (Greifswald 1936); W. B. STANFORD, *Aeschylus in his style* (Dublin 1942); F.R. EARP, *The style of Aeschylus* (Cambridge 1948); O. HILTBRUNNER, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos* (Bern 1950); V. CITTI, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo* (Bologna 1962); ID., *Eschilo e la lexis tragica* (Amsterdam 1994); A. LEBECK, *The Oresteia* (Washington 1971); A. SIDERAS, *Aeschylus Homericus* (Göttingen 1971); W. JENS (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (München 1971); E. PETROUNIAS, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos* (Göttingen 1976); M. GRIFFITH, *The authenticity of* Prometheus Bound (Cambridge 1977); A. N. MICHELINI, *Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus* (Leiden 1982); W. C. SCOTT, *Musical design in Aeschylean theater* (Hanover 1984); M. L. WEST (ed.), *Aeschyli tragoediae* (Stuttgart 1990); ID., "Colloquialism and naive style in Aeschylus", in *Owls to Athens,* ed. by E. CRAIK (Oxford 1990), 3-12; G. MATINO, *La sintassi di Eschilo* (Napoli 1998).

[5] Such terms, and their Latin equivalents (*sublimis, gravis, grandiloquus*, etc.) are constantly encountered in the ancient critical assessments *de arte poetica Aeschylea;* see S. RADT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 3, Aeschylus* (Göttingen 1985) [= *TrGF 3*] T 115-44; and further A.J. PODLECKI "Αἰσχύλος μεγαλοφωνότατος", in *Dionysalexandros*, ed. by D. CAIRNS and V. LIAPIS (Swansea 2006), 11-30.

lack of intellectual subtlety and his clumsy mixing of metaphors and syntactical perversity. For Denys Page, as for many 19th and early 20th C. scholars (and many ancient critics too, it should be added), Aeschylus was a raw primitive, a pioneer who was not yet quite a fully accomplished or even conscious literary artist: rather "simple" (*haplous*) and "archaic, old-fashioned" (*archaikos*). In antiquity, he was accordingly imagined as a "wine-drinker" — inspired, to be sure, but not technically refined and apparently often out of control — in contrast to the cerebral, bookish, and hyper-cultured (even "Socratic") Euripides.

Along with Pindar and Thucydides, Aeschylus is generally regarded by modern readers as the most difficult of Classical Greek authors to translate and interpret: his language can be so densely metaphorical and multilayered, and the progression of ideas so convoluted and unexpected. In the terms of Classical rhetoricians, again,[6] or even earlier, of Aristophanes in the *Frogs*, his diction and word-formations (*lexis*), word-order, syntax, figures of speech, and sound-effects (*synthesis, schêmata*), are all quite conspicuously (and audibly) distanced from normal or everyday expressions. This "elevation, difficulty, thickness" of style, i.e. the distance between Aeschylean poetry and — not just normal Attic (prose, colloquial) usage, but also — the later tragic modes of Sophocles and Euripides, are in fact easily measurable and quantifiable: even if we cannot literally 'weigh' his phrases in the scales against Euripides' or measure the correctness of joins and lines with surveying instruments (as in the *Frogs*), we can in fact count the exceptionally high rates of compound adjectives and polysyllabic words in general, including many hapaxes and new coinages;[7] the greater ratio of

[6] E.g. ARIST. *Po.* 21; D.H. *Peri Synth.* 22 = *TrGF* 4 T 128a, cf. T127; LONGIN. *Peri Hypsous* 15, 5 = *TrGF* 4 T 132; QUINT. *Inst. Or.* 10, 1, 66 = *TrGF* 4 T 133; Ar. *Ra.* 757-1530 confirms just how strange, even ridiculous, Aeschylus' language and metrics could seem even to the Athenians of the next couple of generations.

[7] W.B. STANFORD, *op. cit.* (n. 4); F.R. EARP, *op. cit.* (n. 4); D.M. CLAY, *A formal analysis of the vocabularies of Aeschylus, Sophocles and Euripides*, 2 vols.

choral lyric *vs* spoken iambic verse, and of overtly ritualistic and incantational linguistic elements (esp. refrains, popyptoton and anaphora, etc.,) as compared with Sophocles and Euripides,[8] and more extensive use of metaphor (rather than simile, which is more usual in epic).[9]

All this is true enough, and helps to explain why Aeschylus' plays were less widely read, copied, and performed from the 4th C. onwards than those of Sophocles or (especially) Euripides.[10] But at the same time, Aeschylus' poetry is far from being homogeneous or uniform. On the contrary, the language, metrics, and verbal structures can be extraordinarily varied, multileveled and versatile, capable of suiting many different contexts and of conveying sharply contrasting moods and dynamics — far more so, for example, than the language of epic or choral lyric, or of history or presocratic science and philosophy, or even, I should say, than the poetry of the other two surviving Attic tragedians. (Thus more like e.g. Elizabethan English tragedy than Neo-Classical French.) If Aeschylus was the "creator, inventor, father" of tragedy (as he has often been labeled), then he must also be credited with having developed[11] a poetic language and metrical-formal repertoire of quite extraordinary flexibility and range.

(Minneapolis, Athens 1958, 1960); M. GRIFFITH *op. cit.* (n. 4), 149-50, 268; A.J. PODLECKI, *art. cit.* (n. 5).

[8] W. KRANZ, *op. cit.* (n. 4); R. HÖLZLE, *op. cit.* (n. 4); V. CITTI, *op. cit.* (n. 4); B. GYGLI-WYSS, *Das nominale polyptoton im alteren griechisch* (Göttingen 1966); S. SREBNY, *Wort und Gedanke bei Aischylos* (Warsaw 1964); W. JENS, *op. cit.* (n. 4); D. FEHLING, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias* (Berlin 1989).

[9] W.B. STANFORD, *Greek metaphor* (Oxford 1936); A. LEBECK, *op. cit.* (n. 4); E. PETROUNIAS, *op. cit.* (n. 4), etc. Euripidean lyric in turn tends to prefer a more descriptive/pictorial kind of imagery, rather than metaphor: W. BREITENBACH, *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik* (Stuttgart 1934); S.A. BARLOW, *The imagery of Euripides* (London 1971).

[10] See the contribution of F. Montanari in this volume.

[11] The standard Greek rhetorical terms for "composing" a literary or dramatic text were συντίθημι *(synthesis)* and συνίστημι *(sustasis)*, i.e. a "putting together, combining" of preexisting elements.

In what follows, I will first, in Part 1, survey quickly the ways in which Aeschylus drew from and adapted the main pre-existing poetic-stylistic traditions and performance contexts, in creating a new Attic "art-speech" and a definitive set of verbal-structural conventions for tragedy; then in Part 2, I will focus briefly on a particular area of Aeschylean innovation that seems to me most distinctively and effectively to enrich and complicate the meaning and impact of his poetry, through the mixing of voices, 'levels', and structures, and the resulting multivalence and indeterminacy (or 'over-determinacy') of meaning that this produces.[12]

PART 1
Aeschylus as adapter of pre-existent poetic (and other) traditions

I will consider here six main categories of poetic production from which Aeschylus (and Athenian tragedy in general) appears to have drawn, in one way or another. The selection of precisely six categories is inevitably arbitrary, and some of them overlap a bit with one another. But I think they can provide a helpful starting point for analysis and discussion. The categories are the following: (1a) Homeric epic-narrative; (1b) didactic/gnomic/paraenetic poetry, i.e., 'wisdom traditions'; (1c) choral celebratory lyric and monodic/sympotic poetry; (1d) non-literary ritual speech-acts (prayer, incantation, curse, magic, etc.); (1e) science-ethnography-'presocratic' discourses, including medicine; (1f) law, practical politics, and 'rhetoric'.

[12] On the question of the authenticity of *Prometheus Bound*, I remain agnostic: so I will concentrate mostly on the other six plays. As for Aeschylus' satyr-plays, which presumably comprised one quarter of his whole dramatic production, I shall mention these only occasionally: but see further M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 3) and ID., "Satyrs, citizens, and self-presentation", in *Satyr drama. Tragedy at Play* ed. by G.M.W. HARRISON (Swansea 2005), with further references.

1a. 'Homeric' epic-narrative

Famously, Aeschylus is said to have described his plays as "slices (τεμάχη) from the great feasts of Homer..." (Athen. 8.347d). By this he (or whoever made up the phrase, if not Aeschylus himself) doubtless meant both that the stories and characters of his plays were generally taken from the great epic cycles, and that his language and style were similarly 'heroic' and elevated. Of course such terms as "Homer" and "Homeric banquets" are very loose and imprecise — "Homeric" poetry for us might involve just the *Iliad* or *Odyssey,* or might refer instead to any number of early hexameter narrative poems, including the *Homeric Hymns,* fragments of the *Thebais* and Trojan Cycle, and even the Hesiodic *Theogony* and *Catalogue of Women*; and in fact Aeschylus clearly did draw heavily from the Theban and Trojan Cycles for his plots. But the ambiguity necessarily persists, as to whether "Homeric style" should be extended to include all diction and forms that are characteristic of traditional Ionic-Aeolic formulaic and semi-formulaic hexameter poetry of the 8th-6th centuries — which would of course include many expressions found also in the elegists, and even in Archilochus and the monodic poets as well.[13]

Modern scholars have documented in exhaustive detail the "Homerisms", modifications of epic diction, similarities and differences between 'Homeric' diction (in all its dialectal variety and flexibility) and the vocabulary of Aeschylus' surviving plays (in all their textual and orthographical uncertainty).[14] In

[13] It has become increasingly clear (from papyrus finds) that Stesichorus' lyrics, in particular, are both heavily Homeric and yet also in their themes and narrative technique often anticipate Aeschylus in remarkable ways. And if 'Homeric' style is often 'Stesichorean' style as well, an Athenian audience surely would not have heard such phrases or understood such themes as being specifically 'epic' in flavor; see J. M. BREMER *et al.* (eds), *Some recently found poems* (Leiden 1987); G.O. HUTCHINSON, *Greek lyric poetry: a commentary on selected larger pieces* (Oxford 2001).

[14] See esp. W.B. STANFORD, *op. cit.* (n.4); L. BERGSON, "The omitted augment in the messengers' speeches of Greek tragedy", in *Eranos* 51 (1953), 121-28;

general, though, we can summarize the gist of these numerous studies of Aeschylus' "Homerisms" as follows: his language does contain many distinctly 'Homeric' (non-standard-Attic) words, and a fair sprinkling of epic dialect forms and expressions as well,[15] and the resulting heroic distance and epic coloring are vital to the creation and maintenance of a tragic 'world', one that is inhabited both by (old-style) royal families and by (contemporary-style) ordinary people — soldiers, heralds, priests, and 'citizens' — a world that is not quite now, though not entirely 'then' either.[16] But at the same time, Aeschylus does not make any sustained attempt to replicate Homeric dialect in general; there are relatively few Ionic and virtually no Aeolic dialect forms; and there is almost no direct citing or usage of epic formulae as such; even relatively few specific mannerisms of epic narrative technique.[17]

A. SIDERAS, *op. cit.* (n. 4); A. MARCHIORI, "Sulla presenza di formule epiche in Eschilo" in *Didaskaliai. Tradizione e interpretazione del dramma attico,* a cura di G. AVEZZÙ (Padova 1999), 41-70; J. BARRETT, *Staged narrative. Poetics and the messenger in Greek tragedy* (Berkeley 2002). These analyses do not always distinguish clearly enough between uniquely Homeric diction and usage, and words and phrases that may have been common to several poetic dialects, or even to spoken Attic: see previous note. By 'orthographical uncertainty', I wish only to signal the fact that we do not know how Aeschylus' text was first written out: was the Attic alphabet, or Ionic, used? It seems all too likely that our medieval manuscripts represent texts that have undergone quite a bit of intentional and unintentional modification since the date of the first productions.

[15] In particular: adjectival epithets, esp. compound adjectives; tmesis and use of simplex verbs in place of standard Attic compounds; frequent omission of the definite article.

[16] Thus, e.g., even such routine usages as Ἀχαῖοι (for "Hellenes") in reference to the Greek troops at Troy, or "children of Cadmus" (for the "Thebans" in general), along with traditional locutions such as calling a king ἄναξ or "shepherd of the people," constantly keep the audience aware that these plays are taking place in a quasi-Homeric time-frame and social environment (in Bakhtin's terms, "chronotope"); see J.-P. VERNANT, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1977); P.E. EASTERLING, "Anachronism in Greek tragedy", in *JHS* 105 (1985), 1-10.

[17] No traditional epithets, repeated formulae, or near-identical type-scenes; few similes. There is no room here to discuss the ways in which the tragic agôn, *amoibaia* and epirrhematic scenes, stichomythia, etc. adapt the antithetical verbal-rhetorical structures and paired speeches of Homeric epic analysed by

Certain types of scene are more given to self-conscious or marked Homerizing than others. Catalogues of names or places, such as the lists of Persian leaders and troops (*Pers.* 21-54, 302-30) or the Pythian succession at Delphi (*Eum.* 1-33); messenger speeches; or lengthy descriptive rheseis (such as Clytemnestra's beacon speech in *Ag.* 281-311, or Danaus' report of the Argive vote in *Supp.* 600 *sq.*), are particularly likely to reflect Homeric (or Hesiodic) style and technique, in one way or another. But in each of these cases, we may observe that neither the sound nor the vocabulary of the passages is at all similar — the language is non-hexametric, non-formulaic, and for the most part not specifically 'Homeric' in texture.[18] The consensus by now seems to be that such epic 'coloring' is very faint, though not for that reason wholly insignificant.[19]

D. LOHMANN, *Die Komposition der Reden in der Ilias* (Berlin 1970); R.H. MARTIN, *The language of heroes* (Ithaca 1989); J.L. READY, *The adorner of heroes: contestation in similes in the Iliad* [Ph.D. diss.] (Berkeley 2004) and others: see esp. W. JENS, *op. cit.* (n. 4); M. ALEXIOU, *The ritual lament in Greek tradition* (Cambridge 1974); J. DUCHEMIN, *L'agon dans la tragédie grecque* (Paris 1945); M. LLOYD, *The Agon in Euripides* (Oxford 1992); and below, pp. 40-42.

[18] C.J. HERINGTON, *op. cit.* (n. 1) made the interesting suggestion that it may have been the early Attic tragedians, perhaps Aeschylus himself, who first adapted the anapaestic meter (to allow the metron of the form –⏑⏑––, as well as the more standard forms ⏑⏑–⏑⏑–, ⏑⏑–––, ––⏑⏑–, and ––––), so that anapaestic passages could more comfortably incorporate dactylic-shaped words, a technique that both makes these catalogues easier to manage and also, e.g. in the parodos of *Ag.* (48-60), does perhaps add to the Homeric flavor of the vulture simile (*tropon aigupiôn...*). Yet even here, very little in the language of the passage is specifically 'Homeric': only 51 *strophodinountai* (*cf. Iliad* 2. 792, A. SIDERAS, *op. cit.* [n. 4], 158, and *uxuboân* (*cf. Iliad* 16.256 etc., A. SIDERAS, *op. cit.* [n. 4], 146-47); the other compound adjectives are not so (*ekpatiois, demniotêrê, oiônothroon, husteropoinon*). On the epic-rhapsodic-mantic coloring of the "lyric dactyls" that follow (*Ag.* 104-59), see Part 2 below.

[19] In Aeschylean messenger speeches especially, slightly increased rates of epic *te*, Ionicisms, parataxis, and other 'Homeric' details are sometimes found: L. BERGSON, *art. cit.* (n. 14); ID., "Episches in den ῥήσεις ἀγγελικαί", in *RhM* 102 (1959), 9-39; L. DI GREGORIO, *Le scene d'annuncio nella tragedia greca* (Milano 1967); L. BELLONI (ed.), *Eschilo. I Persiani* (Milano 1981), J. BARRETT, *op. cit.* (n. 14).

But in some ways more interesting, and also more distinctively Aeschylean, are certain modifications of narrative techniques that are found in some of these extended reports and descriptions: especially the uses of direct *vs* indirect discourse; back-and-forth exchanges (even stichomythia) between speakers; and the implicit shifts in narratorial voice, authority, and point-of-view. The degree of narrative reliability presented by the Homeric narrator (who is usually more-or-less omniscient), or by a main character in the epic reporting his or her observations and announcements, is significantly different from the more indeterminate and/or personally colored accounts that we often hear from Aeschylean reporters, whether choruses or individual characters, even messengers.[20]

A single example will have to suffice here: *Pers.* 351-64, 401-7. The Queen begins by asking (351-52), "Who began the battle? Was it the Hellenes, or my son...?" The Messenger's response is both explicit, and yet evasive or unsure: "It was an avenger appearing (φανεὶς ἀλάστωρ), or an evil spirit (κακὸς δαίμων) from somewhere (ποθέν), that began the whole evil. A man (ἀνὴρ), a Hellene from the army of the Athenians came, and said the following to your son Xerxes: that if..." (353-56). The indeterminacy of this response is itself pregnant with meaning: is the ἀλάστωρ (354), whom we presume to be identical to the κακὸς δαίμων, also to be understood as the same person as ἀνὴρ (355), the Athenian "man" whom the audience, but not the Queen or the Chorus — and probably not the Messenger either — know to be Themistocles' agent? And what is the force here of ποθέν? or φάνεις? The scene conveys inklings of a deceptive divine apparition (which would normally be expected to be false), as well as some uncertainty in the Messenger's mind; yet it also (esp. to the Athenian theater audience) rings true with respect to their own recent history. In any case, at 373 the Messenger acknowledges that "the gods"

[20] I.J.F. DE JONG, *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech* (Leiden 1991); J. BARRETT, *op. cit.* (n. 14).

knew — and planned — more than Xerxes could understand; and his own imprecision and uncertainty are further suggested by his choice not to report verbatim the words of the "Greek man" or Xerxes' reply (as would be normal epic practice; or that of choral lyric too), but instead to summarize their words in indirect discourse. The cloudiness and multiple levels of awareness, between divine omniscience and Persian bafflement, allow the audience to experience all these points of view at once.[21]

1b. Didactic/gnomic/paraenetic (including elegiac and iambic) poetry and "wisdom" traditions:

Aeschylus is often regarded, with good reason, as not 'only' a dramatist but also a deeply serious and important thinker — a moralist, theologian, and politically engaged commentator and sage. His plays are undeniably all about justice, piety and Zeus, about the proper regulation of a polis, about good and bad conduct among family, friends and enemies, and about human duties and responsibilities in general — topics and concerns that place him squarely in a mainstream of traditional paraenetic and didactic poetry that includes (most obviously) Hesiod, Tyrtaeus, Solon, Simonides, and Xenophanes, and many others too, such as Archilochus, Theognis, and even Aesop.

Certainly many Athenians of the later 5th century regarded him thus, i.e. as a moralist and sage, for in the *Frogs* Aeschylus is made to claim that tragedians are "teachers" and are supposed to "make the citizens better" — and Homer, Hesiod, Musaeus and Orpheus are cited as the tragedians' forerunners.[22]

[21] See further my discussion in Part 2 of the parodos of *Ag.*, and of the shifting states of knowledge and insight displayed in that play by the Chorus, Calchas, Clytaemestra, and Cassandra.

[22] AR. *Ra.* 1030-56. The question, whether Aeschylus was a clear-thinking moralist/theologian with a carefully worked-out system of beliefs and social recommendations (like, e.g., Goethe or Shaw), or more of an eclectic and opportunistic borrower from existing gnomic and didactic repertoires, selecting phrases

Whether or not we regard 'didactic poetry' as a separate literary tradition from 'epic' (on the one hand) and 'lyric/elegy' (on the other) — given that e.g. the poems of Hesiod, Xenophanes, and even (we now know) Simonides seem to cross these boundaries quite frequently and comfortably — we certainly can be in no doubt that Aeschylus knew all of these authors well and expected his audience to be familiar with them too.

We should also have no doubt, however, that other non- (or sub-)literary traditions were also available and widely known, conveying and reinforcing cultural norms and rules of all kinds. For example, we might think of the Seven Sages, whose sayings and anecdotal biographies were often reported as taking place in contexts of competitive, even quasi-dramatic, 'exchanges of wisdom':[23] thus a figure such as Pittacus, Bias, or Pythagoras, as well as Solon himself, could be cited as authority for all sorts of gnomic wisdom and criticism (as e.g. Pindar's poetry confirms); and similarly Aeschylean choruses can refer vaguely to "someone" or "an old story, a saying" (e.g. *Ag.* 750 παλαίφατος... γέρων λόγος..., *Cho.* 313-14 τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ), to provide proverbial heft to a piece of moralizing or general advice. And the traditions of competitive wisdom within which so many of these Archaic figures are supposed to have operated are duly reflected in such expressions as Aesch. *Ag.* 757-58 δίχα δ' ἄλλων μονόφρων δ' εἰμί ..., i.e., in effect, "my wisdom is better than their old wisdom"![24]

and rhetorical gambits to suit particular characters in this or that dramatic situation (like, e.g., Shakespeare), is not my concern here. See further R. Parker's contribution to this volume, along with my contribution to the Discussion.

[23] R.H. MARTIN, "The Seven Sages as Performers of Wisdom", in *Cultural Poetics of Archaic Greece*, ed. by C. DOUGHERTY and L.V. KURKE (Oxford 1993), 108-128; H.P. TELL, "Sages at the Games", in *CA* 26 (2007), 249-75.

[24] For the prevalence of this competitive stance in archaic Greek poetic composition, see M. GRIFFITH "Contest and contradiction in early Greek poetry", in *Cabinet of the Muses*, ed. by M. GRIFFITH and D. J. MASTRONARDE (Atlanta 1990), 185-207; D. COLLINS, *Master of the Game* (Washington, D.C. 2004). One area of poetic contestation was etymologies and "correct naming", on which see p. 47-48 below. The tragic (and comic) argumentative modes of *stichomythia* and *agôn* obviously owe much to such traditional habits of poetical face-to-face argumentation; see n. 17 above.

If we turn to a lower social-ethical (or sub-literary) level, not only Archilochus' poetry but also perhaps the prose stories about, and supposedly narrated by, 'Aesop ', the 6th century slave-sage from Samos, were apparently available as well. Aeschylean dialogue (and even lyric) is by no means unrelentingly elevated and polysyllabic in style, nor is it always dignified and densely metaphorical: the poetry can be quite earthy and colloquial, whether for 'lower-class' effects or in order to obtain a cruder, more physical tone and to make a more simple and/or disconcerting impact.[25]

Thus suddenly, in the middle of a long and mainly high-flown choral ode, Aeschylus can introduce a simple animal fable (*Ag.* 717-36), an element usually reserved for the lowest social and literary registers. Animal fables are extremely rare in 'high' Greek poetry of the Classical period,[26] and in fact only one other passage in all of Greek tragedy contains a direct narration of a fable type at all: Soph. *Aj.* 1142-58 — a remarkably crude and down-in-the-gutter dialogue exchange between Menelaus and Teucer. In general, 5th C. writers clearly regarded this literary element as too low and prosaic for tragedy or formal prose — it is above all Xenophon and Plato in their Socratic discourses (and of course the ultra-low Aesopic tradition itself) who came to perpetuate these 'fables' in the long run.[27] This

[25] On 'colloquial' and/or 'comic' elements in Aeschylean dialogue, see P.T. STEVENS, "Colloquial expressions in Aeschylus and Sophocles", in *CR* 39 (1945), 95-105; ID., *Colloquial expressions in Euripides* (Wiesbaden 1976); B. SEIDENSTICKER, *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie* (Göttingen 1982); M.L. WEST, *art. cit.* (n. 4); A.H. SOMMERSTEIN, "Comic elements in tragic language: the case of Aeschylus' Oresteia", in *The languages of Greek comedy*, ed. by A. WILLI (Oxford 2002), 151-68; also A.N. MICHELINI, *op. cit.* (n. 4) on the different tone and pace of trochaic tetrameter vs iambic trimeter passages in early tragedy.

[26] L.V. KURKE, *The Aesopic conversations* (Princeton 2010), with further references.

[27] *Ibid.* E. Fraenkel's claim (on *Ag.* 736) that this lion-cub fable (which was apparently well-known in 5th C. Athens, as Plato's *Gorgias* confirms), originally "came from the Near East" is not unlikely, but not very helpful. Many elements in Greek culture "came from the [Near] East"; but what is significant is to trace how these elements were employed in their particular Greek contexts.

"lion cub", first "fawning" and driven by its "belly" to be "bright-eyed" and "friendly-to-children", and then later "paying back thanks" by "making a dinner, uninvited" so that the whole "household was made filthy with blood", is unforgettably vivid, evocative, and disruptive.[28] The simple metrical structure of the stanzaic pair (glyconics, enoplians, iambics, and choriambic dimeters) reinforces the narrative simplicity and transparency (esp. 717-19 ἔθρεψεν... οὗτος ἀνὴρ in ring composition with 737 προσεθρέφθη), and of course the image of the lion is picked up repeatedly throughout the play and trilogy (resurfacing fifty years later in Ar. *Ra.* — here in relation to Alcibiades and the future of Athens itself). Like Orestes in the next play, alternately represented as peeing and puking in his Nurse' arms "like a little animal" (*Cho.* 753) and "turned completely into a snake" so as to bloody his mother's nipples and kill her (523-51; 896-930), the lion-cub here is a troubling reminder of the basic, violent, and even bestial energies that seem to be required if vengeance and 'justice' are to prevail in the world.[29]

1c. Choral celebratory lyric

My third category of 'poetic traditions' from which Aeschylus drew is, on the face of it, perhaps the most obvious and straightforward of all. As Aristotle states (*Po.* 4.1449a10) and modern scholars are happy to accept: "Tragedy <evolved> out

[28] For excellent discussions of this pair of stanzas, see B.M.W. KNOX, "The lion in the house", in *CP* 47 (1952), 17-25, and J. BOLLACK et P. JUDET DE LA COMBE (éds.), *L'Agamemnon d' Eschyle* (Lille 1981), *ad loc.*

[29] Elsewhere in *Ag.*, Aeschylus has already redeployed elements of a famous Archilochean fable (the eagle and fox: ARCHIL. frs 172-181 W, *cf. Ag.* 50-59) — but there none of the stylistic markers of fable-style narration are employed. *Cf.* too Atossa's account of her dream (*Pers.* 176-200), where again the dignity of tragic narrative is maintained and the baser elements of fable ("belly... suckling, dinner," etc.) are excluded. Likewise, the elaborate riddling-images of the "Scythian Stranger" (*Sept.* 720ff, etc.) and Orestes' step-by-step self-identification as the 'solution' to the puzzle of his mother's ghastly but enigmatic dream (*Cho.* 549 ἐκδραμοντωθεὶς δ' ἐγὼ), maintain a consistently 'high' stylistic level.

of those leading-off the dithyramb...", and Aeschylus and his immediate predecessors in Athens were certainly deeply indebted to the choral lyric traditions that we know (in pitifully decimated form) from the surviving scraps of Alcman, Stesichorus, Ibycus, Simonides, Pindar, Bacchylides, and the rest. Not just dithyrambs, but also paians, thrênoi, epinikia, hymns, etc. comprised a vast and ever-growing body of lyric narratives of both local and panhellenic relevance, providing multiple versions of heroic stories, an almost limitless array of mythical connections and genealogies, and an extensive repertoire of conventional types of expression.

Every Greek polis had its own choruses, and most of them probably had their own local choral poets too, at least for small-scale occasions; and traveling professionals like Simonides and Pindar were always available too, at a price.[30] A high proportion of the people attending a *tragoedia* in the Theater of Dionysus would surely have heard and seen (and perhaps themselves performed in) dozens, perhaps even hundreds, of previous choral songs — most of which were probably never written-down or published. The verbal and metrical-musical-choreographical conventions of public thanksgiving for rescue or victory, prayers for help in battle or in time of trouble (plague, famine, loss), aetiological celebrations of a particular hero-cult or local divinity, funeral laments, wedding-song — all of these common kinds of choral celebration were institutionalized parts of polis-life, and elements of all of these song-types show up in the surviving tragedies. In Aeschylus, "the dependence on, or imitation

[30] It is worth observing that the evidence for the existence of distinguished local Attic poets before the 5th C is very small; and at no point was 'Attic song' or 'Athenian music' accorded any recognition at all, in contrast e.g. to Spartan and Dorian, or Theban and Aeolian, modes, songs, and poets (to say nothing of Lydian, Phrygian, or Thracian ones). It looks as if the choral and musical components of Athenian tragedy (and dithyramb too, perhaps) were regarded as being more of an amalgam of imported elements than a home-grown (Attic) cultural creation; see further W. KRANZ, *op. cit.* (n. 4); A. LESKY (1972); C.J. HERINGTON, *op. cit.* (n. 1); A. BARKER (ed.), *Greek musical writings* [2 vols] (Oxford 1984, 1989); E. CSAPO, *art. cit.* (n. 2); M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 2).

of [*Anlehnung*] cult-ritual expressions plays an incomparably greater role than it does in [Soph. or Eur.];" [31] and even though "we know all too little about the pre-literary forms of ritual expression among the Greeks", there can be little doubt that many of the forms of expression we find in Aeschylus' plays do reflect quite closely actual cult language and structures.[32]

This is not the occasion for a full-scale discussion of whether or not 5th C. Greek tragedy was itself inherently (originally... always...?) a 'ritual' event (civic, religious, Dionysian, whatever...). The issue is interesting, but unanswerable — and not entirely relevant to my topic. What is relevant, however, and inescapable, is the fact that all of our surviving 5th century tragedies are full of choral lyric songs and celebrations that 'mimic' (reproduce) the conventions of real-life choral performance, both Athenian and non-Athenian, as well as other passages that recall other types of social ritual and commemoration that might or might not take choral form in 5th C. Athenian practice.[33]

The narratives that we find in the surviving choral lyrics of the Archaic period can often be highly dramatic, or proto-dramatic, with individual characters being given direct speeches in their 'own' voices; but of course all these passages necessarily

[31] R. HÖLZLE, *op. cit.* (n. 4), 5.

[32] *Ibid*; see too K. AUSFELD "De Graecorum precationibus quaestiones", in *Jahrb.f.kl.Phil. Supp.-Band* 28 (1903), 503-47; V. CITTI, *linguaggio religioso e liturgico... op. cit.* (n. 4); S. SREBNY, *op. cit.* (n. 8); A. BIERL, *Der Chor in der Alten Komödie* (Leipzig 2001); P.E. EASTERLING, "tragedy and ritual", in *Métis* 3 (1988), 87-109; S. PULLEYN *Prayer in Greek religion* (Oxford 1997); W. FURLEY, J.M. BREMER (eds.), *Greek Hymns* (Tübingen 2001); M. SCHAUER *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides* (Tübingen 2002); C. SOURVINOU-INWOOD, *Tragedy and Athenian religion* (Lanham 2003); see too A. WILLI, *The languages of Aristophanes* (Oxford 2003), 8-50.

[33] The important question, to what degree these actions and words performed in the Theater by a chorus were felt to be 'real', or merely 'mimetic', need not be addressed here: see, e.g., J. RODE, *Untersuchungen zur form des aischyleischen chorliedes*, (Tübingen 1966); P.E. EASTERLING, *art. cit.* (n. 32); E. STEHLE, "Choral prayer in Greek tragedy", in *Music and the Muses*, ed. by P. MURRAY and P.J. WILSON (Oxford 2004), 121-55, A. BIERL *op. cit.* (n. 32); A. HENRICHS, *"Warum soll ich denn tanzen?"* (Leipzig 1996).

still contain (as epic does) the explicit markers of direct speech ("So spoke x... and y spoke in reply...", etc.), and the choral voice is thus limited in the degree to which it can enter the persona of any character or make itself fully 'present' at the mythical occasion that they are presenting, however vivid and artful the narrative.[34] Yet such Aeschylean individuals as Agamemnon and Calchas at Aulis in *Ag.* are vivid reminders of how effective such choral voicing can be, and the choral lyric narratives of Stesichorus and Bacchylides already present striking scenes of a mythical character's personal pathos.[35]

It is a truism that traditional choral lyric provided the backbone, or life-blood, of (especially early) Athenian tragic style. In particular, Aeschylean poetry shares many important characteristics with the poetry of (most notably) Stesichorus and Pindar, not just in their mythic material and 'high' diction, but also aspects of syntax, compression, gnome and moralism; metaphor and imagery; etc. For Stesichorus, we have the direct testimony of an ancient commentator that the tragedians borrowed heavily from his works, and a growing body of papyrus scraps confirms the close dependency of Aeschylus on Stesichorus in several different plays.[36] As for Pindar, his is the only name that is ever advanced as a rival to Aeschylus in boldness of metaphor or imagistic complexity.[37] (We may note, incidentally, that Stesichorus and Pindar are quite unlike one another in the main features of their style: the one diffuse

[34] C.J. HERINGTON, *op. cit.* (n. 1); A.P. BURNETT, "Jocasta in the West: the Lille Stesichorus", in *CA* 7 (1988), 107-54; E. STEHLE, *art. cit.* (n. 33); C. CALAME *The craft of poetic speech in ancient Greece*, [eng. transl.] (Ithaca 1995).

[35] For example, Geryon (STESICH. *SLG* S7-15), or Teiresias and Jocasta/Epicasta in the *Thebais* (STESICH. *PLille* 76 + 73); Meleager and Heracles in the Underworld (BACCH. 5. 136-64).

[36] STESICH. fr. 217 *PMG* = *POxy* 2506, fr. 26, col. ii. See M. NOTHIGER, *Die Sprache des Stesichorus und des Ibycus* (Zürich 1971); G.O. HUTCHINSON, *op. cit.* (n. 13); J.M. BREMER *et al.* (eds), *op. cit.* (n. 13).

[37] Notably J.H. FINLEY, *Pindar and Aeschylus* (Cambridge, Mass. 1955); see G. MATINO, *op. cit.* (n. 4).

and Homeric, the other highly concentrated and particular. 'Choral lyric' existed in many forms.)

For all these close connections and continuities from choral lyric to tragedy, the changes and developments that had been introduced by the time Aeschylus was producing his mature (surviving) plays were very significant — indeed quite radical. Not only were first one, and then two and even three speaking actors now taking over the performance space with whole episodes of iambic or trochaic dialogue between each choral song, but the choral songs themselves were now of a quite distinctively different shape and character from all other kinds of traditional choral songs that we know. At a superficial level, the dialect is now Atticized, with just a slight Doric veneer in lyric passages. More important, the choral songs of tragedy are structured, not as strings of repeated triads or metrically identical stanzas, but in constantly modified strophic pairs, often with radically different (shifting) stanzaic and metrical structures from one ode to another, and even within a single choral ode. Furthermore, the choral songs of tragedy might also often involve epirrhematic and amoebaic structures of alternating metrical forms, between lyrics and anapaests, or lyrics and iambic lines delivered by individual actors. There is nothing remotely like this in Alcman or Stesichorus or Pindar: and the modifications of mood and dynamics, and contrasts of character and perspective, that are thereby made possible make the poetry of tragedy far more flexible and variegated than pure choral lyric could ever be.[38]

[38] See esp. W. KRANZ, *op. cit.* (n. 4); W. JENS, *op. cit.* (n. 4); M. SCHAUER, *op. cit.* (n. 32); M.G. FILENI, "L'amebeo lirico-epirrematico in docmi e giambi nella tragedia greca", in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica,* a cura di F. PERUSINO e M. COLANTONIO (Pisa 2007) and below, pp. 45-46, for some examples. To enhance further such dynamic possibilities of pathos, contrast and crescendo, the tragedians — perhaps Aeschylus himself — had also invented an important new metrical-rhythmical form, the dochmiac: see below, p. 26.

1d. Non-literary ritual speech-acts (prayer, incantation, curse, magic, etc.)

My fourth category of traditional contexts for Aeschylean poetic utterance is that of practical (non-literary, lower-key, more or less 'realistic') speech-acts, whether of a religious-ritual character, such as prayers, oaths, curses, incantations and magical spells, (i.e., overlapping with 1c above), or more secular and political requests for protection, formal expressions of thanks, commemorations, oaths of allegiance, etc. (which will begin to overlap with 1f below).[39]

Even though we tend as scholars and teachers to experience and study these tragedies as works of high literature, they were of course live dramas performed in the Theater of Dionysus, and were designed to present their audience with vivid representations of flesh-and-blood men and women engaging with one another in anger, fear, hope and affection — and engaging with the forces of heaven and of nature too, all in more or less realistic ways: making requests and pacts, giving thanks, calling down curses, lamenting, screaming, gloating, etc. In real life, of course, one would not usually compose trimeters or whole lyric stanzas, nor bring in a dozen choral by-standers to assist, whenever one wished to ask for help or say thank you: standard, conventional, day-to-day expressions were available for such purposes. Such utterances might often be quite hum-drum and brief, as we can see from reading Aristophanes, or Herondas, for example; or even the versified requests by Archilochus, Alcaeus, or Anacreon for divine assistance of one kind or another. Likewise, at a mundane, material level, numerous 5th C. Attic inscriptions in verse or prose duly record for posterity the gratitude or obligations of different kinds of participants in everyday Athenian life, both public and private.

[39] For useful discussion of the different 'registers' of religious language available in 5th C. Athens, see A. WILLI, *op. cit.* (n. 32), 8-50.

Aeschylus' plays are full of brief semi-ritualized (performative) utterances of this kind. To take a familiar example: at the beginning of *Choephoroi*, Orestes addresses the statue of Hermes outside the ancestral palace door:

> Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῶι' ἐποπτεύων κράτη,
> σωτὴρ γενοῦ μοι σύμμαχός τ' αἰτουμένωι·

The language is highly formulaic, but simple and almost prosaic — not marked as epic or particularly elevated (apart from the poetic plural κράτη and lack of definite article); a son prays briefly and succinctly for the protection and support both of his father's spirit and of the Olympian and chthonian.[40] Similarly, *Supp.* 212-25 presents a crescendo of short prayers from the young Egyptian women to each of the statues of the gods, with powerful effect even though little distinctly poetic language is employed.[41]

More extended and somewhat more emotionally charged — though still far from the loftiest heights of Aeschylean lyric invention — is the sequence at *Supp.* 418-37, where the homely cretic rhythms, emphasized by diaeresis and accelerating in the second strophic pair into dochmiacs, underline the simplicity and vigor of this appeal to the king:

> [στρ. δ] φρόντισον καὶ γενοῦ
> πανδίκως εὐσεβὴς πρόξενος·
> τὰν φυγάδα μὴ προδῶις, *420*
> τὰν ἔκαθεν ἐκβολαῖς
> δυσθέοις ὀρομέναν...
>
> ...[ἀντ. ε] ἴσθι γάρ, παισὶ τάδε καὶ δόμοις,
> ὁπότερ' ἂν κτίσηις, μένει Ἄρει 'κτίνειν *435*
> ὁμοίαν θέμιν.
> τάδε φράσαι. δίκαια Διόθεν κράτη.

[40] See A.F. GARVIE (ed.), *Aeschylus Choephori* (Oxford 1986), *ad loc.*; also the AR. *Ra* parody with K.J. DOVER (ed.), *Aristophanes Frogs* (Oxford 1993), *ad loc.* See too A. WILLI, *op. cit.* (n. 32), 13-17, 27-37 for the language of prayers in 5th C. Attic Greek.

[41] Likewise *Ag.* 1, 20-21, 503-26; *Eum.* 85-93, etc.

Moving further up the emotional scale, we find in *Sept.* the panic-stricken chorus of Theban women accosting the statues of their local divinities and demanding protection from enemy invasion:[42]

[Χο.] θρεῦμαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη.
μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών·
ῥεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας...·
...ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τ' ὀρόμενον
κακὸν ἀλεύσατε.
ὀᾶ·
ὑπὲρ τειχέων ὁ λεύκασπις ὄρ-
νυται λαὸς εὐτρεπεῖς ἐπὶ πόλιν
διώκων <πόδας>·
τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει
θεῶν ἢ θεᾶν;
πότερα δῆτ' ἐγὼ <πάτρια> ποτιπέσω
βρέτη δαιμόνων;
ἰὼ...
...κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός·
τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων Ἄρης, τὰν τεάν;
ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν
ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου....

...*[ἀντ. α]*
σύ τ' ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος,
ῥυσίπολις γενοῦ
Παλλάς, ὅ θ' ἵππιος ποντομέδων ἄναξ
ἰχθυβόλωι †μαχανᾶι Ποσειδὰν†
ἐπίλυσιν φόβων ἐπίλυσιν δίδου·
σύ τ' Ἄρης φεῦ φεῦ πόλιν ἐπώνυμον
Κάδμου φύλαξον κήδεσαί τ' ἐναργῶς·
καὶ Κύπρις, ἅτ' εἶ γένους προμάτωρ

In this case, the diction is more marked and elevated,[43] and the 'ritualizing' lyric manner (mostly dochmiac meter) is more

[42] On this whole episode, and the chorus' 'chaotic' language and sonic effects, see esp. P. JUDET DE LA COMBE, "La langue de Thèbes" in *Metis* 3 (1998), 207-30; G. IERANÒ, "La musica del caos: il lessico dei suoni nei *Sette contro Tebe* di Eschilo", *Dalla lirica corale alla poesia drammatica,* a cura di F. PERUSINO e M. COLANTONIO (Pisa 2007).

[43] E.g., epic *potipesô, tean, poliaochoi*; compound adjectives *agastonoi, palaichthôn, promâtôr, chrysopêlêx, euphilêtan, panteles.*

rapid and flowing, with pervasive exclamations, repetitions, anaphora, alliteration, and polyptoton bringing heightened sonic and rhythmic impact. Indeed, the sound effects and choreography might be at least as important as the semantic content — as often is true in actual social contexts ('tone of voice', 'body language').[44] Throughout the first half of *Sept.*, the opposition between the Chorus' shrill lyric outpourings of dismay and need, and Eteocles' more measured assessments (expressed in iambic trimeters) of what is and what is not appropriate public utterance (*Sept.* 181-86, 230-32, 253-56) provides a doubled aural dimension, both gendered and spatialized. Such gendered — and sometimes also racialized (Egyptian, Persian, Anatolian)[45] — oppositions are common in Aeschylus' plays; and it is clear that whereas the conventions of sound and signification are sometimes stylized in order to produce an enhanced (more pathetic, and more sustained) emotional mood and/or contrast between interlocutors, his audience is nonetheless still being presented with what is basically a very familiar sequence of speech acts. That is to say, even though the expressions are in verse (and in some cases sung and accompanied by the aulos), the basic rhetorical tropes — and most of the vocabulary — are often not far removed from those of 'actual' Attic speech.

In general, as I noted earlier, the range of metrical and structural variation available to Aeschylus, along with the possibilities for distributing and alternating speech and singing between two or even three voices, allows for a much more multi-layered

[44] W. KRANZ, *op. cit.* (n. 4); R. HÖLZLE, *op. cit.* (n. 4); J. RODE, *op. cit.* (n. 33); T.G. ROSENMEYER, *The art of Aeschylus* (Berkeley 1982); E. MEDDA, "Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia", in *Stud. Class. Or.* 43 (1993), 101-234; V. CITTI, *Eschilo e la lexis...*, *op. cit.* (n. 4); also D. FEHLING, *op. cit.* (n. 8); B. GYGLI-WYSS, *op. cit.* (n. 8); M. SCHAUER, *op. cit.* (n. 32).

[45] W. KRANZ, *op. cit.* (n. 4); H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE (eds.), *Aeschylus. The Suppliants* (Copenhagen 1980); E. HALL (ed.), *Aeschylus Persians* (Warminster 1995); ID., *Inventing the Barbarian* (Oxford 1989); F.I. ZEITLIN *Playing the Other* (Chicago 1996), 123-71, 341-73.

expressive texture within a single scene than could be produced by Homeric hexameters or Stesichorean lyrics alone. Within a sequence of scenes, too, we may be presented with different poetic registers that contrast with one another and shed different light on the same scenario: for example (in *Ag.*), first a down-to-earth watchman, then a garrulous herald, then their self-confident king, and finally their hypocritical queen all express "thanks to the gods for the fall of Troy and end of the war" in their respective styles and with differing degrees of formality; likewise (in *Pers.*) we hear first Darius' and Atossa's iambic expressions of dismay over the loss of their ships, men, and imperial prestige, and then the sustained lyric laments of Xerxes and the chorus that bring the play to a close.

We might compare too the very different ways in which Aeschylus can handle the basic 'type-scene' of a ritualized appeal for help at the tomb of a recently-deceased king, even within the same play (*Cho.* 1-9, 306-529), underlining just how versatile and evocative of different moods Aeschylean poetry can be. The one passage is plain and unadorned, with no shrieking, no singing, almost no poetically marked expressions; altogether quite close to everyday language. By contrast, later in the same play the two young Argives are drawn into participating with the Asian slave-women in an invocation-ritual over Agamemnon's tomb, with elaborate antiphonal, repetitive, onomatopoeic, and popyptotal effects combined to extremely exotic effect — a far cry from the civic norms and sanctioned choral behaviors of actual (non-theatrical) Athenian custom. As with the shorter but equally colorful scene in *Pers.* (625-83), Aeschylus' chorus of costumed young men thus provided an exciting imitation of the forbidden spectacle and emotive sounds of wailing foreigners.[46]

[46] From Aristophanes (*Ra.* 1029) we can deduce that the audience enjoyed the Persian chorus's hand-clapping and cries of ἰαυοῖ: exoticism in the Theater is usually appreciated more than it is in 'real life'. See further G. HOLST-WARHAFT, *Dangerous voices* (New York 1992); M. GRIFFITH, "The King and Eye: The rule of the father in Greek tragedy", in *PCPhS* 44 (1998), 36-43, 48-57.

We have entered now into the region of magic and curses. However we choose to define 'magic' (as distinct from, e.g., 'religion' or 'ritual'),[47] Aeschylus' plays contain several scenes that are tinged with what by any definition must be regarded as popular 'magical' behaviors. The most obvious and best-known, doubtless, is the Furies' Binding Song (*Eum.* 307-96). Here, after a careful and explicit iambic introduction (305-6), the rhythm of the refrain is particularly incantational and folksy (328-32 repeated paeonics, with striking coincidence of word-shape and colon: ⏑⏑ ⏑–); and the diction is concrete, deictic, self-referential and performative ("this melody... a binding song of the wits from the Erinyes"):[48]

[Xo.] καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῶι σφαγείς· *305*
ὕμνον δ' ἀκούσηι τόνδε δέσμιον σέθεν.

ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ μοῦσαν στυγερὰν
ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν...

...[ἐφυμν. α]
ἐπὶ δὲ τῶι τεθυμένωι
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορὰ φρενοδαλής, *330*
ὕμνος ἐξ 'Ερινύων
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

[47] 'Magical' speech acts that aim at providing help or harm by invoking and manipulating natural or supernatural forces, or by 'binding' and gaining control over other human beings, cannot generally be distinguished neatly or consistently from other 'religious' speech-acts, such as prayers, oaths, sacraments, etc. See in general, J.G. GAGER, *Curse tablets and binding spells from the Ancient World* (Oxford 1992); C. FARAONE, "Aeschylus *Eum.* 306 and Attic judicial curse tablets", in *JHS* 105 (1985), 150-54; R. PARKER, "Greek states and Greek oracles", in *Crux. Essays presented to G.E.M. de Ste Croix*, ed. by P.A. CARTLEDGE and F.D. HARVEY (London 1985); M. DICKIE, *Magic and magicians in the Greco-Roman world* (London 2001); D. OGDEN, *Greek and Roman necromancy* (Princeton 2001).

[48] U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Griechische Verskunst* (Berlin 1921); C. FARAONE, *art. cit.* (n. 47); A.H. SOMMERSTEIN (ed.), *Aeschylus Eumenides* (Cambridge 1989); Y. PRINS, "The power of the speech act: Aeschylus' furies and their binding song", in *Arethusa* 24 (1991), 177-195; G. GALVANI, *Escilo Eumenidi. Interpretazione metrico-ritmica delle sezioni liriche* [Ph.D. Diss.] (Urbino 2005).

Somewhat less crude and explicit in its binding-effect, yet hardly less incantational in its rhythms — and in the end more successful! — is the interaction of the chorus of *Suppliants* with King Pelasgus as he "plunges deep into thought" and tries to make his fateful decision (*Supp.* 407-38: esp. 407-9, 417, 418-38). Here again, the cretic-paeonic rhythms, staccato phrases, and simple language seem to be based on popular and sub-literary (quasi-magical) models of persuasion (418-37); but in this case the shift into dochmiacs in the second strophic pair sympathetically begins to propel the king towards action, rather than into the inertia and mental paralysis imposed on Orestes by the Furies in their song.[49]

Nowhere in Sophocles or Euripides, to be sure, do we find anything like these incantational stanzas from *Supp.* and *Eum.* —it seems that later tragedy moved away from such direct representations of popular magical practices.[50] And in general, it does appear that the texture of Aeschylean poetry is in many respects thicker, coarser, and more varied/colorful than that of his successors.[51] As for Aeschylean music and choreography: ancient testimony assures us that his choreographical innovations (like those of his contemporary, Phrynichus) were significant and influential. But we know no details as to how popular or refined, how local or cosmopolitan or exotic, his

[49] Then, to make quite sure of their ritual-rhetorical victory over their potential protector, the chorus immediately proceeds to bind him more securely to their side with the riddling threat of suicide by hanging (455-67). On the metrical aspects, see E. MEDDA, *art. cit.* (n. 44).

[50] Or in Euripides' case, the most 'realistic' and emotive types of lyric expression were increasingly given to solo actors. See esp. AR. *Ra.*, and E. CSAPO, *art. cit.* (n. 2); further W. KRANZ, *op. cit.* (n. 4); E. HALL, "Actor's song in tragedy", in S. GOLDHILL and R. OSBORNE (eds.) Performance culture and Athenian democracy (Cambridge 1999), 96-122.

[51] The related question, how much genuinely (or fictionally) 'foreign' language, titles, and exotic sound-effects Aeschylus introduced into his plays (esp. *Pers.* and *Supp.*), is still not well-resolved by scholars: see e.g. J.W. HEADLAM, "Ghost-raising, magic and the underworld", in *CR* 16 (1902), 52-61; W. KRANZ, *op. cit.* (n. 4); H.D. BROADHEAD (ed.), *The Persae of Aeschylus* (Cambridge 1960); E. HALL *op. cit.* (n. 45), 38-39; *cf.* A. WILLI, *op. cit.* (n. 32), 198-225.

melodies, rhythms and dance-steps may have seemed to his original audience.[52]

One particularly important metrical feature can be identified, however, which we may identify as being, not just unique to Athenian drama, but possibly the particular invention of Aeschylus: the dochmiac meter.[53] There is (most metricians agree) no clearly identifiable usage of dochmiac in surviving choral lyric outside drama; and it seems that this is one — very illuminating — area in which we can see the early Athenian dramatists developing a new metrical element specifically in order to generate more fluid and emotionally dynamic lyric progressions: specifically, dochmiacs are especially suited to both the blending of cretic-iambic utterances with other lyric forms, and also the incorporation of multiple short syllables and excited (fast, resolved) rhythms into a somewhat 'realistic' rhetorical structure. As we saw earlier, in our brief examinations of the first choral song of *Sept.* and parts of *Supp.*, dochmiacs tend to be both the most emotionally-charged of all Greek dramatic meters and also the most flexible and versatile.

1e. Science, medicine, ethnography — and other 'presocratic' discourses

This is a fascinating category to investigate and to speculate about, though it may often involve discussion more of Aeschylus' ideas and world-view than of his actual poetic language. Whether or not we choose to distinguish sharply between 'Presocratic' thought on the one hand (embracing

[52] *TrGF 3*, T 103. For the background to Aeschylus' music, and speculation about the different rhythmic-melodic-regional components of his lyrics, see W. KRANZ, *op. cit.* (n. 4); A. BARKER, *op. cit.* (n. 30); M.L. WEST, *Ancient Greek music* (Oxford 1992); also W.C. SCOTT, *op. cit.* (n. 4). For musical imagery in his plays, J.A. HALDANE, "Musical themes and imagery in Aeschylus", in *JHS* 85 (1965), 33-41; E. PETROUNIAS, *op. cit.* (n. 4).

[53] See above, n. 38; further A.M. DALE, *The lyric metres of Greek drama.* (Cambridge [2]1968), E. MEDDA, *art. cit.* (n. 44); M.G. FILENI, *art. cit.* (n. 38).

Ionian science, cosmology, and eschatology) and 'sophistic' ideas and practices on the other (beginning with Protagoras and Gorgias and their teaching of *politikê technê* and rhetoric), it is clear that Athens between ca. 520 and 450 was increasingly exposed to a broad range of new ideas, techniques, and social practices, several of which posed radical challenges to traditional Greek beliefs and institutions.[54]

Aeschylus' surviving works show clearly the impact of such ideas — not only in occasional phrases or concepts that may be directly traceable to this or that Presocratic or medical author[55], but also more pervasively in the tendency of his language to represent the constitution and behavior of the whole natural world — including human beings — as a single interconnected and materially encountered cosmos.[56] For Aeschylus, as for Anaximander, Empedocles or the Hippocratics, the processes of violent dissolution or harmonious co-existence, of growth and decay, contagion and healing (among plants and animals, rivers, seas, winds, and mountains — and among gods and

[54] Most of these new ideas and techniques seem to have come from outside Athens; several probably originated, more or less directly, from more or less distant parts of the Persian Empire by way of Greek communities and contacts in Anatolia, the Aegean islands, or Thrace. Others probably developed in South Italy and Sicily, where Aeschylus himself made several prolonged visits; see A. DUNCAN, "Aeschylus at the courts of tyrants", in *Why Athens?* ed. by D. CARTER (Oxford forthcoming) with further references.

[55] See A. TRAGLIA, *Studi sulla lingua di Empedocle* (Bari 1951); B. GLADIGOW, "Aischylos und Heraklit", in *AGPh* 44 (1962), 225-39; W. RÖSLER, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos* (Meisenheim 1970); R. PARKER *Miasma* (Oxford 1983), W.G. THALMANN, "Aeschylus' physiology of the emotions", in *AJP* 107 (1986), 489-511; S.D. SULLIVAN, *Aeschylus' use of psychological terminology* (Montréal 1997); also J. DUMORTIER, *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits Hippocratiques* (Paris 1935); J. JOUANNA, "Médecine hippocratique et tragédie grecque", in *Anthropologie et théâtre antique* CGITA 3 (1987), 109-31; A. GUARDASOLE, *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo a.c.* (Napoli 2000).

[56] The word *kosmos* itself is not so used by Aeschylus; but numerous words denoting "completion, finality, totality" are found (esp. *telos* and *pan*-terms), along with words for "nature, growth, breeding" (*phusis, ktl.)*; see U. FISCHER, *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos* (Hildesheim 1965); W. KIEFNER *Der religiöse Allbegriff des Aischylos* (Hildesheim 1965); S. GOLDHILL, "Two notes on *telos* and related words in the *Oresteia*", in *JHS* 104 (1984), 169-76.

humans too), seem to comprise an enormously extensive yet closely interactive and interconnected system. Body-and-mind are likewise viewed as a single complex yet integrated organism functioning, and sometimes dysfunctioning, through wet-and-dry, windy-and-still, hot-and-cold reactions and interactions of/among/within the *splanchna, phrenes, kardia, prapides, pneuma, stagones, haima, thumos, nous.*[57] This psychosomatically integrated human organism is presented as being both an independent little world of its own and yet also a vulnerable and often-victimized component, or symptom, of the larger, all-encompassing external world.

To a degree that we never encounter in Homer or Hesiod, nor in Stesichorus, Pindar or Bacchylides, (nor even later, in Sophocles or Euripides, or Herodotus for that matter), Aeschylus' world-view and his way of representing human motivation and psychology seem to share and to have absorbed the assumptions and habits of mind that we find in late-6th and early-5th C. theorists and scientists. As Ruth Padel has put it:[58]

> "Early theorizing about the world, and human relations with it, works with the same pattern of imagery as the poets, at a time when imagery is not a vehicle of explanation but embodies it. Emotional and intellectual events are not merely describable in the same terms as physical movement: they 'are' physical movement". —Or to phrase this another way — "[For them] perceiving or feeling (*aisthanesthai*) and thinking (*noein*) are both the same, both 'somatic'".[59]

All of this means, of course, if we are students of Aeschylus' poetry, that we have to lay aside to some degree our notions of 'imagery' and 'metaphor', and some of our distinctions between 'mental' and 'physical' processes as well, in trying to come to

[57] J. ONIANS, *The origins of European thought* (Cambridge 1951), W.G. THALMANN, *art. cit.* (n. 55); S.D. SULLIVAN, *op. cit.* (n. 55); R. PADEL, *In and out of the mind. Greek images of the tragic self* (Princeton 1992).

[58] *Ibid.*,44.

[59] *Ibid.*, following ARIST. *De An.* 3. 427a 21 = H. DIELS and W. KRANZ (hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker* [=*DK*] (Berlin [6]1952) EMP. B 106.

terms with his expressions and world-view. There have been numerous — often very useful — studies of Aeschylus' "metaphors for intellectual activity" (D. Sansone), his "use of psychological terminology" (S.D. Sullivan), his "physiology of the emotions" (W.G. Thalmann), and various aspects of his medical, botanical, zoological, and sacrificial imagery.[60] But in reading and figuring Aeschylus' peculiarly synaesthetic/expressive psycho-physiology, it is often impossible to maintain the usual terminological and rhetorical distinctions between words, concepts, material things, and physical processes. "Metaphor" and "imagery" do not always suffice as terms to describe Aeschylean language at work.

There is not space here to survey all the Presocratic authors and texts that have been thought to underlie Aeschylean poetics — whether he derived his ideas directly from these texts or simply shared a common world-view and resultant habits of describing that world.[61] Such cosmic theories as Anaximander's ongoing process of "paying-back" for "injustice" (*DK* fr. 1) and Xenophanes' single, non-material, omniscient, transcendent divinity (*DK* frs 19-22) seem obviously akin, on the one hand, to the Aeschylean notion that "the doer suffers" and on the other to such speculations about Zeus's power as Aesch. *Supp.* 86-103, 823-24, and *Ag.* 160-66, 176-83, 1485-87. Above all, we might single out Empedocles, Aeschylus' Sicilian contemporary (or almost so), as most closely resembling the tragedian in his ideas and expressions.[62] For example, Empedocles' frs 105-109 put us strongly in mind of the numerous passages in

[60] D. SANSONE, *Aeschylean metaphors for intellectual activity* (Stuttgart 1975); S.D. SULLIVAN, *op. cit.* (n. 55); W.G. THALMANN, *art. cit.* (n. 55); J. DUMORTIER, *op. cit.* (n. 55); F.I. ZEITLIN, "The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", in *TAPA* 96 (1965), 463-508; B.H. FOWLER, "Aeschylus' imagery", in *C&M* 15 (1967), 1-59; E. PETROUNIAS, *op. cit.* (n. 4).

[61] See n. 54 above.

[62] A. TRAGLIA, *op. cit.* (n. 55); C.J. HERINGTON, *op. cit.* (n. 1). Empedocles' precise dates continue to be debated: it is possible that Aeschylus's poetry may have influenced Empedocles, rather than vice versa; or the influence may have been mutual.

which Aeschylean characters speak or sing how "the memory of pain drips in front of the heart" (*Ag.* 179), "the yellow drop ran to my heart [*sc.* in fear]" (1121, etc.).

Whether Empedocles' surviving fragments come from one great poem, or two, his *Nature* (*Peri Physeôs*) and his *Purifications* (*Katharmoi*) must have been quite closely integrated; so the exiled or blessed *daimones*, polluted by bloodshed and Strife or liberated by Love respectively, belong to the same moral-material world as the four elemental 'roots' of all things, hot, cold, wet and dry — a world that seems in turn to be closely related to that of the Greek medical practitioners and theorists of the 5th C., some of whom we associate traditionally with the name of Hippocrates. Both Empedocles and Aeschylus obviously shared a familiarity with an extensive, and growing, body of ideas, sayings, and practices concerning the human body, its constituents, the causes of its ailments, and the best ways to enhance its health. Written prose treatises on these topics of the kind we find (written in Ionic dialect) transmitted in the Hippocratic Corpus may not yet have been available in the first half of the fifth century. More likely, perhaps, the prevailing medium of dissemination of medical ideas at this period was word-of-mouth (including pithy and well-known remarks akin to the surviving *Aphorisms*).[63] Scholars have documented convincingly the close resemblances between Aeschylus' vocabulary and the terminology of the Hippocratics for the parts of the human body, as well as the terms for describing the effects of diseases, wounds and fevers, and similarities in the processes and techniques for treating and curing them.[64] And of course

[63] J. Jouanna suggests, however, that already in the early 5th C. written technical texts, now lost, may have existed, preceding those that we now possess as *the Corpus Hippocraticum*.

[64] J. DUMORTIER, *op. cit.* (n. 55); J. JOUANNA et P. DEMONT, "Le sens d'ichor", in *REA* 83 (1981), 197-209; J. JOUANNA, *art. cit.* (n. 55); A. GUARDASOLE, *op. cit.* (n. 55). See too on *Cho.* 183-84, A.F. GARVIE, *op. cit.* (n. 40) *ad loc.* We can probably assume too that Aeschylus was himself talking and listening to actual doctors (and midwives, and herbalists, and Eleusinian priests, and incantation-specialists too), since their activities and social status did not keep them by any

Apollo's notorious paternity argument (*Eum.* 657-66), while it does not correspond to any particular Hippocratic text that we have, looks as if it reproduces current scientific theory from one 'school' or another.[65]

The resulting views of 'human nature' that we find in Aeschylus' plays may well have been fairly typical of a well-educated, much-traveled, inquisitive Greek of the early 5th C. Scholars have often described Aeschylus' notions of causation, the gods, moral responsibility, etc. as being primitive, or naive, or confused, because they show relatively little interest in the mind-body distinction, individual moral responsibility, or indeed the logical consistency that we associate with Socrates, Plato, and their Western philosophical successors. But in several respects, his views may be said to conform quite well to habits of thought encountered in our own society, with super-natural ('divine') explanations and causes co-existing quite comfortably with material-corporeal and mental-moral accounts, without apparent contradiction.

Thus in Aeschylus, guilt-ridden characters (or whole families) are diagnosed as suffering from hallucinations, dry or rolling or bloodshot eyes, dripping or furry or purulent sores, yellow complexions or wasting-sicknesses, even as their conditions (including death) are also ascribed to the contagion of kin-murder, to a mother's or husband's or daughter's curse, to the guilty consciousness of having committed an atrocious crime, or to the activity of a *daimôn,* or Erinys, or (one or more of) the Olympian gods. All of these are presented as believable and disturbing causes that need to be taken seriously; and we can find all these types of causes of disease attested likewise in the various medical texts and practices of the fifth century — while recognizing that "medical" arts existed in several rather

means segregated from non-specialists. Empedocles for his part was apparently touring through different communities bringing his own incantations and cures with him; *cf.* A. WILLI, *op. cit.* (n. 32), 79-87, with reference mainly to later 5th C. Athens.

[65] Maybe Alcmaeon; *cf.* A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 48) *ad loc.*

different, and sometimes incompatible, forms, including not only the authors of Hippocratic treatises, but also various kinds of *iatromanteis* and incantation-specialists, itinerant oracle-mongers and purifiers, and (at least by the late fifth century) healing sanctuaries of Asclepius or Apollo. Thus, even as Hippocratic writers may insist (e.g., *On the Sacred Disease*) that gods do not cause illnesses in normal people, and accordingly may argue — quite cogently — for purely physical explanations of diseases and cures (e.g., epilepsy as caused by a phlegmatic condition of the brain; curable with appropriately warm, dry diet and treatments), many medical specialists of this period assume that incantations and amulets can indeed help against certain kinds of affliction, and/or that the sick should make prayers and offerings to the gods and behave piously in order to remain healthy. In particular, the huge, well-attended and much-inscribed sanctuaries of Asclepius (e.g., at Epidaurus, Pergamum, and elsewhere) speak eloquently of medical, magical and religious expertise and energy all being combined to bring about cures.[66]

So it is too (*mutatis mutandis*) with Aeschylus' suffering, guilty characters too. Only if the whole organism (*polis, oikos, kosmos*, or individual person) is healthy and governed by good sense, piety, and *eunomia,* can it flourish, be good, and be happy, as at the end of *Eum.* 938-47, with all the blessings and blights that are mentioned, in terms of "wind... heat... disease... etc.", in conjunction with Athena's blessings and the just outcome of the jury trial.[67]

[66] The patient must sleep in a particular (sacred) place; must make prescribed payments and food-offerings to the snake and priests; must dream properly; and must carry out the instructions and treatments prescribed by the dream-experience (perhaps interpreted or assisted by interventions from priest-doctors). Finally, the cured person must make a suitable thank-offering (dedication, inscription), or else the cure may go bad and the disease may return. For "the art of medicine" to work properly, then, all of these energies — geography, climate, prayer, sympathetic magic, medical diagnosis and treatment, a good mental attitude, and luck — need to be properly harnessed.

[67] Likewise, at *Eum.* 992-95 both "land" and "city" are to receive "profit" from the pervasive "good-will" of the *Semnai* and the citizens of Athens (and we may contrast the opposite at *Pers.* 814-22; *cf. Ag.* 761-62, 763-71).

As a pair of particularly vivid and representative examples of Aeschylus' poetic integration of physical/medical processes with moral ones, and of climatic/meteorological/botanical symptoms of social order and disorder with psychological ones, I conclude this section with two Aeschylean passages in which an individual is described as experiencing a personal and political crisis:

(i) *Sept.* 686-711. Here Eteocles, in epirrhematic dialogue with the Chorus, is 'diagnosing' the past and present reasons, and immediate prognosis, of his desperate malaise, even as he prepares to go out and fight his brother. The forces that drive him on are variously characterized as his own "madness" (686 τί μέμονας); as a "heart-filling delusion" <sc. sent from the gods?> (686-87 θυμοπλήθης ...ἄτα; *cf.* 689 θεός, 691 Φοίβου, 700 Ἐρινύς, 701 θεοί, 705 δαίμων); as "desire, passion" <presumably his own> (688 ἔρωτος, 692 ἵμερος); as a "breeze" or "tidal wave" or "river" or "changing wind" of evils (690-91 ἴτω κατ' οὖρον, κῦμα Κωκυτοῦ..., 706 τροπαῖαι, 708 πνεύματι); as a "boiling <sc. fever?>" (708 ζεῖ, 709 ἐξέζεσεν); as a "father's curse, sitting with dry, unweeping eyes..." (695-96, *cf.* 700 Ἐρινύς, 705 δαίμων, 709 κατεύγματα); even as a symptom of divine 'neglect' (702 παρημελήμεθα).[68]

(ii) Again, at *Ag.* 218-24 the Chorus describe the process whereby παρακοπὰ (itself a recognized Hippocratic term for "mental derangement"[69] impels Agamemnon, who was previously torn by indecision in the face of his two "heavy" alternatives (206-17), to the point of becoming "emboldened to be the sacrificer of [his own] daughter" (225). The psychological-meteorological-medical process whereby this "change" occurred in him so that he entered that abnormal state is captured in an

[68] See further W.G. THALMANN, *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes* (New Haven 1978); A.A. LONG, "Pro and contra fratricide: Aeschylus, *Septem* 653-719", in *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, ed. by J. BETTS and J.T. HOOKER (Bristol 1986), 179-89.

[69] So e.g. HP. *Epid.* 3.3.17.5; *cf.* J. DUMORTIER, *op. cit.* (n. 55), 45-46.

untranslatable and syntactically imprecise phrase (221 τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω); but the following generalizing phrases seem to indicate that such a process is not entirely uncommon or unfamiliar (222 βροτοὺς θρασύνει γὰρ ... gnomic; 224 δ' οὖν = the expected consequence); and the preceding reference to Agamemnon's "impious breathing" and "change of wind-direction" (219 φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν), coming as it does in the middle of the lengthy account of the "windlessness" and/or countervailing "winds" at Aulis (147 ἀντιπνόους ἀπλοίας, 192 πνοαὶ, 199 χείματος, 214 παυσανέμου; also 187 συμπνέων, of Agamemnon), again combines weather, divine influence, and human physiology in a compellingly over-determined pathology of human recklessness and historical inevitability.[70]

1f. Law, politics, and the rhetoric of civic life

This section will be brief: but I want to be sure not to ignore the obvious (and in recent years, much discussed) point that Aeschylean drama came to its peak during exactly the period in which the institutions and procedures of the Athenian democracy were being formulated and refined. In fact Greek 'political' life in general — not only in Athens, but in all the major cities (several of them still governed as oligarchies or even as monarchies)[71] — required much collective deliberation, legislation, issuing of decrees, commemorations, arguments, claims and counter-claims, all involving more or less public verbal debates that were heard and assessed by 'audiences' of many different kinds.

Aeschylean tragedy is full of such rhetorical-political occasions, often combining old-style monarchical or aristocratic with new-style democratic procedure. Thus in *Ag.*, a returning

[70] See too *Cho.* 183-87, with A.F. GARVIE, *op. cit.* (n. 40) *ad loc.*

[71] For productions of Greek (and especially Aeschylus') tragedies outside Athens, including the courts of kings and tyrants, see A. DUNCAN, *art. cit.* (n. 54).

general/king states his achievements and announces his priorities for resuming administrative powers, and is greeted by the various official representatives of the city (including his wife); in *Cho.*, a stranger arrives in town and is formally announced and 'received' at the monarch's palace (in fifth century Athens it would probably be at the *bouleutêrion*); in *Supp.* and *Eum.*, exiles arrive/return seeking protection as suppliants at a public altar; in *Prom.*, rival factional groups claim their opposing shares of legitimacy and authority after a political coup.

Particularly memorable and often-cited as instances of contemporary Athenian politics translated onto the Aeschylean stage, are two scenes that serve as virtual charters of the new democracy: (i) the references in *Supp.* to the "votes of the people" (600-01 δήμου ... ψηφίσματα), and the "authoritative hand of the *dêmos*" (604 δήμου κρατούσα χείρ), which are so surprising to the Egyptian visitors in Argos;[72] (ii) and in *Eum.* the process of the founding of the Areopagus Court and its first homicide trial.[73] But we could point to scores of additional contexts in which Aeschylean characters speak and act in ways that resonate, more or less closely, with actual contemporary political situations. Indeed the whole physical lay-out of the Theater itself resembles a council-chamber, and the formal structures of actor-actor 'episodes' and *agôn*-scenes lend themselves irresistibly to extensive use of legal and political language.

[72] M. OSTWALD, *From popular sovereignty to the sovereignty of law* (Berkeley 1986).

[73] A.J. PODLECKI, *The political background of Aeschylean tragedy* (Ann Arbor 1966); M. GAGARIN, *Aeschylean drama* (Berkeley 1976); C. MEIER, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* (München 1988); A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 48), etc.; see also the contribution of P. Judet de La Combe in this volume. On the *agôn* in tragedy, J. DUCHEMIN, *op. cit.* (n. 17); W. JENS, *op. cit.* (n. 4); M. LLOYD, *op. cit.* (n. 17); on legal/political procedures and language, esp. in Aeschylus, B. DAUBE, *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon* (Zürich 1939); D. KAUFMANN-BÜHLER, *Begriff und Funktion der Dike in Aischy*los (Bonn 1955); E. PETROUNIAS, *op. cit.* (n. 4); J.P. VERNANT, *op. cit.* (n. 16); S. GOLDHILL and R. OSBORNE (eds.), *Performance culture and Athenian democracy* (Cambridge 1999); see too A. WILLI, *op. cit.* (n. 32), 72-79.

I offer here just one example, less obvious than those mentioned above, but I think nonetheless emblematic, of an Aeschylean scene that seems designed to remind the audience, however fantastically, of the highly-charged expectations and challenges faced by every prominent politician, especially in Athens, when he had to present his achievements in public and to claim for them the proper commemorative and symbolic value. For it was important to claim credit — but important too to ensure that this claim was not excessively boastful, selfish, or irreverent. As one (rare, surviving, well-attested) example of a properly-executed monumental claim from this period, we may point to the Acropolis dedication of ca. 506 BCE (*IG* I^3. 501 [I^2. 394, ML #15]; *cf.* Hdt 5.77), in which the Athenians celebrated their defeat and capture of a force of invading Boeotians and Euboeans (who had assisted King Cleomenes in attempting to overthrow the new democracy) by placing the chains of the captured prisoners, and also a large bronze and marble statue-group of a four-horse chariot, close to the Propylaia, with an inscription dedicating them all to Athena:[74]

> δεσμῷ ἐν ἀχνύεντι σιδηρέῳ ἔσβεσαν ὕβριν·
> παῖδες Ἀθηναίων ἔργμασιν ἐν πολέμου .
> ἔθνεα Βοιωτῶν καὶ Χαλκιδέων δαμάσαντες
> τῶν ἵππους δεκάτην Παλλάδι τάσδ' ἔθεσαν.

The inscription, in pointing to the "iron fetters" with which the Athenians "quenched the arrogance" (ἔσβεσαν ὕβριν) of the invaders, and also to the bronze statue of "these horses" which passers-by for years to come will gaze at in approval of the Athenians' successful act of "taming" (δαμάσαντες) their foes, proudly affirms the piety, military valor, and civilizing spirit of the "sons of the Athenians", as against the outrageous impropriety of their enemies. But no individual Athenian claims credit for himself on this monument.

[74] Discussion in R. MEIGGS and D. LEWIS (eds.), *A selection of Greek historical inscriptions: to the end of the fifth century B.C.* [rev. ed.] (Oxford 1989) [= ML], 28-29.

This, along with numerous other public monuments, provides some background (*mutatis mutandis*) to Orestes's proud speech at *Cho.* 972ff, where the "passers-by" (980 ἐπήκοοι: i.e., not only the Chorus of slave-women but the citizens of Argos — and to some degree the Theater audience too)[75] are being presented with an unforgettable tableau: in front of the palace door, a pair of assassinated "tyrants" and "co-conspirators" (973 διπλῆν τυραννίδα, 977 ὅρκός, 978 ξυνώμοσαν, 979 εὐόρκως, along with the "chains... net... fetters" that they themselves had previously used in their "acts of impiety" (981-84; 986). With this tableau and this speech, Orestes is summoning "witnesses" (985-89) to testify to the justice and piety of his deed — and these witnesses include "all-seeing father Helios" as well as (implicitly) the spirit of his own father (984-86; *cf.* 1-2).

Many *coups d'état*, victories over invaders, and acts of liberation were commemorated in Athens: above all, of course, the great deed of the devoted pair of aristocratic 'tyrant-slayers' Harmodius and Aristogeiton, whose iconography seems often to have been merged with that of Orestes and Pylades.[76] And the rhetoric and iconography of such commemoration were closely scrutinized and hotly contested. Elsewhere in Greece (especially Delphi), conspicuous, inscribed monuments laid claim to the achievements of this or that individual or city; and the shockingly self-aggrandizing example of Pausanias was widely remembered (Thuc. 1.135).[77] Aeschylus' theater audience must have enjoyed gauging — and contrasting — the

[75] There seems no good reason not also to recognize "the world at large" as part of this "audience": see GARVIE's note *ad loc.*

[76] On the relationship of Pylades and Orestes, and the importance of "sworn companionships" (*sunômosiai, hetaireiai* — and also of *xenia*-relations) in the *Oresteia*, see M. GRIFFITH, "Brilliant dynasts: Power and politics in the *Oresteia*", in *CA* 14 (1995), 68-72, 87-96; also A.F. GARVIE, "The opening of the *Choephori*", in *BICS* 17 (1970), 79-91.

[77] καὶ ὅτι ἐπὶ τὸν τρίποδά ποτε τὸν ἐν Δελφοῖς, ὃν ἀνέθεσαν οἱ Ἕλληνες ἀπὸ τῶν Μήδων ἀκροθίνιον, ἠξίωσεν ἐπιγράψασθαι αὐτὸς ἰδίᾳ τὸ ἐλεγεῖον τόδε·

Ἑλλήνων ἀρχηγὸς ἐπεὶ στρατὸν ὤλεσε Μήδων,
Παυσανίας Φοίβῳ μνῆμ' ἀνέθηκε τόδε.

level and style of self-congratulation displayed, first, by Agamemnon (*Ag.* 810-54), then by Clytemnestra (*Ag.* 1372-98), and now by Orestes (*Cho.* 973ff), in comparison to the behavior, public declarations, and dedications of such distinguished figures of recent experience as Aristides, Themistocles, Miltiades, Cimon, — and Pausanias; or, from earlier generations, the various Peisistratids and Alcmeonids. Thus Orestes' rhetoric, like his visual self-presentation side by side with his fellow-tyrannicide Pylades, will have made its political impact, even in its metrically enhanced, poeticized idiom.

PART 2.
The indeterminacy factor in aeschylean poetics

Who speaks Aeschylus' poetry? What/whose authority guarantees the meaning of an utterance and the validity of its interpretation? Whose knowledge and intentions lie behind, and are expressed within, the words that emerge from the chorus' or actors' mouths and now lie on our *OCT* (Budé, Teubner) page, and who are the 'hearers' (audience, readers) that are expected (intended) to receive, decipher, understand and respond to these words? Of course, the answer is that there are many voices, and many listeners (and readers): not just in the true, and obvious sense that the reception and interpretation of any literary text, and habits of interpreting texts in general, necessarily keep changing with time and cultural context, but also more specifically, in Aeschylus' case — unlike (e.g.) the situation with Homeric recitation or Stesichorean or Pindaric choral celebration, or the real-life utterances of fifth century. Athenian statesmen and cult-worshippers — it is vital not to lose sight of the fact that the speakers and singers in the Theater are not supposed to represent the poet himself, nor even to address (in the first place) the assembled (external, seated) audience of citizens and fellow-celebrants. Instead, these 'speakers' are masked actors and chorus-members impersonating characters

from other places and contexts long ago, in communication with their (imagined) contemporaries and associates. As a result, every single utterance on the Aeschylean stage acquires at least one extra dimension of 'meaning': i.e., the meaning of an utterance will constitute both what the speaking character or chorus means to communicate to those listening nearby (on-stage; or interested gods, etc.), and also what the poet Aeschylus wants to communicate to his audience sitting in the theater. Often, too, we (as theater audience and readers) can trace and respond to further layers of meaning and reference as well, adding to the complexity and significance of each utterance through ambiguities, double-meanings, half-truths, ironies, intended and unintended resonances, etc. That is how drama works; and Aeschylean drama is exceptionally multivocal in its techniques — especially the choral utterances.[78] In this concluding section, I will consider a few examples taken entirely from one play, *Agamemnon*, focusing on the ways in which Aeschylean poetry conveys its indeterminate and many-layered meanings to its multiple (actual, and imagined) hearers through the simultaneous articulation of these different 'voices' and intentions.

Where better to begin than with the opening stanzas of the longest and most famous of all Aeschylean choral lyrics, the parodos (*Ag.* 105ff)?

[78] For valuable discussion and clarification of the various voices and communicative capacities of tragic choruses in general, see J. GOULD, "Tragedy and collective experience", in M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the tragic* (Oxford 1996), 217-43; S. GOLDHILL *Reading Greek tragedy* (Cambridge 1986); A. HENRICHS, *op. cit.* (n. 33); C. CALAME, "Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy", in S. GOLDHILL and R. OSBORNE (eds.), *Performance culture and Athenian democracy* (Cambridge 1999), 125-53; D.J. MASTRONARDE, "Knowledge and authority in the choral voice of Euripidean tragedy", in *Syll.Class* 10 (1999), 87-104; H.P. FOLEY, "Choral identity in Greek tragedy", in *CP* 98 (2003), 1-31; and on the personalities and mentalities of Aeschylean choruses in particular, A.J. PODLECKI, "The Aeschylean chorus as dramatic persona", in *Studi Cataudella* 1 (Catania 1972), 187-203; T. GANTZ, "The chorus of Aischylos' *Agamemnon*", in *HSCP* 87 (1983), 65-86; J. BOLLACK et P. JUDET DE LA COMBE, *op. cit.* (n. 28); M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 76); L. KÄPPEL, *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos* (München 1999).

[στρ. α] κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐκτελέων· ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει
Πειθὼ μολπᾶν ἀλκὰν σύμφυτος αἰών·
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας
ξύμφρονα ταγάν,
πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι
θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν, ὁ κελαινὸς...

βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικύμονα φέρματι γένναν,
βλαβέντι λοισθίων δρόμων·
αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

[ἀντ. α] κεδνὸς δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασι δισσοὺς
Ἀτρεΐδας μαχίμους ἐδάη λαγοδαίτας,
πομποὺς ἀρχᾶς, οὕτω δ' εἶπε τεράιζων·
"χρόνωι μὲν ἀγρεῖ Πριάμου πόλιν ἅδε κέλευθος...
... οἷον μή τις ἄγα θεόθεν κνεφάσηι προτυπὲν στόμιον μέγα Τροίας
στρατωθέν· οἴκτωι γὰρ ἐπίφθονος Ἄρτεμις ἁγνὰ
πτανοῖσιν κυσὶ πατρὸς
αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισιν·
στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν.
αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

[ἐπωιδ.]... μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος
οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόποινος."
τοιάδε Κάλχας ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν
μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὁδίων οἴκοις βασιλείοις·
τοῖς δ' ὁμόφωνον
αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

In this heavily dactylic triad, the Chorus sings with many voices. And they address — at least, they sing to and for — multiple audiences.[79] κύριός εἰμι θροεῖν, they begin, "I am

[79] L. KÄPPEL, "Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos: vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona", in *Der Chor im antiken und modernen Drama,* hrsg. von P. RIEMER und B. ZIMMERMANN, (Stuttgart 1998), 72-74 emphasizes that the whole parodos is directed solely to the "external" (theater) audience, since no other character is present and no character needs to be "persuaded" (106 *Peithô*) of the reliability of the chorus' narrative. Nonetheless, the public character of this chorus' singing and dancing in front of the palace should be understood as communicating to the city (the world) at large the Elders' understanding of what has been happening —

authorized to cry out..."; and they immediately back up this authoritative claim with a convincing reference to the divinely-inspired origin of their song-power (θεόθεν καταπνείει *ktl*). As Elders of Argos, leaning on their staffs (75), these singers share the implicit authority of a Nestor or a Homeric/Hesiodic rhapsode: their story — and their interpretation of it — will surely be reliable and knowledgeable ("breathed-in" to them like the visions of the Muses (*cf.* Hes. *Theog.* 31 ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν). Their voice then merges, almost seamlessly, with the voice of Calchas, that always-reliable prophet-interpreter from the *Iliad*: 'his' dactylic verses sound just like — indeed are — 'theirs', and 'his' vision, anxieties, predictions, and prayers thus become 'their' own, all still conveyed in full dactylic (partially hexametric) solemnity. But of course this dactylic rhythm is also heard (and maybe intended, by Calchas at least) as the distinctive cadence of mantic-oracular utterance: the *mantis* in interpreting a portent of eagles and hare will be expected (not only in Homer or Hesiod, but also in e.g. Herodotus, if not in real life)[80] to communicate in such cadences; and the copious traditions of 'Musaeus' and 'Orpheus' already by the early fifth century provided plenty of appropriate dactylic hexameter pronouncements, interpreting signs, warning of disasters, and prescribing cures and rituals of appeasement. Calchas' words here, and consequently the words of the Argive Elders as well, thus carry oracular as well as Homeric/Hesiodic authority — especially as it is the meaning of the divinely-sent bird-portent and the responses (anger, and favor) to it of Apollo and his sister, Artemis, that are especially at issue.

Curiously, however — and surely, significantly — the precise terms in which this Chorus' 'authority' is first asserted are

globally as well as locally — over the last ten years; compare pp. 37-38 above, on Orestes at *Cho.* 972ff.

[80] H.W. PARKE and D.E.W. WORMELL, *The Delphic Oracle* (Oxford 1956); J. FONTENROSE, *The Delphic Oracle* (Berkeley 1978); R. PARKER, *art. cit.* (n. 47); L. MAURIZIO, "Delphic oracles as oral performances", in *Cl.Ant* 16 (1997), 308-34; M.A. FLOWER, *The seer in ancient Greece* (Berkeley 2007).

completely unHomeric, and non-oracular: κύριός εἰμι θροεῖν: the word κύριος and its derivatives (κῦρος, κυρόω, *ktl.*) are never found anywhere in Homeric or Hesiodic poetry. This seems to be a set of terms that belong in the political-social world of the early-Classical polis, used to denote powers and institutions that are officially "authorized", property and ownership that is "legally ratified", and decisions that are "duly validated", etc. (*cf. Eum.* 581, 639, 960; *Supp.* 391, 603, 732, 965). Aeschylus could hardly have chosen a less epic, or less mantic, word with which to launch his choral lyric narrative; and to the Athenian audience in the Theater this self-descriptive expression from the Chorus would inevitably be heard, at some level, as reminding everyone that these young masked men who are embarking on this first choral ode of the tetralogy are indeed "authorized" to sing of anything they like — as is Aeschylus himself, their ultimate 'author'. To push this a little further: Aeschylus (the poet) may be old, but his chorus is young: and what they "shriek out, wail" (104 θροεῖν — another very non-Homeric term; one that seems almost always to connote 'collective' voices, often voices raised in musical or fearful tones, as at *Sept.* 78 θρέομαι, discussed earlier) is supported by the god-sent "breath" of the Dionysian aulos — their choral limbs and bone-marrow are indeed "equal-to-children" (ἰσόπαιδα) in their vigor (*Ag.* 71-78).

Throughout the play, this Chorus (notoriously) will shift back and forth repeatedly between, on the one hand, states of apparently clairvoyant, inspired and reliable authority (e.g., reporting Agamemnon's exact words, the details of Iphigeneia's mouth, eyes, and clothing, and the ghastly process whereby her father's judgment was clouded and converted into maddened, violent folly), and, on the other, moments of sheer blindness and head-in-the-sand ignorance, or panic-stricken indecision and doubt.[81] Indeed, right at the end of this huge choral song,

[81] For contrasting interpretations of the shifting levels of confidence of this chorus of Elders, see T. GANTZ, *art. cit.* (n. 78), A.J. PODLECKI, *art. cit.* (n. 78), and L. KÄPPEL, *art. cit.* (n. 79).

they state (249-53: now in homely cretics rather than sweeping dactyls):

> τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω·
> τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι. 250
> Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει·
> τὸ μέλλον δ' ἐπεὶ γένοιτ', ἂν κλύοις· πρὸ χαιρέτω·
> ἴσον δὲ τῶι προστένειν.

Here, instead of merging their voice with that of Calchas, as earlier (where e.g. the refrain to each stanza of the triad, αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω, had itself even been shared between him and them: 121, 138 — and explicitly, 159 τοῖς δ' ὁμόφωνον),[82] the Chorus now distance themselves from the prophet and also from their own earlier claims to divine "authority": "What happened then/there... I didn't see, and I do not say. But Calchas' skills [do] not [go] unfulfilled...". This sudden acknowledgment that the Elders were not (after all) at Aulis, that they did not witness the whole scene they have just narrated, and that they are therefore reduced to relying on the arts of Calchas (and other indirect reports...?) for their whole understanding of past, present and future, allows them to re-inject a crucial element of poetic indeterminacy into the narrative. We are reminded that Iphigenia may not after all have been killed (an outcome that the audience presumably finds confirmed — as is usual in the House-of-Atreus-tradition — in the fourth play of this trilogy, *Proteus*);[83] but we are also prepared for the subsequent series of encounters between this (suddenly ignorant, short-sighted, impatient) group of feeble old men and the (suddenly authoritative, omniscient, clairvoyant) mistress of the household, the new controller of the Argive political arena, Clytemnestra, whose

[82] Line 138 should be included within the words quoted from Calchas himself, though most modern editors separate this refrain-line and represent it as the chorus' own insertion (whether or not any theater audience could discern the difference). It was Calchas, we realize, who already articulated this refrain.

[83] M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 3), 237-54.

own — intermittently disputed — authority is repeatedly voiced in these same terms: κύριος, κυρόω at *Ag.* 878, *Cho.* 658, 689.

In the following scenes, it is Clytemnestra who has the uncanny ability to "see" what others cannot see, to "know" what the audience alone can recognize to be true and mythologically guaranteed even as the characters on-stage — and especially the Chorus — fail to recognize or appreciate its reality or significance:

[Κλ.] τοιοίδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νόμοι,
ἄλλος παρ' ἄλλου διαδοχαῖς πληρούμενοι·
νικᾶι δ' ὁ πρῶτος καὶ τελευταῖος δραμών.
τέκμαρ τοιοῦτον σύμβολόν τέ σοι λέγω
ἀνδρὸς παραγγείλαντος ἐκ Τροίας ἐμοί.
[Χο.] θεοῖς μὲν αὖθις, ὦ γύναι, προσεύξομαι·
λόγους δ' ἀκοῦσαι τούσδε κἀποθαυμάσαι
διηνεκῶς θέλοιμ' ἂν ὡς λέγοις πάλιν.
[Κλ.] Τροίαν Ἀχαιοὶ τῆιδ' ἔχουσ' ἐν ἡμέραι.
οἶμαι βοὴν ἄμεικτον ἐν πόλει πρέπειν·
ὄξος τ' ἄλειφά τ' ἐγχέας ταὐτῶι κύτει
διχοστατοῦντ' ἄν, οὐ φίλω, προσεννέποις.
καὶ τῶν ἁλόντων καὶ κρατησάντων δίχα
φθογγὰς ἀκούειν ἔστι συμφορᾶς διπλῆς.

Here Clytemnestra's voice and vision are "victorious", running "first and last" (314 πρῶτος καὶ τελευταῖος); she is master of the "laws/musical strains" (νόμοι), managing the "evidence" (τέκμαρ) and "symbols"(σύμβολόν) of Troy's fall with unerring accuracy. The Chorus (like the Theater audience) cannot get enough of her words — they want to hear the account again, all the way through (317-19); and Clytemnestra is able to summarize it baldly and with perfect clarity (320): "The Achaeans hold Troy this day...". Not only does she "know" from her husband's message-beacons what must have happened, but she even has the capacity to see and "hear" (325 ἀκούειν ἔστι) the vivid sights and sounds of victory and defeat from the two sides, as "separate and unmixed" as oil and vinegar. This is an almost prosaic expression, with its modest οἶμαι ("I guess...",

321), idealising 2nd person (322-23) and homely imagery, all stated in simple iambic trimeters: but the authoritative ἔστι (325) leaves no room for uncertainty. Clytemnestra does know exactly what is happening. She is, at this moment in the play, a (the) voice of Aeschylean authority, and hers are the eyes and ears of accurate "vision" and interpretation.

Later, by the time Cassandra has finally been recognized as an object of dramatic attention, this allocation of "authority" changes, to brilliant poetic effect. Now it is Clytemnestra who is unable to communicate effectively (1035-68), and Cassandra instead who can begin to "look out" from beneath the veils of prophetic obscurity (1178), she who can smell the old blood, see the pitiful chopped-up children, and hear the Furies' hideous dirge coming from inside the house; she can even see (and describe for the Chorus and audience) Clytemnestra's hands reaching out to grab and chop up her husband (1126-28): "keep the bull away from the cow...!" (1125-26): such simple language, but such a shocking image (as often, conveyed primarily through dochmiac rhythms).

In the next two plays, the "chorus of Furies" that Cassandra has described (*Ag.* 1186-93; *cf.* 1217-22) will become visible, first to Orestes (*Cho.* 1021-64), then finally to the theater audience (*Eum.* 94ff); but already here in *Ag.*, through Cassandra's words, we (the audience) are able, as the Argive Elders barely are yet, to "track... the evils done long ago...". Indeed, during this present scene, as Cassandra's words have shifted from inarticulate lyric cries to increasingly intelligible, spoken iambic verses — and the Chorus conversely have began to relapse into agitated and confused dochmiacs[84] — the audience's understanding of who knows what, who is authorized to speak for whom, and who can guarantee us a reliable picture of what is about to happen next, keeps on evolving. Aeschylus' poetry thus shifts its authorial basis, from scene to

[84] See M.G. FILENI, *art. cit.* (n. 38), 136-45 for further discussion of the rhythms.

scene and even within the same scene. Clytemnestra, previously so commanding and authoritative, has now lost her uncanny powers of vision and control; the Chorus is hesitant and slow: it is Apollo's disenfranchised and powerless prophetess (bride, beggar-priestess) that commands our imaginations and tells us what we need to know. Her vision, and her voice, have at this point become the playwright's vision and voice — but with the added pathos that she is herself the helpless victim of the violence she is describing, not just an observer (or author) of it. Like the theater audience, she knows that she cannot change the outcome of the story (βρότεια πράγματα) — only go forward to meet it. Her "lament" (1322 θρῆνον) is also simply a "statement, narrative" (ῥῆσιν).

Thus even as Cassandra speaks for the Furies, for the dead children of Thyestes, for Agamemnon, and for Troy, guaranteeing the divinely-promised action of vengeance that will dominate the next play (1279-83, 1291), her now more calmly spoken iambics provide a combination of lamentation (for so many deaths and so much loss), celebration (of vengeance), and resignation: but she also calls those present (Chorus, and audience: 1315 ἰὼ ξένοι would apply equally to both) to "be witnesses" to her mantic-poetic testimony (1317 μαρτυρεῖτέ μοι).

Such indeterminacy of voice and authority, and hence of reference and meaning, are often essential components of Aeschylean poetry, and I think this sets it apart from most of the earlier poetry (and literature) that are available for us to study.[85] The multiple narrators and focalisers of Homeric narrative, for example, are far less diverse and complex than Aeschylus'. Even in a relatively simple Aeschylean narrative such as the Messenger's in *Persians* (353ff, discussed earlier),

[85] I think too that neither of the other two great Athenian tragedians seems to have exploited these 'indeterminate' possibilities in quite the same way or to the same degree — though the techniques of Sophoclean 'irony' certainly constitute a distinctive variation on this 'indeterminacy', and, as Richard Rutherford reminds me, such passages as SOPH. *OT.* 463ff (again, in oracular context) have some similar dynamics.

we saw how the references to an "ἀλάστωρ or evil δαίμων from somewhere or other", and the indeterminacy as to the identity of the "Hellene man", as well as the plural audience itself (Queen, Chorus, and theater audience) helped to create extra levels of possible meaning. In *Ag.*, not only are various invisible powers and divine forces credited insistently with agency and ideas, as often in Greek tragedy (Apollo, Artemis, Zeus, Athena, Dikê, Erinus, Alastôr, Mênis, Atê, Parakopê, etc.),[86] but the frequent use of indefinite τις, or ideal second person, or unspecified third person singular or plural subjects for verbs of saying and thinking, introduces numerous further (often quite unpredictable) shifts of voice and perspective.[87]

One famous pair of closely-related passages will provide my final examples of Aeschylean poetry at its most characteristically 'indeterminate'. Fittingly, these involve the (always elusive) figure of Helen (681-701; 737-48):

[στρ. α] τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ'
ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως,
μή τις ὄντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοί-
αισι τοῦ πεπρωμένου
γλῶσσαν ἐν τύχαι νέμων,
τὰν δορίγαμβρον ἀμφινει-
κῆ θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
ἑλένας ἔλανδρος ἑλέ-
πτολις...

[ἀντ. α] Ἰλίωι δὲ κῆδος ὀρ-
θώνυμον τελεσσίφρων
Μῆνις ἤλασεν...

[86] Particularly deserving of close discussion, if space permitted, would be *Ag.* 217 Θέμις, in Agamemnon's reported speech; text and application are of course disputed.

[87] So, for example: indefinite τις: 55-56 ἤ τις Ἀπόλλων ἢ Πὰν ἢ Ζεὺς..., 449 τάδε σῖγά τις βαύζει, 369 οὐκ ἔφα τις θεοὺς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν..... ὃ δ' οὐκ εὐσεβής, 735 ἱερεύς τις Ἄτας (after 718 ἀνήρ...); vague 3rd p. plurals or off-stage imagined speakers: 367 Διὸς πλάγαν ἔχουσιν εἰπεῖν, 408ff δόμων προφῆται, 456 βαρεῖα δ' ἀστῶν φάτις, 938 φήμη ... δημόθρους, etc. See further M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 76), 74-77.

[στρ. γ] πάραυτα δ' ἐλθεῖν ἐς 'Ιλίου πόλιν
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν
νηνέμου γαλάνας,
ἀκασκαῖον <δ'> ἄγαλμα πλούτου,
μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος,
δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος·
παρακλίνασ' ἐπέκρανεν
δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος
συμένα Πριαμίδαισιν,
πομπᾶι Διὸς ξενίου
νυμφόκλαυτος 'Ερινύς.

The passages are well-known, and have been well discussed.[88] Here I wish only to point out the way in which first the Chorus begin by opening up the fullest range of possibilities, as to "who" may have been the one who so "successfully" (ἐν τύχαι) named Helen: a parent (human or divine), an all-determinant (even Pythagorean?) providence, mere chance...? The "fittingness" of her name has now been fully revealed through time and through the outcome of events at Troy (like the "true nature" (ἦθος) of the lion-cub that is revealed "in time" (χρονισθεὶς 727); but the failure of almost everyone previously to see or recognize what "Helen" truly meant, like the misrecognition in 699ff of which kind of κῆδος was brought to Troy ("wedding", or "grief"), leaves the Chorus all too aware of the fallibility of their own understanding and that of others too. Even the imperfect tense (681 ὠνόμαζεν) seems to add to the sense of continuing imprecision, of a long-term discrepancy between the moment of correct naming and the first correct interpretation of that name.

Likewise, when the Chorus proceed (738ff) to describe, in a slightly evasive potential optative construction (λέγοιμ' ἂν) who or what it was that "came to the city of Troy", their multiplicity of terms (φρόνημα ... γαλάνας, μαλθακὸν ... βέλος, δηξίθυμον

[88] See especially the full commentary *ad loc.* of J. BOLLACK et P. JUDET DE LA COMBE, *op. cit.* (n. 28).

... ἄνθος) signals again the difficulty of determining what the presence of Helen should mean: φρόνημα, ἄγαλμα, βέλος are all neuter nouns, all requiring an act of exchange or interpretation to complete their signification. Then, at 744, as the meter slides from iambic-aeolic into ionics (a rhythm frequently associated with luxury, decadence, and orientalism), the indirect statement gives way to direct (ἐπέκρανεν), neuter nouns give way to feminine singular nominative participles (παρακλίνασα ... συμένα ...), and the "calm... soft..." tone turns bitter and violent. The beginning of the shift is signalled by παρακλίνασα (744, in quasi-asyndeton), but only when we reach the last word of the whole stanza do we realize that the subject of the whole sentence, all along, has been Ἐρινύς. The voice that sings of this nominative singular feminine subject of ἐπέκρανεν — while also going on to identify her as Ἐρινύς operating "at the dispatch of *Zeus xenios*" (just like the Atreidai and the portentous "bird" at *Ag.* 55-62, 109-20) — hardly seems to be the same voice as uttered the tentative initial λέγοιμ' ἄν that opened the stanza (738). The indeterminate shift of awareness and authority conveyed within this one stanza is typical of Aeschylus' poetry. "Someone whom we do not see..." (a god, a prophet, a poet-dramatist) is indeed "governing [his/her] tongue in fore-knowledge of what is due" (683-84). It is the audience's (and critic's) challenging, pleasurable, disturbing and rewarding task always to keep trying to grasp as many Aeschylean meanings as we can find, and to gain access thereby to the ever-expanding range of references, contexts, and dramatic effects of that 'unseen' poetic voice.

DISCUSSION

A. Podlecki: You say that "we are surely safe in asserting that [when Aeschylus began his career as a playwright] a vibrant Athenian 'tradition' of tragic diction and style must have existed". The conclusion is perhaps not as 'safe' as one would like. We really know very little about the history of Attic tragedy before Aiskhylos, and even then, we know almost nothing of 'early' Aiskhylos (i.e., the works produced between ca. 496 and 472 BCE). Without having contemporary works in the same genre (at least substantial fragments of, say, Phrynikhos or Khoirilos), it is hard to see what standards to apply by which his 'originality' could be judged.

M. Griffith: A fair point. What we can say is that by 472 the genre had progressed from zero to a work as sophisticated as the *Persians*; but whether this was almost all the achievement of Aeschylus himself (at whatever pace, between the 490s and late 470s), or whether he had largely inherited what we find in the extant plays from his predecessors, cannot be determined. Certainly Phrynichus was highly regarded by many even as late as Aristophanes' day, and Pratinas was likewise a major figure in the history of the dramatic competitions. I think the evidence of Phrynichus' surviving opening line of *Phoenissae* (anticipating the *Persians*' opening) and also of Pratinas' extended lyric tour de force (*TrGF* 1 4 F3 = *PMG* 708: satyric, not tragic: but very clever) between them speak quite forcefully: these earlier playwrights were imaginative, versatile, and technically accomplished. I suspect that Aeschylus stands in relation to those predecessors somewhat as Shakespeare stands in relation to Pikeryng, Sackville, Heywood, Kyd, and the other pioneers of Elizabethan tragedy, ca. 1565-1580; but this

cannot be demonstrated. If one prefers to substitute "Aeschylus and his immediate predecessors" for "Aeschylus" in most of the first part of my paper, I should not complain.

J. Jouanna: Pour l'influence de la poésie lyrique, vous parlez des chants choraux — de la tragédie — qui sont atticisés avec un "léger placage dorien (atticized, with only a slight Doric veneer)". Pensez-vous que les chants choraux de la tragédie sont artificiellement colorés de dorismes? Les chants choraux de la tragédie grecque ne sont-ils pas historiquement issus de la lyrique chorale dorienne, non seulement pour le dialecte, mais aussi pour le vocabulaire, la composition chorale et la variété des rythmes, même s'il y a des innovations propres à la tragédie telles que le dochmiaque comme vous le signalez à juste titre?

M. Griffith: I think it is hard to say what 'dialect' an Athenian in 475 BCE thought he was hearing when the tragic chorus started singing. Apart from Doric *alpha* for *eta*, Aeschylus' lyrics (choral, or monodic/epirrhematic, as, e.g., Cassandra at *Ag.* 1072ff) are basically Attic-Ionic in dialect and vocabulary. Truly Doric choral song (such as that of Alcman; or even Pindar's Doric-Aeolic blend) is very different; and even the Doric-Ionic blend of Stesichorus seems to be much more thoroughly saturated with Homeric diction and morphology than what we find in Aeschylean lyric. (We might make a similar comparison with Solon's elegies and iambics: the language contains many Ionicisms/Homericisms, but it nonetheless does not come across as being any more Ionic than Attic, does it?) Certainly, it was expected (one might say, required?) that choruses sound Doric; but I see the Doric *alphas* as no more than a veneer, and I find few signs of other actual Doricisms in Aeschylus' lyrics. Of course, Doric choruses employed epic language extensively, and few choral lyric poets composed in pure Doric: so I agree with you that there was a large amount of commonly shared 'poetic diction' that was available for

poets of almost any tradition to employ. (Even Archilochus can sound quite 'Homeric' at times!)

F. Macintosh: I like the way you have defined Aeschylean 'bigness' in terms of height, breadth, and depth — it is all-encompassing. It reminds me of Henry James's comment about Victorian novels being "great baggy monsters", from the perspective of "streamlined" high Modernism. Could we say, perhaps, that Aeschylean 'bigness' is a typical feature of an emergent genre, or at least one in its early stage of development before it becomes 'streamlined' at a later stage (i.e., in Aristotle's terms, "reaches its *phusis* or *telos*")?

M. Griffith: An interesting idea: one thinks of Rabelais, Cervantes, Sterne, Fielding... all of them 'big' and/or startlingly inclusive of (what to later, more 'streamlined' generations seem to be) somewhat disparate elements and shifting tone. Or the classical four-movement symphony whose rules evolved out of many decades which composers had employed looser ('baggier') sequences of instrumental composition. In the case of Athenian tragedy, the pre-existence of those other forms (epic, choral lyric, iambic, etc.) that were already so highly developed perhaps made it easier for an audience to enjoy Aeschylus' 'bagginess' — and the Theater was intrinsically a place where many different voices could be heard. On the other hand, 'bigness' (the sheer scale of the connected trilogy; and grandeur of diction and concept) was not apparently characteristic of the earliest tragedy (according to Aristotle).

P. Judet de La Combe: Les analyses de la 'langue d'art' d'Eschyle que vous proposez ont, à mes yeux, le très grand mérite de montrer à la fois comment cette langue est fondamentalement hétérogène dans ses matériaux, puisqu'elle emprunte à l'ensemble des domaines linguistiques constitutifs de la culture, qu'ils soient 'élevés', dans la grande tradition poétique, ou socialement 'bas', et comment malgré cette

diversité elle forme un ensemble identifiable, régulier. Eschyle ouvre la langue poétique traditionnelle à l'ensemble des usages langagiers de la société, puis recompose à partir de cela une langue propre à la tragédie (ou à sa tragédie). Il y a donc, selon cette présentation, plus de souplesse, plus de sophistication et de 'modernisme' chez lui qu'on a l'habitude de le dire. L'opposition convenue de l'innovation et de la tradition paraît alors inadéquate, puisque c'est quand il emprunte, mais de manière ouverte et variée, qu'Eschyle innove. Ma question porte sur l'effet qui est ainsi produit. Les emprunts s'accompagnent d'un décalage et de surprises, puisque la langue est mixte. Ainsi, pour reprendre un exemple développé par M. Griffith, le début de la parodos lyrique de l'*Agamemnon*, est ostensiblement homérique par le thème épique (Aulis) et par la forme (un hexamètre dactylique, vers 104), mais la *lexis* ne l'est pas, avec les emplois de κύριος pour dire l'autorité poétique, de θροεῖν, avec le sens nouveau donné à αἴσιον, "porté par un présage" et non "favorable". Et pourtant, la nouveauté se construit dans une relation étroite avec Homère: les épithètes ὅδιον ... αἴσιον reprennent l'expression ὁδοιπόρον ... αἴσιον, employée pour Hermès, le "voyageur de bon augure" rencontré par Priam en *Il.* 24, 375 *sq.* Comment interpréter cet entrelacement entre le traditionnel et le non-traditionnel? Et, plus généralement, qu'en est-il des 'modernismes' d'Eschyle, des emprunts à la langue technique de la médecine, du droit, ou même de la science physique, etc., dans des contextes qui donnent à ces emprunts un sens qui n'est pas celui de leur usage habituel? Ce mélange semble produire un effet de double prise de distance: il devient possible de parler de réalités mythiques, traditionnelles, dans un langage contemporain, et ce langage prend un sens nouveau du fait même qu'il est sorti de son contexte et appliqué à des réalités mythiques, anciennes.

Sur "l'indétermination de la voix et de l'autorité": il ne s'agit visiblement pas, dans la présentation qu'en fait Mark Griffith, de la même chose que l'ambiguïté, telle que la mettent en avant

Jean-Pierre Vernant ou, sur un mode plus radical, Simon Goldhill, puisque ce qui est en jeu est l'autorité du locuteur, mais non pas le contenu sémantique de ce qu'il dit. Quelle fonction a ce changement de statut des voix à l'intérieur d'un même discours? S'agit-il pour Eschyle de 'déconstruire' toute vérité, ou de montrer un hiatus entre les possibilités langagières des personnages et la situation dont ils essaient de parler?

M. Griffith: Thank you for these two excellent questions, at once both broad and penetrating. Yes, I think you are certainly right with your suggested explanation — and this is indeed one of the effects well described by Jean-Pierre Vernant, Simon Goldhill and others who have emphasized Athenian tragedy's function as a re-reading of 'traditional' myth through the lens of the polis and its institutions. But I think there are other ways of looking at this phenomenon as well (not that these contradict or cancel-out the first in any way). I would suggest that the multiplicity of contexts, institutions, personal statuses and idiolects that are invoked, embodied and 'played with' in Aeschylus' plays — especially if we include the satyr-dramas (and I wish we had had the opportunity to discuss these more at these Entretiens!) — engages different elements within the audience with a variety of mental-verbal experiences and fantasies, with several of which they will be already quite familiar, others not. This experience would not be identical from one audience member to another: thus it is often not simply a matter of a (contemporary) 'polis' mentality collectively confronting a 'mythical' Homeric-traditional mentality — though certainly this does happen frequently — but also a complex, even fragmented, blending and confusing of alternative attitudes, beliefs, and subject positions. The audience in the Theater of Dionysus was not entirely homogeneous — in terms of gender, status, age, or ideology. The *Oresteia* (at one level) is all about family, property disputes, violations of marriage norms, relations between masters and slaves, domestic cults...; but (at another level) it is also about international military ventures,

democracy, law, and the Olympian gods. Its mixed language, by speaking aloud in multiple registers, gives voice to participants and observers from all levels.

Your second question is equally challenging and, I fear, would take me much longer to answer adequately than is available to me. In brief, I would suggest that the Aeschylean techniques of indeterminacy that I've described lead the audience not so much to 'deconstruct' reality or mistrust the power of language to identify and describe things as they 'really are', but rather to appreciate that 'reality' tends to comprise an immensely thick and many-layered package of meanings, and that any individual's insights or inspired visions, even when uncannily accurate and revealing, will present only one momentary glimpse of that reality — and the glimpse of another speaker or singer may present startlingly different facets and wrinkles, without necessarily contradicting or undermining the 'reality' of the first one. This is, as you say, not so much a matter of 'ambiguity', or irony, as of polyvalence and multiple perspectives, and of the audience's sense (if not always awareness) of competing authorities (vocal, visual and musical, as well as political) that are striving to express themselves within this one play. All of these voices speak (or sing) 'Aeschylus'' poetry, and at times we come to believe — if only briefly — that one of them is communicating to us, and to other characters, with almost complete authority. But a moment later that authority may slip away, and we find ourselves listening instead to another voice that commands our attention with equal insistence and persuasiveness.

II

JACQUES JOUANNA

DU MYTHE À LA SCÈNE: LA CRÉATION THÉÂTRALE CHEZ ESCHYLE

Par rapport à un poète épique ou lyrique traitant de la matière mythique, l'auteur de théâtre doit représenter le sujet de sa tragédie, qu'il soit puisé dans l'histoire mythique ou même dans l'histoire plus récente, dans un espace donné et dans un temps donné devant un public donné. Cette mise en forme de la matière dans les cadres spatio-temporels du spectacle constitue l'une des difficultés et aussi l'une des originalités du genre tragique en général, et tout particulièrement du genre tragique grec. Car le contexte de la fête dionysiaque annuelle où ont eu lieu toutes les représentations tragiques en Grèce du temps d'Eschyle n'est pas sans incidence sur la mise en forme des tragédies. On s'est souvent interrogé sur l'incidence que le contexte idéologique de la fête, qu'il soit religieux ou politique, pouvait avoir sur l'inspiration de l'auteur tragique ou sa façon de traiter le mythe, mais beaucoup plus rarement sur l'incidence du contexte dramaturgique sur l'écriture théâtrale. Que faut-il entendre par là? Ce sont les conditions de la représentation dans le cadre du concours tragique. C'est là que la perspective historique est capitale pour juger des enjeux de la représentation et des moyens pour les réaliser.

Parmi toutes les différences qui existent entre les représentations actuelles et celles de l'Antiquité, il en est une qu'il ne faut jamais oublier: toutes les pièces des tragiques grecs ont été écrites pour remporter la victoire lors d'une unique représentation

dans un concours où s'affrontent trois finalistes présentant chacun trois tragédies et un drame satyrique où les chants et les danses des chœurs alternent avec les dialogues des personnages. La prise en compte de cette impérieuse nécessité d'aspirer à la victoire lors d'une représentation unique est une condition première de l'interprétation du texte tragique. Pour obtenir la victoire, c'est-à-dire pour être classé premier, il fallait donc que l'auteur gagne en une seule fois la faveur du public et des juges et délivre son message lors d'une unique représentation.

En replaçant la création tragique dans son contexte historique, on prend donc conscience de l'importance que les auteurs de tragédie accordaient au spectacle dans son ensemble, et particulièrement aux danses et aux chants des chœurs, contrairement aux analyses d'Aristote qui voit dans le spectacle la partie la plus extérieure de l'art.[1] Mais le paradoxe est que ces pièces de théâtre, bien qu'elles aient été écrites pour être représentées une seule fois, possèdent dans leur texte des indications dramaturgiques précises sur l'organisation du spectacle tel qu'il était voulu par l'auteur.

Ce sont ces indications dramaturgiques qui seront à la base de la présente étude sur la dimension spectaculaire du théâtre d'Eschyle. Elles seront exploitées suivant une méthode d'analyse dont je voudrais au préalable exposer les éléments. Pour qu'une étude des indications dramaturgiques soit pertinente, il convient de les distinguer suivant leur fonction. Certaines d'entre elles donnent des précisions sur le spectacle qui est en train de se dérouler. Je les appellerai des indications dramaturgiques contemporaines. Ce sont celles qui sont les plus évidentes aux yeux des commentateurs. Mais il existe deux autres catégories d'indications dramaturgiques. La deuxième catégorie est formée des indications qui sont données par avance sur un moment du spectacle qui suivra à plus ou moins longue échéance le moment où elles sont données. Ce sont les indications dramaturgiques que j'appellerai prospectives. La troisième catégorie

[1] ARIST. *Po.* 1450 b 16-21.

concerne les indications dramaturgiques qui éclairent un moment du spectacle passé plus ou moins éloigné. Je les appellerai des indications dramaturgiques rétrospectives. Ces trois catégories d'indications dramaturgiques ayant des fonctions différentes sont distribuées avec art par l'auteur tragique et forment des réseaux qu'il convient d'envisager d'un point de vue synthétique. Analyse des différentes fonctions et synthèse des réseaux constituent les deux pôles complémentaires de la méthode. On ne peut donc pas s'en tenir à une analyse microscopique d'un érudit assis à son bureau, mais il faut subordonner l'examen du détail à la convergence de l'ensemble aussi bien pour recréer le spectacle que pour dégager à travers lui le message ou les messages susceptibles d'être perçus d'emblée par le public lors d'une seule représentation.

*
* *

L'art avec lequel Eschyle recrée par son texte le spectacle dans la dernière tragédie de sa production théâtrale conservée, les *Euménides*, troisième pièce de la trilogie de l'*Orestie*, servira d'excellent exemple pour illustrer la méthode, justement parce que la réalisation de la mise en scène en est fort discutée.

La Pythie, arrivée par une entrée latérale, probablement celle de droite, prononce une longue prière à tous les dieux du sanctuaire avant d'entrer (*cf.* 30 εἰσόδων) pour gagner le siège prophétique où elle officie (1-33). Sans qu'il y ait de rupture dans l'écriture théâtrale, les indications dramaturgiques données dans les vers suivants montrent qu'il y a une rupture dans le spectacle. Les voici (34-38):

> Ἡ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν
> πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου
> ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν στάσιν,
> τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκίᾳ σκελῶν·
> δείσασα γὰρ γραῦς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὖν.

Les deux premiers vers impliquent avec la plus grande clarté que la Pythie est entrée préalablement dans le temple de Loxias

disparaissant de l'espace visible, puisqu'elle en ressort précipitamment en réapparaissant aux yeux des spectateurs, effrayée par le spectacle qu'elle a vu à l'intérieur. Le bâtiment de scène ou *skénè*, qui représentait dans les deux précédentes tragédies de la trilogie le palais des Atrides, représente donc maintenant au début des *Euménides* le temple d'Apollon à Delphes dans lequel on pénètre par une porte centrale en fond de scène. L'espace visible dans ces deux premières scènes où apparaît la Pythie est donc censé représenter l'extérieur devant le temple, comme dans les deux tragédies précédentes l'espace visible représentait l'extérieur devant le palais des Atrides.[2]

Alors que les deux premiers vers (34 *sq.*) indiquent la raison pour laquelle la Pythie ressort du temple — un spectacle effrayant vu à l'intérieur —, les trois vers suivants (36-38) décrivent l'effet physique produit pas le spectacle sur elle. Toutes ces indications renseignent le spectateur sur le spectacle qu'il est en train de voir: la sortie brusque de la prophétesse, une vieille femme bouleversée par la terreur. Ce sont donc des indications dramaturgiques contemporaines, et ce sont par là-même des indications de régisseur à l'intention de l'acteur qui doit conformer ses gestes au texte qu'il prononce.

[2] Même de telles évidences indiquées par le texte ne font pas l'unanimité. V. DI BENEDETTO, ("Le Eumenidi: una tragedia di interni e senza skene", in *Filologia e Forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte* [Urbino 1987], 121-139; *cf.* V. DI BENEDETTO- E. MEDDA, *La tragedia greca sulla scena* [Torino 1997], 90-91) considère que l'espace scénique dans les *Euménides* n'utilise pas la *skénè* comme les deux premières tragédies de la trilogie. Il imagine une mise en scène où les spectateurs verraient, dès le début, le spectacle de l'intérieur du temple de Delphes dans l'espace visible (à moins que ce spectacle ne soit caché par quelque chose!), alors que la Pythie située près du bord de l'*orchestra* prononcerait sa prière, avant d'entrer dans l'espace visible censé être l'intérieur, puis d'en ressortir. Avec "cette solution radicale", selon les mots de S. SAÏD ("L'espace d'Athènes dans les Euménides", in D. AUGER et J. PEIGNEY, *Phileuripidès, Mélanges offerts à F. Jouan* [Paris 2008], 296), "on se débarrasserait de tous les problèmes que pose la mise en scène dans la première comme dans la deuxième partie." Mais on ne peut pas construire une mise en scène qui aille à l'encontre des indications dramaturgiques et des codes de la représentation du théâtre grec dans l'Antiquité. L'espace visible n'est jamais divisé de telle façon qu'il puisse représenter dans une partie l'intérieur d'un édifice fermé et dans l'autre l'extérieur.

Les commentaires anciens conservés dans les scholies n'étaient pas insensibles à cette dimension spectaculaire des textes tragiques. On sait comment les scholies anciennes aux *Euménides* commentent ce passage où la vieille femme décrit l'effet du spectacle sur elle-même:

> "En voyant Oreste sur l'autel et les Érinyes endormies, elle sort bouleversée à quatre pattes (τετραποδηδόν) du temple".[3]

Cette interprétation réaliste dont le seul équivalent se trouve dans l'*Hécube* d'Euripide où Polymnestor aveuglé sort à quatre pattes comme une bête sauvage est acceptée par certains commentateurs modernes parmi lesquels O. Taplin[4] et A.H. Sommerstein.[5] D'autres, qui se refusent à une telle image dégradante, préfèrent voir une vieille femme dont les mains courent le long des parois du temple. D'autres restent dans l'indécision entre ces deux interprétations (A. Podlecki[6]). Mais, ce qui me paraît essentiel pour se déterminer, ce n'est pas l'idée plus ou moins réaliste que l'on se fait du théâtre grec, mais le sens exact des vers 37 et 38. L'expression oppose la rapidité des bras à la lenteur des jambes (τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκίᾳ σκελῶν). Cette opposition ne paraît pas aller dans le sens d'une marche à quatre pattes, où les jambes vont normalement aussi vite que les bras. Il convient certes de tenir compte de la comparaison avec un petit enfant du vers 38 (ἀντίπαις μὲν οὖν). Mais c'est, à mon sens, la comparaison non pas avec un petit enfant qui marche à quatre pattes, mais avec un enfant qui commence à marcher, dont les jambes ont du mal à avancer, mais dont les bras s'agitent dans l'air pour maintenir l'équilibre. La vieille femme n'est ni à quatre pattes, ni appuyée aux parois. Elle avance lentement et péniblement avec ses jambes, mais ses bras s'agitent pour

[3] O. L. SMITH (ed.), *Scholia in Aeschylum, Pars I* (Leipzig 1976), 44, *ad.* v. 34-35.

[4] O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977), 363.

[5] A. H. SOMMERSTEIN (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, (Cambridge 1989), 87.

[6] A. J. PODLECKI (ed.), *Aeschylus, Eumenides* (Warminster 1989), 133.

maintenir un équilibre, alors qu'elle vacille. Voilà ce qu'il en est des indications dramaturgiques contemporaines au début de la tirade que la Pythie prononce au sortir du temple.

Dans le centre de la tirade, la Pythie décrit le spectacle à l'intérieur du temple (40 ὁρῶ). C'est un tableau où les personnages sont immobiles: un homme a une position de suppliant près de l'*omphalos*, portant dans ses mains tachées de sang une épée nouvellement retirée de la blessure et un rameau de suppliant entouré de laine blanche (40-45). Devant lui se trouve une troupe de créatures qui dorment assises sur des sièges et que la Pythie n'arrive pas à décrire exactement, malgré des approximations successives, en les comparant à des Gorgones ou à des Harpyes, car elle n'a jamais vu de créatures aussi repoussantes (46-59). Pourquoi une description aussi précise et aussi longue? Sans doute, cette description se justifie psychologiquement par le besoin du personnage d'expliquer sa terreur en racontant ce qu'il a vu. Mais elle a aussi une fonction dramaturgique. C'est la mise en place du tableau que les spectateurs vont découvrir dans la scène suivante. Ce sont donc des indications dramaturgiques prospectives. Puis la tirade se termine par quatre vers (60-64) où la Pythie s'en remet au maître des lieux, Apollon. C'est une annonce indirecte de la présence d'Apollon dans la scène suivante.

Toute la tirade (34-63) a donc une fonction dramaturgique soit contemporaine pour renseigner sur le spectacle présent, soit prospective pour annoncer le spectacle à venir. Et toutes ces indications sont en même temps des instructions de régisseur soit à l'adresse de l'acteur jouant le personnage de la Pythie, soit à l'adresse des fabricants de costumes et de masques, pour le chœur des *Euménides*.

Afin de clore le commentaire de cette tirade, je voudrais comparer le degré de savoir du personnage et celui du spectateur. La Pythie décrit avec la plus grande précision le tableau qu'elle a vu à l'intérieur du temple, mais elle ne connaît pas l'identité des personnages qu'elle décrit. Elle a vu, mais elle ne sait pas. Le spectateur lui n'a pas vu, mais il sait. Pourquoi?

C'est là que le réseau des indications dramaturgiques doit être envisagé dans toute son ampleur. Dans la mesure où la tragédie est liée à la précédente, le réseau des indications dramaturgiques déborde la tragédie. La scène décrite par la Pythie au début des *Euménides* a été annoncée dans la fin des *Choéphores* par une indication dramaturgique prospective donnée par Oreste lui-même (1034-1039):

> Καὶ νῦν ὁρᾶτε μ', ὡς παρεσκευασμένος
> ξὺν τῶιδε θαλλῶι καὶ στέφει προσίξομαι
> μεσόμφαλόν θ' ἵδρυμα, Λοξίου πέδον,
> Et maintenant voyez comment muni
> de ce rameau avec bandelettes je vais aller
> jusqu'à l'édifice au centre du monde, propriété de Loxias.

En écoutant la Pythie décrire l'homme ayant en main un rameau d'olivier entouré de bandelettes (*Eum.* 43-44: ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον / λήνει μεγίστωι σωφρόνως ἐστεμμένον), le spectateur qui avait entendu et vu Oreste partir pour le temple de Delphes à la fin des *Choéphores*, ne pouvait pas ne pas donner un nom à cet homme qui est un anonyme pour la Pythie. Eschyle compte sur ce savoir du spectateur qu'il avait averti par une indication prospective lointaine à la fin de la pièce précédente. La preuve en est que dans la scène suivante (64-93) où le spectateur voit Apollon s'adresser à Oreste, Eschyle ne juge pas nécessaire de nommer Oreste, mais seulement Apollon (85). C'est la preuve qu'Eschyle a construit consciemment le réseau de ses indications dramaturgiques: ici deux indications prospectives, l'une lointaine (dans la pièce précédente), l'autre proche, se complètent pour rendre le spectateur omniscient là où un personnage a vu, mais ne sait pas. Et il y a une certaine ironie dans ce décalage, puisque le spectateur est plus savant que la Pythie!

Dans cette scène entre Apollon et Oreste, la présence des Érinyes qui dorment dans l'espace visible est prouvée par une indication dramaturgique contemporaine. C'est le vers 67 où Apollon s'adresse à Oreste: Καὶ νῦν ἁλοῦσας τάσδε τὰς μάργους ὁρᾶις ("Et maintenant tu vois domptées ces furieuses ici").

L'emploi conjoint du verbe de vision (ὁρᾷις "tu vois") et du déictique de la première personne (τάσδε) dont la fonction naturelle est de désigner ce qui est présent dans l'espace visible au théâtre impose la présence des Érinyes dans l'espace visible. Comment peut-on ignorer une référence aussi directe au spectacle pour retarder l'arrivée des Érinyes jusqu'au vers 140, comme le propose O. Taplin?[7] Comment Eschyle peut-il inviter les spectateurs à voir ce qu'ils ne voient pas? En fait, ce que voient les spectateurs, c'est le tableau tel qu'il a été décrit minutieusement par la Pythie dans la scène précédente, enrichi cependant par la présence d'Apollon.

Or ce qui permet aux auteurs tragiques de faire voir à l'extérieur ce qui est censé se passer à l'intérieur est la machine que l'on appelle l'*eccyclème*. Dès les commentaires antiques à ce passage des *Euménides*, l'utilisation de cette machine de théâtre est mentionnée:

> "En pivotant, la machine rend visible ce qu'il en est dans le temple oraculaire. La vision est tragique: Oreste tient encore l'épée ensanglantée; elles (*sc.* les Érinyes), disposées en cercle, le surveillent".[8]

Ainsi le tableau vu par la Pythie à l'intérieur devient le tableau vu par les spectateurs qui, par cet artifice de la machine, sont censés voir ce qui est à l'intérieur. La seule différence, par

[7] Pour soutenir sa proposition d'une entrée retardée du chœur, O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 373 est obligé de neutraliser cette indication dramaturgique, pourtant si claire, sur la présence des Érinyes, en disant que le déictique ne désigne pas nécessairement quelque chose de présent sur scène et que le verbe ὁρᾶν peut avoir le sens de 'comprendre'.

[8] *Schol. vet. ad* AESCH. *Eum.*, 64 b: O.L. SMITH, *op. cit.* (n. 3), 46. L'*eccyclème* a déjà été utilisé dans les deux tragédies précédentes de la trilogie pour montrer vers la fin, après l'accomplissement des meurtres, l'intérieur du palais offrant le tableau du meurtrier et du cadavre de sa victime: *Ag.* 1372 (apparition de Clytemnestre avec les cadavres d'Agamemnon et de Clytemnestre); voir E. FRAENKEL (ed.), *Aeschylus, Agamemnon* (Oxford 1950) vol. III, 644; *Cho.* 973 (apparition d'Oreste avec les cadavres de Clytemnestre et d'Égisthe) avec la mention de l'utilisation de l'*eccyclème* dans la *Schol. vet. ad loc.* (O.L. SMITH, *op. cit.* [n. 3], 40): "La *skénè* s'ouvre et sur l'*eccyclème* on voit les corps qu'il (*sc.* Oreste) appelle 'la double tyrannie'".

rapport au tableau décrit par la Pythie, est qu'Apollon est venu répondre à la supplication d'Oreste dans le temple, avant que la machine de théâtre ne présente à l'extérieur la scène de l'intérieur.

On a objecté que la plateforme roulée ne serait pas assez solide ou assez grande pour porter deux personnages, voire trois — avec le personnage d'Hermès joué par une utilité —, ainsi que l'ensemble du chœur composé de douze membres.[9] Mais je crois qu'il convient d'inverser les points de vue en disant que l'auteur qui écrivait son texte pour la représentation dans un lieu donné et avec des moyens donnés n'a écrit que ce qui était dramaturgiquement possible de réaliser avec les moyens dont il disposait.

Qu'Eschyle ait représenté à l'extérieur ce qui est censé se passer à l'intérieur est confirmé par une indication dramaturgique rétrospective donnée plus tard. Et là aussi la notion de réseau dans lequel s'insèrent les indications dramaturgiques est pertinente. Lorsqu'Apollon arrive pour chasser les Érinyes une fois qu'elles sont réveillées et ont dansé dans l'*orchestra*, il déclare (179 *sq.*):

> Ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος
> χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,
> Sortez de ce temple au plus vite, je l'ordonne,
> quittez cet intérieur prophétique.

Il ne fait aucun doute que τῶνδε δωμάτων désigne le temple et que le pluriel poétique μαντικῶν μυχῶν désigne l'intérieur du temple, exactement comme le singulier μυχόν employé au début par la Pythie (39), quand elle a pénétré dans le temple pour se rendre à son siège prophétique et a découvert Oreste et les Érinyes endormis. Le lieu est donc censé être le même, à savoir l'intérieur du temple.[10] C'est une confirmation de la

[9] Sur le nombre des membres du chœur chez Eschyle, voir *infra*, p. 100-102.

[10] O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 373 pour justifier son hypothèse d'une arrivée tardive des Érinyes sans utilisation de l'*eccyclème*, est obligé ici, comme pour le vers 67, de s'écarter du sens obvie du texte grec, en proposant un sens élargi pour

nature de l'espace visible qui est un intérieur manifesté conventionnellement par l'*eccyclème*. La convention est telle que tout l'espace visible y compris l'*orchestra* représente l'intérieur du temple d'où Apollon veut les chasser. O. Taplin considère que cette indication que j'appelle rétrospective "vient trop tard" pour justifier l'utilisation de l'*eccyclème*. Mais les indications dramaturgiques rétrospectives chez Eschyle peuvent venir assez tard dans le texte, ce qui n'avait pas d'inconvénient majeur — faut-il le rappeler? — pour les spectateurs qui ont assisté à la représentation et voyaient d'emblée ce qu'il en était.

Revenons au moment où les Érinyes sont encore endormies. Après le départ d'Oreste, qui obéit aux injonctions du dieu et s'est éloigné par la sortie latérale de gauche guidé par Hermès pour se rendre à la cité de Pallas et étreindre en suppliant l'antique statue de la déesse, la présence des Érinyes momentanément endormies par la puissance d'Apollon assure la continuité du spectacle. Car Apollon qui avait endormi les Érinyes disparaît dans le fond du temple, sans qu'aucune indication dramaturgique ne soit donnée. Et sans aucune annonce — ce qui suscite la surprise —, le fantôme de Clytemnestre surgit. Apparu au vers 94, le fantôme disparaîtra au vers 139. La scène comprend deux parties: une tirade où le fantôme s'adresse aux

δωμάτων (179) et pour μυχῶν (170). Δωμάτων désignerait ici, selon lui, non seulement le temple, mais aussi la place devant le temple; c'est un sens contraire à tous les usages du théâtre grec, où la place devant l'édifice est l'extérieur opposé à l'intérieur de l'édifice (sauf dans l'utilisation de l'*eccyclème*!); le parallélisme que Taplin voit avec AESCH. *Theoroi* frag. 17, l. 79 *sq.* (=S. RADT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 3, Aeschylus* [Göttingen 1985] [= *TrGF 3*] F 78 c, l. 43 *sq.*) n'est pas pertinent, car le mot est différent. C'est ἱερόν qui est employé dans les *Theoroi*. Ce terme désigne généralement le sanctuaire c'est-à-dire l'espace sacré où se trouve le temple, et non pas le temple seul comme c'est le cas de δωμάτων. Il n'y rien d'étonnant à ce que ἱερόν puisse désigner à la fois l'édifice et l'*orchestra*. Cela ne prouve pas qu'il en soit de même pour δωμάτων dans les *Euménides*. Quant à μυχῶν au vers 180, il désignerait dans un sens élargi l'ensemble de l'enceinte sacrée de Delphes, sens que l'on pourrait donner aussi à μυχόν au vers 170 dans un passage lyrique. Mais l'expression μαντικῶν μυχῶν (180) a un sens précis dans le contexte. C'est l'intérieur du temple où se trouve le siège de la μάντις (*cf.* 29 et 39).

Érinyes endormies pour les réveiller, sans qu'elles réagissent (94-116); puis une seconde partie (117-139) où le chœur se manifeste d'abord par des grondements ou des cris indistincts, puis par des mots compréhensibles dans son rêve, alors que Clytemnestre continue à sermonner le chœur pour qu'il se réveille.

La première tirade (94-116) contient deux indications dramaturgiques, l'une appartenant à la catégorie des indications contemporaines, l'autre à celle des indications rétrospectives. Prenons d'abord l'indication rétrospective. Elle se situe dans le dernier vers de la tirade (116):

> ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμνήστρα καλῶ
> car en rêve je vous appelle maintenant, moi, Clytemnestre.

Ce vers éclaire définitivement *a posteriori* le spectateur non seulement sur l'identité du personnage qui parle, mais surtout sur son statut et son rôle: c'est le fantôme de Clytemnestre qui est apparu en rêve au chœur endormi des Érinyes pour l'inviter à reprendre la poursuite d'Oreste au moment où sa proie vient de lui échapper.

Quant à l'indication contemporaine, elle concerne le fantôme de Clytemnestre qui montre ses blessures au chœur endormi (103 *sq.*):

> Ὅρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδίαι σέθεν·
> εὕδουσα γὰρ φρὴν ὄμμασιν λαμπρύνεται
> Vois mes plaies ici avec ton cœur;
> car en dormant, l'esprit s'éclaire d'yeux.

Par l'emploi conjoint du verbe ὁρᾶν et du déictique τάσδε, cette indication dramaturgique contemporaine est comparable à celle de la scène précédente où Apollon s'adressait à Oreste pour lui montrer le spectacle des Érinyes (67: Καὶ νῦν ἁλούσας τάσδε τὰς μάργους ὁρᾶις). Les Érinyes sont censées voir le fantôme de Clytemnestre avec ses blessures.[11] Toutefois le présent

[11] O. TAPLIN *op. cit.* (n. 4), 367, n. 1, pose une question sur les blessures du vers 103: "Clytemnestra's wounds or the Erinyes'? καρδία seems to suggest

passage apporte une nuance sur la nature de la vision. C'est la vision, non pas pendant la veille, mais pendant le sommeil. C'est la vision, non pas des yeux, mais du cœur, c'est-à-dire celle de l'esprit qui voit en rêve avec des yeux qui lui sont propres. Mais tout en étant la vision subjective du rêveur, c'est aussi dans la mentalité des Grecs depuis Homère une vision objective, car le personnage vu en rêve pour délivrer un message au dormeur était censé venir objectivement visiter le dormeur pendant son sommeil.

Comment ce spectacle du rêve est-il vu sur la scène du théâtre? Le spectateur est dans une position privilégiée. Il voit à la fois les Érinyes endormies, comme l'indiquait l'indication dramaturgique de la scène précédente (67), et il voit le fantôme de Clytemnestre exactement comme les Érinyes le voient en rêve. Or ce spectacle du fantôme de Clytemnestre dont la blessure est visible fait suite au spectacle d'un Oreste dont la main est encore pleine de sang et l'épée nouvellement retirée de la blessure (*cf.* l'indication dramaturgique prospective des vers 41 *sq.* αἵματι / στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδὲς ξίφος). Le spectateur voit donc dans deux scènes successives, l'épée du fils qui a causé les blessures de la mère, puis ces blessures elles-mêmes. C'est bien ainsi que le commentateur ancien interprète la scène quand il déclare (à propos de πληγάς au vers 103): τραγικώτερον [δὲ] τὸ εἴδωλον Κλυταιμήστρας σῴζει τὴν σφαγήν, "c'est de façon assez tragique que le fantôme de Clytemnestre conserve sa plaie".[12]

metaphorical rather than literal wounds". Il ne peut s'agir que des blessures de Clytemnestre (*cf.* le déictique τάσδε) qui sont vues par le καρδίαι de chacune des Érinyes. Cette expression "voir avec le καρδίαι" est explicitée par le fait que le φρήν a des yeux quand il dort. Il n'y a pas de différence de sens ici entre καρδία et φρήν, mais simplement une *variatio* dans l'expression pour désigner la faculté intellectuelle, l'esprit. On rencontre dans ce passage une tentative pour différencier la vision en rêve de la vision éveillée. Voir l'article de A. J. PODLECKI, "The *Phren* Asleep: Aeschylus, Eumenides 103-105", in *Greek Tragedy and its Legacy; Essays presented to D. J. Conacher,* ed. by M. CROPP *et alii* (Calgary 1986), 35-42.

[12] O. L. SMITH, *op. cit.* (n. 3), 47.

C'est, je crois, faire fi de toutes les indications dramaturgiques sur le spectacle contenues dans le texte tragique et aussi négliger les représentations mentales des Grecs anciens sur le rêve que d'imaginer comme l'a fait un moderne, R. Flickinger[13], que le spectre de Clytemnestre n'est pas vu par les spectateurs et que ses paroles sont une voix off. Une telle mise en scène a pu séduire certains modernes parmi lesquels on compte même O. Taplin (avec toutefois des réserves)[14], mais elle est totalement étrangère à la vision réaliste héritée d'Homère que les spectateurs d'Eschyle avaient du rêve.

Cela étant dit, il reste une part d'indétermination sur la façon dont le fantôme de Clytemnestre apparaît, car il n'y a aucune indication dramaturgique directe sur la manière dont il apparaît ni sur la façon dont il disparaît. Son apparition soudaine est très certainement impressionnante. Mais comment arrive-t-il? Étant donné que le dieu Apollon apparaît au même niveau que les humains, on pourrait penser qu'il en est de même du fantôme de Clytemnestre. Dans ces conditions, il faudrait le faire arriver par l'entrée latérale opposée à celle par laquelle Oreste s'est éloigné, c'est-à-dire par l'entrée latérale de droite, celle par laquelle la Pythie est venue au début de la tragédie, puis est repartie. Mais l'on peut se demander si l'apparition de Clytemnestre ne se fait pas d'une autre manière. On a envisagé une arrivée des enfers par le sol comme Darius venant des enfers dans les *Perses*.[15] Il y a, en fait, une autre possibilité que l'on n'a pas envisagée, à ma connaissance, et qui, à mon sens, correspond beaucoup mieux à la représentation mentale que les Grecs avaient depuis Homère du rêve où un personnage vient visiter le dormeur pour lui délivrer un message.

[13] R.C. FLICKINGER, in *CJ* 34 (1939), 357-359.

[14] O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 367: "For myself I would not rule out Flickinger's theory".

[15] Pour écarter cette hypothèse, TAPLIN (*op. cit.* n. 4, 366) remarque: "There is nothing in the words to indicate that Clytemnestra comes straight from Hades or returns there; indeed ἀλῶμαι (98) suggests that she does not."

