

Vanessa Bauer-Zetzmann / Sabrina Mancuso (eds.)

Myth in Tragic Discourse

Rhetorical and Mythopoetic Strategies in Attic Tragedy



Myth in Tragic Discourse

Rhetorical and Mythopoetic Strategies in Attic Tragedy

Edited by
Vanessa Bauer-Zetzmann & Sabrina Mancuso

Vandenhoeck & Ruprecht

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2026 Vandenhoeck & Ruprecht, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen,
ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapur; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht,
Böhlau und V&R unipress

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Satz: SchwabScantechnik, Göttingen
Druck und Bindung: Elanders Waiblingen, Waiblingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@v-r.de

ISBN 978-3-525-31174-5 (print)
ISBN 978-3-647-31174-6 (digital) | ISBN 978-3-666-31174-1 (eLibrary)

Table of Contents

Vorwort	7
<i>Vanessa Bauer-Zetzmann & Sabrina Mancuso</i>	

Preface	9
<i>Vanessa Bauer-Zetzmann & Sabrina Mancuso</i>	

General Introduction	11
<i>Vanessa Bauer-Zetzmann & Sabrina Mancuso</i>	

I Introduction: Rhetoric and Speech Acts as Dramatic Devices

Caratteri e Convenzioni Retorico-formali nella Tragedia Attica	17
<i>Andrea Rodighiero</i>	

II Rhetoric and Stage Action in the Electra Tragedies

The Rhetoric of Bodies. Persuasion and Stage Action in Aeschylus’ <i>Agamemnon</i> and Euripides’ <i>Electra</i>	47
<i>Saskia Schomber</i>	

Dynamics of Myth and Space in the ‘Electra Tragedies’ of Aeschylus and Euripides	69
<i>Martin Bauer-Zetzmann</i>	

III Rhetoric and Mythopoiesis in Euripides’ *Medea*

Acting through Words. Euripides’ <i>Medea</i> as Seductress	93
<i>Ronald Blankenborg</i>	

The Medea Myth in Euripides. Mythical Innovation and Metapoetry	113
<i>Vanessa Bauer-Zetzmann</i>	

Euripides' "Selective Amnesia" in Mythical Paradigms	133
<i>Sabrina Mancuso</i>	

IV Rhetorical Characterization and Storytelling in Greek Tragedy

Shaping Characters through Rhetoric. Andromache vs. Helen in Euripides' <i>Trojan Women</i>	147
<i>Francesco Moles</i>	

The Rhetoric of the Maternal Breast in Greek Tragedy	161
<i>Antonia Reinke</i>	

V Epilogue: Tragic Rhetoric and Literary Criticism

The Tragic Myth of Philoctetes in Dio Chrysostom's <i>Oration 52</i> . Rhetorical Aspects in Literary Criticism	183
<i>Christos Chatzigiannis</i>	

Appendix

List of Contributors	199
Indices	201

Vorwort

Vanessa Bauer-Zetzmann & Sabrina Mancuso

Lassen sich die attischen tragischen Dichter in gewisser Hinsicht auch als Rhetoren verstehen? Erzeugen sie vielleicht nicht nur eine innovative Handlung aus dem verfügbaren Mythenrepertoire, sondern nehmen sie – wie ein antiker Redner – auch explizit Bezug auf ihre Vorgänger und kommentieren deren Mythenversionen? Wie verhalten sich Mythos und Rhetorik in der attischen Tragödie generell zueinander? Aus diesen Fragen entstand der vorliegende Band.

Erste Antworten auf diese Fragen fanden wir im Rahmen unseres Workshops „Myth and Rhetoric – Mythos und Rhetorik“, der im März 2019 an der Universität Würzburg stattfand. Hier durften wir mit WissenschaftlerInnen diverser Karrierestufen aus ganz Europa über rhetorische und mythologische Elemente der griechischen Tragödie diskutieren. Dabei wurden auch neue Methoden wie etwa moderne Literaturtheorien oder kulturwissenschaftliche Fragen an die Tragödie erkundet. Für diesen aufschlussreichen wissenschaftlichen Austausch sei neben den TeilnehmerInnen des Workshops auch der DeGruyter Stiftung gedankt, die diesen Workshop finanziell und organisatorisch großzügig unterstützt hat.

Aus den Beiträgen der WorkshopteilnehmerInnen, ergänzt um weitere interessierte Beitragende, entstand schließlich der vorliegende Band. Er soll das Forschungsfeld der Tragödie um aktuelle Perspektiven v. a. junger WissenschaftlerInnen bereichern und in gewisser Weise wiederbeleben. Dazu dient nicht nur die Vielzahl der behandelten Tragödien, sondern v. a. die Vielzahl der Perspektiven auf das Genre und der verwendeten Methoden, die sich auch in den diversen Muttersprachen und Forschungstraditionen der Beitragenden ausdrückt. Um trotz aller Diversität der Verständlichkeit Rechnung zu tragen, sind (fast) alle Beiträge auf englisch mit deutschem Abstract verfasst.

