

*File riservato all'esclusivo fine di studio*

# **Il teatro delle emozioni: la paura**

a cura di  
**Mattia De Poli**

COLLEZIONE

PADOVA  
**UP**

P A D O V A   U N I V E R S I T Y   P R E S S

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

Prima edizione 2018, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la paura*

© 2018 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-143-0

All rights reserved

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

# **Il teatro delle emozioni: la paura**

*Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi  
(Padova, 24-25 maggio 2018)*

a cura di  
Mattia De Poli

Comitato scientifico:  
Rocco Coronato, Mattia De Poli,  
Anna Scannapieco, Davide Susanetti

PADOVA  
**UP**

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

## **Indice**

|            |   |
|------------|---|
| Prefazione | 9 |
|------------|---|

### **Tra il testo e la scena**

|  |     |
|--|-----|
| Fear in Choral Action: Thoughts about a Dionysian Emotion<br>in Aeschylean Tragedy<br><i>Anton Bierl</i>   | 17  |
| The Metres of Fear in Attic Drama<br><i>Mattia De Poli</i>   | 41  |
| Paura, paranoia e panico nell' <i>Andromaca</i> di Euripide<br><i>Lidia Di Giuseppe</i>  | 71  |
| Il colore della paura e un tassiarco dal bianco volto<br>(Aristofane, <i>Pace</i> 1172-1178)<br><i>Stefano Ceccarelli</i>  | 87  |
| Lo sguardo che uccide: morire di paura nella tragedia romana<br><i>Lucia Degiovanni</i>  | 117 |
| Senza scena: le forme della paura nel teatro italiano 'da leggere',<br>fra Settecento e Ottocento<br><i>Francesca Favaro</i>   | 129 |
| L' <i>anagnorisis</i> di Agave nell'immaginario di un regista contemporaneo:<br>Theodoros Terzopoulos<br><i>Georgios Katsantonis</i>   | 147 |
| Che paura! Che ridere! Il lato comico della paura nel teatro di figura<br>da un punto di vista performativo: un caso di teatro di burattini<br>contemporaneo<br><i>Marta Collini</i> | 155 |

**Individuo, società, politica**

- The Fear of Pelasgus: Aeschylus' *Suppliants* 185  
*Davide Susanetti*
- “Cose orribili a dirsi, cose orribili a vedersi”: la paura politica  
nelle *Eumenidi* di Eschilo 195  
*Andrea Giannotti*
- Paura e temporalità nella struttura drammatica dell'*Edipo re* di Sofocle 217  
*Sara Di Paolo*
- Il prologo delle *Troiane* di Euripide: chi ha paura del naufragio dei Greci? 265  
*Anna Miriam Biga*
- Fra ἀλήθεια e ψεύδος: la paura della scoperta nel *Fetonte* di Euripide 279  
*Silvia Onori*
- Izobražaja Žertvu (Playing the Victim, Simulando la vittima)*  
dei fratelli Presnjakovy: la paura e la “Pepsi Generation”  
nel teatro russo contemporaneo 297  
*Dmitry Novokhatskiy – Donatella Possamai*

**La paura e il femminile**

- Deianira, i presagi, la paura: il prologo delle *Trachinie* di Sofocle 315  
*Daniela Milo*
- Il lato oscuro della bellezza: Elena come immagine della paura in Euripide 335  
*Francesco Moles*
- Pavet animus, horret*: la paura nella *Medea* di Seneca 357  
*Chiara Battistella*
- Chi ha paura di Kate? Il rovesciamento delle emozioni ne *La bisbetica domata* 381  
*Beatrice Righetti*
- Le donne e l'esternazione della paura nei *Dialoghi delle Carmelitane*  
di Georges Bernanos 397  
*Chiara Pasanisi*

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

**Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo della paura**

|   |     |
|---|-----|
| Cantami, o Euterpe<br><i>Sabrina Mazzali</i>  | 413 |
| Cantami, o Edipo<br><i>Guidalberto Gregori</i>  | 425 |
| Le Erinni nell' <i>Oresteia</i> di Eschilo e in <i>La riunione di famiglia</i> di T. S. Eliot:<br>la necessità dei classici<br><i>Giovanni Ghiselli</i> | 427 |



*File riservato ad esclusivo fine di studio*

**Individuo, società, politica**

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

## **Fra ἀλήθεια e ψεῦδος: la paura della scoperta nel *Fetonte* di Euripide\***

*Silvia Onori*

ABSTRACT: This paper discusses how in Euripides' *Phaethon* the emotion of fear is linked to the discovery of the truths and the lies of the characters on stage. The mysterious βαρὺς φόβος evoked in the *parodos* (fr. 773.49-50) can be connected and explained with the ephemeral balance between truth and lie that characterizes some fragments of the tragedy. In fr. 773.1-18 Phaethon suspects that Klymene is lying to him about divine paternity; then, after Phaethon's death, in fr. 781.1-13 Klymene, worried that Merops can learn her deceptions, orders the concealment of the corpse frantically.

In questo contributo ci si propone di esaminare e di dimostrare come all'interno del *Fetonte* di Euripide<sup>1</sup> ogni manifestazione e declinazione dell'emozione della paura sia fortemente legata alla scoperta delle verità e delle menzogne dei personaggi in scena. Conviene innanzitutto ricordare brevemente l'intreccio della tragedia o almeno quel che i frammenti superstiti permettono di ricostruirne con maggior sicurezza, prima di addentrarsi nell'analisi di alcuni passi particolarmente significativi<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sono sinceramente grata al prof. Michele Napolitano per i suoi preziosi consigli, che mi hanno guidata nella fase redazionale di questo contributo. Un sentito ringraziamento va anche agli organizzatori del convegno e al comitato scientifico, in particolare al prof. Mattia De Poli.

<sup>2</sup> La numerazione dei frammenti euripidei segue l'edizione di KANNICHT 2004.

<sup>2</sup> I frammenti del *Fetonte* sono trasmessi principalmente per tradizione diretta da due fogli palinsesti (ff. 162-163) appartenuti ad un manoscritto di Euripide (Par. Gr. 107B), verosimilmente di quinto secolo, ed inseriti successivamente nel più noto *codex Claromontanus* (Par. Gr. 107) risalente al sesto secolo. La sola sezione della parodo del *Fetonte* (fr. 773.19-76) è trådita sia dal palinsesto parigino che da un frammento papiraceo (P. Berol. 9771), facente parte originariamente di un'antologia ellenistica di III sec. a. C.; mentre altri frammenti, fra cui ad esempio quelli assegnati alla scena agonale, sono trasmessi da fonti indirette. La *hypothesis* del dramma, anch'essa frammentaria, è trasmessa da un papiro di Ossirinco (P. Oxy. 2455 fr. 14, coll. 14-16), un'edizione alfabetica delle *hypotheses* delle tragedie euripidee. Per la ricostruzione del *plot* della tragedia cfr. le edizioni di riferimento: quella tutt'oggi fondamentale di DIGGLE 1970, pp. 35-46; poi COLLARD, CROPP, LEE 1995, pp. 200-203; JOUAN, VAN LOOY 2002, pp. 234-245; e le più recenti di KANNICHT 2004, pp. 798-

Il mito di Fetonte è notissimo, basti pensare ai celebri versi che nei primi due libri delle *Metamorfosi* Ovidio dedica al mito dell'auriga dal breve destino<sup>3</sup>. Naturalmente anche nel *Fetonte* di Euripide era riverberato l'elemento più tradizionale del mito, il folle volo sul carro di Helios; tuttavia, come spesso si riscontra negli intrecci tragici euripidei, il poeta non è soltanto recettore ma creatore del mito e in particolar modo nel *Fetonte* egli rivisita un paradigmatico mito di ὕβρις in chiave familiare.