Chez Homère, le rêve qui correspond le mieux à celui des Érinyes voyant le fantôme de Clytemnestre leur faire des reproches est, on le sait, celui du chant XXIII de l'*Iliade* où Achille voit le fantôme de Patrocle lui faire des reproches. Eschyle se souvient, à coup sûr, de ce rêve homérique. Dans les deux cas, le fantôme commence par reprocher à celui qui rêve de dormir (*Il.* 23, 69 Εὕδεις, "tu dors"; *Eum.* 94 Εὕδοιτ' ἄν "Dormez"); et le fantôme se plaint d'errer (*Il.* 23, 74 ἀλάλημαι; *Eum.* 98 ἀλῶμαι). Or, comment apparaît le fantôme de Patrocle dans l'*Iliade*? La position en est clairement indiquée. Il se tient au dessus de la tête du dormeur (*Il.* 23, 68 στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς). Pourquoi n'en serait-il pas de même chez Eschyle?[16] Or il y a une machine au théâtre qui permet de montrer un personnage suspendu en l'air au-dessus des dormeuses, c'est la machine par excellence appelée justement *méchanè*. On pourrait trouver une confirmation d'une telle apparition dans la scène comparable du prologue de l'*Hécube* d'Euripide. Un fils mort, Polydore, venu des Enfers, apparaît en rêve au-dessus de sa mère, Hécube. Il est suspendu dans les airs depuis deux jours (*cf.* 30-32 avec le participe αἰωρούμενος). Ce participe prend tout son sens si Polydore apparaît suspendu dans la nacelle de la *méchanè*.[17] La solution de la *méchanè* me paraît, de loin, aussi la meilleure dans la scène d'Eschyle, car elle renforce la réminiscence homérique en réalisant dans l'espace du théâtre l'organisation spatiale indiquée par le récit épique. Dans cette hypothèse, il y aurait donc, dans la première partie des *Euménides*,

[16] C'est peut-être ainsi que le scholiaste interprète cette scène des *Euménides* lorsqu'il déclare dans son commentaire (v. 94): ἐφίσταται γὰρ τὸ εἴδωλον Κλυταιμήστρας. Le verbe ἐφίστασθαι a, en effet, le sens technique de se tenir au-dessus de la tête du dormeur à propos d'un rêve; *cf.* par exemple HOM. *Il.* 10, 496 (κακὸν γὰρ ὄναρ κεφαλῆφιν ἐπέστη).

[17] Voir J. JOUANNA, "Réalité et théâtralité du rêve: le rêve dans l'*Hécube* d'Euripide", in *Ktema* 7 (1982), 43-52. On pourrait ajouter que cette représentation théâtrale est en parfait accord avec la représentation mentale du personnage vu en rêve qui s'éloigne ou arrive en volant; *cf.* HDT. 7, 12 (Τὸν μὲν ταῦτα εἵπαντα ἐδόκεε ὁ Ξέρξης ἀποπτάσθαι); *cf.* 7, 15 (ἐπιπτήσεται καὶ σοὶ τὠυτὸ τοῦτο ὄνειρον).

l'utilisation des deux machines principales du théâtre liées à l'existence de la *skénè*: l'*eccyclème* et la *méchanè*.

Après le départ du fantôme vu en rêve, on assiste au réveil de celui qui rêvait.[18] Les différents membres du chœur dans les *Euménides* se réveillent mutuellement (140). Et une fois réveillées les Érinyes chantent et dansent dans l'*orchestra* le chant de la *parodos*. Ce qui marque donc ici le moment de la *parodos*, ce n'est pas l'entrée du chœur, mais l'éveil du chœur. Vouloir faire entrer le chœur seulement à ce moment-là sous prétexte que le chœur n'entre pas d'ordinaire avant le chant de la *parodos* va à l'encontre des indications dramaturgiques contenues dans le texte sur la présence préalable du chœur: on le voit dormir profondément, puis on l'entend gronder en rêvant, puis parler en rêvant, avant que l'on assiste à son réveil (140-143) et à son chant de douleur quand les membres du chœur constatent que leur proie leur a échappé. La continuité du spectacle est parfaite. La conséquence en est qu'à l'époque d'Eschyle l'introduction du chœur lors de la *parodos* n'était pas aussi codifiée qu'on l'imagine. L'inventivité d'Eschyle est ici remarquable dans le naturel et la souplesse des mouvements du chœur.

Cette souplesse se vérifie dès le début du premier épisode qui fait suite à la *parodos*. La première scène où Apollon, réapparu cette fois avec son arc pour chasser de son temple les Érinyes, se termine par la sortie du chœur qui se lance à la poursuite d'Oreste comme un chien de chasse (231 κἀκκυνηγέσω). Le chœur s'éloigne donc par le passage latéral où est sorti Oreste.

Une sortie aussi rapide du chœur est en soi remarquable. Elle laisse l'espace visible entièrement vide, car Apollon a disparu dans le fond de son sanctuaire. C'est à la faveur de cette

[18] C'est une séquence naturelle analogue à celle que l'on aura dans l'*Hécube* d'Euripide. Mais la différence est que dans les *Euménides* le chœur dort dans l'espace visible représentant l'intérieur du temple par la convention de l'*eccyclème*, si bien que le fantôme et les dormeuses sont vus par le spectateur, alors que dans l'*Hécube* d'Euripide le fantôme est vu, mais non Hécube qui dort à l'intérieur de l'habitation.

rupture totale du spectacle, au milieu d'une séquence parlée, que se situe un changement à la fois de temps et de lieu. Le spectateur est transporté dans l'espace, comme on le sait, de Delphes à Athènes, et dans le temps il est reporté au moment où Oreste, après un long voyage, arrive à Athènes. Une telle sortie du chœur et un tel changement de décor sont rares, mais le cas n'est pas unique dans les tragédies conservées. On assiste dans l'*Ajax* de Sophocle à un départ du chœur et à un changement de lieu et de décor, sans que l'on puisse savoir si la tragédie de Sophocle est postérieure ou antérieure à l'*Orestie*.[19]

Peut-on préciser ce qui se passe dans ce changement de décor? D'abord, c'est le moment où l'*eccyclème* doit être roulé à l'intérieur et où la porte se ferme. L'usage de l'*eccyclème*, on l'oublie trop souvent, suppose deux moments. On s'intéresse surtout au premier moment, à celui où la porte s'ouvre et où l'*eccyclème* est roulé à l'extérieur, la porte en fond de scène demeurant ouverte tant que l'*eccyclème* est à l'extérieur. Mais il y a nécessairement un moment où l'*eccyclème* est roulé à l'intérieur et où la porte se ferme.[20] Ici, tant que l'espace visible représente l'intérieur du temple, il est naturel que l'*eccyclème* reste sorti, et, par voie de conséquence, que la porte reste ouverte. Or le chœur étant censé être à l'intérieur jusqu'à ce qu'il soit chassé par Apollon, l'*eccyclème* reste sorti et la porte ouverte jusqu'à son départ, même si le chœur a nécessairement quitté la plateforme de l'*eccyclème*, au moment où il s'est réveillé, pour entamer son chant et ses danses dans l'*orchestra*. Ainsi donc, tant que le chœur est présent, la porte du fond est restée ouverte, et Apollon a disparu par cette porte du fond restée ouverte après le départ d'Oreste, puis il est réapparu par

[19] Pour la comparaison des *Euménides* et de l'*Ajax*, voir par exemple J. JOUANNA, *Sophocle* (Paris 2007), 252. Le changement de décor dans *Ajax* est plus important (passage d'un lieu avec un édifice en fond de scène à un lieu campagnard sans édifice); le changement dans le temps est, au contraire, moins important: l'ensemble de l'*Ajax* se déroule en une journée unique, ce qui ne paraît pas possible pour les *Euménides*.

[20] *Ibid.*, 265-266.

cette même porte, toujours restée ouverte, quand les Érinyes se sont réveillées. Ce n'est donc qu'à la faveur du changement de décor que l'*eccyclème* est roulé à l'intérieur et que la porte se referme.

Le bâtiment de scène, dans la seconde partie de la tragédie, continuera à représenter un temple, avec la porte fermée, mais c'est désormais le temple d'Athéna à Athènes. Le seul élément nouveau nécessaire au déroulement de la tragédie est une statue d'Athéna qui doit être placée près du temple, car Oreste arrivant de l'extérieur, vraisemblablement par l'entrée latérale de gauche (entrée orientale), va embrasser cette statue en position de suppliant. On a discuté sur la position de la statue. Est-elle placée à l'extérieur du temple ou à l'intérieur?

Il convient de noter, à cet égard, que la technique du spectacle change dans cette seconde partie de la tragédie par rapport à la première, car la nature de l'espace visible représenté n'est pas le même. Dans la première partie, comme nous l'avons vu, à l'exception des deux premières scènes de la Pythie où l'espace visible représente l'extérieur devant le temple d'Apollon, toutes les scènes suivantes sont des scènes qui sont censées se passer à l'intérieur du temple et sont montrées à l'extérieur par l'artifice de l'*eccyclème*. En revanche, toutes les scènes dans la seconde partie sont des scènes d'extérieur devant le temple d'Athéna.[21] En voici les raisons: le spectateur voit dans la seconde partie Oreste arriver par une entrée latérale et venir se réfugier en suppliant près de la statue d'Athéna, sans qu'il y ait la moindre indication sur une entrée d'Oreste à l'intérieur du temple. Qui plus est, les arrivants venant de l'extérieur aperçoivent d'emblée Oreste: d'abord le chœur dans l'*épiparodos* arrivant par la même entrée latérale qu'Oreste, puisqu'il arrive à sa poursuite en suivant sa trace, puis Athéna, arrivée rapidement d'un pays lointain, la Troade, après avoir entendu l'appel d'Oreste. Ainsi donc, la statue d'Athéna, du

[21] Pour la discussion sur le prétendu changement de lieu après la seconde arrivée d'Athéna, voir *infra*, p. 86-89.

point de vue de la logique théâtrale, ne peut être qu'à l'extérieur du temple[22]. On en trouvera une confirmation dans une indication dramaturgique rétrospective, lors de l'arrivée d'Athéna décrivant la position du suppliant Oreste "assis attaché à la statue que voici proche de mon foyer" (439-440 βρέτας τόδε / ἧσαι φυλάσσων ἑστίας ἀμῆς πέλας). La statue est proche du temple; elle n'est donc pas à l'intérieur.[23] Quant au temple, il n'est plus utilisé dans la seconde partie pour faire entrer ou sortir des personnages parlants.[24]

On remarque donc un souci de variété dans le spectacle d'une partie à l'autre de la tragédie et dans l'utilisation des moyens que l'auteur avait à sa disposition. L'espace visible n'a pas la même nature: dans la première partie, l'espace est d'abord extérieur, puis intérieur par convention; dans la seconde partie, il est extérieur. Il en résulte que l'*eccyclème* utilisé dans la première partie ne l'est plus dans la seconde.[25] Telle est la logique théâtrale.

[22] Pour situer la statue par rapport au temple dans la logique théâtrale, il n'est pas de bonne méthode de partir de ce que l'on croit être la réalité géographique, à savoir l'ancien temple de la déesse sur l'Acropole (qui avait été détruit par les Perses en 480 et n'était pas encore reconstruit) et de vouloir déduire que l'action dans cette séquence des *Euménides* se situe à l'intérieur du temple, sous prétexte que la statue de la divinité devait se trouver normalement placée à l'intérieur du temple dans la réalité; c'est le raisonnement implicite de O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 390 et n. 2, et explicite de S. SAÏD, *art. cit.* (n. 2), 296. A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 5), 123 place la statue à l'extérieur du temple.

[23] Le nom ἑστία peut désigner soit le temple soit l'autel situé devant le temple. Cela ne change rien pour la position de la statue qui, dans les deux cas, est extérieure par rapport au temple.

[24] À la fin de la tragédie en sortiront seulement les servantes du culte d'Athéna, jouées par des personnages muets, pour venir se joindre à la procession qui accompagne les Érinyes apaisées vers leur nouvelle demeure; sur cette question, voir *infra*, p. 85 *sqq.*

[25] Bien que A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 5), 123 place la statue à l'extérieur du temple, il ajoute: "Perhaps, to give the impression of being within the temple the *ekkyklema* may have been used again". Ce sont deux explications inconciliables: ou la statue est à l'extérieur ou elle est à l'intérieur et est montrée à l'aide de l'*eccyclème*. Mais ici le recours à l'*eccyclème* n'est pas possible au début d'une scène équivalent à un début de tragédie. Car l'utilisation de l'*eccyclème* doit être préparée dans une scène préalable où l'on apprend ce qu'il y a à l'intérieur,

Cette différence fondamentale n'empêche pas qu'il y ait des scènes que l'on puisse comparer d'une partie à l'autre pour mesurer les parallélismes et les innovations. Tout d'abord, une comparaison s'impose entre les deux scènes où le spectateur voit Oreste en posture de suppliant, à Delphes dans la première partie, puis à Athènes dans la seconde. Nous avons vu quel était le spectacle dans la scène de la première partie (voir *supra*, p. 62 *sqq*). Restituons le spectacle de la seconde scène à Athènes grâce aux indications dramaturgiques (235 *sqq.*).

On pourrait réfléchir, tout particulièrement à propos de cette scène, sur la technique de convergence et de complémentarité des trois catégories d'indications dramaturgiques distinguées. Dans les premières paroles qu'Oreste adresse à Athéna représentée par sa statue, il y a des indications dramaturgiques contemporaines. Oreste signale son arrivée (236 ἥκω, "je suis là"), la raison pour laquelle il arrive (235 Λοξίου κελεύμασιν, "par les ordres de Loxias"), l'endroit où il arrive: le temple et la statue d'Athéna (242 πρόσειμι δῶμα, καὶ βρέτας τὸ σόν, θεά· / αὐτοῦ φυλάσσων ἀναμενῶ τέλος δίκης.). Mais sa posture de suppliant n'est pas indiquée directement de façon concrète par ses paroles. Elle l'est indirectement par la référence aux ordres de Loxias (241): σώιζων ἐφετμὰς Λοξίου χρηστηρίους, "conservant (dans ma mémoire) les recommandations de Loxias". Pour le spectateur qui a conservé en mémoire les ordres de Loxias, cela fait référence aux indications très précises données par Apollon à Oreste avant son départ de Delphes (79 *sq.*):

> μολὼν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν
> ἵζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας·
> Étant allé vers la cité de Pallas,
> assieds-toi en prenant dans tes bras son ancienne statue.

Ces recommandations d'Apollon à Oreste avant son départ jouent donc le rôle d'indications dramaturgiques prospectives,

avant de découvrir le spectacle. C'était vrai dans la partie delphique, mais ce n'est pas le cas ici.

car elles annoncent par avance le changement de lieu et la posture exacte d'Oreste suppliant.[26] Mais comme elles sont éloignées de la scène où elles ont lieu, malgré le lien établi par Eschyle entre les deux passages, elles sont reprises dans des indications dramaturgiques rétrospectives, à la faveur des arrivants qui découvrent le spectacle de façon tout à fait naturelle: d'abord le chœur, survenant très rapidement sur les traces d'Oreste[27], le découvre "enlacé à la statue de l'immortelle déesse" (259); puis Athéna s'adresse "à l'étranger assis contre [sa] statue" (409).[28] On peut donc parler d'un véritable réseau d'indications dramaturgiques contemporaines, prospectives et rétrospectives tissé par l'auteur dans la construction du spectacle dont le spectateur (ou le lecteur) peut mesurer à la fois la précision, le naturel et la subtile variation dans les reprises.[29] C'est accessoirement pour le philologue un critère de l'interprétation et de l'édition du texte par la comparaison de passages parallèles.[30]

[26] La suite des indications données par Apollon à Oreste (v. 81 *sq.*) joue le rôle d'indications dramatiques prospectives: annonce de deux séquences dramatiques, d'abord du procès par des juges (v. 566 *sqq.*) et ensuite les paroles apaisantes d'Athéna après le procès (794 *sqq.*).

[27] Entre l'arrivée d'Oreste et celle du chœur, très peu de temps s'écoule. Elles ont rattrapé leur retard: lors de leur départ, Oreste était parti depuis 136 vers; lors de leur arrivée il n'y a plus qu'un écart de 9 vers. Oreste, arrivé au but, a juste le temps de prendre la position de suppliant avant l'arrivée du chœur.

[28] Voir aussi 439-440; les deux fois la posture assise d'Oreste suppliant est indiquée (409 ἐφημένωι; 440 ἧσαι); *cf.* aussi 446 ἐφέζομην (prononcé par Oreste).

[29] Le réseau est si complexe que les indications dramaturgiques peuvent avoir une double fonction, à la fois rétrospectives et contemporaines. Les indications données par les arrivants (d'abord le chœur, puis Athéna) lorsqu'ils découvrent la position d'Oreste suppliant, dans la mesure où elles convergent, n'éclairent pas seulement l'attitude qu'Oreste avait avant leur arrivée, mais indiquent qu'il n'a pas bougé et ne bougera pas tant qu'il sera exposé à la menace des Érinyes.

[30] L'emploi de φυλάσσων au vers 440 doit être comparé à celui de φυλλάσσων au vers 243 pour décider de la construction des vers 242-243. Selon les éditeurs modernes (*cf. e.g.* A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 5); A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 6); M.L. WEST [ed.], *Aeschylus, Tragoediae* [Stuttgart 1990], 356) il y aurait un "break" entre les deux vers; West suppose même une lacune d'un vers entre les deux. Mais la comparaison avec les vers 439-440 où βρέτας τόδε

Quand on compare maintenant ces deux tableaux d'Oreste suppliant dans la première et dans la seconde partie de la tragédie, deux détails significatifs les séparent. Bien qu'Oreste soit dans les deux scènes en position de suppliant, il n'est plus question dans la seconde scène de l'épée qu'il avait en main lors du premier tableau, épée avec laquelle il venait de tuer sa mère. Entre les deux scènes, du chemin a été parcouru, du temps s'est écoulé et Oreste insiste par deux fois sur la purification et l'usure de sa souillure, une fois avant l'arrivée du chœur, une fois après.[31] L'absence de l'épée est donc symbolique de l'évolution de la souillure avec le temps. Second changement visuel significatif: on ne voit plus les mains ensanglantées d'Oreste, telles qu'elles étaient décrites au début par la Pythie, bien que le chœur ait suivi Oreste à la trace comme un gibier blessé et bien qu'il sente en arrivant l'odeur du sang (247 et 254). De fait, le chœur lui-même donne une indication dramaturgique rétrospective (316 *sq.*): ὅδ' ἀνήρ / χεῖρας φονίας ἐπικρύπτει "cet homme cache ses mains ensanglantées". Apparemment, le sang n'est plus visible ou s'est effacé[32]. Mais les Érinyes, elles, contestent que la souillure ait disparu: elle est cachée, mais elle existe toujours.

est complément d'objet direct du participe φυλάσσων invite à penser qu'il n'y a pas de lacune et que dans les deux cas βρέτας est complément d'objet direct de φυλάσσων. C'est l'interprétation de P. MAZON (éd.), *Eschyle, Tome II* (Paris, ²2002). Toutefois une harmonisation doit être opérée dans la traduction de P. Mazon entre les deux passages: le participe φυλάσσων est traduit la première fois par "attaché…à ton image" (p. 141) et la seconde fois par "embrassant mon image" (p. 149). La syntaxe, si l'on adopte une telle construction sans mettre de ponctuation après θεά, est fluide et n'interrompt pas brusquement une invocation à la déesse qui est particulièrement solennelle.

[31] V. 237-240 et v. 276-286. Oreste reviendra sur ce thème lors de l'arrivée d'Athéna (v. 445-452). Voir R. PARKER, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion* (Oxford 1983), 104-143 (chap. 4. The Shedding of blood).

[32] Voir aussi ce que dit Oreste au vers 280: "Le sang s'endort et s'efface de ma main" et ce que dit Athéna au vers 474: "tu es venu en suppliant purifié, sans dommage pour ma demeure".

Le second parallélisme entre les scènes de la première et de la seconde partie concerne l'entrée du chœur. Eschyle a varié là aussi: à une première apparition des Érinyes endormies succède une seconde entrée pleine de mouvement où le chœur aux aguets découvre Oreste, mais trop tard, car il a déjà trouvé refuge (257 ἀλκάν) auprès de la statue d'Athéna. Toutefois dans les deux scènes, il reste une constante malgré la différence de situation. Aucune communication n'est établie entre Oreste et les Érinyes: la première fois, les Érinyes dorment et Oreste quitte le temple avant leur réveil; la seconde fois, les Érinyes s'adressent à Oreste, mais il reste dans un silence méprisant comme le constate le chœur lui-même (303 Οὐδ' ἀντιφωνεῖς, ἀλλ' ἀποπτύεις λόγους). La communication ne s'établira que beaucoup plus tard dans le cadre du procès (586 *sqq.*).

La troisième scène de la seconde partie est marquée par l'arrivée d'Athéna (397 *sqq.*). Du point de vue de la fonction dramatique, cette scène de la seconde partie est parallèle à celle de la première où le dieu protecteur Apollon est venu auprès d'Oreste (64 *sqq.*). Néanmoins Eschyle a ménagé des variantes dans l'arrivée du dieu. Alors qu'Apollon était dans son temple, Athéna vient de l'extérieur et restera à l'extérieur devant son temple. Lorsqu'elle arrive, elle précise non seulement pourquoi elle vient (c'est à l'appel d'Oreste; *cf.* 287), d'où elle vient (de Troade), mais aussi comment elle vient. Les indications dramaturgiques sur la façon dont elle vient ont été l'objet de nombreuses discussions. Voici ces indications (403-405):

> ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα
> πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος,
> πώλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ'ὄχον
> De là en hâte je suis venue d'une course infatigable,
> sans ailes faisant siffler le pli gonflé de l'égide
> en ayant attelé ce char à des chevaux qui fendent l'air.

De ces trois vers on a pu tirer des conclusions fort différentes sur la façon dont arrive la déesse: soit elle arrive à pied (*cf.* 403); soit elle arrive sur un char comme la reine Atossa dans les

Perses (*cf.* 405), soit elle arrive par les airs (*cf.* 404).[33] Et l'on voit généralement une contradiction entre les vers 404 et 405 qui correspondraient à deux mises en scène différentes.[34] Ceux qui choisissent l'arrivée sur un char suppriment le vers 404 et ceux qui optent pour un voyage aérien ou un voyage à pied suppriment le vers 405.[35] Mais je me demande si l'on ne peut pas conserver le texte tel qu'il est, et interpréter le voyage comme un voyage aérien fait sur un char. La représentation de divinités se déplaçant grâce à un char aérien n'est pas étrangère aux Grecs.[36] Quant à la nacelle de la *méchanè*, elle était décorée

[33] Pour les érudits anciens (XIX[e]-début XX[e] s.) qui ont choisi l'une des trois solutions, voir O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 389, n. 2. À partir de cette note je voudrais faire une observation sur la position de U. von Wilamowitz. O. Taplin critique l'utilisation de la *méchanè* en l'attribuant à Wilamowitz. Il déclare, en effet, p. 390 dans le texte: "Even so, I do not concede to Wilamowitz and those who follow him that the original entry in Aeschylus' production was made through the air on the mechane". Or, pour indiquer la position de Wilamowitz, Taplin renvoie dans sa note 2 de la p. 389 d'une part à *Einleitung in die Griechische Tragödie* (Berlin 1889), 154 n. 63 où il est bien question de l'arrivée aérienne d'Athéna (sans qu'il soit fait mention toutefois expressément de la *méchanè*, car l'objet de la note est de montrer que le vers 405 est une interpolation d'acteur), et d'autre part à *Aischylos. Interpretationen* (Berlin 1914), 181 où je lis: "Die Göttin kommt dann schlicht zu Fuss auf die Bühne... Aber an die Anwendung der Flugmaschine braucht man darum nicht zu denken" Autrement dit, Wilamowitz dans ce second passage est en accord avec Taplin qui veut montrer contre Wilamowitz qu'Athéna arrive à pied et non par la *méchanè*! Wilamowitz a donc dû évoluer sur la question entre 1889 et 1914, tout en continuant à considérer que le vers 405 est une interpolation d'acteur. Pour les érudits modernes:

1. Elle arrive à pied: O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 390.
2. Elle arrive en char: scholie ancienne et A.J. PODLECKI, *op.cit.* (n. 6), 164.
3. Elle arrive par la *méchanè*: A.H. SOMMERSTEIN, *op.cit.* (n. 5),153.

[34] Depuis F.A. Paley (1879).

[35] Le vers 405 est supprimé par A.H. SOMMERSTEIN, *op.cit.* (n. 5), par O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4) et par M.L. WEST, *op.cit.* (n. 30), après U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *op.cit.* (n. 33) *Einleitung...*, 154 n. 63; le vers 404 est supprimé par A.J. PODLECKI, *op.cit.* (n. 6). Pour le maintien du vers 405, voir L.R. HIMMELHOCH, "Athena's entrance at Eumenides 405 and hippotrophic imagery in Aeschylus's Oresteia", in *Arethusa* 38 (2005), 263-302.

[36] Voir, par exemple, le voyage aérien d'Aphrodite en char chez SAPPH. 1. 1. 8 *sq* (D.A. CAMPBELL [ed.], *Greek Lyric. I. Sappho, Alcaeus* [Cambridge, Mass. 1982]).

et aménagée suivant les exigences du mythe: on connaît surtout Bellérophon juché sur son Pégase chez Euripide par sa parodie de Trygée juché sur son bousier chez Aristophane;[37] mais il ne faut pas oublier qu'à la fin de la *Médée* d'Euripide, la fille du Soleil apparaît dans les airs sur le char donné par son père (1321 ὄχημα). Nul doute que Médée apparaissait grâce à la *méchanè*. C'est la preuve que la nacelle pouvait être équipée pour représenter un char volant. On pourrait, dans ces conditions, comparer l'arrivée d'Athéna dans les *Euménides* à celle d'Océan dans le *Prométhée*[38]. On aurait ainsi, grâce à l'utilisation de la *méchanè*, une arrivée spectaculaire d'Athéna dans la seconde partie de la tragédie, qui serait le pendant dramaturgique de l'arrivée du fantôme de Clytemnestre dans la première partie, avec un contraste entre l'apparition infernale du fantôme d'une morte et l'apparition céleste d'une divinité lumineuse.[39]

Une dernière différence dans la nature du spectacle de la première partie à Delphes et de la seconde partie à Athènes vient de l'utilisation des personnages muets, très discrètement utilisés dans la première partie, alors qu'ils contribuent dans la seconde partie à faire deux scènes à grand spectacle: celle du procès et celle du cortège final.

[37] AR. *Pax* 82 *sqq.*

[38] Océanos (*cf.* 286 τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνόν) arrive par la *méchanè* dont la nacelle représente un oiseau aux ailes rapides, probablement un griffon; voir O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 260-262; M. GRIFFITH (ed.), *Aeschylus, Prometheus Bound*, (Cambridge 1983), 31 et 140-141. Voir aussi l'arrivée du chœur dans le *Prométhée* (135 ὄχῳ πτερωτῷ), bien que la mise en scène soit plus problématique; voir, outre M. Griffith, M. L. WEST, "The Prometheus Trilogy" in *JHS* 99 (1977), 130-148. Il n'y a pas lieu de mettre en doute l'existence de la *méchanè* au temps d'Eschyle, que l'on considère ou non que le *Prométhée* soit authentique; voir aussi l'argument de la *Psychostasie* avancé par A.H. SOMMERSTEIN, *op.cit.* (n. 5), 153.

[39] Si Athéna arrive par la *méchanè*, elle doit prononcer ses premières paroles (397-405) en étant encore dans la nacelle, puis descendre de son char aérien avant de s'adresser au chœur (408). Elle partira ensuite à pied par la droite en direction de la cité pour sélectionner le jury des Athéniens (487-489), reviendra par la droite après le *stasimon* avec le jury (566) et sera présente jusqu'à la fin où elle prendra la tête du cortège final qui conduira les Érinyes, transformées en Euménides, dans leur nouveau sanctuaire à Athènes.

Dans la première partie, un seul personnage muet est nécessaire. C'est le dieu Hermès qui va accompagner Oreste pendant son voyage. Sa présence est signalée dans le texte avant le départ d'Oreste, quand Apollon s'adresse directement à Hermès et lui demande de guider son suppliant Oreste et de le protéger (89-93).[40] En revanche, dans la seconde partie, la présence de personnages muets donne de l'ampleur à la scène du procès, et surtout au cortège final. Voyons successivement ces deux scènes.

La scène du procès dominée par Athéna a été annoncée par la déesse elle-même lors de sa première sortie en direction de la ville (487-489):

> Κρίνασα δ'ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτατα
> ἥξω διαιρεῖν τοῦτο πρᾶγμ' ἐτητύμως
> ὅρκον περῶντας μηδὲν ἐκδίκοις φρεσίν
> Ayant choisi les meilleurs de mes citoyens
> je viendrai pour qu'ils tranchent cette affaire selon la vérité
> sans nullement transgresser leur serment avec un esprit injuste.

[40] On sait qu'il part en même temps qu'Oreste, mais aucune indication dramaturgique ne mentionne son arrivée. Il doit apparaître en même temps qu'Apollon au vers 64. Supposer avec O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 364 *sq.*, après d'autres, qu'Apollon peut s'adresser à Hermès en son absence me paraît aller à l'encontre de tout ce qu'il y a de naturel dans le dialogue du théâtre grec. On ne s'adresse pas d'une façon aussi naturelle (89 *sq.* σὺ δ' αὐτάδελφον αἷμα καὶ κοινοῦ πατρός, Ἑρμῆ, φύλασσε) à un absent. Le σὺ δ' est d'emploi tout à fait naturel dans la tragédie, lorsqu'un personnage après s'être adressé à un personnage se tourne vers un second personnage: *cf.* σὺ δ' au vers 580. Taplin avance deux raisons: la première est que l'on attend vingt vers pour que la présence du personnage muet soit noté; la seconde est que si Hermès était vu partir avec Oreste, l'absence d'Hermès lors de l'arrivée d'Oreste à Athènes serait manifeste. Concernant la première raison, il n'est pas étonnant qu'un personnage muet qui est vu par les spectateurs ne soit pas mentionné immédiatement. Par exemple, au début de l'*Électre* de Sophocle, on attend quinze vers avant que Pylade soit nommé par le Pédagogue. Les spectateurs voient le personnage et peuvent le reconnaître avant que son identité soit donnée dans une indication dramaturgique rétrospective. C'est par son caducée qu'Hermès *pompaios* devait être reconnaissable dans les *Euménides*. Quant à la seconde raison, elle fait preuve d'une logique trop rigide. Le spectateur voit arriver Oreste à bon port avant d'avoir été rejoint par ses poursuivantes. Cela suppose qu'Hermès a accompli correctement sa mission et qu'il vient de quitter son protégé juste au moment où il arrivait à bon port.

Le procès constitue une scène à grand spectacle dans tous les sens du terme. D'abord parce qu'après l'arrivée d'Athéna, suivie de celle d'Apollon, les trois acteurs sont mobilisés. Ensuite parce que la scène réunit un nombre important de personnages muets dont la présence est signalée par des indications dramaturgiques. Les premières paroles qu'Athéna adresse à un héraut (566 κῆρυξ), dont elle signale ainsi la présence, contiennent des indications dramaturgiques contemporaines. Athéna donne l'ordre au héraut de contenir la foule, puis de faire le silence par le son de la trompette tyrrhénienne. Elle signale aussi la présence des membres du tribunal (570 πληρουμένου γὰρ τοῦδε βουλευτηρίου). Le participe présent πληρουμένου donne une indication dramaturgique contemporaine par excellence: c'est au moment où elle parle que les jurés s'installent. Puis une indication dramaturgique rétrospective dans la suite de la scène indique qu'ils ont dû s'asseoir sur des bancs apportés à cet effet, car au moment du vote, Athéna leur donne l'ordre de se lever pour aller porter leur tablette dans l'urne (708 ὀρθοῦσθαι δὲ χρή). Cela implique qu'ils se sont assis dans un tribunal aménagé. Les indications sur le déroulement du procès sont remarquablement précises et permettent de suivre ses grandes étapes: les plaidoiries, le vote de chacun des juges — Athéna votant en dernier en faveur d'Oreste —, le dépouillement des suffrages qui se révéleront être en nombre égal, ce qui suppose un jury de citoyens ayant un nombre impair, mais dont il est vain de vouloir préciser le nombre.[41]

[41] On a beaucoup discuté et l'on discute encore beaucoup sur le nombre des jurés. Une scholie ancienne donne le nombre de trente et un; *cf.* scholie au vers 743, O. L. SMITH (ed.), *Scholia in Aeschylum, Pars I* (Leipzig 1976), 62: "Le nombre des Aréopagites est de 31". Les modernes ne prennent pas ce nombre au sérieux, car ils estiment qu'il est trop élevé. Mais les tentatives faites pour calculer le nombre des jurés, en comptant mécaniquement les onze interventions alternées du chœur et d'Apollon qui se déroulent au moment où les jurés vont voter relèvent plus d'une évaluation arbitraire que du déroulement naturel du spectacle. Qu'il faille régler le spectacle de telle façon que le temps de vote des jurés corresponde au temps où se déroulent les onze interventions est une évidence. Qu'Eschyle, en écrivant sa tragédie, avait en tête un nombre impair précis (ou

C'est dans la scène finale que le spectacle est le plus impressionnant. On assiste à la formation du cortège qui va accompagner les Érinyes dans leur nouvelle demeure, leur sanctuaire dans la cité d'Athènes. Pourtant ce n'est plus une scène à grand spectacle dans tous les sens du terme, dans la mesure où les trois acteurs ne sont plus mobilisés. Deux acteurs sur trois ont quitté la scène, car Apollon s'est éloigné en silence après le résultat du procès pour retourner dans son domaine (574), sans qu'aucune indication dramaturgique soit donnée sur son départ,[42] puis Oreste est reparti pour son palais à Argos (764), après s'être adressé à Athéna pour la remercier et après avoir prêté serment d'alliance et d'aide à Athènes (754-777). Mais ce départ est compensé dans le finale par la présence de personnages muets encore plus nombreux que dans la scène du procès. Eschyle accorde beaucoup d'attention à cette dimension spectaculaire, car les indications dramaturgiques sur les groupes de personnages muets se multiplient à partir du moment où Athéna annonce qu'elle va prendre la tête du cortège (1003 *sqq.*). Ces indications

approximatif) de juges pour adapter au temps de vote prévisible la longueur des interventions des personnages destinés à intervenir pendant ce temps est une affaire de métier. Mais il faut aussi tenir compte du fait que les onze interventions ne sont pas de même nature. Les deux premières sont des avertissements adressés par chacune des deux parties aux juges. Elles ont donc lieu avant le vote. En revanche, les autres interventions forment un dialogue d'opposition entre les anciennes divinités et la nouvelle destiné à se dérouler pendant le vote. C'est donc neuf interventions, et non pas onze, qui correspondent au temps du vote. Cela ne donne pas pour autant un nombre mathématique de juges qui serait de neuf. Tout dépend de la plus ou moins grande rapidité avec laquelle les juges votent pendant que les acteurs parlent. Il faut renoncer à un décompte trop précis, tout en reconnaissant que le chiffre de 31 indiqué par la scholie ancienne paraît excessif. Ce qui est plus intéressant à noter, c'est qu'Eschyle a voulu éliminer des temps morts du spectacle en les meublant par des interventions de personnages. C'est valable non seulement pour le temps de vote, mais aussi pour le dépouillement des bulletins.

[42] Pour une étude détaillée sur les problèmes posés par la sortie d'Apollon, voir O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 403-407. Apollon est sorti après le résultat du vote, une fois sa mission accomplie en faveur d'Oreste son suppliant, mission à la fois de témoin (576) et d'avocat (579). Apollon sort vraisemblablement immédiatement après la proclamation des résultats; il est déjà sorti au moment où Oreste s'adresse à Athéna seule (754 *sqq.*).

sont surtout contenues dans les deux parties épirrhématiques du couple de strophe/antistrophe 3 prononcées par Athéna que je présente en deux colonnes pour faciliter la comparaison:

Épirrhème 1, 1003-1013

Χαίρετε χὐμεῖς· προτέραν δ' ἐμὲ χρὴ
στείχειν θαλάμους ἀποδείξουσαν
πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν·
ἵτε καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν
κατὰ γῆς σύμεναι τὸ μὲν ἀτηρὸν
χωρὶς κατέχειν, τὸ δὲ κερδαλέον
πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκηι.
ὑμεῖς δ' ἡγεῖσθε, πολισσοῦχοι
παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκοις·
εἴη δ' ἀγαθῶν
ἀγαθὴ διάνοια πολίταις

Épirrhème 2, 1021-1031

Αἰνῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων
πέμψω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων
εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους
ξὺν προσπόλοισιν αἵτε φρουροῦσιν βρέτας
τοὐμόν, δικαίως· ὅμμα γὰρ πάσης χθονὸς
Θησῆιδος ἐξίκοιτ' ἄν, εὐκλεὴς λόχος
παίδων, γυναικῶν, καὶ στόλος πρεσβυτίδων,
φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασιν
τιμᾶτε, καὶ τὸ φέγγος ὁρμάσθω πυρός,
ὅπως ἂν εὔφρων ἥδ' ὁμιλία χθονός
τὸ λοιπὸν εὐάνδροισι συμφοραῖς πρέπηι.

Dans le premier épirrhème, il est question d'Athéna qui prendra la tête du cortège (1003 *sq.*), d'un groupe déjà présent qui l'accompagne portant des torches (1005 τῶνδε προπομπῶν), de victimes sacrées également visibles (1006 σφαγίων τῶνδε), et d'Athéniens auxquels Athéna s'adresse (1010 *sq.* ὑμεῖς δ' ἡγεῖσθε, πολισσοῦχοι / παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκοις), qui ne sont autres que les Athéniens membres du tribunal. Puis dans la seconde partie épirrhématique, certaines indications sont reprises: Athéna à la tête du cortège (1022 πέμψω), la présence de l'escorte portant les torches (1022 φέγγει λαμπάδων σελασφόρων). Il s'y ajoute un groupe de servantes gardiennes de sa statue (1024 *sq.* ξὺν προσπόλοισιν αἵτε φρουροῦσιν βρέτας / τοὐμόν), groupe composé, semble-t-il, de femmes de tous les âges. Mais ce groupe n'est pas encore présent, car Athéna leur demande de sortir (1026 ἐξίκοιτ' ἄν).

Je ne puis pas entrer dans le détail des discussions sur ces différents groupes qui vont participer à la procession. Mais il y a des interprétations qui me paraissent exclues pour des raisons qui tiennent à la littéralité du texte ou au code de la langue théâtrale.

Par exemple l'équivalence établie par G. Hermann (suivi par O. Taplin) entre l'escorte qui porte les torches et les jurés n'est

pas vraisemblable. C'est, en effet, seulement après avoir mentionné deux groupes présents sur scène, d'une part l'escorte porteuse de torches désignée du geste (1005 τῶνδε προπομπῶν), et d'autre part les victimes désignées également du geste (1006 σφαγίων τῶνδε) qu'Athéna s'adresse avec solennité aux jurés qui représentent l'élite des Athéniens pour qu'ils se joignent au cortège en précédant les Érinyes (1010). À quoi bon les inviter à prendre part au cortège s'ils sont déjà désignés précédemment comme faisant partie du cortège? Comment peut-on confondre théâtralement ces deux groupes qui n'ont pas le même statut social et qui ne sont probablement pas du même sexe? D'un côté, ce sont des porteuses de torche proches d'Athéna, de l'autre une élite des citoyens d'Athènes. La conséquence que G. Hermann en tire (et qu'approuve O. Taplin), à savoir que ces citoyens d'Athènes forment le chœur secondaire final ne paraît pas vraisemblable.

Il me paraît aussi exclu que l'on puisse confondre l'escorte qui porte les torches (1005; *cf.* 1022) avec les servantes d'Athéna qui gardent la statue et sont au service du culte d'Athéna (1024). Car, alors que l'escorte porteuse de torches était visible au moment où Athéna la mentionnait (*cf.* au vers 1005 le déictique τῶνδε), les servantes dont il est question au vers 1024 ne sont pas encore présentes sur la scène, puisqu'Athéna les invite à sortir (1026 ἐξίκοιτ' ἄν).

D'où peuvent-elles venir? Quand un personnage apparaît dans l'espace visible "en sortant" il ne peut venir que par la porte de l'édifice situé en fond de scène, car l'arrivée dans l'espace visible par une entrée latérale était considérée dans le théâtre grec comme une entrée, et non pas comme une sortie.[43] Or

[43] Dans son développement sur les entrées latérales, O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 449, note à juste titre que le terme technique employé dans le théâtre du cinquième siècle pour ces entrées latérales est εἴσοδος (AR, *Nu.* 326; *Av.* 296; frag. 388). On peut ajouter que chez Sophocle on a le terme ἐπείσοδος dans *OC.* 730 pour désigner l'entrée de Créon qui arrive par une entrée latérale. Quant au terme εἴσοδος, il est attesté aussi dans les comptes du théâtre de Délos; voir PH. FRAISSE et J.-CH. MORETTI, *Le théâtre*, EAD XLII, (Paris 2007), 158 et

que représente l'édifice en fond de scène dans les *Euménides* sinon le temple d'Athéna? L'indication dramaturgique donnée par le texte nous invite donc à faire sortir les femmes gardiennes de la statue d'Athéna du temple d'Athéna. Quoi de plus conforme à la logique théâtrale? Quoi de plus satisfaisant pour un spectateur qui voit s'ouvrir à la fin de la tragédie cette porte du temple d'Athéna et apparaître une illustre troupe de femmes athéniennes au service de la déesse qui viennent se joindre à l'illustre troupe d'hommes sélectionnés par Athéna pour former le jury du tribunal?

Mais au moment où je prononce des paroles qu'approuveraient les Mânes de philologues anciens comme Paul Mazon[44], je vois surgir une cohorte de philologues modernes[45] qui vont m'accuser d'avoir dormi pendant une partie importante de la représentation et de n'avoir pas compris que l'on avait changé de lieu en passant de l'Acropole à l'Aréopage et que le temple d'Athéna que je voyais au début de la représentation n'existe plus! Aussi faudrait-il faire venir les servantes d'Athéna par une *parodos*, comme le veut A.H. Sommerstein;[46] mais si je me refuse, en spectateur rétif, à confondre 'sortie' et 'entrée', je serai alors invité à supprimer cette indication dramaturgique, comme le propose O. Taplin,[47] car elle est incompatible avec le changement de lieu qui, selon les modernes, divise en deux sections la partie athénienne de la tragédie. Mais si je me refuse, en philologue rétif, à supprimer le texte, il ne me reste plus qu'à plaider ma cause, ou plus exactement celle d'Eschyle.

Je dois donc, dans un développement rétrospectif, revenir sur le prétendu changement de lieu à l'intérieur de la partie athénienne des *Euménides* qui s'opérerait lorsqu'Athéna est

n. 11, et 196 (mais le mot est ambigu, car il peut désigner aussi bien une entrée au théâtre en général que les deux entrées latérales).

[44] P. MAZON, *op. cit.* (n. 30),170: "(*Aux prêtresses qui sortent du temple*)."

[45] Par exemple O. Taplin, A.H. Sommerstein, A.J. Podlecki, V. di Benedetto ou S. Saïd.

[46] A. H. SOMMERSTEIN, *op.cit.* (n. 5), 278.

[47] O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 412.

revenue de la ville avec les juges (566), car le tribunal doit siéger sur la colline de l'Aréopage et non devant le temple d'Athéna sur l'Acropole, comme l'indique le déictique τόνδ' du vers 685 (πάγον δ' Ἄρειον τόνδ' Ἀμαζόνων ἕδραν) ou τήνδ' du vers 688 (τήνδ' ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε).

En fait, le lieu théâtral est une question trop importante pour qu'on puisse la résoudre à la légère, en détachant deux indications dramaturgiques situées dans le même passage sans tenir compte de l'ensemble des indications dramaturgiques et sans subordonner le détail à la convergence des effets et aux codes de la représentation théâtrale. Ce qu'il faut prendre en considération comme point de départ, ce sont les réalités théâtrales. Présenter les faits en disant que "la première partie des *Euménides* a pour cadre Delphes, la seconde partie Athènes, d'abord sur l'Acropole où se trouve le temple d'Athéna Polias, puis sur la colline d'Arès où siège le conseil de l'Aréopage" comme le fait S. Saïd dans un article récent[48] revient à mettre sur le même plan deux changements de lieu qui n'ont pas la même existence dans la création théâtrale. Du point de vue théâtral, le seul changement réel de lieu est celui de Delphes à Athènes, parce qu'il est marqué par une sortie du chœur, puis par une nouvelle entrée. Une fois que la scène est à Athènes devant le temple d'Athéna, il subsiste, du point de vue théâtral, deux éléments fixes: d'une part, le chœur qui reste sur place, et d'autre part, Oreste qui demeure assis en suppliant auprès de la statue d'Athéna qu'il entoure de ses bras. Quand Athéna, avant de partir la première fois, s'adresse à la fois au chœur et à Oreste en disant, dans une indication dramaturgique prospective, qu'elle va revenir avec des juges (488: ἥξω)[49], le spectateur ne

[48] S. SAÏD, *op. cit.* (n. 2), 295.

[49] *Cf.* une indication dramaturgique prospective comparable lors du départ de la Reine annonçant son retour dans les *Perses* (524: ἥξω λαβοῦσα); également dans les *Suppliantes* lors du départ de Danaos annonçant son retour (726: ἥξω λαβών); de même dans les *Choéphores*, lors du départ d'Oreste avec Pylade annonçant son retour (561: ἥξω). Dans aucun de ces passages, quand le personnage revient, le lieu théâtral ne peut avoir changé. Je reviendrai sur le cas des *Perses*, *infra*, p. 93 *sqq.*

peut pas imaginer qu'elle ne revienne pas au même endroit théâtral lorsqu'elle revient justement avec ces juges. Elle accomplit simplement ce qu'elle avait prévu. Le chœur est resté sur place — qui peut le contester? — et le suppliant Oreste est d'autant plus attaché à la statue, son refuge, qu'il est à nouveau directement sous la menace de ses ennemies, maintenant que la déesse, sa protectrice, s'est éloignée.[50] Il ne fait que continuer à appliquer l'ordre que lui avait donné Apollon de tenir dans ses bras la statue d'Athéna, tout en attendant le jugement salvateur que le dieu lui avait déjà annoncé (80 *sq.*). La présence d'Oreste après le départ d'Athéna est, du reste, confirmé par une indication dramaturgique contemporaine: les Érinyes, dans leur chant indigné qui, par delà les généralités, se termine par une menace de mort contre Oreste, désignent leur victime, dès le début, par le déictique τοῦδε μητροκτόνου (493: "du meurtrier de sa mère que voici"), ce qui atteste sa présence sur scène. Dès lors, l'analyse de la situation théâtrale dans les scholies anciennes (au vers 490) me paraît correcte: "Athéna est partie pour préparer les juges. Oreste demeure en suppliant; les Érinyes le surveillent".

Cette analyse, en tout cas, est beaucoup plus respectueuse du texte eschyléen et de la situation dramatique que celle des commentateurs modernes qui vont jusqu'à imaginer le départ d'Oreste et la disparition de la statue pour préparer le changement de lieu, lors du retour d'Athéna.[51] Ce départ d'Oreste est contraire non seulement à l'indication dramaturgique précise

[50] On trouve une situation comparable dans les *Suppliantes*, lorsque Danaos laisse ses filles pour aller chercher de l'aide après l'arrivée des Égyptiades. Elles doivent, devant la crainte de l'arrivée d'un poursuivant, se réfugier auprès des statues des dieux et de l'autel qui leur servira de refuge. Le même terme ἀλκή est employé dans les deux tragédies pour désigner le refuge que constituent les statues des dieux (*Supp.* 731; *Eum.* 257).

[51] Plusieurs des érudits partisans du changement de lieu, dont A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 6), 170, font sortir Oreste pendant le chant du chœur (490-565) et le font rentrer ensuite. O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 391, tout en étant partisan du changement de lieu, admet, pour sa part, qu'Oreste, désigné par le déictique τοῦδε (493) lors du chant du chœur, est toujours présent après le départ d'Athéna.

donnée par le chant du chœur, mais à la cohérence de l'ensemble de la tragédie où Oreste reste le suppliant attaché d'abord à l'omphalos d'Apollon, puis à la statue d'Athéna, tant qu'il est sous la menace des Érinyes.

En bref, l'organisation scénique des *Euménides*, conforme à une situation dramatique fondamentale voulue par l'auteur, celle de la supplication, ne doit pas être confondue avec la réalité de la géographie athénienne. Ce n'est pas de la géographie athénienne qu'il faut partir pour reconstruire l'organisation théâtrale, mais du texte et des codes de la représentation pour voir comment la réalité géographique y est intégrée, voire transposée. Au théâtre, la statue, comme nous l'avons vu, n'est pas à l'intérieur du temple d'Athéna, mais à l'extérieur, puisqu'elle est atteinte et vue par les personnages qui pénètrent dans l'espace visible par les entrées laterales.[52] Au théâtre, le procès se déroule à l'extérieur toujours devant le temple d'Athéna alors qu'Oreste est attaché à la statue d'Athéna, bien que le tribunal soit censé être fondé sur la colline d'Arès comme le dit nettement la déesse dans son discours de fondation.[53] Ainsi donc, pour tenir compte de toutes les indications dramaturgiques et de la construction dramatique d'ensemble, il convient de conclure que le lieu théâtral athénien dans les *Euménides* réunit conventionnellement les deux lieux qui sont géographiquement séparés, l'Acropole et l'Aréopage. Et par delà la convention, c'est une façon pour Eschyle de renforcer ce qui en constitue pour lui l'unité profonde, le pouvoir de la déesse Athéna: elle agit religieusement en protégeant un suppliant et politiquement en fondant un tribunal.

[52] Voir *supra*, p. 73 *sqq*.

[53] De même qu'en partant de la réalité géographique, on a proposé une statue d'Athéna à l'intérieur du temple d'Athéna situé sur l'Acropole, de même on a proposé le déroulement du procès à l'intérieur du *bouleutérion* de l'Aréopage. Voir V. DI BENEDETTO, *op. cit.* (n. 2), 129: "Non si vede però come un collegio giudicante nell' esercizio delle sue funzioni con l'uso di seggi destinati ai giudici e di un'urna per la votazione potesse trovarsi altrove se non nella propria sede: e questa sede era il bouleuterion dell' Areopago." Ce raisonnement, imparable dans l'absolu, ne vaut pas lorsqu'on replace la scène dans le contexte théâtral où elle s'insère nécessairement.

Après ce développement rétrospectif sur le lieu scénique dans la partie athénienne des *Euménides*, je reviens à la dimension spectaculaire de la procession finale. Rien ne s'oppose donc à ce que les servantes du culte d'Athéna sortent du temple situé en fond de scène et rien n'oblige à corriger le texte du vers 1026 indiquant leur sortie.[54] Il y a au total trois groupes de personnages muets, en plus d'Athéna et du héraut à la trompette, pour accompagner le chœur: l'escorte de la déesse portant des torches, les jurés athéniens, les servantes du culte d'Athéna, sans compter les victimes du sacrifice. Et si l'on suit les indications de la scholie ancienne ainsi que la liste des personnages, c'est l'escorte portant les torches qui forme le chœur secondaire final.[55] Voici une dernière observation concernant l'ampleur du spectacle: dans la tragédie grecque, le nombre des personnages muets formant des groupes n'est jamais précisé par l'auteur tragique. Pourquoi? Pour la bonne raison que tout dépendait, lors de la représentation, de la générosité du chorège. Il convient de rappeler que l'auteur, au moment où il composait ses pièces, ne savait pas s'il obtiendrait un chœur et *a fortiori* quel serait le chorège qui lui serait attribué, puisque l'attribution se faisait par tirage au sort. L'auteur ne peut donc déterminer à l'avance le nombre des personnages muets formant un groupe. Ce qui est remarquable dans cette scène finale des *Euménides*, c'est la volonté d'Eschyle de faire, de toute manière, une scène à grand spectacle en multipliant les groupes distincts composant la procession finale, ce qui est une façon de garantir une ampleur certaine au spectacle, même si l'auteur reste tributaire en définitive de la générosité du chorège pour le nombre des personnages muets formant chacun de ces groupes.

Voilà donc un essai d'analyse des indications dramaturgiques suivant leur place et leur fonction dans le déroulement de la représentation et suivant les réseaux dans lesquels elles s'insèrent chez Eschyle, en partant de la dernière pièce conservée, les

[54] Ce n'est qu'après le vers 1027 ou 1028 que le texte devient problématique par suite d'une lacune.

Euménides.[56] La pièce est contemporaine du moment où les conditions de la représentation avaient pratiquement atteint leur évolution definitive.[57] Par conditions de la représentation, il faut entendre aussi bien les ressources en personnel que les moyens en matériel. Pour les ressources en personnel, Eschyle dispose de trois acteurs, puisque dans la scène à grand spectacle du procès il fait parler trois personnages (Athéna, Apollon, Oreste) en dehors du chœur (ou coryphée), et il dispose aussi de personnages muets, individuels ou groupés, que l'écriture théâtrale signale avec beaucoup de soins dans les *Euménides*. Pour les moyens matériels, Eschyle utilise le bâtiment de scène (ou *skénè*) représentant un édifice (ici un temple d'abord à Delphes, puis à Athènes), avec toutes les conséquences que cela comporte pour la définition de l'espace visible, des espaces virtuels et de la circulation des personnages. L'espace visible, ce que nous appelons la scène et l'*orchestra* (ou l'*orchestra* seul pour ceux qui ne croient pas à l'existence d'une scène en bois légèrement surélevée par rapport à l'*orchestra*),[58] représente

[55] M.L. WEST, *op. cit.* (n. 30), 397, substitue à ΠΡΟΠΟΜΠΟΙ de façon arbitraire ΝΕΩΚΟΡΟΙ avec le commentaire suivant: "eae sunt, credo, quae 1024 designantur". Il n'est pas de bonne méthode de substituer une opinion personnelle à la tradition. Mieux vaudrait laisser ΠΡΟΠΟΜΠΟΙ dans le texte et signaler la conjecture dans l'apparat critique.

[56] Une telle analyse devrait évidemment être étendue à l'ensemble de la trilogie.

[57] À l'exception du nombre définitif du chœur qui est encore de douze choreutes chez Eschyle, alors que Sophocle fera passer le nombre à quinze. Pour le nombre des membres du chœur chez Eschyle, voir *infra*, p. 100-102.

[58] Je n'ai pas le temps d'aborder ici cette question au centre de laquelle se trouverait l'analyse dramaturgique des *Suppliantes* menée suivant la même méthode. Il n'est pas possible, en tout cas, que tout se passe dans cette tragédie au niveau de l'*orchestra*. Le sanctuaire dans la campagne d'Argos comprend une éminence (189: πάγον) où sont rassemblés les dieux avec un autel et leurs statues; c'est la partie inviolable sur laquelle le chœur des Danaïdes se réfugie sur les conseils de Danaos, lors de l'arrivée du roi. Mais il y a aussi une partie du sanctuaire qui n'est pas interdite. C'est une partie plane (508 *sq.*). On considère généralement que cette partie plane correspond à l'*orchestra*. De fait, si le roi demande au chœur de quitter l'éminence pour venir dans la partie plane quand il part pour la ville avec Danaos (508), c'est en fait pour que le chœur puisse chanter et danser dans l'*orchestra* lors du premier *stasimon* (524 *sqq.*). Puis le

normalement une place à l'extérieur devant l'édifice, place à laquelle on accède soit par la porte de l'édifice représentant l'espace virtuel intérieur soit par deux chemins latéraux menant à deux espaces virtuels extérieurs. Pour accéder à l'espace visible, le personnage 'sort' quand il vient par la porte frontale de l'édifice représenté par la *skénè*, mais il 'entre' quand il vient par les chemins latéraux. Cette codification 'naturelle' de l'espace peut être modifiée par l'utilisation d'une machine de théâtre liée à l'existence de la *skénè*, l'*eccyclème* dont la fonction est de présenter à l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur de l'édifice. Cette codification 'conventionnelle' peut paraître étrange aux modernes, mais elle était parfaitement admise et comprise par les spectateurs lors de la représentation. Dans les *Euménides*, la codification 'conventionnelle' opère pendant l'essentiel de la partie delphique, exactement après le départ de la Pythie. En revanche, dans la seconde partie de la tragédie qui est à Athènes, on revient à la fonction normale de l'espace visible, place devant le temple d'Athéna avec une statue de la déesse près du temple, mais à l'extérieur. Ici la convention théâtrale est autre. Elle consiste à présenter à l'extérieur une statue ancienne d'Athéna (qui dans la réalité devrait être plutôt à l'intérieur du temple sur l'Acropole) et surtout à réunir en un même lieu théâtral deux lieux (que les spectateurs savaient distincts dans la réalité), un lieu religieux de l'Acropole et un lieu politique de l'Aréopage, cette convention théâtrale renforçant le rôle à la fois religieux et politique de la déesse de la cité.

À l'existence de la *skénè* est liée enfin une extension de l'espace visible en hauteur par l'utilisation du toit en terrasse de la *skénè* comme scène secondaire — qui n'est pas utilisée dans les *Euménides*, mais l'était dans la première scène de l'*Agamemnon*

chœur fuit pour se réfugier à nouveau vers le refuge, c'est-à-dire vers l'autel situé sur l'éminence (833: βαῖνε φυγᾶ πρὸς ἀλκάν), quand arrive le héraut des Égyptiades. La différence de niveau s'inscrit-elle dans un espace visible où il y a une scène légèrement surélevée par rapport à l'orchestra? C'est l'hypothèse la plus vraisemblable. Voir H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE (eds.), *Aeschylus, The Suppliants*, (Copenhagen 1980), vol. II, 3-5 et vol. III, 402. Sur l'hypothèse de N.G.L. Hammond, voir *infra*, n. 84.

pour introduire le veilleur — et par la mise en œuvre d'une seconde machine de théâtre, la *méchanè* qui sert dans les *Euménides* pour introduire de façon spectaculaire par la voie aérienne soit un fantôme qui reste suspendu au-dessus des Érinyes dans la première partie, soit une divinité qui atterrit dans la seconde partie.

*
* *

Cependant à la différence de l'œuvre conservée de Sophocle, et a *fortiori* de celle d'Euripide, l'œuvre d'Eschyle porte les traces, dans l'écriture dramaturgique et dans la construction de la représentation théâtrale, d'une évolution à la fois dans les moyens matériels et dans les moyens en personnel. C'est de l'incidence de cette évolution sur la création théâtrale dont il sera désormais question, en séparant pour la clarté de l'exposé les moyens en matériel, que je traiterai dans une seconde partie, des moyens en personnel que j'aborderai dans une troisième et dernière partie.

Si l'on compare la pièce la plus ancienne d'Eschyle qui soit conservée, les *Perses,* aux tragédies les plus récentes d'Eschyle, à savoir la trilogie de l'*Orestie,* ou aux tragédies conservées de Sophocle ou *a fortiori* d'Euripide, on constate, par une analyse interne du texte, que la *skénè* qui est utilisée généralement pour représenter un édifice en fond de scène, palais ou temple, avec une entrée visible permettant d'accéder à l'intérieur de l'édifice n'existait pas encore à l'époque des *Perses* ou du moins n'était pas encore utilisée comme telle.[59] Certes, certains érudits, peu attentifs aux indications dramaturgiques, présentent encore, par une sorte de routine, même dans les *Perses*, le palais en fond de scène, l'espace visible étant la place devant le palais;[60] d'autres, tout en reconnaissant que le palais n'est pas dans l'espace visible,

[59] Voir O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 452-459, Appendix C: The Skene in Aeschylus.

[60] Voir par exemple J. DE ROMILLY (éd.), *Eschyle, Les Perses* (Paris 1974), 31: "La scène est à Suse. Au fond, le palais des rois de Perse; sur le côté, le tombeau de Darius".

voient simplement dans cet espace visible un lieu vague où pouvait se produire la rencontre avec Xerxès, selon l'expression de Taplin.[61]

Pour préciser, en fait, ce qu'il en est de l'identification du lieu scénique dans les *Perses* et de la position du palais dans l'espace représenté, je propose de réexaminer la dimension dramaturgique du texte de la tragédie suivant la méthode appliquée précédemment pour les *Euménides*.

Le chœur des fidèles du Roi parti en expédition contre la Grèce est le premier à entrer en scène, probablement par la *parodos* de droite. Sur le lieu où il arrive, une seule indication dramaturgique contemporaine (ou plutôt légèrement rétrospective) est donnée, c'est le "toit antique" (141: τόδ'... στέγος ἀρχαῖον) qui se trouve dans l'espace visible, comme l'indique le déictique τόδ'. Cette indication dramaturgique est négligée par les uns; [62] elle est discutée par les autres surtout dans le cadre de la question de l'existence ou de l'absence du bâtiment en fond de scène.[63] Mais ce "toit antique" n'est pas clairement intégré par les commentateurs dans la définition du lieu où se déroule la tragédie. Quel est son rôle? Dès sa mention, il est présenté comme un lieu couvert, muni de sièges, propre à la délibération (140:'Αλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαῖον, φροντίδα κεδνὴν / καὶ βαθύβουλον / θώμεθα). Pourquoi est-il cité? Pour justifier l'arrivée du chœur en cet endroit. Comme le suggère le qualificatif ἀρχαῖον "ancien" — qui n'est pas employé au hasard —, cela doit être le lieu traditionnel où se réunit le Conseil royal. Cette déduction est confirmée par l'arrivée de la Reine. Pourquoi la Reine vient-elle à cet endroit? C'est pour que les Fidèles lui donnent des conseils après le rêve

[61] O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 106: "It is simply a place where the returning Xerxes might be met. Even Wilamowitz's location (p. 48) — 'somewhere outside the city... on the highway' is too specific".

[62] Il n'est pas question de ce "toit antique" dans les indications sur le décor des *Perses* mentionnées par l'édition citée à la note 60.

[63] Voir O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 454, n. 1 qui renvoie à son article "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", in *HSCPh* 76 (1972), 67-68.

effrayant qu'elle vient d'avoir dans la nuit précédant le drame (*cf.* 170 σύμβουλοι -172 βουλεύματα; *cf.* v. 175 συμβούλους). Si elle arrive en cet endroit, ce n'est pas par hasard; c'est parce qu'elle savait qu'elle y trouverait le Conseil royal. Du reste, quand la reine quittera la scène la première fois pour regagner le palais, elle rappellera au Conseil son devoir de délibérer après les nouveaux événements survenus (527 *sq.*: Ὑμᾶς δὲ χρὴ 'πὶ τοῖσδε τοῖς πεπραγμένοις / πιστοῖσι πιστὰ ξυμφέρειν βουλεύματα). Dans tous ces passages, les termes désignant le conseil ou la délibération sont récurrents. La première identification du lieu visible, symbolisée par le "toit antique" est donc celui de la délibération du Conseil royal. Dans ces conditions, je ne puis croire que le lieu de la tragédie soit, comme l'a écrit Taplin,[64] simplement un lieu destiné à permettre la rencontre avec Xerxès lors de son retour.

Cela étant dit, comment faut-il se représenter ce "toit antique"? C'est un lieu couvert, où sont abrités et où pouvaient s'asseoir les membres du Conseil (140: ἐνεζόμενοι), mais un lieu ouvert, une sorte de portique avec des colonnes de bois, si l'on considère que les sièges des conseillers sont visibles, comme l'étaient les sièges des conseillers dans le début des *Phéniciennes* de Phrynichos où un eunuque annonce la défaite des Perses en recouvrant d'étoffes les sièges des conseillers.[65] De toute façon, les sièges sont là pour la décoration, car les conseillers n'auront pas le temps d'aller s'asseoir: l'arrivée immédiate de la reine interrompra le mouvement du chœur vers les sièges, et dans la suite de la tragédie, il n'y a plus la possibilité pour le chœur d'aller s'asseoir, car lorsqu'il sera seul après le départ de la reine, il évoluera dans l'*orchestra*. Est-ce un indice de l'existence de la *skénè*, auquel le portique pourrait être adossé ou de la *skénè* jouant le rôle de *stegos*? [66] On ne peut pas répondre à cette

[64] *Ibid.*, 106.

[65] Voir l'*Hypothésis* des *Perses*: M.L. WEST, *op. cit.* (n. 30), 3, 5-7.

[66] Pour la *skénè* jouant le rôle de *stegos*, voir récemment V. CAMMARATA, "La scena dei *Persiani*: lo stegos", in *Pan* 20 (2002), 31-38. Toutefois, l'auteur reconnaît que la *skénè* n'est pas utilisée, car l'arrivée de la reine empêche les

question en toute certitude, puisque toutes les structures de bois étaient provisoires. Mais ce que l'on peut dire, par l'analyse dramaturgique des *Perses*, c'est que la *skénè*, si elle existait, n'était pas encore intégrée dans l'espace visible, comme édifice ayant une porte par laquelle les personnages sortaient ou entraient lors du déroulement de la tragédie[67]. Autrement dit, par sa fonction dramaturgique, le "toit antique" des *Perses* ne peut pas être confondu avec la *skénè*, telle qu'elle est utilisée dans les trois dernières tragédies d'Eschyle.

Le deuxième élément important qui identifie le lieu est donné par une indication dramaturgique rétrospective que le lecteur découvrira explicitement bien plus tard, seulement au moment de l'évocation du roi Darius (647 et 659), mais que les spectateurs voyaient dès le début du spectacle. C'est la présence du tertre du tombeau de Darius également situé dans l'espace visible. Les spectateurs, selon O. Taplin,[68] pouvaient

conseillers d'y pénétrer. Voir aussi R. BEES, "Die Skene in Aischylos' Persern, Sieben gegen Theben und Hiketiden", in E. PÖHLMANN, *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike* (Francfort 1995), 84-92, selon qui le *stegos* ne serait qu'une partie de la *skénè*.

[67] R. BEES, *art. cit.* (n. 66) propose une mise en scène 'révolutionnaire' qui est centrée sur l'existence du bâtiment de scène avec trois portes: Atossa sort par une porte de côté ("Seitentür"), transportée par des servantes sur une chaise à porteur (sens qu'il donne à ὀχημάτων, après L. BOLLE, *Die Bühne des Aeschylus* [Wismar 1906], 9; voir p. 91: "Sie wird auf einer Sänfte von Dienern getragen"); elle rencontre le chœur devant la porte opposée du bâtiment de scène représentant la salle du Conseil (la porte centrale représente le palais). Atossa repart par la porte de côté pour chercher les offrandes, en sortira à nouveau à pied; Darius apparaît sur le toit du bâtiment de scène; Xerxès venu par une entrée latérale rentre pour finir par la porte latérale par laquelle Atossa est venue dans le bâtiment de scène (p. 92: "1077: Xerxès geht durch die Seitentür, aus der Atossa kam, in das Bühnenhaus"). C'est le type même d'une mise en scène qui ne tient pas compte de l'ensemble des indications dramaturgiques. Un seul exemple parmi d'autres: que devient le cortège final de Xerxès arrivé en char et devant être accompagné par le chœur à travers la ville (*cf.* 1070: κατ' ἄστυ) jusqu'au palais, s'il ne sort pas par le passage latéral qui mène à la ville et au palais, mais rentre directement par une porte latérale dans le bâtiment en fond de scène? Et que devient le char bâché de Xerxès (1000 *sq.*: σκηναῖς / τροχηλάτοισιν)? On ne peut pas le transformer en chaise à porteur.

[68] O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 106.

difficilement l'identifier au départ comme tel. Cela dépend, en réalité, de la rapidité de compréhension des spectateurs. Certains devaient s'en douter depuis les premières paroles du chœur (5 *sq.*: Ξέρξης βασιλεὺς / Δαρειογενῆς "le roi Xerxès, fils de Darius" repris en écho aux vers 144 *sq.*), d'autres depuis les conseils du chœur à la reine de verser des libations et d'adresser des prières à son mari Darius (220 *sq.*), d'autres peut-être seulement lors de la scène d'invocation de Darius où se trouvent les indications rétrospectives sur l'identification du tombeau (647 et 659). Tous les spectateurs ne comprennent pas au même rythme. Je voudrais aussi rappeler un facteur de compréhension auquel on ne pense pas souvent: les spectateurs qui assistèrent à la représentation lors du concours de 472 avaient une idée préalable du contenu de la tragédie, car ils avaient assisté à la cérémonie du *Proagôn* qui avait eu lieu quelques jours auparavant où les trois auteurs retenus pour le concours avaient présenté leur production afin que les spectateurs ne découvrent pas tout au dernier moment. Ce que les spectateurs découvrent, en tout cas, au cours de la représentation, c'est un lien profond, on pourrait presque dire affectif, entre les deux éléments du lieu, le conseil et la tombe. Les Fidèles sont les compagnons de la jeunesse de Darius (681) et ils étaient déjà les Fidèles de Darius (681) avant de devenir les fidèles de son fils (5-7). Il y a donc très vraisemblablement une relation implicite entre ces deux éléments visibles dès le début de la tragédie, le "toit antique" et la "tombe royale", qui définissent le lieu de la tragédie, à la fois espace politique et religieux. Mais où se trouve le troisième élément, le palais royal?

Au moment où les Fidèles s'apprêtent à s'installer sur les sièges du Conseil, la reine arrive, en disant qu'elle vient après avoir quitté le palais équipé d'or et la chambre royale (159 *sq.*). Si l'on se fiait à cette seule indication dramaturgique, on pourrait imaginer, en transposant la mise en scène habituelle dans le théâtre grec à partir de l'*Orestie*, que la Reine sort du palais par la porte du fond. Mais, pour le lecteur — et évidemment pas pour le spectateur qui assistait au spectacle et voyait d'emblée

la façon dont la reine arrivait —, il faut attendre le second retour de la reine pour avoir d'autres indications dramaturgiques, qui sont partiellement rétrospectives, sur la façon dont la Reine est arrivée la première fois. Voici, en effet, ce qu'elle dit quand elle revient (607-609):

> Τοιγὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων
> χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν
> ἔστειλα
> C'est pourquoi ce trajet-ci, c'est sans char
> et sans la parure passée que, venant du palais,
> je l'ai accompli en sens inverse.

Ces indications dramaturgiques sont d'une richesse exceptionnelle, car elles sont à la fois rétrospectives et contemporaines. Rétrospectives, dans la mesure où elles indiquent que la reine est venue la première fois sur un char avec une robe resplendissante. Contemporaines, dans la mesure où elles indiquent qu'elle est venue maintenant à pied, en ayant une robe de deuil. Le contraste scénique entre les deux arrivées est noté avec force et concision. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est le fait qu'elle soit arrivée la première fois en char. Cela implique que le palais n'est pas visible en fond de scène mais qu'il est censé se trouver dans l'espace virtuel au delà d'une entrée latérale (celle de droite) par laquelle la Reine est venue en char la première fois, et à pied la seconde fois.

On trouve une confirmation de la position du palais dans les indications dramaturgiques prospectives qui accompagnent la première sortie de la Reine (529-531). Avant de partir chercher dans le palais les offrandes pour le mort, elle avait recommandé au chœur de consoler son fils et de l'escorter jusqu'au palais (530: καὶ προπέμπετ' ἐς δόμους). Certes, cette recommandation se révélera inutile dans un premier temps, car la Reine reviendra avant le retour de son fils, mais elle trouvera sa raison d'être dans un second temps, car Xerxès arrivera avant le second retour annoncé de la Reine.[69] C'est à ce moment-là que le

[69] Rien ne doit être changé à l'ordre du texte. La transposition des vers 527-531 ou 529-531 après le vers 851, proposée par P. Nikitine (1876), critiquée

chœur, conformément aux recommandations précédentes de la Reine, escortera Xerxès jusqu'au palais.

Or, cette scène finale des *Perses* comprend de nombreuses indications dramaturgiques. Xerxès arrive par une entrée latérale (celle de gauche) sur un char bâché (1000-1001: ἀμφὶ σκηναῖς / τροχηλάτοισιν) sans escorte (1036: γυμνός εἰμι προπομπῶν), ayant les vêtements déchirés (1030: πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾶι κακοῦ). Et il invite dans sa lamentation finale, par deux fois, le chœur à se diriger vers le palais (1038: πρὸς δόμους δ' ἴθι et 1068: ἐς δόμους κίε), en traversant l'agglomération (1070: Ἰωὰ δὴ κατ' ἄστυ). Le dernier vers chanté par le chœur indique qu'il va l'escorter (1077: Πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις), indication en réseau avec celle du vers 530 où la Reine leur recommandait de le faire (καὶ παῖδ... προπέμπετ' εἰς δόμους). Ces dernières indications dramaturgiques ne laissent aucun doute sur la position du palais dans l'espace théâtral, car il est dit expressément que pour se rendre au palais il faut traverser la ville. Et en même temps ces dernières indications sont rétrospectives, car elles apportent un complément sur la situation du lieu scénique. Le Conseil et la tombe sont situés hors de la ville sur la route venant de l'étranger (entrée latérale de gauche) à l'opposé du palais où le cortège final va se rendre par le passage latéral de droite qui mène à la ville puis au palais, passage par lequel le chœur avait fait son entrée.[70] Une telle

par A. Sidgwick (1903) et reprise par O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 92-98, loin de défendre Eschyle qui n'a pas besoin d'être défendu, brise la subtilité des réseaux d'annonce qui se complètent en réservant au spectateur une double surprise dans l'attente du retour de Xerxès. La première fois, on pouvait attendre l'arrivée de Xerxès; et c'est la Reine qui revient. La deuxième fois, on attendait l'arrivée de la Reine et c'est Xerxès qui revient.

[70] La critique de U. von Wilamowitz par O. Taplin sur le lieu scénique (que j'ai mentionnée ci-dessus, n. 61) n'est pas fondée. Pour dire que le lieu scénique est en dehors de la ville, Wilamowitz s'appuie sur une indication dramaturgique effectivement donnée dans le texte (1070). L'indication de Wilamowitz sur le lieu scénique ("Wo sie sich treffen, ist nicht gesagt; irgendwo vor der Stadt geschieht es, auf der Landstrasse"), loin d'être trop spécifique ne l'est pas assez. Car le lieu théâtral où le chœur rencontre le roi est défini, comme nous l'avons vu, à la fois par un lieu de réunion antique et par la tombe de Darius. Que ce lieu théâtral corresponde ou non à une réalité est une question extra-théâtrale qui n'a aucune incidence sur l'écriture et l'interprétation de la tragédie.

organisation de l'espace représenté suppose que la *skénè* n'existe pas encore en 472 ou du moins qu'elle n'est pas encore exploitée comme elle le sera dans toutes les tragédies conservées à partir de l'*Orestie*, pour représenter une habitation dont la porte d'entrée est visible et mène à un espace virtuel intérieur.

*
* *

Examinons dans une troisième et dernière partie l'incidence de l'évolution des moyens en personnel sur le spectacle et sur la création théâtrale chez Eschyle.

Si l'évolution des conditions matérielles se déduit uniquement de l'analyse du texte tragique, l'évolution des moyens en personnel est attestée à la fois par des témoignages externes et par l'analyse interne. Ce que l'on sait par les témoignages externes, c'est qu'Eschyle et Sophocle ont joué un rôle dans l'augmentation du nombre soit des membres du chœur soit des acteurs.

Pour le nombre des membres du chœur, on sait par des témoignages externes que Sophocle a augmenté le nombre des choreutes de douze à quinze membres.[71] Cette innovation avait pour but de donner plus d'ampleur au spectacle par l'adjonction d'un rang du chœur et surtout plus de volume au chant du chœur. Mais ce progrès dans la dimension spectaculaire n'a en principe aucune incidence sur l'écriture théâtrale. De fait, rien dans l'œuvre conservée de Sophocle ne permet de savoir quel était le nombre des choreutes dans ses tragédies conservées. Toutefois, un curieux et très célèbre passage de l'*Agamemnon* d'Eschyle semble préserver dans l'écriture théâtrale le nombre des choreutes dont il disposait pour la représentation. Après avoir entendu les cris d'Agamemnon atteint de deux coups mortels dans le palais (1343), le chœur décide de délibérer sur la situation dans un tétramètre trochaïque (1347). Chacun

[71] *Vie de Sophocle*, 4 = S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4, Sophocles* (Göttingen ²1999) [= *TrGF* 4] T 1, 22 *sq.*: "Il fit passer les choreutes de douze à quinze"; *cf.* aussi *Souda* (Σ 815 Adler = *TrGF* 4,T 2, 4 *sq.*).

donne alors son avis personnel en deux trimètres iambiques (1348-1371). Or ces couples de trimètres sont au nombre de douze avant la sortie de Clytemnestre. On en déduit raisonnablement que le nombre des choreutes était de douze.[72] Comme

[72] Sur le nombre des membres du chœur chez Eschyle, il y a en fait deux problèmes distincts:

1. celui du nombre dans les *Suppliantes* (dans le mythe, les Danaïdes sont au nombre de 50; *cf.* vers 521; pour la critique d'un chœur de 50 membres, voir O. TAPLIN, *op. cit.* [n. 4], 203, n. 2 avec la bibliographie; H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE, *op. cit.* [n. 56], 5; Eschyle a dû se plier aux normes traditionnelles du chœur de tragédie, bien qu'un chœur de 50 membres ne soit pas matériellement impossible, puisque dans le même *orchestra* lors de la même fête avait lieu les concours des dithyrambes avec un chœur de 50 membres).

2. celui du nombre des membres du chœur d'après le passage de l'*Agamemnon*; voir O. TAPLIN, *op. cit.*, 323, n. 3. Sur le passage de l'*Agamemnon*, O. Taplin ne suit pas *l'opinio communis* actuelle qui conclut à 12 choreutes (*cf.* E. FRAENKEL [ed.], *Aeschylus, Agamemnon* [Oxford 1950], *vol. III*, 633: "Fortunately unanimity has been reached on this point, a rare phenomenon in these studies"; ce n'est plus le cas!). O. Taplin considère pour sa part que le nombre des choreutes a toujours été de quinze membres. Cette opinion de O. Taplin, tout en mettant en cause de façon peu convaincante les témoignages externes sur le rôle de Sophocle dans l'augmentation du nombre des choreutes, repose sur deux possibilités d'interprétation de ce passage de l'*Agamemnon*, dont aucune ne s'impose:

– Eschyle ne ferait intervenir que douze choreutes sur les quinze dans ses couples de trimètres. Cette interprétation remonte à la scholie de Triclinius *Agamemnon* 1348 (O. L. SMITH, *op. cit.* [n. 3], 197): l'arrivée soudaine de Clytemnestre viendrait interrompre la délibération du chœur après l'avis du douzième choreute. En fait, le scholiaste partant du chiffre traditionnel de 15 s'efforce d'expliquer la particularité du passage de l'*Agamemnon*; voir, à cet égard, l'excellent commentaire de la scholie par E. FRAENKEL, *op. cit.*, 635.

– Eschyle fait intervenir les quinze choreutes (avec renvoi à N.G.L. HAMMOND "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", in *GRBS* 13 [1972], 419, n. 58). Il faudrait prendre en compte les vers 1344/1346/1347 qui seraient prononcés par trois choreutes pour arriver avec les douze distiques au chiffre de 15. N.G.L. Hammond dans sa note préfère cette répartition "because the distribution of lines is more symmetrical". Mais la délibération du chœur n'est annoncée que par le vers 1347, un tétramètre trochaïque si bien qu'elle ne commence que dans les vers suivants avec changement de rythme, à savoir les douze distiques iambiques.

P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Seconde partie, (Lille 2001), 577 *sqq.* a le mérite de replacer la discussion des commentateurs modernes dans l'histoire plus ancienne des interprétations en rappelant que la divergence d'interprétation du passage de l'*Agamemnon* sur le nombre des choreutes opposait déjà G. Hermann (15 choreutes) et K. O. Müller (12 choreutes) dans la "Querelle des Euménides".

il est peu vraisemblable qu'Eschyle n'ait pas utilisé l'innovation de Sophocle sur le nombre des choreutes si elle avait été introduite préalablement, étant donné la vivacité de la compétition tragique, il est logique d'en déduire que cette innovation de Sophocle est postérieure à l'*Orestie* d'Eschyle de 458.

En revanche, l'autre innovation que l'on attribue à Sophocle, à savoir le passage de deux acteurs à trois, a été adoptée par Eschyle dans l'*Orestie*, comme nous l'avons déjà vu à propos des *Euménides*. Et étant donné qu'Eschyle avait déjà porté auparavant le nombre des acteurs de un à deux[73], son œuvre complète devait comprendre trois groupes.

Il n'y a, certes, aucune pièce conservée d'Eschyle qui soit composée pour être jouée avec un seul acteur. Mais cela ne veut pas dire qu'Eschyle n'avait pas composé des pièces de ce genre au tout début de sa carrière. Il est, en effet, peu vraisemblable qu'il ait introduit l'innovation d'un second acteur dès sa première participation au concours. Son œuvre complète devait comprendre un premier groupe de tragédies anciennes perdues écrites pour être jouées par un seul acteur en plus du chœur. Un groupe plus récent était écrit pour être joué par deux acteurs. Il est représenté dans les tragédies conservées par trois tragédies: les *Perses* (472), *les Sept contre Thèbes* (467), les *Suppliantes* (postérieures à 468: 463?). Enfin un troisième groupe nécessite trois acteurs pour être représenté. Il comprend quatre tragédies conservées: le *Prométhée enchaîné* (de date inconnue; et d'authenticité contestée) et les trois tragédies de l'*Orestie* (458).

Le critère principal qui différencie les pièces conservées appartenant à la deuxième et à la troisième période est la possibilité dans les pièces écrites pour trois acteurs d'avoir trois personnages parlants qui soient en même temps présents dans l'espace visible (en plus du chœur). Dans le *Prométhée enchaîné*,

[73] Retraçant l'évolution du genre tragique, Aristote déclare: "Eschyle le premier porta de un à deux le nombre des acteurs, diminua ce qui concerne le chœur et donna le premier rôle au dialogue; Sophocle porta le nombre des acteurs à trois" (*Po.* 4.1449 a 15 -19).

la scène initiale (1-87), où trois personnages parlants sont sur scène, à savoir Pouvoir (accompagné d'un personnage muet Violence), Héphaistos et Prométhée, suppose l'utilisation d'un troisième acteur, même si Prométhée, par un effet tragique recherché, reste silencieux pendant toute la scène. Car, dès lors que Prométhée se met à parler immédiatement après le départ des autres personnages, il est impossible d'envisager un changement de masque et de costume. Cependant comme le reste de la pièce pourrait être joué par deux acteurs seulement, la tragédie semble dater d'une période où l'innovation du troisième acteur devait être récente et n'était pas encore pleinement exploitée.[74] Dans chacune des trois tragédies de la trilogie de l'*Orestie*, on rencontre aussi une scène où trois personnages parlants sont présents ensemble. Dans *Agamemnon*, c'est la scène à grand spectacle de l'arrivée d'Agamemnon et de Cassandre sur le char alors que Clytemnestre accueille son mari, avant qu'il rentre dans son palais en foulant le tapis de pourpre (810-957). Toutefois, à l'instar du *Prométhée*, les trois personnages ne parlent pas dans cette scène. L'un reste muet et ne prendra la parole que plus tard: le silence de Cassandre est comparable à celui de Prométhée, et il est même plus impressionnant, car il dure plus longtemps, Cassandre restant muette, même quand Clytemnestre lui adresse la parole. Ces silences étaient une caractéristique du théâtre d'Eschyle dont se moque l'Euripide créé par Aristophane dans les *Grenouilles*.[75] Dans les *Choéphores*, il y a également une scène où trois personnages parlants sont ensemble: c'est la scène la plus dramatique où Oreste, Clytemnestre et Pylade sont réunis avant le meurtre de Clytemnestre (892-930).

[74] Je rejoins ici ce qu'a dit O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 244: "If *Prom* is not late then this may be seen as the tentative beginning of the use of a third actor". Toutefois la date et l'authenticité du *Prométhée* est trop controversée pour qu'une seule indication puisse aboutir à une conclusion sûre sans l'examen de l'ensemble du dossier que je ne puis aborder ici.

[75] AR. *Ra.* 833 *sq.* et 911 *sqq.*; sur le silence dans l'*Orestie*, voir dernièrement S. GURD, *Aeschylus' Oresteia: silence, criticism, tragedy.* [Thesis Ph. D.] (Toronto 2001).

À la différence de la scène de l'*Agamemnon*, les trois personnages parlent dans la scène des *Choéphores*. Sans doute, la scène est surtout un face-à-face entre le fils et la mère, toutefois Pylade interrogé par Oreste lui répond.[76] Dans les *Euménides*, la scène du procès, à partir de l'arrivée d'Apollon (574) jusqu'au départ d'Apollon et d'Oreste (777) est une scène où, comme nous l'avons vu, en plus du chœur, trois personnages parlants sont présents (Athéna, Apollon, Oreste). Et dans cette scène les trois personnages parlants sont exploités de façon plus équilibrée. Ils interviennent tous trois, Oreste, comme accusé, Apollon, comme témoin et synégore, Athéna comme présidente du tribunal; il faut ajouter que le chœur intervient lui aussi comme accusateur, ce qui montre bien que le chœur fait partie des personnages dans le dialogue chez Eschyle. La conséquence en est que la formulation d'Aristote "Eschyle diminua ce qui concerne le chœur et donna le premier rôle au dialogue"[77] mérite d'être nuancée. Diminuer les parties chorales pour donner le premier rôle au dialogue ne signifie pas pour autant diminuer le rôle dramatique du chœur.[78]

Un critère secondaire de l'utilisation de trois acteurs est aussi l'arrivée immédiate d'un personnage parlant après le départ de deux personnages parlants, ce qui exclut la possibilité d'un changement de masque et de costume par l'un des deux acteurs sortis. Ainsi, dans les *Euménides*, Oreste et Apollon quittent la scène, alors qu'arrive le fantôme de Clytemnestre sans qu'il y ait aucune transition dans le texte (entre les vers 93 et 94). C'est l'acteur jouant le rôle de la Pythie (1-63) qui, ayant eu le temps de changer de costume et de masque pendant la scène entre Apollon et Oreste (64-93), revient jouer le rôle de Clytemnestre. Cet acteur jouera dans la seconde partie le personnage d'Athéna, alors que

[76] AESCH. *Cho.* 900-902.

[77] Voir *supra* n. 73.

[78] Il faudrait, au contraire, calculer le temps de parole du chœur par rapport à celui des autres personnages dans les *Euménides*, et aussi ailleurs dans le théâtre d'Eschyle, et comparer ce temps de parole avec celui du théâtre de Sophocle (ce qui est différent du temps de présence).

les deux autres acteurs ne jouent qu'un seul rôle durant toute la tragédie, l'un Apollon, l'autre Oreste. L'acteur dont la partition est la plus longue est celui qui joue les trois rôles de la Pythie, du fantôme de Clytemnestre, et d'Athéna. Cet acteur ne joue que des rôles de femmes, alors que chacun des deux autres ne joue qu'un rôle d'homme.

Cette innovation de l'introduction du troisième acteur peut-elle être datée? Si l'innovation est due à Sophocle comme le dit Aristote[79], l'introduction du troisième acteur a eu lieu dans la décennie 468-458, la date de 468 étant une date *post quem*, puisque c'est le début de la carrière théâtrale de Sophocle, et la date de 458 étant une date *ante quem* puisque l'utilisation du troisième acteur a été adoptée par Eschyle dans l'*Orestie*. Ce serait donc dans la première décennie de sa carrière théâtrale que Sophocle aurait introduit le troisième acteur.

Cette nouvelle ressource du troisième acteur a permis à Eschyle d'augmenter le nombre des personnages. Voici le décompte des personnages parlants dans les pièces conservées sans compter le chœur:

Nombre de personnages parlants
Pièces avec 2 acteurs

Perses: 4 (Atossa, messager, fantôme de Darius, Xerxès);

Sept contre Thèbes (sans la fin ajoutée): 2 (Étéocle, le Messager);

Suppliantes: 3 (Danaos, le roi Pelasgos, le héraut des Égyptiades)

Nombre de personnages parlants
Pièces avec 3 acteurs

Prométhée: 6 (Pouvoir, Héphaistos, Prométhée, Océan, Io, Hermès);

Agamemnon: 6 (le garde, Clytemnestre, le messager ou le héraut, Agamemnon, Cassandre, Égisthe);

Choéphores: 6 (Oreste, Électre, Clytemnestre, la nourrice, Egisthe, Pylade);

Euménides: 5 (Pythie, Apollon, Oreste, fantôme de Clytemnestre, Athéna)

[79] On comparera au témoignage d'Aristote, celui de la *Vie d'Eschyle*, 15 (*TrGF 3*, T 1, 57-59): "Il eut comme premier acteur Cléandros, ensuite il lui adjoignit comme second acteur Munniscos de Chalcis; c'est lui qui inventa le troisième acteur, alors que selon Dicéarque de Messénie, c'est Sophocle." Les témoignages anciens n'étaient donc pas unanimes sur l'attribution de l'invention. La mention de Dicéarque de Messénie (frag. 76 Wehrli), un disciple d'Aristote et de Théophraste, renvoie à ce que l'on enseignait dans l'école péripatéticienne. On ne sait pas quelle est la source de la *Vie d'Eschyle* pour attribuer aussi à Eschyle cette seconde invention.

En moyenne, comme on peut le constater par ce tableau, les personnages sont doublés par le passage de deux à trois acteurs.[80] Ainsi l'adjonction d'un seul acteur, qui relève en apparence uniquement des conditions matérielles de la représentation, entraîne en réalité un enrichissement considérable de la création tragique, l'auteur pouvant créer plus de personnages et varier les relations entre eux.

Il peut aussi améliorer le rythme du spectacle. Je prends, à titre d'exemple, la dernière tragédie, les *Euménides*. Le rythme des scènes au début des *Euménides* est particulièrement rapide. La Pythie, jouée par le premier acteur, apparaissant sur scène après une tirade de trente-trois vers rentre dans le temple, puis elle en ressort rapidement et disparaît après une autre tirade de trente vers; l'intérieur du temple s'ouvre et les spectateurs voient grâce à l'*eccyclème* le spectacle décrit par la Pythie; la scène où Apollon s'adresse à Oreste dure trente vers; et c'est alors que l'acteur qui avait joué la Pythie change de costume durant l'intervalle de ces trente vers et apparaît comme fantôme de Clytemnestre. Ainsi, dès les cent premiers vers, l'utilisation des trois acteurs et d'un changement de rôle à l'intérieur d'une partie parlée a permis à Eschyle de montrer quatre personnages (sans compter le chœur endormi) et d'imprimer une accélération spectaculaire du rythme dramatique dans des scènes courtes, ce qui était tout à fait impossible dans le cadre d'une tragédie à deux acteurs.

Comme Eschyle continue, même quand il dispose de trois acteurs, à créer deux fois plus de personnages qu'il n'y a d'acteurs (on est passé en moyenne de 4 personnages pour 2 acteurs à 6 personnages pour 3 acteurs), il se trouve toujours confronté à la nécessité de ménager, dans son écriture théâtrale, le temps nécessaire pour qu'un acteur puisse changer de costume et de masque afin de jouer un nouveau personnage, et parfois de faire sortir un personnage pour pouvoir en faire entrer un nouveau.

[80] La fin ajoutée (1005-1078) présente deux personnages: le héraut et Antigone.

Théoriquement ces contraintes doivent même devenir plus fréquentes à partir de l'introduction d'un troisième acteur, puisque les acteurs susceptibles de changer de rôle sont plus nombreux.

Du point de vue de l'écriture théâtrale, on peut distinguer deux catégories de changements de rôle: les changements qui n'ont aucune incidence sur l'écriture théâtrale, et ceux qui nécessitent une justification. Et cela s'observe dès la tragédie la plus ancienne que je prendrai à titre d'exemple. Dans les *Perses* deux changements de rôle se produisent: le premier est le changement de l'acteur jouant le rôle du messager qui revient en jouant le rôle du fantôme de Darius et le second est le changement de l'autre acteur jouant le rôle de la Reine qui reviendra en jouant le rôle de Xerxès. Entre ces deux changements, il y a une différence dans l'incidence sur l'écriture théâtrale. Le premier changement n'a aucune incidence particulière, car il est normal que le messager quitte la scène après avoir délivré son message. Et l'acteur revient assez longtemps après pour jouer le rôle de Darius. Voilà donc l'exemple d'un changement de rôle qui n'a laissé aucune trace dans l'écriture théâtrale. Mais le second changement est différent, car il implique la nécessité de faire sortir un personnage pour en faire rentrer un nouveau: le rôle de Xerxès, où il y a une partie chantée doit être joué par le protagoniste qui jouait le rôle d'Atossa.[81] Dès lors Eschyle doit non seulement ménager le temps nécessaire pour que ce changement ait lieu — ce qu'il fait à la faveur de l'alternance entre partie parlée et partie chantée, comme c'est usuel — mais il est obligé de justifier la sortie de la Reine dans la fiction tragique. Eschyle le fait avec beaucoup de naturel en intégrant cette sortie dans la logique de la scène. La reine obéit au dernier conseil donné par son défunt mari avant son retour aux Enfers. Voici ce conseil (832-837):

[81] Sur l'importance du critère du chant pour désigner les rôles joués par le protagoniste, voir J. JOUANNA, *op. cit.* (n. 19), 229.

Σὺ δ' ὦ γεραιὰ μῆτερ ἡ Ξέρξου φίλη,
ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους κόσμον ὅστις εὐπρεπὴς
λαβοῦσ' ὑπάντιαζε παιδί· πάντα γάρ
κακῶν ὑπ' ἄλγους λακίδες ἀμφὶ σώματι
στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων
Toi, ô vieille mère de Xerxès qui m'est chère,
va au palais pour y prendre une parure brillante
et reviens à la rencontre de ton fils; car, sous l'effet de la douleur
causée par ses malheurs, ce ne sont plus que des lambeaux
de ses vêtements chatoyants qui pendent sur son corps.

Ce conseil adressé à la reine sert à préparer son départ.[82] De fait, après la disparition de l'ombre de Darius, la Reine reprend les paroles mêmes de Darius pour expliquer son départ (v. 849-851):

'Αλλ' εἶμι, καὶ λαβοῦσα κόσμον ἐκ δόμων
ὑπαντιάζειν παιδί μου πειράσομαι·
οὐ γὰρ τὰ φίλτατ' ἐν κακοῖς προδώσομεν.
Eh bien! j'y vais, et après avoir pris une parure dans le palais
je m'emploierai à venir à la rencontre de mon fils;
car je n'abandonnerai pas ce que j'ai de plus cher dans le malheur.

La reine, comme l'indique la reprise de plusieurs mots (833 *sq.*: κόσμον... λαβοῦσ' et 849: λαβοῦσα κόσμον) avec des variantes (833: ἐς οἴκους et 849: ἐκ δόμων), applique les recommandations de son mari, mais ce n'est pas une reprise pure et simple. La reine, dans sa dernière parole, les justifie en les reprenant à son propre compte (851: "car je n'abandonnerai pas ce que j'ai de plus cher dans le malheur"). Elle révèle ainsi son caractère: c'est non seulement la femme respectueuse qui obéit à son mari, mais aussi la mère aimante qui n'abandonnera pas son fils dans le malheur. Les contraintes dramaturgiques ne sont donc pas incompatibles avec la peinture des caractères.

[82] Il contient aussi une information pour la reine et une indication dramaturgique prospective pour le spectateur: c'est l'annonce du spectacle où Xerxès arrivera avec son habit chatoyant déchiré.

Voilà donc un essai d'analyse de l'écriture théâtrale chez Eschyle, surtout à partir de deux tragédies conservées, la dernière et la première, les *Euménides* et les *Perses*. Elle ne prend pas pour point de départ les discussions des commentateurs modernes, mais l'examen direct des indications dramaturgiques, en distinguant trois catégories suivant leur fonction et en étudiant les réseaux qu'elles forment dans l'ensemble de la tragédie. Ces indications dramaturgiques permettent de restituer, au moins partiellement, le spectacle que l'auteur a voulu mettre en place lors de sa participation au concours, à condition de les envisager dans leur totalité et dans la perspective même où les spectateurs de l'unique représentation pouvaient les percevoir.

Toute mise en scène qui ne part pas de cette analyse textuelle ou qui ne l'applique que partiellement n'a aucune chance de retrouver la création théâtrale telle qu'elle a été voulue par l'auteur. Appliquer partiellement la méthode consiste à ne pas tenir compte du sens exact des indications dramaturgiques, à vouloir éliminer telle ou telle d'entre elles ou effacer leur sens théâtral obvie pour justifier une théorie préétablie, à sélectionner une indication contemporaine prise isolément sans la replacer dans le réseau de la totalité des indications dramaturgiques prospectives et rétrospectives dans laquelle elle s'insère. C'est la notion de réseau qui me paraît essentielle surtout dans le cas du théâtre d'Eschyle. Ce qui est remarquable chez lui, c'est à la fois la cohérence et la subtilité des relations qu'il établit entre les diverses indications dramaturgiques réparties tout au long de ses tragédies pour se faire écho et pour montrer éventuellement des décalages signifiants suivant l'évolution de l'action. Car l'analyse dramaturgique n'est pas séparable des impératifs de l'analyse dramatique. Par exemple, on ne peut pas faire partir un suppliant de son refuge quand il est sous la menace de son poursuivant, alors que son protecteur s'est éloigné.

Bien entendu, une telle méthode ne prétend pas aboutir à une mise en scène concrète ressuscitant la représentation originale. Bien des obstacles nous en empêchent. Sans compter la disparition totale de la musique des chœurs et de la chorégraphie, trop

d'incertitudes planent sur l'organisation matérielle du théâtre de Dionysos à Athènes au V^e^ siècle avant J.-C. dont il ne reste pratiquement rien. Ce qui pouvait passer pour une certitude, telle que la forme circulaire de l'*orchestra*, ne semble pas correspondre à la réalité du V^e^ siècle.[83] Et l'existence d'une éminence naturelle, mise à la mode dans le dernier tiers du XX^e^ siècle par quelques philologues qui discutent aussi sur la date de sa disparition, n'est pas démontrable archéologiquement.[84] Quant à l'organisation de la scène qui était en bois, elle n'a pas laissé de trace, si bien que l'existence d'une scène légèrement surélevée ne fait pas l'unanimité.[85] Tout cela interdit donc de tomber dans l'excès de ce que l'on pourrait appeler le réalisme scénique qui consiste à vouloir prolonger les indications dramaturgiques

[83] Voir par exemple J.-CH. MORETTI, "Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au V^e^ s. av. J.-C." in *REG* 113 (2000), 275-298. Sur l'état de la question, avec la bibliographie, voir J. JOUANNA, *op. cit.* (n. 19), 221-222 et n. 81).

[84] N.G.L. HAMMOND, art. cit. (n. 72), 387-450 (éminence rocheuse de 5 mètres sur 5 faisant saillie sur le côté gauche de l'*orchestra*) et N.G.L. HAMMOND and W.G. MOON, "Illustrations of early tragedy at Athens", in *AJA* 82 (1978), 371 *sqq.*; voir aussi J. MELCHINGER, *Das Theater der Tragödie* (München 1974), 20 *sqq.* et 82 *sqq.* (indépendamment de N.G.L. Hammond). L''ingénieuse théorie' de Hammond prend sa source dans un dessin d'architecture de W. Dörpfeld, mais le détourne de sa signification car l'éminence rocheuse, selon l'archéologue, aurait été justement arasée pour la construction de l'*orchestra*. La plupart des éditeurs abordant le problème de la mise en scène des tragédies conservées sont restés sceptiques, sans toutefois s'interroger sur le fondement de la théorie: pour les *Suppliantes*, voir H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE, *op. cit.* (n. 58), 4; pour le *Prométhée*, voir M. GRIFFITH, *op. cit.* (n. 38), 30, n. 93; pour les *Choéphores*, voir A.F. GARVIE, *Aeschylus, Choephori* (Oxford 1986), XLIII-XLIV. O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 448-449, admet, pour sa part, l'existence de cette éminence rocheuse pour le début de la carrière d'Eschyle, mais elle aurait été arasée avant l'*Orestie*. Ce qui est plus étonnant est que M.L. WEST, *art. cit.* (n. 38), 370 part dans sa reconstruction de la mise en scène du *Prométhée* de l'affirmation suivante comme s'il s'agissait d'un fait: "On the left-hand of the orchestra in the theatre of Dionysus there was at on time an outcrop of limestone which formed a natural eminence of some size, about 5 m across. At some stage in the theatre's development it was removed". Ce n'est qu'une hypothèse, et ce n'est même pas une hypothèse archéologique, car l'hypothèse archéologique est que cette éminence naturelle a été arasée pour la construction de l'*orchestra*.

[85] Voir *supra*, n. 58.

contenues dans le texte par une mise en scène concrète en abordant des détails qui sont nécessairement hypothétiques. Par exemple, s'il est nécessaire de discuter de la présence ou de l'absence du tombeau dans 'la seconde partie' des *Choéphores*, à quoi bon vouloir s'interroger sur la place exacte de ce tombeau dans l'espace visible[86]? Cela n'apporte rien d'essentiel.

Le philologue n'est pas un metteur en scène. Son rôle n'est pas de recréer le spectacle originel, mais de discerner toutes les incidences sur l'écriture tragique des choix voulus par l'auteur dans l'organisation du spectacle en fonction des moyens dont il disposait et des contraintes qui s'imposaient à lui. C'est du moins ce que j'ai essayé de faire dans cette enquête — limitée par les contraintes de la formule des Entretiens! — en partant de deux tragédies d'Eschyle. Doit-on se refuser, pour autant, à dépasser dans certains cas l'absence d'indications dramaturgiques? Théoriquement oui. Mais, de même que le philologue est contraint parfois à faire des conjectures — le moins possible! —pour retrouver le texte le plus proche possible de celui de l'auteur, j'ai cru bon dans un cas exceptionnel, celui de l'apparition du fantôme de Clytemnestre, de faire une conjecture sur le spectacle tel qu'il fut présenté lors de la représentation en 458 avant J.-C. Rien n'est dit par Eschyle sur la façon dont apparaît le fantôme de Clytemnestre et dont il disparaît dans les *Euménides*. Mais la prise en compte des représentations mentales déjà présentes dans une scène homérique ainsi que la comparaison avec une scène analogue dans le théâtre d'Euripide peuvent apporter des éléments de solution qui, tout en restant nécessairement hypothétiques, ne sont pas invraisemblables.

[86] Pour les différentes solutions qui ont été proposées, voir A. F. GARVIE, *op. cit.* (n. 84), XLIII-XLIV.

DISCUSSION

M. Griffith: Thank you for a fascinating and most attentive reading of Aeschylus' text with an eye on the mode of original performance. I find your suggestions about the staging of *Eumenides* very stimulating and engaging. In particular, I find your proposal that the *ekkuklêma* might have been used to present the Chorus at lines 64 *sqq* quite attractive. But I do not (yet) find myself persuaded that a flying Clytemnestra, hoisted by means of the *mechanê*, is indicated by the text — even though I am impressed by the parallels of other divine entrances and exits and by certain aspects of the Eur. *Hec.* case. I see two objections to the *mechanê* idea here, which perhaps you can put to rest: (i) the good parallel that you adduce from Hom. *Il.* 23 of the ghost of Patroclus visiting the sleeping Achilles, while it does indeed specify that the ghost of Patroclus takes its position at Achilles' head (which might indicate the same position for Clytemnestra's ghost in our play), does also state that he "stood" (there) *stê d' 'ar' huper kephalês*, which seems to count against a continued aerial, hovering presence. And in most other contexts in tragedy (including that of Polydorus' ghost in *Hecuba*), isn't some clear indication usually given in the text if a figure is flying or floating in the air (as in *Hecuba* 30-32 as you cite, *aiôroumenos*). In the absence of such an indication, I am a little sceptical of positing the *mechanê* here in *Eum.* (ii) Might it not be more thematically effective and visually consistent (in the terms of this trilogy) if the ghost enters from behind the *ekkuklêma*, i.e. through the same, still-open doorway, and stands there in the doorway behind the sleeping Erinyes — thus "standing over their heads" like Patroclus with Achilles? Her position in the doorway would recall to the spectators' minds several powerful moments in the first two plays

when they had seen the living Clytemnestra standing defiantly (or treacherously) in the doorway of the palace in Argos.

J. Jouanna: Je vous remercie de l'intérêt que vous avez pris à ma lecture dramaturgique des *Euménides*. J'en viens à vos deux réserves sur l'utilisation de la *méchanè* pour l'apparition de Clytemnestre. La première concerne le fonctionnement de la *méchanè* elle-même. C'est une sorte de grue avec un bras mobile située derrière la *skénè* qui permet de faire apparaître un personnage suspendu à un câble se déplaçant dans les airs, mais elle permet aussi de l'immobiliser en hauteur en immobilisant le bras mobile. Le fantôme de Clytemnestre apparaît en hauteur (venant de derrière la *skénè*) puis vient s'immobiliser au dessus des Érinyes endormies. Il n'y a aucune impossibilité technique à cela. On peut parler d'un vol stationnaire (qui est techniquement moins dangereux que le déplacement). Puis le machiniste à la fin de la scène fait repartir le fantôme de Clytemnestre comme il est venu. Votre seconde réserve consiste à proposer une autre mise en scène en faisant apparaître Clytemnestre par la porte ouverte de la *skénè*. Mais cette porte ouverte relève du domaine d'Apollon, car c'est par cette porte ouverte qu'Apollon est reparti, puis reviendra. On voit mal comment Clytemnestre pourrait venir de l'intérieur du temple d'Apollon. Apollon et Clytemnestre sont deux puissances qui ont une influence contraire sur le chœur des Érinyes: Apollon les a endormies, Clytemnestre les réveille. La *méchanè* a l'avantage de bien séparer spatialement les domaines d'influence de ces deux puissances. Je terminerai en rappelant la souplesse d'utilisation de la *méchanè*. Elle permet de faire apparaître par la voie aérienne un fantôme qui vient visiter des dormeuses et repart de la même façon sans atterrir, ou de faire arriver par les airs une divinité qui atterrit comme Athéna dans la même tragédie ou Océanos dans le *Prométhée*.

M. Griffith: I suggest a small addition or modification to your useful methodological triad of "indicators" (prospective,

contemporaneous, and retrospective) — indeed, I think in fact you may already have this in mind: i.e., you could stipulate at the outset that sometimes an apparent, or implied, "prospective indicator" may turn out to be misleading — this scene is in fact 'not' going to happen or is 'not' going to look quite as this indicator suggests. You could point to *Persians* 849-50 as an example of this, the so-called "false preparation" introduced by the Queen's plan to meet Xerxes with new clothing, a scene which never in fact takes place within the play.

J. Jouanna: Bien entendu, vous avez parfaitement raison de dire que l'auteur peut jouer sur une indication prospective pour créer la surprise chez le spectateur. Certes, la plupart du temps les indications prospectives se réalisent chez Eschyle, surtout quand elles viennent des dieux (Apollon à Oreste dans les *Euménides* 80-83) ou quand elles sont garanties par les dieux (le plan de la vengeance d'Oreste dans les *Choéphores* 554 *sqq.*). En revanche, l'exemple que vous mentionnez dans les *Perses* 849-850 est une indication prospective qui ne se réalise pas. Elle doit toutefois être mis en réseau avec une indication prospective précédente (*Perses* 529-531) pour bien comprendre la subtilité de ces deux annonces qui ménagent une double surprise. Je crois l'avoir dit, mais c'est dans une note à cette première indication prospective, lorsque j'ai critiqué la transposition des vers 529-531 après le vers 851 en disant qu'"elle brise la subtilité des réseaux d'annonce qui se complètent en réservant au spectateur une double surprise dans l'attente du retour de Xerxès. La première fois, on pouvait attendre l'arrivée de Xerxès; et c'est la Reine qui revient. La deuxième fois, on attendait l'arrivée de la Reine et c'est Xerxès qui revient". Votre remarque me permet de mettre en valeur ce qui était mentionné seulement dans une note.

M. Griffith: A couple of small further — related — points: (i) The later examples of Euripides' *Alcestis* and *Medea* show that it is technically possible to stage a tragedy with as many as

six or seven characters, who could all be player by just two actors. (Of course, we do not know whether Euripides used two or three on those occasions; but the parts 'could' be managed with just two.) Aeschylus' restriction to no more than four characters in such plays might raise the question, did he have different priorities from Euripides in this regard?

(ii) The Pythia "running with her hands" as she staggers and stumbles slowly along is an intriguing and vivid way to take *Eum.* 36-37. I am tempted by your interpretation — yet I am still inclined to think that little children for the Greeks are normally imagined as crawling on all fours (as in the Oedipus riddle!) more than they are imagined as stumbling and flailing their arms to maintain balance in learning to walk (and is there any parallel to be quoted for τρέχω in this sense?). I think the natural way to take the antithesis in 37 is *apo koinou*, "I run with hands (sc. with swiftness of hands as well as feet) not with swiftness of feet (sc. alone)"–i.e., the swiftness (which 'is' what we see/saw — she is/was scrambling speedily!) is not brought about by the feet, but primarily and most conspicuously by the use of hands.

J. Jouanna: Je répondrai en commençant par la seconde remarque pour reprendre l'ordre de ma communication. Elle concerne la mise en scène du passage des *Euménides* où la Pythie, une vieille femme effrayée par le spectacle qu'elle vient de voir à l'intérieur du temple, en ressort ébranlée. Tout le passage est difficile, car Eschyle emploie des mots rares dont le sens n'est pas plus assuré pour nous que la démarche branlante de la vieille. Le vers 36 ὡς μήτε σωκεῖν μητέ μ' ἀκταίνειν στάσιν· est typique de la difficulté avec les deux verbes rares σωκεῖν et ἀκταίνειν. La première partie du vers indique que la vieille manque de force, la seconde qu'elle ne se tient pas droite ou qu'elle ne se tient pas solidement debout. Dans les *Lois* II 672 b, il est question de l'enfant qui dès qu'il se dresse sur ses pieds (verbe comparable à ἀκταίνειν), bondit sans règle (ὅταν ἀκταινώσῃ ἑαυτὸ τάχιστα, ἀτάκτως αὖ πηδᾷ). Les Anciens étaient

attentifs à cette démarche désordonnée de l'enfant qui commence à marcher. L'expression d'Eschyle ne me paraît pas issue de l'image traditionnelle d'un enfant marchant à quatre pattes, mais du moment où il commence à se redresser et à marcher sans ordre. À la fois paradoxale et pleine d'humour, la poésie d'Eschyle est née ici d'une observation aiguë de la réalité quotidienne. L'enfant court avec ses bras plus qu'avec ses jambes. La vieille Pythie, paralysée par la peur est retombée dans l'enfance et se comporte comme un enfant qui apprend à marcher.

La seconde remarque porte sur la troisième partie de la communication où il est question du rapport entre le nombre des acteurs et le nombre des personnages. Votre remarque sur la différence de rapport entre Eschyle et Euripide est fort intéressante. Je crois qu'elle s'explique par l'évolution de la technique qui a consisté, en règle générale, à multiplier les personnages. Ils sont également plus nombreux chez Sophocle que chez Eschyle. Mais, si on examine le détail, il n'y a pas de règle, seulement une tendance.

M. Griffith: These are just minor suggestions, in response to an extremely carefully argued and thoughtful paper, from which I learned much. Thank you.

F. Montanari: In relazione all'ipotesi avanzata a proposito dell'apparizione del fantasma di Clitennestra nelle *Eumenidi*, credo che un paio di scoli omerici possano offrire una testimonianza di un certo interesse da aggiungere al dossier. La prova dell'esercito nel II libro dell'*Iliade* sta per portare a una fuga dell'esercito acheo: "E allora contro il destino sarebbe avvenuto il ritorno degli Achei, / se Era non si fosse rivolta ad Atena con queste parole" (155-156). Su richiesta di Era, Atena scende dall'Olimpo e spinge Odisseo ad arrestare la fuga. Nello *schol. ex.* B 144 *d* è riportato un commento a proposito di questa discesa di Atena: παραγίνεται ἡ Ἀθηνᾶ ἀπὸ μηχανῆς ὥσπερ καθεύδοντα τὸν Ὀδυσσέα ἐγείρουσα. Si tratta evidentemente di un modo di descrivere e visualizzare la scena omerica che

dipende dall'esperienza dello spettacolo teatrale. E' degno di nota, peraltro, il fatto che si dica che Atena arriva a stimolare Odisseo "che dorme", mentre Odisseo nel testo omerico non dorme affatto, semplicemente rimane immobile e inattivo (ἑσταότα v. 170): probabile che il modello visivo sia quello di un personaggio dormiente, al quale appare in sogno un personaggio, che arriva dall'alto su una *mechanè*. Poco oltre, lo *schol. ex.* B 156 osserva che il poeta spinge τὰς περιπετείας fino a un punto tale, che solo il dio può cambiarne il corso; e prosegue: πρῶτος δὲ (*scil.* Omero) καὶ τοῖς τραγικοῖς μηχανὰς εἰσηγήσατο. Qui è operante l'idea di Omero iniziatore di tutte le conoscenze e dunque *protos heuretes* anche del *deus ex machina* teatrale (*cf.* F. Montanari, *Antichi commenti a Omero. Alcune riflessioni*, in *Omero. Gli aedi, i poemi, gli interpreti* [Firenze 1998] 13).

Anche per l'apparizione in sogno di Patroclo a Achille nel XXIII libro dell'*Iliade* troviamo traccia di un parallelo con la tragedia. Nelle *schol.* Y 76, quando Patroclo dice che non uscirà più dall'Ade quando le esequie saranno state compiute, si legge: παρὰ δὲ τοῖς τραγικοῖς μετὰ τὴν ταφὴν ἐπιφαίνονται (H. Erbse, *ad loc.* cita il caso dei Persiani e quello delle *Eumenidi*), rilevando la differenza per cui invece qui in Omero Patroclo appare in sogno prima delle onoranze funebri.

J. Jouanna: Ces témoignages tirés des scholies d'Homère sont très jolis. Ils attestent la familiarité des commentateurs d'Homère avec la mise en scène des tragédies. Dans ma communication j'ai attiré l'attention sur les références à la mise en scène que l'on pouvait trouver dans les scholies des tragiques. Cette attention était donc partagée, comme vous le soulignez, par les commentateurs d'Homère qui comparaient les scènes homériques avec celles de la tragédie. Ils en montraient les ressemblances et aussi les différences, et comme vous l'avez bien dit, commentaient les scènes homériques par référence à celles de la tragédie. Ce qui m'intéresse surtout dans les exemples que vous avez cités, c'est l'arrivée d'Athéna descendant de l'Olympe

pour "réveiller" Ulysse, comme s'il dormait. C'est une référence à une scène de théâtre analogue à celle que nous avons dans les *Euménides*, lorsque le fantôme de Clytemnestre apparaît pour réveiller les Érinyes. Je vous remercie de ces compléments qui apportent un éclairage nouveau.

G. Avezzù: La ricostruzione della drammaturgia delle *Eumenidi* è convincente. In una prospettiva generale trovo molto interessante (e la ragione sarà evidente, penso, nella mia relazione) che lo spazio drammaturgico delle *Eumenidi* non dipenda dall'effetiva topografia di Atene ma invece ricrei funzionalmente la mappa urbana. Direi che questa mappa viene piegata all'esigenza di inscenare adeguatamente, nella scelta dei suoi 'attori' così come in quella della cornice, la conclusione politica della trilogia.

J. Jouanna: Je suis heureux de votre approbation et je vous en remercie. Effectivement la mise en scène doit être replacée dans le cadre plus large de la conclusion politique de la trilogie, où le rôle politique et religieux de la déesse de la cité est central. J'attends avec impatience votre communication.

P. Judet de La Combe: L'étude de Jacques Jouanna montre de façon convaincante qu'il n'y a pas de changement de lieu dans la partie athénienne des *Euménides*. La scène réunit l'Acropole, avec la statue d'Athéna, hors du temple, et l'Aréopage. Cette conclusion s'impose par une analyse du texte et notamment du rôle des pronoms déictiques. Quel est alors le sens de cette réunion des deux lieux, certes très proches géographiquement mais différents, dans un même espace scénique? Athéna insiste elle-même sur l'opposition historique (ou légendaire) qui a fait de l'Aréopage une "nouvelle ville" (687) opposée à la ville ancienne, dans la guerre des Amazones contre Thésée. Le fait que les deux lieux anciennement antagonistes soient réunis sur la scène n'a-t-il pas un sens symbolique? L'Aréopage, où va d'abord s'exprimer la menace sur la ville que fait peser la troupe

féminine des Érinyes devient un lieu décisif pour la préservation d'Athènes.

J. Jouanna: Votre approbation va dans le même sens que celle de G. Avezzù et je m'en réjouis. Vous avez raison d'insister sur l'opposition historique (ou légendaire) rappelée par Athéna entre les deux lieux qui sont réunis conventionnellement dans le lieu théâtral. Cette réunion de lieux opposés est évidemment symbolique. L'opposition passée renforce la portée de l'action unifiante opérée par la déesse qui agit doublement, d'une part par la fondation du tribunal de l'Aréopage et son intervention dans le jugement d'Oreste, et d'autre part par sa persuasion après le procès qui écarte la menace des anciennes divinités étrangères à la cité et intègre leur culte dans la cité qu'elles rejoignent en qualité de "métèques". Dans les deux cas, l'action politique et religieuse de la divinité est indissociable. En créant le tribunal de l'Aréopage, Athéna crée, comme vous le dites, un lieu décisif, j'ajouterais politiquement décisif, pour la préservation d'Athènes, mais en même temps elle honore du point de vue religieux le suppliant et en fait un allié. En persuadant les Érinyes, elle fonde avant tout un nouveau culte, mais en même temps ce culte a des incidences politiques puisqu'il doit, entre autres, éliminer les dissensions à l'intérieur de la cité. Cette indissociable action politique et religieuse de la déesse est théâtralement concrétisée par la présence à la fois de son temple en fond de scène avec sa statue devant le temple et du tribunal de l'Aréopage. Ce lieu théâtral, à la fois un et double, réunit ce qui fut opposé car il relève de la sphère d'influence d'Athéna. Tout en étant conventionnel, ce lieu théâtral n'est pas anonyme. Il est le lieu d'Athéna et le cortège final réinsère ce lieu dans la géographie d'Athènes dans la mesure où le cortège se dirige vers le nouveau lieu de culte des Érinyes; toutefois, même dans ce déplacement final, Athéna reste encore prééminente, puisqu'elle est en tête du cortège. Tout dans le lieu théâtral qu'il soit visible ou virtuel est centré sur Athéna, puissance religieuse et politique qui résout les conflits et garantit l'unité de la cité.

P. Judet de La Combe: Jusqu'à quel point l'expression "indication dramaturgique" rend-elle compte de la signification de la fonction des passages auxquels elle s'applique? Il est certes frappant que tous les mouvements, les expressions et même les apparences physiques des personnages ou du chœur, soient "mis en mots". Quand ils ne le sont pas, il y a un effet de surprise. Mais faut-il prendre des descriptions avant tout comme des didascalies, ou n'ont-elles pas un sens par elles-mêmes? Ou, pour le dire autrement, que signifie le fait que dans ce théâtre le spectacle physique soit systématiquement doublé de sa présentation verbale? Qu'est-ce que cela nous apprend sur l'importance du texte et du langage de la tragédie par rapport à l'événement physique qu'est la mise en scène? Le second discours de la Pythie, avec sa description d'Oreste et des Érinyes endormies, permet de comprendre le spectacle que sera l'apparition de ces personnages dans la scène suivante, mais sert aussi de contrepoint au premier discours: la science qu'a la prêtresse du monde divin, de son histoire delphique comme harmonie est subitement contredite et mise en question par l'horreur qu'elle voit et ne sait pas identifier. N'y a-t-il pas va-et-vient entre les mots et le spectacle? Les "didascalies internes" au texte permettent de comprendre l'image scénique, et celle-ci, en retour, impose ses contraintes au langage des personnages.

J. Jouanna: Votre intervention me permet de m'expliquer sur la portée de l'expression "indication dramaturgique". Quand je qualifie de cette façon un passage, je ne prétends pas que cette appellation épuise la fonction de ce passage. Je signale simplement qu'un tel passage a été écrit par l'auteur, en partie au moins, pour inscrire son texte dans la représentation. Or la fonction dramaturgique, qu'elle soit contemporaine, prospective ou rétrospective, est assez souvent négligée dans l'analyse du texte théâtral, même chez les commentateurs qui prétendent tenir compte de la dimension spectaculaire. Aussi la perspective que j'ai adoptée m'a amené à insister sur le rôle de ces expressions comme informations sur le spectacle voulu par

l'auteur et reçu par le spectateur lors du concours où la pièce fut représentée. Mais il ne faudrait pas en déduire que les indications dramaturgiques sont introduites artificiellement par l'auteur comme le seraient des didascalies externes. Bien au contraire, ce qui est exceptionnel dans le théâtre grec, c'est que ces didascalies sont naturellement intégrées dans le discours des personnages, ce qui signifie qu'elles n'ont pas uniquement une fonction dramaturgique. Pour reprendre le cas de la Pythie, j'ai montré, en passant, que sa longue description de la vision d'horreur, dont l'une des fonctions consistait à préparer le spectacle de la scène suivante, se justifiait aussi dans la bouche du personnage par son émotion devant l'horreur du spectacle. Et je suis d'accord avec vous pour dire que ce tableau d'horreur fait un contraste, que je dirais dramatique, avec le tableau initial où régnait l'harmonie. On peut ajouter que cela fait un contraste dramatique non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace, avec la présence du sang dans un lieu sacré, ce qui pose le problème de la souillure. Toutes les dimensions se tiennent, le dramaturgique, le dramatique, le religieux, et aussi le psychologique qu'un auteur tragique ancien s'étonnerait de voir frapper d'interdit par certains modernes. Ce qui étonne dans l'écriture tragique dont la visée sert à intégrer la dimension spectaculaire ou à masquer les contraintes dramaturgiques, c'est l'art et le naturel avec lesquels le texte s'insère dans la trame mythique. J'ai donné l'exemple du départ obligé de la reine à la fin des *Perses* pour récupérer l'acteur qui doit jouer le rôle de Xerxès.

P. Judet de La Combe: Si l'on retient la solution de l'eccyclème pour l'entrée d'Apollon, d'Oreste et du chœur endormi au vers 64, n'a-t-on pas un bon argument pour conserver l'ordre du texte et ne pas transposer, comme le fait Martin L. West, les vers 85-87 avant le vers 64? L'eccyclème suppose une apparition inattendue, comme un coup de théâtre. La scène peut alors commencer *in medias res* avec un οὔτοι ("Non, je ne te livrerai pas").

J. Jouanna: Vous avez tiré parfaitement la conséquence qui s'impose, et je ne m'exprimerais pas autrement. Cet effet dramatique est évidemment très puissant. Je suis parti dans mes analyses non pas d'une édition moderne, mais du texte des manuscrits et je me suis efforcé, dans la mesure du possible, de ne pas attiser des polémiques, même si, ici ou là, j'ai défendu le texte des manuscrits contre des modifications ou transpositions inutiles, sans pour autant avoir la religion d'un texte transmis qui serait intangible. L'édition de M.L. West est un monument de science, fort utile, même si l'on peut parfois éviter des modifications dommageables comme c'est le cas ici; *cf.* aussi ce que j'ai dit des *Euménides* 1032. Le précepte hippocratique "être utile ou ne pas nuire" est aussi valable pour le philologue. À vouloir être trop utile, on risque parfois de nuire en modifiant le texte et surtout en le transposant.

F. Macintosh: Ce qui m'intéresse surtout dans votre communication, ce sont les possibilités dont vous parlez des mouvements du chœur (les sorties et les entrées par les *eisodoi* et aussi par la scène). Est-ce que l'on peut dire que le chœur devient ainsi un des acteurs (comme le dit Arist. *Po.* 18.1456 a 25-6), pas seulement parce qu'il a un caractère, mais parce qu'il bouge, occupe et utilise l'espace théâtral comme un acteur?

J. Jouanna: Votre remarque se justifie pleinement par la version longue de ma communication (raccourcie pour la publication) où j'ai analysé non seulement la *parodos*, la sortie du chœur et l'*épiparodos* dans les *Euménides*, mais également l'apparition du chœur dans les *Choéphores* lequel sort par la porte du palais suivi d'Électre, si bien qu'Eschyle dans l'*Orestie* a varié les scènes de la *parodos* de façon tout à fait significative: scène traditionnelle dans l'*Agamemnon* avec une apparition du chœur des vieillards par l'entrée latérale de droite; scène renouvelée dans les *Choéphores* par une arrivée des servantes sortant par la porte centrale du palais; scène renouvelée encore dans les *Euménides* par l'apparition des Érinyes endormies sur l'*eccyclème* avant leur

réveil sous l'effet des injonctions du fantôme de Clytemnestre et leur chant de la *parodos*; puis le départ et le retour du chœur après changement de lieu comme dans l'*Ajax* de Sophocle, sans compter un finale avec une procession où le chœur est précédé d'un cortège dont les différents groupes sont précisés avec une minutie toute particulière par Eschyle. Ce rappel nécessaire suffit pour répondre positivement à votre question. Eschyle dans l'*Orestie* a varié volontairement les entrées et les sorties du chœur de telle façon qu'il constitue par ses mouvements (et non seulement par ses chants et par ses danses) un élément essentiel du spectacle. Il convient peut-être de rappeler ici ce qui est dit dans la *Vie d'Eschyle* c. 9 à propos de la *parodos* des *Euménides*: "Certains disent que lors de la représentation des *Euménides* quand il introduisit le chœur de manière dispersée, il terrifia si fortement le peuple qu'il fit s'évanouir les enfants et avorter les fœtus". Le passage est singulier, mais l'introduction dispersée peut correspondre au réveil successif de chacune des Érinyes quittant le siège où elle dormait.

A. Podlecki: I agree that much of the success of Aiskhylean (and probably other) tragedy must have depended on ὄψις, the *mise en scène* of a particular piece, and that for this the poet was at the mercy of his *khorêgos*, but I am not so convinced as you seem to be that the pairing was always a matter of τύχη. The cases of Themistokles's sponsorship of Phrynikhos in 476 (*TrGF* 1. 3, T 4) — almost certainly for his *Phoinissai* — and Perikles as *khorêgos* for Aiskhylos's *Persai* in 472 (*TrGF* 3, T 55 b) seem to indicate that at least sometimes arrangements were made in other ways than by *tirage au sort*.

J. Jouanna: Rien dans la nature de la documentation aussi bien pour le 'tandem' Phrynichos/Thémistocle que pour celui d'Eschyle/Périclès ne permet de déduire le moindre arrangement particulier entre l'auteur et le chorège. Ce sont des documents officiels qui relatent les résultats de deux victoires sans aucun commentaire. Le premier est conservé dans un texte littéraire

(Plu. *Them.* 5.5), mais il reproduit l'inscription sur une plaque que Thémistocle a fait graver en l'honneur de sa victoire: trois lignes donnent d'abord le nom du chorège avec son dème d'origine, puis celui de l'auteur, puis celui de l'archonte éponyme). Il est significatif que Plutarque ne dise aucun mot sur la relation qu'il y aurait entre Thémistocle et Phrynichos. Le second document est conservé dans la liste dit des *Fastes* (*IG* II^2 2318) où les résultats sont donnés suivant un même formulaire année par année: la formulation pour l'année 472 où le chorège est Périclès du dème de Cholargues et l'auteur Eschyle est la même que pour l'année 458 où le chorège est Xénoclès d'Aphidna et l'auteur Eschyle. Qu'est-ce qui autoriserait à supposer un arrangement pour l'année 472 parce que le chorège est bien connu de nous, et non pas pour l'année 458? Les chorèges et les auteurs pour la tragédie étaient désignés par l'archonte éponyme sur des critères différents, les chorèges pour leur niveau de fortune et les auteurs pour leur talent, et ils l'étaient à des moments différents. L'une des premières préoccupations de l'archonte éponyme après l'entrée en charge était de désigner les trois chorèges de la tragédie qu'il choisit parmi les plus riches de l'ensemble de la cité sans tenir compte de la division en tribus, avec les recours que cela comportait éventuellement de la part des chorèges désignés pour contester cette désignation (Arist. *Ath.* 56.3). Le choix des chorèges était évidemment le plus important pour l'organisation du concours de tragédies. La sélection des auteurs ne venait que plus tard, quand la désignation des chorèges était définitivement réglée. Du reste, après la victoire, le chorège vient dans l'ordre hiérarchique avant l'auteur. Et pour bien comprendre cette hiérarchie qui peut étonner un moderne, on peut rappeler que pour les concours du dithyrambe, dans cette même inscription des *Fastes*, le chorège est mentionné, mais par le nom de l'auteur. Pour les Anciens, le tirage au sort n'était pas le règne du hasard, mais un jugement des dieux. Le tirage au sort intervenait pour la désignation des juges du concours de tragédies, à partir d'une liste préalable présentée par chaque tribu, suivant un double tirage au sort dont on discute encore le détail (voir J. Jouanna,

Sophocle [Paris, 2007], 93 et n. 12). Il ne paraît pas vraisemblable, dans ces conditions, que la formation des tandems entre les trois chorèges et les trois auteurs soit laissée à la seule appréciation de l'archonte. Ce qu'il y a de sûr, en tout cas, c'est que l'auteur tragique ne connaissait pas quel serait son chorège quand il écrivait sa tragédie. Et c'est là l'essentiel.

En revanche, l'archonte semble souverain pour choisir les auteurs; et les témoignages anciens ne nous renseignent guère sur ses critères; il pouvait refuser un chœur même à un grand: le poète comique Cratinos dans les *Bouviers* s'indigne d'un archonte "qui n'accorda pas un chœur à Sophocle qui le demandait" (Ath. 14.638 f = *PCG* 4, Cratinus, frag. 17).

A. Podlecki: How can we be sure that Aiskhylos had not already included a second actor as part of his dramaturgical arsenal (*TrGF* 3, T 100) by the time of his first competition c. 496 (T 53 a, b) — or it was perhaps this innovation, whose significance Aristotle underlines, that helped him achieve his first success in 484 (T 54 a)?

J. Jouanna: Il n'y a évidemment aucun document externe permettant de dater l'introduction du deuxième acteur attribuée par Aristote à Eschyle. Tout ce que l'on peut savoir par l'analyse interne est qu'elle est antérieure à la tragédie la plus ancienne que nous ayons conservée, les *Perses* de 472 où deux acteurs sont nécessaires. Mais l'introduction d'une innovation par un auteur tragique suppose, me semble-t-il, comme condition *sine qua non* qu'il soit déjà reconnu. Il est donc vraisemblable que l'introduction du deuxième acteur soit postérieure au premier succès d'Eschyle de 484. Mais aucune certitude n'est possible; je l'accorde bien volontiers.

R. Parker: I have an observation, not a question. One major aim of O. Taplin's classic book *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977) was to slim down the role of spectacle in Aeschylus: he didn't of course deny, far from it, that Aeschylus

could create supreme scenic effects, but he argued that they were powerful through their very simplicity. You have presented very strong arguments for returning to a less austere view of Aeschylus' use of spectacle.

J. Jouanna: Comme je l'ai indiqué dans ma conclusion, je ne suis pas parti des commentateurs modernes pour mener mes analyses; je puis ajouter ici que je suis parti d'une méthode que j'avais partiellement mise au point déjà dans mon *Sophocle* (Paris 2007), 254 *sq.* (avec la distinction des trois fonctions des indications dramaturgiques) en complétant ici la méthode par la notion de réseau qui me paraît plus présente chez Eschyle que chez Sophocle. En reprenant ensuite les analyses menées par O. Taplin, j'ai constaté que des passages qui me paraissaient évidents pour recréer le spectacle notamment dans les *Euménides* (*e.g.* vers 67, 103, et 1026) étaient vidés de leur contenu dramaturgique par O. Taplin. Cela dit, malgré mes désaccords sur certains points dont quelques-uns sont essentiels, je rends hommage à la précision de Taplin qui analyse scrupuleusement les textes. Je me sens à l'aise en le lisant. Je vous remercie d'avoir rappelé un des buts qui éclaire son grand ouvrage, et d'avoir bien voulu aussi apprécier mon argumentation.

III

ROBERT PARKER

AESCHYLUS' GODS: DRAMA, CULT, THEOLOGY

Herodotus in book 2 tells how, in Egyptian myth, Apollo (Horos) and Artemis (Boubastis) were not children of Leto but of Demeter (Isis), who gave them to Leto to hide from Typhon and to nurse. "And it is from this story and no other that Aeschylus the son of Euphorion stole what I shall now mention, alone among all poets up to his day. For he made Artemis a daughter of Demeter".[1] This passage is Aeschylus' first appearance in the historical record, and Herodotus inaugurates, however churlishly, a long tradition of seeing the poet as an innovator in theology. It is, however, a statement about divine genealogy, not for instance about divine justice or care for mankind, that has caught Herodotus' attention. No ancient source anticipates the once popular modern conception of Aeschylus as a thinker straining out against the confines of traditional polytheism towards a new 'Zeus religion'.[2] Herodotus also inaugurates a long tradition of treating statements made by

[1] HDT. 2.156.4-5 (=S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 3, Aeschylus* [Göttingen 1985] [*TrGF 3*] F 333, among the *incertarum fabularum fragmenta*.). S. Radt assembles the guesses of scholars about the fragment (from *Aigyptioi* or *Danaides*? a fragment of Eleusinian lore?). J.E. POWELL, "Notes on Herodotus", in *CQ* 129 (1935), 81-2 (quoted with approval by A.B. LLOYD (ed.), *Herodotus. Book II Commentary 99-182* [Leiden 1988], *ad. loc.*) supposed Aeschylus to have taken the detail from Hecataeus.

[2] This tradition is documented, and criticised, in H. LLOYD-JONES, "Zeus in Aeschylus", in *JHS* 76 (1956), 55-67 (= *Greek Epic, Lyric, and Tragedy* [Oxford 1990] 238-261).

characters in tragedies (for such the new genealogy of Artemis must necessarily have been) as statements made by the poet himself. But in all probability the apparently bizarre innovation was determined by its context in some way; Herodotus may be right, for instance, that the detail is an Egyptianizing one, and the speaker may have been a Greco-Egyptian like the Danaids in *Supplices*.

That particular problem is limited, and insoluble. But the methodological issue is fundamental to studying the presentation of the gods in any mimetic art-form. Of the many statements relating to the gods in any tragedy, which are merely imitations of the ways in which men do speak about the gods, which if any can claim to convey truths about the dealings of gods with man? The different views expressed in *Persae* about the Persian defeat are a model illustration of the point. The Persian elders warn of the danger of 'god's crafty deception' (δολόμητις ἀπάτα θεοῦ), the messenger speaks of "some *daimon*", "an *alastor* or an evil *daimon*" and "the gods' envy"; the queen bemoans a "hateful *daimon*" which deceived the Persians, and the chorus a "*daimon* bringing heavy toil" (δυσπόνητος) which has leapt upon the nation.[3] But the ghost of Darius has a different account to give of the matter. Xerxes has not been brought low through random and inexplicable divine hostility to the Persian people: he has been punished for his impious and arrogant treatment of the Bosphorus, for the burning of temples, for aspirations not proper in a mortal.[4] Darius is a good king summoned from the dead and thus equipped with prophetic insight; he also refers to oracles which predicted Persian disasters, though at an uncertain date.[5] He speaks therefore with absolute authority; within the world of the play, what he says is truth. The survivors, however, seem to derive little profit from his revelation: not only Xerxes, who

[3] AESCH. *Pers.* 93; 345; 354; 362; 472; 515-6. See too 724.

[4] AESCH. *Pers.* 744-750; 808-815; 820-822. I follow the excellent discussion of R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Studies in Aeschylus* (Cambridge 1983), 1-15.

[5] AESCH. *Pers.* 739; 800-2.

was not there to hear him, but even the chorus, who were, continue after his return to the shades to speak uncomprehendingly of the hostility of a *daimon*.[6] It is perhaps this failure to learn that gives the end of *Persae* that unresolved character which has left many critics unsatisfied.

Darius' speech is 'truth within the play'; and there are other such religious truths within the play in Aeschylus, though perhaps not very many. Like religious certainties in real life for the Greeks, they usually derive from prophecy or something similar. In *Septem*, Apollo's warning to Laius not to beget children and Oedipus' curse upon his sons are uncontested facts which are certain, given the authority of an oracular god and a father's curse, to have disastrous consequences; when such consequences occur, the causal link between past and present seen by characters in the play is manifestly correct.[7] In *Agamemnon*, Cassandra the prophetess sees a connection between "the original mad act (πρώταρχος ἄτη)" that occurred in the "brother's bed hostile to him who set foot in it", the revenge in the form of "the roast flesh eaten by the father", and the revenge for the revenge about to be enacted by the murder of Agamemnon.[8] Clytaemnestra and the chorus later speak in similar terms of a *daimon* or an *alastor* of the Pleisthenid race, and Aegisthus adds an actual curse spoken by Thyestes;[9] but it is the prophetess' insight that renders these diagnoses wholly reliable. Earlier in the play, the seer Calchas has predicted how a "cunning housekeeper, a remembering child-avenging Wrath" will execute a second "lawless, feastless sacrifice" (147-155); the allusion is to Clytaemnestra avenging Iphigeneia. In *Eumenides*, we learn from the mouth of Apollo, the god who cannot lie, that it is Zeus' will that Orestes be acquitted (614-621), and Athena endorses the claim if endorsement is needed (797-9); already

[6] AESCH. *Pers.* 911-2; 921; 942; 1005 (plural).

[7] For the facts see AESCH. *Sept.* 720-791; for the causal link 653-5, 691, 695-6, 709, and often later.

[8] AESCH. *Ag.* 1192-3; 1097, *cf.* 1217-1222; 1223-1241.

[9] AESCH. *Ag.* 1468-1480; 1497-1512; 1600-1602.

in *Agamemnon* Cassandra had spoken of "a great oath of the gods" that Orestes would come home to avenge his father (1284-5). Various prophecies about the future are revealed or alluded to in *Prometheus Vinctus*. Some statements about past events too are made in the plays which, even though not due to prophets or confirmed by prophecy, we should accept simply on the grounds that there is no reason to doubt them; on this basis we learn, for instance, in *Supplices* (as is predicted in *Prometheus Vinctus*) that Zeus' pursuit of Io led in the end to the emergence of a prosperous dynasty.[10] And two plays evidently have a special status in that they deploy gods as actual speaking characters. But the relation of the primeval divine world of *Prometheus Vinctus* to that in which we live is controversial, to say nothing of the one-sidedness of the account of it given by Prometheus. As for *Eumenides*, its concern is with a particular mythological situation and the establishment of a particular cult; we learn from it much about the powers of the Semnai at Athens, little of a general kind about the dealings of gods with men. (One exception is Apollo's bold statement that "I have never on my mantic seat said anything, about man, woman, or city, that was not ordered by Zeus the father of the Olympians" [*Eum.* 616-8].) And that conclusion can be made more general: the 'facts' about the divine world that we find in Aeschylus relate to specific situations; doubtless some generalisation from those specific cases will be natural enough — if Zeus did not abandon Io, he will not abandon other targets of his fancy; if Oedipus' curse was fearsomely effective, so will be those of other wronged fathers — but a detailed casuistry of the scope and limits of gods' concern for men and for fair dealing among them is far from emerging.

[10] AESCH. *Supp.* 531-589; *PV* 846-874. Io's account of Zeus' pursuit of her in *PV* 640-686 falls in the same category. On the authorship of *Prometheus Vinctus* I am an agnostic; I include it only glancingly in this article, because its unique character as a play set among the gods in primeval time makes it a special case whatever view one takes of its authenticity.

Alongside these limited certainties, the plays contain numerous assertions about the divine made by characters and chorus. It would be foolish to dismiss such assertions en bloc as powerless to persuade a spectator or reader; the claims of characters in plays, like those of live people, may appear more or less well-grounded, more or less perceptive and objective. But one cannot simply assemble them all and construct an Aeschylean view of the gods from the full set; some such views are products of folly, arrogance, or an interest that distorts judgement. The Egyptian messenger who seeks to carry off the Danaids by force at the end of *Supplices* tries to parry an accusation of impiety with the claim "the gods I respect are those about the Nile" (922). Few critics no doubt have ever been impressed by that argument, an improvisation determined by the situation and manifestly either insincere or deluded. Nor will many have accepted Aegisthus' claim, in the first words he speaks in *Agamemnon* (1577-1582), to have divine justice on his side:

> O kindly light of a justice-bringing day! Now at last would I say that the gods from above watch over the griefs of earth, now that I have seen this man lying in the woven robes of the Erinyes — to my delight! — paying for what his father's hand devised.