Die Herausgeberinnen

Preface

Vanessa Bauer-Zetzmann & Sabrina Mancuso

Can the Attic tragic poets be understood, in a certain respect, as rhetors? Do they not create innovative narratives based on the available repertoire of myths, but also, like an ancient orator, explicitly reference and comment on the versions of myths presented by their predecessors? What is the general relationship between myth and rhetoric within the context of Attic tragedy? These questions gave rise to the present volume.

We found initial answers to these questions in the context of our workshop “Myth and Rhetoric – Mythos und Rhetorik”, which took place at the University of Würzburg in March 2019. Here, we were privileged to discuss diverse rhetorical and mythological elements of Greek tragedy with numerous scholars of diverse career stages from all over Europe, and also to apply new methods such as modern literary theories or cultural methods to tragedy. For this insightful scholarly exchange, we would like to thank not only the workshop participants but also the DeGruyter Foundation, which generously provided financial and organizational support for the Würzburg workshop.

The papers of the workshop participants, supplemented by other interested contributors, were finally compiled in the present volume. It is intended to enrich the research field of tragedy with current perspectives, especially those of young scholars, and to somewhat revitalize the field from a younger perspective. This is not only achieved by the variety of tragedies treated, but also by the variety of perspectives on the genre and methods used – also expressed in the diverse language backgrounds and research traditions of the contributors. To ensure comprehensibility despite all diversity, (almost) all contributions are written in English and include German abstracts for German-only readers.

The editors

General Introduction

Vanessa Bauer-Zetzmann & Sabrina Mancuso

When considering Greek Tragedy of the Classical period, there are two main literary devices at the disposal of the tragic poet: myth, which serves as material, and rhetoric, by which poetry itself and characters' speeches are shaped. Myth and rhetoric have been relevant literary aspects from ancient to contemporary times. From the speeches contained in Homer's epics or in Thucydides' historical work, through Isocrates' and Cicero's speeches, until the current political discourse, rhetorical strategies are a recurring feature of human coexistence. The analysis of rhetoric proves to be an indispensable hermeneutic procedure. Greek tragedy, in particular, is a deeply rhetorised genre, as it can be seen as the anachronistic practical realisation of Aristotle's rhetorical theory, which was written only about 100 years later than the staging of tragedies before the eyes of the entire *πόλις*.

Myth as a paradigm of human origin and behaviour also underlies the texts and speeches of all ancient literature and persists in the present. The analysis of these tools and of the ways in which they are transmitted is therefore paramount for today's understanding of ancient literature. Specifically, the tragic genre is inseparable from myth, for the essential characters and plots of tragedy are drawn from the traditional mythological repertoire. But the myths illustrated in specific tragedies are discussed from a rhetorical perspective, which questions the protagonist's words and deeds, influences the plot development and equally comments on the values of the *πόλις*. Equally, rhetoric in tragic poetry is mostly based on myths, in so far as the poet has the freedom to rhetorically integrate or even completely modify myths – a procedure which will be closely analysed in this volume.

Myth and rhetoric are therefore, when combined, potential tools, which should guide our interpretation of Greek tragedies of the classical era. Undoubtedly, they each play a substantial role in the current research of Greek tragedy, but should still be explored in combination in order to demonstrate and duly value the tragic poets' dramatic and mythopoetic techniques. The novel approach of combined analysis of myth and rhetoric in Greek tragedy is the main achievement of this volume, which includes contributions on all three Greek tragedians from young researchers, as well as from postdoctoral fellows and experienced professors.

The chapters in this volume explore the interrelation and interplay between myth and rhetoric in Greek tragedy. These chapters will analyse questions regarding char-

acter perspectives on myth and truth, rhetorical aspects as well as innovations of, and comments on, tragedy's myths within the texts. In particular, to what extent the fluidity and variability of myth can be confirmed, to what extent myths are used within tragedy as rhetorical and poetic devices, and how these tools interplay with each other. As a terminological benchmark for the mentioned approach, we resort to the concept of mythopoiesis in our collective work as recently used for Euripides by Isabelle Torrance¹.

All of the chapters in this volume show that, by using new approaches and taking new perspectives, literary criticism is able to unveil previously undiscovered dramatic techniques employed by the tragic poets. The chapters can be divided into five thematic sections:

In **Part I** (*Introduction: Rhetoric and Speech Acts as Tragic Devices*), Andrea Rodighiero lays the foundation for this volume by analysing rhetorical *formulae* as an essential part of tragic characterisation and therefore storytelling, while also touching upon psychological activation of the audience by carefully designed speeches and rhetorical devices.

Part II (*Rhetoric and stage action in the Electra tragedies*) deals with the interplay between stage action and persuasive speeches in both Electra tragedies. It is discussed how rhetorical performance (with words and gestures) as well as ritual language are used to stage their material: tragic poets and most prominently of all, Euripides, innovate myths and plots by equipping their characters with rhetorical *topoi* and *formulae*, and present them as orators within a mythical dimension. Saskia Schomber specifically compares performative aspects between the carriage scenes in Aeschylus' *Agamemnon* and Euripides' *Electra*, whereas Martin Bauer-Zetzmann analyses spatial aspects in the stageplay of Aeschylus' and Euripides' *Electra* tragedies, and its interrelation with myth.

