

Antígona sobre muros
casamento. *Mortos e vivos*

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA

• *Da velhice à justiça: Antígona e a crítica platônica da tirania* • *Jean Cocteau e a filha de Édipo* • *Las Antígonas de Espriu* • *Entre Sófocles y Anouilh: la Antígona y su nodriza en la refección de Memé Tabares* • *Antígona: nome de código – A peça em um ato de Mário Sacramento* • *Antígona e Medeia no conto “a Benfazeja”, de João Guimarães Rosa* • *Creonte, o tirano de Antígona. Sua recepção em Portugal* • *Uma Antígona diferente, em la Serata a Colono de Elsa Morante* • *Algunas Antígonas en España (s. XX)* • *Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo* • *Antígona: Norma*

ANTÍGONA

A ETERNA SEDUÇÃO DA FILHA DE ÉDIPO

ANDRÉS POCIÑA, AURORA LÓPEZ, CARLOS MORAIS
E MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

COORDENAÇÃO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia
• *La Antígona en lengua asturiana* • *Antígona*

Antigone sulle mura

(Antigone on the Walls)

Francesco De Martino (frademartino@alice.it)
Università degli Studi di Foggia

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMEN - Spazio importante e simbolico delle città, confine tra *intra* ed *extra moenia*, le mura accolgono in più occasioni anche donne. Da lassù, come da una grande finestra, Elena, Ecuba, Andromaca, Cassandra, Deidamia, Medea, Scilla scrutano mariti, figli, fratelli e impossibili amanti, uomini in difficoltà e in condizioni ostili, proprio perché stanno fuori delle mura. Le esemplari *teichoscopie* omeriche al femminile hanno lasciato tutte tracce significative nella *teichoscopia* di Antigone nelle *Fenicie* di Euripide (e poi nella *Tebaide* di Stazio) ma specialmente quella di Cassandra che alla fine dell'*Iliade* osserva dalle mura il "fratello buono" ormai morto, modello polare per l'eroina tebana che dalle mura smania di vedere il "fratello non più tanto cattivo" destinato a morire.

PAROLE CHIAVE: donne, mura, *teichoscopia*, Antigone.

ABSTRACT - Important and symbolic space of the city, border between *intra* and *extra moenia*, the walls also host women. Like from a big window, Helen, Hecuba, Andromache, Cassandra, Deidamia, Medea, Scilla scrutinize husbands, sons, brothers and impossible lovers, men in distress and in position of enemies, because they are outside the walls. Homer's exemplary female *teichoscopiai* all have left significant traces in the *teichoscopia* of Antigone in Euripides' *Phoenicians* (and then in the *Thebaid* of Statius) but especially that of Cassandra who - in the last book of the *Iliad* - observed from the walls the "good brother" now dead. In the same way, Antigone desires to see the "brother not so bad" destined to die.

KEYWORDS: women, walls, *teichoscopia*, Antigone.

Spazio protetto. La storia delle mura, da Babilonia a Troia, ad Atene, a Nubicuculia, alle città murate medievali, al muro di Berlino e al muro del pianto, è tutta un romanzo. In questo romanzo un posto merita anche Antigone sulle mura di Tebe, un *unicum* nel teatro greco e latino, che troverà un rifacimento ma solo epico nella *Tebaide* di Publio Papinio Stazio.

Le mura presuppongono un 'universo contro' da cui non bastano a proteggere¹, ma offrono uno spazio² estremo, marginale e di emergenza al-

¹ Lentini 2013: 188, 193.

² Bachelard 2006 ha parlato di "poetica dello spazio". Altra bibliografia sullo spazio in Lentini 2013: 187 n. 1. Lentini (ivi, 190-191) intravede la metafora della *teichoscopia* e della *teichomachia* in Lucr. 1. 66-67 e 2. 5-11.

meno temporaneamente protettivo, dove possono incrociarsi sfere opposte, non solo femminile e maschile, ma anche senile³ e infantile⁴.

Ma le mura sono anche luogo mediatico, di comunicazione e di «trasmissione» della comunicazione, visiva, orale e persino scritta, perché erano lo spazio specifico di affissione di notizie e di immagini, una sorta di “sito web” *ante tempus*. Il posto ideale su cui Creonte avrebbe potuto far scrivere il suo decreto sarebbero state le mura, magari vicino ad una porta. Platone (*Leggi* 959a) dice che il tiranno «affigge per iscritto ordini e minacce sui muri».

Fenicie. Le mura sono continuamente menzionate nelle *Fenicie* di Euripide, come poi in quelle di Seneca⁵. Con le mura Antigone si deve misurare, perché il suo atto cruciale, seppellire il fratello Polinice, sarà compiuto *extra moenia*, fuori dalle mura di Tebe⁶. Le mura sono la frontiera che deve attraversare. La sua battaglia personale deve andare a combatterla fuori dalle mura.

Ma con le mura Antigone prende preliminarmente confidenza nelle *Fenicie*, una tragedia rappresentata tra il 411 e il 406 a.C., verosimilmente non prima del 409 a.C.⁷. Le *Fenicie*, a loro volta modello delle *Fenicie* del comico Strattide (Fiorentini 2010) e presumibilmente anche di quelle di Aristofane, fondono diversi modelli: Omero, Stesicoro (fr. 222b)⁸, Eschilo (*Sette a Tebe*), ma anche Frinico.

³ Nel prologo delle *Fenicie* con Antigone c'è un Vecchio servitore, in Stazio il vecchio Forbante e il vecchio Actore, che non ce la fa (*Theb.* 7. 246 *senem*, 11. 357 *senior comes* [...] / *Actor*). La salita sulle mura «può essere interpretata nel quadro della categoria lotmaniana del superamento dell'ostacolo: oltre all'ascesa fisica, infatti, l'eroina deve anche farsi largo fra la folla che, come lei, si accalca sulle mura per assistere al duello: [...] *tacitos obstante tumultu / Antigone furata gradus* (354-355)» (Korneeva 2011: 186-187).

⁴ In *Il.* 8. 517-519 Ettore dice agli araldi di convocare bambini e vecchi sulle mura, mentre le donne devono rinchiudersi in casa. Nelle *Troiane* 1074 di Seneca Priamo tiene in braccio il nipote Astianatte e gli fa vedere *paterna* [...] *bella*. In *Stat. Theb.* 7. 240-242 le madri tebane mostrano ai figli *le armi luccicanti dei padri*.

⁵ *E. Ph.* 79, 116, 239, 366, 593, 744, 752, 796, 823, 1137, 1150, 1357, 1475. Cf. *Sen. Ph.* 343, 444-445, *Troiane* 634, 1075, 1091, 1119, e anche *Stat. Theb.* 5. 311, 351, 376, 410, 495, 7. 391, 433, 435, 12. 355, 362.

⁶ Cf. Philostr. 2. 29: «(sc. Antigone) uscita di notte dalle mura» (§1), perché i cadaveri stanno ovviamente «sotto le mura» (§2).

⁷ Cf. Méridier in Grégoire-Méridier-Chapouthier 2002: 127.

⁸ Su Euripide nel suo ultimo decennio (*Elena*, *Oreste*, *Ifigenia in Aulide*, *Fenicie*) stesicoreo cf. Ercoles-Fiorentini 2011.

Il titolo stesso è un omaggio alle *Fenicie* di Frinico, tanto più ostentato per la trama differente, allo stesso modo in cui *Supplici* è un omaggio di Euripide al titolo delle *Supplici* di Eschilo, anche in questo caso con trama differente⁹. Proprio perché riprende il titolo, Euripide riprende anche la qualità esotica del Coro, le Fenicie¹⁰. Anzi ne riprende puntualmente anche l'entrata, la parodo¹¹. Il primo verso (202 Τύριον οἶδμα λιποῦσ') della parodo di Euripide imita infatti il fr. 9 Sn.-Kn. delle *Fenicie* di Frinico (Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα), verosimilmente anch'esso il primo della parodo. Forse proprio alla parodo aveva già alluso anche Aristofane nel 422 a.C. nelle *Vespe* 219-220 «canticchiando canzoni archeomelisisidonofrinicherata (*ajrchaiomelisisidonophrynicherata*)»¹².

Il primo verso del prologo delle *Fenicie* (fr. 8 Sn.-Kn.) fu a sua volta imitato da Eschilo nel primo verso dei *Persiani* (Frinico T 5 Sn.-Kn.), come desumiamo dalla *hypothesis*:

Glauco, nel *Sui miti di Eschilo*, afferma che i *Persiani* sono stati ricreati a partire dalle *Fenicie* di Frinico. Cita anche l'inizio del dramma, questo qui: *Questa è la dimora dei Persiani partiti da tempo* tranne che là è l'eunuco che annunzia nell'inizio la sconfitta di Serse e dispone i seggi per i consiglieri. Qui invece il Coro degli anziani recita il prologo (*prologizei*).

In Frinico il verso era pronunciato da un Eunuco (con funzione di messaggero), un personaggio minore che sarebbe riaffiorato molto più tardi come protagonista di una commedia di Terenzio, in Eschilo invece dal Coro.

⁹ Taplin 1989: 193 n. 1. Ad una casualità pensa invece Medda 2006: 18 n. 21. Sulle *Fenicie* di Strattide fr. 47 e 48 K.-A. parodia di quelle di Euripide, cf. Fiorentini 2008-2009: 37, 216-229 e 2010. Anche Aristofane scrisse *Fenicie*, cf. fr.*547 K.-A., che riprende il v. 182 del dramma euripideo.

¹⁰ L'estraneità del coro dalla trama, rilevata dallo scolio a Ar. *Ach.* 443 rende ancora più evidente la natura di omaggio a Frinico.

¹¹ Cf. anche fr. 10 Sn.-Kn. καὶ Σιδῶνος προλιπόντα ναόν e Taplin 1989: 252. Nella *hypothesis* dei *Persiani* il v. 202 delle *Fenicie* è ricordato come esempio di brani corali *parodikan*.

¹² Mastromarco 1983: 467 n. 48.

Se, come risulterebbe da tante riprese, le *Fenicie* erano state il dramma di maggior successo di Frinico, potrebbe essere stato uno dei drammi della tetralogia che vinse nel 476 a.C., con Temistocle corego (Plut., *Them.* 5. 5)¹³.

Polinice verrà. Le *Fenicie* di Euripide si aprono¹⁴ con un monologo di Giocasta che fornisce gli elementi genealogici ed onomastici (Giocasta, Edipo, Ismene, Antigone) utili per capire lo sviluppo del dramma, ma anche alcune grosse novità. Giocasta è viva¹⁵ e vivi sono Antigone e soprattutto Polinice, anzi come si vedrà nell'esodo persino Edipo. La vera notizia è che Polinice «verrà (ἤξειν)» (v. 83)¹⁶, come informa Giocasta. La notizia è sicura, perché gliel'ha confermata un vecchio Servo inviato per convocare l'eroe a Tebe per una tregua e che entra in scena subito dopo al v. 88 e al v. 170 ripete la notizia per Antigone («*sc.* Polinice) verrà (*hexei*)». Polinice verrà al v. 261 e resterà in scena fino al v. 636, cacciato da Eteocle. Ma, come dice la *hypothesis* III, verrà “per niente”: «Anche Polinice viene per la tregua per nulla».

Giocasta riprende a parlare al v. 301, dopo la parodo. Secondo uno scolio (al v. 93) l'attore protagonista che impersona Giocasta esce per interpretare Antigone¹⁷. Il vecchio Servo¹⁸ appare in alto sulle mura e aiu-

¹³ In essa potrebbero esserci stati anche *i Giusti o Persiani o Consessori* (Lloyd-Jones 1966, cf. Taplin 1989: 63 n. 2). Se nella stessa tetralogia c'era anche la problematica *Presa di Mileto*, la questione si complicherebbe ma con conseguenze interessanti. Sulla *Presa di Ecalia*, cf. Mastromarco 2012 e Caroli 2012.

¹⁴ Sull'inizio delle *Fenicie*, cf. Carrara 1994a e 1994b.

¹⁵ Rispetto ai *Sette a Tebe* di Eschilo e all'*Edipo re* di Sofocle è «un elemento di sorpresa» (Medda 2006: 8).

¹⁶ Il verbo è riusato da Giocasta al v. 463 (*hekei*) ed è un verbo speciale, con una storia letteraria interessante, sulla quale tornerò in un'altra occasione. Significativamente si trova anche nelle *Fenicie* di Strattide (fr. 46. 3 K.-A., verosimilmente proprio nel prologo, cf. Fiorentini 2009: 221-222).

¹⁷ «Si ritiene che Euripide abbia fatto ricorso a questo espediente perché il protagonista potesse cambiare personaggio abbandonando il ruolo di Giocasta», Pickard-Cambridge 1996: 188 e 205 n. 87. Ai vv. 1270-1282 Giocasta e Antigone sono entrambe in scena e in questo caso dovevano essere a cura di attori diversi, per questo motivo Di Benedetto-Medda 1997: 228 distribuivano diversamente le parti. Taplin 1989: 368 paragona il *break* dell'uscita di Giocasta a quello dell'*figenia in Tauride* prima e dopo la scena con Oreste e Pilade (867-922) e con quelli del prologo delle *Eumenidi* di Eschilo.

¹⁸ Nell'elenco dei *prosopa* e nei mss è Pedagogo, in uno scolio un *tropheus*. Il modo di comportarsi lo assimila ad un Pedagogo, Mastronarde 1994: 179. Su «the old men resembling messengers or *paidagogoi*» sui vasi, cf. Green 1999. La sua opera «sarà travolta e rovesciata nel corso della tragedia» (Funaioli 2011: 81).

ta Antigone a salire, come ha concordato con Giocasta (89-91)¹⁹. Questa seconda scena fa ancora parte del prologo²⁰, perché il Coro non è ancora arrivato. Prima della parodo, che per Aristotele (*Po.* 1452b), segna la fine del prologo, Euripide ha inserito una specie di para-prologo, prologo in alto che permette di dare precocemente²¹ risalto ad un personaggio centrale del mito ma che in quella specifica tragedia sarebbe rimasto del tutto secondario, perché Antigone tornerà in scena di nuovo molto tardi e in scene minori e secondarie (1270ss., 1436ss., 1485ss.).

Prologo «a parte». Il Servo fa di tutto per far capire che la scena sulle mura è «a parte»²². Nessuno vede Antigone, a parte il pubblico, come dice il Servo: «no, non sbuca nessuno della città» (99). Quel “nessuno” allude soprattutto ad Eteocle che nei *Sette* (182ss.) di Eschilo aveva rimproverato le tebanine del Coro incapaci di sopportare lo *stress* dell’assedio, a differenza di Antigone in grado invece di sopportarlo²³. Anche alla fine della scena il Servo controlla che Antigone rientri subito in casa e non venga vista neppure dalle donne che stanno arrivando, cioè dalle Fenicie. Anche in Stazio (*Theb.* 7. 243ss.) nella prima delle due salite sulle mura²⁴ Antigone sta «appartata su una torre isolata (*turre procul sola*)», perché «non le è ancora permesso mostrarsi in pubblico (*concessa videri*)» (7. 243). Con lei c’è solo il vecchio Forbante, scudiero e auriga di Laio, che le fa una rassegna degli alleati dei Tebani (7. 246-373).