Nella parte iniziale della tragedia, subito dopo il prologo (fr. 771-772), Climene, madre di Fetonte e moglie del re etiope Merops, svela al figlio un segreto custodito da molto tempo: Fetonte è figlio del dio Helios e non del mortale Merops (fr. 772a). Fetonte, diffidente e scettico, è esortato da Climene a recarsi alla reggia di Helios per sincerarsi della paternità divina, ma il ragazzo vi farà visita soltanto dopo aver dibattuto con Merops sulle nozze che lo attendono (fr. 773.1-18). Dopo aver disputato con il padre putativo sul matrimonio imminente con una dea e sulla sua riluttanza a sposarsi (fr. 775-777), Fetonte si reca da Helios. Dal resoconto di un ἄγγελος (fr. 779.1-36) Climene viene a conoscenza dell'impresa di Fetonte, novello auriga del cocchio solare, che dopo essere stato sbalzato dai destrieri imbrozzarriti e colpito dalla folgore di Zeus è precipitato al suolo morendo. Con la collaborazione delle ancelle allora Climene occulta il cadavere di Fetonte all'interno del palazzo (fr. 781.1-13), celandolo agli occhi dell'ignaro Merops, che dopo aver guidato ed intonato l'epitalamio per Fetonte e la sua sposa (fr. 781.14-31) scorge il corpo del figlio nella camera dei tesori della reggia. Si ipotizza che nell'epilogo della tragedia, punto completamente perduto dell'intreccio, una divinità *ex machina*, Helios o forse Oceano, sia intervenuta a dirimere il conflitto fra Climene e Merops e a profetizzare la metamorfosi di Fetonte in astro.

**Euripide, Fetonte fr. 773.19-65. L'imprevedibilità della sorte: attesa, paura e presagi del coro**

ΧΟΡΟΣ

ἤδη μὲν ἀρτιφανῆς

Ἄως ἰ[ππεύει] κατὰ γᾶν,

ὑπὲρ δ' ἐμᾶς κεφαλᾶς

Πλειᾶ[ι χ ι ρ ],

μέλπει δὲ δένδρεσι λεπ-

20

[στρ. α'

826 e COLLARD, CROPP 2008, pp. 323-329. Per una trattazione più sistematica dei motivi familiari specifici del dramma vd. invece WEBSTER 1967, pp. 220-232, e RECKFORD 1972, pp. 405-412.

<sup>3</sup> Ov. *Met.* 1.747-779, 2.1-400. Per un'analisi esaustiva della trattazione del mito di Fetonte nelle *Metamorfosi* e delle fonti tragiche di Ovidio vd. CIAPPI 2000, pp. 117-168, e ulteriore bibliografia lì citata.

|                                       |            |
|---------------------------------------|------------|
| τὰν ἀηδῶν ἀρμονίαν                    |            |
| ὀρθρευομένα γόοις                     | 25         |
| Ἴτυν Ἴτυν πολύθρηνον.                 |            |
| σύριγγας δ' οὐριβάται                 | [ἀντ. α΄   |
| κινουῦσιν ποιμνᾶν ἐλάται              |            |
| ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν               |            |
| ἕξανθᾶν πώλων συζυγία·                | 30         |
| ἤδη δ' εἰς ἔργα κυνα-                 |            |
| γοὶ στείχουσιν θηροφόνοι,             |            |
| παγαῖς τ' ἐπ' Ὀκεανοῦ                 |            |
| μελιβόας κύκνος ἀχεῖ.                 |            |
| ἄκατοι δ' ἀνάγονται ὑπ' εἰρεσίας      | 35[στρ. β΄ |
| ἀνέμων τ' εὐαέσσιν ῥοθίοις            |            |
| ἀνά δ' ἰστρία γ[αῦται] ἀειράμενοι     |            |
| ἀχοῦσιν· '[.....] πτόνι' ἀὐρα         |            |
| .....] ἀκύμονι πομπᾶι                 |            |
| σιγώντων ἀνέμων   [ποτὶ τέκνα] τε     | 40         |
| καὶ φιλίας ἀλόχους·                   |            |
| σινδῶν δὲ πρότονον ἐπὶ μέσον πελάζει. |            |
| τὰ μὲν οὖν ἑτέροισι μέριμνα πέλει,    | [ἀντ. β΄   |
| κόσμον δ' ὕμεναίων δεσποσύνων         |            |
| ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ ἔρωσ      | 45         |
| ὕμνεϊν· δμωσὶν γὰρ ἀνάκτων            |            |
| εὐαμερίαι προσιοῦσαι                  |            |
| μολπᾶ θάρσος ἄγουσ'   ἐπιχάρματά      |            |
| τ'· εἰ δὲ τύχα τι τέκοι,              |            |
| βαρὺν βαρεῖα φόβον ἔπεμψεν οἴκοις.    | 50         |
| ὀρίζεται δὲ τόδε φάος γάμων τέλει,    | [ἐπωδ.     |
| τὸ δὴ ποτ' εὐχαῖς ἐγὼ                 |            |
| λισσομένα προσέβαν   ὕμεναιον ἀεῖσαι  |            |
| φίλον φίλων δεσποτᾶν·                 |            |
| θεὸς ἔδωκε, χρόνος ἔκρανε             | 55         |
| λέχος ἐμοῖσιν ἀρχέταις.               |            |
| ἴτω τελεία γάμων αἰοιδά.              |            |
| ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς πρὸ δόμων    |            |
| κῆρῦξ θ' ἱερός καὶ παῖς Φαέθων        |            |
| βαίνουσι τριπλοῦν ζευγος, ἔχειν χρή   | 60         |
| στόμ' ἐν ἡσυχία·                      |            |
| περὶ γὰρ μεγάλων γνώμας δεῖξει        |            |
| παῖδ' ὕμεναίοις ὅσοισι θέλων          |            |
| ζευξαι νύμφης τε λεπάδνοις.           |            |

*Coro*

“L’aurora apparsa da poco già [cavalca] sopra la terra, mentre sul mio capo [.....]”, sveglia al primo albeggiare l’usignolo sugli alberi intona una delicata

<sup>4</sup> Wilamowitz proponeva di integrare il verso con Πλειά[ς ἐκλείπει σκοτία “la Pleiade notturna scomparire” e sulla scorta della sua congettura Arnim ricostruiva analogamente Πλειάς ἐκλείπει

armonia lamentando ‘Iti, Iti’ molto compianto. Vagando per i monti pastori di greggi suonano le zampogne, mentre coppie di fulvi puledri si svegliano per il pascolo; i cacciatori che uccidono fiere già si avviano al loro lavoro, e il cigno melodioso canta presso i flutti dell’oceano. Le navi sono spinte in mare dai remi e dai propizi fragori dei venti, issando le vele i marinai fanno risuonare: «[...] Brezza signora, [...]»<sup>5</sup> con un placido seguito di venti silenziosi [dai figli] e dalle amate mogli». La vela si avvicina alla gomema, a toccarne il mezzo. La cura di queste occupazioni spetta ad altri, il dovere e il desiderio inducono invece me a cantare in onore delle nozze dei padroni: ai servi, al loro canto, l’avvicinarsi della prosperità dei sovrani porta fiducia e gioia. Ma se la sorte, gravosa, generasse qualcosa, getterebbe un timore opprimente sulla casa. Tuttavia questo è il giorno fissato per il compimento delle nozze, io che già da tempo pregavo con le mie suppliche sono venuta a cantare il caro imeneo degli amati signori. Il dio lo ha concesso, il tempo ha realizzato le nozze per i miei padroni. Si dia inizio ai canti di nozze. Ma ecco che avanzano davanti al palazzo il re insieme al sacro araldo e al figlio Fetonte in triplice giogo, bisogna fare silenzio: infatti Merops esporrà pareri riguardo ad importanti argomenti, volendo aggioare il figlio ai sacri imenei e ai lacci della sposa»<sup>6</sup>.

Ogni mia riflessione sulla paura della scoperta nel *Fetonte* non può prescindere dalla parodo della tragedia. Il canto delle coreute, le ancelle del palazzo di Merops, si rivela un’ariosa poesia che racconta il risveglio della natura, degli uomini e delle loro attività giornaliere. Il destarsi del paesaggio è descritto prima da immagini astronomiche con l’arrivo di Eos che cavalca sopra la terra e la scomparsa delle Pleiadi dal cielo (vv. 19-23), poi da quadri terreni con i melodiosi canti dell’usignolo e del cigno che risuonano nel bosco (vv. 24-26; 33-34). L’alba degli uomini è segnata invece dall’inizio delle loro attività: i pastori suonano i

νυχία. Collard, Cropp, Lee e Jouan, van Looy seguono però il testo stampato da Diggle: Πλειά[δων πέφευγε χορός “il coro delle Pleiadi è fuggito via”, tentativo di ricostruzione più che plausibile, anche se mi trovo in accordo con Lloyd-Jones nel preferire l’uso del presente ἐκλείπει della congettura di Wilamowitz rispetto al perfetto πέφευγε integrato da Diggle. All’espressione ὑπὲρ δ’ἑμᾶς κεφαλᾶς “sopra la mia testa” deve seguire più verosimilmente la menzione di un fatto contemporaneo, che accade in quel preciso momento sopra il capo delle coreute che, volgendo gli occhi al cielo, possono ammirare il congedo degli astri notturni; meno probabilmente il coro si sarà riferito ad un evento già verificatosi, anche se in un passato non molto lontano. Ad ogni modo, Kannicht sceglie di non stampare nessuna delle due congetture, mantenendo il testo così come trådito.