Euripides' *Medea* is at the centre of **Part III** (*Rhetoric and mythopoiesis in Euripides' Medea*): As shown by Ronald Blankenborg, it is fruitful to use a new approach in the analysis of tragic dialogues by focusing on speech as action. Euripides uses rhetoric and speech acts equally to manipulate his mythical plot and its underlying mythical version. Vanessa Bauer-Zetzmann and Sabrina Mancuso argue that mythical paradigms are used by Euripides in order to rhetorically support character portrayal and argumentation, and at the same time, rhetorical-linguistic features are used to illuminate Euripides' mythical innovation and intertextual play in regard to his predecessor Aeschylus. Lastly, how Euripides uses rhetoric to hint at different mythical versions, thereby showing his mythical awareness by this discourse on myth will also be highlighted in Part III.

Part IV (*Rhetorical Characterization and storytelling in Greek Tragedy*) focuses on the rhetorical repertoire of tragic authors and its use for both *personae* characterization and storytelling in several tragedies. Francesco Moles compares rhetorical strategies of Andromache and Helen in Euripides' *Trojan Women*; Antonia Reinke traces

1 Torrance, I. (2010): "Writing and self-conscious mythopoiesis in Euripides", *The Cambridge Classical Journal* 56, 213–258.

the use of the ‘maternal breast’ *topos* in several tragedies from Aeschylus to Euripides within its mythical context.

In the final **Part V** (*Epilogue: Tragic Rhetoric and Literary Criticism*), Christos Chatzigiannis rounds off the volume with a meta-analysis of Dio Chrysostom’s criticism of the three *Philoctetes* tragedies and its perspective on rhetoric.

By combining all these aspects of rhetoric and mythopoiesis, this volume offers not only a novel approach to Greek tragedy, but also confirms the fluidity of ancient myth and demonstrates that language and myth are inseparably intertwined in tragic poetry of the classical age.

**I Introduction:
Rhetoric and Speech Acts
as Dramatic Devices**

Caratteri e Convenzioni Retorico-formali nella Tragedia Attica¹

Andrea Rodighiero

Die griechische Tragödie spielt eine Schlüsselrolle bei der Überlieferung traditioneller Mythen. Die Inszenierung eines Mythos impliziert unweigerlich Formen der Anpassung von Figuren und Charakteren, die bereits als Teil eines gemeinsamen Wissens und einer gemeinsamen Kultur existieren. Einige der tragischen Hauptfiguren (wie z. B. Antigone) scheinen funktional und charakterlich durch die Zugehörigkeit zu einer Familie sowie zu einer mythischen Ereigniskette bestimmt. In der griechischen Tragödie kann der Charakter, die moralische Veranlagung oder der Adel vererbt werden. Dennoch wurde die tragische Erschaffung eines Charakters von einigen Kritikern als eine einfache und vorübergehende Anpassung an die „Rhetorik der Situation“ betrachtet. Personen in der Tragödie würden von den Dichtern nur so weit charakterisiert, dass sie motiviert sind, was sie zu tun haben: Aber sind sie bloße „Kreaturen der Situation“? Wie Gregory O. Hutchinson es ausdrückt: „Man sollte der populären Vorstellung widerstehen, dass Aischylos Charaktere nur erschafft, um eine Handlung plausibel zu machen.“ Es scheint, dass dies auch für Sophokles und Euripides gilt.

Neben einem kurzen forschungsgeschichtlichen Überblick zielt der Beitrag darauf ab, die Bedeutung von (manchmal minimalen) formalen rhetorischen Mustern zu betonen – wie zum Beispiel einige konventionelle tragische Anredeformen, die ich als ‚aggressiven Akkusativ‘ bezeichnen würde – und zu zeigen, wie einige von ihnen als ‚Formeln‘ fungieren, wenn auch geschickt modifiziert, um einen eigentümlichen Geisteszustand zu suggerieren.

Solche ‚Formeln‘ sind nicht mit einem bestimmten Mythos verbunden, sondern werden benötigt, um einen bestimmten Ton der Szene in der Aufführung zu suggerieren. Dies ist unter anderem der Fall bei einigen Andeutungen bezüglich der Charakterisierung von Admetos im letzten Dialog zwischen Alkestis und ihrem Ehemann (E. *Alc.* 386–392), und bei der Tendenz von Ödipus, unwissentlich zweideutige Sätze zu verwenden (und höchstwahrscheinlich Odysseus zu zitieren, in S. *OT* 244).

1 Nella sua forma originaria, che qui si mantiene, questo testo si proponeva di offrire in modo compendioso e sintetico alcuni percorsi distinti che hanno trovato e troveranno altre vie in singoli contributi destinati ad altre sedi. Rispetto alla data di consegna (2020), non è stata aggiornata la bibliografia né sono state apportate modifiche.

Diese Muster können dazu beitragen, eine Haltung oder eine Charakterisierung im Rahmen des spezifischen mythischen Kontextes zu definieren, und uns helfen, mehr Licht auf die psychologischen Dispositionen einiger Figuren zu werfen, die in die szenische Handlung involviert sind, wie Richard Rutherford es ausdrückt: „Die Charaktere haben kein Leben außerhalb des Textes“. Handlung, Charakterisierung und Sprache stehen in einer wechselseitigen Beziehung: Moderne Leser (und wahrscheinlich auch das antike Publikum) können einige seltsame Verhaltensweisen oder Gemütsveränderungen in der griechischen Tragödie nicht vollständig verstehen, aber wir können zumindest beobachten, wie die Figuren sprechen.