It may be true that in a sense Agamemnon has paid for what his father's hand devised. But it is hard to believe that the gods care much for the griefs of Aegisthus, the "cowardly lion, ranging in the bed" (1224) of another man, who leaves his mistress to fight his battles and only arrives after the murder has been performed. Many critics, by contrast, have accepted as a fact that, when in the crisis at Aulis the sacrifice of Iphigeneia was proposed, it was "right in religion" (θέμις) for Agamemnon or for the army (there is textual uncertainty) to "desire a wind-stopping sacrifice and maiden blood" (215-7).[11] But this is no more than a self-justifying assertion by Agamemnon, and the

[11] So *e.g.* J.D. DENNISTON and D. PAGE (eds.), *Aeschylus*, Agamemnon (Oxford 1957), xxiv; S. GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative: the* Oresteia (Cambridge, 1984), 29, 262.

chorus go on at once to show what they think of it by designating his decision as "impious, impure, profane" (219-221). We need not suppose that they anticipate the subtleties of some modern moral philosophers whereby a single act may be both necessary and blameworthy.[12] They simply reject Agamemnon's desperate defence of his foul deed.

It is worth stressing that, though chorus and characters often represent the Greek expedition against Troy as the avenging instrument of Zeus Xenios,[13] that proposition only glancingly and incidentally receives the kind of endorsement through prophecy which, in the terms of the argument so far, turns assertion about religious matters into fact. The relevant prophecy is Calchas' interpretation of the bird omen, two eagles eating a pregnant hare, that accompanied the start of the expedition. Calchas' emphasis lies on the terrible consequences implied by the death of the pregnant hare. He also predicts that the expedition will be successful in its aim of capturing Troy. Only when he says that Artemis is angry against "the winged dogs of her father" for the killing of the hare does he represent the eagles, *i.e.* the Atreidai, as agents of Zeus.[14] But that is far from a statement that Zeus willed the Greek fleet to sail to Troy at all costs, including that of human sacrifice. And that negative is essential to the economy of the play. Aeschylus artfully interchanges three perspectives on the expedition against Troy. On one side it was just revenge for a crime against hospitality. On the other it was a war not worth fighting, one that brought death on innumerable men for the sake of a worthless woman.[15] And, as even just wars always may, it led not only to deaths on the battlefield but to war-crimes, beginning with the sacrifice of Iphigeneia and ending with the brutalities accompanying the

[12] For this view see M. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness* (Cambridge 1986), 32-8.

[13] AESCH. *Ag.* 61-2, 362-6, 748, etc.

[14] AESCH. *Ag.* 126-155.

[15] AESCH. *Ag.* 62; 448-9.

sack.[16] It is the holding of these three perspectives in tension that gives the play its extraordinary power as a meditation on war. Too strong and authoritative an emphasis on Zeus' support for the expedition would have confused and spoilt the balance. Had an oracle instructed Agamemnon to lead an expedition against Troy in the cause of Zeus Xenios, he would indeed have faced at Aulis the impossible dilemma, a genuine conflict between two absolute requirements, sometimes postulated by readers of the play. But no such instruction was issued. He faces, it is true, an acute and agonizing dilemma of the kind that Aeschylus excels in portraying:[17] to abandon the expedition would mean defying the wishes and expectations of his peers, and renouncing his own hopes of glory. But the decision that he reached was not one imposed upon him by divine command. To say, as the chorus do, that the expedition was an instrument of Zeus Xenios is merely to say that Troy deserved punishment for Paris' crime. But gods have long memories, and Troy could have been punished in a way that did not involve the murder of a daughter by her father.[18]

I revert to the issue of the authority that different statements about the divine may lay claim to. Some may suppose, chiefly on the basis of *Agamemnon*, that utterances of the chorus have a special status. And one might cite in support the heightened awareness in recent criticism of the double aspect of the chorus, as both characters in a play and also continuators of the ancient tradition of choral song in honour of the gods. But

[16] Probably symbolized by the killing of the pregnant hare in the portent at Aulis (*Ag.* 135-8): on this notorious crux see the survey of opinions in D.J CONACHER, *Aeschylus' Oresteia: a literary commentary* (Toronto 1987), 76-83.

[17] A. LESKY, "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", in *JHS* 86 (1966), 78-86.

[18] I follow J.J. PERADOTTO, "The omen of the eagles and the ΗΘΟΣ of Agamemnon", in *Phoenix* 23 (1969), 237-263, esp. 251; *cf. e.g.* B. VICKERS, *Towards Greek Tragedy* (London 1973), 350-3; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (n. 4), 85-6; A.H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean Tragedy* (Bari 1996), 364-6; 425; S. TIMPANARO, "Antinomie nell'Agamennone di Eschilo", in *GIF* 50,2 (1998), 131-184.

Aeschylus' choruses are often characterised with great vividness, and no-one will suppose that, for instance, the frightened and disorderly women who constitute the chorus in the first half of *Septem Contra Thebas* are to be seen as mouthpieces of civic wisdom. Those same women acquire, it is true, a new gravity in the second half of the play, a change that is symbolised when they address their king as "child" (686). But that observation underlines the point that choral utterances have no general claim to authority.[19] We have already seen that the chorus in *Persai* shows no sign of understanding the religious explanation for Xerxes' downfall even when this has been authoritatively explained by Darius' ghost.

The chorus of *Supplices* is a particularly interesting case. The old view of Aeschylus' distinctive 'Zeus religion' found much of its support in this play. "Lord of lords, most blessed of the blessed, strength mightiest to accomplish of all accomplishers, all-fortunate Zeus", sing the chorus. They go on to tell the story of Io in a way which presents Zeus not as seducer but as saviour, jealous Hera being the source of all her suffering; and they end with another acclamation to "the universal resource, favouring Zeus".[20] Earlier they had told of Zeus how: "he casts down mortals to utter destruction from the high tower of their hopes, but arms no force against them. Seated, he somehow brings his purposes to accomplishment without movement, from his sacred seat."[21] Some have supposed an influence here from the unlabouring god of Xenophanes, who

[19] *Cf.* R.B. RUTHERFORD, "Why should I mention Io? Aspects of Choral Narration in Greek Tragedy", in *Cambridge Classical Journal* (previously *PCPS*) 53 (2007), 1-39, at 16: "the special status of this body means that the voice is fluid".

[20] 524-599. In their note on *Supp.* 524-6, H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE (eds.), *Aeschylus, The Suppliants*, (Copenhagen 1980), vol. II, 408 speak of the lines' rhetorical structure as "outstanding for the intensity of the religious feeling it conveys".

[21] 96-103 (the glorification of Zeus begins at 86); recent editors more or less concur in so restoring these corrupt lines. For Zeus' effortlessness *cf. Eum.* 651; fr. 99. 2-3.

"controls everything without effort by the thought of his mind" and "always remains motionless in the same spot, and it is not fit that he should go now hither, now thither".[22] Xenophanes' god is anticipated by Homer's in one of his aspects: though Homer's god does indeed go 'now hither, now thither', it is usually in pursuit of his pleasure that he does so, while he brings his most important 'plans' to fulfilment 'easily', through the agency of other gods and mortals, without stirring from Olympus. Thus the effortless Zeus of *Supplices* can be seen as the Homeric Zeus, piously interpreted as is appropriate in a hymn of praise, no less than as an early form of the god of the philosophers. But even on that view, such a selection and interpretation of a single aspect of a tradition is a form of innovation. The chorus express too the old idea of the inscrutability of Zeus' will with new metaphorical splendours.[23] The effect is a remarkable intensity of devotion to Zeus. It is not easy to find parallels in Greek poetry for such trusting and passionate magnificats, before or afterwards.[24]

Commentators, however, have noted that the rhetorical structure "lord of lords, most blessed of the blessed" finds parallels in ancient near eastern rather than in Greek literature. The chorus are characterised in many ways as unGreek;[25] they expect Pelasgos, for instance, to rule as an absolute monarch for whom the state is himself (370-5). Though singing in

[22] H. DIELS und W. KRANZ (hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Berlin [6]1952), [= DK] 21, B 25, 26; *cf.* W. RÖSLER, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos* (Meisenheim 1970), 7-10, with earlier references, and H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE, *op. cit.* (n. 20), *ad loc.*, who accept the connection; J. KERCHENSTEINER in *Gnomon* 49 (1977), 622-3 doubts it. W. KIEFNER, *Der Religiöse Allbegriff des Aischylos* (Hildesheim 1965), argues that the idea of Zeus' omnipotence acquires a new insistence in Aeschylus; but he himself shows, 20-32, that the idea is firmly rooted in Homer.

[23] 89-90, 1057-8.

[24] The praise of Zeus at the start of HES. *Op.* is much less personal and intense. *Cf.* perhaps PI. *Pyth.* 9.43-9. We lack actual cult hymns almost entirely, it is true; but the fragments we have do not suggest such power.

[25] See J. GRETHLEIN, *Asyl und Athen* (Stuttgart 2003), 53-72; on their attitude to Zeus esp. 60-65.

Greek, they even refer to their own "barbarian voice" (119, 130). And one may wonder how an Athenian audience might have responded to some of the religious arguments that they employ. Doubtless there is nothing intrinsically offensive in their belief that Zeus is morally obliged to protect them, as descendants of his loved one Io.[26] That is merely one expression of the idea that gods and mortals can be bound by ties of *charis*, mutual obligation grounded in mutual favours; and the frequent appeal to that idea by speakers in tragedy, in Aeschylus not least, can plausibly be seen as one of the ways in which tragic characters reflect ordinary Greek attitudes. The chorus in *Septem Contra Thebas* too appeal to family ties with gods whose protection they are seeking, and urge the gods of the city to "remember" the sacrifices that have been made to them;[27] the reverse of that argument, "it is in your interest to help us, for sacrifices will follow" (or variants thereon) is used by Eteocles, and by Orestes in *Choephori*.[28] So the chorus' expectation of favour from Zeus characterises them neither for good nor ill. But they are extremely quick in applying moral blackmail to Pelasgos with their threats of polluting suicide on Argos' altars.[29] And they have earlier, if less directly, applied a similar threat to Zeus himself: they will die and transfer their supplication to "the all-receiving Zeus of the dead" if the Olympian gods will not help them, and then the Zeus of the upper world will be exposed to "just reproaches".[30] These are the girls who will go on to murder the sons of Aigyptos en masse. They express boundless faith in Zeus, and they also threaten him. Their famous magnificats to Zeus may have been seen as no less excessive than their attempts to blackmail the god.

[26] AESCH. *Supp.* 162-75, 531-594.

[27] AESCH. *Sept.* 106-7, 140-3, 179-180.

[28] AESCH. *Sept.* 76-77, *Cho.* 255-7; 483-5, *cf.* 790-793. On *charis* see H. YUNIS, *A New Creed* (Göttingen 1988), 101-111, and my essay in C. GILL *et al.* (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece* (Oxford 1998), 105-125.

[29] AESCH. *Supp.* 455-467.

[30] AESCH. *Supp.* 154-174.

The other chorus whose utterances have been held to illustrate Aeschylus' Zeus religion is that of the *Agamemnon*. The famous 'Hymn to Zeus', though much grimmer, is little less intense than the celebrations of Zeus by the Danaids. Zeus, we are told in a strophe, is beyond all possible comparison; it is only by turning to him that the chorus can "cast off the vain burden from their thoughts".[31] An antistrophe celebrates the god's omnipotence; a new strophe speaks of the painful learning, the "violent *charis*", inflicted on mortals by Zeus. Evidently we cannot dismiss the respectable elders of Argos as if they were over-passionate maidens from Egypt. But the so-called Hymn is not a theological statement; it has a carefully-crafted place within the chorus' narration of the terrible events at Aulis, a narration which resumes in the antistrophe following the strophe that ended with the gods' "violent *charis*". Cunningly positioned between Calchas' ominous prediction and its fulfilment, the 'Hymn' creates a kind of suspense. It moves from trust in Zeus to an emphasis on Zeus' punishing and sobering power. Its relevance to the main narrative is not made clear;[32] as so often in Aeschylus, the hearer must struggle, anxiously and only in part successfully, to understand. But one will naturally try first to apply it to the narrative of Iphigeneia's sacrifice which it interrupts, and at the end of which the threat of Dike bringing learning through suffering is repeated.[33] The effect in context is to enhance the mood of grim foreboding, to foreshadow dire consequences from Agamemnon's terrible act.[34]

[31] I follow the traditional interpretation of *Ag.* 160-166, despite the counter-arguments of P.M. SMITH, *On the Hymn to Zeus in Aeschylus' Agamemnon* (Chico 1980): *cf.* A.F. GARVIE, in *JHS* 103 (1983), 164. P.M. Smith suspects (p. 5) that the idea of turning to the gods for relief from care is Christian, not Greek, but see EUR. *Hipp.* 1102-3 or SOPH. *El.* 173-8.

[32] So rightly S. GOLDHILL, *op. cit.* (n. 11), 28.

[33] Aliter P.M. SMITH, *op. cit.* (n. 31), 25, 27; M. GAGARIN, *Aeschylean Drama* (Berkeley 1976), 139-150.

[34] T.J. ROSENMEYER, "Gorgias, Aeschylus, and *Apate*" in *AJPh* 76 (1955), 255-6.

The argument thus far may seem destined to end with a much thinner account of the role of religion in Aeschylus than has usually been accepted. If everything except a limited number of truths sanctioned by curse or prophecy is to be dismissed as characterisation or as contextually-determined, what is left of the great religious poet? I sound a retreat at this point from that extreme position. However unreliable the voice of the chorus in the first half of *Septem* and throughout *Supplices* may be (but is even that voice reliably unreliable?), it is hard not to be swayed by the great choruses of *Agamemnon* or in the second half of *Septem*; their interpretations mesh so persuasively with the revelations of prophecy and with what we see on stage. In no other Greek author (not even notably pious authors such as Herodotus and Sophocles) are human actions marinated, as it were, in the divine in quite the same way. Beliefs that are part of the common stock acquire in Aeschylus a new intensity.[35] For Herodotus, for instance, no less than in Aeschylus divine justice is often at work in human history; but whereas for him this involvement of the divine is a conclusion that may be drawn at the end of a pragmatic narrative of events, in the choruses of *Agamemnon* the whole Trojan war becomes nothing but a "blow of Zeus"; no other aspect of it matters, except of course the further religious guilt incurred by the Greek commanders. One of the great differences between Aeschylus and Sophocles lies in the contrasting role of the chorus as a religious commentator; it is largely because there is much less such commentary in Sophocles that so little is revealed about the divine world in his plays.

[35] See J. DE ROMILLY, "Vengeance humaine et vengeance divine. Remarques sur l'Orestie d'Eschyle", in *Das Altertum und jedes neue Gute. Festschrift für W. Schadewalt,* Hrsg. von K. GAISER (Stuttgart 1970), 65-77. On Aeschylus' great ritual scenes which so contribute to this ensorcellment of our world see EAD., *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide* (Paris 1961), 10. B. OTIS, *Cosmos and Tragedy* (Chapel Hill 1981), 20, speaks of "an almost unbearable weight of historical and cosmic meaning".

What emerges in Aeschylus, however, is often much more an attempt to portray the human consequences of certain beliefs than to justify god's ways to man. Karl Reinhardt once spoke of Aeschylus "tearing open the gaps, which the Solonian theodicy covered up".[36] Inherited guilt or the late punishment of the gods was for Solon a way of supporting the claim that religious offences are, in the end, always punished. But when Eteocles finds "the hateful curse of his dear father" "sitting upon" him with "dry unweeping eyes",[37] and argues that "the gods have somehow abandoned all care for us by now", all the emphasis lies on the horror of his situation; and though its ultimate cause is said to lie, via Oedipus' curse, in Laius' disobedience to Apollo,[38] no character responds or could respond with a sense of moral satisfaction at the working out of divine justice. Such operations can be, rather, paradoxical and terrible: "what is fulfilled among mortals without Zeus? What of all this is not god-ordained?" ask the chorus in *Agamemnon* when they come to see how it is the curse on the Atreid house that has led to Agamemnon's murder (1486-7). They speak in horror, not pious enlightenment.

Again, the thundering insistence in the choruses of the *Oresteia* that "the doer shall suffer; this a thrice-ancient saying declares" (*Cho.* 313-4) is identical at a propositional level with the morally bracing statement that "no mortal who acts unjustly will not be punished" (uttered by a dream-figure to Hipparchus the night before he died in Herodotus[39]). But its implications

[36] See K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern 1949), 17 (the Solon passage is fr. 13. 25-32, M.L. WEST (ed.) *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati. Vol. II* [Oxford 1992]). N.J. SEWELL-RUTTER, *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy* (Oxford 2007), 20 writes "The justice of the tragedians is generally an agent of destruction, and the Δίκα that shines forth in smoky dwellings in one passage of Aeschylus' *Agamemnon* (772 *sqq.*) is often scarcely visible through the pall of transgression, Erinys and curse."

[37] AESCH. *Sept.* 695-6 (but N.J. SEWELL-RUTTER, *op. cit.* (n. 36), 31 n. 49, argues that the eyes are those of Eteocles); 702.

[38] AESCH. *Sept.* 742-767; 800-802; 842.

[39] HDT. 5.56.1.

in Aeschylus are appalling. "Our deeds carry their terrible consequences... consequences that are hardly ever confined to ourselves" (as Mr Irwin says in George Eliot's *Adam Bede*, his Aeschylus open in front of him).[40] Far from lacking responsibility for their actions (as some have supposed) the characters of Aeschylus are intensely and catastrophically responsible;[41] and they may bring affliction on themselves, their descendants, their cities, and many innocents besides. What is more, goodness is fragile; in the wrong circumstances it is very easy to err disastrously. Clytaemnestra indeed is a monstrous figure (though not without her justifications), but Agamemnon is merely a man of average ambition and heartlessness, Paris merely a pampered youth. (The resistance of both has been weakened by the great corrupter, wealth.) The two themes, that deeds carry their terrible consequences and that transgression is easy, converge in the second stasimon of *Agamemnon*: the chorus describe the mere carelessness of mind with which Paris stole Helen and the Trojans welcomed her home, bringing doom on themselves and on many Greeks besides, who came to fight "for a promiscuous woman" in a "woman-avenging war".[42] Such language reveals, as was noted earlier, that the Trojan war, though in one sense just, was in another not worth fighting; and through it Agamemnon and the wronged Greeks themselves move into the wrong, by sacrificing Iphigeneia and by their brutality and impiety during the sack of Troy. The fall of Troy is just, the death of Agamemnon is just, the death of Clyaemnestra is just, but there is little comfort in any of this. The principle that 'no mortal who acts

[40] Chapter 16; *cf.* R. JENKYNS, *The Victorians and Ancient Greece* (Oxford 1980), 116.

[41] "Here we find the most searching and sustained analysis of human action in Greek tragedy": B. VICKERS,, *op. cit.* (n. 18), 347; *cf.* N.J. SEWELL-RUTTER, *op. cit.* (n. 36), 150-161.

[42] AESCH. *Ag.* 717-749, *cf.* 385-402 (and for Helen's similar levity 407, ῥίμφα); 62; 225-6. For the view of Agamemnon's character taken here see e.g. R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (n. 4), 78-100.

unjustly will not be punished' is not in Aeschylus a simple solution to the confusion and horror of human life, but also a part of it.

Aeschylus might, it is true, seem to mitigate the harshness of the old Solonian doctrine of delayed divine punishment. Solon spoke of "innocent" descendants paying for the offences of their ancestors. In his defence of the "delayed vengeance of the gods", Plutarch was eventually to argue that only those children of bad parents who are themselves bad are punished, while those who have escaped the moral contamination of their race are spared. This explicit modification of the old doctrine is already implicit in Aeschylus' exploitation of it.[43] Eteocles chooses freely to fight his brother, although other options are offered to him by the chorus; they speak of his "evil desire" (687-8) for a potentially fratricidal combat. Agamemnon adds new guilt to that which he has inherited, while Orestes, who performs his terrible task only with reluctance, and at a god's command, in the end goes free. A further element is present too, enriching and complicating. The agents used by the gods to punish Agamemnon for his own and his father's deeds of blood are not disinterested parties: Clytaemnestra avenges Agamemnon's offence against her daughter, Aegisthus that of Agamemnon's father against his own father Thyestes. Thus unpunished crimes remain recorded in human, as well as divine, books of reckoning. It is not just that ancestral guilt is not 'the' cause of later suffering (as if there were no other); it is almost a metaphor for a purely human chain of causality. Herodotus sometimes detects "the divine element" in events in their very paradoxical quality[44]; but the curse on the house of the Atreidai works in all too familiar human terms. In a horrendous and magnificent moment, Clytaemnestra

[43] SOLON fr. 13. 25-32; PLU. *Ser. Num. Vind.* 21, 562e-563b. On the Aeschylean modification see most recently N.J. SEWELL-RUTTER, *op. cit.* (n. 36), 30 (with references), 33, 48, and on Eteocles *ibid.* 158-161. An unanswerable question remains about Oedipus in the *Septem* trilogy: was he inculpated in any way?

[44] *e.g.* HDT. 7.137.1.

suggests that she herself has become the *alastor* of the house (*Ag.* 1497-1504).

Aeschylus' version may avoid the obvious unfairness of the Solonian punishment of innocent descendants. But this vision of a house torn apart "not by others outside but by themselves, through raw bloody Strife"[45] is in some ways much more terrible. There is an old debate about the many demonic figures, the *alastores* and *palamnaioi* and *prostropaioi* and curses and Erinyes, who haunt the pages of Aeschylus. Were such figures realities for the poet and his contemporaries, or figures of speech, or something in between?[46] A new element entered the discussion with the publication in 1993 of the 'New Lex Sacra from Selinus', which revealed that in the mid fifth century a Sicilian community could publish a ritual prescription for "purifying oneself from an *elasteros*" (evidently a variant of an *alastor*). One possible variety of *elasteros* was apparently an "ancestral" (πατρῶιος) one, though it must be admitted that other types ("visible", "audible") defy reliable interpretation, as does much in this remarkable text.[47] Perhaps then the chorus in *Septem* were not being wholly unrealistic when they suggested to Eteocles that "the black-clad Erinys will leave your house, when the gods receive sacrifice" (699-701). Mechanisms for getting free of *elasteroi* existed. But if the ancestral *alastor* was embodied in Clytaemnestra, there was no hope of 'purifying' her 'off'.

"Reading the *Oresteia* makes one afraid for one's life", one critic has written. *La Crainte et l' angoisse dans le theatre d'Eschyle*

[45] AESCH. *Cho.* 472-4, slightly misapplied.

[46] The extreme statement of the former view is by W. KRANZ, *Stasimon* (Berlin 1933), 40-2; of the latter perhaps H.D.F. KITTO, *Poiesis* (Berkeley 1966), 38-74; for an intermediate view E.R. DODDS, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley 1951), 40-41. See now F. GEISSER, *Götter, Geister und Dämonen. Unheilsmächte bei Aischylos – zwischen Aberglauben und Theatralik* (München 2002), who is agnostic.

[47] M.H. JAMESON, D.R. JORDAN, R.D. KOTANSKY, *A Lex Sacra from Selinous* (Durham 1993) (= *SEG* XLIII 630); the text has been re-edited in E. LUPU, *Greek Sacred Law. A Collection of New Documents* (Leiden 2005), n°. 27.

is the title of a monograph which captures much that is most powerfully Aeschylean.[48] In the last few paragraphs I have tried to illustrate that which is terrifying even in Aeschylus' vision of divine justice. Yet, extraordinarily, the same poet is responsible for the most compelling evocations of human wellbeing to be found in Greek literature; it is perhaps not surprising that some critics have sought to see in his thought a striving, analogous to that of some pre-socratic thinkers, to achieve a reconciliation of opposites.[49] The basis for studying the poet's paradoxical double-sidedness is, alas, desperately narrow. The symbol of this 'bent back harmony' is the contrast in mood between the first two plays of the *Oresteia* and the third: it is something which one needs a whole trilogy to comprehend, and of these we have only one. It would be foolish to suppose that the problems and solutions dramatised in the Oresteia would have been reproduced elsewhere, in trilogy after trilogy. But we must work with what we have.

Disastrous decisions, we have noted, bring those who make them, their families and perhaps their cities to ruin. Those who have "healthiness of mind"[50] will not make such decisions. Those who lack it and go wrong are restored, all unwillingly, to sobriety of mind by their downfall; this is the famous "violent care" of the gods for men.[51] As it happens, the trilogy fails to provide illustrations of characters learning from their sufferings, as Croesus and Cambyses learn in Herodotus;[52]

[48] By J. DE ROMILLY (Paris 1958). One critic: B. VICKERS, *op. cit.* (n. 18), 425.

[49] K. REINHARDT, *op. cit.* (n. 36), 73-4; R. SEAFORD, "Aeschylus and the unity of opposites", in *JHS* 123 (2003), 141-163. But note the critics of such approaches cited by J. GRETHLEIN,, *op. cit.* (n. 25), 239. Human wellbeing: *Supp.* 625-709, as well as the end of *Eumenides*.

[50] AESCH. *Eum.* 535-6.

[51] AESCH. *Ag.* 176-183 (the use of *charis* here gives a sardonic twist to its familiar religious application); 250-1: *cf.* P.M. SMITH, *op. cit.* (n. 31), 21-6, with his references; on the reading in 182, *ibid.*, 73 n. 90.

[52] HDT. 1.86, 207.1; 3.65 (*cf.* however H.P. STAHL, "Learning through suffering? Croesus' conversations in the history of Herodotus", in *YCIS* 24, [1975], 1-36). On the questionable 'learning' of Orestes see R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (n. 4), 144-5. As for learning by others, this is certainly not the normal

nor is there much support for the obvious thought that unaffected persons (and the spectators of tragedy) might learn from the sufferings of the principals. What Aeschylus presents instead is, in *Eumenides*, a vision of a just society in which men's vagrant desires are restrained by fear of punishment. Thus, ideally, the citizens will never need to "learn through suffering"; the city has thought in advance and embodies in its institutions the necessary restraints that will keep their minds healthy. The organ of restraint is, on the human level, the legal process symbolised by the Areopagus. That human process, however, reflects and in a sense cooperates with the principles of divine retribution embodied in the Erinyes. The citizens will be just, says Athena, through "fear" of the Areopagus; the Erinyes themselves have earlier justified their function by explaining "there is a place where fear must remain seated... to oversee the mind". The trilogy ends with the procession of citizens escorting the Erinyes to their new home below the Areopagus. The orator Dinarchus surely remembered Aeschylus when he said that "the reverend goddesses accepted the verdict given by the Areopagus in the case of Orestes, and made themselves partners in the court's truthfulness from then on" (Din. 1.87).[53]

Orestes' acquittal by the Areopagus is surely, for the spectator, an entirely desirable outcome; huge sympathy has been built up for him, a kind of complicity therefore of the audience in the divinely-sanctioned matricidal plot, since the start of *Choephori*.[54] On calmer reflection, some of the arguments used

sense of the old adage (still a modern Greek proverb) παθήματα μαθήματα (*cf. e.g.* M. GAGARIN, *op. cit.* [n. 33], 139-150).

[53] AESCH. *Eum.* 696-703; 517-9; and on the learning of the citizens through time 1000 (with the mss: M.L. WEST accepts H. HERWERDEN's κόρωι, ruinously). See above all C.W. MACLEOD, "Politics and the Oresteia", in *JHS* 102 (1982), 124-144 esp. 129, 135-6; also E.R. DODDS, *The Ancient Concept of Progress* (Oxford, 1973), 61-2.

[54] This is achieved not least through the kommos. As W. SCHADEWALDT, "Der Kommos in Aischylos' Choephoren", in *Hermes* 67 (1932), 312-54 showed, the kommos has nothing to do with shaping Orestes' resolve to kill his mother,

to support it may not appear very satisfactory;[55] but, in terms of the realities of mid fifth century Athens, a society that had had courts for more than a hundred and fifty years, the question of whether an Orestes ought or ought not to have exercised self-help as he did was not an urgent or contemporary one. The details of the case of Orestes cease to matter very much, and his acquittal is accordingly not the climax of the play; what comes to matter is the vision of a just and flourishing city that emerges after his departure. Aeschylus' preoccupation with family curses is sometimes seen as a product of his archaic world-view, for which what is important is the *fortuna domus*, not of the individual. But Aeschylus' central concern is neither of these, but rather the *fortuna reipublicae.* It is not only in the *Oresteia* that a polluted family and a prosperous city are set in contrast. *Septem Contra Thebas* too derives much of its dramatic power from the tension that is resolved when the two brothers die in terrible fratricide, but the city of Thebes is saved.[56] A great chorus in *Supplices*[57] through which the Danaids present a vision of prosperity for Argos suggests that the theme may have been relevant in that trilogy too, though the resolution there is lost to us.

One of the most extraordinary features of the *Oresteia*'s extraordinary ending is the interpretation that Aeschylus provides

a resolve already formed. It is a ritual designed to secure the dead Agamemnon's support by reminding him of the outrages inflicted on him by Clytaemnestra: on the power of insults remembered note esp. 491-6 (and *cf. Eum.* 135), and for the active role envisaged for Agamemnon 489, probably 583-4 (*cf.* O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus* [Oxford 1977], 339 n. 3), *Eum.* 598. But in the theatre the real recipients of the kommos are the audience; it is they who are stirred up by the great litany of outrages inflicted.

[55] See *e.g.* C. PELLING, *Literary Texts and the Greek Historian* (London 2000), 167-177; J. GRETHLEIN, *op. cit.* (n. 25), 232-50.

[56] See *e.g.* 71, 764-5, 815-7, with R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (n. 4), 16-54; *cf.* R. SEAFORD, *Ritual and Reciprocity* (Oxford 1994), 344-62.

[57] AESCH. *Supp.* 625-709. Here too, as in *Eumenides*, the context is 'pollution averted': *cf.* R. PARKER, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion* (Oxford 1983), 279. But pollution will follow, with the murder of the sons of Aigyptos.

in it of an actual Athenian cult. Many tragedies allude to cults, but no other except perhaps *Oedipus at Colonus* gives a cult such a weight of dramatic meaning. Aeschylus' starting point is the sanctuary of the Semnai Theai, located in a rock-cleft below the Areopagus.[58] The cave, unfortunately, has yielded no remains, and most of our knowledge about the cult-practice comes from the play itself. The goddesses are to receive sacrifices "for children" (or, "before child-birth") "and the fulfilment of marriage" (835); they seem to be close partners of their sisters the Moirai (959-67), with whom they are also linked in a fragment of Euripides;[59] they have in their control the weather, as it affects agriculture, the growth of crops, the increase of animals, and "protection of human seed" (903-9; 938-47); they indeed influence, Athena politely suggests, "all human affairs" (though elsewhere, by an interesting division, she reserves warfare for herself).[60] From Pausanias' brief description of the sanctuary we

[58] For its probable site, where the remains of the church of S. Dionysius the Areopagite now are, see W. JUDEICH, *Topographie von Athen* (München ²1931), 300; R.W. WALLACE, *The Areopagus Council* (Baltimore 1989), 273 n. 51. It is hard to accept the suggestion (for which see A.H. SOMMERSTEIN, *Aeschylus.* Eumenides, (Cambridge 1989), notes on 853 and 1025-6) that in *Eumenides* Aeschylus has disregarded the actual location, when he was depicting the origin of this cult situated about five minutes walk from the theatre of Dionysus! The votive material found in a Geometric building on the north slope of the Acropolis is now felt to belong there, not as originally thought to have been dumped from the shrine of the Semnai above: H.A. THOMPSON and R.E. WYCHERLEY, *Agora XIV: The Agora of Athens: The History, Shape and Uses of an Ancient City Centre* (Princeton 1972), 17 n. 50. A roof tile inscribed ΣΕΜΝΩΝ ΘΕΩΝ has, however, been found, re-used, at the junction of Lenormant and Konstantinoupoleos Streets some way to the north: *Archaiologika Analecta ex Athenon* 18 (1985), 50; *Archaeological Reports* 1988-9, 13. It is less likely to come from Colonus, as the excavator suggests, as the goddesses were more normally Eumenides there. For votives from elsewhere in Greece see n. 63.

[59] R. KANNICHT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta Vol.* 5, *Euripides* (Göttingen 2004), *Melanippe Desmotis* F 494.18 (where, however, the reference can scarcely be specifically Athenian): *cf.* A. HENRICHS "Namenlosigkeit und Euphemismus: zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama", in *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, Hrsg. von A. HARDER und H. HOFMANN (Göttingen 1991), 161-201: 174-5.

[60] AESCH. *Eum.* 930-1; 913-5.

learn that it contained statues of other powers associated with the earth and the wealth that comes from it — Plouton, Hermes, and Earth herself — and also, mysteriously, a supposed "tomb of Oedipus". Other sources add little about the powers of the goddesses, but bring the very important confirmation that this was, indeed, a cult of central civic significance. Not only was the precinct of the Semnai one of the two recognised places of sanctuary in the city; we find them associated with the central civic gods in public prayers for success in political ventures, while the procession to their shrine (which is probably loosely evoked in the finale of *Eumenides*) was doubtless one of the most splendid of the year. Men of the standing of Lycurgus and Demosthenes served as officiants, *hieropoioi*, in the cult, in connection, probably, with the great procession.[61] It seems, finally, that the fearsome oaths that accompanied trials at the Areopagus were sworn by the Semnai; and Pausanias tells us that those acquitted there brought sacrifice to the goddesses.[62]

[61] Sanctuary: *cf.* A.L. BROWN, "Eumenides in Greek Tragedy", in *CQ* 34 (1984), 262, also *Suda* s.v. Θησεῖον (it already served as such in the seventh century, as the Cylonian affair shows). Prayers: *IG* II² 112.9 (362/1 B.C.), with Zeus Olympios, Athena Polias, Demeter and Kore, the Twelve Gods; *IG* II² 114.7 (reliably restored: 361), with the Twelve Gods and Heracles; and already before the battle of Arginusae, DIOD. 13.102, with Zeus Soter and Apollo. AESCHIN. 1.188 shows that public prayers to them were common; note too their place in Dinarchus' solemn protestation, 1.64. Procession: see R. PARKER, *Athenian Religion. A History* (Oxford 1996), 298-9. Other details recorded are: the shrine was a χρηστήριον (EUR. *El.* 1272, unless corrupt); δευτερόποτμοι were excluded from it (POLEMO *ap.* HESYCH. δ 746); cakes and milk were offered to them, in earthenware jars, AESCHIN. 1.188 (but *cf. Eum.* 1006, σφάγια). If EUR. *Melanippe Desmotis* F 494. 18-21 [R. KANNICHT, *op. cit.* (n. 59)], on rites performed for "the nameless goddesses" by women alone, concerns Athens, the reference will probably be to the Hesychides who served in the cult (R. PFEIFFER [ed.], *Callimachus. Fragmenta* [Oxford 1949], fr. 681; R. PARKER, *loc. cit.*).

[62] See DIN. 1.47 ἐπιωρκηκὼς μὲν τὰς σεμνὰς θεὰς ἐν Ἀρείῳ πάγῳ καὶ τοὺς ἄλλους θεοὺς οὓς ἐκεῖ διόμνυσθαι νόμιμόν ἐστι: the reference is not to a murder trial, but a fortiori one would expect them to be involved in the *diomosiai* there too (on which see D.M. MACDOWELL, *Athenian Homicide Law* [Manchester 1963], 90-92; E. ROHDE, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* [Tübingen ⁷1921], I. 268 n. 2). According to Σ AESCHIN. 1. 188, murder trials on the Areopagus were held on three days each month, one for each Semne.

In non-poetic texts, the Athenian goddesses are always called 'the Semnai Theai'. They — or at least their images — were two or three in number, and had, Pausanias tells us, "nothing frightening about them".[63] It has often been asked whether it was Aeschylus who first identified this pair or trio of goddesses of local cult with the Erinyes, avenging powers of no fixed number known almost exclusively from panhellenic myth and poetry; the equation was common after him.[64] Two questions are in fact involved: first, whether Erinyes were traditionally seen as related to goddesses such as the Semnai ('such as' because they had many local equivalents); secondly, whether anyone before Aeschylus had associated the Erinyes with, precisely, the Semnai worshipped on the Areopagus in Athens. The answer seems to be that Erinyes and Semnai are, at bottom, the same double-sided powers, but seen respectively from the perspective of myth, which dwells on horrors, and of cult, which postulates optimistically that it can obtain the good that

[63] PAUS. 1.28.6: on the number see PHYLARCH. *FGrH* 81 F 82, with F. JACOBY's note (similarly Σ AESCHIN. 1.188). Apparently unfrightening Eumenides appear on the well-known inscribed votive plaques from Tiryns and Argos: see *LIMC* III.I (1986), *s.v.* Erinys, 839 nos. 112-119 (also e.g. in M.P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion* (München ^{3}1967), fig. 51.2); they do, however, bear snakes in the right hand (fruit or flowers in the left), and the argument that these are "symbols, not of terror and torture, but merely of that source of wealth, the underworld" (J.E. HARRISON, *Prolegomena to Greek Religion* [Cambridge, 1903], 256) may over-simplify what worshippers saw in them. On Aeschylus' creation of a visible stage-image of the Erinyes see F. FRONTISI-DUCROUX, "The Invention of the Erinyes", in *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature: Essays in honour of Froma Zeitlin,* ed. by C. KRAUS et al. (Oxford 2007), 165-176.

[64] The difference between Erinyes and Semnai is stressed by J.E. HARRISON, *op. cit.* (n. 63), 239; L.R. FARNELL, *The Cults of the Greek States* (Oxford 1896-1907), vol. 5, 440; K. REINHARDT, *op. cit.* (n. 36), 157 (somewhat agnostic); A.L. BROWN, *art. cit.* (n. 61), 260-281, whom A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 58), 6-12 follows; J.D. MIKALSON, *Honor Thy Gods* (Chapel Hill 1991), 214-7: see, contra, H. LLOYD-JONES, "Les Érinyes dans la tragédie grecque", in *REG* 102 (1989), 1-9 (English version in *Owls to Athens. Essays presented to Sir Kenneeth Dover* [Oxford 1990], 203-211 = *The Further Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones* [Oxford 2005], 90-99), and especially A. HENRICHS, *art. cit.* (n. 59).

it desires.[65] Certainly, it is easy to show that within the Semnai there lurk, as it were, potential Erinyes. It was not Aeschylus who conferred on them that double aspect whereby they could blight crops and children as well as make them grow: that dangerous potential was present in all the various groups of goddesses who had to be called by vague or euphemistic names, 'reverend ones', 'kindly ones', 'unharming ones', 'nameless goddesses', and the like. It was this potential that was acknowledged by those ostentatious avoidances best known from Sophocles' account of the Eumenides at Colonus: "the irresistible maidens, whom we fear to name and we pass by without looking, without speaking...". The great annual procession to the shrine of the Semnai was similarly conducted in silence, in part at least.[66] The disasters that the Semnai could inflict — infertility of crops and animals and men — were precisely the symptoms of pollution, of which the Erinyes were also the agents. We can see the similarity of function between the two groups particularly clearly at trials. The Semnai were almost certainly the main witnesses to the oaths — terrible oaths — sworn on the Areopagus: the punishment of perjurers is one of the Erinyes' most ancient roles. In Aeschylus, deprived of their victim Orestes, the Erinyes threaten to pollute all Athens, just as prosecutors in Antiphon's *Tetralogies* threaten the jurors and the city with pollution in the event of an unjust acquittal. But a procedure existed designed to avert that danger: an acquitted defendant in a homicide trial swore a second oath intended to ensure that, if his acquittal was undeserved, the resulting pollution should fall on his own perjured head, and spare the jurors and the city. He took, that is, the potential anger of the Semnai/Erinyes upon himself.[67]

[65] So (and for what follows) A. HENRICHS, *art. cit.* (n. 59).

[66] SOPH. *OC* 127-131; on the procession Σ SOPH. *OC* 489. The goddesses of Colonus were Eumenides, not Semnai, but such groups were perceived as essentially identical despite differences in name.

[67] Oaths: above, n. 62. Oath after acquittal: AESCHIN. 2.87: the formula was "that those of the jurors who had voted for him had voted truly and justly, and

The difference is that the Erinyes as commonly represented correspond to only one, punitive aspect of the double-fronted Semnai. So, though it is certain that the Semnai as generally understood had an 'Erinyes' aspect, it is not certain that the opposite applies. Even if the change that Athena works in the Erinyes at the end of *Eumenides* is not so much a transformation as a completion of their nature, it may be a completion that would have surprised the audience; the old unity of power to help and power to harm may have been forgotten in their case. The strongest counter-indication is perhaps Herodotus' statement that the Aegeids of Sparta, suffering from recurrent child deaths, "founded on the basis of an oracle a shrine of the Erinyes of Laius and Oedipus".[68] They evidently thought, uninfluenced by Aeschylus, that the Erinyes could help with the kinds of problem that the Semnai too were concerned with. However this may be, even if the identity of Erinyes and Semnai was in fact taken for granted in Athens in the early 450s, it remains very plausible that it was Aeschylus who first explained the origin of the Athenian cult by identifying the Semnai as those Erinyes precisely who had pursued Orestes.[69] And even if he inherited a tradition that Orestes was tried before the Areopagus, he probably innovated in introducing the Erinyes as accusers, and in making this the first trial before the court.[70]

he had told no lie; but if he had, he prayed that he and his house should perish utterly, but the jurors should enjoy many blessings". (The reference is to the Palladion court; but the practice was surely general, as D.M. MACDOWELL, *op. cit.* [n. 62], 93, supposes.) Threats: ANT. *Tetr.* 1.3.9 "[the defendant] is asking of you nothing except to turn his own pollution upon yourselves"; *Tetr.* 2.3.11 "the whole defilement in the whole affair is transferred to you"; *Tetr.* 3.1.3 those who judge unjustly "bring a pollution that does not belong to them into their own houses"; *cf.* R. PARKER, *op. cit.* (n. 57), 110, 126. The acquitted defendant's sacrifice to the Semnai doubtless had a similar purpose. Note too AESCHIN. 1.188, where Aeschines states that public vows made to the Semnai by a polluted person will lead to κοινὴ ἀπραξία.

[68] HDT. 4.149.2.

[69] If so, the innovation caught on: see EUR. *El.* 1270-2, *IT* 968-9, DIN. 1.87.

[70] On the larger mythographic problems concerning Orestes' trial see A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 58), 1-6, whose conclusions I accept.

Thus he will have been the first to bring the saga of the Atreidai to an end, so paradoxically, with the foundation of an Athenian court and cult.

These mythological questions have been much debated, and rightly. But there is a different aspect of Aeschylus' creativity, and in particular of his handling of religion, that deserves more attention than it has received. In the funeral speech ascribed to him by Thucydides, Pericles states that "it is chiefly because of fear that we observe the laws"; in a famous passage of Herodotus, Demaratus explains to Xerxes that the Spartans "fear law more than your subjects fear you".[71] What Aeschylus has done in the play is, as we have seen, to associate this deterrent fear with a particular cult, that of the Semnai; he has identified the Semnai not just with the Erinyes, but also, more remarkably, with a central political and social value. It is at no trivial level that the trilogy reaches a resolution through the foundation of a cult: the cult is made by Aeschylus to embody the central principle of social wellbeing towards which the whole work is moving. It constitutes a rare and precious example of a polytheist intellectual bringing together cult, morality and politics within a single vision, making his world one.

On his way to this conclusion, Aeschylus has handled divine figures with great boldness. This boldness is, incidentally, a sign that, as far as theology is concerned, *Prometheus Vinctus* could very well belong to a trilogy by Aeschylus; but the parallel also shows how inconceivable it is that Zeus should still have seemed at the end of the trilogy the lawless tyrant that he is in the first play[72] — as if *Eumenides* had ended with the Erinyes still just Erinyes. Between *Choephori* and *Eumenides*, it has often been noted, a change has occurred in the standing of

[71] THUC. 2.37.3 (*cf.* SOPH. *Aj.* 1073-1086, and *e.g.* LYS. 14.15); HDT. 7.104.4. PLUT. *Cleom.* 30 says that the Spartans had a shrine of Fear "not believing it harmful like powers they avert, but believing that the political order was held together by fear above all".

[72] See the scrupulous analysis of S. SAÏD, *Sophiste et Tyran ou le problème du Prométhée enchaîné* (Paris 1985), 260-323.

the Erinyes[73]. In the earlier two plays, they have been, as they traditionally were, agents of Apollo and particularly of Zeus. In *Eumenides*, they become outlaws whom Apollo drives away with gross insults, who admit themselves that "Zeus has debarred our blood-dripping, abhorrent tribe from his society" (364-6). Their thirst for blood is hideous; and in the binding-song they practise a kind of magical attack against Orestes that was surely judged sinister and impious when used in contemporary society.[74] They claim themselves that they are members of an older generation of gods, upon whose proper privileges their juniors constantly encroach.[75] Apollo satisfies his obligations to Orestes in model fashion (there is far from being any criticism of Apollo in the play);[76] but, to enhance the polarisation, he is made to treat the Erinyes with an unattractive blue-blooded disdain ("wie ein trotziger Junker", said U. Wilamowitz[77]). A 'young' god *par excellence*, he behaves as if the conflict between new and ancient right could be satisfactorily settled by the simple victory of one side. It was by no means necessary or self-evident that the issue between Apollo and the Erinyes should be interpreted in this 'theogonic' way, in terms of the Hesiodic myth of 'succession of heaven'; this is Aeschylean myth-making, a reaching back to ancient themes in order, perhaps, to create a parallel for that conflict of old and new orders which Athens

[73] See e.g. K. REINHARDT, *op. cit.* (n. 36), 129, 149; C. MEIER, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen* (Frankfurt, 1980), 159 n. 48; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (n. 4), 154-174 (on which the following depends). In Sophocles, they resume their traditional character: J. JOUANNA, *Sophocle* (Paris 2007), 446-450.

[74] AESCH. *Eum.* 307-96; *cf.* C.A. FARAONE, "Aeschylus (*Eum.* 306) and Attic judicial curse tablets", in *JHS* 105 (1985), 150-4.

[75] AESCH. *Eum.* 150, 162-3, 731.

[76] This, admittedly, is disputed: for a survey of opinions see D. ROBERTS, *Apollo and his Oracle in the Oresteia* (Göttingen 1984), 60-2, adding, for a denial of anti-Delphic sentiment, C. MEIER, *op. cit.* (n. 73), 237. The magnificent lines *Eum.* 85-7, 64-6 should not be forgotten here: *cf. Cho.* 269, and PI. *Nem.* 10.54: καὶ μὰν θεῶν πιστὸν γένος. Critics have perhaps not stressed enough how strong and striking is the allusion to Athens' connections with Delphi in *Eum.* 12-14 (*cf.* R. PARKER, *Polytheism and Society at Athens* [Oxford 2005], 86-7).

[77] U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Griechische Tragödien.* VII. *Aischylos, Die Versöhnung* (Berlin ³1907), 42.

was, in 458, experiencing in acute form.[78] The cleft that has opened — that Aeschylus has opened — in the divine world is closed again by Athena, with the aid of another minor goddess of Attic cult whom the poet characteristically puts to political use, Persuasion. Allied with Persuasion, Athena emerges as a peculiarly charming and moderate figure, in sharp contrast with the aggressive and partisan Apollo. The Erinyes are appeased, assigned new privileges, and re-integrated into the divine world; they acquire positive as well as negative powers, and we duly find them praying to the Olympians. Since fear (and thus, alas, punishment) is a good, Aeschylus could not treat its ministers as mere "evil spirits",[79] but had to find them a place of dignity in the total order sanctioned by Zeus himself.

In the early part of this essay I sought to set some restrictions on the attempt to extract theology from Aeschylus. Wholly reliable statements, *i.e.* those backed by prophecy or other indisputable authentication, about supernatural causation are not very frequent or broad in scope. The assertions of characters about divine matters are not necessarily to be relied on: attitude to the gods is a character trait and can be used by the poet for the characterisation, as becomes explicit in *Septem Contra Thebas* when Eteocles seeks to divert the chorus from panic-stricken supplication of the gods to a calmer form of prayer for divine support (265-281). And even statements that do not characterise create a mood in a particular situation and

[78] *Cf.* C. MEIER, *op. cit.* (n. 73), 177-214; and on the work's theogonic dimension, and Apollo's intolerant attitude to ancient divine prerogatives, S. SAÏD, *op. cit.* (n. 72), 326-40.

[79] As they became for Chrysippus, *ap.* PLUT. *Quaest. Rom.* 51. Persuasion: 885, 970, *cf.* R.G.A. BUXTON, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho* (Cambridge 1982), 109-113. The trilogy's movement is certainly from *bia* to *peitho*; but too little is said about the nature of Zeus' rule in *Eumenides* for the idea that Zeus himself becomes less violent during the trilogy (H.D.F. KITTO, *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek plays and of Hamlet* [London 1956], 69 *sqq.*; *cf.* A. SOMMERSTEIN, *op. cit.* [n. 18], 386: "at the end of the trilogy the gods, who always had power, have learned wisdom") to be convincing: see contra C. SOURVINOU-INWOOD, *Tragedy and Athenian Religion* (Lanham 2003), 242-4.

need not cohere into a theology; claims about the justice of Zeus or the working out of curses anticipate, or respond to, horrific events, and what matters is the "blow of Zeus" rather than its justice. Loose ends and unanswerable questions perturb the anxious modern reader: we can work out, with difficulty, why Artemis hated the expedition against Troy, but why that hatred led her to demand a human sacrifice, and by what principle of fairness she could have justified that demand, Aeschylus does not encourage us to enquire. None the less, in the one trilogy that survives to us, the deserving Orestes heads home to Argos to a happy future and thus justice prevails. And a heavy weight of affirmation is borne by the establishment of a cult which is interpreted as the keystone of a just and flourishing society. Neither the decision to end the trilogy with that cult nor to interpret it in that way was at all self-evident. Herodotus' conception of Aeschylus as an innovator within (but not against)[80] traditional polytheism has, after all, something to commend it.

[80] One famous fragment (without a context) expressed the wholly traditional idea of Zeus' omnipotence in a physical idiom that is, surely, wholly untraditional: "Zeus is aether, Zeus is earth, Zeus is heaven / Zeus is everything, and whatever is higher than that" (*TrGF 3*, F 70): "Zeus controls everything" has become "Zeus is everything". Philosophical ideas of the oneness of the universe doubtless lie in the background, and also the old Orphic hymn with its identical Zeus-anaphora: A. BERNABÉ (ed.), *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Pars II, fasc. 1* (München 2004), F 31. See E. NORDEN, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede* (Berlin 1913), 247-8; D. KIEFNER, *op. cit.* (n. 22), 131-2; W. RÖSLER, *op. cit.* (n. 22), 4 n. 4; M.L. WEST, *The Orphic Poems* (Oxford 1983), 113 n. 87 and ID., "Cosmology in the Greek Tragedians", in *Balkan and Asia Minor Studies* 8 (1982), 11 ("Aeschylus probably had no... definite theory in mind, but he could hardly have arrived at his pantheistic proposition without the impulse provided by theological cosmology.") But taken as a whole Aeschylus' work is that of an irreclaimable polytheist (F. SOLMSEN, "Strata of Greek religion in Aeschylus", in *HThR* 40 [1947], 211-26), still giving currency (e.g. *Ag.* 168-175; *Eum.* 640-6; 723-8; *Supp.* 295-6) to the disgraceful old stories of bindings and seductions and deceptions among the gods rejected by Xenophanes. It is argued that such myths were for Aeschylus a traditional language that he exploited without commitment (H.D.F. KITTO, *Poiesis. Structure and thought* [Berkeley 1966], 55-7). But how could an audience know that the poet's gods were sometimes metaphorical, sometimes real?

DISCUSSION

M. Griffith: Thank you for a very skillfully framed and useful paper, with most of which I found myself agreeing enthusiastically. I have three questions: one small in scope, though a bit larger in implications; the other two more 'global'.

1. I share with you a basic acceptance of Winnington-Ingram's reading of the *Persians*. So I agree that Darius' understanding of the divine forces working to bring about Xerxes' defeat is indeed distinctive (unique) within the play, and is meant to be recognized as being highly authoritative. Nonetheless, I question whether we are we justified in treating Darius' statements (and his prophetic authority) as 100% trustworthy, i.e. as divinely guaranteed 'facts', when the play has given us some — few, but unmistakable — reminders that Darius himself made serious mistakes in his own lifetime leading up to the disaster at Marathon, *i.e.*, he was not really quite the perfect monarch and strategist that the Chorus describe. This combination of Darius' almost infallible and quasi-divine status as expositor/interpreter of Xerxes' failure, with his flawed personal career as a father/king whose exalted, but not completely justified, reputation places huge and intolerable pressures on his son to achieve still more mighty deeds, makes for a very engaging and conflicted presentation of divine and paternal authority, and its effects on an impressionable, powerful individual (King Xerxes, who is portrayed in a way that recalls in many respects a typical Greek adolescent elite). Religion, psychology, and class relations all thus combine to form the 5th C. Athenian audience's views of gods, kings, and aristocrats in general, and it is these views, I would suggest, that are reworked and re-presented ('imagined') in Aeschylean tragedy. (A revised and abbreviated version of my "The King and Eye: The rule of the

father in Greek tragedy", in *PCPhS* 44 [1998], 20-84 is reprinted in *Oxford Readings in Aeschylus*, ed. by M. Lloyd [Oxford 2006], 93-140).

Following up on this, one might ask whether 'any' Aeschylean personage, living or dead, human or divine, even Zeus, is completely reliable as providing 'factual' information and interpretation. Everyone, including the Olympian gods (Apollo's oracle and all), is involved in a context; everyone is interested (not necessarily in purely selfish or reprehensible ways, but still to some degree personally interested) in the events that are taking place. Even Zeus is never completely 'outside' the contexts in which he is invoked or mentioned. So perhaps it would be better to see a spectrum of trustworthiness and objectivity, as to what amounts to a religious 'fact', that rarely attains 100% certainty and never is purely disinterested, rather than to posit certain events/situations as 'facts' and others as 'non- facts' and open to interpretation or disagreement?

2. Does your view of divine causation of human events in Aeschylean tragedy differ significantly from the model of "double-determination" (or "over-determination") laid out by E. R. Dodds, A. Lesky, and others in the 1950s-1960s? If so, in what respects and with what consequences? You say that the gods in Aeschylus are "almost a metaphor for purely human causality"; and while much here obviously rides on the 'almost', it does look as if you are encouraging us to read the events of Aeschylus' plays as being accounted for 'both' in purely human terms, 'and' as the result of divine enforcement of principles and norms, etc., without there being any contradiction felt between these different modes of explanation. (*I.e.*, there is not, in the end, any level of 'inscrutable divinity', nor intrinsic limitations of human responsibility and independence of action, built in to Aeschylus' religious worldview.)

3. Again, when you suggest that Aeschylus adumbrates Plutarch's position, in presenting only independently-guilty descendants of polluted/guilty ancestors as being punished by the inevitable processes of Solonian-style 'divine retribution'

(*i.e.*, he leaves room for children of tainted parents to turn out better and consequently not to be 'punished' for their inherited guilt), I wonder whether the lioncub stanzas in *Ag.* on the one hand (with their emphasis on the dangerous characteristics inherited "naturally" [= inescapably?] by a child from its parents) and, on the other hand, the implicit and explicit references to innocent sufferers at Troy, at Aulis (Iphigeneia) and among the Greek war-dead, do not in combination lead the audience to believe that many people at Troy, and among the Argives/Greeks, and within Agamemnon.'s immediate family (Iphigeneia), have died as the result of someone else's 'inherited' or externally-caused guilt (Agamemnon's; Paris') — not at all their own. Thus as Hesiod says, a whole city can suffer for one man's sins...

R. Parker: Thank you for those interesting points. To take them in reverse order, on the matter of innocent suffering my first instinct is to agree with you that, particularly if one thinks of the sack of Troy, there is a great deal of it in Aeschylus. Against that I note that the chorus in *Ag.* 738-749 treat the Trojans as collectively guilty of conniving in Paris' crime, however little chance in real terms ordinary Trojans would have had to do anything about it. But you could turn my own argument against me and say that they are just saying what, being Greeks, they might be expected to say on the point. There is certainly much suffering in Aeschylus that seems, one might say, under-deserved. As for double determination, my only objection to that formulation is that two causal chains may often be too few — I would think as you hinted in your own communication of multiple determination.

The problem you raise with your first point is that of the conflict between Darius' words in the play and his known deeds: few Athenians could have failed to know that he led the invasion of Greece which was driven back at Marathon, a disaster which is alluded to at 244 and 475 even though in general it is carefully veiled from view in the play. I would tentatively

reply that Darius' speech is crafted by Aeschylus in order to acknowledge the obvious truth that he pursued an aggressive foreign policy while separating him from the outrages against Greece perpetrated by his son; this presentation discourages the spectator from reacting with a "well, who are you to talk?" Your argument that Xerxes suffers from the pressures of his position as son of a glorious father is well-grounded in the text (753-8), but I'm not clear that Darius' own fallibility is a necessary element in it.

You go on to ask whether any voice, even that of Zeus, is completely reliable. I was doubtless wrong in claiming infallibility for Apollo on the basis of passages such as *Cho.* 559 ἄναξ Ἀπόλλων, μάντις ἀψευδὴς τὸ πρίν and *Eum.* 615 μάντις ὢν δ' οὐ ψεύσομαι. Like many other readers, I cannot take the god's physiological theorizing in *Eum.* 657-666 as incontrovertible truth: the gods in this play are given human roles, and Apollo here sounds like an advocate rather than a mouthpiece of ultimate truth. Perhaps the qualification he makes in 614-618 should be taken seriously: he there claims that he has never spoken anything μαντικοῖσιν ἐν θρόνοις other than the will of Zeus. He is only infallible in certain contexts, like the Pope. But we have to accept that Zeus wills the acquittal of Orestes and that Zeus' will (for we live in a world governed by Zeus) settles the rights of the matter. Though, however, we are told Zeus' verdict, we are not told his reasoning. He may for all we know have sympathized with the Erinyes' position much more than Apollo does. All we learn is that on balance he sides with Orestes.

A. Podlecki: I want to ask you about Kalkhas' role in the decision made at Aulis to sacrifice Iphigeneia. Did he, do you think, speak with his full prophetic (and so, as you point out, authoritative and indefeasible) voice? If so, what choice — realistically speaking — did Agamemnon have but to obey? You say that the proposition that the Greek expedition is Zeus's avenging instrument against Troy receives only 'glancing and

incidental endorsement' through prophecy. But surely the omen of 'the king of birds' appearing to the 'kings of the ships' had pretty clearly been sent by the king of the gods.

R. Parker: You are right that, by my own criteria, I underplayed the importance of the bird-omen: it clearly came from Zeus. But two lines of argument are still open to me: I can say either that the omen was merely predictive, an indication that Troy would be captured; or I can repeat that, though the omen showed Zeus' support for the goal of punishing Troy, it didn't give Agamemnon carte blanche as to the means to be adopted in fulfilling that goal. I allow Calchas full authority, but Calchas doesn't ever say "your duty to Zeus obliges you to sacrifice Iphigeneia", or anything like it. What should Agamemnon have done? He should have stated that he would not carry on with the expedition at the price of infanticide, as his first and better instinct is in Eur. *IA.* 96-8. It would then have been left to Zeus to punish Troy by some other path...

F. Macintosh: You identify the chorus as being key to providing the means of ushering in the divine in tragedy — as you say, through their religious commentary. You also refer to the impact of the *kommos* in the *Choephoroi* on the audience. Would you also add, then, that the chorus usher in the divine through their use of song and dance?

R. Parker: I'm glad that you pick up the point about the *kommos*, because I feel that the debate as to whose feelings the *kommos* worked on (Orestes' or Agamemnon's) passes by its real recipients in the theatre, namely us, the audience: there is a matricidal plot in *Choephoroi*, and it is the *kommos* which, rather shockingly, makes us complicit in it. More generally, the evident similarities between the singing and dancing of tragic choruses and of choruses engaged in actual ritual cannot but have had some effect on audience responses. Formally a choral hymn in tragedy is mimesis of a hymn, not an actual address to

the gods; but I agree with Christiane Sourvinou-Inwood (*Tragedy and Athenian Religion* [Lanham 2003], 50-53) that in some cases at least — I think particularly of the great and moving prayers for civic wellbeing in *Supp.* 625-709 and *Eum.* 916-1020 — that formal division is likely in the spectators' experience to have been 'permeable'.

P. Judet de La Combe: J'ai le sentiment que dans la contribution extrêmement convaincante et réjouissante sur la question souvent si sommairement posée de la 'religion d'Eschyle', vous avez utilisé deux manières de concevoir la 'vérité' que peut présenter une œuvre théâtrale comme celle d'Eschyle: ou bien il s'agit de la vérité telle que la prononce un personnage (ou le chœur) dans un énoncé ou dans une série d'énoncés (une vérité 'propositionnelle' explicite), ou bien il s'agit de la vérité telle qu'elle ressort de la lecture de l'ensemble de l'œuvre. Pour la première, vous mettez, à raison, des conditions très restrictives à la possibilité qu'un énoncé puisse être considéré comme 'vrai': cet énoncé doit être prononcé par une autorité ayant une légitimité divine (Darios, Calchas, Cassandre); les autres énoncés, s'ils ne sont pas 'autorisés' en ce sens, prennent une valeur d'expression individuelle. Quant à la seconde, plus implicite, elle semble résulter de choix mythologiques ou dramaturgiques faits par l'auteur: ainsi, faire des Érinyes les accusatrices dans le procès d'Oreste puis les mettre au cœur même de la cité, et leur donner ainsi, de manière innovante, le rôle de garantes du lien social.

1. Ma première question porte sur le statut de ces deux formes de 'vérité', l'une interne au drame, l'autre comme proposition faite par Eschyle. Quel lien, si vous acceptez cette description, établissez-vous entre l'une et l'autre forme?

2. Ma deuxième question porte sur la fonction et la nature de la vérité que prononce Darios ("Darius'speech is 'truth within the play'"). Sans doute, vous avez raison de ne pas essayer de limiter ou de mettre en question cette 'vérité', en tentant, comme le font certains, d'y déceler des faiblesses ou des contradictions. Mais quelle fonction a l'énoncé de cette

vérité dans la pièce? La 'leçon' de Darios est un moment exceptionnel dans le drame, qui a peu d'incidence sur ce que va dire le chœur ensuite. Et si l'on considère le contenu des révélations faites par Darios, il semble bien qu'elles n'épuisent pas entièrement le sens du désastre des Perses. La pièce, en effet, paraît dire beaucoup plus sur la nature et les causes de la défaite: par la présentation qu'elle donne de l'histoire de l'Empire, de ses dynasties, des succès et des échecs de Darios lui-même, par l'interprétation presque 'mythique' de la disparition de masses immenses de Mèdes comme étant voulue par la Terre (792), de même que la Terre a, selon la tradition des *Chants Cypriens* détruit l'humanité héroïque à Troie. Un élément important, semble-t-il, de l'interprétation du désastre perse par Eschyle, et non par Darios, est que Xerxès a tenté de faire, de manière anachronique, une 'Iliade' barbare, tandis que les Grecs n'ont pas cherché à répéter un modèle homérique. La pièce propose aussi une 'vérité', moins explicite, sur la nature du régime politique d'Athènes, sur ses possibilités. Même si certains éléments de cette représentation de l'histoire perse et athénienne se trouvent mis dans la bouche de Darios, ils font sens si l'on envisage l'ensemble de l'œuvre et non pas seulement ce que dit Darios, dont le jugement porte avant tout, semble-t-il, sur l'*hubris* de son fils et la "maladie de sa pensée". Comment rendre compte de ces différentes formes de 'vérité'?

3. Enfin, peut-on dissocier dans les prédictions de Calchas l'annonce de la prise de Troie et celle de la nécessité du sacrifice d'Iphigénie (présenté par le devin comme un "remède" [*Ag.* 199] à l'aporie où se trouve l'armée des Achéens à Aulis)? Calchas est-il moins en position d'autorité quand il évoque la demande d'Artémis? Eschyle suggère-t-il que Troie aurait pu être châtiée autrement que par l'expédition guerrière menée par Agamemnon? Ou ne faut-il pas admettre que la prise violente de Troie (précédée de la mort d'Iphigénie, selon une version qu'Eschyle reprend, même si Homère l'a écartée) est, comme donnée du mythe, un fait 'absolu', incontournable, une donnée, dont Eschyle propose ici son interprétation?

R. Parker: I am very happy with your description of my approach: there are truths within a play, those pronounced by seers for instance, and there are truths created by the whole dramatic structure of a play, such as that concerning the role of the principle embodied by the Eumenides in an ordered society. Your question about the relation of these two kinds of truth is a difficult one. My first stab at an answer is that the former subserves the latter. Zeus' support for the acquittal of Orestes (a truth within the play) is a precondition for the trilogy to reach the ending that it does, but is not of crucial importance in itself. But I am not sure that that formula would deal with every case.

Your suggestions about *Persae* are very interesting. Without entering into the details of them, I will gladly accept that Darius tells the truth, but not the whole truth. We come back here close to the point raised by Mark Griffith. A passage such as 753-758, for instance, introduces a different and convincing perspective on the factors motivating Xerxes. I do not see Darius' authority as undermined by these further factors and perspectives; but the picture is made more complex.

You conclude by pressing me on the question of Agamemnon's freedom to act otherwise at Aulis. To your question "Eschyle suggère-t-il que Troie aurait pu être châtiée autrement que par l'expédition guerrière menée par Agamemnon?" I have to answer "no". But I continue to insist that the chorus' fierce condemnation of Agamemnon's act is very strange if they accepted that it was inevitable. In your own contribution you speak of there being "discontinuity" at this point: the chorus stop thinking about theological issues, and go over to a plain man's verdict on infanticide. That formulation recognises the difficulty, but I continue to prefer the other solution.

G. Avezzù: La lettura delle invocazioni a Zeus nelle *Supplici*, e in particolare del preteso 'inno' dei versi 524ss., mi trova totalmente d'accordo, e la ritengo di grande importanza anche riguardo alla funzione che queste due sequenze hanno nella

drammaturgia. Quasi a corollario, faccio notare che, a mio avviso, le descrizioni tanto dell'operare monarchico secondo l'ottica delle Danaidi, ai versi 373-374 delle *Supplici* (μονοψήφοισι νεύμασιν ... μονοσκήπτροισι δ' ἐν θρόνοις), quanto dell'agire di Dario, secondo il Coro, ai versi 864-866 dei *Persiani* (ὅσσας δ' εἶλε πόλεις πόρον οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθείς·) trovano paralleli per così dire autoritativi nelle descrizioni dell'operare di Zeus offerte dalle Danaidi ai versi 101-103 (ἥμενος ... ἐξέπραξεν ἔμπας ἑδράνων ἀφ' ἁγνῶν) e 592-594 (αὐτόχειρ ἄναξ ... οὔριος Ζεύς); e diversi altri ne potremmo trovare, che provano come i connotati attribuiti a Zeus rispondano all'azione di persuasione, alla μηχανὴ καλή lucidamente perseguita sul Re dalle Danaidi (*cf.* v. 459).

R. Parker: Thank you for that very relevant reinforcement of my position.

J. Jouanna: J'ai écouté avec beaucoup d'intérêt votre communication très pondérée, très fine et très nuancée qui s'efforce de replacer la religion dans le théâtre et d'éviter de reconstruire à partir des affirmations des personnages une théologie d'Eschyle.

Vous avez eu raison d'essayer de faire une distinction entre les paroles objectives qui contiennent une vérité et les paroles (subjectives) qui caractérisent les personnages ou se justifient dans une situation dramatique donnée. Mais n'est-il pas possible de dire que les mêmes paroles peuvent parfois être un message de vérité et s'inscrire dans la trame dramatique? Les paroles d'Apollon dans les *Eum.* 614-621 sont des paroles de vérité; mais en même temps, elles sont les paroles d'un témoin dans un procès. Inversement la parole du héraut dans les *Supp.* 922 τοὺς ἀμφὶ Νεῖλον δαίμονας σεβίζομαι n'est pas seulement une 'esquive' subjective d'un personnage, mais aussi une caractérisation objective opposant deux religions, voire deux civilisations; *cf.* dans le même dialogue l'opposition faite au vers 953 entre les buveurs de vin et les buveurs de bière.

Toute communication doit faire des choix. Vous n'avez pas parlé des rites (libations, prières, rite de la supplication). Ne pensez-vous pas que la représentation des rites sur la scène est une caractéristique du culte des dieux (et des morts) chez Eschyle?

R. Parker: I agree that Apollo remains a witness, a character with a case to make, even when passing on truths about the will of Zeus. About the herald I am not so sure: his τοὺς ἀμφὶ Νεῖλον δαίμονας σεβίζομαι is objectively true, but it can't have the same status as a justification as, for instance, 'the only language I understand is Egyptian' might have done: one can't understand a language one doesn't know, but (according to ancient standards of piety) one could and should show respect to gods one didn't actively worship.

I am grateful that you raised the issue of the dramatic power and importance of ritual scenes in Aeschylus, because I agree entirely. They are so prominent that Christiane Sourvinou-Inwood, in the book I mentioned earlier, used them as evidence for Aeschylean drama remaining close to ritual origins. I hesitate to go so far, but they are certainly a main source of its religious intensity.

IV

GUIDO AVEZZÙ

SCENA E POLITICA IN ESCHILO*

I

Sembra che ogni riflessione sulla politicità della tragedia debba munirsi della prudenza alla quale invita la nota considerazione di Günther Zuntz: "here, as so often, false ingenuity has presumed to illuminate its dimmed object by flashes of impertinent inspiration; picking out, for example, isolated words or phrases and relating them to facts (often imaginary) outside the poet's creation".[1] Del resto, anche lo studio più completo e organico sulla dimensione politica dei drammi eschilei, quello di Anthony J. Podlecki, si apriva con una serie di postulati non privi di un accento problematico, per poi affermare la necessità di affrontare ogni dramma da un punto di vista specifico,[2] e infine approdare a un radicale *caveat*:

* Nella mia analisi do per scontato che il Prometeo — un dramma "more [...] precisely political than any of Aeschylus' other plays" (O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* [Oxford 1977], 469) — non sia, così come tramandato, opera eschilea. Rinvio alla "Appendix D. The Authenticity of Prometheus Bound" in O. TAPLIN, *loc. cit.*, 460-469 e a M.L. WEST, *Studies in Aeschylus* (Stuttgart 1990), 51-72 come alle migliori sintesi sull'argomento oltre che, ovviamente, a R. BEES, *Zur Datierung des Prometheus Desmotes* (Stuttgart 1993).

[1] G. ZUNTZ, *The Political Plays of Euripides* (Manchester 1955), ix. Tra le riprese più recenti quella di A.M. BOWIE, "Tragic Filters for History: Euripides' 'Supplices' and Sophocles' 'Philoctetes'", in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. by CH. PELLING (Oxford 1997), 39-62.

[2] A.J. PODLECKI, *The Political Background of Aeschylean Tragedy* (Ann Arbor 1966), xvi-xviii: "The first step is to recognize that dramas written in a particular

"a wrong question is: What historical persons do we see posing as fictional characters in the drama?"[3] Una proposta metodologica a mio avviso esemplare era stata già fornita da Franz Stoessl nel suo articolo su Eschilo come pensatore politico: posto che, comunque, nelle condizioni in cui si realizzano i festival drammatici di Atene, "it seems hardly possible that a poet could stand outside of the political forces and struggles of the city's public life", "we shall have to express the actions in Aeschylus' plays as far as possible in political terms as if they were historical and political events", per considerare "the special political problems of Athenian public life" solo in un secondo momento, quando siano stati definiti "the general political problems which Aeschylus formulated 'in constructing the actions' of his different tragedies".[4] Dunque: le strutture drammaturgiche — le azioni — come formulazione di problemi politici ed esse stesse evento storico e politico. Più di recente, il tramonto del determinismo evenemenziale[5] è stato sancito da un'ampia messe di studi, fondamentalmente di matrice vernantiana, che con qualche approssimazione potremmo raggruppare sotto l'etichetta generica 'tragedia e ideologia della città'. Per tracciare un bilancio di questa stagione di studi e, insieme, dell'oscillazione fra l'impostazione che per comodità ho definito vernantiana, centrata sulle 'tensioni' che la tragedia attiva o riflette, e la ricorrente tendenza a coagulare la valenza politica in una massima desunta dal testo verbale (tuttavia un 'libretto', non dimentichiamolo), o a cercare corrispondenze col ristretto campionario

historical context 'may' also reflect that context. [...] Themes of political importance [...]'may' be translated into dramatic terms. Again, the dramatist 'may' [...] show that he is vitally concerned with [...] a current controversy. Or, more rarely, he 'may' place specific persons and historical events in a dramatic setting" (l'evidenza su "may" è mia). E poco più avanti: "the last and greatest need is to ask the right questions. What these are will necessarily differ with each play...".

[3] *Ibid.*, xvii.

[4] F. STOESSL, "Aeschylus as a political thinker", in *AJPh* 73 (1952), 113-139: 115 (l'evidenza è mia).

[5] Del tipo, per intenderci, di lavori a loro modo classici come É. DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse* (Paris 1951) e R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes* (Bruxelles 1962).

di eventi dei quali abbiamo notizia, sarebbe necessaria un'intera monografia.[6] Pur in mancanza di quel bilancio, il tramonto della tendenza al determinismo evenemenziale ci consente di dare ormai per scontato che la politicità della tragedia, in generale, debba essere cercata a un livello diverso sia dalle corrispondenze fra il *plot* e personaggi ed eventi della vita politica ateniese, sia dalle prese di posizione del drammaturgo sulla realtà politica dei suoi giorni — il più delle volte solo presunte, data la scarsità e la precaria attendibilità delle nostre fonti. A proposito di Sofocle, Pierre Vidal-Naquet osservava "il est paradoxal mais vrai de dire que l'œuvre du seul des trois grands tragiques qui ait été mêlé, au plus haut niveau, à la vie politique athénienne ne se laisse pas interpréter au fil de l'événement" e prospettava che "le lien entre tragédie sophocléenne et politique athénienne existe pourtant, mais il se situe à un tout autre niveau".[7] Questa osservazione fornisce uno stimolo a riconsiderare anche l'opera di Eschilo, che la tradizione biografica ritrae come un esemplare combattente (a prescindere dalla *vexata quaestio* della partecipazione alle giornate di Maratona e/o Salamina) e allinea (ma anche questo ha aspetti problematici) alla parte democratica.[8]

Come ho già prospettato in altra occasione, sopravvive pur sempre il rischio, partecipato anche da alcune forme vulgate della linea critica 'tragedia e ideologia della città', di risolvere il cosiddetto e presunto messaggio politico del dramma in una

[6] Ho cercato di tratteggiare un bilancio di questo tipo, ma molto sommario, a proposito di Sofocle in G. AVEZZÙ, "Sofocle drammaturgo della situazione", in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo* (Atti del Convegno Int.le, Siracusa, 19-22.IX.2001), in *Quaderni di Dioniso* 1 (2004), 42-61. Di esemplare chiarezza è il sommario di S. SAÏD, "Tragedy and Politics", in *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth Century Athens*, ed. by D. BOEDEKER and K.A. RAAFLAUB (Cambridge, Mass. 1998), 277-295: 277-284.

[7] P. VIDAL-NAQUET "Œdipe à Athènes", in J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie II* (Paris 1986), 149-173: 151.

[8] Come ha sottolineato A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2),1-7 e specialmente 131-141, le due questioni (presenza a Salamina e allineamento politico) hanno tratti in comune; v. anche M.R. LEFKOWITZ, *The Lives of the Greek Poets* (Baltimore 1981), 67-74, 157-160.

specie di dossologia tautologica: evidentemente è la stessa idea di 'messaggio' a promuovere questa nozione dossologica, secondo la quale la città, mediante il teatro, ribadisce i valori condivisi dalla cittadinanza, gli stessi che ispirano, è appena il caso di ricordarlo, appunto *quel* teatro, con ciò proponendo una circolarità viziata da un'altissima entropia. A questo proposito è invece salutare la sottolineatura, da parte di Nicole Loraux e di Pierre Vidal-Naquet, della 'antipoliticità' della tragedia. È bene evitare equivoci sul senso di questa antipoliticità: negazione non tanto che il teatro tragico abbia a che fare con la *polis* e con le sue dinamiche, quanto che il suo rapporto con la *polis* consista in *gnomai*, in massime più o meno esplicitamente e conseguentemente enunciate. Così N. Loraux ci avverte che "la tragédie n'est pas seulement politique", e talvolta esibisce un "caractère fort peu édifiant", irriducibile alla "visée didactique que, sur les traces de l'Eschyle des *Grenouilles*, tant de modernes attribuent au genre tragique".[9]

Piuttosto che nelle massime che si possono desumere, più o meno arbitrariamente, dall'interazione fra le *rheseis* agonali dei personaggi o dal presunto 'social commentary' delle liriche corali,[10] la politicità del dramma è da cogliere nell'iniziativa del drammaturgo che dota di nuovo significato costellazioni di segni ricevute in eredità dai predecessori, drammaturghi e no. Se è vero che "la tragédie est une des formes d'identification de la cité nouvelle, démocratique" e che, per continuare a servirci delle parole di P. Vidal-Naquet, "opposant l'acteur au chœur [...], elle va chercher, dans le lointain du mythe, le prince devenu tyran, elle le projette et le met en question...",[11] questa

[9] N. LORAUX, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (Paris 1999), 30 e 38; P. VIDAL-NAQUET, "Eschyle, le passé et le présent", in J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie II* (Paris 1986), 91-114.

[10] Quanto al "social commentary", E.G. HAVELOCK, "The Oral Composition of Greek Drama", in *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, a cura di B. GENTILI e G. PAIONI (Roma 1985), 713-765: 716 (e *cf.* G. AVEZZÙ, *art. cit.* [n. 6], 49).

[11] P. VIDAL-NAQUET, *art. cit.* (n. 9), 98s.; è significativo che quest'osservazione sia affacciata da Vidal-Naquet di seguito all'altra, che "rien ne nous permet de dire si Eschyle se plaça dans le camp d'Éphialte. Le problème, à vrai dire, se pose autrement".

contrapposizione si realizza nelle modalità drammaturgiche che, da una parte, guidano l'autore tragico e, dall'altra, vengono dall'autore adattate o perfino forzate. Queste modalità, relative anzitutto allo spazio e al tempo implicati dall'azione drammatica, non soltanto forniscono la cornice entro la quale si staglia il personaggio, ma — questa la mia tesi — sono eloquenti di una visione politica, nel senso che spazi e tempi del racconto tradizionale sono adattati a significare le coordinate delle relazioni politiche nella città. Suggerisco perciò una lettura della tragedia come *discours*, nel senso che questo assume nell'*archéologie* foucaultiana:

> "L'archéologie cherche à définir non point les pensées, les représentations, les images, les thèmes, les hantises qui se cachent ou se manifestent dans les discours; mais ces discours eux-mêmes, ces discours en tant que pratiques obéissant à des règles. Elle ne traite pas le discours comme *document*, comme signe d'autre chose. [...] Elle n'est point une 'doxologie'; mais une analyse différentielle des modalités des discours".[12]

Le 'regole' e le 'modalità' del discorso scenico coinvolgono anzitutto la scelta degli spazi — scenico, retroscenico, extrascenico — e le dinamiche mediante le quali sono fatti interagire, così nella parola che li descrive e li circoscrive, come nel movimento dei personaggi. La massima attenzione è stata portata a questi aspetti (soprattutto alle dinamiche) e proprio per Eschilo da Oliver Taplin.[13] Quanto allo spazio (o piuttosto: agli spazi) della tragedia, nonostante siano proiettati in una prospettiva temporale che affonda nel mito, essi offrono già allo spettatore e poi all'interprete una potente suggestione, derivante dalla sovrapposizione fra le coordinate spaziali fittizie (e le dinamiche attivate fra queste nel dramma) e quelle, intensamente partecipate dal pubblico, della città che lo mette in scena. Ciò

[12] M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir* (Paris 1969), 182. Con questo valore il *discours* è assunto da J. OBER - B. STRAUSS, "Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy", in J.J. WINKLER and F.I. ZEITLIN (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (Princeton 1990), 237-270.

[13] O. TAPLIN, *op. cit.*

avviene notoriamente soprattutto nelle Dionisie Cittadine, quando il teatro ospita in apertura l'autocelebrazione della *polis* e il programma delle rappresentazioni realizza una stazione del percorso attraverso la città, iniziatosi con la traslazione del simulacro di Dioniso e destinato a concludersi con un puntuale rendiconto amministrativo, quasi a riprodurre la conclusione di un ciclo annuale. È tuttavia da considerare che il coinvolgimento rituale e organizzativo di Atene, così efficacemente riassunto da Suzanne Saïd,[14] sembra limitato, almeno a livello esplicito, alla fase di allestimento degli spettacoli e all'autocelebrazione, drammaturgia rituale che precede la drammaturgia scenica; perciò riconoscere negli spettacoli teatrali delle *political activities*, quali effettivamente sono, non comporta tuttavia alcun chiarimento decisivo sulla specifica valenza politica del dramma.

È possibile (lo affaccio come ipotesi) che la politicità della tragedia del V secolo corrisponda a una nozione 'positiva' del politico molto meno di quanto ci induca a pensare la consuetudine col pensiero politico del secolo successivo, e piuttosto a una concezione 'pre-politica': occupata non tanto a rappresentare e a giudicare il tessuto delle istituzioni quanto quello delle relazioni, non a partecipare dell'intreccio di posizioni contrapposte ma, più radicalmente, a proporre cornici e modelli paradigmatici delle relazioni umane. Con questo ritengo non sia da accogliere il postulato di "continuities between Greek tragedy and classical political theory".[15] Nella mia ipotesi traspare invece, credo abbastanza chiaramente, la suggestione esercitata dalle posizioni di Hannah Arendt. Per chiuderla in una formula: la tragedia inscena la *praxis* piuttosto che la *poiesis*, nel senso della produzione di strutture istituzionali.[16]

Per rifarci ancora a H. Arendt: il teatro, "the political art par excellence [...] the only art whose sole object is man in his

[14] S. SAÏD, *art. cit.* (n. 6), 276.

[15] J.P. EUBEN, *The Tragedy of Political Theory: The Road not Taken* (Princeton 1990), 45.

[16] H. ARENDT, *The Human Condition* (Chicago 1958), 175-247, in part. 194s.

relationship to others", polarizza l'attenzione del pubblico su uno speciale "space of appearance", costruito su modalità del discorso e dell'azione condivise.[17] È speciale, questo spazio, perché alla relazione *face-to-face* ("the space where I appear to others as others appear to me") si sostituisce la convergenza degli sguardi là dove "men [...] make their appearance explicitly".[18] Cioè con una esplicitezza e un'intenzionalità che instaurano una "processual form" nella quale — ricorro alla terminologia di Victor Turner — "performances are presented which probe a community's weakness, [...] portray its characteristic conflicts and suggest remedies for them".[19] Questo "space of appearance" realizzato nella drammaturgia possiede i tratti caratteristici dell'altro "space of appearance", quello politico, che, secondo H. Arendt, "predates and precedes all formal constitution of the public realm and the various forms of government" — e, proprio per questo, non è meramente la trascrizione scenica delle istituzioni, delle *politeiai* e dei conflitti. Ecco perché sono così problematiche tanto ogni identificazione quanto ogni opposizione fra la comunità rappresentata e la comunità spettatrice: ogni tentativo di sovrapporle non riesce ad esaurire la semantica della scena. La distanza temporale fra gli eventi rappresentati e il presente, sempre percettibile e talvolta enfatizzata dal Coro,[20] consente di inscenare relazioni pubbliche per così dire allo stato nascente e prepolitiche,[21] di

[17] *Ibid.*, 188, 198ss.

[18] *Ibid.*

[19] V. TURNER, *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play* (New York 1982), 9-11 (e *cf.* 20-22). Con una formulazione più 'classica' e in una prospettiva orientata a cogliere il rapporto fra teatro e aristocrazia: "the Theater of Dionysos forms a kind of 'neutral zone', neither fully private nor fully public, (...) a space within which rival elements may act out their conflicts (...) in a manner sufficiently 'disguised' to allow all concerned to disavow direct personal and familial responsibility" (M. GRIFFITH, "Brilliant Dynasts: Power and Politics in the Oresteia", in *CA* 14 [1995], 62-129: 117).

[20] P. es. nella vertiginosa *mise en abîme*, dal presente fittizio della scena ai precedenti mitici, del IV stasimo di SOPH. *Ant.*

[21] Nel senso che 'prepolitico' riceve in H. ARENDT, *op. cit.* (n. 16), 192-199 ("The Greek solution").

stabilire relazioni di potere e di fissare una giurisdizione a partire da una temporanea e convenzionale sospensione delle regole del discorso effettivamente praticate nella politica e nell'autorappresentazione codificata in altre forme collettive.[22] In quanto proiettata in un tempo e in uno spazio altri, la riflessione sui conflitti del presente non ne è meramente il rispecchiamento;[23] e l'ammaestramento, se c'è, è il prodotto di una traslazione dalle dimensioni spaziali e temporali della scena a quelle del presente.

II

I *Persiani* offrono un caso altamente rappresentativo della duplice articolazione in una politicità 'diretta', che offre l'eco — non sempre netta — di eventi recenti e di contrasti in atto, e in una 'indiretta', che travalica le coordinate del conflitto politico in atto ad Atene. Ogni analisi dei *Persiani* adotta un duplice punto di vista: da una parte una lettura tesa a focalizzare gli elementi che si lasciano inscrivere nella contesa politica alla fine degli anni '70 (p. es.: allusioni alle fortunate scelte strategiche e tattiche di Temistocle, contrapposizione di motivi propagandistici filotemistoclei a quelli presumibilmente utilizzati da Cimone "in a contest of mythological propaganda and artistic motif", chiarimento del ruolo di Aristide, ecc., come è stato ben illustrato da A. Podlecki)[24]; dall'altra, l'enfasi sull'allontanamento

[22] Meriterebbe perciò di essere approfondito, in questa prospettiva, il rapporto — non puramente identitario — tra *logoi epitaphioi* e drammi di soggetto esplicitamente politico.

[23] "Elle n'est pas un miroir direct du social et du politique, elle est un miroir brisé", avvertiva J.P. VERNANT, "Tensions et ambigüités dans la tragédie grecque", in J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1972), 16-36: 25.

[24] A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 8-26. Tra i contributi successivi: L. BELLONI (ed.), *Eschilo. I Persiani* (Milano ²1994); E. CULASSO GASTALDI, "Temistocle, Eschilo, Simonide e il culto della vittoria", in *La polis e il suo teatro*, a cura di E. CORSINI (Padova 1986), 31-47; S. GOLDHILL, "Battle narrative and politics in

prospettico che fa della materia storica, altrimenti assoggettabile a una banale identificazione emotiva, un vero e proprio mito tragico. In questa seconda prospettiva il dramma sottoporrebbe allo spettatore l'esito di un'azione ispirata da *hybris* e condotta da un sovrano giuridicamente irresponsabile ("che non deve rendere conto al proprio stato": οὐχ ὑπεύθυνος πόλει, 213) contro una comunità che, a dispetto delle sue ridotte dimensioni, risulta vittoriosa grazie alle istituzioni delle quali si è dotata.[25] Tuttavia non dobbiamo concludere che, nemmeno in questo, la sublimazione tragica dell'evento storico si risolva nell'autocelebrazione: nella prospettiva che fa dell'evento storico un mito tragico, lo spettatore ateniese, lungi dal gioire della sofferenza causata al popolo persiano dalle scelte del sovrano antagonista di Atene, è messo nella condizione di trarre vantaggio dalla contemplazione di *allótria pathe*, cioè di esperienze sofferte da altri — come avviene propriamente nelle tragedie, dove generalmente i *pathe* sono sofferti dai personaggi dei miti panellenici. Platone descriverà questi *allótria pathe* come fonte di un (discutibile) profitto sul piano psicologico individuale e scopo precipuo dei poeti tragici.[26] Se è pur vero che il soggetto del dramma implica il "vincitore presente [...] perché la scena non si risolve tra i personaggi che la calcano, non è autosufficiente",[27] ciò non avviene nei *Persiani* più di quanto si realizzi in tutti i drammi che presuppongono — in distanza (v. più avanti) — la città e i cittadini di Atene. Si direbbe invece che i *Persiani* realizzino con piena consapevolezza quella visione del dolore degli altri che è

Aeschylus' Persae", in *JHS* 108 (1988), 97-129; I. HAHN, "Aischylos und Themistokles. Bemerkungen zu den Persern", in *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, hrsg. von E.G. SCHMIDT (Berlin 1981), 173-186; G. PADUANO, *Sui Persiani di Eschilo: problemi di focalizzazione drammatica* (Roma 1978); CH. PELLING, "Aeschylus' Persae and History", in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. by CH. PELLING (Oxford 1997), 1-19; A.J. PODLECKI, *Perikles and his circle* (London 1998), in part. pp. 11-16.

[25] *Cf.* p. es. V. DI BENEDETTO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo* (Torino 1978), 32-37; S. GOLDHILL, *art. cit.* (n. 24).

[26] PLATO *Rep.* 10.606a-b.

[27] U. ALBINI, "Lettura dei Persiani di Eschilo", in *PP* (1967), 252-263: 262.

caratteristica della tragedia; ed è proprio questo che distingue la rielaborazione tragica dalla celebrazione. In altri termini: il vincitore è presente, ma non come soggetto di un'implicita autocelebrazione, e invece come sguardo che contempla gli esiti disastrosi di una guerra che smembra tanto i corpi quanto le strutture sociali più elementari.[28] In più, rispetto al consueto spettacolo drammatico, gli spettatori compartecipano di un'identità collettiva, ribadita dagli eventi narrati/rappresentati. Nel suo ultimo intervento, *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag si interrogava proprio sul soggetto (un *noi*) che contempla il dolore altrui, perché "no 'WE' should be taken for granted when the subject is looking at other people's pain".[29] Per quanto riguarda i *Persiani*, un dramma che, con gli scarsi strumenti dei quali disponeva quel teatro, ben poco risparmia allo spettatore quanto allo smembramento di cui è capace la guerra, mi pare assodato che si debba escludere che il *noi* — soggetto collettivo contemplante — vi possieda connotati esclusivamente identitari e militanti, a meno di obliterare tutto ciò che caratterizza il dramma, innanzitutto l'adozione del punto di vista persiano. Ma, allo stesso tempo, non è pensabile che la contemplazione dell'altrui sventura vi si risolva in una parabola sulle *malheurs de la guerre*, a suo modo neutralizzata in una prospettiva genericamente e antistoricamente umanista. Per ricorrere alle parole di S. Sontag, una "general abhorrence of war" comporta la rinuncia al giudizio politico ("it is to dismiss politics")[30] e nei *Persiani* è certo da escludere almeno la repulsione della violenza bellica, in quanto sia l'effetto incidentale di un'azione eticamente legittimata.

In effetti, nei *Persiani* cogliamo una specie di asimmetria fra la politicità immediata delle varie allusioni alla situazione

[28] Si pensi alla pervasività del *Leitmotiv* del giogo, allegoria del progetto ibristico ribaltata, fin da v. 135, nella realtà della frantumazione dei rapporti affettivi ecc., e alla descrizione dei corpi smembrati ecc. nella battaglia.

[29] S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others* (New York 2003), 7.

[30] *Ibid.*, 9; quanto allo 'smembramento' ("war dismembers..."), oggetto ricorrente delle rappresentazioni iconiche della guerra, dalla Spagna del 1936 al campo profughi di Jenin, v. pp. 7-8.

ateniese, e la difficoltà di cogliere un'affermazione, o anche soltanto un punto di vista, politicamente più ampi e generali, che non siano l'ovvia condanna di ogni iniziativa dettata da *hybris* e, in generale, della guerra di aggressione.[31] Tanto il carattere ibristico dell'aggressione, quanto l'opposizione fra dispotismo e democrazia (sulla quale insiste con non celato compiacimento il dialogo quasi didascalico fra Regina e Corifeo ai versi 230-245) offrono l'eziologia della vittoria ma non spiegano perché il tragediografo abbia adottato l'ottica dei soccombenti. Mi sembra piuttosto da sottolineare che — come è stato spesso notato — il drammaturgo enfatizza come la fatale decisione di Serse venga al culmine di una crescita ininterrotta della Persia, in potere e in ricchezza, grazie all'azione di Dario: non è solo l'insistenza, fin dalle prime battute, sull'oro di cui risplendono la reggia e le armate (versi 4, 9, ecc.), ma anche e soprattutto la constatazione che Serse è stato spinto ad aggredire la Grecia da una specie di complesso d'inferiorità nei confronti del padre. Mi riferisco ai versi 753-758:

> ΒΑ. ταῦτά τοι κακοῖς ὁμιλῶν ἀωδράσιν διδάσκεται
> θούριος Ξέρξης· λέγουσι δ' ὡς σὺ μὲν μέγαν τέκνοις
> πλοῦτον ἐκτήσω ξὺν αἰχμῇ, τὸν δ' ἀνανδρίας ὕπο
> ἔνδον αἰχμάζειν, πατρῶιον δ' ὅλβον οὐδὲν αὐξάνειν·
> τοιάδ' ἐξ ἀνδρῶν ὀνείδη πολλάικις κλύων κακῶν
> τήνδ' ἐβούλευσεν κέλευθον καὶ στράτευμ' ἐφ' Ἑλλάδα.[32]

L'anamnesi condotta dalla Regina, tramite privilegiato fra padre e figlio, ci propone due elementi di marcata valenza politica e non esclusivamente etica: (a) caratterialmente aggressivo (*thourios*), Serse è stato ammaestrato da cattivi consiglieri (*kakois homilôn andrasin*), i quali (b) gli hanno prospettato una potenza

[31] La posizione che sarà poi adottata nei *logoi epitaphioi*, al momento di rievocare le glorie militari conseguite nella difesa del proprio territorio e non in guerre di aggressione.

[32] "Il focoso Serse ha dato troppo ascolto a perfide compagnie. Dicevano che tu avevi conquistato con le guerre gran ricchezze per i figli e, per viltà, lui faceva guerre a casa, senza accrescere l'impero. Bersagliato da malvagi con ingiurie simili, si decise alla lontana spedizione ellenica." (trad. F.M. PONTANI).

indefinitamente incrementabile grazie alla ripetizione, per così dire seriale, delle imprese paterne. L'anamnesi risponde articolatamente all'interpretazione del comportamento di Serse affacciata da Dario poco sopra; all'idea (poco più di una costernata esclamazione da parte dello spettro del Re defunto) che il figlio sia stato preda di una "infermità mentale" (νόσος φρενῶν, 750),[33] la Regina oppone un'eziologia spiccatamente politica, nella quale lo spettatore ateniese può riconoscere fenomeni a lui familiari — con evidenza tanto più vivace e spontanea in quanto il caso riguarda *allotria pathe*: a un Ateniese le frequentazioni alle quali allude *homilôn* risultano immediatamente decodificabili come parte politica con un'attività di propaganda. Mentre la prospettiva dell'incremento di potenza proiettato verso l'esterno contrapposto a una bellicosità 'interna', cioè tesa a consolidare il dominio piuttosto che ad ampliarlo, trova analogie immediate nelle spinte ateniesi a riguadagnare l'Egeo e la Ionia a un controllo ancora più saldo di quello esercitato prima dell'attacco persiano.[34] Succube delle suggestioni esercitate dai fautori della guerra, desiderosi che le nuove generazioni possano godere della stessa prosperità assicurata da Dario a quella del suo successore, o perfino incrementarla, il personaggio di Serse anticipa in qualche modo l'Adrasto "trascinato dai giovani" (νέοις παραχθείς) di Eur. *Supp.* 232, e la lettura degli eventi partecipa di un tratto, paradigmatico nelle società tradizionali, secondo il quale la guerra è fortemente voluta da giovani desiderosi di gloria, di potere e di ricchezza.[35] È la deliberazione indotta da cattivi consigli (758) a rivelarsi fatale, e invece l'agguato di un inganno ordito o consentito dalla divinità (δολόμητιν δ ἀπάταν θεοῦ) resta una

[33] M. GRIFFITH, "The Rule of the Father in Aischylos' Persians", in *PCPhS* 44 (1998), 20-84: 61-65, coglie il contrasto fra le generazioni e vede in questo contesto il riflesso delle "pressures experienced by the aristocratic Greek family at their (...) extreme".

[34] *Cf.* su questo F. STOESSL, *art. cit.* (n. 4), 120-121.

[35] Oltre a EUR. *Supp.* 232-236, v. p. es. THUC. 6, 8-14.

prospettiva circoscritta al presentimento del Coro (93), così come la minaccia dell'"invidia degli dèi" (θεῶν φθόνον, 362) sembra appartenere alla mentalità del Messaggero. Si potrebbe pensare che la posizione espressa tre lustri più tardi dai Vecchi dell'*Agamennone* quando, in forma dialettica ma non drammatica (750-762: παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος τέτυκται [...] δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμι κτλ.),[36] ricuseranno il *palàiphatos logos* per un autonomo punto di vista sulla responsabilità umana, sia embrionalmente prospettata nei *Persiani* in forma drammatica: cioè assegnando la posizione tradizionale ai Vecchi Persiani e al Messaggero, e l'altra, più lucidamente politica, alla Regina. Le parole della Regina orientano la riflessione del *noi* contemplante il disastro persiano — in chiave marcatamente politica e non genericamente etica — verso i rischi di una politica estera aggressiva. Ad Atene si sta profilando con nettezza la supremazia della compagine aristocratica che di questa politica si è fatta interprete, ma la "processual form" adottata dal drammaturgo, polarizzata com'è su un governante la cui sovranità non viene messa mai in discussione, nemmeno nella sconfitta, sembra tematizzare non tanto la supremazia di una parte politica, quanto e solo la politica estera. La stessa rassegna, nel III stasimo, delle *poleis* conquistate da Dario "senza allontanarsi dal focolare" (866: οὐδ ἀφ' ἑστίας συθείς) più ancora che fare risaltare, con implicito compiacimento, le

[36] "C'è tra i mortali antichissimo detto, [...]. Io penso diverso dagli altri etc." (trad. M. VALGIMIGLI). Quanto alla forma dialettica del corale si noti la struttura oppositiva: παλαίφατος [...] λόγος τέτυκται + inf. *vs.* δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί + ind. + γάρ (*bis*) e conclusivo αἰεί; tuttavia è perfino ovvio notare che la perentorietà della dichiarazione è sottratta alla forma drammatica e si colloca al medesimo livello di altre dichiarazioni del collettivo corale, a cominciare da v. 104: κύριός εἰμι θροεῖν. Sul discusso rapporto fra *Pers.* 362 e *Ag.* 757ss. *cf.* E. FRAENKEL (ed.) *Aeschylus. Agamemnon* (Oxford 1950), vol. II, 349. È pertinente l'osservazione di J.D. Denniston che "the opinion which the Chorus here [nell'*Agamennone*] advances as an exceptional and personal one [...] was not in fact at all novel" e che essa rimonta almeno a Solone, "as many a member of the audience must have recalled" (J.D. DENNISTON and D. PAGE [eds.], *Aeschylus. Agamemnon*, [Oxford 1957], *ad loc.* 136).

mutate condizioni in seguito alle quali, sul finire degli anni '70, esse sono state integrate in un'alleanza antipersiana,[37] introduce l'allarme sull'instabilità di questo genere di acquisizioni.[38]

III

Nell'analisi, molto settoriale, dei *Persiani* ho cercato di concentrarmi sul rapporto di identificazione/opposizione fra la comunità rappresentata e la comunità spettatrice e sulla capacità della *fabula* di suggerire uno scenario (nella fattispecie distanziato nello spazio piuttosto che nel tempo) alla valutazione di dilemmi che si pongono alla *polis*. Ora affronterò invece un altro aspetto del quale ho fatto cenno nella parte introduttiva, cioè la definizione degli spazi drammaturgici eschilei in rapporto alla rappresentazione dei conflitti propri della comunità che inscena la performance.

I tragici mostrano una certa riluttanza ad ambientare i loro drammi in Atene. È ovvio che desumere il *plot* dalla saga argiva o tebana comporti l'adozione di una scena argiva o tebana (e tuttavia meritano di essere sottolineate certe non ovvie svolte in direzione di Atene, come nella 'adozione' di Eracle da parte di Teseo alla conclusione dell'*Eracle* euripideo). Ma è stato ripetutamente notato che la 'stilizzazione'[39] assegnata dal drammaturgo consente talora di ravvisare nella *polis* adottata come scena 'un'anti-Atene' (p. es. Tebe come "the 'anti-city' to Athen's manifest image of itself"),[40] ovvero 'un'altra Atene'

[37] Così suggerisce H.D. BROADHEAD, *The Persae of Aeschylus* (Cambridge 1960), 213; *cf.* A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 19s.

[38] Così, perentoriamente, F. STOESSL, *art. cit.* (n. 4), 120: "it seems clear that Aeschylus supports a foreign policy of Athens which would be restricted to Europe".

[39] Uso questo termine col valore attribuitogli da F.I. ZEITLIN, "Staging Dionysus between Thebes and Athens", in *Masks of Dionysus*, ed. by TH.H. CARPENTER - CH.A. FARAONE (Ithaca, N.Y 1993), 147-182: 148 ("I stress the notion of stylization, for neither does this 'Thebes' or this 'Athens' precisely mirror any historical reality etc.").

[40] *Ibid.*, 149.

(p. es. Argo nelle *Supplici* eschilee).[41] Sul piano delle relazioni fra le *poleis* sarebbe quanto mai arduo motivare ipotetiche affinità e contrapposizioni fra la *polis* che inscena il dramma e quella che viene portata sulla scena; anche a questo proposito ogni forma di determinismo è puramente illusoria, e non soltanto, come per le *Supplici*, a causa di un'insufficiente documentazione. La nozione di stilizzazione è invece fondata sul presupposto che i caratteri attribuiti dal drammaturgo alla *polis* scenica dialettizzino con la rappresentazione che la *polis* spettatrice intende proporre di se stessa (p. es. in negativo, additando le aporie dell'altra), o siano l'estrinsecazione, su terreno neutrale, delle proprie problematiche. Ne deriva che, da qualunque ragione sia motivata, l'elusione del confronto diretto con Atene da una parte ripropone una nozione di politicità della tragedia non immediatamente condizionata dagli avvenimenti, e dall'altra impone di considerare con una speciale attenzione i non molti drammi di ambientazione attica.

> Come ha fatto notare Stefan Radt, i drammi di soggetto 'attico' — cinque: *Ἐλευσίνιοι, Κερκυών, Ὠρείθυια, Πέρσαι, Εὐμενίδες* — costituiscono una quota piuttosto esigua della produzione eschilea, in proporzione sensibilmente inferiore ai sofoclei e circa la metà degli euripidei.[42] Due dei cinque, *Eleusini* e *Cercione*, sono collocati nel territorio di Eleusi.[43] È ragionevole immaginare che l'*Orizia* sia ambientata in una località soggetta al vento di NNE, anche se davvero si tratti di un *Festspiel* connesso alla fondazione del tempio in onore di Borea sulle rive dell'Ilisso.[44]

[41] A questo riguardo la tradizione critica è senz'altro più antica — mi permetto di rinviare al mio "Mappe di Argo, nella tragedia", in *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*, a cura di P. ANGELI BERNARDINI (Roma 2004), 149-161: 149-151.

[42] S. RADT, "Sophokles in seinen Fragmenten", in *Sophocle. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt*, préparés et présidés par J. DE ROMILLY, (Vandœuvres 1983), 185-222; a p. 196s. inclina ad attribuire materia attica anche all'eschileo Προμηθεὺς πυρκαεύς.

[43] Quanto al *Cercione*, è ragionevole pensare che si svolgesse nella località nota come Κερκυόνος παλαίστρα, non lontano dalla tomba di Alope e dai sepolcri degli Argivi (PAUS. 1,39,3).

[44] PAUS. 1,19,5; si considerino però le riserve di A.M. BOWIE, *art. cit.* (n. 1), 42.

I *Persiani* si svolgono nella reggia persiana; in effetti la dislocazione della tematica, almeno *prima facie* patriottica, è apparentemente controbilanciata dalla strategia verbale che sovrappone all'ottica dei Persiani quella del pubblico ateniese — vedi p. es. l'uso di βάρβαρος, aggettivo o sostantivo, a designare la stirpe e l'esercito persiani da parte di Atossa (*Pers.* 187 e 475), del Nunzio (255, 337, 391, 423, 434), del Coro (634) e del Corifeo (798 e 844); comunque non viene mai meno l'illusione che l'azione si svolga nella capitale persiana, in uno spazio attivamente connotato da memorie etniche e regali. E questo spazio, irriducibilmente altro rispetto a quello della *polis* che, allo stesso tempo, è spettatrice e comprimario occulto del dramma, ha la funzione di distanziare Serse nella lontananza geografica, allo stesso modo in cui gli eroi della tradizione panellenica sono e restano lontani nella dimensione temporale: "l'espace barbare tient la même fonction que le temps grec".[45]

Solo le *Eumenidi* ambientano ad Atene la fase conclusiva della saga degli Atridi. Prima di passare a considerare questo dramma, è forse il caso di verificare brevemente se anche gli altri autori tragici condividano la resistenza di Eschilo ad adottare Atene come scena.

Sofocle: dei dieci drammi sofoclei che sviluppano o toccano saghe attiche,[46] *Κρέουσα*, *Ἴων* e *Τριπτόλεμος* si svolgono a Delfi e/o a Eleusi, i *Δόλοπες* (?) probabilmente a Troia, *Πρόκρις* probabilmente a Torico, *Τηρεύς* in Tracia;[47] gli altri quattro sono variamente connessi alla figura di Teseo: dove siano ambientati *Αἰγεύς*, *Θησεύς* (se non coincide con l'*Αἰγεύς*) e *Φαίδρα* è ignoto — potrebbe essere Atene, ma teniamo presenti i drammi euripidei nei quali figura Teseo (*Θησεύς*, *Ἱππόλιτος α'* e *β'*, *Ἡρακλῆς* e *Πειρίθους*), nessuno dei quali si svolge ad Atene; *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ* si svolge in vista della città e tuttavia marcatamente fuori di essa.

Euripide: degli undici soggetti attici, la quota in assoluto e in proporzione più alta fra tutti i tragediografi,[48] *Ἡρακλεῖδαι* e

[45] P. VIDAL-NAQUET, *art. cit.* (n. 9), 99.

[46] S. RADT, *art. cit.* (n. 42), 195.

[47] A.H. SOMMERSTEIN, D. FIZPATRICK and TH. TALBOY (eds.) *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, (Oxford 2006), 141-195 (il *Tereus* è curato da A.H. Sommerstein e Th. Talboy).

[48] S. RADT, *art. cit.* (n. 42), 197.

Ἱκετίδες sono ambientati rispettivamente presso Maratona e ad Eleusi; *Ἴων* si svolge a Delfi; *Ἱππόλιτος α'* e *β'*, sono ambedue collocati a Trezene;[49] *Ἀλόπη* ad Eleusi; *Πειρίθους* (di Euripide o Critia) nell'Ade; *Σκίρων* sulla strada fra Megara e Corinto; *Θησεύς* a Creta. Soltanto *Αἰγεύς* ed *Ἐρεχθεύς* si direbbero ambientati ad Atene.
Tragici minori: i frammenti sono oltremodo scarsi e mancano notizie sui vari *plot*, comunque i titoli di drammi 'attici' sono rari: Cherilo *Ἀλόπη*, *TrGF* I,2 F1: Eleusi); Ione (*Τεύκρος*, *TrGF* I,19 FF34s.: Ilio?); Acheo (*TrGF* I,20: *Θησεύς* FF18, 18a: Maratona; *Πειρίθους*, F36: Ade); Crizia (*Πειρίθους*, *TrGF* I,43 FF1-14: Ade); Panfilo? (*Ἡρακλεῖδαι*, *TrGF* I,51: Tetrapoli?); incerto l'autore (Era[) dell'incerto *Θησεύς* (*TrGF* I,37).

Piuttosto che Atene, ci è dato dunque di vedere i demi dell'Attica, sobborghi e località più lontane, accomunati dal fatto di possedere un significato sacrale, talora connesso al *plot* e talora estraneo, comunque in grado di interagire col *plot* determinando nuove combinazioni di senso. Si aggiunga che, se Atene è la meta designata per la purificazione di eroi come Oreste ed Eracle e menzionare Atene come destinazione dell'eroe introduce nella conclusione di vari drammi un'enfasi patriottica senz'altro apprezzata dal pubblico, anche nei drammi non 'attici' talora sono menzionate località del contado, talvolta molto piccole, come p. es. Halai in Euripide *IT* 1452.[50] Dobbiamo considerare che la presentazione di queste località periferiche è attuata nel contesto di festival dionisiaci e spesso in occasione di quelle Dionisie Cittadine che, fra altre iniziative, erano state istituite per valorizzare l'*astu* come sede di pratiche dirette a unificare il tessuto dei demi; perciò ci dovremo chiedere se il decentramento della scena nei soggetti attici non investa, oltre che il

[49] I dubbi di W.S. BARRETT (ed.), *Euripides. Hippolytos* (Oxford 1964), 11s., 32-34 sono stati fugati dalla pubblicazione dell'hypothesis all' 'Ιππόλιτος α' in *POxy.* 4640 + *PMich.* inv. 6222A, dov'è chiarito che anche la scena di questo era a Trezene (M. MAGNANI, "P.Mich. inv. 6222A e P.Oxy. LXVIII 4640 c. II" in *Eikasmos* 15 [2004], 227-240: 237; R. KANNICHT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol.* 5, *Euripides* [Göttingen 2004], 466).

[50] Talvolta però la menzione geografica ha un valore puramente metonimico: p. es. a SOPH. *Aj.* 1220 la menzione di capo Sounion.

complesso dei rapporti fra la Città e i demi nella pratica sociale e politica, più direttamente la nozione stessa di politicità della tragedia. Potremmo muovere dalle pertinenti osservazioni di Eveline Krummen:

> "This has laid a firm and promising basis for a new discussion of what we call the 'Attic plays'. First, we might simply ask to what extent we are presented with historical facts about both the countryside and its cults or about the interrelation between the deme and the city of Athens. A second question then must concern the drama itself and its composition: what is the function of the country and city subject, and does it have any bearing upon the structure and arguments of the drama? In a third point [...]: what did these places in the countryside mean for the Athenians? [...] We might thus ask if this emphasis on the religious life of the countryside makes a point in the context of the *political* argument of tragedy."[51]

Il fenomeno può essere letto tanto in positivo quanto in negativo: in positivo, nel senso che assumere le realtà tradizionali e specificamente cultuali dei demi come sfondo della vicenda drammatica messa in scena nel contesto urbano riafferma il sinecismo e, in definitiva, il controllo dell'*astu* sul contado; in negativo, nel senso che la scelta di un'ambientazione periferica potrebbe rispondere all'intento di sgravare nella finzione lo spazio civico da presenze implicanti o addirittura contaminanti, e di evitare nella realtà cittadina il rischio di una troppo immediata sovrapposizione fra le situazioni agonistiche e processuali esperite nel dramma e le pratiche appartenenti alla comune esperienza del corpo civico — la "processual form" esige una sorta di allontanamento prospettico. Si direbbe che l'operare dell'autore tragico sia subordinato a un vincolo tacito, eppure cogente, che vorrei chiamare 'complesso di Pelasgo', ovviamente senza alcuna pretesa di assegnare un significato

[51] E. KRUMMEN, "Athens and Attica: Polis and Countryside in Greek Tragedy", in *Tragedy, comedy and the polis*, ed. by A.H. SOMMERSTEIN, S. HALLIWELL, J. HENDERSON, B. ZIMMERMANN (Bari 1993), 191-217: 192-193 (l'evidenza su "political" è mia).

esaustivo a questo prestito dalle *Supplici*: sarebbe riposta la massima cura nell'evitare ad Atene l'esperienza contaminante di un'inattesa discordia, il *neikos* che attiva la situazione tragica — provenga dall'esterno o dal cuore stesso della città scenica — o che è attivato da questa. Viceversa la Città assume a pieno titolo il carico di contraddizioni e di sofferenza dell'eroe tragico soltanto per una designazione di ordine superiore e conclusiva, come la volontà del dio o un'obbligazione personale e sacra. Che vicende intimamente connesse con la Città siano, nella quasi totalità dei casi, dislocate nelle vicinanze di Atene, pare adombrare una sorta di resistenza a inscenare conflitti scabrosi su un terreno che si potrebbe prestare a imprevedibili risemantizzazioni.

> Per esempio, nel caso dei due *Ippolito* euripidei Trezene, che dal punto di vista mitico è un doppione di Atene,[52] offre al dramma uno spazio marcato in senso familiare, che Atene avrebbe invece connotato, in qualche misura, in senso pubblico. L'ordine di Teseo "disserrate i battenti!" (*Hipp.* 809: ἐκλύεθ' ἁρμούς) apre alla vista lo spazio dove la passione di Fedra si è sviluppata e, improvvidamente, è stata comunicata, e questo è uno spazio privato, ma questa qualità caratterizza anche quello dominato da Teseo al suo ritorno: la sospensione della politica, conseguente all'esilio di Teseo, qualifica il palazzo, tanto nella sua dimensione interna e tutta femminile, quanto in quella ostensibile e dominata dalla parola, come luogo di relazioni affatto private.[53]

Si tratta di un fenomeno rilevato incidentalmente con una certa frequenza, e tuttavia non mi pare che sia stato adeguatamente valorizzato allo scopo di definire la politicità della tragedia, e di quella eschilea in particolare. Solo Pierre Vidal-Naquet ha sottolineato, a proposito di *Eumenidi*, *Eraclidi*, *Supplici* euripidee e *Edipo a Colono*, come sia "remarkable that all four

[52] È teatro di conflitto fra Atena e Posidone, *cf.* PAUS. 2,30,6.

[53] *Cf.* i versi 19, 838, 1000, 1400, 1441. Si vedano I. CHALKIA, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide. Essai d'analyse socio-culturelle* (Thessaloniki 1986), 94; L.F. TURATO, "L'Ippolito di Euripide tra realtà e suggestioni di fuga", in *BollIstFilolGr* 1 (1974), 136-163, ID., "Seduzioni della parola e dramma dei segni nell'Ippolito di Euripide", in *BollIstFilolGr* 3 (1976), 158-183.

plays deal either with the judgement passed on an alien in Athens, or with the Athenians' reception of one or more foreign suppliants"; tuttavia, poco più avanti, afferma che "if four tragedies are set on Attic soil, that is not for the purpose of staging a political debate".[54] Ritengo invece che la proposta di Atene e dell'Attica come asilo, luogo di purificazione e di soluzione dei conflitti abbia un carattere eminentemente politico, anche se questo è estrinsecato attraverso le convenzioni dell'intreccio e non sempre in un esplicito dibattito. In questo contesto è perciò tanto più significativo che solo l'ultimo dramma serio nella produzione di Eschilo sia ambientato dal verso 235 alla fine nel cuore stesso della città e questa divenga il polo in cui il tema di *Dike*, cruciale nell'intera trilogia, trova programmaticamente una soluzione, per quanto problematica.[55]

Nell'evidente contaminazione tra due alternative storie di purificazione — l'una connessa a Delfi e l'altra, più recente, collegata ad Atene — la scelta di Atene è accuratamente preparata già nella fase prologica, ambientata a Delfi. A *Eumenidi* 234 sg. lo iato fra l'uscita di Apollo e l'ingresso di Oreste è molto consistente dal punto di vista drammaturgico: "in some ways it is more like the break between the separate plays of a trilogy"; però dev'essere osservato che "the change of scene is prepared for" non soltanto "by Apollo's instructions at 78ff.",[56] ma anche da un reticolo allusivo piuttosto fitto nel prologo della Pizia: il tragitto di Oreste da Delfi ad Atene è l'inverso di quello di Febo dalle coste dell'Attica al Parnaso, ricordato nella *rhesis* prologica (*Eum.* 9-11), e percorre la via

[54] P. VIDAL-NAQUET, "Place and Status of Foreigners in Tragedy", in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. by CH. PELLING (Oxford 1997), 109-119: 111-112; come si è visto, il suo elenco deve essere allargato a comprendere anche i drammi perduti e arricchito della distinzione fra l'ambientazione nelle località periferiche e quella, tanto più rara, in Atene. Le *Supplici* euripidee contraddicono l'affermazione di Vidal-Naquet anche per quanto riguarda l'esplicitazione del "political debate".

[55] Si deve consentire con l'affermazione di A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 63s., secondo il quale "the major theme of the *Oresteia* is that of *Dike*", tanto come "cosmic principle", quanto nelle implicazioni del "legal sense".

[56] O. TAPLIN, *op. cit.*, 377.

aperta dagli Ateniesi (13 sg.; lo scolio precisa: "da Teseo"[57]) e praticata dalla loro processione rievocativa.[58] Perciò il cambio di scena in corrispondenza di v. 235 è in qualche modo già anticipato nel prologo, dove del resto la Pizia pronuncia anche il nome di Pallade, per la prima volta nella trilogia (10) e nuovamente a v. 21, dov'è Προνάια, colei che demarca, prima del santuario, l'arrivo o la partenza del percorso:[59] l'anticipazione non soltanto favorisce la rifocalizzazione dello spazio scenico alla fine del I episodio, ma anche suggerisce la coesione funzionale fra le due localizzazioni.[60]

Le *Eumenidi* costituiscono un caso-limite nel trattamento drammatico dello spazio civico, eloquente sia delle costrizioni che implicitamente ne regolano l'uso, sia del tentativo di superarle — il fatto che sia l'ultimo dramma scritto da Eschilo ne fa un punto di arrivo, e i suoi tratti più problematici e, per così dire, 'aperti' sono l'esito al quale il drammaturgo approda fruendo di una libertà altrimenti impensabile.

L'assise giudiziaria ha luogo in uno spazio effettivamente coincidente con lo spazio cittadino: "was die Athener in der Orchestra leibhaft vor sich sehen, geschieht gedachtermaßen in ihrem Rücken, auf der Akropolis. Die 'Bühnen-Ereignisse' geraten damit in eine ungeheuerliche Beleuchtung. Die Götter sind mit am Werk".[61] La finzione processuale che sostanzia una parte così importante del teatro tragico si svolge, per una volta,

[57] *Schol. vetera ad loc.* (= O.L. SMITH [ed.], *Scholia in Aeschylum* [Leipzig 1976], Pars I, 43): Θησεὺς γὰρ τὴν ὁδὸν ἐκάθηρε τῶν λῃστῶν. καὶ ὅταν πέμπωσιν εἰς Δελφοὺς θεωρίδα, προέρχονταί τινες ἔχοντες πελέκεις ὡς διημερώσοντες τὴν γῆν.

[58] EPHOR., *FGrHist* 70 F31b.

[59] Vv. 8-11: τὸ Φοίβης δ' ὄνομ' ἔχει παρώνυμον. / λιπὼν δὲ λίμνην Δηλίαν τε χοιράδα, / κέλσας ἐπ' ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος / εἰς τήνδε γαῖαν ἦλθε Παρνησσοῦ θ' ἕδρας. V. 21: Παλλὰς Προναία δ' ἐν λόγοις πρεσβεύεται.

[60] Per il concetto di rifocalizzazione v. O. TAPLIN, *op. cit.*, 104: "A scene which is set in the imagination of the audience, and not by means of scenery, may simply go out of focus, and when it is 'refocused', that is when it is brought back into sharp definition, it is somewhere else". *Cf.* C.W. MACLEOD, "Politics and the Oresteia", in *JHS* 92 (1982), 124-144.

[61] CH. MEIER, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* (München 1988), 150.

nello spazio di cui gli spettatori hanno esperienza diretta, non su un remoto campo di battaglia (come quello dove si sono confrontati gli Atridi e Priamo, ἀντίδικοι nella rievocazione per bocca del Coro dell'*Agamennone*),[62] o nei luoghi consueti allo stilizzato antagonismo del dialogo scenico, e nemmeno in una 'terra di nessuno' e in vista dell'accesso alla *polis* (come nelle *Supplici* eschilee). Ma è uno spazio civico privo tanto di un signore, sia attivo sulla scena, sia fuori scena, altro da Atena ἄνασσα (288, 443; *cf.* 487, 668, 772, 862, 991, 997-999, 1017),[63] quanto di un δήμιον, nonostante la ripetuta allusione a un μέσον fra anarchia e dispotismo evochi il modello democratico (le Erinni a 526-528: μήτ'ἄναρκτον βίον / μήτε δεσποτούμενον / αἰνέσῃς; Atena a 696 sg.: τὸ μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον / ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλεύω σέβειν).[64] In effetti, nelle *Eumenidi* constatiamo una singolare assenza di riferimenti al corpo civico e alla sfera della decisione politica:[65]

[62] AESCH. *Ag.* 40-42: Πριάμωι / μέγας ἀντίδικος, / Μενέλαος ἄναξ ἠδ' 'Αγαμένων ...; come opportunamente sottolinea A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 64, Eduard Fraenkel ha il merito di avere suggerito che Eschilo "uses the juristic word in a prominent place, right at the beginning of the entry-song of the Chorus, to give the whole play the colouring which essentially belongs to it" (E. FRAENKEL, *op. cit.* (n. 36), 27s.). *Cf.* A. PERETTI, "Osservazioni sulla lingua del Prometeo eschileo", in *SIFC* N. S. 5 (1928), 165-231: 202.

[63] È stato notato da E.R. DODDS, "Morals and Politics in the Oresteia", in *PCPhS* 186 (1960), 19-31: 20: "the only sovereign is Athena"; *cf.* A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 2), 90.

[64] "Non lodare né una vita senza regola, né una senza libertà" e "né anarchia né dispotismo consiglio di venerare ai cittadini diligenti".

[65] Per la presenza di δῆμος nell'*Agamennone* v. p. es. E.R. DODDS, *art. cit.* (n. 63), 19. "In remarkable contrast" (A.H. SOMMERSTEIN, "Audience, Demos, and Aeschylus' Suppliants", in *Greek Tragedy and the Historian*, ed. by CH. PELLING [Oxford 1997], 63-79: 75n.) nelle *Eumenidi* troviamo invece λεώς e στρατός: (a) λεώς in due casi a proposito di Delfi e di Argo (15; 290); in tre con valore generico (681: 'Αττικὸς λ.; 775: πολισσοῦκος λ., unito ad Atena nel saluto di commiato di Oreste; 997: ἀστικὸς λ., anche qui aggregato a Pallade nell'apostrofe del Coro); una sola volta con riferimento specifico alla giuria dell'Areopago: λεώς / ὅσπερ τέτακται τήνδε κυρῶσαι δίκην (638s.); (b) στρατός in tre casi a indicare la moltitudine dei cittadini (566, 569, 889), in altri tre generico per la città (668, 683, 762, dove χώρα καὶ σ. riproduce la connessione di 701 χώρα καὶ πόλις). Quanto a δῆμος e derivati, nella sezione ateniese delle *Eumenidi* troviamo soltanto βωμοὶ δήμιοι (655), a indicare genericamente gli altari delle comunità.

a prescindere dalle occorrenze nelle quali prevale una considerazione etica generale, tanto la πόλις quanto i πολῖται sono per lo più 'recipienti' dell'azione condotta da Atena e dall'istituto giuridico da lei fondato ("presidio della regione e della città": ἔρυμά τε χώρας καὶ πόλεως σωτήριον al verso 701, πόλεως φρούριον al verso 949, ecc.), oppure i componenti della giuria da lei stessa cooptati (come a 790, nell'ottica delle Erinni, e a 883, nell'ottica di Atena).[66]

Sono tentato di supporre che proprio l'elusione della sfera politica, per quanto riguarda specificamente l'ambito della decisione e del dominio, e la forma giuridica conferita al confronto, pienamente realizzata almeno nei versi 566-777, siano la strategia che consente di gestire su uno sfondo scenico così coinvolgente ciò che di immane e inquietante è in questo conflitto fra princìpi antichi e nuovi: l'elusione del momento assembleare, il silenzio sulla πολιτεία e, corrispondentemente, l'adozione di una cornice giurisdizionale polarizzata sul caso specifico di Oreste, permettono di neutralizzare il *miasma* e di portare il supplice nel cuore della città che assiste alla rappresentazione, risparmiando agli spettatori la drammatizzazione di ἴδια πάθη, cioè di situazioni in grado di evocare conflitti intimamente partecipati.

> A conferma di questa ipotesi dobbiamo portare i vari altri casi in cui la tragedia attica tematizza l'accoglienza dello straniero (come nelle *Supplici* eschilee) o delle sue istanze (come nelle *Supplici* e negli *Eraclidi* di Euripide), e la sua purificazione (come è adombrato nell'*Eracle* e realizzato nell'*Edipo a Colono*): il sovrano (Pelasgo, Teseo, i Teseidi) gestiscono la crisi 'fuori' della città ed esercitano la mediazione fra l'elemento estraneo e la città tenendo conto dell'opinione di questa (p. es. Eur. *Heracl.* 422-424), o espressamente delle decisioni prese dai suoi organi deliberativi. Ingressi e uscite dei sovrani, in una specie di ripetuto andirivieni fra la scena e la città, drammatizzano fra scena ed extra-scena ciò che, dal punto di vista puramente tecnico,

[66] *Cf.* M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 19), 77. Tuttavia sopprimere le divisioni interne (classi d'età, sesso ecc.) e sostituirle con un collettivo indifferenziato e allineato contro l'"esterno', non è un tratto esclusivo delle *Eumenidi*.

sarebbe stato realizzabile mediante *rheseis* che riferissero ciò che era stato deciso nell'extra-scena; con l'effetto di enfatizzare drammaturgicamente (a) che il mediatore non è autosufficiente, e (b) che lo spazio propriamente politico non dev'essere coinvolto direttamente.

Le *Supplici* eschilee (sulle quali mi soffermerò più avanti), prodotte nel pieno delle iniziative di Efialte, sono senza dubbio l'esempio più illuminante di questa prassi drammaturgica che, pur nell'alta definizione dei tratti politici e costituzionali, risparmia alla città spettatrice la visione della città deliberante, quand'anche sia diversa da Atene.

In questa prospettiva, portare in scena la fondazione del tribunale dell'Areopago con le prerogative 'originarie' — coincidenti col ridimensionamento recentemente imposto agli Areopagiti[67] — non soltanto può provare, secondo una lettura delle *Eumenidi* accolta prevalentemente, anche se non senza riserve, l'adesione di Eschilo al progetto politico-costituzionale di Efialte, ma si compone con la reticenza di Eschilo sulla politica.

IV

I *Sette contro Tebe* e le *Supplici* ci offrono due saggi contrapposti nel trattamento dello spazio pubblico. A questo proposito sarò molto sintetico, essendomi occupato di questi aspetti dei due drammi in altre occasioni; cercherò invece di mettere a confronto i due diversi trattamenti.

Nei *Sette* la scena è tra le mura che difendono Tebe dalla "gente d'un'altra lingua" che l'assedia (170) e minaccia di sradicarla dall'Ellade (71 sg.), intorno sono le statue degli dèi. Il luogo è, in ogni senso, il centro vitale della città: è la poppa della nave dello stato (*prumne poleos*) ed Eteocle ne è il timoniere (2 sg.); i simulacri delle divinità lo connotano come polo sacrale. In vista dell'assalto decisivo Eteocle chiama alla difesa anche i giovanissimi e i vecchi (10-16): l'implicazione del corpo

[67] ARIST. *Ath.* 25,2.

civico tebano non potrebbe essere più completa.[68] Il Coro entra correndo e terrorizzato passa da una statua all'altra: la preghiera segue un tracciato che in qualche modo riproduce il perimetro urbano, nella prima sequenza si rivolge a sette divinità (Zeus – Atena – Poseidone – Ares – Afrodite – Apollo – Artemide, 116–150), nella seconda a Era e a tre di quelle già nominate (Artemide – Apollo – Atena, 151–165); lo spazio scenico concreta la concentricità della situazione: intorno a Tebe stanno gli Argivi, dentro, sulla corona degli spalti, i Tebani, e nel cuore stesso della città Eteocle e il coro. L'andirivieni del Messaggero e la descrizione degli antagonisti alle sette porte rafforzano l'impressione che l'azione si svolga nel centro dal quale si irradiano e verso il quale convergono le azioni concernenti la periferia. Questa, a sua volta, è insieme la linea immaginaria, temibile e invalicabile, che separa 'dentro' e 'fuori', e uno spazio con una sua profondità, la corona occupata dai sei condottieri tebani e dai difensori delle mura. L'azione di Eteocle, preoccupato tanto dal nemico quanto dall'agitazione del Coro, è diretta sia verso questo spazio liminare, il "muro sottile" (761) dove si esercita la difesa con le armi, sia verso l'interno della città, il luogo sul quale si esercita il controllo politico: per Eteocle alla minaccia esterna si somma, tanto più intollerabile, quella che deriva dal panico e dal disordine interno — all'interno di Tebe 'dentro' e 'fuori' passano a indicare lo spazio domestico e lo spazio pubblico, lo spazio della donna e lo spazio dell'uomo (200sg.). La concentricità è confermata dalla raffigurazione degli attaccanti:

[68] L'articolazione in classi d'età è riecheggiata da SOPH. *OT* 15-17: ὁρᾶις μὲν ἡμᾶς ἡ / βωμοῖσι τοῖς σοῖς· οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν / πτένοντες, οἱ δὲ σὺν γήραι βαρεῖς. O. TAPLIN, *op. cit.*, 129-134 ha contestato che l'allocuzione di Eteocle comporti una "audience participation"; consento con la sua analisi tranne, abbastanza prevedibilmente, quanto al postulato che "if, unlike comedy, tragedy contains no examples of audience address and no theatrical references, then we might well expect that in tragedy, unlike comedy, the audience did not look for any kind of specific political content" — anche tenendo conto che l'introduzione dell'aggettivo "specific" complica ulteriormente e in una certa misura vanifica la presa di posizione. Come è noto, lo stesso Taplin è tornato, con posizioni articolatamente diverse, su questa opposizione fra tragedia e commedia, attenuandone gli accenti.

la sequenza dei guerrieri argivi non è rettilinea: si apre con Tideo e, insieme, col sesto, l'indovino Anfiarao; Tideo non attacca perché trattenuto dall'ordine dell'indovino, e impreca contro di lui (391-394). Quando si giunge al sesto Argivo, ad Anfiarao appunto, il primo e il sesto vengono nuovamente a trovarsi appiancati, l'indovino grida contro Tideo (571-575) e mette in discussione Polinice e l'impresa stessa alla quale partecipa. La circolarità della sequenza, chiusa sul nome di Tideo (570; 589 fa eco a 383) è rotta proprio dal nome di Polinice, pronunciato qui per la prima volta nel dramma e svelato etimologicamente dall'indovino — da questo momento l'azione assume una frontalità (Polinice *vs.* Eteocle) finora elusa.

Nella scena dei *Sette* non c'è la porta centrale, sul fondo, manca cioè l'asse della profondità retroscenica, perpendicolare all'asse delle *parodoi*, e l'unica simmetria è quella bilaterale, orientata su destra e sinistra e avente al centro Eteocle. Solo la menzione di Polinice che, lungamente differita, apre al confronto speculare fra i due fratelli, introduce nell'azione drammatica una relazione frontale.[69] I tre momenti dell'azione di Eteocle: prologo/allocuzione, I episodio/controllo sulla compagine civica, II episodio/deliberazione, realizzano al massimo grado il paradigma dell'azione politica. La finzione processuale drammatizza l'assunzione di responsabilità da parte dell'uomo di governo, la proposta della finalità al corpo civico, l'obliterazione forzosa delle voci dissonanti, relegate nella sfera delle reazioni irrazionali, e, per finire, la decisione operativa. Così fino al verso 653 (ὦ θεομανές [...] Οἰδίπου γένος), di dove, invece, riprende il sopravvento — già nella consapevolezza di Eteocle — il destino del *genos*. Fino a quel momento l'azione di Eteocle è caratterizzata, nelle *rheseis* anche linguisticamente, come un'azione — propriamente: un'azione di governo — determinata da una libera volontà.[70]

[69] Sulla focalizzazione dello spazio nei *Sette cf.* D.W. WILES, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning* (Cambridge 1997), 77s., 114-117.

[70] R.D. DAWE, "Inconsistency of plot and character in Aeschylus", in *PCPhS* 189 (1963), 21-62: 37; B. COURT, *Die dramatische Technik des Aischylos* (Stuttgart 1994), 82-85.

Veniamo alle *Supplici*. A proposito dell'anacronismo nella descrizione dell'assemblea e del regime democratico in Argo preistorica è stata spesso sottolineata la 'falsificazione storica';[71] a questa Argo democratica potremmo affiancare anche l'Atene delle *Supplici* euripidee, se non fosse che il ruolo fondante tradizionalmente attribuito a Teseo colloca Atene preistorica in una sorta di 'pancronia'. Peter Burian ha opportunamente avvertito che "we need not assume that the presence of an apparent anachronism is necessarily an indication of some extradramatic intention on the poet's part".[72] Credo di dover ripetere, a questo proposito, che "l'analogia con qualunque *polis* democratica e con quella per eccellenza, Atene, non esaurisce le valenze politiche del dramma", e che "isolare le *Supplici* dalla trilogia sarebbe comunque imprudente: possiamo leggervi la celebrazione di una concorde azione politica fondata sull'affinità costituzionale solo a patto di immaginare che questa celebrazione dialettizzasse con la seconda stazione della trilogia (gli *Egizi*) ed eventualmente trovasse una definitiva consacrazione nella sua conclusione (le *Danaidi*)".[73] Nella nostra analisi non possiamo tuttavia che attenerci all'unico dramma conservato, il primo della trilogia. A proposito del quale notiamo che Argo non è nemmeno intravista in lontananza (come sarà invece Atene nell'*Edipo a Colono*) e tuttavia sta sullo sfondo di tutta l'azione. La "processual form", particolarmente laboriosa sotto il profilo giuridico e politico, si svolge, come già nei *Sette*, in assenza di un passaggio centrale verso un tempio o un palazzo. Con due conseguenze:

(1) le supplici non si pongono in relazione a uno spazio interno, dal quale debba uscire (se reggia) il re del luogo, oppure (se

[71] Di "historische Fälschung" oltre che di "anachronistische *cheirotonia*" parlava J. VÜRTHEIM (Hrsg.), *Aischylos' Schutzflehende* (Amsterdam 1928).

[72] P. BURIAN, "Pelasgus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy", in *WS* 8 (1974) 5-14.

[73] G. AVEZZÙ, *art. cit.* (n. 41), 150s. Rinvio a questo contributo per l'analisi dettagliata della 'mappa' di Argo.

santuario) un sacerdote o una figura consacrata. In altra occasione ho ipotizzato che ciò implichi che la legittimazione richiesta dalle supplici sia percepita come prerogativa non di un individuo — la cui funzione si coagulerebbe simbolicamente nell'edificio — ma di un soggetto che occupa uno spazio più ampio, esorbitante dalle coordinate della scena, e perciò collettivo, e suggerisca che l'*hikesia* debba mantenere (drammaturgicamente e sotto il profilo giuridico e religioso) la caratteristica dinamica processionale;[74]

(2) la contrapposizione fra 'privato' e 'pubblico', che pure è molto marcata, si concreta solo verbalmente (in particolare ai versi 365-375), attraverso il dialogo fra il Coro e il Re, e non invece nelle dinamiche della scena; queste, anziché attivare l'opposizione fra un 'esterno/pubblico' e un 'interno/privato', articolano lo spazio fra prossimità (che chiede legittimazione) e distanza (legittimante).

Come in altri drammi di *hikesia*, e specialmente nell'*Edipo a Colono*, chi occupa lo spazio visibile agli spettatori detta le regole del gioco scenico e del 'processo' giuridico, nonostante la sua iniziale dipendenza — dal punto di vista drammaturgico tiene i fili che muovono gli interlocutori. Perciò, all'opposto di quella di Tebe nei *Sette*, la mappa di Argo è vista nella prospettiva concettuale imposta dalle supplici, e dunque nei suoi connotati sacrali piuttosto che nei tratti istituzionali. La *polis* è connotata non secondo un modello spaziale chiuso e concentrico, come quello attuato nei *Sette*, ma attraverso una sorta di dispersione policentrica che privilegia gli altari, dentro e fuori della città, tanto nelle aspettative dei supplici quanto nelle descrizioni del Re.[75] Invece il luogo di riunione della comunità

[74] *Ibid.*, 151-157.

[75] In particolare: mura e le torri sono menzionati dal Re quando prefigura lo scontro con gli Egizi (474s.; 954-956); ma Argo è connotata piuttosto attraverso i suoi altari: delle divinità locali (480-483), antistanti i templi (492-495), nel nucleo stesso della città (501), evocati dalle Danaidi (654s.; 694s.).

argiva, dove si esercita il potere della δήμου κρατοῦσα χείρ (604), del *damion* "che regge la città" (699), non viene descritto. L'organizzazione dello spazio scenico presenta dal principio alla fine una perturbante 'dislocazione', che conferma il carattere letteralmente 'estroverso' della mappa politico-istituzionale di Argo: l'elemento scenico centrale, il *pagos* rifugio delle supplici, è il vero 'ponte di comando', o 'centro direttivo', della città, la sua 'poppa' (*prumna póleos* al verso 345!), il luogo preminente dal quale dipendono tanto la sorte delle Danaidi quanto quella della comunità che deve affrontare la decisione.

V

Se dunque i *Sette* presentano uno spazio concentrico e, al centro di questo, il luogo dal quale promana la decisione, le *Supplici* oppongono uno spazio sacralizzato, con la dislocazione del centro dell'azione (*prumna poleos*, la stessa denominazione che aveva asssunto nei *Sette*) fuori della città, nel luogo dal quale prende avvio l'iniziativa di Danao e delle figlie, realizzando una vistosa polarizzazione rispetto al centro istituzionale e politico (la sede del *damion*), polarizzazione che è lecito immaginare debba dare frutto nel secondo dramma della trilogia. La rassegna appena compiuta pone in evidenza che, a fronte della (per noi) isolata focalizzazione di uno spazio di governo nei *Sette*, e delle probabili ma comunque mediate implicazioni di politica 'imperiale' nei *Persiani*, la drammaturgia eschilea non tanto suggerisce *gnomai* politiche, quanto costruisce scenari della comunicazione che viene attivata nei momenti cruciali della decisione politica. Anche l'eccezione rappresentata dai *Sette* viene radicalmente ridimensionata se consideriamo che l'esercizio della libera volontà nell'azione di governo costituisce solo una parentesi ben presto contraddetta, in questo che è l'ultimo dramma della trilogia tebana, dal sopravvento delle *arai telesphoroi* e, più in generale, dall'eredità del *genos* (653sg.): l'illusoria autorappresentazione di Eteocle,

il quale per la maggior parte della sua presenza in scena riesce a mistificare l'effettiva provenienza dell'attacco sferrato contro Tebe,[76] dialettizza drammaturgicamente con la posizione del Coro, che riconduce, risolutivamente, l'apparente decisione alla pressione esercitata dall'Erinni (698-701). Anche laddove sembreremmo autorizzati a vedere una trasposizione della prassi assembleare, come nelle *Supplici*, la costruzione di scenari non connotati in senso istituzionale e politico non comporta però la riduzione della politica alla religione e all'etica, ma la rilettura dell'esperienza politica nel quadro più generale di pratiche di comunicazione intenzionalmente non irrigidite nelle forme istituzionali e presentate invece, per così dire, allo stato nascente. Credo sia legittimo supporre che, mediante siffatte costruzioni della 'spazialità politico-istituzionale', i tragediografi ed Eschilo in particolare non tanto suggeriscano risposte alla pressione di eventi e di problematiche politiche, quanto invece propongano modelli alle negoziazioni fra i diversi interessi che si misurano sulla scena pubblica. In quella "*neutral zone*, neither fully private nor fully public"[77] che è il teatro, l'intervento politico del drammaturgo consiste innanzitutto e forse principalmente nel demarcare i diversi ambiti — come privato/pubblico, interno/esterno, legge/giustizia, ecc. — e nell'offrire i paradigmi di non distruttive interazioni fra questi. E così come la risposta del teatro (o, almeno, della tragedia) non si esaurisce in una massima, anche i paradigmi delle interazioni possono variare: dalla suggestione di una possibile negoziazione all'esclusione di troppo coinvolgenti e perciò rischiosi rispecchiamenti sulla scena delle procedure decisionali attuate nella vita di ogni giorno.