<sup>5</sup> L’apostrofe alla brezza è trasmessa in forma incompleta sia dal codice che dal papiro. Fra i tentativi di ricostruzione avanzati dagli editori, che mirano a ripristinare il verbo e il complemento oggetto della frase, entrambi mancanti, si ricordano in particolare le integrazioni proposte da Krantz: [Ἄγου] πότνι’αὔρα / [ἡμᾶς σὺν] ἀκύμονι πομπᾶ/σιγόντων ἀνέμων [ποτὶ τέκνα] τε / καὶ φιλίας ἀλόχου, “[Conduci] brezza signora [noi con] un placido seguito di venti silenziosi [dai figli] e dalle amate mogli”; e quelle avanzate da Volmer e Austin poi promosse a testo da Diggle: [Ἔπου] πότνι’αὔρα / [ἡμῖν ὑπ’] ἀκύμονι πομπᾶ / σιγόντων ἀνέμων [ποτὶ τέκνα] τε / καὶ φιλίας ἀλόχου, “[Accompagna] brezza signora [noi sotto] un placido seguito di venti silenziosi dai figli e dalle amate mogli”. Né Nauck né in seguito Kannicht, tuttavia, hanno promosso a testo le congetture proposte preferendo stampare i versi secondo la forma trådita.

<sup>6</sup> Dove non altrimenti indicato le traduzioni sono di chi scrive.

flauti conducendo il gregge al pascolo (vv. 27-28), i cacciatori si incamminano al lavoro quotidiano (vv. 31-32) e i marinai, prossimi alla partenza, si augurano che la brezza li riporti sani e salvi a casa dalle loro famiglie (vv. 35-41). In una struttura a *Priamel*, dopo aver enumerato le occupazioni degli altri, al v. 43 le serve rivendicano l'importanza delle loro mansioni: l'antitesi risulta particolarmente enfaticata da τὰ μὲν μέριμνα che distingue i *labores* altrui dai compiti riservati alle ancelle. Oggi, nel giorno del matrimonio di Fetonte e della sua sposa divina, il dovere delle serve è di onorare il nuovo connubio che garantisce prosperità e benessere (v. 47 εὐαμερίαί προσιοῦσαι) all'οἶκος di Merops e di riflesso anche a loro stesse, partecipi della gioia del sovrano. L'esultanza delle ancelle perde però un poco della spensieratezza prima mostrata quando ai vv. 49-50 l'ombra di un misterioso βάρυς φόβος vela l'atmosfera di allegria: alla mente delle serve sovviene la minaccia che la sorte imperscrutabile possa inviare sulla casa di Merops qualche disgrazia inaspettata. Il valore profetico dell'espressione "se la sorte gravosa generasse qualcosa, getterebbe sulla casa un timore opprimente", comune alle manifestazioni di paura di altri cori tragici, è stata pertanto interpretata come una delle tante e generiche maniere con cui il coro insiste sulla propria emotività e sui propri reconditi timori<sup>7</sup>. Tipiche funzioni espressive del coro sono infatti la paura e l'attesa, che hanno la funzione di scandagliare la realtà al di là di ciò che è immediatamente visibile, al di là di ciò che viene rappresentato<sup>8</sup>. Attraverso i motivi topici della trenodia dell'usignolo (vv. 23-26) e del canto del cigno (vv. 31-32) il coro sembra prevedere la gravità dell'evento che sta per compiersi: la tragica morte di Fetonte. Che sensazioni di inquietudine e di irrequietezza si insinuassero nel canto delle ancelle lo notavano in passato già Goethe e Volmer, che interpretavano i motivi del lamento dell'usignolo e del canto del cigno come sinistri presagi di lutto<sup>9</sup>. Al contrario secondo Diggle e

<sup>7</sup> Il periodo ipotetico dei vv. 49-50 presenta l'aoristo ottativo nella subordinata condizionale e l'aoristo indicativo nell'apodosi: Diggle, seguito da Collard, Cropp, Lee, interpreta l'ottativo con valore iterativo e l'indicativo aoristo come gnomico, traducendo: "If ever fortune should turn foul it sends an oppressive dread on the house", equivalente alla mia traduzione dei versi indicata sopra. Nella sua nota di commento DIGGLE 1970, p. 113, enumera vari casi di periodi ipotetici con protasi all'ottativo con valore iterativo e apodosi all'indicativo presente, ma non aoristo come appare al v. 50 della parodo del *Fetonte*. Non vi è di fatto in poesia greca un esatto parallelo per i vv. 49-50 del fr. 773, che sembrano contenere un'ipotesi a metà fra possibilità e irrealtà: le coreute avvertono un presagio negativo "se la sorte, gravosa, generasse qualcosa scaglierebbe un timore opprimente sulla casa", ma lo scacciano nell'immediato ai vv. 51-52 ("tuttavia questo è il giorno fissato per il compimento delle nozze") e al v. 56 ("la divinità lo ha concesso, il tempo lo ha stabilito"), come se il presentimento sorto poco prima fosse ingiustificato e secondo la speranza delle ancelle anche irrealizzabile.

<sup>8</sup> Per una trattazione esauriente vd. DI BENEDETTO, MEDDA 1997, pp. 266-283, che oltre alla paura e all'attesa (pp. 271-274) annoverano fra le funzioni espressive del coro in tragedia anche il lamento, la preghiera, i momenti di gioia e le rievocazioni mitiche.

<sup>9</sup> GOETHE 1903, p. 37; VOLMER 1930, p. 29. L'interpretazione è stata recentemente riconsiderata da ZAMBON 2003, pp. 320-324.

Kannicht il motivo del canto melanconico, simbolo della voce del poeta, non cerebbe nessun cupo presentimento sulla prossima morte di Fetonte, ma sarebbe semplicemente appropriato al tono e allo stile elevato della lirica<sup>10</sup>.

Lungi però dal considerare la parodo del *Fetonte* una *Dawn Song*, un'ode all'aurora, come se ne leggono altre in tragedia – basti pensare a quella del *Reso* pseudoeuripideo (vv. 527-555), realizzata proprio su imitazione della parodo del *Fetonte*<sup>11</sup> – mi propongo attraverso l'analisi dei successivi frammenti di dimo-

<sup>10</sup> DIGGLE 1970, p. 101; KANNICHT 1972, p. 7. Sulla duplice declinazione trenodico-luttuosa e lirico-apollinea dei motivi dell'usignolo e del cigno in poesia greca vd. SUSANETTI 2002, pp. 53-76; BIGNARDI 2013, pp. 77-89; CASTRUCCI 2013, pp. 53-78. Più in generale sugli uccelli e sul loro significato nella mitologia greca e nel mondo antico vd. nello specifico POLLARD 1977 e ARNOTT 2007. Lontana dall'interpretare i motivi del canto dell'usignolo e del cigno puramente come ornamenti letterari, in accordo con l'esegesi di Goethe rivaluto la valenza trenodico-luttuosa delle due immagini metaforiche. In particolare, il riferimento al θρήνος dell'usignolo – il pianto di Procne per il figlio Iti – rinvia secondo Zambon al pianto imminente di un'altra *mater dolorosa*, Climene. Pur in accordo con la studiosa nell'attribuire all'immagine dell'usignolo una valenza contenutisticamente più significativa di quella prospettata da Diggle, a mio avviso non si dovrebbe escludere che la nenia dell'usignolo celi il pianto di una *soror dolorosa* più che di una *mater*. Come ha dimostrato LORAUX 1991, pp. 57-66, infatti, in tragedia il lamento dell'usignolo non è mai riferito al cordoglio di una *mater dolorosa* ma quasi sempre alle lacrime di vergini fanciulle (cf. Eschilo, *Supplici* 57-66, 223-6, *Agamennone* 1140-1145; Sofocle, *Elettra* 107, 147-149, 1075; Euripide, *Fenicie* 1515-1517), motivo per cui va interpretato come paradigma generale del pianto femminile. Pertanto, chiarito questo punto, mi sembra utile ricordare che tutte le versioni note del mito di Fetonte testimoniano ed insistono principalmente sul dolore delle Eliadi (non su quello di Climene) per la morte del fratello, un dolore tanto travolgente da provocarne la metamorfosi in pioppi stillanti lacrime di ambra. È interessante osservare che in alcune fonti il pianto delle Eliadi è descritto attraverso effetti acustici: in Ovidio (*Metamorfosi* 2.341-343) l'immagine delle meste sorelle che invocano e ripetono il nome di Fetonte in coro e senza interruzioni può forse avvicinarsi al θρήνος monotono dell'usignolo che echeggia 'Iti, Iti'. Dai vv. 147-148 del fr. 34 degli *Aratea* si evince che anche Cicerone offriva un analogo ritratto delle Eliadi: [...] *lacrimis maestae Phaethontis saepe sorores / sparserunt, letum maerenti uoce canentes*, “le tristi sorelle di Fetonte spesso cosparsero [l'Eridano] di lacrime, intonando il lamento con voce mesta”. Se in Ovidio i gemiti non erano propriamente definiti canti, nei versi ciceroniani invece le Eliadi modulano (*canentes*) con voce lamentosa la loro nenia. Non va dimenticato inoltre che già nel fr. 71 Radt delle *Heliades* di Eschilo era menzionato il compianto delle Eliadi, divenuto addirittura un costume per chi viveva presso le sponde dell'Eridano, dove Fetonte era precipitato e dove le sorelle continuavano a piangerlo: Ἀδριαναί τε γυναῖκες τρόπον ἔξουσιν γόων, “le donne di Adria avranno costume di lamento”. Dunque, dal momento che in tragedia il pianto dell'usignolo-Procne è paradigma di quello femminile in genere e non esclusivo appannaggio delle *matres dolorosae* e poiché le fonti testimoniano un peculiare interesse non per il dolore di Climene ma per il pianto corale delle Eliadi, descritto in taluni casi in termini analoghi alla trenodia dell'usignolo, escluderei l'identificazione usignolo-Procne-Climene proposta da Zambon a favore di un più plausibile abbinamento usignolo-Procne-Eliadi. Oltretutto, sebbene si tratti in tal caso di un dettaglio marginale, se dietro il lamento dell'usignolo si celasse quello delle Eliadi si potrebbe ulteriormente giustificare il parallelo: come Procne infatti le Eliadi subiscono una metamorfosi.

