

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISBN 9788875902315 / ISSN 2612-3908
3 • 2022



ORRORE E METAMORFOSI

NEI FRAMMENTI DEL TEATRO ESCHILEO

FRANCESCO CARPANELLI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

francesco.carpanelli@unito.it

«Questa concezione del mondo, che noi chiamiamo specificamente greca, ha trovato la sua prima e maggior espressione in quell'epoca il cui monumento sono i poemi omerici. È facilmente identificabile per l'assenza quasi totale dell'elemento magico. L'invocazione che Goethe alla fine del suo cammino pone in bocca a Faust:

Potessi allontanare dal mio sentiero la magia,
Disimparare ad uno ad uno tutti gli scongiuri,
Così io stessi, o natura, davanti a te uomo, e uomo soltanto,
Allora sì, meriterebbe d'esser uomini
(*Faust*, II, 11404-407)

non fu mai così ben realizzata come nello spirito greco, nel quale la natura che Faust vorrebbe guardare direttamente, senza interventi estranei, è divenuta idea [...]. Sono due mondi che lottano. Ciascuno rappresenta ampiamente quello che è, ciascuno vuol far valere i propri motivi. E mentre essi litigano così l'un l'altro, la parte più vera della loro essenza si palesa». (W. Otto¹)

«Alterità: nozione vaga e troppo vasta, ma che non credo sia anacronistica nella misura

¹ OTTO 2004, 21 e 29.

in cui i Greci l'hanno conosciuta e utilizzata. Platone oppone così la categoria dell'Identico a quella dell'Altro in generale, *to héteron*. Non bisogna parlare, è ovvio, di alterità *tout court*, ma è necessario distinguere e definire ogni volta tipi precisi di alterità: ciò che è altro rispetto alla creatura vivente, all'essere umano (*ánthropos*), al civilizzato, al maschio adulto (*anér*), al Greco, al cittadino [...]. Con Dioniso la musica cambia; è nel cuore stesso della vita, su questa terra, l'intrusione improvvisa di ciò che disorienta la nostra esistenza quotidiana, il corso normale delle cose, noi stessi: il travestimento, la mascherata, l'ebbrezza, il gioco, il teatro, e infine la *trance*, il delirio estatico. Dioniso insegna, o costringe, a divenire altri da ciò che si è normalmente, a fare, già in questa vita terrena, l'esperienza di una evasione verso una sconcertante estraneità». (Jean-Pierre Vernant²)

Per orientarci negli scarsi frammenti del *corpus* eschileo³ è necessario avere una bussola, in un mondo che rimane misterioso⁴ nei contenuti dei testi; per questo motivo riporto, di seguito, una piccola guida ove è possibile cercare quei riferimenti che non saranno da noi trattati, quali singoli titoli, in modo particolare, che rimandano anche a miti scomparsi dall'orizzonte della tragedia greca. È ovvio che si tratta di indicazioni generali da me premesse come piccolo ausilio e non come un elenco assiomatico.

1) Titoli o brevissimi frammenti generalmente riconducibili a una storia mitica, comunque nota, ma inutili (al limite oggetto di discussione) per identificare il *plot* adottato da Eschilo⁵:

Atamante, *Gli Egizi*⁶, *Le Donne* (o *Gli Uomini*⁷) di *Argo*, *Argo*, *Atalanta*, *Le Baccanti*, *Le Bassaridi*, *Le Danaidi*⁸, *Le Nutrici di Dioniso*, *Gli Uomini* (o *Le Donne?*) di *Eleusi*, *Gli Epigoni*, *Le*

² VERNANT 1985, 6.

³ Le raccolte di frammenti su cui mi sono basato sono ovviamente il fondamentale testo di RADT (1985) e quello più sintetico ma più recente (e avvincente) di SOMMERSTEIN (2008). Per i drammi satireschi ho tenuto presente il lavoro di KRUMEICH, PECHSTEIN e SEIDENSTICKER (1999) e quello di O'SULLIVAN e COLLARD (2013).

⁴ Su creature mostruose, apparizioni, horror e metamorfosi nel mondo classico, cf. GUIDORIZZI 2015; IERANO 2017; ANDERSON 2021.

⁵ L'asterisco (*) segnala i titoli di drammi satireschi.

⁶ Il primo o il secondo dramma della trilogia delle *Danaidi*. A noi rimane solo una parola del testo «Zagreos» (Aesch. fr. 5 R.), denominazione del dio Pluto. Un riferimento all'Ade in cui sarebbero finiti gli Egizi dopo essere stati uccisi dalle novelle spose? La sua collocazione nella tetralogia non è certa e niente quindi esclude che, se le *Supplici* si trovavano al secondo posto, sia ipotizzabile un dramma precedente in cui si raccontava l'origine della lite tra Danaos ed Egitto, cui seguiva la fuga delle Danaidi insieme al padre. Da tenere presente che si potrebbe ancora discutere sul fatto che questi drammi fossero realmente parte di una trilogia. Sulle problematiche concernenti l'eccessiva presenza di trilogie eschilee nel *corpus* eschileo, cf. YOON 2016.

⁷ Questo è il titolo presente nel *Catalogo Mediceo*.

⁸ I frammenti a noi giunti (Aesch. fr. 44 e 45 R.), seppur di indubbio interesse, non sono assolutamente utili per ipotizzare una trama che abbia valore; anzi, in casi come questi, si può essere tentati di percorrere una

Eliadi, Gli Eraclidi, I Costruttori del talamo, Le Sacerdotesse, Issione, Ifigenia, I Cabiri, Callisto, Cercione, Gli Araldi*, Circe*, Le Cretesi, Laio, Il Leone*, Le Donne di Lemno, Licurgo*, I Misi, I Giovinetti, Nemea, Le Nereidi, Le Laceratrici, Edipo, Il Giudizio delle armi, I Raccoglitori di ossa, Palamede, Penteo, Le Donne di Perrebia, Penelope, Polidette, Prometeo portatore del fuoco – Prometeo attizzatore del fuoco*⁹, Gli Accompagnatori, Proteo*, Le Donne di Salamina, La Sfinge*, Telefo, Le Lanciatrici con l'arco, Ipsipile, Psicostasia, Orizia.*

2) Titoli e frammenti riconducibili alla scelta eschilea, che può portare solo ad immaginare il *plot* grazie a brevi sequenze drammatiche:

*Etnee¹⁰, Amimone*¹¹, Glauco marino, Glauco di Potnie, Gli Edoni, Le Donne di Tracia, I Cariii ovvero Europa, Memnone, Niobe, Proteo, Semele ovvero le Portatrici di acqua, Sisifo evaso-Sisifo che rotola il masso*, Fineo, Forcidi, I Frigi ovvero il Riscatto di Ettore, Gli Psicagoghi.*

3) Titoli e frammenti che fanno ipotizzare il *plot* ed estese sequenze drammatiche¹²:

I Pescatori con la rete, Gli Spettatori ovvero Gli Uomini dell'Istmo*, I Mirmidoni, Prometeo Liberato.*

In un panorama che non sembra lasciare quindi grandi speranze, bisogna però ricordare la cronologia della lunga carriera di Eschilo, che inizia tra il 500 e il 496 a.C., alle Grandi Dionisie, nel confronto con Pratina e Cherilo¹³, ma soprattutto la sceneggiatura, i costumi e i cori, in alcuni casi spettacolari¹⁴, così come l'effetto visivo raggiunto¹⁵: è innegabile che l'arte tragica si sia formata e affermata grazie al poeta eleusino. I testi che a noi rimangono sono, però,

via indiziaria opposta a quella reale. Basti pensare al processo cui sarebbe andata incontro l'unica sorella che non aveva obbedito al padre oppure tutte le sorelle che si erano prestate al piano assassino di Danao. Il *plot* e il significato del dramma cambierebbero radicalmente e influenzerebbero così il giudizio su tutta la produzione eschilea. Cf. SOMMERSTEIN 2008, *ad loc.*, e CARPANELLI 2021, 210-227, anche per gli aggiornamenti bibliografici.

⁹ Possono bastare a determinare il *plot* pochi frammenti, in pessime condizioni e giudicati con grande sospetto da Radt (Aesch. fr. **204a-d R.), nei quali i satiri sembrano manifestare la loro gioia per il dono del fuoco? Infinita la bibliografia sulla questione: cf. Sommerstein 2008, *ad loc.*

¹⁰ Aesch. fr. 6-11 R. Il *Catalogo* contempla due titoli per le *Etnee*: γνήσια (“genuine”) e νόθοι (“spurie”). Secondo la *Vita di Eschilo* (9), sono state composte durante uno dei viaggi del poeta in Sicilia in onore della città di Etna, fondata da Ierone di Siracusa nel 476/475 a.C.

¹¹ Il dramma satiresco della tetralogia delle *Danaidi*.

¹² L'esiguità di questa sezione fa capire che si tratta solo di qualche opera su cui si fanno solo maggiori ipotesi a livello drammaturgico.

¹³ Cf. Aesch. testt. 1, 2, 52 R. Le traduzioni dei frammenti e dei testi, salvo diversa indicazione, sono mie.

¹⁴ Aesch. test. 54b R.

¹⁵ Aesch. testt. 1, 100-110 R.

quelli scritti nell'ultima parte della sua carriera, mentre nei frammenti si nasconde anche la produzione precedente (basta solo pensare ai *Mirmidoni*). Alcuni manoscritti medievali includono un *Catalogo* di drammi eschilei che contiene 73 titoli, ma questa lista non ne contiene alcuni della cui esistenza siamo certi¹⁶. I motivi di una scomparsa testuale pesante rispetto a quella, inferiore, di Sofocle ed Euripide, va ricercata in quel gusto che punì il poeta, apparso, come attesta Aristofane nelle *Rane*, più difficile dal punto di vista linguistico e ricco di immagini criptiche, paragonabili a quelle di Pindaro; il successo nel tempo – lo sappiamo dai temi del teatro latino – toccò in parte a Sofocle ma soprattutto ad Euripide.

Eccettuata l'unica trilogia in nostro possesso, l'*Orestea*¹⁷ (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, 458 a.C.), conclusa dal dramma satiresco *Proteo*, ora perduto, sappiamo dell'esistenza di tre gruppi che trattavano, in successione, un unico tema mitologico: quello tebano (*Laio*, *Edipo*, *Sette contro Tebe*, *Sfinge*)¹⁸, quello delle Danaidi (*Egizi*, *Supplici*¹⁹, *Danaidi*, *Amimone*)²⁰, quello di Licurgo (*Edoni*, *Bassaridi*, *Giovanetti*, *Licurgo*)²¹. Si è del resto ipotizzato che la propensione per drammi collegati tra loro per argomento fosse la norma eschilea²² e da qui è nato l'esercizio, a volte utile, ma non sempre, tramite il quale si ricerca, ad ogni costo, un legame tra opere che si richiamano ad uno stesso argomento, ma non per questo, a dire il vero, dovevano far parte di una medesima tetralogia. È a mio parere difficile esser sicuri che questa fosse la metodologia eschilea, perché il criterio

¹⁶ Cf. Aesch. test. 78 R.

¹⁷ Cf. Aesch. testt. 63, 65a, 65c R.

¹⁸ Cf. Aesch. test. 58 R.

¹⁹ Come ho già accennato, è oggetto di discussione l'ordine del primo e del secondo dramma, ma anche l'esistenza di una tetralogia con questi titoli, viste le condizioni del *P.Oxy.* 2256 fr. 3, pubblicato nel 1952, su cui si basano tutte le ipotesi sulla suddetta. Cf. la discussione presente nel primo capitolo di GARVIE 2009. Secondo WRIGHT 2005, 27-28, sono solo una quindicina i gruppi di tragedie per le quali è attestata una connessione.

²⁰ Cf. Aesch. test. 70 R.

²¹ Cf. Aesch. test. 68 R. A giusta ragione YOON 2016, 260, afferma che la connessione all'interno della *Lycourgeia* non era caratterizzata dagli stessi elementi che troviamo nell'*Orestea*: «However, it is clear that Aeschylus's *Lycourgeia* was not connected in the same way as the *Oresteia*. While the first tragedy *Edonoi* [...] and the satyr-play *Lycourgos* seem from their titles to have concerned themselves primarily with *Lycourgos*, the second play *Bassarids* apparently did not».

²² La maggior parte dei raggruppamenti che portano ad ipotizzare una tetralogia sono basati su congetture. È un metodo adottato fino da WELCKER 1826. Sintetizzo lo schema ipotizzato da GANTZ 1980 che, comunque, a p. 135 precisa che questo metodo non deve forzare a inserire tutti i titoli da noi conosciuti in una tetralogia. Questi i gruppi quasi sicuri per lo studioso: 1. *Prometheus Desmotes* – *Prometheus Lyomenos* – *Prometheus Pyrphoros* – ???; 2. *Myrmidones* – *Nereides* – *Phryges* – ???; 3. *Memnon* – *Psychostasia* – *Phrygioi* (?) – ???; 4. *Hoplón Krisis* – *Thressai* – *Salaminiai* – ???; 5. ??? – *Phorkides* – *Polydectes* – *Diktyoulkoi*; 6. *Psychagogoi* – *Penelope* – *Ostologoi* – *Kirke*. Seguono poi quelli probabili: 7. *Perrhaibides* – *Ixion* – ??? – ???; 8. *Semele* – *Pentheus* – *Bakchai* – *Xantriai* – *Trophoi* (o *Toxotides*?); 9. *Argeiai* – *Eleusiniói* – *Epigonoi* – *Nemea* (?); 10. *Argo* – *Lemniói* – *Hypsipylye* – *Kabeiroi* (?); 11. *Mysoi* – *Telephos* – ??? – ???. Per altri schemi, cf. METTE 1963; CROPP 2005, e l'introduzione di SOMMERSTEIN 2008.

risente troppo del desiderio di ordine che amano gli storici della letteratura²³. Il lato oscuro del teatro eschileo è però, indubbiamente, una parte essenziale della sua produzione: l'ombra di Dario nei *Persiani*, gli scudi nei *Sette contro Tebe*, il culto del suicidio nelle *Supplici*, la follia di Cassandra nell'*Agamennone*, il sabba sulla tomba di Agamennone nelle *Coefore*, le Erinni nelle *Eumenidi*, tutta la scenografia del *Prometeo incatenato* (probabilmente messo in scena dal figlio Euforione)²⁴ e in modo particolare Io trasformata in giovenca. Non esiste dramma conservato che non abbia un chiaro riferimento al mondo ultraterreno o a qualche distorsione del reale: un aspetto comunque presente, come cercherò di dimostrare, nella produzione frammentaria: è un mondo di cui Eschilo non sa fare a meno in quanto espressione della ferinità dell'essere umano, così come la ricorrente immagine di *Dike* non è altro che un filtro con il divino²⁵. Le tragedie frammentarie sembrano rappresentare l'orrore sulla scena come sentimento valido in sé e per sé, privo cioè di altre giustificazioni. Un lato peculiare del teatro occidentale è anche questo, e solo il romanzo riuscirà, nei secoli, a fargli concorrenza e poi a sostituirsi ad esso. Le prospettive teatrali sono indubbiamente accattivanti e imprevedibili quando l'essere umano si trasforma in mostro, o per volere di un dio o per la deviazione della propria essenza. In questo senso la *lexis* eschilea faceva rivivere segreti che vivono in noi e sono solo momentaneamente sopiti. Le metamorfosi caratterizzano molte di queste storie, come se fosse impossibile mutare in qualcosa di positivo; il mostro che vive dentro l'uomo diventa così protagonista assoluto di alcuni *plot*. In alcuni casi abbiamo solo un titolo e sono la poesia greco-romana o i mitografi ad aiutarci nell'immaginare quale potesse essere il soggetto trattato; in altri è più facile avere un'idea che ci soddisfi. Un'apparente vittoria del 'personaggio negativo'²⁶, come ad esempio nel caso di Licurgo, è destinata a terminare nella sua totale rovina. Ci sono, fra le tetralogie sicure, anche casi di commistione tematica, non così facili da interpretare: basta pensare ai *Persiani*, la cui *hypothesis* attesta che i quattro drammi del 472 a.C. erano, in ordine, *Fineo*, *Persiani*, *Glauco*²⁷, *Prometeo*. Al di là dell'apparente disomogeneità argomentativa dei soggetti, è sicuro che, a parte la tragedia con soggetto di storia contemporanea, si tratta di opere di argomento mitologico e comunque lontane da tematiche belliche. Questo vuol dire che,

²³ Cf. WRIGHT 2019, 14. Per fondamentali riflessioni sul pericolo di un metodo che porti a raggruppare ciò che abbiamo di Eschilo in gruppi da noi definiti 'trilogie' o 'tetralogie' con linee tematiche coerenti, cf. YOON 2016.

²⁴ Tale affermazione non vuole essere perentoria ma ritengo inutile entrare, in un contesto come il nostro, nel merito di una annosa discussione sulla quale è importante, comunque, tener presente la sintesi di PATTONI 2020. Per la supposta paternità di Euforione, cf. WEST 1990, 62-72, e YOON 2016, in particolare p. 277, n. 52.

²⁵ Per una sintesi generale della religiosità eschilea nei drammi a noi pervenuti, cf. SOURVINOU-INWOOD 2003, 201-264.

²⁶ L'aspetto demonico dell'uomo che combatte quello religioso?

²⁷ Un successivo scolio aggiunge che si trattava del *Potnio*.

se riflettiamo sull'impatto dei *Persiani* sul pubblico, vista la vicinanza degli avvenimenti trattati, cui quasi tutti gli Ateniesi avevano partecipato in prima persona, e al di là dell'affascinante tentativo di Sommerstein²⁸ di dare un senso profetico a ciò che sarebbe successo con la vittoria dei greci sui barbari, le tre storie portate sulla scena rimangono intimamente diverse. Cruente, spettacolari nel contenuto orrido, con soggetti in qualche modo primitivi quelle del *Fineo* e del *Glauco di Potnie* ma, se non avessimo prova di una loro messa in scena in contemporanea²⁹, non avremmo mai pensato che fossero parte di una stessa tetralogia. È 'il mondo di ieri'³⁰ quello in cui si possono ritrovare due impostazioni di pensiero che all'inizio del V secolo a.C. erano ancora molto evidenti (e tale in realtà rimarrà fino al IV secolo a.C.). Da Clistene in poi, ad Atene, lo scontro tra due tipologie di culto molto differenti, l'antica e la nuova religione, è rappresentato dalle Erinni che si trasformano in Eumenidi. È qui che l'influenza di Eleusi si fa più forte in Eschilo, nella sua ricerca di rendere razionale l'irrazionale.

Mi preme qui riportare, onde non ripetermi nelle note, una breve premessa metodologica ai testi da me affrontati in questa ricerca. In un campo così incerto e labile come quello dei frammenti della tragedia classica è giusto anche fare delle scelte in base alla propria esperienza e ai propri studi³¹. Le mie conclusioni sono le seguenti:

– Ogni dramma segue le varianti (o le innovazioni) che l'autore ha voluto seguire ed è quindi sì importante conoscere le linee generali secondo cui un mito si sviluppa, da Omero a Nonno di Panopoli, ma non è opportuno fornirne una lista infinita in quanto esse appartengono ad epoche diverse e risultano soprattutto indipendenti dalla drammaturgia³². Apollodoro³³ ed Igino³⁴, in particolare, ci forniscono una sistemazione narratologica del racconto, ma non possono mai darci una sequenza credibile di quello che era il *plot* da noi ricercato. Il criterio guida può semmai essere legato all'analisi linguistica anche di un unico frammento che offra tale possibilità; di conseguenza, invece, ove questa operazione non dia spunti drammaturgici, non riporterò i frammenti a noi pervenuti.

²⁸ SOMMERSTEIN 2010a. Anche questo dato fa pensare che ci è giunta solo la trilogia dell'*Oresteia* perché si trattava di quella più intimamente legata, mentre più labili erano i collegamenti delle altre trilogie, come sostiene YOON 2016, 261.

²⁹ Cf. Aesch. test. 55a R. Cf. MOREAU 1992-1993.

³⁰ Un piccolo omaggio all'omonimo romanzo di Stefan Zweig (1941) e alla nostra cultura europea.

³¹ Cf. la magistrale sintesi sull'esperienza nello studio dei frammenti da parte di Sommerstein: *Sherlockism and the study of fragmentary tragedies* (SOMMERSTEIN 2010b, 61-81).

³² La ricerca ha ormai, da tempo, chiarito l'importanza dell'interpretazione personale del mito da parte dei tragediografi: era questo che li spingeva all'agone drammatico e alla vittoria. Riporto alcuni dei saggi più importanti cui tutti facciamo riferimento: BURIAN 1997; ANDERSON 2005; SOMMERSTEIN 2005; BUXTON 2007; ALAUX 2011; KONSTANTINOVA 2015.

³³ Cf. HUYS 1997a e VILLAGRA 2017.

³⁴ Cf. HUYS 1997b.

– L’apporto dell’iconografia³⁵ rimane suggestivo ma non può mai essere considerata la ‘fotografia’ di una o più scene di un dramma perduto. Al limite, può dare un supporto a quanto ci rimane del testo.

– Un’ultima considerazione, forse la più importante, riguarda il perché Eschilo abbia avuto una particolare predisposizione sia per temi legati al mondo dell’orrido che a quelli della metamorfosi, quasi sempre tra loro connessi. Anche in Sofocle, ma soprattutto in Euripide fino alle *Baccanti*, tali interessi sono più che evidenti, ma in Eschilo sentiamo vivo il legame con l’antica e la nuova religione, quel rapporto che si evolve, successivamente, nei riti di salvezza misterici. Il culto degli dei ctoni, che dimorano all’interno della terra³⁶, sussiste ovviamente soprattutto a livello popolare e questo pare proprio l’aspetto cui più si è rivolto il poeta di Eleusi. La visione pessimistica che si era accentuata nel passaggio da Omero ad Esiodo, con l’aristocrazia chiusa in gruppi sempre più esclusivi, trova nella μοῖρα θανάτου, il fato della morte imminente, una sua esplicazione che, nella tragedia, tende alla κάθαρσις, la purificazione che giuoca un ruolo non indifferente accanto al culto. L’orrore, accompagnato dalla meraviglia destata nello spettatore, diventa così uno dei motivi principali nell’arricchimento dei temi scelti da Eschilo.

1. Il teatro degli orrori

Molteplici sono dunque gli spunti orrifici presenti in titoli eschilei il cui testo è ormai perduto nel nulla: si tratta di drammi legati ad ambiti oscuri, di cui è difficile definire il senso più recondito. La seguente rassegna, come quella del paragrafo successivo (*Il teatro delle metamorfosi e della meraviglia*), vuole essere un primo tentativo di sintesi drammatico-letteraria atto a definire quali siano veramente i drammi eschilei di cui possiamo avere un’idea anche solo parziale, allo stato attuale della ricerca, come ho cercato già di indicare precedentemente nello schema da me redatto.