[76] W.G. THALMANN, *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes*, (New Haven 1978), 71.

[77] M. GRIFFITH, *art. cit.* (n. 19), 117.

DISCUSSION

A. Podlecki: In discussing some of the early plays you used the term 'pre-political', but I wonder whether the process outlined in some detail at *Suppliants* 480ff. is not more developed than that. Have you any explanation for this focus on what seem to be fully developed civic institutions (public altars, 482ff.; a *dêmos* in need of persuasion, 488, 518ff.; a popular assembly with what appears to be a fully formed apparatus for passing *psêphismata*, 601ff.)?

G. Avezzù: In effetti le istituzioni civiche di Argo appaiono pienamente sviluppate (di qui, appunto, il ricorrente giudizio sull'anacronismo delle *Supplici*). Quando però affermo che la prassi drammaturgica di questo dramma, pur nell'alta definizione dei tratti politici e costituzionali, risparmia alla città spettatrice la visione della città deliberante, non intendo dire che l'assemblea e le sue pratiche siano solo oggetto di allusioni o di un *reportage* — una risorsa drammaturgica obbligata, pensiamo per esempio all'*Oreste*, oltre mezzo secolo più tardi — quanto invece che sia lo squarcio prospettico sulla *polis* argiva, sia la descrizione di come funzionano le sue istituzioni, sia infine lo stesso dilemma del Re sono agiti drammaturgicamente fuori dello spazio civico e in luogo connotato sacralmente. Nelle *Supplici*, ben pochi anni dopo i *Sette contro Tebe*, alla polarità che caratterizzava il ruolo di Eteocle fra il suo posto di timoniere, scenicamente centrale, e la periferia che gli impone di prendere decisioni (*cf.* 2 sg., 760) si sostituisce una specie di triangolazione: al vertice lo spazio scenico, allo stesso tempo altare e luogo nel quale il Re è chiamato a decidere, e invece, in lontananza, tanto i *domata* del Re, il suo focolare privato (*cf.* 365 sg.), quanto l'assemblea. Il silenzio di Eteocle

sui tratti denotativi e connotativi della propria dimora (alla quale lo connette solo l'ingresso in scena dalla porta centrale al verso 1, se avviene di qui) plausibilmente rientra nella censura imposta dal protagonista sul tratto famigliare dell'emergenza politica sperimentata da Tebe. Invece nelle *Supplici* la distinzione fra *genos* sovrano e *demos* diviene esplicita. Direi che l'alternativa fra il *genos* (il diritto della famiglia) e la *polis* (la legge dello Stato) che il mio maestro Carlo Diano ravvisava nei *Sette*, sia esplicitamente tematizzata solo nelle *Supplici*; la politica di Efialte, per quanto ce ne possano sfuggire i dettagli, offre uno sfondo eloquente. In più, il dramma presenta il singolare errore prospettico nel quale incorrono le supplici: le quali non soltanto attribuiscono al Re un potere incondizionato, interpretando la dimensione pubblica come altare e focolare comune, soggetto al Re (371 sg.), ma orientano la stessa lettura dello spazio argivo come spazio connotato in senso religioso. All'interno di questo quadro, ricorro al termine 'prepolitico' solo per suggerire, con molta approssimazione, che la politicità del dramma consista non nell'analogia con la prassi ateniese, quanto nell'attribuzione di specifiche qualità allo spazio pubblico — un'operazione preliminare, qui come negli altri drammi eschilei che ho considerato, rispetto alla ricerca e alla produzione di una decisione.

M. Griffith: Thank you for your interesting suggestions of fresh ways to interpret the geographical/topographical and theatrical spaces that are presented within Athenian drama in general and Aeschylus' plays in particular. Your analysis of the nature and implications of the 'political' relationships and dynamics that are brought into play by these 'spaces of appearance' opens up intriguing new possibilities, and offers alternative, or additional, spatial models to compare with other more familiar structuralist oppositions such as those between interior and exterior, Hestia and Hermes, political center and alien/distant 'wild' or 'other'. I would like to suggest a possible extension, or supplement, to one aspect of your argument:

If (i) 5th C. Athenian drama shows signs of recognizing tensions (which we have other documentary and literary reasons to think were real) between, on the one hand, a somewhat politically privileged *astu* and, on the other, the countryside of Attica and the mentalities of those living in the rural demes, as *e.g.* Nick Jones (*The Associations of Classical Athens: The Response to Democracy*, [New York 1999]; *Rural Athens under the Democracy*, [Philadelphia 2004]) and others have argued, and (ii) tragedies set in and around Athens — or in the Athens-like comparandum of mythical Argos — tend, as you point out, to represent the 'city, community' as operating well (best) when its 'political' activities involve movement to different places around the countryside rather than the operations of a centralized political body or ruler, then I wonder whether you might wish to add the ending of *Eumenides* to your Aeschylean examples of the 'politics' of a successful movement into/within the countryside. In the closing scenes of that play, as people are being summoned to escort the *Semnai* to their new home, the focus and spatial activity shift from the Areopagus Court (located right next to the Acropolis) to the whole terrain of Attica: 1025 πάσης χθονός, 1035 χωρῖται, 1039 πανδαμεί, and perhaps earlier 997 Αττικὸς λεώς (unless ἀστικὸς is preferred as the reading?) and certainly Πάν (943), all seem to bring in a broader range of 'Athenians' (including country-folk, women, maybe even metics — *i.e.* all who live in the *chora* of Attica) and to extend the area of harmonious political celebration and continuing praxis, away from the focus on Athena's statue, the Areopagus, and the centralized decision-making authority of the Athenian citizen body. Is this one appropriate direction in which to pursue your suggestions, or am I misunderstanding?

If this is an appropriate way to read the ending of this trilogy, maybe we could go even further and relate it to L.E. Rossi's theory about the social-political function of the post-Pratinas satyr-drama — a specifically rustic form that empowers 'satyrs' and the 'old' forms of rural cult activity in honor of the always-traveling, non-polis-focused Dionysus, and thus includes this

otherwise somewhat disenfranchised rural population more completely in the activities of the City Dionysia. Or is this pushing things too far, too literally, — and in a direction that you would not choose to go?

G. Avezzù: Quanto al primo punto sono sostanzialmente d'accordo. In vari drammi potremmo forse riconoscere la suggestione di un movimento reciproco a quello che concentra i cittadini dei vari *demoi* nell'*astu* in occasione dei festival dionisiaci: si tratti di vere e proprie aperture prospettiche verso il *countryside* (la Tetrapoli, Eleusi, Colono), di più sfumate allusioni di carattere eziologico verso località periferiche che intrattengono uno speciale rapporto con la città (Brauron), o della proposta di un'ottica in cui la *polis* (non necessariamente Atene) sperimenta e risolve la crisi fuori dello spazio urbano — quanto a questo il *pagos* costiero delle *Supplici* eschilee, la Tetrapoli ed Eleusi in Euripide, Colono in Sofocle rappresentano altrettante collocazioni liminali di forme processuali percepite come vitali per il centro deliberativo e propriamente politico. La conclusione delle *Eumenidi* comporta che il ritorno del pubblico della festa dionisiaca ai *demoi* si integri alla *pompe* scenica. Tuttavia con un ribaltamento dello schema generale: la crisi è entrata, a tutti gli effetti, nell'*astu*, qui ha trovato soluzione e ora la conciliazione dev'essere partecipata ai *demoi*. Potremmo anche immaginare che lo spettatore, che siamo ormai abituati a pensare condizionato dalla *polis* e dal suo progetto politico e genericamente pedagogico, come il Diceopoli di Aristofane in realtà abbia in mente il suo podere, sia disgustato dell'*astu* e nostalgico del suo villaggio (*Ach.* 32 sg., con *Trag. adesp.* 41); e perciò l'apertura verso il *countryside* (non necessariamente l'Attica) comporti una concessione all'identità locale, o piuttosto risponda all'intento di integrarla nel progetto politico dell'*astu*. Questo mi porta direttamente alla seconda osservazione, relativa alla funzione del dramma satiresco. In generale, sul satiresco eschileo condivido l'impostazione data qualche anno fa da M. Di Marco ("L'ambiguo statuto del dramma satiresco", in

Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica, a cura di G. Arrighetti e M. Tulli [Pisa 2000], 31-49), alla quale mi sentirei di aggiungere che il mondo finzionale del satiresco, derivato dalla tragedia ma non paratragico, risulta rasserenante anche in quanto, proprio perché "non-polis-focused", propone un sistema di relazioni pre-economico (un po' come la vita nel villaggio di Diceopoli, *cf.* Ar. *Ach.* 34sg., e tuttavia non la *verkehrte Welt* comica) e a-politico. Questo può forse aiutarci a comprendere, per contrasto, quanto risultasse coinvolgente la politicità della tragedia nonostante i diversi 'filtri' (strategie di allontanamento ecc.) di volta in volta adottati.

P. Judet de La Combe: La lecture qui nous est proposée marque une vraie rupture avec les interprétations 'politiques' habituelles de la tragédie, au sens où elle prend la 'cité' non comme une réalité abstraite, ou une 'idéologie', mais comme un espace concret, espace à la fois géographique et scénique, avec, notamment, l'accent mis sur la distinction entre dème et *astu*, ainsi qu'avec l'interprétation qui nous est donnée du déplacement de la "poupe de la cité", entre *Sept.* 2 et *Supp.* 345, du centre à la périphérie de l'espace civique, en fonction de la situation dramatique et politique de deux pièces et des enjeux des discours. Mais, pour renforcer la distinction que tu suggères, entre le 'pré-politique' et le 'politique', je suis frappé par le fait que les cités, dans ce théâtre, sont d'abord présentées comme le lieu de mouvements venus de l'extérieur, souvent des mouvements de retour (d'Agamemnon, d'Oreste, de Polynice, de Xerxès, et, d'une certaine manière, les Danaïdes), parfois d'arrivée (Cassandre à Argos, Oreste à Athènes, les Égyptiades). Ne peut-on dire que dans les tragédies d'Eschyle, la cité n'est pas représentée pour elle-même, mais qu'elle est confrontée, et par là mise en danger, obligée de se repenser et de se refonder, du fait de l'arrivée d'un individu ou d'un groupe qui a vécu des aventures non nécessairement politiques? Ces personnages qui arrivent de l'extérieur viennent, je crois, lui imposer des questions qu'elle ne se posait pas, comme la question du sang familial,

du rapport à la mère et au père dans *les Euménides*, comme celle de la sexualité dans *les Suppliantes*, du rapport au frère issu d'un même inceste dans *les Sept contre Thébes*. Les conflits que l'arrivée d'un étranger ou d'un citoyen d'abord éloigné imposent à l'espace civique, qui est un espace déjà normé, déjà doté d'institutions politiques, éventuellement déjà démocratiques comme dans *les Suppliantes*, semblent introduire dans la cité des problèmes que les institutions n'avaient pas eu à affronter. La tragédie d'Eschyle n'invite-t-elle pas par là à reconsidérer d'un point de vue nouveau, non directement 'politique', ce qu'est la cité, et notamment sa capacité à intégrer des expériences vitales qui n'entrent habituellement pas dans le champ de la politique et qui, dans la plupart des pièces, se révèlent catastrophiques pour l'espace civique? N'y a-t-il pas là une spécificité, une originalité de la tragédie par rapport autres formes des discours qui parlent de la cité?

G. Avezzù: Vorrei soffermarmi su quest'ultimo interrogativo, in rapporto al movimento di (re)integrazione/espulsione, verso la *polis* e dalla *polis*. La commedia del V secolo ci propone violente censure che quasi naturalmente prefigurano espulsioni dal corpo civico, così come istanze di reintegrazione indirizzate alla sua ricomposizione; ma sempre in maniera diretta — analogamente a quanto avviene nell'agone giudiziario. Invece la tragedia (per quanto ne sappiamo) se, da una parte, configura l'espulsione come *katharmos* del soggetto (come nelle *Coefore*, ma anche nell'*Eracle* ecc.), dall'altra distanzia il proposito della ricomposizione nell'allegoria del mito (come nel *Filottete*) e, soprattutto, sperimenta scenicamente la fondazione giuridica di Dike attraverso una procedura che coinvolge, appunto, soggetti venuti dall'esterno. In modo del tutto conseguente con la sua capacità di piegare il linguaggio alla significazione di nuovi concetti, Eschilo testimonia questo processo anche con la creazione di un termine come ἀστοξένοι (*Supp.* 356), di ardua decifrazione — a meno che, accanto all'ovvia lettura in rapporto alla discendenza delle Danaidi da Io, non vi vediamo un riflesso

dello sforzo concettuale di fondare il nuovo *ius gentium* sulla 'esternalità' dei soggetti.

F. Macintosh: I very much enjoyed your re-reading and enriching idea of the 'political' in Aeschylean tragedy. I wonder whether it is possible to modify Hannah Arendt's 'pre-political' — with its temporal connotations — and to use the term 'proto-political' instead? Perhaps 'proto-political' can capture the process you describe so clearly of the audience's reception of the plays? In other words, 'proto-political' might convey how the play is the 'raw material' from which 'politics' proper is made in the audience's imaginations?

G. Avezzù: Ho già ammesso quanta approssimazione ci sia nel mio uso della nozione di 'pre-politico'. Sono anche consapevole che, nella misura in cui questa nozione è debitrice a Hannah Arendt, essa si fonda su una posizione teorica e storica — direi: una vera e propria storia della politica — tutto sommato piuttosto isolata. Ma sono d'accordo sull'idea che questi elementi strutturali (provocazione da parte di un agente in qualche modo esterno, spostamento del problema giuridico-istituzionale sul piano dei valori pre-giuridici e sacrali e in un luogo diverso da quello che nell'età tragica è ormai saldamente assegnato alla politica) costituiscano la 'materia prima' con cui il poeta tragico — o almeno Eschilo — sostanzia il politico nella ricezione del suo pubblico. Perciò sarei disposto anche ad accogliere 'proto-politico', purché fosse salva la nozione di una distanza, anche qualitativa, rispetto al complesso delle relazioni più propriamente politiche.

J. Jouanna: Votre communication pose avec beaucoup de clarté et de fermeté votre problématique, et elle apporte bien des perspectives sur les relations entre la poétique et la politique. J'ai apprécié notamment votre comparaison entre la 'géographie politique' de la cité dans les *Sept contre Thèbes* et dans les *Suppliantes*, avec une utilisation différente de l'expression

πρύμνη πόλεος — désignant le centre de la cité dans les *Sept.* 2 et la périphérie dans les *Supp.* 345. Malgré l'opposition, n'est-il pas possible de voir une constante? Il semble qu'il y ait dans les deux cas un lien entre "la poupe de la cité", lieu du navire où se trouve le pilote et la présence du chef de la cité, d'Etéocle dans les *Sept contre Thèbes* et de Pélasgos dans les *Suppliantes.*

Autre question sur l'unique exemple que vous avez cité et interprété en détail, celui de l'intervention de la reine dans les *Perses* après le message de Darius (753-758). Vous voyez une réponse "nettement politique". Je suis d'accord avec vous pour y voir une relation avec l'accusation portée par Darius contre la νόσος φρενῶν (750) de son fils. Mais je voyais surtout dans cette réponse un essai de la mère pour justifier son fils en reportant la responsabilité sur les mauvais conseillers. Je ne crois pas en tout cas que l'on puisse interpréter l'expression θούριος Ξέρξης comme péjorative ("caratterialmente aggressivo"); *cf.* vers 73 θούριος ἄρχων dans la bouche du chœur; *cf.* vers 137*sq.* θοῦρον εὐνατῆρα également dans le chant du chœur. C'est l'impétuosité du combattant qui s'élance dans la bataille; voir pour ces deux adjectifs le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Pierre Chantraine *s.v.* θρώισκω. Qu'en pensez-vous? Ne serait-il pas utile de rappeler Hérodote (7.16) et de comparer l'argumentation de la reine avec celle d'Artabane?

G. Avezzù: Certamente, la πρύμνη πόλεος è il luogo della decisione e la posizione occupata dal sovrano. Ma la singolarità delle *Supplici* è che il sovrano, colui che (per servirci della definizione che ne viene data in *Sept.* 2 sg.) φυλάσσει πρᾶγος οἴακα νωμῶν, è chiamato a svolgere il suo compito in un luogo di alta significazione (religiosa, emotiva ecc.) che è fuori della città, e che la speciale qualità che contrassegna il *pagos* non deriva dalla presenza del sovrano, ma dall'idea di sovranità proposta dalle supplici. È probabile che i successivi drammi della trilogia sviluppassero questo dualismo fra un'idea 'orientale' di sovranità e la prassi democratica nella quale Argo e il suo re concordemente si riconoscono; ma, per restare alle *Supplici*, la dislocazione della

prumne fuori della *polis*, proprio come l'enfatizzazione dei connotati sacrali nella mappa di Argo, per così dire sottrae il processo deliberativo alla neutralizzazione di una prassi ormai consolidata e lo valorizza pienamente come atto fondativo in una dimensione che non è quella strettamente civica.

Quanto alla lettura di *Pers.* 753-758, credo che proprio il discorso di Artabane confermi la portata propriamente politica delle parole pronunciate dalla Regina — una Regina che pure, come ho ricordato, aveva sottolineato il carattere assoluto del potere regale (213: οὐχ ὑπεύθυνος πόληι), quasi a cancellare la responsabilità eventualmente derivante dal κακῶς πράξαι. Su questo aggiungerei che il 'discorso alla nazione' di Eteocle (*Sept.* 4-8) ripropone con perfetta simmetria lo schema adottato dalla Regina ai versi 212-214 e lo ribalta in un'ottica ellenica. Una generazione dopo i *Persiani*, la drammatizzazione offerta da Erodoto (7.16) ricalca quasi alla lettera l'osservazione della Regina: sono le ἀνθρώπων κακῶν ὁμιλίαι a indurre Serse a valutazioni sbagliate (σφάλλουσι); e quando Erodoto spiega (per bocca di Artabane) la cruciale decisione di Serse come acquiescenza a un'opinione che accresce la sua ὕβρις (7.16.11) e, già prima (7.13.4), fa ammettere a Serse di essersi adirato con Artabane per il ribollire di una giovinezza che non gli consente un pieno controllo dei propri φρένες, mi pare vi possiamo scorgere quasi una glossa dell'eschileo θούριος Ξέρξης di verso 754, dunque non 'caratterialmente' ma, se si preferisce, 'giovanilmente' aggressivo.

V

BERND SEIDENSTICKER

CHARAKTER UND CHARAKTERISIERUNG BEI AISCHYLOS

I

Plutarch überliefert einen Ausspruch des Sophokles, daß er erst in der dritten Periode seines Schaffens, den Stil erreicht habe, der das Ethos der dargestellten Personen am klarsten zum Ausdruck bringe und deshalb der beste sei,[1] und in der *Vita des Sophokles* erklärt der antike Biograph, daß Sophokles sich darauf verstanden habe, den Charakter einer von ihm geschaffenen Figur mit einem einzigen Halbvers oder einem einzelnen Ausdruck sichtbar werden zu lassen.[2] Vergleichbare Zeugnisse besitzen wir für Aischylos nicht. Gewiß, wir erfahren von Aristoteles, daß Aischylos den zweiten Schauspieler eingeführt und — als eine zwangsläufige Folge — den Anteil des Chors verringert und dem *logos*, d.h. den gesprochenen Rheseis und Dialogen der Schauspieler, den Vorrang eingeräumt habe.[3] Von einem besonderen Interesse des Aischylos an der Gestaltung seiner Charaktere oder gar einer besonderen Meisterschaft in der Charakterisierung hören wir nichts, und die moderne Kritik hat den in der Quellenlage indirekt zum Ausdruck kommenden Unterschied zwischen den beiden Tragikern immer gesehen.

[1] PLUT. *de prof. in virt.* 7.79B (= S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4, Sophocles* [Göttingen ²1999] [= *TrGF 4*], T 100).

[2] *TrGF 4*, T 1, 90f.

[3] ARIST. *Po.* 1449a 16-18.

Bernhard Knox hat darauf hingewiesen, daß bereits die Titel der Stücke die grundlegende Differenz klar zum Ausdruck bringen:[4] Sechs der sieben Stücke des Sophokles tragen den Namen des Helden;[5] die Aischyleischen Tragödien sind dagegen bis auf den *Agamemnon*[6] nach dem Chor oder dem Stoff benannt, oder die Titel verweisen auf bedeutungsvolle Szenen oder Inhalte der Stücke. Wer auch immer die Titel erfunden hat; sie sind offenbar Ausdruck der ganz unterschiedlichen tragischen Konzeptionen ihrer Autoren und der ihr dienenden dramatischen Technik.

Die in der Suda erhaltene Nachricht, daß es Sophokles war, der als erster die Großform der Inhaltstetralogie aufgegeben habe und beim Tragödienwettbewerb der Großen Dionysien mit einzelnen Tragödien aufgetreten sei[7], bestätigt den aus den Titeln seiner Stücke gezogenen Schluß. Im Zentrum der Sophokleischen Tragödie steht die Konfrontation eines außergewöhnlichen Individuums mit seinem Schicksal; und das Einzelstück erlaubte es ihm, alles Licht auf seine einsamen Riesen und ihr im Moment der tragischen Krise aufleuchtendes Wesen zu richten.[8] In dem Moment jedoch, in dem die Tragödie aus dem Zusammenwirken von äußeren Umständen und dem Wesen des Helden erwächst, muß der Charakter des Helden detailliert entfaltet werden, damit der Betrachter seine Tragödie und die Art und Weise, in der sie sich entwickelt und vollendet, als natürlich und zwingend verstehen kann. Und Sophokles hat das in einem Maße getan, daß man versucht ist, für Tragödien wie

[4] B.M.W. KNOX, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy* (Berkeley 1964), 2.

[5] Lediglich im Falle der Doppeltragödie, in der Deianeira und Herakles aneinander zugrunde gehen, scheint die Unmöglichkeit, eine der beiden Hauptgestalten als das dramatische, emotionale oder thematische Zentrum des Stücks zu betrachten, zu dem 'Verlegenheitstitel' *Trachinierinnen* geführt zu haben.

[6] Die Zuschreibung des *Prometheus Desmotes* an Aischylos ist so unsicher, daß er hier und im folgenden nicht berücksichtigt wird.

[7] *Suda* Σ 815 Adler (= *TrGF* 4,T 2)

[8] B.M.W. KNOX, *op. cit.* (Anm. 4), 1 hat Sophokles aus diesem Grunde als den Erfinder des tragischen Helden und Begründer der klassischen abendländischen Tragödie bezeichnet.

Aias, Elektra oder *Philoktet* das Aristotelische Rangverhältnis von Handlung und Charakter umzukehren.[9]

Die vermutlich von Aischylos geschaffene trilogische Bauform weist auf eine ganz andere Konzeption. Nicht ein tragisches Individuum, sondern das Schicksal eines Volkes, einer Gruppe, einer Familie ist das Thema. Die einzelne Gestalt gewinnt ihre Bedeutung als Glied einer langen, weit zurück in die Vergangenheit und weit voraus in die Zukunft reichenden Handlungskette. Ihre individuelle Charakterisierung tritt damit hinter der Analyse fundamentaler gesellschaftlicher Spannungen und Konflikte deutlich zurück; und die *Perser* zeigen, daß die sekundäre Bedeutung der Charaktere (im Vergleich zur Handlung) nicht — oder doch nicht allein — eine Folge und Funktion der von Aischylos favorisierten trilogischen Bauform war.

Das heißt nun aber nicht, daß Aischylos immer und überall auf eine einfühlsame individuelle Charakterisierung seiner Figuren verzichtet hat. Bevor ich zu zeigen versuche, daß dem nicht so ist, bzw. wo und warum er seine Zurückhaltung aufgibt, muß ich auf die wichtigsten Argumente eingehen, die gegen die Bedeutung von Charakter und Charakterisierung in der griechischen Tragödie vorgetragen worden sind. Da ich mich bereits an anderer Stelle detailliert dazu geäußert habe, kann ich mich hier kurz fassen.[10]

Kritiker einer charakterorientierten Interpretation, wie vor allem John Gould[11], haben eine Reihe von Argumenten vorge-

[9] B. SEIDENSTICKER, "Beobachtungen zur sophokleischen Kunst der Charakterzeichnung", in *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages*, hrsg. von A. BIERL und P. VON MOELLENDORFF (Stuttgart 1994), 276-88.

[10] B. SEIDENSTICKER, "Character and Characterization in Greek Tragedy", in M. REVERMANN, P. WILSON (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin* (Oxford 2008), 333-46.

[11] J. GOULD, "Dramatic Character and 'Human Intellegibility'", in *PCPhS* 24 (1978), 43-67; *cf.* ferner G.H. GELLIE, "Character in Greek Tragedy", in *AUMLA* 20 (1963), 241-55; S. GOLDHILL, "Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics", in C.B.R. PELLING (ed.),

legt, die aus den tatsächlichen oder angeblichen Einschränkungen entwickelt sind, die das griechische Theater den Autoren auferlegt:

a) Daß die zwei bzw. drei männlichen Schauspieler auch alle weiblichen Rollen spielten und daß sie im Verlaufe einer Tetralogie in viele verschiedene Rollen schlüpfen, ja gelegentlich eine Rolle auch mit anderen Schauspielern teilen mußten, ist für die Frage der Charakterisierung unerheblich.[12]

b) Dasselbe gilt auch für das standardisierte Kostüm. Es ist zudem keineswegs sicher, daß es Aischylos war, der das langärmelige, bis auf die Füße fallende und reichverzierte Gewand eingeführt hat, wie die Vita behauptet.[13] Die ältesten Darstellungen dieses Gewands stammen erst vom Ende des 5. Jahrhunderts[14]; und es ist durchaus möglich, daß die Figuren der Tragödie zur Zeit des Aischylos Kleidung trugen, die der Alltagskleidung ähnlicher und stärker differenziert war.[15] Dafür, daß Aischylos gelegentlich die Kleidung der dramatis personae

Characterization and Individuality in Greek Literature (Oxford 1990), 101-27; J. JONES, *On Aristotle and Greek Tragedy* (Stanford 1962); H. LLOYD-JONES, "Tycho von Wilamowitz-Moellendorff on the Dramatic Technique of Sophocles", in *CQ* 22 (1972), 214-28.

[12] Die rasche Professionalisierung der Schauspielkunst legt die Vermutung nahe, daß die Schauspieler ihre Wandlungsfähigkeit auch durch die Kunst der stimmlichen Variation zeigten, und das deutliche Interesse der Aristophaneischen Komödie an stimmlichem Mimicry bestätigt diese Vermutung jedenfalls für die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Im Übrigen genügen, wie Hörbücher zeigen, schon geringe Modifikationen der Stimme, um verschiedene Personen zu signalisieren. Für Aischylos ist die Frage schon angesichts der geringen Zahl der Rollen in seinen Stücken (s. dazu. u. S. 240 f.) irrelevant.

[13] *Vita Aeschyli,* 14 (= S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3, Aeschylus* [Göttingen 1985] [= *TrGF 3*] T 1, Z. 55-57).

[14] *Cf.* z.B. die Gewänder im oberen Register der Theaterseite des berühmten Pronomoskraters.

[15] J. DINGEL, *Das Requisit in der griechischen Tragödie,* (Diss. Tübingen 1967), 1-52; ID., "Requisit und Szenenbild in der griechischen Tragödie", in: W. JENS (hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie, München* München 1971), 347-52; auch das spätere Standardkostüm konnte natürlich durch Details und Requisiten modifiziert werden, die Herkunft, Status und Situation der Person anzeigten.

wie später Sophokles und Euripides[16] auch als äußeres Zeichen für ihren Charakter genutzt hat, bieten die Texte keinen Hinweis.[17]

c) Eine große Rolle hat in diesem Zusammenhang die Verwendung von Masken gespielt. Es ist keine Frage, daß mit der Maske ein potentiell wirkungsvolles Instrument der Charakterisierung verloren geht: das menschliche Gesicht als Spiegel von Gedanken und Gefühlen. Die Konsequenzen der Maske sollten aber nicht überschätzt werden. John Jones' einflußreiche These: ""Aristotle's stage figure is the mask."... It has — more important, it is known to have — no inside", ist problematisch.[18] Die Maske verhindert keineswegs die Darstellung des Inneren der dramatis personae mit anderen Mitteln, vor allem mit dem, was sie tun und was sie sagen. Es sollte auch nicht vergessen werden, daß die griechischen Tragiker dort, wo sie es für nötig hielten,

[16] So tragen z.B. tragen die ungleichen Schwestern Antigone und Ismene sowie Elektra und Chrysothemis offenbar dunkle bzw. helle Kleidung, und in den Euripideischen *Troerinnen* bildete, das prachtvolle Gewand, das Helena angelegt hat, um Menelaos zu 'bezaubern' (1022f.), nicht nur einen wirkungsvollen Kontrast zu der zerrissenen Trauerkleidung der gefangenen Troerinnen, sondern war auch ein klares Symbol für die kokette Eitelkeit der Frau, die mit ihrer Affaire so viel Leid über Troja und Griechenland gebracht hat.

[17] Immerhin setzt Aischylos immer wieder Kleidung und Requisiten wirkungsvoll zur Visualisierung dramatisch und thematisch bedeutungsvoller Situationen oder Entwicklungen ein: So trägt Atossa vor der Meldung der Katastrophe ein Prachtgewand (150, 607) und danach ein Trauergewand (607f.); Xerxes, der als stolzer Großkönig und Heerführer auszieht (Parodos) kehrt in zerrissenen Kleider heim (468, 833-68, 1030); die Erinyen erhalten nach ihrer Wandlung zu Eumeniden neue Gewänder (1028f.); Kassandra legt das Gewand und die Insignien der Apollonpriesterin ab (1264ff.) und der Kontrast zwischen Klytaimestra und Orest wird auch darin deutlich, daß Klytaimestra mit blutigem Schwert über ihren Opfern steht, während Orest den mit Wollbinden geschmückten Lorbeerzweig der Bittflehenden trägt (*Cho.* 1035); ob er daneben, in der anderen Hand, auch das blutige Schwert trägt, ist dem Text nicht zu entnehmen. Daß Eteokles' Entschlossenheit, wie W. Schadewaldt ("Die Wappnung des Eteokles. Zu Aischylos' Sieben gegen Theben", in *Eranion. Festschrift für H. Hommel*, hrsg. von J. KROYMANN und E. ZINN [Tübingen 1961], 105-116) meint, auch dadurch visualisiert wird, daß er, während der Chor versucht, ihn zurückzuhalten, die Rüstung anlegt, ist möglich, aber nicht sicher.

[18] J. JONES, *op. cit.* (Anm. 11), 43-45; vgl. auch J. GOULD, *art. cit.* (Anm. 11), 49.

Hinweise auf den Ausdruck von Emotionen oder Haltungen in den Text eingebaut haben. So deuten die Verse, mit denen Orest am Anfang der *Choephoren* seine Schwester beschreibt (16-18), offenbar nicht nur auf das schwarze Gewand, daß ihre Trauer um den Tod des Vaters und die Trennung von dem geliebten Bruder signalisiert, sondern auch auf die Spuren, die das verhaßte Leben im Hause der Mörder im Gesicht des jungen Mädchens hinterlassen hat.[19] Auch die Ankündigung der Amme Kilissa sagt dem Zuschauer, was er 'sehen' soll: Der Chor beschreibt, daß die Alte weint und vom Schmerz über den vermeintlichen Tod Orests gezeichnet ist (730-33). Zudem ist es eine von vielen Zuschauern, die Aufführungen mit Masken gesehen haben, bezeugte Erfahrung, daß Worte die scheinbar starre Maske mit Leben erfüllen können, daß diese sich je nach Situation und Text für den Betrachter verändern kann, der offenbar die leere Maske mit seinen Emotionen 'füllt'. Der Regisseur Keith Johnstone hat erklärt: "You can watch a marvellous actor from the back of a big theatre, his face just a microdot on the retina, and have the illusion you've seen every tiny expression. Such an actor can make a wooden mask smile, its carved lips tremble, its painted brows narrow"[20]; und Michael Walton fügt an der Stelle, an der er diese Beschreibung des Phänomens zitiert, hinzu: "When the masked actor reorders his senses, he removes some of the emphasis from his face, but also draws attention to it. This does not diminish subtlety. It means that he gives greater emphasis to other aspects of his physique as they relate to the mask, so that each or any part of the body become as graphic as any other.... He comes to understand from the inside how it is that the mask is not bound or limited in the range of emotions it may express."[21]

[19] Da die Frauen alle schwarze Trauerkleidung tragen, soll der Zuschauer sich offenbar vorstellen, daß Elektra in besonderem Maße durch ihren Schmerz gezeichnet ist.

[20] K. Johnstone, zitiert nach J.M. WALTON, *The Greek Sense of Theatre. Tragedy Reviewed* (London 1984), 57.

[21] *Ibid.*, 57f.

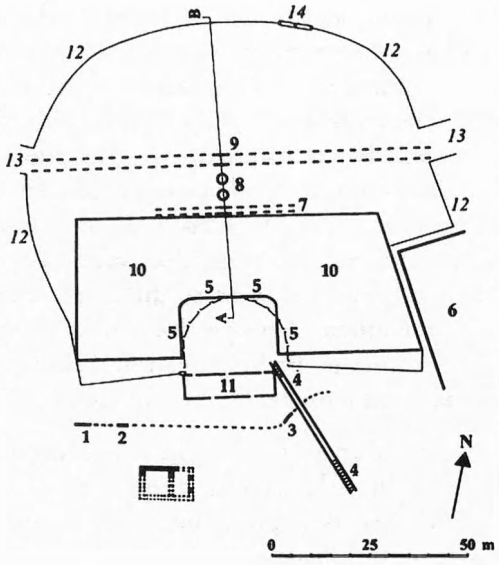
Auch die Behauptung, daß *dramatis personae*, die eine Maske tragen notwendigerweise typisiert sein müßten, zieht eine falsche Parallele zwischen Innerem und Äußerem. Entscheidend dafür, ob eine dramatische Figur als Typ oder als individueller Charakter erscheint, sind nicht die Akzidentien seiner äußeren Erscheinung, sondern das, was er tut und vor allem das, was er sagt. Die Sprache aber, und damit die Möglichkeit der griechischen Tragiker das, was ihre dramatischen Geschöpfe sind, bzw. das, was sie zu ihrem Handeln treibt, im Wort so differenziert zu entfalten, wie es für die intendierte Aussage des Stücks erforderlich ist, wird durch die besonderen Bedingungen und Konventionen des antiken Theaters nicht entscheidend eingeschränkt.[22]

d) Schließlich wird immer gern auf die Ausdehnung des Theater verwiesen, die die Schauspieler dazu zwinge, auf subtilere Nuancen körperlicher Bewegung und Gestik zu verzichten. Aber auch eine stark stilisierte und konventionalisierte Form des Spiels verhindert nicht alle Formen und Techniken der Charakterisierung und, was wichtiger ist, in den letzten beiden Jahrzehnten ist deutlich geworden, daß wir uns von liebgewonnenen Vorstellungen über die Größe des Dionysostheaters des 5. Jahrhunderts und über die Form seiner Orchestra verabschieden müssen:

Erstens kann auf der Grundlage der archäologischen Befunde kaum noch ein Zweifel daran bestehen, daß das *Auditorium* im 5. Jahrhundert noch keineswegs wie nach dem Umbau des Theaters im 4. Jahrhundert bis hoch hinauf an den Burgfelsen reichte und 15000 – 20000 Zuschauer faßte, wie es immer noch in allen Handbüchern steht. Wie der stark vereinfachte Plan auf der Grundlage der letzten großen Grabungskampagne zeigt[23], reichte der Zuschauerraum nur etwa bis zur halben Höhe des Hangs, in den das Theater hineingelegt ist. Darüber

[22] Zur Sprache s. u. S. 213 f.

[23] *Cf.* H.J. GOETTE, "An Archaeological Appendix", in P. WILSON (ed.), *The Greek Theatre and Festival. Documentary Studies* (Oxford 2007), 116-21.



sind Reste von Brunnen (Nr. 8), d.h. von Hausbebauung, sowie Hinweise auf einen gerade durch den Hang gelegten Weg (Nr. 9) und eine Abarbeitung (Nr. 7) erhalten, die wahrscheinlich zur Rückseite des Theaters gehörte. Das bedeutet, daß wir für das Theater des 5. Jahrhunderts mit ca. 5000 bis 6000 Zuschauern zu rechnen haben, und wenn wir davon ausgehen, daß das Theater mit der wachsenden Bedeutung der Aufführungen allmählich erweitert worden ist, könnte die Zahl zur Zeit des Aischylos sogar noch niedriger gewesen sein.

Zweitens hatte die *Orchestra* (Nr. 10) offenbar noch nicht die kreisrunde Form des sogenannten Lykurgischen Theaters, das gegen 330 fertig geworden sein dürfte. Vielmehr deutet alles daraufhin, daß die Orchestra des 5. Jahrhunderts, wie alle erhaltenen Theater des 5. Jahrhunderts rechteckig oder trapezoid war.[24]

[24] *Cf.* E. PÖHLMANN, "Die Prohedrie des Dionysostheaters im 5. Jh. und das Bühnenspiel der Klassik", in *MH* 38 (1981), 129-46; H.J. GOETTE, "Griechische Theaterbauten der Klassik. Forschungsstand und Fragenstellung", in E. PÖHLMANN, *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*,

Beide Revisionen der bisherigen *communis opinio*, haben weitreichende Folgen für die Inszenierung: Gewiß, das Dionysostheater bleibt auch in dieser revidierten Form ein großes Theater[25]; die Reduzierung des Auditoriums und eine breitere und weniger tiefe Spielfläche rücken Chor und Schauspieler jedoch dichter an das Publikum heran und erlauben einen subtileren und realistischeren Schauspielstil als man bisher für möglich gehalten hat.

e) Gegner einer charakterorientierten Interpretation der griechischen Tragödie betonen gern, daß nicht nur der mimische und gestische, sondern auch der sprachliche Ausdruck von Charakter erheblichen Einschränkungen unterliege. Die Bedeutung des Arguments wird allerdings überschätzt. In der Tat ist die Sprache der Tragödie eine hochstilisierte, weitgehend homogene Kunstsprache, die von allen Personen gesprochen wird.[26] Das aber gilt auch für die klassische englische, französische und deutsche Tragödie und hat, wie ein Blick auf die großen Gestalten Shakespeares und Racines, Schillers und Kleists zeigt, die Schöpfung differenzierter und psychologisch komplexer Figuren keineswegs verhindert oder auch nur beeinträchtigt. Zudem hat Patricia Easterling zu recht festgestellt: "One can detect some degree of characterization by style". Eine realistische Mimesis verschiedener Sprachhöhen, regionaler Dialekte[27] oder idiosynkratischer Sprachgewohnheiten gibt es

(Bern 1995), 9-48. Die archäologischen Erkenntnisse beginnen sich allmählich durchzusetzen; die beste 'Verteidigung' der traditionellen Rekonstruktion einer kreisrunden Orchestra findet sich in: S. SCULLION, *Three Studies in Athenian Dramaturgy* (München 1994).

[25] Die Größe des Theaters verhindert zwar einen detailfreudigen Naturalismus in Ausstattung und Spiel; sie führt zwangsläufig zur Abbreviatur, zu Abstraktion und Stilisierung. Doch auch diese durch die Beschränkung der Mittel erzwungene Technik des signifikanten Zeichens verhindert keineswegs die differenzierte psychologische Gestaltung individueller Personen. Konzentration auf das Wesentliche heißt nicht gleich Entindividualisierung.

[26] Allerdings sind die stilistischen Differenzen zwischen den drei Tragikern erheblich.

[27] Orest kündigt zwar an, daß er und Pylades Phokisch (wie die Leute am Parnaß) sprechen werden (*Cho.* 563f.); die Verse, die er dann vor dem Palast spricht, sind aber in reinem Attisch geschrieben. Daß der Schauspieler sie mit

nicht; aber gelegentlich verleihen die griechischen Tragiker ihren Personen nicht nur durch die Wahl von Worten und Bildern, sondern auch durch Stil und Ton ihrer Äußerungen individuelle Züge. Leider fehlen für die griechische Tragödie bisher eindringliche Analysen, wie sie z.B. Richard Martin für Homer vorgelegt hat[28], aber Easterling hat am Beispiel des Sophokles gezeigt, daß es durchaus fruchtbar sein kann, die Sprache der tragischen Heldinnen und Helden auch daraufhin zu untersuchen, in welchem Maße die Konzeption ihres Charakters die Gestaltung der Sprache beeinflußt.[29] Auch Aischylos hat, wie sich zeigen läßt, durchaus von der Möglichkeit sprachlicher Charakterisierung Gebrauch gemacht.[30]

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Es versteht sich von selbst, daß der Interpret der griechischen Tragödie die vielfältigen dramaturgischen und formalen Konventionen, die den Ausdruck von Charakter in Spiel und Wort in der griechischen Tragödie bestimmen, kennen muß, um nicht falsche, weil an naturalistischen Formen des Theaters orientierte, Fragen an die antiken Stücke zu richten. Die Annahme jedoch, das Dreischauspielergesetz, die Verwendung von Masken und die Größe des Theaters oder auch der hohe Grad sprachlicher und formaler Stilisierung[31] und der an die Oper erinnernde unrealistische Wechsel zwischen ganz verschiedenen Ausdrucksformen[32]

phokischem Akzent gesprochen haben könnte (*cf.* P.T. STEVENS, "Colloquial expressions in Aeschylus and Sophocles", in *CQ* 39 [1945], 96), ist nicht mehr als eine Vermutung.

[28] R. MARTIN, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad* (Ithaca 1989).

[29] P.E. EASTERLING, "Character in Sophocles", in *G&R* 24 (1977), 128: "What I want to suggest is that Sophocles' conception of the central character or characters influences his choices of words and images in a quite fundamental way."

[30] *Cf.* u. S. 227 f. (zu Eteokles), S. 234-36 (zu Klytaimestra), S. 238 f. (zu den Nebenfiguren der Orestie).

[31] Für Aischylos spielt die Frage, welche Bedeutung strenge Bauformen wie Stichomythie und Agon oder auch der wachsende Einfluß der Rhetorik für die Gestaltung der Charaktere (und ihre Rezeption) haben, noch nicht die Rolle, die sie vor allem für Euripides hat; *cf.* dazu B. SEIDENSTICKER, *art. cit.* (Anm. 10), 342f.

[32] *Cf.* J. GOULD, *art. cit.* (Anm. 11), 50f.; B. SEIDENSTICKER, *art. cit.* (Anm. 10), 343f.

bedeute zwangsläufig den Verzicht der antiken Tragiker auf die innere Einheit und psychologische Wahrheit ihrer Gestalten ist ein schwerwiegendes Mißverständnis. Umfang, Form und Funktion der Charakterzeichnung sind nicht von den äußeren Bedingungen der Produktion, sondern von den jeweiligen thematischen Intentionen der Autoren abhängig.[33]

II

Im folgenden möchte ich zunächst daran erinnern, daß auch Aischylos, der nach allgemeiner Vorstellung weniger als seine beiden großen Nachfolger an der Charakterisierung seiner Figuren interessiert ist, wenn er es denn wollte, d.h., wenn es für seine dramatischen und thematischen Ziele von Bedeutung war, es sehr wohl verstanden hat, die *dramatis personae* seiner Stücke überzeugend zu charakterisieren.

In den letzten Jahrzehnten ist mit der lange Zeit dominanten charakterorientierten Interpretation der griechischen Tragödie auch die psychologische und psychoanalytische Deutung der Figuren und ihres Verhaltens und Handelns immer stärker in Frage gestellt worden.[34] Allgemeine Überlegungen zur kategorialen Differenz von literarischen und realen Personen[35] und

[33] Das zeigt schon die Tatsache, daß die unter den gleichen äußeren Bedingungen und in der gleichen literarischen Tradition arbeitenden Tragiker sich auch in diesem Punkt grundlegend voneinander unterscheiden.

[34] In Folge der Entstehung der wissenschaftlichen Psychologie, der 'Entdeckung' der Psychoanalyse und des Erfolgs von Dramatikern wie Ibsen und Strindberg oder Tschechow haben Interpreten der griechischen Tragödie bis in die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein eine wichtige Aufgabe darin gesehen, möglichst detaillierte und interessante Charakterbilder der Heldinnen und Helden zu entwerfen; zur Kritik an dieser Methode vgl. A. LESKY, "Psychologie bei Euripides" in *Euripides. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt,* (Vandœuvres 1960) und ID., "Zur Problematik des Psychologischen in der Tragödie des Euripides", in *Gymnasium* 67 (1960), 10-26; für Aischylos kann H.J. ROSE, "Aeschylus the Psychologist" in *SO* 32 (1956), 1-22, als abschreckendes Beispiel dienen.

[35] *Cf.* z. C. GARTON, "Characterization in Greek Tragedy", in *JHS* 77 (1957), 247-54; S. GOLDHILL, *art. cit.* (Anm. 11), 111-14.

das Bewußtsein, daß die antike Konzeption von Charakter sich nicht unerheblich von modernen Vorstellungen unterscheidet[36], haben auch in der klassischen Philologie das Bewußtsein dafür geschärft, daß der Interpret bei der Analyse dramatischer Figuren keine Fragen an den Text stellen sollte, die das Stück, für das sie geschaffen worden sind, nicht zu stellen scheint.[37] Auf der anderen Seite hat Halliwell darauf hingewiesen, daß basale Elemente des modernen Charakterbegriffs auch der antiken Konzeption zu Grunde liegen[38], und Easterling, Gill, und Goldhill haben gezeigt, daß es in der griechischen Tragödie durchaus ein großes und differenziertes Vokabular für die Erklärung menschlichen Verhaltens und für die Beschreibung innerer Zustände und Prozesse der Figuren

[36] Kritiker verweisen mit Nachdruck darauf, daß der aristotelische Begriff Ethos erheblich enger sei als der moderne Charakterbegriff, für den zu mindestens seit dem 19. Jahrhundert die Vorstellung einer unverwechselbaren und unwiederholbaren Besonderheit und rätselhaften Komplexität konstitutiv ist. Ethos dagegen ist die durch Erziehung und wiederholtes praktisches Handeln erworbene und stabilisierte Disposition als der konstante moralische Kern, der den jeweiligen Wünschen, Intentionen und Entscheidungen des Menschen zugrunde liegt. Ethos zielt also in der Tat nicht auf idiosynkratische Einzigartigkeit und schillernde Komplexität, ja unendliche Offenheit, sondern auf eindeutige und allgemeinverbindliche moralische Qualitäten. Ergibt sich aus der modernen psychologisch orientierten Konzeption von Charakter, daß jede noch so kleine und unscheinbare Geste oder Handlung und jede noch so nebensächliche Bemerkung einer realen oder fiktiven Person Rückschlüsse auf ihren Charakter erlauben, so offenbart sich ethos, wie im Leben, so auch in der Tragödie, nur dort, wo Handlungen oder Äußerungen die moralische Qualität einer handlungsbestimmenden Entscheidung anzeigen und so der Wesenskern der handelnden Person in den Blick kommt.

[37] Da sie als poetische Schöpfungen nur durch das, was sie sagen und tun und nur für die Dauer des Stücks existieren, können wir, wie C. GARTON (*art. cit.* [Anm. 35]) zu recht betont hat, nicht alles über ihre Eigenschaften und die daraus resultierenden Motivationen ihres Handelns wissen, was wir gerne wissen möchten.

[38] S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics* (Chapel Hill 1986), 150-53; ID., "Tradition of Greek Conceptions of Character", in C.B.R. PELLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (Oxford 1990), 35f.: "It deserves to be stressed that crucial elements of the modern conception of character — agency, rationality, responsibility, and psychological integrity — already underlie the Greek notion of ethos."

gibt.[39] Überall finden sich explizite Bestimmungen von Motiven und Gründen für Entscheidungen, in denen der Charakter der Akteure zum Ausdruck kommt, und nicht selten fordern die Dichter die Zuschauer explizit auf, über die Motivationen und Gefühle der Personen zu reflektieren. Auch die griechischen Tragiker thematisieren also dort, wo es für das Verständnis von Handlung und Figuren wichtig ist, die intellektuellen und moralischen, psychologischen und emotionalen Wurzeln ihrer Äußerungen und Handlungen. Das gilt gewiß für die beiden jüngeren Tragiker in weit höherem Maße als für Aischylos, es gilt aber, wie der folgende, notwendigerweise skizzenhafte Überblick[40] zeigen wird, auch für diesen.[41]

Im Falle der *Perser* dient Aischylos die Katastrophe der persischen Flotte bei Salamis dazu, die Überlegenheit der griechischen Freiheit über den Despotismus der Barbaren und den

[39] P.E. EASTERLING, "Constructing Character in Greek Tragedy" in C.B.R. PELLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (Oxford 1990); CHR. GILL, "The Question of Character and Personality" in *Poetics Today* 7.2 (1986), 251-73; S. GOLDHILL, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge 1986) 168-198.

[40] Die autentizität des *Prometheus Desmotes* ist so unsicher daß das Stück in eine Betrachtung der Aischyleischen kunst der Charakterzeichnung nicht einbezogen werden kann.

[41] P.E. EASTERLING, "Presentation of Character in Aeschylus", in *G&R* 20 (1973), hat das richtige Maß getroffen, wenn sie feststellt: "These applications (sc. Tychoism and supranaturalist theory) of the 'no psychology' orthodoxy fail, I think, to lay enough stress on the simple but vital consideration that Aeschylus wishes us to believe in his characters in a deep and serious way. He may not have been interested in the exploration of personality for its own sake, but he was profoundly interested in his characters, whom he saw as paradigmatic for the human condition" (6)... "So in thankfully dispensing with the concept of 'the character of Agamemnon' we must not go on to dispense with an awareness of Aeschylus' profound insight into human motivation" (7). Das von ihr aus dieser Überlegung entwickelte Konzept der 'human intellegibility' ist von Gould und anderen kritisiert worden, weil es zu unrecht von anthropologischen (sc. zeitlosen und interkulturellen) Konstanten ausgehe. Es bleibt aber sinnvoll und fruchtbar, wenn man es zunächst einmal auf die primären Rezipienten bezieht, für die Aischylos seine Figuren geschaffen hat, und dann versucht, sich durch die Erschließung ihrer Welt, soweit uns das möglich ist, an ihre Stelle zu setzen. Im übrigen kann man die Differenz zwischen der Antike und der Moderne gerade in dem Bereich des menschlichen Denkens und Fühlens auch übertreiben.

Sturz des persischen Imperiums infolge seiner hybriden imperialistischen Ambitionen zu demonstrieren. Eine eigentliche dramatische Handlung gibt es nicht. Die tragische Katastrophe, die sich bei Beginn der Handlung fern vom Schauplatz des Stücks bereits ereignet hat, wird nur geahnt, berichtet, gedeutet und beklagt. Die *dramatis personae*, die keinen Einfluß auf die fernen Ereignisse hatten oder haben, sind denn auch lediglich mit wenigen Strichen bestimmt: der Chor der Alten, die sich, als Reichsverwalter und Stimme des Volkes, erst um das Schicksal des gewaltigen Heeres und des Imperiums sorgen und die dann die Toten und das Leid ihrer Familien beklagen, loyal, aber in wachsender Distanz zu ihrem König; Atossa, die Mutter des Königs, getrieben von ihren Träumen und Ängsten, ganz Frau und Mutter, die sich erst spät über die Expedition ihres Sohnes in ein fernes, ihr unbekanntes Land Sorgen zu machen beginnt (230-45) und die vor allem daran denkt, wie sie dem geretteten Sohn helfen kann, seine Autorität als König zu sichern und die Macht zu bewahren (517-31; 849-51; 211-16)[42]. Daß Aischylos nicht daran interessiert war, das Verhältnis von Mutter und Sohn differenziert zu entfalten, zeigt sich daran, daß er eine Begegnung der beiden zwar ankündigt (849-52), dann aber nicht realisiert.[43] "His interest was in the relations between Xerxes and the gods; those between Xerxes and his mother would only distract attention";[44] Dareios, der weise alte König, besorgt um Persiens Größe und die Bewahrung seiner Erfolge, der, als er aus seinem Grab heraufbeschworen wird, sofort die tieferen Wurzeln der Katastrophe begreift und imstande ist, die richtigen Schlüsse und Lehren daraus zu ziehen (682ff.), und Xerxes, der junge,

[42] Es bezeichnend für die Prioritäten die Atossa setzt, daß sie auf die Nachricht, daß Xerxes lebt, trotz der ungeheuren Katastrophe von einem "großen Licht" und "hellen Tag" für das Königshaus spricht (300f.); zu Atossa *cf.* A.J. PODLECKI, "Aeschylus' Women", in *Helios* 10 (1983), 23-27.

[43] Nur 296 hebt Aischylos die Sorge Atossas um ihren Sohn (und die Spannung zwischen ihrer Pflicht als Königin und ihrer Neigung als Mutter) psychologisch einfühlsam hervor, wenn Atossa sich nicht traut, den Boten direkt zu fragen, ob ihr Sohn die Katastrophe überlebt hat

[44] H.D.F. KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study*, (London ^{3}1961), 108.

unerfahrene und ungestüme König (74, 719, 744, 753-58, 782f.), der sich, getrieben von schlechten Ratgebern, in ein hybrides Abenteuer stürzt, das seine Armee vernichtet und die persische Herrschaft über Asien gefährdet.[45]

Nur an einer Stelle des Stücks kommt so etwas wie eine persönliche psychologische Motivation für den verhängnisvollen Feldzug in den Blick. In der Antwort Atossas auf die Frage des Dareios, welche "Krankheit der Sinne" (750) seinen Sohn zu der hybriden Fesselung des Hellespont veranlaßt habe, heißt es:

ΒΑ. ταῦτά τοι κακοῖς ὁμιλῶν ἀνδράσιν διδάσκεται
θούριος Ξέρξης· λέγουσι δ' ὡς σὺ μὲν μέγαν τέκνοις
πλοῦτον ἐκτήσω ξὺν αἰχμῇι, τὸν δ' ἀνανδρίας ὕπο
ἔνδον αἰχμάζειν, πατρῶιον δ' ὄλβον οὐδὲν αὐξάνειν.
τοιάδ' ἐξ ἀνδρῶν ὀνείδη πολλάκις κλύων κακῶν
τήνδ' ἐβούλευσεν κέλευθον καὶ στράτευμ' ἐφ' Ἑλλάδα. (753-58)

Wenige Verse genügen Aischylos, den psychischen Druck offenzulegen, unter dem der junge König steht, sich des großen Vaters würdig zu erweisen.[46]

Auch in den *Hiketiden* ist der Charakter der *dramatis personae* ohne große Bedeutung für die tragische Situation und das Thema des Stücks. Danaos hat zwar die Flucht seiner Töchter aus Ägypten nach Argos beschlossen (11-18), und erscheint an verschiedenen Stellen des Stücks als Anwalt, Ratgeber und Mahner[47], tritt aber über weite Strecken ganz hinter dem Chor zurück[48] und ist ohne persönliche Züge[49] nur als 'Vater'

[45] Dabei interessiert Aischylos die *Hybris* des jungen ungestümen Königs offenbar in erster Linie als Erklärungsmodell für den Sturz des persischen Imperiums und nicht als persönliche Eigenschaft des Königs.

[46] HDT. 7, 8, hat sich diesen Gedanken zu Eigen gemacht, den Akzent dabei aber auf das immanente dialektische Gesetz imperialer Macht gelegt, daß sie immer weiter wachsen muß, bis sie sich dadurch selber zerstört.

[47] *Cf.* 11-18; 176ff.; 600ff.; 710ff.; 980ff.

[48] U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aischylos. Interpretationen* (Berlin 1914), 13, hat ihn als "Annex seiner Töchter" bezeichnet; in den beiden anderen Stücken der Trilogie hat er offenbar eine bedeutendere Rolle gespielt.

[49] Es macht deswegen auch keinen Sinn, ihn mit Shakespeare's Polonius (TH. G. ROSENMEYER, *The Art of Aeschylus* [Berkeley 1982], 219) oder mit Nestor (H.J. ROSE, *art. cit.* [Anm. 34]) zu vergleichen oder ihm charakterliche Qualitäten zuzuschreiben wie das z.B. H.D.F. KITTO, *op. cit.* (Anm. 44), tut: "dull" (6), "consistent flabbiness" (15) "futility" (25).

bestimmt.[50] Die Rolle des Pelasgos ist weit interessanter und bedeutsamer, aber auch er gewinnt kein persönliches Profil. Der König wird plötzlich mit der Frage konfrontiert, ob er, um eine Gruppe junger Frauen aus einem anderen Land vor ihren Verfolgern zu schützen, die Sicherheit des Landes und das Leben seiner Bürger aufs Spiel setzen darf. Der tragische Konflikt, der ihn zwingt, zwischen der religiösen Verpflichtung, die Bittflehenden zu schützen, die damit drohen, sich am Altar des Zeus, an den sie sich geflüchtet haben, aufzuhängen, und seiner Pflicht als Herrscher, sein Volk vor einem Krieg gegen einen übermächtigen Gegner zu bewahren, verleihen dem König von Argos tragische Statur. Individuelle Züge, die den Träger einer bedeutsamen und folgenschweren Entscheidung zu einem komplexen Charakter machen würden, sind nicht zu erkennen und, wenn es stimmt, daß Charakterisierung bei Aischylos niemals ein Selbstzweck ist, auch nicht zu erwarten.[51]

[50] A.F. GARVIE (ed.), *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy* (Cambridge 1969) 126-30, 129: "The part of Danaus in the Supplices is small because Aeschylus wants the chorus to be the protagonist."

[51] H.D.F. KITTO, *op. cit.* (Anm. 44), 26: "Pelasgus is said to be without character; he is no Eteocles, no Oedipus. And why should he be? His tragedy turns on no *hamartia*; it is not even remotely based on his character. Be he what he will, he is lost, and Aeschylus is too good an artist to invest him with irrelevant character."

Der eigentliche Protagonist des Stücks ist der Chor. Die Danaiden sind der einzige Akteur des Stücks, der nicht lediglich als Rollenträger (Vater, König) charakterisiert ist. Die spannungsreiche Verbindung widersprüchlicher Züge — hilflose Verletzlichkeit und kompromißlose Entschiedenheit, fromme Zurückhaltung und blasphemische Erpressungsversuche — verleiht den Mädchen ebenso eine gewisse Individualität wie die an Hippolytos erinnernde Einseitigkeit, mit der die Mädchen als Folge des gewaltsamen Eheverlangens der Aigyptossöhne jede Verbindung mit dem männlichen Geschlecht ablehnen (*cf.* K. VON FRITZ, "Die Danaiden des Aischylus", in ID., *Antike und moderne Tragödie* [Berlin 1962], 184f.; A.F. GARVIE, *op. cit.* [Anm. 50], 62, 221-23). J. GRETHLEIN, *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie* (Stuttgart 2003), 53-69, hat zudem gezeigt, daß die Danaiden nach "Sprache, Abstammung und Territorium, Geschichte, Religion, Sitte und Recht" halb als fremdländisch und halb als griechisch gezeichnet sind. Eine gründliche Untersuchung zur Frage der Charakterisierung des Chors in der

In der Entscheidungsszene der *Sieben gegen Theben* geht Aischylos über die Technik des signifikanten psychologischen Details hinaus auf die er sich in *Persern* und *Hiketiden* beschränkt.[52] Im Zentrum des Stücks steht Eteokles, einer der beiden Oidipussöhne, der Theben gegen den Ansturm des argivischen Heeres verteidigen muß, das sein Bruder gegen die Stadt heranführt. Dieser Eteokles sieht sich plötzlich, als zwingende Folge seiner militärisch notwendigen und taktisch richtigen Entscheidungen in die ausweglose tragische Situation getrieben, am siebten und letzten Tor gegen den siebten und letzten der feindlichen Heerführer selber anzutreten, und dieser Gegner ist niemand anders als der eigene Bruder. In der plötzlichen Gewißheit, dass er dem Fluch der Labdakiden nicht entgehen kann, identifiziert er sich mit der ihm vom Schicksal auferlegten Tat. Im Moment der tragischen Entscheidung und in der hitzigen Auseinandersetzung mit dem Chor, der ihn zurückzuhalten sucht, hat Aischylos der Gestalt faszinierende persönliche Züge verliehen. Der Grund dafür liegt auf der Hand. In dieser Entscheidungsszene geht es nicht wie im Falle des Pelasgos der *Hiketiden* darum, den abstrakten Konflikt zweier Pflichten scharf herauszuarbeiten[53], sondern darum, dem Zuschauer die plötzliche Wende deutlich und verständlich zu machen, die den Helden vom souveränen und verantwortungsbewußten Verteidiger der Stadt zum haßerfüllten Brudermörder werden läßt. Deswegen ist die Gestaltung

griechischen Tragödie fehlt leider bislang. Für Sophokles *cf.* G.M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama* (Ithaca 1958), 181-214; C.P. GARDINER, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function* (Iowa City 1987); für Aischylos *cf.* T. GANTZ, "The Chorus of Aischylos' *Agamemnon*", in *HSCP* 87 (1983), 65-86; J. FLETCHER, "Choral Voice and Narrative in the First Stasimon of Aeschylus' Agamemnon", in *Phoenix* 53 (1999), 29-49; zur Bedeutung des Aischyleischen Chors als dramatische Person *cf.* auch A.J. PODLECKI, "The Aeschylean Chorus as Dramatic Persona", in *Studi Classici in onore di Quintino Cataudella* (Catania 1972), vol. I, 187-204.

[52] Es zeigt sich, daß wir es nicht etwa mit einer gradlinigen Entwicklung der Charakterzeichnung bei Aischylos zu tun haben.

[53] *Cf.* dazu S. 219 f.

des seelischen Zustandes des Helden in dieser Szene des Stücks ungewöhnlich detailliert und subtil.

Eteokles' erste Reaktion auf die Information des Boten, daß am siebten Tor kein anderer als der Bruder steht, setzt den Ton: Sechsmal hat der König ruhig und bestimmt entschieden und die Entscheidung überzeugend begründet, jetzt reagiert er mit einem leidenschaftlichen Ausbruch:

ΕΤ. ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὦ πανδάκρυτον ἀμὸν Οἰδίπου γένος·
ὤμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι. (653-55)

Viele Interpreten haben darauf hingewiesen, daß er im Folgenden seine Contenance wiedergewinnt und ähnlich reagiert wie vorher, indem er auch jetzt den Anspruch des Gegners zurückweist und den geeignetsten Verteidiger aussucht.[54] Aber unter der kühl beherrschten Oberfläche 'brodelt' es (708, 709). Die Übertreibung, mit der er den Rechtsanspruch des Bruders zurückweist (658-71) und die erschreckende Feststellung, niemand könne mit größerer Berechtigung gegen den Bruder antreten (673-75), machen das überdeutlich. Der Chor sieht denn auch sofort die Gefahr und geht gar nicht auf Eteokles' Verteidigung mit dem Hinweis auf seine Ehre und Pflicht als Verteidiger der Stadt (683-85) ein, sondern verurteilt die Entscheidung zum Kampf gegen den Bruder mit den schärfsten Worten (686-88, 692-94). In der kurzen epirrhematischen Partie (686-711) und in der abschließenden Stichomythie (712-18) zeigt sich deutlich, daß Eteokles' Entscheidung, sich dem Bruder am siebten Tor entgegenzustellen nicht etwa nur unter dem unabweislich evidenten Gefühl erfolgt, daß sich der Fluch des Vaters erfüllt (653-55, 695-97, 709-11) und die Götter den Untergang des Geschlechts beschlossen haben (689,

[54] *Cf.* G.M. KIRKWOOD, "Eteocles Oiakostrophos", in *Phoenix* 23 (1969), 14f.; A.L. BROWN, "Eteocles and the Chorus in the Seven against Thebes", in *Phoenix* 31 (1977), 309f.; A.A. LONG, "Pro and Contra Fratricide. Aeschylus' Septem 653-719", in J.H. BETTS, J.T. HOOKER and J.R. GREEN (eds.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster* (Bristol 1986), Vol. I, 180.

702, 718), so daß jeder Versuch, sie umzustimmen oder dem Verhängnis auszuweichen[55], vergeblich ist. Zu dem Gefühl des Verlorenseins und der sarkastischen Einwilligung in das Verhängnis (689-91, 702f.)[56] kommen der Stolz der Selbstbehauptung (704), der Wunsch, nicht mit dem Leben auch noch die Ehre zu verlieren (683-85, 717), und nicht zuletzt der Haß auf den Bruder, der schon in der ganz unmäßigen Ablehnung des Rechtsanspruchs, den Polyneikes erhebt, zu spüren war (658-71) und der nun deutlich hervortritt. Das zeigt sich daran, daß er die wiederholten heftigen Vorwürfe des Chors, er sei von rasendem Verlangen getrieben, den Bruder zu töten, nicht zurückweist, sondern akzeptiert und erklärt.[57] Keine Frage, er will tun, was er tun muß bzw. was er tun zu müssen fühlt, obwohl er genau weiß, daß es etwas Furchtbares ist (683-85, 719).[58] Auf

[55] So A. DE VITO, "Eteocles', Amphiaraus, and Necessity in Aeschylus' 'Seven against Thebes'", in *Hermes* 127 (1999), 165-71.

[56] S.E. LAWRENCE, "Eteocles Moral Awareness in Aeschylus' Seven", in *Classical World* 100 (2007), 248f., sieht hierin das entscheidende Motiv: "... a desire to get the inevitable over and done with through an act that incidentally entails fratricide."

[57] A. LESKY, "Eteokles in den Sieben gegen Theben", in *WS* 74 (1961), 13-15, hat darauf hingewiesen, daß Eteokles mit dem γάρ am Anfang von Vers 695 den Vorwurf des Chors bestätigt, daß er von wilder Begierde getrieben sei, den Bruder zu töten. An dem γάρ scheitern in der Tat alle Versuche (*cf.* e.g. P. PATZER, "Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*", in *HSCP* 63 [1958], 113f.; H.D. CAMERON, *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus* [The Hague 1971], 93f.) die Kritik des Chors als Mißverständnis zu verstehen. Leider ist der Text von Eteokles Antwort in Vers 695 korrupt und der Sinn von 697 nicht eindeutig. Es ist klar, daß Eteokles in 695f. den Fluch des Vaters als Erklärung für seinen leidenschaftlichen Wunsch anführt, den gottlosen Zweikampf zu führen (*cf.* A.A. LONG, *art. cit.* [Anm. 54], 184), und immerhin möglich, daß er mit dem Gewinn in V. 697 den Tod des Bruders meint, also wie Polyneikes (631-41) bereit ist zu sterben, wenn er nur vorher den Bruder töten kann (*cf.* A. LESKY, *art. cit.*, 14; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Studies in Aeschylus* [Cambridge 1983], 36-39; anders G. O. HUTCHINSON [ed.], *Aeschylus, Septem contra Thebas* [Oxford 1985], ad 697); dafür spricht auch, daß er auf den Vorwurf des Chors, er wolle der Bruder töten, reagiert. Wenn κέρδος wie in 684 den Ruhm bei der Nachwelt meint, dann würde sich der Fluch, um sein Ziel zu erreichen, Eteokles' persönlicher Motivation bedienen (*cf.* F. GEISSER, *Götter, Geister und Dämonen. Unheilsmächte bei Aischylos* (München 2002), 204, mit der älteren Literatur).

[58] Die These, daß Eteokles auch im Moment der tragischen Entscheidung von dem Gefühl der Verantwortung für die Stadt bestimmt ist, die ihn im ersten

engem Raum hat Aischylos hier ein komplexes Geflecht aus moralischen und emotionalen Triebkräften entfaltet, die Eteokles' Entscheidung erklären können.[59] Fluch und eigener Wille mit eigenen Gründen und eigenen Emotionen wirken zusammen.[60]

In der ersten, größeren Hälfte des Stücks ist die Charakterisierung der Figur dagegen weit weniger komplex. Im Prolog, in der Auseinandersetzung mit dem Chor, und in den ersten sechs der sieben Redepaare, in denen er die adäquaten Verteidiger auswählt, erscheint Eteokles als verantwortungsbewußter und entschlossener Herrscher, der furchtlos und umsichtig die Verteidigung der Stadt organisiert, realistisch, mit klaren moralischen Vorstellungen.[61] Diese Eigenschaften prägen seine

Teil des Stücks prägt, hat keine sichere Textbasis. Denn mit der Ehre bzw. Schande, von der er 683-85 und 717 spricht, ist doch wohl eher die persönliche τιμή des "heroic code" gemeint als die Pflicht des die Stadt verteidigenden Königs und Feldherrn; *cf.* R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 49-51. Der *oiakostrophos* überläßt sich dem Sturm des Fluchs; A.A. LONG, *art. cit.* (Anm. 54), 183, versteht die Verse 689-91 zurecht als "passionate abandonment of the confident navigation characteristic of Eteocles before he heard Polyneikes' challenge." TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 221: "Eteocles is shipwrecked as a king, and allies himself with the Fury." Daß das hier evozierte Ende des Geschlechts durch den doppelten Brudermord die Stadt rettet (*cf.* G.M. KIRKWOOD, *art. cit.* [Anm. 54], 21f.), ist richtig, wird aber von Aischylos als Resultat, nicht als Intention von Eteokles' Entscheidung präsentiert. Die schon oft totgesagte Opfertod-These ist offenbar unsterblich.

[59] Zu der Verbindung verschiedener Gründe für Eteokles' Entscheidung vgl. R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 33-40 und A.A. LONG, *art. cit.* (Anm. 54), der die vier Erklärungen, die Eteokles für seine Entscheidung vorbringt, und ihre Funktion präzise herausgearbeitet hat: "By such complex and utterly coherent motivation we understand why Eteocles will fight his brother to death. He is a Kafka-like figure, who sees it all and is totally trapped by his vision." (181); vgl. auch CHR. GILL, "The Character-Personality Distinction", in C.B.R. PELLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature* (Oxford 1990), 24-26.

[60] Der Text erlaubt keinen sicheren Schluß, ob die vom Chor konstatierte Begierde, gegen den Bruder zu kämpfen, 'eigenem heißem Wollen' entspringt (A. LESKY, *art. cit.* [Anm. 57], 15) oder zum Teil (G.O. HUTCHINSON, *op. cit.* [Anm. 57] *ad* 653-719) oder ganz (A.A. LONG, *art. cit.* [Anm. 54], 184) durch die Erinys erzeugt ist; zur doppelten Motivation *cf.* u. S. 241-45).

[61] Hierin stimmen fast alle Interpreten des Stücks überein; zu den wenigen Gegenstimmen *cf.* u. Anm. 69.

eigenen Worte und Entscheidungen und werden zudem mit Hilfe kontrastiver Folien wie der panischen Angst des Chors und der hybriden Wildheit der vor den Toren der Stadt stehenden Gegner verdeutlicht.

Immerhin hat Aischylos nicht erst mit dem späten Hinweis auf Eteokles' Träume (710f.), sondern gleich zu Beginn des Stücks den Fluch, der im zweiten Teil des Stücks über Eteokles hereinbricht, in Erinnerung gerufen, und es ist Eteokles selbst, der das tut und damit anzeigt, daß er unter dem Fluch des Vaters lebt:

ΕΤ. ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολισσοῦχοι θεοί,
'Αρά τ' 'Ερινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής,
μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον
ἐκθαμνίσητε δηιάλωτον Ἑλλάδος (69-72)

Für einen kurzen Moment wird der Fluch, der den entschlossenen Verteidiger der Stadt vernichten wird, aufgerufen. Es ist zwar nur ein Vers (70); dieser aber ist durch die Verbindung von *Ara* und *Erinys* und durch das Adjektiv μεγασθενής von großer Wucht. Trotzdem sollte dieser Hinweis auf den Fluch nicht als Anzeichen dafür verstanden werden, daß Aischylos Eteokles bereits in der ersten Hälfte des Stücks als vom Fluch des Vaters Gezeichneter gestaltet hat, dessen Sprache und Handlungen von Anfang an vom Fluch geprägt sind.[62] Dafür ist die Textbasis denn doch zu schmal.[63] Aber der Zuschauer weiß, daß der Fluchgeist, den Eteokles hier neben Zeus, der Erde und den Göttern der Stadt beschwört, nicht besänftigt werden kann. Er spürt die tragisch-ironische Qualität seiner Bitte, auf jeden Fall wenigstens die Stadt zu retten[64],

[62] So mit unterschiedlicher Begründung und Akzentuierung P. PATZER, *art. cit.* (Anm. 57), 103-5; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 25-29; E. STEHLE, "Prayer and Curse in Aeschylus' Seven against Thebes", in *CPh* 100 (2005), 114.

[63] Das gilt auch für die Einsamkeit und innere Verlassenheit des Helden, die K. VON FRITZ, *art. cit.* (Anm. 51), 213f., bereits in der ersten Hälfte feststellen zu können meint.

[64] Zu der limitativen Deutung des γε in V. 71 *cf.* A. LESKY, *art. cit.* (Anm. 57), 11f.; R.D. DAWE, "Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus", in

und wartet von diesem Moment an auf die Erfüllung des Fluchs.[65] Der Spannungsbogen reicht vom Prolog bis zu dem Augenblick, in dem Eteokles begreift, daß das Angebot, daß er indirekt in seinem Gebet gemacht hat, angenommen worden ist.

Ist schon dadurch die gelegentlich in Frage gestellte Einheit der Figur und des Stücks gesichert[66], so hat Aischylos außerdem in der Auseinandersetzung des Königs mit dem Chor deutlich gemacht, daß der souveräne Steuermann der Polis und der Mann, dem der Chor unwidersprochen vorwerfen kann, er lechze nach dem Blut seines Bruder, ein und derselbe sind. Die scharfe Kritik an dem Verhalten der völlig verängstigten jungen Frauen läßt sich gewiß auch damit erklären, daß er verhindern will, daß sie mit ihrem Verhalten die Verteidigung der Stadt gefährden könnten[67]; aber die Kritik ist so exzessiv und schießt so weit über den Anlaß hinaus, daß diese Erklärung nicht genügen kann.[68] Für einen Moment erscheint hinter der Fassade

PCPhS 189 (1963), 38; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 26; andere Interpreten verstehen die Partikel als emphatisch; *cf.* zuletzt F. GEISSER, *op. cit.* (Anm. 57), 205.

[65] Als tragisch-ironische Vorbereitung der Katastrophe können auch V. 5 (zum Anfang des Prologs *cf.* TH. K. HUBBARD, "Tragic Preludes. Aeschylus' Seven against Thebes 4-8", in *Phoenix* 46 [1992]) und Eteokles' Insistieren darauf gelten, daß man sein Schicksal ertragen müsse, weil man ihm nicht entfliehen könne (263f.; 281); die Entscheidung, die er 653ff. fällt, ist zudem durch die in gewissem Sinne parallele Entscheidung des Amphiaraos vorbereitet (A. DE VITO, *op. cit.* (Anm. 55), 168-70).

[66] Daß Aischylos im ersten Teil des Stücks den Fluch ganz zurücktreten läßt, dient offenbar dazu, die Wirkung des tragischen Moments zu steigern, in dem Eteokles die Erfüllung des Fluchs begreift.

[67] So verteidigen e.g. K. VON FRITZ, *art. cit.* (Anm. 51), 220, G.M. KIRKWOOD, *art. cit.* (Anm. 54), 20, und G. O. HUTCHINSON, *op. cit.* (Anm. 57), in seinem Kommentar, 73f. Eteokles' Attacke auf die Frauen.

[68] *Cf.* R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (Anm. 57), 27, 45f., der es für wahrscheinlich hält, daß der misogyne Ausbruch auf die unheilvolle Rolle Iokastes in den beiden vorangegangenen Stücken zurückzuführen ist. Das läßt sich jedoch, da die ersten beiden Stücke der Trilogie verloren gegangen sind, nicht mehr nachweisen; G.M. MEAUTIS, *Eschyle et la trilogie* (Paris 1936), 108f., Versuch, Eteokles' Misogynie auf sein Bewußtsein zurückzuführen, daß er die Frucht einer inzestuösen Verbindung ist, hat ebenfalls keine Textbasis; M. GAGARIN, *Aeschylean Tragedy*, (Berkeley 1976), 124f., hält es angesichts der

kühl kontrollierter Rationalität dieselbe unkontrollierte Emotionalität, die in der haßerfüllten Tirade spürbar wird, mit der Eteokles behauptet, sein Bruder Polyneikes habe von Geburt an niemals das Recht auf seiner Seite gehabt.[69] "In this scene with the women, the first hairline crack seems to open up in Eteocles' character and destiny".[70]

"It did not matter what sort of man Pelasgus was, it matters vitally what sort of man Eteocles is".[71] Bis zur kritischen Debatte über Charakter und Charakterisierung in der griechischen Tragödie repräsentiert Kittos Feststellung die *communis opinio*. In der Tat kann dieser als die erste erhaltene Figur mit einem interessanten individuellen Charakter gelten;[72] und es ist interessant, daß Aischylos der Individualität, die er dieser Figur verliehen hat, wie Hutchinson zurecht festgestellt hat, auch sprachlich durch einen ganz eigenen Ton Ausdruck verliehen hat. "The figure of Eteocles as we encounter him is rendered distinctive by his dry, shrewd, grim turns of phrase". In der Tat drücken sich der nüchterne Pragmatismus und die fatalistische Entschlossenheit des Königs nicht nur in dem aus, was er sagt, sondern auch

Bedeutung, die der Geschlechterkonflikt in der Danaidentrilogie und in der Orestie hat, für möglich, daß er auch in der thebanischen Trilogie eine bedeutsame Rolle gespielt hat.

[69] Es gibt noch eine Reihe weiterer Stellen, an denen Aischylos negative Elemente in das insgesamt positive Bild des Eteokles der ersten Hälfte integriert zu haben scheint: Die Verse 196-99 klingen eher tyrannisch hart als königlich souverän, und gelegentlich mag der nüchterne Pragmatismus, mit dem Eteokles Welt und Götter betrachtet, fast zynisch wirken. Die ganz negativen Interpretationen der Figur durch L. GOLDEN, "The Character of Eteocles and the Meaning of the Septem", in *CPh* 59 (1964), 78-89 und A.J. PODLECKI, "The Character of Eteocles in Aeschylus' Seven against Thebes", in *TAPA* 95 (1964), 283-99, gehen allerdings einen deutlichen Schritt zu weit.

[70] C.J. HERINGTON, *Aeschylus* (New Haven 1986), 84.

[71] H.D.F. KITTO, *op. cit.* (Anm. 43), 54.

[72] A.F. GARVIE, *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy* (Cambridge 1969), 130 (mit der älteren Literatur); K. von Fritz ist soweit gegangen, U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFFS' Urteil (*op. cit.* [Anm. 48], 64), Eteokles sei "mehr individualisiert als alle anderen Personen vor der Orestie" mit dem kommentierenden Zusatz: "ich würde sagen, einschließlich der Orestie" (K. VON FRITZ, *art. cit.* [Anm. 51], 218f.) noch zu überbieten. Dem wird man angesichts von Klytaimnestra oder Kassandra wohl kaum zustimmen wollen.

in der sprachlichen Form, in die er es kleidet. Schon im Prolog gewinnt der realistische Gedanke, daß die Menschen im Falle des Erfolgs die Götter, für einen Mißerfolg aber den König verantwortlich machen würden (4-9), durch die pointierte Setzung des elliptischen αἰτία θεοῦ (4) und das ironische ὑμνοῖθ' (...) οἰμώγμασίν das durch die Iuxtaposition εἷς πολὺς noch verschärft wird, einen individuellen Klang, und in der wütenden Attacke auf die ängstlichen Frauen markieren neben den scharfen Vokativen (181, 186) und den asyndetischen Verben (186) die harsche Knappheit der Sätze nicht nur die Härte der Drohungen, sondern auch die Entschlossenheit des Königs. In seinen Reaktionen auf die Beschreibung der feindlichen Heerführer sind es der schlagfertige Witz und die sarkastische Ironie, die seine Souveränität unterstreichen, und in der Entscheidungsszene mit dem Chor akzentuieren die knappen pointierten Sätze (683-85, 689f., 702-4, 709) den grimmigen Fatalismus, mit dem Eteokles sich in den mörderischen Zweikampf mit dem Bruder stürzt. Keine Frage: Eteokles trägt nicht nur individuellere Züge als die anderen Aischyleischen Könige, er spricht auch anders.

Die einzige vollständig erhaltene Trilogie des Aischylos bestätigt insgesamt das Bild, das die anderen Stücke zeigen, bietet aber eine ganze Reihe von zukunftsweisenden Neuerungen:

Besonders deutlich ist die Unterordnung der Charaktere unter die Handlung, bzw. die thematische Konzeption des Stücks in den *Eumeniden*; hier sind die menschlichen und göttlichen Akteure in erster Linie Verkörperungen der von ihnen vertretenen juristischen und moralischen Positionen.[73]

Aber auch in den *Choephoren* sind die Hauptfiguren, wie ein Blick auf die Gestaltung desselben Stoffs durch Sophokles und Euripides deutlich macht, kaum mehr als Funktionen der Rachehandlung. Klytaimestra hat, jedenfalls dem Umfang

[73] Die von TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 219, konstatierten Hinweise darauf, daß Aischylos Athene mit persönlichen Zügen habe ausstatten wollen, sind nicht zwingend.

nach, eine noch kleinere Rolle als Agamemnon im ersten Stück der Trilogie; und was der Muttermord psychisch für Orest bedeuten muß, wird lange Zeit fast ganz ignoriert.[74] Umso wirkungsvoller ist der dramatische und emotionale Höhepunkt des Stücks, als Orest der Mutter schließlich mit dem Schwert gegenüber steht und diese dem Sohn die Brust entgegenstreckt und ihn daran erinnert, daß sie ihn gesäugt hat. Erst an dieser Stelle spricht Orest zum ersten Mal das Wort Mutter aus.[75] Der verzweifelte Aufschrei τί δράσω; (899) deutet auf die elementare psychische Blockade, die nur Pylades' Erinnerung an den Befehl Apollons auflösen kann. Doch nach Pylades' Machtwort geht es Aischylos in der anschließenden Auseinandersetzung mit der Mutter nicht um die Charakterisierung der beiden Akteure, sondern in erster Linie um die präzise Herausarbeitung des tragischen Konflikts, vor dem Orest steht, und auch nach dem Vollzug der Rache bleibt die Charakterisierung Orests weiter skizzenhaft. Immerhin werden jetzt, in Orests Versuch, den Muttermord zu rechtfertigen, die Problematik

[74] Das gilt auch für den großen Kommos. Immerhin kann man die Szene, wenn auch nicht als Mittel der Charakterisierung Orests, so doch als seelische Vorbereitung auf die Tat deuten. Die Funktion des Terzetts ist umstritten. Sind die einen der Auffassung, daß sich Orest erst hier endgültig für die schwere Tat entscheide, so bestehen die anderen darauf, daß Orest längst entschieden sei und die lange Anrufung des Vaters nur dazu diene, die äußeren und inneren Zwänge und Motive, die zum Muttermord führen, vor der Planung und Durchführung der Tat noch einmal offen zu legen; zur Forschungsgeschichte *cf.* K. SIER, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos* (Stuttgart 1988) 70ff. Die Wahrheit dürfte in der Mitte liegen. Es geht zwar, wie die Verse 269-305 zeigen, nicht mehr darum, Orest von der Notwendigkeit der Tat zu überzeugen, aber er muß den Befehl Apollons, der ihm die Tat gleichsam als Zwang von außen auferlegt, noch verinnerlichen. Erst die Anrufung des Vaters, der Aufruf der Rachegeister, die Beschwörung der brutalen Ermordung Agamemnons und der Verstümmelung seiner Leiche sowie die Erinnerung an die Folgen der Tat für die Kinder und Erben und für die gesamte Polis führen zur völligen Identifizierung mit der Tat; *cf.* A. LESKY, "Der Kommos der Choephoren", in *SBAW* 221.3 (1943); K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern 1949), 118-20; natürlich dient der Kommos auch dazu, Sympathie für Orest zu wecken.

[75] A. LEBECK, *The Oresteia. A Study in Language and Structure* (Cambridge, Mass. 1971), 116; K. REINHARDT, *op. cit.* (n. 74), 120f.

der Tat und ihre psychischen Folgen für den Täter deutlich.[76] In den *Eumeniden* ist Orest dann nicht mehr als das Opfer der Erinyen und Objekt des Rechtsstreits, das keine persönlichen Züge mehr gewinnt.

Die Zeichnung der Personen und ihrer Beziehungen zueinander ist aber in den *Choephoren* nicht überall gleich skizzenhaft. Aischylos eröffnet das Stück nach Prolog und Parodos mit einer ungewöhnlich reich orchestrierten Gestaltung Elektras und ihrer Wiedervereinigung mit dem Bruder am Grabe des Vaters. Er gibt hier nicht nur das Leid der Tochter Agamemnons, die es nicht ertragen kann, wie eine Sklavin mit den Mördern des Vaters unter einem Dach zu leben, sondern auch die Hilflosigkeit des jungen Mädchens, das sich aus der Scheu, so zu werden wie die Mutter, zunächst nicht traut, ihre Rachegedanken offen zu bekennen; er zeigt die verzweifelte Sehnsucht, mit der Elektra auf den Bruder wartet und ihre Angst, in der plötzlich erwachenden Hoffnung enttäuscht zu werden; und er zeigt, knapper zwar, aber deutlich, die zarte Behutsamkeit, mit der Orestes auf die Verwundbarkeit der Schwester eingeht.

Keine Frage: Aischylos entwickelt die charakterliche und psychische Disposition der Figuren und die emotionalen Aspekte ihrer Begegnung hier weit detaillierter als sonst. Der Grund dafür liegt auf der Hand. Die liebevolle Vereinigung der Geschwister am Anfang der *Choephoren* bildet den wirkungsvollen Kontrast zu der brutalen Zerstörung der familiären Bindungen im *Agamemnon*, und die unschuldige Reinheit der Rächer Agamemnons verschärft einerseits die Furchtbarkeit der Tat, vor der sie stehen, und bildet andererseits die Basis für

[76] Anders als später bei Euripides erscheinen die Erinyen hier noch nicht als quälendes Gewissen; es ist aber interessant, daß Aischylos die beginnende Zerstörung von Orests Geist in rasenden Bildern ganz als psychisches Phänomen beschreibt: φέρουσι γὰρ νικώμενον / φρένες δύσαρκτοι· πρὸς δὲ καρδίαι φόβος / ἄιδειν ἕτοῖμος ἡδ' ὑπορχεῖσθαι κότωι. (1023-25); und auch die Tatsache, daß nur Orest die Erinyen sieht, macht deutlich, daß die ihn verfolgenden Dämonen jedenfalls in diesem Moment Ausgeburten seiner Seele sind.

die Überwindung des *ius talionis* im Freispruch der *Eumeniden*.[77] Die ungewöhnliche Technik ist also kein Selbstzweck. Sie bleibt zudem auf die Anagnorisis beschränkt. Dennoch sind Genauigkeit und Einfühlsamkeit der Darstellung bemerkenswert. Sie erinnern durchaus an die Sophokleische Kunst der Charakterdarstellung.[78]

Am differenziertesten aber ist die Charakterisierung der Personen zweifellos im ersten Stück der Trilogie. Im *Agamemnon* trägt sogar der Chor — vor allem in der Parodos und bei der Ermordung Agamemnons — persönliche Züge, und auch die Nebenfiguren sind ungewöhnlich detailliert und lebendig gezeichnet.[79] Bedeutungsvoller jedoch als die liebevolle Ausmalung von Nebenfiguren ist die Intensität, mit der Aischylos nicht nur auf dem Höhepunkt des Stücks die drei Hauptfiguren und das tödliche Spannungsgefüge, in dem sie miteinander verbunden sind, gezeichnet hat: auf dem Wagen der König, der nach zehn langen Jahren mit einer Kebse aus dem Krieg zurückkehrt, für den er die Tochter geopfert hat; vor ihm, an der Schwelle des Palasts, die Königin, die jahrelang sehnsüchtig auf den Mörder der Tochter gewartet hat; und hinter dem König auf dem Wagen die Seherin, die alles durchschaut und doch weder den König noch sich selber retten kann — und will.

Agamemnons Rolle ist die kürzeste der drei, und sein Porträt ist konventioneller als das der beiden anderen. Dennoch gewinnt er auf dem Hintergrund des plastischen Bilds, das der Chor bei der Beschwörung der Ereignisse in Aulis von ihm

[77] Demselben Ziel dient auch der Kontrast, in dem Orests Verhalten nach dem Muttermord zu Klytaimestras Jubel über den Leichen Agamemnons und Kassandras steht.

[78] Die eindringlichste Interpretation der Anagnorisis findet sich bei F. SOLMSEN, *Electra and Orestes. Three Recognitions in Greek Tragedy* (Amsterdam 1967).

[79] *Cf.* dazu u. S. 237-39; lediglich Aigisth, der 'Wolf im Bett der Löwin', bleibt ganz blaß; K. REINHARDT, *op. cit.* (Anm. 74), 108, spricht von einem "kahlen Auftritt"; *cf.* auch TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 218f.; zur Kontrastfunktion Aigisths u. S. 249 f.

entworfen hat,[80] mehr Kontur als die anderen Aischyleischen Könige, ausgenommen Eteokles[81]. In der kurzen Szene zwischen dem stolzen Einzug des Trojasiegers und seinem ominösen Abgang über die blutroten Gewebe enthüllt Aischylos hinter der stolzen Pose des Triumphators (810-29) und der selbstgefälligen Arroganz der Macht (844-50) die Schwäche und Blindheit des Mannes, der ohne jedes Gespür ist für die Schuld, die er auf dem Weg nach Troja und in Troja auf sich geladen hat, und der so taub bleiben muß für die Warnungen des Chors (783-809) und die hinter den monströsen Schmeicheleien kaum verhüllten Drohungen seiner Frau (855-913). So wird deutlich und verständlich, dass dieser Mann seine Tochter töten konnte und dass er nun eine leichte Beute Klytaimestras wird.[82] Die kleine Stichomythie, in der Klytaimestra Agamemnon dazu überredet, über die vor dem Tor ausgebreiteten Gewänder in den Palast zu gehen, ist für die Entwicklung der dramatischen Handlung bedeutungslos. Wie Agamemnon in den Palast geht, ist unerheblich.[83] Die Szene ist aber dramatisch unerhört wirkungsvoll und reich an visueller Kraft und symbolischer Bedeutung, und sie zeigt Aischylos als Meister subtiler psychologischer Gestaltung.[84] Schritt für Schritt überwindet Klytaimestra Agamemnons Bedenken, in dem sie an seine geheimen Wünsche appelliert, um ihn schließ-

[80] *Cf.* dazu u. S. 242 f.

[81] *Cf.* dazu o. S. 221-28.

[82] *Cf.* auch u. S. 242 f.

[83] L. KÄPPEL, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos* (München 1998), 152f.

[84] Zu der Stichomythie (und den textkritischen Problemen) *cf.* — neben den Kommentaren von E. FRAENKEL (ed.) *Aeschylus. Agamemnon* (Oxford 1950) und J.D. DENNISTON and D. PAGE (eds.), *Aeschylus, Agamemnon* (Oxford 1957) — H. NEITZEL, "Die Stichomythie zwischen Klytaimnestra und Agamemnon. Aischylos Agamemnon 931-943", in *RhM* 120 (1977), 193-208; W. KRAUS, "Die Begegnung der Gatten in Aischylos' Agamemnon", in *WS* 12 (1978), 43-66; R. THIEL, *Chor und tragische Handlung im Agamemnon des Aischylos* (Stuttgart 1993), 227-46, und vor allem die einfühlsame Interpretation von P. EASTERLING, Presentation of Character in Aeschylus, in *G&R* 20 (1973), 3-18.

lich mit einer scheinbaren Unterwerfung (743) endgültig zu 'besiegen'.[85]

Trotz des relativ hohen Grades an Individualität, den Aischylos seinem Agamemnon verleiht, bleibt die Technik der Charakterisierung insofern in den gewohnten Bahnen, als sich Aischylos darauf beschränkt, die von der Handlung geforderten Züge der Figur hervorzuheben. Diese Beschränkung trifft auf die beiden Frauengestalten des Stücks nicht zu. Bleibt die Gestaltung Kassandras in ihren Visionen und Deutungen der blutigen Vergangenheit des Atridenhause noch fest eingebunden in traditionelle Formen und Inhalte seherischen Wahns, so gewinnen Person und Schicksal der Seherin in den Momenten ihrer stärksten tragischen Einsamkeit eine deutlich über die reine dramatische Funktion der Gestalt hinausreichende Dimension: So in den rätselhaften Aufschreien, mit denen sie ihr langes Schweigen bricht und in der schmerzhaften Hellsicht, mit der sie sich von Apollon lossagt; aber auch zu Beginn, in der kleinen Szene, in der sie ohne ein Wort zu erwidern, Klytaimestra, die eben noch mit Agamemnon gespielt hat, wie eine Katze

[85] Die Frage, warum Agamemnon am Ende der Stichomythie nachgibt, hat viele Antworten gefunden. Gar nichts erklärt wird durch die tautologische Feststellung, daß Agamemnon nachgibt (und ins Haus geht), weil die Handlung verlangt, daß er ins Haus geht (R.D. DAWE, *art. cit.* [Anm. 64], 50). Dafür, daß er einfach müde sei, gibt es ebenso wenig einen Anhaltspunkt im Text wie dafür, daß Aischylos ihn als Gentleman habe zeichnen wollen, der seiner Frau den Wunsch nicht abschlagen könne (E. FRAENKEL, *op. cit.* [Anm. 84]) oder dafür, daß Ate ihm dem Verstand genommen hat (H. GUNDERT, "Die Stichomythie zwischen Agamemnon und Klytaimestra [*Agam.* 931-43]", in H. HOMMEL [Hrsg.], *Wege zu Aischylos* [Darmstadt 1974], Bd. II, 219-31; H. LLOYD-JONES, "The guilt of Agamemnon", in *CQ* 12 [1962], 187-99). Der Text gibt m.E. J.D. DENNISTON and D. PAGE, *op. cit.* (Anm. 84), 151, recht, die feststellen: "It is simply because he is at the mercy of his own vanity and arrogance, instantly ready to do this scandalous act the moment his personal fears of divine retribution and human censure are, by whatever sophistry, allayed." Schon Agamemnons ausführliche (und leicht emotionale) Aufzählung der Gründe, die dagegen sprechen, legt den Verdacht nahe, daß er die Versuchung spürt, und der Ablauf der Stichomythie zeigt, daß Klytaimestra eben dies erkannt hat, und Punkt für Punkt die religiösen und sozialen Bedenken beseitigt, die Agamemnon daran hindern, sich in so besonderer Weise feiern zu lassen.

mit der Maus, in die Schranken weist, und vor allem am Ende, wenn sie durch alle kreatürliche Angst hindurch, gezwungen und doch frei, klagend, aber ungebrochen, in den Tod geht. Es ist nicht verwunderlich, daß Christa Wolf sich bei der Lektüre der Trilogie so stark von der Persönlichkeit Kassandras hat ergreifen lassen. Diese Figur des Aischylos sprengt eindeutig die engen Grenzen, die die Aristotelische These von der Dominanz der Handlung über die Charaktere zieht.

Und eben dies gilt in noch stärkerem Maße für Klytaimestra, Aischylos' mächtigste und komplexeste Gestalt, die alle Figuren neben ihr (mit Ausnahme Kassandras) zu Statisten degradiert: die Frau mit dem 'männlich-planenden Herzen', wie es gleich im Prolog (11) heißt, von bewundernswerter Kraft und erschreckender Härte.[86] Sie lebt in den kleinen Sorgen des Wächters ebenso wie in den großen Ängsten des Chors; sie manipuliert und kontrolliert Sprache und Geschehen bis zu ihrem Sieg über Agamemnon mit überragender Intelligenz und rhetorischer Brillianz, mit faszinierendem Charme und der schamlosen Unverfrorenheit ihrer Heuchelei; und sie fesselt das Interesse des Betrachters nicht weniger nach der Tat in dem herausfordernden Jubel, mit dem sie sich zum Mord bekennt, in der über sie kommenden resignativen Müdigkeit und in der erwachenden Angst vor dem Daimon, dessen Werkzeug sie eben noch war und dessen Opfer zu werden, sie nun fürchtet.

Wie Eteokles hat Aischylos Klytaimestra auch sprachlich charakterisiert. Im Falle Klytaimestras sind es nicht Syntax und Stil, sondern ihre außergewöhnliche Imagination und die ungeheure Energie, die aus jeder ihrer Äußerungen strömt, die ihrer Sprache den unverwechselbaren Charakter verleihten.[87] Der Chor

[86] Zu Klytaimestra *cf.* F.M.B. ANDERSON, "The Character of Clytemnestra in the Agamemnon of Aeschylus", in *TAPhA* 60 (1929), 136-54 und ID., "The character of Clytemnestra in the Choephoroe and the Eumenides of Aeschylus", in *AJPh* 53 (1932), 301-19; TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 48), 234-41; A.J. PODLECKI, *art. cit.* (Anm. 41), 32-41; A. MOREAU, "La Clytemnestre d'Eschyle", in *Connaissance Hellénique* 44 (1990), 65-79.

[87] Zu Klytaimestras Sprache *cf.* A. BETENSKY, "Aeschylus' Oresteia. The Power of Clytemnestra", in *Ramus* 7, (1978), 11-25; R. SEVIERI, "Linguaggio

ist von der visionären Kraft der Feuerzeichen-Rede so beeindruckt, daß er sie gleich noch einmal hören möchte (318f.) und kommentiert Klytaimestras Beschwörung der Bilder nach der Eroberung Trojas und ihre fast wie Drohungen klingenden Mahnungen (320-50) mit der bewundernden Feststellung, sie habe wie ein Mann gesprochen (351). Später sind die schamlosen Übertreibungen der unverfrorenen Heuchelei, mit der Klytaimestra zunächst zum Chor und dann direkt zu Agamemnon spricht (855-913), eine eindrucksvolle Demonstration der selbstbewußten Souveränität, mit der sie das Geschehen kontrolliert; und in der kurzen stichomythischen Szene, in der sie Agamemnon dazu überredet, über die vor dem Tor ausgebreiteten Stoffe in den Palast zu gehen[88], muß Agamemnon — halb verärgert, halb bewundernd — die Kraft ihrer Worte und ihres Willens anerkennen (940-44). Ein erstes Zeichen dafür, daß Klytaimestra nicht jeden und alles kontrollieren kann, folgt gleich darauf in der Szene mit Kassandra, an deren hartnäckigem Schweigen ihre Souveränität zerbricht, so daß ihr nichts bleibt als ihre Ohmacht kaum verdeckende Schmähungen und das indirekte Eingeständnis ihrer Niederlage (1035-71).[89] In der Verteidigung des Mords über den Leichen ihrer beiden Opfer gewinnt ihre Sprache noch einmal

consapevole e coscienza individuale di Clitennestra nell' Agamemnone di Eschilo", in *Dioniso* 61 (1991), 13-31, S. GOLDHILL, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge 1986); Agamemnons Sprache ist dagegen eher blaß und konventionell.

[88] Die Frage, warum Klytaimestra ihn unbedingt dazu bewegen will, über die Gewänder in den Palast zu gehen, ist nicht einfach zu beantworten. Meridor hat vorgeschlagen, die Gewänder als wichtigen Bestandteil des Mordplans zu sehen, mit deren Hilfe es Klytaimestra gelinge, ihr Opfer von seinen Gefährten zu isolieren. Der Text gibt aber keinen Hinweis darauf, daß der König mit großem Gefolge auftritt, und auch wenn das von Aischylos so gedacht gewesen sein sollte, gibt es keinen Grund zu der Annahme, daß die Soldaten zusammen mit ihm in den Palast gehen würden, wenn er nicht über die Gewänder geht. Der Text legt die Vermutung nahe, daß sie ihn zu einem Akt der *Hybris* verführen will, der ihm den *Phthonos* der Götter zuziehen soll; für die Vermutung, daß sie ihre Überlegenheit über den Mann demonstrieren möchte — was sehr gut zur Aischyleischen Klytaimestra passen würde — bietet der Text dagegen keinen Anhaltspunkt.

[89] *Cf.* K. REINHARDT, *op. cit.* (Anm. 74), 98f.

die ungeheure Vehemenz der ersten Szenen, bis sie im Gespräch mit dem Chor allmählich ihre Kraft verliert und Klytaimestras außergewöhnliche Stimme hinter dem gewöhnlichen Haß ihres schwachen Komplizen zurücktritt. Am Schluß nimmt sie dann allerdings, als Aigisth den Chor der Alten nicht zu kontrollieren vermag, das Heft wieder in die Hand. Ihr Machtwort (1672f.), mit dem sie den Streit zwischen Aigisth und dem Chor beendet und (das Stück schließt), evoziert die erste Charakterisierung der Königin im Prolog (11) und läßt keinen Zweifel daran, daß sie gewillt ist, die durch den Mord gewonnene Herrschaft zu bewahren und auszuüben.

In den beiden anderen Stücken spielt Klytaimestra eine wesentlich kleinere Rolle. Aber Aischylos macht unmißverständlich klar, daß sie weiterhin der Herr im Hause ist und wie im *Agamemnon* die Schwelle des Palasts kontrolliert. Als Orest ans Tor klopft und den Herrn des Hauses zu sprechen verlangt (*Cho.* 653-67) tritt Klytaimestra heraus[90]; und zumindest einmal läßt Aischylos die alte Kraft in dem Schrei aufblitzen, mit dem sie in dem Moment, indem sie begreift, daß der Rächer da ist, nach einem Beil ruft (889f.). Das hinzugesetzte Adjektiv "männererschlagend" ruft die Ermordung Agamemnons auf und läßt keinen Zweifel daran, daß die Königin bereit ist, nach ihrem Mann auch noch den einzigen Sohn zu töten.[91]

In den *Eumeniden* erscheint sie als Geist, der die schlafenden Erinyen auffordert, Orest weiter zu verfolgen (93-142). Auch jetzt ist die ungeheure Kraft ihres Hasses spürbar, der sie im

[90] Die Formulierung von 664 dient offensichtlich dazu, diese Tatsache zu betonen: Orest will die Frau des Hauses sprechen oder besser noch den Herrn.

[91] Auch in den *Choephoren* zeigt Klytaimestra zudem dieselbe Fähigkeit, sich zu verstellen (691-99; 737-41). TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 240f., ist der Auffassung, daß die Klytaimestra der Choephoren keine Ähnlichkeit mit der Klytaimestra des Agamemnon hat, und schließt daraus (und aus dem positiveren Bild Agamemnons im zweiten Stück), daß die Charaktere innerhalb einer Trilogie nicht einheitlich gezeichnet sein müssen. Da wir nur eine vollständige Trilogie besitzen, können wir leider fast nichts darüber sagen, ob Aischylos die Figuren, die in zwei oder gar in allen drei Stücken auftraten (wie Klytaimestra oder Aigisth), durchweg einheitlich gestaltet hat.

Agamemnon gegen den Gatten trieb und der sich jetzt gegen den Sohn richtet. In den leidenschaftlichen Aufruf, Orest zu vernichten wird sie selber zu der Erinye, als die sie bereits als Rächerin Iphigenies erschien Vers.

Was Aischylos zu diesem einzigartigen Porträt einer einzigartigen Persönlichkeit veranlasst haben mag, ist schwer zu sagen. Klar jedoch ist, dass die höchst komplexe Charakterisierung Klytaimestras sich noch weniger als die Gestaltung Kassandras einfach als Funktion der dramatischen Handlung erklären lässt.

Die Aischyleische Kunst der Charakterzeichnung zeigt sich in der Trilogie auch dort, wo man sie nicht unbedingt erwarten würde: bei der Gestaltung kleiner Leute aus dem Volk: Der Wächter, der sehnsüchtig auf das Feuerzeichen aus Troja wartet, um endlich wieder ruhig schlafen zu können (*Ag.* 1-19); der Herold, der die Freudennachricht von der Eroberung Trojas bringt, aber noch verfolgt wird von den Entbehrungen des nicht enden wollenden Feldzugs (*Ag.* 489ff.), und die Amme Kilissa, die sich angesichts des vermeintlichen Todes ihres geliebten Orest an die Mühen erinnert, die er ihr als Baby bereitet hat (*Cho.* 730-82): alle drei sind sowohl durch das, wovon sie reden als auch durch die Art und Weise, in der sie darüber sprechen, charakterisiert. Mit den meisterhaften kleinen Porträtvignetten hat Aischylos eine lange und reiche Tradition begründet, die ihren Höhepunkt bei Shakespeare erreicht.[92]

Die untragischen Figuren mit ihren untragischen Problemen sprechen von Dingen, Nöten und Ängsten, die in der Welt der Helden keinen Platz haben. So klagt der Wächter über die Langeweile der schier endlosen Reihe von Nächten, die er sich mit der Beobachtung der Sterne vertrieben hat, über sein vom

[92] Zur Funktion des Wächters und der Amme *cf.* B. SEIDENSTICKER, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie* (Göttingen 1982); A. MOREAU, "Portraits des humbles dans le théâtre d'Eschyle", in J. LECLANT et J. JOUANNA (eds.), *Le théâtre grec antique: La Tragédie* (Paris 1998), 27-42; Th.G. ROSENMAYER, *op. cit.* (Anm. 49), 216 ff.; G.H. GELLIE, *art. cit.* (Anm. 11), 252 f.

Tau feuchtes Lager, über die Furcht einzuschlafen und seine Versuche, die drohende Schläfrigkeit mit Singen oder Summen zu bekämpfen; und er spricht über die gefürchtete Herrin und den geliebten Herrn; der Herold beschwört die drangvolle Enge und die harte tägliche Arbeit auf den Schiffen und das elende Leben im Zeltlager vor Troja, Regen und Tau, feuchte Kleidung und Ungeziefer, mörderische Kälte und bleierne Hitze; und die Amme erinnert sich und den Chor daran, wie sie den kleinen Orest tags und nachts versorgt hat und spricht von Babygeschrei, von Hunger, Durst und Urin, vom Kinderbauch mit seinen eigenen Gesetzen, von nassen Windeln und von ihrer Wäsche.

Besonders interessant ist, in welchem Umfang Aischylos diese Nebenfiguren mit den Mitteln der Sprache charakterisiert hat. Sprechen die oft mit diesen Figuren verglichenen Nebenfiguren Shakespeares gern in Prosa und im Dialekt, so ist die Sprache, in der die kleinen Leute bei Aischylos über ihre kleinen Probleme sprechen, im großen und ganzen — jedenfalls was Metrum, Vokabular und Bildlichkeit angeht — die poetische Sprache ihrer Herren. Immerhin läßt sich eine gewisse Neigung zu Allgemeinplätzen und Sprichwörtern feststellen, die gut zu der Charakterisierung der Figuren durch die Alltäglichkeit ihrer Lebenswelt paßt. Allerdings sind Redensarten und Sentenzen nicht etwa auf die Porträts der kleinen Leute beschränkt. Das besondere sprachliche Mittel, das Aischylos in allen drei Fällen — wenn auch mit unterschiedlicher Intensität und unterschiedlicher Funktion — verwendet, sind Verstöße gegen die Syntax, d.h. gegen die sprachliche und gedankliche Kohärenz der Äußerungen: Anakoluthe, lange Parenthesen, immer neue Appositionen, und der dadurch entstehende Eindruck einer gewissen Unbeholfenheit und Weitschweifigkeit, die durch gedankliche und sprachliche Wiederholungen noch verstärkt wird.

Diese Stilmittel haben zweifellos die allgemeine Funktion, die Sprecher als kleine Leute zu charakterisieren, denen die Fähigkeit zu korrektem und differenziertem sprachlichen

Ausdruck nur in beschränktem Maße zur Verfügung steht. Sie dienen aber, wie ein vergleichender Blick auf die drei Fälle zeigen kann, auch dazu, die jeweilige psychische Situation, in der sich der Sprecher befindet, zum Ausdruck zu bringen. So ist der Monolog des Wächters in besonderem Maße durch die von Eduard Fraenkel als *guttatim* bezeichnete Form des additiv-assoziativen Sprechens gekennzeichnet[93], die offenbar die Funktion hat, die langsame Verfertigung der Gedanken des von Langeweile und Schläfrigkeit geplagten Mannes auch sprachlich abzubilden.[94] Der Bericht des Boten und die Klage der Amme sind dagegen voller syntaktischer Brüche und Besonderheiten[95], in denen sich die Emotionen und Erinnerungen spiegeln, von denen sie überwältigt werden.

Editoren und Kommentatoren der Stücke neigen in der Regel dazu, die sprachlichen Anomalitäten und gedanklichen Sprünge durch Konjekturen oder die Annahme von Lücken zu normalisieren, und an manchen Stellen dürfte dieses Mittel auch unvermeidlich sein. Auf der anderen Seite sollte die Tatsache, daß sich die beschriebenen sprachlichen Phänomene in allen Reden der kleinen Leute der *Orestie* finden, zur Vorsicht mahnen. Die sehr große Wahrscheinlichkeit, daß Aischylos diese Gestalten auch mit den Mitteln sprachlicher Mimesis charakterisieren wollte, rät zu größter Behutsamkeit bei allen Eingriffen in den überlieferten Text.[96]

[93] *Cf. Ag.* 1-10a.

[94] Dazu trägt auch die Form seines Anakoluths bei (*Ag.* 12-21); die lange Periode beginnt mit einem Nebensatz, der aus einer Reihe von *guttatim* aneinander gereihten Attributen seines Lagers besteht und von einer Parenthese unterbrochen wird, nach der der iterative Nebensatz so wieder aufgenommen wird, daß er auf der jetzt erreichten gedanklichen Stufe neu einsetzt. Erst dann folgt endlich der Hauptsatz.

[95] *Cf.* dazu die Kommentare von E. FRAENKEL, *op. cit.* (Anm. 84) und J.D. DENNISTON and D. PAGE, *op. cit.* (Anm. 84) (zum *Ag.*) sowie von A.F. GARVIE (ed.), *Aeschylus, Choephori* (Oxford 1986) (zu den *Cho.*).

[96] Auch in 1625-27 sollte die Überlieferung, wie West das tut, bewahrt werden; die inkoherente Syntax drückt ebenso wie die Wiederholung der Bezeichnung Agamemnons als Mann (gegenüber dem Weib Aigisth) die Erregung des Chors aus.

Der Überblick über die sechs sicher Aischyleischen Tragödien hat gezeigt, daß Aischylos den Aristotelischen Überlegungen zum Verhältnis von Charakter(en) und Handlung wahrscheinlich eher zugestimmt hätte als der von Aristoteles besonders geschätzte Sophokles. Aischylos gibt seinen Personen immer gerade so viel 'Charakter', daß der Zuschauer den Ablauf des Geschehens — aristotelisch gesprochen — als "zwangsläufig oder wahrscheinlich" empfinden kann. Dort, wo der Charakter der betroffenen Person für das Verständnis der tragischen Situation irrelevant ist, verzichtet er auf persönliche Details. In der Regel beschränkt er sich auf den pointierten Einsatz signifikanter Details oder die besondere Ausarbeitung einer einzelnen Szene. Nur in der *Orestie* hat er mit Kassandra und vor allem mit der einzigartigen Gestalt der Klytaimestra Figuren geschaffen, die mehr sind als Funktionen der Handlung.[97]

III

Die Aischyleischen Tragödien erreichen ihre dramatische Wirkung mit einer erstaunlich kleinen Zahl von *dramatis personae*.[98] Das gilt in besonderem Maße für die Stücke, die er in der 'alten' Technik für Chor und zwei Schauspieler geschrieben hat,[99] wird aber, als er den von seinem jüngeren Rivalen eingeführten dritten Schauspieler übernimmt, nicht grundsätzlich anders. Die ersten beiden Stücke der *Orestie* bieten zwar 6

[97] H. LLOYD-JONES, "The *Supplices* of Aeschylus. The New Dates and Old Problems", in *L'Antiquité Classique* 33 (1964), 371, ist der Auffassung, daß Klytaimestra nur deswegen einen so außergewöhnlichen Charakter hat, weil die Handlungen, die die Geschichte von ihr verlangt, so außergewöhnlich sind. Das treibt die These vom Primat der Handlung über den Charakter denn doch ein gutes Stück zuweit.

[98] Hinzu kommt, daß Zahl und Umfang der Chorlieder den Handlungsspielraum der Akteure und damit den Raum für Charakterisierung enge Grenzen setzen. Vor allem in den ersten Stücken überwiegen die lyrischen (Chor) und epischen Teile (Bericht, Erzählung, Deutung) die dialogischen deutlich.

[99] Der zweite Schauspieler dient ihm in erster Linie zur Dynamisierung der Handlung und nur sehr bedingt zur Intensivierung der Charakterzeichnung.

bzw. 7 Rollen (*Eum.* 4), aber wenn man die Nebenfiguren herausrechnet, sind es auch hier nur drei, von denen jeweils eine schon dadurch deutlich herausgehoben ist, daß sie den größten Teil des Stücks präsent ist. Es handelt sich in allen drei Stücken der Trilogie um die Gestalt des Rächers: Klytaimestra, Orest, die Erinyen.

Auch dramaturgisch hat Aischylos von den Möglichkeiten, die ihm der dritte Schauspieler eröffnete, nur sehr sparsam Gebrauch gemacht. Er nutzt ihn in erster Linie zur Steigerung der dramatischen Wirkung. Die bewegungslos und schweigend hinter dem König auf dem Wagen hockende Kassandra verleiht dem Gespräch zwischen Agamemnon und Klytaimestra eine zweite unheildrohende Ebene,[100] und der dramatische Einfall, den von Anfang an anwesenden Pylades nur einen einzigen Satz sprechen zu lassen, steigert auf dem dramatischen und thematischen Höhepunkt der *Choephoren* die Wirkung der mahnenden Erinnerung an Apollons Befehl enorm.

Dagegen hat Aischylos den dritten Schauspieler nicht in dem Maße wie Sophokles dazu genutzt, die Charaktere seiner Helden in der dialogischen Auseinandersetzung mit immer neuen Figuren aus immer neuen Perspektiven differenziert und dynamisch zu entfalten.[101] Seine Figuren stehen eher isoliert nebeneinander. In den ersten drei Stücken, d.h. bis zur Einführung des dritten Schauspielers, sind dialogische Szenen zwischen zwei Schauspielern seltener als zwischen Schauspieler und Chor, und nach seiner Einführung gibt es kaum Szenen, an denen alle drei aktiv teilnehmen.[102] Ist die Verknüpfung der Heldinnen und Helden mit anderen dramatis personae eher schwach ausgebildet, so ist ihre Bindung an außermenschliche Akteure und Kräfte stark betont: Götter und dämonische Mächte (Erinyen,

[100] H.D.F. KITTO, *op. cit.* (Anm. 44), 75: "About the woman in the chariot, there is not a word — not because Aeschylus could not use the third actor, but because he could."

[101] B. SEIDENSTICKER, *art. cit.* (Anm. 9), 79f.

[102] *Eum.* 744ff.

Fluchgeister und Dämonen), aber auch Flüche und Orakel spielen in allen Stücken eine Handlung und Atmosphäre mitbestimmende Rolle. Aber sie nehmen, bei aller ihrer Bedeutung, den menschlichen Akteuren nie völlig die Freiheit der Entscheidung und Verantwortung für ihr Handeln.[103]

Besonders komplex hat Aischylos das Verhältnis von persönlicher Motivation und von außen auf den Helden wirkenden Zwängen bei der Entscheidung Agamemnons, seine Tochter zu opfern, gestaltet.[104] Mit äußerster Ökonomie der Mittel skizziert er auf engstem Raum nicht nur die Forderung der Artemis, sondern auch den auf *Agamemnon* lastenden sozialen Druck, der sich dadurch aufbaut, daß das Warten auf günstigen Wind Schiffe und Mannschaften zu ruinieren droht (188-98) und daß auch die Feldherren auf den Krieg drängen (230). Zugleich aber betont Aischylos im Moment der Entscheidung den brennenden Wunsch Agamemnons.[105] Die Formulierung des entscheidenden Arguments, mit dem er sich selber überredet, ist ambivalent (212f.): Verweist πῶς λιπόναυς γένωμαι auf seine Verpflichtung als Feldherr, so kann ξυμμαχίας ἁμαρτών kaum etwas anderes heißen, als daß er seine Position als *basileus basileon*, als Führer des großen panhellenischen Aufgebots, nicht

[103] A. LESKY, "Entscheidung und Verantwortung in der Tragödie des Aischylos", in *JHS* 86 (1966), 78-85; zur sogenannten 'doppelten Motivation' (in der Aischyleischen Tragödie) *cf.* auch de J. DE ROMILLY "Vengeance humaine et vengeance divine. Remarques sur l'Orestie d'Eschyle", in K. GAISER (Hrsg.), *Das Altertum und jedes neue Gute. Festschrift für W. Schadewaldt zum 15.3.1970*, (Stuttgart 1970), 65-77, und TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 225f.

[104] M.C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge 1986), 32-38.

[105] *Ag.* 214-217; der Versuch, sich mit dem Hinweis auf *themis* zu rechtfertigen, ist ebenso pervers wie Eteokles' Formulierung, daß niemand berechtigter ist als er, gegen den Bruder zu kämpfen (*Sept.* 673); sowohl Page als auch West in ihren Ausgaben haben den von E. FRAENKEL, *op. cit.*, verteidigten Text geändert; aber selbst wenn *Ag.* in der Erklärung seiner Entscheidung für das Opfer nicht von leidenschaftlichem Drang spricht, bleibt seine Einwilligung in den Zwang, unter dem er handelt, deutlich (213; 218-21); vgl. bes. J. PERADOTTO, "The Omen of the Eagles and the Ethos of Agamemnon", in *Phoenix* 23 (1969), 237-63.

verlieren möchte.[106] Auf jeden Fall läßt das Partizip Präsenz in Vers 219 keinen Zweifel daran, daß Agamemnon bereits in dem Augenblick, in dem er sich den vielfältigen Zwängen der Situation beugt, selber leidenschaftlich in dieselbe Richtung drängt.[107] In den die Entscheidungsszene abschließenden Versen (218-27) ist die unauflösliche Verbindung von äußerer und innerer Motivation der Handlung pointiert formuliert; und das Geflecht von Wirkungsfaktoren wird noch dadurch dichter, daß Aischylos mit dem unbestimmten Hinweis auf Artemis (201f.) offen läßt, wofür diese das Opfer fordert. So deutet der Rückverweis auf den Groll der Göttin über das Zerreißen der schwangeren Häsin (134-37) nicht nur darauf, daß Agamemnon für den Krieg gegen Troja, der auch Frauen und Kinder treffen wird, gleichsam vorweg mit dem Leben seiner Tochter bezahlen muß, sondern evoziert auch das Kindermahl des Atreus und läßt den Zuschauer ahnen, daß auch die Untat seines Vaters Agamemnons Schicksal bestimmt. Kalchas' Deutung des Adleromens endet mit dem ahnungsvollen Hinweis darauf, daß im Palast ein "nicht vergessender, kindrächender Zorndämon" (155) wartet, und evoziert damit Klytaimestras Rachezorn über die Opferung Iphigenies, aber auch den Fluchgeist, der die barbarische Tötung der Kinder des Thyestes an Agamemnon rächen wird.

Deutlicher ausgesprochen wird diese unheilvolle Wirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart der handelnden Personen dann in Klytaimestras Rechtfertigung des Gattenmords.[108] Lange spricht Klytaimestra nur von der Befriedigung ihres eigenen brennenden Wunsches, sich an dem Mann zu rächen,

[106] *Cf.* J.D. DENNISTON and D. PAGE, *op. cit.* (Anm. 84), *ad loc.*, die aber nicht glücklich sind mit dieser Bedeutung: "'Losing my league' may be preferred [...], but it is less suitable to the context."

[107] Wir haben es zwar mit einer Aussage des Chors zu tun; es gibt aber keinen Hinweis im Text, der diese Aussage in Frage stellt; *cf.* auch 184-87; *cf.* dazu besonders J. PERADOTTO, *art. cit.* (Anm. 105).

[108] Davor hat bereits Kassandra mehrere Male an Atreus' Untat erinnert (1090-92, 1095-97, 1186-93) und in 1215-41 die Verbindung zwischen der *cena Thyestea* und der Ermordung Agamemnons auch explizit hergestellt.

der sich an Kind und Bett seiner Frau vergangen hat.[109] Als dann aber der Chor von dem Daimon der Tantaliden spricht (1468-74), stimmt sie zu und erklärt, daß sie nur das Instrument des Fluchgeists sei, der durch sie die alte Schuld des Atreus gesühnt habe (1475-80, 1497-1504). Hinzu kommt, daß der Zuschauer, der seit dem Adlergleichnis weiß und in den folgenden Szenen immer wieder daran erinnert worden ist[110], daß Agamemnon auch für Troja zahlen muß, Klytaimestra auch als Werkzeug der Vergeltung für die vielen Kriegstoten und für die Frevel des Heers nach der Eroberung Trojas, versteht. Aber der Chor akzeptiert den Versuch Klytaimestras, sich von jeder Schuld freizusprechen, nicht. Er schreibt ihr vielmehr die Verantwortung zu und ist allenfalls bereit einzuräumen, daß der Alastor als Helfer gelten könne (1505-1508).

ΧΟ. ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;
πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλήπτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ·

Alle tragischen Entscheidungen der Aischyleischen Tragödie sind in dieser Weise überdeterminiert, auch wenn die Akzente durchaus unterschiedlich gesetzt werden können.[111] Überwiegt bei Klytaimestra der persönliche Anteil, so bei Orests Rache der göttliche. Orest handelt auf Befehl Apollons und der lange Katalog von Strafen, die der Gott ihm, wie er erklärt, für den Fall der Weigerung angedroht hat (*Cho.* 270-96) zeigt, wie stark seine Entscheidung von außen bestimmt ist. Er nennt zwar auch eine Reihe persönlicher Gründe (298-304); der göttliche Auftrag aber hat das weit größere Gewicht. Er wird

[109] In ihrer bitteren Charakterisierung Agamemnons als γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος — ein Wort das physische und psychische Beschmutzung und Mißhandlung bezeichnen kann — verbinden sich diese beiden Verfehlungen (*Ag.* 1438).

[110] 338-47, 456-67, 524-30, 810-29.

[111] *Cf.* dazu zuletzt N.J. SEWELL-RUTTER, *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy* (Oxford 2007), 136-71 (bes. zu Eteokles).

deswegen auch im Augenblick der Tat noch einmal ausdrücklich wiederholt (899-902) und gibt dem Chor, der Klytaimestra nicht aus der persönlichen Verantwortung entlassen will, die Gewißheit, daß Orest von Apollon entsühnt werden wird (1059f.). Der Grund für die unterschiedliche Gewichtung ist natürlich, daß mit dieser Gewichtung der Freispruch Orests im dritten Stück der Orestie vorbereitet wird.

Auch die immer neuen pointierten Formulierungen, mit denen Aischylos die doppelte Motivation betont, sind ganz unterschiedlich ponderiert. In den *Persern* kommentiert Dareios die Nachricht von der Fesselung des Hellespont und der Katastrophe der Flotte bei Salamis mit dem Satz:

ἀλλ' ὅταν σπεύδηι τις αὐτός, χὠ θεὸς συνάπτεται. (742; *cf.* 724f.)

Umgekehrt heißt es in dem berühmten Fragment aus der *Niobe* (*TGrF* 3, 154a, 15f.):

θεὸς μὲν αἰτίαν φύει β[ροτοῖς,
ὅταν κα]κῶσαι δῶμα παμπήδη[ν θέληι·

Wie immer aber sich die Gewichtung in den einzelnen Fällen auch darstellt und wie immer sich das Zusammenwirken göttlicher oder dämonischer und menschlicher Motivation auch vollziehen mag,[112] immer deutet Aischylos menschliches Handeln als Ergebnis außermenschlicher Zwänge, gesellschaftlicher Umstände und persönlicher Eigenschaften, Überlegungen und Emotionen. Und es ist diese Überzeugung des Dichters von der Bedeutung des Person für das menschliche Handeln und damit von dem gewichtigen Anteil des Menschen an seinem Schicksal, die den Interpreten seiner Stücke dazu berechtigt, ja verpflichtet, den Charakter der *dramatis personae* sowie Umfang und Form der Charakterisierung zu untersuchen.

[112] Die Personen können im Augenblick ihres Handelns von der Einwirkung außermenschlicher Kräft wissen (wie z.B. Eteokles oder Orest) oder auch nicht (wie z.B. Klytaimestra).

IV

"Aischylus is the terror of systematizers".[113] Umfang und Formen der Charakterzeichnung sind — wie der Überblick (II) gezeigt hat — von Stück zu Stück, ja von Szene zu Szene verschieden und müssen immer aufs Neue bestimmt werden.[114] Dennoch soll im Folgenden versucht werden, zum Abschluss einige allgemeine Feststellungen zu treffen.

Grundsätzlich gilt das Gesetz der strengsten Ökonomie der Mittel. Die Figuren sind in der Regel mit wenigen einfachen und klaren Strichen eher skizziert als gemalt. Idiosynkratische Züge finden sich allenfalls bei den Nebenfiguren;[115] und auch dabei handelt es sich eher um Details ihrer Lebenswelt als ihres Charakters.[116] Das Erstaunliche ist, dass die Figuren dennoch nicht wie abstrakte Typen wirken, sondern durchaus als lebendige Personen, die sich auch dann, wenn sie ähnliche Rollen spielen, wie z.B. die Könige Xerxes, Eteokles, Pelasgos oder Agamemnon, klar voneinander unterscheiden. Das liegt sicher nicht zuletzt daran, dass die Geschichten, in denen sie auftreten und die einzelnen Situationen, mit denen sie konfrontiert werden, so verschieden sind, aber auch daran, dass Aischylos ihnen mit einer ganzen Reihe von Mitteln und Techniken klare Konturen verliehen hat:

a) Aischylos legt überall — mehr oder weniger detailliert, aber immer deutlich — die moralischen und intellektuellen Motivationen der Handelnden und, wo erforderlich, auch ihre emotionale Disposition offen. Das kann, wie der Blick auf die zentralen Handlungen der sechs Stücke — entweder im Moment der Entscheidung (Eteokles, Pelasgos, Kassandra; Agamemnon)

[113] C.J. HERINGTON, *op. cit.* (Anm. 70), 78.

[114] Das gilt auch und besonders für Euripides, während Sophokles, wie B.M.W. KNOX' (*op. cit.* [Anm. 4]) Analyse des Sophokleischen Helden gezeigt hat, in dieser Hinsicht viel homogener ist.

[115] TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 216ff.

[116] *Cf.* o. S. 237-39.

geschehen oder aber danach (Klytaimestra) bzw. davor (Orest). Der Blick in das Innere der Person, in ihre Gedanken und Gefühle, verleiht den Figuren, auch wenn er in der Regel kurz ist, Lebendigkeit und eine gewisse Individualität.

b) Vor allem in der *Orestie* verwendet Aischylos immer neue Tiervergleiche[117] zur Evozierung sozialer und charakterlicher Eigenschaften sowie zur Charakterisierung ihrer Handlungen und Emotionen:

– So erscheint der König der Könige Agamemnon als Adler (*Ag.* 108; *Cho.* 247) bzw. Löwe (*Ag.* 1259[118]), aber auch als schmerz- und zornerfüllter Geier, der nach Krieg ruft (*Ag.* 49), und das Bild von den Atriden als Adlern, die eine schwangere Häsin zerreißen, deutet voraus auf die brutale Schlachtung Iphigenies in Aulis (*Ag.* 131-55, 228-47) und auf die totale Vernichtung Trojas (*Ag.* 126-30; 818-28).

– Aigisth wird dagegen als kraftloser Löwe charakterisiert,[119] der sich, während die Männer in den Krieg gegen Troja ziehen, zu Hause im ehebrecherischen Lager wälzt (*Ag.* 1223-25), ein Wolf, der mit der Löwin schläft (*Ag.* 1258); sein Drohen und leeres Prahlen, das nicht einmal den Chor der alten Männer zu beeindrucken vermag, vergleicht der Chor mit dem stolzen Gehabe eines Hahns, der sich vor seiner Henne aufspielt (1671).[120] In den *Choephoren* wird er zudem wie Klytaimestra

[117] Zu den Tiervergleichen, die hier nur zusammengestellt, aber nicht in ihrem Kontext interpretiert werden können, *cf.* besonders J. HEATH, "Disentangling the Beast: Humans and other Animals in Aeschylus' Oresteia", in *JHS* 199 (1999), 17-47.

[118] Als Führer des griechischen Heeres ist er bei der Eroberung Trojas auch der "rohfressende Löwe" (*Ag.* 827).

[119] *Ag.* 1224 (ἄναλκις als Attribut Aigisths auch HOM. *Od.* 3.310; SOPH. *El.* 301); *cf.* ST. WEST, "Aegisthus the Cowardly Lion. A Note on Aeschylus' Agamemnon 1224", in *Mnemosyne* Ser. IV 56 (2003), 480-84; C. BATISTELLA, "Egisto 'imbelle leone'. Un caso di intertestualità in Aesch. Ag. 1224", in *MD* 54 (2005), 179-84.

[120] Der Vergleich Klytaimestras mit einer Henne, der nicht zu den anderen Tiervergleichen paßt, die Aischylos für die starke Königin verwendet, ist eine Folge des für Aigisth gewählten Vergleichs mit einem Gockel.

als Schlange apostrophiert (*Cho.* 1047). Feigheit und Heimtücke des "Weibs" Aigisth (*Ag.* 1625) sind mit diesn Bildern ebenso evoziert wie seine hohle Eitelkeit und Schwäche.

– Als Sohn Agamemnons ist Orest ein Löwe (*Cho.* 938) und ein verwaistes Adlerjunges (*Cho.* 246ff., 501), dessen Hunger (*Cho.* 249f.) und Hilflosigkeit (*Cho.* 250f.) ebenso auf den 'Mangel an Besitz' voraus weisen, den Orest gleich darauf als Motiv für den Mord nennt (*Cho.* 301), wie auf den sich anschließenden Versuch, die eigenen schwachen Kräfte durch die Beschwörung des toten Vaters und der unterirdischen Mächte zu stärken. Die beiden anderen Tierbilder, die Aischylos für Orest verwendet hat, deuten auf die Furchtbarkeit des Muttermords und auf den Zwang, unter dem er handelt: Orest ist nicht nur der Sohn des Adlers und Löwen Agamemnon, sondern auch der Schlange Klytaimestra (*Cho.* 527ff.). Als Rächer muss er zur Schlange werden (*Cho.* 549), wie die Mutter es war, als sie den Vater tötete (*Cho.* 247-49); und in dem Gebet, mit dem der Chor unmittelbar vor der Rache den Sieg Orests erfleht, erscheint er als Fohlen, das unter das Joch des Rennwagens gespannt ist (*Cho.* 794-96).[121]

– Elektra ist, wie Orest, ein hilfloses Adlerjunges (*Cho.* 246ff., 501). Die beiden Stellen im Kommos, an denen sie selber negativ konnotierte Tierbilder für sich verwendet (Wolf: 421, und bissige Hündin: 446) sollen vielleicht auf ihren indirekten Anteil an der Rache deuten.

– Die besondere Komplexität der Charakterisierung Klytaimestras kommt auch in der Vielzahl der Tierbilder zum Ausdruck, mit denen Aischylos Charakter und Handlungen seiner

[121] *Cf.* auch *Cho.* 1040f.; die Bilder deuten nicht nur auf die Ambivalenz der Tat und auf den Zwang, unter dem der Rächer handelt, sondern steuern durch die Evozierung seiner Hilflosigkeit und Jugendlichkeit auch die emotionale Wirkung der Figur auf den Zuschauer, und sie deuten im Bild auf die Kilissa-Szene und auf den Höhepunkt der Trilogie voraus, wenn Orest, der im Traum als Schlangenbaby in die Brustwarze der Mutter beißt, mit dem gezückten Schwert vor Klytaimestra steht, die die Brust entblößt und ihn daran erinnert, daß sie ihn gesäugt hat.

eindrucksvollsten Figur 'bebildert'. Löwin ist sie nicht nur als Frau des Königs (*Ag.* 1258f.), sondern auch und vor allem als Frau mit der Entschlossenheit und Kraft eines Mannes (*Ag.* 11) und als 'reißende' Mörderin. Die zahlreichen weiteren Vergleiche sind alle negativ konnotiert: Kassandra nennt sie zwar zunächst eine Kuh (*Ag.* 1125-27), aber nicht ohne auf das schwarze Horn hinzuweisen, mit dem sie den Stier tödlich verletzen wird; im folgenden spricht die Seherin von der Hündin und deutet damit, wie die leider schwer gestörten Verse noch erkennen lassen, auf die Schamlosigkeit der Schmeicheleien, mit denen Klytaimestra Agamemnon empfangen hat (*Ag.* 855ff.);[122] schließlich kann Kassandra auf der Suche nach einem geeigneten Vergleich für die Monstrosität der geplanten Tat nur mythische Monster wie Amphisbaina und Skylla finden.[123] Nach dem Mord evoziert der Chor, wenn er Klytaimestra als Spinne bezeichnet (*Ag.* 1492), sowohl die Szene, in der sie den heimkehrenden Gatten in das von ihr gesponnene Netz lockt, als auch den Mord im Bad, bei dem sie ein Gewand wie ein Netz über den Ahnungslosen wirft.[124] Eben dieses Bild nimmt dann in den *Choephoren* Orest wieder auf, als er nach dem Muttermord das mörderische Netz-Gewand als Beweisstück präsentiert (980-84, 997-1000). Spinne nennt Orest Klytaimestra an dieser Stelle nicht; er wählt das Bild, mit dem er Klytaimestra gleich zu Beginn des Stücks bezeichnet hat und das mit Klytaimestras Traum und seiner Deutung zum Zentralmotiv der *Choephoren* wird: die Schlange. Die Höllenmutter (*Ag.* 1235) ist Monster und Schlange, schamlose Hündin und listige Spinne zugleich.[125]

[122] *Ag.* 607 bezeichnet sich Klytaimestra selber als zuverlässigen Wachhund des Palasts.

[123] In den *Choephoren* nennt der Chor sie Gorgo (835)

[124] *Ag.* 1116 wird Klytaimestra selber von Kassandra als "Netz" bezeichnet.

[125] Die zweite große Frauengestalt des Agamemnon bleibt dagegen fast ohne Tiervergleich. Lediglich Kassandras Jammer wird vom Chor mit dem traditionellen Bild der Nachtigall beschrieben (*Ag.* 1140-45).

c) Die Tierbilder sind — jedenfalls zum Teil — auch ein Element der von Aischylos gern praktizierten Charakterisierung durch Kontraste und Folien. Das gilt z.B. für Klytaimestra und Aigisth, die Löwin und den Wolf, dessen schwacher Auftritt und pragmatisch rationalistische Argumentation, wie Karl Reinhardt gezeigt hat, in starkem Kontrast zu der dämonischen Besessenheit Klytaimestras steht.[126] Deutlich ist auch der sorgfältig ausgearbeitete Kontrast zwischen den Mördern Agamemnons und den Rächern der *Choephoren*. Aischylos macht das gleich zu Beginn der *Choephoren* deutlich, wenn er Elektra in ihrem Gebet am Grab des Vaters den Wunsch äußern läßt, nicht so zu werden wie die Mutter (140f.), und entwickelt dann Orest vor allem im Augenblick der Entscheidung und in seiner Reaktion auf die Tat in deutlichem Kontrast zu seiner Mutter. Aischylos arbeitet zwar nicht wie Sophokles mit Nebenfiguren wie Ismene oder Chrysothemis, auf deren Folie der Charakter der Heldinnen Antigone und Elektra deutlich hervortritt, entwirft seine Figuren aber auch in den frühen Stücken immer wieder als klare Gegenbilder: Xerxes und Dareios, Eteokles und der Chor, Pelasgos und die Ägypter.

d) Die Verwendung einer weiteren Form der Charakterisierung mit Hilfe von Parallele und Kontrast läßt sich für Aischylos eher vermuten als in größerem Umfang sichern. Simon Goldhill hat zu Recht betont, daß die Gestalten der griechischen Tragödie nicht von der literarischen und mythologischen Tradition getrennt werden können, deren Teil sie immer sind.[127] Die Schlussfolgerung, die er daraus zieht, ist allerdings keineswegs zwingend: "Such an awareness (sc. auf Seiten des Zuschauers) of conflicting traditions challenges — fragments — the sense of a dramatic figure as a unique and bounded individual".[128] Ich würde eher davon ausgehen, daß frühere Gestaltungen mythischer Figuren den griechischen Tragikern

[126] K. REINHARDT, *op. cit.* (Anm. 74), 109-11.
[127] S. GOLDHILL, *op. cit.* (Anm. 11), 108.
[128] *Ibid.*, 110.

dazu dienten, ihren eigenen Porträts Kontur zu verleihen. Sophokles und vor allem Euripides haben von den Möglichkeiten eines solchen intertextuellen Spiels mit anderen Bildern derselben Personen ausgiebig Gebrauch gemacht.[129] Bei Aischylos läßt sich das nur in Ansätzen beobachten.[130] So ist es sehr wahrscheinlich, daß der Dichter, wenn er in der Parodos des *Agamemnon* den Chor seine Erzählung von den Ereignissen in Aulis mit den Worten μάντιν οὔτινα ψέγων (186) beginnen läßt, seine Zuschauer an den Agamemnon der *Ilias* erinnern wollte, der sich einem Seher widersetzt, weil er nicht auf sein Ehrengeschenk (und ein schönes junges Mädchen) verzichten will, während sein Agamemnon nichts gegen einen Seher sagt, der ihn dazu auffordert, seine Tochter zu schlachten. Aber insgesamt wird man kaum sagen können, daß das homerische Bild Agamemnons als Folie für die Aischyleische Gestaltung des Königs von großer Bedeutung ist, und das gilt auch für die anderen Gestalten der Geschichte, die in der *Odyssee* erscheinen.[131]

e) Verschiedentlich erhöht Aischylos die Lebendigkeit seiner Figuren dadurch, daß er eine Entwicklung oder plötzliche Veränderung gestaltet oder doch andeutet; so z.B. bei der Verwandlung des Eteokles in dem Augenblick, als er begreifen muß, daß der Fluch des Vaters sich erfüllt (653ff.), oder bei Elektra, die mit der Heimkehr des Bruders aus einem unsicheren jungen

[129] B. SEIDENSTICKER, "Die griechische Tragödie als literarischer Wettbewerb", in *Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften* 2 (1996), 9-35 (= ID., *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen. Studien zum antiken Drama* [München 2005], 246-78).

