

La Niobe silente di Eschilo: una proposta interpretativa.

Daniela Immacolata Cagnazzo

Università degli Studi di Bari
daniela.cagnazzo@uniba.it

In Aeschylean theatre silence reflects the feelings of the characters: anger, sadness, pain are often represented through non-verbal communication. Niobe, as a *mater dolorosa*, is the best example of an Aeschylean silent character: secluded in her mourning, she decides not to speak and refuses to communicate with the other characters; in this way she lives in her solitude, while she sits on her children's grave for three days. The fr. 154a Radt testifies this position on the stage and validates the information we were given by Ar. Ra. 911-913; T 1.20 Radt; Σ [BCDMNPPdVWXY] ad A. Pr. 436a; Σ [B*NcP*SjWXcYa] ad A. Pr. 437a.

L'abolizione della parola, in un qualsiasi contesto comunicativo, non è un atto di non-comunicazione e non costituisce una carenza di interpretazione del codice di trasmissione di un significante; ma è un'alternativa della trasmissione di un messaggio, che sfrutta canali paralleli per la ricezione dell'oggetto del discorso¹. Quest'ultimo non è trasmesso attraverso le parole, ma con l'assenza di suono, a cui spesso si accompagna la gestualità. Pertanto, anche il silenzio è eloquente² e denuncia il vuoto argomentativo delle parole in certi contesti, ed impone al destinatario di prestare maggiore attenzione al codice comportamentale e tacito del mittente con cui ha instaurato un dialogo. Il silenzio, come sottolinea SPINA (2015, p. 11), «non è, banalmente, solo assenza o solo presenza di comunicazione, non è solo scelta libera e consapevole o solo condizione rifiutata e imposta, non è solo interiorità o esteriorità». Esso, infatti, si traduce quasi sempre in doppi intendimenti: comunicare l'inesprimibile, costringere il destinatario a indagare la motivazione della perdita della parola. Per tale ragione, è bene ricavare il contesto nel quale

si adopera questa modalità comunicativa, in modo da comprenderne l'uso.

Il fenomeno del silenzio come atto espressivo trova larga testimonianza nel teatro tragico del V secolo a.C., ove ottiene effetti variegati, talvolta con esiti persino più efficaci della parola. Già per l'Euripide aristofaneo (cfr. Ar. Ra. 923-926) il silenzio è sintomo di puro artificio esteriore, uno strumento di dilatazione, che serve a dare maggiore enfasi alle parole lungamente attese dagli spettatori. Nel teatro antico è Eschilo a farne uso in maniera significativa: per il tragediografo, il tacere diviene lo strumento per introdurre la potenza della parola e, nel contempo, per dare espressione all'intimità del personaggio, al suo essere superiore, al suo dramma; il tutto, poi, è d'ausilio all'azione drammaturgica, in quanto il successivo recupero della parola da parte del personaggio silente impone uno slancio notevole al corso del dramma, avviandolo alla conclusione.

Fra le opere frammentarie eschilee la *Niobe* è quella che meglio denota la funzionalità scenica del silenzio, applicato non a un personaggio secondario, bensì a quello



Gilgamesh

02, 6

principale e, perciò, di particolare interesse per la comprensione delle modalità con cui tale soluzione veniva adoperata. Il dramma rappresenta il lutto straziante di una madre inerme davanti alla potenza violenta degli dèi, privata finanche della parola per espri-

mere il dolore e impossibilitata all'azione perché pietrificata, disumanizzata. La protagonista doveva apparire fin da subito in scena lacrimosa, silente e velata, come canzona Euripide nelle *Rane* (vv. 911-913)³ di Aristofane:

πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθίσειν ἐγκαλύψας,
Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,
πρόσχημα τῆς τραγῳδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.

Le medesime informazioni si ricavano anche dalla *Vita Aeschyli* (6) [= T 1.6 Radt], ove si precisa che l'eroina taceva per più di

metà del dramma, mentre sedeva sulla tomba dei figli:

ἐν μὲν γὰρ τῇ Νιόβῃ ἕως τρίτου μέρους⁴ ἐπικαλυμμένος τῷ τάφῳ
τῶν παίδων οὐδὲν φθέγγεται ἐγκεκαλυμμένη.

Niobe tace perché ha subito una disgrazia⁵ e il suo dolore⁶ consuma fino a esaurire la comunicazione verbale. Pertanto, il silenzio evidenzia l'incapacità umana di comprendere il senso della realtà e di spiegarlo mediante il linguaggio; il personaggio austero e nobile nasconde le proprie fattezze dietro ad un velo, segno distintivo di dolore

e di vergogna; il singolo, isolato nel proprio dolore, si oppone alla potenza numerica e sacrale del Coro, che non smette di dialogare con gli altri personaggi⁷.