Atamante

Dell’*Atamante*³⁷ ci rimane un frammento relativo a qualcuno (Melicerte?) che era stato buttato in un calderone:

³⁵ Comunque importanti le ricerche in tal senso, in ultimo, quelle di TAPLIN 2007 (con relativa bibliografia).

³⁶ Cf. ROHDE 1989, I, 208-218.

³⁷ Aesch. frr. 1-4a R. Per le trilogie di appartenenza, a mio giudizio arbitrarie dato quello che conosciamo dell’opera, cioè niente, cf. LUCAS DE DIOS 2008, 156-157. UNTERSTEINER 1950 ipotizza una tetralogia dedicata

Aesch. fr. 1 Sommerstein (= fr. 1 R.)

τὸν μὲν³⁸ τρίπους ἐδέξατ' οἰκεῖος λέβης
αἰεὶ φυλάσσω τὴν ὑπὲρ πυρὸς στάσιν

l'uno accolse un lebete domestico a tre gambe
che sempre conservava il suo posto sopra il fuoco

L'uso del verbo principale al passato (v. 1: ἐδέξατ') fa pensare al riassunto, retrospettivo, di un Nunzio (?) che raccontava le sorti di uno dei due figli di Atamante (i cui nomi erano Learco e Melicerte), avuti dalla seconda moglie Ino: Atamante e Ino erano stati fatti impazzire da Era per aver accettato di prendersi cura di Dioniso, figlio di Semele, sorella di Ino³⁹. Potrebbe essere quindi un semplice inciso nel racconto, e questo complica molto la situazione, poiché la saga è talmente ampia da non lasciare che l'imbarazzo della scelta sulla parte del mito trattata: Atamante, re beota, figlio di Eolo⁴⁰, si sposa tre volte, rispettivamente con Nefele, Ino e Temisto⁴¹. Un piccolo aiuto, però, a definire la vicenda sembra venire dal lungo racconto ripreso da Nonno di Panopoli che chiama il lebete «assassino» (10, 71: φοίνιος), ciò che nel nostro testo eschileo viene definito «domestico» (v. 1: οἰκεῖος). Nelle *Dionisiache*, dunque, dopo aver ucciso Learco, Atamante, furente, corre nel palazzo chiamando proprio il nome del figlio assassinato ma, visto l'altro figlio Melicerte:

στηρίξας δὲ λέβητα πυρίπνοον ἐσχαρεῶνι,
εἰς μέσον νίεα θῆκεν· ἀναπτομένοιο δὲ πυρσοῦ

agli Eolidi. GANTZ 1980, 157, pensa a *Le lanciatrici con l'arco – Semele – Atamante*. DEFORGE 1989, 214-216, lo lega alle *Baccanti*.

³⁸ Con un δέ sarà stato di seguito introdotto l'altro figlio ucciso.

³⁹ A tempo debito Zeus scioglie le cuciture, fa nascere Dioniso e lo affida a Ermes. Ermes porta il neonato da Ino e da Atamante, persuadendoli a crescerlo come se fosse una fanciulla. Era si adira e li fa impazzire: Atamante scambia il figlio maggiore Learco per un cerbiatto, gli dà la caccia e lo uccide; Ino getta il minore, Melicerte, in un bacile di acqua bollente, poi si lancia in mare portando con sé il calderone e diventano così due divinità marine, Leucotea e Palemone: questi sono i nomi dati loro dai naviganti che essi soccorrono nelle tempeste. In onore di Melicerte, Sisifo istituì i Giochi Istmici (Apollod. 3, 4, 3; cf. anche 1, 9, 2). Diversa la versione di uno scolio a Pindaro (*arg. I Pind. Isthm.* 514B): il cadavere di Learco sarebbe stato buttato dalla madre nella pentola, forse per resuscitarlo (cf. la storia di Medea e le Peliadi); in seguito, impazzita, si sarebbe buttata in mare con Melicerte.

⁴⁰ La sua prima attestazione è in Hes. fr. 10a M./W.

⁴¹ Tutti i matrimoni sono legati al tema della matrigna cattiva nei confronti dei figli della precedente consorte: cf. Apollod. 1, 9, 1-2 e 3, 4, 3; Hyg. *Fab.* 1-5.

φοίνιος ὑδατόεντι λέβης ἐπεπάφλασεν ἀτμῶ.⁴²

messo un lebete fumante sul focolare
ci buttò dentro il figlio; poi dopo aver acceso il fuoco
il lebete assassino bolli con umido vapore.⁴³

Un lebete che «conserva sempre il suo posto» (v. 2: αἰεὶ φυλάσσω τὴν ... στάσιν), quello di Eschilo, è al tempo stesso un lebete «fumante» (10, 69: πυρίπνοον), quello di Nonno, insomma un pentolone sempre pronto all'uso. Se tale era l'orientamento del *plot*, non si tratterebbe di Ino ma di Atamante che ucciderebbe entrambi i due figli, come testimoniato da Nonno; poi Ino strappa il figlio, mezzo bruciato, dal lebete, e scappa via inseguita dal marito (10, 72-79). Inutile cercare altre similitudini di intreccio. Il titolo stesso *Atamante*, del resto, porterebbe ad immaginare una presenza più incisiva dell'uomo rispetto a quella della moglie Ino. Impossibile, però, immaginare se il passo fosse essenziale o riassuntivo (-narrativo), e quindi relativo ad un momento successivo del mito, come pensa Sommerstein⁴⁴ secondo il quale, invece, Eschilo avrebbe trattato il tentativo di sacrificare il figlio Frisso, avuto con Nefele, poi fuggito con la sorella Elle sull'ariete dal vello d'oro. Un'ultima annotazione, almeno sui toni orrifici del racconto, può essere tratta dal frammento seguente⁴⁵, citato dall'*Etymologicum Genuinum* (s.v. ἔξαστήρ, «il forchettone per la carne»), anche questo ipoteticamente vicino a quanto leggiamo in Nonno riguardo a Ino (10, 72-79):

Aesch. fr. 2 Sommerstein (= fr. 2 R.)

χαλκείοισιν ἔξαστήρσι(ν)⁴⁶ ἔξαιρούμενοι⁴⁷

venendo estratti (*scil.* dal calderone) (i resti dei due bambini?) con i forchettoni (per la carne).

⁴² Nonn. *D.* 10, 69-71.

⁴³ «La versione adottata qui da Nonno è rara: la ritroviamo infatti soltanto in un Argomento delle *Istmiche* di Pindaro (*Arg. D a Isth.* p. 194 Drachmann), in cui però Ino prende con sé Melicerte prima che il padre lo getti nel lebete, e in due altri accenni molto episodici: uno in uno scolio di Tzetze a Lycophr. 229 e l'altro in uno scolio a Pind., *Pyth.* 3.173. Il lebete nella vicenda compare anche in altre fonti ma con funzione diversa: Apollodoro 3.4.3 dice che fu Ino nella sua follia a gettarvi vivo Melicerte» (GIGLI PICCARDI 2003, 687).

⁴⁴ Cf. SOMMERSTEIN 2008, *ad loc.*

⁴⁵ Aesch. fr. 2 R.

⁴⁶ ἔξαστήρσι(ν) Dindorf.

⁴⁷ ἔξαιρούμενοι Dindorf. Accetto qui la congettura di Dindorf, dove SOMMERSTEIN 2008 e RADT 1985 lasciano, con dubbio, χαιρούμενοι di B. Nonno (*D.* 10, 74) usa il verbo ἀφαρπάζω per indicare lo stesso risultato: la donna toglieva il bambino dal calderone, «strappando via (ἀφαρπάζασα)» il corpo del figlio mezzo bruciato dal fuoco.

Il soggetto del *plot* poteva in questo caso trovare un motivo unificatore nella malvagità di Atamante che, pazzo, avrebbe voluto uccidere (come leggiamo in Nonno) i due figli avuti da Ino. Atamante rappresenta nella tradizione una figura inquietante, un uomo di fronte al quale anche i lupi fuggivano⁴⁸; difficile almeno non pensarlo in tali vesti anche nella rassegna del soggetto scelto da Eschilo.

*Glauco di Potnie*⁴⁹

Al pari dell'*Atamante*, anche Il *Glauco di Potnie*⁵⁰, uno dei drammi della trilogia del 472 a.C., insieme a *Fineo* e ai *Persiani*⁵¹, ha come protagonista un personaggio non certo tra i più rassicuranti della mitologia. Glauco, figlio di Sisifo, nutriva le sue giumente con carne umana⁵² e non le faceva accoppiare⁵³, perché fossero sempre più veloci nella corsa: portate da lui ai giochi funebri per Pelia e forse fatte impazzire da Afrodite⁵⁴, lo sbrana-rono⁵⁵ durante la gara equestre indetta per l'occasione. Sarebbe per noi dirimente sapere se l'ira di Afrodite fosse dovuta ad una colpa simile a quella di Ippolito⁵⁶, cioè quella di non rendere il dovuto culto alla dea; non far accoppiare le sue cavalle per renderle più veloci⁵⁷ e nutrirle con carne umana sarebbe senza dubbio solo un'aggravante in sintonia con la presentazione del personaggio quale uomo incivile, sprezzante di leggi divine ed umane. Quanto leggevamo del testo fino alla metà del XX secolo (in modo particolare Aesch. fr. 38 e 39 R.) è stato incrementato dalla pubblicazione, separata, di alcuni frammenti papiracei (*PSI* 1210 = Aesch. fr. 36 e 36a; *P.Oxy.* 2160 = Aesch. fr. 36b), che appartengono alla stessa copia ma comunque non forniscono un testo coerente.

⁴⁸ Cf. Apollod. 1, 9, 2.

⁴⁹ Intendo qui mantenere la differenza tra *Glauco di Potnie* e *Glauco marino*, evitando così di trattare i due frammenti che in RADT 1985 (Aesch. fr. 25a e 25b) sono indicati sotto la voce generica ΓΛΑΥΚΟΙ.

⁵⁰ Figlio di Sisifo e di Merope. Il dramma (Aesch. fr. 36-42a R.) non è citato nel *Catalogo* e l'eponimo geografico (Potnie è una città della Beozia) è aggiunto da uno scolio recenziere: si tratta del luogo dove Glauco teneva il suo allevamento di cavalle.

⁵¹ GARVIE 2009, XLIV, pensa ad un collegamento tra i *Persiani* e questo dramma tramite il sogno di Atossa e quello (forse) della moglie di Glauco da leggere in versi molto frammentari presenti nel *P.Oxy.* 2160 (= Aesch. fr. 36b e 36b2 R.). Si tratta di versi lirici o di anapesti da ricondurre al tema dei sogni che annunciavano grandi catastrofi.

⁵² Lo attesterebbe Asclepiade nei suoi Τραγωδοῦμενα (fr. 1 Jacoby).

⁵³ Cf. Verg. G. 3, 267-68, e i commentari di Probo e Servio *ad loc.*

⁵⁴ Sono evidenti le assonanze con la storia dell'*Ippolito* euripideo e con l'ira di Afrodite trascurata come dea dell'amore: sia Ippolito che Glauco non rispettavano le regole naturali.

⁵⁵ Cf. Hyg. *Fab.* 250.

⁵⁶ Cf. MURRAY 1940, 113.

⁵⁷ Scrive GRAVES 1963, I, 209, n. 2: «il fatto che disprezzasse Afrodite e non volesse far coprire le sue cavalle, fa pensare a un tentativo patriarcale di sopprimere le feste erotiche in onore delle Potnie («le potenti») e cioè della triade lunare».

Aesch. fr. 36 Sommerstein (cf. Aesch. fr. 36 R.)

Un canto beneaugurante forse intercorso tra Glauco e il Coro e imitato da Aristofane, nelle *Rane* (vv. 1528-1533)⁵⁸, nelle parole del secondo che saluta Dioniso ed Eschilo: un soggetto plurale «augura con le proprie labbra» (v. 6: ἀπὸ στόματος χέομεν) «buon viaggio» (v. 5: εὐοδίαν)⁵⁹, un concetto già presente nel verso precedente: «un [buon] auspicio per il cammino» (v. 4: ἐν κελεύθῳ⁶⁰ ξύμβολο[]).

Se Hermann fosse nel giusto suggerendo di attribuire a questo dramma uno dei *fragmenta dubia* (Aesch. fr. 465 R.):

ὅς εἶχε πῶλους τέσσαρας ζυγηφόρους
φιμοῖσιν ἀλωτοῖσιν ἐστομωμένας

che aveva quattro puledre, sottoposte al giogo, e con la bocca munita di museruole risonanti come flauti.

avremmo una descrizione dell'antieroe che parte baldanzoso per la gara, noi diremmo con la vittoria in tasca. Il mito, e il pubblico lo sapeva bene, prevedeva ben altra fine per colui che si era sostituito alle leggi della natura.

Aesch. fr. 36b.7 Sommerstein (cf. Aesch. fr. 36b.7 R. = *P.Oxy.* 2160, fr. 7).

Nel papiro non c'è un segno che possa far pensare ad un dialogo e dalle poche parole che si possono riconoscere pare essere la risposta di Glauco al Coro; le sue parole implicano il riferimento ai luoghi che dovrà attraversare nel suo viaggio: ἐν [χέ]ρσοισι⁶¹ (v. 1: «in terre aride») – ἐν θαλά[σ]ση δεινός (v. 2: «terribile sul mare») – ὄρειος (v. 4: «montano») – l'avverbio di moto da luogo πόθεν (v. 5: «da dove») – κάμοιγ' (v. 7: «e per me»). Glauco potrebbe dunque parlare in prima persona.

Aesch. fr. 37 Sommerstein (= fr. 37 R.)

ἀγῶν γὰρ ἄνδρας οὐ μένει λελειμμένους

quando c'è una gara non c'è spazio per chi arriva in ritardo

⁵⁸ I vv. 5-6 sono infatti presenti negli *schol.* *Ar. Ran.* 1528.

⁵⁹ Lo stesso termine è usato da Aristofane nelle *Rane* (v. 1528).

⁶⁰ Il termine indica un viaggio lungo in quanto pieno di insidie per il futuro.

⁶¹ Cf. Theophr. *HP* 8, 6, 4.

Come afferma SOMMERSTEIN 2008, *ad loc.*, Glauco sembra respingere l'invito (della moglie?) a non partire. Un dramma che definirei del 'presagio', come abbiamo già accennato a proposito del supposto sogno della moglie; difficile, comunque, dare per certa questa sensazione se pensiamo che, in ciò che ci resta, una sola parola fa riferimento ad ipotetiche «visioni» (Aesch. fr. 36b, 2, 10 Sommerstein: φάσματα). Una tragedia, questo sì, in cui le note dominanti, fin dalle prime battute, dovevano essere tali da far presagire l'ambito di un *dark plot* dal finale difficilmente conciliante.

Aesch. fr. 38 *Sommerstein* (= fr. 38 R.)

Ecco ciò che ci rimane del racconto di quello che è successo a Glauco, sicuramente da parte di qualcuno presente alla gara:

ἐφ' ἄρματος γὰρ ἄρμα καὶ νεκρῶ νεκρός,
ἵπποι δ' ἐφ' ἵπποις ἦσαν ἐμπεφυρμένοι

Infatti carro su carro, corpi su corpi e cavalli su cavalli mescolati in confusione

Aesch. fr. 39 *Sommerstein* (cf. Aesch. fr. 39 R.)

Ancora due versi del racconto riferiti al momento in cui le cavalle si ribellavano al loro padrone durante la gara.

εἶλκον δ' ἄνω λυκηδόν, ὥστε διπλόοι
λύκοι νέβρον φέρουσι ἀμφὶ μασχάλαις

lo trascinavano in alto, alla maniera dei lupi, proprio come quando due lupi portano via un cerbiatto prendendolo per le ascelle.

Le Donne di Perrebia e Issione

*Le Donne di Perrebia e Issione*⁶² potevano, ma non è affatto sicuro, far parte di una trilogia e comunque dovevano trattare la storia del re dei Lapiti⁶³, abitanti della Tessaglia in tempi immemorabili.

⁶² Aristotele, nelle *Poetica* (1455b 34-36), cita tragedie su Aiace e su Issione come esempi di una sottocategoria di tragedie piene di *pathos*, cioè «luttuose». Una categoria vaga ma che dovrebbe implicare la sofferenza dell'eroe in questione.

⁶³ Cf. GANTZ 1993, 718-721.

*Le Donne di Perrebia*⁶⁴ quasi sicuramente conteneva la prima parte della storia di Issione⁶⁵ che sposava Dia⁶⁶, figlia di (D)eioneo (il “devastatore”). Issione dopo aver promesso al futuro suocero ricchi doni nuziali lo invitava ad un banchetto, ma invece di introdurlo ai convitati lo faceva entrare in una stanza che aveva costruito come una grande trappola. L’ospite cadeva in una fossa piena di fuoco e moriva tra le fiamme: il primo assassinio di un congiunto.

I tre frammenti a noi rimasti fanno ipotizzare parte del *plot*.

Aesch. fr. 185 Sommerstein (= fr. 185 R.)

Le promesse⁶⁷ di Issione:

ἀργυρηλάτοις
κέρασι χρυσᾶ στόμια προσβεβλημένοις

con corni lavorati in argento che hanno imboccature d’oro ad essi aggiunte

Come testimonia Eustazio nel *Commento a Omero, Iliade*, 13, 21 s.v. κέρασ (“corno”), Eschilo in questo dramma attestava l’uso di corni, al posto delle coppe, da parte dei Perrebi. E sono proprio questi oggetti che (D)eioneo cercherebbe al suo arrivo, prima di partecipare alla festa; lo leggiamo nel successivo frammento.

Aesch. fr. 184 Sommerstein (= fr. 184 R.)

Il povero (D)eioneo (un importante indizio scenografico, oppure, il racconto successivo alla sua morte da parte di un Messaggero o di una divinità), entra in una stanza vuota, non trova i tesori a lui promessi⁶⁸ e chiede:

ποῦ μοι τὰ πολλὰ δῶρα κάκροθίνια;
ποῦ χρυσότευκτα κάργυρᾶ σκυφώματα;

⁶⁴ È un titolo presente nel *Catalogo* e in altre fonti. Aesch. fr. 184-186a R. La Perrebia è una regione all’estremo nord della Tessaglia, che faceva parte dei domini di Issione. La sua vicenda si legge in Diodoro Siculo (4, 69, 3).

⁶⁵ Padre di Issione, re di Girtone, una città della Perrebia (cf. Strab. 9, 5, 19), era considerato Ares o Flegias (il sacrilego).

⁶⁶ «La sposa terrena di Issione si chiamava Dia, che è soltanto un altro nome di Ebe, figlia di Era, anzi probabilmente di Era stessa nella sua qualità di «appartenente a Zeus» o «celeste», poiché questo è il significato di *dia*» (KERÉNYI 1984, I, 149).

⁶⁷ I *dona nuptialia*.

⁶⁸ I dettagli più precisi su questo assassinio sono in *schol.* Ap.Rh. 3, 62.

dove sono i molti doni e gli oggetti pregiati a me (promessi)?
Dove le coppe istoriate in oro e in argento?

Il tono della richiesta indica la sorpresa di chi si trova di fronte ad una sorpresa e in qualche modo presagisce ciò che accadrà. Una trappola perché Issione lo ha fatto entrare, prima di partecipare alla festa, in una stanza spoglia di qualsiasi oggetto e (D)eioneo viene lentamente spinto verso la buca, ricoperta di un falso pavimento, dove trova la morte, come leggiamo nel successivo ed ultimo frammento.

Aesch. fr. 186 Sommerstein (= fr. 186 R.)

τέθνηκεν αἰσχρῶς χρημάτων ἀπαιόλη⁶⁹

è morto in modo turpe con la perdita fraudolenta delle sue⁷⁰ ricchezze

Se il finale era questo, si può immaginare che si trattasse di una trilogia in cui era prevista la purificazione di Issione dal delitto commesso. Bisogna però anche riflettere sul fatto che la vicenda mitologica, nel suo complesso, non poteva prevedere alcuna 'remissione' perché la dannazione di Issione sarà eterna. Il fatto che siamo a conoscenza di un dramma dal titolo *Issione* non significa niente, perché poteva trattarsi di un dramma compreso in una trilogia 'slegata' oppure 'legata' da altri fattori, come nel caso di quella cui appartengono i *Persiani*.

Il mito, a grandi linee, prevede, in successione, questi eventi:

- nessuna divinità, giudicando orrendo il suo comportamento, accettò di purificare Issione, ma Zeus volle dargli credito, lo purificò e lo invitò addirittura alla sua tavola;
- l'ingratitude di Issione fu pari alla sua essenza interiore e per questo cercò di sedurre Era. Zeus, avendolo compreso, fece un'immagine uguale a quella di Era formandola con una nuvola. Issione, ubriaco, non se ne accorse e, colto sul fatto, venne fustigato da Hermes

⁶⁹ Esichio (α 5725) cita questo termine, preso dalle *Perrebidì* di Eschilo, precisando: che il termine ἀπαιόλη vale come ἀπάτη ἢ ἀποστέρσις («inganno o privazione»).

⁷⁰ «Sue» in quanto a lui promesse e dovute da Issione.

mentre doveva ripetere questa frase: «I benefattori devono essere onorati». Zeus, in seguito, lo legò ad una ruota di fuoco che rotolava⁷¹, senza mai fermarsi, nel cielo⁷².

– Nefele, falsa Era, generò a Issione il Centauro che, dopo essersi unito alle cavalle magnesie, generò i Centauri.

Non sappiamo se la sua purificazione e le sue successive vicende fossero già trattate nelle *Donne di Perrebia* oppure fossero argomento dell'*Issione*⁷³. Eschilo riporta due volte nelle *Eumenidi* (vv. 439-441, 717-718) la supplica a Zeus, poi esaudita (ma non le sue conseguenze). Non è facile capire come il nuovo tradimento di Issione, questa volta a scapito della benevolenza del sommo degli dei, potesse diventare il *plot* di una tragedia o di un dramma satiresco: il fr. 90 Sommerstein (= fr. 90 R.) farebbe pensare al primo; il fr. 91 Sommerstein (= fr. 91 R.)⁷⁴ al secondo. L'ambientazione doveva comunque essere sulla terra e non in cielo, e forse Issione era rappresentato nel suo periodo di isolamento come un aborrito, contaminato assassino con il quale nessuno si sarebbe accompagnato (eccetto i satiri?). Semplici ipotesi, perché non rimane alcun supporto testuale che ci assicuri una direzione né sulla sua purificazione sull'Olimpo né sulla sua passione per Era.