<sup>11</sup> Altre *Dawn Songs*, analoghe per taluni aspetti alla lirica del *Fetonte*, possono individuarsi nella monodia di Ione (Euripide, *Ione* 82-88) e negli anapesti del prologo dell'*Ifigenia in Aulide* (Euripide, *Ifigenia in Aulide* 6-10). Senza dubbio, però, lo stasimo del *Reso* (vv. 527-555) costituisce il parallelo più evidente: le immagini delle Pleiadi in fuga dal cielo, dell'usignolo canoro, dei pastori che



strare come il βαρὺς φόβος, “la pesante paura”, che la τύχη può abbattere sulla casa di Merops non si riduca all’angoscia delle coreute di fronte all’imprevedibilità della sorte, ma vada collegato con quanto precedentemente espresso nel dialogo fra Climene e Fetonte.

***Euripide, Fetonte fr. 773.1-18. Dal silenzio alla rivelazione: scoperta della verità e timore del δόλος***

(Κλ.) μνησθεῖς ὁ μοί ποτ’ εἶψ’ ὄτ’ ἠνύασθη θεός  
 αἰτοῦ τί χρήζεις ἐν· πέρα γὰρ οὐ θέμις  
 λαβεῖν σε· κἂν μὲν τυγχάνης [ὄπερ θέλεις,]  
 θεοῦ πέφυκας· εἰ δὲ μή, ψευδῆς ἐγώ.  
 Φα. πῶς οὖν πρόσσεμι δῶμα θε<ρ>μὸν Ἥλιου; 5  
 Κλ. κείνῳ μελήσει σῶμα μὴ βλάπτειν τὸ σόν.  
 Φα. εἴπερ πατήρ πέφυκεν, οὐ κακῶς λέγεις.  
 Κλ. σάφ’ ἴσθι· πεύση δ’ αὐτὸ τῷ χρόνῳ σαφῶς.  
 Φα. ἀρκεῖ· πέποιθα γὰρ σε μὴ ψευδῆ λέγειν.  
 ἀλλ’ ἔρπ’ ἐς οἴκους· καὶ γὰρ αἶδ’ ἕξω δόμων 10  
 δμῶαί περῶσιν, αἶ πατρὸς κατὰ σταθμὰ  
 σαίρουσι δῶμα καὶ δόμων κειμήλια  
 καθ’ ἡμέραν φοιβῶσι κάπιχωρίοις  
 ὀσμαισι θυμῶσιν εἰσόδους δόμων.  
 ὅταν δ’ ὕπνον γεραῖος ἐκλιπὼν πατήρ 15  
 πύλας ἀμείψη καὶ λόγους γάμων πέρι  
 λέξῃ πρὸς ἡμᾶς, Ἥλιου μολῶν δόμους  
 τοὺς σοὺς ἐλέγξω, μῆτερ, εἰ σαφεῖς λόγοι.

(*Climene*) Facendo menzione di ciò che il dio mi disse un tempo quando giacque con me, chiedi una cosa che vuoi, una sola: di più non ti è permesso avere. E se ottieni [quello che desideri] sei figlio del dio, se non l’ottieni, io sono una bugiarda.

*Fetonte* Come posso recarmi alla calda dimora del Sole?

*Climene* Starà a cuore a lui non farti male.

*Fetonte* Se è davvero mio padre, non parli a torto.

---

suonano i flauti e conducono al pascolo il bestiame sono motivi comuni ad entrambe le liriche. Anche l’occorrenza del verbo ἐγείρω ai vv. 531-532 dello stasimo del *Reso* (ἐγρεσθε, τί μέλλετε; κοιτᾶν / ἔγρεσθε πρὸς φυλακάν) è stata interpretata dai commentatori come un possibile richiamo lessicale all’espressione ἔγρονται εἰς βοτάναν del fr. 773.29. Pertanto i più recenti editori, Liapis e Fries, ritengono che l’autore del *Reso* abbia emulato in questi versi la parodo del *Fetonte*, lirica evidentemente molto nota dal momento che confluì in un’antologia ellenistica di brani lirici tratti dalla tragedia di Euripide (vd. *supra*, n. 3). Non stupisce dunque che successivamente la parodo del *Fetonte* abbia ispirato quella dell’*Erocole furioso* di Seneca (vv. 125-201). Sull’imitazione del fr. 773.19-65 nei vv. 527-555 del *Reso* vd. MACURDY 1943, pp. 408-416; FRIES 2014, pp. 318-320, e LIAPIS 2014, pp. 275-294; invece per un’analisi più specifica dei modelli greci della parodo senecana vd. JOUAN 1992, pp. 307-321.

*Climene* Stai pur certo che è così: lo imparerai veramente con il trascorrere del tempo.

*Fetonte* Basta così: sono convinto che tu non stia dicendo menzogne. Ma entra in casa. Ecco che escono fuori dai loro alloggi le serve che, intorno alla proprietà di mio padre, spazzano il palazzo, lucidano quotidianamente gli oggetti preziosi di tutte le camere, profumano gli ingressi del palazzo con fragranze locali. Dopo che, una volta lasciato il sonno, l'anziano padre avrà attraversato le porte e parlato a me del matrimonio, io giunto alla dimora di Helios verificherò, madre, se le tue parole sono vere.

Il fr. 773 restituisce un dialogo già avviato in precedenza e in via di conclusione fra madre e figlio: Climene ha finalmente messo fine al suo silenzio rivelando a Fetonte la vera paternità. La scoperta della verità è tuttavia correlata al costante timore della menzogna: in nemmeno venti versi gli aggettivi ψευδής (vv. 4, 9), “menzognero”, e σαφής (vv. 8, 18), sinonimo di ἀληθής, “vero, sincero”, si intrecciano nelle affermazioni dell'uno e dell'altra in un dialogo serrato. Se si rivolgesse uno sguardo alla ὑπόθεσις della tragedia, anch'essa frammentaria<sup>12</sup>, ci si accorgerebbe che anche nei pochi brandelli di testo rimasti è testimoniata la stessa ἀπιστία di Fetonte, scettico rispetto alla verità di Climene: γεννηθέντι δ' ἐν ἡλικίᾳ τῷ Φαέθοντι τὴν ἀλήθειαν ἐξέφηγεν· ἀπιστοῦντι [...], “[scil. Clime- ne] rivelò la verità a Fetonte, ormai ragazzo, che non le credeva [...]”. È più che giustificabile che Fetonte dubiti della verità appena svelata: il lungo silenzio della madre è percepito come omissione, reticenza e temuto come se fosse una menzogna, motivo per cui al v. 8 Climene esorta Fetonte a darle credito: sarà il tempo a permettergli di apprendere ogni dettaglio sulla sua nascita e sulla sua vera natura σαφῶς, “veramente”<sup>13</sup>.