[130] Das liegt sicher nicht zuletzt daran, daß der erste der drei großen Tragiker noch nicht im selben Umfang wie seine Nachfolger mit tragischen Versionen seiner Heldinnen und Helden arbeiten konnte (vgl. aber A.J. PODLECKI, in diesem Band, S. 319-77). Für ihn kamen als Folie in erster Linie epische und chorlyrische Gestaltungen in Frage.

[131] Natürlich ist nicht auszuschließen, daß, wenn mehr von der epischen und lyrischen Dichtung der archaischen Zeit oder Tragödien von Aischylos' Vorläufern und Zeitgenossen überliefert wären, weitere Beispiele für diese Technik der Charakterisierung mit Hilfe der literarischen Tradition feststellbar wären.

Mädchen zu einer entschlossenen jungen Frau wird, die den Bruder zur Tat antreibt.[132] Ein weiteres Beispiel ist die resignative Erschöpfung, die Klytaimestra nach dem emotionalen Exzess des Mords und ihrem Jubel über die erfolgreiche Rache überfällt.

f) Wie Sophokles erhöht Aischylos schließlich die Tiefenschärfe seiner Gestalten immer wieder dadurch, daß er ihnen eine Vergangenheit gibt. Allerdings tut er dies nicht auf dieselbe Weise. Nur selten gibt er den Blick frei auf das Leben der Akteure vor den Ereignissen, die das Stück präsentiert. Atossas Erklärung für Xerxes' Entscheidung, gegen Griechenland zu ziehen, zeigt Xerxes im Kreise von Freunden und Ratgebern, die ihn drängen, es dem großen Vater gleichzutun; im Falle des Eteokles genügt Aischylos ein einziger Satz um anzudeuten, daß er den alten Fluch des Vaters nicht vergessen hat (70), und später hören wir, daß dieser ihn bis in seine Träume verfolgt hat (710f.). Während Sophokles immer wieder die Bedeutung vergangener Ereignisse und früherer Erlebnisse für das Wesen seiner Helden und für ihre Reaktion auf die tragische Situation, mit der sie konfrontiert sind, instrumentalisiert,[133] sind es in den *Persern* und in den *Sieben gegen Theben* aber nur Andeutungen. Auch in den *Hiketiden* erfahren wir nicht mehr über die Ereignisse, die die Danaiden zur Flucht veranlaßt haben, als daß die Söhne des Aigyptos sie mit Gewalt zur Ehe zwingen wollten. Über Agamemnons und Klytaimestras Vergangenheit fällt sogar gar kein Wort außer in dem Lügenbericht über die langen Jahre der Einsamkeit und Sorgen, mit dem sie den Gatten empfängt (855ff.). Lediglich im Falle Elektras hat Aischylos mit einigen scharfen Strichen das Leben des jungen Mädchens skizziert, das jahrelang einsam wie eine Sklavin (135) im Haus der verhassten Mörder (241) gelebt und bei dem langen

[132] *Cf.* TH. G. ROSENMEYER, *op. cit.* (Anm. 49), 243f.; A.F. GARVIE, *op. cit.* (Anm. 95), *ad* 420-22.

[133] B. SEIDENSTICKER, *art. cit.* (Anm. 9), 82-86.

Warten auf den geliebten Bruder den Glauben an die Gerechtigkeit fast verloren hat. Die Erinnerung an die Ermordung und ehrlose Bestattung des Vaters (429-33) ist ebenso frisch wie der Schmerz darüber, daß sie den Vater nicht einmal offen beklagen durfte (449f.), und Aischylos läßt keinen Zweifel daran, daß die langen Jahre, die Elektra rechtlos und unbeachtet, eingeschlossen in einem Winkel des Hauses, wie ein bissiger Hund leben mußte (444-50), dafür gesorgt haben, daß der Haß des jungen Mädchens so groß geworden ist, daß sie, die doch ganz anders sein wollte als die Mutter (140f.), die Rache des Bruders begrüßt und unterstützt.[134] Sophokles hat in seiner *Elektra* diese Skizze voll ausgemalt und auch in seinen anderen Stücken immer wieder gezeigt, wie seine Helden geworden sind, was sie sind. Aischylos hat bei seinen Hauptfiguren fast völlig auf diese Technik verzichtet, die Vergangenheit aber in anderer Weise — als weiterwirkendes Erbe des Geschlecht — in eine Reihe seiner Porträts integriert: Eteokles muß auf dem tragischen Höhepunkt der *Sieben* begreifen, daß sein Leben auch dadurch bestimmt ist, daß er der Enkel des Laios und der Sohn des Oidipus ist; Agamemnon wird ebenso zu einem Kindsschlächter wie sein Vater Atreus; und Thyestes ist ein machtgieriger Ehebrecher wie sein Vater Thyestes.[135] 'Alte *Hybris* gebiert junge *Hybris*' heißt es im zweiten Stasimon des *Agamemnon*, und 'wenn der vorherbestimmte Tag kommt, dann gleichen die neuen Untaten und ihre Täter den alten' (763-71).[136]

Es zeigt sich, daß Aischylos über eine ganze Reihe von Mittel und Techniken der Charakterisierung verfügt; gleichzeitig hat sich aber auch bei dem Blick auf ihre Anwendung der Eindruck des Überblicks (II) bestätigt, daß er bei ihrem Einsatz mit größter Ökonomie arbeitet und daß die Charakterisierung des *dramatis personae* nie zum Selbstzweck wird. Der Interpret

[134] *Cf.* dazu J.J. PERADOTTO, *art. cit.* (Anm. 105), 256-58.
[135] *Ibid.*
[136] Der Text ist zwar ganz unsicher, aber der Sinn der Verse ist klar.

sollte sie deshalb nicht isolieren, aber auch nicht ignorieren. Es besteht Einigkeit darüber, daß die einzelnen Äußerungen der Personen (wie alle Äußerungen über sie) immer auch Teil des sprachlichen und bildlichen Gesamtgefüges bleiben und weit über die jeweilige Szene definierte Bedeutung hinaus auf andere Fragen und Kontexte verweisen können. So sind z.B. die Verse, in denen Kilissa von dem sie nachts aus dem Schlaf reißenden Geschrei des kleinen Orest spricht und das Baby mit einem kleinen Tier vergleicht, auf der einen Seite mit vielfachen Fäden in das thematische Gewebe der *Choephoren*, ja der gesamten *Orestie*[137] eingeknüpft. Sie verweisen, wie man immer gesehen hat, rückwärts auf Klytaimestras Drachentraum und seine Deutung durch Orest und vorwärts auf den Moment, in dem das eben noch unschuldige kleine Baby, das noch ohne Verstand ist, die furchtbare Tat vollbringen muß, die ihm den Verstand zu nehmen droht. Auf der anderen Seite kann die warmherzige Sklavin, die in dieser Szene als die wahre Mutter erscheint, nicht besser charakterisiert werden als dadurch, daß sie den kleinen Orest liebevoll als Tierchen bezeichnet. Wie hier gewinnt auch sonst die Darstellung der Personen immer wieder individuelle Kontur und Eindringlichkeit auch durch die Kontexte und Folien, auf die diese, ohne es zu wissen, mit ihren Äußerungen verweisen.

Grundsätzlich gilt, daß man nicht die eine Funktion dramatischer Sprache und Handlungen gegen alle anderen ausspielen sollte, wie das z.B. Anne Lebeck tut, wenn sie zu der sogenannten Teppichszene des *Agamemnon* erklärt: "The power of the carpet scene is diminished by attempts to interpret the behaviour of the characters psychologically rather then symbolically".[138] Der Augenblick, in dem Klytaimestra Agamemnon überredet

[137] *Cf.* B.M.W KNOX, "The Lion in the House", in *CPh* 47 (1952), 22-24.

[138] A. LEBECK, *op. cit.* (Anm. 75), 76; ähnlich einseitig auch O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977), 157 (zu *Sept.* 653ff): "The great change at 653 lies, surely, in the introduction of the curse of Oedipus: that is, it lies not in psychology, but in thematic emphasis." Es ist vielmehr beides.

auf die vor dem Palast ausgebreiteten Stoffe zu treten, ist auf der einen Seite von unerhörter dramatischer und visueller Wirkung: ein letzter kurzer Halt vor dem Mord und zugleich seine Vorwegnahme. Der Sieg Klytaimestras[139] ist die Peripetie, die den stolzen Trojasieger zum Schlachtopfer macht, das freiwillig seinen letzten Weg zum Altar geht; und die roten Gewänder zeigen schon jetzt das Blut, das gleich strömen wird. Auf der anderen Seite betonen die Raffinesse und Entschlossenheit, mit der Klytaimestra Agamemnon überredet, die intellektuellen und charakterlichen Qualitäten, die die Basis für ihre erfolgreiche Rache sind. Zugleich sind die beiden ersten Verspaare der Stichomythie so formuliert, daß zwei der drei Wurzeln des Verhängnisses, das Agamemnon vernichten wird, evoziert werden: Aulis (733f.)[140] und Troja (735f.). Dadurch wird deutlich, daß die Szene weit über den unmittelbaren dramatischen Kontext hinaus auch Bedeutung hat für das Bild, das sich der Zuschauer von Agamemnon machen soll. Der Mann, der sich hier von seiner Frau verführen läßt, wider besseres Wissen und Gewissen den Reichtum des Hauses zur eigenen Ehre zu verschwenden[141] und 'Heiliges mit Füßen zu treten'[142], ist derselbe, der in Aulis bereit war, sein Kind, "das Kleinod des Hauses" (208) für den eigenen Ruhm zu opfern, und der in Troja auch Tempel und Heiligtümer nicht verschonte (527f.).[143]

[139] *Cf.* A. BONNAFÉ, "Clytemnestre et ses batailles: Eris et Peithô", in R. ÉTIENNE *et al.* (éds.), *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommages à Georges Roux* (Lyon 1989), 149-57.

[140] Die Deutung beruht auf dem Text von D. Page (zur Erklärung *cf.* J.D. DENNISTON and D. PAGE, *op. cit.* [Anm. 84], ad 934). Nur bei dieser Herstellung des Texts wird durch den Hinweis auf einen Seher die Situation in Aulis evoziert; aber auch wenn dieser Vers anders konstituiert und verstanden wird, bleibt der Rückverweis auf Aulis in der Teppichszene (wie A. LEBECK, *op. cit.* [Anm. 75], 80ff. gezeigt hat) deutlich.

[141] *Cf. Ag.* 948, 958-63.

[142] "Heiliges mit Füßen treten" ist ein Leitmotiv der Trilogie: *Ag.* 369-72, (906f.), 1193; *Cho.* 639-45; *Eum.* 538-43; *Cf.* A. LEBECK, *op. cit.* (Anm. 75), 74-79.

[143] Dazu auch o. S. 242 f.

Wie hier sind die Charaktere in der Aischyleischen Tragödie nie um ihrer selbst willen entfaltet, aber oft wichtiger Bestandteil der tragischen Analyse des Geschehens.

VI

Pierre Judet de La Combe

LES TRAGÉDIES D'ESCHYLE SONT-ELLES TRAGIQUES?

I. Enjeux

1. *Le drame comme 'théorie'*

Dignité suprême de la tragédie grecque, le 'tragique', concept inventé par l'idéalisme allemand, est censé fournir à la tragédie, ancienne ou moderne, son contenu de vérité. La tragédie grecque aurait légué à l'histoire un moyen unique, et toujours valide, de comprendre la condition humaine. Mais ce succès, qui ferait le prix de cette poésie, met la tragédie grecque dans une situation paradoxale. Pionnière, elle se trouve vite dépossédée de sa découverte, puisque le tragique, une fois défini, ne lui appartient plus en propre. Le mot sert, en effet, communément à caractériser des événements extérieurs au théâtre; il s'emploie le plus souvent pour la vie courante pour peu qu'elle soit catastrophique. Le tragique échappe ainsi à ses auteurs et devient une notion générale. La tragédie tend avec lui à devenir un symbole, et n'a plus sa finalité en elle-même.

Face aux constructions humaines dans les domaines du savoir, de la politique, du droit ou de la morale, le tragique rappellerait une condition indépassable, une faiblesse première de l'humanité, qui dans ses efforts pour s'approprier la réalité serait comme condamnée à faillir. Xerxès, Étéocle, Agamemnon, ou Œdipe, Créon et Penthée, quelles qu'aient été leur puissance initiale,

leur intelligence ou la justesse de leur cause, devaient, en raison même de leur engagement absolu dans leurs entreprises, finir en victimes détruites par un ordre supérieur, antérieur à leurs actions et auquel ils n'avaient intellectuellement pas accès. Une réalité plus vraie que celle qu'ils pensaient dominer ou changer devait se faire jour et les emporter. Leurs actes devaient prendre un sens qui, immanquablement, viendra contredire leurs intentions et se retourner contre eux.

Je reviendrai dans la deuxième partie de mon exposé sur les genèses, différentes, de ce concept, apparu avec l'éclosion des philosophies post-kantiennes.[1] Mais d'ores et déjà, il est possible de remarquer que la puissance, encore vive malgré de nombreuses contestations, du concept de tragique dans les interprétations philosophiques, mais aussi philologiques et théâtrales de la tragédie grecque, exprime une option bien déterminée, et limitée, quant au sens possible de la tragédie. Cette option est de type théorique, au sens propre de ce mot: la tragédie nous inviterait à connaître, à "contempler" selon l'acception de *theôria* depuis Platon, une réalité plus profonde que toutes les appréhensions du réel auxquelles nous avons recours dans la vie courante. Sous le texte et la représentation tragiques, il faudrait lire une thèse quant à l'état des choses, une objectivation des relations que peuvent entretenir des réalités bien définies et préalables à toute mise en forme poétique: l'individu qui parle et agit, la société qui l'entoure et le monde qui du dehors s'oppose à lui, monde extérieur présenté dans la tragédie sous la forme d'un destin imposé par les dieux. Ce que les théories du tragique visent à penser est la réalité première qui fonde ces relations, réalité qui

[1] Pour comprendre cette histoire, nous pouvons, entre autres, nous appuyer sur le livre, désormais classique, de P. SZONDI, *Versuch über das Tragische* (Frankfurt 1961), ainsi que sur les ouvrages de J. RIVELAYGUE, *Leçons de métaphysique allemande*, vol. 1, *De Leibniz à Hegel* (Paris 1990), de J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action* (Grenoble 1995), de D. HENRICH, *Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism* (Cambridge, Mass. 2003), et de M. SAGNOL, *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité* (Paris 2003).

est de l'ordre du conflit, de la négation si l'on va au fond des choses. La tragédie serait une entreprise critique et courageuse de dévoilement. Son but serait la connaissance de la hiérarchie entre des ordres de réalité, humains et divins, et ce qu'il nous est proposé de lire est une logique de leurs rapports. Nous verrons comment, selon les positions philosophiques, cette recherche de la profondeur illustre des orientations métaphysiques opposées, rationalistes ou irrationalistes: rationalistes, si le malheur du héros tragique n'est qu'une étape dans la constitution d'un ordre social moins bancal, ou irrationalistes, s'il est un terme absolu, fermant toute solution. En ce sens, les théories du tragique sont bien des théories de la 'crise' (l'emploi commun du mot vient d'ailleurs d'elles), crise pénible mais féconde si une réalité nouvelle apparaît après le malheur et grâce à lui (le modèle étant l'*Orestie*), crise fondamentale si toute idée d'ordre vivable et rationnel se trouve mise à mal (Sophocle est alors convoqué plutôt qu'Eschyle).

Mais il ne s'agit pas seulement d'un conflit interne à la philosophie. L'option théorique peut se décliner en termes non pas conceptuels, mais historiques. La philologie et la science historique, disciplines construites au début du XIX^e^ siècle en opposition à la philosophie spéculative, se sont emparées du concept de tragique, en le traduisant en expérience sociale. Il n'opposerait pas des entités abstraites (la nécessité, la liberté), mais des réalités factuelles entrant en crise les unes avec les autres. Au lieu de faire des dieux qui font souffrir les héros les symboles du monde objectif opposé à la subjectivité humaine, on y a lu un état de la religion: par exemple, l'idéologie autoritaire et obscurantiste des prêtres de Delphes ou le culte des morts chez Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff,[2] ou encore le fond démonique de la religion grecque chez Karl Reinhardt,[3]

[2] Voir notamment son introduction à sa traduction de l'*Orestie*: U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (Übers.), *Griechische Tragoedien*, Bd. II (Berlin 1900).

[3] K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern 1949).

ou, récemment, l'idéologie des grandes familles vaincues politiquement mais toujours puissantes dans la démocratie chez Jean-Pierre Vernant.[4] Le conflit tragique, déplacé, gardera la même structure et la même exemplarité. Il est situé historiquement, mais sa logique fondamentale ne change pas: ce sont des initiatives 'éclairées', rationnelles, qui sont battues en brèche par ce rappel d'une réalité sociale ou religieuse ancienne mais encore dominatrice.

2. *Limites*

Or cette option théorique, inhérente à l'emploi du concept de tragique, est limitative dans la mesure où elle fait l'impasse sur ce que la tragédie semble bien avoir de propre, à savoir le fait qu'elle est d'abord une représentation matérielle. Les contenus que sont ces ordres de réalité n'y sont pas présentés tels quels, mais à travers l'artefact esthétique que forment les personnages, le chœur, leurs langages, leurs gestes et leurs musiques. Dans l'entrelacement complexe de ces modes de représentation, le drame prend une consistance temporelle propre, irréductible à un concept, puisqu'il se transforme selon la progression des phrases, des épisodes, selon la variation des rythmes. Nous assistons moins à la révélation de contenus qu'à leur découverte, progressive, changeante selon les situations et sujette à des renversements inattendus, par des individus concrets en scène. L'accent, dans ce spectacle, est moins mis sur des états de choses et leur logique que sur le passage imprévisible d'un état à l'autre et sur les variations internes que subissent les personnages dans leur désir de les comprendre et d'y réagir. Le théâtre n'est pas de nature théorique, il ne

[4] Voir les études sur "le moment historique de la tragédie", sur les tensions et les ambiguïtés dans la poésie tragique qui sont reprises dans J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I* (Paris 1972), et maintenant dans J.-P. VERNANT, *Œuvres. Religions, rationalités, politique I* (Paris 2007).

fige pas. Quant aux histoires représentées, elles ne sont pas générales, mais se concentrent sur des individus dont la singularité vient de ce qu'aucun n'est substituable par un autre (Agamemnon ne subit pas les mêmes contraintes qu'Étéocle) et surtout de ce qu'ils vivent des situations extrêmes qu'aucun spectateur n'aura jamais à affronter.

3. *Le drame comme savoir faire*

L'inaptitude du concept de tragique à rendre compte de la matérialité de tels spectacles de fiction a pu conduire à son simple rejet, dans une tradition empiriste et anti-spéculative de la philologie, qui se limite à mettre en valeur et à analyser les effets dramatiques des retournements de situation et niera l'idée même que la tragédie puisse avoir un quelconque 'contenu de vérité'.[5] La tragédie, selon la leçon d'Aristote telle que la reprend David Hume,[6] serait affaire d'émotions, et sa validité se mesurerait en termes d'efficacité dans sa capacité à produire des états passionnés chez le spectateur et à les régler. A l'option théorique s'oppose une option pragmatique, qui voit dans le théâtre d'abord un faire efficace et non la représentation plus ou moins immédiate d'une vérité latente.

4. *Limites*

Cette option, plus attentive à la lettre des textes dramatiques, met fortement l'accent sur le caractère discontinu de la composition dramatique, puisque ce sont des effets différents qui sont visés selon les scènes. Nous verrons qu'il y a là un gain important pour la lecture. Mais elle n'est pas moins partielle.

[5] Voir par exemple les thèses vigoureusement soutenues par M. HEATH, *The Poetics of Greek Tragedy* (London 1987).

[6] "Of Tragedy", in *Four Dissertations* (London 1757), 183-200.

Elle méconnaît la présence massive dans le texte tragique lui-même de développements de type théorique: les personnages et le chœur ne cessent de se référer à des principes universels, comme ceux du droit, du bien politique ou de la piété, et les dieux, quand ils interviennent souverainement, argumentent leur action au nom de normes objectives, valant pour tous. Nous assistons bien au spectacle d'une réalisation, le plus souvent inattendue et dévastatrice, d'un ordre nécessaire des choses, et, précédant cette réalisation finale, au spectacle de décisions éthiques ou politiques argumentées, où la raison des protagonistes se trouve confrontée à un destin qui lui échappe. Penser que les tragédies ne peuvent par définition avoir aucun 'contenu de vérité' revient à ignorer ce constat et à nier la possibilité qu'au moyen de la représentation de la lutte des personnages avec les vérités qu'ils énoncent, qu'ils entendent ou qu'ils subissent dans les faits, quelque chose concernant la vérité puisse être dit.

5. *Position du problème*

Répondre à la question — que pouvons-nous faire, aujourd'hui, du concept de tragique quand nous interprétons une pièce d'Eschyle? — revient donc à tenter de définir une option de lecture qui échappe aux limitations des options contraires que nous avons qualifiées de 'théorique' et de 'pragmatique'. Entre ces deux écueils, nous aurons à définir une option que nous pouvons appeler 'esthétique', au sens plein du mot: le spectacle propose non pas des contenus intellectuels, ni seulement des émotions, mais une expérience sensible, dans les dimensions du temps et de l'espace, de la signification que ces contenus prennent sur la scène, selon l'ordre d'apparition des discours et des événements de l'action.

L'hypothèse sera que cette réalité sensible de la représentation théâtrale, dans la mise en espace et en temps des discours et des actes, n'est pas vide de sens, mais oriente la compréhension que

les spectateurs peuvent élaborer des significations qui leur sont proposées. Parler de 'contenu de vérité' de la tragédie consiste alors simplement à dire que l'artefact qu'est une tragédie établit un rapport spécifique, propre à la tragédie, aux contenus de la culture (mythe, histoire, valeurs, normes, etc.) qui sont portés à la représentation. 'Vérité' veut juste dire que la tragédie, comme forme symbolique, prétend construire une appréhension de l'événement présenté, mythique ou historique dans le cas des *Perses*, qui met en jeu plus de sens que ne le permettrait une autre forme de représentation.

6. *Un faux problème? L'option ritualiste*

Ainsi posée, la question peut paraître désuète à certains philologues actuels qui, face aux apories de l'approche traditionnelle, restée fidèle au concept de tragique, et face aux limites d'une démarche seulement technicienne du drame compris comme économie des affects, ont tenté un tout autre type de dépassement et ont choisi de voir dans les drames joués aux Dionysies avant tout des *performances* religieuses. La 'vérité' des pièces d'Eschyle serait d'abord à trouver dans leur ritualité[7]: élément d'une cérémonie grandiose, fortement codifiée dans sa forme et accueillant massivement sur la scène des langages et des gestes rituels, la tragédie vaudrait surtout comme acte de culte, par sa capacité à vivifier, grâce à son inventivité poétique, des pratiques normatives anciennes. Son but serait de renforcer le sentiment d'appartenance des Athéniens à une communauté réglée et physiquement perceptible. Une identité athénienne, simultanément religieuse et politique, serait ainsi chaque année réactualisée dans la fête officielle du culte rendu à Dionysos. Non seulement le tragique est évacué, mais l'idée même que la

[7] Voir l'exposé particulièrement net de cette thèse dans: A. HENRICHS, *"Warum soll ich tanzen?" Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie* (Stuttgart 1996).

tragédie puisse émettre une prétention spécifique quant à la validité de ce qu'elle propose devient sans objet, puisque la tragédie vaut d'abord comme moment d'une fête visant à la communion harmonieuse.[8] Cette interprétation fait de la tragédie un événement plus englobant, plus synthétique que ne le proposaient les lectures politiques, qui, à la fin du siècle dernier, voyaient dans la tragédie "l'auto-expression de la cité". On passe du registre sémantique de l'expression à celui de l'action, de la tragédie comme pratique. Nous aurions affaire, avec les drames, à une forme de langage parfaite, au sens où ce qui est dit, ce qui est adressé à la communauté, les mythes, les formes de culte, fait exister cette communauté. A chaque spectacle nouveau, celle-ci fait acte d'adhésion à ce qu'elle connaissait déjà. Nous retrouvons là l'idée romantique d'une Grèce ancienne comme culture unifiée, profondément en accord avec elle-même.

7. *Limites*

Cette option religieuse a eu de grands effets heuristiques dans l'analyse des textes, par la richesse du matériau rituel qu'elle a su y dégager. Je remarquerai seulement qu'elle donne une place très faible à la forme tragique comme forme esthétique, sensible, c'est-à-dire à la manière dont, par les mots et les gestes, le drame met en relation dans le temps et l'espace les événements scéniques et leurs contenus sémantiques. En ce sens, l'option reste abstraite, peu matérielle. Elle tend, en effet, à chercher le sens de la tragédie dans des circonstances qui sont à la périphérie des drames et non en leur centre, à savoir l'occasion de la tragédie (le culte dionysiaque d'État) et les actes rituels que la *mimèsis*

[8] On peut être tenté de dire qu'après une interprétation mise sous le signe de la Réforme, avec l'analyse de la profondeur et des affres du sujet tragique dans son rapport direct aux dieux, après une analyse marxiste, progressiste, de la signification politique de la tragédie, se met en place une interprétation festive, proche de l'idée de la Contre-Réforme, où le rite fait le sens — la tradition empiriste restant imperturbable.

dramatique transpose sur la scène. Ce faisant, elle pose une unité nécessaire, fonctionnelle, entre la circonstance de la représentation, son contenu religieux extérieur et la représentation elle-même. Par là, elle rejoint la recherche idéaliste d'un absolu.

Mais si l'on veut échapper à cette idée d''harmonie préétablie', il convient de se demander quels effets produit la transposition scénique: un rite représenté ne peut avoir le même sens qu'un rite agi en dehors de la représentation. Non seulement le divin n'y acquiert pas la même forme de présence, mais la représentation a ses propres règles et ses propres effets sur son contenu. Au lieu de préempter le sens des drames à partir de ce qui leur est extérieur, dans l'idée que la religion est nécessairement plus puissante, plus réelle que l'art, qui devrait se soumettre à elle, nous serons plus proches de notre objet si nous mettons l'accent sur la forme de représentation que l'art met en œuvre.

II. Premières conceptions du tragique

1. *Le tragique: un concept pour la philosophie*

C'est par une erreur de perspective que nous isolons un concept de 'tragique' et cherchons à en faire l'histoire, dans l'idée qu'il y aurait là un objet défini, avec ses variantes. Les textes philosophiques qui, de 1796 à 1807, ont en Allemagne contribué à faire du tragique un bien culturel durable n'ont précisément pas la tragédie pour objet. A l'inverse, la tragédie ancienne, supposée connue, vient chaque fois éclairer des problématiques théoriques difficiles, avec des fonctions différentes. Ainsi, elle sert d'outil pour indiquer une solution philosophique encore manquante dans la dixième des *Lettres philosophiques sur la dogmatisme et le criticisme* de F.W.J. Schelling (1796, avec *Œdipe-roi*); elle est un instrument critique contre le judaïsme, promis au destin de Macbeth, et secondairement contre l'échec possible du christianisme, dans *L'esprit du christianisme et son*

destin de G.W.F. Hegel (1798); elle sert d'exemple particulièrement clair pour exposer la dialectique de la nature morale dans l'article *Des manières de traiter scientifiquement du droit naturel* (Hegel, 1802-3, avec la mention des *Euménides*), puis dans la *Phénoménologie de l'esprit*, de 1807 (avec *Antigone*). Le 'tragique' n'apparaît comme concept servant à mieux approfondir le sens de la tragédie que rarement, par exemple dans les *Remarques sur Œdipe* dont F. Hölderlin accompagne sa traduction de la pièce de Sophocle (1803). Il devient chez lui un objet, et non une référence, et se trouve alors dégagé des présupposés métaphysiques qui caractérisent son emploi dans les textes de Schelling et de Hegel, dont Hölderlin se sépare intellectuellement.

Cependant, la constance de la référence à la tragédie permet de dégager quelques traits communs et surtout de définir le type de signification qui est prêté à cette poésie. Il est frappant que le tragique est évoqué dans des contextes polémiques où il s'agit de se libérer des illusions du kantisme, régulièrement dénoncé comme formalisme abstrait, comme pensée limitée au seul sujet, définitivement séparé de la réalité à laquelle il a affaire comme sujet, mais dont l'accès lui serait interdit. S'instaure par là un dualisme en fait non réfléchi et naïf, puisqu'en s'interdisant toute pensée de l'absolu, comme unité du moi et du monde, le criticisme de Kant ne peut pas rendre compte de la séparation qui le fonde. La tragédie, plus profonde que cette forme de pensée, attesterait la faiblesse du rationalisme moderne. Déjà, elle aurait surmonté l'aporie que laisse entière le kantisme en ce que contrairement à lui elle ne se contente pas de placer le sujet connaissant et agissant face à son objet, mais qu'en mettant en scène la lutte du héros contre son destin, elle aurait signifié l'unité profonde qui, dans la violence même de leur combat, rassemble le sujet et la puissance de la réalité à laquelle il fait face. La tragédie, posant l'unité dans le conflit, serait déjà plus spéculative que les formes modernes de la pensée, et par là plus 'vraie'. Elle indiquerait, et réaliserait comme forme artistique, le dépassement nécessaire du dualisme légué par Kant.

2. *Du sublime (Schiller) au tragique (Schelling)*

Deux traits semblent bien caractériser la conception tragique de la tragédie et la séparer radicalement de l'héritage tant aristotélicien que kantien. Tout d'abord, le spectateur n'y joue plus aucun rôle. Tout a lieu sur la scène. Le 'tragique' se sépare en cela du 'sublime', auquel Schiller, dans une reprise de la *Critique de la faculté de juger* (1790), voulait ramener la portée de la tragédie de manière à répondre à la question classique "De la cause du plaisir que nous prenons aux objets tragiques" (1792). La tragédie nous fait plaisir parce que les monstruosités qu'elle représente exaltent en nous notre sentiment de liberté. En effet, dans son analyse du "sublime dynamique", celui que fait éprouver la manifestation de la nature comme force, dans le déchaînement des éléments ou dans le spectacle des Alpes (§28-29), Kant montre comment une puissance naturelle mécanique qui dépasse l'entendement, mais dont nous sommes protégés par la distance physique, exalte nos facultés et suscite en nous une capacité de résistance qui nous rapproche de notre essence d'êtres libres. Schiller transpose à la tragédie cette analyse que Kant réservait à la nature. Nous nous sentons d'autant plus libres que nous sommes émus par des horreurs mécaniques, imposées par le destin ou par la passion implacable du héros, que nous ne subissons pas réellement. Le sublime reste subjectif, un sentiment, alors que, on le verra, chez Schelling la *catharsis*, comme apaisement, interviendra au cœur même du drame, dans un équilibre atteint au terme d'une lute cruelle entre la force mécanique déployée par les dieux dans le monde objectif et la subjectivité du héros. Pour Schelling, la tragédie ne vaut plus comme spectacle émouvant, mais par l'événement représenté.

Un second trait distingue le tragique: la nature spéculative de la tragédie. Schiller se rapproche de cette interprétation quand il affirme que la tragédie réalise le but de l'art, qui est de représenter le "supra-sensible"[9]. Ce terme platonicien veut simplement

[9] Au tout début de l'essai: FR. VON SCHILLER, *Ueber das Pathetische* (1793), in *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg von B. VON WIESE unter Mitwirkung von H. KOOPMANN (Weimar 1962), Bd. I, 196.

dire que la tragédie représente le conflit inexpiable entre les deux 'idées' posées par Kant comme étant les deux principes inconditionnés qui commandent l'ensemble de nos rapports au réel: d'une part, l'idée de système ou de causalité absolue qui gouverne la nature et la met sous le régime de la nécessité (voir les analyses de la première *Critique*) et, de l'autre, celle de liberté, comme dimension de notre raison (selon la deuxième *Critique*). La tragédie nous émeut d'autant plus qu'elle nous représente nous-mêmes dans notre opposition de principe à la nature. Schelling fera un pas de plus. La tragédie ne se borne pas, comme chez Schiller, à représenter notre dépendance vis-à-vis de ces deux idées contraires; elle n'est pas centrée sur nous, mais traite du conflit qui oppose ces idées et indique son dépassement. Ce conflit ne définit pas seulement notre condition vécue, il est nécessaire en soi, car en réunissant les deux idées par leur lutte au sujet d'un humain, il montre qu'elles sont toutes les deux le mode sur lequel l'absolu, comme étant leur unité profonde, se présente à nous, consciences finies, séparées de la nature. Le conflit est le signe et la manifestation d'une unité perdue, qui nous est inaccessible, mais nécessaire si l'on veut penser l'ensemble de nos rapports à nous-mêmes et au monde.

L'enjeu du passage du sublime au tragique n'est donc pas une meilleure compréhension de la tragédie, mais purement théorique. Dans ses *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* (1795),[10] Schelling utilise la tragédie (qui se résume à l'histoire d'Œdipe) pour analyser et dépasser l'antithèse entre deux systèmes métaphysiques selon lui insuffisants, le dogmatisme, représenté par Spinoza, et le criticisme de Kant et de ses élèves: l'un et l'autre, dans sa reconstruction, pensent l'absolu à partir de l'une seulement des deux idées, à partir de l'objet (de l'idée de système ou de nature, posée comme réelle) pour le premier, de l'idée de

[10] FR.W.J. VON SCHELLING, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, in *Historisch-Kritische Ausgabe*, hrsg. von H.M. BAUMGARTNER *et al.* (Stuttgart 1982) Reihe I, Werke 3, 47-112.

liberté pour le second, et se montrent donc incapables de restituer l'unité profonde des deux. Ces *Lettres* sont aporétiques. Faute de trouver le concept nécessaire pour déduire l'équilibre nécessaire, car seul conforme à la logique de l'absolu, entre les deux termes, il s'en remet à l'art, à l'imagination des poètes tragiques anciens. La tragédie construit la réconciliation de la nécessité et de la liberté sur un mode inattendu, quand le héros assume une culpabilité qui lui est imposée du dehors comme un destin (X^e *Lettre*). Elle anticipe ainsi la solution que la philosophie se doit de trouver. La tragédie serait ainsi une forme absolue en ce qu'elle réunit des contraires. En tant que *mimésis* elle est parfaite, car, dans la dissonance des puissances antagonistes, elle sait représenter la tragédie que l'absolu se joue à lui-même.

3. *Intermède: philosophie et philologie*

A ce point, le philologue pourrait être tenté de simplement hausser les épaules et de se dire que sa science n'a rien à voir avec la dialectique de l'absolu et de son déploiement en principes contraires. On pourrait, tout d'abord, objecter à ce rejet de la problématique spéculative qui a produit le concept de tragique que l'analyse de Schelling a eu une fortune historique immense et a nourri la philologie elle-même. L'interprétation proposée par les *Lettres* du sacrifice d'Œdipe est devenue une vulgate, répétée sans cesse par les philologues, qui ont recherché la même dialectique dans les décisions d'Étéocle de combattre son frère, de Pélasgos d'accueillir les Danaïdes, d'Agamemnon de tuer sa fille, d'Oreste de tuer sa mère. Même dans ses formes plus récentes, l'interprétation scientifique des textes tragiques reprend des éléments importants de l'analyse spéculative. Ainsi, quand Jean-Pierre Vernant décèle dans de nombreuses phrases de la tragédie une ambiguïté insurmontable entre l'affirmation de la nécessité (qu'il retraduit en puissance de l'idéologie des grandes familles, centrée sur les notions de destin, de malédiction) et celle de la liberté (retraduite en liberté démocratique), il

retrouve en fait l'idée proposée par Schelling d'un point d'"indifférence", d'équilibre, qu'aurait su atteindre la tragédie, entre les deux idées contraires. Il se contente, d'une certaine manière, de nommer autrement l'auteur de la tragédie. Ce n'est plus le drame que l'absolu se joue à lui-même, mais le drame que se joue la cité: à la fois elle se sépare en deux puissances opposées et se réconcilie dans une forme indifférente à leur antithèse. La politique a remplacé la métaphysique, mais en en conservant la logique. La science reste fortement spéculative.[11]

Mais cette objection, purement factuelle, est insuffisante. Pour la fonder, nous devons nous demander quels éléments objectifs, observables, les tragédies présentent qui font que leur analyse par cette philosophie est, au moins en partie, pertinente. Y a-t-il des résultats ou des intuitions de la philosophie spéculative qu'une science comme la philologie peut accepter, ou qui peuvent la guider? La réponse sera, je crois, positive, sans que nous ayons à reprendre l'interprétation philologique traditionnelle du tragique et, par exemple, sans que nous ayons à nous enfermer dans la discussion convenue et scolaire, et en fait sans objet, sur le poids de la nécessité ou de la liberté dans la décision d'Agamemnon de sacrifier sa fille.[12] Les termes de la discussion, si on les prend rigoureusement, sont post-kantiens et ont donc peu de chance d'être pertinents pour l'analyse de la délibération d'Agamemnon.

4. *Le tragique comme histoire (Hegel): destin et réconciliation dans la sphère morale*

Avec les pages consacrées à la tragédie par le jeune Hegel, moins abstraites et moins générales que les analyses de Schelling,

[11] L'inspiration clairement hégélienne des travaux de Vernant sur la relation entre mythe et cité dans la tragédie explique cette reprise non explicitée.

[12] Voir l'analyse détaillée des opinions philologiques par J. Bollack dans J. BOLLACK et P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations* (Lille-Paris 1981) vol. I.2, 336-45.

nous nous approchons de cette question. Les deux caractéristiques du tragique (la réconciliation désormais mise au cœur de l'histoire, sans lien à la présence du spectateur, et la nécessité de cette histoire comme auto-déploiement de l'absolu, dans la différence puis dans la réconciliation) sont reprises telles quelles par Hegel. Mais il utilise cette logique non pour résoudre la question théorique générale du rapport sujet-objet, mais, de manière plus déterminée, pour exposer les contraintes propres à la sphère politique et morale. L'adversaire sera le même, le formalisme kantien, qui oppose, sans reste, l'universalité de la loi morale aux consciences individuelles. Je ne retiendrai de ses analyses très complexes que trois points qui intéressent directement une lecture d'Eschyle.

a. Dans son livre *L'esprit du christianisme et son destin* (1798), Hegel analyse les défauts du formalisme de la loi, en désignant par là le judaïsme, qui apparaît en fait comme une figure du kantisme. De manière surprenante, il fait de la tragédie et de l'idée de destin, avec les Érinyes, le moyen de dépasser ces apories et de fonder véritablement la religion de l'amour que le christianisme est censé être. Sous le règne de la loi, il n'y a pas de médiation pour les sujets, qui se trouvent directement confrontés à l'universel: l'individu criminel restera toujours soumis à l'extériorité de la loi, sans qu'aucune réconciliation avec elle ne soit possible, puisque la loi ne vaut que par son universalité et ne peut considérer les individus que comme des cas particuliers, sans que jamais leur histoire ne soit prise en compte. Le châtiment est mécanique, inscrit dans la loi. À cela, la tragédie a su opposer le destin, qui est d'un tout autre ordre. Dans le destin, le criminel s'oppose à une puissance qui lui est semblable, celle du démon de sa victime. Cette lutte montre que c'est lui-même qu'il affronte: la vie qu'il croyait avoir tuée est en fait la sienne propre. En tant que vivant et criminel il s'est opposé à la vie qui l'a fait naître, et il souffre de la lésion qu'il s'est imposée:

> "La vie est immortelle et une fois tuée, elle apparaît sous les traits de son fantôme terrifiant qui déploie toutes ses ramifications, qui

> déchaîne ses Euménides. L'illusion du criminel qui croit avoir détruit une vie étrangère et accru par là son être, se dissipe quand l'esprit du défunt de la vie blessée s'avance contre lui; de même que Banquo qui était venu à Macbeth comme un ami, n'est pas détruit par le meurtre, mais l'instant d'après prend la place sur son siège, non comme convive, mais comme un esprit irrité".[13]

Entre le criminel et la victime, la tragédie a su établir un lien interne, et non pas mécanique comme l'est la loi. Une réconciliation avec l'universel, avec la vie lésée, est donc possible. La singularité de l'individu, qui en fait un fautif en puissance face à l'universel parce qu'il est un individu,[14] est ainsi sauvée, prise en compte. La vie se manifeste à travers ses divisions, et les Érinyes ont pour finalité d'être 'bienveillantes'.

b. Cette dialectique de la vie permet à Hegel de donner une analyse assez précise des *Euménides* d'Eschyle. Le moins qu'on puisse dire est que le philologue aura à considérer cette interprétation et à la discuter, tant elle est profonde malgré sa brièveté. Analysant, dans son article *Des manières scientifiques de traiter du droit naturel* (1802-1803), la manière dont la cité se constitue par des oppositions internes, il fait de la fin de l'*Orestie* le symbole de ce processus. Le drame oppose deux natures divines, intrinsèquement liées, mais qui doivent se réconcilier après une lutte. D'un côté, la puissance supérieure d'Apollon, dieu universel de la lumière, "de l'indifférence", en tant qu'il se pose au-delà des conflits; de l'autre, le conflit que ce dieu doit affronter malgré lui, avec les Érinyes, puissances souterraines du droit. Le droit est en effet conflictuel et nocturne, c'est-à-dire destructeur, car il défend les individus, comme Clytemnestre (et non la cité

[13] G.W.F. HEGEL, *L'esprit du christianisme et son destin*, trad. de J. MARTIN (Paris 1948), 49 *sq.*

[14] Comme le remarque J. RIVELAYGUE, *op. cit.* (n. 1), 304, la culpabilité du criminel est moins morale que métaphysique: "elle consiste dans la détermination elle-même, dans le fait que l'universel ne peut exister que sous une forme déterminée, donc en se particularisant". On trouve annoncé là le malheur lié au *principium individuationis*, décrit par Schopenhauer et repris par Nietzsche.

dans son ensemble), de manière abstraite dans la violence. Il s'impose de manière mécanique, "inorganique", face à "l'organisation éthique" qu'est la cité dans son ensemble. Mais précisément comme il s'agit des Érinyes comme puissances qui infligent un destin à Oreste, elles sont elles-mêmes, au terme de leur lutte avec l'homme qui est leur proie, destinées à la bienveillance et à l'amour. Cette transformation interviendra du fait du regard serein d'Athéna, qui représente non la pure indifférence, comme Apollon, ni la cruauté du droit, mais la vie de la cité dans son caractère organique, c'est-à-dire à la fois dynamique, total et harmonieux. Il y a bien tragédie dans cette pièce de la réconciliation dans la mesure où la cité, à savoir "la nature éthique" comme unité à réaliser de l'universel et du particulier, sait s'imposer ce conflit comme un destin qui lui est propre, et sait par là parvenir à une solution. La tragédie radicalisera d'abord la position des Érinyes, qui deviendront principe de mort menaçant l'ensemble de la cité et non plus Oreste seulement, de manière à permettre la conciliation. C'est ce que dit la phrase, souvent citée, où Hegel oppose le destin tragique de la cité tel que le présente la tragédie, à la vie joyeuse et réconciliée, sans destin, que met en scène la comédie:

> "Si la *tragédie* réside en ce que la nature éthique sépare de soi et s'oppose comme un destin sa nature inorganique, afin qu'elle ne s'engage pas dans une intrication avec celle-ci, et, par la reconnaissance de ce destin dans le combat, est réconciliée avec l'essence divine en tant qu'elle est l'unité des deux, par contre — pour développer complètement cette image —, la *comédie*, en général, tombera du côté de l'absence de destin".[15]

Un point fort de cette interprétation est, pour nous, que le droit représenté par les Érinyes n'est pas seulement selon Hegel

[15] FR.W.J. VON SCHELLING und G.W.F. HEGEL (Hrsg.), *Kritisches Journal der Philosophie,* mit einem Anhang hrsg. von H. BÜCHNER (Hildesheim 1967) II, 79. Je cite la traduction de Bernard Bourgeois: G.W.F. HEGEL, *Des manières de traiter scientifiquement du droit naturel: de sa place dans la philosophie pratique et de son rapport aux sciences positives du droit,* trad. et notes par B. BOURGEOIS (Paris 1972), 70 *sq.*

un droit archaïque, périmé, qui doit être remplacé par un droit nouveau; il réalise sur un mode violent une tendance dans laquelle la cité peut et doit aussi se reconnaître. Hegel nous oblige à distinguer clairement le droit et la politique. Le droit ne fait pas la cité. Il est mécanique, dans l'enchaînement faute-punition, et ne permet pas de fonder une vie sociale. La possibilité d'une vie harmonieuse intégrant les citoyens, même fautifs, vient d'une instance politique autonome, qui à la fois fixe la loi (le tribunal de l'Aréopage, établi une fois pour toutes) et intègre les prétentions des individus, dont les Érinyes se font les porte-parole dans leur défense de Clytemnestre.

c. Un court passage, étonnant, de la *Realphilosophie* (1805-1806, juste avant la *Phénoménologie*) revient sur la figure du criminel. La tragédie n'y est pas mentionnée, mais semble bien sous-jacente à l'analyse, qui complète celle du destin. Le crime n'est pas, selon Hegel, essentiellement irrationnel, motivé par la détresse ou l'intérêt ou la passion. Fondamentalement, il est une protestation contre le droit, et se trouve en fait expliqué par lui. L'individu singulier fait valoir dans son crime sa "volonté singulière" parce qu'il estime qu'elle n'est pas reconnue par la "volonté universelle", abstraite, qu'exprime la loi. Selon une formule ramassée et surprenante, "la source interne du crime est la contrainte du droit"; "contrainte" est sans doute à comprendre doublement, au sens, d'abord où le droit fait violence par son caractère universel et institué, puis au sens où il pousse à la faute si la volonté individuelle doit être affirmée et non pas niée. Le crime est le signe d'une reconnaissance non advenue, il signale un manque dans la loi qu'il bafoue.[16] Il n'est pas une simple déviance, et laisse entendre la demande d'une prise en compte de ce que l'individu a de singulier.

[16] Voir le commentaire très éclairant de J. TAMINIAUX, *Naissance de la philosophie hégélienne de l'État. Commentaire et traduction de la Realphilosophie d'Iéna (1805-1806)* (Paris1984), 240.

5. *Gains pour la philologie?*

Toutes ces analyses posent au cœur de l'action tragique la nécessité d'une réconciliation, entre liberté et nécessité pour Schelling, entre l'universel et le particulier dans le domaine de la vie sociale pour Hegel. Une philosophie de l'histoire, orientée vers l'unité, vers l'harmonie après une phase nécessaire de catastrophes, préside à ces analyses. La tragédie, aussi violente soit-elle, fait signe vers un bien supérieur qui doit advenir dans le futur. Cette thèse suscitera naturellement la thèse philosophique inverse, qui verra dans la tragédie l'inconciliable, le désastre pur, sans dépassement positif, en accord avec une théorie négative de l'être (voir les § suivants).[17]

Le philologue n'a pas à entrer dans ce débat.[18] Mais que peut-il tirer des textes des jeunes Schelling et Hegel? Si l'on admet qu'il est légitime de faire abstraction du caractère spéculatif de leurs analyses, à savoir de la nécessité où elles se placent de devoir exposer une conception de l'absolu qui leur sert de préalable, plusieurs éléments nous paraissent faire sens pour Eschyle, en raison des clarifications qu'ils apportent.

a. La problématique du destin ne se confond pas avec celle de la loi, et la vengeance comme destin n'est pas seulement un mode inapproprié, inférieur et répréhensible, du droit. Il y a là, plutôt, deux logiques complémentaires, et le destin a sa valeur propre. Dans les deux cas, on a bien affaire à des criminels,

[17] J'avais déjà proposé de mettre en relation les théories du tragique et les philosophies de l'histoire, opposées entre elles, qui les fondent dans un essai: P. JUDET DE LA COMBE, "Entre philosophie et philologie. Définitions et refus du tragique", in C. MORENILLA und B. ZIMMERMANN (Hrsg.), *Das Tragische* (Stuttgart 2000), 97-107. Ce volume offre des analyses très précieuses de moments de la théorie du tragique et de leur utilité pour les philologues (voir, entre autres, sur notre sujet: V. CITTI, "Tragedia greca e cultura Europea", 79-95).

[18] Même s'il arrive souvent qu'il ne s'en prive pas, quand il défend, implicitement ou non, une philosophie de l'histoire comme cadre théorique de son travail.

mais le destin met en jeu des vies concrètes, individuelles dans l'ensemble de leurs dimensions existentielles, tandis que la loi reste générale. Cette distinction peut nous servir à rendre compte du désaccord entre des personnages, selon qu'ils posent d'emblée une norme évidente et établie valant pour tous, comme le fait souvent le chœur quand il condamne les actes des protagonistes (d'Étéocle face à son frère, d'Agamemnon à Aulis, de Clytemnestre contre Agamemnon, d'Égisthe), ou qu'au contraire ils argumentent pour leurs crimes. Cela est clair dans le cas de Clytemnestre, qui revendique un droit individuel parce qu'elle proteste au nom d'une vie lésée, celle de sa fille, et se met elle-même en danger en faisant payer la disparition de cette vie.

b. Athéna n'est pas Apollon. Le monde des enfants de Zeus est lui-même divisé. Si Apollon représente par son oracle universel (Delphes) l'exigence de justice qu'impose son père (*Eum.* 797-99) et si, en conséquence, il défend Oreste en tout lieu, dans une parfaite symétrie avec les Érinyes, Athéna est ici la déesse d'un lieu défini, Athènes (à son arrivée en scène,[19] elle ignore tout de l'histoire qui s'est déroulée à Argos). La question pour elle est de réaliser dans sa ville la justice de Zeus sans mettre Athènes en danger. Elle n'agit donc pas selon les critères d'Apollon,[20] et elle n'essaie précisément pas d'écarter les Érinyes. Elle les accueille parce qu'il s'agit du bien de son lieu. La pièce pose moins une question formelle sur le droit qu'elle ne se concentre sur les conditions de survie d'une communauté politique précise et exemplaire. Je pense qu'on peut mieux comprendre à partir de là l'argument étonnant qu'emploie Athéna aux vers 824-29, où la menace contre les divinités nocturnes se fait pressante: "Pour moi, c'est à Zeus que je

[19] Depuis la Troade (397-400). Cette indication montre qu'elle quitte le monde universel de l'épopée.

[20] Dieu sans attache, qui persécute Cassandre aussi bien à Troie qu'à Argos, et qui suit Oreste dans sa course à travers le monde.

m'en remets. A quoi bon le dire? / Et seule d'entre les dieux, je connais les clés de la demeure / Où est la foudre gardée de sceaux. / Mais il n'est pas besoin d'elle". Alors que la déesse tient à attribuer sa victoire sur les Érinyes à la seule persuasion (970-72), le triomphe de la cité et de ses nouvelles lois serait-il dû en fait, si on prend ces vers au sérieux, à un rapport de force inégal et à la menace physique, qui est bien évoquée et donc bien réelle, même si elle est écartée en paroles?[21] Athéna pouvait traiter les Érinyes comme Zeus s'est débarrassé des Titans ou de Typhée. La cité juste serait ainsi fondée sur une violence latente, et sur des ruses de langage. Mais la logique de l'argument me paraît différente. Il ne disqualifie pas la persuasion, au contraire. Athéna renonce à utiliser la foudre précisément parce qu'elle se refuse à répéter la violence olympienne de la *Théogonie*. Elle renonce à traiter la colère des Érinyes comme si ce n'était que le cas bien connu d'une révolte des dieux d'en bas contre les dieux olympiens. Il ne s'agit pas pour elle de répéter un schéma universel de la geste divine, alors qu'elle le pourrait facilement. Ce qui est en jeu, ce n'est pas l'histoire du monde et des relations entre les dieux, mais une réalité humaine précise, cette cité et son devenir. L'impératif auquel Athéna obéit n'est pas la domination des Olympiens — la foudre suffirait pour cela —, mais la réunion dans un lieu humain déterminé de l'ensemble des forces divines. Cette intégration est le fait d'un acte politique.

c. Le destin n'est pas à prendre comme un *fatum* universel réglant le cours du monde. Il isole, puisqu'il met un individu, et lui seul, face à son double, face au démon de sa victime. Il est individualisant. Il n'est pas une loi générale, car il ne peut être que le destin d'Étéocle, d'Agamemnon, de Clytemnestre, qui acquièrent par là une identité singulière et mémorable.

[21] Cette lecture a été défendue avec le plus de force par Pietro Pucci, dans une étude profonde qui souligne les ambiguïtés de la persuasion: P. PUCCI, "Peithô nell'*Orestea*", in *Museum Criticum* 29 (1994), 75-137.

Certes, la tragédie reprend de l'épopée le caractère général des désastres qui menacent d'emporter, ou qui emportent, les Achéens, les Troyens, les Thébains ou les Perses.[22] Mais ces désastres, contrairement à ce qui se passe dans l'épopée, ne sont pas rapportés à des décisions universelles de Zeus, mais à l'acharnement des dieux contre des individus singuliers en raison de leurs fautes. Ce sont ces fautes, que les dieux ont eux-mêmes provoquées, qui mettent leur cité ou leurs peuples en danger.

d. Le crime peut être motivé par le droit, qui, par son caractère général quand il se fait loi, fait peu de cas de la vie vécue des individus. Cette analyse, si on la prend comme hypothèse possible pour lire les tragédies d'Eschyle, nous sort des discussions habituelles sur la 'faute tragique'. L'intérêt de la tragédie pourrait se porter non pas sur le degré de responsabilité du héros dans sa déviance, mais sur le fait que cette déviance peut être motivée par l'état du droit au moment où elle a lieu. Il n'est pas question de liberté (qui est un concept moderne), mais de contrainte exercée par une norme. Certes, cela ne vaut pas pour tous les héros tragiques, mais il semble bien que Clytemnestre se trouve dans cette situation, la vie qu'elle a donnée ayant été sacrifiée au nom d'une norme générale (le droit du mariage, défendu par les Achéens contre Pâris). Elle ne peut s'appuyer sur aucune institution, sur aucune loi pour faire valoir son attachement à sa fille, puisque le garant du droit, Agamemnon, roi

[22] Dont la défaite reprend clairement un schéma iliadique. Xerxès entreprend une guerre de Troie inversée, d'Est en Ouest, et la perd (la référence à Homère est croisée: une *Iliade* maritime, jusqu'à Salamine, et une *Odyssée* terrestre, avec le retour catastrophique comme l'ont été les *Nostoi* des Achéens). Il a la terre contre lui (792), tout comme les héros de l'aventure troyenne était condamnés par Gaia, selon le mythe rappelé au début des *Chants Cypriens* (je dois ce rapprochement à Philippe Rousseau). Cette référence mythique rappelle que l'âge des héros est terminé, et que Xerxès a été anachronique en voulant rejouer l'*Iliade*. La différence entre les Perses et les Grecs est que ceux-ci ne s'imaginent pas comme des héros homériques (ils sont anonymes, contrairement aux Perses, dont les catalogues rappellent ceux de l'*Iliade*).

d'Argos, est lui-même criminel. Le droit, au nom duquel Iphigénie a été sacrifiée, est devenu destructeur de la famille de ceux qui ont prétendu le défendre. Clytemnestre entre alors dans un cycle de destins et se voue à la destruction. Son crime obligera le droit à se refonder, à s'ouvrir aux existences concrètes, comme le montrent *Les Euménides*, où les Érinyes seront finalement chargées à Athènes de rendre compte de la vie des individus, de leurs malheurs, au sein de la cité. Athéna les valorise en rappelant que leur législation porte sur la vie des individus; elles leur permettent de comprendre leur existence, qui est d'abord opaque parce que liée à des expériences passées dont le sens leur échappe: "Tout ce qui touche les hommes, / C'est leur lot de le diriger. / Qui ne les a pas rencontrées dans leur violence / Ne sait pas d'où viennent les coups de la vie" (930-33). Elles ne légifèrent pas sur tout; la loi, posée par Athéna, aura à assurer, dans une fixité affirmée, la cohérence de la collectivité[23].

e. Les distinctions opérées par Hegel, plus que l'analyse somme toute formelle de Schelling, permettent de reconstruire la nature de l'intérêt que les Athéniens pouvaient porter au spectacle de la vengeance entre les membres d'une même famille. L'interprétation traditionnelle de l'*Orestie*, qui y voit un progrès du droit, ne permet pas de répondre à cette question: si les Athéniens ont déjà, dans leur législation, dépassé l'état du droit que représenterait la *vendetta*,[24] on ne voit pas quelle valeur ils

[23] Je renvoie à mon analyse de la pièce: P. JUDET DE LA COMBE, "Rationalisation du droit et fiction tragique: les Euménides", in *La naissance de la raison en Grèce,* sous la dir. de J.-F. MATTÉI (Paris 1990), 265-77.

[24] Cette interprétation, communément admise, repose en fait sur une conception historique sans doute erronée de la vengeance. Celle-ci, normalement, ne concerne pas les membres d'une même famille, comme dans l'*Orestie*, mais se fait de famille à famille, comme on le voit chez Homère. Le système vindicatoire servait ainsi à régler des échanges (voir les travaux de l'anthropologue du droit Raymond VERDIER, et notamment: "Le système vindicatoire" in *La vengeance,* éd. par R. VERDIER *et al.* [Paris 1980], 13-42). La tragédie, comme le rappelle fermement Daniel SAINTILLAN, ("Le discours tragique sur la

pouvaient attribuer à ces histoires qui, pour eux, étaient périmées. On pourrait dire, simplement, qu'elles suscitaient l'intérêt en raison des passions qu'elles déchaînent chez le spectateur (selon l'option technicienne, mentionnée plus haut, § I, 3), ou encore que ces crimes servent de contre-exemples et montrent ce qu'on perd quand on ne suit pas les lois modernes de la cité démocratique. La tragédie ferait la leçon, selon une interprétation un peu plate et moralisatrice, et pourtant répandue. Hegel permet d'aller beaucoup plus loin: le destin, qui lie dans le temps des individus entre eux, révèle face au droit des dimensions vitales (le sang de la famille, l'attachement au bonheur ou à l'inverse la haine, ou encore, et surtout, la dimension individuelle de l'existence dans son rapport au temps et à l'opacité du passé — ce que nous appellerions l'inconscient) que le droit institué ne prend pas en compte. Le destin sert à exprimer des réalités auxquelles la cité, dans son fonctionnement institutionnel, ne donne pas de place. La tragédie apporte ainsi quelque chose de spécifique à l'espace public de la cité. Elle fait droit, à sa manière, à des expériences intimes qui, sinon, ne trouveraient pas d'expression publique. Seule cette forme d'art sait montrer que la cité ne peut se penser dans son unité que si elle s'appuie aussi, en plus des considérations normatives générales concernant la loi et les institutions, sur ces expériences intimes.[25]

vengeance. Remarques sur la complémentarité des Charites et des Érinyes dans le mythe et la tragédie", in *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire sur le Théâtre Antique* 3 [octobre 1987], 179-96) présente plutôt une perversion de la vengeance. Il est donc un peu vain de reconstruire une histoire des mentalités et du droit qui ferait passer de la vengeance familiale à une loi démocratique, et d'expliquer par là la tragédie, puisque cette histoire est elle-même extrapolée à partir de la tragédie.

[25] Mon analyse se distingue ici de l'interprétation du conflit des *Euménides* par CHR. MEIER, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen* (Frankfurt 1980), qui minimise le contenu matériel des oppositions (masculin/féminin, la filiation) au profit de la dynamique politique de leur dépassement dans l'espace public créé par la nouvelle démocratie. La procédure compterait plus que les enjeux des oppositions. Hegel, au contraire, s'appuyait dans sa construction sur la matérialité des forces antagonistes (famille/État, droit privé/vie publique, etc.).

Pour l'Athénien, ces expériences sont vécues comme 'privées' et sont donc exclues de l'espace public. Dans le monde mythique, inactuel car définitivement clos, que met en scène la tragédie, avec la figure d'individus à la fois royaux et déviants, elles trouvent au contraire un mode d'expression public. Le mythe sert ainsi d'instrument efficace pour l'analyse et l'enrichissement de la vie contemporaine.[26]

6. *La contradiction tragique: surmontable ou insurmontable?*

Contre les lectures 'optimistes' de Schelling et de Hegel, le caractère irrémédiable, pour les individus, de la violence que représente la tragédie a pu susciter une contre-interprétation du tragique. Elle y voit non la réalisation progressive et douloureuse de l'absolu, mais une catastrophe tout court, sans dépassement. L'événement tragique perd son sens si on le réfère à la conciliation qu'il est censé annoncer. C'est tout simplement nier sa brutalité et se placer au point de vue général du sens final de l'histoire et non dans la perspective des personnages et du chœur. Or ce sont eux qui font le théâtre.

Un premier doute vis-à-vis de l'interprétation spéculative de la tragédie a été exprimé par Fr. Hölderlin. Dans ses *Remarques sur Œdipe* (1803), il fait de la rencontre entre le héros et son destin ("le monstrueux, à savoir comment le dieu et l'homme s'accouplent", § 3) non pas l'annonce d'une synthèse, mais un déchirement. Œdipe, au début de la pièce, interprète l'oracle d'Apollon "trop infiniment" (§ 2), c'est-à-dire le fait sien en se mêlant au dieu et en transgressant les limites de sa condition de mortel. Il ne se contente pas de parler en roi, mais parle en "prêtre" qui cherche la purification de Thèbes. Il oblige par là Créon à rappeler le meurtre de Laïos, qui n'était pas contenu dans l'oracle venu de Delphes. Le résultat de cet "accouplement"

[26] En ce sens, je me sépare de l'interprétation de J.-P. Vernant, pour qui le mythe est mis en question par la tragédie.

sera une séparation infinie, dans la cécité et l'abandon. Il n'y a pas de consolation; la recherche de l'absolu, avec la passion que met Œdipe à interpréter le dieu, est un malheur. Cette analyse, qui prend le contre-pied de celle de Schelling, s'appuie sur une mise en cause des bases théoriques des philosophies de l'absolu. Mais le point important est que cet arrière-plan métaphysique n'est pas développé dans l'analyse. Ce qui fait sens est la pièce elle-même, qui montre un désastre. L'interprétation, une fois reconnue la nature du désastre, consistera non à l'ancrer dans des concepts, mais au contraire à repérer dans le texte le mode de sa mise en place. C'est alors la forme dramatique qui devient l'objet de l'analyse, à savoir la manière dont elle dose le poids des représentations du divin dans la succession des scènes et crée par là une dynamique. La tragédie n'est ni une action continue, comme dans la lecture d'Aristote, ni l'exemplification d'une question théorique, mais un artefact, une construction dotée de son propre rythme.[27] Cette forme est, selon Hölderlin, fondamentalement discontinue ("la moins liée", § 1), dans le contraste entre le dialogue et le chœur, et, pour les dialogues, dans une succession d'annihilations des prises de parole: "Tout est discours contre discours, qui se suppriment réciproquement" (§ 3).

7. *Théorie du tragique et esthétique de la tragédie*

Nous avons donc bien affaire à deux concepts de tragique, l'un visant l'harmonie, l'autre posant au contraire une rupture indépassable, un tragique de la continuité, de la ruse de la raison, et un tragique de l'événement pur, du surgissement. Mais il ne s'agit pas simplement d'un conflit entre deux théories métaphysiques, même s'il s'agit aussi de cela. Il est, en

[27] Ce qu'exprime l'analogie célèbre entre le déroulement de la tragédie et la forme du vers, comme succession discrète d'unités organisée autour d'une césure qui donne sa forme au tout (à savoir, pour *Œdipe roi* et *Antigone*, la scène de Tirésias, où surgit une représentation inattendue du divin).

effet, frappant que, d'une manière générale, le second concept, à la différence du premier, s'appuie sur une prise en compte du caractère poétique, artificiel, de la tragédie comme art — dans le cas de Hölderlin, sur sa nature discontinue. Les refus de la thèse spéculative partent le plus souvent d'une lecture interne, esthétique, des drames. Il y a là un véritable changement d'orientation de la lecture, que l'on peut sans doute essayer de situer dans l'histoire des réactions suscitées par le triomphe, pour un temps, de la philosophie spéculative.[28] L'art a été revalorisé, avec cette nouvelle interprétation du tragique, comme moyen de critiquer les prétentions de cette philosophie, précisément parce qu'elle considérait l'art comme dépassé: c'est elle qui était capable de dire, de l'extérieur, ce qu'est la vérité de l'art et d'énoncer plus clairement ce qu'il tente maladroitement d'articuler. L'enjeu était alors, pour les penseurs qui critiquaient à la fois cette relégation de l'art et la conception spéculative de la philosophie, de montrer qu'il y a dans la poésie prise en elle-même une vérité supérieure aux constructions spéculatives. La question pour nous est de savoir si cette défense du matériau et de la forme esthétiques servait une interprétation de la tragédie pour elle-même ou ne venait pas étayer une contre-philosophie, pas moins spéculative, sans donc que l'on sorte de l'option 'théorique' que nous avons évoquée au début. Quelques moments peuvent être esquissés, selon l'élément matériel de la tragédie qui est privilégié.

a. *Le mythe.* Goethe, comme on le sait, était passablement irrité par la spéculation hégélienne. Le conflit tragique a ceci de particulier, pour lui, qu'il "n'admet pas de solution". Il n'est en aucun cas dialectique. Dans les *Entretiens avec Eckermann*

[28] Cette histoire ne concerne que marginalement la philologie, qui, au cours du XIX[e] siècle et pendant la première moitié du siècle dernier, s'est plutôt contentée, comme on l'a vu, de traduire en termes historiques les concepts de la philosophie idéaliste, l'histoire réelle se substituant à l'absolu. C'est bien contre cette dépendance de la philologie vis-à-vis d'une mauvaise philosophie que réagira Nietzsche.

(mercredi 28 mars 1827),[29] Goethe se moque de la lecture d'*Antigone* donnée par H.F.W. Hinrichs, disciple de Hegel. La décision de Créon de ne pas enterrer Polynice est tout simplement affreuse, elle est un crime contre l'État et ne peut donc en aucun cas représenter une "vertu civique". Créon ne tombe pas parce qu'il serait un champion de l'État, face à une représentante de la famille, mais parce que le conflit des antagonistes était radical. Sophocle ne l'a pas trouvé par une réflexion sur la cité, mais dans la tradition légendaire. A la force des idées, Goethe oppose celle du génie ("la grande âme"), qui sait utiliser son matériau, à savoir les histoires que le peuple lui a transmises. Le mythe est premier, et déjà connu, et le poète est son porte-parole.[30]

b. *La musique.* La fondation philosophique du refus d'assimiler tragique et dialectique est explicite chez Nietzsche dans *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (1872), quand il reformule l'opposition établie par Schopenhauer[31] entre volonté et représentation par le couple Dionysos-Apollon. Les principes sur lesquels repose la représentation 'apollinienne', à savoir l'individuation (dans l'espace) et la causalité (dans le temps), ne sont que des effets seconds, les produits d'un mouvement vital qui trouve son expression dans le désir dionysiaque. Or la dialectique, qui oppose des identités constituées, séparées, se situe dans la seule dimension apollinienne. Si elle triomphe, comme c'est le cas avec Euripide contaminé par Socrate, la tragédie s'éteint.[32] L'élément premier de la tragédie n'est alors pas le langage (comme chez Hegel), puisque les mots,

[29] J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Trad. fr. par J. CHUZEVILLE, *Conversations de Goethe avec Eckermann* (Paris ^{6}1941), 420-31.

[30] Sur les présupposés de cette interprétation, voir J. BOLLACK, *La mort d'Antigone. La Tragédie de Créon* (Paris 1999), 103 *sq.*

[31] Dont Nietzsche ne reprend pas l'interprétation de la tragédie. Celle-ci tendait vers l'indifférence et la résignation.

[32] L'erreur de Nietzsche est de n'avoir pas vu dans la passion pour la dialectique l'une des formes du débordement dionysiaque.

par définition, généralisent et tendent donc vers l'établissement d'un consensus, mais la musique comprise non pas comme recherche de l'harmonie,[33] mais comme différence, comme suite temporelle d'événements échappant à toute synthèse. L'impact de cette lecture sur la philologie a été tardif, mais il est devenu massif quand le caractère festif de la tragédie, sa ritualité, a été et mis en avant. Mais cette réhabilitation de Nietzsche par les philologues s'est faite au prix d'une déformation, puisque la musicalité de la tragédie aurait pour fonction de créer une harmonie des émotions dans le public fervent des citoyens.[34]

c. *La tension entre langage et silence.* Dans un essai écrit en 1919, "Destin et caractère",[35] Walter Benjamin renoue, sans doute inconsciemment, avec l'analyse du lien entre crime et droit qu'avait proposée le jeune Hegel (voir ci-dessus, §II. 4, c), mais l'orientation de ses réflexions est opposée: il ne pose aucune réconciliation possible entre le fautif et la volonté universelle qu'exprime la loi. Le point de départ est cependant le même. Comme dans la *Realphilosophie* de Hegel, le crime est bien motivé par le droit. La faute n'est pas une transgression, mais un malheur. Le droit, en effet, condamne à la faute en ce qu'il lèse fondamentalement les individus, car il considère *a priori* les actions des individus, qu'il identifie par avance en autant de cas répréhensibles, comme des déviances. En émettant des règles

[33] La musique était également au cœur de l'interprétation de la tragédie par Friedrich Schlegel, mais elle était vue selon la perspective classique d'un art visant à dépasser les dissonances.

[34] Le livre de N. LORAUX, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (Paris 1999), échappe à cette déformation 'optimiste'. La plainte funèbre, qui serait l'acte rituel fondateur de la tragédie, y est présentée comme excessive, contraire aux normes et comme destructrice du consensus civique qui s'appuie sur la limitation imposée à la mémoire par la pratique politique de l'amnistie, qui est une amnésie organisée. La tragédie est "anti-politique"au sens où elle ravive les conflits oubliés et leurs deuils.

[35] "Schicksal und Charakter" (1921) (= W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften,* hrsg von R. TIEDEMANN und H. SCHWEPPENHÄUSER [Frankfurt 1977], II, 1, 171-78; ID., *Œuvres,* trad. fr. par M. DE GANDILLAC, revue par P. RUSCH, [Paris 2000], I, 198-209).

absolument contraignantes qui généralisent, qui ne tiennent pas compte des histoires individuelles, il fonctionne comme une malédiction ("du misérable, vous faites un coupable", selon le mot de Goethe). Il est de l'ordre du destin. La tragédie, comme chez Hegel, sert de pivot à la réflexion en ce qu'elle permet de penser au-delà du droit et de la malédiction qu'il contient, mais avec une tout autre lecture. En assimilant droit et destin (avec la faute à laquelle les dieux condamnent les héros), la tragédie ne vise pas l'instauration d'un ordre juridique et politique juste, comme chez Hegel, mais proteste contre la force mythique du droit qui pèse sur les individus comme un démon (Benjamin s'en prend aux illusions des sociaux-démocrates, qui s'appuient sur le droit pour réformer la société). La tragédie ouvre un moment d'utopie, par définition non réalisé, dans le cours du destin qu'impose le droit comme violence mythique: "...dans la tragédie, le destin démonique se trouve battu en brèche. Non pas toutefois au sens où l'enchaînement de la faute et de l'expiation, qui pour le païen se reproduit à l'infini, serait brisé par la pureté de l'homme qui a expié et s'est réconcilié avec le Dieu pur.[36] Dans la tragédie, l'homme païen se rend bien compte qu'il est meilleur que ses dieux, mais ce savoir lui noue la langue, il reste étouffé" (p. 203). Il y a bien indication d'un bien possible, d'une émancipation, puisque l'homme fautif se voit "meilleur" que les dieux qui l'ont poussé à la faute, mais ce bien reste vide, irréel. Il ne peut même pas faire l'objet d'un discours, puisque le langage est lui-même jugement, assignation: il généralise en identifiant les êtres à des prédicats qui sont par définition toujours généraux. Le silence est alors le langage véritable du tragique, dans son refus, dans sa protestation contre l'ordre des choses qui, lui, est de l'ordre du dicible, puisqu'il est la réalisation de normes. Le héros a la langue "nouée". Certes, il ne cesse de parler sur scène, mais il faut entendre dans son langage ce qu'il ne peut pas dire.

[36] L'indifférence ou l'identité schellingiennes ou l'amour vers lequel tendrait le destin selon le Hegel de *L'Esprit du christianisme* ne sont précisément pas de mise.

d. *La scène.* De l'autre côté de l'échiquier politique, Karl Reinhardt, dans son livre de 1949 *Eschyle dramaturge et théologien*,[37] construit une autre critique du langage, et fait du mythe, interprété comme terreur, une réalité originelle et indépassable. Son analyse est encore utile au sens où elle ne se contente pas d'appliquer à Eschyle les préalables d'une ontologie négative, mais qu'elle s'appuie sur une analyse matérielle, dans l'idée qu'un élément muet du théâtre vient contredire le langage qui s'y tient. Reinhardt trouve, en effet, dans la scène, dans le spectacle physique (ce qu'il appelle "l'image scénique"), le lieu où le "démonique" vient s'immiscer dans les discours argumentés des personnages et les subvertir. Le spectacle en dit plus que le langage. Ainsi, pour l'*Agamemnon*, la double entrée dans le palais des Atrides, d'Agamemnon puis de Cassandre, l'une étant "l'antistrophe" de l'autre,[38] produit par elle-même l'effondrement des raisonnements politiques d'Agamemnon dans la première scène. Le même espace est à parcourir deux fois, au terme d'une persuasion dans le premier cas, sous la menace et dans les cris dus à la violence brute d'Apollon dans le second. La 'raison', dont les personnages font montre en discutant, est combattue par une irrationalité plus profonde et toujours présente, visible avant qu'elle ne se concrétise dans un désastre. Le mythe, contrairement à la critique qu'en fait Benjamin, n'est pas du côté du rationnel, du droit, mais au contraire d'une noirceur primordiale, d'un néant qui détruit toutes les entreprises argumentées et stratégiques des personnages. Selon la logique de l'ontologie fondamentale heideggérienne, cette analyse fait de la résurgence d'un passé toujours là et insaisissable le contenu de vérité de la tragédie. Le mythe, réinterprété comme force du "démonique", comme dépendance absolue des humains, reste inébranlable, alors que chez Benjamin la tragédie faisait signe vers une libération, improbable mais nécessaire, au-delà du

[37] K. REINHARDT, *op. cit.* (n. 3).

[38] La métaphore métrique renvoie à l'analyse de l'*Œdipe roi* et de l'*Antigone* par Hölderlin.

mythe. La question ne peut sans doute pas être laissée de côté quand on interprète les textes.

11. *Ironie de l'histoire du tragique*

Au terme de ce parcours historique et avant d'en venir à la lecture de quelques textes d'Eschyle, nous pouvons souligner une certaine ironie dans l'histoire du concept de tragique. Ce concept était censé, au départ, surmonter l'antinomie entre les deux idées kantiennes fondamentales que sont l'idée de nature (de nécessité) et l'idée de liberté. Toutes les théories que nous avons rencontrées placent au cœur de la tragédie un conflit entre deux puissances qui incarnent, différemment selon les auteurs, ces deux idées, l'une des puissances étant du côté de la continuité, de la causalité, et l'autre du côté d'un surgissement libre, inconditionné,[39] du côté de l'événement. Ce furent tour à tour l'ordre divin contre la liberté d'Œdipe, le droit contre la révolte qu'est le crime, la nécessité de la constitution d'une cité harmonieuse contre la protestation des Érinyes, la rigueur apollinienne contre le déferlement du désir dionysiaque, la loi comme malédiction face à l'énergie muette du héros, etc. Mais à partir de termes comparables, les résultats sont opposés. En effet, les théoriciens ont, selon leur orientation philosophique, privilégié l'un ou l'autre des deux termes. Ils développaient en cela des philosophies contraires de l'histoire: l'une est dialectique, et en fait continuiste puisque l'histoire tendrait à travers l'irrationalité de ses épisodes vers un but identifiable et synthétique; l'autre est à l'inverse centrée sur la rupture, la discontinuité. Il y a ironie, puisque l'antinomie de départ se trouve simplement redoublée dans l'antinomie qui oppose désormais entre elles deux philosophies du tragique et les deux conceptions de l'histoire qui les sous-tendent.

[39] Comme l'est le "fait de la liberté" chez Kant.

III. Destin et dramaturgie

Nous avons, au cours de notre examen, accompagné la présentation des conceptions du tragique de l'hypothèse qu'elles contenaient des éléments valables pour une lecture d'Eschyle. Il nous reste non seulement à tester cette hypothèse, mais à esquisser le sens que ces éléments prennent au sein de la composition eschyléenne, en gardant ouverte la possibilité que les œuvres d'Eschyle expriment un 'contenu de vérité' que le concept de tragique cherche à définir de manière inadéquate mais en pointant des questions que ces œuvres se sont effectivement posées. Je me limiterai à un exemple.

1. *La délibération d'Aulis*

Le monologue d'Agamemnon se décidant finalement à sacrifier sa fille est l'un des 'lieux classiques' de l'analyse du tragique chez Eschyle, ou, à l'inverse, de la démonstration de l'absence de tragique dans sa tragédie. Avant d'en proposer une lecture, il convient de revenir sur son contexte, de manière à éviter de faire de cette délibération un simple 'cas d'école tragique' (ou non tragique).

Artémis, qui exige la mise à mort d'Iphigénie, ne punit aucune faute préalable d'Agamemnon. Eschyle s'écarte en cela de la tradition que Sophocle et Euripide reprendront et selon laquelle Agamemnon aurait offensé la déesse au cours d'une chasse. Chez Eschyle, la cause de la colère divine, selon la réponse qui me paraît la plus plausible à la question classique "why is Artemis angry?" est l'action même qu'Agamemnon s'apprête à accomplir à Troie, action que symbolise le massacre de la hase.[40] Décrite comme la protectrice de la vie innocente (*Ag.* 140-43), vie que détruisent les aigles de Zeus en signe des massacres à venir, la déesse proteste et exige, selon un rite habituel, que les chasseurs

[40] Je renvoie à la démonstration développée par J. Bollack, *op. cit.* (n. 12).

lui consacrent d'abord ce qu'il y a de plus beau pour elle, à savoir la jeune vie de la fille d'Agamemnon.

Le vers 144, très problématique, me semble renforcer cette lecture: "Elle (Artémis) demande que de cela soit réalisé un signe" *(τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι)*. Le verbe "elle demande" *(αἰτεῖ)* suppose Zeus comme destinataire, comme le confirme l'emploi de κρᾶναι dans la complétive; le pronom "cela" (au génitif pluriel τούτων) désigne sans doute la situation violente créée par le repas des aigles comme annonce de la destruction de Troie (plutôt qu'il ne renvoie aux petits des animaux, mentionnés dans la phrase précédente); quant à l'expression ξύμβολα κρᾶναι, elle ne peut pas, je pense, désigner la réalisation à Troie du "symbole" qu'est la dévoration de la hase et de sa portée par les aigles, pour deux raisons. La première est logique: comment la déesse pourrait-elle solliciter (de Zeus ou de quiconque) une action qu'elle exècre? Certains interprètes pensent lever la difficulté en supposant que la réalisation demandée serait particulière et inclurait le sacrifice d'Iphigénie qu'Agamemnon devrait ensuite expier; Artémis se vengerait par avance; or rien dans le texte ne permet une telle lecture. La seconde est linguistique: le verbe κραίνω, quand il a un mot comme signe ou oracle[41] comme objet, veut dire "effectuer", "produire avec autorité", c'est-à-dire ici manifester un signe, et non le porter à accomplissement dans la réalité. Il semble donc bien qu'Artémis demande un "signe" *(ξύμβολα)* qui soit la contrepartie (selon le sens de ξύμβολα) de la violence accomplie par les aigles, ce signe étant le sacrifice d'Iphigénie (ξύμβολα n'a donc pas le même référent que φάσματα au vers suivant, qui renvoie bien au présage des aigles; ce serait, déjà, étrange que la même réalité soit désignée de deux noms différents). Ne pouvant s'opposer à la destruction de Troie, voulue par son père, elle demande au moins une marque de respect de la part d'Agamemnon. La mise à mort d'Iphigénie n'est pas pour elle un crime qu'Agamemnon devrait payer,

[41] *Cf.* EUR. *Ion* 464.

mais un acte de piété, une reconnaissance; c'est une offrande, qui est déjà le prix à payer pour l'entreprise contre Troie. La logique divine du respect des "parts d'honneur" divines (les τιμαί) ne coïncide pas avec le point de vue des humains, pour qui ce sacrifice paraît d'abord être un acte criminel.[42]

L'innovation d'Eschyle par rapport à la tradition mythique (l'absence de faute préalable d'Agamemnon contre Artémis) a des effets énormes sur l'orientation de l'*Orestie*. Elle signale un choix: faire du droit le milieu où se déchaînent les violences, alors qu'il est censé les réprimer, les régler et éventuellement les prévenir. Agamemnon et Ménélas agissent au nom du droit: celui de Zeus hospitalier, que Pâris a bafoué (*Ag.* 401). Or la condition imposée par les dieux[43] à la réalisation de ce droit indiscutable est la mise à mort par Agamemnon de la vie qui lui est le plus intimement liée.[44] Il s'oppose à lui-même, et entre dans la logique que Hegel avait décrite comme étant celle du destin. Le droit est ainsi pris dans une véritable contradiction: il s'impose à Troie, selon une règle universelle édictée et garantie par Zeus, mais il ne peut s'imposer que si, en son nom, est accompli un acte qui va contre le droit. Sans le sacrifice et le destin où s'enferme Agamemnon il n'y aurait, en effet, pas de justice de Zeus. Troie, la ville de l'excès, pourrait prospérer.

Quant à la délibération elle-même, elle est méthodique et ne manifeste aucune passion irrationnelle (*Ag.* 205-17):

Ant. 4 205 Le premier des rois fit entendre ces mots:
"Ne pas obéir, un lourd désastre,
Lourd encore si
Je déchire l'enfant, la beauté de la maison,
Et souille dans les flots d'une vierge

[42] Pour l'ensemble des discussions du texte de la pièce proposées ici, je renvoie à mon livre *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues* (Lille 2001); voir p. 779 *sqq.* pour ce passage.

[43] A savoir par Zeus lui-même, qui accède à la demande d'Artémis, comme il a sanctionné celle de Thétis dans l'*Iliade*.

[44] Voir la description étonnante, parce que contraire aux normes, de la jeune fille chantant dans la "salle les hommes" le péan avec son père (*Ag.* 245-47).

Égorgée mes mains de père
Près de l'autel. Où n'est pas
Le mal? Comment déserter la flotte
Et manquer à l'alliance?
Car un sacrifice qui arrête le vent,
Et un sang de vierge, avec colère,
Jusqu'à trop de colère les désirer,
C'est justice. Qu'il en aille pour le bien!"

Le roi pose deux possibilités, et tranche. Selon l'usage, la thèse la moins forte (le renoncement) est exposée d'abord. Agamemnon analyse avec distance, et choisit. Il sait que la situation est désastreuse ("Où n'est pas le mal?", 211 *sq.*),[45] et sa présentation du sacrifice en fait ressortir la cruauté et les implications démentielles. Mais, comme l'ordre vient des dieux, il suppose qu'un "bien" (dernier vers) peut se réaliser par ce mal, sans qu'il soit maître de cet enchaînement souhaité. Quant aux critères de la décision, ils sont clairs: Agamemnon note que le respect de sa fonction de roi ("Comment déserter la flotte?") coïncide, dans cette situation, avec une norme divine: θέμις[46]. La construction de l'avant-dernière phrase montre que la passion que le roi souligne à la fin de son discours ("avec colère, jusqu'à trop de colère") n'est pas la sienne; le verbe "désirer" est sans sujet. Agamemnon construit un raisonnement: l'acte est affreux, mais la situation l'est également, et elle légitime la colère nécessaire à un tel acte.

Cette lecture du vers 216 conserve le texte du manuscrit principal. Elle évite l'introduction proposée jadis par F. Bamberger d'un sujet, "eux" (σφ'), à savoir l'armée, devant ἐπιθυμεῖν ("désirer"), et surtout elle évite de réécrire la phrase comme le fait M. West, quand, sur la base d'une variante, il rejette "désirer" (ἐπιθυμεῖν) et écrit ἀπὸ δ' αὐδᾶι Θέμις, "et Thémis l'interdit".[47]

[45] Littéralement: "Qu'est-ce qui dans cela est sans mal?" (τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;).

[46] Le mot, dans la langue du V^e siècle, se distingue de l'usage homérique en ce qu'il renvoie à une contrainte divine, comme Robert Parker l'a rappelé lors de la discussion.

[47] M.L. WEST (ed.), *Aeschylus, Tragoediae* (Stuttgart 1990). Je renvoie à la présentation de la tradition manuscrite et à la discussion de cette conjecture par

La norme désignée par Thémis ne lui paraissait pas pouvoir commander un sentiment, tel la colère de l'armée, et elle est trop contraire à l'acte qu'elle devrait sanctionner selon le texte transmis. Mais si Agamemnon prononçait cet argument, il n'y aurait pas de délibération, et aucune phrase n'expliquerait son choix.

Dans la strophe suivante, le chœur, parlant en son nom, juge la décision. Comme il utilise la métaphore du "joug de la nécessité", il était tentant de retrouver là l'antithèse développée par Schelling. Agamemnon, succombant à la passion et cédant devant les dieux, renoncerait, plus ou moins volontairement selon les lectures,[48] à sa liberté (218-27):

Str.5 Quand il eut passé sur lui le joug de la nécessité,
Soufflant la renverse impie de sa pensée,
Vent impur, sacrilège, alors
Jusqu'à l'audace ultime il dévia son esprit.
Chez les hommes, la pensée de bassesse rend téméraire,
L'insolente déraison, mal suivi de maux.
Il osa donc devenir
Sacrificateur de sa fille, en secours
Aux combats de vengeance pour une femme,
Et en prémices de fiançailles aux navires.

Cette strophe n'invite pas à retrouver l'antithèse 'tragique' (nécessité/liberté). Le chœur développe ici le point de vue de la sagesse commune. Sa condamnation repose sur la reprise de deux *topoi* de la sagesse traditionnelle.[49] "Passer sur soi le joug (ou la "courroie", λέπαδνον) de la nécessité" est normalement un comportement sage de lucidité. C'est celui que recommande Pindare dans la *Deuxième Pythique*: "Porter légèrement le joug que l'on a placé sur son dos, / C'est se secourir" (93 *sq.*). Mais

V. DI BENEDETTO "Sul testo dell'Agamennone di Eschilo", in *RFIC* 120 (1992), 133-35.

[48] Selon J.-P. VERNANT ("Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque", in J.-P. VERNANT, *op. cit.* [n. 4], 1123) et S. SAÏD (*La faute tragique* [Paris 1978]), la nécessité et la liberté opéreraient l'une et l'autre, l'une sur le plan divin, l'autre sur le plan humain. La décision serait ambiguë.

[49] Je reprends l'analyse de J. BOLLACK, *op. cit.* (n. 12), 288 *sqq.*

la sagesse dit également que la nécessité, la contrainte du besoin peut mener à la déraison, quand, par exemple, un noble sans richesse épouse une femme sans naissance: "Car le presse la puissante nécessité qui enhardit l'esprit" (Thgn. 196). La contrainte produit l'audace (τλήμονα ... νόον, *cf.* ici "l'audace ultime" de la pensée, τὸ παντότολμον φρονεῖν). Le chœur mêle ces deux *topoi*, car la nécessité qu'Agamemnon endosse est mauvaise. L'accepter, au lieu de rendre sage, rend fou. Le chœur n'entre dans aucune logique tragique, il constate une faute. Le mot ἀνάγκη désigne la contrainte propre à la situation, et la métaphore du souffle éclaire la nature de la soumission d'Agamemnon: contre les vents mauvais dont il subissait les attaques sans réagir (187)[50], il devient lui-même souffle de destruction ("vent impur, sacrilège").

2. *Liberté des Anciens, liberté des Modernes*

L'importation explicite, à partir des années 1920, de la problématique philosophique du tragique dans la lecture de ce passage est le signe d'une évolution de la philologie,[51] qui, au-delà du déchiffrement méticuleux des textes, s'est voulue 'histoire de l'esprit'. L'enjeu était de montrer la nouveauté de la tragédie en ce qu'elle serait déjà sur la voie de ce que les Modernes, avec Kant, ont défini comme 'liberté'. La tragédie serait le moment d'une découverte irréversible. À l'homme passif de l'épopée, perpétuellement excusé par l'emprise des dieux, la tragédie opposerait pour la première fois l'intériorité du sujet et en ferait un agent responsable. Bruno Snell, en réaction contre une philologie trop orientée vers les seuls faits textuels et historiques, tente de redonner avec cette idée un

[50] "Réglant son souffle sur les événements qui le frappaient."

[51] Il y a rupture avec la pratique des philologues au cours du XIX[e] siècle: ceux-ci se contentaient de reprendre les analyses de Schelling, en les historisant, comme nous l'avons vu, alors que désormais le retour à la philosophie et à ses thèmes sera revendiqué. Mais ce retour, lié au 'Troisième humanisme', n'aura qu'un temps.

contenu de vérité à Eschyle dans sa dissertation de 1928 *Aischylos und das Handeln im Drama*,[52] et fonde son analyse sur la théorie du tragique de Schelling. Dans son livre *Die Entdeckung des Geistes*,[53] il retrace les étapes anciennes de cette invention du soi et de la liberté, qui trouvera son aboutissement dans les théories modernes de la morale.

La délibération d'Aulis a servi d'argument contre cette reconstruction historique et plus généralement contre l'idée d'un progrès de l'esprit et d'une différence entre les époques. Une telle idée 'historiciste', hégélienne, de l'histoire, comme processus linéaire orienté vers un but nécessaire, serait inopérante non seulement pour comprendre l'éthique, mais pour interpréter les textes anciens. Ceux-ci, à l'examen, ne se révèlent pas moins performants que les textes modernes. Il suffisait de montrer que nous avons bien affaire ici à une délibération éthique régulière, avec ses phases constitutives: analyse de la situation, pesée des options possibles, décision argumentée au nom de valeurs identifiées, et passage à l'action en accord avec la décision. L'examen pouvait même remonter jusqu'aux textes d'Homère, et montrer que les décisions des héros et des dieux y suivaient en fait déjà la même procédure. La tragédie n'invente donc rien, et les Modernes, représentés par Kant, ont eu simplement le tort de penser que la délibération éthique devait se fonder sur un concept absolu de la liberté. Il n'en est pas besoin, puisque Homère et Eschyle, qui n'ont pas ce concept, savent délibérer. Il n'y a donc pas de progrès. Eschyle peut être lu comme un contemporain et opposé à Kant.

Pour le débat d'Agamemnon, cette option a pu conduire à une revalorisation de la décision du roi, qui n'aurait rien d'archaïque, rien de scandaleux, et qui ne se laisserait dicter par aucune emprise divine. Martha Nussbaum, dans *The Fragility of Goodness*[54], entreprend cette réhabilitation en faisant de cette

[52] *Philologus*, Supplement-Bd. 20,1 (Leipzig 1928).

[53] B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (Hamburg 1947).

[54] M.C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge 1986).

délibération un exemple du genre particulièrement réussi. Non seulement le roi procède rationnellement et se conforme à sa décision, quoi qu'il lui en coûte, mais ce modèle de décision se montre plus satisfaisant que les modèles élaborés par la philosophie continentale moderne, qui, fondant la décision sur la seule liberté comme principe, tentent d'en faire une opération purement rationnelle.[55] De manière plus conséquente et plus riche, Eschyle introduit dans la décision un moment pathétique: le roi, comme le dit le chœur "dévia son esprit" (221). Cette phrase voudrait dire non pas qu'Agamemnon a mal raisonné, mais qu'une fois le raisonnement accompli, une fois la nécessité rationnellement assumée, il s'est laissé gagner par une violente émotion. Par là, il reconnaît la force de la solution qu'il a écartée. Il est divisé et agit aussi contre lui-même, sans donc qu'Eschyle ne tombe dans la fiction moderne d'un sujet moral qui ne devrait des comptes qu'à sa propre liberté.

Il est tout de suite possible d'observer contre cette interprétation que "la déviance" de la pensée ne peut pas désigner pour le chœur un sentiment du roi qui accompagnerait sa décision. La phrase "jusqu'à l'audace ultime il dévia sa pensée" s'applique sans ambiguïté à l'action elle-même, comme le confirme le terme "audace", toujours tourné vers l'agir. Mais, de cette lecture au moins une conclusion peut être retenue: le roi ne sacrifie aucune liberté, il analyse et décide.

Toutefois, en mettant l'accent sur la rationalité de la procédure délibérative, on perd de vue des contenus essentiels du texte:

— tout d'abord, il ne s'agit pas de n'importe quelle décision, mais du meurtre d'une fille par son père. L'homme éthique se condamne par là à son propre meurtre, comme Calchas l'avait déjà prédit (154 *sq.*). La décision juste, parce que conforme à l'ordre des choses (et de fait efficace), emporte celui qui la prend. L'intérêt du texte réside alors sans doute moins dans la procédure

[55] Martha Nussbaum vise surtout Kant et Sartre.

délibérative elle-même que dans le fait qu'en délibérant en accord avec sa fonction de roi, et en sacrifiant sa fille pour l'armée, Agamemnon transforme le lien familial en malédiction, et doit pour cela finir en victime de ce qu'il avait choisi d'éliminer;

— en second lieu, et surtout, la lecture de M. Nussbaum suppose qu'il existe bien, à ce moment de l'histoire des Atrides, un monde où il est raisonnable de délibérer, un monde cohérent et réglé, dont la connaissance permet d'argumenter sans se tromper. Or c'est l'inverse. La décision d'Agamemnon n'a pas seulement son action à venir comme enjeu, mais l'existence même d'un tel monde. Comme on l'a vu, s'il ne se plie pas, l'ordre de Zeus ne se réalise pas, et il n'y a plus de critère objectif pour décider de ce qui est juste; or l'acte demandé pour que cette justice devienne réelle est de toute évidence injuste en soi et condamne au destin.

Le concept classique de 'crise tragique' redevient alors pertinent pour comprendre la scène, avec les deux dimensions de ce concept: comme 'crise objective', quand le monde est contradictoire, soumis à des rationalités opposées, et comme 'crise subjective', quand l'individu qui doit décider s'anéantit par sa décision en raison de cet état contradictoire du monde. Mais quels sont les termes qu'oppose cette crise, si ceux que met en avant la vulgate tragique, une liberté et une nécessité également absolues, se révèlent inexistants? Agamemnon décide souverainement. Il exerce par là une liberté qui n'est sans doute pas à comprendre comme la liberté subjective, originelle et inconditionnée des Modernes. Son acte souverain exprime plutôt une conception autre de la liberté, régulièrement formulée dans les textes anciens. La différence entre les époques reste donc sans doute décisive.[56] Il s'agit, pour le dire d'un mot trop rapide,

[56] Même si des auteurs contemporains comme Bernard Williams (*Shame and Necessity* [Berkeley 1993]) récusent le concept moderne de liberté et préfèrent revenir à Aristote, il n'en reste pas moins que ce concept a été exposé et défendu à partir de Kant, alors qu'il était inexistant dans l'Antiquité. Les horizons théoriques des époques n'étaient donc pas les mêmes.

d'une liberté objective. Être libre, c'est n'être pas dominé ou esclave, et c'est donc trouver par son action, par la lutte, la place sociale ou politique qui garantira cette indépendance. La liberté se fonde sur un ordre des choses, elle ne repose pas dans la volonté de celui qui agit, comme pour les Modernes, mais dans le but de son action. "Porter le joug de la nécessité" peut ainsi être un acte libre et vertueux, au sens où c'est reconnaître les chances objectives de pouvoir exercer une souveraineté à un moment donné. De ce point de vue, les héros eschyléens agissent librement, sans aliéner leur liberté, quand ils se vengent, quand ils se portent à l'assaut d'un frère comme Étéocle, qui assume ainsi, de la seule manière efficace possible, sa fonction de défenseur de Thèbes. La contrainte divine ne brime pas par principe cette liberté, elle crée les circonstances où elle peut s'exercer et l'oriente, ou parfois elle rend son exercice impossible, dans des circonstances toujours particulières, quand les Troyens deviennent esclaves par exemple. C'est donc une liberté fonctionnelle, relative à un donné extérieur, et qui peut se perdre quand la situation l'impose.

3. *D'Aulis au drame*

La crise, telle que nous la voyons se mettre en place à Aulis, n'oppose pas cette liberté à une contrainte, puisque ces deux termes ne sont pas directement antagonistes en soi et qu'on voit au contraire Agamemnon rester libre au sens ancien. Il prend la seule décision, aussi abominable soit-elle, qui soit compatible avec son rôle de roi, et il devient par là responsable devant les siens: il est un père monstrueux et il sera même un mauvais roi, puisqu'il conduira un nombre immense de Grecs à la mort. Il devra rendre compte de ces manquements. La crise oppose plutôt cet exercice souverain de la liberté au sens réel et inattendu qu'il prend dans une situation précise. Parler et agir fonctionnellement, selon son *êthos*, son rôle social, produit un destin qui individualise au sens où il condamne celui qui a parlé et agi, et

ne condamne que lui. Le personnage 'tragique', c'est-à-dire qui subit un désastre, en dit plus qu'il ne dit. Alors qu'il croit raisonner et disposer ainsi de la réalité extérieure qu'il perçoit selon les cadres admis et qu'il transforme selon des normes publiques et établies, il parle en fait de lui-même sans le savoir. Visant l'action, il exprime sans le savoir ce qu'il est, avec son histoire ancienne et à venir. Agamemnon croit disposer de sa fille, du sang d'une enfant où il pourra souiller ses "mains de père", mais les mots qu'il emploie étaient à prendre au pied de la lettre, c'est bien de son sang qu'il s'agit, de celui qu'il a transmis, et donc de sa propre vie. Il a objectivé ce sang dans son discours, comme s'il n'était qu'un "remède", un instrument extérieur, alors que son acte liait définitivement pour lui paternité et violence et décidait donc de lui. Le droit échoue donc dans l'*Agamemnon*.[57] Il ne garantit pas l'existence de ceux qui se sont engagés pour lui, mais les mène à la faute et à la destruction et il ne protège pas la communauté qui le reconnaît comme norme, mais l'enferme dans la violence. Les analyses du jeune Hegel et de Walter Benjamin restent donc, sur ce point, très éclairantes.

*
* *

Les théories du tragique n'ont pour le philologue que le tort d'être modernes et de prétendre dire quelque chose sur notre condition à partir de concepts théoriques issus d'un moment particulier de la philosophie. Mais si l'on entend par 'tragique' une qualité propre à un art défini, la tragédie athénienne, sans retomber toutefois dans les définitions anciennes, qui faisaient de l'adjectif 'tragique' un simple synonyme de 'noble' pour le style ou de 'monstrueux' pour les histoires racontées, ces théories offrent des outils d'analyse pour les œuvres.

[57] La même analyse peut être faite pour Égisthe, double ironique et monstrueux d'Agamemnon. Il agit, ou fait agir, au nom d'un droit relatif au passé, mais, une fois sa vengeance accomplie, il n'est le porteur d'aucune règle pour le futur. Il devient tyran.

a. Nous n'avons pas à choisir entre les deux interprétations majeures de la tragédie, celle qui y découvre une tendance vers la réconciliation, comme dans *Les Euménides*, et celle qui exacerbe un désastre, comme dans *Les Sept contre Thèbes*, Eschyle réalise l'une et l'autre des possibilités. Par rapport à la première interprétation nous pouvons simplement dire qu'elle a sans doute le tort de faire de la tragédie le reflet de l'histoire progressive qui construit la cité. Elle serait l'expression d'un processus réel de formation historique. Or Eschyle n'est pas dans cette situation. Il n'est pas un historien du droit ou de la politique. Il part de l'existence d'une cité déjà constituée, qui est la réalité vécue de son public: l'Athènes qui a vaincu les Perses, puis celle qui s'est démocratisée avec la réforme d'Éphialtès. Il ne s'intéresse pas à la genèse de cette cité, mais prend acte de sa réalité, et l'analyse, en se posant la question du sens qu'elle a pour les individus, considérés non pas seulement comme des sujets politiques, mais dans la totalité de leurs dimensions existentielles. Il a pour cela comme instrument l'examen du langage et sa mise en scène: les mots publics, sur la scène, reprennent les schémas normatifs de son temps, mais en plus, ils disent chez lui aussi les histoires des individus, au-delà des stratégies langagières de ceux qui parlent. Eschyle transforme les normes juridiques et politiques, sans cesse invoquées par les personnages, en moyens inattendus d'exprimer la réalité profonde des individus. Le droit, de normatif devient expressif.

b. L'idée hégélienne de 'destin' comme relation de soi à soi obscure et différée dans le temps et comme lien nécessaire et juridique entre une première et une seconde violence. Il est apparu que le destin sert chez Eschyle[58] de 'medium' pour constituer sur

[58] Je n'ai pas dans ce texte pris le soin de comparer Eschyle aux deux autres Tragiques. L'analyse serait chaque fois différente. Ainsi, dans l'*Antigone*, il n'y a pas de destin préalable à la pièce. C'est Antigone qui pense que le décret de Créon ne fait que prolonger la malédiction de la famille d'Œdipe, alors que c'est une décision politique qu'il prend de son propre chef. Mais cette décision souveraine déclenche un destin, à partir du moment où Créon s'oppose non pas à

la scène des individualités réellement uniques et représentables. Le personnage prend une forme scénique qui le distingue des autres quand il est pris dans la tension incontrôlable par lui entre son activité publique, généralement orientée vers un droit commun, et l'anamnèse forcée de son passé. Étéocle devient lui-même quand il ne parle plus seulement en roi efficace et typique, mais quand il doit employer sa technique politique et sa maîtrise du langage pour parler de son double et l'affronter.

c. *Le lien entre droit et violence.* Cette tension, qui fait le personnage scénique, vient de ce que son destin, son passé, avec l'enchaînement des fautes, ne s'ajoute pas du dehors à son action publique. Il est commandé par elle. Walter Benjamin, renouant avec Hegel, avait formulé cela dans une expression énigmatique: "le droit condamne à la faute". L'*Agamemnon* a bien montré un lien de cet ordre: c'est l'action juridique et violente contre Troie qui suscite la colère d'Artémis et donc le destin qu'Agamemnon s'impose par la mise à mort de sa fille. De même, c'est parce qu'Étéocle défend sa ville, selon son idée du juste, qu'il devient monstrueux dans le double meurtre. La tragédie ouvre donc bien, comme le supposaient ces auteurs, sur une analyse du droit et de sa signification. L'analyse pourrait être étendue au *Prométhée* (au sens où Zeus représente un ordre, juste dans son principe, dans la punition de son adversaire, mais injuste quand il est vu, quand il devient le spectacle que donne sur la scène cette punition; l'ordre de Zeus se révèle brutal), aux *Suppliantes*, avec l'excès des Danaïdes dans leur attachement à Zeus.

d. *L'impuissance langagière des personnages.* Ils ne peuvent parler à la hauteur de leur situation. Sur scène, ils argumentent d'abord comme s'ils ne nouaient pas leur destin par leurs discours et leurs actes. Une fois la catastrophe advenue, ils peu-

Antigone, mais à l'être qui lui est le plus proche par le sang, son fils. Sa propre famille connaît alors le sort de celle d'Œdipe, dans l'auto-destruction.

vent, mais simplement après coup, commenter le destin survenu. Mais, comme on le voit à la fin de l'*Agamemnon*, à la fin des *Choéphores*, et pendant toutes les *Euménides*, même alors, même une fois le désastre et ses raisons connus, il y aura controverse sur son sens, sur la manière dont on peut en parler. L'événement, pourtant clair, net et irrémédiable, ne trouve pas son expression adéquate, car il ne peut coïncider avec les langages qui sont à la disposition des acteurs.

e. *L'idée de crise*. Ce qui fait crise, chez Eschyle, est la rencontre conflictuelle entre deux formes de raison, et non le conflit entre un ordre raisonnable et une force de démence:

— d'une part, se déploie la rationalité des dieux, qui imposent des destins et qui à travers cette succession de destins construisent une histoire de longue portée, comme dans l'*Orestie*, où l'on ne découvre que sur le tard que le sacrifice d'Iphigénie, le meurtre d'Agamemnon, etc., avaient pour finalité la fondation d'une nouvelle justice à Athènes. Les dieux, comme dans l'épopée homérique, agissent selon une téléologie, selon une théodicée qui donne un sens à l'histoire;

— d'autre part, la rationalité que visent les personnages en argumentant ou en agissant.

La rencontre de ces deux lignes est catastrophique et irrationnelle. En effet, aucun personnage de l'*Orestie* ne pouvait avoir même le soupçon que son action entrait dans cette longue histoire, avec ce terme-là. Ils n'avaient pas les moyens de se hisser au point de vue des dieux, mais le subissaient, même quand ils font de la théologie, comme Clytemnestre ou le chœur. La raison en est que cette histoire divine, qui tient l'ensemble de la trilogie, est en fait muette, à la différence de ce qui a lieu dans l'épopée. Il n'y a pas, chez Eschyle, de 'scène divine' où le terme visé par les dieux soit exposé, il n'y a pas de promesse donnée par les dieux au héros. Le sens de cette histoire n'est jamais énoncé à l'avance, alors même qu'elle est rationnelle, qu'elle

pourrait donc faire l'objet d'un discours. Seuls des signes sont accordés par les dieux: un présage à Aulis, une malédiction, mais sans même que la raison de ces signes ne soit donnée. Cela paraît être l'un des traits caractéristiques de la tragédie telle que la pense Eschyle[59], dans son contraste avec l'épopée: le dessein qui fait l'histoire n'est pas dit, et ne se découvre que rétrospectivement. Le langage des héros est alors en crise, puisqu'il s'énonce sur fond de ce dessein divin, qui dispose d'eux, mais qui est muet. La rationalité divine, même si sa logique peut après coup se laisser interpréter, se fait ainsi violence brutale, bachique. On n'a donc pas à choisir, pour interpréter, entre ces deux pôles, ou bien la théodicée à l'œuvre dans l'action des dieux ou le désastre du héros; la tragédie relie en permanence les deux, sans nécessairement viser par là une synthèse, une fin heureuse. Elle donne à voir.

f. *La discontinuité de la forme tragique.* Cette crise ne se déroule donc pas seulement au niveau de l'action, selon un schéma linéaire (avec les phases aristotéliciennes bien connues de tension et de dénouement). Il y a bien cette structure d'ensemble. Mais comme la crise est constitutive de la position des personnages face au dessein divin qui se réalise, dans le silence, à travers eux et leur langage, elle détermine, dans chaque drame, une multiplicité de situations. Hölderlin avait sans doute raison de découvrir dans la tragédie un schéma compositionnel discontinu. Ce sont, d'épisode en épisode et à chaque chant de chœur, des modes différents de présenter cette contradiction entre le lien puissant qui réunit les humains et les dieux et l'impossibilité de ce lien. Selon les personnages en présence, selon les événements, le public entre dans des mondes différents, qui ne valent pas au premier chef pour leur fonction, pour leur rôle d'étape vers le dénouement, mais pour eux-mêmes, comme réalisation en un moment précis et pour un individu particulier de cette tension.

[59] Sophocle et Euripide traiteront ce problème autrement, par des scènes divines, par l'absence de destin imposé par les dieux, comme dans l'*Antigone*.

g. *La fonction cognitive de la tragédie.* Les théoriciens du tragique le mettaient dans les choses, qui devenaient par là intelligibles (ou clairement insaisissables pour l'intelligence humaine: il s'agit encore, avec cette thèse, de 'connaissance'), alors que le 'modèle' que construit Eschyle est lié à sa poésie comme artefact. La tension qu'il met au principe de ses drames entre un destin d'abord muet et le langage des personnages n'est pas l'expression d'une thèse sur le réel, elle est une forme qui permet de construire des événements. Mais cette forme n'a pas son but en soi. Elle sert à Eschyle d'outil d'analyse pour les objets qu'il se choisit: le destin de l'empire Perse ou d'Athènes, le droit, la cohérence de la cité, la filiation, la sexualité, l'histoire de la civilisation, etc. Ce modèle est 'inactuel': il met en scène des sujets parlants qui ont directement le pouvoir de décider pour leur communauté, des rois de l'âge héroïque[60], et qui par là accomplissent un destin mythique; en plus, ces individus mythiques font entrer dans le débat public, sur la scène, des thèmes qui n'y sont normalement traités. Ce décalage transforme les expériences du monde vécu et du rapport à la politique en destins, en objets représentables parce que dotés d'une cohérence inébranlable. Il permet à la tragédie d'élaborer un point de vue sur sa société. Sans démontrer, elle devait plutôt ouvrir, après le spectacle, à la controverse.

[60] Xerxès est traité comme un roi homérique.

DISCUSSION

F. Macintosh: You demonstrate very clearly how a philological approach can be enriched with reference to the German philosophical tradition. When you speak of Agamemnon dilemma at Aulis, you refer very persuasively to how "parler et agir fonctionnellement, selon son *êthos*, son rôle social produit un destin qui individualise au sens où il condamne celui qui a parlé et agi, et ne condamne que lui". Agamemnon speaks, as you say, more than he literally speaks. This reminds me of Hegel's distinction in the *Phenomenology* between ancient and modern tragic characters. According to Hegel modern tragic characters experience and demonstrate a gap between character and role. Indeed, the modern tragedy is played out within that gap/space. By contrast, adds Hegel, for the ancient character, his/her role is a *donnée:* there is no gap; Antigone is Antigone *because* she buries her brother. Perhaps what we have here is another very powerful demonstration of Hegel's definition of the ancient tragic character: once Agamemnon has made his decision to sacrifice his daughter, he becomes 'Agamemnon' absolutely. He 'is' his role in more senses than he can possibly realise at the point, as you suggest.

P. Judet de La Combe: La distinction que vous rappelez me semble, de fait, tout à fait pertinente. Les personnages des tragédies anciennes (avant Agathon) étaient connus par la tradition mythique, et un nom propre comme Étéocle, Clytemnestre ou Agamemnon ne désignait pas seulement un 'personnage', mais une histoire dont l'issue était fixée. Le nom est la concentration d'un récit. À d'autres noms, comme Hélène, étaient associée une incertitude essentielle, mais cette incertitude était elle-même traditionnelle, elle définissait une identité, quelle que soit la version

finalement retenue par un poète. Hegel nous permet de penser une différence radicale entre le récit ancien et le récit moderne. Pour la tragédie et le roman modernes prime le point de départ de l'action: les circonstances historiques, sociales, psychologiques qui font qu'une personnalité est engagée dans une série d'actes. Ceux-ci s'imposent à elle, l'illustrent ou la contrarient, sans que la fin soit vraiment déterminante ou sans même qu'elle soit racontée, comme dans de nombreux romans contemporains. C'est le parcours, souvent opaque, où s'engage cette personnalité qui compte, dans une tension entre ce qu'est le personnage et ses actes. Cette forme de récit renvoie à l'idée d'un monde ouvert, imprévisible; seul le point de départ des actions peut être assuré. Pour le récit ancien, si l'on peut tenter une distinction aussi rapide, prime plutôt le terme, le *telos*. Un personnage est ce qu'il est par l'action décisive, et souvent catastrophique pour lui, qu'il doit réaliser. Il porte cela dans son nom. Ses actes et son sort final ne peuvent être dissociés de lui. Ils prennent sens dans un monde fermé, ordonné, selon l'idée que le mythe donne de la réalité comme totalité close. L'unité du 'personnage' et du 'rôle' ne signifie pas pour autant que la tragédie soit une forme fermée et homogène. Le théâtre ancien part de cette unité comme 'donnée' et explore les possibilités scéniques et langagières qui permettent de faire des personnages ce qu'ils étaient destinés à être depuis toujours. Dans cette exploration, il introduit un jeu presque infini de liberté, de débats possibles. Cela justifie pleinement les lectures qui se refusent à faire de la psychologie et interrogent d'abord la manière dont les situations dramatiques, essentiellement différentes de scène en scène et d'un chant à l'autre, donnent des significations parfois inattendues aux histoires fixées à l'avance des personnages. L'unité de l'œuvre est sans doute moins à chercher dans l'intrigue ou dans les caractères, que dans les correspondances, au-delà des discours des personnages, entre ces constructions sémantiques.

M. Griffith: Thank you for a superbly wide-ranging yet well-focused discussion of the (on-going) relationship between

philosophy and philology over the issue of 'the tragic'. I learned a great deal from it, and you have provoked me to think (and rethink) about a number of issues — not least about the different national traditions of Classical scholarship and aesthetic theory (German, French, English), and also about the kinds of 'unity' or intelligibility that drama such as Aeschylus' may be expected to provide. I have two questions/comments.

1. If we bring into the discussion of 'the tragic' and of Aeschylean tragedy a couple of influential British critics of the 20th C., I think some further dimensions of the question open up, and productive dialogue with the German and French traditions can be suggested: I am thinking of A. C. Bradley and John Jones. These were neither of them Classicists (which is probably significant; as you have pointed out, British Classicists tended to resist ideas of 'the tragic' in general and tended also to focus on other issues when discussing Aeschylus). A.C. Bradley's books and lectures on Shakespeare were very widely read. They emphasized the qualities of the Shakespearean (= tragic) hero, as embodying and verbalizing a kind of nobility and majesty, even as these heroes often bring about their own ruin through blindness, resistance to inevitable external forces, or even outright moral fault; Bradley also emphasized the idea of tragic 'waste', and the overall sense that a 'great' spirit was being crushed, yet still achieving and reaffirming this 'greatness' through its extreme self-assertion and power of self-expression. (The quality of Shakespearean language was a part of this 'nobility', to be sure.) This portrait of a ('the') tragic hero maps better onto Sophocles, of course, than onto Aeschylus or Euripides: but I think it nonetheless is useful to keep in mind when discussing and imagining an Eteocles, a Clytemnestra, even an Agamemnon (not a morally or spiritually exceptional individual, to be sure, but a larger-than-life figure who struts on purple and has conquered Troy). J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (London 1962) argued, by contrast, that we should stop worrying about 'the tragic hero' (who is not the object of Aristotle's primary interest), or even 'tragic

choice' (I think his position on this issue in Aeschylus was similar to e.g. A. Rivier's, in relation to "*le nécessaire et la nécessité*") and focus instead on the *spoudaia praxis*: the action, or sequence of actions, which for Aeschylus means focusing on the *oikos* and the network of relationships and actions-reactions, images-chains of causation, within which individuals move (sometimes making decisions and choices of a kind, sometimes just following the only path that is open to them; but never faced with 'free, individual choice', for sure).

With these critics in the background, in addition to the array of scholars and approaches that you have so thoughtfully presented, and with a view to the modes of presentation and formal elements of Aeschylean tragedy in mind, in which the 'action' (sequence of events; *praxis/sustasis pragmatôn*) comes to the audience via a number of different voices, disparate scenes, multiple modes, etc., then we may arrive at a view of the 'tragic' in Aeschylus as being a combination of viewpoints and experiences that is fragmented and variegated (*poikilos*) — and thus not comfortably unified as a moral system nor neatly intelligible in discursive terms, yet acquires a capacious kind of unity (*spoudaias praxeôs*... single and complete... etc.), one that supersedes the capacity of any more restricted medium on its own (analytic speech; choral music and dance; *opsis*; etc.). Aeschylus' tragic 'vision', which the audience are brought to share and experience both emotionally-aesthetically and intellectually-analytically (and this starts to sound a bit Wagnerian, I now realize — though the words of Wagner's librettos are so banal and his ideas so simplistic, that I don't think his actual operas are a satisfactory comparison to Aeschylus' plays) thus provides/requires a theatrical experience (music, visual spectacle, etc. as well as argument and actual plot) that combines the disparate elements of political-social-musical (human) existence to an extreme degree. As Bradley suggests for Shakespeare, the unusually marked language and exceptionality of the Aeschylean 'tragic hero' (a powerful and in some sense hyper-ambitious figure) makes him/her and the whole family to which s/he

belongs the object of intense scrutiny and anxious contemplation — and that scrutiny is conducted from many angles (including the hero's own perspectives), and through multiple media. This makes exciting and fulfilling theater (drama = tragedy), a satisfying unity of a kind, even though it may not 'add up' to a neatly definable concept of 'the tragic' or Aeschylean 'religiosity'.

2. On the issue of the "impotence" or "insufficiency" of 'tragic/ Aeschylean' language: I'm not sure I agree with this, or not entirely. In some respects (despite S. Goldhill, J. Porter, etc.), isn't Aeschylean language remarkable in part because it is exceptionally capable of achieving meaning and 'making sense' (sometimes with the help of specific metrical-musical structures, etc.) in ways that language normally cannot?– even as it is also true that the language and argumentation of the plays are (as you've shown in your paper) disturbingly discontinuous and disturbing. (Or as Orestes remarks in *Cho.* 298-305, "many desires fall-together into one": there is an over-determination of meaning. *Cf.* Cassandra's expressions or the *parodos* of *Agamemnon*...). So I am more comfortable with "discontinuity" than with "impotence", I think! But I suspect that there is much more to be said about all this...

P. Judet de La Combe: Vos commentaires me vont évidemment droit au cœur. Pour la première question: les travaux de A. Rivier, qui met en question l'interprétation habituelle du choix tragique et notamment l'idée d'une "double motivation", et de J. Jones, avec l'accent que met sa lecture d'Aristote sur le caractère "*situational*" et non "*personal*" des événements majeurs de la tragédie, sont de fait à mettre à part et restent particulièrement éclairants. C'est si l'on renonce à faire des personnages de la tragédie des 'substances' héroïques, des entités soumises aux aléas de la fortune, et si l'on voit en eux plutôt des foyers vers lesquels convergent des puissances antagonistes, que l'on peut comprendre leur grandeur, non comme 'démesure', mais comme capacité à affirmer en toute

circonstance une force expressive qui ne se laisse pas réduire par ce qui leur arrive ou par le sens (théologique, juridique, politique, etc.) de leurs actions et de leur désastre. Sur scène ils sont grands non par ce qu'ils disent — souvent, ils ne font que reprendre des clichés —, mais par une forme de présence langagière, qui à toute signification imposée (un ordre divin, une norme) sait opposer une prétention à y échapper ou à se l'approprier; ils sont perpétuellement déviants, en excès, parce qu'ils parlent d'eux-mêmes ou parce qu'ils pensent que leur discours, et aucun autre, peut créer la réalité. C'est cette capacité ouverte, différente dans ses effets selon les situations, que l'on a souvent réifiée en y voyant la figure du héros.

Pour la seconde question: l'hypothèse d'une "impuissance" des personnages dans leur langage ne contredit pas le constat de cette virtuosité expressive et de cette maîtrise dans l'emploi des mots. Simplement, les personnages ne disposent pas du référent de leur langage. Il leur échappe parce qu'il a été fixé du dehors (par les dieux), et que le langage humain ne peut se placer à un point de vue divin et totalisant (contrairement à ce que pensaient les poètes théologiens, comme Hésiode et les Orphiques, ou les philosophes — que la tragédie critique). Quant au chœur, dont j'ai trop peu parlé car il est souvent mis par la critique hors tragique alors qu'il est bien le point de départ du spectacle, il travaille le langage composite de la grande tradition poétique et sapientiale pour tenter de se mettre à la hauteur de l'événement inouï qu'il a à analyser. Souvent, il échoue, le langage de la tradition étant bousculé par les événements. L'effervescence du langage est discontinue dans la tragédie, car le changement des situations lui est imposé de l'extérieur. Le bref survol que j'ai proposé des théories du tragique montre que Hölderlin est l'auteur qui a le mieux su dégager ce principe de composition.

R. Parker: I would like to ask about the relation between ethical questions, viewed in the abstract, and characterisation in your conception; this seems a very pertinent issue given your

very welcome instance on approaching tragedy as a theatrical experience. You follow Hegel in arguing that a tragic character could be forced into extreme actions by the legal system or situation under which he or she was imagined to be operating, and you take the case of Clytaemnestra: you say, quite rightly, that "elle ne peut s'appuyer sur aucune institution, sur aucune loi pour faire valoir son attachement à sa fille, puisque le garant du droit, Agamemnon, roi d' Argos, est lui-même criminel". How is one to reconcile that defence of her action, which taken in itself is very effective, with the many negative traits in the way she is characterised, her disgusting gloating over the blood of Agamemnon for instance (1388 *sqq*)? And one can pose a similar question in relation to Agamemnon: if he was right to do what he did at Aulis, why is he so emphatically not portrayed as the great gentleman that E. Fraenkel so unpersuasively argued him to be?

I have also a question about the "histoire de longue portée", much longer than reveals itself to the view of any individual character, which you argue the trilogy encourages us to take of the gods' designs. You say "on ne découvre que sur le tard que le sacrifice d'Iphigénie, le meurtre d'Agamemnon, etc., avaient pour finalité la fondation d'une nouvelle justice à Athènes. Les dieux, comme dans l'épopée homérique, agissent selon une téléologie, selon une théodicée qui donne un sens à l'histoire". It's certainly true that the story which begins with the sacrifice of Iphigeneia ends with the establishment of the Areopagus, but I wonder if your way of describing the point isn't, precisely, a little too teleological: the gods resolve a problematic situation by the foundation of the Areopagus, but should one try to follow back a single line or thread of divine intent right back to the distant beginnings of the myth?

P. Judet de La Combe: Il serait certes vain de s'engager dans une apologie de Clytemnestre, qu'Eschyle dépeint bien en criminelle jouissant du sang versé, même s'il n'est visiblement pas d'accord avec Pindare (quelle que soit la relation historique

entre les deux textes) qui, dans la *XI^e Pythique*, tranche le débat traditionnel sur les motifs de son crime en optant pour la luxure et non pour le désir de venger sa fille. Le point est plutôt que dans la situation où Clytemnestre se trouve mise après le sacrifice, ses désirs 'normaux' (vivre la continuité du monde vécu qu'est sa famille) se transforment en déchaînement destructeur. Son récit du meurtre fait bien apparaître que c'est l'homme qui devait lui donner du plaisir, comme procréateur, qu'elle a éliminé avec cruauté. Je dirais qu'Eschyle construit un personnage hétérogène, pris dans une tension entre ses raisons et ses actes, cette tension venant de l'aporie où se trouve le droit dans l'histoire qu'il raconte (et, au-delà, dans l'analyse qu'il propose du sens vécu, par les individus, des normes du droit). À la fin du drame, quand elle n'a plus à agir mais seulement à parler, Clytemnestre se montre étonnamment consciente de l'impasse où elle s'est mise. Elle sait définir la situation ambiguë où elle est désormais face au démon (l'Érinye) dont elle s'est faite l'auxiliaire, en énonçant clairement la nécessité de négocier avec lui. Par là, elle annonce la discussion qui aura lieu dans *Les Euménides* (pour que la discussion ait lieu, il faudra qu'elle soit tuée à son tour et que sa vie représente une cause juridique). Face à Égisthe, elle aura plutôt un rôle de modération. Quant à Agamemnon, même si sa décision était techniquement et théologiquement fondée, elle reste démentielle dans son contenu. Sur scène, il parlera non en *gentleman*, mais en vainqueur oublieux des raisons réelles de sa victoire, et, je crois, ne cède devant son épouse que par mépris pour ce qu'il croit être un caprice de femme. La réflexion d'Eschyle sur le droit, que j'ai soulignée peut-être trop unilatéralement dans mon texte, n'est pas, pour l'*Agamemnon* et *Les Choéphores*, l'objet premier de la représentation théâtrale. Les apories du droit servent plutôt de cadre pour des situations où, en fonction des contraintes qu'elles imposent, des affects, des excès physiques et langagiers se donnent libre cours.

Pour la théodicée: de fait, il n'y a pas, dans l'*Orestie*, un 'plan de Zeus', comme dans l'*Iliade*, même si Zeus y agit à

chaque étape et impose sa volonté. Aulis, c'est vrai, ne conduit pas directement à l'Aréopage. La tragédie est peut-être plus analytique que je ne l'ai dit: devant des situations particulières, elle pose les interprétations théologiques possibles, et, surtout, elle rappelle que rien n'est arrivé sans cause divine. Une volonté divine est bien présente, mais personne, pas même les devins, ne savent ce qu'elle signifie pour les dieux eux-mêmes, dont les raisons ne se découvrent qu'après coup, et au terme d'une action qui oppose les dieux entre eux. *Les Euménides*, en ce sens, constituent un pari théâtral et théologique risqué: l'ordre divin des choses, au nom duquel les personnages n'ont cessé d'argumenter pendant les deux premières pièces (à savoir le principe d'un accord nécessaire et indissoluble entre Olympiens et Érinyes), est transposé sur scène, mais ne peut se maintenir que si les dieux antagonistes parviennent à s'entendre. C'est, dans cette pièce, comme dans la *Prométhie*, l'intrigue et les dialogues qui reconstitueront l'ordre divin. Il n'est plus extérieur et préalable au drame.

G. Avezzù: Concordo pienamente con l'impostazione della relazione; in particolare, trovo particolarmente appropriata l'osservazione che "nous aurions affaire (...) à une forme de langage parfaite" — non soltanto, se posso aggiungere, nel caso dell'opzione ermeneutica ritualista, ma anche, a mio avviso, in tutte le letture della tragedia che vi vedono la conferma dei valori e delle norme di condotta condivise dalla *polis*: in definitiva saremmo alle prese con forme diverse ma equivalenti di entropia. Riguardo ai *Sette*: quando scopre che il presunto *polemos* è in realtà una *stasis*, il Coro implora Eteocle di astenersi da una lotta che *themis* interdice (689-691); sarei indotto a sospettare che il senso dei *Sette* non risieda — non esclusivamente, almeno — nella contrapposizione fra le antiche stirpi nobiliari e il regime democratico (come hanno immaginato in tanti, a partire dal mio maestro Carlo Diano) ma nel "timore di non reggere la tensione dell'essere cittadini" (come si esprime Christian Meier), e più in particolare dalla forma che di questo

timore provoca la contrapposizione fra *isoi*. Sempre sui *Sette*: giustamente a proposito di Eteocle hai parlato (nella versione orale della tua relazione) di "maîtrise du langage"; però la sua retorica politica è inappuntabile nel prologo, nell'epirrema (190-233) e nel I episodio, mentre non ti pare che nel II episodio sia piuttosto di carattere mantico e, se la parola non è troppo forte, magico (devo la suggestione a una fruttuosa conversazione con Anthony Podlecki)?

Incidentalmente credo sia il caso di notare (qualunque cosa ciò significhi) che due libri importanti come V. di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo* (Torino 1978) e Chr. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* (München 1998) mancano di una trattazione specifica sui *Sette contro Tebe.*

P. Judet de La Combe: Je remercie vivement Guido Avezzù d'avoir utilisé la métaphore de l'entropie. Elle caractérise d'un mot efficace des modes de lectures qui privilégient dans les textes ce qui est conforme aux normes et aux valeurs de leur milieu. Dans une perspective fonctionnaliste trop sommaire, elles effacent les tensions entre les énergies sociales (dont l'art fait partie) qui, par leurs différences, travaillent à former une culture. Quant aux *Sept contre Thèbes*, ils peuvent, en effet, difficilement s'accorder à une interprétation qui verrait dans la tragédie une présentation positive du cadre normatif de la cité: la catastrophe y est trop radicale. Mais cela n'exclut pas une lecture politique, au contraire. Je suis pleinement d'accord avec l'idée que le drame explore, sur un mode inattendu car inactuel, mythique, les problèmes que pose la conception du politique comme pouvoir partagé entre 'égaux'. La cité trouve un certain ordre, malgré la passion incivique du chœur, et une efficacité dans sa défense tant qu'un gouvernant sait organiser depuis l'acropole l'espace politique par la toute-puissance de son regard (*cf.* le vers 3, "les paupières jamais couchées de sommeil"), que relaie au-delà du rempart un messager fiable, ainsi que par son langage ("la langue doit viser juste", vers 1). Une

voix unique, cohérente, sait dire comment les valeurs de la cité doivent s'appliquer dans la situation exceptionnelle qu'est l'assaut final des Argiens. Par contre, cette parole dirigeante est en difficulté quand le roi doit affronter son égal. Elle sait dire la relation d'égalité entre les frères et sait critiquer les prétentions politiques et juridiques de l'adversaire, mais elle débouche, en raison même de cette égalité, sur la neutralisation réciproque des ennemis dans leur destruction. Le roi, pour sauver le tout de la cité, perd sa fonction centrale de porte-parole de la cité, et devient un individu chargé d'histoire et incapable d'être supérieur à son double. Il y a là une réflexion sur la difficulté à penser à la fois la cité comme un ensemble et l'activité des individus égaux qui la composent et qui divergent dans leurs prétentions. La tragédie expose l'aporie que rencontre la cité démocratique quand elle cherche à se concevoir elle-même. D'une certaine manière, elle anticipe le débat philosophique qui mettra l'accent ou sur l'activité des citoyens (chez Protagoras) ou sur le tout de la cité (chez Platon). Avant le développement ces débats théoriques, le drame propose une forme de synthèse seulement esthétique, dans la représentation des sorts contradictoires mais liés d'Étéocle et de la cité. Les Athéniens sortaient du théâtre avec une question posée.

Quant à la maîtrise du langage par Étéocle, j'hésite à y voir la reprise d'une idée mantique ou même magique du langage. Le roi rappelle bien que "les signes ne fabriquent pas des blessures" (398). Sa virtuosité à retourner contre celui qui parle le signifiant de ses mots pour leur faire dire un sens contraire à celui qui avait été posé à l'origine, s'inscrit, à mon avis, plutôt dans une tradition inaugurée par Héraclite et reprise, après Eshyle, par les Sophistes.

J. Jouanna: Votre communication est très instructive à la fois sur les enjeux (les grandes orientations de la conception du tragique), sur l'histoire du concept de tragique chez les penseurs allemands du XIX^e^ siècle, et également sur votre conception 'esthétique' illustrée par votre interprétation de la *parodos*

de l'*Agamemnon* et plus particulièrement du passage très difficile relatif à la délibération d'Agamemnon. Je voudrais vous poser deux questions, l'une sur la notion de tragique, l'autre sur la délibération d'Agamemnon.

– Vous avez dit au début de votre communication que le concept de tragique a été inventé par l'idéalisme allemand. N'existait-il pas déjà un concept de 'tragique' chez les Anciens à partir d'Aristote et dans les scholies. Je suis frappé par l'emploi de τραγικός, τραγικῶς, τραγικώτερον dans les scholies des *Euménides*. Qu'en pensez-vous?

– Pour les délibérations d'Agamemnon, ne serait-il pas intéressant de comparer avec la délibération de Pélasgos dans *Les Suppliantes?*

P. Judet de La Combe: Il est vrai que "tragique" et "plus tragique", comme adjectifs, avaient un emploi codifié dans la critique ancienne. Les scholies aux *Euménides*, comme vous l'avez rappelé, en font usage pour qualifier les choix poétiques d'Eschyle (pour la *lexis*, par exemple au sujet de l'oxymore "vieilles enfants", *ad* v. 69, ou pour un choix dramaturgique paradoxal, avec les gouttes de sang qu'Oreste laisserait encore couler malgré la durée de son voyage depuis Delphes, *ad* v. 246). Le mot a pu ensuite s'appliquer à des récits invraisemblables (pour les "fables monstrueuses [τὰ τραγικά] que les poëtes ont controuvées" au sujet d'époques inconnues car éloignées, au début de la *Vie de Thésée* de Plutarque, traduction Amyot). L'emploi a pu s'étendre. Furetière, dans son *Dictionnaire universel* (1690) glose "tragique" par "qui appartient à la tragédie, funeste, sanglant". Mais les philosophes idéalistes ont été, je crois, les premiers à faire du "tragique" (comme substantif) une notion dotée d'un contenu philosophique autonome, détaché de l'esthétique, et servant à la fois à donner le sens fondamental et 'vrai' de la tragédie (même si ces philosophes ont repris des éléments des définitions littéraires anciennes, comme le paradoxe, l'union des contraires et le pathétique), et à caractériser la condition humaine. Il y a là un changement de perspective, qui a ensuite, en retour, alimenté la critique littéraire.

Quant à la décision de Pélasgos, elle s'exprime en des termes comparables à celle d'Agamemnon et d'Étéocle. Mais la différence est sans doute que le roi ne met pas en danger sa propre vie par sa décision, mais sa cité. Son dilemme rappelle plutôt celui d'Athéna dans *Les Euménides*, qui se dit dans une aporie, ne pouvant ni satisfaire ni écarter les Érinyes. Comme lui, elle s'en remet à une décision populaire, même si, contrairement à la déesse, il a exprimé son choix avant que ne se réunissent les citoyens. La décision de Pélasgos n'est pas liée à un destin individuel; il s'agit plutôt d'une décision politique difficile.

A. Podlecki: You rightfully point to the crucial importance of *Ag.* 144 τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι in our continuing efforts to answer the question, Why is Artemis angry? Perhaps we can come up with an interpretation that does not involve a specific appeal to Zeus (although he is alluded to by the words πτανοῖσιν κυσὶ πατρός, 135). "She [Artemis] requests the fulfillment [κρᾶναι] of the tokens [ξύμβολα] for the events". You are right that τούτων refers to "la situation violente créée par le repas des aigles comme annonce de la destruction de Troie". What Artemis is now demanding is the matching token that will make this a valid transaction, and what 'matches' the slaughter of the unborn hare will be the compensatory slaughter of a young wild creature (142). It is interesting that before the *parodos* is over the Chorus will revert to the transactional terminology: τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι·/Δίκα δὲ... (249 *sq.*). The 'transaction' between Artemis and Agamemnon has been 'fulfilled' by his sacrifice of his daughter, but Justice awaits.

P. Judet de La Combe: Le passage est, de fait, extrêmement difficile. Les usages du verbe αἰτεῖν peuvent toutefois donner des repères. Ils suggèrent plutôt une demande adressée non à des êtres inférieurs, comme le seraient les Grecs ou Agamemnon par rapport à Artémis, sous la forme d'une exigence, mais, avec le sens de *rogare*, *postulare* ou *precari*, à des êtres dotés d'un pouvoir supérieur. En *Il.* 24, 292, Hécube suggère à Priam

d'adresser des libations à Zeus et de lui "demander un présage" (αἴτει δ'οἰωνόν). En *Od.* 3, 173, Nestor, raconte comment à Lesbos Ménélas et lui "demandèrent au dieu de montrer un signe" (ᾐτέομεν δὲ θεὸν φῆναι τέρας). Il est donc probable qu'Eschyle a repris ici un emploi formulaire. Le verbe semble avoir une valeur injonctive en *Il.* 6, 176, quand le roi de Lycie demande à Bellérophon de lui montrer les signes que Prœtos lui a confiés, mais on est dans un contexte festif et poli d'hospitalité. Le sujet peut être un dieu, mais dans une situation de supplication (Iris, en *Il.* 5, 358 s'adressant à Arès pour qu'il l'aide par des chevaux à fuir le combat; Aphrodite montant dans l'Olympe pour demander à Zeus qu'il accorde le mariage aux filles de Pandarée, *Od.* 20, 74). Zeus n'est pas nommé dans notre passage. Mais le 'sous-texte' que forment les emplois homériques avec "présage" pour complément et les scènes typiques de demande d'une divinité adressée au roi souverain peut guider la lecture. La diction allusive et homérisante d'Eschyle oriente plutôt de ce côté. Quant à ξύμβολα, le mot veut dire autre chose que les "apparitions" (φάσματα) du vers suivant; il connote l'idée de véridiction (*cf.* les vers 8 *sqq*, où il est associé à la "parole", βάξις, et le vers 315, où il est associé à τέκμαρ) et de garantie par la notion de "correspondance" qu'il comporte: Artémis demande une autre manifestation que le spectacle des oiseaux, un indice correspondant à ce qu'elle subit comme protectrice des vies innocentes. Pour le fond, je comprends la logique de la compensation entre les deux violences, contre Troie, contre Iphigénie. Elle est sous-jacente au texte, mais n'a peut-être pas à être cherchée directement dans les mots, qui, lus linéairement, proposent une analyse somme toute simple de la requête d'Artémis.

VII

ANTHONY J. PODLECKI

AISKHYLOS THE FORERUNNER

Aiskhylos son of Euphorion of the deme Eleusis was born in 525/4 B.C.E. and "began tragedies as a young man".[1] He is reported to have competed at a festival shortly after 500, possibly that of 496.[2] His first victory was at the Dionysia of 484.[3]

How many dramas did Aiskhylos write *in toto*? We shall probably never know the exact number for certain (nor is it, for our present purposes, very important). Various figures are preserved in the biographical tradition, from a low of 70 (not counting satyr-dramas) to a high of 90; the κατάλογος presented by S. Radt contains 73 titles and various sources considered trustworthy add 8 or 9 more.[4] The Suda-lexicon *s.v.* "Sophokles" says καὶ αὐτὸς ἦρξεν τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν.[5] This implies that at least before the *début* of the younger dramatist in 468 plays at the Dionysia were normally presented in connected groupings of three tragedies plus satyr-drama. The Hypothesis to Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας reports that in spring 467 Phrynikhos's son Polyphrasmon placed third with

[1] *Vita Aeschyli, 2* (= S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 3, Aeschylus* [Göttingen 1985], [= *TrGF 3*] T 1).

[2] This is a deduction from *TrGF 3,* Tt 52 and 53 a, b (competed with Pratinas and Khoirilos in *Ol.* 70 according to the *Suda s.v.* "Pratinas", and was 'recognized' probably in *Ol.* 70.4. [EUSEB. *Chron.*]).

[3] *TrGF 3,* T 54a, *Marm. Par.* A 50.

[4] The confused and conflicting evidence, along with suggestions for removing the inconsistencies, is at S. RADT *op.cit.* (n.1), 35 and 58-9.

[5] SCALIGER, MEURSIUS: MSS στρατολογίαν or στρατολογεῖσθαι.

Λυκουργείᾳ τετραλογίᾳ.[6] With regard to Aiskhylean tetralogies S. Radt lists as "certain" only 5: the tetralogy of 472 whose titles are known but of which only Πέρσαι survives; the tetralogy that contained Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας in 467; the extant three tragedies of Ὀρέστεια in 458; Λυκούργεια consisting in Ἠδωνοί, Βασσαρίδες, Νεανίσκοι and a satyric Λυκοῦργος, of unknown date; and the *Danaid*-tetralogy of the 460s, probably 463. In addition to the Danaid plays, S. Radt lists 15 other possible tetralogic groups and a variety of suggestions for filling out the four constituent plays, some of which I will touch on in what follows. By my reckoning (counting each title in the various combinations only once), 74 of the known titles have been fitted into tetralogies. But given the apparently unconnected nature of the plays produced in 472, it would be unwise to insist on discovering (and in some cases that means manufacturing) thematic connections among the plays.[7]

Aiskhylos is reported to have said that he considered his tragedies to be "slices (τεμάχη) from Homer's great meals".[8] What can he have meant by this? The first and most obvious meaning is that he drew characters and plots from the *Iliad* and *Odyssey*, and this indeed seems to have been the case. Μυρμιδόνες and Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα have very plausibly been placed first and third in the tetralogy dubbed by F.G. Welcker the "dramatische Ilias".[9] The first play opened with the Chorus, probably ambassadors sent by the Myrmidons, arriving to reproach their commander for sitting in his tent while the Greek army was

[6] *TrGF 3,* T 58a and b.