Perseo⁷⁵: *Forcidi e Polidette*

Meraviglia e *horror* non dovevano mancare in due drammi dedicati ad una parte della vita di Perseo: *Forcidi e Polidette*. Del primo parla Aristotele in un passo della *Poetica*, cui abbiamo già fatto cenno per *l'Issione*, molto controverso per una partizione diversa da quella già fatta dal filosofo nel capitolo VI:

τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἡ δὲ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητικὴ, οἷον οἱ τε Αἰάντες καὶ οἱ

⁷¹ Cf. Pind. *Pyth.* 2, 21-24.

⁷² «Questa strana posizione a O ricorda le ruote infuocate che si facevano rotolare giù dalle colline durante le feste di mezza estate, in Europa, a indicare che il sole aveva ormai raggiunto lo zenit e iniziava il suo declino fino al solstizio d'inverno» (GRAVES 1963, I, 187, n. 2).

⁷³ Cf. Aesch. fr. 90-93 R. Tragedie con questo titolo sono state scritte anche da Callistrato, Sofocle ed Euripide.

⁷⁴ Nel frammento leggiamo il verbo *καταπίνω* («mandare giù, deglutire, ingurgitare»), forma che non appartiene al linguaggio tragico. Potrebbe quindi essere una forma adatta ad un coro di Satiri e indicare così il genere dell'opera.

⁷⁵ In generale sulla figura di questo eroe, cf. AÉLION 1984, 202-208; DILLON 1990; OGDEN 2008.

Τξιόνες, ἢ δὲ ἠθικὴ, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεὺς· τὸ δὲ τέταρτον ὄψις⁷⁶, οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου⁷⁷.

Le forme della tragedia sono quattro⁷⁸, e tante risultano in relazione agli elementi che abbiamo illustrati. Una è quella avventurosa, che consiste in peripezia e riconoscimento; una è luttuosa, come i vari *Aiaci* e *Issioni*; una è psicologica, come le *Ftiotidi* e il *Peleo*; e la quarta è spettacolare, come le *Forcidi* e *Prometeo* e le scene d'oltretomba⁷⁹.

Al di là della contraddizione interna al testo di cui abbiamo fatto cenno, è impossibile capire il valore della citazione che comprende titoli senza indicarne l'autore⁸⁰, in un contesto di riferimento che potrebbe essere quello del tempo di Aristotele e non quello del V secolo a.C.⁸¹ A parte questa notizia, le *Forcidi* sono però ricordate nel *Catalogo* (Aesch. test. 78, 17d R.); ne rimane un solo passo, citato da Ateneo (= Aesch. fr. 261 R.), e un inserto mitologico in Eratostene (= Aesch. fr. 262 R.)⁸².

I tentativi di giungere ad un *plot*, realmente eschileo, rappresentano la speranza di non perdere, almeno nella memoria e nella valutazione dell'intero *corpus*, un dramma che viene collocato in un 'ipotetico' raggruppamento di tre titoli: *Forcidi*, *Polidette*, *I pescatori con la rete* (*Diktyoulkoi*).⁸³ Anche nella ricerca iconografica, nonostante le numerose testimonianze è difficile, come sempre, trovare un filo conduttore che ci riporti alle *Forcidi*. Solo Eratostene⁸⁴, a differenza del testimone più esauriente nei dettagli, cioè Ferecide⁸⁵, cita direttamente il dramma eschileo:

ὡς Αἰσχύλος φησὶν ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητῆς <ἐν> Φορκίσιν, Γραίας εἶχον προφύλακας αἱ Γοργόνες

⁷⁶ ὄψις Bywater : οἷς *codd.*

⁷⁷ Arist. *Poet.* 1455b-1456a.

⁷⁸ Nel capitolo VI della *Poetica*, Aristotele aveva parlato di sei parti in cui si divideva il genere tragico.

⁷⁹ Testo e traduzione di GALLAVOTTI 1974.

⁸⁰ Cf. LANZA 1987, 180-181, n. 2.

⁸¹ È la tesi che leggiamo in WISE 2008.

⁸² Anche nel *Prometeo incatenato*, di non sicura matrice eschilea, si legge (vv. 790-801), tra le profezie fatte da Prometeo, che Io giungerà alle piane Gorgoneie di Cistene, dove abitano le Forcidi, tre vecchissime fanciulle dall'aspetto di cigno, che hanno un occhio solo e un dente da ripartirsi in tre; non si espongono mai alla luce del sole, mai a quella della luna. Vicino a loro si trovano le loro tre sorelle, le Gorgoni, dalle chiome di serpenti, portatrici solo di morte per gli esseri umani.

⁸³ Cf. GANTZ 1980, 149-151; DILLON 1990, 201-243. Il fatto che del *Polidette* non sappiamo niente, fa capire quanto labile siano questi raggruppamenti nati solo intorno alle suggestioni di titoli appartenenti ad una stessa linea mitologica; impossibile escludere che gli stessi argomenti siano stati trattati in periodi anche molto lontani tra loro.

⁸⁴ Eratosth. 22.

⁸⁵ Pherecid. fr. 10-12 Jacoby.

le Gorgoni, stando a quanto dice il poeta Eschilo nelle *Forcidi*, avevano come loro sentinella le Graie

Sintetizzo quanto raccontava il mito, nel suo complesso. Dopo che Acrisio, nonno di Perseo, e padre di Danae, sua madre, aveva abbandonato figlia e nipote in un baule di legno lanciato in mare (Zeus aveva infranto la prigionia di Danae, rinchiusa in una stanza di rame, unendosi a lei come pioggia d'oro; era nato così Perseo, destinato ad uccidere il nonno Acrisio) l'arca fu spinta dalle onde fino all'isola di Serifo, dove un pescatore, Ditti, la portò a riva e dopo averla aperta vi trovò i due poveri naufraghi. Li consegnò al fratello, il re Polidette, che li ospitò nella sua reggia. Questa prima parte delle vicende che riguardano Serifo rappresentano le linee fondamentali dei *Pescatori con la rete* (*Diktyoulokoï*)⁸⁶, il dramma satiresco dell'ipotetica tetralogia eschilea⁸⁷.

Trascorso il tempo, l'unico desiderio del sovrano era quello di sposare Danae ma, per non contrariare Perseo, finse di voler invece partecipare alla gara equestre che Pelope 'infliggeva' a tutti i pretendenti della figlia, Ippodamia. Polidette chiese come dono, a tutti coloro che avrebbero partecipato ad una festa in onore degli altri nobili del continente, un cavallo. Perseo, pur di sottrarre la madre alle mire di Polidette, gli promise non un cavallo, che non poteva comprare, ma la testa della Gorgone Medusa, colei che pietrificava chiunque l'avesse guardata negli occhi⁸⁸. Atena, artefice dell'orrendo aspetto di Medusa, decise di aiutare Perseo. In un primo momento lo portò a Samo a vedere i simulacri delle tre Gorgoni, perché fosse in grado di distinguere le tre sorelle: Medusa, Steno ed Euriale, con l'ammonizione a non guardare mai Medusa, ma solo la sua immagine riflessa in uno scudo di cui gli fece dono. Ermete gli regalò una piccola falce per decapitare Medusa. Gli mancavano ancora i tre oggetti che possedevano le Ninfe Stigie, che nessuno sapeva dove vivessero. Solo le tre Graie, le Forcidi, lo sapevano⁸⁹. Esse avevano un solo occhio ed un solo dente in comune, che si passavano continuamente per fare in modo che almeno una di esse, a turno, rimanesse sveglia per vigilare sulle altre

⁸⁶ Cf. Aesch. fr. 46-47c R.

⁸⁷ Abbiamo frammenti papiracei che hanno confermato la congettura di Gottfried Hermann sul fatto che l'ambientazione era nell'isola di Serifo (cf. Aesch. fr. 47b, 1 R.). Il frammento di maggior rilievo (Aesch. fr. 46a) era parte del prologo: un pescatore ha catturato con la rete, al largo della costa, un grosso oggetto e cerca aiuto per portarlo a riva. Questo il motivo per cui saranno intervenuti i satiri sulla scena. Dictys, che sembra essere presente fin dall'inizio, doveva allontanarsi, per un motivo a noi ignoto, dalla scena; quindi, i satiri aprivano la cassa che conteneva Danae e Perseo. In Aesch. fr. 47a, la vena fortemente erotica fa pensare ad un interesse dei satiri per Danae con un probabile intervento finale di Dictys che poteva sottrarre la principessa, e il suo bambino, alle loro grinfie. Per la ricostruzione del dramma, cf. WERRE-DE HAAS 1961; DILLON 1990, 208-212.

⁸⁸ È il tipico motivo folclorico dell'iniziazione eroica. Per orgoglio o perché ubriaco un eroe fa una promessa che non può mantenere e ha quindi bisogno dell'aiuto di una divinità per adempiere a quanto ha millantato.

⁸⁹ Cf. Ap.Rh. 2, 4, 2 e Hyg. *Poet. astr.* 2, 12.

due che dormivano. Perseo rubò il loro occhio nel momento in cui una delle due sorelle lo passava ad un'altra e con questo stratagemma le fece confessare. Ecco come si arriva alle Forcidi e al titolo del nostro dramma; il figlio di Danae ora aveva i sandali alati, un sacco magico dove mettere la testa recisa di Medusa e l'elmo di Ade che rende invisibili. Perseo giunse in volò dalle Gorgoni che erano addormentate. Seguite le istruzioni di Atena decapitò il mostro e fuggì via con il cavallo alato Pegaso, uscito dal cadavere di Medusa. Nel rispetto delle diverse versioni, scelte dai vari autori, queste erano le linee fondamentali di cui anche Eschilo potrebbe essersi servito; non dimentichiamo la capacità del poeta (basta pensare alla raffigurazione plastica delle Erinni nelle sue *Coefore*) nel creare un'atmosfera *dark*, forse mai vista prima sulla scena. Un dramma in cui il 'mondo di ieri' doveva subire un processo civilizzatore con la morte di Medusa, divinità del primigenio, il cui sacrificio – l'offerta della sua testa ad Atena – poteva rappresentare la vittoria del mondo olimpico. Davvero una perdita gravissima per la nostra conoscenza di Eschilo e del pubblico cui si rivolgeva.

Aesch. fr. 261 Sommerstein (= fr. 261 R.)

Ateneo (9, 65, 402b) scrive di saper bene che gli abitanti della Sicilia chiamano ἀσχέδωρος il cinghiale, come fa Eschilo nelle *Forcidi* paragonando Perseo a questo suino selvatico:

× – ἔδυσ δ' ἐς ἄντρον ἀσχέδωρος⁹⁰ ὥς⁹¹

penetrò nell'antro come un cinghiale

È il racconto di un Messaggero: il momento in cui Perseo entrava nell'antro delle Gorgoni. Tutto quello che ci rimane del dramma; niente ma abbastanza per cercare di capire almeno che l'atmosfera misterica («l'antro») ma anche violenta («penetrò come un cinghiale») doveva essere predominante.

Polidette, titolo presente nel Catalogo, è una tragedia di cui non sappiamo niente, solo il titolo farebbe supporre il ritorno di Perseo nell'isola di Serifo e la sua vendetta. Danae e Ditti si erano nascosti in un tempio per fuggire alle mire di Polidette, non intenzionato di certo a sposare Ippodamia. A palazzo il re, intento in una delle sue feste, incontra Perseo che vuole consegnargli il dono promesso. Tirata fuori la testa della Gorgone, tutti rimanevano pietrificati; la testa veniva donata ad Atena che la fissava nella sua egida.

⁹⁰ Termine di uso siceliota, influenza sul linguaggio eschileo dalla permanenza in Sicilia (o testimonianza di una composizione *in loco* del dramma).

⁹¹ Uguale testimonianza in Eust. *Od.* 19, 439.

Gli oggetti magici tornavano ai loro possessori: Ermes e le Ninfe Stigie. Suggestioni di un *plot* irrimediabilmente perduto in ogni sua scena.

Ma al di là di questi due drammi, forse neppure collegati nella stessa trilogia, è importante non dimenticare il legame che potrebbe esserci stato tra la loro composizione – in modo particolare le *Forcidi* con il termine ἀσχέδωρος («cinghiale selvatico») – e l'ambito religioso-filosofico conosciuto da Eschilo in Sicilia. David Ulansey, nel suo saggio su *I Misteri di Mitra*, dedica un capitolo al rapporto tra Mitra e Perseo. Il mitraismo, un credo che viene da Oriente, dalla Persia attraverso i *Veda* e lo zoroastrismo, presenta casuali (?) punti di convergenza fra Perseo e il dio Mitra: Perseo distoglie il suo sguardo da quello della Gorgone Medusa come fa Mitra quando uccide il toro; indubbia è la somiglianza tra la Gorgone e quella del mitraico dio leontocefalo, anch'esso con ali e un serpente attorcigliato; la stanza di bronzo sotterranea, infine, in cui era stata rinchiusa Danae e in cui era nato Perseo. Scrive Ulansey:

Se esiste qui una relazione tra Perseo e Mithras, allora può esistere anche una relazione tra la nascita di Perseo nella camera sotterranea e la cosiddetta nascita di Mithras dalla roccia, un evento spesso raffigurato nell'iconografia mitraica [...] Siamo tentati di ipotizzare che i mitraisti abbiano interpretato i loro templi ipogei come simboli dell'interno della roccia da cui Mithras era nato, nel qual caso potremmo concludere che si pensava che Mithras, come Perseo, fosse nato in una caverna ipogea⁹².

Ancora suggestioni che certamente non risolvono i nostri dubbi ma, vista la scelta eschilea di basare un dramma sul viaggio di Perseo in un mondo mitico remoto e soprattutto nel buio di un mondo sotterraneo pieno di insidie mortali, è impossibile esimerci dall'immaginare collegamenti con filosofie come il Pitagorismo e la metempsychosi conosciute nel sud d'Italia e alla corte di Ierone⁹³. Se questo era l'argomento, almeno, delle *Forcidi*⁹⁴, il dramma prenderebbe un altro e più grande valore nella poetica dell'autore: un viaggio iniziatico, ma anche di formazione, in compagnia o sotto la protezione di Atena, la dea della conoscenza che vince, insieme al suo protetto, sui resti di miti legati alle tenebre e all'oscurità, simbolo di un credo preolimpico che non doveva essere dimenticato ma che doveva trovare un modo di rappresentazione. Una reale adesione a nuove prospettive religiose e filosofiche.

⁹² ULANSEY 2001, 44-45.

⁹³ Cf. SEAFORD 2012, 281-336; CARPANELLI 2021, 15.

⁹⁴ Come emergerebbe anche dalla produzione iconografica, per cui cf. OAKLEY 1988.

*Fineo*⁹⁵

Per introdurre la figura di Fineo, ricorriamo generalmente al collegamento tra le sue tristi vicende e il viaggio degli Argonauti, come riporta, per primo, Asclepiade di Tragilo⁹⁶. In realtà non abbiamo certezze al proposito, anche se è immaginabile che l'autore prendesse queste notizie o da Eschilo⁹⁷ o da Sofocle. Gli Argonauti, nel loro lungo viaggio, giunsero dunque a Salmidesso⁹⁸, in Tracia, dove regnava Fineo, un valente indovino che aveva favorito gli uomini predicando loro le intenzioni degli dei: uno dei motivi per cui sarebbe stato accecato⁹⁹ e tormentato dalle Arpie, demoni alati, che non lo lasciavano in pace, togliendogli il cibo o sporcandoglielo quando tentava di mangiare¹⁰⁰:

Aesch. fr. 258 Sommerstein (= fr. 258 R.)

Καὶ ψευδόδειπνα πολλὰ μαργώσης γνάθου
ἔρρυσίαζον στόματος ἐν πρώτῃ χαρᾷ

E ci sono stati molti pasti che si sono rivelati non essere pasti, che [le Arpie] hanno strappato dalle mie [o le sue] mandibole affamate proprio quando la mia [o la sua] bocca stava cominciando ad assaporarli.¹⁰¹

Giasone e i suoi volevano conoscere da lui la strada da seguire: egli accettò di rivelare quanto chiedevano ma chiese di essere prima liberato dalle Arpie. Quando i servi del re ebbero preparato un banchetto, subito le Arpie piombarono sulle tavole ma Calais e Zete, i due alati figli di Borea, il vento del nord, e della principessa ateniese Orizia, si alzarono

⁹⁵ Secondo SOMMERSTEIN 2010a, il dramma (Aesch. fr. 258-260 R.) aveva una sua giustificazione nella tetralogia *Fineo – Persiani – Glauco di Potnie – Prometeo* (472 a.C.) in quanto si legava alle vicende delle guerre persiane: come i figli di Borea avevano salvato Fineo, così il loro padre aveva salvato Atene e la Grecia a capo Sepia in Tessaglia, facendo naufragare gran parte della flotta nemica (cf. Hdt. 7, 188-191); i poteri profetici di Fineo, tra l'altro, potevano in qualche modo essere usati per lo stesso fine. Sofocle scrisse due drammi dedicati a Fineo (cf. Soph. fr. 704-717a R.²). Cf. in generale LUCAS DE DIOS 2008, 641-643.

⁹⁶ Cf. fr. 31 Jacoby.

⁹⁷ Cf. DEFORGE 1987.

⁹⁸ Cf. Ap.Rh. 2, 178-497. Al contrario di STOESSL 1937, 162, VIAN 1974, 149, ritiene che Apollonio Rodio non segua la linea narrativa eschilea.

⁹⁹ Sulla cecità di Fineo, cf. STAMA 2021.

¹⁰⁰ «È un uomo che non mangia come gli altri viventi, ma è privato del cibo come i morti [...] come le ombre dell'Oltretomba possiede il dono della profezia; è perseguitato, come avviene ai peccatori dell'Ade, da demoni mostruosi che lo puniscono eternamente» (GUIDORIZZI 2000, 224, n. 166).

¹⁰¹ Trad. di SOMMERSTEIN 2010a.

in volo, le cacciarono nelle isole Strofadi, o le uccisero¹⁰²; allora l'indovino gli rivelò come passare le Simplegadi: dovevano far volare una colomba tra le rocce in modo tale che queste, cozzando tra di loro al passaggio dell'animale, nel successivo riflusso avrebbero concesso il tempo alla nave Argo di passare¹⁰³. E così fu. La storia del re indovino ha ovviamente varianti¹⁰⁴ importanti, che potevano far parte del dramma, ma noi ne ignoriamo la presenza nel testo eschileo. I pochissimi frammenti a noi rimasti¹⁰⁵ sembrano testimoniare la presenza delle Arpie al pasto di Fineo¹⁰⁶ e un possibile riferimento alle calzature dei figli di Borea¹⁰⁷. È possibile che Fineo parlasse a lungo dei luoghi in cui sarebbero poi andati gli Argonauti prima di giungere nella Colchide. Mere supposizioni, come quello di una macchina scenica grazie alla quale sarebbero apparse in scena le Arpie, dotate di ali. Elementi assolutamente insufficienti per ricondurci al *plot*, mentre sono comunque numerosi i tentativi di isolare qualche scena dall'iconografia che, come ampiamente illustrato nel saggio della Roscino¹⁰⁸, precedono¹⁰⁹ e seguono la sicura datazione del *Fineo* eschileo, il 472 a.C. Qualche esempio però può far capire i limiti di queste testimonianze, come premesso nella nostra scheda introduttiva alla scelta dei frammenti.

¹⁰² Cf. Aesch. fr. *260 R.: [Αἰσ]χύλος δ' [ἐν Φινειῖ] καὶ Εἰβυ[κος καὶ Τε]λέστης [ποιοῦσιν] τὰς Ἀρπυίας θεὰς] οὔσας ὑπ[ὸ τῶν Βορέα]δῶν [τελευτώσας] («Ed Eschilo [nel *Fineo*], e Ibi[co, e Te]leste, [rappresentano] le Arpie, che erano [dee, nell'atto di morire] per [mano] dei figli [di Borea]», trad. di SOMMERSTEIN 2010a). È un passo tratto dal *De Pietate* (p. 16 Gomperz) di Filodemo, da cui si arguisce che, almeno nella versione eschilea, le Arpie venivano uccise dai figli di Borea; bisogna accettare, però, una forte integrazione testuale che, letta così, ci riporta appunto a Zete e Calais. Cf. Ap.Rh. 2, 234-287, e GANTZ 1993, 349-351. Per l'analisi filologica del testo di Filodemo, cf. TOTARO 2018.

¹⁰³ Cf. Hyg., *Fab.* 19, e Apollod. 1, 9, 21.

¹⁰⁴ La cecità del re, ad esempio, rimane sì una punizione ma per un motivo molto meno nobile: Fineo avrebbe sposato in prime nozze la figlia di Borea, Cleopatra, da cui avrebbe avuto due figli, Plessippo e Pandione, ma poi l'avrebbe ripudiata per sposare Idea, figlia di Dardano. La seconda moglie, gelosa dei figliastri, li aveva falsamente accusati di aver cercato di abusare di lei; Fineo le aveva creduto e per punizione li aveva accecati. In questo caso i Boreadi, che erano fratelli di Cleopatra, si sarebbero vendicati sul re accecandolo a loro volta.

¹⁰⁵ Per l'analisi filologica dei frammenti, cf. TOTARO 2011, 220-222.

¹⁰⁶ Aesch. fr. 258 Sommerstein (= fr. 258 R.).

¹⁰⁷ Aesch. fr. 259 Sommerstein (= fr. 259 R.): πέλλυτο ἔχουσιν εὐθέτοις ἐν ἀρβύλαις («hanno supporti alle caviglie nelle loro scarpe ben aderenti»).

¹⁰⁸ ROSCINO 2018.

¹⁰⁹ «La scena, tuttavia, è documentata iconograficamente solo da un limitatissimo numero di pitture vascolari attiche, peraltro di datazione anteriore tanto all'*Oresteia* (458 a.C.) quanto allo stesso *Fineo* (472 a.C.). [...] Fineo, personaggio la cui apparizione nella produzione figurata della *polis*, decisamente tardiva rispetto ad altri centri del mondo greco e ricollegabile verosimilmente al progressivo interesse maturato ad Atene fin dalla metà del VI secolo a.C. per temi e personaggi di origine tracia, dovette sicuramente colpire un tragediografo, come Eschilo, particolarmente ricettivo verso l'immaginario artistico della sua epoca» (ROSCINO 2018, 151).