Un prezioso contributo alla ricostruzione della tecnica del silenzio nella *Niobe* è dato dai vv. 1-2 e 6-8 del fr. 154a Radt:

ο]ὐδὲν εἰ μὴ πατέρ' ἀναστενάξε[ται
τὸν] δόντα καὶ φύσαντα, Ταντάλου β[ίαν], 2
[...]
τριταῖ]ον ἡμαρ τόνδ' ἐφημένη τάφον 6
τέκν]οις ἐπῶζει – ὃ τοῖς τεθνηκόσιν
]ῦσα τὴν τάλαιναν εὔμορφον φύην 8

La *persona loquens* (la nutrice o un personaggio vicino all'eroina)⁸, si rivolge in maniera didascalica al Coro, probabilmente accompagnando le parole con il gesto per focalizzare l'attenzione degli spettatori su Niobe, già visibile in scena, mentre πατέρ' ἀναστενάξε[ται⁹ (v. 1). L'eroina, in lutto per i figli uccisi da Latona, piange la causa della sua sventura, dovuta, prima ancora che al suo essere madre, al suo essere figlia. Ai vv. 1-2, infatti, si allude all'origine del dolore della donna, che è sì dovuto alla morte della progenie¹⁰, ma è, innanzitutto, legato

alla figura paterna, Tantalos, capostipite delle sciagure dei mali del γένος¹¹. La sventura derivante dall'essere parte della discendenza di Tantalos si fonde a quella dell'unione matrimoniale (v. 2), la cui inevitabile conseguenza è l'atto della generazione, che diventa una continua palingenesi del maleficio del γένος. La rappresentazione realistica del pianto difficilmente poteva essere percepibile agli spettatori seduti molto lontani dalla scena, e fra gli elementi che aiutavano ad esplicitare il dolore vi erano una componente fonica³⁰ costituita da interiezioni, grida, ge-



Gilgameš

02,7

miti, e una componente gestuale, difficile da ricostruire con precisione, ma che potrebbe consistere in azioni come chinare il capo, velare il viso, prostrarsi per terra³¹. Infatti, seppur silente, è da credere che la protagonista esprimesse la propria pena attraverso un lamento, cosa che spiegherebbe il verbo ἀνασπενά ζ. ε[ται al v. 1 del fr. 154a Radt. È verosimile, quindi, che in versi non pervenuti, vi fossero interiezioni pronunciate da Niobe o da un altro dei personaggi a lei vicini sulla scena, dal momento che di frequente la menzione ad un attore in lacrime viene fatta da un altro personaggio sulla scena attraverso l'uso di forme verbali derivanti dalla radice σπεν-, come nel nostro caso, a volte precedute o seguite da interazioni: numerosi sono gli esempi in Euripide (cfr. *e.g.* *Hec.* 185, *Hipp.* 1070-1073, *El.* 1111). Non mancano casi in cui è l'attore che fa riferimento al proprio pianto, come in *e.g.* *A. Pers.* 285, *Ch.* 183-187; *E. Med.* 899-903, *El.* 112-114; non sembrano esservi attestazioni di tal genere in Sofocle. L'uso della maschera in scene di lutto sembra essere ricorrente nelle tragedie euripidee, quali l'*Alceste* (v. 512), allorché Admeto, morta la moglie, torna in scena col capo rasato e vestito in abiti funebri, e probabilmente con una maschera dall'espressione addolorata; analoga situazione doveva verificarsi nell'*Elena* (v. 1186), dove l'eroina cambia la maschera, si taglia la chioma ed indossa l'abito da lutto. Appare così evidente che anche Niobe è indissolubilmente coinvolta nei meccanismi oscuri, dolorosi e colpevoli dei Tantalidi, poiché il singolo condivide l'essenza e il destino con la propria stirpe, che continua a perpetuare il delitto endogamico secondo schemi comportamentali costanti¹².

I vv. 6-8, dai toni didascalici, denunciano la presenza del personaggio in scena, seppur silente: da oramai tre giorni¹³ siede sulla tomba dei figli (v. 6) – si noti la presenza del deittico τόνδε – e geme (v. 7) per la loro sorte¹⁴, lamentando la propria superbia che ha causato l'ira di Latona (v. 8). L'informazione offerta dalla *rhexis*, per cui Niobe tace «da tre giorni» (v. 6), impone di ritenere che, nonostante il numero esiguo dei personaggi, un attore doveva interpretarne costantemente la parte, almeno fino al recupero della parola, mentre un secondo, servendosi di un

necessario cambio di maschera, doveva impersonare più di un carattere dialogante con il Coro¹⁵. Un parallelo significativo, che attesta la medesima soluzione drammatica, è il *Prometeo incatenato* eschileo, ove il titano resta sulla scena invariabilmente dall'inizio alla fine, immobile, in piedi, insonne, senza piegare ginocchio perché incatenato, mentre gli altri personaggi si muovono, spesso in maniera concitata¹⁶.

In questo modo, la lacerazione interiore, causata dalla perdita della prole, viene esternata uditivamente attraverso la negazione della parola, visivamente attraverso l'immobilismo presso la tomba, che non può abbandonare, perché lì vi è il sangue del suo sangue e perché quel luogo è oggetto evidente della punizione degli dèi, causata dalla propria insolenza. Dunque, la tomba non è solamente simbolo del lutto, ma anche emblema della colpa: è un continuo ricordare la propria tracotanza verso gli dèi, con i quali si è posta in sfida e ha osato gareggiare. Niobe ha fallito nel suo essere madre: non è stata in grado di salvare la progenie, ma l'ha condannata all'oblio della morte, forse perché era volontà degli dèi il perpetuarsi delle colpe del γένος e l'annientamento del frutto nato dal matrimonio con Anfione.

La mancanza di movimento che caratterizza il personaggio esaspera la ritualità del lutto, durante il quale il corpo della madre deve essere inchiodato su quello del cadavere, come richiedono di poter fare le madri supplici di Euripide (*E. Supp.* 368-371). Il dolore paralizzante è un impoverimento emotivo e fisiologico dovuto proprio alla condizione di “madre”, che, nel suo essere procreatrice, considera il figlio come il bene più prezioso (cfr. *e.g.* *H. Il.* XXII.432-434, *A. Ag.* 1417-1418, *E. Phoen.* 816; *Or.* 998). Pertanto, la sua perdita comporta un annichimento psicofisico, che Eschilo sviluppa attraverso l'ostinazione del silenzio e impone alla donna di stabilirsi per tre lunghi giorni sul tumulo dei figli, come un uccello che cova le uova (cfr. v. 7: ἔπιωζεται¹⁷), quasi a voler restituire calore e vita a quei corpi ormai freddi.