Al v. 9 sembra che il timore del δόλος sia svanito: “Basta così, sono convinto che tu non stia dicendo il falso”, risponde Fetonte ai consigli della madre. L'espressione in apertura del verso, ἀρκεῖ, è una tipica formula di ringraziamento attestata in tragedia già in Sofocle e nello stesso Euripide. Ad esempio ai vv. 1216-1217 delle *Trachinie* Eracle ordina a Illo di occuparsi del suo rito funebre, in particolare del rogo che sarà innalzato per ardere il suo corpo defunto. Illo si rifiuta di toccare il rogo con le sue mani ma assicura al padre che trasporterà il suo cadavere. In risposta alle parole del figlio, allora, Eracle replica: ἀλλ' ἀρκέσει καὶ ταῦτα πρόσνευμαι δέ μοι / χάριν βραχεῖαν πρὸς μακροῖς ἄλλοις διδούς,

<sup>12</sup> Vd. Meccariello 2014, p. 333 e bibliografia precedente li citata.

<sup>13</sup> Che il tempo sia garante di verità, per cui chi è bugiardo non può mai esserlo completamente, è motivo attestato già in Pindaro, *Olimpiche* 10.53 ὁ τ' ἐξελέγγων μόνος / ἀλήθειαν ἐτήτυμον Χρόνος e in alcuni frammenti sofoclei di carattere gnomico: cf. fr. 301 Radt πρὸς ταῦτα κρύπτε μηδὲν ὡς ὁ πάνθ' ὀρών / καὶ πάντ' ἀκούων πάντ' ἀναπτύσσει χρόνος; fr. 441 Radt χρόνος διέρπων πάντ' ἀληθεύειν φιλεῖ; fr. 918 Radt πάντ' ἐκκαλύπτων ὁ χρόνος εἰς τὸ φῶς ἄγει; fr. adesp. 483 Radt ὀρῶ γὰρ χρόνω / δίκαν πάντ' ἄγουσαν εἰς φῶς βροτοῖς. Per Euripide cf. invece *Ippolito* 1051 οὐδὲ μηνυτὴν χρόνον δέξει καθ' ἡμῶν.

“Basterà anche così. Concedimi, però, un piccolo favore in aggiunta agli altri che sono grandi”<sup>14</sup>. In Euripide, *Medea* 754 dopo che Egeo ha giurato solennemente di non allontanare Medea dalla sua terra, la donna ribatte: ἀρκεῖ τί δ’ ὄρκω τῶδε μὴ μμένων πάθοις; “D’accordo, basta così. Se non terrai fede a questo giuramento, quale pena pagheresti?”<sup>15</sup>. In entrambi i casi esaminati la formula di gratitudine è seguita immediatamente da un’ulteriore richiesta. In un interessante articolo sulle espressioni greche di ringraziamento Quincey sosteneva per l’appunto che la formula ἀρκεῖ fosse utilizzata dal beneficiario di un dono quando otteneva meno di quello che desiderava e attendeva in realtà di soddisfare un’altra richiesta<sup>16</sup>. Tra gli esempi addotti da Quincey compaiono i versi delle *Trachinie*, di *Medea* e anche il v. 9 del fr. 773 del *Fetonte*. Se, come sono propensa a credere, ἀρκεῖ fosse l’espressione di ringraziamento tipica di un beneficiario non pienamente appagato, giustificherebbe a mio avviso lo scetticismo di Fetonte ancora presente nell’ultima battuta del dialogo (v. 18): “verificherò, madre, se le tue parole sono vere”.

A tal proposito non sorprende ravvisare la stessa incredulità rispetto alla scoperta della paternità divina in un altro figlio del dio Apollo-Helios<sup>17</sup>, Ione. Appena prima di uccidersi a vicenda, Creusa e Ione si scoprono finalmente madre e figlio e poco prima dell’epifania di Atena Ione apprende la sua origine divina. Si deve osservare che, come Fetonte rispetto alle parole di Climene, così anche Ione dubita della rivelazione fino ad interrogarsi sull’affidabilità delle parole di Apollo, vate per eccellenza (vv. 1537-1538): ὁ θεὸς ἀληθὴς ἢ μάτην μαντεύεται, / ἐμοῦ παράσσει, μήτερ, εἰκότως φρένα, “Il dio profetizza il vero o il falso? È naturale, madre, che il mio animo sia turbato”<sup>18</sup>. Come Fetonte così

<sup>14</sup> Trad. di PATTONI 2007<sup>7</sup>, p. 161.

<sup>15</sup> Trad. di MUSSO 1980, p. 252, con modifiche.

<sup>16</sup> QUINCEY 1966, p. 141: «ἀρκεῖ simply marks an intermediate stage on the way to the ultimate objective; it carries a patent request for more. It seems clear that responsive formulae of this type were not universally serviceable, but conveyed grudging acknowledgement when the beneficiary had received rather less than he was looking for».

<sup>17</sup> La prima vera e propria identificazione di Helios con Apollo è rintracciabile per l’appunto nel fr. 781.11-12 del *Fetonte*, quando Climene lamentando la sua triste condizione esclama in riferimento a Helios: “E davvero giustamente sei chiamato Apollo dai mortali che conoscono i significati segreti dei nomi delle divinità”. Tuttavia NAUCK 1889<sup>2</sup>, p. 9, non escludeva che il sincretismo potesse risalire alle Βασσάραι di Eschilo. Anche BURKERT 1985, p. 149, sospettava che l’occorrenza più antica dell’identificazione fra le due divinità derivasse da Eschilo, in particolare dai vv. 209-214 delle *Supplici*: al coro che invoca la pietà di Zeus e i salvifici raggi del sole, Danao replica pregando Apollo, esule dal cielo. Helios è associato e individuato con Apollo anche successivamente cf. Call. fr. 302 Pfeiffer οἱ νυ καὶ Ἀπόλλωνα παναρκέος Ἡελίοιο / χῶρι διατμήγουσι καὶ εὔποδα Δηωίνην / Ἀρτέμιδος.

<sup>18</sup> Trad. di MIRTO 2015<sup>3</sup>, p. 209. L’azione drammatica nello *Ione* culmina nel dubbio: sulla dialettica fra verità e menzogna nello *Ione* cfr. in particolare ZACHARIA 2003, pp. 176-178, che in relazione alla frammentarietà della verità nella tragedia scrive: «Truth is vanishing point upon which all the individual perspectives converge. Or to put it in another way, there is no single truth but

Ione preferisce indagare più a fondo, recandosi direttamente dal presunto padre (vv. 1546-1548): οὐχ ὄδε φαύλως αὐτ' ἐγὼ μετέρχομαι, / ἀλλ' ἱστορήσω Φοῖβον εἰσελθὼν δόμους, / εἴτ' εἰμὶ θνητοῦ πατρὸς εἴτε Λοξίου, “Non mi fermerò a un’indagine così superficiale su questa vicenda, ma andrò dentro il tempio a chiedere a Febo se nasco da un padre mortale oppure dal Lossia<sup>19</sup>”. Se le perplessità di Ione sono presto risolte dall’apparizione di Atena senza che vi sia la necessità di interrogare Apollo sulla questione, il fr. 779, che restituisce parte della ῥῆσις di un ἄγγελος in cui è raccontato il folle volo di Fetonte sul cocchio solare, presuppone invece che il ragazzo si sia recato da Helios a richiedere il dono promesso come πείρα della paternità divina. Paradossalmente la concessione e la guida del carro solare, che avrebbero dovuto confermare l’identità divina di Fetonte, avvaloreranno – come doni inappropriati ad un essere mortale e pertinenti al solo dio Helios<sup>20</sup> – la natura semiumana del giovane.

### **Euripide, Fetonte fr. 781.1-13. Angoscia e frenesia: l’occultamento del cadavere**

(ΚΑΥΜΕΝΗ)

†πυροσθερινυς ἐν νεκροῖς θ.ρ.(.)νυαι  
ζωσαηδ† ἀνίησ’ ἀτμὸν ἐμφανῆ [κ | ].  
ἀπωλόμην. οὐκ οἶσεν εἰς δόμους νέκυν;  
πόσις πόσις μοι πλήσιον γαμηλίους  
μολπὰς αὐτεῖ παρθένους ἠγούμενος.  
οὐ θᾶσσον; οὐ σταλαγμὸν ἐξομόρξετε,  
εἴ πού τις ἐστὶν αἵματος χαμαὶ πεσῶν;  
ἐπείγετ’ ἦδη, δμῶ-ἴδεις κρύψω δε νιν

5

there are a number of converging truths» (p. 178). Nello specifico sui vv. 1537-1538 vd. WOLFF 1965, p. 188.