Attraverso un'anfora attica a figure rosse¹¹⁰ si è pensato addirittura di riconoscere l'uso dell'*ekkyklema*, visto che Fineo, dotato di una maschera¹¹¹, siede su un trono collocato su una base particolarmente alta (cosa che corrisponderebbe alla testimonianza di Polluce¹¹²); le Arpie sono contrassegnate dalla scritta *kalos* ("bello", al maschile) forse con riferimento ai giovani che recitavano nel coro. Ma il più famoso è il cratere a volute, ora a Ruvo di Puglia¹¹³, ove è rappresentato l'incontro fra i due Boreadi con le Arpie, accorse a rovinare, come sempre, il pranzo del povero Fineo, qui rappresentato come un vero re, addirittura con lo scettro in mano, mentre il costume ha i tipici ornamenti teatrali (in stile orientale), così come quello del soldato trace che si trova sotto di lui, a sinistra della tavola, che potrebbe anche essere un argonauta, vista la presenza di altri argonauti (il Coro?).

Un'incursione nell'Ade: *Gli Evocatori di anime*

In un variegato mondo infero¹¹⁴ in cui, da Omero a Bacchilide¹¹⁵, la poesia greca sembra almeno cercare una risposta alle inquietudini dell'uomo, non mancano anche in Eschilo¹¹⁶ vicende legate agli inferi e alla necromanzia. In particolare, questo è il soggetto

¹¹⁰ Londra, British Museum, E302, anfora attica a collo distinto. Cf. ROSCINO 2018, 157.

¹¹¹ Polluce (4, 141) parla per Fineo di una maschera da cieco.

¹¹² «L'*ekkyklema* è un'alta base appoggiata su legni, sulla quale c'è un trono. Essa mostra le azioni orribili che sono avvenute negli interni, dietro la *skene*. E il verbo corrispondente di questa azione *ekkyklein*, cioè rendere pubblico. Quella macchina che introduce sulla scena l'*ekkyklema* si chiama *eiskyklema*» (Poll. 4, 128).

¹¹³ «L 2 Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, 36820 (J 1095). Cratere a volute. Da Ruvo di Puglia. Alt. 0,48. In alto: prua di nave (Argo); giovane guerriero nudo stante, re seduto con scettro (Fineo); ai suoi piedi, tavolino con resti di cibo; giovane alato in movimento verso d. (Boreade); donna alata (Arpia), in volo, con resti di cibo tra le mani; donna alata (Arpia), in volo, con resti di cibo tra le mani; donna alata (Arpia), in movimento verso d., con benda e *skyphos*; giovane nudo seduto, con strigile e sonaglio, in conversazione con una donna panneggiata stante, con elmo e lancia; due giovani guerrieri nudi stanti, uno dei quali con strigile, in conversazione tra loro. In basso: guerriero orientale stante con lo sguardo rivolto verso l'alto; ai suoi piedi, *pilos*; Ermes seduto vicino ad una cassetta; giovane alato (Boreade), in atto di scagliare la lancia; canne palustri; giovane guerriero seduto; cassetta, scudo, anfora; cane rivolto verso un giovane guerriero appoggiato allo scudo; due giovani guerrieri, l'uno stante e l'altro seduto, in atto di conversare tra loro; giovane guerriero stante nudo, con strigile; in basso: idria, fontana e canna palustre. Eschilo, *Fineo* (Webster 1967a; Trendall, Webster 1971; Kossatz-Deissmann 1978; Siebert 1998). Pittore di *Amykos*. 425-400 a.C.» (TODISCO 2003, 387). Cf. anche TRENDALL/WEBSTER 1971, 58-61; KOSSATZ/DEISMANN 1978, 118-127; LIMC s.v. *Argonautai*.

¹¹⁴ Cf. JOUAN 1981; OGDEN 2002, in particolare 26-27; BARDEL 2005; MACÍAS OTERO 2015.

¹¹⁵ Cf. GAZIS 2018a.

¹¹⁶ Cf. ROSE 1950.

di un altro dramma irrimediabilmente perduto, non tanto nel soggetto quanto nella successione degli eventi (e dei personaggi): *Gli Evocatori di anime (Psychagogoi)*¹¹⁷. La critica lo definisce una drammatizzazione della *Nekyia* omerica (il libro XI dell'*Odissea*)¹¹⁸, in cui l'eroe e i suoi compagni cercavano di evocare gli spiriti dell'oltretomba¹¹⁹ con strani rituali compiuti ai bordi di un lago¹²⁰: lo attesta una citazione dalle *Rane* di Aristofane (v. 1266), un esametro dattilico che poteva iniziare la parodo:

Aesch. fr. 273 Sommerstein (= fr. 273 R.)

Autopresentazione del Coro:

ΧΟΡΟΣ

Ἐρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν.

CORO

Noi, stirpe che dimora intorno al lago, veneriamo Ermes come nostro progenitore.

Un Coro composto da devoti di Ermes, che vivevano nei pressi di un lago, addetti ad un santuario in cui si operavano riti necromantici. Un popolo, non relegato ai confini del mondo, che rappresenta antichi rituali e sostituisce così i Cimmeri omerici. Alcuni studi¹²¹, infatti, si richiamano a questo confronto per trovare i motivi dell'evoluzione eschilea, destinata a sottrarre Odisseo dalla sfera sacrale in cui Circe lo aveva avvolto ancora prima di affrontare il viaggio verso il mondo dei morti¹²², cioè coloro che avrebbero dovuto profetizzare il suo destino. Purtroppo, a dire il vero, quello che a noi rimane del messaggio teatrale, ben diverso da quello dedicato all'ascolto di un solo cantore, sono

¹¹⁷ Il grammatico Frinico designa con il termine *psychagogoi* anche coloro che fanno tornare sulla terra le anime dei morti grazie a dei sortilegi e cita questo dramma di Eschilo (*Praep. Soph.* 127, 12). Non intendo entrare nella questione di una tetralogia di appartenenza del dramma che ho già segnalato insieme alle altre ipotesi, tutte opinabili, fatte da GANTZ 1980.

¹¹⁸ Per il rapporto con il testo omerico cf. BARDEL 2005, 85-92; COUSIN 2005, 141-150.

¹¹⁹ Cf. *Od.* 11, 90ss.

¹²⁰ Il lago Averno in Campania, la palude formata dal fiume Acheronte di Tesprozia, oppure il lago di Stinfalo in Arcadia. Se propendiamo per la Tesprozia, il dato può essere messo in rapporto con la commedia di Alessi, intitolata *I Tesprozi*, di cui ci rimane un frammento (fr. 69 K./A.): due versi che sembrano riferirsi ad un'invocazione ad Ermes προπομπός e alla Notte, e quindi una messa in ridicolo di un oracolo venerato nella Tesprozia. A ragione, ARNOTT 1996, 244, ci mette in guardia ricordando che si poteva trattare anche di un intrigo commisto di motivi amorosi: «with the Thesprotians a pair of friends in a alien community».

¹²¹ In modo particolare COUSIN 2005. JOUAN 1981, 417, vede uno schema molto simile a quello dei *Persiani*.

¹²² Cf. *Od.* 10, 513-529. Circe prescrive ad Odisseo i sacrifici e le preghiere da rivolgere ai defunti, giunto alla congiunzione di tre fiumi, uno dei quali è il Cocito, una propaggine delle acque dello Stige.

solo le istruzioni, in anapesti, che avrebbero permesso ad Odisseo di richiamare gli spiriti dei defunti. Sulla scena, dunque, Eschilo sostituisce le prescrizioni omeriche di Circe, una singola divinità, con quelle di un popolo, dedito a culti misterici, tramite di due mondi collegati dalle acque dei fiumi infernali. Questo è veramente l'unico aspetto che sembra contraddistinguere il *plot* del dramma, perché l'altro frammento, quello di Tiresia che arriva (in quale modo sulla scena?) da Odisseo per predirgli la sua morte, seppur nella differenza dei particolari, non muta molto del racconto omerico. È la sostituzione di un'unica dea, Circe, con un popolo intero (Aesch. fr. 273 Sommerstein: γένος οἱ περὶ λίμναν), ciò che poteva creare l'evoluzione recettiva del pubblico. La conoscenza degli dei passa agli uomini, come indica il plurale del titolo; persistono le antiche usanze, non più in luoghi della terra sconosciuti ma nei pressi di un lago di cui certamente veniva fatta una precisa menzione nel testo. Eschilo, generalmente, ama sottrarre al mistero ciò che Omero non rivela (l'amore di Achille per Patroclo nei *Mirmidoni* ad esempio): una gara che esalta il ruolo del poeta di Eleusi. La linea qui seguita è quella del Coro di Anziani dei *Persiani*, quando richiamano, con successo, lo spirito di Dario, o quella di Elettra, di Oreste e del Coro nelle *Coefore*, quando falliscono nel rito che avrebbe dovuto riportare Agamennone sulla terra. Si tratta di gruppi di esseri umani che conoscono antichi riti e li mettono in pratica sostituendosi alle divinità omeriche. Vediamo dunque, prima di leggere il fr. 273a Sommerstein, le caratteristiche della *Nekyia* omerica e i riti necromantici dei *Persiani* e delle *Coefore*.

Nel libro X dell'*Odissea*, Circe comunica ad Odisseo che Tiresia dovrà informarlo sulla via da prendere per tornare ad Itaca (v. 539: εἴτησιν ὁδὸν καὶ μέτρα), ma queste informazioni gli saranno fornite, al suo ritorno a Eea, da Circe stessa (*Od.* 12, 36-141)¹²³; un primo indizio per il nostro dramma: Eschilo avrà fatto dire a Tiresia quale percorso avrebbe dovuto seguire per prendere la giusta rotta verso casa, giustificando così il viaggio verso l'Ade, fuori contesto nell'*Odissea*? Il poeta di Eleusi ama completare quelle che possono sembrare 'lacune' dell'ordito omerico, come ho già detto a proposito dell'amore vissuto tra Achille e Patroclo, che leggiamo in due frammenti dei *Mirmidoni*¹²⁴. Di sicuro, come vedremo, Tiresia gli prediceva come sarebbe morto¹²⁵, conservando quel ruolo a lui affidato da Omero, perché solo a lui Persefone, anche da morto, aveva lasciato il νόον (*Od.* 10, 494), la «saggezza». Circe descrive poi il viaggio per arrivare alla meta, le «selve» (*Od.* 10, 509: ἄλσεα) di Persefone, in seguito mai più nominate. Importanti, per il nostro confronto, i vv. 513-515, dal momento che i sacerdoti eschilei si soffermano, come in questi versi, sulla topografia dei luoghi vicini alle porte dell'Ade, dove si incontrano due fiumi, il Piriflegetonte e il Cocito (un ramo della fonte Stige), che si buttano nell'Acheronte. A questo punto, Odisseo deve scavare una fossa

¹²³ Cf. GAZIS 2018b, 110-111.

¹²⁴ Cf. Aesch. fr. 136 e 137 Sommerstein.

¹²⁵ Cf. Aesch. fr. 275 Sommerstein.

(v. 517: βόθρον), un fattore comune al culto dei morti, e poi fare una triplice libagione (χοῆν), un'offerta per tutti i defunti: prima latte e miele, poi vino, infine acqua. Le offerte saranno cosparse con bianca farina di orzo (vv. 518-520). Dovrà anche promettere che, quando sarà tornato ad Itaca, immolerà la più bella vacca sterile, un olocausto, una pecora nera solo per Tiresia (vv. 521-524). Resi questi onori ai defunti, immolerà sulla fossa un montone e una pecora nera, innalzando preghiere ad Ade e a Proserpina. Le anime che si affolleranno per bere il sangue sacrificale dovranno, però, essere tenute lontane per dare spazio a Tiresia che emetterà il suo responso. I suoi compagni, intanto, avranno scuoiato e bruciato le bestie già sgozzate a terra (vv. 525-537). Questa anticipazione trova effettivo riscontro nel libro XI¹²⁶, quando possiamo fare un vero confronto con i due frammenti del nostro dramma (fr. 273a Sommerstein: l'invito del Coro ad Odisseo; fr. 275 Sommerstein: la profezia di Tiresia). Ciò che appare terreno comune tra Omero ed Eschilo, è legato ad un'ipotetica scenografia, visto che Odisseo in entrambi i casi non dovrebbe entrare nei confini del regno di Ade e sono le anime dei defunti che si recano da lui (in Eschilo, ci è noto solo Tiresia) o sono visibili solo in lontananza. Ancora più importante è, invece, che i riti di purificazione eschilei venissero compiuti dove i Greci si sentivano vicini all'oltretomba (numerosi erano i luoghi che si riteneva portassero all'Ade). Tralasciando dunque l'incontro con Elpenore, il compagno di Odisseo da poco defunto, e con la madre Anticlea, rivolgiamo la nostra attenzione ai riti espiatori (una ripetizione di quanto anticipato da Circe) e alla profezia di Tiresia (*Od.* 11, 100-137). Dall'Erebo si accalcano le anime dei defunti (*Od.* 11, 37); Tiresia giunge al v. 90, riconosce Odisseo, beve il sangue sacrificale e inizia a parlare delle peregrinazioni che l'eroe dovrà affrontare prima del suo ritorno a casa. Questo è quanto concerne l'*Odissea*; ma Eschilo quale percorso segue nei drammi che abbiamo?¹²⁷ Due sono le strade, molto differenti tra loro. La prima, in ordine cronologico è la cosiddetta scena della Necromanzia nei *Persiani* (vv. 623-680)¹²⁸. L'imperatore Dario, richiamato in vita dai suoi amici, nonché dignitari di corte, è il più antico esempio di fantasma¹²⁹ sulla scena. Il secondo caso riguarda, invece, la 'necromanzia fallita' nelle *Coefore*¹³⁰. Nei *Persiani*, l'inno necromantico del Coro si apre con un'introduzione anapestica (vv. 623-632), nella quale i coreuti si dispongono intorno alla tomba del loro sovrano, forse in ginocchio in atto di prostrazione¹³¹. Anche qui le libagioni (v. 624: χοάς)¹³²

¹²⁶ Il libro, oggetto di numerose indagini, potrebbe essere un'originaria catabasi a sé stante, più tardi inserita nell'epica. Cf. PAGE 1955, 21-51. Per la questione in generale, cf. HEUBECK 1983, 259-261.

¹²⁷ Cf. ROSE 1950.

¹²⁸ Cf. GARVIE 2009, 256-261; MUNTZ 2011. Per una bibliografia aggiornata sul dramma, cf. quella di CARPANELLI 2021.

¹²⁹ Clitemnestra lo sarà poi nelle *Eumenidi* di Eschilo, e Polidoro nell'*Ecuba* di Euripide.

¹³⁰ In modo particolare i vv. 477 e 489-490.

¹³¹ Cf. HALL 1996, 152.

¹³² Nei *Persiani* (vv. 611-622) le offerte consistono in latte, miele, vino, acqua, olive, ghirlande di fiori, ma non si fa cenno a sacrifici animali, come nell'*Odissea* e negli *Evocatori di anime* (*Psychagogoi*). Cf. *Il.* 23, 170; *Soph. El.* 894-896; *Eur. IT* 157-166, *Or.* 114-116.

devono scendere nelle dimore sotterranee, le cui divinità invocate sono la Terra (due volte, v. 629: Γῆ; v. 640: Γᾶ), Hermes e Ade. La prima domanda è se Dario possa udirli (vv. 633-636) fino a quando si rivolgono a lui servendosi della seconda persona (vv. 657-677). La scena ha, comunque, un'attinenza con Omero e con il dramma eschileo: tutti stanno intorno al tumulo/tomba-altare, come se questo fosse l'imbocco degli inferi, dicendo «noi amiamo l'uomo, noi amiamo il tumulo» (v. 647: ἦ φίλος ἀνήρ, φίλος ὄχθος). Lo stesso riferimento nelle *Coefore*, quando nella terza sezione del Primo Episodio (vv. 306-478) – il *kommos*¹³³ di incommensurabile lunghezza ha come protagonisti il Coro, Oreste ed Elettra – si reclama la presenza del defunto re di Argo, Agamennone¹³⁴, ed Elettra indulge sull'invocazione della tomba (v. 336: τάφος)¹³⁵, il luogo in cui si rifugiano supplici (v. 336: ἰκέτας) ed esuli (v. 337: φυγάδας). Quando Elettra si sposerà, promette di portare libagioni (v. 486: χοάς) al padre, dando così onore a questo sepolcro che è anche un altare (v. 488: τόνδε προσβέυσω τάφον). Subito dopo, Oreste invoca la terra (v. 489: ὦ γαῖ'), perché faccia risorgere il padre, ed Elettra invoca Proserpina (v. 490: ὦ Περσέφασσα). Si ripete dunque lo stesso schema necromantico, ma Agamennone non ascolta l'ultimo grido dei suoi figli riuniti presso la sua tomba (v. 500), il rito non ha una risposta, e questo non può che indicare almeno o un ripensamento scenografico o la volontà eschilea di mutare i rapporti diretti con l'Ade (non sono escluse motivazioni religiose, visti gli anni che intercorrono tra i *Persiani* e l'*Agamennone*). Questa è, nel complesso, la situazione cui possiamo fare riferimento per individuare quella che potremmo chiamare la 'ricerca necromantica' eschilea, ma un'ultima appendice deve essere ancora ricordata. Il nostro poeta era associato dai poeti comici in modo particolare ai fantasmi che apparivano sulla scena. Il primo lo troviamo nei *Krapataloi* di Ferecrate (fr. 100 K./A.). Il commediografo ateniese, contemporaneo di Aristofane, scrisse questa commedia, il cui titolo fa riferimento al sistema monetario 'in vigore' nell'Ade (Poll. 9, 83), e il *plot* doveva trattare una catabasi, una discesa agli inferi, un precedente delle *Rane* di Aristofane:

Accanto al *topos* comico dello Schlaraffenland, un ruolo cruciale nell'economia del dramma doveva essere rivestito da questioni attinenti a problemi di critica letteraria: sulla scena appariva

¹³³ Il *kommos* delle *Coefore* riflette la triangolazione creata da Eschilo nel rapporto Dio-Uomo-Ade. La tomba-altare di Agamennone è il momento più alto della ricerca eschilea sul regno dei morti, è la sintesi dell'evoluzione rispetto ad Omero. La mancanza di un oracolo o di una presenza infera, come avviene nei *Persiani* e negli *Evocatori delle anime* (*Psychagogoi*), responsabilizza gli uomini e dà autorevolezza alle loro scelte. SCHADEWALDT 1932 a ragione afferma che questo *kommos* è essenzialmente un'invocazione diretta al defunto Agamennone, tipica di un θοῆνος e di un'invocazione presso una tomba (cf. CONACHER 1974, 330-339; CONACHER 1987, 108-113, che cerca di mediare questa posizione con quella di LESKY 1943, propenso ad immaginare un Oreste obbediente al volere di Apollo già prima del *kommos*, un incentivo per prendere coraggio.

¹³⁴ Cf. GARVIE 1986, 122-125; BROWN 2018, 249-253.

¹³⁵ Già al v. 106 la tomba di Agamennone è stata paragonata ad un altare.

come personaggio Eschilo, che, nel regno dei morti, o forse richiamato in vita dall'Ade, difendeva con orgoglio l'eccellenza della sua poesia, probabilmente nell'agone della commedia¹³⁶.

Ecco il frammento in questione (100 K./A.):

ὅστις <γ> αὐτοῖς παρέδωκα τέχνην μεγάλην ἐξοικοδομήσας

io che, costruita una grande arte, la consegnai a loro¹³⁷

La frase, pronunciata da Eschilo, prevedeva quindi un'ambientazione infera, almeno per buona parte della Commedia; il poeta si presentava molto probabilmente come colui che aveva il predominio nella rappresentazione dell'Ade¹³⁸, e Ferecrate metteva in risalto tale peculiarità. Torniamo, dunque, con questi rudimenti allusivi ai nostri due frammenti degli *Evocatori di anime*.

Aesch. fr. 273a Sommerstein (cf. fr. 273a R.)

Il primo testo, il più lungo, doveva far parte di un invito rivolto dal Coro ad uno straniero, probabilmente Odisseo.

ΧΟΡΟΣ

ἄγε νῦν, ὦ ξεῖν', ἐπὶ ποιοφύτων¹³⁹

ἴστω σηκῶν¹⁴⁰ φοβερᾶς λίμνης¹⁴¹,

ὑπὸ τ' αὐχένιον λαιμὸν ἀμήσας

τοῦδε σφαγίου ποτὸν ἀψύχοις

αἶμα μεθίει

5

δονάκων εἰς βένθος ἀμαυρόν·

¹³⁶ FRANCHINI 2020, 13.

¹³⁷ Testo e traduzione di FRANCHINI 2020.

¹³⁸ Cf. ROSENBLUM 2018, 55.

¹³⁹ Il termine ποιοφύτων («erbosi») è un *hapax*.

¹⁴⁰ La fossa (βόθρον), che Ulisse scava nell'*Odissea* (10, 517 e 11, 25), rappresenta un luogo creato per l'occasione, è una semplice buca senza alcun valore sacrale, a parte il fatto che si trova nel paese dei Cimmeri: solo lì Odisseo avrebbe potuto compiere il rito necromantico. Questo spazio ha in Eschilo un valore ben diverso: σηκῶν (da σηκός, «recinto, antro») indica un recinto sacro all'interno di un santuario (cf. Eur. *Rh.* 501). Questo termine contribuisce a cambiare la prospettiva del dramma che nasce dalla volontà (almeno così sembra) di ricreare uno spazio sacrale, istituzionalizzato, ben definito, dove gli uomini potevano, al bisogno, recarsi per evocare i defunti, un νεκρομαντεῖον appunto.

¹⁴¹ Con φοβερᾶς λίμνης si dovrebbe far riferimento alle sponde dell'Acheronte, perché le canne (v. 6: δονάκων) non possono che crescere in acque stagnanti.

Χθόνα δ' ὠγυγίαν ἐπικεκλόμενος
 χθόνιον θ' Ἐρμῆν πομπόν φθιμένων
 [αἰ]τοῦ χθόνιον Δία νυκτιπόλων¹⁴²
 ἔσμὸν ἀνεῖναι ποταμοῦ στομάτων, 10
 οὗ τὸδ' ἀπορῶξ ἀμέγαρτον ὕδωρ
 καχέρνιπτον¹⁴³
 Στυγίοις να[σ]μοῖσιν ἀνεῖται.

CORO

Fatti avanti, straniero, e fermati sui bordi, in cui cresce l'erba, del terribile lago, taglia la trachea all'altezza del collo della bestia da sacrificare, e lascia che il sangue¹⁴⁴ scorra e i morti lo bevano, giù nella profonda oscurità del canneto. Invoca l'antica Terra ed Hermes ctonio, guida dei defunti, e chiedi a Zeus ctonio¹⁴⁵ di far risalire lo sciame di coloro che vagano nella notte dalle bocche del fiume, dove giù a precipizio questa acqua triste e non lustrale nasce dalle correnti dello Stige.