¹⁹ Anche in 1275 Antigone, preoccupata di lasciare la stanza delle vergini, è spinta da Giocasta a non avere vergogna e a presenziare al duello tra Eteocle e Polinice, per sventarlo, se ancora possibile.

²⁰ Il prologo tragico è di solito in almeno due scene o in una scena in due parti, cf. Mastrorarde 1994: 171. Secondo la *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio (p. 153. 9 Chaprouthier) Προλογίζει δὲ Ἰοκάστα, ma nel senso che il primissimo personaggio che entra in scena, come confermano analoghe notazioni in altre *hypotheses* (Antigone nell’*Antigone*, la nutrice nella *Medea*, Apollo nell’*Alceste*, Andromaca nell’*Andromaca*, ecc.).

²¹ Esseri umani, non solo divinità, si trovano a volte in alto ma alla fine del dramma (Medea nella *Medea* 1317ss., Oreste, Pilade, Elettra, Ermione in *Oreste* 1567ss.), cf. Mastrorarde 1990: 255-257 e Di Benedetto-Medda 1997: 77-78.

²² Burgess 1987: 106-107 segnala altre scene «isolated»: Oreste e Pilade in *Ifigenia in Tauride* e Elettra, Elena in *Oreste*, Teucro in *Elena*.

²³ Sulla parodo dei *Sette* come possibile *teichosopia*, cf. Librán Moreno 2005: 237-239.

²⁴ Solo nella seconda salita sulle mura Antigone ormai senza il vecchio Actore rivolge un discorso al fratello Polinice (*Theb.* 11. 363-382).

La scena di Antigone sulle mura è «a parte», una sorta di *extra* anche perché una donna sulle mura è un “cammeo” epico, una specie di omaggio ad Omero. Questo ne agevolava un riuso come «a virtuoso piece» nelle repliche parziali che erano molto diffuse²⁵. Omerico è anche il *format* di un *meros* che può stare in un componimento più ampio, ma in sé e per sé è un pezzo indipendente. Sezioni *extra* sono attestate infatti proprio in Omero, non solo la Dolonia²⁶ ma la scena con Glauco e Diomede in *Il.* 6. 119-236²⁷. Casi analoghi di pezzi “a parte” sono testimoniati anche per Polibio (10. 21. 3-6) e per Dione Cassio (73. 23)²⁸.

Il *format* «a parte» della scena euripidea di Antigone sulle mura è colto nell'*Argumentum* III (p. 151. 7-13 Chapouthier)²⁹:

Ἦστι δὲ τὸ δρᾶμα καὶ πολυπρόσωπον καὶ γνωμῶν μεστὸν πολλῶν τε καὶ καλῶν. Τὸ δρᾶμα ἔστι μὲν ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι καλόν, ἔστι δὲ παραπληρωματικόν. ἢ τε ἀπὸ τῶν τειχέων Ἀντιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἔστι δράματος. Καὶ ὑπόσπονδος Πολυνείκης οὐδενὸς ἔνεκα παραγίνεται. ὃ τε ἐπὶ πᾶσι μετ'ὠδῆς ἀδολήσχου φυγαδευόμενος Οἰδίπους προσέρραπται διὰ κενυῆς.

Il dramma è sia multiprosopico sia pieno di molte e belle sentenze. Il dramma è bello per le vedute sceniche. Ma è pieno di riempitivi. Antigone che scruta dalle mura non è un *meros* del dramma. Anche Polinice viene per la tregua per nulla. E soprattutto Edipo sulla via dell'esilio con un canto è stato ricucito a vuoto.

Πολυπρόσωπον. Cf. Luc. *Nigr.* 8 «come sulla scena in un dramma multiprosopico (πολυπροσώπω δράματι), uno che era schiavo ricompare come padrone e un altro povero da ricco che era, un altro ancora satrapo o re da povero, uno amico di costui, un altro nemico, uno ancora esule». In Ateneo 1. 20 è riferito alla danza: «la danza di Pilade era ampollosa, patetica e

²⁵ Burgess 1987: 103.

²⁶ Scolio ad *Il.* 10. 1: «dicono che la rapsodia sia stata sistemata a parte e non sia un *meros* dell'*Iliade*. Fu collocata da Pisistrato nel poema»; Eust. ad *Il.* 785. 41-42: «gli antichi dicono che questa rapsodia fu disposta da Omero *idiai*, e non era annoverata fra gli elementi dell'*Iliade*, e che fu disposta nella composizione da Pisistrato».

²⁷ Scolio a *Il.* 6. 119 «alcuni trasferiscono altrove questa *systemasis*»; cf. Fornaro 1992: 25-29.

²⁸ Vox 1981; sulla terminologia aristotelica dello scolio omerico, cf. Gallavotti 1969.

²⁹ Sulla hypth. cf. Burgess 1987: 104.

multiprosopica (polyprosopos)». L'osservazione potrebbe andar bene anche per le Fenicie, se l'attore che interpretava il Servo era lo stesso che interpretava Polinice e Creonte (Di Benedetto-Medda 1997: 228). Γνωμῶν μεστόν πολλῶν τε καὶ καλῶν. Per la gnomica, cf. D.C. LI (Eschilo, Sofocle ed Euripide ovvero l'arco di Filottete) 15 «Le liriche non hanno la sentenziosità né l'esortazione alla virtù di quelle euripidee».

μεστόν. Cf. Gorg. fr. 24 D.-K. (= Ar. Ra. 1021) δρᾶμα (sc. i *Persiani*) ποιήσας ἄρεως μεστόν, Plu. *Mor.* 389a (E di Delfi) «ditirambi pieni (μεστάν) di passioni e movimento», Max. Tyr. 18. 9 (= Anacr., fr. 402/57 Page) «i suoi canti sono pieni (μεστάν) della chioma di Smerdi, degli occhi di Cleobulo e della grazia giovanile di Batillo», Cf. Ar. *Nu.* 1367 Eschilo «è pieno di chiasso» (la definizione è del sofistico Fidippide), Hor. *Carm.* 3. 25.1-2 «tui (sc. di Baccho)/ plenum». Cf. De Martino 2001: 156 n. 82.

Ἔστι δὲ τὸ δρᾶμα. Notazioni simili in varie hypotheses: Τὸ δρᾶμα τῶν πρώτων (*Hipp.*), τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον (*Alc.*), cf. Mastronarde 1994: 169 n. 2. Qualificazioni si trovano anche in Ar. *Tb.* 166 κάλ [...] τὰ δράματα e *Ra.* 1254-1255 «moltissimissimi (πολὺν πλεῖστα)» e «bellissimi (κάλλιστα)», Frinico, fr. 32. 3 K.-A. «molte e belle (πολλὰς ... καλάς) tragedie»; Hyr. *Cav.* «il dramma è uno di quelli composti *kalos*».

μέρος οὐκ ἔστι δράματος. Cf. Arist. *Po.* 1453b ἔξω τοῦ δράματος, 1460a ἐν τῷ δράματι, scolio a *Il.* 10, in. μέρος τῆς Ἰλιάδος (sc. la Dolonia). Non c'è bisogno di distinguere, come invece suggerisce Mastronarde (1994: 169 e n. 1), tra presenza e assenza dell'articolo (Arist. *Po.* 1453b ἔξω τοῦ δράματος, 1460a ἐν τῷ δράματι, scolio a *Il.* 10, in. μέρος τῆς Ἰλιάδος).

ὑπόσπονδον. Cf. *Ph.* 81 Giocasta «ho convinto il figlio che al figlio venisse protetto da una tregua (ὑπόσπονδον)» e 450 ETEOCLE «mi hai persuaso e hai potuto fare entrare entro le mura quest'uomo protetto dalla tregua (ὑπόσπονδον μολεῖν/ τόνδε εἰσεδέξω τειχέων)». Frequente negli storici (Hdt. 2. 144, 5. 72. 2, 5. 162. 2, 6. 103. 3, Th. 1. 103. 1), si usa spesso per i morti (Th. 1. 63. 3 e 2. 79. 7 τοὺς νεκροὺς ὑποσπόνδου). Polinice è virtualmente già morto. Cf. *Ph.* 172 ἔνσπονδος. In *Ba.* 924 è riferito a Dioniso (dallo stesso Dioniso): «Prima (sc. il dio) non era propizio, / ora è in tregua (enspondos) con noi».

Chi ha scritto questa *hypothesis* conosceva bene le *Fenicie*. Il termine *hypospondos* riprende *hypospondon molein* detto da Giocasta, ripetuto da Eteocle (81 e 450) e variato in *enspondos* da Antigone (171). Polinice *hypospondos* «arriva per nulla» e Edipo se ne va in esilio «a vuoto».

L'impressione di spreco drammaturgico affiora anche nel termine *polyprosopon* «dai molti personaggi», in riferimento agli 11 personaggi, il massimo nella tragedia³⁰, anche se solo 2 femminili (Antigone e Giocasta), usati entrambi subito nel prologo, a parte le 15 fenicie del Coro. Un dramma multiprosopico e centrifugo, una rarità rispetto ai tanti drammi centripeti³¹.

Non sappiamo a chi risalgano le osservazioni³². Interessante è comunque la definizione del dramma come “pleromatico”. Le *Fenicie* sono insomma costruite con scene riempitive (perché superflue, a parte) all'inizio (Antigone), al centro (Polinice) e alla fine (Edipo). Anche il terzo stasimo dava l'impressione di qualcosa «per nulla», superfluo e ripetitivo, non attinente al dramma.

scolio a *Ph.* 1019: Per nulla queste cose. Era necessario che il coro esprimesse pietà per la morte di Meneceo o approvasse l'ardimento del giovane. Ma espone i fatti di Edipo e della sfinge detti già molte volte, cf. Burgess 1987: 104 n. 8, Mastronarde 1994: 434-435.

Analoga sconnessione dei canti del coro nelle *Fenicie* affiora anche nello scolio ad Aristofane, *Acarnesi* 443: «Euripide introduce cori che non dicono cose connesse alla trama (τὰ ἀκόλουθα φθειγγόμενος τῇ ὑπόθεσει), ma raccontano delle storie mitiche (ιστορίας τινάς), come nelle *Fenicie*».

Tanti pezzi scollegati tra di loro contribuivano a rafforzare l'effetto finale di dramma «pieno», troppo pieno, persino di sentenze, a partire da quella sulle donne pettegole³³. Una pienezza derivante dalla molteplicità di ingredienti non dall'eccesso di uno solo come i *Sette a Tebe* di Eschilo definiti da

³⁰ De Martino 2002: 114-115. 11 personaggi ha anche il *Reso*.

³¹ Sulla struttura centripeta, cf. Medda 2006: 9 e 18-19 n. 22 dove ricorda lo scolio ad Aristofane, *Acarnesi* 443.

³² Mastronarde (1994: 169) ricorda come nella sua edizione dei frammenti (*Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin 1986) W.J. Slater «omits the dramatic material entirely». L'aggiunta di Scaligero ἐρεῖ καὶ καταπληροματικόν dipende dall'*Argumentum*. Ferrari 1996: 237 attribuisce ad Aristofane di Bisanzio l'*Argumentum* in questione.

³³ Cf. 198-201 «Le femmine sono una brutta razza: amano la maldicenza, se trovano piccoli appigli per discorrere, li moltiplicano. È un piacere per loro sparlare l'una dell'altra»; 355-356 «I dolori del parto sono tremendi e non c'è donna al mondo che non ami la propria creatura»; 358-360 «Ma la patria la amano tutti, inevitabilmente. Chi dice il contrario si compiace di vuote parole; in realtà, dentro di sé, non fa che pensare alla patria»; 387-399 in forma di domanda e risposta su cosa sia essere privato della patria; 814 «ciò che bello non è, non fu mai bello». Altre *gnomai* (442, 524ss., 584s. 1320s., 1478s.) sono segnalate da Ercolani 2000: 171-173). Dione Crisostomo osserva invece che «i canti di Sofocle non hanno molta gnomica (πολὸν τὸ γνωμικόν) né invitante alla virtù come invece quelli di Euripide».

Gorgia un «dramma pieno di Ares» (82 B 24 D.-K. = *Rane* 1021), perché troppo e solo militaresco.

Ekphrasis *cinetica*. Il Servo – come spesso nel teatro antico – dà istruzioni come se fosse il regista. Non solo avverte che la scena è “a parte”, ma sottolinea anche che il momento è quello giusto, perché l’esercito è in movimento (106-108):

ἰδοῦ ξύναψον, παρθέν’ ἐς καιρόν δ’ ἔβης/ κινούμενον γὰρ
Πελασγικόν/ στράτευμα, χωρίζουσι δ’ ἀλλήλησιν λόχους.

Ecco, tienti stretta a me. Sei arrivata al momento giusto. Le truppe dei Pelasgi fanno manovra, i reparti si schiereranno ciascuno al suo posto. (trad. U. Albinì, qui e in seguito).

Il momento è giusto per vedere truppe “in movimento”, e per descriverne i capi: un’ekphrasis militare “cinetica”. Militare perché la raccolta dell’esercito è uno dei preliminari della guerra previsti nella teoria retorica dell’ekphrasis³⁴, e riguarda il secondo dei cinque tipi di descrizione elencati da Elio Teone (*prosopa, pragmata, topoi, chronoi e tropoi*), quello dei *pragmata* e del *pragma* per eccellenza, la guerra:

Cominceremo a descrivere i fatti (τὰ μὲν πράγματα ἐκφράζοντες) a partire da quelli precedenti e poi quelli concomitanti e quelli conseguenti per esempio nel caso di una guerra passeremo in rassegna prima i precedenti della guerra, il reclutamento dell’esercito (*stratologias*), le spese, le paure, il territorio saccheggiato, gli assedi, poi i traumi e le morti e i lutti, e dopo tutte queste cose la conquista e la schiavitù degli uni e la vittoria e i trofei degli altri. (Theon. *Prog.* X, p. 68. 16-24 Patillon-Bolognesi).

Ciò che ora Antigone può vedere in diretta è la stratologia, cioè il convergere delle truppe coi loro comandanti. Ma anche altri dettagli, altre inquadrature su manovre militari, come quella segnalata ai vv. 180-181, dove il Servo dice che Capaneo «sta misurando in alto e in basso le mura». La misurazione è un tratto importante già nella erezione delle mura, nei *teichismoi*, come vediamo in Tucidide 3. 20. 3-4 e ed Erodoto 2. 127. 1, che

³⁴ De Martino 2013a-c, 2014, 2015.

dice di aver misurato personalmente l'altezza della piramide di Chefren, e in Aristofane, *Uccelli* 1130 (I Messaggero)³⁵.

Il Servo spiega ad Antigone anche l'importanza degli emblemi per personalizzare gli scudi e identificare gli eroi (*Fenicie* 142ss.). Successivamente il Messaggero II ai vv. 1093ss. descriverà lo scontro tra assediati e tebani a Giocasta e ai vv. 1335ss. e 1427ss. il duello tra Eteocle e Polinice³⁶ e la morte di Giocasta al coro femminile. Alla fine Antigone descriverà la morte di Giocasta ad Edipo (1567-1581). Giocasta si interessa persino di epigrafia, quando immagina una brutta iscrizione del figlio se vincessero ma distruggendo Tebe (574-576): «E cosa inciderai sulle armi quando le consacrerai lungo le rive dell'Inaco: / *Polinice offre questi scudi agli dèi dopo aver incendiato Tebe?*». Un non isolato caso di epigrafia immaginaria, testimoniato anche per Ecuba nelle *Troiane*, che varia la novità delle iscrizioni-fumetto descritte dal Messaggero proprio ad Eteocle dei *Sette*.