<sup>19</sup> Trad. di MIRTO 2015<sup>3</sup>, p. 209. Non va trascurato poi che nel primo colloquio fra Ione e Creusa, quando ancora l’uno ignorava l’identità dell’altra e viceversa, il giovane aveva dubitato della credibilità della storia raccontata dalla donna riguardo all’unione di una sua presunta amica con Apollo (v. 341): οὐκ ἔστιν ἀνδρὸς ἀδικίαν αἰσχύνεται, “È impossibile: prova vergogna per la violenza subita da un uomo”. «Un’analoga contestazione – ma con esiti ben più funesti – ritornerà come elemento strutturante della drammaturgia nelle *Baccanti* euripidee ove le donne della famiglia reale e Penteo, sovrano di Tebe, sono pronti a liquidare come un’astuta fandonia il presunto connubio della loro parente Semele con Zeus, mettendo di conseguenza in discussione la natura divina di Dioniso», ricorda giustamente SUSANETTI 2007, pp. 231-232. In generale per uno studio esaustivo sugli amori sventurati fra donne mortali e divinità nel dramma attico vd. in particolare COLE 1984, pp. 97-113; SCAFURO 1990, pp. 126-159; HUYS 1995, pp. 90-93, e SOMMERSTEIN 2006, pp. 233-252.

<sup>20</sup> Cf. Ovidio, *Metamorfosi* 2. 54-56: *Magna petis, Phaethon, et quae nec viribus istis / munera conveniant nec tam puerilibus annis: / sors tua mortale, non est mortale, quod optas*, “Chiedi cose grandi, Fetonte, e che non si adattano a queste forze né alla tua età tanto immatura: il tuo destino è mortale, mortale non è ciò che brami”.

ξεστοῖσι θαλάμοις, ἔνθ' ἔμῳ κείται πόσει  
 χρυσός, μόνη δὲ κληῖθρ' ἐγὼ σφραγίζομαι. 10  
 ὦ καλλιφεγγές Ἥλι', ὡς μ' ἀπώλεσας  
 καὶ τόνδ' Ἀπόλλων δ' ἐν βροτοῖς ὀρθῶς καλῆ,  
 ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων.

(Climene)

† ..... fra cadaveri .... † emette fumo manifesto<sup>21</sup>. Sono perduta. Portate dentro il cadavere! Il mio sposo, il mio sposo qui vicino fa risuonare i canti nuziali, guidando le vergini. Fate presto! Pulite a terra nel caso in cui cada qualche goccia di sangue! Forza, affrettatevi, serve! Lo nasconderò nelle stanze di pietre levigate, dove si trova l'oro del mio sposo, che io sola chiudo a chiave. O Helios splendente, come hai distrutto me e questo ragazzo qui! E correttamente sei chiamato Apollo dai mortali che conoscono i significati segreti dei nomi delle divinità.

Come raccomandava Climene a Fetonte “lo imparerai veramente con il trascorrere del tempo”, in riferimento alla vera paternità del ragazzo (fr. 773.8), così, piuttosto ironicamente, nel fr. 781.1-13 sarà proprio il tempo, prima evocato come garante e depositario della verità, a tradirla: è infatti la contemporaneità di due eventi, la presenza del cadavere di Fetonte sulla scena e l'imminente arrivo dell'ignaro Merops a spaventare Climene e a minacciare la rivelazione

<sup>21</sup> I primi due versi del fr. 781 sono corrotti e molteplici sono state le ipotesi di ricostruzione avanzate dagli editori che qui riassumo brevemente. Secondo la lettura autoptica del palinsesto parigino operata da Bekker i vv. 1-2 restituivano πυρός θερινύς ἐν νεκροῖς θερηνυαί / ζώσασηδ ἀνήσι ἀτμόν ἐμφανῆ [K I], variamente interpretato dagli editori successivi. La ricostruzione di DIGGLE 1970, pp. 64, 141-144, sebbene non completamente risolutiva, si rivela senza dubbio più plausibile di altre: †πυροσθ† Ἐρινύς ἐν †νεκροῖς θ.ρ.(.)νυαί†/ζώσης δ'ἀνήσ'ἀτμόν ἐμφανῆ <φλογός>, “Un'Erinni †di fuoco† fra cadaveri †.....† spira un chiaro alito di vivida fiamma”. Al v. 1 l'aggiustamento ἐν νεκρῶ è stato proposto dall'editore sulla scorta di Hartung e Wecklein, mentre la ricostruzione θρασύνεται, “infuria, impazza”, in fine di verso è una sua congettura. Al v. 2 l'emendamento ζώσης δ', proposto da Diggle sulla scorta di Ellis, e la promozione a testo dell'integrazione di Rau <φλογός>, supportata da Euripide, *Baccanti* 8 πυρός ἔτι ζώσαν φλόγα, ricostruiscono il testo in maniera apprezzabile: “[...] infuria sul cadavere, spira un chiaro alito di vivida fiamma”. Non così persuasiva appare invece a Diggle l'espressione πυρός τ' Ἐρινύς, “l'Erinni di fuoco”, all'inizio del v. 1, giudicata inelegante dall'editore. Quel che è certo è che i due versi descrivono il corpo defunto di Fetonte, avvolto ancora dalle fiamme ardenti della folgore che Zeus ha precedentemente scagliato su di lui. A tal proposito DE STEFANI 1996, pp. 99-100, riconsidera una congettura già proposta da Blydes in passato e propone di stampare πυρός τε λιγνός in luogo della ricostruzione πυρός τ' Ἐρινύς, interpretando il testo così: “Il fumo del fuoco infuria sul cadavere, spira un chiaro alito di vivida fiamma”. Da parte sua KANNICHT 2004, p. 816, non promuove a testo nessuna delle congetture proposte per ricostruire i vv. 1-2 del frammento. A mio avviso l'ipotesi di ricostruzione del v. 2 proposta da Diggle, anche sulla scorta degli editori precedenti, si rivela plausibile e quindi meritevole di essere stampata. Al contrario, concordo con Kannicht nel mantenere fra *crucis* il v. 1, in cui il problematico *incipit* si presta a varie esegesi: non si può appurare se il riferimento all'Erinni sia effettivo oppure no, così come la lettura θρασύνεται può essere sostituita da altre altrettanto verosimili, ad esempio θερμαίνεται di Wecklein, meno συνδαίνυται di Collard.

delle sue menzogne. L'emozione della paura, evidentemente connessa alla scoperta degli inganni di Climene da parte di Merops, è esplicitata da peculiari moduli espressivi: interrogative negative che celano in realtà bruschi imperativi<sup>22</sup>, lessico ripetitivo ed assillanti sollecitazioni rivolte alle serve.

Al v. 3 dall'ordine che Climene rivolge alle ancelle ("Portate dentro il cadavere!") si desume che il corpo di Fetonte, morto nello spazio extrascenico come il resoconto dell'ἄγγελος attesta (fr. 779), è ora presente sulla scena, fatto ulteriormente confermato dal deittico τόνδε, "questo qui", utilizzato al v. 12 in riferimento al cadavere del giovane. Al v. 4 Climene constata che Merops, alla guida del coro di παρθένοι che intona l'epitalamio nuziale per Fetonte e la sua sposa, si fa sempre più vicino (πλήσιον): l'anafora πόσις πόσις, "mio marito, mio marito", sembra quasi riverberare la frequenza dei passi di Merops, che si fanno sempre più vicini all'udito e alla vista di Climene<sup>23</sup>. Al v. 6 la donna in preda all'angoscia sollecita più bruscamente la collaborazione delle ancelle: οὐ θάσσον, "Fate presto!". Ecco che la paura si intreccia alla frenesia: se non nasconderanno il cadavere più in fretta che possono Merops scoprirà i raggiri di Climene, ovvero l'unione dell'oceanina con Helios e la morte di quello che credeva fosse suo figlio, ma che suo figlio in realtà non è mai stato.