Ma dove era precisamente sita la tomba dei Niobidi, sulla quale Niobe piange silente? È difficile riuscire a stabilirne l'esatta collocazione a causa delle scarse informazioni



Gilgameš

02₈

in nostro possesso, ma si possono compiere dei tentativi in tal senso sulla base delle analogie con i drammi superstiti. Nei *Persiani*, la tomba del re Dario, funzionale ad indicare il ritorno del suo fantasma dagli inferi, doveva trovarsi in una posizione di riguardo, che fosse ben visibile al pubblico; sbaglierebbe, dunque, TAPLIN (1977, 117) nel ritenere che se fosse stata eretta nell'ὄρχηστρα sarebbe stata solamente motivo di distrazione per gli spettatori, poiché essa, invece, lì collocata, avrebbe dato maggior risalto ad un elemento funzionale per lo svolgimento del dramma¹⁸. Nel *Prometeo incatenato* si deve immaginare il protagonista legato ad una roccia in una posizione centrale rispetto alla semicircularità del teatro¹⁹, sicché non sarebbe improbabile credere che fosse collocato al centro dell'ὄρχηστρα, dal momento che sembra non avere visuale delle *esodoi* ed è solamente in grado di percepire l'ingresso degli altri attori; inoltre, da questa posizione sarebbe meglio enfatizzato il racconto del viaggio di Io, che Prometeo descrive tenendo presenti i quattro punti cardinali. Nell'*Oresteia*²⁰ i punti focali dell'azione sembrano variare a seconda dei drammi della trilogia e del momento del dramma stesso: in particolare, nell'*Agamennone* la prima parte si svolge nei pressi dell'altare nell'ὄρχηστρα per poi spostarsi probabilmente verso la σκηνή, dove vi è la porta del palazzo; lo stesso movimento si verifica nelle *Coefore*, laddove nelle *Eumenidi* avviene il moto contrario. Non sembra, dunque, essere estranea alla *performance* la funzionalità centripeta dell'ὄρχηστρα, dove è plausibile che, così come nei drammi sopramenzionati, fosse stata posta la tomba dei figli di Niobe, rappresentazione visiva della causa del dolore della *mater fecunda*. Tale collocazione, inoltre, fagociterebbe la tragicità della protagonista, costantemente presente in scena dinnanzi al pubblico che non può non averla presente nel mentre gli altri attori parlano e portano avanti l'azione drammaturgica. La presenza focale del tumulto dei Niobidi, associata alla posizione luttuosa di Niobe, risulta, dunque, cursoria all'occhio dello spettatore, che infatti si muoverebbe dal luogo sepolcrale, in attesa che ella compia qualche gesto o prenda la parola, al punto dell'azione degli altri caratteri dialoganti fra loro.

È lecito supporre che Niobe fosse velata, in base a quel che riferiscono sia Aristofane (*Ra.* 911-912) sia la *Vita* (6), dal momento che il velo era tipico delle donne in lutto, e sembra esserci una corrispondenza fra i personaggi silenti e la necessità di coprirsi con il velo. Tuttavia, per quel che concerne la nostra tragedia, non è semplice stabilire con esattezza il tipo di velo indossato dall'attore né stabilire se l'indumento coprisse solamente il capo o anche il volto²¹. Significativo, in tal senso, mi pare un riferimento desunto dalla *Lisistrata* (vv. 529-534) di Aristofane, nella quale l'eroina eponima cerca di ridurre al silenzio l'Arciere, il quale risponde all'intimidazione della donna con queste parole: «Io zitto di fronte a te, maledetta, che porti / un velo in testa? Piuttosto morire!»²². Qui, l'indossare un κάλυμμα è distintivo della condizione della donna, alla quale si addice per natura il silenzio²³. Va annotato che ciò non implica che nel passo di Aristofane vi sia il motivo del silenzio, poiché la specificazione περί την κεφαλήν indica che il viso era libero di esprimersi, e, del resto, è evidente che Lisistrata continui a parlare per tutto il corso della commedia. Sembra, però, che questo tipo di indumento sia da vagliare fra gli «external components of gender identity» (TAAFFE 1993, p. 64) e potrebbe essere assimilato ad un mezzo di isolamento comunicativo, riscontrabile in alcuni casi tragici (cfr. MONTIGLIO 2000, 176-180). Fra gli esempi di caratteri velati che tacciono, possiamo annoverare la Fedra dell'*Ippolito*²⁴, definita da PADUANO (1985, p. 60 n. 23) «la rappresentazione visiva del silenzio», in quanto nasconde il viso dietro il velo e tace a causa della propria colpa (vv. 133-140), nella convinzione che tutto ciò sia un atto purificatorio²⁵ (vv. 398-400) che le farà vincere Afrodite (vv. 392-394); l'Euridice dell'*Hypsipyle*, che si trincerava nel silenzio per autodifesa (vv. 1-4) e si vela per rafforzare il suo isolamento verbale (vv. 43-47); ed ancora l'Alceste dell'omonima tragedia²⁶, il cui silenzio, indicativo del passaggio dalla morte alla vita (in modo antitetico rispetto a Niobe, il cui silenzio sembra più che altro connettersi alla morte), suscita preoccupazione in Admeto solo allorché la moglie è velata²⁷. Alla luce di ciò, si potrebbe credere che Euripide recuperi da Eschilo l'uso del velo e lo renda tipi-