I *pragmata* militari interessano sempre più le donne, come quelli sportivi. Nell'*Elettra* di Sofocle 680ss., il Pedagogo-Messaggero fa una vistosa ed eccezionale *ekphrasis* sportiva per donne (Clitennestra, Elettra, Crisotemi). Guerra e sport diventano interessanti per le donne se guerrieri e sportivi sono le persone amate e in pericolo di vita.

Emblematicamente nessuna delle descrizioni delle *Fenicie* è destinata ad Eteocle. Destinatario delle stupende descrizioni militari degli scudi dei condottieri nei *Sette* di Eschilo³⁷, Eteocle in Euripide, rivolgendosi a Creonte, contesta invece tali elencazioni: «è tempo sprecato (διατρίβη πολλήν) dire il nome di ciascuno, / mentre i nemici sono sotto le mura (τείχεσιν καθημένων)» (751)³⁸. Questo Eteocle euripideo parla come un militare esperto. Tucidide 7. 44 osserva infatti che persino di giorno in pieno combattimento è difficile identificare gli avversari: «Di giorno si conoscono i fatti più chiaramente, e tuttavia coloro che hanno preso parte a una battaglia, neppure questi li conoscono tutti, ma ciascuno sa solo e con

³⁵ De Martino 2015.

³⁶ Interessante il dettaglio del «sudore» del pubblico. Il duello, descritto minutamente come in una sceneggiatura, è consapevolmente spettacolare, cf. le reazioni dei Danaidi (1395) e dei Tebani (1398-1399).

³⁷ In S. *OC* 1308-1325 Polinice fa una essenziale e fiacca rassegna dei 7 per Edipo ed Antigone.

³⁸ «Contrapporrò condottiero a condottiero. Menzionarli per nome uno per uno significa perdere tempo e i nemici sono già sotto le mura». Cf. Mastrorarde 1994: 360-361 e Librán Moreno 2005: 248-249.

difficoltà quel che è accaduto vicino a lui» (trad. G. Donini)³⁹. Polibio 5. 21 a sua volta suggeriva di descrivere i luoghi «non tanto cosa sia accaduto».

Antigone dunque trasgredisce in anticipo la *gnome* di Eteocle. E la trasgredisce anche Giocasta. «E la cinta delle sette torri? Com'è la situazione?» (1077) chiede al Messaggero che le descrive uno per uno eroi e scudi, mostrando che per lei il tempo non è sprecato perché i motivi non sono militari ma di cuore, l'amore per i figli.

Chi realmente descrive è Antigone che poi chiede l'identità del condottiero al Servo. Ma formalmente l'*ekphrasis* è preannunciata al v. 95 dal Servo, che in quanto testimone oculare (95 «avendo visto», 142 «avendo visto i segni») può dire: πάντα [...] φράσω. L'espressione è molto simile a quella del Pedagogo-Messaggero in Sofocle, *Elettra* 680 τὸ πᾶν φράσω, o di Prometeo in *Uccelli* 1507 φράσω σοι πάντα τᾶνω πράγματα. Il verbo è tecnico e prefigura il futuro *ekphrazo*, come in tanti altri passi come forse già *prophrazo* in Esiodo (*Opere* 655 *prophradmema*), dove è riferito ai «molti premi descritti con anticipo», cioè pubblicizzati.

Poiché riguarda i *pragmata* militari e i condottieri, l'*ekphrasis* è mista di *pragmata* e di *prosopa*. È un peccato che non ci sia la descrizione del *teichismos*⁴⁰ delle mura di Tebe, costruite dal musico Anfione e dal pastore Zeto, ricordati da Antigone (115 e 145), i due costruttori ricordati già in *Od.* 11. 260-265⁴¹. La città stessa prese il nome Tebe, la moglie di Zeto, e le porte dal nome delle sette figlie di Anfione⁴².

Donne sulle mura. Antigone osserva la stratologia e i comandanti dalle mura, in una *teichoscopia*, come si usa chiamarla con un termine che figura una sola volta nello scolio a *Ph.* 88 e che «osservazione dalle mura», non «delle mura» come suggerirebbero composti simili, per esempio *orosopia*⁴³.

³⁹ Analoghe critiche formula Teseo nelle *Supplici* 846-856 per criticare Eschilo che nei *Sette a Tebe* si attardava a descrivere dettagliatamente i sette assediati e i loro scudi e nella scena che precede il riconoscimento nell'*Elettra* di Euripide, cf. Quijada Sagredo 2013: 35 e nn. 8-9.

⁴⁰ L'esempio che Elio Teone porta è banale, il περιτειχισμός di Platea (Th. 3. 21-22). Esempi più significativi stanno in Erodoto (Babilonia) e in Tucidide (Atene) e negli *Uccelli* di Aristofane. Cf. De Martino 2015.

⁴¹ Cf. inoltre Paus. 9. 5. 6-8, Pherecyd. *FGrHist* 3 F 41, e n. 38.

⁴² Apollod. 3. 5. 5-6 / 44-45, Hyg. *Fab.* 69. Per i nomi storici delle sette porte (Omoloidi, Ogie, Pretidi, Oncaidi, Ipsiste, Elettra, Crenidi), cf. A. *Th.* 375-685. Le mura furono distrutte dagli Argivi all'epoca degli Epigoni, i figli vendicatori dei sette morti dieci anni prima, cf. Apollod. 3. 7. 4. 85.

⁴³ Su questa *teichoscopia* cf. Curnis 2002 e 2004.

Antigone non è né la prima né l'unica donna sulle mura. Donne sulle mura o alle prese con le mura sono testimoniate da storici (Tucidide, Diodoro Siculo, Cesare, Sallustio) e da Plutarco⁴⁴, ma sono soprattutto un *topos* dell'epica anche latina: Ennio⁴⁵, Virgilio⁴⁶, Stazio, Lucano, Valerio Flacco, Silio Italico. In particolare Stazio nella *Tebaide* presenta due salite sulle mura di Antigone, una con Forbante ed una da sola perché il vecchio Actore che l'accompagnava non ha più fiato per completare la salita.

Stat.⁴⁷ *Theb.* 4. 89-92: «ma mentre (*sc.* Polinice) si allontana si volge a guardare Argia che, stravolta (*attonitam*), dall'alto della torre (*de turre suprema*), si protende verso di lui con tutto il corpo (*totoque extantem corpore*); ed essa riporta a sé tutta l'attenzione del marito, facendogli per il momento dimenticare la sua dolce Tebe (trad. G. Farando Villa)⁴⁸.

5. 342-356 e 376: «Che restava più del furibondo ardire? Salimmo sulle mura che cingono il porto e abbracciamo i lidi (portus ampeaque litus/ moenia) e sulle torri più alte donde si può spingere lo sguardo per largo tratto sul mare aperto; ciascuna portava con sé tutta trepida, insieme a sassi e bastoni, le armi che ricordavano tristemente i mariti, le spade ancora contaminate dalla strage; non si peritarono nemmeno di indossare le corazze dalle ruvide maglie e di introdurre sfrontatamente il capo negli elmi. [...] Alla fatica di quei disgraziati ci aggiungiamo noi, acquattate tra le rupi e dietro ogni riparo offerto dalle mura (murorum aggere ab omni)». Le Lemnie guardano dalle mura gli Argonauti e, scambiandoli per Traci, li attaccano⁴⁹.

7. 240-242: «Il nemico non è ancora giunto, tuttavia già le madri, piene di trepidazione, salgono sulle mura (conscendunt muros) e

⁴⁴ Th. 2. 4. 2 (donne di Platea mettono in fuga i tebani), D. S. 13. 89 e 108-111 (donne di Gela riparano il muro che i nemici stanno demolendo). Plutarco, *Moralia* 245 b-c (le donne di Chio sulle mura lanciano pietre e dardi, facendo indietreggiare gli attaccanti), Caes. *Gal.* 7. 47. 4-5 (le madri a Gergovia gettano dalle mura vesti e argento e si affacciano «a seno nudo»), cf. Cipriani 1986: 50, Brescia 1997: 134. Su *teichoscopia* negli storici (Liv. 5. 40. 4-7, dal Campidoglio; Claud. *Ruf.* 2. 60-70; Sid. Apoll. *Carm.* 7 (= *Elogio di Avito*). 255-256) cf. Miniconi 1981: 76-77.

⁴⁵ Enn. fr. 9. 419 Vahlen (una *teichoscopia* femminile?, cf. Miniconi 1981: 74).

⁴⁶ Virg. *Aen.* 8. 592-593 (le madri guardano *in muris* gli eroi in partenza), cf. Korneeva 2011: 185 n. 159; inoltre 11. 877 ss., 12. 131-133 e 585-587.

⁴⁷ Cf. Korneeva 2011: 184-185. Sulla *teichoscopia* in Stazio e Lucano, cf. Lovatt 2006.

⁴⁸ Argia sulle mura è modellata su Medea sulle mura in Valerio Flacco (*Arg.* 6. 681).

⁴⁹ Su questa *teichoscopia* parodica, cf. Korneeva 2011: 173-174.

mostrano da lì ai figlioletti (natis) il luccichìo delle armi (arma nientia), additando loro i volti dei padri che sotto gli elmi appaiono tremendi».

7. 242-373: «Lontano, su una torre isolata, si trova Antigone, cui ancora non è permesso di mostrarsi in pubblico, e con un lembo della veste nera si copre il tenero volto; le è vicino lo scudiero che accompagnava Laio; la principessa prova venerazione per il vecchio e in quest'occasione così gli si rivolge: «C'è speranza, padre mio, che queste nostre schiere resistano ai Greci? C'è giunta voce che tutti i popoli del Peloponneso si dirigono qui. Illustrami (dic), ti prego, gli eserciti dei re stranieri! Da sola infatti posso riconoscere le insegne (video [...] signa) delle nostre schiere [...] Qui si ferma l'esperienza di Antigone e a lei il vecchio Forbante così risponde: «Ecco Driante alla guida di mille arcieri [...]». Dopo queste parole, la fanciulla si introduce nel suo discorso brevemente: «E quei due fratelli che vedo là da che traggono origine? Hanno armi identiche, identico si leva nell'aria il cimiero dell'elmo. Tale armonia regnasse anche tra i mie fratelli!». A lei sorridendo il vecchio: «Non sei la prima, Antigone, che la vista induce in errore [...]. Ma ecco tutti si fermano e tuo fratello impone silenzio alle schiere».

11. 354-375: «In un'altra parte della città Antigone intanto, scivolando in silenzio e di nascosto in mezzo al tumultuare della folla, incurante della sua condizione di vergine, sta correndo come una pazza (furata), ansiosa di salire sulla cima delle mura Ogie; l'accompagna, seguendola da vicino, il vecchio Actore, che tuttavia non avrà fiato per giungere fin sulla rocca. La giovane, dopo aver esitato un po' scorgendo da lontano le armi e riconoscendo il fratello che (delitto atroce!) con i giavellotti e con voce tracotante assedia la città, dapprima riempie l'aria di fortissimi lamenti, poi gli si rivolge a gran voce, sporgendosi dall'alto delle mura (ex muris) come se volesse buttarsi giù (ceu descensura): «Fratello, trattieni la tua mano armata, indirizza un momento lo sguardo a questa torre e volgi verso di me le piume irte del tuo cimiero! [...] Libera almeno dell'elmo il tuo volto corrucciato; mi sia concesso di vedere (liceat vultus fortasse supremum/ noscere dilectos), forse per l'ultima volta, i lineamenti amati e scoprire (videre) se piangi, udendo di miei lamenti [...]».

Achill. 2. 23-26: «turre procul summa lacrimis comitata sororum/ confessumque tenens et habentem nomina Pyrrhum/ pendebat co-

niunx oculisque in carbasa fixis/ ibat et ipsa freto et puppim iam sola videbat». Deidamia saluta per l'ultima volta Achille⁵⁰.

Luc. *Phars.* 7. 369-370: «Siate certi che le madri romane, sciolte le chiome, protese dall'alto delle mura cittadine, vi esortano alla battaglia» e 12. 436-438.

Val. Fl.⁵¹ *Arg.* 6. 482-491: Giunone nelle sembianze di Calcioppe chiama Medea e la conduce sulle mura. Salita sulle mura di Eea in Colchide Medea osserva innamorandosene Giasone⁵². 482-491: “Dunque, sorella – disse – tu sola non sai che, attraverso i/ flutti ignoti, i Minii sono giunti qui e hanno unito le forze/ a nostro padre? Intanto gli altri affollano/ le mura e si godono la vista delle armi divine degli eroi./ Tu invece siedi pigra nel talamo, tu sola attaccata alla/ casa paterna; quando potrai rivedere duci così valorosi?”./ Quella non risponde; né la dea le dà il tempo di farlo;/ l'afferra del male futuro e in mano a una falsa sorella». 575-586: Ed ecco, invece, Medea, assisa sulle mura paterne (*muris [...] paternis*),/ mentre contempla (*lustrat*) uno ad uno gli scontri della grande battaglia/ e da sola riconosce (*ipsa [...] agnoscit*) lontano alcuni principi, in una fitta/ nube e di altri chiede contro (è Giunone a farle da guida):/ scorge in lontananza la testa di Giasone e subito qui/ rivolge avidamente gli occhi, sensi e il favore del cuore:/ ora dove si lanciasse, ora dove deviasse per ripiegare,/ lo vedeva in anticipo, e quanti cavalli e armi riversasse a terra da solo,/ e con che fitti lanci d'asta arrestasse la corsa di guerrieri sbandati./ E dove, di nuovo, con tacito volto, sbrigliò gli occhi erranti/ in cerca delle armi del fratello o dello sposo promesso/ là, feroce e solo, Giasone venne incontro alla misera. (trad. M. Fucecchi)

Sil. *Pun.* 2. 251-255.

⁵⁰ Cf. anche *Silv.* 5. 2. 22-124.

⁵¹ Sulla *teichoscopia* in Valerio Flacco, cf. Fucecchi 1997: 175 (ai vv. 575-586).

⁵² Giunone, assunto l'aspetto della sorella Calcioppe, inganna Medea e la trascina sulle mura per farle vedere Giasone, il nuovo straniero arrivato (6. 503-506). Vedi anche 6. 575ss.: Medea e 6. 681-682 *inminet e celsis audentius improba muris/ virgo nec ablatam sequitur quaeritvel sororem*.

Un'altra eccezionale *teichoscopia* amorosa è quella di Scilla che dalle mura di Megara⁵³ scruta Minosse, il bel nemico di cui si è innamorata. La fonte è Ovidio (*Met.* 8. 17-24)⁵⁴:

Qui spesso era solita salire la figlia di Niso/
E percuotere i sassi sonori
con piccolo sasso – questo,/ almeno, in tempo di pace. Ma anche in
guerra soleva/ osservare di là gli scontri di Marte spietato./ Durando
la guerra tanto a lungo, aveva imparato anche i nomi/
dei capi, e le armi, i cavalli, il portamento, le farette cretesi.