Il ruolo di Circe nell'*Odissea* è qui affidato a sacerdoti di un ipotetico santuario presso uno degli ingressi del regno di Ade: il lago sembra una paurosa palude che ha come vegetazione solo erba nei suoi bordi esterni. Qui lo straniero, che appare indugiare (è impaurito?), dovrà sacrificare un animale il cui sangue disetterà i defunti, fonte dell'ipotetica profezia: una pozza di sangue che deve intridere il canneto, diffondersi nelle acque del lago. Il postulante deve rivolgere un'invocazione alla Terra e ad Hermes Ctonio perché facciano risalire dalle bocche del fiume le anime dei defunti. Nei *Persiani* e nelle *Coefore* è previsto l'arrivo di un solo defunto: Dario/Agamennone. Nelle *Coefore* il tumulo rimane chiuso e la più lunga invocazione presente nelle tragedie a noi rimaste risulta, come ho detto, un rito vano. Nei *Persiani*, invece, il sepolcro di Dario si apre per riportare il Re tra i suoi fedeli amici. Questa risoluzione pare essere un buon viatico nel caso in cui si voglia

¹⁴² Il termine νυκτιπόλων, relativo ai defunti che «errano nella notte», è un aggettivo composto, forse creato da Eschilo. Cf. COUSIN 2005, 146; MARTIN 2020, 79.

¹⁴³ καχέρνιπτον è una crasi per καὶ ἀχέρνιπτον: l'aggettivo verbale, un *hapax*, che possiamo tradurre in senso letterale «non lavato prima dei sacrifici»; il senso non risulta chiarissimo ma sembra far riferimento al fatto che quest'acqua certamente non sarebbe servita per purificarsi prima dei sacrifici.

¹⁴⁴ Come nell'*Odissea* (11, 36), il sangue deve correre per ridare vita ai defunti. Secondo Kramer (cf. *Köln. Pap.* 3, ad loc. 2 e 12, 18 e 22), i vv. 1553-1555 degli *Uccelli* di Aristofane sarebbero una parodia di questo passo: «è un lago immondo dove il lurido Socrate evoca le anime» (λίμνη / τις ἔστ' ἄλουτος οὗ / ψυχαγωγεῖ Σωκράτης.). Cf. COUSIN 2005, 148. Anche nei *Demi* di Eupoli, i poveri Ateniesi riportavano sulla terra dall'Ade alcuni tra i loro più grandi *leaders*.

¹⁴⁵ Queste tre divinità – la Terra, Hermes e Zeus – sostituiscono nelle invocazioni Ade e Persefone dell'*Odissea*.

credere che Eschilo si rifaccia ad esperienze della vita religiosa quotidiana¹⁴⁶, in cui si credeva che i defunti, in luoghi preposti, potessero apparire ai fedeli che li invocavano (ma non sempre)¹⁴⁷. Erodoto (5, 92, 6-7) racconta una storia, di fonte forse ateniese, quella dell'indovino Lamponne, esponente del circolo pericleo¹⁴⁸. Periandro, tiranno di Corinto, inviò dai Tesprozi, sull'Acheronte, alcuni ambasciatori a consultare l'oracolo dei morti per avere notizie di un deposito lasciato da un ospite: apparve la moglie Melissa¹⁴⁹, decisa a non parlare perché era nuda e aveva freddo (Periandro, tra l'altro, si era unito a lei dopo che era defunta). Tutte le donne di Corinto furono convocate in piazza e denudate, e i loro abiti furono bruciati in onore di Melissa, la cui ombra in un secondo oracolo fece sapere dove si trovava il tesoretto. Un altro tocco di realismo definisce meglio il nostro dramma perduto, quasi un affresco che, rievocando la *Nekyia* omerica, dava credito a dicerie in cui il poeta credeva: i fantasmi esistono e possono aiutare gli uomini a conoscere il loro destino grazie ad arti necromantiche conosciute solo da specialisti addetti a questo (ciò che forse veniva messo in ridicolo nei *Tesprozi* di Alessi).

Aesch. fr. 275 Sommerstein (= fr. 275 R.)

In quest'ultimo breve testo emerge lo spirito di Tiresia che profetizza la morte di Odisseo.

ΤΕΙΠΕΣΙΑΣ

ἔρωδιὸς γὰρ ὑψόθεν ποτώμενος
ὄνθω σε πλήξει, νηδύος χαλώμασιν·
ἐκ τοῦδ' ἄκανθα ποντίου βοσκήματος
σήψει παλαιὸν δέρμα καὶ τριχορροῦς

TIRESIA

Poiché un airone in volo ti colpirà dall'alto con i suoi escrementi, allentamento delle sue viscere. Dopodiché una lisca di una creatura del mare farà imputridire la tua pelle vecchia e con pochi peli.

Chissà qual era realmente l'impressione del pubblico all'apparire sulla scena di Tiresia?

¹⁴⁶ È indubbio che il rituale con il quale Dario è richiamato dagli inferi è frutto di ciò che riguarda direttamente le credenze dei Greci (cf. HALL 1991, 89-93; HALL 1996, 15), ma è anche vero che il pubblico potrebbe averlo recepito come non greco (cf. SOURVINOU-INWOOD 2003, 224-227). Infine MUNTZ 2011 ritiene che non si tratti di un rito necromantico ma di un *bricolage* di elementi e rituali finalizzati ad illustrare il culto 'barbarico' di Dario (una tesi che mi sembra essere contraddetta dal ruolo e dall'esaltazione di Dario nel dramma).

¹⁴⁷ Cf. DAKARIS 1963, 51-54.

¹⁴⁸ Cf. WELLS 1923, 73.

¹⁴⁹ Melissa era stata uccisa dal marito Periandro: cf. Hdt. 3, 50, 1.

Simile alle sensazioni provate nel vedere l'Ombra di Dario salire da dietro il suo tumulo funerario nei *Persiani* (vv. 610-694)? Difficile immaginare una risalita dagli inferi grazie ad una 'scala di Caronte'¹⁵⁰, perché è impossibile documentarne l'esistenza in età eschilea. Forse più facile, grazie alla poliedricità del poeta, pensare ad una scenografia con pietre che simulassero la confluenza dei fiumi infernali, con Tiresia che poteva agevolmente apparire dietro una struttura del genere, forse nascosta anche da canne. L'immagine sarebbe consona a quanto abbiamo letto dell'ambientazione infernale descritta in Aesch. fr. 273a Sommerstein, perché sembra impossibile che tale descrizione non corrispondesse a qualche elemento scenico. L'ambito spettrale doveva senza dubbio avere una corresponsione nella maschera e negli abiti sacerdotali, consunti e forse macchiati di sangue, quel sangue della vittima sacrificale che doveva colare giù perché i morti lo bevessero.

Per quanto riguarda questa strana (ridicola?) morte qui profetizzata, non mi sembra opportuno pensare a soluzioni anch'esse stravaganti quando ci troviamo, come qui, in una linea, quella dell'epica e del dramma, che sembra spezzarsi per indicare la differenza dei due generi. In Omero, Odisseo conosce quello che ancora non sa riguardo alla maledizione del Ciclope (*Od.* 102-103), poi gli viene prospettato il ritorno in patria così come il destino aveva stabilito. Puniti gli uomini prepotenti che gli avevano consumato i beni mentre corteggiavano sua moglie Penelope, e messosi di nuovo in mare, sarebbe arrivato da uomini che non conoscono il mare (vv. 122-125); quindi, fatto un sacrificio risolutore in onore di Poseidone, il ritorno a casa e una morte serena, come meritano coloro che, dopo tante peripezie, finalmente possono vivere lontano dal mare. All'opposto, in Eschilo, una morte portata da una «lisca di una creatura del mare» (v. 3: ἄκανθα ποντίου βοσκήματος), perché il poeta, lo abbiamo detto, ama per lo più definire ciò che Omero lascia indefinito. Nella *Telegonia*, Telegono, figlio di Ulisse, uccide il padre con una lancia appuntita grazie ad un osso di razza¹⁵¹:

ἔξω τῆς ἀλός οὐ γάρ οἶδεν ὁ ποιητῆς τὰ κατὰ τὸν Τηλέγονον καὶ τὰ κατὰ τὸ κέντρον τῆς τρυγόνος.

ἔνιοι δέ ... φασιν ὡς ἐντεύξει τῆς Κίρκης Ἥφαιστος κατεσκεύασε Τηλεγόνῳ δόρυ ἐκ τρυγόνος θαλασσίας, ἣν Φόρκυς ἀνεῖλεν ἐσθίουσαν τοὺς ἐν τῇ Φορκίδι λίμνῃ ἰχθῦς· οὗ τὴν μὲν ἐπιδορατίδα ἀδαμαντίνην, τὸν δὲ στύρακα χρυσοῦν εἶναι· ᾧ τὸν Ὀδυσσεά ἀνεῖλεν.

¹⁵⁰ Così Polluce (4, 132) chiama il passaggio sottostante alla *skene*, usato per far risalire alla luce le creature che venivano dagli inferi. È ciò che invece immagina COUSIN 2005, 149.

¹⁵¹ Sono tre citazioni provenienti dallo *schol.* *Od.* 11, 134: θάνατος δέ τοι ἔξ ἀλός («la tua morte verrà dal mare»). Il testo della *Telegonia* è quello di WEST 2003 (fr. 5, 170). Cf. TSAGALIS 2015.

οἱ νεώτεροι τὰ περὶ Τηλέγονον ἀνέπλασαν τὸν Κίρκης καὶ Ὀδυσσέως, ὃς δοκεῖ κατὰ ζήτησιν τοῦ πατρὸς εἰς Ἰθάκην ἐλθὼν ὑπ' ἀγνοίας τὸν πατέρα διαχρήσασθαι τρυγόνος κέντρον.

(il significato di) fuori dal mare; il poeta non conosce le vicende di Telemaco e la storia della pastinaca¹⁵².

Alcuni [...] dicono che Efesto in visita da Circe equipaggiò Telegono con una lancia fatta con una barba di pastinaca che Forcide aveva ucciso mentre stava mangiando i pesci nel lago di Forcide. La punta era adamantina e l'asta era di oro. Con quella uccise Odisseo.

Gli scrittori postomerici hanno creato la storia di Telegono figlio di Circe e di Odisseo, che sembra sia arrivato ad Itaca in cerca del padre ma che lo abbia ucciso, perché non lo aveva riconosciuto, con un aculeo di pastinaca.

È questa la fonte e il tono si abbassa, volutamente, in Eschilo? Impossibile dare un giudizio senza avere presente il contesto del dramma. Una ridicolizzazione da parte di un indovino così importante, defunto ed inserito in un contesto lugubre? Un'ipotesi, parzialmente credibile, potrebbe invece far pensare alla volontà di dare un valore diverso alla figura di Odisseo rispetto a quanto aveva fatto l'epica, con una degradazione finale, nel momento della morte, rispetto a quanto l'eroe aveva compiuto in vita. Insomma, un'inserzione della τύχη che non avrebbe riservato un finale degno dell'uomo. Questo, in parte, si concilierebbe con una trilogia o un singolo dramma basato sull'assurdità dell'esistenza umana. Il viaggio affrontato da Odisseo per conoscere il suo destino, inserito in un paesaggio spettrale, forse non dissimile da quello di alcuni luoghi sacri in cui si praticava realmente la necromanzia, e l'annuncio, prima del ritorno in patria, dell'ultima cosa che Odisseo avrebbe desiderato, una morte assurda e oscura, di ritorno per mare (l'uccello causa della sua fine è una creatura marina) e, come dice Omero, dalla terra degli uomini che non conoscono il mare. Se la parte scenografica indulgeva, dunque, a luoghi e personaggi lugubri, cari al poeta, il messaggio conclusivo del *plot* doveva appunto ridimensionare, nell'epilogo, la tracotanza caratteriale dell'eroe, allontanandolo da qualsiasi sospetto di *hybris*, riconciliandolo con l'ordine universale della miseria umana. La perdita di questo dramma ci impedisce anche di conoscere meglio i legami di Eschilo con l'ambito filosofico siciliano, perché soprattutto nei due sicuri soggiorni nell'isola il tema dell'aldilà deve essere stato fondamentale negli interessi del poeta. Un passo del finale del *Poema Fisico* di Empedocle conferma quanto sia importante, per Pausania (cui il filosofo si rivolge, a proposito degli insegnamenti di carattere tecnico), saper riportare su dall'Ade il vigore di un uomo ormai finito (fr. 98, 2 Gallavotti: ἄξεις δ' ἐξ

¹⁵² Un tipo di razza.

Αἶδαο καταφθιμένου μένος ἀνδρός). Se questa rimane la situazione in campo filosofico, è evidente che, se avessimo la tragedia e sapessimo come veniva svolto davvero l'argomento della necromanzia, altre strade si aprirebbero nel nostro modo di pensare Eschilo. Se è giusto, infatti, procedere nel confronto con la *Nekyia* omerica, l'approccio eschileo appare, in ciò che possiamo vedere, molto diverso per l'ambientazione (e quindi nella scelta scenografica): non si tratta più di una terra misteriosa, impossibile da raggiungere per un uomo, ma di una zona della terra conosciuta, come abbiamo già accennato nelle tre diverse ipotetiche indicazioni topografiche. Questo avvicina il pubblico del teatro ad un mondo che viene presentato, anche nei nostri miseri frammenti, come realmente raggiungibile da un 'fedele' che voglia conoscere il proprio futuro: un qualsiasi sacrario in cui vive e opera un gruppo di devoti che vivono ai margini di questo fetido luogo. In questo senso vi è indubbiamente, rispetto ad Omero, un maggior senso di realismo immerso in un credo non tanto mitico quanto religioso e ancora una volta legato alle origini eleusine del tragediografo: è quindi molto limitativo pensare solo ad una «réécriture d'Homère»¹⁵³, ma si tratta piuttosto di una riscrittura di Odisseo sottratto al mondo dell'epica¹⁵⁴.

2. Il teatro delle metamorfosi e della meraviglia

Costui [Pitagora], afferma Eraclide Pontico [fr. 37 Voss, cfr. 7 B 8] che di se stesso andasse dicendo le cose seguenti, che sarebbe cioè stato una volta Etalide e sarebbe stato considerato figlio di Ermes; Ermes allora gli avrebbe detto di scegliere quel che volesse, eccetto l'immortalità. Avrebbe dunque egli richiesto di mantenere in vita ed in morte il ricordo degli avvenimenti. Nella sua vita dunque si sarebbe ricordato di tutto; e quando poi morì, avrebbe conservato lo stesso ricordo. In un tempo seguente, poi, sarebbe passato in Euforbo e sarebbe stato ferito da Menelao. Quanto ad Euforbo, diceva come fosse stato una volta Etalide, e che da parte di Ermes avrebbe ricevuto quel dono; e del girovagare dell'anima, che non solo aveva girovagato, ma anche in quante piante ed esseri viventi era arrivata, e quante vicende la sua anima aveva passato nell'Ade, e le restanti altre, a quali dovevano sottostare¹⁵⁵.

Ché già un tempo io fui e giovinetto e giovinetta,
arbusto ed uccello e pesce muto che di tra' flutti guizza¹⁵⁶.

¹⁵³ COUSIN 2005, 137.

¹⁵⁴ Cf. MIKELLIDOU 2016, 339.

¹⁵⁵ Diog.Laert. 8, 4 (Pitagora); trad. di LAMI 1991, 155.

¹⁵⁶ Diog.Laert. 8, 77 (Empedocle); trad. di LAMI 1991, 413.

*Glauco marino*¹⁵⁷

Glauco era un pescatore della città di Antedone, in Beozia, sull'Euripo, quel tratto di mare Egeo che separa l'Eubea dall'Attica e dalla Beozia. Un luogo misterioso e oggetto di approfondite ricerche, fin dall'antichità, in quanto nel suo punto più stretto le correnti marine si invertono sette volte al giorno¹⁵⁸. Questo aspetto, non tenuto in grande considerazione dalla critica, ci introduce in un mondo in cui la natura era all'origine di quanto il mito narrava. Ricorriamo ancora ad una sintesi. Avendo visto che un pesce da lui pescato era resuscitato dopo aver mangiato un'erba sulla quale era stato adagiato, decise di farlo anche lui: saltò in mare trasformandosi così in un dio marino con poteri profetici¹⁵⁹. Questa è la storia folclorica sulla quale si è basato Eschilo (ma anche Pindaro), dopo aver interrogato, come dice Pausania (9, 22, 7), gli abitanti di Antedone. Tutte le altre vicende che riguardano il nostro personaggio sono da considerarsi materiale aggiunto dalla tradizione mitografica e non è da escludere che abbia ragione la Poli Palladini¹⁶⁰, quando ricorda che Eschilo si era rifatto al motivo eziologico ricorrendo ad una sede oracolare dedicata a Glauco. Ecco il sunto delle vicende del 'nuovo' dio. Le dee marine lo purificarono di tutto ciò che in lui restava di mortale, ed egli prese una forma nuova: le sue spalle si svilupparono, la parte bassa del corpo diventò una potente coda di pesce, le sue gote si ricoprirono di una barba dai riflessi verdi come la patina di bronzo. Inoltre, ricevette il dono della profezia che usava a suo piacimento, in maniera capricciosa. Virgilio ne fece il padre della Sibilla di Cuma, anch'essa una profetessa. In particolare, Glauco apparve a Menelao nel momento in cui quest'ultimo, nel ritorno da Troia, doppiava il capo Malea. Accompagnò la nave Argo, di cui è ritenuto il costruttore, in certe versioni della leggenda. Combattè con gli Argonauti ed ebbe anche amori celebri. Corteggiò Scilla, ma invano, causando così la trasformazione della giovane in mostro, attraverso gli incantesimi di Circe. Malgrado ciò, non riuscì a vincere il suo amore per lei e ne fece una dea. Glauco cercò anche di conquistare Arianna, che Teseo aveva abbandonato sulle rive di Nasso. Non vi riuscì, ma fu aggregato al seguito di Dioniso alorché il dio venne a prendere la giovane per farne sua moglie.

¹⁵⁷ Un titolo presente nel *Catalogo*, è considerato un dramma satiresco già da HERMANN 1827, 66, sia per contenuto che per il lessico. Cf. KRUMEICH/PECHSTEIN/SEIDENSTICKER 1999, 130; LUCAS DE DIOS 2008, 236; CIPOLLA 2018, 121.

¹⁵⁸ Cf. Strab. 1, 3, 12.

¹⁵⁹ Cf. Pind. fr. 263 Snell/Maehler; Eur. *Or.* 362-365 (con *schol. ad loc.*); Pl. *Resp.* 611c-d (con *schol. ad loc.*); Lycoph. *Alex.* 754-755 (con *schol. ad loc.*); Verg. *Georg.* 1, 436-437 (con Serv. *ad loc.*), *Aen.* 6, 36; D. S. 4, 48, 6-49, 1; Ov. *Met.* 13, 904-914; Paus. 9, 22, 7; Athen. 7, 296a – 297c. Cf. CORSANO 1992.

¹⁶⁰ POLI PALLADINI 2013, 212-213.

I resti che del testo eschileo possiamo leggere, purtroppo, non ci aiutano a delineare il *plot* e neppure a certificare la presenza dei satiri¹⁶¹, a parte l'uso di termini appartenenti alla zoologia¹⁶². Tutti i frammenti sono, comunque, riferibili alla metamorfosi di Glauco e anche questo potrebbe non essere casuale se pensiamo ad un monotema, neanche così difficile da comprendere in un dramma satiresco. Gli elementi qui di seguito raccolti ne sono una prova: un momento di relax, successivo alla visione dei tre drammi canonici, in cui gli spettatori si saranno immedesimati nello stupore dei satiri di fronte ad un uomo che si trasformava in un dio, ma soprattutto mutava le sue caratteristiche emergendo dal mare pieno di conchiglie e licheni, una creatura mostruosa capace di vivere nell'acqua¹⁶³. Non ci sono dubbi che il costume con cui il 'mostro' si sarà presentato sulla scena ci conferma la spettacolarità con cui Eschilo tendeva a presentare le sue opere, e in questo caso la scena avrà prevalso sul pensiero.

Aesch. fr. 25d Sommerstein (cf. fr. **25d R.)¹⁶⁴

Non facile leggere queste undici righe in cui due volte è indicato il cambio del protagonista (chi può dire che sia lo stesso interlocutore e non fossero due i protagonisti?), mentre al v. 7 si legge ΧΟΡΟΣ. Un interlocutore potrebbe essere, ma non vi è alcuna certezza, il Bovaro¹⁶⁵ che parla in Aesch. fr. 25e Sommerstein. Se così fosse, il Coro (i Satiri?) ascolta con scetticismo il racconto della metamorfosi e incalza (r. 2: ἐνισπ[, «dimmi») il Bovaro che, con toni accesi, non vuole sia messa in dubbio il suo racconto e così risponderebbe piccato: «taci» (r. 4: στήσον), perché «(i suoi occhi?) non sono assolutamente miopi né (come quelli degli altri) uomini anziani» (rr. 5-6: οὐ γὰρ[μύ]ωπες οὐδ[/ ἀνδρ[ῶν γε]ραῖῶν ..[). Una scena nel complesso comica, di un mondo remoto dove non accade mai niente. Finalmente un episodio che merita un lungo racconto in cui i contrasti con gli amici del luogo rendono affabulatore un povero uomo di campagna che non vuole passare da stupido. Ciò che ha da dire è pura realtà. Questi brandelli di testo dimostrano quanto siano importanti anche pochi termini per immaginare una scena che io non credo

¹⁶¹ Cf. KRUMEICH/PECHSTEIN/SEIDENSTICKER 1999, 125-130. Così sintetizza CIPOLLA 2018, 123: «Ma soprattutto, nella trama doveva rivestire un ruolo primario l'elemento meraviglioso, consistente qui nella trasformazione di Glauco in divinità marina e nella sua apparizione, che avrebbe suscitato nei satiri paura e disorientamento, ma anche curiosità».

¹⁶² Cf. CIPOLLA 2017, 227.

¹⁶³ Cf. Aesch. fr. 26 Sommerstein.

¹⁶⁴ In questo frammento leggiamo quel poco che resta del *P.Oxy.* 2255 fr. 12 col. II (lato sinistro del testo) + fr. 13 (lato destro).

¹⁶⁵ LÄMMLE 2013, 377, e O'SULLIVAN/COLLARD 2013, 249, pensano che a parlare sia Sileno o un satiro, mentre CIPOLLA 2017, 127, contesta questa posizione soprattutto perché i satiri generalmente non fanno i pastori.

così distante da come la presentiamo. Per chi ama conoscere un autore, del quale abbiamo meno del dieci per cento della produzione, ogni dato è indispensabile e necessario (date le premesse che abbiamo fissato nella parte introduttiva di questo lavoro).