Gilgamesh

02₉

co delle convenzioni tragiche. Il velamento è «un atteggiamento prossemico che implica il rifiuto di ogni forma d'interazione» (Tisi 2016, p. 76 n. 92). Il velo²⁸, segno distintivo di un personaggio silente nelle opere tragiche, è usato, probabilmente, come elemento scenico che agevola la comprensione della funzione dell'attore per il pubblico: esso è, in questa maniera, la rappresentazione visiva del silenzio, una traccia funzionale ed efficace per il pubblico che osserva la presenza sulla scena di un personaggio incapace di interagire verbalmente con gli altri, poiché non fa uso della parola per propria volontà. Si noti che in Euripide il velarsi il capo è di frequente associato al pianto: cfr. *e.g.* *Suppl.* 286-290, *IA* 1122-1123, *Med.* 922-923 – e nulla esclude che così fossi anche per Niobe.

Al fine di comprendere i meccanismi del silenzio tragico in quest'opera eschilea, è necessario considerare sia i legami con il mito sia la situazione performativa. Per quel che concerne il racconto delle vicende mitiche, che lega la figlia di Tantalo al suo farsi pietra, Eschilo sembra interpretarlo mediante il legame con la staticità performativa del carattere di una donna che, vinta dal dolore, resta bloccata nel pianto silente. Come nel mito, Niobe traduce la propria ferita materna nella pietrificazione (cfr. *e.g.* *Ach. Tat.* 3.15.6, *Adesp. AP* 16.129, *Ant. Sid. AP* 16.133 = *GP* 87)³³, attribuita ora alla preghiera della donna stessa (cfr. *Pher. FG rH* 3, fr. 38; [*Apol. lod.*] *Bibl.* 3.45), ora all'iniziativa di Zeus mosso a pietà (cfr. *Ba. fr.* 20 D. 4-11 Maehler); così, in occasione della *performance*, ella sembra richiamare il mutamento in pietra, da un lato attraverso la fissità della posizione sul sepolcro³⁴, dall'altro attraverso il suo essere silente. Pertanto, non è da escludere che il tacere sia una metafora o un'allegoria della metamorfosi. Tale ipotesi potrebbe essere avvalorata dal fr. 102 Kassel-Austin (= Σ [bT] in *H. Il.* XXIV.617a) di Filemone, ove la pietrificazione di Niobe sarebbe espressione del suo silenzio ostinato³⁵. Per di più, il silenzio dell'eroina, di cui non vi è menzione nelle versioni del mito, potrebbe essere interpretato nel racconto tragico come una sorta di contrappasso rispetto al tipo di colpa di cui è accusata: infatti, come già il padre Tantalo³⁶, la tracotante *mater* viene ricordata per il reato di θρασυστομία³⁷, oltre

che di μεγαλαυχία; e non è un caso che sia connotata dagli aggettivi ἀθυρόγλωσσος e κακόγλωσσος rispettivamente in Teodoro (*AP* 16.132 = *HE* 18) e in Callimaco (*Hymn.* 4.96).

In merito alla figura di Niobe che tace in Eschilo, è stato suggerito che il fenomeno si debba all'adesione da parte del tragediografo ai riti dei misteri eleusini³⁸ e ad una probabile influenza dell'orfismo nelle sue opere³⁹, fra le quali si enumera proprio la *Niobe*. Infatti, il comportamento della *mater dolorosa* rispecchierebbe in alcuni punti il rituale eleusino, che è narrato nell'*Inno* omerico a Demetra. Qui, la dea rifiuta di mangiare (vv. 49-50), non risponde alle domande di Ecate (v. 59), ha il capo velato (v. 182) ed è in silenzio (v. 194); la dea e la mortale sono entrambe accomunate dalla perdita dei figli, l'una di Persefone rapita da Ade, l'altra dell'intera prole sterminata per la vendetta di Latona, ed il silenzio è elemento che avvicina alla morte. L'accostamento di Niobe e Demetra è stato interpretato da FOCCARDI (1983, p. 132) come un richiamo alla fecondità, d'altronde il silenzio è in alcuni culti misterici parte del rituale che ha lo scopo di promuovere proprio la fecondità, sicché esso simboleggerebbe nel caso di Niobe la rinascita dei figli morti, in quello di Demetra la resurrezione di Persefone. La trattazione innovativa del mito di Niobe, in conformità con il culto misterico, secondo PENNESI (2008, p. 142), avrebbe portato l'opera di Eschilo ad ottenere una cattiva fama, destinandola alla scomparsa⁴⁰. Tuttavia, la frammentarietà del dramma e le scarse conoscenze sui misteri eleusini, impediscono di comprovare una simile interpretazione, che resta, dunque, a un livello puramente speculativo.

Ritengo, invece, che il non parlare sia da ricondurre maggiormente ad una necessità performativa, volta a rendere visibile un lutto che provoca un dolore inesprimibile: infatti, il silenzio, spesso considerato dalla medicina antica distintivo delle patologie femminili⁴¹, è un segno di debolezza, preannuncio della morte. Chi soffre di afonia è comunemente assimilato a colui che è in coma, stato visto come la subitanea privazione della sensibilità e del movimento di tutto il corpo, proprio come avviene per Niobe. È caratterizzante, dunque, la fenomenologia del silenzio che si



percepisce dai versi della trama eschilea: la mancanza di parola si esprime chiaramente anche attraverso il corpo, la cui rigidità e fisicità aggiungono forza ad un espediente teatrale di grandioso effetto patetico e comportano una resa performativa densa di sottesi.