L'archetipo di tutte queste donne sulle mura sono le donne omeriche sulle mura di Troia. Donne insieme a bambini e vecchi stanno sulle mura della città in guerra sullo scudo di Achille: «Le spose loro ed i piccoli figli facevano guardia / Stando sul muro, come anche quelli gravati dagli anni» (*Il.* 18. 514-515). Era si situa sulle mura di Eracle e Troia per vedere il combattimento (*Il.* 20. 137, 145-146). Ma soprattutto memorabili e influenti sono Elena, Ecuba, Andromaca, Cassandra (*Il.* 3. 139-244, 6. 386-389, 22. 460-465 e 699-719), sulle mura di Troia.

La teichoscopia di Elena: il duello dei mariti. Il primo modello di Antigone sulle mura è Elena sulle mura (*Il.* 3. 121-244), ma abilmente variato. In entrambi i casi una donna ed un vecchio dialogano. Ma i ruoli sono non solo capovolti⁵⁵ ma diversi. In Omero il vecchio è il re, nelle

⁵³ Le sue mura erano "sonanti" (cf. *Ov. Met.* 8. 14 e 17 («*vocalibus [...] muris*»), «resonantia saxa»), perché Apollo quando aiutò Alcatoo a costruirle poggiò su un masso la cetra (*kiithara*). Perciò colpendole con un ciottolo, come fa Scilla, suona come la corda di una cetra. Sulle mura cf. Paus. 1. 41. 6 e 42. 1-2: «egli (= Alcatoo) ricostruì le mura dalle fondamenta, poiché la vecchia cinta era stata distrutta dai Cretesi. [...] Si mostra anche un focolare degli dei chiamati Prodomeis; dicono che il primo a sacrificar loro sia stato Alcatoo, quando stava per iniziare la costruzione delle mura. [...] Come raccontano i Megaresi, con Alcatoo che costruiva il muro cooperò Apollo e poggiò la cetra sul masso; se questo masso uno lo colpisce con un ciottolo, risuona come quando si tocca una cetra» (trad. D. Musti). Il masso dove Apollo posò la cetra doveva essere vicino ad una porta. Lo stesso Pausania ricorda subito dopo (1. 42. 3) il Colosso di Memnone che al sorgere del sole emetteva un suono «e il suono assomiglia a quello di una cetra o di una lira, quando si è rotta una corda». Alle due mura – quelle preistoriche e quelle tardo-micenee di Alcatoo – si aggiunsero, nel 460/459, dopo l'invasione persiana, le terze mura che collegavano la città al porto di Nisea, che furono poi smantellate durante le guerre macedoni. Cf. Beschi-Musti 1982: 429, Kenney 2011: 308-309.

⁵⁴ Cf. Korneeva 2011: 185.

⁵⁵ Come nota Mastronarde 1994: 168 già nell'*Iliade* c'è «a conversation between knowledgeable and unknowledgeable interlocutors», ma «the roles are reversed between male and female».

Fenicie non è Edipo, ma un Servo. E la donna non è più la moglie straniera ma la sorella del principe. “Straniero” è diventato invece il fratello, Polinice. Infatti sta nel posto sbagliato, fuori non dentro le mura, pur essendo un principe di Tebe. Nell’*Iliade* stava Elena nel posto sbagliato, dentro non fuori le mura. Essendo una regina greca, non dovrebbe stare affatto a Troia. Fuori stanno gli eroi greci diventati ora suoi nemici. Un’altra differenza è che Antigone e il Servo non sono visti da nessuno, mentre sulle mura di Troia Elena era notata dagli altri vecchi troiani che ne evidenziavano la bellezza e la pericolosità.

La torre in cui stanno Elena e Priamo con i vecchi troiani corrisponde alle famose Porte Scee, ma che potrebbero essere le stesse chiamate in altre occasioni dardanie⁵⁶. Una zona adatta a duelli: quello famoso di Achille e Ettore⁵⁷ e quello di Menelao e Paride. Nonostante il doppio nome, è verosimile che la porta del duello tra Achille e Ettore fosse la stessa di quello tra Menelao e Paride e che da quella stessa porta uscissero i Troiani per affrontare i Greci e fu demolita per far passare il cavallo di Troia.

Elena-moglie è stata infatti chiamata da Iris per assistere al duello tra due mariti⁵⁸, nella speranza che l’eroina provi nostalgia del primo marito, il “buon marito”, mentre Afrodite costringe Elena ad andare a letto col secondo marito (*Il.* 3. 390ss.). Il duello dei due mariti è una versione maschile e militare del “certame delle mogli” testimoniato dal giambo di Semonide contro le mogli, da Saffo, fr. 16. 7-11 Voigt («Elena abbandonando l’ottimo

⁵⁶ La torre è probabilmente la stessa descritta dal Nuntius in Seneca, *Troades* 1070-1078: «NUNTIVS Di tutta Troia è rimasta ancora in piedi solo una grande torre, familiare a Priamo; dalla sua sommità e dai suoi più alti pinnacoli, sedendovi come arbitro delle battaglie, egli guidava gli scontri. Su questa torre, custodendo affettuosamente in braccio il nipote (*fovens nipotem*), quando Ettore metteva in rotta con la spada e con il fuoco i Danai, che fuggivano per il terrore, il vecchio mostrava al fanciullo le imprese del padre (*paterna puero bella monstrabat senex*). Questa torre, che un tempo era celebre e l’ornamento delle mura (*muri decus*), ed è ora un crudele scoglio, viene circondata da una folla di comandanti e soldati riverberatasi da ogni parte; tutto il popolo dei Greci, abbandonando le navi, vi si accalca» (trad. R. Cuccioli Melloni).

⁵⁷ Nel corso del quale l’eroe troiano tenta invano di ripararsi lì «sotto le solide torri, / se mai dall’altro coi dardi gli dessero aiuto» (*Il.* 22. 194-196).

⁵⁸ Elena va sulle mura col velo bianco: «copertasi con un velo di bianchezza splendente» (*Il.* 3. 141), forse proprio un velo da sposa, come quello col quale va sulle mura Andromaca e che lascia cadere dalla testa quando vede Ettore morto (*Il.* 22. 466-472). In Stat. *Theb.* 7. 244-245 è vestita di nero. Nelle *Fenicie* Giocasta veste in nero (322-326).

marito andò a Troia e non provò nostalgia del primo marito, né della figlia né dei cari genitori») e dall'episodio di Cornelia⁵⁹.

Ad Elena però interessano di più i suoi fratelli Castore e Polluce, che non vede, e che ipotizza che o non siano venuti o che si tengano fuori dal combattimento (*Il. 3. 236-244*), e che invece sono morti entrambi a Sparta.

«[...] ma i due ordinatori d'eserciti non riesco a vedere,/ Castore domatore di cavalli e Polluce forte nel pugno,/ i miei fratelli carnali, che la mia stessa madre dette alla luce./ O non sono venuti con gli altri dall'amabile Sparta,/ oppure sono venuti fin qui sulle navi che solcano il mare,/ ma non vogliono ora gettarsi nella mischia degli uomini,/ per paura della vergogna ch'è su di me, della grande ignominia»./ Così diceva, già invece li teneva sepolti la terra datrice di vita/ proprio laggiù a Sparta, nella loro terra nativa» (trad. G. Cerri).

Il "certame" dei fratelli. Euripide ha dunque colto e sfruttato questo dettaglio della *teichoscopia* di Elena e lo ha rielaborato. Come Elena, anche Antigone ha due fratelli, tutti e due destinati a morire insieme, anche se non ancora morti. Antigone è interessata soprattutto a Polinice, il fratello cattivo da riabilitare. In Euripide il duello sarà raccontato dal I Messaggero a Giocasta (1219-1263) e dal II Messaggero (1359-1454) al Coro, che l'aveva chiesto: CORO «Ma com'è (πῶς) avvenuta l'uccisione di entrambi i figli, come si è svolto il duello maledetto? Raccontami (σήμαινέ μοι)» (1354-1355).

L'analogia è sottolineata anche letteralmente dall'espressione usata da Elena e Antigone per i fratelli, nati da «unica madre»⁶⁰. È tipico delle donne ricordare la madre più che il padre⁶¹. Ma il *topos* diventa ironico in riferimento ai figli di Edipo e tanto più in bocca a Giocasta che al v. 11 precisa che Creonte, suo fratello, è nato «da un'unica madre» μητρὸς ἑκ μιᾶς, «*unius [...] uteri*» come dirà Stazio (*Theb. 11. 407-408*).

⁵⁹ Cf. De Martino 2014.

⁶⁰ *Il. 3. 238* μία [...] μήτηρ, *Ph. 156-158* μία μήτηρ; cf. *S. Ant. 513* in riferimento a Eteocle, *Stat. Theb. 11. 407-408*: «Nel campo sta per compiersi un delitto tra consanguinei, una lotta tremenda tra i figli di un unico ventre (*unius ingens! bellum uteri*)» (trad. G. Faranda Villa).

⁶¹ *Il. 19. 293*, *E. IT 497* «Siete fratelli (*sc. Oreste e Pilade*)? Figli della stessa madre (μητρὸς [...] ἑκ μιᾶς)?», *Xen. An. 3. 1.17*.

L'analogia tra Dioscuri e Polinice-Eteocle, quali copie di fratelli speculari, è anche nell'alternanza del loro *status*. I Dioscuri erano vivi e morti a giorni alterni: «Essi anche sotto terra, onorati da Zeus, / a vicenda vivono un giorno per uno, a vicenda / muoiono; e onore uguale ai numi hanno in sorte» (*Od.* 11. 302-304)⁶². Anzi secondo Ps.-Apollodoro (*Bibl.* 3. 11. 2. 137) proprio Polluce aveva chiesto di dividere a metà la presenza in Olimpo. Eteocle invece non rispetta l'alternanza nel regno ad anni alterni che aveva concordato con Polinice (70-74) e bandisce il fratello. Polinice ed Eteocle sono dunque la versione deteriorata dei Dioscuri: una coppia di fratelli legati da un'alternanza annuale ma fallita.

Il tema dei due fratelli è ripreso e indebolito da Stazio nella *teichoscopia* di Antigone e Forbante, che riguarda gli alleati di Eteocle non gli assediati⁶³. Antigone vede due fratelli e chiede informazioni al vecchio Forbante: «E quei due fratelli che vedo là, da chi traggono origine? Hanno armi identiche, identico si leva nell'aria il cimiero dell'elmo. Tale armonia regnasse anche tra i miei fratelli».

Come spiega Forbante i due sono in realtà padre e figlio (Lapitaone e Alatreo), ma così vicini di età da sembrare fratelli. I due fratelli di Antigone sono invece non solo diversissimi, ma diversi anche dal padre che è in realtà anche lui solo fratello più anziano, perché figlio della stessa madre, Giocasta.

La teichoscopia di Ecuba. Anche Ecuba assiste ad un duello ma normale, fra nemici, suo figlio Ettore e Achille. I guerrieri sono appena rientrati in massa a Troia, tranne Ettore, che rimane definitivamente fuori. Dalle mura Priamo e Ecuba lo incitano a rientrare «dentro le mura» (*Il.* 22. 56 e 85) ma Ettore stesso, parlando al proprio *thumos*, scarta questa possibilità.

In questa seconda *teichoscopia* Priamo ed Ecuba⁶⁴ fanno ciascuno un discorso da padre e da madre ed entrambi stranamente con riferimenti a parti intime. Priamo teme i cani che sbraneranno «il pube» di un «vecchio ammazzato» (*Il.* 22. 74-76), un'immagine sfruttata poi da Tirteo (fr. 10. 25 West²). Ecuba, terrorizzata dall'idea di non poter piangere il figlio (*Il.* 22.

⁶² Cf. Pi. *N.* 10. 87-88, *P.* 11. 63-64 «che un giorno abitate nelle sedi di Terapne/ e l'altro nella dimora di Olimpo» (trad. B. Gentili).

⁶³ Forbante descrive lo scudo di Driante (7. 255-256 «un tridente e un fulmine sbalzato in oro»), di Anfione, figlio o nipote del musico (7. 279 lira e toro sull'elmo, «insegne degli avi»), di Ipseo (7. 310-311 «scudo fatto di sette strati di pelle»).

⁶⁴ Non è certo se stiano in postazioni diverse, come potrebbe suggerire l'avverbio *eterothen* (*Il.* 22. 79). Cf. *Il.* 22. 430 e Castellaneta 2013: 16 n. 12, sulla base di Ameis Hentze 1906: 9.

88-89), solleva e scopre una mammella⁶⁵ (*Il.* 22. 80 «scoprendosi il seno con l'altra mano alzava la mammella») per attirare il figlio col ricordo del «seno lenitivo (λαθικηδέα μαζόν)», che rende latenti le sofferenze (*Il.* 22. 83, cf. *epilethon* in *Od.* 4. 221): un gesto simbolico e a distanza⁶⁶.

Ecuba denuda il seno a distanza⁶⁷ per salvare il figlio, come fa Calliroe in Stesicoro, *Gerioneide*, S13. 2-5, non per salvare se stessa come fa invece Clitennestra⁶⁸. Per questo è di matrice omerica il motivo del seno denudato di Giocasta nelle *Fenicie*, ricordato nel discorso di Antigone (1567-1569)⁶⁹. Giocasta è accorsa direttamente fuori le mura e mostra da vicino i seni nudi ai figli⁷⁰, ma non riesce a salvarli, come non era riuscita Ecuba col suo denudamento dalle mura. Tra i tanti denudamenti⁷¹ di seno quelli di Ecuba e di Giocasta corrispondono a quello «di una madre che esibisce i seni al figlio morto»⁷².

1434-1435 Messaggero Si gettò prima su un cadavere, poi sull'altro, piangeva, si lamentava, ricordava con dolore il lungo sacrificio dell'allattamento (τὸν πολὺν μαστῶν πόνον/ στένων).

⁶⁵ Per Castellaneta 2013: 16-17, 22 anche il ventre, «facendo scivolare parte superiore della veste fino alla vita, dov'era fermata dalla cintura». Ma sarebbe una scena anomala per un poeta *proude* come Omero.

⁶⁶ Il gesto è simbolico, perché verosimilmente Ettore sarà stato allattato da una nutrice, come Oreste è stato allattato da Cilissa (*A. Ch.* 750), non da Clitennestra. A distanza è il denudamento anche delle *matres familiae* di Gergovia che si affacciano dalle mura *pectore nudo*. L'espressione κολπὸν ἀνιεμένη (v. 80) è ripresa da Teocrito nelle *Siracusane* (15. 134-135 «la veste allentata fino alle caviglie/ e il petto scoperto»), dove descrive il canto rituale nelle Adonie. I vv. 82-83 sono ripresi invece in *Carito* 3. 5. 6, dove sono in bocca alla madre di Cherea per convincerlo a non partire da Siracusa a Mitilene; cf. Castellaneta 2013: 115-116.

⁶⁷ Come poi le *matres familiae* di Gergovia che si affacciano dalle mura *pectore nudo*.