1 Premessa

Queste pagine prendono le mosse da un presupposto teorico preciso, declinato già in maniera programmatica dalla presentazione del convegno Myth & Rhetoric: ‘mito e retorica possono essere considerati i due principali strumenti letterari del poeta tragico’ e, ancora, ‘i miti in tragedia sono trattati secondo una prospettiva retorica’. Ricorrendo a una osservazione che può suonare ovvia, si potrà notare che la relazione tra mito e retorica trova il suo radicamento nel fatto che la tragedia attica non è un ‘racconto del mito’ ma ne è una rappresentazione attraverso voci di attori che incarnano di volta in volta un carattere. E in effetti la ricerca intorno al carattere dei personaggi, e le conseguenti domande relative alla costruzione di esso da parte del poeta – la loro ‘caratterizzazione’ – è uno degli ambiti di indagine più fecondi e battuti (anche nel presente volume) fra i moltissimi che ormai insistono sul *corpus* dei drammi superstiti e dei frammenti tragici.

La caratterizzazione dei personaggi avviene indubbiamente attraverso le azioni e i comportamenti che le figure del mito assumono a teatro, ma anche e soprattutto attraverso una serie di espedienti retorici e linguistici a volte difficili da rintracciare. Essi sono nondimeno presenti: nel testo prima ancora che sulla scena. Come ha giustamente osservato Richard Rutherford, ‘the characters do not have a life apart from the text [...], but exist in and as text, animated as performance’.²

Quanto si vorrebbe qui condividere non è una somma di risultati, ma soltanto l’esposizione di brevi (e distinti) tratti di un percorso frastagliato e inevitabilmente disomogeneo. Lungo questo percorso si proverà a guardare ad aspetti in apparenza minimali, in modo da poterci consentire di giustificare un assunto teorico e di metodo: vale a dire, appunto, che il carattere di un personaggio tragico si rivela al pubblico e al lettore d’oggi non soltanto per il tramite di azioni, scelte e comportamenti, ma anche dal modo in cui si esprime, e più nel dettaglio dal modo in cui adopera e colloca le parole (anche singole parole) all’interno di una struttura chiusa e dai confini precisi come quella del trimetro giambico, in una continua alternanza e fusione – a volte difficilmente discer-

2 Rutherford 2012, 286.

nibile – tra ‘conventional tragic *Kunstsprache*’ e ‘individual mannerism’.³ Si proverà a farlo anche attraverso qualche cenno ad alcune tappe significative della storia degli studi.

A qualsiasi approfondimento su mito, retorica e carattere, è necessaria una premessa che suggerisce prudenza. Alcuni testi, infatti, indicano in maniera eloquente quanto forte può essere il legame tra un personaggio tragico e una sua specifica appartenenza a una filiera mitica, e di sangue; in altre parole, il carattere di un personaggio può essere sovradeterminato (o *già* determinato) dalla propria condizione familiare. Attirano la nostra attenzione almeno due passaggi, dall'*Antigone* di Sofocle e dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide (dunque due distinti poeti e due drammi di epoca differente, separati cronologicamente da una trentina d'anni):

Xo. δηλοῖ τὸ γέννημ' ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς
τῆς παιδός· εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.

(S. *Ant.* 471–472)

Co. Mostra un'indole aspra, come figlia
di un padre aspro: ai mali non sa cedere.

If. ὦ λῆμ' ἄριστον, ὡς ἀπ' εὐγενοῦς τινος
ρίζης πέφυκας τοῖς φίλοις τ' ὀρθῶς φίλος.

(E. *IT* 609–610)

If. Ah, che supremo coraggio, da che nobile radice
sei nato: sei veramente amico di chi hai amico.

Antigone e Oreste sono valutati e giudicati in virtù della situazione in cui si trovano: entrambi, infatti, si sono appena dichiarati pronti a morire; ma nella cornice scenica del mito a cui appartengono sono considerati rispettivamente aspra (Antigone) e nobile (Oreste) anche perché questi loro tratti comportamentali e caratteriali sarebbero ereditari (è singolare che Ifigenia definisca ‘nobile’ suo fratello: non avendolo ancora riconosciuto sta inconsapevolmente elogiando la sua stessa stirpe).⁴ Ne consegue che il fatto stesso che Antigone e Oreste – o altri – siano personaggi che appartengono a una determinata saga, almeno in parte giustifica i loro caratteri, ne plasma per la scena e ne trasforma di volta in volta i tratti dominanti. Per la finzione drammatica, per il coro della tragedia e anche per il pubblico, Antigone risulta essere quindi un ‘prodotto’ – una discendenza: τὸ γέννημα – aspro (ὠμόν). Suo padre non era diverso da lei e l'appartenenza a *quel* mito e a *quella* stirpe la qualifica almeno in questa sua specifica declinazione, cioè limitatamente a questa tragedia (specialmente se pensiamo alle molte inno-

3 Cf. Griffith 1977, 190: ‘the conventional tragic *Kunstsprache* serves to disguise individual mannerisms, and it is only when we find an unusual detail frequently repeated that we can be confident that we have distinguished a characteristic feature of an author's style’ (con riferimento a [Aesch.] *PV*).