[7] A recent discussion of the evidence for productions in tetralogies can be found at M. WRIGHT, "Cyclops and the Euripidean tetralogy", in *Cambridge Classical Journal* 52 (2006), 23-48: 27 *sqq.*

[8] *TrGF 3,* T 112a and b. According to E. Fraenkel, "there are few things more exciting in the study of Aeschylus than to watch this most powerful of all the pupils of Homer reshaping the epic motives in a spirit of faithful devotion and supreme originality", E. FRAENKEL, "Aeschylus: new texts and old problems", in *Proceedings of the British Academy* 28 (1942), 237-58: 239-40.

[9] F.G. WELCKER, *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus* (Darmstadt 1824), 415, cited by S. RADT, *op. cit.* (n.1), 113.

suffering from the enemy's assaults;[10] they urged him "not to betray" them in their hour of need.[11] If Ff **132b and c are rightly assigned to Μυρμιδόνες, Akhilleus broke his long silence[12] first by trying to justify his position to the elderly Phoinix and then in a *rhesis*, delivered perhaps to Nestor's son Antilokhos, reflecting on what might be the result if a vote of stoning against him by the Greek army were carried out: victory would then be the Trojans' "without a spear". "If I alone by my absence from the battle caused this great [rout? destruction?], as my comrades say, behold, I am the man who is all in all to the Akhaian host".[13] Further Trojan successes were described, including the burning of Nestor's ship.[14] The arming and sending into battle of Patroklos, and his subsequent death as in *Iliad* 16, have left no traces in the fragments. His death was reported, and perhaps his corpse brought in, by Antilokhos, to whom Akhilleus says in words full of pathos, "lament for me the living rather than him who died, for I have lost my all".[15] At some point in the play Akhilleus or another character called for arms.[16]

It is uncertain which plays stood second and third. The obvious candidates (for those assuming this was a connected tetralogy) are Νηρεΐδες and Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα. From the title of the former it seems safe to assume that the chorus of

[10] *TrGF 3,* Ff 131, 132.

[11] F **132a fr. 8.5.

[12] These silent figures were considered an Aiskhylean trademark (*TrGF 3,* T 1, 19 *sqq.*) and provided Aristophanes with material for a joke (AR. *Ra.* 911 *sqq.*). *Cf.* O. TAPLIN, "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", in *HSPh* 76 (1972), 57-97.

[13] The supplements at the beginnings of verses 10 and 11 are conjectural, but this must be the sense. In general I follow or adapt the translations of H. LLOYD-JONES, "Appendix", in H. WEIR SMYTH (ed.), *Aeschylus* (Cambridge, Mass. 1957), where they are available.

[14] *TrGF 3,* Ff 133 and 134.

[15] *TrGF 3,* F 138. I adapt H. Weir Smyth's translation. Several of the citations, presumably from the end of the play, are preserved specifically because of their homoerotic content, an element that finds little if any emphasis in Homer.

[16] *TrGF 3,* F 140.

sea-nymphs, probably in the company of Thetis, appeared to participate in lamentations for a dead hero, and it is his corpse that appears to be referred to in F 153 (speaker not specified), "Let fine linen be put around the body". If the play stood second in the sequence, the corpse was that of Patroklos and it will have been Akhilleus's laments for his dead friend that drew the Nereids forth, as at *Iliad* 18. 65 *sqq*. Little can be said with confidence about other events that may have transpired in the course of the action. M. L West has, however, made a convincing case for Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα as the second play and Νηρεΐδες third. In that case, the corpse in question will be that of Akhilleus and his mother and her attendant sister nymphs sang their dirge for him, as they do in *Odyssey* 24. 47 *sqq*. and the Cyclic Αἰθιοπίς.[17] Whether it was second or third, Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα appears to have been a fairly faithful dramatisation of *Iliad* 24. After a short opening exchange with the divine messenger Hermes there was another long silence by a veiled Akhilleus.[18] The aged Priam brought with him an amount of gold equivalent to Hektor's corpse and this was weighed out onstage. Someone referred to "Hektor's dear wife"[19] with, however, an unHomeric patronymic; whether she actually figured as a *dramatis persona* is uncertain. An extra piece of information we owe to a fragment of Aristophanes:[20] the chorus of Phrygians that entered with Priam left an impression with the elaborateness and complexity of the dance-figures that, presumably, the author himself had choreographed.[21] No plausible conjectures have been made as to the satyr-play.[22]

[17] M. L. WEST, "*Iliad* and *Aethiopis* on the stage: Aeschylus and son", in *CQ* 50 (2000), 338-52: 341 *sq*.

[18] O. TAPLIN, *art. cit.* (n. 12), 63 *sq*., 75 *sq*.

[19] *TrGF 3*, F 267.

[20] R. KASSEL et C. AUSTIN (edd.), *Poetae Comici Graeci* (Berlin 1983 -) [*PCG*], *fr*. 696; F. WEHRLI (hrsg.), *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar, 9. Phainias von Eresos, Chamaileon, Praxiphanes* (Basel ²1969): Khamaileon, *fr*. 41 [= *TrGF 3*, T 103].

[21] M. L. WEST, *art. cit.* (n. 17), 341 n. 14.

[22] E. SIMON, "Satyr-plays on vases in the time of Aeschylus", in *The Eye of Greece. Studies in the art of Athens*, ed. by D. KURTZ and B. SPARKES (Cambridge

There was also a tetralogy based on the *Odyssey*. The action of the first play, Ψυχαγωγοί, was drawn from *Od.* 11, the title referring to the residents of the neighbourhood of Lake Avernus in Campania who assisted those who, like Odysseus, wished to conjure the dead for purposes of divination. The sparse book fragments were supplemented by the publication in 1980 of *P.Köln* 3.125,[23] "identified with great probability by its first editor [Bärbel Kramer] as from the *Psychagogoi* of Aeschylus".[24] The passage is in anapaests, and probably comes from the beginning of the play: "Come, stranger, stand on the grassy precincts of the fearful lake and, when you have cut the throat of this victim, let fall the blood, for the lifeless ones to drink, into the dim depths of the reeds. Invoking ancient Earth, and Hermes of the underworld, conveyor of the dead, beg the Zeus of the underworld to send up the swarm of the night-wanderers from the mouths of the river of which a branch, this miserable water, has been sent forth by the streams of the Styx".[25] At some point in the action the prophet Teiresias prophesied that Odysseus would die in a rather unpleasant manner: a heron would drop on his head the dung-encased sting of some sea-urchin, causing a wound which would fester, with ultimately fatal results.[26] The second play in the *Odyssey*-trilogy may have been Πηνελοπή, from which only one one-line citation survives, "I am a Cretan of most ancient lineage",[27] which has reminded commentators of the frequency with which Crete

1982), 123-48: 132 *sq.*, suggested Πρόπομποι (satyrs as escorts for Khryseis, who is being returned to her father Khryses).

[23] *TrGF 3,* F **273a.

[24] H. LLOYD-JONES, "Notes on P. Köln III 125 (Aeschylus, Psychagogoi?)", in *ZPE* 42 (1981), 21-2.

[25] Trans. J. RUSTEN, "The Aeschylean Avernus. Notes on P. Köln 3.125 [= F 273a]", in *ZPE* 45 (1982), 33-8: 34. An alternative setting, Lake Stymphalos in Arkadia, was suggested by H. LLOYD-JONES, *art. cit.* (n. 24) on the basis of *Schol.* AR. *Ra.* 1266, but this has not found much favour.

[26] *TrGF 3,* F 275. The lines are quoted by a scholiast on *Od.* 11. 134, Teiresias's prophecy to Odysseus of θάνατος... ἐξ ἁλός. Sophokles in his Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ seems to have followed an alternative version from the Cyclic Τηλεγονία, that he would be killed κατὰ ἄγνοιαν by Telegonos, his son by Kirke.

[27] *TrGF 3,* F 187.

figures in the tales spun by the Homeric Odysseus to conceal his identity. In his interview with his wife in Book 19, for example, he weaves an elaborate story of his descent from Minos.[28] If Ὀστολόγοι was a tragedy and not, as has sometimes been maintained, a satyr-play,[29] it may have stood third. Two brief citations survive that come from a speech by Odysseus justifying his slaying of the suitors (the title probably designates their relatives who have come to collect their bones) on grounds of the ὑβρισμοὺς οὐκ ἐναισίους they had inflicted on him.[30] Κίρκη σατυρική would have made an appropriate completion to the tetralogy. It clearly had to do with Kirke's transformation of Odysseus's men into beasts as in *Od.* 10. 133 *sqq.* In these malign magical activities the satyrs, ever eager to interfere, probably became involved. Did they figure as Kirke's assistants? Nothing can be said with any confidence about the plot.

Two of Aiskhylos's tetralogies were drawn directly from Homer's two epics, but perhaps we can give a wider extension to his reported preference for participation in the Homeric banquet. The plots of several of his plays, which may have had as their direct antecedents poems from the Epic Cycle no longer extant, were present already *in nuce* in the Homeric poems. It is clear that Homer knew in detail the treacherous welcome given to Agamemnon on his homecoming by his faithless wife, and the subsequent vengeance extracted by their son, for he repeatedly brings in that story as a counterpoint to Telemakhos's search for his father.[31] But Homer had at his disposal a

[28] *Od.* 19. 165 *sqq.* *Cf.* also *Od.* 14. 199 (to Eumaios): ἐκ μὲν Κρητάων γένος εὔχομαι εὐρειάων...

[29] That Ὀστολόγοι was not satyric was maintained by, among others, U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aischylos. Interpretationen* (Berlin 1914), 246-7 n. 1 and A. SOMMERSTEIN, "Comic elements in tragic language: the case of Aeschylus' *Oresteia*", in *The Language of Greek comedy*, ed. by A. WILLI (Oxford 2002), 151-68: 166.

[30] *TrGF 3,* F 179.2, where Eurymakhos is named specifically; in F *180 the offender is anonymous.

[31] *Od.* 1. 29 *sqq.*, 298 *sqq.*; 3. 303 *sqq*; 4. 512 *sqq.*; 24. 19 *sqq.* This has often been noted, e.g. by A. GARVIE (ed.), *Aeschylus. Choephori* (Oxford 1986), ix *sqq.*, with refs.

vast spectrum of mythic tales, and he demonstrates *en passant* familiarity with a large number of them. Aias's ignominious fate after being cheated — or so he believed — of Akhilleus's armour and Niobe's hubristic boastfulness about her children were in his repertoire, as is clear from Odysseus's encounter with the former in the Underworld (*Od.* 11. 543 *sqq.*) and Akhilleus's lengthy account of Niobe in his cautionary tale to Priam in *Il.* 24. 602 *sqq.* Other figures flit briefly but memorably across his epic screen: Philoktetes left in agony on Lemnos whom "the Argives would soon remember" (*Il.* 2. 721 *sqq.*); the successful campaign of the Argive Epigonoi against Thebes (*Il.* 4. 403 *sqq.*); Thracian Lykourgos's assault on the nurses of Dionysos (*Il.* 6. 130 *sqq.*); Sisyphos of Ephyrê, "craftiest of men" (*Il.* 6. 153), and his eternal agony (*Od.* 11. 593 *sqq.*). Aiskhylos probably had more immediate antecedents for his own handling of the fates of these celebrated figures, but who is to say that the seeds had not been planted in his fertile imagination by Homer's stately hexameters?

The Cyclic Αἰθιοπίς provided material for a tetralogy which contained Μέμνων and Ψυχοστασία (not necessarily in that order, and some have thought these are alternative titles). The action 'continued' that of the *Iliad* with the arrival of the Aithiopian prince Memnon, son of Eos, himself equipped with a set of armour fashioned by Hephaistos. Thetis "prophesied to her son about the encounter with Memnon" (this from the summary in Proklos) and in the ensuing battle Antilokhos, Nestor's son, was killed by Memnon, an event alluded to at *Od.* 4. 187 *sq.* The centrepiece of the tragedy was a visually stunning scene: the ψυχαί of Memnon and Akhilleus in opposing balance-pans of Zeus's scales,[32] with their respective divine mothers Eos and Thetis each pleading for her son's life. Eos's plea was in vain, for Memnon was slain in battle by Akhilleus.

[32] Possibly Zeus himself appeared on the θεολογεῖον holding his scales (this is denied by O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus* [Oxford 1977], 431 *sqq.*, but I cannot share his skepticism). In any case, commentators have suggested that Aristophanes was parodying this scene at *Ra.* 1365 *sqq.*

The play possibly ended with the grieving mother's successful appeal to Zeus for immortality for her son. A passing reference at Ar. *Ra.* 963 to Μέμνονας κωδωνοφαλαροπώλους ("with bells on their horses' cheekplates"), besides parodying Aiskhylos's extravagant compounds, may hint at how the visual and sound effects were handled.

A place in this series of Trojan War plays needs to be found for Κᾶρες ἢ Εὐρώπη.[33] The scene was probably Lykia, where Europê had come from Crete with her son Sarpedon. The Chorus was composed of Carians (= Lykians).[34] The longest surviving piece is a passage of 23 lines preserved on a papyrus published by Henri Weil in 1879 and now in the Louvre.[35] Though unnamed, the speaker is clearly Europê. Zeus, who has taken her from her aged father by fraud and "effortlessly" (ἄμοχθον),[36] cannot complain of her fertility for she has borne him three sons, "the greatest", Minos, then the immortal Rhadamanthys, and third Sarpedon. Out of concern for him her mind is tossed by anxious thoughts, for he may have fallen in battle. "For it is famed abroad that the flower of all Hellas is come, men supreme in warlike strength, and that they are confident that they will destroy by violence the city of the Trojans".[37] Sarpedon's

[33] The source may be Eumelos's Εὐρωπία, on which Aiskhylos may also have drawn for his Λυκούργεια (M.L. WEST, *Greek epic fragments from the seventh to the fifth centuries B.C.* [Cambridge, Mass. 2003], fr. 27).

[34] S. RADT, *op. cit.* (n. 1), 217 quotes STRABO 14.3.3, p. 665 C: "poets, especially the tragedians, are always mixing up the *ethnê*, e.g. they call Trojans, Mysians and Lydians Phrygians, and they call the Lykians Karians". Radt objects that this is not *mera confusio*, but that Europê came from Phoinikia and Phoinikia was once called Karia. (*cf.* H. MAEHLER [ed.], *Bacchylides. Carmina cum fragmentis* [München [11]2003], F 40; D.L. PAGE [ed.], *Poetae Melici Graeci.* [Oxford 1962], CORINN. 686). Further discussion by A. KEEN, "Lycians in the *Cares* of Aeschylus", in *Lost dramas of classical Athens. Greek tragic fragments*, ed. by F. MCHARDY, J. ROBSON, D. HARVEY (Exeter 2005), 63-82: 73 *sqq.* He thinks the action was set at Xanthos in Lykia (78).

[35] *P.Louvre* 7172 (= *TrGF 3,* F **99)

[36] For the effortlessness of (genuinely) divine activity in the Presocratics and Aiskhylos, *cf.* G. KIRK, J. RAVEN and M. SCHOFIELD, *The Presocratic philosophers* (Cambridge [2]1983), XENOPHANES fr. 174; AESCH. *Supp.* 595 *sqq.* (See R. PARKER in these *Entretiens*, pp. 134 *sq.*).

[37] *TrGF 3,* F**99, 17-19. H. LLOYD-JONES's translation (*op. cit.* [n. 13]).

rashness in battle may lead him to "do and suffer some (incurable) evil", so his mother stands on the razor's edge for fear of striking a reef and spilling out all her good fortune. The climax of the play was probably the report of Sarpedon's death at the hands of Patroklos, and the carrying of his body to Lykia by Sleep and Death as in *Il.* 16. Since Europê refers to the army gathering against Troy Κᾶρες ἡ Εὐρώπη possibly stood first in a tetralogy with Μέμνων and Ψυχοστασία.[38]

The plots of two tragedies, Μυσοί and Τήλεφος, derived from the Κύπρια and recounted an episode from the run-up to the actual Trojan War. The Greek army landed in Mysia near Pergamon and attacked it in the mistaken belief that it was Troy. The king, Telephos, son of Herakles and Augê, had come from Tegea in Arkadia at the behest of an oracle in search of his parents and had inherited the kingdom. Fighting in defense of his territory he was wounded in battle by Akhilleus. Another oracle informed him that his wound could only be healed "by the one who wounded him". This was effected by Telephos's return to Argos where, after supplicating Klytaimestra and promising to lead the Greek army to Troy, he was healed by Akhilleus, who put into the wound scrapings from his spear-point. In light of the paucity of fragments (only three fragments remain of Τήλεφος — not all of them beyond dispute —, four from Μυσοί, none very informative), it is unclear how many of these events figured in the Aiskhylean version.

As well as possessing the Sophoklean version intact, we have a general outline of how the other two tragedians handled the story of Philoktetes, which was drawn from the Μικρὰ Ἰλιάς, but since I intend to come back to this later I shall pass over

[38] A persuasive case for this placement is made by M.L. WEST, *art. cit.* (n. 17), 347 *sqq.* (although I am not persuaded that the play is really by Aiskhylos's son Euphorion). S. RADT, *op. cit.* (n. 1), 114, TRI B VI.4 cites W. Schmid and H.J. Mette as earlier proponents of the view, which Radt himself rejects; see also M. FANTUZZI, "The Myths of Dolon and Rhesus from Homer to the 'Homeric/Cyclic' tragedy Rhesus", in *La poésie épique grecque. Métamorphoses d'un genre littéraire. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt,* préparés et présidés par F. MONTANARI et A. RENGAKOS (Vandœuvres 2006), 135-82: 141 *sqq.*; A. KEEN, *art. cit.* (n. 34), 66 n. 14.

here Aiskhylos's treatment except to note that it seems to have stood in an unconnected series, since no convincing suggestions have been made of plausible companions.[39] Several poems in the Trojan Cycle reported the unheroic end of Aias, son of Telamon. His rescue of Akhilleus's armour and corpse figured in the Αἰθιοπίς as well as the judgement of the arms and their award to Odysseus, while Aias's resulting madness and suicide occurred both in that poem and in the Μικρὰ Ἰλιάς. The judgement formed the subject of Aiskhylos's Ὅπλων κρίσις, as the title indicates. Some details, such as the composition of the chorus and who did the judging, are not clear from the fragments. In one of them[40] someone addresses Thetis as "mistress of Nereus's fifty daughters" and from Aias's remarks in *Od.* 11. 545 *sqq.* it appears that it was she who organized the judging and designated her dead son's armour as the prize. The mythographic tradition identified variously those responsible for the judgment: the Greek chiefs, perhaps on the basis of a remark overheard within Troy's walls and possibly at Athena's prompting; some Trojan prisoners in the Greek camp; or a general consensus of Trojan opinion as to which Greek warrior had done them most harm. Two lines survive from what was clearly an angry speech by Aias denouncing Odysseus as the bastard son of Antikleia and Sisyphos[41] and a plaintive remark[42], probably by Aias, questioning the value of prolonging a life beset by grief. Most of what we know about the following play Θρῇσσαι we owe to a learned scholiast on Sophokles's Αἴας.[43] A messenger reported Aias's suicide[44] and his speech contained the

[39] Λήμνιοι, a title listed in the Catalogue, was suggested by A. HAIGH, *The Tragic drama of the Greeks* (Oxford 1896), 99, but this is generally taken as a mistake for Λήμνιαι, which is either the same as or may have stood with Ὑψιπύλη.

[40] *TrGF 3,* F 174.

[41] *TrGF 3,* F 175.

[42] *TrGF 3,* F 177.

[43] See J. JOUANNA, "La lecture de Sophocle dans les scholies: Remarques sur les scholies anciennes d'*Ajax*", in *Lectures antiques de la tragédie grecque*, éd. par A. BILLAULT et C. MAUDUIT (Lyon 2001), 9-26: 17 *sqq.*

[44] *TrGF 3,* F 83.

detail that, because of his Akhilleus-like invulnerability (the infant Aias had been wrapped by Herakles in his lion-skin, with only a part of him uncovered), his sword as it touched his body "kept bending like a bow" until a goddess — presumably Athena — appeared and revealed to him the fatal spot. The captive Thracian women who formed the chorus no doubt lamented their master's death. What if anything was made of the madness which the Cyclic sources mention cannot be determined from the exiguous fragments. If the third tragedy was Σαλαμίνιαι (Σαλαμίνιοι in the Catalogue), as is generally held, the action may have involved the return home to Salamis of Aias's half-brother Teukros with Aias's young son Eurysakes. Tradition had it that after Teukros was repudiated by their father Telamon, who perhaps blamed him unjustly for Aias's death, he went off and founded a 'new' Salamis in Cyprus. Once again the surviving fragments allow no confidence in trying to determine which of these events figured in the drama, or how they were handled.

There were many brave men before Agamemnon, and other myth cycles besides the Trojan. Homer knew stories about "seven-gated" Thebes and "thirsty" Argos, which were to take shape in separate poetic works.[45] On these Aiskhylos drew for his tetralogy of which only the third play, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, is extant. We know the names but little else about the preceding two. From Λάϊος two words survive[46] of which one, χυτρίζειν ("to [place in a] pot"), was apparently re-used by Sophokles (from Πρίαμος)[47]. With E. Lobel's generally accepted restoration of *P.Oxy.* 20. 2256 fr. 1 we learn that Laios spoke the prologue. An entry in the *Etymologicum Genuinum* appears to refer to Oidipous drinking and then spitting out his slain father's blood (a bizarre and improbable occurrence, in my

[45] *Od.* 11. 271 *sqq.* (Oidipous); *Il.* 4. 376 *sqq.*, 5. 800 *sqq.* for the Argive assault on Thebes.

[46] *TrGF 3*, F *122.

[47] S. RADT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4, Sophocles* (Göttingen ²1999) [= *TrGF 4*], F 532.

opinion). The source says the word appeared in two works, Λάϊος[48] and Περραιβίδες[49]. The latter work may have been a companion-piece of Ἰξίων, but the only plot-detail that emerges from the scanty remains is that Ixion promised lavish bride-gifts to his prospective father-in-law Eioneus and then lured him to his death. Given the uncertainty surrounding all of this, I think F*122a can reasonably be left out of account in trying to reconstitute the action of Λάϊος.

Equally obscure are the events that transpired in the second play, Οἰδίπους. There is no certain fragment preserved from this work, although F 387a has often been placed here: "We were coming on our journey to the place from which the three highways part in branching roads, where we crossed the junction of the triple roads at Potniai". The text of the citation has suffered fairly deep corruption, but if it should turn out to belong to this trilogy — the survivor of the murderous encounter may be speaking (*cf.* Soph. *OT.* 756) — the setting was different from the Sophoklean version, since Potniai was just south of Thebes on the road to Plataiai, whereas in the more common tradition, which Sophokles followed, father and son crossed paths to the NW of Thebes on the road from Delphi. The only other transmitted fact (if it can be called that) is that Οἰδίπους was one of the plays in which Aiskhylos is alleged to have broken the taboo against revealing ἀπόρρητα from the Mysteries.[50] Attempts have been made to fill in missing details on the basis of what appears to be a retrospective *précis* at *Sept.* 742 *sqq.*, where the Chorus of Theban women refer to a "transgression born long ago" that seems about to bring retribution to the present generation of Eteokles and Polyneikes: Laios had violated a thrice-repeated Delphic injunction against producing progeny by fathering Oidipous who, from the height of glory as saviour of his land from the ravaging Sphinx,

[48] *TrGF 3,* F *122a.
[49] *TrGF 3,* F *186a.
[50] *TrGF 3,* T 93b.

became the parricide who "sowed the sacred maternal furrow" (752 *sqq.*). With awareness of his deed came a guilt-inspired madness that prompted twin evils: self-blinding and a curse against his sons for their [text uncertain] nurture, a curse which the Chorus see as reaching its fulfillment in a "division of possessions" by the brothers through armed conflict. It is minimally reassuring to learn that the antecedent events in the lost plays followed in general the plot of the Sophoklean *Oedipus Tyrannus*, but the filling in of crucial details — Why did Laios disobey Apollo's oracle? What role (if any) did Jokasta play? In what respect was the children's nurture of their blind father deficient? — must rely on conflicting and perhaps irrelevant alternative accounts, and sheer guesswork.[51] The satyr-play was entitled Σφίγξ and once again the fragments are not very informative. The longest[52] refers cryptically to a "garland, an ancient crown" for an unnamed ξένος, "the best of bonds, as Prometheus said". The allusion appears to be to the cult practice, mentioned by Athenaios who cites the lines, of votaries wearing crowns of osier as a memento of the binding and subsequent release of Prometheus, but it is hard to see what relevance this might have had to the probable action of the play, the posing by Sphinx of the celebrated riddle whose answer was "the human creature".[53]

There is a possibility — somewhat remote — that a connected tetralogy followed up on the events of the *Septem Contra Thebas*. Various combinations have been suggested but perhaps T. Gantz's is the most plausible.[54] F 17 from Ἀργεῖοι/αι,

[51] See, e.g., R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Studies in Aeschylus* (Cambridge 1983), 40 *sqq.*; G. HUTCHINSON (ed.), *Aeschylus. Septem contra Thebas* (Oxford 1985), xxiii *sqq.* and (more briefly and skeptically) A.J. PODLECKI, "Reconstructing an Aeschylean trilogy", in *BICS* 22 (1975), 1-19: 8 *sqq.*

[52] *TrGF 3*, F 235.

[53] We cannot even be certain that Oidipous himself appeared in the play (for reasons mainly subjective I believe that he didn't). Basing herself on depictions of Sphinxes and Silenoi on vases E. SIMON, *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos* (Heidelberg 1981), 19 *sqq.*, has made some more or less plausible conjectures.

[54] T. GANTZ, "The Aischylean tetralogy: attested and conjectured groups", in *AJP* 101 (1980), 133-164: 158 *sq.*

though somewhat garbled, refers to the "lightning-struck limbs" of Kapaneus, one of the Seven (*cf. Sept.* 444 *sqq.*; *Supp.* 860). Of the play proposed for second place, Ἐλευσίνιοι, we learn a little more from Plutarch's report (*Thes.* 29) that the action was similar to that of Euripides's *Supplices* except that in Aiskhylos's version Theseus aided Adrastos in reclaiming the bodies of the fallen heroes by persuading the Thebans to conclude a truce, not by overpowering them in battle, and that Theseus graciously acceded to Adrastos's request that they be buried at Eleusis. Of the suggested third play, Ἐπίγονοι, nothing can be said with certainty except that, as the title implies, it dealt with the second Argive expedition against Thebes in which the sons of the Seven accomplished what their fathers had set out to do. If the information that Kapaneus's son Sthenelos provides at *Il.* 4. 407 can be pressed,[55] that the second expedition were fewer in number than their fathers' troops and that the assault was made against a "stronger wall", these features may have been given some prominence in the play. Whether the play titled Νεμέα (the nymph) or Νέμεα (the games) belongs to this grouping, and if so where it stood, are matters of sheer speculation. No fragment survives but some have suggested that it dealt with the foundation of the Nemean Games, which were instituted by Adrastos and the Seven during the first expedition against Thebes, to honour the death of Nemea's infant son Arkhemoros.[56]

The Danaid tetralogy may have drawn on a Cyclic Δαναΐς.[57] Although the likeliest sequence seems to be the surviving *Supplices* first, followed by Αἰγύπτιοι, Δαναΐδες and the satyric Ἀμυμώνη, the ordering of the first two plays cannot be considered settled. Only one word survives[58] from Αἰγύπτιοι (Ζαγρεύς, an alternative name for the God of the underworld), but if it

[55] *Il.* 4.407-409 were athetized by Aristarkhos.
[56] See on all of this T. GANTZ, *art. cit.* (n. 54), 159 with nn. 95-97.
[57] For the meagre citations see M.L. WEST, *op. cit.* (n. 33), 34; 266 *sqq.*
[58] *TrGF 3,* F 5.

was the immediate sequel to *Supplices*, the action probably involved the arrival of the male Egyptian cousins of the Danaids, as announced at verses 906 *sq.* of the surviving play, and their demands on the Argive king to be allowed to marry their cousins. Either in this play or in the following piece, Δαναΐδες, a series of fatal consequences ensued. The Argives under their king Pelasgos tried to make good their promise, oft reiterated in *Supplices*, that they would protect the suppliants from seizure by their cousins (this is threatened by the Egyptian herald at *Supp.* 909 *sq.*). There may have been a battle between Argives and Egyptians in which Pelasgos was killed, and possibly Danaos succeeded to the throne of Argos. At his insistence, or perhaps coercion, the Danaids married their cousins. Before the marriages could be consummated 49 Danaids slew their bridegrooms, the lone exception being Hypermestra who spared her husband Lynkeus.[59] In a famous passage quoted by Athenaios, Aphrodite memorably upholds the necessity — and the joys — of conjugal union in the cosmic order and in the everyday world of flocks and plants. Of this fruitful congress she is the symbol and the "co-operating agent" (παραίτιος).[60] That these lines were spoken by the goddess herself, and possibly at a trial, seems certain, but whether it was Hypermestra or her homicidal sisters who were the defendants is less clear.[61] In any case, Hypermestra's sparing of her husband was justified when their son Abas succeeded to the throne of Argos. The closing play was the satyric Ἀμυμώνη, of whose three fragments only one[62] has much to offer: "it is μόρσιμον for you to get laid, for me to lay you [γαμεῖν *sens. obscaen.*]", a line spoken perhaps by the

[59] For what may be a thumb-nail summary of the action *cf.* AESCH. *PV.* 853-69.

[60] *TrGF 3,* F 44.7.

[61] See on this whole question A. GARVIE (ed.), *Aeschylus' Supplices. Play and trilogy* (Cambridge 1969), 204 *sqq.*, and in general on the trilogy A.J. PODLECKI, *art. cit.* (n. 51), 2 *sqq.*; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.* (n. 51), 55 *sqq.* Whether *TrGF 3,* F **451h (= *P.Oxy.* 20.2251) belongs to this trilogy, as some have supposed, I feel unqualified to judge; see A. GARVIE, *op. cit.,* 200 *sqq.*

[62] *TrGF 3,* F 13.

god Poseidon in his suit of the Danaid Amymone, who unsuccessfully resisted his advances. He was probably abetted by the chorus of satyrs, θρῴσκων κνώδαλα[63] apparently alluding to their sexual proclivities.

There is a bewildering array of titles that deal with the encounters between various ill-fated opponents of Dionysos, but, as E.R. Dodds commented long ago, "Of Aeschylus' Dionysiac plays our knowledge is lamentably small".[64] Perhaps the best place to begin is with the attested tetralogy Λυκούργεια, which comprised Ἠδωνοί, Βασσαρίδες, Νεανίσκοι and Λυκοῦργος.[65] Of Ἠδωνοί a fair amount survives (12 fragments, 17 complete verses). As the god Dionysos was making his progress from Asia through Phrygia and Thrace, he came to the Edonians, whose king Lykourgos "was the first to insult and expel him".[66] How closely Aiskhylos followed the traditional story (which was, as we have seen, known to Homer) is uncertain. The child-god, to escape the King's attack on him and his nurses, dives into the sea and is received and protected by Thetis. The god's bacchic followers are imprisoned, but then suddenly (ἐξαίφνης) released — presumably through divine agency, as in the Euripidean version. Lykourgos, driven mad by the god, attacks his son Dryas with an axe and kills him, "imagining that he was lopping off a branch of a vine".[67] Lykourgos recovers his senses after having cut off his son's extremities and is eventually executed by his countrymen, to whom the god had oracularly declared that only thus could their land be cured of its sterility. F 57 is a fairly long section in anapaests, probably from the parodos. The emphasis here is on the variety of instruments wielded by Dionysos's votaries:

[63] *TrGF 3,* F 15.

[64] E.R. DODDS (ed.), *Euripides. Bacchae* (Oxford ²1960), xxix.

[65] See M.L. WEST, *Studies in Aeschylus* (Stuttgart 1990), 26 *sqq.*

[66] APOLLOD. 3. 5. 1. The story, as we have seen, was known to HOM. *Il.* 6. 130 *sqq.* and it turns up, somewhat confusingly, in the 4th stasimon of SOPH. *Ant.* 955 *sqq.*

[67] APOLLOD. 3. 5. 1

pipes, cymbals, strings, drums; the strange (and loud) noises they make, the madness they inspire, "and unseen, unknown, bull-voiced mimes in answer bellow fearfully" (vv. 8-9[68]). Someone remarked that Lykourgos's palace "is frenzied with the god, the roof revels, Bacchant-like".[69] The outlandish attire of the god himself or one of his followers elicited a comment,[70] and Lykourgos appears to have begun interrogating his captive in a speech parodied by Aristophanes that began, "Where is this she-man from (γύννις)? What's his country? What is he wearing?"[71] The second play, Βασσάραι (or perhaps Βασσαρίδες), took its name from the chorus of Thracian bacchanals in their fox-skin caps. It is thought to have dealt with Orpheus's refusal of worship to Dionysos out of preference for Apollo the Sun-god. Mention of a "butting bull" in a snippet of lyric verse[72] has suggested that Dionysos took a bull's shape as in Euripides, and someone, perhaps a messenger, describes the "piercing gleam" of the "silver-studded headland of Mt. Pangaios",[73] which may have been the place where Orpheus had gone to practice his sun-worship and where, as punishment for his rejection of Dionysos, the Bassarai tore him limb-from-limb and scattered his remains. A few phrases are quoted from the third play, Νεανίσκοι, but they give no clue as to the action. The title has been taken as referring to Edonian youths who were 'converted' to Dionysos-worship in spite of Lykourgos's injunction against it, or possibly in expiation of his sin. The fact that the satyr-play bore the title Λυκοῦργος reminds us of how, by an unexpected and (to our taste) somewhat anomalous reversal, a character whose grim fate had been told in the preceding tragedies could be 'resurrected' as a figure of

[68] The translations are by, or adapted from, H. WEIR SMYTH, *op. cit.* (n. 13), 399 *sq.*

[69] *TrGF 3,* F *58.

[70] *TrGF 3,* F 59.

[71] *TrGF 3,* F 61, from AR. *Th.* 134 *sqq.*

[72] *TrGF 3,* F 23.

[73] *TrGF 3,* F 23a.

fun in the finale. Its plot cannot be recovered. A few words and a cryptic couplet survive: "And after this he drank beer, thinning it with time (?) and made a loud boast and made it (?) a test of his manhood".[74] It seems to refer to the boorish behaviour of Lykourgos, but the exact significance of his actions eludes us.[75]

There are at least five additional titles connected with the Theban legends of Dionysos, but it is difficult to see how these are to be joined to form a coherent sequence.[76] The dramas in question are Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι, Διονύσου Τρόφοι (or perhaps just Τρόφοι), Βάκχαι, Ξάντριαι and Πενθεύς. To Βάκχαι only one fragment is specifically assigned, a two-line gnomic utterance appropriate for any occasion.[77] The work is often put *hors concours* by seeing the title as an alternative for Βασσάραι or Πενθεύς.[78] First slot in the sequence is generally assigned to Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι. The four fragments, none of them a whole verse, contribute little to an understanding of the plot, which E.R. Dodds suggested "dealt with Semele's mysterious pregnancy and the beginning of the Dionysiac possession at Thebes... and presumably ended with her death and the supposed death of her child".[79] To this play, or its companion piece Ξάντριαι, probably belong some lines in a variety of lyric metres, *P.Oxy.* 18. 2164 frs. 1-3.[80] A comment by Plato in the *Republic* provides a clue for placing the passage. Sokrates is in the process of getting Adeimantos to agree that since a god must be perfect, poetic depictions of them in altered form are

[74] *TrGF 3,* F 124.

[75] M.L. WEST, *op. cit.* (n. 65), 48, notes Deichgräber's suggestion that "the play showed Lycurgus converted from beer...to wine".

[76] H. WEIR SMYTH, *op. cit.* (n. 13), 378 *sq.*; S. RADT, *op. cit.*, (n.1), 116 *sq.*; E. R. DODDS, *op. cit.* (n. 64), xxviii *sqq.*

[77] *TrGF 3,* F 22.

[78] So, e.g., E.R. DODDS, *op. cit.* (n. 64), xxix.

[79] *Ibid.* He thought that F 221, "Zeus, who killed this... [male or female]", referred to the supposed incineration of the infant Dionysos along with his mother, comparing EUR. *Bacc.* 244 *sq.*

[80] *TrGF 3,* Ff **168, **168a and b.

misleading at best, at worst blasphemous and morally damaging to the young, and one of the examples he gives is a line from a play in which Hera disguised herself as a mendicant priestess and begged alms "for the life-giving sons of the river, Argive Inakhos",[81] which is identified elsewhere as coming from a play by Aiskhylos.[82] In the extremely fragmentary opening section Semele's name appears once by itself and again in connection with Kadmos. A generic group of Theban women, or perhaps Semele's personal maids, seem to be praying for a "continuing straight course" (διὰ πᾶν εὐθύπορον, 10-11) for the royal family. Hera enters, disguised, as we have seen, as a begging priestess, her purpose apparently being, as E.R. Dodds puts it, "to stir up opposition against Semele's son" Dionysos. She plays out her duplicitous role skillfully, for in the following lines, the best-preserved section of the papyrus, an extended sequence in lyric dactyls, she dilates on the beneficent function of the Argive river nymphs for whose cult she claims to be collecting alms: "They are present at all the actions of men... [They initiate] maidens lately wedded and new to love.... For unsullied modesty...is by far the best of adorners for a bride. And fruitful in children are the families of those to whom the nymphs shall come in kindness, with sweet disposition...."[83] Given the fiery destruction to be visited on Semele and (ostensibly) her soon-to-be-born divine child, these praises of fruitful wedlock seem laden with irony. Of Ξάντριαι, "Carders", not much more can be said than that it probably contained an

[81] PLATO *Rep.* 381d, G.M.A GRUBE's translation.

[82] *TrGF 3*, F *168.17. E. LOBEL, the first editor, assigned it to Ξάντριαι on the basis of *Schol. ad* AR. *Ra.* 1344, which cites Asklepiades, and he has been followed by many, although not all, subsequent scholars; see, e.g., E.R. DODDS, *op. cit.* (n. 64), xxx, *vs.* H. LLOYD-JONES, *op. cit.* (n. 13), 566 *sqq.* following K. LATTE, "De nonnullis papyris Oxyrrhynchiis" in *Philologus* 97 (1948), 37-57: 47 *sqq.*; T. GANTZ, *art. cit.* (n. 54), 157 with n. 89; S. RADT, *op. cit.* (n. 1), 281 *sqq.* *P.Oxy.* 18. 2164 and the issues it raises are treated comprehensively by F. LASSERRE, *Nouveaux chapitres de littérature grecque (1947-1986)* (Genève 1989), 69-91.

[83] H. LLOYD-JONES'S translation (*op. cit.* [n. 13], 570 *sq.*).

account of the tearing to pieces on Mt. Kithairon of Semele's nephew, Pentheus.[84] The fearsome goddess Lyssa appeared, "inciting the gods against the Bakkhai" and describing a σπαράγμός — with the meaning here of "spasm", "convulsion", rather than "rending" — that proceeds "from the feet up to the crown of the head" like a "scorpion's sting".[85] Whether this was a threat or the narrative of an accomplished fact is unclear, nor can we be certain of the identity of the victim. It is perhaps unsafe to rely on a separate testimony that "the matter about Pentheus" took place in this play on Kithairon and not on Parnassos, as seems to be implied at *Eumenides* 24 *sqq.*,[86] to conclude that Pentheus himself was meant. From Πενθεύς only one verse survives[87] but it is generally thought (by those who consider it a separate play and not a collective title for the whole tetralogy, or an alternative for one of its components) to have anticipated the action of Euripides's *Bacchae*. As we have seen, as early as Homer Dionysos's nurses were his companions during his progress. No complete verse survives from Τροφοί and it is not quite certain that it was a satyr-drama, but in any case the action appears to have involved Medea's attempted rejuvenation of the nurses and their husbands by boiling them.[88]

Athenian myths are conspicuously missing from the Aiskhylean titles. Besides the role of Theseus in Ἐλευσίνιοι, as already noted, there is the celebrated prominence given to Athena and her city in what seem to be Aiskhylean innovations in the myth of Orestes in *Eumenides*. It is possible that Aiskhylos's Ἡρακλεῖδαι influenced Euripides in writing his play of

[84] *Schol. ad* AESCH *Eum.* 26 (=*TrGF 3,* F 172b). Alternatively, it has been suggested that the "shredding" was not of Pentheus but of the daughters of Minyas.

[85] *TrGF 3,* F 169.

[86] *TrGF 3,* F 172b.

[87] "Enragingly", E.R. Dodds commented, who compared EUR. *Bacc.* 837 and saw F 183 as a warning to Pentheus to refrain from acting in such a way that "you cast a drop of blood upon the ground".

[88] *TrGF 3,* F 246a.

the same title, but that is mere guesswork.[89] What survives is a fairly long description of Herakles's tenth labour, the slaying of "three-bodied Geryon",[90] and the Fayoum papyrus,[91] which seems to be a description of Herakles's fiery death on Mt. Oita. If so, it is hard to see how it could be fitted into a plot similar to that of Euripides's play.[92]

There may have been a tetralogy based on the Argonautic saga, but very little is left of the suggested component plays. From Ἀργώ (which may have had as an alternative title Κωπασταί or Κωπευσταί) is quoted one line, "Where is Argo's sacred speaking beam?"[93] Just two words survive from Λήμνιαι (or possibly Λήμνιοι), which is conjectured to have dealt with the slaughter of their husbands by the Lemnian women. The repopulation of the island by Jason and the Argonauts may have constituted the plot of Ὑψιπύλη. Athenaios reported (10. 428 *sq.*) that the first dramatist to portray drunken characters onstage was not Euripides (Herakles in *Alcestis*) but Aiskhylos, and that it was Jason's tipsy shipmates in Κάβειροι (or Κάβιροι — these were Hephaistos's divine helpers at his forge on Lemnos). On these rather flimsy grounds it has seemed convenient to designate this play the satyr-drama in the tetralogy. The title Φινεύς should also be noted; the play stood first in the (apparently thematically unconnected) Πέρσαι tetralogy of 472. From it Athenaios quotes a vivid description of how the Harpies "in

[89] H. WEIR SMYTH, *op. cit.* (n. 13), 404, after remarking that "Of the personages, action, and scene...nothing is known", nevertheless found it "probable" that Aiskhylos "in part anticipated Euripides".

[90] *TrGF 3,* F 74; *cf. Ag.* 870.

[91] *TrGF 3,* F **73b.

[92] The ascription is based on the restoration ἀμφιμήτ[ορες in l. 4 of *TrGF 3,* F **73b, which Hesychios says Aiskhylos used in his Ἡρακλεῖδαι. *Cf.* M. FERNÁNDEZ GALIANO, "Les papyrus d'Eschyle", in *Proceedings of the IX international congress of papyrology. Oslo, 19th-22nd August, 1958* (Oslo 1961), 81-133: 113-4, who calls it "un cercle vicieux: l'interprétation du fragment dépend des restitutions pour les lacunes, les restitutions dépendent des préjugés de l'éditeur en ce qui concerne le theme de la tragédie".

[93] H. Weir Smyth's translation of F *20, which is in any case corrupt.

the first joy of appetite kept snatching from his ravenous jaw many unreal banquets".[94]

I turn now to the topic specifically promised by my title, starting with those works where enough survives, or can reasonably be conjectured, to form the basis of a relatively confident estimate of the relationship between the assumed Aiskhylean exemplar and its *Nachkommen*. The two cases where there is enough evidence to allow fairly secure conclusions are the *Philoctetes* and *Electra* plays, but since these have been gone over so often I can deal with them briefly here. The date of Aiskhylos's Φιλοκτήτης is unknown; Euripides's was produced in 431 (with the extant Μήδεια, Δίκτυς and Θερισταὶ σάτυροι) and Sophokles's in 408. Apart from the useful information about the three plays provided by Dion of Prusa *Orations* 52 and 59, there are 10 surviving fragments (8 complete verses) of the Aiskhylean version and about 20 fragments of Euripides's treatment.[95] Of the Aiskhylean fragments the most substantial is a lament by Philoktetes:[96] "O Death, Paian, do not refuse to come to me. For you alone are the physician of irremediable ills, and no suffering afflicts a corpse". Another verse is quoted by Aristotle (*Po.* 1458b. 19 *sqq.*) as having occurred in both the Aiskhylean and Euripidean versions with only a difference of a single word: "An ulcer, φαγέδαινα, which eats (ἐσθίει[97]) / feasts on (θοινᾶται[98]) my foot's flesh". The deception was practiced by Odysseus in both Aiskhylos and Euripides, but the

[94] *TrGF 3,* F 258, ATHEN. 10. 421 *sq.* The Greek is not without problems, but the language shows typical Aiskhylean vigour.

[95] R. KANNICHT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 5, Euripides* (Göttingen 2004) [=*TrGF 5*], 827 *sqq.* I have benefited from the discussion in C. COLLARD, M.J. CROPP and K.H. LEE (eds.), *Euripides. Selected fragmentary plays* II (Oxford 2004), 1 *sqq.* For Dion I have taken over or adapted phrases from H. CROSBY Loeb translation (*Dio Chrysostom* IV, [Cambridge, Mass. 1946], 336 *sqq.*; 438 *sqq.*)

[96] *TrGF 3,* F 255.

[97] *TrGF 3,* F 253.

[98] *TrGF 5,* F 792.

latter employed the Homeric expedient of having Odysseus disguised by Athena so that his victim would not recognize him. (Dion tries to forestall the obvious criticism of the Aiskhylean version: Philoktetes's memory-lapse was due to his disease and lonely life.) Aiskhylos had Odysseus appeal to Philoktetes by telling him, in an account which perhaps blended fiction and fact, that disaster had befallen the Greeks, Agamemnon was dead and Odysseus had been charged with a shameful (but unspecified) act, and in general the whole expedition was in ruins. Sophokles, of course, develops this plot device: Philoktetes is the victim of two lying tales, first by Neoptolemos and again by the "Merchant" (*Ph.* 561 *sqq.*). Exceptionally, Euripides followed the transmitted story in making Diomedes a partner in the scheme — Sophokles gives a nod to this at *Ph.* 416 and 570 *sqq.*, in the "Merchant's" lying tale — but it is unclear how he figured in the action. It has been suggested that he played a significant part in snatching Philoktetes's bow, but there is nothing in the surviving fragments or in Dion's summary to verify this. Both plays had a chorus composed of Lemnians, but Euripides had them use παραίτησις, excusing themselves for their long neglect. We learn that in fact Euripides brought in a Lemnian resident, one Aktor, who presented himself as known to Philoktetes. In Aiskhylos Philoktetes himself gave his Lemnian visitors information about his abandonment by the Greek forces and "his experiences in general" (Dio Chr. *Or.* 52. 9; again, he feels he has to justify this: it is normal, he explains, for victims of misfortune to keep repeating an account of their troubles, even at the risk of boring their listeners). The speaker of the prologue in Euripides was Odysseus who gave a (characteristic, for Euripides) disquisition on his motives for eschewing a life free from care and trouble (ἀλύπως καὶ ἀπραγμόνως ζῆν)[99] for the path he has chosen, voluntarily undertaking difficult and dangerous enterprises such as this: men who

[99] Dio Chr. *Or.* 52. 12. The inactive *vs.* the busybody life was a Euripidean *topos*; see, e.g., *TrGF 5*, F 193 from Ἀντιόπη.

are naturally gifted and well-born act out of φιλοτιμία and to acquire the widest possible reputation and acclaim. Euripides had his Odysseus proceed to tell Philoktetes of the prophecy by the captured Trojan seer Helenos and to warn him that an embassy was on its way from Troy to offer him the kingship in return for his adding himself and his weapons to their side. In the following action the Trojan ambassadors turn up and there follows a debate scene which Dion does not describe in detail but which clearly impressed him as showing Euripides's skill at plot elaboration (ποικιλία) and the composition of effective arguments on both sides of a question.

The qualities which Dion found exemplified in the three versions bear some examination. Aiskhylos's treatment shows "high-mindedness and an old-fashioned quality" (μεγαλοφροσύνη καὶ τὸ ἀρχαῖον,[100] the second is a characteristic also of his Odysseus[101]) and "ruggedness and simplicity" (τὸ αὔθαδες καὶ ἁπλοῦν[102]). Euripides's version is characterized by "sagacity and concern for details" (σύνεσις καὶ περὶ πάντα ἐπιμέλεια[103]) as well as "precision and shrewdness and urbanity" (τὸ ἀκριβὲς καὶ δριμὺ καὶ πολιτικόν[104]). Sophokles's treatment manifests ὕψος, "grandeur", σεμνότης, "solemnity", and, especially in the lyrics, μεγαλοπρέπεια, "elevation".[105]

Dion comments particularly on the lyrics of Euripides and Sophokles. He responded favourably to a quality which he discovered in Euripides's lyrics but which he thought Sophokles's lacked: "sententiousness and a strong exhortation to virtue" (τὸ γνωμικόν, παράκλησις πρὸς ἀρετήν[106]); he found them, in today's parlance, "inspirational".

[100] Dio Chr. *Or.* 52. 4.
[101] Dio Chr. *Or.* 52. 5.
[102] Dio Chr. *Or.* 52. 15.
[103] Dio Chr. *Or.* 52. 11.
[104] Dio Chr. *Or.* 52. 15.
[105] Dio Chr. *Or.* 52. 15 and 17.
[106] Dio Chr. *Or.* 52. 14 and 17.

Dion judged that Sophokles "stood in the middle between" the other two dramatists.[107] Given the defective evidence for precise details of his predecessors' versions, one can nevertheless risk remarking on the subtle and intricate innovations devised by Sophokles. Introduction of a chorus of Greek sailors not only removed the anomaly of hitherto absent or unresponsive Lemnians; it allowed Philoktetes the human contact for which he had been longing and in turn gave the Chorus the chance to manifest sympathy for him in a totally natural way (*Ph.* 169 *sqq.*, 680 *sqq.*), something which it is hard to imagine having been handled in the other versions without some degree of awkwardness. The δόλος which must always have been Odysseus's main characteristic (whether he was disguised or not) is passed on, as it were, and insinuated into Neoptolemos (*Ph.* 101, 107, 948, 1112, 1282), and the young man is ashamed when he recognizes it (1228). Even the noble gesture of returning his weapons is taken by Philoktetes as a second trick (1288). The introduction of the young Neoptolemos was pure gain, for viewers and readers cannot help but be absorbed by the moral quandary he faces.[108] This new ethical focus and as far as we know also Herakles *ex machina* are totally original, the need for divine intervention being necessitated by Neoptolemos's change of heart and return of the bow to its rightful (second) owner.

In addition to the extant play, Sophokles also wrote a Φιλοκτήτης ἐν Τροίᾳ, but since only a few words from it are preserved, we have no way of knowing how the plot developed beyond the unavoidable inference that it dealt with the healing of Philoktetes's wound foretold by Herakles at *Ph.* 1423 *sq.* (in F 697 he is still urging an unnamed person "not to be distressed" by his smell), and perhaps also his slaying of Paris.

[107] DIO CHR. *Or.* 52. 15.

[108] It seems unlikely that Neoptolemos figured in the story before Sophokles, in spite of the occurrence of the name in what has been taken as a Hypothesis to Aiskhylos's Φιλοκτήτης, *P.Oxy.* 20. 2256 fr. 5a (=*TrGF 3*, F **451w). See F. Montanari in these *Entretiens*, p. 408.

The *Electra* plays of Sophokles and Euripides (and I sidestep here the much-debated topic of which has priority) were clearly not written independently of Aiskhylos's *Choephori*. As the most recent British editor of the Sophoklean version has observed, "Differences between the *Electra* plays [*sc.* of Sophokles and Euripides] are often better understood as the result of different responses to Aeschylus than as the later *Electra* reacting to the earlier".[109] It may be of use here to look at the way certain themes and topics are handled in the three versions.[110] Elektra's willingness to contribute to the deed of vengeance — and to the nature and degree of this contribution I shall return — is motivated in part by personal considerations: she has been accorded a sort of Cinderella status in the palace and has been maltreated if not physically abused by her mother and stepfather. This is sketched in, but only relatively lightly, in *Choephori* (thus 135 "I am equivalently a slave", 445 *sqq.* "kept in a corner like a dog"). The theme is amplified and intensified in Sophokles and Euripides. The Sophoklean Elektra laments that "like a lowborn slave I serve in the chambers of my father, in such mean attire as this, and stand at empty tables" (189 *sqq.*[111]); "my father's murderers are my rulers and it rests with them whether I receive or go without" (262 *sqq.*); they have "enslaved me by force" (1192, and *cf.* 814 δεῖ με δουλεύειν). She cannot leave the palace to participate in religious ceremonies (911 *sq.*)[112]. Euripides pushes it further: Elektra has been

[109] P.J. FINGLASS (ed.), *Sophocles. Electra* (Cambridge 2007), 3. As to chronology he concludes, rather unhelpfully, "We have no reason to put [Euripides's] play outside the period suggested by the resolution chronology, namely c. 422-16", whereas "Sophocles' play may date to after 416, but... it could well be rather earlier than that" (*ibid.*, 2). In his commentary he frequently draws attention to specific resonances between the Aiskhylean and Sophoklean treatments of the story.

[110] I reprise here some points made in an earlier study ("Four Electras", in *Florilegium* 3 [1981], 21-46).

[111] The translations are in general by H. LLOYD-JONES, *Sophocles* I. *Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus* (Cambridge, Mass. 1994).

[112] P.J. FINGLASS compares the turn Euripides gives this motif (*El.* 310), calling it "an ostentatious act of self-deprivation" on Elektra's part (*op.cit.* [n. 109], 386).

'married' off to a low-born farmer, lives in what appears to be a hovel and is clothed (like so many other Euripidean heroes) in rags. Her hair is shorn (108, 18, 241, 335), her body withered (239), her clothes filthy (185, 304 *sqq.*).[113] Klytaimestra, lured to the cottage on the pretext that her daughter has just given birth, comments that she is shabbily dressed and unkempt (1107). Elektra does not shrink from hyperbole: Aigisthos has "inflicted on me in life twice as much as my sister suffered in death" (1092 *sq.*).

Other themes that undergo modulation are the relationship between the siblings, the amount of prodding they require to undertake their grim task and their relative inputs into the actual accomplishment of the murders. At the opening of *Choephori*, Elektra asks the slave women for instructions how she should proceed; "Remember Orestes", they tell her (115), and this she does forthwith in her prayer to her dead father (130 *sq.*). Just after her brother identifies himself to her in the notorious recognition scene[114] she tells him that for her he has four "shares" (μοίρας): father, mother, sister and brother (238 *sqq.*). Orestes has come armed with the urgings of Apollo's oracle — and threats of punishment — if he fails to pursue "those responsible" (273, and *cf.* 300, 558); "the deed must be done" (298). Mental acceptance of an obligation is one thing, screwing up the courage to discharge it is quite another, and the heightening of emotion effected by the κόμμος achieves this. The Chorus do their fair share of incitement: "I hope to be

[113] M. CROPP in his edition remarks on this motif (*Euripides. Electra* [Warminster 1988], xxxvi n. 24). It occurs also, but perhaps not so insistently, in Sophokles.

[114] It seems to me beyond dispute that *Cho.* 168 *sqq.*, 225 *sqq.* were the specific object of the parody at EUR. *El.* 518 *sqq.* — even if he was not the author of the lines (D. KOVACS, "Euripides, *Electra* 518-44: further doubts genuineness", in *BICS* 36 [1989] 67-78 follows A. Mau in excising them.) Sophokles rings his own turn on the "lock of hair" σημεῖον by having Elektra brusquely (and unwarrentedly) squelch Khrysothemis's ingenuous enthusiasm (87 *sqq.*, with Elektra's riposte at 930 *sqq.*). Sophokles and Euripides opted for a more 'scientific' solution: Orestes's σφραγίς which he somewhat belatedly shows his sister in the former (1217 *sqq.*) and his scar recognized by the Old Man in the latter (558 *sqq.*, 573).

able to raise a shrill wailing over a man struck and a woman slain" (386 *sqq.*) and they pray to the "blessed nether powers" to "graciously send aid to the children for victory" (477 *sqq.*). Elektra makes her contribution, reminding her father's shade that he has an obligation to help his desolate and despondent children, who are "exiles and fugitives" at his tomb (334 *sqq.*). She looks to the day when Zeus will "lay his hand on" and "split the heads" of — presumably her mother and her lover, although she dare not, or cannot, name them (394 *sqq.*). She calls for justice to be done (462) and makes a specific request of her dead father, to do something (unfortunately the text is corrupt at a crucial point) after having inflicted [death?] on Aigisthos (482). She exits at just about the midpoint of the play (584) and leaves the carrying out of the grisly task to her brother.

Sophokles chose to make the connection between the siblings more concrete, for the point is made repeatedly that it was Elektra who personally saved her brother's life by handing him to the Παιδαγωγός (12, 296-7, 321 οὐκ ὄκνῳ, 601 *sqq.*, 1128, 1348 *sqq.*). (In Euripides the old servant fulfills this function: 16, 286, 416, 556.) She has discharged the duties of nurse (1143 *sqq.*) as Kilissa had done in *Cho.* 748 *sqq.*, and thus she has a vested interest in the success of their endeavour: "You never were your mother's more than you were mine", she says as she is holding the urn which she believes contains his ashes (1146). At play's opening she is tensely expectant; her brother has been sending her secret messages promising her his help and threatening retribution against their mother (169 *sq.*, 319, 778 *sqq.*, 1154 *sqq.*) and now her patience is exhausted and her frayed nerves can take no more. "I can't bear this heavy weight of grief alone," she cries (119 *sq.*, 282 *sqq.* ending with αὑτὴ πρὸς αὐτήν 285). We need to understand this in order to appreciate the mental and emotional disequilibrium she experiences from the Slave's lying tale of the fiasco at Delphi, the 'false' grave-offerings, the decoy urn. "I would have taken vengeance myself, if I had had the strength", she tells her

mother.[115] Antigone-like she tries to enlist her sister's aid in killing Aigisthos (954 *sqq.*) and when Khrysothemis demurs — in terms reminiscent of Ismene's rebuff to her sister —, "You're a woman, not a man" (997), Elektra avers that she is ready to take matters into her own hands and do the deed alone, if necessary (1019 *sq.*). Her piteous lament over the urn which she believes to contain her brother's ashes finally moves Orestes to reveal himself to his sister, who is all for proceeding at once against their enemies in the palace who are, after all, only women. Orestes, considerably more hesitant, reminds her that "in women, too, here is an Ἄρης, a warlike spirit" (1243 *sq.*). Neither seems to be able to take a decisive step. He asks her to tell him what act they could undertake that would suit the present situation (1293 *sqq.*) and she in turn asks him for instructions how they may begin (1319), but in the end it is the Παιδαγωγός who comes up with a workable plan, telling them νῦν καιρὸς ἔρδειν (1368). Her specific contribution will be to coax Aigisthos inside (1451 *sqq.*), but this is rendered unnecessary in the event. He realizes the truth when the corpse is revealed as Klytaimestra's and when he asks for an opportunity to speak she urges her brother to ignore the request: "Kill him immediately!" (1487).

Euripides's Orestes shows more determination right from the start: "I come to pay back my father's murderers with murder" (89). Without revealing himself he tests the waters. He has brought news to Elektra that her brother is still alive (230). If he were to return, would she have the nerve to join him in killing their mother? (278); "Yes, with the same axe by which my father was slain", she responds enthusiastically (280). There is a foretaste of things to come at the close of the First Stasimon when the Chorus of countrywomen apostrophize Klytaimestra and warn that in return for her killing of her husband "the heaven-dwellers will send a judgement of death;

[115] 604 *sq.*, with P.J. FINGLASS's interpretation of τόδ' in 604, and echoing Khrysothemis's words at 333 *sq.*

some day I shall see beneath your throat blood shed with a sword" (482 *sqq.*), but since the principals have all departed and the stage is empty there is none to take this as encouragement to get on with the business. In the event, as in Sophokles, Orestes needs some help with the practicalities, and this presents itself in the person of the Old Tutor from whom Elektra had advised her husband to fetch provisions for their 'guests'. The old man comes in bringing not only the requested supplies but also news of the offering of hair at Agamemnon's tomb. It is he who precipitates the recognition when, Eurykleia-fashion, he notices the tell-tale scar by Orestes's eyebrow. His arrival, Orestes says, was καίριος, and without a moment's hesitation he asks him, "How can I punish my father's murderer and my mother?" (599 *sqq.*). The old man promptly replies, "Kill Thyestes's son and your mother!" (613) and then outlines the murder plan in detail (commenting that "it just came" to him, 619). When Orestes protests that he can't handle both murders at the same time Elektra steps up: "I will arrange mother's death" (647). A messenger reports (in gruesome detail) Orestes's slaughter of Aigisthos as he was performing a sacrifice to the Nymphs (774 *sqq.*) and his body is brought in, a kind of trophy. Elektra delivers a tirade of complaints and insults (including the barbed remark by the Argive people that "He belongs to his wife, not the wife to her husband" 931) and she then directs her brother's somewhat unfocussed thoughts towards their mother. When he asks, using the standard caught-in-the-middle formula, "What then are we to do? Shall we kill mother?" (966), she methodically turns the screws on his slackening resolve, reminding him that she murdered their father, that the matricide had been enjoined on him by Apollo's wise oracle. "Don't play the coward and be unmanly, but go practice the same guile on her as you used to kill Aigisthos, her husband"[116] (982 *sqq.*). As she had promised at verse 647, she

[116] D. Kovacs's translation.

plays her part in luring Klytaimestra into the cottage on the pretext of showing her her new grandchild. From the cry of the dying woman heard from within, "Children, by the gods, don't kill your mother!" (1165) and the Chorus's remark that she is being "overcome by her children" (1168), it appears that the deed was done by both Elektra and Orestes, and this is confirmed in the *kommos*. When the Chorus ask Orestes how he could look his mother in the eye as he was killing her, he replies that he held his cloak before his eyes as he "performed the sacrifice by thrusting the knife in her neck" and Elektra chimes in, "Yes and I urged you on and put my hand on the sword besides" (1221 *sqq.*).

There are specific points of contact between Aiskhylos's prototype and the two later variations we have been considering. Sophokles assigns to his Klytaimestra the death-cry ὤμοι πέπληγμαι... ὤμοι μάλ' αὖθις (1415 *sq.*), which must have been intended as a reminiscence of Agamemnon's ὤμοι μάλ' αὖθις δευτέραν πεπληγμένος (*Ag.* 1343 *sqq.*).[117] Secondly, in the ἄγων with Klytaimestra Elektra seeks to justify her father's sacrifice of her sister Iphigeneia by narrating the hunting incident during which Agamemnon slew a stag and in the process uttered a "boastful word" (569) in requital for which an angry Artemis demanded the sacrifice of the commander's daughter; "there was no other way of releasing the army", says Elektra, with some degree of *naïveté* (573 *sq.*). This 'excuse' for Agamemnon's act, however lame it may appear to us, is totally and conspicuously absent from the Aiskhylean account of the impasse at Aulis. In returning to the version of Agamemnon's offence given (apparently) in the Cyclic Κύπρια, Sophokles is not only bypassing but also correcting — or so at least it seems to me — his predecessor's version.[118] There is another striking

[117] This has sometimes been denied but P.J. FINGLASS, *op. cit.* (n. 109), 516, strongly reiterates a case for the parallel.

[118] Many of these issues are touched on by E. FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon* (Oxford 1950), II 96 *sqq.*, in his note on *Ag.* 158 *sq.* He does not, however, speak of a Sophoklean 'correction'.

difference, this time between Sophokles and both other versions. In Aiskhylos Orestes, and in Euripides both he and his sister, pay a high moral and psychological price for the matricide. At the end of *Choephori,* Orestes begins to see the Spirits of Retribution that will pursue him over "land and sea" (*Eum.* 240), just the kind of pursuit that Kastor foretells at the close of the Euripidean version (1341 *sqq.*). In Sophokles the killers are — apparently — to get off scot-free, exulting over their mother's corpse and gloating over their next victim, her lover. Critics have frequently addressed this issue, but a satisfactory explanation is yet to be found.[119]

Beyond the stories of Philoktetes and Elektra the evidence does not exist that would support firm conclusions about influence exerted by an Aiskhylean exemplar upon his successors, but we may be able to find a middle ground, works about which enough is known to justify tentative and provisional suggestions. There is an ever-present danger of circularity in such reconstructive exercises, especially when one of the *comparanda* survives intact and the other or others just in fragments. It cannot at present be determined what details if any were taken over from Ὅπλων κρίσις, Θρῇσσαι and Σαλαμίνιαι by Sophokles for his Αἴας μαστιγοφόρος and fragmentary Τεῦκρος.[120] R. Jebb in an otherwise full and fair account of the play's literary predecessors argues for "the prominent place which the laments of Eriboea [Aias's mother] and her handmaids held" in Aiskhylos's Σαλαμίνιαι on the basis of the "noteworthy emphasis" (as he terms it) on Eriboia's grief in Sophokles's version (*Aj.* 622-34 and 850 *sq.*).[121] Likewise scholars have

[119] See, most recently, P.J. FINGLASS, *op. cit.* (n. 109), 525 *sqq.* He speaks with perhaps some understatement of the "uncomfortable atmosphere" which dominates the last part of the drama, and draws attention to the omission of the Erinyes from the Sophoklean version, rightly commenting that their presence in the other two treatments "makes their absence here seem all the more deliberate" (526).

[120] There is also a Sophoklean title Εὐρυσάκης, which H. LLOYD-JONES (*Sophocles* III, *Fragments* [Cambridge, Mass. 1996], 97) suggests may be the same as Τεῦκρος.

[121] R.C. JEBB, *Sophocles. The Plays and fragments. Part VII, The Ajax* (Cambridge 1907), xxii with n. 2.

suspected that details from Aiskhylos's nine or so Dionysiac titles found an afterlife in Euripides's *Bacchae*, but this cannot be documented save for a few verbal echoes. Most of these are discussed in E.R. Dodds's definitive 1960 edition of Euripides's play, and it will be sufficient simply to repeat some of them here. F *58, probably from Ἠδωνοί, ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη, has clear resonances with Eur. *Ba.* 726 πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος, as Longinus long ago pointed out. F 183 from Πενθεύς, μηδ' αἵματος πέμφιγα πρὸς πέδῳ βάλῃς is similar to *Ba.* 837 ἀλλ' αἷμα θήσεις συμβαλὼν βάκχαις μάχην. The effeminate Dionysos of Euripides's play probably had as prototype the way the god was portrayed in Ἠδωνοί.[122] A reference in Βασσάραι to a "bull fighting with its horns"[123] may have prompted Euripides to present the god in bull-shape (618, 920, 1017). As already mentioned, in Ξάντριαι the goddess Λύσσα appeared in person "inspiring the Bakkhai"[124] and at the beginning of the Fourth Stasimon of Euripides's *Bacchae* the Chorus call on "the swift dogs of Lyssa" to "go to the mountain where Kadmos's daughters are joined in worship" and "goad them to frenzy" against the intended victim, who is himself already "infested by madness (λυσσώδη)" (977 *sqq.*). A personified Λύσσα also took part in the action of Euripides's *Hercules Furens* (822 *sqq.*).

As we have seen, Homer's Akhilleus uses — somewhat oddly — the example of Niobe in an effort to get the aged Priam to break his fast and share a meal with him (*Il.* 24. 602-19), and both Aiskhylos and Sophokles made into tragedies the story of the over-proud mother whose boasts about her children (6 boys and 6 girls in Homer, 7 of each in the dramatists) were punished by Leto's two divine offspring, Apollo and Artemis.

[122] So W. ALLAN, "Religious syncretism: the new gods of Greek tragedy", in *HSCPh* 102 (2004), 113-155: 138 *sq.*, on the basis of AR. *Th.* 134 *sqq.*, with J. HENDERSON, *Aristophanes* III (Cambridge, Mass 2000), 47 n. 12. E.R. DODDS, *op. cit.* (n. 64), xxxi *sq.*, proposed some further possible parallels: Dionysos taken prisoner questioned and taunted about his appearance, and a culminating "epiphany of the god in his true nature" (xxxii).

[123] *TrGF 3,* F 23. 1.

[124] *TrGF 3,* F 169.

About 22 lines of Aiskhylos's Νιόβη survive in scattered book-fragments, none of them conveying much information. We know that her father Tantalos appeared, and someone reports Zeus as saying that he will "burn the house of Amphion [Niobe's husband] to ashes with his fire-bearing eagles".[125] Niobe herself notoriously sat silent and veiled through the first two-thirds of the play at the tomb of her children.[126] By far the lengthiest passage is contained in a papyrus,[127] where a character (who, by general agreement, seems not to be Niobe herself[128]) describes the woman who has been driven into "a marriage without haven" by her father Tantalos. "You see", says the speaker, doubtless addressing the Chorus (presumably women of Thebes, if that was the scene of the action as in Sophokles), "the conclusion of the marriage: this is the third day she has sat by this tomb, wailing over her children, the living over the dead [or: she has sat brooding over the nest of her dead children; the meaning of ἐπῴζει in verse 7 is disputed]". A few damaged lines later occur the verses quoted by Plato (*Rep.* 380a) that allowed identification of our passage, "A god causes a fault to grow in mortals, when he is minded utterly to ruin their estate", and, in the following lines, the moral of Niobe's story: "a mortal must preserve the (? good fortune sent by the gods) and not speak overboldly…".

More of the Sophoklean version can be reconstructed on the basis of fairly extensive papyrus finds.[129] The killing of the

[125] *TrGF 3,* F 160.

[126] *Vita Aeschyli,* 6 (= *TrGF 3,* T 1); *cf.* AR. *Ra.* 911 *sqq.*

[127] *PSI* 1208 (=*TrGF 3,* F 154a)

[128] The uncertainty results from the damaged left-hand side of the papyrus, admitting of restorations of verbs in either the first or third person. "Despite all the sagacity of excellent scholars we do not yet know who the speaker is" (E. FRAENKEL, *art. cit.* [n. 8], 239); so also J. DIGGLE, "Niobae miserias nescio-quis narrat" (*Tragicorum Graecorum fragmenta selecta* [Oxford 1998], 20). I accept H. Lloyd-Jones's argument that the "tone" of the lines "is too calm and reflective to be suitable to her". (*op. cit.* [n. 13], 559). My translations are quoted, or adapted, from *ibid.*

[129] See the exemplary edition of W. S. BARRETT, "Niobe", in R. CARDEN, *The Papyrus fragments of Sophocles* (Berlin 1974), 171-235, who gives a succinct

children belongs to the antecedents of the drama in Aiskhylos (although it may have been described in the course of the play). In Sophokles there is no direct evidence for how the boys died, but it was almost certainly by Apollo's arrows and while they were off hunting on Mt. Kithairon; Artemis despatches the girls onstage.[130] The passages partially preserved in the papyri[131] present the horrible spectacle of Apollo urging his sister on as she showers down arrows on Niobe's daughters from the palace roof, while the girls in turn beg the goddess for mercy and their mother sorrows over their killing. Elsewhere in Sophokles her grief and endurance bring Niobe divine status (*El.* 150, *Ant.* 834) and in the latter passage Sophokles follows the tradition that she was turned into stone, on or near Mt. Sipylos, her original home. There is no evidence to show whether either of the plays we have been considering incorporated this detail; R. Seaford has suggested, mainly on the basis of depictions on vases, that in Aiskhylos Niobe refused to return to Asia with her father and was turned into a stone statue at Thebes.[132] Sophokles apparently also had a scene in which Niobe's husband Amphion reproached Apollo for the latter's killing of his children, and actually armed himself against the god, but was in turn shot dead by him.[133] This detail probably did not figure in the Aiskhylean version unless it was in a report of the general disaster (as was Zeus's threatened incineration of Amphion's house).[134]

account of the legend (223 *sqq.*). See also H. LLOYD-JONES, *op. cit.* (n. 120), 226 *sqq.*; J. JOUANNA, *Sophocle* (Paris 2007), 649 *sq.*

[130] Interestingly, this was not the tradition followed by Pheidias, who depicted the killing on the forward legs of Zeus's throne at Olympia, for there "Both [divinities] kill boys and girls alike, Apollo on Zeus' left and Artemis on his right side" (E. HARRISON, "Pheidias", in *Personal style in Greek sculpture,* ed. by O. PALAGIA and J.J. POLLITT [Cambridge 1996], 16-65: 61 n. 212).

[131] *TrGF 4,* Ff **441a - **443.

[132] R. SEAFORD, "Death and wedding in Aeschylus' *Niobe*", in *Lost dramas of classical Athens. Greek tragic fragments*, ed. by F. MCHARDY, J. ROBSON, D. HARVEY (Exeter 2005), 113-27: 124 *sqq.*

[133] S. RADT, *op. cit.* (n. 47), 757 *sq.*; H. LLOYD-JONES, *op. cit.* (n. 120), 230 *sq.*

[134] *TrGF 3,* F 160. See n.125 above.

As we saw, Aiskhylos carved fairly large slices from Homer's banquet for Akhilleus and Odysseus tetralogies. Sophokles, the "tragic Homer",[135] was reputed to have drawn many plots from the *Odyssey*.[136] To judge from its title, Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι very probably drew on *Odyssey* 6, but so little of it survives that we cannot be quite sure. It may have been a satyr-drama and tradition had it that the youthful playwright himself took the role of Nausikaa and showed himself particularly adept at ball-playing.[137] In any case, there is no detectable overlap with Aiskhylos's *Odyssey*-dramas, and in fact U. von Wilamowitz suggested that Sophokles went out of his way to avoid duplication with his predecessor.[138] I have not been able to detect any 'Iliadic' titles in the works included by S. Radt in Sophokles's "Trojan cycle".[139] There is, in fact, ancient testimony to the effect that he preferred to draw on the Epic Cycle for his stories.[140] So far as the plots of Sophokles's Ἀχαιῶν Σύλλογος and Σύνδειπνοι can be recovered there seems to have been no overlap with the Μυρμίδονες sequence and it is possible that here too he was purposely avoiding stories that had been dramatized already by Aiskhylos.[141]

There are no detectable Euripidean works based on either the *Iliad* or the *Odyssey*.

[135] *TrGF 4*, T 115a and b.

[136] *Vita Sophoclis*, 20 (=*TrGF 4*, T 1. 80).

[137] *TrGF 4*, Tt 28-30.

[138] "Hübsch ist, wie diese aischyleische Odyssee [sc. Ψυχαγωγοί, Πηνελόπη, Ὀστολόγοι, Κίρκη σατυρική], die das Phaeakenabenteuer übergangen hat, sofort den Sophokles anregt, seine Nausikaa zu dichten" (U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aischylos. Interpretationen*, [Berlin 1914], 246-7 n.1).

[139] S. RADT, "Sophokles in seinen Fragmenten", in *Sophocle. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt*, préparés et présidés par J. DE ROMILLY, (Vandœuvres 1983), 185-222: 194. As S. RADT comments elsewhere about Sophokles's Πρίαμος, "*argumentum prorsus ignotum*" *(op. cit.* [n. 47], 408).

[140] ATHEN. 7. 277 C (=*TrGF 4*, T 136).

[141] *Cf.* A. SOMMERSTEIN, "The Anger of Achilles, mark one: Sophocles' *Syndeipnoi*", in *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean fragments*, ed. by A.H. SOMMERSTEIN (Bari 2003), 355-71.

Both of Aiskhylos's successors dealt, repeatedly and at length, with the story of Oidipous. It has been widely assumed that *Oedipus Tyrannus* corresponds in broad outline to the Aiskhylean Οἰδίπους, but since, as we have seen, so little is known about the latter, it must remain an assumption. As I noted above, the location of the triple crossroads appears to have been different in the two plays. Euripides composed three works dealing with the myth, Χρύσιππος, Οἰδίπους and the surviving *Phoenissae*. Of the first very little survives and nothing much can be said about the plot beyond the fact that it dealt with Laios's infatuation with and abduction of Pelops's illegitimate son Khrysippos, and perhaps the father's curse against the boy's abductor. Two lines survive[142] from a speech in which Laios explains why he acted: "Nature overwhelms (βιάζεται) my judgment". A similar plot development has sometimes been mooted for the Aiskhylean Λάϊος, but there is no evidence to support the suggestion.[143] Of Οἰδίπους enough is left for us to conclude that Euripides has rung some striking changes in the story, at least as it is known from Sophokles. As the play opened Thebes, it seems, was actually being ravaged by the Sphinx's predations, for some fragmentary lines survive on a papyrus[144] in which someone, probably a Messenger, describes in rather baroque terms her hideous but fascinating appearance, the hissing sounds she makes, and, most important, the famous riddle which presumably Oidipous goes on to solve (or has already solved). F 541 reveals that Oidipous does not blind himself but is blinded by some servants of Laios and since he is described as "Polybos's son" he has presumably not yet found out about his parentage (a revelation which perhaps Euripides omits). In F *545a Iokastê, after some sententious generalizing about the value of a faithful wife, declares her intention of accompanying her husband into exile.

[142] *TrGF 5*, F 840.

[143] *Cf.* R. KANNICHT, *op. cit.* (n. 95), II, 878; R. AÉLION, *Euripide héritier d'Eschyle* (Paris 1983), II, 181 *sqq.*

[144] *P.Oxy.* 27. 2459 (=*TrGF 5*, Ff 540-540b).

Phoenissae is there in its entirety to be appreciated in its weird disjointedness. Along with a sidelong glance at *Septem Contra Thebas*, Euripides has mined a pre- or at least non-Aiskhylean version of the story (of which there are traces also in Stesikhoros[145]) for some details. Iokastê has not killed herself or gone into exile but is living in the palace with her blind husband and her daughter Antigone. In contravention of an agreement for power-sharing that they had reached, hers sons are now on the brink of war, and she tries (unsuccessfully) to reconcile them. Eteokles asks Kreon for advice and the latter suggests he choose seven defenders for the city's seven gates. Eteokles agrees to do so but says he is too pressed for time to give the names of each just now. The prophet Teiresisas appears and foretells the brothers' fated doom. Against his father's opposition, Kreon's son Menoikeus sacrifices himself to save the city. Eteokles and Polyneikes die in the fatal duel and Iokastê, in grief, carries through with the delayed suicide.

Aiskhylos wrote at least one drama, and possibly two, entitled Σίσυφος (the sources distinguish, but perhaps erroneously, Σ. δραπέτης and Σ. πετροκυλιστής). The former was almost certainly satyric and probably told of Sisyphos's 'escape' from the Underworld by a ruse: before he died, he told his wife Meropê to omit his funeral offerings, which afforded him the opportunity to persuade Hades to allow him to return to earth — from where, of course, he refused to budge until the natural moment of his death as an old man. Since Σ. πετροκυλιστής was one of the works which allegedly gave grounds for the charge that Aiskhylos had committed the crime of revealing ἀπόρρητα from the Eleusinian Mysteries, H. Weir Smyth conjectured that here the satyr-chorus may have been represented

[145] *P. Oxy.* 2637 fr.1 (b). D. PAGE (ed.), *Supplementum Lyricis Graecis. Poetarum lyricorum graecorum fragmenta quae recens innotuerunt* (Oxford 1974) [=SLG] Ibycus S 222 (b).

[146] H. WEIR SMYTH, *op. cit.* (n. 13), 457; profanation of the Mysteries: *TrGF 3*, T 93 a-d.

as initiates and the play itself a kind of spoof on mystic initiation.[146] A Σίσυφος is ascribed to both Sophokles and Euripides, but since only one phrase is quoted from the former work, H. Lloyd-Jones following F.G. Welcker suggested it really belongs to one of the Aiskhylean Sisyphos dramas.[147] About the Euripidean version the only secure facts are that it was satyric; that someone addressed Herakles as "son of Alkmene"[148]; and that it was part of the tetralogy which won second prize at the City Dionysia of 415 with its tragic partners Ἀλέξανδρος, Παλαμήδης and Τρῳάδες. Sisyphos probably also figured as a character in one of or both Euripides's satyr-dramas entitled Αὐτόλυκος.

As already noted, the paucity of fragments does not permit any confidence about how Aiskhylos handled the adventures of Telephos in Τήλεφος and Μυσοί. Sophokles was credited with a trilogy-title Τηλέφεια and individual plays that treated segments of his story: Τήλεφος (which may be an alternative title for Μυσοί) as well as Ἀλεάδαι and Εὐρύπυλος. These dealt with, respectively the incurring of blood-guilt by Telephos for killing his maternal uncles, and the exploits and death of Eurypylos, Telephos's son by the sister of Priam, Astyokhê. It is the central part of the story that is of interest here, his wounding and subsequent healing by Akhilleus, probably through the intercession of Klytaimestra. Aristotle cited as an example of τὸ ἄλογον the fact that in a play entitled Μυσοί Telephos traveled from Tegea to Mysia ἄφωνος (*Po.* 1460a 32). Since both Aiskhylos and Sophokles wrote plays with that title, Aristotle could be referring to either, although it has seemed to some that, given Aiskhylos's penchant for portraying silent characters,[149] it is perhaps likelier to be his version that Aristotle had in mind.

[147] H. LLOYD-JONES, *op. cit.* (n. 120), 274.

[148] *TrGF 5,* F 673.

[149] D. LUCAS (ed.), *Aristotle. Poetics* (Oxford 1968), 231 refers to Aiskhylos as being "addicted to the presentation of silent actors"; see n. 12 above.

The goddess Ψαμμώ (as E. Fraenkel neatly termed her in his seminal British Academy lecture of 1942) has been particularly generous in supplying us with substantial sections of some of Aiskhylos's satyr-plays.[150] Until the publication by E. Lobel of *P.Oxy.* 18. 2161 in 1941, it was not definitely known that Δικτυουλκοί was a satyr-play (*PSI.* 1209 containing passages from the same play in the same hand had been published eight years earlier, in 1933[151]). It appears to have been the satyr-play in the *Perseus* tetralogy, which also probably comprised Φορκίδες and Πολυδέκτης. The "net-haulers" are the chorus of satyrs who are — we know not for what reason — at present situated on the island of Seriphos. Two people catch sight of a chest floating in to shore; these are Silenos and (apparently) Diktys, brother (or half-brother) of Polydektês King of Seriphos. When with the help of the chorus of satyrs, who in turn call on the local townspeople for assistance, they haul or drag the chest out of the sea, it turns out to contain Danaë and her infant son Perseus. The longest passage recounts an exchange between Danaë and an unidentified character, probably Silenos, who offers to be her "protector and supporter".[152] Danaë utters a plaintive lament that recalls Simonides[153]: she will hang herself rather than be put to sea again! There follows a scene which struck E. Fraenkel as "one of the loveliest pieces of Greek poetry",[154] in which the satyrs dance around Silenos as he dandles the infant Perseus, chortling and making clucking noises (ποππυσμός, 803) to allay the baby's fears and calm his whimpering.[155] All we can

[150] I have dealt with these in "Aiskhylos Satyrikos", in *Satyr drama. Tragedy at play*, ed. by G.M.W. HARRISON (Swansea 2005), 1-19.

[151] H. WEIR SMYTH *op. cit.* (n. 13), 469 could still refer to Δικτυουλκοί as "the first of these plays" (*sc.* in the Perseus trilogy) — presumably uncorrected from the first ed. of 1926.

[152] *TrGF 3,* F 47a 4 *sq.*

[153] D.L. PAGE (ed.), *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962) [= *PMG*], 543.

[154] E. FRAENKEL, *art. cit.* (n. 8), 241.

[155] E. Fraenkel noted similarities in general situation and some verbal parallels with Sophokles's Διονυσίσκος (F 171), calling it "one of the many tributes

say with any confidence is that Aiskhylos's tetralogy dealt with some parts of the Danaë - Perseus story, but which ones were treated in Πολυδέκτης it is impossible to say, since not a word of it survives. One line is quoted from Φορκίδες, "he rushed into the cave like a wild boar",[156] where the reference seems to be to Perseus's assault on the Gorgons, who were being guarded by their sisters the Phorkides or Graiai (*cf. PV.* 793 *sqq.*). There is no evidence to show whether Perseus's rescue of Andromeda was in the Aiskhylean version, but both Sophokles and Euripides wrote an Ἀνδρομέδα, and of the latter a substantial amount survives.[157] We find among the Sophoklean titles Δανάη and Ἀκρίσιος, but of these almost nothing remains; the latter was perhaps an alternative title for the former. Of Euripides's Δίκτυς many of the 19 fragments are gnomologic, but in F **332 Diktys seems to be trying to console Danaë who thinks she will never see her son again: she is better off, he tells her, than many others who suffer. The climax perhaps involved Perseus's return to Seriphos with the Gorgon's head, and his punishment of Polydektês for the latter's maltreatment of Diktys and his mother.

The transmitted information about various plays with Prometheus in the title by Aiskhylos (or, as M.L. West would have it, a close relation) is a confused mess. The Catalogue lists three, Π. δεσμώτης, Π. πυρφορός and Π. λυόμενος, but not Π. πυρκαεύς. The last is named only by Pollux (9. 16; 10. 64) where he quotes F 205, which shows a 'non-tragic' resolution.[158] F **207, "like the goat you'll mourn for your beard, you will"[159] is quoted by Plutarch (*Mor.* 86 E-F) as spoken by

paid by Sophocles to his admired predecessor", *ibid.* Similarly H. LLOYD-JONES, *op. cit.* (n. 120), 66 *sq.*

[156] *TrGF 3,* F 261.

[157] *TrGF5,* Ff 114-156.

[158] λινᾶ δε, πίσσα κώμολίνου μακροὶ τόνοι, which S. RADT, *op. cit.* (n. 1), *ad.loc.* glosses "verba obscura" (possibly Prometheus is telling about materials for making flame or for binding a fire-wound).

[159] H. Weir-Smyth's translation.

Prometheus to a satyr who wanted to kiss and embrace fire, having seen it for the first time. It's well-nigh certain that the tetralogy of which only *Persae* survives, produced in 472 with Perikles as choregos, closed with a Prometheus satyr-play.[160] The inference seems secure, if not airtight, that this was the Π. πυρκαεύς and that the relatively abundant remains of a Prometheus σατυρικός preserved in *P.Oxy.* 20. 2245 are correctly to be assigned here, as they have been by most scholars since their publication by E. Lobel in 1952[161]. J.D. Beazley on the basis of a thorough review of the vase-paintings suggested that the play showed Prometheus bestowing fire not on humans but on satyrs, whom he instructed how to make torches.[162] Excited by the wonderful discovery a satyr, ever an amorous creature, tried to kiss the flame but was warned, perhaps by Prometheus himself, to be careful "lest the fire scorch his beard" (citation from Plutarch above).

The most interesting of the fragments[163] is an extended lyric passage that was sung probably by the chorus of satyrs:

> ... gracious kindness sets me dancing. [Throw down] your bright cloak by the unwearying light of the fire. Often shall one of the Naiads, when she has heard me tell this tale, pursue me by the blaze within the hearth.
> – The nymphs, I know full well, shall join their dances out of reverence for Prometheus's gift!
> – Sweet, I think, will be the song they sing in praise of the giver, telling how Prometheus is the bringer of sustenance and the eager giver of gifts (φέρεσβιός [τε καὶ] σπευσίδωρος) to humans.
> – The nymphs, I know full well, shall join their dances out of reverence for Prometheus's gift![164]

F **207a, a scholion on Hesiod *Op.* 89, reports that Prometheus received a jar of evils from the satyrs and, handing it

[160] *TrGF 3,* T 55a.

[161] E. LOBEL *et al.* (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri*, XX (London 1952).

[162] J.D. BEAZLEY, "Prometheus Fire-lighter", in *AJA* 34 (1939), 618-39.

[163] *P.Oxy.* 20. 2245 fr. 1, col. ii (= *TrGF 3,* F **204b)

[164] H. LLOYD-JONES, *op. cit.* (n. 13), 565 *sq.*, slightly modified; *cf.* also E. FRAENKEL, *art. cit.* (n. 8), 246 *sq.*

over to his brother Epimetheus, warned him not to accept any gift from Zeus. The latter disregarded the warning and took in Pandora, with the inevitable sequel. This sequence of events has been assigned both to the Π. Πυρκαεύς and to a satyr-drama by Sophokles of which little more than the title survives, Πανδώρα ἢ Σφυροκόποι, which appears to have had the satyrs engaged as "hammerers" in Hephaistos's smithy. F *482 is an order issued by an unidentified speaker to some unspecified individual: "First begin to knead the clay with your hands". This has been taken as referring to the tradition that Prometheus moulded the first humans from clay under instructions from Athena, but other identifications are possible.[165]

I conclude with a brief tabulation of those Aiskhylean titles of which little or nothing survives, and whose content can only be derived from the story-line which they are assumed to have followed. Of these little more can be said than that in these works Aiskhylos may have exerted some influence on his successors, but we cannot prove it.

AISKHYLOS	SOPHOKLES	EURIPIDES
Ἀθάμας	Ἀθάμας α' and β'	Ἰνώ, Φρίξος α' and β'
Ἀλκμήνη		Ἀλκμήνη
Ἐπίγονοι	Ἐπίγονοι, Ἐριφύλη, Ἀμφιάρεως (and/or Ἀμφιάρεως σατυρικός)	
Ἡλιάδες		Φαέθων
Ἡρακλείδαι		Ἡρακλείδαι
Ἰφιγένεια	Ἰφιγένεια (? = Κλυταιμήστρα)	Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι
Κάβειροι, Λήμνιαι	Λήμνιαι α' and β'	
Κρῆσσαι	Μάντεις ἢ Πολύιδος	Πολύιδος

[165] S. RADT, *op. cit.* (n. 47), 760 reports the suggestion of R. Kannicht that it is Zeus addressing Hephaistos. E. SIMON, *art. cit.* (n. 22), 146 calls attention to an Attic red-figured volute-krater of c. 450 BCE in Ferrara (T 579, J.D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters* [Oxford ²1968] [=*ARV*²] 612 n°. 1) on whose neck are depicted satyrs (including a satyr-child) cavorting with hammers while a figure who is possibly Pandora emerges from perhaps a subterranean cave "accompanied by Prometheus holding torches, while his brother Epimetheus stands on the right".

Μέμνων	Μέμνων (? = Αἰθίοπες)	
Φινεύς	Φινεύς α' and β', Τυμπανισταί	
Ὑψιπύλη		Ὑψιπύλη
Ὠρείθυια		*cf.* F 956

Annex: Aiskhylean titles

(a) no surviving fragments
(b) fewer than 5 full verses survive

< > = doubtful or doubtfully ascribed

Ἀγαμέμνων
Ἀθάμας (b)
Αἰγύπτιοι or Αἴγυπτος (b)
Αἰτναῖαι or Αἶτναι (b)
< Ἀκταίων > (a)
< Ἀλκμήνη > (b)
Ἀμυμώνη (b)
Ἀργεῖοι/ αι (b)
Ἀργὼ ἢ Κωπαστής (Κωπευστής/ αί) (b)
Ἀταλαντή (a)
Βάκχαι (b)
Βασσάραι or Βασσαρίδες (b)
Γλαῦκος πόντιος
Γλαῦκος Ποτνιεύς
Δαναΐδες
Δικτυουλκοί
Ἐλευσίνιοι (b)
Ἐπίγονοι (b)
Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας
Εὐμενίδες
Ἡλιάδες
Ἡρακλεῖδαι
< Θαλαμοποιοί > (b)
Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί
Θρῇσσαι (b)
Ἱέραιαι (b)
Ἰξίων (b)
Ἰφιγένεια (b)
Κάβειροι or Κάβιροι (b)
Καλλιστώ (b)
Κᾶρες ἢ Εὐρώπη
Κερκυών (b)
Κήρυκες (b)
Κίρκη (b)
Κρῆσσαι (b)
< Κύκνος > (a)
Λάϊος (b)
Λέων (b)
Λήμνιοι/ αι (b)
Λυκοῦργος (b)
Μέμνων (b)
Μυρμιδόνες
Μυσοί (b)
Νεανίσκοι (b)
Νεμέα or Νέμεα (b)
Νηρεΐδες (b)
Νιόβη
Ξάντριαι
Οἰδίπους (a)
Ὅπλων κρίσις
Ὀστολόγοι
< Παλαμήδης > (b)
Πενθεύς (b)
Περραιβίδες (b)
Πηνελόπη (b)
Πολυδέκτης (a)
< Προμηθεὺς δεσμώτης κτλ. >
Προμηθεὺς πυρκαεύς
Προπομποί (b)
Πρωτεύς (b)
Σαλαμίνιαι/ οι (b)
Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι (b)
Σίσυφος δραπέτης
Σίσυφος πετροκυλιστής (b)
Σφίγξ (b)
Τήλεφος (b)
Τοξότιδες (b)
Τροφοί or Διονύσου τροφοί (b)
Ὑψιπύλη (a)
Φιλοκτήτης
Φινεύς (b)
Φορκίδες (b)
Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα
< Φρύγιοι > (a)
Χοηφόροι
Ψυχαγωγοί
Ψυχοστασία (b)
Ὠρείθυια (b)

DISCUSSION

J. Jouanna: Votre communication répond parfaitement aux souhaits des organisateurs. Elle présente de manière détaillée les fragments d'Eschyle et montre en quoi Eschyle a pu être un initiateur par le traitement de mythes repris par des successeurs avec d'éventuelles modifications.

Mes remarques porteront sur quelques détails. Pour la *Psychostasie*, ne serait-il pas utile de faire référence aux données sur la mise en scène signalées par Pollux dans son *Onomasticon* 4.120 (utilisation du *théologeion* et de la *méchanè*)?

A. Podlecki: In spite of the reservations expressed by O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977), 431 *sqq.* — and he is often overly skeptical in such matters — I think it is valid to use the passage which you cite in Pollux as evidence for the staging of Ψυχοστασία. It may have been Hermes who held the scales in the Cyclic Αἰθιοπίς, but in Aiskhylos's tragedy it was almost certainly Zeus. Taplin argues that "there was some sort of inhibition against impersonating Zeus himself on the tragic stage" (*op. cit.*, 432), but the argument is circular; if Zeus appeared in person in the play, as Plutarch and Pollux state, there cannot have been such an 'inhibition'. And the *mise en scène* must have been spectacular (*cf.* n. 32 above).

G. Avezzù: Cosa pensare della possibilità di ipotizzare cronologie per le sequenze tri– e tetralogiche non pervenute? La questione ci riporta all'altra, relativa alla plausibilità di postulare sincronie fra determinati drammi e determinati avvenimenti storici; penso, per esempio, alle argomentazioni di M.L.

West a favore di una collocazione della *Lycurgeia* di Eschilo fra il 466 (subito dopo quella di Polifrasmone!) e il 463 (?) e comunque poco dopo la sconfitta a Drabesco.

A. Podlecki: In my *The political background of Aeschylean tragedy (*Ann Arbor 1966) I tried to make the case that he was (in general) on the liberal side of issues that were of contemporary political concern and that in certain instances, with the Πέρσαι of 472 for example, he may have been supporting the policy of a particular individual. Most commentators who pay any attention to this kind of question would, I think, agree that the Ὀρέστεια of 458 looks back (in some sense) to the Areiopagos reforms of several years earlier, and that it may reflect continuing partisan dissension over the wisdom of those reforms. In every instance I would say that a case for discerning the possibility of a reflection of contemporary social or political issues can only safely be made if we have a firm date for the work in question. Otherwise, the argument quickly risks becoming circular: we seem to detect contemporary relevance or topicality for some feature of the play, and we look for a date when it would have been topical. *Voilà* ! We know, or think we know, when it was produced.

Any theory that M.L. West puts forward must be taken seriously but in this case, since we have no date for Aiskhylos's Λυκούργεια (and there are no good grounds for supposing that it was a response to Polyphrasmon's similarly titled work which was produced in 467), I would say that any attempts to find contemporary relevance in it (to the humiliating Athenian defeat at Drabeskos in Thrace in 465/4, for example, and for all that such a conjunction might appear unavoidable) must remain speculative.

P. Judet de La Combe: La réflexion très intense sur les fragments qui nous est proposée permet de comprendre beaucoup mieux le travail d'Eschyle sur la tradition mythique qu'il utilise. Ma première question est de savoir si d'après la liste des

mythes repris par Eschyle nous pouvons nous faire une idée de la manière dont cet auteur (ou la tragédie comme genre) considère la tradition mythique. Certes cette tradition, portée souvent par l'épopée, est très ample, multiple et riche, et beaucoup plus que ce que nous pouvons savoir par les restes qui nous sont parvenus. Mais il semble bien qu'il y ait eu, au sein de la tradition épique, une hiérarchie entre les mythes (avec, au premier plan, les cycles troyens et thébains, avec la théogonie), or la tragédie met sur le même plan l'ensemble des traditions mythiques, locales ou panhelléniques, traitées par les grands poèmes épiques ou non. Y a-t-il là une relation nouvelle à la tradition narrative héroïque?

A. Podlecki: This is an important question, but one difficult to answer satisfactorily. There is so much about the use of myth in early tragedy that we do not know, and even in Aiskhylos, for 7 of the preserved titles no fragments survive and of the rest 49 have fewer than 5 full verses (although in many cases the title allows some more or less safe inferences about the myth in question). I take the saying "Nothing to do with Dionysos", which, with variations, has been transmitted by several of our sources, to imply that early drama *did* have more to do with Dionysos than the meager remains would indicate. A Πενθεύς was ascribed to Thespis (and therewith another set of problems). There are no titles preserved for Khoirilos and nothing obviously Dionysiac in the 9 titles assigned to Phrynikhos. There are, as we saw, a plethora of Aiskhylean titles dealing with resistance to the god.

Where did the dramatists look for their *mythoi*? Apparently to "l'ensemble des traditions mythiques", including, but not limited to, the great mythic Cycles, Trojan, Theban, Argonautic, and others. Aiskhylos went back to "Homer's great banquet" for much of his inspiration, but he did not limit himself to these 'slices'. How could he? His active career as an entrant in the competitions spanned 40 years. If we mechanically (and probably misleadingly) divide his 80+ titles into tetralogies, we

see that he was faced with the need to present a panel of 4 plays every other year, on average. So he had to find plots wherever he could, in the well-known mythic traditions (where his skill at innovation would have been called for, as in Μυρμιδόνες), as well as the less familiar ones (τοὺς τυχόντας μύθους, as Aristotle says at *Po.* 1453a18; I have always been struck, and a little puzzled, by his remark at 1451b26 that "even the familiar stories [τὰ γνώριμα] are familiar only too a few"). What was important was to look for, or invent, characters caught in the throes of extreme situations that could be presented to audiences as typical and universal, for it is tragedy's quintessential task, to adapt an observation by M. Revermann in a recent number of *Arion*, to "explore the extremes of human suffering and subject them to intense reflection".

R. Parker: If one thinks about the situation of the first tragedians, they were confronted as possible plots with a huge range of stories, some of which had been treated at length in a variety of literary genres, others not. Presenting a story in tragedy is quite different from presenting it in epic or lyric or simply as a brief unelaborated narrative. Whether a given story had received literary treatment hitherto or not, the challenge of shaping or re-shaping all this material for the tragic stage was enormous. The tragedians were faced, as it were, with a massive field which had to be ploughed for the first time. I wonder if you have any sense of how much of this first ploughing was done by Aeschylus' predecessors, how much by Aeschylus, and how much remained to be done by his successors. You mention for instance Wilamowitz' view that Sophocles wrote his *Nausicaa* because Aeschylus had left this theme untreated.

A. Podlecki: I agree entirely that the earliest (as also, of course, the later) dramatists had a vast repertoire of stories from which to draw their plots. There must have been considerable pressure on would-be competitors to come up with a winning idea for next year's Dionysia, and not all of the myths (one

would have thought) lent themselves to dramatic re-handling. It also made a difference who was handling it. The demands of choral lyric (and I see no good reason to doubt that these early odes were performed by singing and dancing choruses) were rather different, and the pace of, say, that part of the *Septem contra Thebas* story that survives as Stesikhoros 222A as well as the flow of the dialogue (Jokasta — or Epikastê — then Teiresias) seem rather relaxed. The story of Medea and Jason in *Pythian* IV, on the other hand, is eventful enough and the dialogue vigorous, but the narrative order strikes me as somewhat incoherent.

The earliest tragedians had already begun to look beyond the Trojan and Theban cycles. To Phrynikhos were ascribed Ἄλκηστις, Πλευρώνιαι (Meleagros and the boar-hunt on Kalydon), Τάνταλος and plays about Troilos, Europê and possibly Herakles (Ἀνταῖος ἢ Λίβυες) as well as some works that may have influenced Aiskhylos: Ἀκταίων, Αἰγύπτιος, Δαναΐδες, not to mention Φοίνισσαι. Pratinas also produced, at a date unknown, a Τάνταλος and Περσεύς and his son Aristias an Ἀταλάντη and Ὀρφεύς, which were probably later than Aiskhylos's Ἀταλάντη and Βασσάραι/ Βασσαρίδες, in which Orpheus figured as a character.

My impression (and it is only that, a purely personal view) is that Sophokles was in this regard more adventurous than his 'forerunner' (I leave out of account the satyr-dramas, where innovation in some sense was a *sine qua non*). Aiskhylos went to the Argonautic saga for at least three works, but seems not to have touched on the Jason/Medea story, which was the subject of Sophokles's Κολχίδες. Theseus appeared in Ἐλευσίνιοι but Sophokles introduced him in several plays, Αἰγεύς, Θησεύς, Φαίδρα. With Ἀθάμας, Γλαύκος Ποτνιεύς, Ἡλιάδες (Phaethon), Ἰξίων (whose story Περραιβίδες also apparently treated), Καλλιστώ, Κρῆσσαι (the Corinthian seer Polyidos), Φινεύς and Νιόβη Aiskhylos seems to be breaking new ground. Sophokles's 'innovating' titles appear, at least at first sight, to be more numerous: Δαίδαλος (with, as continuations of the story or perhaps

alternative titles, Καμίκιοι and Μίνως), Θαμύρας, Ἰοβάτης (Bellerophon's father-in-law), Κρέουσα (perhaps to be identified with his Ἴων), Οἰνόμαος, Πρόκρις, Τήρευς, Τριπτόλεμος, and Τυρώ α' and β'.

A similar exercise could be carried out with Euripides's titles, to see which are unique to him, but I shall leave that to others.

M. Griffith: Among Euripides' plays, don't you think that *Orestes* and *Helen* both should count as conspicuous examples of dramas heavily influenced by, and responding to, Aeschylus' *Oresteia*? The former has Furies on-stage (if only in Orestes' imagination!), Orestes and Pylades, a trial, an appearance by Apollo.... The latter picks up on the well-known tradition (Stesichorus, Herodotus, and perhaps Aeschylus' own *Proteus*, as it has been argued) as well as on some notable hints in *Agamemnon* (415 φάσμα, 416 κολοσσῶν, 425 ὄψις etc.), to the effect that only a phantom (εἴδωλον) or statue (κολοσσός) of Helen went to Troy while she herself remained chastely with Proteus in Egypt.

A. Podlecki: I think Euripides's Ὀρέστης shows more signs of the 'anxiety of influence' of the Ὀρέστεια than Ἑλένη. Allusions to the phantom-at-Troy story are there in *Agamemnon* to be sure, but, as you point out, this was a well-known tradition that was probably invented by Stesikhoros and which Herodotos says he heard from his Egyptian sources (2. 112 *sqq.*), and I think Euripides was playing off directly on that, rather than the 'hints' dropped by Aiskhylos.

As for Ὀρέστης there are plenty of echoes of the Aiskhylean treatment of the story — how could there not be ? —, but they seem to get swallowed up in a strange jumble of various elements that were either traditional to the story or produced by Euripides's own perfervid imagination. Apollo's responsibility is repeatedly, almost obsessively, referred to and finally confirmed by the god himself *ex machina*. Other unmistakable reminiscences are 552 *sqq.* (there are, however, problems

in the text) only the father is the parent (≈ *Eum.* 663 *sqq.*); 1204 *sq.*, where Orestes tells his sister, "You have the body of a woman but a masculine mind" (≈ *Ag.* 11); 1225 *sqq.* a brief reprise in hexameters of the great incantatory *kommos* in *Choephori*; and 1395 αἴλινον αἴλινον (= *Ag.* 121 but also elsewhere). And there are a host of Euripidean innovations: Helen and her daughter as sympathetic 'victims', Orestes's abortive appeal to his uncle Menelaos (almost as slimy here as in *Andr.*), Tyndareus's intervention, a local αὐτουργός speaking effectively in Orestes's defense (917 *sqq.*), and a Pylades who seems actively to have participated in the matricide (406, 1074, 1089 *sq.*).

The story will not, of course, allow Klytaimestra to be totally exculpated, but by numerous touches some degree of sympathy for her is aroused; one important dramatic effect of this is to emphasize the enormity of Orestes's matricide, and thus explain the reasons for his psychological disorientation. Outdoing even Phaidra as a case-study in morbid psychology, Orestes shows strong psychosomatic signs of his haunting by the Erinyes / Eumenides, details of which Euripides lays on with a typically thick brush and vivid palette. The whole *mélange bizarre* comes to a climax with the multiple-murder plot, where Euripides rings a clever change on the 'phantom' version, 1501 *sq.*, 1557 *sq.* (Menelaos amusingly dismisses this as a κενὴν βάξιν), 1580. By a brilliant stroke of inventiveness all the versions of Orestes's trial are combined: having been tried and condemned by a human jury of his Argive countrymen he will eventually be haled into court in Athens by three Erinyes, where, like Ares charged by Poseidon with the murder of the latter's son Halirrothios, he will be acquitted by a divine jury sitting on the Areiopagos. I am tempted to say that what we have here is Euripides's doing a paratragic 'take', almost in the manner of Aristophanes, on the whole issue of divinely authorized matricide and its consequences.

J. Jouanna: À propos des *Cariens* ou *Europe*, ne pourrait-on rappeler que la filiation de Sarpédon chez Eschyle (il est le fils

d'Europe) est une innovation par rapport à Homère où Sarpédon est fils de Zeus et de Laodamie? On pourrait comparer à l'innovation dans la filiation d'Apollon et d'Artémis mentionnée par Hdt. 2. 156. 4-5 et rappelée par R. Parker au début de son intervention sur les dieux chez Eschyle.

A. Podlecki: Thank you for pointing out this divergence from the genealogy Homer gives for Sarpedon (*Il.* 6. 198 *sq.*). G. S. Kirk's note on that passage reports that the discrepancy was commented on already by Aristarkhos, who assigned the innovation to οἱ νεώτεροι, which would have included Hesiod (or pseudo-Hesiod) Ἠοῖαι frs. 140 and 141.11 *sqq.* M-W and Bakkhylides fr. 10 Snell-Maehler. So the innovation was there already in the tradition. One can ask why Aiskhylos chose to follow the more 'recent' (and also, apparently, more widespread) version, and one possible reason is that it gave him the opportunity of having Europê in F **99 contrast the fates of her three sons by Zeus; Sarpedon's in the course of the play will turn out to be the most 'tragic'.

P. Judet de La Combe: Que peut-on dire, quant à la relation entre tragédie et épopée, de l'abandon progressif de la forme dramatique particulière qu'est la "trilogie liée"?

A. Podlecki: As we saw, upwards of 60 Aiskhylean titles have been fitted - sometimes by Prokrustean means - into connected tetralogies, whereas for Sophokles only a Τηλέφεια is attested (although there may have been other thematically connected works, a possibility H. Lloyd-Jones entertains for Ἀλκμέων, Ἐριφύλη, Ἐπίγονοι and a satyric Ἀμφιάρεως, as well as an Argonautic group consisting of Κολχίδες, Σκύθοι and Ῥιζοτόμοι). I think this was more than just personal taste on the younger dramatist's part. It must have become evident that many stories did not lend themselves to narrative continuity 'between' the constituent segments as well as a tragic climax 'within' each. *Ag.* and *Cho.* are good examples of this kind of

linkage; *Supp.* leaves us with the feeling that the best is yet to come. I am not sure this has anything to do with the relationship between tragedy and epic, but I would be glad to hear your thoughts on the subject.

G. Avezzù: Ho un altro quesito, che invece riguarda le variazioni apportate dai successori alle strutture drammaturgiche adottate dal 'forerunner' Eschilo: in almeno due casi ben documentati si riceve l'impressione che Sofocle preferisca dare al coro un'identità più strettamente connessa a quella del protagonista (o del co-protagonista), e comunque passibile di un trattamento drammatico più coinvolgente — penso al Coro dell'*Aiace* (composto da marinai, sudditi di Aiace) a confronto con le eschilee *Donne di Tracia* (Θρῇσσαι, composto da donne, straniere e prigioniere: l'interprete antico ne coglieva la significatività sotto un profilo del tutto particolare, *cf. schol.* [a] al v. 134), e a quello del *Filottete* sofocleo (sudditi di Neottolemo) a confronto con quello del dramma eschileo (abitanti di Lemno). L'osservazione si potrebbe estendere alle due *Elettre*, di Sofocle e di Euripide, in rapporto alle *Coefore* (dove il Coro, pur femminile, è di straniere prigioniere) e in qualche misura confermerebbe che la trasformazione può coinvolgere anche Euripide.

A. Podlecki: Your suggestion that the choruses in Sophokles and perhaps also in Euripides were more involved with their respective protagonists than in Aiskhylos must be taken seriously. Certainly with the Philoktetes story, Sophokles's expedient of having the chorus composed of Neopotolemos's seamen was a brilliant solution to the problem of a chorus of locals who had had no contact with the hero for ten years (as we saw, Euripides typically faced the issue head-on and had them apologize for their previous neglect), and especially in view of the prominence Sophokles decided to give Neoptolemos in his version of the story (*cf.* p. 343 above). About the Ἠλέκτραι I am not so sure. The women in the palace in Aiskhlylos's version may be slaves, but they seem very bound up with the affairs of

the royal family, and they identify with the sufferings of the heroine, every bit as much as the more generically 'local' women who comprised the chorus in Sophokles's and Euripides's treatments. Indeed, as palace-slaves they would have had more intimate knowledge of what was really going on indoors than their counterparts in the other two plays.

J. Jouanna: Les données sur les *Femmes thraces* proviennent pour la plupart des scholies à l'*Ajax* de Sophocle. Trois scholies sont importantes non seulement parce qu'elles donnent des renseignements très précis sur Eschyle qui avait traité de la même séquence mythique que Sophocle, mais aussi sur les relations que la critique ancienne voyait entre Sophocle et son devancier. C'est un bel exemple d''intertextualité' qui rentre parfaitement dans la problématique de votre communication. Qu'en pensez-vous?

A. Podlecki: After submitting the provisional version of my communication, I had the opportunity of reading your very interesting and informative paper in the 1999 Lyon symposium *Lectures antiques de la tragédie grecque* (*art. cit.* [n. 43]). As you point out, most of what we know about Θρῇσσαι we owe to the 'intertextual' instincts of an acute scholiast who saw that one could make illuminating comparisons between the Aiskhylean and Sophoklean versions which would shed light on both. He sensitively remarks on three places where Sophokles improves on his predecessor (although he is careful to point out that this was not done in a spirit of criticism or censure): composition of the Chorus, report *vs.* enactment of Aias's suicide, and manner of delivery of the fatal wound. Presumably there are other such gems of critical acumen buried among the scholia, which would therefore repay closer scrutiny than they have so far received.

M. Griffith: Among the lost plays of Aeschylus there are several that appear to have presented quite a strong element of erotic

relationships, whether hetero-sexual *(e.g., Amymone, Europe, Dikyoulkoi)* or homo-sexual (notably, *Myrmidons*). It has also seemed likely to many scholars, too, that Laios' original crime (referred to at *Sept.* 742-57, in rather heavily sexualized language) was the rape of Chrysippos; and at *Sept.* 750, 756-57 the language appears to refer to Iokaste's improper and fatal seduction of Laios. Of course, too, *Supp.* is full of erotic threats and images; and Klytaimestra's relationship to Aigisthos is clearly, if briefly, represented as being quite erotic too, in both *Ag.* and *Cho.* So, on the one hand, one might wonder whether the picture of Aeschylus as a clean-living, old-fashioned pillar of tragic, Marathonomachic morality, outraged at Euripides' "women in love" (Ar. *Ra*, etc.), may not be grossly distorted, sustained in part into the modern era by the selection of the seven plays that survived (of which *Supp.* has been by far the least-read). And on the other hand, the presence in at least one Aeschylean play (*Myrmidons*) of explicit homoerotic, romantic language in a plot that must have foregrounded the relationship between Achilleus and Patroclus, reminds us how odd it is that male-male romantic relationships, while obviously a matter of public celebration among Athenian élites in the late 6th and early 5th C. (witness vase-paintings; the legends of Harmodios and Aristogeiton, etc.), apparently rarely made it into high literature. Homer in the surviving version of the *Iliad* only faintly gestures towards this kind of relationship, though the *Homeric Hymn to Aphrodite* is pretty explicit about Zeus and Ganymede. It looks to me as if Aeschylus, both in his satyr-plays and in his tragedies, had quite a lot of sex and high-class (non-comic) romance, just as Sophocles demonstrably does in his satyr-plays. Do you agree? And if so, does this suggest that Athenian tastes shifted, especially regarding the representation or mention on-stage of same-sex romance, so that this became less admissible after Aeschylus' career was over?

A. Podlecki: Your question highlights something that has generally not had the kind of attention paid to it that it

deserves: What factors were there influencing public taste in fifth-century Athens in the depiction of overt sexual behaviour? It's possible that, as K. Dover maintained, same-sex activity, while generally condoned, was only ever the norm among the aristocrats, and then under well-defined constraints (at gymnasia, private parties, and generally only pre-maritally). As you point out, there doesn't seem to have been much that could not be spoken about, if not actually depicted, in the satyr-plays. Tragedy was a different story. For one thing, although many of the titles of the lost dramas are less than informative about what line their plot developments might have taken, there don't appear to have been that many stories that would have lent themselves to a *tragic* outcome of same-sex passion (you note the obvious exceptions, Akhilleus-Patroklos and Laios-Khrysippos, almost certainly in Euripides's Χρύσιππος, although I am not sure that this is where the passages you cite in *Sept.* are pointing in Aiskhylos's lost Λάϊος). Perhaps you're right and it was mainly a matter of evolving tastes, especially among the theatre-going middle-class males whose voices became increasingly audible as their role in public life grew, and with it the recognition by all classes, the aristocrats included, of how essential their contribution was to the success of Athens's expansionist ambitions.

P. Judet de la Combe: Pour le trilogie thébaine d'Eschyle: que peut-on tirer comme renseignements du deuxième stasimon des *Sept contre Thèbes* sur les pièces antérieures quant à la raison pour laquelle Laïos n'a pas obéi l'oracle d'Apollon (750, ἐκ φίλων ἀβουλιᾶν, avec les problèmes de texte que présente ce groupe de mots), et quant à la raison de la malédiction d'Étéocle et Polynice par Oedipe (785 *sqq.*, avec les difficultés très grandes que pose ce texte)?

A. Podlecki: I am a little less pessimistic about using the Second Stasimon of *Sept.* to reconstruct the preceding plays than I was in 1975 ("Reconstructing an Aeschylean Trilogy", in *BICS*

22, 10 *sqq.*). "Laios", we are told at verses 750 *sq.*, was "overcome, mastered (κρατηθείς) by ...[text uncertain]", but the meaning must be "positive impulses towards foolish action" (G.O. Hutchinson's paraphrase of the ἀβουλ- word), with φιλ- denoting "loved ones". If the women are alluding to passionate pleas by Jocasta that the couple have unprotected sex, this seems a very roundabout way of doing so (not, of course, for that reason beyond the realm of possibility for this author). At 785 *sqq.* we learn — or are reminded, if this is recapitulation of an actual scene in the preceding play — that Oidipous, "enraged by his [...] sustenance", uttered sharp-tongued curses against his sons...." How the τροφή was characterized is, unfortunately, uncertain. Choices are "accursed" or "slender, meagre" (ἀραίας, the paradosis, or ἀραιᾶς, G.C.W. Schneider); "antique", "outmoded" (ἀρχαίας, U. von Wilamowitz *et al.*); "wretched" (ἀθλίας, C. Prien); "cruel" (ἀγρίας, C.M. Francken). The Cyclic Θηβαΐς offered apparently irreconcilable explanations: his sons served their father food in heirloom, and hence taboo, vessels, or the food itself was less than appetizing. None of this gets us very far in our efforts to fill in the missing Οἰδίπους. I think the wisest course is to confess ignorance and hope for a papyrus discovery.

F. Macintosh: Thank you very much for your wonderfully full and helpful reading of the fragments. I was wondering whether, given the fact that Aeschylus was accorded the unique privilege in the fifth century of being re-performed at the City Dionysia (notwithstanding other performances in the demes), would it not perhaps be more appropriate to speak of him less as 'forerunner' than paradigm? In some ways, *pace* the ending of *The Frogs*, Aeschylus was very much 'alive' in the last part of the fifth century.

A. Podlecki: You are right to draw attention to Aiskhylos's unique position as a 'classic' almost within his own lifetime. If the testimonia recorded by S. Radt (*TrGF 3*, Tt 73-6) are

correct, after his death he was awarded the unparalleled honour of *ad lib.* re-production of his plays by anyone — i.e., any potential *khorêgos* — who was willing to put up the money (in this instance, presumably there would have been only two spots for 'regular' competitors). The picture is somewhat clouded by a notice that his son Euphorion won four victories with his father's plays "that had not yet been presented" (T 71) and complicated further by Quintilian's remark that these re-productions were of works that had been revised (T 77 *correctas eius fabulas*).

Unfortunately, we don't know how often or when his plays were reproduced. Guesses have been made on the basis of presumed echoes or parodies in Aristophanes, of which S. Radt conveniently collects the assumed 'evidence' at *TrGF 3*, T Gm. Although I think I see what you're getting at by using the word 'paradigm' — his successors may have been looking to his plays as immediate models as they were composing their own — I think I will stick to my original formulation. His works, when they appeared, broke new ground: in the (relatively) reduced role of the chorus and the increased flexibility that a second actor afforded (T 100), as well as innovations perhaps in tragic costume and certainly in choreography (T 103). These changes were to leave a permanent mark on the way tragedies were composed, not only in the immediately succeeding generations of dramatists, but even down to our own day.

P. Judet de la Combe: Quelles hypothèses raisonnables peuvent être proposées non pas sur l'authenticité ou la date de la tétralogie prométhéenne, mais sur sa composition?

A. Podlecki: There are stylistic anomalies, to be sure, in the surviving Prometheus play, but M.L. West, *Studies in Aeschylus* (Stuttgart 1990), 54 *sqq.* persuaded himself that what had passed unquestioned under the penetrating gaze of generations of ancient scholars should be excluded because it did not conform to what he posited as normal Aiskhylean "typology" or

formal structure. But this surely amounts to putting a straitjacket on an artist's creative instincts — and abilities; on such reasoning we should have to conclude that Jane Austen "could not have written" *Northanger Abbey*. Whenever, and by whomever, they were composed (and I am yet to be convinced that a verdict of what our Italian colleagues elegantly call *la non eschileità* is the correct one), the Δεσμώτης and Λυόμενος must stand together. Enough can be recovered or reasonably conjectured about the lost play to make it virtually certain that the author planned them as a coherent *ensemble* and even included features, structural and other (journeys to exotic places by Prometheus's interlocutors, elemental composition of the choruses), that would impress their audience as mirroring techniques.

The real mystery, of course, is whether this was a tetralogy and, if so, what the other plays were and, in the case of the missing tragedy, where it stood. My own fairly strong feeling (and I am hardly alone in this) is that the Δεσμώτης reads like the 'opener', and I suggested in 1975 in the *BICS* article that Π. Πυρφόρος may have stood in the middle as a kind of interlude, and involved a transaction in Hades (*cf.* Arist. *Po.* 1456a, 3) whereby the centaur Kheiron, longing to die because he had been painfully and incurably wounded by one of Herakles's arrows, offered himself in exchange for Prometheus (S. Radt objected that this seems impossible in light of what appear to be two references in the scholia of the surviving play to the Λυόμενος as τὸ ἑξῆς δράμα, but scholiasts were not infallible). I sympathize with H. Lloyd-Jones's attempt to fill out the trilogy with a different play entirely, but am not entirely convinced that it was Αἰτναῖαι. If there was a satyr-play no plausible candidate presents itself because the Πυρκαεύς (the title is not in the Catalogue), of which fairly substantial excerpts are preserved in *P.Oxy.* 20. 2245 (see n. 161 above), was almost certainly the satyric romp attested for the Πέρσαι group in 472.

VIII

FRANCO MONTANARI

L'ESEGESI ANTICA DI ESCHILO DA ARISTOTELE A DIDIMO

Nel contesto della trattazione sulle *hypotheseis* della poesia drammatica realizzate da Aristofane di Bisanzio (la cui importanza era stata sottolineata già da U. von Wilamowitz[1]), R. Pfeiffer scrive: "Recently discovered hypotheses have provided important new evidence for Aeschylus".[2] Poco prima egli aveva dichiarato che dell'opera di Aristofane sul testo di Eschilo "there is still no evidence".[3] In primo luogo è degno di nota che R. Pfeiffer dica "still": questa piccola parola rivela da una parte la prudenza dello studioso esperto, che sa bene come un nuovo ritrovamento possa intervenire a sconvolgere alcuni contorni facilmente dati per acquisiti, dall'altra la convinzione che Aristofane di Bisanzio abbia davvero lavorato anche sul testo di Eschilo, benché le testimonianze non siano ancora emerse in modo significativo ed esplicito. In effetti oggi, quaranta anni dopo la *History of Classical Scholarship* di R. Pfeiffer[4], non abbiamo nuovi testimoni da aggiungere a quelli su cui egli

[1] U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Einleitung in die Griechische Tragödie* (Berlin [3]1906), 146.

[2] R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford 1968), 194.

[3] *Ibid.*, 192. Per Aristofane *cf.* A. WARTELLE, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'antiquité* (Paris 1971),143-161; U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *op.cit.* (n. 1), 145 scriveva: "Daß Aristophanes für die Tragiker dieselbe Bedeutung hat wie für die Lyriker ist nich überliefert. Dennoch ist es ganz unzweifelhaft".

[4] R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2).

poteva contare[5] e dobbiamo rimanere attestati sulla dichiarazione che non ci sono 'ancora' prove specifiche e dirette di un lavoro di Aristofane di Bisanzio proprio sul testo di Eschilo, come ce ne sono invece per la sua critica testuale relativa a Euripide, dato che negli scoli si trova almeno qualche riferimento a varianti e segni critici;[6] mentre per quanto riguarda Sofocle alcune testimonianze su papiro sono oggetto di discussione: in quattro luoghi di *P.Oxy.* 1174 (*Ichneutae*), in uno di *P.Oxy.* 1805 (*Trachiniae*) e in uno di *P.Oxy.* 2452 (*Theseus*?) è stata ipotizzata la presenza del suo nome in annotazioni marginali, ma lo scioglimento delle abbreviazioni rimane dubbio.[7] Vedremo tuttavia che sia per la tragedia in generale che per Eschilo in particolare possiamo fiduciosamente attribuire ad Aristofane un lavoro approfondito e già erede di una tradizione abbastanza rigogliosa.

Sappiamo che i filologi alessandrini dedicarono più precocemente abbondanti cure alla commedia antica, ma abbiamo sufficienti indizi per dire che con Aristofane di Bisanzio anche la

[5] L'incremento più importante risaliva al 1952, con un piccolo *addendum* nel 1954: E. LOBEL *et alii* (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri, Part XX* (London 1952) e ID., *The Oxyrhynchus Papyri, Part XXII* (London 1954).

[6] *Cf. schol. ad* EUR. *Or.* 713, 1038, 1287; *Hipp.* 171; *Tr.* 47.

[7] R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 192 è piuttosto fiducioso che si tratti di Aristofane. In *P.Oxy.* 1174, *Ichneutae*, i passi in questione sono col. III 20 = v. 79, col. VI 5 e 8 = vv. 143 e 146, col. IX 6 = v. 221: *cf.* A.S. HUNT (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri, Part IX* (London 1912), *ad locc.*; E. MALTESE (ed.), *Sofocle, Ichneutae* (Firenze 1982), *ad locc.*; J. DIGGLE (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta selecta* (Oxford 1998), *ad locc.*; S. RADT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 4. Sophocles* (Göttingen ^{2}1999) [= *TrGF 4*], *ad locc.*; F. RAZZETTI, *I frammenti del grammatico Aristonico* [Tesi Dottorato] (Genova 2002), 337-345; K. MCNAMEE, *Annotations in Greek and Latin Texts from Egypt* (Oakville 2007), 366-370, nr. 1473, *ad locc.* —Per *P.Oxy.* 1805, *Trachiniae* v. 744, *cf.* B.P. GRENFELL and A.S. HUNT (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri, Part XV* (London 1922), *ad loc.*; H. LLOYD-JONES and N.G. WILSON (eds.), *Sophoclis Fabulae*, (Oxford 1990), *ad loc.*; K. MCNAMEE, *op.cit.*, 364, nr. 1471, *ad loc.* —Per *P Oxy.* 2452 (*Theseus*?), fr. 2 r. 16, *cf.* E.G. TURNER (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri, Part XXVII*, (London 1962), *ad loc.*; *TrGF* 4 F 730e r. 16; K. MCNAMEE, *op.cit.*, 370, nr. 1479, *ad loc.* — Il nome di Aristofane compare una volta negli *schol. sofoclei*: *ad Aiace* 746 è citato per un proverbio incluso nella sua raccolta, fr. 359, W.J. SLATER (ed.), *Aristophanis Byzantii Fragmenta* (Berlin 1986).

tragedia si era ormai decisamente collocata fra i loro principali oggetti di interesse e di studio. E se la documentazione non è cospicua (almeno fino ad ora, per seguire la prudenza di R. Pfeiffer), questo non obbliga a concluderne che si trattò solo di un lavoro sporadico e limitato. La selezione tradizionale intervenuta nella trasmissione del materiale di carattere esegetico-erudito prodotto nell'antichità ci ha consegnato una situazione troppo chiaramente squilibrata perché questo fattore non eserciti un peso determinante nell'immagine che risulterebbe tenendo conto solo di un aspetto quantitativo. La differenza fra i *corpora* scoliografici conservati è un dato evidente: mentre gli scoli alle commedie di Aristofane costituiscono uno dei più ricchi e importanti che abbiamo, assai meno consistenti sono quelli dei tre tragici, e fra questi il meno cospicuo è proprio quello ad Eschilo.[8] La maggior ricchezza dei *corpora* scoliografici a Aristofane e Euripide, rispetto a quelli a Eschilo e Sofocle, è uno dei risultati della maggiore fortuna dei primi due autori fino all'età bizantina. Lo stesso vale per la quantità di copie delle opere degli autori di teatro che sono venute fuori dalle sabbie dell'Egitto. Anche accontentandoci di un dato molto elementare e non sottoposto ad analisi raffinate, possiamo vedere che una semplice lettura del repertorio in rete[9] dei papiri pubblicati ci dà un totale dei frammenti papiracei conosciuti che va nello stesso senso: Eschilo 32, Sofocle 32, Euripide 162, Aristofane 57.

Per la filologia antica su Eschilo la casualità dei ritrovamenti papiracei ha fornito una documentazione molto particolare, quella delle già citate *hypotheseis*, su cui giustamente R. Pfeiffer

[8] Si veda il recente quadro in E. DICKEY, *Ancient Greek Scholarship* (Oxford-New York 2007), 18-42; C.J. HERINGTON (ed.), *The Older Scholia on the Prometheus Bound* (Leiden 1972); O.L. SMITH (ed.), *Scholia graeca in Aeschylum quae exstant omnia, Pars I, Scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices continens* (Leipzig 1976) e ID., *Scholia graeca in Aeschylum quae exstant omnia, Pars II. Fasc. 2, Scholia in Septem adversus Thebas continens* (Leipzig 1982); G. MOROCHO GAYO (ed.), *Scholia in Aeschyli Septem adversus Thebas* (León 1989).

[9] http://promethee.philo.ulg.ac.be/cedopal/index.htm [= Mertens-Pack^3].

attirava l'attenzione nel passo ricordato all'inizio. Il progetto *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta* (*CLGP*) ha lo scopo di raccogliere le testimonianze di filologia ed erudizione antica restituite dai papiri, sottoponendole a un riesame approfondito e proponendole in nuove edizioni critiche, corredate di introduzioni e commenti. I due volumi finora usciti ci permettono di confrontare al più avanzato stadio di elaborazione critica il materiale disponibile per Aristofane e per Eschilo[10] e la differenza risulta cospicua anche a prima vista: 31 sono le testimonianze sicure per Aristofane (più 4 dubbie), 9 quelle sicure per Eschilo (più 2 dubbie). A un'osservazione più approfondita il divario appare ancor più significativo. Distribuiti nell'arco dei secoli dal I al VI d.C., per Aristofane abbiamo 6 frammenti di *hypomnema* e 18 copie con *marginalia* (16 sicure e 2 dubbie), cui si aggiungono 11 voci di lessico riferibili al poeta comico (9 sicure e 2 dubbie). Per Eschilo nessun frammento di *hypomnema* è conservato, abbiamo 4 frammenti sicuri di copie con note marginali (cui possiamo affiancare quattro frammenti con segni critici),[11] un frammento di rotolo con *hypotheseis* e note marginali alle *Aetn(ae)ae* e una raccolta di *hypotheseis* a varie tragedie,[12] nessuna voce di lessico sicura (una dubbia).[13]

Benché il materiale che riguarda Euripide e Sofocle non abbia ancora avuto la revisione critica e la riconsiderazione sistematica prevista dal progetto *CLGP*,[14] possiamo addurre i dati complessivi disponibili allo stato attuale, sia pure limitandoci in questa sede a un confronto puramente quantitativo.

[10] Eschilo in G. BASTIANINI, M. HASLAM, H. MAEHLER, F. MONTANARI, C. RÖMER (edd.), *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta, Pars I, Vol.1, Fasc.1, Aeschines-Alcaeus* (München 2004) [= *CLGP* I 1.1]; Aristofane in ID., *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta, Pars I, Vol.1, Fasc.4, Aristophanes-Bacchylides* (München 2006) [= *CLGP* I 1.4.]

[11] *Cf. CLGP* I 1.1, Aeschylus 15 e n. 15.

[12] Il termine *hypothesis* è usato con una certa convenzionalità, come vedremo esaminando concretamente i testi.

[13] *CLGP* I 1.1, 71-72, Aeschylus 11.

[14] L'esperienza mostra che lo studio approfondito di questo genere di testimoni può portare a modifiche anche significative del quadro di partenza.

Come per Eschilo, anche per Sofocle neppure un frammento di *hypomnema* è conservato, mentre abbiamo 7 esemplari con note marginali (e quattro con segni critici e varianti), tre papiri con *hypotheseis* (uno dei quali probabilmente comprendeva anche un *bios*)[15] e due voci di lessico riconducibili a sue opere. Per Euripide abbiamo due *hypomnemata*, 20 frammenti con note marginali, 6 voci di lessico e ben 19 papiri con *hypotheseis*.

Nell'introduzione alla sezione del *CLGP* dedicata ad Aristofane, F. Montana traccia un ben fondato e informato panorama complessivo dei resti papiracei di erudizione aristofanea e osserva che "la documentazione di note marginali e commentari è più che raddoppiata rispetto a quella disponibile appena tre decenni or sono".[16] Dunque per Aristofane negli ultimi decenni le cose sono andate ben diversamente da quanto accaduto per Eschilo, per il quale da oltre mezzo secolo non si registrano incrementi di documentazione, come abbiamo già detto. L'attenzione del mondo della ricerca per i pezzi recanti materiali esegetico-eruditi è molto cresciuta negli ultimi decenni, parallelamente con l'acquisizione di una più matura consapevolezza dell'importanza storico-culturale di questo aspetto della civiltà letteraria e della vita intellettuale nel mondo antico. Una simile considerazione indurrebbe a pensare che nelle maggiori collezioni papirologiche difficilmente frammenti riguardanti un autore importante e attraente come Eschilo possano essere lasciati da parte a favore di altri pezzi ritenuti di maggiore interesse. In base a questo ragionamento, dobbiamo affievolire la speranza di ritrovare novità importanti e rassegnarci per Eschilo a non arricchire in modo significativo la situazione che abbiamo oggi davanti? Mi pare possibile che le cose stiano effettivamente

[15] *P.Vindob. G* 29779: W. LUPPE, "P.Vindob. G 29779 - ein Sophokles-Kodex", in *WS* 19 (1985), 89-104, con bibliografia; M. VAN ROSSUM-STEENBEEK, *Greek Readers' Digest? Studies on a Selection of Subliterary Papyri* (Leiden 1998), 34-35.

[16] *CLGP* I 1.4, 3-12: 3: il riferimento è a K. MCNAMEE, *Marginalia and Commentaries in Greek Literary Papyri* [Diss. Duke Univ.] (Durham 1977), che censiva 11 testimoni (3 *hypomnemata* e 8 copie con *marginalia*).

così almeno nel medio-breve periodo, in attesa che in un futuro più lontano il tesoro delle numerose scatole di pezzi non identificati cominci a essere disvelato e studiato: ma questo riguarderà le prossime generazioni, noi ora dobbiamo sforzarci di ricavare il più possibile da quello che abbiamo.

Il quadro risultante dalle osservazioni prevalentemente quantitative sulla diffusione di copie delle opere dei tre tragici più Aristofane invita a tracciare una differenza abbastanza visibile fra Aristofane e Euripide come autori di maggior successo e diffusione rispetto a Eschilo e Sofocle. Ciò corrisponde in effetti alle aspettative suscitate da quanto sappiamo in generale sulla fortuna di questi autori a partire dall'età ellenistica e imperiale, ma un altro tipo di testimonianza può indurre ad aggiungere qualche considerazione ulteriore e ad arricchire il quadro. Mi riferisco ora proprio al variegato materiale che si usa etichettare come *hypothesis* e ai vari problemi che esso suscita.

Prenderemo le mosse dall'opera sulle *hypotheseis* dei drammi di Euripide e Sofocle, attribuita al peripatetico Dicearco sulla base di una testimonianza di Sesto Empirico (*Adv. Math.* 3.3), di cui parleremo fra poco. Diversi frammenti papiracei (datati dal I al III sec. d.C.) contenenti *hypotheseis* dei drammi di questi due autori tragici, molto più numerosi per Euripide che per Sofocle, sono stati ritrovati e via via pubblicati da alcuni decenni. L'opinione che essi conservino resti dell'opera di Dicearco, formulata da C. Gallavotti, è stata poi ripresa e sostenuta da M.W. Haslam.[17] Una diversa opinione ha avanzato J.S. Rusten: egli accetta l'identificazione dei frammenti conservati come parti dell'opera conosciuta in antico con il titolo Ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων, ma ne contesta la paternità dicearchea e pensa invece a una falsa attribuzione a Dicearco di una circolante raccolta di *hypotheseis* dei

[17] C. GALLAVOTTI, "Nuove hypotheseis di drammi euripidei", in *RFIC* 61 (1933), 177-188: 188, sulla base di *PSI* 1286; M.W. HASLAM, "The Authenticity of Euripides, Phoenissae 1-2 and Sophocles, Electra 1", in *GRBS* 16 (1975), 149-174.

drammi di Euripide e Sofocle, ritiene cioè che si tratti in effetti di uno pseudo-Dicearco del I o II sec. d.C.[18] Invece W. Luppe ritiene che l'opera citata da Sesto Empirico risalga effettivamente a Dicearco e che i frammenti restituiti dai papiri appartengano proprio ad essa.[19]

Il comportamento di D. Mirhady nell'edizione dei frammenti di Dicearco[20] implica la convinzione che l'opera citata da Sesto Empirico sia autentica (egli dunque respinge, a mio parere giustamente, l'idea che si tratti di uno pseudo-Dicearco): la testimonianza di Sesto è accolta come fr. 112 e sotto lo stesso titolo sono raccolti anche i frr. 113-115, come segue (non riportiamo i testi del fr. 115).[21]

[18] J.S. RUSTEN, "Dicaearchus and the Tales from Euripides", in *GRBS* 23 (1982), 357-367; *cf.* R. KASSEL, "Hypothesis", in *Σχόλια. Studia ad criticam interpretationemque textuum Graecorum et ad historiam iuris Graeco-Romani pertinentia D. Holwerda oblata,* ed. W.J. AERTS *et alii* (Groningen 1985), 53-59.

[19] Sintesi con riferimenti e bibliografia in W. LUPPE, F. MONTANARI, "Hypotheseis dei drammi di Euripide e Sofocle", in *Corpus dei Papiri Filosofici greci e latini* (Firenze 1992) [= *CPF*], I 1**, 32-33, e M. VAN ROSSUM-STEENBEEK, *op. cit.* (n. 15),1-52; *cf.* anche R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2),193-194; A. BAGORDO, *Die antiken Traktate über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente* (Stuttgart 1998) [= BAGORDO], 24-26; W. LUPPE, "Neues aus Papyrus-Hypotheseis zu verlorenen Euripides-Dramen", in: *Dicaearchus of Messana. Text, Translation and Discussion,* ed. by W.W. FORTENBAUGH and E. SCHÜTRUMPF (New Brunswich 2001), 329-341; ID., "Σχόλια, ὑπομνήματα und ὑποθέσεις zu griechischen Dramen auf Papyri", in *Der Kommentar in Antike und Mittelalter. Beiträge zu seiner Erforschung,* hrsg. von W. GEERLINGS und C. SCHULZE (Leiden 2002), 55-77.

[20] D.C. MIRHADY, "Dicaearchus of Messana: The Sources, Text and Translation", in *Dicaearchus of Messana. Text, Translation and Discussion,* ed. by W.W. FORTENBAUGH and E. SCHÜTRUMPF (New Brunswich 2001) [= MIRHADY], 1-142.

[21] Fr. 112 = F. WEHRLI (hrsg.) *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar,* 1. *Dikaiarchos* (Basel ²1967) [= WEHRLI], 78 = BAGORDO, F 8 = *TrGF 4,* T 153 = R. KANNICHT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta Vol.* 5, *Euripides* (Göttingen 2004) [= *TrGF 5,*], T 212. — Fr. 113 = WEHRLI, 79 = BAGORDO, F 9. — Fr. 114 = WEHRLI, 81 = BAGORDO, F 11 = R. KANNICHT et B. SNELL (edd.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 2* (Göttingen 1981) [= *TrGF 2*], F 8 I = *TrGF 5,* F 60 ia (qui sopra è riportato il testo di D. Mirhady, ma si veda anche *TrGF* 5, F 60 ia), *cf.* W. LUPPE, "Dikaiarchos und der 'Rhesos'-Prolog", in *ZPE* 84 (1990), 11-13. — Sul fr. 115 *cf. infra* n. 36.