Aesch. fr. 25e Sommerstein (cf. fr. 25e R.)¹⁶⁶

Un contesto molto simile a quello che abbiamo cercato di immaginare nel precedente frammento. Ora parla il solo Bovaro la cui attività si svolge nei pressi del monte Messapio¹⁶⁷, vicino a Calcide (vv. 8-11); egli continua a difendersi da questo ipotetico interlocutore, dicendo che ha visto un 'prodigio' muoversi nelle acque a nord dell'Euripo, intorno alla costa di Zeus Ceneo, presso la tomba del povero Lica, gettato in mare da Eracle perché reo di avergli portato la tunica avvelenata col sangue di Nesso, dono della moglie Deianira (vv. 12-14)¹⁶⁸. Si è trattato come di una «tempesta» (v. 2: θύελλ[λαν]), alludendo forse a ciò che è successo in mare: «qualcosa di spaventoso» (v. 7: δεῖμα). Al Bovaro, che continua a ripetere di non essere miope (v. 5; così avrebbe già detto in Aesch. fr. 25d Sommerstein), mentre portava i buoi al pascolo (v. 11), in una zona a lui ben nota, è sembrato stesse arrivando una specie di tempesta (v. 2), un effetto dovuto forse al nuoto di Glauco, che avrebbe dunque cambiato le dimensioni fisiche, trasformandosi, di fronte a lui, da «oggetto che incute paura» (v. 7: δεῖμα)¹⁶⁹ a «oggetto di ammirazione» (v. 12: θαῦμα)¹⁷⁰. Questa *climax* quasi discendente sembra, anche per dare credibilità al racconto di ciò che il Bovaro ha visto, voler rassicurare chi ascolta, come dire: sembrava un fenomeno naturale di cui avere paura ma era invece solo una manifestazione divina, e questo mi ha rassicurato.

Aesch. frr. 26, 27, 28, 31 Sommerstein (= frr. *26, *27, 28, 31 R.)

Elementi descrittivi di Glauco nella sua nuova veste divina¹⁷¹, e i suoi spostamenti nell'Euripo:

¹⁶⁶ Testo tramandato da *P.Oxy.* 2159, pubblicato da Lobel e confermato da Strab. 10, 1, 9, che cita i vv. 13-14 indicando autore e titolo. Cf. CIPOLLA 2018, 124-135.

¹⁶⁷ Cf. Aesch. *Ag.* 293. Il monte Messapio si trova esattamente sopra la città di Antedone.

¹⁶⁸ Cf. Soph. *Trach.* 772-782. SIEGMANN 1948, 60, pensa si tratti di un colloquio tra due personaggi.

¹⁶⁹ Cf. Aesch. *Pers.* 210.

¹⁷⁰ Cf. CIPOLLA 2018, 132-135.

¹⁷¹ Una testimonianza di Platone descrive lo strano corpo di Glauco, confermando che forse il *plot* eschileo era basato su questo prodigio: «L'abbiamo osservata (*scil.* l'anima) nella stessa condizione in cui si trova Glauco marino agli occhi di chi lo vede: non è più facile scorgerne la natura originaria, perché le parti antiche del suo corpo sono in parte spezzate, in parte corrose e del tutto sfigurate dalle onde, mentre altre vi sono concrescite – conchiglie, alghe, pietre – sicché assomiglia piuttosto a una sorta di bestia che alla sua natura di prima» (Plat. *Resp.* 611c-d; trad. di VEGETTI 2006).

(26) ἀνθρωποειδὲς θηρίον¹⁷² τῦδατι συζῶν†

Un animale che sembra un uomo, capace di vivere nell'acqua

(27) δαῦλος δ' ὑπήνη καὶ γενειάδος πυθμήν

baffi ispidi come la punta della barba

(28) ὁ τὴν ἀείζων ἄφθιτον πόαν φαγών

Colui che ha mangiato l'erba immortale, che non muore mai¹⁷³

(31) κάπειτ' Ἀθήνας Διάδας παρεκπερῶν

e poi passando al di là di Atene Diade¹⁷⁴

Aesch. fr. 29 Sommerstein (= fr. 29 R.)

Glauco racconta la propria metamorfosi.

ΓΛΑΥΚΟΣ

καὶ γεύομαι πως τῆς ἀειζώου πόας

GLAUCO

e in qualche modo assaggio l'erba sempreviva¹⁷⁵

Qui cessano le nostre testimonianze (sicure) del testo. Un dramma satiresco (?) trattava, in modo performativo e costruito forse per quadri, l'incredibile vicenda di Glauco, il suo salto nel mare, la sua metamorfosi, ma forse anche le sue prime avventure nel nuovo mondo di appartenenza. Un'opera in certo modo naturalistica, legata all'immaginifico più puro, che arricchisce molto la nostra conoscenza del teatro eschileo nella sua molteplicità performativa¹⁷⁶. Le testimonianze però non vanno al di là di quello che sembra un

¹⁷² θηρίον non trova riscontro nella tragedia ma in Soph. *Ichn.* 153: ὦ κάκιστα θηρίων.

¹⁷³ DEFORGE 1983, 24, interpreta ἀείζων come erba «che dona l'immortalità», traduzione accettata da SOMMERSTEIN 2008.

¹⁷⁴ Uno stanziamento in Eubea.

¹⁷⁵ Identica l'interpretazione di ἀείζων da parte di DEFORGE 1983, 24 (cf. SOMMERSTEIN 2008, 28): erba «che dona l'immortalità».

¹⁷⁶ Quella di Glauco di Antedone rimane, anche in seguito, una vicenda che si presta ad incantare gli spettatori, grazie alla sua metamorfosi.

dramma satiresco molto limitato nella parte argomentativa. Più tardi, la poesia latina ci offre la possibilità di conoscere il resto della storia mitica, che ha avuto una fortuna letteraria durata secoli. Velleio Patercolo parlava di un Glauco adatto ad essere rappresentato da un cortigiano, amante delle oscenità, nudo e dipinto di azzurro, vestito come una sirena e quindi legato al mondo ambiguo del travestitismo, che in epoca romana trovava un terreno fertile nelle trasformazioni mitiche¹⁷⁷. La fonte poetica più prodiga di particolari è Ovidio: il suo amore infelice per Scilla (*Met.* 13, 898-968), il suo arrivo alla terra di Circe che egli supplica di intervenire con un incantesimo per far provare a Scilla lo stesso amore che lui prova per lei; è Circe, invece, che si innamora di Glauco, pervicacemente attratto da Scilla. Questa, è vero, è un'altra storia che però dimostra quanto materiale offrì una vicenda in cui la magia della trasformazione si univa ai viaggi per mare: una nuova creatura dall'aspetto ormai alieno, preso da forti impulsi erotici. Se dobbiamo valutare quello che abbiamo, cioè brevi frammenti di difficile interpretazione e lettura, il tono discorsivo fa pensare solo ad un quadro scenico adatto ad un ambito satiresco, in cui la meraviglia doveva prendere il sopravvento sullo stupore per la metamorfosi. L'aspetto di maggiore interesse riguarda, invece, quale sbocco poteva avere la vicenda di Glauco, ed è per questo motivo che ci siamo soffermati sulla sua storia e sui suoi tormentati amori. Difficile, forse impossibile, dare una risposta visto che il tema erotico poteva coniugarsi ampiamente in ambito satiresco, come dimostrano i *Diktyoulkoi* e gli approcci amorosi verso Danae e verso il piccolo Perseo da parte di Sileno. A mio parere, però, qualcosa in più possiamo dire pensando che le successive avventure amorose di Glauco si sviluppavano lontano da Antedone e implicavano la partecipazione di Scilla e di Circe, donne di altre realtà. È quindi più facile pensare che in Eschilo tutto si limitasse al rapporto tra un uomo che diventava un dio e i satiri, coinvolgendo anche altri personaggi, come il Bovaro: una *gag* divertente, che aveva al suo centro un uomo comune fino a poco prima ed ora divenuto il nume tutelare di un borgo di campagna, un *monstrum* grande e forte, ricoperto di muschio e di conchiglie (Aesch. fr. 34 Sommerstein = fr. 34 R.: κόγχοι, μύες κώστρεια, «conchiglie, mitili e ostriche»): tutta l'attenzione doveva vertere sul suo fisico, sui suoi colori; guardato prima con paura, poi con ammirazione da poveri satiri, mezzi uomini, mezzi demoni, invidiosi di chi, rispetto a loro, aveva avuto l'occasione di un destino migliore, la speranza di un'emancipazione, agognata, come ne-

¹⁷⁷ «Durante questi preparativi di guerra Planco, vedendosi trattato freddamente da Antonio per aver dato chiari segni di rapacità, passò dalla parte di Ottaviano, e non nell'intento di scegliere la giusta via, né per amore dello stato o di Ottaviano, ai quali era sempre stato ostile, ma perché traditore per morbosa predisposizione. Era stato per la regina il più basso degli adulatori, un cliente più strisciante che gli schiavi, per Antonio il segretario, l'inventore e l'organizzatore delle più sozze oscenità, venale per ogni cosa e con tutti; nudo e dipinto di azzurro col capo cinto di canne, traendosi dietro una coda e sostenendosi sulle ginocchia, aveva interpretato il personaggio di Glauco durante un banchetto!» (Vell. Pat. 2, 83).

gli *Spettatori*, e mai raggiunta, in un destino tristemente immutabile. Un dramma satiresco, dunque, anche di riflessione psicologica, non profonda ma vicina a tutti coloro che nel pubblico desideravano cambiare il proprio *status*.

Atteone: *Le Lanciatrici con l'arco*.

Nelle *Lanciatrici con l'arco* (*Toxotides*)¹⁷⁸ il momento culminante poteva essere la trasformazione in cervo del cacciatore Atteone¹⁷⁹, eseguita da Artemide. La tradizione mitografica si divide, però, in due distinti rami: in quello più antico egli è descritto come un uomo violento e superbo, che fa la corte a Semele e per questo la sua fine è voluta da Zeus che, geloso, gli aizza contro Artemide, facendolo sbranare dai cani della dea. Notizie che abbiamo acquisito da frammenti papiracei di un elenco mitografico inserito nel *Catalogo* pseudo-esiodo (fr. 217A M./W.)¹⁸⁰. Se poi si attribuisce al *Catalogo* anche il frammento esametrico del *P.Oxy.* 2509¹⁸¹, la vicenda avrebbe una prosecuzione notevole, in quanto Atena¹⁸² si sarebbe recata da Chirone per profetizzargli che i cani di Atteone (dopo la morte del padrone) sarebbero toccati a Dioniso e poi sarebbero tornati a lui, una volta che questo fosse asceso per sempre al cielo. In sintonia con le nostre linee guida, che danno la precedenza solo alla testimonianza dei pochi frammenti che ci rimangono, e a riprova dell'inattendibilità dei criteri che propendono per dare grande credito sia alla mitografia che alle pitture vascolari, riporto quanto scrive Casanova a proposito della versione cosiddetta 'arcaica', una versione marginale che trova comunque dei sostenitori per quello che sarebbe stato il *plot* del dramma¹⁸³:

¹⁷⁸ Aesch. fr. 241-246 R. Il titolo potrebbe riferirsi alle 'cacciatrici' compagne di Artemide.

¹⁷⁹ Figlio di Aristeo, figlio di Apollo e Cirene, e di Autonoe, figlia di Cadmo e di Armonia. Cf. GANTZ 1993, 478-481. Atteone è un eroe della Beozia di cui si mostrava, a Platea, la fonte presso la quale si sarebbe compiuto il suo destino (cf. Paus. 9, 2, 3).

¹⁸⁰ Da questa fonte dovrebbero dipendere Stesicoro (fr. 285 Finglass = PMG fr. 236 = Paus. 9, 2, 3: Artemide provoca la morte di Atteone per prevenire il suo matrimonio con Semele) e Acusilao (fr. 33 Jacoby: in questo caso Zeus è adirato con Atteone per il suo corteggiamento di Semele ma non vi è menzione di Artemide). Cf. anche Apollod. 3, 4, 4.

¹⁸¹ Cf. CASANOVA 1969 e JANKO 1984.

¹⁸² Non siamo sicuri si tratti di Atena.

¹⁸³ GANTZ 1993, 479, ad esempio, propende per la versione che nel nostro dramma avrebbe visto la punizione di Atteone in relazione al suo amore per Semele e così riassume: «Nothing will prove that he is thinking of Semele, but if he desires marriage in this play, then here (as in the *Ehoiai*, Stesichorus, and Akousilaos) she is probably the object of his intentions, and we imagine that the affair with Zeus has already begun. [...] To take speculation just one step further, the *Toxotides* and *Semele* may also have been part of a connected dramatic production, in which case raised in the first play could carry over into the second»; ma poco dopo è costretto a specificare che questa versione è tutt'altro che sicura: «We must remember, however, that Dionysos' birth is in question, and then too Aktaion's interests may have been directed more toward exposing Semele's shame than seeking her hand. In all, though we can say nothing with certainty,

la versione dionisiaca del mito non ha molto seguito nella letteratura successiva: se eccettuamo Dinarco, poeta tutt'altro che famoso, non sappiamo finora che altri presenti il mito in quel modo. Non è quindi fuori luogo pensare che si tratti di una versione particolare di una determinata regione della Grecia e non seguita altrove: se si ricorda che la saga di Semele e Dioniso è prettamente tebana, che il mito di Atteone è beotico e che nel *Catalogo* confluisce la poesia di tradizione esiodea, non si andrà lontano dal vero attribuendo alla medesima regione la stesura dei brani esaminati nelle pagine precedenti. Se dal punto di vista linguistico abbiamo prima osservato che questi versi devono essere considerati posteriori ad Archiloco, ora possiamo aggiungere che questo ampliamento del *Catalogo delle donne* è avvenuto con ogni probabilità in Beozia nel corso del VI secolo, cioè all'epoca dell'«esplosione» del culto di Dioniso¹⁸⁴.

Più diffuso, in seguito, il motivo della collera della sola Artemide, nel qual caso Callimaco¹⁸⁵ lo fa trasformare in cervo¹⁸⁶ dalla dea, irata solo per il fatto di essere stata vista nuda da Atteone mentre faceva il bagno presso una fonte. I cani, dopo averlo divorato senza riconoscerlo, lo avrebbero cercato invano, terrorizzando la foresta con i loro ululati. Arrivati infine alla grotta dove viveva il centauro Chirone, sarebbero stati da lui consolati ricevendo in dono una statua che raffigurava il loro padrone.

Mette¹⁸⁷ propone una trilogia così composta: *Le Sacerdotesse – Callisto – Le Lanciatrici con l'arco*; Gantz¹⁸⁸: *Le Lanciatrici con l'arco – Semele – Atamante*; Sommerstein¹⁸⁹ pensa ad una tragedia della tetralogia concernente la zia di Atteone, Semele, suo figlio Dioniso e il nipote Penteo. A mio parere, in mancanza di indizi sicuri, è più prudente non voler, per forza, ipotizzare un'ennesima tetralogia¹⁹⁰. Il fraintendimento più grande è, però, quello di pensare ad Atteone come il modello del cacciatore-casto¹⁹¹, interpretando i ffr. 242 e 243 Sommerstein come la prova che escluderebbe qualsiasi tipo di passione amorosa. Ne parleremo nell'analisi dei frammenti in questione. Date queste premesse, è comunque impossibile arrivare ad una scansione del *plot* ma è indubbio che i tre frammenti

Aischylos' handling of this material seems likely to have agreed with that of his predecessors, and to constitute a version quite different from the one made familiar by Kallimachos and Ovid».

¹⁸⁴ CASANOVA 1969, 46.

¹⁸⁵ Cf. Call. *Hymn.* 5, 108-116, ma anche Ov. *Met.* 3, 138-252. In Diodoro Siculo (4, 81, 4), Atteone, innamorato, avrebbe voluto sposare Artemide. Nelle *Baccanti* di Euripide (vv. 337-340), era stato punito perché si era vantato di essere un cacciatore migliore rispetto ad Artemide.

¹⁸⁶ Polluce (4, 141), a proposito di maschere, parla di una con le corna (*kerasphóros*) usata per il personaggio di Atteone.

¹⁸⁷ METTE 1963, 133-136.

¹⁸⁸ GANTZ 1980, 158.

¹⁸⁹ SOMMERSTEIN 2008, 244-245.

¹⁹⁰ Cf. HADJICOSTI 2006 e WRIGHT 2019, 57.

¹⁹¹ LUCAS DE DIOS 2008, 621.

in cui Atteone parla di se stesso individuano il personaggio per la scena, un cacciatore *tombreur des femmes* punito per una sua impresa sessuale, trasformato in cervo e molto probabilmente sbranato dai suoi cani. Queste sintetiche indicazioni, se passiamo all'analisi dei frammenti, non possono far altro che caratterizzarne la sua essenza e sembrano farci escludere che sia un caso ciò che lui ha visto: una divinità nuda. Se tale era il carattere di Atteone, il dramma doveva muoversi sul terreno della sua personale responsabilità come motore di un amore o ricercato, in quanto egli sarebbe stato realmente innamorato, o casuale ma in linea con la sua vita nei boschi, alla ricerca non solo di selvaggina.

Aesch. fr. 241 Sommerstein (= fr. 241 R.)

Un indizio del carattere, facile all'autocelebrazione, di Atteone che parla di se stesso come di un formidabile cacciatore¹⁹².

οὐπω τις Ἀκταίων¹⁹³ ἄθηρος¹⁹⁴ ἡμέρα
κενόν, πόνου πλουτοῦντ', ἔπεμψεν εἰς δόμους

non è mai accaduto che ci fosse un giorno privo di caccia tale da far tornare Atteone a casa senza cacciagione, seppur dopo aver impiegato molta fatica

Probabile parte del Prologo, in cui Atteone si preparava ad una nuova giornata piena di soddisfazioni per la sua arte venatoria. Questa sua presentazione non ci permette di pensare alla presenza di altri personaggi; ciò che ci rimane del testo, ad oggi, può farci parlare solo di anonimi compagni di caccia (una mera supposizione). Tutto si basa solo sul

¹⁹² Una congettura di Droysen (Radt 1985, *ad loc.*: «ipsius Actaeonis verba esse haud male coniecit Droysen»). Ha senso mettere in discussione questa ipotesi, nel disperato contesto in cui ci troviamo?

¹⁹³ L'accusativo rimanda, appunto, solo a lui l'attenzione dell'azione drammatica; questo si addice ad un'opera in cui non ci siano altre figure di riferimento: Atteone e la sua trasformazione in cervo, causa della sua morte. Ciò vuol dire ad esempio che, se non ammettiamo il suo inserimento in una trilogia incatenata, non possiamo pensare ad una riconciliazione con il 'divino' ma solo ad una tragedia basata sulla metamorfosi, e sulla punizione, di un uomo inflessibile nella sua presunzione di essere umano infallibile. Questo aspetto lo rende compatibile con i difetti del proprio *genos*, visto che il cugino Penteo subisce una sorte simile alla sua. Atteone viene fatto a pezzi dai suoi cani che non lo riconoscono nel momento in cui ha subito una trasformazione teriomorfica; Penteo viene fatto a pezzi dalla madre dopo essersi 'trasformato' in una donna, grazie al travestimento in una menade. Cf. LUCAS DE DIOS 2008, 621.

¹⁹⁴ Il termine ἄθηρος («privo di caccia») rimanda al mondo della cacciagione e prepara il momento in cui Atteone stesso diventa, trasformato in animale, parte integrante di questo mondo come preda dei suoi cani. Colui che aveva fatto della caccia il motivo della sua vita, viene a sua volta cacciato: regressione rispetto alla sua natura – metamorfosi – punizione. L'influenza pitagorica e l'esperienza siciliana sembrano presenti, a proposito di questo tema, nella poetica eschilea.

futuro incontro nei boschi con una donna che rappresenterà la sua fine.

Aesch. fr. 242 Sommerstein (cf. fr. 242 R.)

Atteone si descrive come un *tombreur des femmes*, orgoglioso di essere in grado di distinguere se una donna è vergine o no, anche al primo sguardo.

τάδων ταῖς† ἀγναῖς παρθένοις γαμηλίων
λέκτρων ταπεινῆ¹⁹⁵ βλεμμάτων ῥέπει βολή

lo sguardo degli occhi delle vergini prive dell'esperienza del letto matrimoniale è inclinato verso il basso

Il cacciatore Atteone, figlio di una principessa tebana, non è privo dell'esperienza cortigiana che mette in risalto in questa considerazione. Il dramma, quindi, non doveva avere alcuna caratterizzazione arcadica ma era incentrato solo sull'attività venatoria, dovremmo dire quotidiana, del giovane.

Aesch. fr. 243 Sommerstein (= fr. 243 R.)

È solo un dato secondario che la fonte dei fr. 242 e 243, Antigono di Caristo, li collochi nello stesso contesto, perché solo il loro contenuto ci fa tentare di individuare almeno una parte del *plot*. Ciò che interessa è, quindi, un uguale riferimento del frammento precedente ad un'indole propensa all'*eros*. Vuol dire che non si tratta di un caso ma di una caratterizzazione da estendere probabilmente a tutto il dramma: la propensione erotica di Atteone¹⁹⁶ sarà causa della sua metamorfosi e della sua morte.

νέας¹⁹⁷ γυναικὸς οὐ με μὴ λάθη φλέγων
ὀφθαλμός, ἥτις ἀνδρὸς ἢ γεγευμένη·
ἔχω δὲ τούτων θυμὸν ἵππογνώμονα¹⁹⁸

¹⁹⁵ ταπεινῆ Emperius : ἀστειμη **cod.**

¹⁹⁶ Ho seguito l'indicazione di SOMMERSTEIN 2008, che attribuisce ad Atteone questi versi, perché il contesto, ancor più che nel precedente fr. 242, esclude altre soluzioni.

¹⁹⁷ Ad Atteone interessano solo vergini e ragazze giovani. Il termine in questo caso non può essere casuale; la sua ottica non è volta alle donne sposate. Ogni riferimento sembra riferirsi al futuro incontro con una ragazza giovane, bella e vergine, causa della sua rovina. La figura di Artemide corrisponde a questi suoi interessi.