Alla luce di tali dati è possibile affermare che la protagonista del fr. 154a Radt doveva essere rappresentata chiusa in un silenzio impenetrabile, esternato soprattutto mediante la gestualità e gli indumenti da lutto. La volontà di non comunicazione fra Niobe e gli altri personaggi, fra i quali va annoverato il Coro, si esplica proprio mediante l'immobi-

lità della donna e il velamento del capo. Ella vive una sofferenza a cui si abbandona con sconforto, consapevole della rovinosa sorte che l'ha punita in maniera irreversibile; quel che le resta è soltanto il vuoto dell'affetto filiale che nulla può colmare. Eschilo, quindi, trasporta sul piano scenico un sentimento intimo che non può avere facoltà di parola, in quanto le parole sono prive di valenza, svuotate del loro significato, impronunciabili dinanzi ad un lutto violento causato dall'ira degli dèi: la natura umana non è, infatti, capace di esprimersi allorché è vinta dalla furia della divinità.

Note

- 1 Cfr. MONTIGLIO 2000, *passim*; TISI 2016, pp. 61-22.
- 2 EHRHARDT (1999, pp. 532-538) sostiene che il silenzio eloquente, che comunica al pari della parola, è quello che giunge inaspettato e che infrange le regole della conversazione.
- 3 Per ulteriori riferimenti cfr. Σ *vet. et rec. in Ar. Ra.* 911b-912 (p. 117 Chantry).
- 4 Nel codice **M** (= Med. Laur. 32.9; X sec.) la *lectio* è ἕως τρίτου μέρους, laddove negli altri codici recenziati si legge: ἕως τρίτης ἡμέρας. A tal proposito, RADT 1981 argomenta che la *lectio* corretta è ἕως τρίτου μέρους, poiché ἕως τρίτης ἡμέρας sarebbe una variante *a posteriore* nei codici: infatti, la prima si riferisce ai tempi scenici (*simil.* *Ar. Ra.* 911-913), la seconda alla durata del mito e della storia, *extra traegodiam*, e sembra supporre i vv. 1-6 del fr. 154a Radt della *Niobe*, quantunque GARZYA (1987, p. 190) sottolinei la difficoltà nello stabilire quale delle due versioni sia la prima, dal momento che Eschilo compose l'opera ben molto tempo prima delle *Rane*. Annoterei, inoltre, l'attestazione di μέγρι τριῶν ἡμερῶν in Σ *vet.* [**VEBarb(Ald)**] *ad Ar. Ra.* 912, riferito, però, alla figura di Achille, la quale nei *Mirmidoni*, o anche nei *Frigi* (vista l'incerta attribuzione dello scolio), resterebbe in silenzio per tre giorni, proprio come Niobe nel fr. 154a Radt. Interessante è anche una menzione aristofanea all'episodio, per cui vd. *Ar. Ra.* 923-924: κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα / ἤδη μεσοίη, ἤματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἴπειν. Sulla questione che ha diviso gli interpreti cfr. DI BENEDETTO 1967, pp. 376-377; FRASSONI 2013, pp. 59-73.
- 5 Cfr. Σ [**BCDMNPPdVWXY**] *ad A. Pr.* 436a (p. 138 Herington): σιωπῶσι παρὰ τοῖς ποιηταῖς τὰ πρόσωπα ... ἢ διὰ συμφορᾶν, ὡς ἡ Νιόβη παρὰ Αἰσχύλῳ («presso i poeti i personaggi tacciono [...] o per una disgrazia, come la Niobe di Eschilo»).
- 6 Cfr. Σ [**B*NcP*SjWXcYa**] *ad A. Pr.* 437a (p. 139 Herington): ἡ σιγὴ ἔχει μεθόδους πολλὰς ... ὡς ἡ Νιόβη διὰ τὴν ὑπερβάλλουσαν λύπην ἐσίγα («il silenzio ha molte modalità e motivazioni [...] come Niobe che restava in silenzio per via del dolore che era troppo grande»).
- 7 Cfr. *Ar. Ra.* 914-915.
- 8 Cfr. PENNESI 2008, pp. 28-30.
- 9 Il verbo indica il lamentarsi con dolori o lamenti acuti, di solito adoperato in contesti funebri: cfr. *e.g.* *A. Ch.* 334-335 (δίπαις τοῖ σ' ἐπύμβιος / θρήνος ἀναστενάζει), quando Elettra si rivolge al padre in lacrime; *E. HF* 116-117 (ἄ τὸν <ἐν> Ἄϊδα δόμοις / πόσιν ἀναστενάξεις), in cui Megara piange lo sposo; *IT* 656 (σὲ πάρος ἢ σ' ἀναστενάξω γόοις), verso pronunciato da Pilade in riferimento ad Oreste che deve morire. Il verbo è attestato anche in Erodoto (1.86: ἀναστενάξαντα ἐκ πολλῆς ἡσυχίης), in un contesto simile a quello qui analizzato: infatti, così come Niobe è in silenzio da tre giorni (v. 6) e piange, anche Creso, mentre è sul rogo e ripensa alle parole di Solone sulla felicità degli uomini, sospira gemendo, dopo un lungo silenzio.
- 10 Cfr. *H. II.* XXIV.602-609.
- 11 Cfr. *D. S.* 4.74, *Paus.* 2.22.3, *Pi. Ol.* 1.57ss. Sull'argomento cfr. GRIFFITH 1986.