Argumenta (*scil.* Hypotheseis)

112 Sextus Empiricus, Adversus Mathematicos 3.3[22]

πολλαχῶς μὲν καὶ ἄλλως ὑπόθεσις προσαγορεύεται, τὰ νῦν δὲ ἀπαρκέσει τριχῶς λέγεσθαι. καθ' ἕνα μὲν τρόπον ἡ δραματικὴ περιπέτεια, καθὸ καὶ τραγικὴν καὶ κωμικὴν ὑπόθεσιν εἶναι λέγομεν καὶ Δικαιάρχου τινὰς ὑπόθεσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων, οὐκ ἄλλο τι καλοῦντες ὑπόθεσιν ἢ τὴν τοῦ δράματος περιπέτειαν.

113 Hypothesis Sophoclis Aiacis[23]

Δικαίαρχος δὲ Αἴαντος θάνατον ἐπιγράφει. ἐν δὲ ταῖς Διδασκαλίαις ψιλῶς Αἴας ἀναγέγραπται.

114 Hypothesis Rhesi 1.26[24]

τοῦτο τὸ δρᾶμα ἔνιοι νόθον ὑπενόησαν ὡς οὐκ ὂν Εὐτιπίδου· τὸν γὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνει χαρακτῆρα. ἐν μέντοι ταῖς Διδασκαλίαις ὡς γνήσιον ἀναγέγραπται. καὶ ἡ περὶ τὰ μετάρσια δὲ ἐν αὐτῷ πολυπραγμοσύνη τὸν Εὐριπίδην ὁμολογεῖ. πρόλογοι δὲ διττοί φέρονται. ὁ γοῦν Δικαίαρχος ἐκτιθεὶς τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Ῥήσου γράφει κατὰ λέξιν οὕτως < Ῥῆσος, οὗ ἀρχή· > "νῦν εὐσέληνον φέγγος ἡ διφρήλατος" καὶ * * * καὶ ἐν ἐνίοις δὲ τῶν ἀντιγράφων ἕτερός τις φέρεται πρόλογος, πεζὸς πάνυ καὶ οὐ πρέπων Εὐριπίδῃ κτλ.

115A Hypothesis Euripidis Alcestis[25]

115B Papyrus Oxyrhinchus 2457[26]

I frr. 113 e 114 sono costituiti da passi delle *hypotheseis* dell'*Aiace* di Sofocle e del *Reso* (di cui si difende la genuinità euripidea), dove Dicearco è citato in relazione con le *Didascalie*

[22] J. MAU (ed.), *Sexti Empirici opera, Vol. III, Adversus Mathematicos* (Leipzig 1961), 107, 11-17.

[23] A.C. PEARSON (ed.), *Sophoclis fabulae* (Oxford 1946), 1, 11-13.

[24] J. ZANETTO (ed.), *Euripides, Rhesus* (Leipzig 1993), 4, 3-12.

[25] J. DIGGLE (ed.), *Euripidis fabulae, Tomus I* (Oxford 1987), 33, 3-14.

[26] W. LUPPE, "Die Hypotheseis zu Euripides' Alkestis und Aiolos P. Oxy. 2457", in *Philologus* 126 (1982), 14.

di Aristotele, nel primo caso per una divergenza, nel secondo per una concordanza.[27] In verità, mentre il fr. 114, riguardante il *Reso*, appare sicuramente riferibile alle *Hypotheseis* (*cf. infra*), qualche dubbio rimane invece per il fr. 113, dove si dice che Dicearco dava come titolo Αἴαντος θάνατον, mentre nelle *Didascalie* si trovava semplicemente Αἴας. Anche in una citazione conservata nella seconda *hypothesis* dell'*Edipo re* di Sofocle si tratta di un problema di titolo, questa volta appunto dell'*Edipo re* di Sofocle: è il fr. 101, che D. Mirhady raccoglie sotto una diversa rubrica rispetto al fr. 113.

101 Hypothesis secunda Sophoclis Oedipodis Tyranni[28]

> ὁ Τύραννος Οἰδίπους ἐπὶ διακρίσει θατέρου ἐπιγέγραπται. Χαριέντως δὲ Τύραννον ἅπαντες αὐτὸν ἐπιγράφουσιν ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἡττήθεντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὥς φησι Δικαίαρχος. εἰσὶ δὲ καὶ Πρότερον, οὐ Τύραννον αὐτὸν ἐπιγράφοντες, διὰ τοὺς χρόνους τῶν διδασκαλιῶν καὶ διὰ τὰ πράγματα.[29]

Qui possiamo intanto osservare che il riconoscimento dell'eccellenza dell'*Edipo re* riprende certamente l'idea espressa a questo proposito nella *Poetica* di Aristotele. Dicearco aveva scritto anche un trattato sugli agoni dionisiaci, nel quale si trovavano senz'altro notizie sulle tragedie rappresentate.[30] Mi pare possibile che le notizie dei frr. 101 e 113 provengano dalla stessa opera, che si tratti delle *Hypotheseis* oppure del Περὶ Διονυσιακῶν ἀγώνων, e che quindi possano essere collocate insieme sotto l'una o l'altra rubrica:[31] peraltro, non è certo da escludere che fra i due scritti ci fossero sovrapposizioni e osmosi di informazioni e materiali e che un dato potesse trovarsi in entrambi o

[27] O. GIGON (ed.), *Aristotelis opera, Volumen III. Librorum deperditorum fragmenta* (Berlin 1987) [= GIGON], fr. 419 e fr. 428.

[28] A.C. PEARSON, *op. cit.* (n. 23) 109, 20-24.

[29] Fr. 101 = WEHRLI, 80 = BAGORDO, F 10 = *TrGF 4*, T 39.

[30] Fr. 99 = WEHRLI, 75 = BAGORDO, F 3; *cf.* W. LUPPE, *art.cit.* (n. 21), 331-332.

[31] In A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), sono poste di seguito come F 9 e F 10.

[32] Per esempio, la *hypothesis* della *Medea* di Euripide (J. DIGGLE, *op. cit.* [n. 25], 89, 25-27 = *TrGF 5*, T 85) cita Dicearco (MIRHADY, fr. 62 = WEHRLI,

anche altrove.[32] Al trattato sugli agoni dionisiaci può risalire la notizia, riportata dalla *Vita* di Eschilo, secondo cui Dicearco sosteneva che il terzo attore sarebbe stato introdotto da Sofocle, e non da Eschilo come altri dicevano.[33] A differenza di quanto sappiamo del suo lavoro su Sofocle ed Euripide, mi pare che questa sia la sola notizia che abbiamo di Dicearco a proposito di Eschilo.

In ogni caso, è inequivocabile quanto si legge nella *hypothesis* del *Reso* (fr. 114 riportato sopra), dopo le notizie sul problema dell'autenticità con la citazione dalle *Didascalie*, dove si dava il dramma per genuinamente euripideo: ὁ γοῦν Δικαίαρχος ἐκτιθεὶς τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Ῥήσου γράφει κατὰ λέξιν οὕτως κτλ. La combinazione di questa testimonianza con quella di Sesto Empirico mi pare risolutiva: esisteva di sicuro un'opera di Dicearco dedicata alle *hypotheseis* di Sofocle ed Euripide, un'opera che evidentemente proseguiva e ampliava il lavoro delle *Didascalie* aristoteliche, dal momento che alle basilari informazioni essenzialmente storico-teatrali 'aggiungeva' quanto meno (la prudenza è d'obbligo, ne sappiamo troppo poco) l'importante dato identificativo costituito dall'*incipit* e l'esposizione del *mythos* della tragedia, elemento essenziale dell'opera teatrale secondo i principi del maestro nella *Poetica*,[34] e con ogni probabilità anche altre notizie e osservazioni.

Per quanto riguarda i numerosi frammenti papiracei che sono stati ricondotti alle *hypotheseis* di Dicearco, non possiamo occuparci a fondo del problema in questa sede. Osserviamo solo che è abbastanza verisimile che di opere erudite di questo tipo si producessero epitomi e selezioni, suscettibili di una più agevole consultazione e di una più ampia circolazione: un buon

63) per la notizia secondo cui Euripide avrebbe composto la tragedia rielaborando un'opera di Neofrone e la notizia è attribuita all'opera Ἑλλάδος βίος (anche qui in consonanza con Aristotele, GIGON, fr. 774).

[33] MIRHADY, fr. 100 = WEHRLI, 76 = *TrGF 4*, T 98 = BAGORDO, F 4. (*cf.* S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 3, Aeschylus* [Göttingen 1985] [= *TrGF 3*], 36, 56-59; C.J. HERINGTON, *op.cit.* [n. 8], 62, 5-8).

[34] Sul *mythos* torneremo più avanti; sul tema è importante R. MEIJERING, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia* (Groningen 1987), 99-132.

parallelo si può indicare nelle epitomi di Eraclide Lembo delle *Politeiai* aristoteliche e di opere biografiche di Ermippo (quest'ultima conservata parzialmente in *P.Oxy.* 1367 del II sec. d.C.) e di Satiro.[35] Non è necessario che tutti i frammenti conosciuti e riconducibili a questa tipologia di *hypotheseis* risalgano alla stessa opera, che si tratti proprio dello scritto originale di Dicearco oppure di un'epitome o altra compilazione da essa derivata, cosa che mi pare più probabile.[36] Per il momento, aggiungiamo solo che anche in questo caso rileviamo come i testimoni riguardanti Euripide siano nettamente più numerosi di quelli riguardanti Sofocle, in armonia con gli altri dati quantitativi che abbiamo visto sopra.[37]

[35] M.R. DILTS (ed.), *Heraclidis Lembi Excerpta politiarum* (Durham 1971); I. GALLO, "Hermippus F1", in *CPF* I 1**, 249-257; per Satiro *cf.* S. SCHORN (ed.), *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, (Basel 2004), 18.

[36] *Cf.* M. VAN ROSSUM-STEENBEEK, *op.cit.* (n. 15), 1-32, partic. 2-3. La scelta editoriale di D.C. MIRHADY, *op.cit.* (n. 20), a questo proposito lascia qualche dubbio. Dei diversi papiri con *hypotheseis* di tragedie, egli include nella sua edizione di Dicearco come frammento autentico soltanto *P.Oxy.* 2457, numerato come fr. 115 B in parallelo con la *hypothesis* dell'*Alcesti* conservata nei codici euripidei (e nello *schol ad* PLATO *Symp.* 179 b), numerata come fr. 115 A (= WEHRLI, 82 = BAGORDO, F 12: vd. sopra p. 386): in quest'ultima Δικαιάρχου è un'aggiunta congetturale di Triclinio, che D. Mirhady non mette fra parentesi uncinate, come invece fa J. DIGGLE, *op.cit.* (n. 25). Il testo papiraceo è pubblicato in una redazione molto integrata e ricostruita, mi pare con un eccesso di fiducia: si confronti l'opposto comportamento di J. Diggle all'inizio del suo testo dell'*Alcesti*, dove i resti di *P.Oxy.* 2457 sono riprodotti senza integrazioni. Se è vero che il papiro offre una redazione più ampia di quella dei codici, si è indotti a pensare che l'editore intenda quest'ultimo come il Dicearco autentico rispetto a quello della *hypothesis* dei codici, e *P.Oxy.* 2457 come l'unico autentico fra i numerosi frammenti papiracei con *hypotheseis* di questo tipo. Diverso il comportamento di A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), 121-122, che aggiunge anche *P.Oxy.* 3013, *hypothesis* del *Tereo* di Sofocle, come fr. dubbio *F 13. Come trattare editorialmente i frammenti papiracei di *hypotheseis* di Sofocle e Euripide, se e quali distinzioni fare fra i diversi testimoni, è un problema difficile e delicato, che può produrre conseguenze pesanti in chi utilizza tali edizioni senza un'approfondita conoscenza del problema. Esso sarà affrontato nella relativa sezione del *CLGP*.

[37] Salvo errori, i frammenti euripidei finora conosciuti sono 19, quelli sofoclei 2 o 3. Nei relativi volumi del progetto *CLGP* sarà contenuto un riesame completo di questi materiali per Euripide e Sofocle, con nuove edizioni commentate.

La testimonianza di Sesto Empirico su Dicearco è rivelatrice non solo per il titolo che conserva, ma anche per il contesto nel quale è inserita, vale a dire un esame dei diversi significati del termine *hypothesis*, il primo dei quali comporta un discorso di chiara matrice aristotelica, cui appartiene anche l'uso del ben connotato termine περιπέτεια. Riconsideriamo il passo di *Adv. Math.* 3.3.

Alla base del discorso sta l'idea dell'importanza primaria, indicata da Aristotele nella *Poetica*, del *mythos* nella costruzione della tragedia (la coerente σύστασις τῶν πραγμάτων), vale a dire del lavoro fondamentale per cui il poeta rielabora il contenuto tradizionale della vicenda in base ai criteri di necessità e verosimiglianza e gli conferisce un significato universale. Il riferimento all'opera di Dicearco si proietta dunque anche sullo sfondo della riflessione teorica di Aristotele, per così dire in parallelo al rapporto già evidenziato con la raccolta di materiali delle *Didascalie*: diciamo che lo studio e l'esposizione di Dicearco dei *mythoi* delle tragedie si ricollegava al pensiero e all'opera del maestro sui due piani, quello pratico delle *Didascalie* e quello teorico della *Poetica*, secondo una ben nota connessione organica, tipicamente aristotelico-peripatetica, fra documentazione storica e riflessione filosofica.

Senza nessuna pretesa di compiere una ricognizione sistematica e completa, possiamo dire che ci sono sufficienti testimonianze sul fatto che i ben noti interessi di Aristotele e della sua scuola per le opere e gli autori della poesia,[38] accanto alla

[38] *Cf.* N.J. RICHARDSON, "Aristotle's Reading of Homer and its Background", in *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, ed. by R. LAMBERTON and J.J. KEANEY (Princeton 1992), 30-40. e ID., "Aristotle and Hellenistic Scholarship", in *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine, Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt,* preparés et présidés par F. MONTANARI (Vandœuvres 1994), 7-38; R. BLUM, *Kallimachos und die Literaturverzeichnung bei den Griechen*, Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. XVIII (Frankfurt 1977), 27-109; F. MONTANARI, "Demetrius of Phalerum on Literature", in *Dicaearchus of Messana. Text, Translation and Discussion*, ed. by W.W. FORTENBAUGH and E. SCHÜTRUMPF (New Brunswich 2001), e ID., "Gli studi omerici di Demetrio Falereo", in *SemRom* 4 (2001), 143-157; efficace sintesi con utilissima raccolta dei frammenti in A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19). A questo tema ho dedicato "The Peripatos on Literature: Inter-

copiosa messe di studi dedicati all'epica e alla lirica (oltre che alla musica), comprendevano anche diversi trattati su argomenti relativi al teatro sia comico che tragico. In questo quadro dunque, nel periodo fra Aristotele e le prime generazioni dei suoi allievi, si collocano i più antichi studi e le prime raccolte di repertori eruditi dedicati al teatro greco, nei quali anche Eschilo doveva avere la sua parte. Nel catalogo delle opere di Aristotele compare anche un Περὶ τραγῳδιῶν, di cui abbiamo solo il titolo,[39] come pure dello scritto *Sui tre tragici* e del Περὶ τῶν παρ' Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ di Eraclide Pontico;[40] invece all'opera *Sui poeti tragici* di Aristosseno sono congetturalmente attribuiti tre frammenti oltre all'unico sicuro.[41] Risulta che Eraclide Pontico parlasse delle vicissitudini di Eschilo in relazione alle sue presunte rivelazioni di segreti dei misteri e raccontasse di come il tribunale lo avrebbe assolto a causa della sua partecipazione alla battaglia di Maratona.[42] La fonte introduce la citazione come segue: λέγει δὲ περὶ Αἰσχύλου καὶ Ἡρακλείδης ὁ Ποντικὸς ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Ὁμήρου. Abbiamo qui un utile richiamo alla, peraltro evidente, possibilità che di Eschilo si parlasse anche in trattati dedicati ad autori di altri

pretation, Use and Abuse", Prolusione al Congresso *Filosofi della scuola di Aristotele. Cameleonte e Prassifane*, Roma, Istituto Svizzero, 5-7 settembre 2007, che sarà pubblicato negli Atti in corso di stampa (nell'ambito del "Theophrastus Project": http://www.ucl.ac.uk/GrandLat/research/research-projects/theophrastus_extras).

[39] DIOG. LAERT. 5. 26: O. GIGON, *op. cit.* (n. 27), 24 nr. 137 e 548 nr. 136; raccolta di testimonianze sul tema in A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), 91-94.

[40] Rispettivamente F. WEHRLI (hrsg.), *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar, 7. Herakleides Pontikos* (Basel ²1969), fr. 179 (titolo in DIOG. LAERT. 5. 88) e fr. 180 (titolo in DIOG. LAERT. 5. 87) = BAGORDO, F 1 e F 2. Un Περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους è attribuito anche a Duride: F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* (Berlin - Leiden 1923-58) [= *FGrHist*], 76 F 28 = BAGORDO, F 2 = *TrGF 4*, T 150.

[41] F. WEHRLI (hrsg.), *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar, 2. Aristoxenos* (Basel ²1967) Fr. 113 + frr. 114-116 (= BAGORDO, F 11-14).

[42] F. WEHRLI, *op.cit.* (n. 40), fr. 170 = *TrGF 3*, T 93 b (la fonte è un anonimo commento all'*Etica Nicomachea* di Aristotele). Una nuova edizione di Eraclide Pontico, a cura di E. Schütrumpf, è annunciata, a seguito del convegno tenutosi a Leeds nel 2003, nell'ambito del "Theophrastus Project" (v. sopra n. 38). L'episodio rientra nel *topos* biografico dell'avversione degli Ateniesi nei confronti degli intellettuali: *cf.* S. SCHORN, *op.cit.* (n. 35), 58 e 284.

generi poetici e non solo ad autori e tematiche specificamente teatrali. Mi pare giusto ricordare come questa tradizione di carattere aneddotico-biografico avesse già un precedente interessante nelle *Epidemie* di Ione di Chio, dove si trovavano resoconti di episodi accaduti a vari personaggi, tra cui anche Sofocle ed Eschilo, a proposito del quale Ione certamente menzionava la partecipazione ai fatti di Salamina e con tutta probabilità un episodio accaduto durante un incontro di pugilato ai Giochi Istmici.[43]

Un'altra celebre notizia deve essere inclusa nel *dossier* che stiamo costruendo: quella relativa alla copia 'ufficiale' dei tre grandi tragici fatta fare da Licurgo ad Atene. R. Pfeiffer ricorda il fatto con queste parole: "At about the same time (after 334 B.C.) as Aristotle was compiling the records of performances of plays from the Athenian archives, his friend and fellow student Lycurgus, who was in charge of the public finances from 338 to 326 B.C., had an official copy made of the works of the three great tragedians; this was deposited in the public archives and the actors were compelled by law to keep to this authorized text".[44] Riprenderemo in seguito questa notizia per aggiungere che a quanto pare, circa un secolo più tardi, questa copia pervenne alla biblioteca di Alessandria (*cf.* p. 413). Per il momento, registriamo anche questo elemento nel quadro del lavoro che, a

[43] Edizione dei frammenti di Ione in L. LEURINI (ed.), *Ionis Chii Testimonia et Fragmenta* (Amsterdam 2000) [= LEURINI], 63-72 *Epidemie:* frr. 100-112; *cf.* S. RADT, *op.cit.* (n. 33), 102, che rimanda a T 14 (= LEURINI, f 101), a T 149 "*probabilissime*" (= LEURINI, f *108), e a T 111, 112, 114, a proposito dei quali *haud male coniecerunt viri docti* (= LEURINI f **133, f **135, f **134); sulle *Epidemie* di Ione (considerata un'opera pionieristica e addirittura l'invenzione di un genere) *cf.* M.L. WEST, "Ion of Chios", in *BICS* 32 (1985), 71-78: 75 sg.; L. LEURINI, "Le 'Επιδημίαι di Ione di Chio", in *AFCL* 49 (1991), 99-118; ID., "Ione di Chio 1960-2005", in *Lustrum* 48 (2006), 7-44: 35-40 con bibliografia precedente; C. PELLING, "Ion's Epidemiai and Plutarch's Ion", in *The World of Ion of Chios*, ed. by V. JENNINGS and A. KATSAROS (Leiden 2007), 75-109, *cf.* anche *introd.* e *passim* nel volume; J. JOUANNA, *Sophocle* (Paris 2007), 35-38. Sintesi e raccolta delle testimonianze sul periodo prearistotelico in A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), 14 (per Ione).

[44] R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 82 e 192; Aeschylus: *TrGF 3*, T 145 = Sophocles: *TrGF 4*, T 156; A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 101-124.

partire dalle *Didascalie* di Aristotele, l'ambiente del Peripato dedicò al fenomeno teatrale, con una particolare attenzione a quelli che si erano imposti come i tre autori di maggiore rilievo. J. Jouanna ha ben sottolineato come lo scopo di questo intervento risulti chiaramente non tanto quello di conservare l'esistenza dei testi, bensì di conservarne la forma autentica e corretta, preservandola dalle corruzioni soprattutto portate dalle riprese teatrali e dagli attori nelle rappresentazioni.[45] Si tratta di un fatto che merita di essere sottolineato in tutto il suo valore, anche nella cornice degli influssi peripatetici sugli orientamenti e le attitudini intellettuali dei filologi alessandrini.

Accanto a diversi scritti su argomenti legati al teatro, Cameleonte compose anche un Περὶ Αἰσχύλου, di cui rimane qualche frammento riportato da Ateneo, con citazione di alcuni versi di Eschilo e certamente con un prevalente interesse di tipo biografico-aneddotico (al quale è riconducibile anche la suddetta notizia di Eraclide Pontico a proposito dei misteri), sviluppato attraverso il ben noto metodo di interpretazione in chiave biografistica di passi delle opere del poeta.[46] Cameleonte sosteneva che Eschilo componesse in stato di ubriachezza e che fosse stato lui, e non Euripide, il primo a introdurre sulla scena personaggi ubriachi. Inoltre, a proposito della coreografia, utilizzando testimonianze di Aristofane (perché, dichiara, nei comici si trovano notizie attendibili sugli autori tragici), Cameleonte dice che Eschilo fu il primo a creare schemi di danza per

[45] J. JOUANNA, *op.cit.* (n. 43), 524-526.

[46] D. GIORDANO (ed.), *Chamaeleontis Heracleotae Fragmenta* (Bologna ²1990); *cf.* G. ARRIGHETTI, *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura* (Pisa 1987), 161-190; F. MONTANARI, "Chamaeleon", in CPF I.1* (Firenze 1989), 403-418 (ediz. commentata dei frammenti su papiro); G. ARRIGHETTI, "Riflessione sulla letteratura e biografia presso i Greci", in *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine, Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt,* preparés et présidés par F. MONTANARI, (Vandœuvres 1994), 230-234; 240-243; A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), 26 sg. e 112-116; D. MIRHADY, "Chamaeleon on Epic and Tragedy. Something to do with Dionysus", che apparirà negli atti del congresso *cit.* alla n. 38; nella stessa occasione è stata annunciata una nuova edizione completa a cura di A. Martano, che sarà pubblicata negli Atti (nella *proekdosis* riguardano Eschilo i frr. 42-44).

i cori, senza ricorrere a maestri, e in genere assumeva di persona l'intera direzione artistica.[47] Come per molti autori, a quanto pare anche per Eschilo gli interessi per la biografia e la personalità del poeta diedero luogo, essenzialmente in ambiente peripatetico, a forme di interpretazione di passi delle sue opere in senso biografico e alla ricerca (o anche invenzione) di aneddoti capaci di dipingere icasticamente tratti del carattere e della vita del personaggio, (ri)costruendone un'immagine.

Un discorso che vale anche per l'opera di Satiro, del quale possiamo leggere ampie porzioni della *Vita di Euripide* grazie a un fortunato ritrovamento papiraceo, *P.Oxy.* 1176, che ci ha restituito parti del sesto libro della sua raccolta di biografie, quello dedicato appunto ai tre tragici, come si legge nel titolo conservato: Σατύρου βίων ἀναγ<ρ>αφῆς στ Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου.[48] I frammenti rimasti riguardano la vita di Euripide, mentre non abbiamo nulla a proposito di Eschilo: il metodo ampiamente applicato è appunto quello della ricostruzione biografica attraverso l'individuazione di passi delle opere suscettibili di una interpretazione e di uno sfruttamento a questo scopo.[49] Il lavoro tipicamente peripatetico della ricostruzione delle biografie degli autori fu dunque un importante ambito entro il quale si sviluppò una ricca attività di esegesi dei testi mirata a questo scopo.

In seguito il filone biografico si sviluppò variamente e il prodotto più cospicuo che abbiamo è l'ampio *bios* adespoto

[47] *Cf.* F. WEHRLI (hrsg.), *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar, 9. Phainias von Eresos, Chamaileon, Praxiphanes* (Basel ²1969), frr. 39-42; D. GIORDANO, *op.cit.* (n. 46), frr. 39-42; *TrGF 3*, T 103, T 117ab, F 309-311; BAGORDO, F 5-9.

[48] *TrGF 4*, T 148 (om. *TrGF 3*). Nuova edizione in S. SCHORN, *op.cit.* (n. 35), con introduzione, commento e bibliografia, *cf.* 15-18 sulla struttura dell'opera.

[49] *Cf.* S. SCHORN, *op. cit.* (n. 35), 56-63 (*6. Satyros als Peripatetiker*), sulla ricostruzione biografica anche in rapporto con Eraclide Pontico e Cameleonte: *cf.* 194 sg. sul tema dell'ubriachezza già presente in Cameleonte, 284 sul processo dei misteri già trattato da Eraclide Pontico (*cf.* sopra e n. 34); *cf.* anche A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), 54 sg.; 162-164.

pervenuto in un manipolo di codici:[50] ma in questa sede non ci occuperemo ulteriormente di questo aspetto della ricerca antica su Eschilo. Aggiungiamo soltanto un altro scampolo di erudizione eschilea, che si può avvicinare a questa tematica. Si tratta del Κατάλογος τῶν Αἰσχύλου δραμάτων, conservato in tre codici, che presenta un elenco delle opere di Eschilo in ordine alfabetico. È difficile dire che provenienza abbia e come lo si possa collocare cronologicamente: R. Pfeiffer lo riconduce in ultima analisi alla tradizione che risale ai *Pinakes* di Callimaco e alla loro continuazione nell'opera biografica di Ermippo di Smirne peripatetico-callimacheo, ritenendo che esso fosse posto in appendice a una biografia del poeta e conservi l'ordinamento più seguito nelle liste antiche.[51]

Il Περὶ Αἰσχύλου di Cameleonte è l'unica opera specificamente dedicata a Eschilo che abbiamo incontrato finora (a parte la porzione eschilea di Satiro),[52] ma ora un'altra deve essere chiamata in causa. La *hypothesis* dei *Persiani* trasmessa nei codici si apre con la notizia secondo cui Eschilo avrebbe ripreso e imitato le *Fenicie* di Frinico, fatta risalire a una fonte di nome Glauco:[53]

> Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι. ἐκτίθησι καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην· "τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων".

[50] Edizione recente in *TrGF 3,* T 1; ad esso si affianca la breve voce biografica in *Suda* αι 357 = *TrGF 3,* T 2.

[51] *TrGF 3,* T 78 (testo con indicazione dei *mss.* e riferimenti bibliografici); G. MURRAY (ed.), *Aeschyli Septem quae supersunt tragoediae* (Oxford 1957), 375; D. PAGE (ed.), *Aeschyli Septem quae supersunt tragoediae* (Oxford 1972), 335; *cf.* R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 128-130, con altri esempi di cataloghi.

[52] Fra le opere di Teofrasto in DIOG. LAERT. 5. 50 compare il titolo Πρὸς Αἰσχύλον α', ma pare assodato che non si tratti del poeta tragico: S. RADT, *op.cit.* (n. 33), 102; W. W. FORTENBAUGH *et al.* (eds.), *Theophrastus of Eresus, Sources for his Life, Writings, Thought and Influence* (Leiden 1992), I, 288, nr. 42.

[53] D. PAGE, *op.cit.* (n. 51), 2 = M.L. WEST (ed.), *Aeschyli Tragoediae, cum incerti poetae Prometheo* (Berlin ²1998), 3; *TrGF 3,* T 86 (*cf.* p. 101 *sub* Q); B. SNELL et R. KANNICHT (edd.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 1* (Göttingen 1986) [= *TrGF* 1], Phrynicus T 5 + F 8.

> Πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν ἀγγέλλων ἐν ἀρχ ῇ τὴν Ξέρξου ἧτταν στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις· ἐνταῦθα δὲ προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν.

Osserviamo che l'*excerptum* non si limita all'informazione sulla dipendenza di Eschilo da Frinico, ma aggiunge la citazione del verso iniziale di Frinico e alcuni elementi di confronto fra i due drammaturghi per quanto riguarda l'avvio della tragedia: l'esile frammento ci lascia dunque intravvedere che la fonte doveva essere un trattato di rispettabile livello erudito.

Si è discusso su chi sia questo Glauco, autore di un Περὶ Αἰσχύλου μύθων, e si è imposta una *vulgata* secondo cui si tratterebbe di Glauco di Reggio, attivo fra V e IV sec. a.C. e noto per i suoi interessi di carattere storico-letterario, mentre per ragioni tematiche non è sembrato entrare in gioco Glauco di Samo, di cui si hanno solo poche notizie relative a studi di carattere grammaticale, in particolare sulla dottrina degli accenti.[54] È uno di quei casi in cui una identificazione, avanzata dapprima come possibile o tutt'al più probabile, diventa tacitamente acquisita, mentre forse ci sono buoni motivi quanto meno per lasciarla allo stato di dubbio o forse per considerare altre possibilità. Su Glauco di Samo sappiamo assai poco, il suo inquadramento cronologico e culturale è problematico: si è parlato di uno studioso di grammatica anteriore ad Aristofane di Bisanzio oppure di un erudito peripatetico vissuto fra IV e III sec. a.C.,[55] due collocazioni che peraltro non appaiono in

[54] *Cf.* G. LANATA (ed.), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti* (Firenze 1963), 278 sg., fr. 7, con la bibliografia (che si basa sostanzialmente su E. HILLER, "Die Fragmente des Glaukos von Rhegion", in *RhM* 41 [1886], 398-436: 428 sg.); *cf.* A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), 14 sg. e 137 sg.; S. FORNARO, *s.v.* "Glaukos [7] von Rhegion"; *s.v.* "Glaukos [8] von Samos", in *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von H. CANCIK und H. SCHNEIDER (Stuttgart 1996-2003) [= *NP*] IV, coll. 1093-1095; G. UCCIARDELLO, *s.v.* "Glaucus [1] (di Reggio)"; *s.v.* "Glaucus [2] (di Samo)", in *Lessico dei Grammatici Greci Antichi* [= *LGGA*]: http://www.aristarchus.unige.it/lgga, con la bibliografia.

[55] *Cf.* S. FORNARO, *art. cit.*, col. 1094; G. UCCIARDELLO, *art.[2] cit.*; non mi sembrano privi di fondamento gli argomenti di P. HANSCHKE, *De Accentuum Graecorum Nominibus* (Bonn 1914), 113; 119-123; 127, per collocarlo fra le prime generazioni di Peripatetici.

decisivo contrasto. Per quanto riguarda i suoi interessi, solo quelli sulla dottrina degli accenti sono noti, ma bisogna ovviamente guardarsi dal vizio di dare per scontato che un autore, del quale abbiamo scarsissime notizie, si sia occupato per tutta la vita soltanto dell'argomento di cui è rimasta traccia.

Mi pare da tenere presente la considerazione che il titolo Περὶ Αἰσχύλου μύθων non sembra rientrare agevolmente nella tipologia di opere di carattere generalmente e genericamente mitografico, cui è stato accostato.[56] La focalizzazione su uno specifico autore e sulle trame delle sue tragedie (cioè, come dicevamo, sui μύθοι da lui rielaborati nella sua peculiare σύστασις τῶν πραγμάτων) evoca piuttosto l'atmosfera di pensiero e di ricerca di Aristotele e del Peripato, con gli interessi precisamente diretti alle personalità degli autori e alle loro opere: in altre parole, più che di interesse mitografico dovremmo parlare di un'attenzione per il poeta Eschilo e per i suoi drammi, e precisamente per i suoi μύθοι, come suona il titolo Ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων di Dicearco, con le connessioni e implicazioni aristoteliche di cui abbiamo detto. Non voglio avanzare identificazioni spericolate, non ci sono indizi sufficienti: è possibile anche che si tratti di un altro Glauco ancora rispetto ai due chiamati in causa.[57] Ma certo il tipo di opera suggerito dal titolo e il contenuto del frammento (con le sue puntuali osservazioni in parallelo sul modo di iniziare la tragedia) inviterebbero a pensare a qualcuno collocabile entro la cornice in cui stanno anche Aristotele e i suoi scolari di cui abbiamo detto, dunque nel quadro dell'erudizione peripatetica.

Purtroppo rimane solo il titolo del Περὶ Σοφοκλέους μύθων di Filocoro di Atene, ma possiamo ugualmente permetterci qualche considerazione. "Philocoros is the first scholar among the Attidographers": così F. Jacoby riassumeva "in a short formula"

[56] E. HILLER, *art. cit.*, e G. LANATA, *op.cit.*, menzionano i Τραγῳδούμενα di Asclepiade di Tragilo (*FGrHist* 12).

[57] Altri si trovano menzionati per es. in S. FORNARO, *art. cit. Cf.* le relative voci in *LGGA cit.* (n. 54): i problemi di omonimia sono comuni per autori di cui si conserva pochissimo.

i tratti di una personalità dagli interessi culturali molteplici, anche se quelli di carattere letterario hanno subito un naufragio pressoché totale e sono in genere dimenticati.[58] Oltre a quello menzionato, gli sono attribuiti trattati Περὶ Εὐριπίδου, Περὶ Ἀλκμᾶνος, Περὶ τραγῳδιῶν[59]. Contemporaneo di Cameleonte e di Prassifane, Filocoro ha certamente conosciuto non solo la lezione di Aristotele, ma anche quella di Dicearco ed Eraclide Pontico, più vecchi di lui di almeno una generazione. Collocare questi aspetti della sua attività nell'ambito e nell'atmosfera influenzata dalle ricerche peripatetiche appare del tutto naturale e degno di nota, anche se non capita facilmente di vederlo sottolineato.

Non sembrerà azzardato, a questo punto, ricostruire un percorso intellettuale che trova i suoi fondamenti di pensiero nello studio del fenomeno teatrale della *Poetica* di Aristotele e nella messe di ricerche erudite e di raccolte di materiali prodotte già dal maestro e in seguito per generazioni da allievi diretti della scuola o da uomini di cultura ispirati dall'influenza peripatetica. L'interesse per il *mythos* come elemento essenziale dell'opera drammatica veniva naturale in base a quanto il maestro aveva insegnato: si trattava di analizzare non solo la materia narrativa

[58] *FGrHist* 328, *Commentary, Introd.* 327 sgg. (la citazione è a 327, rr. 35 sg.).

[59] I primi due citati in *Suda* φ 441 = *FGrHist* 328 T 1, il terzo in *schol. ad* Eur. *Hec.* 3 = *FGrHist* 328 F 90; A. Bagordo (*op.cit.* [n. 19], 33, F 1 e 2), ritiene che negli scritti di Filocoro riguardanti il teatro, gli interessi antiquari e mitografici prevalessero su quelli filologici e storico-letterari, ma questa idea può essere influenzata dalla selezione dei frammenti pervenuti. Peraltro, il rapporto fra erudizione, filologia e antiquaria dovrebbe essere ripensato in termini assai meno schematici: *cf.* F. Montana, "*Zwischen Philologie und Geschichte.* Il contributo dei FGrHist all'edizione dei grammatici greci antichi", in *Aspetti dell'opera di Felix Jacoby*, a cura di C. Ampolo (Pisa 2002), 201-226; Id., "Storici, filologi, storici-filologi: intersezioni nella cultura ellenistica", in *"Ingenia Asiatica inclita per gentes fuere". Fortuna e tradizione di storici d'Asia Minore*, Atti della giornata di studio di Genova, 31 maggio 2007 (Genova 2009), 205-225; F. Montanari, "Il progetto Aristarchus in rete e il Lessico dei Grammatici Greci Antichi (LGGA)", *Ibidem.* 195-204. A riflessioni di grande interesse storico-culturale sul tema porta la lettura di A. Momigliano, "Ancient History and the Antiquarian", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), 285-315 = *Contributo alla storia degli studi classici* (Roma 1955), 67-106.

mitica utilizzata come serbatoio di storie, ma anche e, anzi, soprattutto cosa ne aveva fatto il singolo autore nella singola tragedia, come aveva costruito la sua trama per realizzare il fine proprio dell'opera teatrale. Probabilmente Dicearco (di non molti anni più giovane di Aristotele) fu il primo a dedicarsi a questa analisi con ampiezza[60] e certo fu seguito da altri, fra i quali Filocoro, che studiò Sofocle, e quel Glauco che si occupò di Eschilo. Purtroppo la tradizione (compresa quella dei papiri recanti brandelli di *hypotheseis* di Euripide e Sofocle) ha molto immiserito (anzi, per lo più perduto) quanto sappiamo di questo lavoro e dei suoi contenuti, ma qualche indizio rimane di un'opera ben diversa da un banale riassuntino: si consideri per questo il contesto della citazione di Sesto Empirico, il contenuto del frammento di Dicearco sul prologo del *Reso* e del frammento dell'incerto Glauco.

È usuale distinguere le *hypotheseis* tragiche grosso modo in due tipologie: quelle "narrative", dette anche di tipo "dicearcheo", e quelle "erudite", dette anche di tipo "aristofaneo".[61] Un riesame dell'intera questione esula dai limiti di questo intervento, ma vorrei suggerire di considerare il materiale trasmesso dai codici e dai papiri da una prospettiva un po' diversa, secondo un'angolazione che individua una linea tradizionale sostanzialmente unitaria da Aristotele ad Aristofane di Bisanzio, attraverso i *Pinakes* di Callimaco.[62] Alcuni degli elementi che portano in questa direzione sono già emersi e ora proviamo a riprenderli in sintesi.

[60] Ricordiamo che Sesto Empirico dice Δικαιάρχου τινὰς ὑποθέσεις κτλ.: è possibile che la formulazione si riferisca alla non esaustività del lavoro.

[61] Sostanzialmente anche le *hypotheseis* della commedia possono ricondursi al medesimo schema tipologico: *cf.* per es. B. ZIMMERMANN, *s.v.* "Hypothesis", in *NP* V (1998), coll. 819-820; M. VAN ROSSUM-STEENBEEK, *op.cit.* (n. 15), 1-52, distingue "narrative hypotheses", "learned h.", "descriptive h." e "Menandrean h.", ma *cf.* p. 48. Si possono considerare a parte le *hypotheseis* omeriche, anche se di fatto esse sono riconducibili al tipo "narrativo"; un discorso analogo vale anche per le *diegeseis* callimachee: *Ibid.*, 53-84.

[62] Suggerita già da R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2),192 sg.: *cf.* l'accenno di B. ZIMMERMANN, *art.cit.*, col. 819.

Nelle ricerche di Aristotele e della sua cerchia, lo studio della produzione teatrale si affiancò con abbondanza di risultati a quello degli altri generi poetici (più arcaici), vale a dire l'epica e i vari generi che noi raggruppiamo sotto l'etichetta di "lirica". Aristotele stesso realizzò con le *Didascalie* la prima raccolta sistematica di notizie sulla storia del teatro greco fino ai suoi tempi (autori, opere, rappresentazioni). D'altra parte, la riflessione teorica della *Poetica* analizzò autorevolmente l'essenza dell'opera drammaturgica e mise in luce l'importanza di alcuni elementi costitutivi, fra cui in primo luogo lo specifico *mythos* (σύστασις τῶν πραγμάτων) che individua ogni dramma di un particolare autore. Queste indicazioni furono raccolte come orientamenti di studio e di ricerca in primo luogo da Dicearco e poi anche da altri, che si dedicarono ad analizzare i *mythoi* delle tragedie dei maggiori autori e produssero un importante ampliamento e complemento di notizie rispetto all'opera aristotelica: ricordiamo i due casi in cui Dicearco è citato in relazione con le *Didascalie* di Aristotele nelle *hypotheseis* dell'*Aiace* di Sofocle (per divergenza) e del *Reso* (per concordanza) e l'analisi del rapporto Frinico-Eschilo nel frammento del problematico Glauco.

Alle ricerche e ai materiali prodotti in ambiente peripatetico si aggiunse l'immenso lavoro dei *Pinakes* di Callimaco, che dedicò agli autori teatrali uno speciale *pinax* ordinato cronologicamente, evidentemente utilizzando le *Didascalie* aristoteliche e quanto di utile si trovava a disposizione.[63] Tutto ciò fu messo a frutto da Aristofane di Bisanzio, come sottolineava già R. Pfeiffer: "The making of the hypotheses is thus typical of the interrelation between the Peripatetic tradition and Alexandrian scholarship":[64] ne risultò un'opera dotta ed erudita, che raccoglieva una copiosa messe di materiali e li rielaborava secondo gli ormai maturi orientamenti della filologia alessandrina, senza che questo decretasse rapidamente e totalmente la perdita delle altre raccolte e delle altre opere. Dobbiamo tenere ben presente il fatto che a noi sono pervenuti pressoché soltanto materiali filtrati

[63] R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 127-134.
[64] *Ibid.*, 193.

attraverso epitomi, selezioni, fusioni, citazioni e adattamenti di vario genere, che hanno pesantemente alterato il materiale trasmesso. Questo vale ovviamente anche per tutto quanto possiamo e usiamo catalogare sotto la non univoca etichetta di *hypothesis* e deve indurre a prudenza nel valutare le caratteristiche e le attribuzioni dei testi pervenuti attraverso i papiri e i codici.

La conclusione del discorso sviluppato fino ad ora è che per Eschilo, come per molti altri autori di poesia del periodo arcaico e classico, le prime tappe di un'attività critica ed esegetica si trovano nel contesto dell'ambiente peripatetico, che fin da Aristotele sviluppò interessi profondi e molteplici per le personalità degli autori e le opere dei grandi poeti della *paideia* greca a partire dall'epica e da Omero: raccolte di materiali eruditi, ricerche biografiche, studio dei testi, riflessione teorica inaugurarono un'attitudine intellettuale nei confronti dei monumenti della poesia e della letteratura del passato, che segnò una svolta fondamentale nella storia culturale antica e costituì il fermento e l'insegnamento essenziale per la filologia alessandrina. Non si può dubitare che Eschilo abbia avuto la sua parte e il suo spazio in tutto questo, anche se la tradizione successiva non lo ha privilegiato nella conservazione di materiali, con la significativa eccezione di cui già si è detto e di cui ora parleremo un poco più a fondo.

Vediamo dunque ora il testo delle *hypotheseis* eschilee restituito dai papiri, da cui ha preso avvio il nostro discorso. La recente edizione in *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta* rende superfluo esporre qui tutti i dettagli dell'esame approfondito condotto in quella sede, dalla quale riprendiamo i testi (senza gli apparati) e alla quale rimandiamo per le notizie di carattere papirologico, il commento puntuale e i riferimenti bibliografici.

P.Oxy. 2257[65], del II sec. d.C., offre notizie sulle perdute *Etnee* di Eschilo nel contesto (purtroppo conservato molto par-

[65] *CLGP* I 1.1, Aeschylus 1, con la bibliografia.

zialmente) di una trattazione meritevole di particolare attenzione per il tipo di erudizione che contiene. Del testo tragico rimangono solo pochissime lettere in alcuni dei frammenti, che presentano tutti annotazioni marginali vergate da una mano corsiva, diversa da quella che ha scritto il testo poetico. Nel fr. 1, scritta dalla stessa mano corsiva, si legge la parte conclusiva di un testo in prosa, che si può convenzionalmente definire una *hypothesis*, anche se sono evidenti le peculiarità che la distinguono dai testi usualmente indicati con questo termine: abbiamo in effetti, almeno a quanto si legge nella parte rimasta, una sorta di breve trattazione su aspetti rilevanti dell'azione drammatica della tragedia oggetto di studio. Il testo di questa *hypothesis* è contenuto in un ritaglio di papiro, incollato sulla superficie del rotolo e posto forse nell'*agraphon* iniziale.[66] Il motivo di questo stato di cose non è individuabile con certezza: si può forse supporre che il rotolo in quel punto presentasse un difetto di fabbricazione o un danneggiamento successivo, per cui la *hypothesis* sia stata realizzata a parte e poi incollata nella posizione voluta. Poiché la mano che ha scritto la *hypothesis* e i *marginalia* è la stessa, si tratta evidentemente di un complessivo e coerente lavoro erudito, costituito da una trattazione tematica e da frequenti annotazioni puntuali: dunque un esemplare dotato di un apparato esegetico ricco di materiali diversi (forse l'edizione di un solo dramma?).

Fr. 1

— — —

]...[...].φ[
].ρ...ωναφ[...].....[
]..[..].τατ(ων) ..[..].α...πα (ἑπτὰ)
].[.].παυτ[..]..πρα....
]..[...].μη( )..[.]..ετ( ).τε Αἰcχύ(λ-)
].. [εἰc] Ἀθήναc ἐκ Δελφῶν μ(ε)τ(α)

[66] Ma non si può escludere una collocazione alla fine del rotolo: *cf. P.Oxy.* IV.663, tavola in *BICS* 29 (1982), pl. 7; G. BASTIANINI, "Tipologie dei rotoli e problemi di ricostruzione", in *Atti del V Seminario internazionale di papirologia*, a cura di M. CAPASSO, *Papyrologica Lupiensa* 4 (1996), 21-42: 28.

βι]βάζ̣ο̣ν̣[τ(αι)].[...]..... ὁ Τρωΐλ̣ο̣ς Ϙ̣ο̣φοκλ(έους)
κ(αὶ)] ο̣ἱ 'Αχιλλ(έως) ἐρα[c]τ̣(αί). κ(ατὰ) μ(ὲν) γ(ὰρ) τὸ πρῶτον
μέ̣ρ̣[ος
α̣ὐ̣τοῦ ἡ cκηγ̣ὴ ὑ(πό)κει̣τ̣(αι) Αἴτνη, κ(ατὰ) δ(ὲ) τὸ δεύτ(ερον)
10 Ξουθία, κ(α)τ(ὰ) δ(ὲ) τ̣ὸ̣ τρίτ̣ο̣ν πάλιν Αἴτνη, εἶτ' ἀ
πὸ ταύτης εἰ[c Λε]ο̣ν̣τίνους μ(ε)τ(α)βάλλει κ(αὶ) γί(νεται) ἡ
cκηνὴ Λεον[τ(ίνων) χῶ(ρος)], μ(ε)τ(ὰ) δ' αὐτὸν Cυρακοῦcσαι
κ(αὶ) τὰ λοιπὰ .[±8].ηι δ(ια)περαίνετ(αι)
ὅς (ἐστι) τόπ̣(ος) .[ ]
>———

... sette... di Eschilo si trasferiscono da Delfi ad Atene... il *Troilo* di Sofocle e *Gli amanti di Achille*. Nella prima parte, infatti, la scena è Etna, nella seconda Xuthia, nella terza ancora Etna, poi si sposta da quest'ultima località a Leontini e la scena diventa [il territorio] dei Leontinesi, e dopo questo Siracusa, e il resto si conclude a..., che è un luogo...

"Whether this text is really part of a *hyp.* (*locus actionis*) or rather a sort of commentary (*cf.* γάρ in l. 8) comparing the *Aetnaeae* to other plays in which changes of scene are found cannot be concluded".[67] Purtroppo la perdita di una parte probabilmente cospicua del testo ne rende ancor più difficile l'interpretazione generale. Si potrebbe forse parlare di una breve trattazione (ma non sappiamo quanto e cosa venisse prima) volta a mettere in luce talune peculiarità dell'azione della tragedia. Vi si legge infatti la descrizione di numerosi cambiamenti di luogo dell'azione (ai quali fa riscontro una divisione in μέρη), che costituisce un problema anche dal punto di vista tecnico. È possibile che questo si spieghi come una sorta di espansione analitica e di approfondimento rispetto alla semplice indicazione del luogo, che si trova comunemente nelle *hypotheseis*. Del resto le *Etnee*, dal punto di vista dei cambi di luogo dell'azione, costituiscono un caso così peculiare,[68] che è com-

[67] M. VAN ROSSUM-STEENBEEK, *op.cit.* (n. 15), 36.

[68] Vengono in mente soltanto le *Eumenidi* di Eschilo e l'*Aiace* di Sofocle, dove però il cambio è uno solo. Sul problema *cf.* E. FRAENKEL, "Vermutungen zum Aetna-Festspiel des Aischylos", in *Eranos* 52 (1954), 61-75; J.TH. KAKRIDIS, "Classical Tragedy in the Light of New Texts", in *Acta Congressus Madvigiani Hafniae 1954. Proceedings of the Second International Congress of Classical*

prensibile si sia sentito il bisogno di corredarne un esemplare con qualche spiegazione in proposito.

A *P.Oxy.* 2256[69], del II/III sec. d.C., appartengono ben 89 frammenti, per i quali E. Lobel ipotizzava la possibilità che provenissero da un *corpus* di tragedie eschilee in più rotoli.[70] I frr. 1-5 contengono materiali che riguardano diverse tragedie: bisogna precisare che i frr. 1-4 presentano informazioni di carattere "didascalico" sui drammi, mentre il fr. 5 proviene con ogni probabilità da un riassunto (secondo E. Lobel del *Filottete* di Eschilo). I frr. 1 e 2 riguardano la trilogia tebana, di cui viene confermata la sequenza dei drammi data dall'*hypothesis* del codice M (*Laur.* 32.9, del X sec.); il fr. 3 testimonia la corretta cronologia delle *Supplici*, posteriori al 468 a.C. Se da una parte il contenuto appare dunque ricco e impegnativo dal punto di vista documentario, dall'altra il testo di Eschilo presenta correzioni diverse ed è corredato da varie note marginali (fra cui forse anche varianti testuali): si trattava dunque di un esemplare oggetto di non poche cure testuali ed esegetiche. Il livello critico-erudito di questi frammenti fa pensare a resti di materiali risalenti alla tradizione (di cui si è detto) che va da Aristotele e Peripatetici ad Aristofane di Bisanzio, arrivati poi anche a manoscritti di età bizantina (come appunto il codice M).

Fr. 1

— — —

] ζων Λά̣[ϊος

Studies (Copenhagen 1958), I. 141-153; L. FERRARI, *I drammi perduti di Eschilo* (Palermo 1968); A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen [3]1972), 152; O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977), 416 sg.

[69] *CLGP* I 1.1, Aeschylus 3, con la bibliografia.

[70] E. LOBEL, *op. cit.* (n. 5), 29: per vero dire, egli sottolineava all'inizio che solo per un frammento la paternità eschilea è assicurata dalla presenza di una citazione antica; poi più avanti scriveva: "I can offer no opinion how many Aeschylean plays are represented in the following fragments: I have not succeeded in identifying even one".

>–
] [
] [
] τὰ π[ρ]όcω[πα·
] Λάϊ[oc
— — —

1 ὁ προλογί] | ζων E. Lobel

Fr. 2

Αἰcχύλο]υ
]
ἐπὶ ἄρχοντος Θεαγ]ενίδου ὀλ[υ]μπιάδος [οη ἔτει] α
ἐνίκα Αἰcχύλ]ος Λαΐωι Οἰδ[ί]ποδι Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας
Cφιγγὶ cατυ(ρικῇι)·] δεύτερος Ἀριστίας ταῖc τοῦ πα
τρὸc Πρατίνο]υ τραγωιδ[ί]αιc· τρί[τ]ος [Πο]λυ
φράcμων] Λυκουργε[ίαι] τ[ετρ]αλογίαι·
] [
] [

... di Eschilo. [Sotto l'arconte] Theagenides nel primo [anno della settantottesima] olimpiade, [vinceva Eschilo] con *Laio*, *Edipo*, *Sette a Tebe* [e il dramma satiresco *Sfinge*]. Per secondo Aristias con le tragedie del padre [Pratinas]. Per terzo Polyphrasmon con la tetralogia *Lycurgeia*.

I frr. 1 e 2 sono riferibili entrambi alla trilogia tebana: il primo conteneva probabilmente l'*hypothesis* del *Laio*, che il fr. 2 conferma essere stata la prima tragedia della trilogia, seguita dall'*Edipo* e dai *Sette a Tebe*. Il testo del fr. 2 è ben confrontabile con la *hypothesis* dei *Sette a Tebe* conservata dal solo *ms.* M:

ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγένους Ὀλυμπιάδι οη'. ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, Σφιγγὶ σατυρικῇ. β' Ἀριστίων Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατυρικοῖς τοῖς Πρατίνου <τοῦ> πατρός. γ' Πολυφράσμων Λυκουργείᾳ τετραλογίᾳ.[71]

[71] *Cf.* O.L. SMITH, *op. cit.* (n. 8) *Scholia* AESCH. *Sept.*, 1, rr. 4-7; G. MOROCHO GAYO, *op.cit.* (n. 8), 1, 5-10; *TrGF 3*, T 58 ab; M.L. WEST *op.cit.* (n. 53), 61. Il testo dato sopra corrisponde al *ms.* M (τοῦ *add.* Wilamowitz), non è il testo ricostruito nelle edizioni utilizzando sia M che il papiro.

Le differenze fra i due testi e la possibilità di integrarsi reciprocamente fanno ben capire come nessuno dei due riproduca la dotta e filologica fonte originale, che possiamo indicare nella *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio: entrambi presentano evidentemente una loro versione ridotta e manipolata, passata attraverso un certo numero di tappe di trasmissione. Nello stesso codice, alla *hypothesis* delle *Eumenidi* è premessa la titolazione 'Αριστοφ(άνους) γρ(αμματικοῦ) ἡ ὑπόθεσις, omessa dagli altri testimoni.[72]

Fr. 3

ἐπὶ α.[ὀλυμπιάδος .. ἔτει .
ἐνίκα [Αἰ]cχύλο[c Ἱκέτισι, Αἰγυπτίοις,
Δαν[α]ΐ̣δι, 'Αμυ[μώνηι cατυ( )
δεύτ[ε]ρ[ο]c Coφοκλῆ[c, τρίτος
Μέcατος ⟦N.[.].[⟧
⟦Βάκχαις, Κωφοῖς̣ [cατυ( )⟧
Ποι]μέcιν, Κύκ.[
] cατυ( )

1 ἄρ[χοντος vel 'Αρ[χεδημίδου: alii alia

sotto [l'arconte(?)... nell'anno... dell'olimpiade...] vinceva Eschilo con [*Supplici*, *Egizi*], *Danaidi*, il [dramma satiresco] *Amimone*. Secondo fu Sofocle, [terzo] Mesato con ⟦N..., ..., *Baccanti* e il [dramma satiresco] *Kophoi*⟧, *Pastori*, *Cic*[ ], [...] e il dramma satiresco [ ].

Prima che fosse pubblicato questo papiro, la maggior parte dei critici riteneva che le *Supplici* fossero un'opera giovanile di Eschilo: da qui risultava invece (come alcuni avevano già sostenuto) che la trilogia delle *Supplici* doveva essere datata tra le opere più tarde. Il frammento contiene la *hypothesis* che ricorda la vittoria di Eschilo con la trilogia della quale facevano parte le *Danaidi* (unico titolo leggibile nel papiro), contro Sofocle classificatosi secondo, mentre probabilmente un certo Mesato fu il

[72] O.L. SMITH, *op. cit.* (n. 8) *Scholia* AESCH. *Ag.* ecc., 42, 2; M.L. WEST, *op.cit.* (n. 53), 341.

terzo.[73] Poiché è noto che Sofocle partecipò per la prima volta a un concorso tragico e contestualmente ottenne la sua prima vittoria nel 468 e poiché qui si fa riferimento a un secondo posto di Sofocle, si tratta evidentemente di una occasione successiva: quindi le *Supplici* di Eschilo furono presentate almeno dopo il 468 e non sono la sua più antica tragedia pervenuta, essendo posteriori ai *Persiani* e ai *Sette a Tebe* del 467.[74]

Il confronto con il fr. 2, in cui si vede un titolo subito prima dell'indicazione cronologica relativa alla trilogia tebana, deve far ritenere che il fr. 3 contenga l'inizio della *hypothesis*, probabilmente preceduto da un titolo come nel fr. 2 e seguito dalle informazioni sulla prima tragedia della trilogia, cioè proprio le *Supplici*. Dopo il nome di Mesato al r. 5 c'era evidentemente un errore nei titoli riportati, per cui lo scriba ha posto una parentesi rotonda come segno di espunzione, così come ha fatto all'inizio del r. 6: poiché le parentesi appaiono poste *in scribendo*, è del tutto verosimile che egli copiasse un esemplare che già recava la stessa correzione e lo abbia riprodotto meccanicamente. Se la ricostruzione è giusta, è con il titolo Ποι]μέσιν al r. 7 che comincia la trilogia di Mesato. Che quella precedente possa essere attribuita a Sofocle è solo un'ipotesi, il cui unico appiglio è dato dal fatto che non si conoscono altre opere teatrali dal titolo Κωφοί se non un dramma satiresco di Sofocle.[75]

Fr. 4

ἡ μὲν] cκηνὴ τοῦ δρά -
ματο]c ὑπόκειται ἐν
] ὁ δὲ χο(ρὸc) cυνέστη -
κεν] ἐκ πολιτῶν γε
]ν. ὁ προλογί(ζων)
— — —

[73] Su Mesato vedi C. YORKE, "Mesatus tragicus", in *CQ* 4 (1954), 182 sg.; F. STOESSL, *s.v.* "Mesatos", in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Stuttgart-München 1893-1978) [= *RE*], Suppl. XII, coll. 866 sg.

[74] Questi dati sono stati oggetto di ampie discussioni, ma allo stato attuale della documentazione credo che si possa considerarli acquisiti: *cf.* da ultimo J. JOUANNA, *op.cit.* (n. 43), 91 sg. e 102 sg.

[75] S. RADT, *op. cit.* (n. 33), 326-328.

Fr. 5

	(a)		(b)
		].ἀδυνα	— — —
	τ-	].λημφθῆ(ναι)	].
		επε]μπον	]τον
		]ι̣.[..].[	].αυ
5		]αρ Εὐρι	]ενο
	πίδ-	Νεο]π̣τολεμο( )	5].
		] Φιλοκτή(τ)	].
		'Οδυc]cεύc	— — —
		]	
10		]	
		]ω̣ οὗ	
		— — —	

fr. 4: la scena del dramma è a... il coro è costituito da cittadini... colui che pronuncia il prologo è...

fr. 5. impossibile... essere preso... mandavano ... Euripide... Nettolemo, Filottete, Odisseo...

Pur nella loro frammentarietà, questi papiri sono testimoni di due prodotti dei quali si percepisce molto bene il particolare livello filologico-erudito. Gli esemplari pervenuti sono del II e del II-III sec. d.C., ma credo non si possa dubitare che l'erudizione di cui sono testimoni risalga in ultima analisi agli esiti più maturi di quella linea di ricerche e indagini su autori e opere del teatro, che da Aristotele ad Aristofane di Bisanzio (e Aristarco, come vedremo più avanti) aveva consolidato un'autorevole tradizione di studi e una cospicua raccolta di materiali eruditi. Questo considerevole tesoro fu consegnato ai secoli successivi e attraversò un lungo percorso di rielaborazioni varie, che ne fece arrivare i resti fino ai codici di epoca bizantina, in rapporto con le diverse fortune dei materiali stessi e degli autori implicati. Le fonti da cui derivano le opere di *P.Oxy.* 2256 e 2257 risalgono certo alla filologia alessandrina e ci mostrano in modo inequivocabile come anche Eschilo avesse avuto la sua parte di cure e attenzioni durante il percorso di sviluppo che abbiamo tracciato, anche se in seguito la selezione dei materiali conservati lo mise più in ombra. Senza questi due reperti il nostro panorama

sarebbe assai più sbiadito e deformato, il che deve far riflettere ancora una volta sulla casualità da cui dipende il quadro delle nostre informazioni.[76]

Aggiungiamo ancora una considerazione non secondaria. I papiri di Eschilo con note marginali e *hypotheseis* riguardano in gran parte tragedie perdute: questo rende difficile fare confronti con la tradizione scoliografica, ma conferisce a questi testimoni un ulteriore significato. A quanto abbiamo già visto, possiamo aggiungere tre pezzi con note marginali: *P.Oxy.* 2255, che riguarda il *Glaucus Marinus*;[77] *PSI* 1211, appartenente ai *Myrmidones*;[78] *P.Oxy.* 2164, che appartiene alle *Xantriae*.[79] Infine, in un gruppo di frammenti del II sec. d.C., R. Cantarella riconobbe brandelli di un "progetto editoriale": doveva trattarsi di una copia di opere di Eschilo (difficile comunque ipotizzare l'opera completa), costituita forse da una ventina di rotoli e comprendente diversi drammi perduti, oltre a due tragedie conservate, cioè l'*Agamennone* e i *Sette a Tebe*; in punti problematici troviamo che sono state scritte alcune annotazioni marginali.[80]

Se da una parte lamentiamo una certa povertà di testimonianze sull'esegesi antica di Eschilo, vale a dire un naufragio ancora più grave di quello che ha colpito altri autori, dall'altra il fatto che si trovino materiali esegetici non banali anche relativi a

[76] M. VAN ROSSUM-STEENBEEK *op.cit.* (n. 15), 34-36, considera solo tre esempi di "learned hypotheses" su papiro: queste due di Eschilo e quella di Sofocle in *P.Vindob. G* 29779: *cf.* sopra e n. 15.

[77] *CLGP* I 1.1, Aeschylus 2.

[78] *CLGP* I 1.1, Aeschylus 4.

[79] *CLGP* I 1.1, Aeschylus 6.

[80] Tutti i riferimenti in *CLGP* I 1.1, pp. 14-15. Si tratta di *PSI* 1208-1210, *P.Oxy.* 2159-2162, 2163 + *PSI* 1472, *P.Oxy.* 2164, 2178, 2179, *P.Oxy.* 2245-2255: *cf.* R. CANTARELLA, *Eschilo* (Firenze 1941), 328-329; ID., "Nuovi frammenti papiracei di Eschilo", in *Dioniso* 9 (1942), 75-79; ID., *I nuovi frammenti eschilei di Ossirinco* (Napoli 1948), 133-141; E. LOBEL, *op. cit.* (n. 5), 1; A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 316-317. G. CAVALLO, "Conservazione e perdita dei testi greci", in *Società romana e impero tardoantico*, IV, *Tradizione dei classici. Trasformazione della cultura*, a cura di A. GIARDINA (Roma 1986), 83-172: 108, a ragione sostiene che non necessariamente vi dovevano rientrare le altre cinque tragedie pervenute per tradizione medievale: di diverso avviso R. CANTARELLA, *ll. cc.*; A. WARTELLE, *op. cit.*, 230, 335.

diverse tragedie perdute indica quanto della sua produzione non solo fosse ancora disponibile nei primi secoli dell'età imperiale, ma anche oggetto di un lavoro di un certo, talvolta alto, livello culturale, come fanno pensare opere quali le due *hypotheseis*. Per questo aspetto della fortuna e della storia del testo, i papiri offrono un'informazione molto significativa: nei primi secoli dell'età imperiale, alcuni drammi di Eschilo in seguito scomparsi non solo erano conosciuti e copiati in nuovi esemplari, ma ad essi erano anche dedicate cure esegetico-erudite per le quali esistevano evidentemente dei lettori (ribadisco che il caso del volume con le *Etnee* è di notevole significato).[81] La scelta che più tardi ha determinato la selezione delle tragedie giunte fino a noi e la ridotta "triade bizantina" erano ancora molto lontane.

A tutto questo si aggiungono alcuni altri dati offerti dai papiri di Eschilo, che vanno ricordati a questo punto. Il primo è la presenza di un certo numero di segni critici, che devono risalire all'attività dei filologi alessandrini.[82] L'altro è il fatto che nei papiri si trova rispecchiata la colometria dei testi lirici, che solitamente viene riferita all'opera di Aristofane di Bisanzio (o comunque ricondotta fondamentalmente alla filologia alessandrina) e che in seguito si è ampiamente diffusa e imposta nella tradizione testuale. Un caso molto significativo è dato dalla disposizione dei versi di *P.Oxy.* 2333, che contiene resti dei *Sette a Tebe* con note marginali.[83]

[81] Per altre informazioni su questo tema *cf. CLGP* I 1.1, pp. 13-17.

[82] Degni di menzione sono il segno χ in *P.Oxy.* 2160, fr. 2, col. II, a sinistra di r. 24; ancora il χ in *P.Oxy.* 2250(a), a sinistra di r. 1; la *diplé* in *P.Oxy.* 2249, a sinistra di r. 10; la *diplé periestigmene* in *P.Oxy.* 2163, fr. 1, a sinistra di r. 4.

[83] *CLGP* I, Aeschylus 5. *Cf.* J.TH. FLEMING, "Ancient Evidence for the Colometry of Aeschylus' Septem", in *GRBS* 16 (1975), 141-148; J. HAMMERSTAEDT, "3838. Aeschylus. Prometheus Vinctus 123-32", in M.G. SIRIVIANOU *et alii.* (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri, Vol. LVI* (London 1989), 69-70; J. IRIGOIN, "Les éditions de textes", in *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine, Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt,* preparés et présidés par F. MONTANARI, (Vandœuvres 1994), 81; L. BRAVI, "Nota al P.Oxy. 3838", in *QUCC* 53 (1996), 61-65. In questo quadro di riferimento, come ricorda M. HASLAM, "The Versification of the New Stesichorus (P.Lille 76abc)", in *GRBS* 19 (1978), 29-57: 34, non sembra verosimile che Aristofane abbia

Vale la pena spendere qualche parola anche sul *P. Oxy.* 220, dell'inizio del II sec. d.C., contenente un trattato di metrica.[84] L'opera non è attribuibile, ma alcuni elementi fanno pensare che sia stata composta fra il I sec. a.C. e il I sec. d.C. da un autore di un certo livello culturale, forse un poeta.[85] Eschilo è citato due volte. Nella col. V, rr. 1-8, l'autore afferma di essersi accorto in un secondo momento che un metro (impossibile capire quale), di cui credeva di essere l'inventore, in realtà era già stato utilizzato da Eschilo e prima di lui da Alcmane e Simonide.[86] Nella col. XI, rr. 1-6, l'autore riporta due versi distinti come esempio del parteneo, cioè un dimetro ionico *a minore* catalettico (trattato anche nella successiva col. XII, dove ne viene presentato lo schema). In base al testo del r. 4 (πάλιν), si può affermare che le citazioni di Eschilo erano due: non è sicuro che una di esse si trovi al r. 2,[87] mentre la citazione al r. 6 è esplicitamente tratta da Eschilo, da un dramma con protagonista Prometeo.[88] Non è strano trovare la citazione di Eschilo per illustrare un metro ionico, dal momento che fra i tre tragici maggiori egli è quello che ne fa più largo uso.[89] Il frammento ci documenta l'interesse per le strutture metriche da lui utilizzate, che porta anche a ricerche e confronti con altri autori.

Un insieme di indizi, dunque, che può effettivamente far intravvedere un'attività esegetica ben più ricca rispetto agli scarsi

prodotto dal nulla la colometria di tutta la poesia in metri "lirici" (compresa quella dei testi teatrali), lavorando solo su testi scritti come prosa: deve avere avuto dei precedenti e avere utilizzato esemplari che presentavano già una qualche evidenziazione grafica della struttura metrica.

[84] *CLGP* I, Aeschylus 8, 61-65.

[85] *Cf.* B.P. GRENFELL and A.S. HUNT (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri, Part II* (London 1899), 43; F. LEO, "Ein metrisches Fragment aus Oxyrhynchos", in *NGG* 1899, 495-507: 506.

[86] *Cf.* D.L. PAGE (ed.), *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962) [= *PMG*], ALCM. fr. 161(c) = M. DAVIES (ed.), *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta. Vol. 1, Alcman, Stesichorus, Ibycus* (Oxford 1991), T B 13 (XIII); *PMG*, SIM. fr. 652 (IV).

[87] *TrGF 3*, F 476a.

[88] *TrGF 3*, F 188a.

[89] *Cf.* M. L. WEST, *Greek Metre* (Oxford 1982), 124.

resti conservati. Le tracce di erudizione eschilea, che emergono dai reperti papiracei appartenenti all'arco cronologico I-III sec. d.C., affondano evidentemente le loro radici nel lavoro compiuto in età ellenistica, a sua volta cresciuto sulle fertili basi delle ricerche peripatetiche. Altri indizi cospirano nello stesso senso e ad essi ci dedicheremo nelle pagine che seguono, ultima parte di questo lavoro.

Per l'età alessandrina,[90] la prima notizia di un lavoro sul testo degli autori teatrali appartiene ai tempi di Zenodoto, ma non lo riguarda direttamente. Si discute ancora sulla notizia di Tzetzes[91] relativa alla *diorthosis* dei tragici e dei comici, affidata rispettivamente ad Alessandro Etolo e a Licofrone, poeti-filologi contemporanei di Zenodoto (che, per quanto ne sappiamo, non si occupò della poesia drammatica) e attivi in Alessandria: il primo si sarebbe occupato della tragedia, il secondo della commedia. Non trovo argomenti per respingere l'informazione o per sforzarsi di non dare un valore 'tecnico' al verbo διωρθοῦν, con il quale nella fonte è qualificato il loro lavoro (come pure quello di Zenodoto). È del tutto verosimile, invece, che il loro lavoro sia stato superato e di conseguenza offuscato dai progressi compiuti in seguito e che per questo non si abbiano riscontri a tale notizia e non siano rimaste tracce dei loro interventi.[92] Ovvio che, occupandosi di tragedia, anche Eschilo fosse preso in considerazione al pari degli altri due tragici maggiori.

[90] Rimandiamo ancora alla buona sintesi con raccolta delle testimonianze che si trova in A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19).

[91] TZ. *Proll.Com.* XIa I 1 e XIa II 1 (W.J.W. KOSTER, *Scholia in Aristophanem. Io. Tzetzae commentarii in Aristophanem, IV,1: Prolegomena et commentarium in Plutum* [Groningen 1960] I 1 A 22 e I 1 A 31): *TrGF 3,* T 147= *TrGF 4,* T 158 a-b.

[92] *Cf.* R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 105-107; A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 136-138; H. LLOYD-JONES, "Alexander Aetolus, Aristophanes and the Life of Euripides (Alexander Aetolus fr. 7 Powell, Aristophanes fr. 676 b Kock)", in *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante* (Napoli 1994), 371-379: 377-379; A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), 35 sg.; 150; E. MAGNELLI (ed.), *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta* (Firenze 1999), 10-12; 86 sg. (ALEX. AET. T 7); J. JOUANNA, *op.cit.* (n. 43), 526.

R. Pfeiffer ricorda che Tolomeo III (247-221) si procurò la copia 'ufficiale' di Eschilo, Sofocle ed Euripide fatta fare da Licurgo ad Atene (di cui abbiamo già detto sopra a proposito dell'ambiente aristotelico) e che questa rimase nella biblioteca di Alessandria.[93] Egli ha certamente ragione nel dire: "we should not overestimate its critical value", però "it may have been of some use in the Alexandrian library" mi pare un po' riduttivo.[94] Si trattava di un esemplare innegabilmente prestigioso, altrimenti la sua storia non avrebbe spiegazione: secondo il racconto di Galeno, il re la ottenne dagli Ateniesi per farsene fare una copia lussuosa, ma poi preferì pagare la cauzione pur di tenersi l'originale.[95] La cosa accadde mentre Eratostene era bibliotecario, per cui il suo successore Aristofane ebbe senz'altro a disposizione questo testo dei tre grandi tragici, di cui sarebbe difficile negare il valore simbolico e quindi di stimolo nell'ambiente alessandrino. Certo non sarà stato per questo che gli studi sul teatro presero slancio e approfondimento proprio con Aristofane, piuttosto l'interesse per le opere teatrali avrà seguito alla richiesta: ma la concomitanza storico-cronologica deve aver conferito un qualche peso anche all'episodio della copia ateniese, dato che fra l'altro Tolomeo non si sarà privato del parere e del consiglio degli eruditi della sua corte. Se per gli studi su Eschilo di Aristofane di Bisanzio abbiamo una testimonianza concreta solo nelle *hypotheseis* e abbiamo iniziato questo lavoro con l'affermazione (di R. Pfeiffer) secondo cui le testimonianze di un suo lavoro specifico sul testo non sono ancora emerse in modo esplicito, giunti a questo punto mi pare si possa dire che tutto quanto abbiamo osservato sulle *hypotheseis*, sulla storia che le ha precedute e il contesto che presuppongono, fa capire che esse non potevano assolutamente prescindere da un serio lavoro sul testo stesso delle opere drammatiche da vari punti di vista.

[93] R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 82; 192; J. JOUANNA, *op.cit.* (n. 43), 524-526.

[94] R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 82.

[95] GAL. *in Hippocr. Epid. 3.* 2. 4: E. WENKEBACH (ed.), *Galeni in Hippocratis Epidemiarum librum III* (Leipzig 1936) [= *CMG* V,10,2,1], 79,23-80,6 = *TrGF 3,* T 146 = *TrGF 4,* T 157; *cf.* J. JOUANNA, *op.cit.* (n. 43), 526 e n. 15.

Un papiro ercolanese (*P.Herc.* 1012) restituisce brani di un'opera attribuita a Demetrio Lacone, il cui contenuto è stato definito "aporie testuali ed esegetiche in Epicuro".[96] Alla colonna XXII, rr. 1-6, si trova un riferimento ad Aristofane di Bisanzio in connessione con una citazione da Eschilo:[97]

.....]c ἀλ[λὰ] καὶ 'Αριστο-
φ[άνης ὁ γ]ραμματικὸς εὗ-
ρε[ν πα]ρ' Αἰς[χύ]λωι τοῦτ' ἐν
τῃ[±8 'ν]εότικτα δ' ὑπὸ
μηρο[ῦ .....]ϲι κορω
γ[.....'

1 suppl. Puglia 1988 3-4 ἐν | τῇ[ι Cεμέληι· Puglia 1988: "Multa quoque alia feminarum nomina supplere possis, si τῇ[ι erat; an Τῃ[λέφῳ?" Radt 1985 5 suppl. Puglia 1988

Mentre il titolo della tragedia è perduto in lacuna e rimane incerto, il nome di Eschilo è in buona parte conservato, per cui possiamo considerare certa l'attribuzione a lui del verso in questione, del quale si ricostruisce bene la frase ν]εότικτα δ' ὑπὸ μηρο[ῦ, "neonati sotto la coscia".[98] Altrettanto sicura deve essere considerata la menzione di Aristofane "grammatico" e sembra del tutto probabile che la citazione provenga dalle *Lexeis*.[99] Tuttavia non è possibile sapere quale fosse il termine che il grammatico εὗρεν παρ' Αἰσχύλῳ e che aveva trovato degno di nota:

[96] E. PUGLIA (ed.), *Demetrio Lacone. Aporie testuali ed esegetiche in Epicuro (PHerc. 1012)* (Napoli 1988).

[97] Riportiamo anche questo frammento dalla recente edizione in *CLGP*, alla quale rimando per commento e bibliografia. *CLGP* I 1.1, Aeschylus 7, pp. 59 sg.

[98] Che si trattasse della *Semele* è opinione di E. PUGLIA, "Nuove letture nei PHerc. 1012 e 1786 (Demetrii Laconis Opera incerta)", in *CErc* 10 (1980), 25-53: 33, e ID., *op.cit.* (n. 96), 158 sg., accolta da F. AMARANTE, "Eschilo nei papiri ercolanesi", in *CErc* 28 (1998), 133-150, ma non da S. RADT, *op.cit.* (n. 33), che colloca il frammento tra quelli di drammi non identificati (F 317a).

[99] Manca nell'edizione W.J. SLATER, *op.cit.* (n. 7); altre citazioni da Eschilo nei frr. 21, 161, 203, 337, 338; *cf.* anche R. TOSI, "La lessicografia e la paremiografia in età alessandrina ed il loro sviluppo successivo", in *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine, Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt,* preparés et présidés par F. MONTANARI, (Vandœuvres 1994), 143-209: 157.

piuttosto che il comune μηρός, buoni candidati sembrano essere νεότικτος del r. 4 oppure forse κορώνη, ricostruibile subito dopo,[100] ma la cosa resta in dubbio. Questa testimonianza si affianca ai pochi casi citati da altre fonti (principalmente Eustazio e opere lessicografiche): un piccolo gruzzolo in base al quale risulta documentata la presenza di parole di Eschilo nella raccolta lessicografica di Aristofane.[101]

In seguito, l'attività lessicografica non cessò di svilupparsi nell'ambito del lavoro dei grammatici: fra le numerose opere lessicali di Didimo, al teatro erano dedicate una Λέξις κωμική e una Λέξις τραγική.[102] In età imperiale le sillogi di *lexeis* tendevano sempre più a raccogliere i frutti del lavoro dei secoli precedenti: quella di Panfilo alessandrino (I sec. d.C.) sta degnamente accanto all'opera di Didimo come *summa* delle conoscenze accumulatesi. Panfilo fu epitomato da Giulio Vestino (II sec. d.C.), che poco più tardi fu utilizzato, assieme ad altre fonti, da Diogeniano di Eraclea (II sec.), a sua volta poi base principale per il lessico di Esichio di Alessandria (V-VI sec.).

[100] A favore di quest'ultimo E. PUGLIA, *op.cit.* (n. 96), 220-222, e F. AMARANTE, *art.cit.* (n. 98), 147, adducono il fatto che nella colonna seguente è riportato un passo di Apollonio Empirico contenente la parola κορώνη: poteva dunque esserci una discussione sui significati di questo termine, ma la struttura e l'interpretazione del discorso non sono chiari e lo stesso collegamento con la citazione di Aristofane di Bisanzio non può dirsi sicuro.

[101] Si trovano raccolti in A. NAUCK (ed.), *Aristophanis Byzantii Grammatici Alexandrini Fragmenta* (Halle 1848) (*cf.* index III, 302, *s.v.* Aeschylus) e poi W.J. SLATER, *op.cit.* (n. 7), index 3, 235, *s.v.* Aeschylus. Merita di essere segnalata la possibilità che nel frammento di lessico *P.Berol. inv.* 9965, databile fra III e II sec. a.C. (dunque cronologicamente assai vicino ad Aristofane), si trovi glossata una parola di Eschilo: *cf.* G. UCCIARDELLO, "Esegesi linguistica, glosse ed interpretamenta tra hypomnemata e lessici. Materiali e spunti di riflessione", in *I classici greci e i loro commentatori*, a cura di G. AVEZZÙ e P. SCATTOLIN (Rovereto 2006), 35-83: 43.

[102] M. SCHMIDT (ed.), *Didymi Chalcenteri grammatici Alexandrini Fragmenta quae supersunt omnia* (Liepzig 1854), 11 sg.; 15-111, per la *lexis* tragica, 82-111: Eschilo è citato al fr. 6; *cf.* R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 278; R. TOSI, "Alcuni esempi di polisemia nell'Agamennone di Eschilo: esegesi antica e filologia moderna", in *Lexis* 3 (1989), 3-24 e ID., "Note di lessicografia eschilea", in *Lexis* 24 (2006), 43-51.

A Diogeniano è stato attribuito un lessico dedicato specificamente a Eschilo, ma la notizia non è sicura.[103]

Non si trovano citazioni dei maggiori filologi alessandrini negli *scholia vetera* a Eschilo che abbiamo, ma uno scolio a Teocrito[104] ci offre una preziosa informazione a proposito di un commentario al dramma satiresco *Licurgo*, appartenente alla tetralogia *Lycurgeia*.[105]

> Theoc. 10. 18: μάντις τοι τὰν νύκτα χροϊξεῖται καλαμαία.
>
> *Schol.* e. Ἀρίσταρχος ἐν ὑπομνήσει Λυκούργου Αἰσχύλου φησὶ τὴν ἀκρίδα ταύτην, εἴ τινι ἐμβλέψειε ζῴῳ, τούτῳ κακόν τι γίνεσθαι. f. ἔστι δὲ χλωρὰ καὶ περιμήκεις τοὺς ἐμπροσθίους πόδας ἔχουσα καὶ λεπτοὺς καὶ συνεχῶς αὐτοὺς κινοῦσα· οὐ γὰρ ὡς ἡ κοσκινόμαντις.

I numerosi scoli al verso discutono il senso generale dell'immagine e la precisa interpretazione di μάντις καλαμαία (la cavalletta o la mantide, *cf. schol.* f). Quello che ci interessa è lo *schol.* e, nel quale il manoscritto migliore reca Ἀριστοφάνης invece di Ἀρίσταρχος e omette le parole seguenti ἐν - φησί: scrive cioè Ἀριστοφάνης τὴν ἀκρίδα ταύτην κτλ. Nella sua edizione C. Wendel preferisce "Aristarco" e la redazione più completa, approvato da R. Pfeiffer.[106] Mi pare difficile dubitare che Ἀρίσταρχος sia la lezione corretta: è del tutto plausibile che Aristarco, e non Aristofane, abbia composto un vero e proprio commentario (tre manoscritti su sette recano ὑπομνήματι al posto di ὑπομνήσει) a una o più opere di Eschilo,[107] magari

[103] L'attribuzione risale a M. SCHMIDT (ed.), *Hesychii Alexandrini Lexicon*, 4 (Jena 1862), xc: *cf.* L. COHN, *s.v.* "Diogenianos" [4], *RE* V 1 (1903), col. 782, 48-55; A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 345 n. 1; S. RADT, *op.cit.* (n. 33), 102 e F 286; A. BAGORDO, *op.cit.* (n. 19), 68.

[104] *Schol. vet. ad* THEOCR. 10. 18e, p. 229 Wendel.

[105] S. RADT, *op.cit.* (n. 33), 54, T 67-69 e 234-236, F 124-126; *cf.* M.L. WEST, *Studies in Aeschylus* (Stuttgart 1990), 26-50.

[106] R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 222 sg. A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 163-167.

[107] Per l'ipotesi che il commentario riguardasse tutta la tetralogia *cf.* S. RADT, *op.cit.* (n. 33), 234 sg.

proprio prendendo le mosse dalle ricerche e dal lavoro sul testo già fatti in precedenza.

Un'altra testimonianza conferma che Aristarco si occupò di Eschilo. La troviamo nello *schol. ad* Ar. *Ra.* 1124.

> Τετραλογίαν φέρουσι τὴν Ὀρέστειαν αἱ διδασκαλίαι, Ἀγαμέμνονα, Χοηφόρους, Εὐμενίδας, Πρωτέα σατυρικόν. Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος τριλογίαν λέγουσι, χωρὶς τῶν σατυρικῶν.

La presenza del *Proteo* come dramma satiresco dell'*Orestea* è confermata dalla *hypothesis* dell'*Agamennone* conservata nei codici.[108] A quanto pare, Aristarco[109] concepiva l'*Orestea* non tanto come una tetralogia unitaria e organica, bensì piuttosto come una trilogia, alla quale si accodava il *Proteo* come qualcosa di distinto, a differenza dalle *Didascalie* aristoteliche,[110] cui evidentemente risale (attraverso Aristofane di Bisanzio) l'informazione presente anche nella *hypothesis*. Insieme ad Aristarco è menzionato un grammatico Apollonio, noto come commentatore di Aristofane e citato soprattutto negli *schol.* alle *Rane*: che sia stato seguace o scolaro di Aristarco e che si possa collocare nel II sec. a.C. è solo un'ipotesi plausibile.[111]

[108] *Cf.* O.L. SMITH, *op. cit.* (n. 8) *Scholia* AESCH. *Ag.* ecc., 1, 20-22; *TrGF 3*, T 65 (per il *Proteo cf.* 331 sgg.).

[109] *Cf.* A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 165 sg.; R. Pfeiffer, *op. cit.* (n. 2), non menziona questa testimonianza. Uno scolio ai *Sette a Tebe* merita forse una piccola osservazione. A proposito del verso 79: μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών, lo *schol.* 79a menziona il segno χ come segue: τὸ δὲ χ πρὸς τὴν διαφορὰν τοῦ στρατοῦ καὶ τοῦ στρατοπέδου· στρατόπεδον γὰρ καλεῖται τὸ ἐνδιαίτημα τοῦ στρατοῦ. Segno critico e tipo di annotazione (una precisazione di carattere linguistico) fanno pensare a un commentario e forse il tema può richiamare alla mente l'autore del trattato omerico Περὶ τοῦ ναυστάθμου. Una pura ipotesi, senza impegno.

[110] *Cf.* GIGON, fr. 418, che però utilizza solo la *hypothesis* dell'*Agamennone* dei codici e non questo scolio aristofaneo: comportamento strano perché il riferimento alle *Didascalie* si trova solo qui e manca nella *hypothesis*.

[111] *Cf.* A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 141 sg.; 165; 171; F. MONTANARI, *s.v.* "Apollonius" *[8]*, in *NP* I, col. 880; S. PERRONE, *s.v.* "Apollonius" *[1] (RE n. 77)*, in *LGGA*. Problemi di identificazione e assegnazione dei frammenti sono dovuti, come di norma, ai numerosi omonimi: in *LGGA* sono censiti 13 personaggi di nome "Apollonio".

Osserviamo, per curiosità, una certa analogia fra le due testimonianze aristarchee relative a Eschilo. Entrambe riguardano i due soli casi eschilei per i quali è tramandata la definizione di τετραλογία, vale a dire la *Lycurgeia*[112] e la *Orestea*, e in entrambi i casi l'attenzione verte in particolare sul dramma satiresco (il *Licurgo* nel primo caso, il *Proteo* nel secondo). Mi pare possibile che si tratti di un indizio relativo a riflessioni sia sulla terminologia che sulle problematiche legate alla nozione di tetralogia e trilogia nell'evoluzione della tragedia antica.[113]

Non troviamo testimonianze su Eschilo per i grammatici postaristarchei, a parte probabilmente lo sfuggente Apollonio di cui si è detto e forse qualche altra labilissima traccia.[114] Didimo si occupò molto del teatro comico e tragico:[115] la Λέξις κωμική e la Λέξις τραγική sono già state menzionate; inoltre abbiamo abbastanza informazioni sui suoi *hypomnemata* a Sofocle e Euripide, ma nessuna notizia certa che scrisse anche commentari a opere di Eschilo.[116] Vediamo gli indizi che si possono chiamare in causa.

In Eur. *Phoen.* 751 Eteocle dice che farebbe perdere troppo tempo dire il nome di ciascuno dei guerrieri che sta per schierare alle porte della città, e nello *schol.* è citato Didimo per un rimando ai *Sette a Tebe*:[117]

[112] Così definita in *schol. ad* AR. *Thesm.* 135 = *TrGF 3*, T 68.

[113] Sulla questione *cf.* A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford ²1968), 80-81: "The name τετραλογία ... is not known to have been applied to tragedy before the time of the Alexandrian scholars Aristarchus and Apollonius, who also were apparently the first to use τριλογία in this application" (p. 80).

[114] Tenacemente cercate da A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 165-184. Anche per Callistrato, allievo di Aristofane e contemporaneo di Aristarco, si è sospettata l'esistenza di esegesi eschilea, ma le basi sono troppo fragili: *cf.* A. GUDEMAN, "Kallistratos" *[38]*, *RE* X 2, coll. 1742 *sq.*; H.-L. BARTH, *Die Fragmente aus den Schriften des Grammatikers Kallistratos zu Homers Ilias und Odyssee* [Inaug.-Diss. Phil. Bonn] (Bonn 1984), 19.

[115] M. SCHMIDT, *op.cit.* (n. 102), 12 e 240 sgg.; *cf.* R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 276-277; per Eschilo: A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 185-195.

[116] R. PFEIFFER, *op.cit.* (n. 2), 277; M. SCHMIDT, *op.cit.* (n. 102), 12, 245, 249 bis, 250; *cf.* anche A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 187-190, G. MOROCHO GAYO, *op.cit.* (n. 8), 14-17.

[117] M. SCHMIDT *op.cit.* (n. 102), 245, fr. 14.

Schol. 751 ὄνομα δ' ἑκάστου: πεφύλακται τὰς ὀνομασίας αὐτῶν εἰπεῖν, ὥς φησι Δίδυμος, διὰ τὸ ὑπὸ Αἰσχύλου εἰρῆσθαι ἐν τοῖς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας.

Nello *schol.* Ar. *Ra.* 704, è citata un'affermazione di Didimo secondo cui l'espressione aristofanea è ripresa da Eschilo, ma nello *schol.* stesso l'osservazione è contestata dicendo che si tratta invece di una ripresa da Archiloco.[118]

Schol. 704 κυμάτων ἐν ἀγκάλαις: Δίδυμός φησι παρὰ τῷ Αἰσχύλῳ.[119] ἔστι δὲ ὄντως παρὰ Ἀρχιλόχῳ ψυχὰς ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις.[120]

Nello *schol.* Ar. *Ra.* 965 Didimo è citato per notizie a proposito di Formisio, allievo di Eschilo.[121]

Schol. 965 Φορμίσιος: Δίδυμός φησιν ὅτι Φορμίσιος δραστικὸς ἦν καὶ τὴν κόμην τρέφων καὶ φοβερὸς δοκῶν εἶναι. διὸ καὶ Αἰσχύλου μαθητὴν αὐτόν φησιν εἶναι. βαθὺς δὲ ἦν καὶ καθίει τὸν πώγωνα. κωμῳδεῖται δὲ καὶ εἰς δωροδοκίαν.

Nello *schol.* Ar. *Ra.* 1028 Didimo spiega che Dioniso vuol dire che nei *Persiani* di Eschilo Dario è morto (compare il suo fantasma), non che si mette in scena la morte di Dario. Quanto segue fa pensare a discussioni sulle due rappresentazioni della tragedia, che forse coinvolgevano anche questo punto: ma la cosa rimane oscura.[122]

Schol. 1028 ἐχάρην γοῦν ἡνίκ' †ἤκουσα περὶ† Δαρείου τεθνεῶτος: ... Δίδυμος, ὅτι οὐ περιέχουσι θάνατον Δαρείου οἱ Πέρσαι τὸ δρᾶμα. διὸ τινὲς διττὰς καθέσεις τουτέστι διδασκαλίας τῶν Περσῶν φασι, καὶ τὴν μίαν μὴ φέρεσθαι.

È evidente che nessuno di questi indizi ha valore probante, anche aggiungendo la considerazione di come siano particolarmente numerose le citazioni di Eschilo negli scoli aristofanei,

[118] *Ibid.*, 249, fr. 12.
[119] *TrGF 3*, F 462.
[120] M.L. WEST (ed.), *Delectus ex iambis et elegis Graecis* (Oxford 1980), Archiloc. fr. 213.
[121] M. SCHMIDT, *op.cit.* (n. 102), 249, fr. 14.
[122] *Ibid.*, 250, fr. 17.

nei quali confluì notoriamente molto materiale didimeo. Tuttavia mi pare difficile che, in tutto il suo poderoso lavoro esegetico, Didimo abbia trascurato Eschilo, pur avendo dedicato commenti a tutti i più importanti autori del teatro comico e tragico: non credo quindi del tutto azzardato attribuirgli anche un'opera esegetica su Eschilo, della quale purtroppo non è rimasto pressoché nulla. L'ipotesi che il nocciolo più antico degli scoli a Eschilo conservati risalga al commentario di Didimo è senza dubbio plausibile, ma al momento non ci sono prove:[123] la tradizione esegetica può avere preso altre strade, anche se risulta difficile pensare che in tutto quanto conservato nella pur scarna scoliografia eschilea non ci sia nulla di origine didimea o predidimea.

Ai *corpora* scoliografici possiamo dedicare ancora una breve considerazione. Tenendo presente non soltanto quelli agli autori di teatro, ma almeno anche quelli agli altri maggiori poeti (come Omero, Esiodo, Pindaro), in essi troviamo una rilevante presenza di citazioni da Eschilo, utilizzate come paralleli, testimonianze di carattere linguistico o antiquario, materiali di commento. Sarebbe interessante fare una ricerca sistematica su queste citazioni (magari coinvolgendo anche altre opere erudite, come i grandi etimologici), con lo scopo specifico di vedere se e in che misura esse possano offrire indizi di interessi esegetici specificamente eschilei, cioè se le modalità con cui Eschilo è utilizzato per commentare non rivelino in qualche modo elementi di filologia eschilea in senso proprio. Ma il tema esula dai confini che ci siamo dati in questa sede.[124]

[123] *Cf.* E. DICKEY, *op.cit.* (n. 8), 36, con bibliografia.

[124] Faccio riferimento al tipo di ricerca utilizzato per la filologia callimachea in F. MONTANARI, "Filologi alessandrini e poeti alessandrini. La filologia sui 'contemporanei'", in *Aevum(ant)* 8 (1995), 47-63 e ID., "*Callimaco e la filologia*", in *Callimaque. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt,* preparés et présidés par L. LEHNUS et F. MONTANARI, (Vandœuvres 2002), 59-92: 64 sgg. Per un paio di esempi eschilei, mi limito qui a rimandare a J. JOUANNA, "La lecture de Sophocle dans les scholies: remarques sur les scholies anciennes d'Ajax", in *Lectures antiques de la tragédie grecque*, ed. par A. BILLAULT et CHR. MAUDUIT (Paris 2001), 9-26, e P. EASTERLING, "Le chœur dans la tragédie grecque d'après les commentateurs anciens", in *CRAI* (juillet-octobre 2006), 1585-1597.

Non ci sono vere e proprie conclusioni da trarre sulla base dei discorsi fatto fin qui e dell'analisi delle scarse testimonianze disponibili sui primi secoli della filologia eschilea nel mondo antico. Il percorso che abbiamo cercato di rintracciare ha visto dapprima il consolidarsi di interessi per gli autori e le opere del teatro nell'ambiente peripatetico, con la produzione di cospicui lavori di ricerca e di raccolta di materiali. Nel contesto della filologia alessandrina, dopo i primi passi in età zenodotea e il grande regesto callimacheo, un'importante svolta si ebbe quando Aristofane di Bisanzio mise a frutto tutti i precedenti che aveva a disposizione: lo studio lessicografico, le dotte *hypotheseis*, l'analisi colometrica delle parti liriche sono tre aspetti che mostrano un lavoro di grande impegno anche sui testi eschilei, che pose solide basi per successivi commentari prodotti da Aristarco in poi, fino a Didimo. Così riassunto, questo percorso segue le comuni linee e i canoni del formarsi e consolidarsi di una tradizione critico-esegetica relativa ai principali autori e alle maggiori opere della letteratura greca pre-aristotelica. Non è possibile dubitare che Eschilo sia stato uno dei poeti oggetto di interesse e di studio al pari degli altri grandi: il fatto che le testimonianze per lui siano così scarse e talvolta davvero misere, tanto da obbligare a spremere ogni frustulo e anche ad avventurarsi in ipotesi sostenute soprattutto dal parallelo con altri autori (teatrali), è evidentemente conseguenza di una minore fortuna in epoca imperiale, tardoantica e bizantina, per cui una larga parte del materiale esegetico antico andò perduto col tempo, lasciandoci una situazione compromessa e un'immagine deformata.[125]

È noto peraltro che Eschilo godette invece di particolare fortuna e di particolari onori ufficiali in Atene nel V sec., tanto che fu decretato il diritto di "avere il coro" per chi volesse rimettere in scena le sue tragedie. Fra la rappresentazione delle *Rane* di Aristofane e il provvedimento di Licurgo (di cui si è detto sopra) si consolidò in modo inequivocabile il canone che consacrò la

[125] Per Eschilo la tradizione erudita di età bizantina non è particolarmente abbondante e rivela gli inevitabili immiserimenti: *cf.* per es. R. TOSI, *art. cit.* (n. 99), 195 sg.; ID., *art. cit.* (n. 102).

triade tragica, ben presente nella visione aristotelica e peripatetica, ma d'altro canto si affermò anche l'idea — evidentemente destinata ad accentuarsi — di un Eschilo arcaico, campione solenne di un modo e di un gusto un po' lontano e sempre più estraneo rispetto alla contemporaneità.[126] L'autorevolissimo Sofocle era il più apprezzato da Aristotele[127] e in seguito Euripide divenne il più conosciuto e il più diffuso: abbiamo visto come, almeno a quanto ne sappiamo, questi due risultino ben più presenti di Eschilo nelle opere dei peripatetici, compresa la *Poetica* di Aristotele, dove Eschilo è il meno citato. Si può comprendere che Eschilo sia rimasto relativamente più in ombra negli sviluppi storico-culturali post-aristotelici fino all'età bizantina. Questo spiega la scarsità di materiale rimasto, ma non credo abbia significato un minore interesse e un ridotto impegno di studio negli ambienti di intellettuali, critici e filologici. Mi pare che lo sforzo di documentazione e di analisi fatto in questo lavoro debba portarci a ritenere del tutto plausibile, anche se in parte ipotetica, la ricostruzione di una storia dei primi secoli di critica e filologia su Eschilo, da Aristotele a Didimo. Ancor più che per molti altri autori, per Eschilo dobbiamo ragionare pensando a una realtà antica assai più ricca di quella che vediamo oggi, anche se in seguito la sua fortuna fu meno ampia.[128]

[126] *Cf.* le considerazioni e la documentazione in B. ZIMMERMANN, "Aischylos-Rezeption im 5. Jahrhundert v. Chr.", in *Lexis* 24 (2006), 53-62.

[127] Abbiamo visto sopra (p. 387) come Dicearco riprendesse l'idea dell'eccellenza dell'*Edipo re*.

[128] *Cf.* A. WARTELLE, *op.cit.* (n. 3), 169 sg.; per il periodo posteriore a Didimo, *ibid.*, 197 sgg.; *cf.* anche in questo volume il saggio di A.J. Podlecki.

DISCUSSION

M. Griffith: Thank you for your very informative and up-to-date account of what we know about the continuation of Aristotelian modes of literary/dramatic analysis down to the time of Didymus, especially as these relate to the ancient study and interpretation of Aeschylus' plays.

You have provided a convincing case, in my opinion, for the persistence of Aristotelian criteria of literary/dramatic criticism in the Peripatetic tradition represented by Dicaearchus, Heraclides, Chamaeleon, and Glaucus (incidentally, I am persuaded that you have correctly identified the author of the remark in *hypoth.* Aesch. *Pers.* about Phrynichus etc., as being Glaucus of Samos, not the earlier Glaucus of Rhegium), as manifested by references to their concern for issues of *mythos*, *peripeteia*, etc. (and one might add the high esteem accorded to *enargeia* as a prime poetic-stylistic goal, in many critics of this period and in the scholia to the tragedians — *cf.*, e.g., R. Meijering, *Literary and rhetorical theories in Greek scholia*, [Groningen 1987]). I wonder whether you might refer also to the papyrus *P. Herc.* 1581, fr. I (M.L. Nardelli, *CErc* 8 [1978], 96-103, and mentioned e.g. in R. Janko, *Aristotle on Comedy*, [London 1984], 142), which seems to employ the notion of *katharsis* in tragedy in what appear to be very much the terms envisaged by Aristotle in *Poetics*, 6. The author and date of that papyrus text are unknown; but it seems to be another piece of evidence that the *Poetics* and Aristotle's "theory of tragedy" were in fact known and quite fully incorporated into literary studies in the Hellenistic and/or early Roman imperial eras — a fact which used to be flatly denied by modern scholars until recently. But then how are we best to account for the combining of such criteria with the interest in *biography* which shows up in several of the

same critics whose work on the dramatists you describe in your paper, when Aristotle himself shows no interest at all in the *bios* of a tragic poet, only in his *technê* and the constituent parts of his poetic text? (We find the same combination of analysis of style with biography, of course, in the rhetorical tradition, notably in the *Preface* of Dionysius of Halicarnassus' *de Oratoribus Veteribus*, and in his *Lysias*. I'm not sure what Dionysius of Halicarnassus' relationship is to the Aristotelian critical tradition.)

F. Montanari: Sono sempre più convinto dell'importanza di Aristotele e della tradizione peripatetica negli sviluppi della filologia e dell'erudizione di età ellenistica, del ruolo decisivo che essi giocarono come fermento ispiratore: è un tema al quale hanno posto attenzione diversi studiosi negli ultimi decenni ed al quale anch'io ho dedicato alcuni lavori. Nel quadro rientra anche la *Poetica* di Aristotele, che a mio avviso era senza dubbio conosciuta: il fatto che non la si trovi citata nei *corpora* scoliografici pervenuti non è un argomento, perché la *Poetica* fornisce fondamenti teorici e filosofici alla concezione e alla comprensione della *techne poietikè*, quindi la si può trovare rispecchiata in concetti e terminologia piuttosto che addotta per interpretazioni specifiche e puntuali. Come ho cercato di argomentare sopra, nel pensiero e nell'attività di Aristotele e del Peripato le ricerche di documentazione storica ed erudita si collocano accanto ai fondamenti teorico-filosofici: i due aspetti procedono in parallelo e si integrano (si pensi alle ricerche sulle *Politeiai* accanto alla *Politica*). Questa impostazione, a mio avviso, spiega anche la nascita e la crescita di interesse per la biografia degli autori e per altri dati di documentazione (per il teatro, le *Didascaliai* e anche i *mythoi*) in parallelo con la riflessione teorica sulla *techne poietikè* e il suo statuto filosofico. Sulla tematica "aristotelico-peripatetica" in questa sede è particolarmente opportuno menzionare i già citati *Entretiens* del 1994, *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine*, e quanto si trova nella mia nota 29 (da cui risalire ad altra bibliografia).

Non posso dire nulla di preciso a proposito di *P. Herc.* 1581, non avendolo studiato specificamente, ma certo mi pare un testimone da prendere in seria considerazione, partendo da quanto dicono l'editrice e R. Janko nei luoghi da Lei citati: grazie per averlo ricordato.

M. Griffith: Perhaps this next question will take you outside the bounds of your paper — but in case you feel like commenting, I would be very grateful for your opinion on the following. The sands of Egypt have yielded a remarkable number of papyrus finds containing (pieces of) Greek satyr-drama. Several are Aeschylean (admittedly, many of them from the same hand and apparently part of a single collection: *PSI* 1209, *P.Oxy* 2161, 2245, 2256?), but we also have in separate papyri quite large amounts of Sophoclean satyr-drama, and even a number of definite satyric-fragments by Achaeus and Ion and Adespota — i.e. authors who were not included among the Big Three. How do you think we can best account for this apparent continuing popularity and interest in satyr-dramas, when Aristotle seems to show so little interest in them in the *Poetics* (or elsewhere in his surviving works, for that matter) except as a stage in the early development of tragedy? Certainly, satyr-drama continued to be widely composed and performed in the City Dionysia, and increasingly abroad as well, during the 4th C. and beyond. But copying and studying texts of these plays in Egypt through into the 2nd C. AD — I'm not sure how best to account for that. I wonder too if this issue is related to the issue you raise about the uncertainty as to whether Peripatetic and Alexandrian critics usually thought in terms of a tragedian producing a trilogy or a tetralogy (i.e. including satyr-play)?

F. Montanari: Per quanto riguarda il dramma satiresco, in primo luogo non bisogna mai dimenticare il forte aspetto di casualità dei ritrovamenti (e inoltre della decifrazione e pubblicazione dei pezzi conservati nelle collezioni), che rappresenta,

per così dire, un fattore di rischio non piccolo quando si fanno considerazioni quantitative e statistiche, che pure offrono elementi utili alle ricostruzioni storiche (io stesso ho utilizzato questo tipo di dati nel mio intervento). Detto questo, in effetti la documentazione papiracea del dramma satiresco appare considerevole, anche se in verità non mi sembra tanto squilibrata numericamente rispetto ai frammenti delle tragedie. Non svaluterei l'attenzione di Aristotele nella *Poetica*, anche se in forma sintetica, e non dimenticherei che il secondo libro sul comico (alla cui esistenza io credo) poteva ben riguardare anche questo genere teatrale. Mi pare plausibile che il dramma satiresco abbia continuato a godere di popolarità presso il pubblico e che quindi si sia continuato a produrne esemplari anche in età imperiale. In effetti, le poche testimonianze che abbiamo a proposito della definizione di "tetralogia" o "trilogia" fanno pensare a una discussione anche intorno al dramma satiresco: in fondo, l'unica cosa sicura per Aristarco è che commentò un dramma satiresco, il *Licurgo* (*cf.* sopra pp. 417-418).

A. Podlecki: Aiskhylos seems to have been rather poorly served by Peripatetic and Alexandrian scholarship. (The shadowy Glaukos, who is mentioned in the *hypothesis* to *Persai*, cannot be identified.) Khamaileon of Herakleia Pontika was the exception. From his Περὶ Αἰσχύλου Athenaios drew a miscellany of information. He discussed Aiskhylos's innovations in choreography (*TrGF 3,* T 103) and preserved some of his satyric verses (Ff 309-11). The story of Sophokles's dismissive comment that his predecessor composed τὰ δέοντα ..., ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε (*TrGF 3,* T 117 b) — that is, allegedly while drunk — should probably be labeled fiction rather than biography. Otherwise, there are only passing references: T 93b from Herakleides Pontikos's Περὶ Αἰσχύλου and T 113a from Περὶ ἡδονῆς by Theophrastos or Khamaileon. Of the Alexandrians the name of Aristophanes Byzantinus occurs just once (*CLGP* I, Aeschylus 7 = *TrGF 3,* F 317a, presumably from the *Lexeis*), although R. Pfeiffer thought he might also be the source of

some of the material in *P.Oxy.* 2256 and 2257 (*CLGP* I, Aeschylus 3 and 1). Aristarkhos wrote a *hypomnêma* on *Lykourgos* (S. Radt, *op. cit.* [n. 33], 234 *sq.*). From Didymos, apparently nothing.

The point of my question is this. Ancient scholarship evinced much more interest in Sophokles; R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford 1968), 223 posits a commentary by Aristarkhos and remarks that he was Didymos's "favourite tragedian" (277). It is therefore a little surprising to find him so poorly represented in the commentaries preserved in the papyri. What do you think accounts for that? Had Sophokles already, like his great but somewhat impenetrable forerunner, become 'difficult' and therefore less popular (than, say, Euripides) among even serious later readers of the classical canon? Or is this just an accident of preservation?

F. Montanari: A dire il vero, non credo che Eschilo sia stato davvero "rather poorly served by Peripatetic and Alexandrian scholarship": penso piuttosto (*cf.* la parte conclusiva del mio intervento) che per Eschilo sia andato perduto molto più materiale che per gli altri due a causa della sua molto minore fortuna successiva, non solo rispetto a Euripide (e Aristofane), ma anche rispetto a Sofocle. La scarsa presenza di Sofocle nei papiri e nei resti della antica *scholarship*, credo si possa in effetti attribuire a una sua minore popolarità rispetto a Euripide (e Aristofane), ma anche in questo caso dobbiamo mantenere un saggio margine di dubbio a causa di quello che potrebbe rivelarsi prima o poi, almeno in parte, "an accident of preservation".

A. Podlecki: Regarding Ion of Khios. I would be very hesitant to assign to the Ἐπιδημίαι any material of a serious literary-critical nature. It seems unlikely, for example, that Sophokles's description of his stylistic evolution could have found a place there (*TrGF 4,* T 100, *pace* U. von Wilamowitz). What a typical passage looked like can be seen from *TrGF 4*, T 75:

Sophokles comes on to the pretty wine-pourer; there follows light repartee peppered with learned quotes from Phrynikhos and Simonides; Sophokles's stratagem to kiss the boy over the cup, followed by his report of Perikles's playful put-down, all capped by Ion's own sour depreciation of Sophokles's meager skills at *ta politika*. The only attested direct contact between Ion and Aiskhylos (*TrGF 3,* T 149a, from Plut. *De prof. in virt.* 79), with Aiskhylos's trite comment that the shouting spectators at the Isthmian games showed less *askêsis* than the boxer who had just been pummeled, smacks of the kind of airy fictionalizing that has cast the ancient biographical tradition into (not always deserved) disrepute.

F. Montanari: A proposito delle *Epidemie* di Ione di Chio, non ho parlato di "material of a serious literary-critical nature", bensì di un precedente interessante per la tradizione di carattere aneddotico-biografico (*cf.* i riferimenti a p. 392 n. 43). L'elemento aneddotico (anche "airy fictionalizing", come Lei dice) nella biografia antica è stato oggetto negli ultimi tempi di attente e approfondite analisi e valutazioni, che ne hanno messo in luce la funzione e il significato, togliendogli una reputazione negativa in effetti spesso immeritata.

G. Avezzù: La ricostruzione, per quanto in parte indiziaria, è comunque affascinante. Sull'*hypothesis* II all'*Edipo re* mi pare di intravedere (a) che la forma ὁ Τύραννος Οἰδίπους ... ἐπιγέγραπται presupponga un adattamento sintattico piuttosto consistente, che ha probabilmente inserito Οἰδίπους dove originariamente stava un anaforico — dunque il giro di frase e, soprattutto, la trattazione, dovevano essere considerevolmente più ampi; beninteso, la lingua di questo genere di assemblaggi è sempre di un tipo molto particolare e sarebbe insensato assumere come riferimento un oratore del canone attico; (b) potrebbe anche essere di Dicearco solo l'informazione della sconfitta di Sofocle ad opera di Filocle, e non l'intera e alquanto stravagante considerazione che *feliciter eum Regem appellant, quia* etc. In ogni

caso direi che si tratta di un documento molto interessante, ricco di informazioni e testimone di punti di vista diversi, appartenessero o meno a una sola trattazione più ampia.

F. Montanari: Sul primo punto, mi sentirei di dire che la fonte della *hypothesis* doveva certamente contenere una trattazione più ampia: è del tutto normale nella tradizione di questo genere di testi, che hanno subito progressivi depauperamenti. Sul secondo punto, credo che provenga da Dicearco anche la parte precedente al dato sulla sconfitta di Sofocle: del resto, come dicevo, il riferimento all'eccellenza dell'*Edipo Re* risente dell'opinione espressa da Aristotele nella *Poetica.*

J. Jouanna: Votre communication reconstitue avec la plus grande précision ce que les témoignages nous apprennent sur les différents aspects de l'exégèse antique depuis les travaux de l'école aristotélicienne jusqu'à Didyme au premier siècle avant J.C. en passant par l'érudition alexandrine, avec une utilisation des papyrus tout à fait précise.

Après les remarques de Guido Avezzù sur l'hypothesis de l'*Oedipe Roi,* concernant la double appellation de cette tragédie, je voudrais remarquer deux choses. 1) l'expression χαριέντως n'a rien d'étonnant car τύραννον n'a pas un sens péjoratif: le titre d'*Oedipe Roi* est bien trouvé parce que la pièce surpasse toutes les autres. Je pense, comme vous, que l'ensemble de cette phrase est attribuée à Dicéarque et non pas seulement la fin (καίπερ ἡττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους). 2) La justification du second titre *Le premier Oedipe* est remarquable. Elle est double: cet *Oedipe* est *Le premier* par rapport à *Oedipe à Colone* pour deux raisons, la chronologie de la représentation (διὰ τοὺς χρόνους τῶν διδασκαλιῶν), la chronologie du mythe (διὰ τὰ πράγματα). La première raison suppose une connaissance des didascalies qui remontent à Aristote. L'auteur de l'hypothesis devait connaître la date de la représentation de l'*Oedipe Roi,* ce qui malheureusement ne nous a pas été transmis.

F. Montanari: Grazie per l'apprezzamento e per le Sue osservazioni, che aggiungono elementi interessanti e con le quali sono del tutto d'accordo.

R. Parker: I wonder if I could draw you out on one of the passages which you quote, *Schol. ad* Ar. *Ra.* 1124. It draws a puzzling distinction between the *didaskaliai*, which listed the satyric *Proteus* along with the three plays of the *Oresteia* to make a tetralogy, whereas "Aristarchos and Apollonios speak of a trilogy, apart from the satyr plays". What could this distinction mean? Did Aristarchos and Apollonios separate *Proteus* off because they saw no thematic connection between it and the other plays of the trilogy? Or is the scholion drawing a false distinction? Modern scholars often speak off the *Oresteia* as a trilogy without wishing to deny its place within a tetralogy, and it is conceivable that the scholion has made too much of similar language in Aristarchos and Apollonios.

F. Montanari: Sono molto riluttante a pensare che Aristarco in un'opera filologica potesse usare "trilogia" o "tetralogia" senza troppo badare alla precisione e al significato specifico dei termini, tanto più se, come pare, l'uso critico consolidato di essi risale proprio agli Alessandrini (*cf.* sopra, n. 113; è possibile che la terminologia avesse anche una funzione classificatoria). Mi pare più probabile che una considerazione e una lettura strettamente filologiche e letterarie, vale a dire una fruizione ormai ben lontana dall'originaria prassi che li vedeva legati nella successione rappresentativa in teatro, portassero a percepire fortemente la differenza e la distinzione fra la trilogia tragica e il dramma satiresco e a rendere per così dire naturale esaminarli, studiarli e trattarli separatemente (*cf.* anche sopra la parte finale della risposta a M. Griffith, p. 426).

J. Jouanna: À propos de Ion de Chios: quelles sont exactement les indications que nous avons sur Eschyle dans les Ἐπιδημίαι de ce contemporain de Sophocle? Je rappelle que

Ion de Chios avait eu l'idée singulière de faire des 'reportages' sur les grandes personnalités qui avaient visité son île natale. Sa description du banquet où Sophocle, de passage lors de l'expédition contre Samos, était la vedette est bien connue. Qu'en est-il exactement pour Eschyle?

F. Montanari: Il solo frammento su Eschilo citato con nome e titolo dell'opera Ἐπιδημίαι di Ione è il *TrGF 3,* T 14 = Leurini, f 101, che menziona la partecipazione del poeta ai fatti di Salamina; è del tutto probabile che provenga dalla stessa opera il *TrGF 3,* T 149 = Leurini, f *108, che racconta un episodio accaduto durante un incontro di pugilato ai Giochi Istmici, al quale Ione ed Eschilo avrebbero assistito assieme; altri tre riferimenti ad aneddoti su Eschilo sono di dubbia attribuzione, ma su questi S. Radt dice *haud male coniecerunt viri docti* (*cf.* p. 392 n. 43).

J. Jouanna: Une dernière question sur les scholies d'Eschyle. Est-il possible de déterminer, malgré l'absence d'indication sur les sources, si elles renferment du matériel remontant à l'époque hellénistique ou même aristotélicienne?

F. Montanari: Purtroppo gli scoli ad Eschilo sono poveri e di conseguenza danno scarse informazioni anche sui materiali che contengono e sulla loro provenienza: quando un *corpus* di scoli è molto depauperato, dice poco anche sulla sua stratificazione, sulla storia della sua formazione, sugli eruditi e filologi di cui ha inglobato i materiali. Poiché abbiamo indizi consistenti che i Peripatetici e gli Alessandrini si occuparono di Eschilo come degli altri due, è assolutamente improbabile, per non dire impossibile, che nulla del loro lavoro sia rimasto nella pur impoverita tradizione esegetica giunta fino a noi. Il nostro problema è che il patrimonio della filologia eschilea antica si è particolarmente immiserito, a causa delle vicende della fortuna dell'autore di cui ho detto nella parte finale del mio intervento e in questa discussione: questo dato di fatto ci pone di fronte a

particolari difficoltà e ci obbliga anche a formulare ipotesi fondate sui pochi indizi conservati.

F. Macintosh: You have very clearly and helpfully defined three strands of ancient scholarly criticism: the biographical, the Aristotelean "formalist" and what one might term the "stagecraft" approaches. To what extent, do you think, does this third tradition relate to the performance tradition proper?

F. Montanari: In primo luogo, grazie per aver così ben focalizzato le tre linee di interesse degli antichi sull'opera di Eschilo, che sono emerse dalla mia ricerca. Aggiungerei soltanto che la definizione di "aristotelico" si adatta, di fatto, anche all'interesse biografico e a quello relativo alla rappresentazione teatrale (vedi le *Didascaliai*), a testimoniare di quanto Aristotele e il Peripato abbiano influito sugli sviluppi della filologia e dell'erudizione in età ellenistica (come abbiamo appena ribadito all'inizio di questa discussione). Mi pare di poter dire che, a partire almeno da Aristotele, ci sia stato un evidente interesse per l'arte scenica e la rappresentazione, oltre che per il testo delle opere e le vicende biografiche degli autori: anche per questo aspetto posso ricordare la consonanza fra le considerazioni che si trovano nella *Poetica* (per esempio, il ruolo della ὄψις) e il lavoro di documentazione storico-erudita che sta alla base delle *Didascaliai*. Come abbiamo visto, questo tema interessò anche i filologi alessandrini, così che l'eredità peripatetica fu raccolta in primo luogo nella produzione delle *hypotheseis*, da Aristofane di Bisanzio fino ai diversi tipi di testimoni papiracei. In tempi recenti, è stata compiuta qualche ricerca (anche dal nostro collega G. Avezzù) dedicata alle osservazioni di carattere drammaturgico reperibili nei *corpora* scoliografici agli autori di teatro: R. MEIJERING, *op. cit.*; *cf.* R. Grisolia, *Oikonomia. Struttura e tecnica drammatica negli scoli antichi ai testi drammatici* (Napoli 2001); G. Avezzù, "Esegesi e annotazioni drammaturgiche negli scholia vetera sofoclei", in *La cultura letteraria ellenistica*, a cura di R. Pretagostini e E. Dettori (Roma 2007), 223-232; V. Turra, "Sul valore

di alcune categorie critiche negli scholia vetera al Filottete", in *I classici greci e i loro commentatori*, a cura di G. Avezzù e P. Scattolin (Rovereto 2006), 151-171 (partic. 153, nr. 4). Credo che su questa strada si possa ancora proseguire. Comunque, datare con precisione questo tipo di informazioni sarà sempre molto difficile, per non dire impossibile. Ad esempio, nei papiri accade che taluni *marginalia* si possano interpretare come derivati da una precedente *parepigraphe* (*stage direction*), non più capita come tale in esemplari che non erano più copioni per una rappresentazione (un caso nel citato *CLGP* I 1.4, 136 e n. 6; *cf.* E.G. Turner - P.J. Parsons, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, [London ^{2}1987], 13). Più problematico dunque mi sembra riuscire a stabilire quanto delle osservazioni di questo genere riscontrabili nei materiali eruditi antichi si riferisca alla prima messa in scena, o comunque alle più antiche, e si sia in qualche modo conservato per tradizione, e quanto invece dipenda da riprese successive nel corso del tempo, e dunque riguardi la storia del teatro, e quanto sia basato essenzialmente sull'interpretazione del testo e dunque sia piuttosto specifico della (storia della) filologia.

IX

FIONA MACINTOSH

THE 'REDISCOVERY' OF AESCHYLUS FOR THE MODERN STAGE

On 5 January 1856, *L'Orestie* of Alexandre Dumas opened at the Théâtre de la Porte-Saint-Martin. This was the first modern production of Aeschylus' trilogy, albeit heavily adapted and described on the title page in the published edition that year as a verse tragedy in three acts "imitée de l'antique".[1] Indeed, Dumas' version of the *Oresteia* is heavily dependent on Seneca from its first two scenes, when the importance of the episode at Aulis as well as the character of Aegisthus are seen as prime motivations for Clytemnestra's unoxorious feelings towards her absent husband. But from the third scene onwards, with the arrival of the messenger (here called by the name familiar from elsewhere, Talthybius), we are offered Aeschylus' tragedy right down to the episode ending with Cassandra's exit into the palace. The Senecan imprint is part of Dumas's effort to redeem Clytemnestra by allowing her to vacillate until reminded by Aegisthus of Agamemnon's sacrifice at Aulis; but it serves principally to vilify Aegisthus. When the horror literally spills out of the house as Cassandra tries to flee the scene that she has witnessed offstage, Aegisthus delivers the first blow to Cassandra onstage. The brutality of this Aegisthus is brought out absolutely in the final scene of Act 1, as the corpses of Agamemnon and Cassandra are revealed in tableau from behind

[1] A. DUMAS, *L'Orestie* (Paris 1856).

the set — Agamemnon on a bed, sword stuck in his chest, Cassandra on the surrounding steps, with an axe protruding from her skull; and the stage directions read: "Les deux assassins regardent, à moitié cachés par un rideau rouge".[2]

There are two related points of interest about this production in 1856: the first concerns this culminating tableau of Act I; the second, more generally, relates to the timing of the production. The cowering figures of Clytemnestra and Aegisthus behind the red curtain in the tableau would have been a recognisable set-piece image to many members of Dumas' audience, alluding as it does to Guérin's painting of 1817 [**fig.1**][3]. This image of imminent regicide was widely known and much discussed in the mid-nineteenth-century revolutionary world: a few years earlier in 1847-8 the English novelist, William Makepeace Thackeray had deliberately alluded to the painting in order to align his anti-heroine with the Aeschylean Clytemnestra in one of his woodcuts which accompanied the text of his novel, *Vanity Fair* [**fig.2**]. In 1850 the distinguished French engraver, Honoré Daumier had deliberately alluded parodically to Guérin's painting of the murderous Clytemnestra in a lithograph, in which Daumier's comic Clytemnestre is armed with a vast needle which she is about to inject into the somnolent figure of Agamemnon/Charivari (the title of the satirical journal to which he often contributed) [**fig.3**]. In a second lithograph some eighteen years later, Daumier recalls the one-act burlesque opera by Hervé, *Agamemnon, ou le chameau à deux bosses*, which was performed at the Folies-Nouvelles on 24 April 1856 in the wake of Dumas' *L'Orestie*. Here

[2] *Ibid.*, 42.

[3] Pierre-Narcisse Guérin's painting "Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi" (1817) is in the Louvre, Paris. The pre-Guérin iconographic tradition of Agamemnon is very rich. See E. HALL and F. MACINTOSH, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914* (Oxford 2005), 209 *sq.* for Romney's chalk 'cartoons'; and F. MACINTOSH, "Viewing Agamemnon in Nineteenth-Century Britain" in *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, ed. by F. MACINTOSH, P. MICHELAKIS, E. HALL and O. TAPLIN (Oxford 2005), 143 for Flaxman's engravings.

Daumier depicts a terrifying Clytemnestra who openly murders her husband in full company; and in his caption he takes Hervé comically to task for "correcting" antiquity both in his *Agamemnon* and in his opera *Chilpéric*. Hervé's Clytemnestra is a thoroughly Aeschylean active agent, rather than the passive Senecan victim she remains in Dumas's tragedy; but the important point is that in the first half of the nineteenth century, both the Aeschylean and Senecan versions are being deliberately played off against each other in the iconographic and theatrical traditions.[4]

In this final scene, then, Dumas is invoking Guérin's famous painting in his reference to the red curtain and the characters' partial concealment in order to place this moment in the action within a well-established iconographic tradition. Dumas is emphasising the fact that even after the murders, Aegisthus (like his Aeschylean counterpart) remains a cowardly assassin, not directly guilty of regicide, but of the barbarous slaughter of an innocent concubine. His Clytemnestra may be culpable, but she is clearly incapable of committing an act of impiety without the ambition of her consort and without being reminded of her need to avenge her daughter. Dumas' Clytemnestra is very far from the Aeschylean Clytemnestra who gloats over the corpse of her victim and relishes the murder in a lingering, graphic and sensual evocation of its consummation (Aesch. *Ag.* 1372 *sqq.*). This mitigated Clytemnestra places Dumas' trilogy, like most adaptations before the last part of the nineteenth century, within a domesticating tradition, where appropriation of ancient female figures involves a radical refashioning in accordance with modern, normative values.[5]

[4] *Ibid.*, 139-162. Daumier's first lithograph is in the Fine Arts Museum of San Francisco and is reproduced at http://www.calliope.free-online.co.uk/iphig. The second was published in *Charivari*, 11 December 1868 and is reproduced in L. DELTEIL, *Le Peintre-graveur illustré* (Paris 1906-30), vol. 28, n° 3679.

[5] E. HALL "Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan Tradition", in *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004* ed. by F. MACINTOSH, P. MICHELAKIS, E. HALL and O. TAPLIN (Oxford 2005), 53-75.

What is most striking, however, about this production is its timing — a decade after the 1844 Paris production of the Mendelssohn *Antigone* and the same year in which Ernest Legouvé's *Médée* premiered in Paris.[6] This was the year when Greek tragedy could be said to have been finally 'rediscovered' on the stages of modern Europe: Aeschylus now joined both Sophocles and Euripides in the European repertoire. But unlike the Mendelssohn *Antigone* or the Legouvé *Médée*, Dumas' *L'Orestie* did not travel. It was not until the later French adaptation by Leconte de Lisle entitled *Les Erinnyes*, first performed in 1873 at the Paris Odéon, that an *Oresteia* was to prove durable. *Les Erinnyes*' success over the next three decades in Paris and in the Roman Theatre at Orange may well have been due to its less unwieldy two-act structure and its omission of *Eumenides*. No one but Wagner, it seems, was yet quite ready for the trilogy's full epic sweep; and the practical limitations of the proscenium theatre as well as institutional practices may well have militated against materialising that idealised vision beyond Bayreuth.

If Aeschylus had arrived in the theatrical repertoire by 1856, this paper seeks to chart the path that led up to that 'arrival'. We often hear that Aeschylus was 'rediscovered' by the Romantics; and like all generalisations this one is open to question. Indeed, it is important to be reminded that this 'rediscovery' began considerably earlier in the century in both Britain and France. The impact of James Thomson's *Agamemnon*, which was first performed at the King's Theatre in 1738 against a background of new censorship legislation in London, reverberated throughout the century in both France and Germany. In 1780 Thomson's version was performed in a French translation by Henri Panckoucke in Paris;[7] and it served as one of the models behind the French revolutionary *Agamemnon* (1797) of Népomucène Lemercier. Thomson's text also had a

[6] E. HALL and F. MACINTOSH, *op. cit.*

[7] A. WARTELLE, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque, 1518-1974* (Paris 1978), 24.

considerable impact on Alfieri's *Agamennone* (1778) and his *Oreste*, and in turn indirectly influenced many nineteenth-century versions of Aeschylus' tragedy. Lessing was a great admirer of Thomson and began to translate his *Agamemnon* into German. What he admired in the English version was its resistance to any neo-classically determined narrow definition of tragedy: instead he divined here the model for a new (German Romantic) kind of tragedy that opened up to new (occasionally violent and definitely passionate) realms of feeling.[8]

No less important in bringing about Aeschylus' 'rediscovery', however, was the publication of the first complete vernacular translation of his plays, which appeared anonymously in 1770 but was soon recognised to be by the playwright, author, magistrate, and Fellow of l'Académie française, Le Franc de Pompignan. Overlooked and indeed sometimes dismissed as downright incompetent,[9] this volume merits serious consideration. There are significant reasons why this first translation should have been marginalised and even dropped from histories of classical scholarship altogether, for Le Franc de Pompignan clashed with the fiercest adversary of the eighteenth-century pamphlet wars, no lesser luminary than Voltaire himself. Commonly known as "un ennemi de Voltaire", Le Franc was trivialised, denigrated and sent into permanent exile.[10] Indeed had Pompignan not fallen foul of Voltaire, Aeschylus' plays may well have entered the European theatrical repertoire considerably earlier than 1856.

[8] E. HALL and F. MACINTOSH, *op. cit.* (n. 3), 99-127.

[9] E.g. by M. DELCOURT, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance* (Bruxelles 1925), 222-228. More sympathetic is the very good discussion in C. CHEVALIER, *L'invention d'une origine. Traduire Eschyle en France, de Lefranc de Pompignan à Mazon: le Prométhée enchaîné* (Paris 2007), 127-202, esp. 127, where Le Franc's translation of *PV* is described as "une étape essentielle dans la découverte du Prométhée enchaîné".

[10] T.E.D. BRAUN, *Un ennemi de Voltaire. Le Franc de Pompignan: sa vie, ses œuvres, ses rapports avec Voltaire*, (Paris 1972).

Dacier versus Brumoy

In Henry Fielding's mock-epic novel, *Joseph Andrews* of 1742, one of the signs of Parson Adam's eccentricity is that he carries a copy of Aeschylus' text in his pocket. No one, we infer, was reading Aeschylus directly at this time. Stanley's 1663 text and commentary, which remained standard for a long time,[11] was accompanied by an easy Latin translation of Aeschylus; and it was this no doubt that provided the main source for Thomson in his Senecan/Aeschylean *Agamemnon* of 1738. But if it was Stanley's Latin crib that aided Thomson, it may well have been the publication of Pierre Brumoy's pioneering three-volume, *Le théâtre des Grecs* (1730) that had led Thomson to Aeschylus in the first place. For the avowed aim of Brumoy's text was to bring the ancient plays out from the shadows; and even though he didn't risk translating any Aeschylean play in its entirety, he explained how "Ce père de la Tragédie a été celui des trois que le Tems a le plus maltraité".[12]

In many ways, Brumoy's study was a 'corrective' to André Dacier's enormously influential commentary on the *Poetics* (1692), which was immediately followed by a companion volume containing his translations of what he identifies as the two exemplary Greek tragedies, Sophocles' *Electra* and *Oedipus Tyrannus*.[13] Dacier's method resembled that of his subject; like Aristotle, his account of ancient tragedy is largely prescriptive. In his edition of the *Poetics*, he seems to be laying down the gauntlet to modern practitioners and some, it appears, rose to his challenge.[14] In his commentary on chapter 10 of the *Poetics*,

[11] M.L. CLARKE, *Greek Studies in England 1700-1830* (Amsterdam 1986).

[12] P. BRUMOY, *Le Théâtre des Grecs.* 3 vol. (Paris 1730), IV; XVI.

[13] A. DACIER, *La Poétique d'Aristote... Traduite en français avec des remarques d'André Dacier* (Paris 1692); ID., *L'Œdipe et L'Électre de Sophocle. Tragédies grecques, traduites en françois avec des remarques* (Paris 1692); and later in one volume, ID., *Tragédies grecques de Sophocle traduites en françois, avec des notes critiques, et un examen de chaque pièce selon les règles du théâtre* (Paris 1693).

[14] E. HALL and F. MACINTOSH, *op. cit.* (n. 3), 153-162.

for example, he holds up *Electra* and *Oedipus* as the best models for *peripeteia* and recognition (praising *Electra* for its double recognition, first by Orestes of Electra and then Electra of Orestes). Dacier goes on to note that modern playwrights tend mistakenly to avoid recognition — either, he infers, because it is not inherent in their chosen subject-matter or because they find it difficult to effect. But recognitions, he adds, have "des effets merveilleux sur le Théâtre" (as Sophocles' *Electra* shows us): "M. Corneille en convient, la reconnaissance, dit-il, est d'un grand ornement dans les Tragédies, mais il est certain qu'elle a ses incommoditez".[15]

If Dacier focuses on the paradigmatic tragedies, Brumoy's intention was to provide a wider conspectus of the Greek theatre consisting not only of all the tragedians but the comic playwrights as well. Additionally, and most importantly, his discussion included a comparative approach; but unlike Dacier, this did not serve to highlight the shortcomings of contemporary practice rather to show how the ancient plays, no less than those of Rome and neo-classical Europe, were the products of particular historical milieu. This new historical awareness of Greek tragedy enabled him to go so far as to imply that Greek tragedy provided, for its fifth-century BC audiences, an object lesson in the evils of kingship. In his *Discours sur le parallèle des Théâtres*, he explains that even though the plays regularly eulogise Athens, kings are routinely humiliated owing to the fifth-century Athenian "liberté Républicaine".[16]

Brumoy translates seven plays — in addition to Dacier's two Sophoclean paradigms, he includes Sophocles' *Philoctetes*, Euripides' *Hippolytus*, *Alcestis*, *Iphigenia in Aulis*, *Iphigenia amongst the Taurians*, and *Cyclops*. All the other plays receive synopses, some discussion and occasional passages of translation. Explaining why he hasn't attempted to translate Aeschylus, Brumoy does not seek in any way to defend his subject; on

[15] A. DACIER, *op. cit.* [1] (n. 13), 155.
[16] P. BRUMOY, *op. cit.* (n. 12), I, CXVII.

the contrary, he insists he has saved his readers from the initial shock and disgust they would experience at encountering the playwright's serious shortcomings. Aeschylus is too ardent for Brumony's liking.[17] He goes on to claim (quoting Le Fèvre) that it would be impossible to render "la hardiesse de ses épithètes ... en notre langue sans lui faire violence".[18] Brumoy introduces his readers not only to the idea of Aeschylus the primitive; he also popularises the now familiar *topos* that Aeschylus necessitates violence to the host language. At the end of the nineteenth century, Robert Browning proclaimed in the Preface to his "transcript" (as he called it) of the *Agamemnon* that he had translated Aeschylus' text in "as Greek a fashion as English will bear" without doing it "violence". In the view of many reviewers, however, Browning's translation precisely proved Le Fevre's point.[19]

Brumoy's text ran into a number of editions and was translated into English by Charlotte Lennox in 1759.[20] The French edition of 1785-89 was expanded considerably to include thirteen volumes containing translations of all the extant plays and a new critical apparatus. The new editor, André Charles Brotier, chose to reorder the playwrights chronologically so that the reader could witness "dans cet ordre naturel la marche de l'esprit humain, qui, dans tous les arts, s'avance d'abord à grands pas vers la perfection, et penche ensuite vers sa décadence".[21] This Vico-esque, tripartite pattern was to remain the standard view

[17] *Ibid.*, I, XVI; CLIV. Brumoy states that Aeschylus' "extrême simplicité et ses défauts auroient pû d'abord dégoûter les lecteurs". He is "trop fougueux...".

[18] *Ibid.*, XVI, citing M. LE FÈVRE, *Abrégé des Vies des Poètes* (Paris [s.d.]).

[19] M.M. BOZMAN (ed.), *R. Browning, Poems and Plays (1871-1890)* (London 1940), vol. 4. See, e.g., the review by A. WEBSTER "A Transcript and a Transcription", in *A Housewife's Opinions* (London 1879), 66-79.

[20] P. BRUMOY, *op. cit.* (n. 12); ID., *Théâtre des Grecs, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par le P. J.-FR.-J. FLEURIAU.* 6 vol. (Paris 1763); ID., *Théâtre des Grecs. Nouvelle édition, enrichie ...et augmentée de la traduction entière des pièces grecques...par MM. DE ROCHEFORT et DU THEIL, etc.*, [*ed. par A. CH. BROTIER*]. 13 vol. (Paris 1785-89); CH. LENNOX, *The Greek Theatre of Father Brumoy.* 3 vol. (London 1759). The 1763 edition has a very few corrections, but is substantially the same text.

[21] P. BRUMOY, *op. cit.* [3] (n. 20), I, VII.

of tragedy up until the end of the nineteenth century when Euripides' achievements were fully acknowledged. Now Greek tragedy in the revolutionary period is proclaimed in an appended essay by de Rochefort to be avowedly political, and especially so in its early Aeschylean incarnations.[22] De Rochefort criticises Dacier for invoking Aristophanes' criticisms of Aeschylus; and he defends the ancient playwright (especially in his treatment of the chorus) as both the creator and perfecter of the art. Veritable praise for Aeschylus's grasp of all the principles of the art of tragedy apart, de Rochefort maintains that it is the "secrets" of the art form that elude Aeschylus, which Sophocles alone knew.[23]

The close prose translations of Aeschylus in the new edition are by La Porte du Theil, but in the editor's notes there are references to earlier comments by Le Franc de Pompignan, whose own prose translation of the complete plays of Aeschylus had appeared some fifteen years previously.[24] Why, one may ask, were Le Franc's translations not used on this occasion? Although La Porte du Theil was a member of l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres and had published a translation of *Les Choéphores* as early as 1770,[25] Le Franc's complete translations had already met with critical acclaim. Abbé Maury praised (the then deceased) Le Franc's translations in his *Discours de réception à l'Académie française 1785*. Le Franc's text, Maury explains, allows the reader to read Aeschylus "sans penser jamais au traducteur qui, à force d'art, s'efface lui-même et disparaît".[26] Three years later excerpts from the

[22] G. DUBOIS DE ROCHEFORT, "Sur l'objet et l'art de la tragédie grecque", *ibid.*, I, 234.

[23] *Ibid*, I, 253 *sq.*

[24] *Ibid*, I, 296 n.1; II, 13 n.1.

[25] *Oreste ou Les Choéphores* (Paris 1770). La Porte du Theil appears to have abandoned translating Aeschylus for some years after, when he was in Rome. See C. CHEVALIER, *op. cit.* (n. 9), 141-2. I have not been able to trace the 1770 translation by La Porte du Theil.

[26] Cited in L'ABBÉ FR. A. DUFFO, *J.-J. Le Franc, marquis de Pompignan: Poète et magistrat (1707-1784). Étude sur la vie et sur ses œuvres* [Th. Toulouse] (Paris 1913), 304 *sq.*

translations, together with much of Le Franc's commentary, were reprinted in a volume devoted to the Greek dramatic poets, which appeared in a series published by the *Bibliothèque universelle des dames*.[27] The decision to omit Le Franc from the third expanded edition of Brumoy's text, it seems, was part of a deliberate effort to sideline his work; and it had, we will see, considerable bearing on Aeschylean reception in the theatre.

Voltaire versus Le Franc de Pompignan

When Voltaire began working on his *Œdipe* in 1715, he relied heavily on Dacier's translation;[28] it proved an invaluable guide and an excellent sounding board for Voltaire during the composition of his other tragedies as well. But whilst he followed many of the recommendations in Dacier's commentary, he took particular exception to the claim that Oedipus' inquiring mind was a problem. For Dacier, Oedipus' rashness and blindness are the causes of his misfortune, not the crimes of parricide and incest. Dacier's guilty Oedipus was in many ways a response to Corneille's ultimately 'redeemed' protagonist, who was regularly appearing on the stage at the Comédie Française (and did so until 1730);[29] and it was in part against Dacier's limited 'moralising' reading of Sophocles' play that the most important French eighteenth-century re-working was cast.

In Voltaire's damningly literalist reading of Sophocles' tragedy, it was the fifth-century Oedipus' curiosity alone that impressed the eighteenth-century philosopher. For the enlightenment mind, Oedipus' dogged pursuit of the truth in the scene with the Theban shepherd is the only reasonable action

[27] ANON., *Poëtes dramatiques grecs* [=Bibliothèque universelle des dames, tome 10] (Paris 1788).

[28] For details, see P. HOFFMANN, "L'Oedipe de Voltaire: une tragédie de la liberté", in *Le théâtre antique et sa reception. Hommage à Walter Spoerri*, éd. par J. SÖRING, O. POLTERA, N. DUPLAIN (Berne 1994), 109, n.1.

[29] A. JOANNIDÈS, *La Comédie-Française de 1680 à 1920. Tableau des representations par auteurs et par pièces* (Paris 1921), s.v. Corneille and *Œdipe*.

performed by the Sophoclean Oedipus.[30] And whilst Voltaire (unlike Dacier) is generally rather dismissive of the Sophoclean chorus on the grounds that it moralised excessively and intruded unnecessarily,[31] what we witness in his *Œdipe,* albeit in rudimentary form in Act III — when Philoctète wrongly accused of the regicide of Laius appears before the High Priest and a chorus of two who represent the people — is the beginning of the French eighteenth-century interest in the Greek chorus as representative of *le peuple.*[32]

Even though Voltaire much admired Brumoy's edition,[33] he was cast (as playwright at least) in the Dacier mould absolutely. He strove throughout his career to prove that he was the Sophocles of the Enlightenment; and each of his tragedies is an attempt to rewrite the 'perfect' (*Oedipus* and *Electra*) plots. Brumoy's influence is rarely detectable in his practice; indeed it is elsewhere, especially in the work of his adversary, Le Franc de Pompignan, that we can see Brumoy's imprint.