¹⁹⁸ Alla lettera, il termine vuol dire «conoscitore di cavalli»; continuano i riferimenti al mondo in cui Atteone è solito vivere: caccia, cavalli, cani.

impossibile che io non mi accorga dello sguardo ardente di una giovane donna che ha già fatto esperienza di un uomo: ho un'indole esperta in questo campo

Come è quindi possibile, nel momento in cui Atteone dice di avere «un'indole esperta in questo campo» (v. 3: τούτων θυμὸν ἰππογνώμονα), dove θυμὸν indica la sede dei suoi desideri e delle sue passioni, pensare che questi versi siano una critica verso le ragazze che compongono il Coro, le ninfe di Artemide, rendendo così Atteone un precursore della *pruderie* attribuita all'Ippolito euripideo?¹⁹⁹ Le ragioni di Ippolito sono legate a nuovi culti e ad un atteggiamento polemico nei confronti della vita di corte. Che senso avrebbe, dunque, censurare il povero Atteone, emblema di una natura, semmai, rozza e violenta? Il cacciatore eschileo non merita tale censura.

Aesch. fr. 244 Sommerstein (= fr. 244 R.)

Quasi sicuramente il resoconto di un Messaggero che era a caccia con Atteone e ha visto con i propri occhi la metamorfosi in cervo e il successivo sbranamento (*diasparagmos*) da parte dei cani.

κύνες διημάθουνον ἄνδρα δεσπότην

i cani facevano a pezzi il padrone

Rimane ignota, però, la successione drammaturgica delle scene in rapporto al *plot*; chi è stata la causa della sua rovina e il motivo: un amore casuale o la ricerca di un rapporto da parte di un Atteone innamorato di una dea (Artemide?) o di una mortale (Semele?) sulla quale Zeus aveva già poggiato il suo sguardo? Per Ovidio, solo la sorte avrebbe fatto giungere Atteone nel luogo e nel momento in cui Artemide faceva il bagno; Nonno di Panopoli, nelle sue *Dionisiache* (5, 303-316), rappresenta questo momento in un passo in cui sembra davvero di riconoscere un'eco teatrale, come sottolinea la Gigli Piccardi²⁰⁰; siamo però troppo lontani, molti secoli dopo Eschilo, in un autore che si ispirava soprattutto alla poesia latina, e quindi alla *aemulatio* di Ovidio, in un soggetto facilmente caro a drammaturghi di età ellenistica, ai quali a sua volta Ovidio potrebbe essersi rifatto.

¹⁹⁹ Cf. SCHLAM 1984, 85, n. 9.

²⁰⁰ «Dalla versione documentata dai tragici e in particolar modo da Eschilo Nonno riprende la colpevolezza di Atteone per aver desiderato di unirsi ad Artemide...questa singolare miscela di elementi, che finisce per reinterpretare il mito, è strutturata da Nonno con evidenti richiami al teatro: il graduale apprendimento della verità da parte di Autonoe e l'apparizione del fantasma di Atteone che agisce da *deus ex machina* nella risoluzione della vicenda possono far pensare a un modello tragico, forse soltanto in via indiretta» (GIGLI PICCARDI 2003, 271-272).

Per quanto riguarda la ceramica²⁰¹, dobbiamo giungere fino al 440 a.C. ca. per trovare un prodotto spesso accostato al dramma eschileo: un vaso attico, ora a Boston, attribuito al pittore di Licaone²⁰². Il pregio di questo cratere a campana è che tutti i personaggi sono identificabili attraverso delle iscrizioni. Atteone viene aggredito da tre cani; cerca di difendersi con una lancia, ma i tre animali sono aizzati da una donna, Lyssa. Sulla sinistra c'è Zeus che guarda la scena. A destra, Artemide in piedi tiene nelle sue mani una torcia ed un arco, sulla spalla una faretra. Atteone è già in parte metamorfosizzato: ha corna e orecchie da cervo e il suo volto è ormai già ricoperto di pelo animale. Sopra Atteone c'è l'iscrizione 'Euaion', il figlio di Eschilo che potrebbe aver recitato in una rappresentazione successiva, tenutasi in onore del padre. Il problema che si pone è legato alla presenza di Lyssa, la «Rabbia», forse presente nella *Licurgia* e nelle *Cardatrici*, che potrebbe essere colei che esegue gli ordini di due divinità²⁰³, Zeus e Artemide; ma chi può escludere che questa presenza non sia dovuta ad una messa in scena successiva? Ciò rivela, ancora una volta, che è impossibile sapere quali siano le inserzioni o le commistioni operate da un ceramografo, e la stessa riflessione vale per quello che hanno fatto i mitografi. I testi del teatro classico dunque, liberi nella rielaborazione dei miti che anzi favoriscono per attirare l'attenzione del pubblico, sono difficilmente canalizzabili in coordinate sicure.

Solo labili tracce: *Le Eliadi*

Plinio il Vecchio nella sua *Storia Naturale* (37, 31-32) cita Eschilo, insieme a Euripide con il suo perduto *Fetonte*, tra i poeti che hanno cantato la fine del giovane Fetonte, fulminato da Zeus mentre le sue sorelle, trasformate in pioppi, ogni anno, versano lacrime di ambra ai bordi dell'Eridano (il fiume Po?)²⁰⁴. Una metamorfosi dovuta al dolore per le vicende del fratello, figlio di Elios e di Climene, che, dopo aver saputo dalla madre chi fosse il suo vero padre, era andato a trovarlo presso il suo palazzo; per averne una prova sicura, gli aveva chiesto un dono. Il Sole gli aveva concesso di esaudire qualsiasi suo desiderio e lui chiese di guidare il carro che illumina la terra durante il giorno. Incapace di portare a termine il suo viaggio, prima di dar fuoco al mondo, fu fermato da Zeus che lo fulminò con una folgore. Così il suo cadavere finì nell'Eridano. Se il *Fetonte* di Euripide²⁰⁵ può essere delineato solo parzialmente (e nessun cenno alla trasformazione delle Eliadi sussiste) in un intreccio che anacronisticamente possiamo definire borghese (il triangolo: lui

²⁰¹ Cf. SÉCHAN 1926, 132-138; TRENDALL/WEBSTER 1971, 62; KOSSATZ/DEISSMANN 1978, 142-165; LIMC s.v. *Aktaion*.

²⁰² È il nr. 81 in LIMC s.v. *Aktaion*.

²⁰³ Cf. MERCANTI 1914, 128.

²⁰⁴ Per tutte le geolocalizzazioni del fiume, oltre il Po italiano, cf. SOMMERSTEIN 2008, 69.

²⁰⁵ Insuperata, ad oggi, l'edizione del *Fetonte* euripideo di DIGGLE 1970.

= Merope, lei = Climene, l'altro =Elios), rimane solo l'amarezza per la brutta fine di un povero ragazzo morto bruciato il giorno in cui si sarebbe dovuto sposare; il *plot* di quello di Eschilo rimane nella completa oscurità. Plinio il vecchio, però, scrive (per quale motivo avrebbe dovuto inventarsi questa storia?) che le Eliadi, quando il fratello fu colpito dal fulmine, si trasformarono in pioppi a causa del continuo pianto e che tutti gli anni effondono ambra sotto forma di lacrime presso il fiume Eridano.

In quello che a noi rimane, come ho detto, non vi è cenno alla vicenda ma solo riferimenti al luogo in cui svolgeva il dramma (?):

Aesch. fr. 68 Sommerstein (= fr. 68 R.)

Ῥῖπαι μὲν δὴ πατρὸς Ἥελίου

Ripe²⁰⁶, del padre Sole

Poi, la descrizione della coppa in cui il padre Elios viaggiava da Occidente ad Oriente:

Aesch. fr. 69 Sommerstein 69 (cf. fr. 69 R.)

Da un'ode corale:

ἔνθ'
 ἐπὶ δυσμαῖσιν ἐμοῦ²⁰⁷
 πατρὸς Ἥφαιστοτυκῆς
 δέπας, ἐν τῷ διαβάλλων
 πολὺν οἰδματόεντα 5
 τφέρει δρόμου† πόρον εὔδει,
 μελανίππου προφυγῶν
 ἱερᾶς νυκτὸς ἀμολγόν

Dove

mio padre tramonta
 c'è la coppa fabbricata da Efesto²⁰⁸
 nella quale egli attraversa

²⁰⁶ Generalmente ritenuta una località dell'estremo Nord, che mal si concilia con Elios (come attesterebbe lo *schol.* Soph. OC 1248, che riporta il passo). Impossibile, dunque, capire cosa sia successo nei passaggi della tradizione del testo.

²⁰⁷ δυσμαῖσιν ἐμοῦ SOMMERSTEIN 2008 : δυσμαῖς ἴσου **cod.**

²⁰⁸ La «coppa» (δέπας), in cui Elios, da Ovest ad Est, durante la notte si muoveva, è la stessa presa in prestito da Eracle, presente in un frammento degli *Eraclidi* di Euripide (cf. SOMMERSTEIN 2008, 74, n. 4: «δέπα»).

le vaste, ondose acque
 5
 porta di corsa viaggio riposa
 fuggendo l'oscurità
 della sacra Notte con i suoi neri cavalli

Il problema del v. 6, posto tra *cruces*, rimane, nonostante i tentativi di Sommerstein che ipotizza una forma conciliabile con il senso e con il metro ionico, che richiede due brevi e una lunga: Ωκεανοῦ («di Oceano»), senza escludere in alternativa ποταμοῦ («del fiume»). Se vogliamo salvare il testo φέρει δρόμου dei codici, nel senso di immaginare quello che lasciano intendere i due termini, pur nella consapevolezza che il problema è aperto, potremmo tradurre: «la coppa in cui Elios attraversa le ampie e ondose acque in cui lo porta il cammino della sua corsa, (li) riposa fuggendo l'oscurità della sacra Notte con i suoi neri cavalli». Indubbiamente, è successo qualcosa nella forma che leggiamo in Ateneo (11, 469f), tale da impedire una sicura lettura di un passo comunque tagliato dal suo contesto, come spesso accade in tali citazioni. Ciò che importa notare in questo frammento, è il rilievo per quello che ad oggi è il termine che potrebbe uniformare il dramma (e che crea un contatto, come vedremo, con il proemio del poema parmenideo *Sulla natura*): δέπας (v. 4), la «coppa» fabbricata da Efesto, su cui viaggia il Sole «fuggendo l'oscurità della sacra Notte con i suoi neri cavalli» (vv. 7-8: μελανίππου προφυγῶν / ἰεῤῥᾶς νυκτὸς ἀμολγόν). È la stessa fuga dalla notte delle Eliadi nel Proemio del poema parmenideo: «mentre a spronare s'affaticavano le figlie del Sole, appena uscite dalla casa della Notte, verso la luce, dopo essersi tolte il velo dal capo» (fr. 1, 8-10: ὅτε σπερχοίατο πέμπειν / Ἡλιάδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτὸς / εἰς φάος, ὡσάμεναι κρᾶτων ἄπο χερσὶ καλύπτρας)²⁰⁹. Il testo parmenideo, in questa identica rappresentazione del viaggio del carro che fugge le tenebre per portare la luce, sembra palesare un riferimento alle *Eliadi*, il dramma delle figlie del Sole che troppa domestichezza avevano con il carro del padre tanto da diventare in Parmenide le guide 'spirituali' del suo itinerario. Parmenide, all'opposto di Fetonte, si lascia condurre dalle sorelle del povero infelice bruciato vivo da Zeus. Se Parmenide ha ipoteticamente assistito alla rappresentazione del dramma, può aver sfruttato per il suo Poema la storia delle infelici fanciulle e del loro fallimento: per il dolore della morte del fratello si erano trasformate in pioppi e

²⁰⁹ Testo e traduzione del poema parmenideo sono di CERRI 1999 che, a proposito del carro, annota: «In questo contesto, il carro trainato da cavalli, mantenendo sempre ferma la sua valenza di carro/poesia, si carica di ulteriori connotazioni, assimilandosi per associazione di idee, in rapporto al percorso e alla meta finale, a due carri mitici determinati. In quanto guidato dalle Eliadi da oriente ad occidente lungo la traiettoria solare, si assimila al Carro del Sole. In quanto mezzo di locomozione adatto a raggiungere l'aldilà e a varcarne la soglia nei due sensi, si assimila invece al Carro di Ade, con cui il dio, nell'inno omerico *A Demetra*, rapisce Persefone per portarla nel suo regno e quest'ultima fa poi ritorno nel mondo dei vivi, per rivedere sua madre» (100-101).

le loro lacrime in resina. Se questo era il finale delle *Eliadi* di Eschilo, in ottemperanza ad una solida versione del mito, Parmenide inverte il loro ruolo: Fetonte è morto per la propria superbia (tale poteva essere il carattere del personaggio eschileo) e solo le Eliadi, ripreso il loro aspetto divino perduto nella metamorfosi, potevano condurre il filosofo, con il carro del padre, alla vera conoscenza.

Aesch. fr. 70 Sommerstein 70 (= fr. 70 R.)

L'esaltazione di Zeus:

Ζεύς ἐστὶν αἰθήρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός,
Ζεὺς τοι τὰ πάντα χῶ τι τῶνδ' ὑπέρτερον

Zeus è l'etere, Zeus è la terra, Zeus è il cielo
sì Zeus è tutto²¹⁰ ed è anche ciò che è superiore a questo

Una visione panteistica ben diversa da quella dello «Zeus sovrano» dell'*Agamennone* (v. 355: ὦ Ζεῦ βασιλεῦ), in quanto protettore degli ospiti; una derivazione orfica²¹¹, che si accompagna a quanto scrive nel Proemio del *Poema sulla Natura* il suo contemporaneo Parmenide di Elea, con il quale i contatti nel primo periodo siciliano di Eschilo possono essere stati notevoli. Il dramma di Eschilo ha nel titolo il ruolo delle Eliadi rispetto a quello del fratello Fetonte: i titoli al plurale si riferiscono al Coro²¹². Parmenide sostituisce le Muse con le Eliadi e, al di là di sicuri contatti tra i due poeti, è innegabile che si possa pensare a queste fanciulle come le dee dell'illuminazione, che lo scortano nel viaggio che conduce alla soglia del Giorno e della Notte. Il carro del Sole/il carro trainato dai cavalli, metafora della poesia, conduce al discrimine tra Giorno e Notte, conduce alle porte dell'Ade. Le Eliadi sono indubbiamente, in questa lettura filosofica, coloro che guidano alla conoscenza, perché la luce cancella le ombre e la notte. Il senso del frammento trova la sua sintesi in Zeus, matrice degli elementi terrestri e celesti, e può suggerirci qualcosa anche sul dramma. Le *Eliadi* (in questo, opposto è l'ordito borghese del *Fetonte* di Euripide) potevano rappresentare, come in Parmenide, il tramite, la luce che porta alla conoscenza ma il destino del loro fratello e la riconosciuta supremazia di Zeus indicano i limiti dell'uomo nella sua caduta. Fetonte cade e le Eliadi forse si trasformavano, nel dramma, in pioppi, proprio per un aiuto (non sappiamo quale) dato a chi non ne era

²¹⁰ Cf. SOMMERSTEIN2008, *ad loc.*, intende il 'tutto' anche come l' 'universo'.

²¹¹ Cf. CATAUDELLA 1963, 12.

²¹² Impossibile, però, pensare che la versione di Eschilo prevedesse, come si leggeva nelle *Eoie* (esiodee o post-esiodee), che fossero state loro a consegnare al fratello Fetonte il carro del Sole, all'insaputa del padre. Ecco il motivo della loro disperazione (Hes. fr. 311 M./W.).

stato degno, il povero Fetonte. In questo la differenza della tragedia (‘messa in scena’ del transeunte) dalla poesia filosofica (canto dell’ideale). La sconfitta delle Eliadi in qualche modo doveva essere rappresentata nel dramma che è canto non di una idea ma di un fatto; Parmenide canta, invece, il loro ruolo perenne di guida cosmica, proprio come fa Eschilo in questo frammento invocando, però, (dopo la loro sconfitta per favorire il fratello Fetonte?)²¹³ «l’Universo» (v. 2: τὰ πάντα) e «l’etere» (v. 1: αἰθήρ). Nell’articolo che Capizzi²¹⁴ dedica al rapporto tra Eschilo e Parmenide, vengono messe in luce le tappe che portano a ritenere non impossibile la messa in scena (dopo quella di Atene?) delle *Eliadi* in Sicilia e la partecipazione di cittadini eleati, Parmenide stesso e buona parte del suo uditorio, a queste manifestazioni. È evidente comunque che si tratta di ipotesi che non intendo qui discutere, perché la soluzione al momento appare ancora lontana. Il richiamo alle rappresentazioni eschilee: oltre alle *Eliadi*²¹⁵, almeno le *Etnee*²¹⁶ per la fondazione della nuova città da parte di Ierone e probabilmente (o quasi sicuramente) i *Persiani*. Se lo Zeus di cui si parla in questo frammento e in quello delle *Etnee* (fr. 6 Sommerstein = fr. 6 R.: σεμνοὺς Παλικοὺς Ζεὺς ἐφίεται καλεῖν, «Zeus ordina di chiamarli i sacri Palici²¹⁷») è lo stesso Zeus etneo del culto siracusano²¹⁸, è chiaro che si tratterebbe di culti locali e, quindi, probabile materia di tragedie con finalità eziologiche particolarmente adatte ad essere messe in scena in un ambito politico ‘tirannico’, scevro da men che minimi riferimenti simili a quelli che si potevano affrontare ad Atene. Quello che leggiamo

²¹³ CAPIZZI 1975, 32ss., pensa che la presunzione folle di Fetonte di saper guidare il carro del padre veda la complicità delle Eliadi perché il fratello se ne potesse impossessare.

²¹⁴ CAPIZZI 1982, 127-132.

²¹⁵ «L’ipotesi più probabile per spiegare le origini del mito metamorfico è che in mezzo alle greggi le sacerdotesse di Helios danzassero in un qualche giorno dell’anno (forse il solstizio d’inverno, così importante nei culti solari, essendo l’inizio della rinascita del sole) una danza rituale, coperte di foglie di pioppo, simbolo e auspicio dell’imminente rivivere della vegetazione; e che da queste azioni mimiche, forse anche corali, avesse preso forma nella fantasia popolare l’immagine delle fanciulle Eliadi mutantisi in pioppi. Eschilo avrebbe allora, in onore dei Siracusani che lo ospitavano, ideato una tetralogia sulle divinità locali, della quale facevano parte anche le Eliadi. Non è escluso che il coro della tragedia, composto certamente di elementi locali, e forse dalle stesse sacerdotesse-danzatrici, includesse nei suoi stasimi brani degli inni al Sole intonati durante le feste; e neanche si può escludere che il poeta attico, così affezionato alla Sicilia da essere definito “quasi un Siciliano”, avesse sentito l’origine rituale del mito fino a simboleggiare l’inverno, le tenebre nordiche sconfitte dal rinascere del sole, nell’accento alle mitiche montagne Ripe, che anche per Sofocle fanno tutt’uno col nord e col buio (Ἰππάλ... πατρὸς, fr. 68, Nauck, nel senso di “morte invernale del Sole”»)» (CAPIZZI 1982, 129-130). L’ipotesi di Capizzi di una composizione siciliana delle *Eliadi* parte, ovviamente, dalla descrizione che leggiamo nel libro XII dell’*Odissea* a proposito dei montoni del Sole, custoditi nella costa orientale, appunto, della Sicilia da Faetusa e Lampetie, le due Eliadi figlie di Elio e della ninfa Climene.

²¹⁶ Le *Eliadi* e le *Etnee* potrebbero far parte della stessa trilogia ma, come ho già detto più volte, il problema delle trilogie e delle tetralogie è e deve rimanere secondario.

²¹⁷ «Coloro che ritornano».

²¹⁸ Cf. CAPIZZI 1982, 131.

delle *Etnee*, ad esempio, nel *P.Oxy.* 2257, a proposito dei cinque cambi di scena che avvenivano nel dramma, può essere definito un riferimento alla politica di Ierone? Il tiranno voleva solamente che fossero citati i territori sui quali si diffondeva ormai la sua azione politica di mecenate, non certo quella di una libertà ritrovata da quelle località. La glorificazione personale unita all'eziologia è l'unica libertà che concedono i tiranni alla letteratura.

Aesch. fr. 72 Sommerstein (= fr. 72 R.)

Ἀδριαναί τε γυναῖκες τρόπον ἔξουσι γόων

E le donne di Adria manterranno questo modo di lamentarsi

Probabile riferimento, in un'ode corale (il metro è quello ionico), all'uso di vestirsi di nero per uomini e donne della zona di Adria; un modo per manifestare perennemente il loro dolore causato dalla morte di Fetonte²¹⁹. Qui è chiaro che sia Adria, la città alle foci del Po, attualmente non più sul mare ma che porta sempre lo stesso nome.

Aesch. fr. 72 Sommerstein (cf. fr. 72)

τόρα σε†²²⁰ κρήνης ἀφθονεστέρων λίβα

Scatenò contro di loro/voi/te (?)²²¹ un flusso più abbondante di una fontana.

Alla fine del dramma (?) le lacrime delle sorelle di Fetonte o della popolazione di Adria sembrano anticipare la soluzione eziologica, di cui abbiamo ampiamente parlato, del mito e del dramma.

Callisto

Terminiamo la nostra rassegna sui drammi eschilei dedicati alla 'metamorfosi' con quella che potrebbe essere un'altra perdita del teatro classico, visto che ne rimane solo il titolo presente nel *Catalogo*. Una mera ipotesi questa, nella casistica più grave che si può

²¹⁹ Cf. Polyb. 2, 16, 13 e Plut. *Mor.* 557d-e.

²²⁰ ὄρα σε *Etymologicum Genuinum* : fortasse <ἐν>ῶρσε > (cf. *Il.* 6, 499) Sommerstein.

²²¹ Traduzione della congettura di SOMMERSTEIN 2008, *ad loc.*

presentare, l'assenza quasi totale del testo, ma un'ipotesi da tenere presente per la valenza sessuale binaria²²² di Callisto che si duplica anche come figlia di Licaone²²³.

Il contesto in cui possiamo collocare il dramma (ce ne rimangono solo due parole, fr. 98 R.: Πανίας βήσας²²⁴, «le valli di Pan»), in linea forse con la sua infelice trasformazione in ambito arcadico, ne fa la compagna di Artemide, e per questo legata alle altre ninfe cacciatrici da un giuramento di fedeltà allo stato verginale; amata e sedotta da Zeus, unitosi a lei o sotto forma maschile o con aspetto femminile (visto che Callisto fuggiva la compagnia degli uomini), da questa unione sarebbe anche nato un bambino di nome Arcade.