Di seguito, al v. 6, Climene continua ad incalzare le ancelle con ulteriori

<sup>22</sup> Come si evince dalla mia traduzione le interrogative negative al futuro dei vv. 3 e 6 sono rese con valore imperativo: vd. a tal proposito anche la traduzione offerta da COLLARD, CROPP 2008, p. 353: "Take the body in the house! [...] More quickly! Wipe up any drip of blood if it has fallen somewhere on the ground!". Come giustamente argomenta DENIZOT 2011, p. 470: «La forme interro-négative de l'énoncé vient renforcer la signification du futur employé avec une force directive [...] En outre, la forme interrogative indique que le locuteur demande à son interlocuteur de valider cette assertion, en orientant la réponse». È chiaro, pertanto, il valore imperativo delle interrogazioni negative rivolte da Climene alle ancelle: COLLARD 2005, p. 366, individua in questa modalità d'espressione del comando un colloquialismo tipico del linguaggio tragico (cf. gli altri esempi euripidei menzionati dallo studioso).

<sup>23</sup> Come osserva giustamente DIGGLE 1996, p. 196, in apertura dei trimetri euripidei sono più frequentemente attestate ripetizioni di verbi, soprattutto dal valore imperativo (*Medea* 711, 1076; *Elettra* 679; *Troiane* 304, *Ione* 738; *Fenicie* 1280; *Oreste* 219, 1311, 1349), e interrogativo (*Elettra* 487; *Ifigenia fra i Tauri* 1435; *Oreste* 278, 470), volti ad evidenziare l'urgenza del comando o della domanda. Più raramente sono invece nomi o pronomi ad essere iterati all'inizio del verso: al caso del fr. 781.4 del *Fetonte* possono aggiungersi Euripide, *Andromaca* 678 γέρων γέρων e *Oreste* 257 αὐται γὰρ αὐται. È in particolar modo quest'ultimo esempio che a parer mio si accosta di più al caso del *Fetonte*: è Oreste a pronunciare il verso αὐται γὰρ αὐται πλησίον θρόσκουσί μου, "Eccole, eccole vicine: mi aggrediscono". In preda ad un terrore delirante il giovane teme che le sanguinarie Erinni possano assalirlo: è interessante notare che l'anafora del pronome αὐται sia accompagnata dall'occorrenza dell'avverbio πλησίον. Lo stesso sintagma, anafora di nome/pronome + πλησίον, è attestato per l'appunto anche al v. 4 del fr. 781: πόσις πόσις πλησίον "mio marito, mio marito si fa vicino", lamenta Climene spaventata. Tuttavia se la paura di Oreste è frutto di un suo mero vaneggiamento – così forte da scambiare perfino Elettra per un'Erinni – e non ha quindi alcun riscontro nella realtà effettiva, il caso di Climene è differente. La donna non sta sognando l'imminente arrivo di Merops, il rumore dei suoi passi e il suono del canto epitalamico sono reali: il terrore non ha ottenebrato né la sua vista né il suo udito.

richieste: οὐ σταλαγιὸν ἐξομόρξετε, εἴ ποὺ τίς ἐστὶν αἵματος χαμαὶ πεσών, “Pulite a terra nel caso in cui cada qualche goccia di sangue!”. La paura di essere scoperta non cancella la razionalità con cui il δόλος è stato ordito ai danni di Merops: Climene comanda alle ancelle di eliminare qualsiasi τεκμήριον del passaggio del cadavere e al v. 8 gli intima di affrettarsi, perché sarà solo lei a nascondere (κρύψω) nella camera dei tesori dello sposo.

Dunque la staticità di Climene, all’inizio impietrita, si oppone ai celeri movimenti comandati alle serve, fino a quando al v. 8 la donna riserva solo a sé stessa l’ultima fase del δόλος: all’atto del κρύπτειν è sotteso allo stesso tempo quello del κλέπτειν, dunque trafugare e poi occultare il cadavere di Fetonte nella stanza del χρυσός reale a cui solo Climene (v. 10 μόνη) può accedere. Pertanto dalle pressanti allocuzioni di Climene alle ancelle si desume come l’emozione della paura in tal caso non sia esplicitata soltanto da moduli espressivi del personaggio ma, lo si può ipotizzare piuttosto verosimilmente, anche performativi.

***Euripide, Fetonte fr. 781.43-60. Fumo sospetto e sospetti di sventura***

Θε. ὦ δέσποτ', ἔστρεψ' ἐκ δόμων ταχὺν πόδα.  
οὗ γὰρ σὺ σῶζῃ σεμνὰ θησαυρίσματα  
χρυσοῦ, δι' ἀρμών ἐξαμβίβεται πύλης 45  
καπνοῦ μέλαιν' ἄησις ἔνδοθεν στέγης.  
προσθεὶς πρόσωπον φλόγα μὲν οὐχ ὄρω πυρός,  
γέμοντα δ' οἶκον μέλανος ἔνδοθεν καπνοῦ.  
ἀλλ' ἔσιθ' ἐς οἶκον, μὴ τιν' Ἥφαιστος χόλον  
δόμοις ἐπεισφρεῖς μέλαθρα συμφλέξῃ πυρί 50  
ἐν τοῖσιν ἠδίστοισι Φαέθοντος γάμοις.  
Με. πῶς φῆς; ὄρα μὴ θυμάτων πυρουμένων  
κατ' οἶκον ἀτμὸν κείσ' ἀποσταλέντ' ἴδης.  
Θε. ἅπαντα ταῦτ' ἤθρησ' ἀκαπνώτως ἔχει.  
Με. οἶδεν δ' ἐμὴ τάδ' ἢ οὐκ ἐπίσ<τα>ται δάμαρ; 55  
Θε. θυηπολοῦσα θεοῖς ἐκεῖσ' ἔχει φρένας.  
Με. ἀλλ' εἴμ', ἐπεὶ τοι καὶ φιλεῖ τὰ τοιάδε  
ληφθέντα φαύλως ἐς μέγαν χειμῶν ἄγειν.  
σὺ δ' ὦ πυρὸς δέσποινα Δήμητρος κόρη  
Ἥφαιστέ τ' εἰητ' εὐμενεῖς δόμοις ἐμοῖς. 60

Servo Signore, volsi indietro dal palazzo il piede veloce. Dove infatti tu conservi i sacri tesori d’oro, attraverso le connesure della porta passa dall’interno della camera un nero soffio di fumo. Pur avendo accostato il volto non vedo nessuna fiamma di fuoco, ma solo la stanza piena di fumo nero all’interno. Entra dentro, perché Efesto, indirizzando sulla casa un suo rancore, non mandi a fuoco il palazzo durante le nozze assai gradite di Fetonte.

Merops Come dici? Bada di non vedere il fumo che si propaga dai sacrifici

bruciati nel palazzo.

*Servo* Ho considerato tutto questo. Ma non c'è fumo.

*Merops* La mia sposa ne è a conoscenza oppure no?

*Servo* Sacrifica agli dei e a questo ha rivolto l'animo.

*Merops* Allora vado, poiché tali fatti, se presi alla leggera, portano solitamente ad una grande tempesta. Tu signora del fuoco, figlia di Demetra, e tu Efesto, siate benevoli verso la mia casa!

I versi, di poco successivi al canto epitalamico e all'occultamento del cadavere di Fetonte, trasmettono un dialogo chiarificatore fra Merops e un servo: il fumo nero che fuoriesce dalle connessioni della porta della camera del tesoro regale insospettisce un servo che si reca da Merops temendo che Efesto, il dio del fuoco, abbia lanciato sull'*οἶκος* del sovrano una qualche ira, un qualche risentimento (v. 49 *χόλον*) proprio in corrispondenza del giorno delle nozze di Fetonte. In un primo momento Merops tenta di razionalizzare i timorosi sospetti del servo, credendo che il fumo provenga dai sacrifici propiziatori di cui si sta occupando Climene. Il servo però lo smentisce e Merops decide di andare a sincerarsi della realtà dei fatti "perché se trascurati questi possono portare ad una grande tempesta" (vv. 57-58). I cattivi presentimenti del servo ai vv. 49-51, confermati poi da Merops ai vv. 57-58, non possono non richiamare alla mente la medesima previsione di sventura espressa dal coro nella parodo, a cui ho accennato all'inizio di questo breve contributo. Forse più ragionevolmente le ancelle coreute temevano che la *τύχη*, causando qualche imprevisto, scagliasse sulla casa di Merops un *βαρὺς φόβος* "un pesante timore", poiché ad un'analisi complessiva dei frammenti discussi non può non notarsi che a determinare questo convulso accavallarsi di eventi sia proprio il caso, l'accidente fortuito.

Sin da questi pochi esempi, dunque, si evince come l'emozione della paura – connessa alla scoperta delle verità e delle menzogne dei personaggi in scena, costantemente in equilibrio fra *ἄγνοια* e *γνώσις*, ignoranza e consapevolezza – affiori in alcune delle complesse dinamiche familiari che caratterizzano il *Fetonte* di Euripide.