⁶⁸ *A. Ch.* 896-897, *E. El.* 1207, *Oreste* 527, 841 (cf. Mastronarde 1994: 585). Sul seno di Giocasta in Euripide, Seneca e Stazio, cf. Castellaneta 2013: 81-87 e n. 11.

⁶⁹ Il I Messaggero (1434-1435) descrive Giocasta che piange ricordando il «dolore dei seni» (cioè dell'allattamento). In 1527 Antigone menziona il «seno privo di latte» della madre.

⁷⁰ Cf. Mastronarde 1994: 547, 575, 585; inoltre *Sen. Ph.* 404-405, 469-470, *Stat. Theb.* 7. 481-483, 522-524, 11. 341-342. In *Stat. Ach.* 1. 77-78 è Teti a seni nudi. Cf. Castellaneta 2013: 87-88 n. 11.

⁷¹ *Pol.* 2. 56.7-8 li criticava come tipici dello storico Filarco, ma lui stesso ne riferisce uno della nutrice Agatoclea in 15. 31. 13, cf. Cipriani 1986: 71, Castellaneta 2013: 114.

⁷² De Martino 1958: 224-225.

1523-1529 Antigone Su quale cadavere per primo/ getterò come offerta/ le ciocche che mi strappo?/ Su mia madre, sul seno privo di latte (ἀγαλάκτοις παρὰ μαστοῖς),/ o sui cadaveri sconciati/ dei miei fratelli?

1567-1569 ANTIGONE Tutti l'hanno vista piangere amare lacrime./ E poi è corsa dai figli per supplicarli./ Con il seno scoperto, scoperto (μαστὸν ἔφερεν)/ per supplicarli.

Nelle *Fenicie* di Seneca Antigone suggerisce a Giocasta di frapporre il seno nudo tra le spade dei due figli e chiede a Polinice di deporre lo scudo per permettere ai loro *pectora* di *coire*: 405 «ANTIGONE tieni il seno nudo fra le loro spade nemiche (*nudum inter enses pectus infestus tene*)», 469-470 «lo scudo impedisce al tuo petto di unirsi al petto materno (*maternum tuol coire pectus pectori*)» (trad. R. Cuccioli Melloni).

Nella *Tebaide* 7. 481-486 e 522-524 di Stazio Giocasta si precipita all'accampamento argivo e «a petto nudo» (cf. 523-524 *ista [...] ubera*) forza l'ingresso e di nuovo in 11. 341-342 si precipita da Polinice e gli mostra il seno, ma in più accampa uno *ius* dell'*uterus*.

Theb. 7. 481-486: «La donna si spinge fino all'accampamento nemico e col petto nudo (*pectore nudo*) cerca di forzarne l'ingresso mentre con voce stridula e tremante supplica di esservi ammessa: «Aprite mi le porte! È l'empia madre, causa di questa guerra, che ve lo chiede! Il mio ventre ha un qualche esecrabile diritto su questo accampamento (*In his aliquod ius execrabile castris huic utero est!*)» I soldati sono presi da stupore e paura al solo vederla e ancor più dopo averla udita». (trad. G. Faranda Villa)

Il diritto dell'*uterus* (7. 485) chiamato in causa da Giocasta riguarda Polinice. Nel discorso che poco dopo rivolge al figlio fa riferimento di nuovo ai *viscera* (522) e agli *ubera* (524)⁷³. Nelle *Fenicie* di Seneca Giocasta incita nemici e cittadini ad assalire insieme il suo “ventre”⁷⁴ e poi supplica Polinice di ritirarsi da Tebe.

⁷³ Ai vv. 490-491 Giocasta chiede ai capi: «O capi Argivi, chi di voi mi indicherà il nemico che io stessa ho partorito (*hostem quem peperii*)?».

⁷⁴ Per Castellaneta (2013: 22ss.) il gesto di Ecuba si potrebbe riferire al seno e al ventre.

443-450 GIOCASTA Contro di me rivolgete le armi e le fiamme, contro di me sola si scagli tutta la gioventù, quella gioventù coraggiosa che viene dalle mura di Inaco o quella bellicosa che è scesa dalla rocca di Tebe: concittadini e nemici, assalite insieme questo ventre (hanc petite ventrem) che diede allo sposo i fratelli e le mie membra smembratele e spargetele qua e là: io ho generato entrambi.

535-536 GIOCASTA Per la pesante fatica che il mio utero (uteri) ha sopportato i dieci mesi della luna...

Il discorso alla gioventù amica e nemica va inteso come discorso ai due figli, uno nemico ed uno ancora in patria, e dunque rappresenta un caso particolare del discorso-rimprovero⁷⁵ di una madre ai propri figli guerrieri, testimoniato da Plutarco fra i detti delle madri spartane e in riferimento alle madri dei soldati di Ciro in fuga nel corso del combattimento con i Medi di Astiage:

Detti delle donne spartane 5. 241b: volete ripararvi qui donde siete usciti?

Virtù delle donne 5. 246a (cf. 247ss.): «tirando su le tuniche dissero: “dove (poi) correte, o peggiori fra tutti gli uomini? Fuggendo non potete riparare qui da dove veniste fuori”»⁷⁶;

Cf. Giustino 1. 6. 13-15 *sublata veste obscoena corporis ostendunt rogante, num in uteros matrum vel uxorum vellent refugere.*

La teichoscopia di Andromaca. Una terza *teichoscopia* omerica è quella di Andromaca quando ormai Ettore torna morto sul carro di Priamo.

Nel libro 6 Andromaca «insieme a suo figlio e all'ancella dal bel peplo/ se ne stava sopra la torre a piangere e disperarsi» (372-373). Era andata di corsa, con la balia e il bambino, «alla torre alta di Ilio [...] è corsa alle mura con il fiato in gola, / che sembrava una pazza (μαιομένη εἰκυῖα)» insieme alla balia che porta il bambino «alla torre alta di Ilio» (*Il.* 6. 386, 388-389). Da lì scende e va incontro ad Ettore che la sta cercando alle Porte Scee (*Il.* 6. 392-393), a nord-ovest di Troia, per rispedirla a casa (*Il.* 6. 490, 495). Al v. 434 del libro 6 Andromaca dice ad Ettore di schierare l'esercito «dove

⁷⁵ Un singolare discorso di rimprovero di Antigone a Polinice è in Stat. *Theb.* 11. 363-382, Korneeva 2011: 159.

⁷⁶ L'episodio è testimoniato anche da Nic. Dam. fr. 66. 43-44 Jacoby e da Polyæn. 7. 45. 2. Cf. Cipriani 1986, De Martino 2002: 135.

massimamente/ la città è accessibile (ἀμβρατός ἐστι πόλις) e il muro è carabile (ἐπίδρομον ἔπλετο τεῖχος)⁷⁷. Il termine *epidromos* è lo stesso usato da Antipatro per le mura carrabili di Babilonia (*AP* 9. 58. 1 Βαυλῶνος ἐπίδρομον ἄρμασι τεῖχος)⁷⁸. C'era dunque già sulle enormi mura di Troia un punto dove – verosimilmente con una rampa – era possibile rientrare in città con un carro, ma dove «per tre volte» gli Aiaci, Idomeno e Tideo tentarono invano di penetrare in Troia. Anche Patroclo tenterà tre volte di salire su una rampa del muro di Troia (*Il.* 16. 702).

Di nuovo nel libro 22, appena capisce che Ettore è morto, «corse fuori di casa come una menade⁷⁹ (μαινάδι ἴση),/ sconvolta in cuor suo; venivano con lei due ancelle./ Appena poi giunse alla torre, dove s'era assembrata la gente,/ si mise a scrutare dal muro (παπτήνασ' ἐπὶ τεῖχει>), ed ecco lo vide/ trascinato di fronte alla città: veloci i cavalli/ lo trascinavano senza pietà alle concave navi degli Achei» (*Il.* 22. 460-465).

Un riflesso della follia di Andromaca si intravede nei giudizi duri di Antigone in *E.*, *Pb.* 151-153 (Partenopeo) e 179-180, 182-191 (Capaneo):

ANTIGONE Vorrei vederlo morto quest'uomo venuto a distruggere la mia città, vorrei vederlo abbattuto dalle frecce di Artemide, la dea che percorre i monti con sua madre.

ANTIGONE O Nemesi, cupi tuoni di Zeus, ardente luce del fulmine voi annientate prepotenza e superbia. Ecco laggiù l'uomo che minaccia di legare in schiavitù le Tebane e di consegnarle a Micene e a Lerna, dove Poseidone con il tridente fece sgorgare acqua in onore di Amimone. O veneranda Artemide dai riccioli d'oro, virgulto di Zeus, che mai mai io debba patire una simile prigionia!

Ma soprattutto nel riferimento alle Menadi nei vv. 1751-1757:

EDIPO Allora va all'inviolato recinto/ di Bromio, sul monte delle Baccanti (mainadon)./ ANTIGONE Bromio? In suo onore un giorno, indossata/ la nebride cadmea, io celebrai Semele,/ danzando sui monti, con una devozione/ che non è stata ripagata, mai.

⁷⁷ Sulla strategia militare ipotizzata da Andromaca, cf. Lentini 2013: 187.

⁷⁸ Sull'epigramma, cf. Argentieri 2003: 124-126.

⁷⁹ I due passi su Andromaca-menade sono l'unica esplicita menzione del menadismo in Omero, cf. Prauscello 2007: 212.

Antigone è furiosa⁸⁰ anche in Stazio (*Theb.* 11. 354-364).

In un'altra parte della città, Antigone intanto, scivolando in silenzio e di nascosto al tumultuare della folla, incurante della sua condizione di vergine, sta correndo come una pazza, ansiosa di salire sulla cima delle mura Ogiegie (volat Ogygii fastigia muri/ exuperare furens); l'accompagna, seguendola da vicino, il vecchio Actore, che tuttavia non avrà fiato per giungere fin sulla rocca. La giovane, dopo aver esitato un po' scorgendo da lontano le armi e riconoscendo il fratello che (delitto atroce!) con i giavellotti e con voce tracotante assedia la città, dapprima riempie l'aria di fortissimi lamenti, poi gli si rivolge a gran voce, sporgendosi dall'alto delle mura come se volesse buttarsi giù (ex muris ceu descensura profatu): «Fratello, trattieni la tua mano armata, indirizza un momento lo sguardo a questa torre e volgi verso di me le piume irte del tuo cimiero!» [...] (trad. G. Faranda Villa).

La teichoscopia funebre di Cassandra. Nel libro 24 anche Cassandra sale sulle mura per vedere Priamo col carro funebre di Ettore (699-719). Anzi è la prima a vederlo e a dare inizio alle onoranze funebri per il fratello.

Il. 24. 697-702: «[...] non li vide/ nessuno fra gli uomini, né fra le donne dalla bella cintura,/ prima di lei; ma Cassandra, bella come Afrodite d'oro/ salita alla rocca di Pergamo, vide suo padre/ ritto sul carro, insieme all'araldo banditore;/ vide lui sopra i muli, composto nella bara;/ rompe allora in lamenti e lanciava il grido all'intera città:/ «Venite a vedere Ettore, Troiani e Troiane, se mai godevate/ di lui quand'era vivo e tornava dalla battaglia,/ perché era una grande gioia per la città e per il popolo tutto!»-/ Disse così, e nessuno rimase dentro la città,/ né uomo né donna: su tutti calò un lutto accorato;/ raggiunsero avanti alla porta colui che tornava col morto./ Si strappavano i capelli per prime la moglie e la nobile madre,/ salite d'un balzo sul carro veloce,/ gli carezzavano il volto; s'accalcava la folla piangente (trad. G. Cerri).

Ettore è il paradigma del “buon” fratello rispetto a Paride. Antigone guarda invece dall'alto Polinice, il «cattivo fratello», ancora vivo, morituro. Come Cassandra, Antigone è la sorella del fratello morto, l'unico che le interessi veramente. Solo per lui usa espressioni non polemiche, anzi encomiastiche, paragonandolo ad un astro nascente.

⁸⁰ Korneeva 2011: 149-150.

ANTIGONE E dov'è il figlio che ha in comune con me la madre e un destino penoso? Dimmelo, vecchio carissimo, dov'è Polinice?

SERVO Laggiù, vicino alla tomba di Niobe, insieme a Adrasto. Lo vedi?

ANTIGONE Sì, lo vedo, ma vagamente. Scorgo una figura, forse un busto d'uomo. Oh, se potessi fendere l'aria, come una nuvola veloce al vento, raggiungerlo – è un fratello a me carissimo – e gettargli le braccia al collo dopo tanto tempo: è un esule, un infelice. E splendido nella sua armatura intarsiata d'oro, arde di luce come i raggi del sole mattutino.

SERVO Grazie alla tregua verrà alla reggia e sarà per te gioia piena (E. *Ph.* 156-170).

In *Il.* 6. 429-430 Andromaca aveva definito il marito «madre, padre, fratello e marito». In *S. Ant.* 912 Antigone invece sostiene l'insostituibilità del fratello – una volta morti i genitori – rispetto al marito.

Desiderio di vedere. È stato notato che nella *teichoscopya* di Antigone ci sono ben dieci verbi di vedere (Mastronarde 1994: 167 n. 1). Il Servo descrive i re e soddisfa il desiderio di vedere di Antigone (194-195). L'espressione somiglia a quella che usa il Pedagogò dell'*Elettra* di Sofocle per il desiderio di vedere di Oreste, ma riguarda ora militari, come per le eroine omeriche sulle mura, non località. Anche nelle *Baccanti* 913-914 Dioniso dice a Penteo: «tu, tu che desideri vedere cose vietate ed impegnarti in cose proibite».

Il desiderio di vedere è però tipicamente femminile. Come Elena, Ecuba, Andromaca, Cassandra e Antigone, anche le signore di Calcide nell'*Ifigenia in Aulide* (406 a.C., lo stesso anno delle *Baccanti*) vengono a vedere di persona quello che hanno sentito dire dai loro mariti⁸¹. Queste calcidesi sono interessate alle navi e ai naviganti come Antigone era interessata ai militari di terra.

Questi desideri di vedere militari, gli eroi in Aulide o gli assediati a Tebe, mettono in discussione il desiderio di vedere formulato da Saffo⁸², interessata solo all'amore (fr. 16. 1ss. e 17s Voigt). A modo suo Antigone sulle mura conferma che ciò che si ama e si desidera vedere è spesso proprio un militare persino nemico o almeno divenuto nemico.

⁸¹ De Martino 2013b: 212-219.

⁸² Il fr. di Saffo è richiamato da Medda 2006: 14 e Lentini 2013: 191 n. 13. Medda aggiunge Pi. *I.* 5. 1-6 e E. fr. 752f. 29ss. Kannicht (dall'*Issipile*) dove il coro incita la protagonista ad andare ad ammirare l'esercito di Adrasto pronto per la spedizione a Tebe.

Appendice

Donne sulle Mura

Tebe



1. Giocasta, Antigone, Adrasto. Ms. Français 1386, fol. 15v, XIII-XIV sec. Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Histoire ancienne jusqu'à César*.