Like many enemies, Voltaire and Le Franc had much in common: they were both educated at the famous Jesuit Collège Louis-Le-Grand under Père Porée. As a young magistrate, Le Franc had written openly and strongly against the abuse of sovereign power and was initially considered by Voltaire as an ally in the *cause philosophique.*[34] The turning point can be dated from the success of Le Franc's first play *Didon* (1734); and especially when his next play, *Zoraïde* was sent off for a second reading by the Comédie Française after having been apparently accepted. *Zoraïde* anticipated much of the subject matter of Voltaire's *Alzire*, and the obvious inference was that Voltaire's intervention had led to the second reading. However, it seems

[30] VOLTAIRE, *Œdipe, Tragédie (avec Lettres écrites par l'auteur)* (Paris 1719), 103.

[31] "Lettre VI qui contient une dissertation sur les choeurs", *Ibid.*

[32] On the chorus in eighteen-century France, see C. BIET, *Oedipe en monarchie: tragédie et théorie juridique à l'âge classique* (Paris 1994).

[33] J. BOYLE, "Preface" to CH. LENNOX, *op. cit.* (n. 20).

[34] T.E.D. BRAUN, *op. cit.* (n. 10).

that Le Franc managed to exact some sweet and immediate revenge on his rival by refusing to allow Mlle Dufresne, his mistress at the time, to take the part of *Alzire*, even though she was Voltaire's expressed choice for the role.[35]

This rivalry seems to have cooled shortly after but came to a head some years later in 1760 when Le Franc delivered an excoriating attack on *les philosophes* in his *discours* on being elected to l'Académie française. He spoke of "ce siècle enivré de l'esprit philosophique et de l'amour des arts, l'abus des talents, le mépris de la religion et la haine de l'autorité".[36] This opened the floodgates for Voltaire, who published the first in a string of biting satires in response, *Les Quand, notes utiles sur un discours prononcé devant l'Académie française, le 10 mars 1760.* The pamphlet war was long and hard; and even though Le Franc rarely defended himself publicly, when he was charged with impiety, he felt compelled to enter the fray to defend his reputation. But he never recovered and spent the rest of his career in exile, writing and translating, surrounded by an extensive collection of antiquities and a vast library.[37]

The principal consequence of this bitter dispute is that the lesser known figure has suffered caricature and character assassination and enjoyed only the occasional attempt to redeem his character.[38] Yet Le Franc's range of interests, and especially his readings of Greek tragedy, are worthy of attention because, in marked contrast to Voltaire, he seems to have built upon Brumoy's pioneering volume and made some startlingly innovative insights of his own. Deeply musical himself, he not only wrote

[35] *Ibid.*, 85.

[36] Cited in L'ABBÉ FR.A. DUFFO, *op. cit.* (n. 26), 347.

[37] ANON., *Chefs-d'œuvre de De Belloy et de Le Franc de Pompignan*, 2 vol. (Paris 1810), II, 15-17. For discussion of his Latin translations, see G. ROBICHEZ, *J.-J. Lefranc de Pompignan: un humaniste chrétien au siècle des Lumières* (Paris 1987).

[38] See D.M. MCMAHON, *Enemies of the Enlightenment: The French Counter-Enlightenment and the Making of Modernity* (Oxford 2001), for an account of the general neglect of those involved in the counter-Enlightenment movement in France.

ballets and operas, he also sought to develop *opéra/tragédie lyrique* with Greek tragedy as his guide.[39] In this sense, his work and comments could be said to anticipate the separate and collaborative practice of Gluck and Noverre later in the century in their creative use of Greek tragedy.[40] Le Franc's *œuvre* could also be said to have to run in parallel with, and even perhaps in response to, debates about the chorus that were taking place in Britain at this time.

Le Franc's Aeschylus

Brumoy had given considerable space to discussion of the ancient chorus.[41] Whilst Voltaire had included a token two members for his chorus in *Œdipe*, he generally considered them to be an intrusive band of moralisers. As early as 1737 Le Franc drew attention to the prominence granted to the ancient chorus in Greek tragedy. According to him, the chorus pronounces only the purest maxims, sides with the innocent and most reasonable party, condemns the intemperate and rises up against the impious and the criminal.[42] Although this may sound as if Le Franc has not yet closely read, say, either Sophocles' *Antigone* or Euripides' *Medea*, he is in fact providing the reader

[39] *Ibid.*, 6. The theatre works by Le Franc that were staged are: *Didon*, tragedy, premiered 21 June 1734 at the Comédie Française and was regularly revived into the first part of the nineteenth century; *Les Adieux de Mars*, comedy premiered 30 June 1735 at the Théâtre Italien; *Le Triomphe de L'Harmonie*, ballet héroïque with music by Grenet, premiered 1 May 1737 at L'Académie Royale de la Musique and revived and expanded in 1746 and 1748 and 1775; *Léandre et Héro*, tragedy (sometimes referred to as an opera) premiered 5 May 1750 at L'Académie Royale de la Musique with music by le Marquis de Brassac.

[40] See the essays in *The Ancient Dancer in the Modern World*, ed by F. MACINTOSH (Oxford forthcoming 2010).

[41] P. BRUMOY, *op. cit.* (n. 12), I, CXIV-CXLVI.

[42] J.J. LE FRANC DE POMPIGNAN, "Preface to *Janus*", in *Œuvres de M. Le Marquis de Pompignan*, 4 vol. (Paris 1784), III, 114. See P. EASTERLING, "Le choeur dans la tragédie grecque d'après les commentateurs anciens", in *CRAI* (juillet-octobre 2006), 1585-1597, for details of the ancient commentary on the chorus, which Le Franc and his contemporaries seem to be following here. I am indebted to Professor P. Easterling for drawing these parallels to my attention.

with a pretty accurate account of the Aeschylean chorus, which clearly serves as his principal model. For him, the Athenians were a people civilised by justice and by religion; and his avowed aim with his three-act tragedy *Janus* was to offer, in direct imitation of Greek tragedy, "une Tragédie philosophique, un Opéra moral" with a view to 'civilising' his audience by way of the Greek example.[43]

Le Franc may have been unusual in France in being interested in Aeschlyean choruses at this time, but there was a growing fascination with the ancient chorus, and Aeschylus' use of it in particular, in Britain from the mid-century onwards. During his first exile in the provinces, Le Franc had learned English and he appears to have travelled to England on a number of occasions.[44] Amongst his studies of English literature is an *Étude sur Milton* — the most Aeschylean of English poets; and in his *Vie d'Eschyle*, appended to the 1770 translations, Le Franc singles out for praise a certain (unnamed) English author of *Observations on the Greek and Roman Classics, in a series of letters* (London 1753) for his laudatory assessment of Aeschylus.[45] The author in question turns out to be the actor and physician, John Hill, whose failure to become admitted to a Fellowship of the Royal Society in 1741 led him to conduct a series of satirical attacks on its Fellows. One admirer of these attacks was the eminent Celtic scholar William Stukeley, whose parallels between the ancient Britons and the Greeks in his study of Stonehenge, and especially in his discussions about the Druidical ritual of circular choral singing, prompted wide interest in the ancient chorus.[46] A year before Hill's study, the poet William Mason had published his play *Elfrida* which included a participating chorus; and in 1759 Mason published his second Greek-tragic-inspired musical drama, *Caractacus*

[43] J.J. Le Franc de Pompignan, *op. cit.* (n. 42), III, 114.
[44] T.E.D. Braun, *op. cit.* (n. 10), 125 *sqq.*
[45] J.J. Le Franc de Pompignan, *Tragédies d'Eschyle* (Paris 1770), xxiv.
[46] W. Stukeley, *Stonehenge: A Temple Restor'd to the British Druids* (London 1740).

which played to great acclaim later in the century.[47] What Mason's plays created, amongst other things, was an environment in which Aeschlylus, and Aeschylean choruses in particular, could be accepted and understood.

Hill's *Observations* are very much a product of this new environment. He praises Aeschylus' use of the Furies as a participating chorus; and he maintains that had Aeschylus written Odes, he would have far outstripped Pindar. In many ways, says Hill, Aeschylus is not difficult; he is just is too big for his chosen sphere:

> Take his soul and genius, in some degree, along with you, and his thoughts become, as it were, your own; they rise in a natural succession and instead of being perplexed, one runs always with him.[48]

What is most astonishing about Hill's discussion, however, is his privileging of Aeschylus over the other two tragedians and especially over Sophocles. According to Hill, Sophocles is too laboured: his expression is that of a "scholar", "finished and studied" in comparison to a "consummate" "grace" which he detects "in the wild beauties of Aeschylus". Today, says Hill, dramatists focus on plot and character; in antiquity, by contrast, poetry and sentiment are primary and make Greek tragedy analogous to "a great moral poem".[49]

The religious overtones here are significant — the advocates of the ancient chorus, and of Aeschylus in particular, in Britain at this time were very often clergymen. The numinous dimension of great poetry, and especially that found in Aeschylean choral odes, was being held up as a model for eighteenth-century tragedy which had become fossilised in a straitjacket of rules and neo-Aristotelean prescriptions; and it was this quality

[47] See further, E. HALL and F. MACINTOSH, *op. cit.* (n. 3), 183-214.

[48] J. HILL, *Observations on the Greek and Roman Classics, in a series of letters to a young Nobleman ... To which are added, Remarks on the Italian language... in a letter from... Joseph Baretti* (London 1753), 204.

[49] *Ibid.*, 205.

that was especially important to Le Franc in what he saw as the increasingly secular world of the French Enlightenment.

In the Preface to his translations, Le Franc says how the ancient tragedies merit translation as much as the epics;[50] and his interest in tragedy springs directly from its mixture of song, dance and the spoken word. He had already sought to capture some of this in his own practice in his operas and ballets; and he identifies Aeschylus as the ideal playwright because he took responsibility not just for his text, but for the spectacle, the décor, the stage machinery, the dance and the musical accompaniment.[51] Like Hill, Le Franc is overwhelmed by the power of the chorus of Erinnyes; and he considers the trial scene in the *Eumenides* to be the most theatrical scene in all tragedy. His close reading of this scene leads him to a discussion of its contemporary relevance, in which he repeats many of the observations about his own century which had led to his banishment:

> Ce siècle est, dit-on, le siècle de la philosophie et de la vertu. C'est aux effets et non pas aux discours à le prouver. Quoi qu'il en soit, on punit très rigoureusement les crimes, mais ils n'étonnent plus, tant on y est accoutumé. Il ne falloit qu'un parricide pour troubler toute la Grèce. L'ancienne histoire de ce pays n'est remplie que de guerres allumées pour punir des parricides, des adultères, des époux assassins de leurs femmes, des femmes qui avoient assassiné leurs époux.[52]

For what he sees as his morally complaisant century, he urges tragedy in the Greek mould so that audiences be educated as well as entertained. Athenian theatre, he argues, focuses on the fundamental principles of society — respect of the gods, observance of religious practice, patriotism, hospitality, horror at marital infidelity, pity for misfortune, mutual respect between fathers and children. Modern tragedy, by contrast, focuses on

[50] J.J. Le Franc de Pompignan, *op. cit.* (n. 45), II.
[51] *Ibid.*, XXV.
[52] *Ibid.*, 505.

the most dangerous of the passions — love alone, which is interwoven with affairs of state and effeminizes and trivialises the moral potential of tragedy.[53]

In many ways, the *Oresteia* appears to be his favourite tragedy, even though he detects in *Agamemnon* many of the faults of modern tragedies in being largely expository until its fourth act (with the arrival of Agamemnon). His preference is reflected in his highly wrought account of the powerful effects of the trilogy, which come about, we learn, because here "la plume d'Eschyle est trempée dans le sang. On entend dans ses vers le bruit de la foudre, le cri des Furies, le hurlement des enfers".[54]

In 1869 Alexis Pierron strongly criticised Le Franc's translations in comparison with the slightly later translations of La Porte du Theil, on the grounds that Le Franc often sacrificed accuracy to other ends.[55] It is undoubtedly true that he regularly avoids complex Aeschylean metaphors (such as the famous Watchman's ox on his tongue — avoided also by La Porte du Theil, but commented upon by him in a footnote).[56] Le Franc's translations regularly rely on sound to reinforce meaning; and this is especially true in the passages of stichomythia, which are far superior in Le Franc's version. But this is also obvious when the two translations are closest. Take the two translators' rendering of the famous refrain from the parodos (Aesch. *Ag.* 121, 138, 159), where Le Franc's is not only more literally accurate, it also works better aurally:

> **Le Franc**: "Chantez, chantez des vers lugubres; mais que le présage en soit heureux".
>
> **La Porte du Theil**: "Chantons, chantons des vers lugubres; mais que le présage en soit démenti!"[57]

[53] *Ibid.*, V-VI.

[54] *Ibid.*, 495.

[55] A. PIERRON, *Théâtre d'Eschyle* (Paris [8]1869), LXX.

[56] J.J. LE FRANC DE POMPIGNAN, *op. cit.* (n. 45), 210; *cf.* LA PORTE DU THEIL, in P. BRUMOY, *op. cit.* [3] (n. 20), II, 39-40

[57] J.J. LE FRANC DE POMPIGNAN, *op. cit.*, 213; *cf.* LA PORTE DU THEIL, in P. BRUMOY, *op. cit.*, II, 43.

La Porte du Theil introduces the extra final syllable into the concluding loose dactyls, which greatly unsettles the cadence of his sentence, something that Le Franc, the poet/translator of the theatre, we feel, would instinctively avoid.

When Clytemnestra stands over Agamemnon's corpse (Aesch. *Ag.* 1384-1392), Le Franc is able to capture the immediacy, the ferocity and indeed some of the sensuality of the Greek (especially in his sustained use of sibilance) considerably more efficiently than the fuller translation of La Porte du Theil:

> **Le Franc**: "Je l'ai frappé deux fois; et deux fois il a gémi sous mes coups. Il tombe à mes pieds; je le frappe encore; et ce dernier coup l'envoie chez Pluton. Il expire; son sang a rejailli sur moi; rosée qui m'a paru plus douce que ne sont les eaux du ciel pour les productions de la terre".
>
> **La Porte du Theil**: "...je l'ai frappé deux fois, deux fois il a gémi; ses genoux ont plié, il est tombé; un troisième coup a été mon offrande au dieux des enfers, et l'a précipité chez les ombres. Son sang a jailli sur moi: rosée de mort, qui m'a réjouie comme la pluie du ciel réjouit la terre, quand les germes de son sein vont éclore".[58]

Indeed, Le Franc's translations are speakable, broadly accurate and most importantly, much more direct and dramatic than La Porte du Theil's more precise renderings. When they appeared in 1770 there was no advance publicity; and by the 1820s they were so little known, that plagiarism of the commentary by La Harpe was more than possible.[59] If they had been more widely available and had their author not suffered relentless ridicule and ostracism, Paris may well have witnessed an adaptation or perhaps even a translation of an Aeschylean tragedy on the stage at the Comédie Française during the 1770s, which would have appropriately heralded the run of

[58] J.J. Le Franc de Pompignan, *op. cit.*, 280; *cf.* La Porte du Theil, in P. Brumoy, *op. cit.*, II, 95-96.

[59] T.E.D. Braun, *op. cit.* (n. 10), 103-105.

Oedipus plays that appeared on the French stage during the following decade.[60]

Le Franc's *Prométhée*

In addition to translating *Prometheus Bound*, Le Franc wrote a five-act *tragédie lyrique* entitled *Prométhée*.[61] The date of *Prométhée* is unknown but it is generally assumed to have been written in 1771, the year after the publication of the complete translations. However, the fact that Le Franc describes Prometheus in the Preface in terms strikingly evocative of the language he used in his controversial *Discours* to l'Académie in 1760 (which itself was postponed having been initially planned for 1758), may well point to an even earlier date of composition.

It is not necessary to assume (indeed it is highly unlikely) that Le Franc's translations were all made in a very short space of time. Given his evident engagement with the British debate about the chorus, and Aeschylus in particular during the 1750s, it might well be plausible to suggest that his *Prometheus Bound* translation and his *Prométhée* date from this period. Further evidence in support of this might be Le Franc's fascination with Milton, whose Satan was regularly being compared to Prometheus in Britain from at least 1749 onwards following the publication of Thomas Newton's new edition of Milton's *Paradise Lost*. In a note to line 94 *sqq*. of the poem, Newton comments:

> Milton in this and other passages, where he is describing the fierce and unrelenting spirit of Satan, seems very plainly to have copied after the picture that Aeschylus gives of Prometheus.[62]

[60] C. BIET, *op. cit.* (n.32).

[61] It is important to emphasise that there is no debate at this point about the authorship of the *Prometheus Bound*. The eighteenth-century scholars assumed it to be by Aeschylus.

[62] T. NEWTON (ed.), *John Milton. Paradise Lost. A new edition* (London 1749). I am indebted to E. Hall for this reference and for having allowed me to see her forthcoming chapter, "The Problem with Prometheus: Myth, Abolition, and Radicalism" in *Classics and Slavery*, ed. by E. HALL and L. HUNNINGS.

In his *Discours* of 1760, Le Franc had referred to the eighteenth century as being inebriated with heady philosophical ideas "et de l'amour des arts, *l'abus des talents*"; and in the Preface to his *Prométhée*, he explains:

> On sent qu'Eschile a voulu montrer dans Prométhée *l'abus des talens*, et des arts, l'insolente présomption qu'ils inspirent, l'impiété qu'ils accréditent, la justice divine qui les punit.[63]

For the pagan poet, however, this could only be imperfectly conceived.[64] Indeed Aeschylus' play is "un Poème sans ordre, sans action, sans objet"; and yet despite these evident shortcomings, it has "caractère et des beautés".[65] As with his reading of the trial scene at the end of the *Oresteia*, we now realise that Le Franc reads *Prometheus Bound* as contemporary allegory:

> Des talents qui corrompent le genre humain, des arts qui l'énervent et l'amolisent, une fausse philosophie qui détruit toute religion, le renversement des bons principes, la perte des États qui en est la suite, la longue patience des Dieux, leur colère, leur clémence, tous ces objets fondus dans une action vive et intéressante, soutenue d'un spectacle frappant et varié, formeroient, ce semble, un tableau de la plus belle ordonnance et de la plus riche invention. J'ai ce tableau devant les yeux, j'en ai l'idée dans l'esprit, comme Cicéron l'avoit du parfait Orateur. Mais, comme lui, je me crois, dans l'exécution, fort au dessous du modèle que je propose.[66]

The "tableau" is indeed before his very eyes because not only is he describing how he views the intellectual climate of his age; he is also envisaging his arch-enemy in the role of protagonist.

By 1821, La Harpe assumes that the opera is written against Voltaire, "qui a enseigné les arts aux hommes, mais qui les a corrompus en leur apprenant à mépriser les dieux".[67] Le Franc

[63] J.J. Le Franc de Pompignan, *op. cit.* (n. 42), III, 214. (1777). My emphases.

[64] *Ibid.*

[65] *Ibid.*, 213 *sq.*

[66] *Ibid.*, 214 *sq.*

[67] J.F. de La Harpe, *Correspondance littéraire.* 4 vol. (Paris 1821) cited in L'Abbé Fr. A. Duffo, *op. cit.* (n. 26), 406.

was by no means the first to read *Prometheus Bound* allegorically: Brumoy had done so and de Rochefort expands on this in the 1885-89 edition.[68] If indeed Voltaire does lurk behind *Prométhée*, Le Franc is providing a very generous portrait of his rival.[69] From the outset we witness a big-hearted and well-meaning Prometheus, who will offer humanity his own experience to lead them to enlightenment:

> Je le rends par ma science,
> Éclairé, sage, industrieux.[70]

It is left to his mother, Thémis vainly to remind him that wisdom involves obedience to the gods. Fêted by humans, and a chorus of harvesters who bring him their offerings in gratitude, Prometheus' seeks to rid the people of their childhood superstitions. When the thunder rumbles, at the very moment when Prometheus is being given the fruits of this year's harvest, he tells them to ignore "ces vains phénomènes", despite Thémis' reminder that a storm often presages divine vengeance (p. 225).

The second act is a startlingly prescient enactment of a real-life event that was to take place on 30 March 1778, when at the end of the sixth performance of Voltaire's *Irène*, the troupe at the Comédie Française crowned a bust of the philosophe/playwright onstage (see **fig. 4**). Act II of Le Franc's play opens to show a public square bedecked with trophies to the arts and a pedestal awaiting a statue centre stage. Jupiter and Mercury arrive on stage disguised as travellers intent on learning the diverse customs of the world. When they inquire of an artist what the inhabitants of the land think about the gods, they receive a sharp shock:

> Les Dieux? Quel étrange discours!
> S'ils existent ces Dieux, ils sont muets et sourds. (p. 230)

[68] P. BRUMOY, *op. cit.* [3] (n. 20), I, 252, 298, 352.

[69] *Cf.* T.E.D. BRAUN, *op. cit.* (n. 10), 98.

[70] Le Franc (1777), III, Act I, sc. i, 222. Subsequent references to the play appear in parentheses after the citation.

In their stead, this land has placed:

> Des mortels sublimes, divins,
> Qui déchirent avec audace
> Le bandeau des erreurs trop fatal aux humains. (p. 231)

Very soon, we learn that public rhetoric about collaboration between artists is only window-dressing and the reality is that favouritisms and animosities abound. And with the arrival of the chorus, we hear that it is Prometheus "Sur les vertus et sur les arts / C'est lui qui nous éclaire" (p. 234).

The statue of Prométhée is placed upon the pedestal during the chorus' laudatory ode, which has a refrain that makes Prometheus the liberator sound remarkably like Prometheus the libertine:

> Il rend plus enchanteurs
> Les plaisirs innocents dont les Dieux font des crimes. (p. 234)

The cult of Prometheus, we learn, is located in the heart, not in ritual practices. When the chorus dances around his statue in celebration, the earth begins to shake and finally opens up to reveal balls of fire which rain down upon Prometheus' statue and the surrounding colonnades to the accompaniment of thunderclaps. The entire city is set alight causing buildings to collapse and the inhabitants to flee. Jupiter, the tyrant, emerges from behind the scene, thunderbolt in one hand, eagle in another, to condemn mortal sacrilege and order Mercury, his "Ministre fidèle", who appears on a globe of fire, to hunt down "un ingrat, un rebelle / Qui m'ose disputer l'hommage des humains" (p. 236).

In Act III we watch the rebel railing against the despot in Etna and trying to solicit the help of the dispossessed giants entrapped within the volcano. When Thémis explains that the people's deference to the arts in favour of obedience to divine law has prompted Jupiter's wrath, Prometheus maintains that he has always honored virtue, hated crime and only sought happiness for all (p. 240). Thémis instructs her son in the truth

about happiness: the arts do not bring happiness; it comes through having peace in your heart alone. When the giants eventually emerge with Etna's eruption, they are enchained and spiritually defeated; and Prometheus is forced to realise that he must fight alone.

The winds descend at the end of the third act to drag Prométhée to the even more inhospitable summit of Mount Caucasus. From now on we witness a truncated version of the opening of *Prometheus Bound*, during which Prometheus' defiance leads him to refuse to repent because he is guilty of no criminal offence. He pointedly reminds Mercury of the finite nature of monarchical rule:

> Deux fois j'ai vu du ciel la puissance mobile,
> Changer de Monarque et de lois,
> Le sceptre de tes Dieux est presque aussi fragile
> Que le sceptre des Rois. (p. 250)

To an effective onomatopoeic choral accompaniment from the North Winds and the Cyclopes, Prometheus is nailed to the rock ("Frappez, hâtez vous, / Redoublez vos coups / Pour punir un traître; / Pour venger un maître / Frappez, hâtez-vous" [p. 253]). The eagles and vultures emerge and Prométhée calls out, Christ-like, to all those who have abandoned him in his agony:

> Ô terre, ô ciel, ô rives sombres,
> Ô mortels, ô peuple des ombres,
> M'abandonnerez-vous à d'indignes fureurs?
> Soyez touchés de mes douleurs. (p. 253)

Prométhée's cries are not in vain. Act V opens by the sea where his mother, Thémis and her goddesses and nymphs weep in sympathy. Their lamentations and supplications bring forth Jupiter on his cloud. His tyrannical entourage which includes the Furies urges further oppression; Thémis and her followers, in turn, beg Jupiter for clemency. Jupiter sends Force and Violence to get Prometheus, who is granted a pardon on his return. This unexpected act of clemency astounds Prometheus, who explains:

Je resistois au Dieu vengeur,
Mais je cède au Dieu qui pardonne. (p. 260)

Now Prometheus acknowledges how like the mortals he has himself been and how his own blindness had led them astray; 'true' enlightenment will now be possible for humankind, not the kind on offer from *les Encyclopédistes*. Prometheus recognises the error of his ways and under a benign, forgiving divinity, he will teach by way of a new example:

Que mon repentir vous éclaire. (p. 261)

Art will not be an end in itself; but a means of articulating true, divine-informed wisdom, just as Le Franc had sought to do in his *Poésies Sacrées*. The play ends with a celebratory dance in which art acquires its true purpose — to celebrate the divine and its benevolence.

Conclusion

In many ways, Le Franc was very close intellectually to Voltaire; and not surprisingly he has been dubbed 'Voltaire chrétien'. For him a world without God was intolerable; a world with an occasionally absent one, vastly preferable.[71] Just like Zeus in the *Oresteia*, so his Jupiter at the end of *Prométhée* turns out to have a benevolent plan after all. Le Franc's translation of the refrain in the *Agamemnon* parodos, therefore, is not just accurate ("Chantez, chantez des vers lugubres; mais que le présage en soit heureux"); it is also programmatic for his own philosophical outlook as well.

Prométhée was never performed — indeed with its biting critique of *les philosophes* and of Voltaire in particular, it could never have been performed at the time. But with its combination of speech and song, individual and collective movement, spectacular effects and vast sweeps across time and place, it

[71] T.E.D. BRAUN, *op. cit.* (n. 10), 98.

learned much from Aeschylean practice. Le Franc's realisation, many years in advance of his fellow countrymen, that the so-called 'father' of tragedy had much to teach the modern playwright unfortunately fell upon fallow ground.

DISCUSSION

J. Jouanna: Votre communication est très éclairante notamment par votre réhabilitation de l'œuvre de Le Franc de Pompignan et de ses jugements sur l'œuvre d'Eschyle. Vous avez souligné aussi les relations entre les traducteurs d'Eschyle en langue française et en langue anglaise. Vous avez comparé également la traduction d'Eschyle de Le Franc de Pompignan avec celle de La Porte du Theil. À partir de cette traduction de La Porte du Theil, je voudrais revenir sur les éditions de Brumoy. Bien entendu, c'est la troisième édition de 1785-1789 qui est la plus importante puisque les traductions d'Eschyle de La Porte du Theil y sont insérées. Je voudrais vous poser à cet égard deux questions. Qu'apporte de nouveau la deuxième édition par rapport à la première? La Porte du Theil a donné dans la troisième édition l'ensemble de la traduction du théâtre d'Eschyle. Mais n'avait-il pas publié auparavant une partie de sa traduction? La question est importante pour la relation chronologique entre la traduction de Le Franc et celle de La Porte du Theil.

F. Macintosh: You ask about the second edition of Brumoy's *Le Théâtre des Grecs* and how it relates to the first edition. The second six-volume edition of 1760 is described on the title page as "revue, corrigée et augmentée", but the increase from 3 to 6 volumes is deceptive (the first edition was in much larger format than the second). The corrections are in fact few and are generally confined to the occasional notes to Brumoy's translations of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* and *Electra*, which appear in the first 3 volumes. In other words, the relationship between the first and second editions is very close indeed. La Porte du Theil's translation of *Les Choéphores* appeared in 1770 and there is no suggestion that he had translated any

other plays by that time. His translations of Aeschylus appeared in the 1885-89 edition and then separately in a two-volume edition in 1795, together with "notes philosophiques et deux discours critiques". As a member of L'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, his translations were no doubt preferred to those of Le Franc de Pompignan on the grounds of philological accuracy; just as they were to be in the nineteenth century. If, as I suggest, Le Franc's own translations can be dated (at least embryonically) to the 1750s, there is no doubt that Le Franc's interest in Aeschylus antedates that of his French contemporaries.

M. Griffith: Thank you so much for a fascinating and (as far as I could tell) in several respects trail-blazing discussion. I learned much and came to think in quite new ways about several issues concerning the reception/rediscovery of Greek drama and of Aeschylus in particular.

Would it be a great oversimplification to see your account as outlining a three-stage progression (broadly speaking) in the response to/use of Aeschylus' plays (mainly *Oresteia* and *Prometheus*), especially with regards to the musical and choral elements of the plays:

(i) a republican focus on the *Oresteia* endorsing *régicide*, with the voice of the chorus representing that of *le peuple* demanding justice for all; (ii) a moral-religious counter-movement (which you persuasively identify as "anti-philosophical"), sometimes now focusing on *Prometheus Bound* rather than *Oresteia*, with the musical/choral elements promoting emotional and passionate engagement with the divine (as it were, 'ritualism' *avant la lettre*), and admitting moments of excess and hyper-emotionalism as well as an ultimate reaffirmation of the justice and power of God; (iii) (a later stage, not falling within your topic but nonetheless perhaps arising out of it) Nietzsche's *Birth of Tragedy from the Spirit of Music*, as a mode of reading Greek tragedy (especially Aeschylean tragedy, in the Wagnerian spirit) as being essentially musical, choral, even divinely

inspired (Dionysus), but no longer 'just' or spiritually comforting? I.e., Nietzsche, Jane Harrison, etc. may owe more to these French predecessors than has been noted before?

A supplementary point: Would it be fanciful to see Themis and her daughters/nymphs etc., assembled tearfully round the 'crucified' figure of the hero in Le Franc's *Prométhée*, as recalling 'both' Thetis and the Nereids in the *Iliad* (lamenting Patroclus' death in sympathy with Achilles; and in other traditions lamenting Achilles' death as well) 'and' Mary and the other women attending at the crucifixion of Christ? (And the scene in Act 2 concerning the trophies dedicated to the arts (referring to Voltaire's statue) may also recall the account in *Exodus* of Aaron and the Golden Calf? So Biblical and Classical references are interwoven.

F. Macintosh: I would say, yes, you have correctly identified three phases in the reception of Aeschylus' plays: the first, broadly speaking, English phase (with Thompson's *Agamemnon* as paradigm), which mirrors the French eighteenth-century republican readings of Sophocles; the second, English/French phase, which is manifest in the work of the English poets, Gray, Collins and Mason and the readings, translations and adaptation of Le Franc de Pompignan; and the third 'ritual' phase, which is in many ways indebted to the French anti-philosophical readings that form the subject of my chapter. Regarding your supplementary observation, I think you are absolutely right about the deliberate range of reference in Le Franc's *Prométhée*. He was clearly influenced by the work of early comparative anthropologists; and religious syncretism (especially pagan and Christian) is a common feature in his work. Thank you, especially, for pointing out the important parallel with *Exodus* in Act II.

M. Griffith: Picking up on your remarks and quotations about the strangeness of Aeschylus' language and the difficulty of translating his poetry into another tongue ("Aeschylus necessitates

violence to the host language"): are there particular periods and contexts, within the histories of French, English, German etc. aesthetics, theatre and political control of language usage, appealing, or more incorporable into a vernacular equivalent, than others? (E.g., did the French language and its guardians, or experimentalists, have, for whatever reasons, different moments and modes of attraction and revulsion in relation to translating and staging Aeschylus, as compared with their English or German counterparts? (Maybe there weren't always exact counterparts?)

F. Macintosh: Your question is 'big'! Yes, I think we usually assume that there is an equivalence — aesthetic, theatrical and political — between languages and cultures at certain points that facilitate translation of particularly difficult ancient authors. The German and British Romantic periods are the obvious examples. What is interesting here, I suppose, is that Aeschylus language "trempée dans le sang", as Le Franc says, is translated by him into (proto-Romantic) prose but then recast by him, in his adaptation of *Prométhée,* into (neo-classical) alexandrines. This is a transitional moment when certain aspects of Aeschylus — the numinous, especially — are seized upon (both in England and France) at a time when it is, perhaps, the absence of any such equivalence that prompts the rediscovery. Then translation is essentially exploratory — a feeling 'after' new modes of expression, new coinages. What John Hill says of Aeschylus in 1753 seems especially pertinent here: "Take his soul and genius, in some degree along with you, and his thoughts become, as it were, your own; they rise in a natural succession, and instead of being perplexed, one runs always with him". This feeling of 'running with' Aeschylus is clearly what Le Franc and his English counterparts were feeling in the 1750s.

R. Parker: One aspect of your hugely interesting presentation is the brief excursion into the counter-factual: how different, you suggest, the French reception of Aeschylus might have been but for the *damnatio memoriae* practised against Le Franc

de Pompignan. But on your own showing the 1785-9 edition of Brumoy's *Le Théâtre des Grecs* provided much of what was needed to approach Aeschylus: it gave a full translation of the plays, by La Porte du Theil, and a sympathetic essay by de Rochefort. You stress that La Porte du Theil's translation is much less 'speakable', though more accurate, than Le Franc's of 1770: is that the main reason why Le Franc could have had an influence which the later translation didn't?

F. Macintosh: You are absolutely right to say that the 1785-9 edition provides much of what was needed to approach Aeschylus. But what it did not have, I suggest, was a 'performable' text. La Porte du Theil, with his distinguished scholarly background, provided a philologically rigorous text, but not one that was informed by, nor indeed intended for, any theatrical practice or realisation. Le Franc, by contrast, had from the outset of his career been seeped in the theatre; he was writing for a much wider 'audience', who both delighted in spectacle and 'heard' the text. Moreover, instead of appearing as La Porte du Theil's translations did during the turbulent years of the Revolution when the theatres were undergoing enormous upheaval and reorganisation, Le Franc's translations could have been widely available from 1770 (possibly earlier, if my suggestions about the genesis of the translations are accurate). If his relations with Voltaire had been different, they may well have appeared at the same time as a staging of his *Prométhée* and, in turn, have spawned numerous adaptations of Aeschylean plays, which would have matched those adaptations of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* that became especially popular at this time in France.

P. Judet de La Combe: L'histoire de la 'redécouverte' moderne d'Eschyle qui nous est proposée nous sort de nombreux clichés sur l'invention d'un Eschyle religieux par les Romantiques. Vous montrez clairement que l'insistance sur la religiosité de cet auteur est antérieure, qu'elle est liée aux oppositions que

suscitait le lien entre classicisme aristotélicien et les Lumières tel qu'on le trouve chez Voltaire notamment. Ma question porte sur la relation entre l'importance du lyrisme chez Le Franc de Pompignan et la finalité éducative qu'il prête à la tragédie, en accord, sans doute, avec l'esthétique qu'il avait dû apprendre du Père jésuite Porée, lui-même auteur de tragédies latines écrites pour ses élèves (voir son *Brutus*): l'irrationalité des tragédies d'Eschyle n'est-elle pas valorisée précisément parce que cette violence, cette irrégularité permettent aux spectateurs de découvrir au moyen des affects une vérité morale et religieuse supérieure, vérité qui serait moins efficacement atteinte si elle était présentée sous une forme plus sereine, faisant appel à la raison? La critique des Lumières peut ainsi mettre en évidence des éléments cultuels, historiques et sombres de la tragédie que la science philologique mettra du temps à prendre en compte.

F. Macintosh: I am sure you are right to link the prizing of Aeschylean 'irrationality' to Le Franc's early Jesuit education and to suggest that it precisely his 'irregularity' that is seen to convey religious and moral truths more efficaciously than the 'serene', rational form of, say, Sophocles. It is also striking, as you say, that the critics of the Enlightenment were able to highlight the darker, 'underside' of tragedy to which philologists paid little attention until much later. There is no doubt a paper to be written on the relationship between classical philology and the Enlightenment!

P. Judet de La Combe: Selon cette ligne de réception d'Eschyle, les *Euménides* ont une place importante. Ce ne sera plus le cas ensuite, puisque Leconte de Lisle, dans son adaptation de l'*Orestie*, pourtant intitulée *Les Érinnyes*, omettra cette pièce. Comment interpréter ce changement et la perte d'intérêt pour cette dimension politique, collective et 'sacrée' de la tragédie, sans doute au profit des figures héroïques individuelles qui sont au centre des deux premières pièces, et qui sont plus conformes aux attentes d'une esthétique plus classique?

F. Macintosh: You are right to see this as an essentially neo-classical privileging of the individual heroic figure at the expense of the collective. However, there were deeply 'political' reasons behind Leconte de Lisle's decision to omit the final play: in marked contrast to the other late nineteenth-century versions of the *Oresteia*, *Les Érinnyes* does not show, let alone celebrate, any way out of the cyclical pattern of revenge; nor does it allow any prospect of reconciliation between the city and its avenging spirits. It is a very angry and pessimistic text, which in many ways reflects Leconte de Lisle's profound disillusionment with France under Napoléon III.

P. Judet de La Combe: Quelle importance, pour l'interprétation des poètes tragiques, a le fait qu'au XIX[e] siècle, en France, contrairement à ce qui se passe en Allemagne et en Angleterre, il n'y a pas d'activité philologique intense dans l'édition, l'interprétation et l'analyse historique de la tragédie? Il semble bien que les poètes, par leurs adaptations, ont eu une influence décisive sur la lecture de la littérature ancienne.

F. Macintosh: Your observation concerning the relative absence of significant philological interpretations of the tragic poets in France during the nineteenth century in marked contrast to the impact of theatrical practice is a very interesting one. Is this, perhaps, symptomatic of a general (and belated) French nineteenth-century resistance to neo-classical theory (which doesn't return with any force until anti-German feeling informs taste and the curriculum post WW1)? Instead we find, as you say, a number of pathbreaking and durable adaptations, which are hailed as close translations (notably Jules Lecroix's *Œdipe Roi* of 1858, which was awarded in 1862 the *Prix Extraordinaire* from the Académie française which is normally reserved for original works). Perhaps too we have evidence with this lacuna of the academy's shying away from what it perceives as the 'popularising' of the tragic, at a time when the ancient tragic hero/heroine was becoming synonymous with

the stars of the Comédie Française (especially Mounet-Sully as Œdipe from 1881)?

G. Avezzù: Oltre alla prossimità cronologica con l'*Antigone* di Mendelssohn e con la *Médée* di Legouvé, mi chiedo se un'altra interessante sincronia possa essere offerta dalla pubblicazione di *Oper und Drama*, di Richard Wagner (1852) — in particolare per quanto riguarda l'idea di una sorgente popolare della musica e, più in generale, per il disegno di un'opera d'arte totale. Lei, del resto, menziona Wagner come il solo "yet quite ready for the trilogy's full epic sweep". Con questo non voglio dire che Dumas fosse un lettore di Wagner ma che, anche da questo punto di vista, forse i tempi erano maturi per una ripresa del grande disegno trilogico dell'*Orestea*.

F. Macintosh: I think you are absolutely right: in the 1850s time was ripe for an *Oresteia*, or rather the realization of the ideal of the *Gesamtkuntswerk*. There was also considerable interest in the the trilogic form at this time (there are even parallels between the dramatic trilogy and the so-called 'triple-decker' novel of the Victorian publishing industry). Schiller's *Wallenstein* (1799) and Grillparzer's *Das Goldene Vließ* (1821) are interesting points of comparison. Grillparzer's trilogy (the three constituent five-act plays being *Das Gastfreund*, *Die Argonauten* and *Medea*) played throughout the century. Outside of Vienna, however, it was only *Medea* that was performed because of the enormity of scale that staging the trilogy entailed (in this case, the necessity of having two actresses for the part of Medea). So even though there was a fascination with and a desire to realize the full epic sweep of the Aeschylean trilogy, this could rarely, for institutional reasons, be materialized (Bayreuth notwithstanding) outside the metropolitan centres at this time.

A. Podlecki: We are indebted to you for this fascinating account of how the 'reception' of an author may be affected by factors other than the receptiveness of the intended audience.

Thanks also for your discussion of the figure of Prometheus in contemporary polemic that may lie behind Le Franc's *Prométhée*. If only he and Voltaire had not fallen out... Let me ask you about Leconte de Lisle's *Les Érinnyes*. Do you think that he suppressed the third play because he considered it undramatic (ignoring Le Franc's in my opinion correct appraisal of the theatrical qualities of the trial scene)? Leconte certainly saw the potential impact of bringing in the Erinyes as participants, albeit mute, in the action (like their sisters in Eliot's *The Family Reunion*). In the opening piece, *Klytaimnestra*, he introduces them as ghostly figures who come and go, "grandes, blâmes, décharnées, vêtues de longues robes blanches, les cheveux épars sur la face et sur le dos". They reappear in Part II, *Orestès*, emerging from behind Agamemnon's tomb after the matricide (which takes place onstage) and barring his way as he tries to escape. This may be an unfair question, but can you think of other works in which the Furies have been 'repositioned', removed from a concluding separate play of their own into earlier parts of the story?

F. Macintosh: No, I don't think that Leconte de Lisle suppressed the third play because he considered it undramatic: rather, it was because he resisted the idea that the tragic could be in any way reconciliatory. The ubiquitous Furies contribute to his incredibly bleak play of human revenge. As for your question about other plays which have similarly 'repositioned' the Furies, I can't think of any adaptations which include them before the matricide. But if we consider Leconte de Lisle to have thereby contributed to a privileging of the 'maternal' voice, there have been recent equivalents: I think especially of Katie Mitchell's decision in her production of the *Oresteia* (in Ted Hughes' translation at the National Theatre, London in 1999) to include the ghost of Iphigenia on the stage of the first play, *The Home Guard* (*Agamemnon*). Otherwise, I think you are right to draw attention to Leconte de Lisle's powerful version which proved popular well into the early twentieth century, despite (or even because of) its extraordinary pessimism.

CONCLUSION

Pour faire écho à ce qui a été dit dans l'introduction, nous pouvons maintenant dire que ce colloque comble dans la brillante série des Entretiens de la Fondation Hardt une lacune qui subsistait sur la tragédie grecque. Eschyle a retrouvé son trône de prince de la tragédie que lui avait bien volontiers cédé Sophocle, mais qu'Euripide lui disputait.

Le déroulement de ces Entretiens a révélé d'une façon très claire ce qu'a été l'intention première des organisateurs: aborder une série de problèmes à la fois divers et convergents sur les premières tragédies conservées du théâtre occidental en cherchant non pas à faire une somme par une accumulation du savoir d'autrui, mais à élaborer par une réflexion authentique à partir du texte lui-même des synthèses personnelles qui, tout en tenant compte des recherches actuelles, les transcendent; et c'est là un des apports majeurs de ce nouvel Eschyle.

L'œuvre a été envisagée d'une part dans son temps, c'est-à-dire dans ses divers contextes, littéraire, théâtral, politique, religieux, pour éviter de plaquer artificiellement des idées reçues ou intemporelles, et d'autre part dans sa posthistoire, c'est-à-dire dans la lecture qui en a été faite depuis l'Antiquité jusqu'aux temps modernes pour montrer comment ces tragédies qui avaient été primitivement écrites afin d'être représentées une seule fois lors d'un concours où trois finalistes se disputaient la victoire a eu une longue posthistoire dans le théâtre européen.

Replacer l'œuvre dans son temps, c'est d'abord prendre conscience que l'œuvre d'Eschyle, comme celle de Sophocle et à un moindre degré celle d'Euripide, a été victime d'un 'naufrage tragique'. D'une carrière brillante qui s'est déroulée dans la première moitié du V^{e} siècle avant J.-C. et qui totalisait environ quatre-vingt-dix pièces il ne nous reste que sept tragédies

en entier et des épaves sous forme de fragments. Rien ne doit être négligé pour redonner vie à cette œuvre immense. Et à cet égard, la communication d'Anthony Podlecki doit être évoquée en premier. Car c'est elle qui avait pour objet de présenter de façon précise ce qu'il nous restait de l'ensemble de l'œuvre connue en tenant compte des épaves, de scruter toutes ces épaves pour essayer de reconstruire sans céder à l'imagination ce que l'on peut savoir de l'ensemble de la flotte eschyléenne. Ainsi peut-on redécouvrir la diversité et la richesse des mythes mis en scène dans l'ensemble de son œuvre, qu'ils soient puisés chez Homère, dans les poèmes du cycle ou dans d'autres épopées perdues sans en rester au choix plus ou moins arbitraire des sept tragédies conservées. Et de cette façon on peut mieux appréhender dans toute son extension le problème de la place d'Eschyle comme précurseur par rapport aux autres tragiques sans en rester au seul exemple des *Choéphores* dont la séquence dramatique a été reprise dans les deux *Électre* de Sophocle et d'Euripide, mais en tenant compte des tragédies perdues et notamment du *Philoctète*, relativement bien connue ou d'autres tragédies moins bien documentées en restant prudent et en faisant le départ entre le certain, le probable ou le possible.

Le contexte littéraire a été envisagé dans le sens le plus large possible par Mark Griffith. La poésie d'Eschyle est replacée, en effet, dans les différents contextes non seulement poétiques (poésie épique, poésie lyrique monodique ou chorale), mais aussi philosophique et technique (avec une attention particulière à la littérature médicale). Dans ce vaste tableau brossé du contexte littéraire, l'objet essentiel de l'étude qui consistait à définir l'originalité de la poésie d'Eschyle n'a jamais été perdu de vue, mais l'innovation ne peut s'inscrire que dans une connaissance parfaite de la tradition qui est reprise et transformée, qu'il s'agisse du vocabulaire, de la syntaxe, du style, des métaphores ou des rythmes des parties chantées ou des parties parlées.

Par rapport aux genres poétiques épiques et lyriques qui l'ont précédée, la dimension nouvelle de cette écriture eschyléenne

est avant tout sa dimension théâtrale. C'est là que la perspective historique est capitale pour juger des enjeux de la représentation et des moyens pour la réaliser, mais aussi pour découvrir le paradoxe d'une écriture qui tout en visant à une victoire momentanée dans une compétition opposant trois concurrents lors d'une fête annuelle de la cité devant un public national et même international renferme des indications dramaturgiques précises sur l'organisation du spectacle tel qu'il était voulu par l'auteur et tel qu'il pouvait être dès lors représenté à nouveau. Jacques Jouanna dans sa communication sur la création théâtrale chez Eschyle a montré les réseaux d'indications dramaturgiques que l'écriture eschyléenne a tissé tout au long de ses tragédies pour construire son action et son spectacle en fonction des moyens et du personnel dont il disposait, ces moyens s'étant perfectionnés au cours de son œuvre et culminant dans sa dernière trilogie conservée, l'*Orestie*, où Eschyle fait preuve d'une maîtrise sans précédent dans le rythme de l'action et dans l'inventivité du spectacle. Il en ressort que l'on ne doit pas sous-estimer la dimension spectaculaire du théâtre d'Eschyle en dépit des analyses plus philosophiques que théâtrales d'Aristote. Le spectacle était pour l'auteur tragique la condition première de son succès. Et par cette dimension de l'écriture théâtrale, on redécouvre un aspect d'Eschyle qui est très moderne.

La dimension théâtrale se réalise aussi par la création de personnages autonomes qui ont pris progressivement de l'importance par rapport au chœur. Eschyle a participé à ce développement en créant lui-même un deuxième acteur et en adoptant à la fin de sa carrière le troisième acteur qui avait été introduit à son tour par Sophocle. Dans sa communication, Bernd Seidensticker s'est demandé dans quelle mesure Eschyle a caractérisé ses personnages en leur donnant un profil personnel, le chœur devant être considéré comme un personnage et parfois comme le personnage principal. A l'exception du *Prométhée* dont l'attribution à Eschyle n'est pas sûre, toutes les autres tragédies sont analysées dans cette perspective avec beaucoup de pondération et de mesure. Certes, Eschyle n'a pas fait

de la caractérisation de ses personnages une fin en soi et n'a pas encore atteint le raffinement d'un Sophocle ou d'un Euripide. Mais d'une tragédie à l'autre on peut voir des approfondissements: le conflit tragique d'un personnage pris entre deux exigences prend un tour plus personnel dans l'Étéocle des *Sept contre Thèbes* que dans le Danaos des *Suppliantes* et les petits personnages font leur apparition à la fin de la carrière dans l'*Orestie*, avec le veilleur ou la nourrice, tandis qu'une série d'autres innovations concernent les personnages principaux, par exemple la caractérisation complexe de Clytemnestre recevant Agamemnon ou d'Électre reconnaissant Oreste, et tout cela avec une économie de personnages et de moyens remarquable.

Le concours théâtral se déroule dans une fête à la fois religieuse et politique, dans la mesure où c'est une fête de la cité en l'honneur de Dionysos. L'aspect religieux du théâtre d'Eschyle a été abordé par Robert Parker dans sa communication «Aeschylus' Gods: Drama, Cult, Theology». C'est une étude personnelle, pondérée et nuancée, qui s'efforce de replacer la religion dans le théâtre et d'éviter de reconstruire systématiquement à partir de toutes les affirmations des personnages une théologie d'Eschyle. Elle montre, néanmoins, que le message de l'auteur transparaît à travers les paroles des personnages, si l'on veut bien établir une distinction entre les paroles objectives qui contiennent une vérité et les paroles subjectives qui caractérisent les personnages — on retrouve ici un lien avec la communication de B. Seidensticker — ou qui s'expliquent dans une situation dramatique donnée. Elle s'interroge aussi sur les innovations d'Eschyle par rapport à ses prédécesseurs sur les dieux en mentionnant judicieusement au début et à la fin un exemple sur la filiation originale d'Artémis que l'historien Hérodote avait déjà lui-même signalé. C'est un signe parmi d'autres de la grande hardiesse avec laquelle Eschyle a traité les figures divines dans son théâtre.

Pas plus que la religion, la politique chez Eschyle n'a été séparée de la dimension théâtrale. Le lien entre les deux a été

au contraire nettement affirmé par Guido Avezzù dans le titre même de sa communication «Scena e politica in Eschilo». Ce qu'il faut rechercher dans le théâtre d'Eschyle ce n'est pas une lecture parcellaire d'allusions à une réalité événementielle – même chez Sophocle qui a participé à la vie politique d'Athènes une telle lecture se révèle infructueuse –; ce n'est pas non plus une reconstruction de l'idéologie politique d'Eschyle en additionnant les maximes qui se trouvent dans la bouche des personnages et en les organisant en dehors de tout lien avec l'action tragique dans laquelle elles s'insèrent. Ce qui est au centre, c'est la construction dramatique temporelle et spatiale qui non seulement sert de cadre à l'expression et à l'action des personnages, mais aussi révèle une vision du politique. L'organisation des espaces dramaturgiques participe à l'image des conflits politiques de la communauté que met en scène la représentation. Ainsi se dessine une géographie politique dont le centre ne correspond pas toujours à l'espace visible représenté. Déjà dans les *Perses* le centre est inversé par rapport à ce que l'on aurait pu attendre. L'autocélébration de la cité victorieuse n'a rien de direct; elle est vue à travers la souffrance des autres, en l'occurrence des ennemis. La réélaboration nécessaire du discours panégyrique constitue l'originalité de la tragédie, établissant un rapport complexe d'identification et d'opposition entre la communauté représentée et la communauté spectatrice. À ce choix fait par Eschyle dans les *Perses* (de l'absence scénique de la cité démocratique néanmoins présente dans le discours) s'opposent d'autres choix dans ce que l'on peut appeler la géographie politique d'Eschyle. Dans les *Suppliantes* et les *Sept contre Thèbes* on repère la même métaphore de la poupe de la cité où se situe le pilote. Mais ce lieu directeur est dans les *Sept contre Thèbes* au centre de l'espace théâtral, où apparaît le chef de la cité, le pilote du navire, tandis que dans les *Suppliantes* il est à la périphérie par rapport à l'espace visible représentant un autel des dieux dans la *chora*. Cependant une distance est conservée dans les deux tragédies entre la communauté représentée et la communauté spectatrice, car la cité représen-

tée, Thèbes ou Argos, est un ailleurs. L'on a noté le peu de tragédies d'Eschyle où l'espace représenté est Athènes, celui de la communauté spectatrice. C'est toutefois le cas dans la seconde partie de la dernière pièce de la trilogie de l'*Orestie*, les *Euménides*, où la géographie scénique et la géographie locale semblent se confondre. Cependant la distance inhérente à la tragédie est récupérée par l'absence du chef de la cité et la présence de la déesse protectrice de la cité agissant religieusement en protégeant son suppliant et politiquement en créant un tribunal.

De toutes ces communications qui ont envisagé l'œuvre d'Eschyle dans son temps, que ce soit dans son contexte mythique, littéraire, scénique, psychologique, religieux et politique, il ressort que toute interprétation de l'œuvre d'Eschyle, quelle qu'elle soit, ne peut pas être séparée de sa dimension théâtrale dans le contexte agonistique où elle est née. L'interprétation ne peut donc pas partir d'une analyse microscopique de passages pris au hasard dans une tragédie, ni non plus d'une reconstruction atemporelle faisant la somme de passages pris à différentes tragédies sans tenir compte des lignes de force qui animent chaque tragédie ou chaque trilogie tragique et du contexte lyrique ou scénique dans lequel les passages s'insèrent.

Ce théâtre né pour un triomphe éphémère est devenu une «acquisition pour toujours». C'est ainsi que nous pouvons aborder le second versant des Entretiens, qui envisage la destinée de l'œuvre après sa mort depuis l'Antiquité jusqu'aux temps modernes. Certes il n'était pas question de pouvoir suivre dans une histoire continue la réception de son œuvre, qui a commencé immédiatement après sa mort dès la seconde moitié du V^e^ siècle.

Il a déjà été question des jugements des Anciens sur le style d'Eschyle au début de la communication de Mark Griffith, avec une impression négative de grandiloquence et d'obscurité qui avait déjà été soulignée par l'Euripide d'Aristophane et qui peut expliquer le fait qu'à partir du IV^e^ siècle Eschyle fut moins représenté et moins lu que Sophocle et surtout qu'Euripide.

Mais Mark Griffith a eu raison de corriger cette impression première, partagée aussi à tort par certains Modernes, en notant très justement que la poésie d'Eschyle est loin d'être uniforme, qu'elle est au contraire extraordinairement variée et capable de s'adapter à des registres fort différents, mieux en définitive que les deux autres grands tragiques.

Franco Montanari a retracé à partir de tous les documents dont on dispose l'histoire de la philologie et de l'exégèse antique sur Eschyle depuis les débuts jusqu'à l'âge augustéen, c'est-à-dire jusqu'à la phase de l'histoire culturelle qui coïncide avec l'activité de Didyme. Ce parcours voit d'abord la consolidation des intérêts pour les auteurs et les œuvres du théâtre dans l'environnement péripatéticien. Puis, dans le contexte de la philologie alexandrine, après les premiers pas au temps de Zénodote, et après le grand catalogue de Callimaque, un tournant important se produit quand Aristophane de Byzance, mettant à profit les travaux de ses prédécesseurs, a produit un travail de grande ampleur dans trois directions: l'étude lexicographique, les introductions sur chaque pièce (*hypotheseis*) et l'analyse colométrique des parties lyriques. Ainsi se trouvent posées les bases pour les progrès futurs de la philologie eschyléenne, en passant par Aristarque jusqu'à Didyme. Eschyle a été l'objet d'études au même titre que les autres grands poètes archaïques et classiques, mais les témoignages le concernant sont extrêmement maigres, par suite d'une moindre fortune à l'époque impériale, tardo-antique et byzantine, ce qui a entraîné la perte d'une partie importante du matériel exégétique ancien et, par conséquent, une image déformée.

La communication de Fiona Macintosh est consacrée à la «redécouverte» d'Eschyle sur la scène moderne. On pensait jusqu'à présent que cette redécouverte était l'œuvre des romantiques. Fiona Macintosh apporte du nouveau en montrant qu'elle commença relativement plus tôt, aussi bien en Grande Bretagne qu'en France. Pour la Grande Bretagne, elle souligne l'importance de l'*Agamemnon* de James Thomson qui fut représenté au King's Theater en 1738; pour la France, elle montre

le caractère pionnier de la monumentale publication en trois volumes de Pierre Brumoy sur *Le théâtre des Grecs* dont la première édition de 1730 note déjà que le "père de la tragédie a été celui des trois que le Tems a le plus maltraité". Pierre Brumoy, abordant le théâtre grec avec un esprit beaucoup plus large que Dacier qui privilégiait Sophocle en se référant aux normes aristotéliciennes, élargit le corpus des traductions à Euripide et donne des présentations des autres tragédies dont celles d'Eschyle sans toutefois donner encore la traduction d'une pièce d'Eschyle. Ce n'est que dans la troisième édition de 1785-1789 que La Porte du Theil, l'un des membres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres comblera cette lacune en traduisant l'ensemble des tragédies d'Eschyle. Cependant il avait été devancé dans cette réhabilitation par Le Franc de Pompignan, membre de l'Académie française, qui ne partageait pas l'esprit philosophique de son siècle et fut victime de sa querelle avec Voltaire. C'est Le Franc qui fut le véritable redécouvreur d'Eschyle en France: dès les années 1750 il souligna l'importance des chœurs ainsi que la dimension religieuse de son théâtre, et publia vingt ans plus tard une traduction d'Eschyle, certes moins précise que celle de La Porte du Theil, mais plus 'théâtrale'.

Sur la réception d'Eschyle au XIX^{e} siècle, la communication de Pierre Judet de La Combe apporte dans sa réflexion sur la notion de tragique un enrichissement de l'approche philologique par la prise en compte de la réflexion philosophique allemande post-kantienne. Elle propose aussi sa lecture moderne dite 'esthétique' de la tragédie grecque, illustrée par l'interprétation de la *parodos* de l'*Agamemnon* et tout particulièrement du passage très difficile sur la délibération du roi au moment de sacrifier sa fille. Elle aborde aussi, dans un esprit à la fois accueillant et critique, l'une des lectures les plus modernes d'Eschyle et du théâtre grec en général, que l'on appelle ritualiste, qui consiste à incorporer le rite de la représentation dans le contexte rituel de la fête officielle du culte rendu à Dionysos. Sans aucun doute, cette interprétation moderne est attentive au

matériau rituel de la tragédie, mais ne faut-il pas établir une distance d'une part entre le contexte de la représentation et la représentation elle-même dont le rituel n'est pas de même nature qu'un rituel religieux et d'autre part entre le rituel religieux représenté dans la tragédie et celui de la fête religieuse dans lequel il s'insère? Toutes questions qui posent le problème de l'autonomie de la création tragique par rapport à son contexte et de la relation entre le spectacle créé et la réalité transposé sur la scène.

Comme il est possible de le constater, pour finir, l'organisation des communications telles qu'elles sont présentées dans ces conclusions ne coïncide pas exactement avec le déroulement chronologique des communications tel qu'il avait été prévu au départ et tel qu'il a été conservé dans l'impression du volume pour rester fidèle, comme il est d'usage, au déroulement des Entretiens. Cette nouvelle géographie des Entretiens qui se dessine après la représentation du colloque tient aux attentes qui ont été comblées et aux nombreuses et agréables surprises qui ont apporté des perspectives nouvelles, ainsi qu'à la richesse des discussions qui ont couronné chaque communication prononcée.

Pour ne pas terminer sur une note trop optimiste qui pourrait valoir aux organisateurs une réputation d'*hybris*, on peut être surpris, bien que les tragédies conservées sous le nom d'Eschyle soient si peu nombreuses, du peu de place accordé à l'une d'entre elles, le *Prométhée*. Certes, il en est question dans plusieurs communications, dans celle d'Anthony Podlecki qui dresse un riche tableau de l'œuvre d'Eschyle à qui plusieurs *Prométhée* ont été attribués, ou dans les études sur la réception de son œuvre puisque l'appartenance du *Prométhée* à Eschyle n'a pas été mise en cause avant l'époque contemporaine, comme le rappelle Fiona Macintosh lorsqu'elle parle du *Prométhée* de Le Franc de Pompignan, unique développement en définitive à être consacré à cette pièce dans l'ensemble du volume. Plusieurs communicants ont explicitement ou implicitement éliminé cette tragédie parce qu'elle ne leur paraissait pas en cohérence avec les autres. Sur l'authenticité du *Prométhée*, Mark Griffith, dont on

sait qu'il a écrit un volume sur le sujet et une édition commentée, demeure "agnostique". Robert Parker emploie la même expression. Guido Avezzù a écarté la tragédie de son analyse, en considérant qu'elle n'est pas authentique. Bernd Seidensticker l'a également éliminée, parce que son attribution n'est pas certaine. Jacques Jouanna n'a fait que quelques allusions au *Prométhée* dans les notes en laissant la question ouverte. Est-ce un hasard si aucun des communicants n'a affirmé que le *Prométhée* était authentique? Il reste donc la place pour une étude qui traiterait du *Prométhée* en lui-même dans tous ses aspects sans focalisation sur la question de l'authenticité. Cela serait dans l'esprit des Entretiens qui ont donné la primauté au texte comme base de réflexion. Et l'on peut rêver de voir les mêmes participants se réunir à nouveau pour combler cette lacune, quitte à s'adjoindre des partisans convaincus de l'authenticité. Mais cette lacune est mineure par rapport à celle qui est comblée dans le présent volume.

Il a fallu attendre un demi-siècle pour qu'Eschyle réapparaisse des Enfers et prenne sa place dans les rayons de la collection des Entretiens de la Fondation Hardt si bien que l'on peut désormais prendre à la fois Euripide, Sophocle, et Eschyle pour les confronter. Venu tard dans la collection, Eschyle n'en paraîtra que plus jeune et plus moderne.

Ce qui ressort, en effet, de l'ensemble des études, c'est en définitive une maîtrise technique dans l'écriture théâtrale loin des balbutiements, une souplesse dans le détail jointe à une construction architecturale d'ensemble, la jeunesse d'un théâtre avide d'exploiter les nouveautés qu'il crée ou doit à ses concurrents, une technique encore pleine d'audace même dans le spectacle. Par suite du naufrage tragique qui a englouti les œuvres de ses prédécesseurs et une partie de ses propres œuvres, Eschyle émerge comme un commencement. Mais ce commencement était déjà un épanouissement.

Jacques Jouanna – Franco Montanari

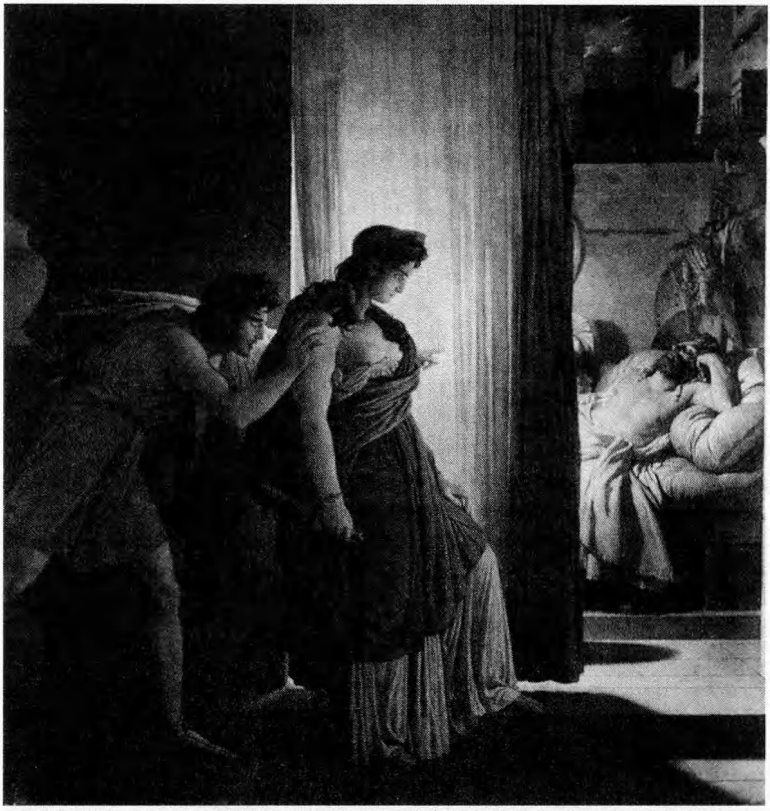


Fig. 1. *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*
by Pierre-Narcisse Guérin (1817)
Paris, Musée du Louvre.

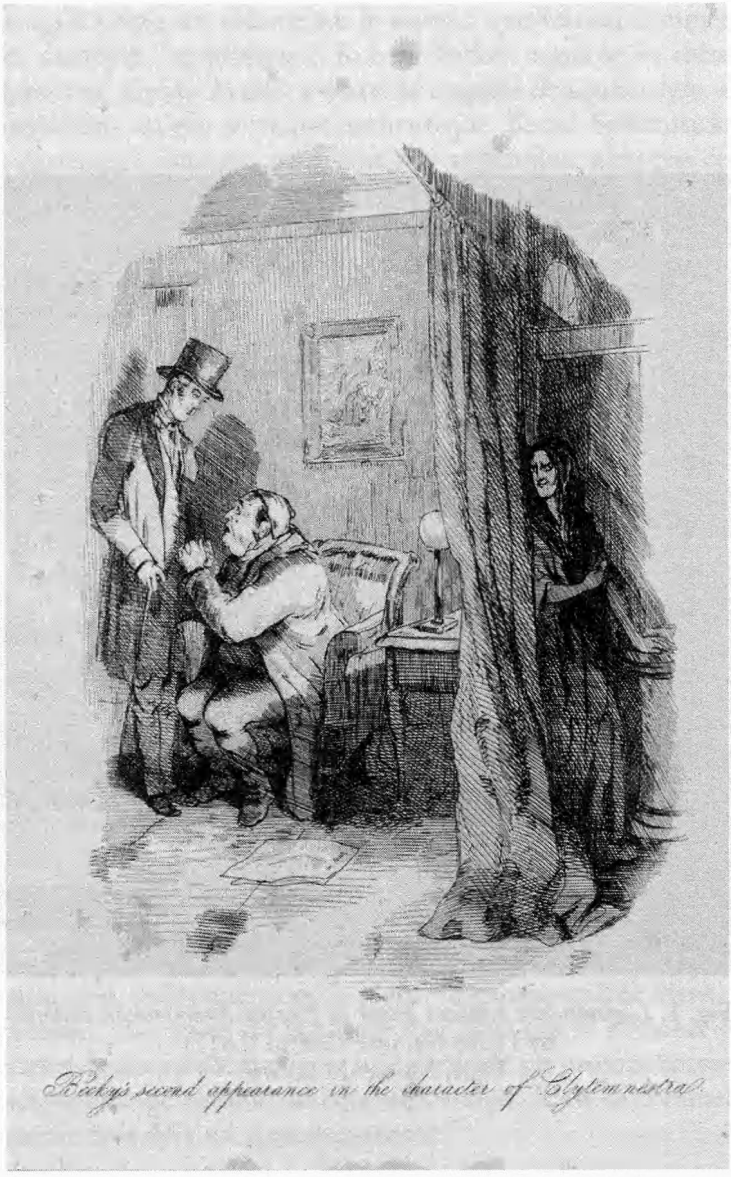


Fig. 2. Woodcut accompanying the text of the novel *Vanity Fair* by William Makepeace Thackeray (1847-48).

Fig. 3. Lithograph by Honoré Daumier for the satirical journal *Charivari* (1850).

Fig. 4. The troupe at the Comédie Française crowning a bust of the philosopher Voltaire onstage at the end of the sixth performance of *Irène* (1778).

INDEX LOCORUM

A. AESCHYLUS

Agamemnon: 11, 17, 23, 34, 39, 53, 105, 206, 230, 231, 237, 287, 289, 299, 301, 302, 309, 312, 316, 370, 373, 409, 417, 442, 451.

1: 20
1-10: 239
1-19: 237
8-10: 318
11: 234, 236, 249, 369
12-21: 239
20-21: 20
40-42: 186
48-60: 9
49: 247
50-59: 14
55-56: 47
55-62: 49
61-62: 132
62: 140
71-78: 42
104: 42, 53, 177
104-159: 9
105 ***sqq.***: 39-40, 53
106: 40
108: 247
109-120: 49
121: 43, 369, 451, 458
126-130: 247
126-155: 132, 158-9
131-155: 247
134-137: 243
135: 317
135-138: 133
138: 43, 451, 458
140-143: 289
142: 317
144: 290, 317, 318
147: 34
147-155: 129
154-155: 296
155: 243
158-159: 349
159: 43, 451, 458
160-166: 29, 137
168-175: 154
176-183: 29, 143
179: 30
182: 143
184-187: 243
186: 251
187: 34, 294,
188-198: 242
192: 34
199: 34, 161
201-202: 243
205-217: 291-2
206-217: 33
208: 255
211-212: 292
212-213: 242
214: 34
214-217: 242
215-217: 131
216: 292
217: 34
218-224: 33

218-227: 243, 292
219: 34, 243
219-221: 132
221: 34, 296
222: 34
224: 34
225: 33
225-226: 140
228-247: 247
230: 242
245-247: 291
249-250: 317
249-253: 43
281-311: 9
312-325: 44
315: 318
318-319: 235
320-350: 235
338-347: 244
351: 235
362-366: 132
367: 47
369: 47/ **369-372**: 255
385-402: 140
401: 291
407: 140
408 ***sqq.***: 47
415: 368
416: 368
425: 368
448-449: 132
449: 47
456: 47
456-467: 244
489: 145
489 ***sqq.***: 237
491-496: 145
503-526: 20
524-530: 244
527-528: 255
583-584: 145
607: 249
681-701: 47
683-684: 49
717-736: 13
717-749: 140
718: 47
727: 48
733-734: 255
735: 47
735-736: 255
736: 13
738-749: 47, 157
738: 49
743: 233
744: 49
748: 132
750: 12
750-762: 177
757-758: 12, 177
761-762: 32
763-771: 32
764-771: 253
772 ***sqq.***: 139
783-809: 232
810-829: 232, 244
810-854: 38
810-957: 103
818-828: 247
827: 247
835: 146
844-850: 232
855 ***sqq.***: 249, 252
855-913: 232, 235
870: 339
878: 44
903-909: 146
906-907: 255
913-915: 146
930-931: 146
938: 47
938-947: 146
940-944: 235
948: 255
958-963: 255
959-967: 146

1035-1068: 45
1035-1071: 235
1072 ***sqq.***: 51
1090-1092: 243
1095-1097: 243
1097: 129
1116: 249
1121: 30
1125-1127: 249
1125-1128: 45
1140-1145: 249
1178: 45
1186-1193: 45, 243
1192-1193: 129
1193: 255
1215-1241: 243
1217-1222: 45, 129
1223-1225: 247
1223-1241: 129
1224: 131, 247
1235: 249
1258: 247
1258-1259: 249
1259: 247
1264 ***sqq.***: 209
1279-1283: 46
1284-1285: 130
1291: 46
1315: 46
1317: 46
1322: 46
1343: 100
1343 ***sqq.***: 349
1344-1347: 101
1347: 101
1348-1371: 101
1372: 64
1372 ***sqq.***: 437
1372-1398: 38
1384-1392: 452
1388 ***sqq.***: 311
1438: 244
1468-1474: 244
1468-1480: 129
1485-1487: 29
1486-1487: 139
1492: 249
1497-1504: 141, 244
1497-1512: 129
1505-1508: 244
1577-1582: 131
1600-1602: 129
1625: 248
1625-1627: 239
1671: 247
1672-1673: 236.

Choephori: 35, 105, 110, 111, 122, 159, 200, 228, 230, 241, 254, 302, 312, 344, 369, 370, 371, 373, 443, 460.

1-2:37
1-9: 23
16-18: 210
115: 345
130-131: 345
135: 252, 344
140-141: 250, 253
168 ***sqq.***: 345
183-184: 30
183-187: 34
225 ***sqq.***: 345
238 ***sqq.***: 345
241: 252, 255
246 ***sqq.***: 248
247: 247
247-249: 248
249-250: 248
250-251: 248
255-257: 136
269: 152
269-296: 244
269-305: 229
273: 345
298: 345

298-305: 244, 309
300: 345
301: 248
306-529: 23
313-314: 12, 139
333-334: 347
334 ***sqq.***: 346
386 ***sqq.***: 346
394 ***sqq.***: 346
420-422: 251
421: 248
429-433: 253
444-450: 253
445 ***sqq***: 344
446: 248
449-450: 253
462: 346
472-474: 142
477 ***sqq.***: 346
482: 346
483-485: 136
501: 248
523-551: 14
527 ***sqq.***: 248
549: 14, 248
554 ***sqq.***: 114
558: 345
559: 158
561: 87
563-564: 213
584: 346
639-645: 255
653-667: 236
658: 44
689: 44
691-699: 236
730-733: 210
730-782: 237
737-741: 236
748 ***sqq.***: 346
753: 14
790-793: 136
794-796: 248
835: 249
889-890: 236
892-930: 103
896-930: 14
899: 229
899-902: 245
900-902: 104
938: 248
972-989: 37, 38, 41
973: 64
980-984: 249
997-1000: 249
1021-1064: 45
1023-1025: 230
1034-1039: 63
1035: 209
1040: 248
1047: 248
1059-1060: 245.

Eumenides: 25, 35, 59, 60, 62, 63, 66, 70, 71, 72, 73, 80, 81, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 104, 105, 106, 111, 122, 123, 144, 179, 180, 183-8, 197, 199, 228, 229, 230, 231, 266, 272, 279, 280, 300, 302, 312, 313, 317, 338, 403, 406, 450, 465.

1-33: 9, 59
1-63: 104
4: 241
8-11: 185
9-11: 184
10: 185
12-14: 152
13: 185
15: 186
21: 185
24 ***sqq.***: 338
29: 66
34-38: 59
36-37: 115

39: 66
40-64: 62
41-42: 68
64: 81, 121
64 ***sqq.***: 78, 112, 152
64-93: 63, 104
67: 65, 67, 68, 83, 126
78 ***sqq.***: 184
79-80: 75
80-81: 88
80-83: 114
81-82: 76
85: 63
85-87: 121, 152
85-93: 20
89-90: 81
89-93: 81
93-94: 104
93-142: 236
94 ***sqq.***: 45, 66, 70
94-116: 67
103-104: 67, 68, 126
117-139: 67
135: 145
139: 66
140: 64, 71
140-143: 71
150: 152
162-163: 152
170: 66
179-180: 66
231: 71
234-235: 184
235: 75, 184, 185
236: 75
237-240: 77
240: 350
241: 75
242: 75
242-243: 76
243: 76
247: 77
254: 77
257: 78, 88
276-286: 77
280: 77
287: 78
288: 186
290: 186
303:78
305-396: 24, 152
316-317: 77
364-366: 152
397 ***sqq.***: 78, 80
397-400: 276
403-405: 78
408: 80
409: 76
439-440: 74, 76
440: 76
443: 186
445-452: 77
446: 76
474: 77
487: 186
487-489: 80, 81
488: 87
490: 88
490-565: 88
493: 88
517-519: 144
526-528: 186
535-536: 143
538-543: 255
566: 80, 82, 87, 186
566 ***sqq.***: 76
566-777: 187
569: 186
570: 82
574: 83
574-777: 104
576: 83
579: 83
580: 81
581: 42
586 ***sqq.***: 78

598: 145
614-618: 158
614-621: 129, 163
615: 158
616-618: 130
638-639: 186
639: 42
640-646: 154
651 (fr. 99.2-3): 134
655: 186
657-666: 31, 158
663 ***sqq.***: 369
668: 186
681: 186
683: 186
685: 87
687: 118
688: 87
696-697: 186
696-703: 144
701: 186, 187
708: 82
731: 152
744 ***sqq.***: 241
754-777: 83
762: 186
764: 83
772: 186
775: 186
790: 187
794 ***sqq.***: 76
797-799: 129, 276
824-829: 276
853: 146
862: 186
883: 187
885: 153
889: 186
916-1020: 160
930-933: 279
938-947: 32
943: 197
949: 187
960: 42
970: 153
970-972: 277
991: 186
992-995: 32
997: 197
997-999: 186
1003-1013: 83, 84
1005: 84. 85
1006: 147
1017: 186
1021-1031: 84
1022: 84, 85
1024: 84, 85, 91
1025: 197
1025-1026: 146
1026: 84, 85, 90, 126
1027-1028: 90
1028-1029: 209
1032: 122
1035: 197
1039: 197.

Persae: 23, 25, 50, 65, 69, 87, 93, 94, 96, 102, 105, 107, 109, 117, 121, 123, 125, 128, 134, 155, 160, 162, 172-8, 179, 180, 193, 207, 217, 221, 245, 252, 263, 320, 364, 377, 395, 407, 419, 426.

4: 175
5-7: 97
9: 175
21-54: 9
73: 202
74: 219
93: 128, 177
135: 174
137-138: 202
140: 94, 95
140-143: 71
141: 94
144-145: 97
150: 209

159-160: 97
170: 66, 95
172: 95
175: 95
176-200: 14
187: 180
211-216: 218
212-214: 203
213: 173, 203
220-221: 97
230-245: 175, 218
244: 157
255: 180
296: 218
300-301: 218
302-330: 9
337: 180
345: 128
351-364: 10
354: 128
362: 128, 177
373: 10
391: 180
401-407: 10
423: 180
434: 180
468: 209
472: 128
475: 157, 180
515-516: 128
517-531: 218
524: 87
527-528: 95
529-531: 98, 114
530: 98, 99
607-609: 98, 209
625-683: 23
634: 180
647: 96, 97
653: 190
659: 96, 97
681: 97
682 *sqq.*: 218
719: 219
724: 128, 245
739: 128
742: 245
744: 219
744-750: 128
750: 176, 202, 219
753-758: 158, 162, 175, 202, 203, 219
754: 202, 203
758: 176
782-783: 219
792: 16
798: 180
800-802: 128
808-822: 128
814-822: 32
832-837: 107
833-868: 209
844: 180
849-851: 108, 114, 218
851: 98, 108, 114
852-907: 177
864-866: 163
866: 177
911-912: 129
921: 129
942: 129
1000-1001: 96, 99
1005: 129
1030: 99, 209
1036: 99
1038: 99
1068: 99
1070: 96, 99
1077: 96, 99.

Prometheus Vinctus: 3, 6; 80, 102, 103, 105, 110, 113, 130, 151, 206, 301, 313, 359, 377, 453, 454, 455, 457, 461.

1-87: 103
135: 80
286: 80

793 *sqq.*: 359
846-874: 130
853-69: 333.

Septem contra Thebas: 26, 102, 105, 145, 188-190, 193, 195, 200, 221, 252, 301, 313, 314, 319, 329, 331, 356, 367, 405, 407, 409, 410, 418.

1: 196, 314
2 *sqq.*: 188, 195, 199, 202
3: 314
4-9: 228
5: 225
4-8: 203
10-16: 188
69-72: 225
70: 252
71: 145, 225
71 *sqq.*: 188
73: 226
76-77: 136
78: 42
78-140: 21
106-107: 136
116-150: 189
140-143: 136
151-165: 189
170: 188
179-180: 136
181-186: 22, 227
190-233: 314
196-199: 227
200 *sqq.*: 189
230-232: 22
253-256: 22
263-264: 226
265-281: 153
281: 226
383: 190
391-394: 190
398: 315
444 *sqq.*: 332
570: 190
571-575: 190
589: 190
631-641: 223
653 *sqq.*: 251, 254
653-655: 129, 193, 222, 226
658-671: 222, 223
673: 242
673-675: 222
683-685: 222, 223, 224, 228
684: 223
686: 134
686-688: 222
686-711: 33, 222
687-688: 141
689: 222, 228
689-691: 223, 224, 313
691: 129 7 **692-694**: 222
695: 223
695-696: 129, 139
695-697: 222, 223
697: 223
698-701: 194
699-701: 142
702: 223
702-703: 223
702-704: 228
704: 223
708: 222
709: 129, 222, 229
709-711: 222
710-711: 225, 252
712-718: 222
717: 223
718: 223
719: 224
720 *sqq.*: 14, 129, 374
742-757: 373, 374
742-767: 139, 330
750: 373, 374

750-751: 375
756-757: 373, 374
760: 195
761: 189
764-765: 145
785 ***sqq.***: 374, 375
800-802: 139
815-817: 145
842: 139.

Supplices: 9, 25, 35, 87, 88, 91, 101, 102, 105, 110, 128, 134, 145, 162, 179, 186, 187,188, 191-193, 194, 195, 198, 200, 219, 221, 252, 301, 316, 332, 371, 373, 404, 406, 407.

11-18: 219
86-103: 29, 134
89-90: 135
96-103: 134
101-103: 163
119: 136
130: 136
154-174: 136
162-175: 136
176 ***sqq.***: 219
189: 91
212-225: 20
295-296: 154
345: 192, 199, 202
356: 200
365-375: 192, 195
370-375: 135
371 ***sqq.***: 196
373-374: 163
391: 42
407-438: 25
418-437: 20, 25
455-467: 25, 136
459: 163
474-*sqq.*: 192
480-483: 192, 195
482 ***sqq.***: 195
488: 195
492-495: 192
501: 192
508-509: 91
518 ***sqq.***: 195
521: 101
524 ***sqq.***: 91, 134, 162
531-589: 130
531-594: 136
592-594: 163
595-596: 326
600-601: 9, 35
600 ***sqq.***: 219
601 ***sqq.***: 195
603: 42
604: 35, 193
654: 192
625-709: 143, 145, 160,
694: 192
699: 192
710 ***sqq.***: 219
726: 87
731: 88
732: 42
823-824: 29
833: 92
860: 332
906-907: 333
909-910: 333
922: 131, 163
953: 163-4
954-956: 192
965: 42
980: 219
1057-1058: 135.

Tetralogiae:
Ὀρέστεια: 54; 59, 72, 93, 97, 100, 102, 103, 105, 110, 122, 123, 143, 184, 226, 228, 239,

240, 254, 259, 272, 279, 291, 302, 312, 364, 368, 417, 418, 430, 451, 458, 461.
Λυκούργεια: 320, 326, 334, 363, 364, 416, 418.
Δαναΐδες: 320, 332.

Fragmenta deperditarum fabularum:
Ἀθάμας: 367.
Αἰγύπτιοι: 332.
Αἰτναῖαι: 377, 382, 401, 403, 410.
Ἀμυμώνη: 332, 333, 373.
Ἀργεῖοι / αι: 331.
Ἀργὼ (Κωπασταί / Κωπευστής): 339.
Ἀταλάντη: 367.

Βάκχαι: 336.
Βασσάραι / Βασσαρίδες: 320, 334, 335, 336, 351, 367.

Γλαύκος Ποτνιεύς: 367, 409.

Δαναΐδες: 332, 333, 406.
Δικτυουλκοί: 358, 373.

Ἐλευσίνιοι: 179, 332, 338, 367.
Ἐπίγονοι: 332.

Ἠδωνοί: 320, 334, 351.
Ἡλιάδες: 367.
Ἡρακλεῖδαι: 338.

Θεωροί: 66.
Θρῆσσαι: 328, 350, 371, 372.

Ἰξίων: 330, 367.

Κάβειροι / Κάβιροι: 339.
Καλλιστώ: 367.
Κᾶρες / Εὐρώπη: 326, 327, 369, 373.
Κερκυών: 179.
Κίρκη: 324, 354.
Κρῆσσαι: 367.

Λάϊος: 329, 330, 355, 405.
Λήμνιαι / οι: 328, 339.
Λυκοῦργος: 320, 334, 335, 415, 418, 426, 427.

Μέμνων: 325, 327.
Μυρμιδόνες: 321, 354, 366, 373, 409.
Μυσοί: 327, 357.

Νεανίσκοι: 320, 334, 335.
Νεμέα / Νέμεα: 332.
Νηρεΐδες: 321, 322.
Νιόβη: 245, 352, 353, 367.

Ξάντριαι: 336, 337, 351, 409.

Οἰδίπους: 330, 355, 375, 405.
Ὅπλων κρίσις: 328, 350.
Ὀστολόγοι: 324, 354.

Πενθεύς: 336, 338, 351.
Περραιβίδες: 330, 367.
Πηνελοπή: 323, 354.
Πολυδέκτης: 358, 359.
Προμηθεὺς λυόμενος: 359, 377.
Προμηθεὺς πυρκαεύς: 179, 359, 360, 361, 377.
Προμηθεὺς πυρφορός: 359, 377.
Προμηθεὺς σατυρικός: 360.
Πρωτεύς: 43, 368, 417, 418, 430.

Σαλαμίνιαι: 329, 350.
Σεμέλη / Ὑδροφόροι: 336, 337, 414.
Σίσυφος (δραπέτης / πετροκυλιστής): 356.
Σφίγξ: 331, 405.

Τήλεφος: 327, 357.
Τρόφοι / Διονύσου Τρόφοι: 336, 338.

Ὑψιπύλη: 328, 339.

Φιλοκτήτης: 340, 371, 404.
Φινεύς: 339, 367.
Φορκίδες: 358, 359.
Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα: 321,

322.
Ψυχαγωγοί : 323, 354.
Ψυχοστασία: 325, 327, 363.
'Ωρείθυια: 179.

Scholia:
ad Ag.: 406.
1348: 101.
ad Cho. 973: 64.
ad Eum.: 316.
13: 185
26: 338
34-35: 61
64 b: 64
69: 316
103: 68
246: 316
743: 82.
ad PV: 377.
ad Sept. 79: 417.
ad Θρῇσσαι 134: 371.

B. Auctores Vetustores

Achaeus, poeta tragicus: 425.
Fr. 20 *TrGF* I: 181.
Θησεύς: 181.
Πειρίθους: 181.
Aeschines:
1, 188: 147, 148, 150.
2, 87: 149.
Aesopus: 11, 13.
Agatho, poeta tragicus: 305.
Alcaeus, poeta lyricus: 19.
Alcmaeon: 31.
Alcman: 15, 18, 51.
Fr. 161(c): 411.
Alexander Aetolus, poeta: 412.
Anacreon: 19.
Anaximander: 27, 29.
Fr. 1 *DK*: 29.
Antipho: 149.
Tetr. 1, 3, 9: 150.
2, 3, 11: 150.
3, 1, 3:150.
Apollodorus, mythographus:
Bibl. 3, 5, 1: 334.
Apollonius Dyscolus, grammaticus: 417, 418, 430.
Apollonius Empiricus: 415.
Archilochus: 7, 11, 13, 19, 52, 419.
Fr. 172-181: 14.
Fr. 213: 419.
Aristarchus Alexandrinus, grammaticus: 332, 370, 408, 416, 417, 418, 421, 426, 427, 430.
Aristias, tragicus. 405.
'Αταλάντη: 367.
'Ορφεύς: 367.
Aristophanes: 19, 50, 208, 369, 376, 381, 382, 383, 384, 393, 419, 427, 443.
Acharnenses 32 *sqq.*:198.
34 *sqq.*:199.
Aves 296: 85.
Nubes 326: 85.
Pax: 375.
82 *sqq.*: 80.
Thesmophoriazusae: 4, 11, 14, 103, 168, 373, 375, 421.
134 *sqq.*: 335, 351.
757-1530: 4.
833-834: 103.
911 *sqq.*: 103, 321, 352.
963: 326.
1029: 23.

1030-1056: 11.
1365 *sqq.*: 325.
Trag. adesp. 41: 198.
Fr. 388: 85.
Fr. 696 *PCG*: 322.
Aristophanes Byzantinus: 379, 380, 396, 399, 400, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 413, 414, 415, 416, 417, 421, 426, 432.
λέξεις: 414.
Fr. 21: 414.
Fr.161: 414.
Fr. 203: 414.
Fr. 337: 414.
Fr. 338: 414.
Fr. 359: 380.
Aristoteles: 104, 216, 233, 240, 261, 282, 309, 316, 390, 391, 392, 397, 398, 399, 400, 401, 404, 408, 422, 424, 432.
Athenaion politeia: 424.
25, 2: 188.
56, 3: 124.
de An: 3. 427a 21: 28.
Didasc.: 386, 387, 388, 390, 393, 400, 417, 432.
EN: 391.
Po.: 4, 387, 388, 389, 390, 398, 400, 422, 423, 424, 425, 426, 429, 432, 440.
1449 a 10: 14.
1449 a 15-19: 102.
1449 a 16-18: 205.
1450 b 16-21: 58.
1451 b 26: 366.
1453 a 18: 366.
1456 a 3: 377.
1456 a 25-26:
1458 b 19 *sqq.*: 340.
1460 a 32: 357.
Fr. 418 Gigon: 417.
Fr. 419 Gigon: 387.
Fr. 428 Gigon: 387.
Fr. 774 Gigon: 388.
Περὶ τραγῳδιῶν: 391.
Aristoxenus: 391.
Asclepiades, epigrammaticus: 337.
Asclepiades Tragilensis, historicus: 397.
Τραγῳδούμενα: 397.
Athenaeus: 393, 426.
7, 277 c:354.
8, 347d: 7.
9, 375 e: 426.
10, 421-2: 340.
10. 428-9: 339.
13, 600 a: 333.
14.638 f: 125.
15, 674 d: 331.

Bacchylides: 15, 17, 28.
5. 136-64: 17.
Fr. 10 *Snell-Maehler*: 370.
Fr. 40 *Maehler*: 326.
Bias: 12.

Callimachus: 395, 399, 421.
Callistratus Alexandrinus, grammaticus:
Chamaeleon: 394, 398, 423, 426.
Fr. 41: 322.
Περὶ Αἰσχύλου: 393, 395, 426.
Choerilus: 1, 50, 319, 365.
Ἀλόπη: 181.
Chrysippus, philosophus Stoicus: 153.
Cicero, Marcus Tullius: 454.
Corinna, lyrica:
Fr. 686 *PMG*: 326.
Cratinus:
Fr. 17 *PCG* 4:125.
Critias:
Πειρίθους: 181.

Demetrius Lacon, philosophus: 414.
Dicaearchus Messenius: 384, 385, 386, 387, 388, 390, 397, 398, 399, 400, 422, 423, 428, 429.
Fr. 76 *Wehrli*: 105.

Fr. 101 *Mirhadi*: 387.
Fr. 112 *Mirhadi*: 385, 386.
Fr. 113 *Mirhadi*: 385, 386, 387.
Fr. 114 *Mirhadi*: 385, 386, 387, 388.
Fr. 115 *Mirhadi*: 385, 386, 389.
[Dicaearchus]: 383.
Didymus Chalcenterus, grammaticus: 415, 418, 419, 420, 421, 422, 427, 429.
Dinarchus:
1, 47: 147.
1, 64: 147.
1, 87: 144, 150.
Dio Chrysostomus, Prusensis: 341, 342, 343.
Or. 52: 340.
52, 4: 342.
52, 5: 342.
52, 9: 341.
52, 11: 342.
52, 12: 341.
52, 14: 342.
52, 15: 342.
52, 17: 342.
Or. 59: 340.
Diodorus Siculus:
13, 102: 147.
Diogenes Laertius:
5, 26: 391.
5, 50: 395.
5, 87: 391.
5, 88: 391.
Diogenianus: 415, 416.
Dionysius Halicarnassensis:
Lys.: 424.
Orat. Vet.: 424.
Peri Synth. 22: 4.
Duris, historicus:
FGrHist 76 F28:

Empedocles: 27, 29, 31.
Katharmoi: 30.
Peri Physeôs: 30.
Fr. B106 *DK*: 28.
Fr. 105-109 *DK*: 29.
Ephorus, historicus:
FGrHist 70 F31b: 185.
Epicurus, philosophus: 414.
Eratosthenes: 413.
Eumelus:
Εὐρωπία: 326.
Euripides: 2, 4, 5, 25, 28, 93, 103, 111, 115, 116, 180, 198, 209, 214, 229, 245, 250, 284, 289, 303, 307, 339, 354, 373, 380, 381, 382, 383, 384, 388, 389, 393, 399, 418, 422, 427, 443.
Alcestis: 114, 339, 386, 389, 441.
Andromache: 369.
Bacchae: 338, 351.
244-245: 336.
618: 351.
726: 351.
837: 338, 351.
920: 351.
977 *sqq.* 351.
1017: 351.
Cyclops: 441.
Electra: 344, 371.
16: 346.
18: 345.
89: 347.
108: 345.
185: 345.
230: 347.
239: 345.
241: 345.
278: 347.
280: 347.
286: 346.
304 *sqq.*: 345.
310: 344.
335: 345.
416: 346.
482 *sqq.*: 348.
518 *sqq.*: 345.
556: 346.
558 *sqq.*: 345.

573: 345.
599 *sqq.*: 348.
613: 348.
619: 348.
647: 348.
774 *sqq.*: 348.
931: 348.
966: 348.
982 *sqq.*: 348.
1092-1093: 345.
1107: 345.
1165: 349.
1168. 349.
1221 *sqq.*: 349.
1270-1272: 150.
1272: 147.
1341 *sqq.*:
Hecuba: 61, 70, 71, 112.
30-32: 70.
Helena: 368.
Heraclidae: 178, 180, 183, 187, 200, 339.
422-424: 187.
Hercules Furens 822 *sqq.*: 351.
Hippolytus: 180, 181, 183, 441.
19: 183.
809: 183.
838: 183.
1000: 183.
1102-1103: 137.
1400: 183.
1441: 183.
Ion: 181.
464: 290.
Iphigenia Aulidensis: 441.
96-98: 159.
Iphigenia Taurica: 441.
968-969: 150.
1452: 181.
Medea: 80, 114, 340, 387, 447.
1321: 80.
Orestes: 195, 368.
406: 369.
552 *sqq.*: 368.
917 *sqq.*: 369.
1074: 369.
1089: 369.
1204-1205: 369.
1225 *sqq.*: 369.
1395: 369.
1501-1502: 369.
1557-1558: 369.
1580: 369.
Phoenissae: 355, 356.
751: 418.
Rhesus: 386, 387, 388, 400.
Supplices: 181, 183, 187, 191, 332.
232-236: 176.
758: 176.
Troades: 357.
1022-1023: 209.
Fragmenta deperditarum fabularum:
Αἰγεύς: 181.
'Αλέξανδρος: 357.
'Αλόπη: 181.
'Ανδρομέδα: 359.
'Αντιόπη: 341.
Αὐτόλυκος: 357.
Δίκτυς: 340, 359.
'Ερεχθεύς: 181.
Θερισταὶ σάτυροι: 340.
Θησεύς: 181.
Μελανίππη Δεσμ. 18 *sqq.*:146, 147.
Οἰδίπους: 355.
Παλαμήδης: 357.
Πειρίθους: 180, 181.
Σίσυφος: 357.
Σκίρων: 181.
Φιλοκτήτης: 340, 341, 342.
Χρύσιππος: 355, 374.
Eusebius: 319.
Eustathius: 415.

Galenus, Claudius. medicus: *in Hippocr. Epid.* 3, 2, 4: 413.

Glaucus: 395, 396, 397, 399, 400, 423, 426.
Gorgias: 27.

Hecataeus Milesius, historicus: 127.
Heraclides Lembus, historicus: 388.
Heraclides Ponticus: 93, 391, 394, 398, 423, 426.
Fr 179 *Wehrli*: 391.
Fr. 180 *Wehrli*: 391.
Heraclitus: 315.
Hermippus, comicus: 389.
Hermippus, Smyrnaeus, Callimacheus: 395.
Herodotus: 28, 41, 127, 128, 138, 154, 368.
1, 86: 143.
1, 207, 1: 143.
2, 112 *sqq.*: 368.
2, 156, 4-5: 127, 370.
3, 65: 143.
4, 149, 2: 150.
5, 56, 1: 139.
5, 77: 36.
7, 8: 219.
7, 12: 70.
7, 13, 4: 203.
7, 15: 70.
7, 16: 202, 203.
7, 104, 4: 151.
7, 137, 1: 141.
Herondas: 19.
Hesychius: 147, 339, 415.
Hesiodus: 7, 11, 12, 28, 41, 152, 157, 310, 420.
Opera et dies: 135.
Theogonia: 7, 152, 277.
31: 41.
Fr. 140-141 *M-W*: 370.
Hippocrates: 27, 30, 31, 33.
Aph.: 30.
Epid. 3, 3, 17, 5: 33.
Morb. Sacr: 32.
Homerus: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 18, 23, 28, 38, 41, 42, 46, 51, 52, 53, 68, 69, 70, 117, 135, 161, 214, 279, 295, 320, 321, 324, 325, 329, 334, 341, 354, 401, 420.
Ilias: 7, 41, 251, 278, 291, 312, 320, 325, 354, 373, 462.
2, 155-156: 116.
2, 170: 117.
2, 721 *sqq.*: 325.
2, 792: 9.
4, 376 *sqq.*: 329.
4, 403 *sqq.*: 325.
4, 407-409: 332.
5, 358: 318.
5, 800: 329.
6, 130 *sqq.*: 325, 334.
6, 153: 325.
6, 176: 378.
6, 198-199: 371.
10, 496: 70.
16: 321, 327.
16, 256: 9.
18, 65: 322.
23, 68-74: 70, 112.
24: 322.
24, 292: 317.
24, 375 *sqq.*: 53.
24, 602 *sqq.*: 325, 351.
Odyssea: 7.
1, 4: 251, 320, 354.
1, 29 *sqq.*: 324.
1, 298 *sqq.*: 324.
3, 173: 318.
3, 303 *sqq.*: 324.
3, 310: 247.
4, 187-188: 325.
4, 512 *sqq.*: 324.
6: 354.
10, 133*sqq:* 324.
11: 323.
11, 134: 323.
11, 271 *sqq.*: 329.
11, 543 *sqq.:* 325.

11, 545 *sqq.*: 328.
11, 593 *sqq.*: 325.
14, 199: 324.
19, 165 *sqq.*: 324.
20, 74: 318.
24, 19 *sqq.*: 324.
24, 47: 322.

Ibycus: 15, 17.
SLG S222 b: 356.
Ion Chius: 425, 427, 428, 430.
Ἐπιδημίαι: 427, 430.
Τεύκρος:
Fr. 100-112 *Leurini*: 392.
F **133 - **135 *Leurini*: 392.

Longinus: 351.
Peri hypsous 15, 5: 4.
Lycophron, tragicus: 412.
Lysias:
14, 15, 151.

Mesatus, tragicus: 406, 407.
Musaeus: 11, 41.

Pamphilus Alexandrinus, grammaticus: 415.
Ἡρακλεῖδαι: 181.
Pausanias: 37, 146.
1, 19, 5. 179.
1, 28, 6. 148.
1, 39, 3: 179.
2, 30, 6: 183.
Philochorus, historicus: 397, 399.
Περὶ Ἀλκμᾶνος: 398.
Περὶ Εὐριπίδου: 398.
Περὶ Σοφοκλέους μύθων: 397.
Περὶ τραγῳδιῶν: 398.
Philocles, tragicus: 428.
Phormisios: 419.
Phrynichus, tragicus: 1, 25, 50, 319, 320, 365, 395, 400, 427.
Αἰγύπτιος: 367.
Ἀκταίων:367.
Ἄλκηστις: 367.
Ἀνταῖος ἢ Λίβυες: 367.
Δαναΐδες: 367.
Πλευρώνιαι: 367.
Τάνταλος: 367.
Φοίνισσαι: 50; 95, 123, 367, 395.
Phylarchus:
Fr. 82 *FGrH* 81: 148.
Pindarus: 4, 12, 15, 17, 18, 28, 38, 51, 311, 420, 449.
Nem. 10, 54: 152.
Pyth. 2, 93 *sq.*: 293.
Pyth. 4: 367.
Pyth. 9, 43-9.
Pyth. 11: 312.
Pittacus, lyricus: 12.
Plato: 13, 31, 258, 315.
Gorgias: 13.
Rep. 380a: 352.
Rep. 381d: 336-7.
Rep. 606a-b: 73.
Plutarchus: 156.
Moralia: 359, 360, 363.
de prof. in virt. 7, 79B: 205, 428.
Quaest. Rom. 51:153.
Ser. Num. Vind. 21, 562e-563b: 141.
Vitae:
Cleom. 30: 151.
Them. 5, 5: 124.
Thes.: 316.
Thes. 29: 332.
Polemo: 147.
Pollux, Iulius, grammaticus:
Onomasticon 4, 120: 363.
9, 16:359.
10, 64: 359.
Polyphrasmon, tragicus: 364, 405.
Pratinas, tragicus: 1, 2, 50, 319.
Δυμαίναι: 1.

Τάνταλος: 367.
Περσεύς: 367.
Fr. 708 *PMG*: 50.
Praxiphanes Mytilenaeus, philosophus: 398.
Protagoras: 27, 315.
Pythagoras: 12.

Quintilianus, M. Fabius: 376.
Inst.Or. 10, 1, 66: 4.

Sappho:
1, 1, 8-9: 79.
Satyrus Callatianus, philosophus: 389, 394, 395.
Vita Euripidis: 394.
Seneca, L. Annaeus: 435, 437.
Sextus Empiricus:
Adv. Math. 3, 3: 384, 385, 386, 388, 390, 399.
Simonides: 11, 12, 15, 411, 428.
Fr. 543 *PMG*: 358.
Fr. 652 *PMG*: 411.
Socrates: 31, 284.
Solon Atheniensis: 11, 12, 51, 156, 177.
Fr. 13, 25-32: 139, 141.
Sophocles: 2, 4, 5, 25, 28, 91, 93, 100, 101, 102, 104, 105, 116, 138, 152, 167, 180, 198, 205, 206, 209, 214, 220, 231, 240, 241, 245, 250, 251, 252, 259, 284, 289, 303, 307, 343, 354, 367, 373, 380, 381, 382, 383, 384, 388, 389, 392, 399, 406, 407, 409, 418, 422, 427, 428, 429, 430, 438, 440, 443, 444, 449, 462, 465.
Ajax: 72, 123, 125, 126, 207, 350, 371, 386, 387, 400, 403.
622-634: 350.
850-851: 350.
1073-1086: 151.
1142-1158: 13.
1220: 181.
Antigone: 266, 282, 287, 300, 303, 447.
834: 353.
944-987: 171.
955 *sqq.*: 334.
Electra: 81, 207, 253, 344, 371, 440, 441, 460.
12: 346.
33-34: 347.
87 *sqq.*: 345.
119-120: 346.
150: 353.
169-70: 346.
173-178: 137.
189 *sqq.*: 344.
262 *sqq.*: 344.
282-285: 346.
296-297: 346.
301: 247.
319: 346.
321: 346.
569: 349.
573-574: 349.
601 *sqq.*: 346.
604-605: 347.
778 *sqq.*: 346.
814: 344.
911: 344.
930 *sqq.*: 345.
954 *sqq.*: 347.
997: 347.
1019-1020: 347.
1128: 346.
1192: 344.
1143: 346.
1146: 346.
1154: 346.
1217 *sqq.*: 345.
1243-1244: 347.
1293 *sqq.*: 347.

1319: 347.
1348 *sqq.*: 346.
1368: 347.
1415-6: 349.
1451 *sqq.*: 347.
1487: 347.
Oedipus Coloneus: 146, 180, 183, 187, 191, 429.
127-131: 149.
489: 149.
730: 85.
Oedipus Tyrannus: 265, 282, 287, 331, 355, 387, 422, 428, 429, 440, 460, 464, 466.
15-17: 189.
463 *sqq.*: 46.
756: 330.
Philoctetes: 200, 207, 327, 340, 341, 342, 371, 441.
101: 343.
107: 343.
169 *sqq.*: 343.
416: 341.
561 *sqq.*: 341.
570 *sqq.*: 341.
680 *sqq.*: 343.
948: 343.
1112: 343.
1228: 343.
1282: 343.
1423-1424: 343.
Trachiniae: 206, 380.

Tetralogiae:
Τηλέφεια: 370.

Fragmenta deperditarum fabularum:
Αἰγεύς: 180, 367.
Ἀκρίσιος: 359.
Ἀλεάδαι: 357.
Ἀλκμέων: 370.
Ἀμφιάρεως: 370.
Ἀνδρομέδα: 359.
Ἀχαιῶν Σύλλογος: 354.
Δαίδαλος: 367.
Δανάη: 359.
Διονυσίσκος: 358.
Δόλοπες: 180.
Ἐπίγονοι: 370.
Ἐριφύλη: 370.
Εὐρύπυλος: 357.
Εὐρυσάκης: 350.
Ἡρακλῆς: 180.
Θαμύρας: 368.
Θησεύς: 180, 367, 380.
Ἰοβάτης: 368.
Ἰχνευταὶ σάτυροι: 380.
Ἴων: 180, 368.
Καμίκιοι: 368.
Κολχίδες: 367, 370.
Κρέουσα: 180, 368.
Μίνως: 368.
Μυσοί: 357.
Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι: 354, 366.
Νιόβη: 352, 353.
Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ: 323.
Οἰνόμαος: 368.
Πανδώρα ἢ Σφυροκόποι: 361.
Πρίαμος: 329, 354.
Πρόκρις: 180, 367, 368.
Ῥιζοτόμοι: 370.
Σίσυφος: 357.
Σκύθοι: 370.
Σύνδειπνοι: 354.
Τεῦκρος: 350.
Τριπτόλεμος: 180.
Τήλεφος: 357.
Τήρεύς: 180, 368, 389.
Τριπτόλεμος: 368.
Τυρώ: 368.
Φαίδρα: 180, 367.
Φιλοκτήτης ἐν Τροίᾳ: 343.

Stesichorus: 7, 15, 17, 18, 28, 51, 356, 368.
Fr. S 7-15 *SLG*: 17.
Fr. 217 *PMG*: 17.
Fr 222A *Campbell*: 367.
Strabo: 14, 3, 3, p. 665 C: 326.

Theognis: 11.
Théophrastus: 105, 395, 426.
Thespis, tragicus: 1.
Πενθεύς. 365.
Thucydides: 4.
1, 135: 37.
2, 37, 3: 151.
6, 8-14: 176.
Tyrtaeus, elegiacus: 11.
Tzetzes, Johannes, grammaticus:
Proll. Com.: 412.

Xenophanes Colophonius: 11, 12, 134, 154.
Fr. 19-22 *DK*: 29.
Fr.21 *DK*: 135.
Fr. B 25 *DK*: 135.
Fr. 26 *DK*: 135.
Fr. 174 *DK*: 326.
Xenophon: 13.

Zenodotus, grammaticus: 412, 421.

C. Anonyma

Adespota comica: 425.

Etymologicum Genuinum: 329.

Hymni Homerici: 7.
h.Aphr.: 373.

Inscriptiones:
IG I³ 501: 36.
IG II² 112, 9: 147.
IG II² 114, 7: 147.
IG II² 2318: 124.
SEG 43, 630: 142.

Orphica:
Fr. 31 *Bernabé*: 154.

Papyri:
PBerol. 9965: 415.
PHerc. 1012. 414.
PHerc. 1581: 423, 425.
PKöln 3, 125: 323.
PLille 76 + 73: 17.
PLouvre 7172: 326.
PMich. 6222A: 181.
POxy. 220: 411.
POxy. 663: 402.
POxy. 1174: 380.
POxy. 1176: 394.
POxy. 1367: 389.
POxy. 1805: 380.
POxy. 2159: 409.
POxy. 2160: 409, 410.
POxy. 2161: 358, 409, 425.
POxy. 2162: 409.
POxy. 2163: 409, 410.
POxy. 2164 frs. 1-3: 336, 337, 409.
POxy. 2178: 409.
POxy. 2179: 409.
POxy. 2245: 360, 377,409, 425.
POxy. 2249: 410.
POxy. 2250: 410.
POxy. 2251: 333.

POxy. 2255: 409.
POxy. 2256: 404, 408, 425, 427.
POxy. 2256, fr. 1: 329, 404, 405.
POxy. 2256, fr. 2: 405, 407.
POxy. 2256, fr. 3: 406, 407.
POxy. 2256, fr. 5 a: 343, 408.
POxy. 2256, fr. 5 b: 408.
POxy. 2257: 401, 408, 427.
POxy. 2333. 410.
POxy. 2452: 380.
POxy. 2457: 386, 389.
POxy. 2459: 355.
POxy. 2506, fr. 26: 17.
POxy. 3013: 389.
POxy. 4640: 181.
PSI 1208: 352, 409.
PSI 1209: 358, 409, 425.
PSI 1210: 409.
PSI 1211: 409.
PSI 1472: 409.
PVindob. G 29779: 383, 409.

Scholia:
ad Aeschin. 1. 188: 147.
ad Ar. *Ra.:* 417.
ad Ra. 704*:* 419.
ad Ra. 965*:* 419.
ad Ra. 1028: 419.
ad Ra. 1124: 417, 430.
ad Ra. 1344: 337.
ad Ra. 1266: 323.
ad Ar. *Thesm.* 135: 418.
ad Eur. *Hec.* 3:
ad Eur. *Hipp.* 171: 380
ad Eur. *Or.* 713. 380.
ad Eur. *Or.* 1038: 380.
ad Eur. *Or.* 1287: 380.
ad Eur. *Phoen.* 751: 419.
ad Eur. *Tr.* 47: 380.
ad Hes. *Op.* 89: 360.
ad Hom. *Il.* 2, 144 *d:* 116.
ad Hom. *Il.* 2, 156: 117.
ad Hom. *Il.* 23, 76: 117.
ad Plato *Symp.* 179 b. 389.
ad Soph. *Aj.*: 328, 372.
ad Aj. 746: 380.
ad Theocr. 10, 18 e, p. 229 *Wendel*: 416

Suda αι 357: 394.
φ 441: 398.
s.v. Πρατίνας: 319.
s.v. Σοφοκλῆς: 319.
s.v. Θησεῖον: 147.

Vitae:
Vita Aeschyli: 387, 394.
2: 319.
6: 352.
9: 123.
14: 208.
14-16: 388.
15: 105.
19 *sqq.*: 321.
Vita Sophoclis:
20: 354.
22 *sq.:* 100.
90-91: 205.

INDEX AUCTORES RECENTIORES

Aélion, R.: 355.
Albini, U.: 173.
Alexiou, M.: 9.
Alfieri, V.: 439.
Allan, W.: 351.
Aly, W.: 3.
Amarante, F.: 414, 415.
Anderson, F.M.B.: 234.
Arendt, H.: 170-1, 201.
Arrighetti, G.: 393.
Ausfeld, K.: 16.
Austen, J.: 377.
Austin, C.: 322.
Avezzù, G.: 167, 168, 179, 191, 192, 432.

Bagordo, A.: 385, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 398, 412, 416.
Bamberger, F.: 292.
Barker, A.: 15, 26.
Barlow, S.A.: 5.
Barrett, J.: 8, 9, 20, 352.
Barrett, W.S.: 181.
Barth, H.-L.: 418.
Bastianini, G.: 380, 402.
Batistella, C.: 247.
Beazley, J.D.: 360, 361.
Bees, R.: 96, 165.
Belloni, L.: 9, 172.
Benjamin, W.: 285, 286, 287, 299, 301.
Bergson, L.: 7, 9.
Bernabé, A.: 154.
Betensky, A.: 234.
Bierl, A.: 16.
Biet, C.: 445, 453.
Blum, R.: 390.
Boedeker, D.: 167.
Bollack, J.: 14, 39, 48, 270, 284, 289, 293.
Bolle, L.: 96.
Bonnafé, A.: 255.
Bourgeois, B.: 273.
Boyle, J.: 445.
Bowie, A.M.: 165, 179.
Bozman, M.M.: 442.
Bradley, A.C.: 307, 308.
Braun, T.E.D.: 439, 445, 446, 448, 452, 455, 458.
Bravi, L.: 410.
Breitenbach, W.: 5.
Bremer, J.M.: 7, 16, 17.
Broadhead, H.D.: 25, 178.
Brown, A.L.: 148, 222.
Browning, R.: 442.
Brumoy, P.: 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 451, 452, 454, 455, 460, 464.
Büchner, H.: 273.
Burian, P.: 191.
Buxton, R.G.A.: 153.

Calame, C.: 17, 39.
Cameron, H.D.: 223.
Cammarata, V.: 95.
Campbell, D.A.: 79.
Cantarella, R.: 409.
Capasso, M.: 402.
Cavallo, G.: 409.
Chalkia, I.: 183.
Chantraine, P.: 202.

Chevalier, C.: 439, 443.
Citti, V.: 3, 5, 16, 22, 275.
Clarke, M.L.: 440.
Clay, D.M.: 4.
Cohn, L.: 416.
Collard, C.: 340.
Collins, D.: 12.
Conacher, D.J.: 133.
Corneille, P.: 441, 444.
Court, B.: 190.
Cropp, M.J.: 340, 345.
Crosby, H.: 340.
Csapo, E.: 2, 15, 25.
Culasso Gastaldi, E.: 172.

D'Alessio, G. B.: 2.
Dale, A.M.: 26.
Dacier, A.: 440, 441, 443, 444, 445.
Daube, B.: 35.
Dawe, R.D.: 190, 225, 233.
De Jong, I.J.F.: 10.
Delcourt, M.: 439.
Delebecque, É.: 166.
Delteil, L.: 437.
Demont, P.: 30.
Denniston, J.D.: 3, 131, 177, 232, 233, 239, 243.
De Romilly, J.: 93, 138, 143, 242.
De Vito, A.: 223, 226.
Diano, C.: 196, 313.
Di Benedetto, V.: 60, 86, 89, 173, 293, 314.
Di Gregorio, L.: 9.
Di Marco, M.: 198.
Dickey, E.: 381, 420.
Dickie, M.: 24.
Diggle, J.: 352, 380, 386, 387, 389.
Dilts, M.R.: 389.
Dingel, J.: 208.
Dodds, E.R.: 142, 144, 156, 186, 334, 336, 337, 351.
Dörpfeld, W.: 110.
Dover, K.J.: 20, 374.
Dubois de Rochefort, G.: 442, 443, 454, 464.
Duchemin, J.: 9, 35.
Duffo, Fr.-A. (Abbé): 443, 446, 454.
Dumas, A.: 435, 436, 437, 467.
Dumortier, J.: 27, 29, 30, 33.
Duncan, A.: 27, 34.

Earp, F.R.: 3, 4, 237.
Easterling, P.E.: 8, 16, 213, 214, 216, 217, 232, 420, 447.
Eliot, G.: 140.
Eliot, T.S.: 468.
Erbse, H.: 117.
Esposito, E.: 382.
Euben, J.P.: 170.

Fantuzzi, M.: 327.
Faraone, C.: 24, 152.
Farnell, L.R.: 148.
Fehling, D.: 5, 22.
Fernández Galiano, M.: 339.
Ferrari, L.: 404.
Fielding, H.: 440.
Fileni, M.G.: 18, 26, 45.
Finglass, P.J.: 344, 347, 349, 350.
Finley, J.H.: 17.
Fischer, U.: 27.
Fleming, J.Th.: 410.
Fletcher, J.: 221.
Fleuriau, J. Fr. J.: 442.
Flickinger, R.: 69.
Flower, M.A.: 41.
Foley, H.P.: 39.
Fontenrose, J.: 41.
Fornaro, S.: 396, 397.
Foucault, M.: 169.
Fortenbaugh, W. W.: 395.
Fowler, B.H.: 29.
Fraenkel, E.: 13, 64, 101, 177, 186, 233, 238, 239, 242, 311, 320, 349, 352, 358, 360, 403.
Fraisse, Ph.: 85.

Francken, C.M.: 375.
Friis Johansen, H.: 22, 92, 101, 110, 134, 135.
Frontisi-Ducroux, F.: 148.
Furetière, A.: 316.
Furley, W.: 16.

Gagarin, M.: 35, 137, 144, 226.
Gager, J.G.: 24.
Gallavotti, C.: 384.
Gallo, I.: 389.
Galvani, G.: 24.
Gantz, T.: 39, 42, 221, 331, 332, 337.
Gardiner, C.P.: 221.
Garton, C.: 215.
Garvie, A.F.: 20, 30, 34, 37, 110, 111, 137, 220, 227, 252, 324, 333.
Geisser, F.: 142, 223, 226.
Gellie, G.H.: 207, 237.
Gigon, O.: 387, 391.
Gill, Chr.: 216, 217, 224.
Giordano, D.: 393, 394.
Gladigow, B.: 27.
Goethe, J.W. von: 283, 284, 286.
Goette, H.J.: 211, 212.
Golden, L.: 227.
Goldhill, S.: 27, 35, 39, 54, 131, 137,172, 173, 207, 215, 216, 217, 235, 250, 309.
Goossens, R.: 166.
Gould, J.: 39, 207, 209, 214, 217.
Grenfell, B.P.: 380, 411.
Grethlein, J.: 135, 143, 145, 220.
Griffith, M.: 2, 3, 5, 6, 12, 15, 23, 37, 39, 43, 47, 80, 110, 155, 171, 176, 187, 194.
Grillparzer, Fr.: 467.
Grisolia, R.: 432.
Grube, G.M.A.: 337.
Guardasole, A.: 27, 30.
Gudeman, A.: 418.
Gundert, H.: 233.
Gygli-Wyss, B.: 5, 22.

Hahn, I.: 173.
Haigh, A.: 328.
Haldane, J.A.: 26.
Hall, E.: 22, 25, 436, 437, 438, 439, 440, 449, 453.
Halliwell, S.: 216.
Hammerstaedt, J.: 410.
Hammond, N.G.L.: 92, 101, 110.
Hanschke, P.: 396.
Harrison, E.: 353.
Harrison, G.M.W.: 6, 358.
Harrison, J.E.: 148, 462.
Haslam, M.W.: 380, 384, 410.
Havelock, E.G.: 168.
Headlam, J.W.: 25.
Heath, J.: 247.
Heath, M.: 261.
Hegel, G.W.F.: 266, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 291, 295, 299, 300, 301, 305, 306, 311.
Heidegger, M.: 287.
Henderson, J.: 351.
Henrich, D.: 258.
Henrichs, A.: 16, 39, 146, 148, 149, 263.
Herington, C.J.: 1, 9, 15, 17, 29, 227, 246, 381, 388.
Hermann, G.: 84, 85, 101.
Hervé (Ronger, L.A.F.): 436, 437.
Herwerden, H.: 144.
Hill, J.: 448, 449, 450, 463.
Hiller, E.: 396, 397.
Hiltbrunner, O.: 3.
Himmelhoch, L. R.: 79.
Hinrichs, H.F.W.: 284.
Hoffmann, P.: 444.
Holst-Warhaft, G.: 23.
Hölderlin, Fr.: 266, 281, 282, 283, 287, 303, 310.
Hölzle, R.: 3, 5, 16, 22.
Hubbard, Th.K.: 226.

Hughes, T.: 468.
Hume, D.: 261.
Hunt, A.S.: 380, 411.
Hutchinson, G.O.: 7, 17, 223, 224, 226, 227, 331, 375.

Ibsen, H.: 215.
Ierano, G.: 21.
Irigoin, J.: 410.

Jacoby, F.: 148, 397.
Jameson, M.H.: 142.
Janko, R.: 423, 425.
Jebb, R.C.: 350.
Jenkyns, R.: 140.
Jennings, V.: 392.
Jens, W.: 3, 5, 9, 18, 35.
Joannidès, A.: 444.
Jones, J.: 208, 209, 307, 309.
Jones, N.: 197.
Jouanna, J.: 27, 30, 70, 72, 107, 110, 124, 152, 328, 353, 392, 393, 407, 412, 413, 420.
Jordan, D.R.: 142.
Judeich, W.: 146.
Judet de La Combe, P.: 14, 21, 35, 39, 48, 101, 270, 275, 279, 291.

Kakridis, J.Th.: 403.
Kannicht, R.: 146, 181, 340, 355, 385, 395.
Kant, I.: 266, 267, 268, 288, 294, 295, 297.
Käppel, L.: 39, 40, 42, 232.
Kassel, R.: 322, 385.
Katsaros, A.. 392.
Kaufmann-Bühler, D.: 35.
Keen, A.: 326, 327.
Kerchensteiner, J.: 135.
Kiefner, W.: 27, 135, 154.
Kirk, G. S.: 370.
Kirkwood, G.M.: 221, 222, 224.
Kitto, H.D.F.: 142, 153, 154, 218, 219, 220, 227, 241.
Kleist, H. von: 213.
Knox, B.M.W.: 14, 206, 246, 254.
Koster, W.J.W.: 412.
Kotansky, R.D.: 142.
Kovacs, D.: 345, 348.
Kramer, B.: 323.
Kranz, W.: 3, 5, 15, 18, 22, 25, 26, 28, 142.
Kraus, W.: 232.
Krummen, E.: 182.
Kurke, L.V.: 12, 13.

Lanata, G.: 396, 397.
La Harpe, J.-F. de: 452, 545.
La Porte Du Theil, Fr.-J.-G. de: 442, 443, 451, 452, 460, 461, 464.
Lasserre, Fr.: 337.
Latte, K.: 337.
Lawrence, S.E.: 223.
Lebeck, A.: 3, 5, 229, 254.
Leconte de L'isle, Ch.-R.-M.: 438, 465, 466, 467, 468.
Lecroix, J.: 466.
Lee, K.H.: 340.
Lefkowitz, M.R.: 167.
Le Fèvre, M.: 441, 442.
Le Franc de Pompignan, J.J.: 439, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468.
Legouvé, E.: 438.
Lemercier, N.: 438.
Lennox, Ch.: 442, 445.
Leo, F.: 411.
Lesky, A.: 1, 15, 133, 156, 215, 223, 224, 225, 229, 242, 404.
Lessing, G.E.: 439.

Leurini, L.: 392.
Lewis, D.: 36.
Lloyd, A.B.: 127.
Lloyd, M.: 9, 35.
Lloyd-Jones, H.: 1, 127, 148, 208, 233, 240, 323, 326, 337, 344, 350, 352, 353, 357, 358, 360, 377, 380, 412.
Lobel, E.: 329, 337, 358, 360, 380, 404, 409.
Lohmann, D.: 9.
Long, A.A.: 33, 222, 223, 224.
Loraux, N.: 168, 285.
Lucas, D.: 357.
Luppe, W.: 383, 385, 386, 387.
Lupu, E.: 142.

Macdowell, D.M.: 147, 150.
Macintosh, F.: 436, 437, 438, 439, 440, 447, 449.
MacLeod, C.W.: 144, 185.
McMahon, D. M.: 446, 447.
McNamee, K.: 380, 383.
Maehler, H.: 326, 380.
Magnani, M.: 181.
Magnelli, E.: 412.
Maltese, E.: 380.
Marchiori, A.: 8.
Martano, A.: 393.
Martin, J.: 272.
Martin, R.H.: 9, 12, 214.
Mason, W.: 448, 462.
Mastronarde, D.J.: 12, 39.
Matino, G.: 3, 17.
Mau, A.: 345.
Mau, J.: 386.
Maurizio, L.: 41.
Maury, J.-S. (Abbé): 443.
Mazon, P.: 77, 86.
Meautis, G.M.: 226.
Medda, E.: 22, 25, 26, 60.
Meier, Chr.: 35, 152, 153, 185, 280, 313, 314.
Meiggs, R.: 36.
Meijering, R.: 388, 423, 432.
Melchinger, J.: 110.
Mendelssohn, F.: 438.
Mette, H.J.: 327.
Michelini, A.N.: 3, 13.
Mikalson, J.D.: 148.
Milton, J.: 453.
Mirhady, D.: 385, 387, 388, 389, 393.
Momigliano, A.: 398.
Montana, F.: 383, 398.
Montanari, F.: 380, 385, 390, 393, 398, 417, 420.
Moon, W.G.: 110.
Moreau, A.: 234, 237.
Morenilla, C.: 275.
Moretti, J.-Ch.: 85, 110.
Morocho Gayo, G.: 381, 405, 418.
Müller, K.O.: 101.
Murray, G.: 395.
Murray, P.: 2.

Nardelli, M.L.: 423, 425.
Nauck, A.: 415.
Neitzel, H.: 232.
Newton, Th.: 453.
Nietzsche, Fr.: 272, 283, 284, 285, 461, 462.
Nikitine, P.: 98.
Nilsson, M.P.: 148.
Norden, E.: 154.
Nussbaum, M.: 132, 242, 295, 297.

Ober, J.: 169.
Ogden, D.: 24.
Onians, J.: 28.
Osborne, R.: 35.
Ostwald, M.: 35.
Otis, B.: 138.

Padel, R.: 28.
Paduano, G.: 173.
Page, D.L.: 2, 4, 131, 177, 232, 233, 239, 243, 326, 358, 395, 411.
Paley F.A.: 79.
Panckoucke, H.: 438.
Parke, H. 41.
Parker, R.: 24, 27, 41, 136, 145, 147, 150, 152.
Parsons, P.J.: 433.
Patzer, P.: 223, 225.
Pearson, A.C.: 386, 387.
Pelling, C.: 145, 165, 173, 392.
Peradotto, J.J.: 29, 133, 242, 243, 253.
Peretti, A.: 186.
Perrone, S.: 417.
Petrounias, E.: 3, 5, 26, 29, 35.
Pfeiffer, R.: 147, 379, 380, 381, 385, 392, 395, 399, 400, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 426, 427.
Pickard-Cambridge, A.: 418.
Pierron, A.: 451.
Podlecki, A.J.: 3, 5, 35, 39, 42, 61, 68, 76, 79, 86, 88, 165, 166, 167, 172, 173, 178, 184, 186, 218, 221, 227, 234, 250, 331, 333, 344, 422.
Pöhlmann, E.: 212.
Pontani, F.M.: 175.
Porée, Charles (Père): 445, 465.
Porter, J.: 309.
Powell, J.E.: 127.
Prien, C.: 375.
Prins, Y.: 24.
Pucci, P.: 277.
Puglia, E.: 414, 415.
Pulleyn, S.: 16.

Raaflaub, K.A.: 167.
Racine, J.: 213.
Radt, S.: 3, 127, 179, 319, 320, 326, 327, 336, 337, 353, 354, 359, 361, 377, 380, 392, 395, 407, 414, 416, 427, 431.
Razzetti, F.: 380.
Ready, J.L.: 9.
Reinhardt, K.: 139, 143, 148, 152, 229, 231, 235, 250, 259, 287.
Revermann, M.: 366.
Richardson, N.J.: 390.
Rivelaygue, J.: 258, 272.
Rivier, A.: 308, 309.
Roberts, D.: 152.
Robichez, G.: 446.
Rode, J.: 16, 22.
Römer, C.: 380.
Rösler, W.: 27, 135, 154.
Rohde, E.: 147.
Rose, H.J.: 215, 219.
Rosenmeyer, Th.G.: 22, 137, 219, 224, 228, 231, 234, 236, 237, 242, 246, 252.
Rossi, L.: 197.
Rousseau, Ph.: 278.
Rusten, J.S.: 323, 384, 385.
Rutherford, R.B.: 134.

Sagnol, M.: 258.
Saïd, S.: 60, 74, 86, 87, 151, 153, 167, 170, 293.
Saintillan, D.: 279.
Sansone, D.: 29.
Sartre, J.-P.: 295.
Schadewaldt, W.: 144, 209.
Schauer, M.: 16, 18, 22.
Schelling, Fr.W.J.: 265, 266, 268, 269, 270, 273, 275, 279, 281, 282, 294, 295.
Schiller, Fr. von: 213, 267, 268, 467.
Schlegel, Fr.: 285.
Schmid, W.: 327.
Schmidt, M.: 415, 418, 419.

Schneider, G.C.W.: 375.
Schopenhauer, A.: 272, 284.
Schorn, S.: 389, 391, 394.
Schütrumpf, E.: 391.
Scott, W.C.: 3, 26.
Scullion, S.: 213.
Seaford, R.: 2, 143, 145, 353.
Seewald, J.: 3.
Seidensticker, B.: 13, 207, 214, 237, 241, 251, 252.
Sevieri, R.: 234.
Sewell-Rutter, N.J.: 139, 141, 244.
Shakespeare, W.: 213, 219, 237, 238, 307, 308.
Sideras, A.: 3, 8, 9.
Sidgwick, A.: 99.
Sier, K.: 229.
Simon, E.: 322, 331, 361.
Slater, W.J.: 380, 414, 415.
Smith, O.L.: 61, 64, 68, 82, 101, 185, 381, 405, 406, 417.
Smith, P.M.: 137, 143.
Snell, B.: 1, 294, 295, 385, 395.
Solmsen, F.: 154, 231.
Sommerstein, A.H.: 13, 24, 31, 35, 61, 74, 76, 79, 80, 86, 133, 146, 148, 150, 153, 186, 324, 354.
Sontag, S.: 174.
Sourvinou-Inwood, C.: 16, 153, 160, 164.
Spinoza, B.: 268.
Srebny, S.: 5, 16.
Stahl, H.P.: 143.
Stanford, W.B.: 3, 4, 5, 7.
Stanley, Th.: 440.
Stehle, E.: 16, 17, 225.
Stevens, P.T.: 13, 214.
Stoessl, F.: 166, 176, 178, 407.
Strauss, B.: 169.
Strindberg, A.: 215.
Stukeley, W.: 448.
Sullivan, S.D.: 27, 28, 29.
Szondi, P.: 258.

Taminiaux, J.: 258, 274.
Taplin, O.: 61, 64, 65, 66, 67, 69, 74, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 93, 94, 95, 96, 99, 101, 103, 110, 125, 126, 145, 165, 169, 184, 185, 189, 254, 321, 325, 363, 404.
Tell, H.P.: 12.
Thackeray, W.M.: 436.
Thalmann, W.G.: 27, 28, 29, 33, 194.
Thiel, R.: 232.
Thompson, H.A.: 146.
Thomson, J.: 438, 439, 440, 462.
Timpanaro, S.: 133.
Tosi, R.: 414, 415, 421.
Traglia, A.: 27, 29.
Tschechow, A.: 215.
Turato, L.F.: 183.
Turner, E. G.: 380, 433.
Turner, V.: 171.
Turra, V.: 432.

Ucciardello, G.: 396, 415.

Valgimigli, M.: 177.
Van Rossum-Steenbeek, M.: 383, 385, 389, 399, 403, 409.
Verdier, R.: 279.
Vernant, J.-P.: 8, 35, 54,166, 172, 260, 269, 281, 293.
Vickers, B.: 133, 140, 143.
Vidal-Naquet, P.: 167, 168, 180, 183-4.
Voltaire (Arouet, F. M.): 439, 444, 445, 446, 447, 454, 455, 458, 464, 465, 468.
Von Fritz, K.: 220, 225, 226, 227.
Von Wilamowitz-Moellendorff, U.: 24, 79, 94, 99, 152, 219, 227, 259, 324, 354, 366, 375, 379.
Vürtheim, J.: 191.

Wallace, R.W.: 146.
Walton, J. M.: 210.
Wartelle, A.: 379, 392, 409, 412, 416, 417, 418, 422, 438.
Webster, A.: 442.
Weir Smyth, H.: 321, 335, 336, 339, 356, 358, 359.
Welcker, F.G.: 320, 357.
Wehrli, F.: 322, 385, 387, 388, 389, 391, 394.
Weil, H.: 326.
Wendel, C.. 416.
West, M.L.: 3, 13, 26, 76, 79, 80, 91, 95, 110, 121, 122, 139, 144, 154, 165, 292, 322, 326, 327, 332, 334, 336, 359, 363, 364, 376, 392, 395, 405, 406, 411, 416, 419.
West, St.: 247.
Whittle, E.W.: 22, 92, 101, 110, 134, 135.
Wiles, D.W.: 190.
Willi, A.: 13, 16, 19, 20, 25, 31, 35, 324.
Williams, B.: 297.
Wilson, N.G.: 380.
Wilson, P.J.: 2, 211.
Winkler, J.J.: 169.
Winnington-Ingram, R.P.: 128, 133, 140, 143, 145, 152, 155, 223, 224, 225, 226, 331, 333.
Wolf, Chr.: 234.
Wormell, D.E.W.: 41.
Wright, M.: 320.
Wycherley, R.E.: 146.

Yorke, C.: 407.
Yunis, H.: 136.

Zanetto, J.: 386.
Zeitlin, F.I.: 22, 29, 169, 178.
Zuntz, G.: 165.
Zimmermann, B.: 2, 275, 399, 421.

DÉPOSITAIRES

LIBRAIRIE DROZ S.A.
11, *rue Massot*,
CH-1206 Genève
Tél.: (+41-22) 346 66 66
Fax: (+41-22) 347 23 91
E-mail: droz@droz.org
Web: www.droz.org

DR. RUDOLF HABELT GMBH
Am Buchenhang 1, *Postfach* 150104,
D-53040 Bonn
Telefon: (+49-228) 923 83-0
Telefax: (+49-228) 923 83-6
E-mail: info@habelt.de
Internet: http://www.habelt.de
pour l'Allemange et les régions de langue allemande

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Les volumes III à V, VII, VIII, X, XI, XIX sont épuisés.

Volumes réimprimés en 1999:

II (1956) L'INFLUENCE GRECQUE SUR LA POÉSIE LATINE DE CATULLE À OVIDE. *Six exposés et discussions par* J. Bayet, A. Rostagni, V. Pöschl, Fr. Klingner, P. Boyancé, L.P. Wilkinson.

VI (1960) EURIPIDE. *Sept exposés et discussions par* J.C. Kamerbeek, A. Rivier, H. Diller, A. Lesky, R.P. Winnington-Ingram, G. Zuntz, V. Martin.

XIII (1967) LES ORIGINES DE LA RÉPUBLIQUE ROMAINE. *Neuf exposés suivis de discussions par* E. Gjerstad, F.E. Brown, P.J. Riis, J. Heurgon, E. Gabba, K. Hanell, A. Momigliano, A. Alföldi, F. Wieacker. *Avec la participation de* J.H. Waszink *et* D. van Berchem.

Volume réimprimés par les Edizioni di Storia e Letteratura, Roma

I (1954/2003) LA NOTION DU DIVIN DEPUIS HOMÈRE JUSQU'À PLATON. *Sept exposés et discussions par* H.J. Rose, P. Chantraine, B. Snell, O. Gigon, H.D.F. Kitto, F. Chapouthier, W.J. Verdenius.

IV (1958/2004) HISTOIRE ET HISTORIENS DANS L'ANTIQUITÉ. *Sept exposés et discussions par* K. Latte, J. de Romilly, K. von Fritz, K. Hanell, R. Syme, M. Durry, A. Momigliano.

VII (1962/2005) HÉSIODE ET SON INFLUENCE. *Six exposés et discussions par* K. von Fritz, G.S. Kirk, W.J. Verdenius, F. Solmsen, A. La Penna, P. Grimal.

XXVII (1981/2001) LE SACRIFICE DANS L'ANTIQUITÉ. *Huit exposés suivis de discussions par* J.-P. Vernant, G.S. Kirk, W. Burkert, H.S. Versnel, A. Henrichs, G. Piccaluga, U.W. Scholz, R. Turcan. *Entretiens préparés et présidés par* Jean Rudhardt et Olivier Reverdin.

Volumes disponibles:

XIV (1969) L'ÉPIGRAMME GRECQUE.

XV (1970) LUCAIN.

XVI (1970) MÉNANDRE.

XVII (1972) ENNIUS.

XVIII (1972) PSEUDEPIGRAPHA I.

XX (1974) POLYBE.

XXI (1975) DE JAMBLIQUE À PROCLUS.

XXII (1976) ALEXANDRE LE GRAND, IMAGE ET RÉALITÉ.

XXIII (1977) CHRISTIANISME ET FORMES LITTÉRAIRES DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE EN OCCIDENT.

XXIV (1978) LUCRÈCE.

XXV (1979) LE CLASSICISME À ROME AUX I^ers^ SIÈCLES AVANT ET APRÈS J.-C.

XXVI (1980) LES ÉTUDES CLASSIQUES AUX XIX^e^ ET XX^e^ SIÈCLES.

XXVIII (1982) ÉLOQUENCE ET RHÉTORIQUE CHEZ CICÉRON.

XXIX (1983) SOPHOCLE.

XXX (1984) LA FABLE.

XXXI (1985) PINDARE.

XXXII (1986) ASPECTS DE LA PHILOSOPHIE HELLÉNISTIQUE.

XXXIII (1987) OPPOSITION ET RÉSISTANCES À L'EMPIRE D'AUGUSTE À TRAJAN.

XXXIV (1989) L'ÉGLISE ET L'EMPIRE AU IV^e^ SIÈCLE.

XXXV (1990) HÉRODOTE ET LES PEUPLES NON GRECS.

XXXVI (1991) SÉNÈQUE ET LA PROSE LATINE.

XXXVII (1992) LE SANCTUAIRE GREC.

XXXVIII (1993) ARISTOPHANE.

XXXIX (1993) HORACE.

XL (1994) LA PHILOLOGIE GRECQUE À L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE ET ROMAINE.

XLI (1996) PAUSANIAS HISTORIEN.

XLII (1996) LES LITTÉRATURES TECHNIQUES DANS L'ANTIQUITÉ ROMAINE.

XLIII (1997) MÉDECINE ET MORALE DANS L'ANTIQUITÉ.

XLIV (1998) LA BIOGRAPHIE ANTIQUE.

XLV (1999) HERMANN DIELS (1848-1922) ET LA SCIENCE DE L'ANTIQUITÉ.

XLVI (2000) LA RÉVOLUTION ROMAINE APRÈS RONALD SYME. BILANS ET PERSPECTIVES.

XLVII (2001) L'HISTOIRE LITTÉRAIRE IMMANENTE DANS LA POÉSIE LATINE.

XLVIII (2002) CALLIMAQUE.

XLIX (2003) GALIEN ET LA PHILOSOPHIE.

L (2004) SÉNÈQUE LE TRAGIQUE.

LI (2005) L'APOLOGÉTIQUE CHRÉTIENNE GRÉCO-LATINE À L'ÉPOQUE PRÉNICÉNIENNE

LII (2006) LA POÉSIE ÉPIQUE GRECQUE: MÉTAMORPHOSES D'UN GENRE LITTÉRAIRE *par* E.J. Bakker, G. Danek, C.C. Tsagalis, M. Fantuzzi, A. Rengakos, A. Sens, P. Chuvin, M. Fusillo. *Entretiens préparés et présidés par* Franco Montanari *et* Antonios Rengakos.

LIII (2007) RITES ET CROYANCES DANS LES RELIGIONS DU MONDE ROMAIN *par* C. Bonnet, J. Scheid, N. Belayche, J.M. Dillon, F. Marco Simón, Ph. Borgeaud, D. Stökl Ben Ezra, J. Kellens. *Entretiens préparés et présidés par* John Scheid.

LIV (2008) SÉCURITÉ COLLECTIVE ET ORDRE PUBLIC DANS LES SOCIÉTÉS ANCIENNES *par* H. van Wees, W. Riess, A. Chaniotis, C.Brélaz, A.W. Lintott, R. MacMullen, Y. Rivière. *Entretiens préparés par* Cédric Brélaz *et* Pierre Ducrey et présidés par Pierre Ducrey.

LV (2009) ESCHYLE À L'AUBE DU THÉÂTRE OCCIDENTAL *par* M. Griffith, J. Jouanna, R. Parker, G. Avezzù, B. Seidensticker; P. Judet de la Combe, A. Podlecki, F. Montanari, F. Macintosh. *Entretiens préparés et présidés par* Jacques Jouanna *et* Franco Montanari.

LVI (2010) DÉMOCRATIE ATHÉNIENNE – DÉMOCRATIE MODERNE: TRADITION ET INFLUENCES *par* P. Pasquino, C. Mann, K. Piepenbrink, O. Murray, C. Farrar, A. Lanni, E.W. Robinson, M.H. Hansen, P. Schmitt-Pantel. *Entretiens préparés par* Mogens H. Hansen.

ISSN 0071-0822
ISBN 978-2-600-00755-9