## **Bibliografia**

ARNOTT 2007

Arnott Geoffrey, *Birds in the Ancient World from A to Z*, New York 2007

BIGNARDI 2013

Bignardi Giulia, "Osservazioni sul *κύκνος* in Euripide", *Eikasmòs* 24, 2013, pp. 77-89

BURKERT 1985

Burkert Walter, *Greek Religion*, Cambridge (MA) 1985



CASTRUCCI 2013

Castrucci Greta, "Il lago dei cigni di Delo: dal threnos al peana", *Acme* 66, 2013, pp. 53-78

CIAPPI 2000

Ciappi Maurizio, "La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica", *Athenaeum* 88, 2000, pp. 117-168

COLE 1984

Cole Susan G., "Greek Sanctions against Sexual Assault", *Classical Philology* 79, 1984, pp. 97-113

COLLARD 2005

Collard Christopher, "Colloquial Language in Tragedy: A Supplement to the Work of P.T. Stevens", *The Classical Quarterly* 55, 2005, pp. 350-386

COLLARD, CROPP 2008

Collard Christopher, Cropp Martin, *Euripides. Fragments, II: Oedipus – Chrysippus, Other Fragments*, Cambridge (MA)-London 2008

COLLARD, CROPP, LEE 1995

Collard Christopher, Cropp Martin, Lee Kevin Hargreaves, *Euripides. Selected Fragmentary Plays, I: Telephus, Cretans, Stheneboea, Bellerophon, Cresphontes, Erectheus, Phaethon, Wise Melanippe, Captive Melanippe*, Warminster 1995

DENIZOT 2011

Denizot Camille, *Donner des orders en grec ancien: étude linguistique des forms de l'injonction*, Mont-Saint-Aignan 2011

DE STEFANI 1996

De Stefani Claudio, "Note a frammenti tragici greci", *Eikasmos* 7, 1996, pp. 95-106

DI BENEDETTO, MEDDA 1997

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997

DI BENEDETTO, MIRTO, PATTONI 2007<sup>7</sup>

Di Benedetto Vincenzo, Mirto Maria Serena, Pattoni Maria Pia, *Sofocle. Trachinie*, Milano 2007<sup>7</sup>

DIGGLE 1970

Diggle James, *Euripides Phaethon*, Cambridge 1970

DIGGLE 1996

Diggle James, "Epilegomena Phaethontea", *L'antiquité classique* 65, 1996, pp. 189-199

FRIES 2014

Fries Almut, *Pseudo-Euripides Rhesus*, Berlin-Boston 2014

GOETHE 1903

Goethe Johann Wolfgang, "Phaethon, Tragödie des Euripides: Versuch einer

- Wiederherstellung aus Bruchstücken”, *Über Kunst und Alterthum* 1823, pp. 5-34, 152-158 [= *Goethes Werke*, 41, Weimar 1903, pp. 32-47, 59-63]
- HUYS 1995
- Huys Marc, *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs*, Leuven 1995
- JOUAN 1992
- Jouan François, “La parodos de l’Hercules Furens et ses sources grecques”, in *Au de la miroir de la culture antique. Mélanges offerts au Président René Marache*, Rennes 1992, pp. 307-321
- JOUAN, VAN LOOY 2002
- Jouan François, van Looy Herman, *Euripide. Tragédies, VIII: Fragments. Sthénébée – Chrysippos*, Paris 2002
- KANNICHT 1972
- Kannicht Richard, “Review of *Euripides Phaethon* by James Diggle”, *Gnomon* 44, 1972, pp. 1-12
- KANNICHT 2004
- Kannicht Richard, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), V.1-2: Euripides*, Göttingen 2004
- LIAPIS 2012
- Liapis Vayos, *A Commentary on the Rhesus Attributed to Euripides*, Oxford 2012
- LIAPIS 2014
- Liapis Vayos, “Cooking Up Rhesus: Literary Imitation and Its Consumers”, in Csapo Eric, Rupprecht Goette Hans, Green Richard J., Wilson Peter (edd.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-Boston 2014, pp. 275-294
- LORAUX 1991
- Loraux Nicole, *Le madri in lutto*, Bari 1991
- MACURDY 1943
- Macurdy Grace H., “The Dawn Songs in Rhesus (527-556) and in the Parodos of Phaethon”, *The American Journal of Philology* 64, 1943, pp. 408-416
- MECCARIELLO 2014
- Meccariello Chiara, *Le hypotheseis narrative dei drammi euripidei: testo, contesto, fortuna*, Roma 2014.
- MIRTO 2015<sup>3</sup>
- Mirto Maria Serena, *Euripide. Ione*, Milano 2015<sup>3</sup>
- MUSSO 1980
- Musso Olimpio, *Tragedie di Euripide, I*, Torino 1980
- NAUCK 1889<sup>2</sup>
- Nauck August, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1889<sup>2</sup>
- POLLARD 1977
- Pollard John, *Birds in Greek Life and Myth*, London 1977

QUINCEY 1966

Quincey J. H., "Greek Expressions of Thanks", *The Journal of Hellenic Studies* 86, 1966, pp. 133-158

RADT 1977

Radt Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, IV: *Sophocles*, Göttingen 1977

RADT 1985

Stefan Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, III: *Aeschylus*, Göttingen 1985

RECKFORD 1972

Reckford Kenneth J., "Phaethon, Hippolytus, and Aphrodite", *Transactions and Proceedings of the American Association* 103, 1972, pp. 405-432

SCAFURO 1990

Scafuro Adele, "Discourses of Sexual Violation in Mythic Accounts and Dramatic Versions of 'The Girl's Tragedy'", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 2, 1990, pp. 126-159

SOMMERSTEIN 2006

Sommerstein Alan H., "Rape and consent in Athenian Tragedy", in Cairns Douglas, Liapis Vayos (edd.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in honour of A. F. Garvie*, Wales 2006, pp. 233-252

SUSANETTI 2002

Susanetti Davide, "Il cigno antitragico. L'esperienza del teatro dall' 'Alcesti' euripideo al 'Fedone' platonico", in Napolitano Valditara Linda M. (a cura di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi*, Trieste 2002, pp. 53-76

SUSANETTI 2007

Susanetti Davide, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007

VOLMER 1930

Volmer Hermann, *De Euripidis fabula quae Phaethon inscribitur restituenda*, Münster 1930

WEBSTER 1967

Webster Thomas B.L., *The Tragedies of Euripides*, London 1967

WOLFF 1965

Wolff Christian, "The Design and Myth in Euripides' Ion", *Harvard Studies in Classical Philology* 69, 1965, pp. 169-194

ZACHARIA 2003

Zacharia Katerina, *Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*, Leiden-Boston 2003

ZAMBON 2003

Zambon Silvia, "L'evocazione dell'usignolo nella tragedia greca: tre casi di

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

applicazione atipica del modulo letterario”, *Atti e memorie dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti* 116, 2003, pp. 301-324

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

*Il teatro delle emozioni: la paura*

A cura di Mattia De Poli

---

*al momento in cui questo libro è stato realizzato  
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati  
responsabile di redazione: Francesca Moro  
responsabile tecnico: Enrico Scek Osman  
redazione: Valentina Berengo,  
Giorgia Bernardi  
Deborah Sartorato  
amministrazione: Corrado Manoli,  
Alessia Berton

---

PADOVA  
**UP**

*File riservato ad esclusivo fine di studio*

ἀψυχίαι γὰρ γλῶσσαν ἀρπάζει φόβος  
Pavida, la mia lingua è prigioniera della paura  
(Eschilo, *Sette contro Tebe* 259)

Questo volume raccoglie i contributi proposti in occasione del Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La paura" (Università degli Studi di Padova, palazzo del Bo', aula I. Nievo, 24-25 maggio 2018). I vari testi sono stati organizzati in tre sezioni principali: "Tra il testo e la scena", "Individuo, società, politica" e "La paura e il femminile". All'interno di ciascuna di esse si è cercato di seguire uno sviluppo cronologico e di favorire allo stesso tempo il confronto fra le manifestazioni teatrali più antiche e quelle più recenti. Si tratta, tuttavia, di una partizione puramente orientativa: alcuni studi, infatti, dialogano tra loro in modo costruttivo, e quasi si completano a vicenda, anche se sono stati collocati in sezioni diverse del volume. La sezione "Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo della paura" raccoglie materiali prodotti o utilizzabili in ambito scolastico.