4 ‘Iphigenia's conclusion that Orestes must be of noble ancestry is both ironic, since the ancestry is her own, and, again, typically Greek’: Parker 2016, 186.

vazioni introdotte da Sofocle nel mito e nella figura di Antigone).⁵ Il dramma attico a volte ci segnala dunque che la saga mitica e la famiglia a cui un personaggio appartiene giustificano il suo carattere, definiscono l'orizzonte di attesa delle disgrazie che colpiranno i personaggi e manifestano il persistere e il perpetuarsi attraverso il tempo di maledizioni e sventure generate da originari comportamenti, in genere sbagliati (e ripetibili nel tempo dai discendenti),⁶ nei pochi trimetri citati sopra, da *Antigone* e *Ifigenia in Tauride*, risalta il ricorso insistito al lessico della parentela e della genealogia (e di conseguenza dell'idea di fondo dell'ereditarietà e di una predisposizione innata): γέννημα, πατήρ, παῖς, e ancora: εὐγενής, ῥίζω, φύω. Come notato da P. Easterling, gran parte dei personaggi principali del dramma attico, e molti dei personaggi secondari posseggono un'identità mitologica pre-esistente, utile a fornire loro una precisa individualità.⁷

Non intendo in queste pagine addentrarmi nella complessa e dibattuta questione della definizione aristotelica di tragedia come 'imitazione non di uomini, ma di azioni e di modo di vita' (Arist. *Po.* 1450a16–17), né in quella relativa all'ἦθος (una 'disposizione etica' e morale). Ci basti dire quanto siamo almeno superficialmente lontani da un'affermazione come questa, dalla *Poetica*:

ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ' ἂν

(Arist. *Po.* 1450a23–25)

Inoltre, senza azione non potrebbe esserci tragedia, ma senza caratteri potrebbe.⁸

Sulla scorta di quanto precede, lo Stagirita ribadisce una volta di più 'il primato del racconto (lo svolgersi dei fatti) sui caratteri (la tipizzazione dei personaggi)'.⁹ Come per

5 Per il valore dell'agg. ὁμός in questo passo dell'*Antigone* cf. Griffith 1999, *ad loc.* Per la 'testardaggine' dei personaggi sofoclei cf. Knox 1964. Il discorso si potrebbe estendere alla caratterizzazione complessiva, dal punto di vista dell'estrazione sociale, dei personaggi tragici, che il genere seleziona tra figure più o meno eminenti della nobiltà mitica. Come ha sintetizzato ironicamente Alberto Arbasino, da poco scomparso, 'il sogno di Atossa nei *Persiani* è tragico perché fatto dalla madre di Serse, ci spiegava il professore di greco [...]. Fatto tale e quale da sua nonna [...] lo sarebbe assai meno' (Arbasino 2006: la sezione è quella dal titolo *Alle esequie della tragedia*).

6 Si potrà partire da Thumiger 2017, 381–382 (e 61–62), e cf. Sewell-Rutter 2007 con particolare riferimento al rapporto fra ereditarietà della colpa, intervento divino e processi decisionali in tragedia. Il carattere non è di per sé una colpa, ma come scrive Garvie 1986, xxviii (con riferimento a Eschilo), 'the son who inherits the family-curse is never an innocent sufferer. He inherits not just guilt but a propensity to incur fresh guilt himself, and he is thus always in some degree responsible for his suffering'.

7 Easterling 1977, 124.

8 Così, giustamente, nota Lucas 1972, 103: "a play may be devoid of 'character interest', but it is inconceivable that all the participants of a play could be such that the audience have no expectation as to the kind of decision they will make. Those who act must be ποιοί τινες (49b37)": devono cioè essere di una certa qualità per il carattere, ἦθος, e il pensiero, διάνοια. Lungo e complesso è il dibattito sui due concetti: un primissimo orientamento in Blundell 1989, 16–25; Seidensticker 1994, 277, n. 6; Dale 1969, 139–155 (saggio del 1959).

9 Lanza 1987, 138.

Aristotele, nemmeno per noi lettori e spettatori moderni l'azione (intesa come realizzazione scenica di un determinato segmento di una saga mitica), i dispositivi retorici in uso e il carattere dei personaggi sono fra loro separabili: ma tendiamo a non partire dal presupposto che il carattere sia subordinato all'azione. Per guardare al caso di Antigone, ad esempio, potremo riconoscere: il sacrificio della ragazza come *azione*, la dichiarazione assertiva di essere pronta a morire per uno scopo come *retorica*, la 'asprezza' riconosciuta dal coro come *carattere*.