Gilgamesh

02 > 11

- 12 Il γένος talora, è travolto dalla colpa altrui, in una sorta di maledizione che non trova fine se non nell'annientamento totale. Non è peraltro insolito che «piangere il padre» sia associato alla sciagura abbattutasi sulla casa: al già citato v. 335 delle *Coefore* di Eschilo, Elettra ed Oreste piangono la morte del padre, ma ai vv. 246-263 Oreste menziona la casa, che senza la figura paterna, appare del tutto caduta; invece, nelle *Fenicie* (vv. 1639-1641) Euripide fa piangere Antigone sul padre, dopo averla fatta precedentemente parlare con la nutrice in merito all'annientamento della casa di Edipo.
- 13 Informazione significativa, dal momento che, durante le cerimonie funerarie, il terzo giorno è particolarmente importante, poiché è il momento in cui deve esser seppellito il defunto, sono compiute offerte sulla tomba ed è allestito il banchetto funebre nella casa del morto. Quest'ultimo atto sancisce un evento incisivo: coloro che sono in lutto ricominciano ad obbedire alle necessità fisiologiche e a nutrirsi per dichiarare la volontà di continuare a vivere. Cfr. ALEXIOU 1974, pp. 6-8, 9-12, 46-48, 207 n. 30, 209 n. 55.
- 14 È interessante la descrizione che fornisce Seneca riguardo a Niobe (*Oed.* 613-615: *interquenatos Tantalus tandem suos / tuto superba fert caput fastu grave / et nurnerat umbras*), bloccata nel «contare le anime» dei figli.
- 15 Sugli attori presenti in scena e visti dal pubblico vd. ARNOTT 1989, pp. 44-73.
- 16 Nel contesto del *Prometeo*, CERRI 2006 arriva ad ipotizzare una funzione metateatrale del personaggio omonimo, attraverso cui gli spettatori sono chiamati ad assistere a uno spettacolo nello spettacolo: il primo interamente incentrato su Prometeo imprigionato, il secondo sugli altri personaggi che dialogano con lui o fra di loro.
- 17 Per un'interpretazione del verso cfr. TOTARO 2013, pp. 5-17.
- 18 Cfr. WILES 1999, p. 79.
- 19 Cfr. WILES 1999, pp. 81-82.
- 20 Cfr. WILES 1999, pp. 82-83.
- 21 I copricapi delle donne, stando ad Eustazio (Σ[A] ad H. II. XXII.469-470 [= IV, 657.52-60 van der Valk]), che glossa quello (ἄμπυξ) indossato da Andromaca per il compianto Ettore, avevano valenze diverse ed erano, richiamando Pausania, ἄμπυξ, χαλινός, συγκαθάμμα, στεφάνη, διάδημα, καλύπτρα, ἐπίκρανον. Su una rassegna dei numerosi copricapi indossati dagli attori tragici e sulla valenza delle differenti tipologie del velo usato in tragedia, cfr. TELÒ 2002.
- 22 Cfr. Ar. *Ra.* 530-531: τὸ δὲ προσδοκῆσαι σ' οὐκ ἀνόητον καὶ κενὸν / ὡς δούλος ὢν καὶ θνητὸς Ἀλκμήνης ἔσει;.
- 23 Il silenzio è per la donna il più bello degli ornamenti, come informa Aristotele (*Pol.*1260a.28-31): διὸ δεῖ, ὥσπερ ὁ ποιητὴς εἴρηκε περὶ γυναικός, οὕτω νομίζειν ἔχειν περὶ πάντων· “γυναικὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει”, ἀλλ' ἀνδρὶ οὐκέτι τοῦτο. A questa si addice non solo il silenzio di tipo attivo, ma anche di tipo passivo, cioè non deve essere oggetto del discorso altrui, secondo quanto riferisce Tuciddide nel II libro delle *Storie* (45.2: γωνίστω εὐνοία τετίμηται. εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χηρείᾳ ἔσσονται, μνησθῆναι, βραχεία παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μῆχειρο σιγενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἢ δόξα καὶ ἥς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐντοῖς ἄρσει κλέος ἦ).
- 24 Per ulteriori dettagli sul silenzio di Fedra nell'*Ippolito*, cfr. LONGO 1989; un'ulteriore analisi del motivo è fornita da TISI 2016, pp. 75-81. Si ipotizza che nella prima versione del dramma, *Ippolito velato*, fosse ben rappresentato il silenzio mediante il velamento del volto da parte del protagonista maschile, che, dopo aver udito le parole vergognose di Fedra, taceva e si copriva il viso. Sulle differenze fra *Ippolito* primo e *Ippolito* secondo, cfr. BARRETT 1964, p. 11; SNELL 1971, p. 25.
- 25 Il silenzio come attore purificatore è stato analizzato da MONTIGLIO 2000, pp. 9-46.
- 26 Per un paragone dell'*Alceste* con la *Niobe* cfr. DE LUCIA 1992, p. 34.
- 27 Non è di tale opinione BELTRAMETTI 2016, la quale ritiene che l'attore impersonante Alceste non fosse velato.
- 28 Sull'uso del velo in scena, cfr. BROOKE 1962, p. 67.
- 29 Per una bibliografia sull'argomento, cfr. MEDDA 1997, p. 387 n. 1.
- 30 Relativamente alla questione MEDDA (1997, p. 386 n. 2) è dell'opinione che l'elemento gestuale venisse, a volte, solamente menzionato nei testi, ma non realizzato per davvero.
- 31 Sui personaggi noti che cambiano maschera nel corso del dramma cfr. DI BENEDETTO-MEDDA 1997, pp. 176-182.
- 32 A tal proposito, sembra esserne una prova il riferimento a Niobe di Achille Tazio (3.15.6: καὶ τάχα ὁ τῆς Νιόβης μῦθος οὐκ ἦν ψευδής, ἀλλὰ κάκεινη τοιοῦτόν τι παθοῦσα ἐπὶ τῶν παίδων ἀπωλείᾳ δόξαν παρέσχεν ἐκτῆς ἀκινήσιας ὡσεὶ λίθος γενομένη), secondo cui l'immobilità dell'eroina, da cui nacque la credenza che fosse stata trasformata in pietra, altro non è che l'irrigidimento dovuto allo strazio della perdita.
- 33 Sul frammento comico BRUZZESE (2011, pp. 50-56) ha dichiarato lo stretto legame con il testo tragico eschileo, che viene recuperato in funzione parodica. Per altri paralleli comici di personaggi che dialogano