La storia di Callisto, «la bellissima», trova una sua bipartizione in quella che è la versione 'riassuntiva' di Igino nella *Mitologia astrale*, ma l'amore di Zeus per Callisto si trova per la prima volta in Esiodo (fr. 163 M./W.)²²⁵, citato da Eratostene²²⁶, che risulta poi la fonte di Igino²²⁷, a sua volta un riassunto del precedente. Se tentiamo quindi di riprodurre un piccolo schema tratto dall'inizio della *Mitologia astrale* di Igino, immaginando che questo sia un possibile canovaccio che contenga tracce eschilee, ne risulta però non un indizio certo per un *plot* perduto irreparabilmente, ma solo una metodologia integrativa o meglio un elemento in più per capire quale interesse potrebbe (?) aver mosso Eschilo a scegliere questo soggetto. Torniamo ai due riassunti della storia di Callisto e del figlio Arcade nella *Mitologia astrale* di Igino:

Orsa Maggiore

2, 1, 1. Esiodo dice che Callisto è la figlia di Licaone, re di Arcadia: amante della caccia si vota a Diana di cui diventa una favorita. Violentata poi da Giove non riuscì a nascondere il ventre ingrossato e la Dea la trasformò in un'orsa. In questa forma dette alla luce Arcade.

2, 1, 2. Amphis²²⁸, commediografo, dice che Giove, per violentare Callisto, avrebbe preso le sembianze di Diana, con la scusa di portarle aiuto.²²⁹ Alle domande di Diana che l'aveva vista con il ventre ingrossato Callisto accusò lei di questa colpa ma fu comunque trasformata in un'orsa. Mentre la bestia, con il suo bambino, vagava per un bosco era stata catturata da alcuni Etoi e portata in Arcadia: un dono per il re Licaone. In Arcadia, ignara del

²²² Cf. VETTA 1991.

²²³ Il re di Arcadia. Cf. Hes. *Cat.* 163 M./W.

²²⁴ Lett. «gole dei monti».

²²⁵ Cf. SALE 1962.

²²⁶ *Catast.* 1 p. 1 Olivieri, p. 50 Robert = *Comment. In Aratum reliqu.* p. 181 Maas.

²²⁷ Cf. Hyg. *Astr.* 2, 1 e 3, 1.

²²⁸ Un poeta della commedia attica 'di mezzo'. Il frammento in questione è il 46 K-A. Cf. Apollod. 3, 8, 2; Ov. *Met.* 2, 425; *Schol. Stat. Theb.* 3, 685; *Serv. Aen.* 1, 744.

²²⁹ È la stessa versione di Ovidio (*Met.*, 2, 409-440 e *Fast.* 2, 153 ss. con varianti).

divieto sacrale, Callisto entra nel recinto del tempio di Giove Liceo, e il figlio Arcade la segue. Mentre gli Arcadi inseguivano i due per ucciderli, Giove li salva collocandoli tra gli astri, con il nome di Orsa, per la madre, e di Artofilace per il figlio.

Sempre nella *Mitologia astrale* seguiva la parte intitolata *Artofilace* (2, 4, 1), cioè quella relativa alle tristi vicende del mancato riconoscimento della madre da parte del figlio Arcade che avrebbe cercato di ucciderla, una volta incontratala, mentre cacciava nei boschi; in cielo, ormai stelle, il figlio segue ancora la madre ma ne è diventato il guardiano, Artofilace appunto. In questa sezione, rispetto alla precedente, è evidente come Igino abbia voluto isolare la storia collegata al nonno Licaone proprio per mettere in contrasto le differenze tra il *plot* erotico e quello tragico-familiare.

La suggestione potrebbe essere così sintetizzata: la *Callisto* eschilea poteva aver inaugurato un filone, caro poi anche alla commedia, in cui si prediligeva il racconto dell'innamoramento di Zeus, l'ira di Artemide (simile a quella nei confronti di Atteone, nelle *Cacciatrici con l'arco*) per il tradimento subito da parte della favorita, la trasformazione della principessa figlia di Licaone in orsa, e l'atto finale di 'riconciliazione' nel momento del mutamento in costellazione. Tutte queste supposizioni sono, purtroppo, un esercizio letterario. Impossibile andare oltre e l'ipotesi 'trasgressione – trasformazione – riconciliazione con il mondo divino' risulta solo una base di supporto per la nostra ricerca, senza poter ricorrere ad un *plot* (a sfondo anche erotico) che, in epoca romana, può aver assunto forme irriconoscibili rispetto a quelle originarie del V secolo a.C.²³⁰ Un ulteriore problema, uno dei più diffusi nella tormentata storia del *corpus* eschileo.

Bibliografia

- AELION 1984 = R. Aélion, *Les mythes de Bellerophon et Persée : Essai d'analyse selon un schéma inspiré de V. Propp*, "Lalies" 4 (1984), 195-214.
- ALAUX 2011 = J. Alaux, *Acting myth: Athenian drama*, in K. Dowden, N. Livingstone (edd.), *A Companion to Greek Mythology*, Malden (Mass.)/Oxford 2011, 141-156.
- ANDERSON 2005 = M.J. Anderson, *Myth*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden (Mass.) 2005, 121-135.
- ANDERSON 2021 = G. Anderson, *Fantasy in Greek and Roman Literature*, London/New York 2021.

²³⁰ Per la presenza del mito di Callisto nella sintesi e nella rielaborazione dei vasi apuli cf. TRENDALL 1977. Si tratta di vasi che risentono sicuramente di rappresentazioni tarantine ispirate dalla presenza dei soldati mercenari. Per raffigurazioni di età imperiale cf. LIMC s. v. *Kallisto*.

- ARNOTT 1996 = W.G. Arnott, *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.
- BARDEL 2005 = R. Bardel, *Spectral traces: Ghosts in tragic fragments*, in F. McHardy, J. Robson, D. Harvie (edd.), *Lost Dramas of Classical Athens: Greek Tragic Fragments*, Exeter 2005, 83-112.
- BROWN 2018 = A. Brown, *Aeschylus. Libation Bearers*, Liverpool 2018.
- BURIAN 1997 = P. Burian, *Myth into 'muthos': The shaping of tragic plot*, in P. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 178-208.
- BUXTON 2007 = R. Buxton, *Tragedy and Greek myth*, in R.D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge 2007, 166-189.
- CAPIZZI 1982 = A. Capizzi, *Eschilo e Parmenide. Del circolo poetico siracusano e anche dei compartimenti stagni tra generi letterari*, "QUCC" 41 (1982), 117-133.
- CARPANELLI 2021 = F. Carpanelli, *Vincitori, vinti ed emarginati nel teatro classico: i "Persiani", i "Sette contro Tebe" e le "Supplici" di Eschilo. Dalle guerre persiane alla morte di Efialte*, Alessandria 2021.
- CASANOVA 1969 = A. Casanova, *Il mito di Atteone nel catalogo esiodeo*, "RFIC" 97 (1969), 11-46.
- CATAUDELLA 1963 = Q. Cataudella, *Eschilo in Sicilia*, "Dioniso" 37 (1963), 1-15.
- CERRI 1999 = G. Cerri, *Parmenide di Elea. Poema sulla natura*, Milano 1999.
- CIPOLLA 2017 = P.B. Cipolla, *Il dramma satiresco e l'erudizione antica: sull'uso delle citazioni satiresche nelle fonti di tradizione indiretta*, "Lexis" 35 (2017), 221-248.
- CIPOLLA 2018 = P.B. Cipolla, *Su alcuni frammenti del 'Glaucos marino' di Eschilo*, in S. Novelli (ed.), *Eschilo. Ecdotica, Esegisi e Performance teatrale. Atti del Convegno Internazionale (Cagliari, 25-26 settembre 2017)*, Amsterdam 2018, 121-142.
- CONACHER 1974 = D.J. Conacher, *Interaction between Chorus and Characters in the 'Oresteia'*, "AJPh" 95 (1974), 323-343.
- CONACHER 1987 = D.J. Conacher, *Aeschylus' 'Oresteia': A Literary Commentary*, Toronto 1987.
- CORSANO 1992 = M. Corsano, *Glaukos: Miti greci di personaggi omonimi*, Roma 1992.
- COUSIN 2005 = C. Cousin, *La 'Nékyia' homérique et les fragments des Evocateurs d'âmes d'Eschyle*, "Gaia" 9 (2005), 137-152.
- CROPP 2005 = M. Cropp, *Lost tragedies: A survey*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 271-292.
- DAKARIS 1963 = S.J. Dakaris, *Das Taubenorakel von Dodona und Totenorakel bei Ephyra*, "AK" 1 (1963), 33-54.
- DEFORGE 1983 = B. Deforge, *Le destin de Glaucos ou l'immortalité par les plantes*, in F. Jouan (ed.), *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges J. Duchemin*, Paris 1983, 21-39.
- DEFORGE 1987 = B. Deforge, *Eschyle et la légende des Argonautes*, "REG" 100 (1987), 30-44.

- DEFORGE 1989 = B. Deforge, *Du théâtre perdu d'Eschyle et de quelques considérations sur ses 'Bacchantes'*, "AantHung" 32 (1989), 211-216.
- DILLON 1990 = J.E.M. Dillon, *The Greek Hero Perseus: Myths of Maturation*, diss., Oxford 1990.
- FRANCHINI 2020 = E. Franchini, *Ferecrate, 'Krapataloi- Pseudherakles' (fr. 85-163)*, Göttingen 2020.
- GALLAVOTTI 1974 = C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1974.
- GANTZ 1980 = T. Gantz, *The Aeschylean tetralogy: attested and conjectured groups*, "AJPh" 101 (1980), 133-164 (= M. Lloyd (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*, Oxford 2007, 40-70).
- GANTZ 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, 2 voll., Baltimore/London 1993.
- GARVIE 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986.
- GARVIE 2006 = A.F. Garvie, *Aeschylus' 'Supplices': Play and Trilogy*, Bristol 2006.
- GARVIE 2009 = A.F. Garvie, *Aeschylus. Persae*, Oxford 2009.
- GAZIS 2018a = G.A. Gazis, *Voices of the dead: Underworld narratives in Bacchylides' Ode 5 and Odyssey 11*, "TiC" 10.2 (2018), 285-305.
- GAZIS 2018b = G.A. Gazis, *Homer and the Poetics of Hades*, Oxford 2018.
- GIGLI PICCARDI 2003 = D. Gigli Piccardi, *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache, I: Canti I-XII*, Milano 2003.
- GRAVES 1963 = R. Graves, *I Miti Greci*, 2 voll., trad. it., Milano 1963 (= *Greek Myths*, 2 voll., Harmondsworth 1955).
- GUIDORIZZI 2000 = G. Guidorizzi, *Igino. Miti*, Milano 2000.
- GUIDORIZZI 2015 = G. Guidorizzi, *La trama segreta del mondo. La magia nell'antichità*, Bologna 2015.
- HADJICOSTI 2006 = I. Hadjicosti, *Semele and the Death of Actaeon: Aeschylus, fr. 221 (Radt)*, "AClass" 49 (2006), 121-127.
- HALL 1991 = E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1991.
- HALL 1996 = E. Hall, *Aeschylus. Persians*, Warminster 1996.
- HERMANN 1827 = G. Hermann, *De Aeschyli Glaucis dissertatio*, in T. Fritzsche (ed.) *Opuscula*, II, Lipsiae 1827, 59-75.
- HEUBECK 1983 = A. Heubeck, *Omero. Odissea, III: Libri IX-XII*, trad. di G.A. Privitera, Milano 1983.
- HUYS 1997a = M. Huys, *Euripides and the Tales from Euripides: Sources of Apollodorus' Bibliotheca*, "RhM" 140 (1997), 308-327.
- HUYS 1997b = M. Huys, *Euripides and the "Tales from Euripides: Sources of the "Fabulae of ps. Hyginus"*, "APF" 43 (1997), 11-30.

- IERANÒ 2017 = G. Ieranò, *Demoni, mostri e prodigi*, Venezia 2017.
- JACOBY = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, 3 voll. (15 tomi), Berlin/Leiden 1923-1958.
- JANKO 1984 = R. Janko, *P. Oxy. 2509: Hesiod's 'Catalogue' on the Death of Actaeon*, "Phoenix" 38 (1984), 299-307.
- JOUAN 1981 = F. Jouan, *L'évocation des morts dans la tragédie grecque*, "RHR" 198.4 (1981), 403-421.
- K./A. = R. Kassel, C.F.L. Austin, *Poetae Comici Graeci (PCG)*, 8 voll., Berlin/New York 1983-
- KERÉNYI 1984 = K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, 2 voll., trad. it., Milano 1984 (= *Die Mythologie der Griechen*, Zürich 1951-1958).
- KONSTANTINOÛ 2015 = A. Konstantinou, *Tradition and innovation in Greek tragedy's mythological "exempla"*, "CQ" 65.2 (2015), 476-488.
- KOSSATZ/DEISSMANN 1978 = A. Kossatz, A. Deissmann, *Dramen des Aeschylus auf westgriechischen Vasen*, Mainz 1978.
- KRUMEICH/PECHSTEIN/SEIDENSTICKER 1999 = R. Krumeich, N. Pechstein, B. Seidensticker, *Das griechische Satyrspiel*, Stuttgart 1999.
- LAMI 1991 = A. Lami, *I Presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, Milano 1991.
- LÄMMLER 2013 = R. Lämmle, *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg 2013.
- LANZA 1987 = D. Lanza, *Aristotele. Poetica*, Milano 1987.
- LESKY 1943 = A. Lesky, *Der Kommos der Choephoren*, Wien 1943.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 voll., Zürich/München/Düsseldorf 1981-1997.
- LUCAS DE DIOS 2008 = J.M. Lucas de Dios, *Esquilo. Fragmentos. Testimonios*, Madrid 2008.
- MACÍAS OTERO 2015 = S. Macías Otero, *On the threshold of Hades. Necromancy and "nekyia" in some passages of Greek tragedy*, "LEC" 83 (2015), 137-153.
- MARTIN 2020 = B. Martin, *Harmfull Interaction between the Living and the Dead in Greek Tragedy*, Liverpool 2020.
- MERCANTI 1914 = E. Mercanti, *Rappresentanze del Mito di Atteone*, "Neapolis" 2 (1914), 123-134.
- METTE 1963 = H.J. Mette, *Der verlorene Aeschylus*, Berlin 1963.
- MIKELLIDOU 2016 = K. Mikellidou, *Aeschylus reading Homer. The case of the 'Psychagogoi'*, in A. Efstathiou, I. Karamanou (edd.), *Homeric Receptions across Generic and Cultural Contexts*, Berlin/Boston 2016, 331-342.
- MOREAU 1992-1993 = A.M. Moreau, *La tetralogie des 'Perses' a-t-elle une unité ?*, "GITA" 7 (1992-1993), 119-144.
- MUNTZ 2011 = C.E. Muntz, *The invocation of Darius in Aeschylus' 'Persae'*, "CJ" 106.3 (2011), 257-271.

- MURRAY 1940 = G. Murray, *Aeschylus the creator of tragedy*, Oxford 1940.
- M./W. = R. Merkelbach, M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.
- O'SULLIVAN/COLLARD 2013 = P. O'Sullivan, C. Collard, *Euripides. 'Cyclops' and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford 2013.
- OAKLEY 1988 = J.H. Oakley, *Perseus, the Graiai, and Aeschylus' 'Phorkides'*, "AJA" 92 (1988), 383-391.
- OGDEN 2002 = D. Ogden, *Magic Witchcraft and Ghosts in the Greek and Roman world*, Oxford 2002.
- OGDEN 2008 = D. Ogden, *Perseus*, London/New York 2008.
- OTTO 2004 = W. Otto, *Gli dei della Grecia*, Milano 2004.
- PAGE 1955 = D.L. Page, *'Odyssey'*, Cambridge (MA) 1955.
- PMG = D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.
- POLI PALLADINI 2013 = L. Poli Palladini, *Aeschylus at Gela. An Integrated Approach*, Alessandria 2013.
- P.Oxy.* = B.P. Grenfell, A.S. Hunt *et al.* (edd.), *The Oxyrhynchus Papyri*, London, 1898-
- RADT 1985 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. III: *Aeschylus*, Göttingen 1985.
- RADT 1999 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV: *Sophocles*, Göttingen 1999².
- ROHDE 1989 = E. Rohde, *Psiche*, 2 voll., trad. it., Roma/Bari 1989² (= *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg in Brisgau, 1890-1894).
- ROSCINO 2018 = C. Roscino, *Il mito di Fineo: la tradizione iconografica*, in S. Novelli (ed.), *Eschilo. Ecdotica, Esegesi e Performance teatrale. Atti del Convegno Internazionale (Cagliari, 25-26 settembre 2017)*, Amsterdam 2018, 151-178.
- ROSE 1950 = H.J. Rose, *Ghost ritual in Aeschylus*, "HThR" 43 (1950), 257-280.
- ROSENBLOOM 2018 = D. Rosenbloom, *The Comedians' Aeschylus*, in R. Futo Kennedy (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, Leiden/Boston 2018, 54-87.
- SALE 1962 = W. Sale, *The story of Callisto in Hesiod*, "RhM" 105.2 (1962), 122-141.
- SCHADEWALDT 1932 = W. Schadewaldt, *Der Kommos in Aischylos' Choephoron*, "Hermes" 67 (1932), 312-354 (= *Hellas und Hesperien*, I, 1970², 249-284).
- SCHLAM 1984 = C.C. Schlam, *Diana and Actaeon: Metamorphoses of a myth*, "CA" 3.1 (1984), 82-110.
- SECHAN 1926 = L. Séchan, *Études sur la tragédie grecques dans se rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- SIEGMANN 1948 = E. Siegmann, *Die neuen Aischylos-Bruchstücke*, "Philologus" 97 (1848), 59-124.
- SOMMERSTEIN 2005 = A.H. Sommerstein, *Tragedy and myth*, in R. Bushnell (ed.), *A Companion to Tragedy*, Malden (Mass.)/Oxford 2005, 163-180.
- SOMMERSTEIN 2008 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus*, vol. III: *Fragments*, Cambridge (Mass.)/London 2008.

- SOMMERSTEIN 2010a = A.H. Sommerstein, *La tetralogia di Eschilo sulla guerra persiana*, "DeM" 1 (2010), 4-20 (= A.H. Sommerstein, *The Persian War Tetralogy of Aeschylus*, in D. Rosenbloom, J. Davidson (edd.), *Greek Drama, IV: Texts, Contexts, Performances*, Oxford 2012, 95-107).
- SOMMERSTEIN 2010b = A.H. Sommerstein, *The Tangled Ways of Zeus*, Oxford 2010.
- SOURVINOU-INWOOD 2003 = C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham 2003.
- STAMA 2021 = F. Stama, *La cecità di Fineo: la conseguenza di un atto di ὕβρις o l'espiazione di una colpa di sangue*, "I Quaderni del Ramo d'oro (on-line)" numero speciale (2019), 51-67.
- STOESSL 1937 = F. Stoessl, *Die Trilogie des Aischylos. Formgetze und Wege der Rekonstruktion*, Baden bei Wien 1937.
- TAPLIN 2007 = O. Taplin, *Pots and Plays: Interaction between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- TOTARO 2011 = P. Totaro, *I frammenti del 'Fineo' e del 'Gluco di Potnie' di Eschilo*, in M. Tauber (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, 219-232.
- TOTARO 2018 = P. Totaro, *La morte delle Arpie in Eschilo*, in S. Novelli (ed.), *Eschilo. Ecdotica, Esegesi e Performance teatrale. Atti del Convegno Internazionale (Cagliari, 25-26 settembre 2017)*, Amsterdam 2018, 179-187.
- TRENDALL 1977 = A.D. Trendall, *Callisto in Apulian Vase-Painting*, "AK" 20 (1977), 99-101.
- TRENDALL /WEBSTER 1971 = A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.
- TSAGALIS 2015 = C. Tsagalis, *Telegony*, in M. Fantuzzi, C. Tsagalis (edd.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*, Cambridge 2015.
- ULANSEY 2001 = D. Ulansey, *I misteri di Mithra*, trad. it., Roma 2001 (= *The origins of the Mithraic mysteries*, Oxford 1989).
- UNTERSTEINER 1950 = M. Untersteiner, *La tetralogia eschilea degli "Eolidi"*, "Dioniso" 13.4 (1950), 145-163.
- VEGETTI 2006 = M. Vegetti, *Platone. Repubblica*, Milano 2006.
- VERNANT 1985 = J.P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna 1985.
- VETTA 1991 = M. Vetta, *Ambivalenza sessuale e condizione femminile nel mondo antico*, "QUCC" 66 (1991), 151-158.
- VIAN 1974 = F. Vian, *Apollonios de Rhodes. Argonautiques*, I, Paris 1974.
- VILLAGRA 2017 = N. Villagra, *Lost in Tradition: Apollodorus and Tragedy-Related Texts*, in J. Pàmias (ed.), *Apollodoriana*, Berlin/Boston 2017, 38-65.
- WELLS 1923 = J. Wells, *Studies in Herodotus*, Oxford 1923.

- WERRE-DE HAAS 1961 = M. Werre-De Haas, *Aeschylus' Dictyulci: An Attempt at Reconstruction of a Satyric Drama*, Leiden 1961.
- WELCKER 1826 = F.G. Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie, nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel*, Frankfurt am Main 1826.
- WEST 2003 = M.L. West, *Greek Epic Fragments*, Cambridge (Mass.)/London 2003.
- WISE 2008 = J. Wise, *Tragedy as an "augury of a happy life"*, "Arethusa" 41.3 (2008), 381-410.
- WRIGHT 2005 = M. Wright, 'Cyclops' and the Euripidean tetralogy, "Cambridge Classical Journal" 52 (2005), 23-48.
- WRIGHT 2016 = M. Wright, *Euripidean tragedy and quotation culture: The case of 'Stheneboea' F661*, "AJPh" 137.4 (2016), 601-623.
- WRIGHT 2019 = M. Wright, *The lost plays of Greek tragedies. Aeschylus, Sophocles and Euripides*, II, London 2019.
- YOON 2016 = F. Yoon, *Against a "Prometheia": Rethinking the connected trilogy*, "TAPhA" 146.2 (2016), 257-280.

Abstract: The situation relating to the fragments of Aeschylus, despite the valuable studies of recent years, is in difficult conditions to say the least. This work seeks to investigate perhaps one of the author's most fascinating aspects: his relationship with the supernatural world and with mystery in general (*Athamas, Glaucus of Potniae, Ixion and Perrhaebian Women, Phorcides and Polydectes, Phineus, Ghost-Raisers, Glaucus the Sea-God, Archeresses, Daughters of the Sun, Callisto*). An attempt has therefore been made to synthesize what derives directly from what remains to us and to hypothesize, where possible, a credible reference plot from a philological point of view. Every little piece that we can place in its rightful place helps us to give new life not only to Aeschylus but also to little-known myths, the subject of dramas considered for centuries as a simple name. It is only a step aimed at identifying the right direction in the Aeschylean corpus.