2 Chi dice 'te'

Facendo entrare in gioco anche l'altra porzione del titolo di queste pagine – l'espressione *convenzioni retorico-formali* –, veniamo a una serie di casi nei quali sembra essere preponderante non tanto un carattere ma un espediente retorico prefissato. Mi riferisco più in generale all'impiego di un formulario che può risultare poco variato – convenzionale, appunto – e pressoché stabilizzato in sedi costanti del trimetro. La convenzione in questo caso consiste nella ripetizione di un *pattern* fisso: uno dei personaggi del dramma avvia uno scambio di battute ricorrendo all'accusativo singolare, e offre in questo modo una spia del tono complessivo impresso al dialogo che segue. Mi limito ad alcuni esempi, rinviando a un altro saggio per la casistica completa¹⁰ e per un'analisi più di dettaglio. Ermes raggiunge Prometeo incatenato alla rupe di Scizia:

Ερ. σέ τόν σοφιστήν, τόν πικρῶς ὑπέρπικρον,
τὸν ἔξαμαρτόντ' εἰς θεοῦς ἐφημέροις
πορόντα τιμάς, τὸν πυρὸς κλέπτῃν λέγω.

([A.] PV 944–946)

Er. Te, il sofista, l'acerbamente aspro
che ha commesso un errore con gli dèi dando
onori agli effimeri mortali: intendo te, che hai rubato il fuoco.

Cosa accomuna questo passo ad altri che considereremo più sotto? La situazione è costituita in genere dall'arrivo di un attore al suo *primo* incontro con il proprio interlocutore, e dalla posizione di predominio e controllo – o prevaricazione – in cui si trova il loquente; l'accusativo *σέ* è seguito da un'apposizione descrittiva, che rappresenta (a) un'azione che si sta svolgendo o (b) una caratteristica precipua. Si intenda: τὸν ο τήν accompagnati da un participio, da un aggettivo, o da un sostantivo. L'unico caso eschileo classificabile come tale proviene dall'incerto *Prometeo*, come se fossimo di fronte a una 'spia' – benché altrettanto incerta, in virtù dell'indefinitezza cronologica del dramma – che ci dice di un interesse per la figura a partire da metà secolo (dall'*Aiace* e

10 Rodighiero 2023.

dall'*Antigone* di Sofocle, ma non mi spingerei oltre nella periodizzazione). Salvo errata valutazione da parte mia, la procedura – che con ogni probabilità trova la sua fonte in impieghi attici di lingua d'uso – è eminentemente tragica, perché dalla tragedia sembra derivare e con la tragedia finire.¹¹ Dovremo dunque aggiungere anche questo *pattern* alla lunga lista di convenzioni che il teatro drammatico greco crea *ex novo* o assimila da altri generi e da altri contesti di produzione linguistica (come l'oratoria giudiziaria, per non fare che un esempio).¹² La ripetibilità e ricorsività del segmento è facilmente intuibile osservando in parallelo l'espressione *σὲ τὸν σοφιστὴν*, pronunciata da Ermes contro Prometeo, e *σὲ τὴν σκυθρωπὸν* sulle labbra di Creonte:

Κρ. σὲ τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην,
Μήδει', ἀνείπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν¹³
φυγάδα, λαβοῦσαν δισσά σὺν σαυτῇ τέκνα

(E. *Med.* 271–273)

Cr. Te, con lo sguardo torvo, e che inveisci contro tuo marito,
Medea, proclamo che tu vada via
da questa terra, in esilio, coi tuoi due figli...

Queste parole, colme di rancore e disprezzo,¹⁴ sono pronunciate dal sovrano di Corinto contro la donna di Colchide al loro primo incontro; i versi ricalcano un medesimo schema drammaturgico e sintattico (compreso il ricorso all'apposizione descrittiva 'te, dall'aria torva...', come sopra: 'te, il sofista...'). La presenza dell'accusativo *σὲ* potrebbe essere altrimenti giustificata dentro l'infinitiva ('ordino/proclamo che tu te ne vada', *σὲ... ἀνείπον*¹⁵... *περᾶν*), ma la funzione svolta è qui identica a quella che riscontriamo altrove, e non abbiamo difficoltà a intuire quale dei due personaggi in questo preciso punto dei drammi sia in una posizione di marcata superiorità.

Il ricorso al caso accusativo del pronome, in un impiego che definirei al contempo psicologico e drammaturgico, offre ai poeti tragici uno schema reiterabile, sia pure non

11 Guardando alla letteratura successiva, nei dialoghi platonici l'acc. è preceduto da *πρὸς* nella forma *πρὸς σὲ λέγω*. Un primo inquadramento delle forme di *address* nei dialoghi platonici è in Halliwell 1995, Dickey 1996, 109–119; per l'*unicum* costituito da *τὸν Ἴωνα χαιρεῖν* di Pl. *Ion* 530a1 (*incipit* del dialogo) cf. Rijksbaron 2007, 98–100.

12 Cf. ora i saggi raccolti in Markantonatos e Volonaki 2019.

13 La frase accusativa (*σὲ ... περᾶν*) è retta da *ἀνείπον* (cf. similmente E. *Ion* 1167: *κῆρυξ ἀνείπε* + infinitiva); per la divisione delle parole al v.272 di *Medea* cf. Mastronarde 2002, 218: *Μήδει', ἀνείπον* è correzione certa per *Μήδειαν εἶπον* dei mss.