- con statue, cfr. KASSEL 1983, pp. 1-45.
- 34 GUASTELLA (1994, p. 112) parla di «dinastia criminale» che perpetua i delitti con notevoli somiglianze fra loro.
- 35 Cfr. CAGNAZZO 2018, pp. 22-23.
- 36 Cfr. MORA 1983.
- 37 Si badi ad uno scolio ad Aristotele (Σ ad Arist. EN 1111a.8-10), in cui si afferma che il tragediografo aveva rivelato alcuni particolari dei misteri di Eleusi.
- 38 Sul problema della scomparsa della *Niobe*, cfr. PENNESI 2008, pp. 139-143.
- 39 Il silenzio era uno dei sintomi dell'isteria, causata, secondo Ippocrate, dalla «migrazione dell'utero, animale avido di generare, che per voglia di seme si mette a viaggiare da un punto all'altro del corpo» (CERONETTI 1979, p. 20).

Bibliografia

- ALEXIOU 2003
M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, 2003².
- ALFANI 1998
M. Alfani, *Niobe e Medea: forme di silenzio nella dissoluzione dell'OIKOS*, «RCCM», 1-2, 1998, pp. 5-8.
- ARNOTT 1989
P. D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York, 1989.
- BARRETT 1964
W. S. Barrett (ed.), *Euripides. Hipolytus*, Oxford, 1964.
- BELTRAMETTI 2016
A. Beltrametti, *Alceste non aveva il velo*, in A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione: giornate internazionali di studio, Università degli studi di Padova, 1-2 dicembre 2015*, Padova, 2016, pp. 13-34.
- BONANNO 2000
M.G. Bonanno, *Ὄψις e ὄψεις nella 'Poetica' di Aristotele*, in G. Arrighetti, M. Tulli (a cura di), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Pisa, 2000, pp. 401-411.
- BLASINA 2003
A. Blasina, *Eschilo in scena. Drama e spettacolo nell'«Oresteia»*, Stuttgart, 2003.
- BROOKE 1962
I. Brooke, *Costume in Greek-Classical Drama*, London, 1962.
- BRUZZESE 2011
L. Bruzzese, *Studi su Filemone comico*, Lecce, 2011.
- CAGNAZZO 2018
D. I. Cagnazzo, *PSI XI 1208: Niobe ovvero il dolore che annichilisce*, in L. Austa (a cura di), *«Né la terra, né la sacra pioggia, né la luce del sole». Il senso del tragico nelle letterature greco-latina e cristiana antica, dalle origini al XII secolo d.C.*; Atti del secondo convegno interuniversitario degli studenti laureati "Progetto Odeon", Università degli Studi di Torino, 22-23 maggio 2017, Alessandria, 2018, pp. 5-29.
- CATAUDELLA 1941
Q. Cataudella, *Su un frammento della Niobe di Eschilo (PSI XI n. 1208 [1935])*, «RFC», n.s. 19, 1941, pp. 34-36.
- CAZZANIGA 1933
I. Cazzaniga, *De Niobes Aeschylus fragmento nuper editio*, «RIL», 66, 1933, pp. 843-852.
- CERONETTI 1979
G. Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, Milano, 1979.
- CERRI 2006
G. Cerri, *Il dio incatenato come spettacolo, il coro come pubblico: tragedia e rapsodia nella dimensione metateatrale del 'Prometeo'*, «Lexis», 24, 2006, pp. 265-281.
- CHANTRY 1999
M. Chantry (ed.), *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum, fasc. I^a: Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, Groningen, 1999.
- CHANTRY 2001
M. Chantry (ed.), *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum, fasc. I^b: Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, Groningen, 2001.
- CONDELLO 2013
F. Condello, *Opsis e testo. Contributi della messinscena odierna all'esegesi della tragedia greca: alcuni esempi*, in S. Pietrini (a cura di), *Picturing Drama. Illustrazioni e riscritture dei grandi classici, dall'antichità ai nostri giorni*, Alessandria, 2013, pp. 17-30.
- DE MARTINO 1958
E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, 1958.