2. Scontro tra armati (Eteocle e Polinice) davanti a Tebe turrita, morti in primo piano. Miniatura delle *Phoenissae* di Seneca. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat.* 7319 [XV sec.], f. 43 [82]. *Vedere i classici*: 342, Fig. 310,



3. Edipo cieco e Antigone. Sullo sfondo duello tra Eteocle e Polinice. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urb. Lat.* 356 [XIV sec.], f. 34 (64). *Vedere i classici*: 304, Fig. 256.

Antigone sulle mura



4. Thomas Armstrong, *Antigone and Ismene*.

5. Giorgio De Chirico, *Antigone consolatrice*, 1973.



Troia



1. Gustave Moreau, *Elena sulle mura di Troia*,
1885, olio su tela



2. Frederic Leighton, *Elena sulle mura di Troia*,
1865, olio su tela.

Antigone sulle mura



3. Walter Crane, *Elena passeggia sulle mura di Troia*, 1913, illustrazione.



4. Fortunino Matania, *Elena e Priamo sulle mura di Troia*, s.d., illustrazione.



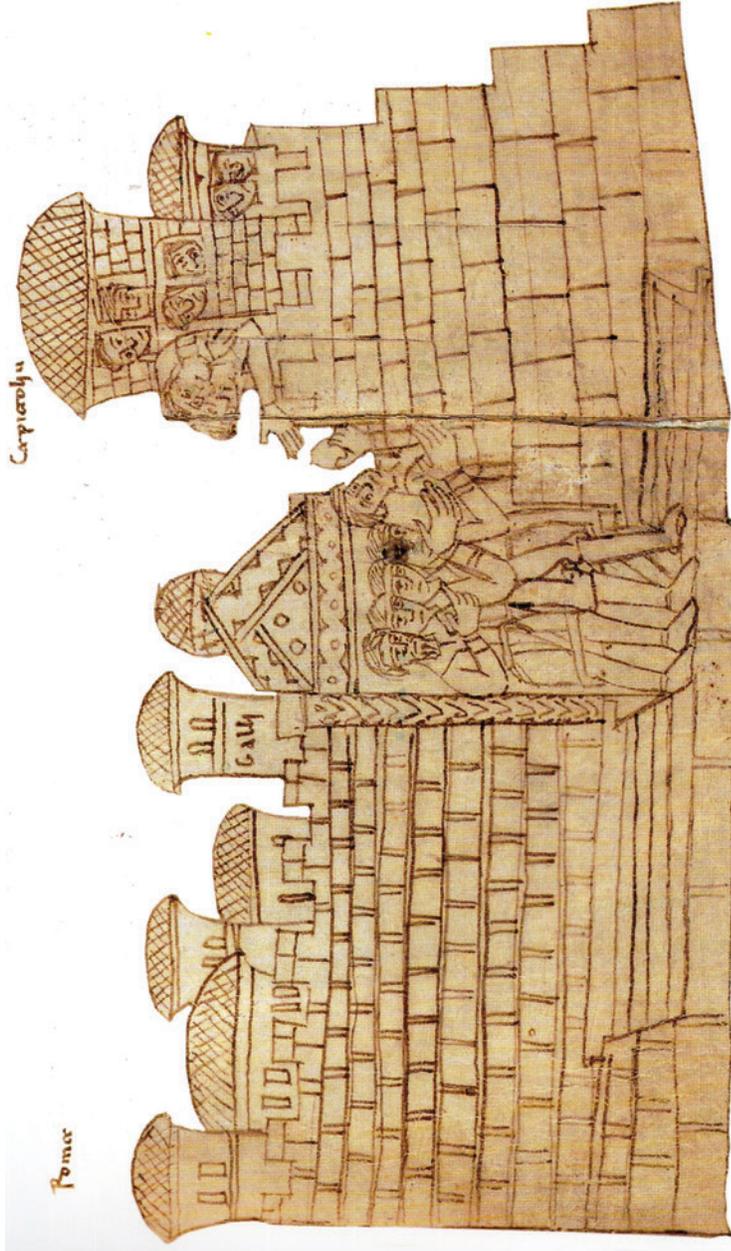
2. Troia dopo la sua ricostruzione. Ditti Cretese, *De bello Troiano*, Darete Frigio, *De excidio Troiae* (versione francese di Benoit de Sainte-Maure, *Roman de Troie*). Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1505, f. 23v [54]. *Vedere i classici*: 279, Fig. 210,

Megara



Scilla, innamorata, guarda dalle mura Minosse, Ovidio, *Metamorfosi* 8. 17-24, Incisione del XVII secolo.

Roma



Roma (ROMA) conquistata dai Galli (GALLI) Sènoni di Brenno (390 a.C.) e assedio di Campidoglio (CAPITOLIUM). Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3340, f. 9 [24]. *Vedere i classici*: fig. 122.

Bibliografia

(Página deixada propositadamente em branco)

Edições e traduções de autores antigos

- Adam, J. (1963), *The Republic of Plato*. Edited with critical notes, commentary and appendices by James Adam. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press. [reimpr. 1965].
- Albini, U. (ed.) (2000), *Euripide. Fenicie*. Introduzione e traduzione di Albini, U., note di Barberis, F. Milano: Garzanti.
- Ameis, K.F. and Hentze, C. (eds.) (1906⁴), *Homers Ilias*, II/4. Leipzig-Berlin: Teubner.
- Antigona. Manual de Leitura* (2010). TNSJ.
- Argentieri, L. (2003), *Gli epigrammi degli Antipatri*. Bari: Levante.
- Beschi, L. and Musti, D. (eds.) (1982), *Pausania. Guida della Grecia*, Libro I. *Lattica*. Milano: Mondadori.
- Brown, A. (1987), *Sophocles: Antigone* ed. w. translation and notes. Warminster: Aris and Philips.
- Corno, D. del (1982), *Sofocle. Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*, a cura di Del Corno, D., traduzione di Cantarella, R. Milano: Mondadori.
- Dain, A., Mazon, P., Irigoien J. (1902), *Trachines et Antigone*. Texte établi et traduction par Dain, A., Mazon, P., revue et corrigée J. Irigoien, J. Paris: Les Belles Lettres.
- Errandonea, I. (1959), *Sófocles. Tragedias. Edipo rey, Edipo en Colono*. Texto revisado y traducido por Errandonea, I. Barcelona: Ediciones Alma Mater.
- Faranda Villa, G. (ed.) (1998), *Publio Papinio Stazio. Tebaide*, I-II. Milano: Rizzoli.
- Gibbons, R., Segal, C. (2003), *Sophocles Antigone*. Oxford: Oxford University Press.
- Grégoire, H., Méridier, L., Chapouthier, F. (eds.) (2002), *Euripide. Tragédies*, Tome V, *Hélène-Les Phœniciennes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Griffith, M. (2012), *Sophocles. Antigone*. Cambridge: University Press.
- Henderson, J. (2000), *Aristophanes. Birds. Lysistrata. Women at Themophoria*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jebb, R. (1962), *Sophocles. The plays and Fragments. Antigone*. With critical notes, commentary and translation in english prose. 3.ed. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Joyal, M. (2000), *The platonic Theages*. An introduction, commentary, and critical edition. Stuttgart: Steiner.
- Kamerbeek J. C. (1978), *The Plays of Sophocles. Commentaries. III The Antigone*. Leiden, Brill.
- Kenney, E. J. (2011), *Ovidio. Metamorfosi*. Milano: Mondadori.
- Lloyd-Jones, H., Wilson, N. G. (1990), *Sophoclis, Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Mastromarco, G. (ed.) (1983), *Commedie di Aristofane*. Torino: Utet.
- Mastronarde, D.J. (1994), *Euripides: Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mazon, P. (reimpr. 1967), *Sophocles. Les trachiniennes, Antigone, Ajax, Oedipe Roi*. Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, E. (ed.) (2006), Eurípide. *Le Fenicie*. Milano: Rizzoli.
- Melro, F. (2000), *Sófocles. Antígona*. Introdução, tradução e notas. Mem Martins: Inquérito.
- Pearson, A. C. (1963), *The Fragments of Sophocles*. Edited with additional notes from the papers of Jebb, R. C., Headlam, W. G. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Powell, J. U. (1911), *The Phoenissae of Euripides*. London: Constable & Co.
- Rocha Pereira, M. H. (2013), Eurípides, *Medeia*. Trad. port. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2010), *Platão. A República*. Introdução, tradução e notas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2010), *Sófocles. Antígona*. Trad. port. Lisboa: Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H., Ferreira, J. R., Fialho, M. C. (2013), *Sófocles. Tragédias*. Coimbra: Minerva.
- Souillé, Joseph (1930), *Platon. Théagès*, in *Platon. Oeuvres Complètes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Schüler, D. (2006), *Sófocles. Antígona*. Introdução, tradução e notas. Porto Alegre: LP&M.
- Várzeas, M. (2011), *Sófocles. Antígona*. Prefácio, tradução e notas. Vila Nova Famalicão: Húmus.

Reescritas de temas clássicos

- Anouilh, J. (reimpr.1946), *Antigone*. Paris. La Table Ronde.
- Anouilh, J. (1961), *Teatro*. Trad. Bernárdez, A. Buenos Aires: Losada.
- Anouilh, J. (1998), *Antigone*. Paris. **editor**
- Bauchau, H. (1997), *Antigone*. Arles : Actes Sud.
- Bachau, H. (1999), *Journal d'Antigone (1989-1997)*. Arles : Actes Sud.
- Bachau, H. (2009), *La lumière Antigone*, poème pour le livret d'opéra de Pierre Bartholomé. Arles: Actes Sud.
- Cocteau, J. (1948), *Antigone*. Paris: Gallimard.
- Cocteau, J. (1992), *La machine infernale*. Paris: Livre de poche.
- Colom, G. (1935), *Antígona. Poema dramàtic*. Barcelona: Barcino.
- Correia, H. (2006), *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Dantas, J. (1946), *Antígona. Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na Antígona de Sófocles*. Lisboa: Bertrand.

- Du Chaxel, F. (2012), *C'est là qu'un jour...*, in *La vie, je l'agrandis avec mon stylo. L'engagement : écrits de jeunes et réflexions*. Paris, Ed. Théâtrales: 90-94.
- Espriu, S. (1955), *Antígona*. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
- Espriu, S. (1969), *Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- Espriu, S. (1981), *Les roques i el mar: el blau*. Barcelona: El Mall.
- Hölderlin, F. (1804), “Antigonä”, seguido de “Anmerkungen zur Antigonä”, in Knaupp, M. (1992), *Friederich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe. Band II* (edição). München, Carl Hanser: 317-76.
- Kierkegaard, S. (1942), *Antígona*. Trad. esp. de Albert, J. G. México : Seneca.
- Martín Elizondo, J. (1988), *Antígona entre muros*. Madrid: SGAE. [também publicado em *Primer Acto* 329 (2009) 169-190].
- Morante, E. (1968, reimpr.1995), *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (1976), *Algo en la historia*. Trad. de Moreno, J. Barcelona: Plaza y Janés.
- Morante, E. (1984), *Araceli*. Trad. Sánchez Gijón, A. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Morante, E. (1992), *La Historia*. Trad. de Benítez, E. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Morante, E. (1969), *La isla de Arturo*. Trad. de Guasta, E. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Morante, Elsa (1995), *La soirée à Colone*, in *Le monde sauvé par les gamins*. Paris, Gallimard: 51-130.
- Morante, E. (2013), *La serata a Colono*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (2012), *Mentira y sortilegio*. Trad. de Ciurans Ferrándiz, A. Barcelona: Lumen.
- Morante, E. (1987), “Sul romanzo” (opiniões de 1959), *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Garboli. C. Milano, Adelphi: 41-73.
- Pedro, A. (1981), *Teatro Completo*. Lisboa, INCM: 255-330.
- Rosa, G. (1994), *A benfazeja*, in *Ficção completa*. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sacramento, M. (1958), “Antígona – peça em um acto”. *Vértice* 182, vol. XVIII: 604-610.
- Sacramento, Mário (1959), *Teatro Anatómico*. Coimbra: Atlântida Editora.
- Sacramento, M. (1974), *Ensaio de Domingo – III*. Porto: Editorial Inova.
- Uceda, J. (2002), *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Edición de Pujol Russell, S., Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (2013), *Escritos en la corteza de los árboles*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (1991), *Poesía*. Edición de Peñas Bermejo, F. J. Ferrol: Esquíu.
- Uceda, J. (1966), *Sin mucha esperanza*. Madrid: Ediciones Ágora.
- Yourcenar, M. (1974), *Feux*. Paris: Éditions Gallimard.

- Yourcenar, M. (2009), *Fuegos*. Trad. Calatayud, E. Madrid: Santillana.
- Yourcenar, M. (1995), *Lettres à ses amies et quelques autres*. Paris: Gallimard.
- Zambrano, M. (1967), *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI.
- Zambrano, M. (1967), "La tumba de Antígona", *Revista de Occidente* 54: 273-293.
- Zambrano, M. (2012), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Edición de Trueba Mira, V. Madrid: Cátedra.

Estudios

- Adams, S. M. (1955), "The *Antigone* of Sophocles", *Phoenix* 9: 47-62.
- Aguiar e Silva, V. M. (1986), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Álvarez, Llano, Á. (ed.) (1994), *Antología del cuentu asturianu contemporáneu*. Mieres: Editora del Norte.
- Aranguren, J. L. (2009), "En el estreno de *Antígona entre muros*. Antígona y democracia", *Primer Acto* 329: 145-149.
- Arguelles, J. L. (ed.) (2010), *Toma de terra. Poetas en lengua asturiana. Antología 1975-2010*. Gijón: Trea.
- Azcue, V. (2009), "Antígona en el teatro español contemporáneo", *Acotaciones* 23: 33-46.
- Azcue, V. (2011), "Heroísmo colectivo y defensa de los vivos en *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo", in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.): 346-353.
- Azcue, V. (2013), "From the Tomb to the Prison Cell: José Martín Elizondo's *Antígona entre muros*", in Duprey, J. (ed.): 147-162.
- Aznar Soler, M. (ed.) (1999), *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/GEXEL.
- Aznar Soler, M. (2009), "José Martín Elizondo en Toulouse. La creación del grupo 'Amigos del Teatro Español'", *Primer Acto* 329: 150-155.
- Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.) (2011), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano. Bari: Fratelli Laterza (1957, *La poétique de l'espace*. Paris).
- Bañuls J. V. (1999), "La imposible disuasión del héroe trágico" in Álvarez, M. C., Iglesias Montiel, R. M. (eds.) (1999), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia, Universidad de Murcia: 543-551.