14 Si veda la nota di commento a [E.] *Rh.* 642–643 in Fries 2014, 364 (il passo ripete il medesimo *pattern*: *σὲ τὸν στρατηγὸν καὶ κασίγνητον λέγω*/"*Ἐκτορ*).

15 Cf. Lloyd 1999, 35: 'the rudeness of Creon's opening words is mitigated by the distancing effect of the aorist [...], and this combination of superficial brusqueness with polite diffidence is very much in keeping with his character'. Per scarsa politeness e carattere del personaggio – Creonte si rinvia anche a Lloyd 2006, 239.

tropo di frequente; l'uso è moderato e limitato dal fatto che i poeti dovevano essere consapevoli che il costruito fa immediatamente impennare il dialogo verso livelli di alta tensione, forse in parte ancora oggi rilevabile sulla pagina ma meno misurabile sul piano dell'effetto teatrale. Siamo infatti di fronte a una convenzione che innesta di volta in volta gradi emozionali diversi (a seconda del punto drammatico in cui si colloca) e mostra ai suoi vari livelli la dimensione relazionale del potere; ma a teatro attraverso la recitazione il dato testuale poteva essere molto più enfatizzato, grazie alla collocazione metrica delle parole coinvolte nel *pattern* e al modo in cui venivano pronunciate. Consideriamo che il pronome *σέ* occupa sempre la posizione incipitaria del primo verso declinato da un personaggio appena (ri)entrato in scena.¹⁶

Rinunciando alla completezza del *corpus*,¹⁷ aggiungeremo due passi sofoclei partendo dal caso forse più noto, costituito dalla prima battuta rivolta da Creonte ad Antigone dopo che costei ha tentato di seppellire il fratello. Creonte omette il verbo atteso (del tipo 'ti parlo', 'dico a te', e così via) e si limita a una serie di accusativi:

Κρ. σέ δῆ, σέ τήν νεύουσαν ἐς πέδον κάρα,
φῆς, ἢ καταρνῆ μὴ δεδρακέναι τάδε;
Αν. καὶ φημὶ δρᾶσαι κοῦκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μῆ.

(S. *Ant.* 441–443)

Cr. Te, allora, te, che chini a terra il capo:
ammetti o neghi di aver fatto questo?

Ant. Sì, lo ammetto, l'ho fatto e non lo nego.

Accostabile al v. 441 dell'*Antigone* è il trimetro agitato che Egisto rivolge a Elettra, incontrata per la prima volta nell'omonimo dramma sofocleo. Accanto al numero cospicuo di elementi che compongono il v. 1445, andranno notate l'anafora del pronome personale di seconda persona e l'apposizione (*σέ τοι, σέ κρίνω, ναὶ σέ, τήν... θρασεῖαν*):

[**Αι.**] σέ τοι, σέ κρίνω, ναὶ σέ, τήν ἐν τῷ πάρος
χρόνῳ θρασεῖαν· ὡς μάλιστα σοὶ μέλειν

(S. *El.* 1445–1446)

Eg. Te, chiedo a te, sì, te che prima eri così arrogante.
Immagino che a te più che a tutti interessi...

16 Ho provato a riflettere più in generale su aspetti legati alla recitazione (come *e.g.* rapidità della dizione e 'densità' dei trimetri) in Rodighiero 2017a; *cf.* anche Rodighiero 2017b.

17 Per il quale si rinvia a Rodighiero 2023. In *E. Ion* 219 il giovane Ione è chiamato dalle donne del coro – le serve di Creusa – con formula brusca: *σέ τοι, τὸν παρὰ ναὸν αὐδῶ*. È confermata anche in questo caso, benché in *Lyricis*, la 'regola' del primo incontro (per la perentorietà dell'espressione *cf.* Martin 2018, 192).

Osserviamo un'analogia espressione di apertura (σὲ δὴ... σέ τοι, τὸν... λέγω) sulle labbra di Agamennone contro Teucro nell'*Aiace* di Sofocle,¹⁸ e altrove; non possiamo negare che il modo di esprimersi abbia strettamente a che fare con il carattere dei personaggi (il più delle volte sono insolenti e superbi) e con la condizione esteriore dell'interlocutore, in posizione di inferiorità. Negli esempi fin qui analizzati il loquente appartiene a una sottocategoria precisa: è un maschio – un dio, nel caso di Ermes – in una condizione di libertà. È come se la 'durezza' dell'accusativo e la possibilità di ricorrere a questo preciso colloquialismo in determinate circostanze fossero un tratto sociolettico di piena prerogativa del genere maschile, con i loquenti che palesano condotte aggressive e autoritarie. Ci troviamo di fronte a quello che potremmo chiamare un 'accusativo di scortesia', ma – con maggiore efficacia – il collega Massimo Lazzeri mi ha suggerito di definirlo 'accusativo aggressivo'. Ne possiamo trarre una regola generale, ancorché ovvia, ossia che condizioni drammaturgiche simili determinano un simile *modus loquendi* (ne vedremo un altro caso più sotto): miti diversissimi uno dall'altro – per origine, intreccio e realizzazione teatrale – sono per così dire costretti a passare attraverso il filtro di determinate convenzioni retorico-formali. Il ricorso a queste convenzioni serve ai poeti proprio per definire retoricamente una particolare condizione/relazione fra personaggi, e questo accade indipendentemente dal mito di partenza: il *pattern* dell'accusativo aggressivo, in altre parole, torna utile per intonare una scena su un determinato registro. In una prospettiva pragmatica, il contesto situazionale e la condizione psicologica e reale dei personaggi – posti su due distinti e ben separati livelli di autorità – sono a loro volta suggeriti anche da questo uso particolare del pronome all'accusativo, per quanto non siamo più in grado di calcolarne l'efficacia scenica, né l'effettivo valore soprasegmentale. La convenzione, nondimeno, è condivisa, l'efficacia assicurata proprio dal fatto che la dizione tragica ha standardizzato la formula a monte della *performance* e indipendentemente da essa, e attraverso questa formula reiterata i personaggi del mito comunicano non solo parole ma anche stati d'animo e intenzioni.