Gilgamesh

02

13

- DE LUCIA 1992
R. De Lucia, *Elementi eschilei nell'Alcesti di Euripide*, «Vichiana», n.s. 3, 1992, pp. 33-41.
- DI BENEDETTO 1967
V. Di Benedetto, *Il silenzio di Achille nei Mirmidoni di Eschilo*, «Maia» 19, 1967, pp. 373-386 = R. Di Donato (a cura di), *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura*, III, Pisa, 2007, pp. 1173-1189.
- DI BENEDETTO-MEDDA 1997
V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, 1997.
- DI GIACOMO 2003
G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo fra Ottocento e Novecento*, Bari, 2003.
- DI MARCO 1989
M. Di Marco, *Ἦσις nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislinianus*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Trento, 28-30 marzo 1998), Firenze, 1989, pp. 129-149.
- EHRHARDT 1999
C. Ehrhardt, *Il significato del silenzio: cooperazione, comunicazione e silenzio*, in D. D'Agostino, P. Montani (a cura di), *L'opera del silenzio*, Fasano, 1999, pp. 352-368.
- FOCCARDI 1983
D. Foccardi, *Silenzio religioso e reticenze in Pausania*, in M. G. Ciani (a cura di), *Le regioni del silenzio. Studi sui disagi della comunicazione*, Padova, 1983.
- FRASSONI 2013
M. Frassoni (a cura di), *Vita Aeschylis*, Lecce, 2013.
- GARZYA 1987
A. Garzya, *Sur la 'Niobé' d'Eschyle*, «REG», 100, 1987, pp. 185-202 = trad. it. *Eschilo e il tragico. Il caso della 'Niobe'*, in S. Ferraro (a cura di), *Cultura è libertà*, Napoli, 1992, pp. 23-45 = in *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli, 1997, pp. 151-173.
- GOLDHILL 2007
S. Goldhill, *How to stage Greek tragedy today*, Chicago-London, 2007.
- GRIFFITH 1986
R. D. Griffith, *The mind is its own place: Pindar, 'Olympian' 1.57f*, «GRBS», 27, 1986, pp. 5-13.
- GUASTELLA 1994
G. Guastella, *La prova del delitto. Seneca e il mito di Atreo e Tieste*, «Dioniso», 44, 1994, pp. 105-153.
- HERINGTON 1972
C. J. Herington (ed.), *The Older Scholia on the 'Prometheus Bound'*, Lugduni Batavorum, 1972.
- IERANÒ 2015
G. Ieranò, *Rompere il silenzio*, in G. Ieranò, L. Spina (a cura di), *Antichi silenzi*, Milano, 2015, pp. 31-49.
- KASSEL 1983
R. Kassel, *Dialog emit Statuen*, «ZPE», 51, 1983, pp. 1-12 = *Kleine Schriften*. Herausgegeben von H.G. Nesselrath, Berlin-New York, 1991, pp. 140-153.
- LONGO 1989
O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, «QUCC», 32, 1989, pp. 47-66.
- LORAU 1991
N. Loraux, *Le madri in lutto*, Roma, 1991.
- LORAU 2001
N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino, 2001.
- MASTROMARCO-TOTARO 2008
G. Mastromarco, P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Milano, 2008.
- MEDDA 1997
E. Medda, *Il pianto dell'attore tragico*, «RFIC», 125, 1997, pp. 385-410 = E. Medda, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa, 2013, pp. 1-24.
- MEDDA 2013a
E. Medda, *Spazio scenico e conflitto tragico nell'Aiace di Sofocle*, in E. Medda, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa, 2013, pp. 25-51.
- MEDDA 2013b
E. Medda, *Il vuoto della vendetta: l'Elettra di Sofocle*, in E. Medda, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa, 2013, pp. 53-96.
- MONTIGLIO 2000
S. Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton, 2000.
- MORA 1983
F. Mora, *Il silenzio religioso in Erodoto e nel teatro ateniese*, in M. G. Ciani (a cura di), *Le regioni del silenzio. Studi sui disagi della comunicazione*, Padova, 1983.
- PADUANO 1985
G. Paduano, *Ippolito: la rilevazione dell'eros*, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di Studio su Fedra (Torino 7-8-9 Maggio 1984). Regione Piemonte-Assessorato alla cultura*, Torino, 1985.
- PENNESI 2008
A. Pennesi (a cura di), *I frammenti della 'Niobe' di Eschilo*, Amsterdam, 2008.



Gilgameš

02 > 14

RADT 1981

S. L. Radt, *Vita Aeschyli § 6: ἕως τρίτου μέρους / ἕως τρίτης ἡμέρας*, «ZPE», 42, 1981, pp. 1-7.

RADT 1985

S. L. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), III: Aeschylus*, Göttingen, 1985.

ROLLO 2014

P. Rollo, *Il (quasi) vuoto silenzio di Samuel Beckett*, «Aperture», 30, 2014, pp. 2-13.

SNELL 1971

B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin, 1971.

SPINA 2015

L. Spina, *Imporre il silenzio*, in G. Ieranò, L. Spina (a cura di), *Antichi silenzi*, Milano, 2015, pp. 10-29.

TAAFFE 1993

L. K. Taaffe, *Aristophanes and Women*, London-New York, 1993.

TAPLIN 1972

O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, «HSP», 76, 1972, pp. 57-97.

TAPLIN 1977

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

TELÒ 2002

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto*, «MD», 49, 2002, pp. 9-51.

TISI 2016

L. Tisi, *Messaggeri e silenzi: il potere del non detto nella tragedia greca*, in

I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi (a cura di), *La parola 'elusa'. Trattati di oscurità nella trasmissione del messaggio*, «Labirinti», 163, 2016, pp. 61-86.

TOTARO 2013

P. Totaro, *La 'Niobe' di Eschilo e di Sofocle: il contributo dei papiri*, in G. Bastianini, A. Casanova (a cura di), *I papiri di Eschilo e di Sofocle*. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 14-15 giugno 2012, Firenze, 2013, pp. 1-17.

VAN DER VALK 1971-1987

M. Van der Valk (ed.), *Eustathii archiepiscopi Tessalonicensis commentarii ad Homerii Iliadem pertinentes*, Leiden 1971-1987.

WILES 1997

D. Wiles, *Tragedy in Athens*, Cambridge, 1997.