- Bañuls Oller, J. Vte. & Morenilla, C. (2008), “Antígona, viva a través de tiempos y culturas”, *Debats* 101/3: 73-87.
- Bañuls Oller, J. Vte. & Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona(s): Mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Bañuls J. V., Morenilla C. (2008), “Rasgos esquizofrénicos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *CFC (G)* 18: 73-87.
- Barata, J. O. (1991), *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bartoloni, G. and Michetti L. M. (eds.) (2013), *Mura di legno, mura di terra, mura di pietra: fortificazioni nel Mediterraneo antico. Atti del Convegno Internazionale Sapienza Università di Roma, 7-9 maggio 2012, Scienze dell'Antichità* 19, 2/3. Roma: Quasar.
- Belardinelli, A. M., Greco, G. (eds.) (2010), *Antigone e le Antigoni: storia forme fortuna di un mito*. Milano: Mondadori Education.
- Berenguer, A. (2007), “Antígona. Un arquetipo de mujer”, *Antígona* 1: 11-18.
- Bianchi, L., Nostro, S. (2013), “*La serata a Colono* di Elsa Morante. Regia di Mario Martone (Piccolo Teatro Grassi di Milano, stagione 2012/2013)”, www.piccoloteatro.org/play/show/2012-2013/la-serata-a-colono.
- Bignotto, N. (1998), “O tirano clássico”, in *O tirano e a cidade*. São Paulo, Discurso Editorial: 85-103.
- Blundell, M. W. (1989), *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and greek and ethics*. Cambridge, Cambridge University Press: 106-148.
- Bodeüs, R. (1984), “L'habile et le juste de l'Antigone de Sophocle au Protagoras de Platon”, *Mnemosyne* 37: -271-290.
- Bolado García, X. (2002), “El Surdimientu. El teatru”, in Ramos Corrada, M. (ed.), *Historia de la Literatura Asturiana*. Uviéu, Academia de la Lingua Asturiana: 695-715.
- Bonazzi, M. (2010), «Antigone contro il sofista», in Costazza, A., *La filosofia a teatro*. Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario: 205-222.
- Bosch Juan, M. C. (1979), *Antígona en la literatura Moderna*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona / Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria (síntese da tese de doutoramento).
- Bosch Juan, M. C. (1980), “Les nostres Antigones”, *Faventia* 2: 93-111.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24, enero-junio: 83-104.
- Bosi, A. (2003), *Céu, inferno*. São Paulo, Duas Cidades: Editora 34.
- Bowra, C. M. (1965), *Sophoclean tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

- Brasete, M. F. (2011), "Sobre Antígona, um "ensaio dramático" de Mário Sacramento", in Ferreira 2011: 61-71.
- Bremond, M. (2005), "Femmes mythiques chez Yourcenar", in Ledesma Pedraz, M., Poignaut, R. (eds.), *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture - femme?*, Actes du Colloque Intern. Baeza (Jaén) 19-23 de Noviembre de 2002. Clermont-Ferrand, SIEY: 219-232.
- Brescia, G. (1997), *La scalata del Ligure. Saggio di commento a Sallustio, Bellum Iugurthinum 92. 94*. Bari: Edipuglia.
- Bryan-Brown, A. N. (ed.) (1968), *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Burgess, D. (1987), "The Authenticity of the Teichoscopia of Euripides's *Phoenissae*", *CJ* 83: 103-113.
- Burnyeat, M. F. (2004), "Fathers and sons in Plato's *Republic* and *Philebus*", *Classical Quarterly* 54: 80-87.
- Calder, W. M. (1968), "Sophokles political tragedy, *Antigone*", *GRBS* 9: 389-407.
- Camacho Rojo, J. M. (2004), *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Camacho Rojo, J. M. (2012), "Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*", in Muñoz Martín, M. N., Sánchez Marín, J. A. (eds.): 15-40.
- Candido, A. (2006), *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, in *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Caroli, M. (2012), "Erodoto VI 21, 2. Una censura teatrale e 'libreria'?", *A&R* 6: 157-179.
- Carrara, P. (1994a), "Sull'inizio delle 'Fenicie' di Euripide", *ZPE* 102: 43-51.
- Carrara, P. (1994b) "L'Inno a Helios di Elio Nicome e l'inizio delle 'Fenicie' di Euripide", *Eirene* 30: 37-41.
- Cartoni, F. (2006), "Introducción" a *Elsa Morante, El chal andaluz*, Ed. de Cartoni, F. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castellaneta, S. (2013), *Il seno svelato ad misericordiam. Egesi e fortuna di un'immagine poetica*. Bari: Cacucci.
- Castellet, J. M^a (1965), "Breve introducción a la obra de Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 6-8.
- Castillo, J. (1983), "La Antígona de María Zambrano", *Litoral* 121-123: 9-15.
- Catroga, F. (2001), *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Almedina.
- Ceracchini, S. (2011), "Le chiavi nascoste ne *La commedia chimica* di Elsa Morante", in *Elisse: studi storici di letteratura italiana* 6: 211-216.

- Cerezo Magán, M. (2011), "Pedro Montengón, jesuita y literato alicantino del siglo XVIII: su impronta clásica", *Nova Tellus* 29/1: 175-225.
- Chanter, T., Kirkland, S. D. (eds.) (2014), *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays*. New York: SUNY Press.
- Chikiar Bauer, I. (2012), *Virginia Woolf. La vida por escrito*. Buenos Aires: Taurus.
- Cipriani, G. (1986), *Cesare e la retorica dell'assedio*. Amsterdam: J.C. Gieben.
- Conradie P. J. (1959), "The 'Antigone' of Sophocles and Anouilh. A Comparison", *Acta Classica*: 11-26.
- Cooper, D. (1967), *Picasso et le Théâtre*. Paris: Cercle d'Art.
- Cornford, F. M. (1907), "Elpis and Eros", *Classical Review* 21: 228-232.
- Couloubaritsis, L., Ost, J.-F. (eds.) (2004), *Antigone et la Résistance Civile*. Bruxelles: Les Éditions Ousia.
- Crane, G. (1989), "Creon and the "Ode to Men" in Sophocles *Antigone*", *Harvard Studies in Classical Philology* 92: 103-116.
- Curnis, M. (2002), "Cenni figurativi tra parola e immagine. Forme della percezione visiva in Eur. *Phoe*. 99-155", *Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Classica «Augusto Rostagni»* n.s. 1: 99-120.
- Curnis, M. (2004), "*Addendum euripideum* alla teicoscopia di *Phoe*. 99-155: Demetrio Triclinio ed esegesi metrica bizantina", *MEG* 4: 101-108.
- D'Angeli, C. (1993), "La presenza di Simone Weil ne *La Storia*", in AA. VV., *Atti del Convegno 'Per Elsa Morante' (Parigi 15-16 gennaio 1993)*. Milano, Linea d'Ombra editore: 109-135.
- De Martino, F. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- De Martino, F. (2001), "Generi di donne", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El fil d'Ariadna*. Bari, Levante: 107-182.
- De Martino, F. (2002), "Donne da copertina", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El perfil de les ombres*. Bari, Levante: 111-186.
- De Martino, F. (2013a), "Ekphrasis & pubblicità", in Marino, S., Stavru, A. (eds.), *Ekphrasis (= Estetica. Studi e ricerche 1)*: 9-22.
- De Martino, F. (2013b), "Ekphrasis e teatro tragico", in Quijada Sagredo, M. and Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*. Madrid, Ediciones Clásicas: 193-224.
- De Martino, F. (2013c), "Tra narrare e descrivere", in Ponzio, A. (ed.), *Figure e forme del narrare. Incontri di prospettive*. Lecce, Milella: 130-143.

- De Martino, F. (2014), “L’*ekphrasis* dello stupro: da Achille Tazio a Franca Rame”, in Cerrato, D., Collufo, C., Cosco, S., Martin Calvijo M. (eds.), *Estupro. Mitos antiguos & violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*. Sevilla, ArCibel: 205-223.
- De Martino (2015) = F. De Martino, “«Lenticchie e legumi»: l’*ekphrasis* negli storici greci”, *Veleia* (cds).
- Deppman J. (2012), “Jean Anouilh’s *Antigone*”, in Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Oxford, University Press: 523-537.
- Di Benedetto, V., Medda, E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Donzelli, E. (2007), “Edipo salvato da Antigone. *La serata a Colono* di Elsa Morante”, in Cappellini, K., Geri, L. (eds.), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*. Roma, Bulzoni: 191-200.
- Duprey, J. (ed.) (2013), “Whose Voice Is This? Iberian and Latin American Antigones”, *Hispanic Issues On Line* (Fall 2013): 147-162.
- Duroux, R., Urdician, S. (eds.) (2010), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Duroux, R., Urdician, S. (jun. 2012), « Cuando dialogan dos Antígona. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro», *Olivar* 13, n.º 17, La Plata. Versión on-line <http://www.scielo.org.ar/cgi-bin/wxis.exe/iah/>
- Ercolani, A. (2000), *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rhesis*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Ercoles, M. and Fiorentini, L. (2011), “Giocasta tra Stesicoro (PMGF 222(b) ed Euripide (Fenicie)”, *ZPE* 179: 21-34.
- Ferrari, F. (1996), *Introduzione al teatro greco*. Milano: Sansoni.
- Ferreira, A. M. (2011), *Volta a Ler 4 - Mário Sacramento*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Fialho, M. C. (1991), “A *Antígona* de Jean Cocteau”, *Biblos* 67: 125-152.
- Fialho, M. C. (1992), *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra: Universidade.
- Fialho, M. C. (1998), “Sófocles, *Rei Édipo*”, in Silva, M. F. (ed.): 73-74. -Flashar, H. (2000), *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck.
- Fialho, M. C. (2001), “A *Antígona* de Júlio Dantas”, in Morais, C. (ed.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro, Universidade de Aveiro: 71-84.
- Fialho, M. C. (2006), “O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição”, in Silva 2006: 47-59.
- Fiorentini, L. (2006/2008), *Studi sul commediografo Strattide*. Tesi dottorato, Università di Ferrara.

- Fiorentini, L. (2010), "Elementi paratragici nelle *Fenicie* di Strattide", *DEM* 1: 52-68.
- Flashar, H. (2000), *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck.
- Fornaro, S. (1992), *Glauco e Diomede. Lettura di Iliade VI 119-236*. Venosa: Osanna.
- Fraisse, S. (1974), *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Fucecchi, M. (1997), *La teichoscopia e l'innamoramento di Medea. Saggio di commento a Valerio Flacco «Argonautiche» 6, 427-760*. Pisa: ETS.
- Funaioli M.P. (2011), "Il pedagogo sulla scena greca", *DEM* 21: 76-87.
- Fusillo, M. (1995), "'Credo nelle chiacchiere dei barbari'. Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini", in C. D'Angeli, C., Magrini, G. (eds.), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa, Giardini: 97-129.
- Gallavotti, C. (1969), "Tracce delle poetica di Aristotele negli scoli omerici", *Maia* 21: 203-208.
- Galvão, W. N. (2000), *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha.
- García Sola M. C. (2009), "La otra Antígona de Jean Anouilh", in López, A., Pociña, A. (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas*. Granada, Universidad de Granada: 251-264.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Fernández Prieto, C. Madrid: Taurus.
- Gil, I. C. (2007), *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gil, L. (1962), "Antígona o la *areté* política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh", *Anuario de letras*, accesible online <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ral/article/view/38416/0> con acceso en diciembre de 2014.
- Goesch, K. (1955), *Raymond Radiguet*. Paris: La Palatine.
- Goff, B., Simpson, M. (2007), *Crossroads in The Black Aegean, Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldhill, S., Osborne, R. (1999), *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, S. (2007), *How to Stage Greek Tragedy Today*. London: Univ. of Chicago Press.
- Gómez García, M. (1997), *Diccionario del teatro*, Tres Cantos: Ediciones Akal.
- González Delgado, R. (2012), *Canta, musa, en lengua asturiana. Estudios de traducción y tradición clásica*. Saarbrücken: EAE.
- González-Fierro, F., Yéschenko, A. (eds.) (2000), *Antoloxía poética asturiana (1639-2000) = Antología asturiano poezii (1639-2000)*. Xixón: Coleutivu Manuel Fernández de Castro.

- Green, J. R. (1999), "Tragedy and the spectacle of the mind. Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth Century BCE Vase-Painting", in Bergmann, B., Kondoleon, C. (eds.) (1999), *The Art of Ancient Spectacle*. Washington, Yale University Press: 37-63.
- Gubert, S. (1965), "Entrevista con Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 13-17.
- Guénoun, D. (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*. Paris : Circé.
- Guérin J. (2010), "Pour une lecture politique de *l'Antigone* de Jean Anouilh", *Études Littéraires*, 1: 93-104.
- Guicharnaud, J. (1969), *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. New Haven: Yale University Press.
- Hamburger, K. (1968), *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfigurenantik und modern*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Hathorn, R. Y., "Sophocles' *Antigone*: Eros in Politics", *Classical Journal* 54: 109-115.
- Hester, D. A. (1971), "Sophocles the unphilosophical. A study in the *Antigone*", *Mnemosyne* 24: 11-59.
- Howatson, M. C. (ed.) (1991), *Diccionario de la Literatura Clásica*. Trad. Ávila, C. M. et al. Madrid: Alianza Editorial.
- Hualde Pascual, P., Sanz Morales, M. (2008), *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Ediciones Akal.
- Iglesias, A. (2005), "La aurora de Antígona", in AA. VV., *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano*. Córdoba, Diputación: 17-32.
- Iñiguez, M. (2001), *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Jabouille, V. et al. (2000), *Estudios sobre Antigona*. Mem Martins: Inquérito.
- Jiménez Jiménez, J. et al. (1978), *Cuatro puntos teatrales. Teatro breve*. Bilbao: El Paisaje.
- Johnson, R. (1997), "María Zambrano as Antigone's sister: towards an ethical aesthetics possibility", *ALEC* 22: 181-194.
- Kautz, H. R. (1970), *Dichtung und Kunst in der Theorie Jean Cocteau*. Heidelberg: Buchbeschreibung.
- Khim, J. J. (1960), *Cocteau*. Paris: Gallimard.
- Kirkwood, G. M. (1958), *A study of Sophoclean drama*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kitzinger, M. R. (2008), *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoktetes*. Leiden, Brill: 11-70.
- Knox, B. M. W. (1964), *The heroic temper: studies in sophoclean tragedy*. Los Angeles, Bekerley, Cambridge: University of California Press, Cambridge University Press.

- Korneeva, T. (2011), *Alter et ipse: identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*. Pisa: ETS.
- Lamo de Espinosa, E. (ed.) (1995), *Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*. Madrid: Ediciones Nobel.
- Lausberg, H. (1966), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versão esp. Pérez Riesco, J. Madrid: Editorial Gredos.
- Lázaro Paniagua, A. (2012), “La Antígona de María Zambrano o el oficio de la piedad”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, IUC: 253-259.
- Leccese, J. (2013), “‘Antigone’ di Elsa Morante – in ‘Serata a Colono’”, <http://donnarte.wordpress.com/2013/08/01/antigone-di-elsa-morante-in-serata-a-colono>.
- Lehmann, J. (1995), *Virginia Woolf*. Trad. de Conde Fisas, C. Barcelona: Salvat Editores.
- Lentini, G. (2013), “Tra *teikhosopia* e *teikhomachia*: a proposito delle mura dell’*Iliade*”, in Bartoloni-Michetti 2013: 187-195.
- Lesky, A. (1966), *La tragedia griega*. Trad. de Godó Costa, J. Barcelona: Editorial Labor.
- Librán Moreno, M. (2005), *Lonjas del banquete de Homero. Convenciones dramáticas en la tragedia temprana de Esquilo*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- Llinares, J. B. (2001), “Noves interpretacions d’Antígona en la filosofia del segle XX”, in De Martino, F., C. Morenilla, C. (eds.), *El fil d’Ariadna*. Bari, Levante Editori: 217-234.
- Lloyd-Jones, H. (1966), “Problems of early Greek tragedy: Pratinas and Phrynichus”, *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13: 11-33.
- López, A., Pociña, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana* 21: 345-370.
- López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.) (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECHC.
- López Gradoli, A. (ed.) (2007), *Poesía visual española (antología incompleta)*. Madrid: Calambur.
- Loureiro, J. (2012), “A solidão egoísta de Antígona, ou A acção parcial. Problemas teológicos e políticos na *Antígona* de Sófocles”, in Lopes, M. J. et al. (eds.), *Narrativas do poder feminino*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, UCP: 127-135.
- Lovatt, H.V. (2006), “The Female Gaze in Flavian Epic. Looking out from the Walls in Valerius Flaccus and Statius”, in Nauta, R. R., van Dam, H. J., Smolenaars, J. J. L. (eds.), *Flavian Poetry*. Leiden-Boston, Brill: 59-79.
- Mariño Davila, E. (2003), “Un experimentu lliterariu de nel Amaro: *Novela ensin titulu* (1991)”, *Lletres Asturienes* 82: 79-93.