3 Aspirare, Elidere, Spirare ed 'Essere morto': Il Caso dell'*Alcesti*

Collegandomi specialmente all'intervento di Gunther Martin – e con riferimento al tema generale del convegno da cui queste pagine prendono origine – andrò ora a considerare un aspetto di microstilistica che ha anch'esso, a mio avviso, a che fare con la complessa interrelazione esistente fra un mito e la sua trasposizione scenica. Sappiamo che il tema dell'*Alcesti* di Euripide è l'elaborazione teatrale di una tradizione folklorica che sarà feconda nei secoli successivi, giungendo fino alla Grecia contemporanea pur affiorando di rado in epoca arcaica e classica; abbiamo scarse notizie relative alla messa in scena di questo specifico mito nel teatro greco del V secolo a.C., al punto che

18 S. *Aj.* 1226–1228.

la versione euripidea costituisce di fatto il nostro unico riferimento indagabile.¹⁹ La morfologia della fiaba è facilmente riassumibile: un uomo deve morire ma sarà salvo se la sua sposa si sacrifica per lui. A fronte di una struttura semplice, più complicato è rendere drammaturgicamente una vicenda che implica per i suoi protagonisti precise responsabilità, azioni e scelte (prima fra tutte: quella di far morire qualcuno al proprio posto, senza smettere di dichiarare piena devozione e amore eterno nei confronti della defunta, come fa Admeto).

Un capitolo di storia degli studi sviluppa importanti riflessioni proprio a partire dai caratteri del dramma: nella sua introduzione all'*Alceste* una grande studiosa come A. M. Dale si dichiara risolutamente diffidente rispetto all'idea che si possa in generale parlare di caratterizzazione nella tragedia greca, specialmente per Euripide:²⁰

‘... in Greek tragedy their speeches, and the interplay of their dialogue, can rarely be interpreted as primarily or consistently expressive of their natures, and whenever we find ourselves trying to build up some elaborate or many-sided personality by adding up small touches gleaned from all parts of the play we can be pretty sure of being on the wrong lines. It usually means that we are not allowing enough for two considerations always very important to Greek dramatists, the trend of the action and the rhetoric of the situation’.

‘... the poet is as it were a kind of *λογογράφος* who promises to do his best for each of his clients in turn as the situations change and succeed one another. This does not by any means exclude an interest in character; the skilful *λογογράφος* takes that into account in its proper place. But the dominating consideration is: What points could be made here?’.

A. M. Dale ritiene quindi che i discorsi e i dialoghi dei personaggi possono di rado essere interpretati primariamente o coerentemente e stabilmente (*‘primarily or consistently’*) come un’espressione della loro natura. Vale a dire che nel dramma attico non esisterebbero caratteri ma solo ‘figure’ che recitano parole, e queste parole sono dal

19 Si potrà partire da Parker 2007, xi–xix (per il motivo popolare di Alceste e figure analoghe *cf.* la bibliografia a p. xii, n. 4).

20 Dale 1954, xxv in particolare, e xxviii (da accostare a Dale 1969, 272–280); a proposito di Admeto, *contra* è Conacher 1981, 4–9 in particolare. Pelling 2005, 100 definisce giustamente ‘an overstatement’ questa idea che una ‘rhetoric of the situation’ prevalga sempre sul carattere della *persona loquens*, e raccoglie i riferimenti a studiosi che l’hanno contestata. Relativamente a Euripide, *cf.* la sintesi di pareri in Scodel 1999–2000, 129–130. Osservazioni utili sulle prospettive della critica recente e su due distinte modalità di approccio in Rutherford 2012, 283–289, e *passim*, con bibliografia (anticipate in Garton 1972); molti riferimenti su carattere e tragedia anche in Gill 1986, 251, n. 1 (con Gill 1996, cap. 2 in particolare); De Vito 1988; i saggi raccolti in Pelling 1990; Thumiger 2007, 18–26 in particolare (e 163ss.); Budelmann 2000, 61, n. 2; Budelmann e Easterling 2010, 289, n. 2; Seidensticker 2008; per Euripide: Allan 2000, 86–117 (*Andromaca*); van Emde Boas 2017, 355, n. 2 e *passim*.