- Mastromarco, G. (2012), “Erodoto e la *Presa di Mileto* di Frinico”, in Bastianini, G., Lapini, W., Tulli, M. eds., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, Firenze University Press: 483-494.
- Malé, J. (2007), “‘Car hem après que l’ amor vence la mort’. L’amor en els mites femenins de Salvador Espriu”, in Malé, J. & Miralles, E. (eds.), *Mites Clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona: 123-145.
- Martín Elizondo, J. (1988), “Sobre mi ‘Antígona’”, in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 13.
- Mastrorarde, D. J. (1990), “Actors on High. The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *CA* 9: 247-294.
- Mattioli, U. **desdobrar as iniciais para o índice** (ed.) (1995), *Senectus: la vecchiaia nel mondo classico – vol. I: Grecia*. Bolonha: **editor**
- Medda, E. (2005), “Il coro straniato: considerazioni sulla voce corale nelle ‘Fenicie’ di Euripide”, *Prometheus* 31: 119-131.
- Mee, E. B., Foley, H. P. (2011), *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Miniconi, P. J. (1981), “Un thème épique: la *teichoskopia*”, in Chevalier, R. (ed.), *L’épopée gréco-latine et ses prolongements européens Calliope II*. Paris, Les Belles Lettres: 71-80.
- Miralles, C. (1979), “El món clàssic en l’obra de Salvador Espriu”, *Els Marges* 16: 29-48.
- Molinari, C. (1977), *Storia di Antigona (de Sofocle al Living Theatre). Un mito nel teatro occidentale*. Bari: De Donato.
- Monleón, J. (1988), “Del inmarchitable tema de la libertad”, in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 7-8.
- Moraes Augusto, M. G. (1992), « Le discours utopique dans la *République* de Platon », in Gély, S., *Sens et pouvoir de la nomination*. Montpellier, Publications de La Recherche, CNRS: 201-220.
- Morais, C. (1998), “António Pedro, *Antígona*”, in Silva, M. F. (ed.): 59-62.
- Morais, C. (ed.) (2001), *Máscaras Portuguesas de Antigona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C. (2004), “António Pedro, *Antígona* (glosa Nova da tragédia de Sófocles)”, in Silva, M. F. S. (coord.) (2004) 41-43.
- Morais, C. (2012), “Mito e Política: variações sobre o tema da *Antígona* nas recriações de António Sérgio e de Salvador Espriu”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, CECH: 319-330.
- Morais, C. (2014), “Antígona, ‘a razão suprema da liberdade’: intertexto e metateatro na recriação de Carlos de la Rica (1968)”, in Pereira, B. F., Ferreira, A. M. (eds.): 97-108.

- Morante, E. (1987), "Sul romanzo", in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Garboli, C. Milano, Adelphi: 41-73.
- Morenilla Talens, C. (2008), "La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)" in López, A. & Pociña, A. (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada: 435-480.
- Moreno i Doménech, M. (2010/11), *El tractament del grotesc a Antígona de Salvador Espriu*. Treball de Recerca del Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral: Universitat Autònoma de Barcelona, <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/170120/Eltractamentdelgrotesc.pdf>
- Moretón, S. (2011), "Antígona de María Zambrano", *Mediterránea 11/11*: 48-112 (en www.retemediterranea.it).
- Morey, M. (1997), "Sobre Antígona y algunas otras figuras femeninas", in Rocha, T. (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Madrid, Tecnos: 150-158.
- Muñoz Martín, M. N. & Sánchez Marín, J. A. (eds.) (2012), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra: CECHC.
- Nadeau, M. (1964), *Histoire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Nel Amaro (1989), "El teatro llariegu, un eficaz y forniu pegollu normalizador desaprocecháu", *Lletres Asturianas 34*: 17-28.
- Nel Amaro (1991), *Antígona, por exemplu*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Nel Amaro et al. (1992), *El secretu de la lluvia. Cuentos fantásticos*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Nieva de la Paz, P. (1999), "*La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano*", in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona, Gexel: 287-302.
- Nussbaum, M. (2001), *The fragility of Goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oliveira, F. (2008), "Misoginia clássica: perspectivas de análise", in Soares, C., Calero Secall, I., Fialho, M. C. (eds.), *Norma e transgressão I*. Coimbra, IUC: 65-91.
- Oudemans, Th. C. W., Lardinois, A. P. M. (1987), *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles'Antigone*. Leiden: E. J. Brill.
- Paglia, S. (2011), "La sperimentazione linguistica e l'esplicitazione tematica dai romanzi alla *Serata a Colono* di Elsa Morante", *Critica letteraria 150* : 79-101.
- Paglia, S. (2011), "Note sulla proiezione intertestuale dall'*Edipo a Colono* di Sofocle alla *Serata a Colono* di Elsa Morante", *Maia 63* : 149-163.
- Paillard, M. C. (2005), "Margherite Yourcenar et Virginia Woolf 'dans le salon vaguement éclairé par les leurs du feu': variations sur *Une chambre à soi*", in *Marguerite Yourcenar*.

- La femme, les femmes, une écriture - femme?*, Actes du Colloque Intern. Baeza (Jaén) 19-23 de Noviembre de 2002. Clermont-Ferrand, SIEY: 109-123.
- Papalexiou, E. (2010), «Mises en scène contemporaines d'Antigone », in Duroux, R., Urdician, S., *Les antigones contemporaines*: 87-102.
- Pasolini, P. P. (1991, 1998), *Il Vangelo secondo Mateo. Edipo re. Medea*. Introduzione di Morandini, M. Milano: Garzanti.
- Pelo, A. (2008), “ La Serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile”, *La lingua italiana* 4 : 137-151.
- Pereira, B. F., Ferreira, A. (eds.) (2014), *Symbolon IV – Medo e Esperança*. Porto: FLUP.
- Pianacci, R. E. (2008), *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine, California: Ediciones Gestos.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Seconda edizione riveduta da Gould, J. e Lewis, D. M., trad. di Blasina, A., Scandicci (Firenze): La Nuova Italia (1968, Oxford: Oxford University Press).
- Picklesimer, M. L. (1998), “Antígona: de Sófocles a María Zambrano”, *Florentia Iliberritana* 9: 347-376.
- Pino Campos, L. M. (2007), “Antígona, de la piadosa rebeldía de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano”, *Antígona* 2: 78-95.
- Pino Campos, L. M. (2005), “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la historia sacrificial”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 23: 247-264.
- Pino Campos, L. M. (2010), “Antígona y sus circunstancias”, *Fortunatae* 21: 163-187.
- Piquero, J. L. (ed.) (2004), *Antoloxía del cuentu eróticu. Lliteratura asturiana contemporánea*. Uviéu: Ámbitu.
- Pociña, A. (2007), “Julia Uceda. ¿Poeta inexistente?”, in *Tecer con palabras. Mulleres na poesía en castelán, galego e portugués*. Santiago, Edicións Correo: 301-306.
- Prauscello, L. (2007), “‘Dionysiac’ Ambiguity: HomHymn 7.27: ὄδῃ δ’ αὐτ’ ἄνδρεςσι μελήσει”, *MD* 58: 209-216.
- Prieto Pérez, S. (1999), “El ethos de Eloísa y las figuras trágicas de Electra y Antígona en María Zambrano a propósito de una distinción lucreciana”, in Adiego, I.-X. (ed.), Actes del XIII Simposi de la Secció catalana de la S.E.E.C. Tortosa, Adjuntament: 263-269.
- Pujol, M. (1999), “José Martín Elizondo: de una memoria defendida a un «teatro sin fronteras»”, in Aznar Soler, M. (ed.): 331-347.
- Pujol, M. (2009), “José Martín Elizondo. Una intensa vida de teatro”, *Primer Acto* 329: 156-168.

- Pulquério, M. (1987), *Problemática da tragédia sofociana*. Coimbra. **editor**
- Quance, R. A. (2001), *La tumba de Antígona de María Zambrano: Política y misterio*. Madrid: Visor Libros.
- Quijada Sagredo, M. (2013), “La retórica de la súplica: los discursos de Adrasto y de Etra (Eurípides, *Supp.* 162-92 y 297-331)”, in Quijada Sagredo, M., Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas: 31-60.
- Radatz, H.-I., Torrent-Lenzen, A. (eds.) (2006), *Iberia polyglotta. Zeitgenössische Gedichte und Kurzprosa in den Sprachen der Iberischen Halbinsel. Mit deutscher Übersetzung*. Titz: Axel Lenzen Verlag.
- Ragué Arias, M^a J. (1989), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre Català del segle XX*. Sabadell: AUSA.
- Ragué Arias, María José (1990), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del XX*. Sabadell: Editorial AUSA.
- Ragué, M. J. (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada – A Coruña: Edición do Castro.
- Ragué Arias, M. J. (1992), *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Ragué Arias, M. J. (1994), “La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grécia Clásica en el teatro de siglo XX en España”, *Kleos* 1: 63-69.
- Ragué Arias, M. J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ragué Arias, M. J. (2005), “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”, in Vilches de Frutos, M. F.: 11-21.
- Ragué Arias, M. J. (2011), “Mito y teatro en José Martín Elizondo”, in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.): 362-369.
- Ramos, M. L. (1991), *Análise estrutural de Primeiras Estórias*, in Coutinho, E. F. (ed.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Real, M. (2011), *O Pensamento Português Contemporâneo 1890-2010. Labirinto da razão e a Fonte de Deus*. Lisboa: INCM.
- Rebello, L. F. (1984). *100 Anos do Teatro Português*. Lisboa: Brasília Editora.
- Ripoli, M., Rubino, M. (eds.) (2005), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*. Genova: De Ferrari & Devega.
- Roda, F. (1965), “Notas al estreno de la primera versión de *Antígona*”, *Primer Acto* 60: 38-39.
- Rodighiero, A. (2007), *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*. Verona: Edizioni Fiorini.

- Romero Mariscal, L. (2012), "Figuras del logos femenino en Virginia Woolf: Las razones de Antígona", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*. Bari, Levante Editori: 557-582.
- Romero Mariscal, L. (2012), *Virginia Woolf y el Helenismo, 1807-1925*. Valencia: Ed. Diputació de Valencia.
- Romilly, J. (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: J. Vrin.
- Ruiz, M. (1988), "Una 'Antígona' entre muros...", in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 9-11.
- Sarabando, J., Correia, J. Sacramento, C. (2009), *Livro de Amizade. Lembrando Mário de Sacramento*. V. N. de Famalicão: Ed. Húmus.
- Sánchez Vicente, X. X. (1991), *Crónica del Surdimientu (1975-1990)*. Oviedo: Barnabooth.
- Santiago Bolaños, M. (2010), "María Zambrano dialogue avec Antigone", in Duroux, R., Urdician, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines...*: 75-86.
- Saxonhouse, A. (1986), "From tragedy to hierarchy and back again: women in Greek political thought", *American Political Science Review* 80: 403-448.
- Schofield, M. (1999), *Saving the city: Philosopher-Kings and other classical paradigms*. London, New York: Routledge.
- Segal, C. P. (1964), «Sophocles' Praise of Man and the conflicts of the *Antigone*», *Arion* 24: 46-60.
- Seale, D. (1982), *Vision and stagecraft in Sophocles*. London and Canberra: Croom Helm.
- Sgorlon, C. (1988), *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano: Mursia editore.
- Silva, M. F. (ed.) (1998), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. I. Lisboa: Edições Colibri / FLUC.
- Silva, M. F. (ed.) (2004), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. III. Coimbra: FLUC.
- Silva, M. F. (ed.) (2006), *Furo: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: IUC.
- Silva, M. F. (2010), "Le mythe d'Antigone sur la scène portugaise du XX^e siècle", in Duroux, R. et Urdican, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 287-294.
- Siti, W. (1995), "Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini", in D'Angeli, C., Magrini, G. (eds.), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa: Giardini.
- Soares, C., Calero Secall, I., Fialho, M. C. (eds.) (2008), *Norma e transgressão I*. Coimbra: IUC.
- Soares, C. Fialho, M. C., Alvarez Morán, M. C., Iglesias Montiel, R. M. (eds.) (2011), *Norma e transgressão II*. Coimbra: IUC.
- Staley, G. A. (1985), «The literary ancestry of Sophocles' 'Ode to Man'», *Classical World* 78: 561-570.

- Steiner, G. (1991), *Antígonas*. Trad. Bixio, A. L. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Steiner, G. (1995; reimp. 2008), *Antígonas*. Trad. port. de Pereira, M. S. Lisboa: Relógio d'Água.
- Steiner, G. (1996), "Tragedy, pure and simple", in Silk, M. (ed.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*. Oxford, Clarendon Press: 534-46.
- Stevens, E. B. (1933), «The topics of counsel and deliberation in Prephilosophical Greek Literature», *Classical Philology* 28: 104-120.
- Styan, J. (1973), *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Suder, W. desdobre-me esta inicial, por favor, para o índice (1991), *Genas. Old age in Greco-Roman Antiquity. A classified bibliography*. Wrocław: **editor**
- Taplin, O. (1989), *The stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. New York: Clarendon Press (with corrections; Oxford University Press 1977¹).
- Trueba Mira, V. (2010), "La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)", *Aurora* 11: 103-116.
- Ubersfeld, A. (1974), *Le roi et le bouffon*, Paris: Lire le théâtre. Éditions sociales.
- Urdician, S. (2008), « Antigone, du personnage tragique à la figure mythique », in Léonard-Roques, V. (ed.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand, PUBP: 87sqq.
- Van Leeuw, M.-N. (2013), *Le Mythe d'Antigone: sources et evolution*. Editions des 3 hibouks (e-book).
- Várzeas, M. (2011), *Sófocles. Antígona*. Vila Nova de Famalicão: Humus (TNSJ).
- Vilches de Frutos, M. F. (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo (Foro Hipánico 27)*. Amsterdam/New York: Edicions Rodopi.
- Vilches de Frutos, M. F. (2006), "Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo", *Hispanística XX* 24: 71-93.
- Vox, O. (1981), "Omero, Polibio, Dione Cassio: notizie editoriali", *Belfagor* 36: 81-83.
- Wiltshire, S. F. (1976), "Antigone's disobedience", *Arethusa* 9: 29-36.