

*Il carro di Tespi*

Testi e strumenti del teatro greco-latino

*Collana diretta da Francesco Carpanelli*

*Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Torino*

*I volumi pubblicati in questa collana sono sottoposti a un processo di peer  
review che ne attesta la validità scientifica*

Francesco 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



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

© 2021

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione: ARUN MALTESE ([www.bibliobear.com](http://www.bibliobear.com))

Grafica della copertina a cura di PAOLO FERRERO ([paolo.ferrero@nethouse.it](mailto:paolo.ferrero@nethouse.it))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941*

ISSN 2611-3570

ISBN 978-88-3613-140-2

## Introduzione

Οὐκοῦν, εἶπον, ὦ Γλαύκων, ὅταν Ὅμηρου ἐπαινέταις ἐντύχης λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητὴς καὶ πρὸς διοίκησιν τε καὶ παιδείαν τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων ἄξιος ἀναλαμβάνει μανθάνειν τε καὶ κατὰ τοῦτον τὸν ποιητὴν πάντα τὸν αὐτοῦ βίον κατασκευασάμενον ζῆν, φιλεῖν μὲν χρὴ καὶ ἀσπάζεσθαι ὡς ὄντας βελτίστους εἰς ὅσον δύνανται, καὶ συγχωρεῖν Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν.

«Pertanto, Glaucone», ripresi, «quando ti imbatti in qualche ammiratore di Omero, il quale sostiene che questo poeta ha educato la Grecia e che per il governo e l'educazione dell'umanità vale la pena di riprenderlo in mano e di studiarlo e di organizzare tutta la vita secondo i suoi precetti, devi salutare e baciare queste persone come le migliori del mondo e concedere che Omero sia il poeta sommo e il primo dei poeti tragici»

Platone, *Repubblica*, 10, 606e-607a<sup>1</sup>.

Se pensiamo alle prospettive che la scena classica può ancora avere nell'orizzonte del teatro contemporaneo non è difficile individuare tematiche che creino un circuito referenziale in grado di collegare, tra loro, i soggetti affrontati nei drammi del quinto secolo a. C. In questo studio ci occuperemo dei legami tra società, teatro e letteratura nel periodo intercorso tra le guerre persiane (499-479 a.C.) e la morte di Efialte (461 a. C.): quaranta anni in cui Atene, nella sua lenta evoluzione culturale e istituzionale, ha visto anche l'affermazione della tragedia come momento di sintesi tra politica, etica e spettacolo.

Per una serie di circostanze casuali, che hanno determinato la perdita quasi totale delle opere di Pratina, Cherilo e Frinico, il primo dramma a noi giunto sono i *Persiani* di Eschilo, opera ambientata ai tempi della bat-

<sup>1</sup> Traduzione di Caccia in MALTESE 1997.

taglia di Salamina (480 a. C.) e messa in scena nel 472 a. C. Un inizio virtuale in cui è impossibile tracciare il percorso del teatro classico e delle sue tre facce, quella comica, quella tragica, e quella satiresca. La democrazia ateniese si trova ancora in una fase di formazione mentre gli elementi radicali coinvolti nella gestione del potere cercano di ricavarci un ruolo autonomo<sup>2</sup>. È in questo clima che il mito<sup>3</sup> diventa rapidamente la matrice di *plot* che mutano<sup>4</sup> e si adeguano ai diversi strati sociali<sup>5</sup>.

Il testo omerico<sup>6</sup>, ancora letto, nel quinto secolo a. C., in ambito civile o

<sup>2</sup> Lo sintetizza VIDAL-NAQUET 1991, 85: «La tragedia è una delle forme di identificazione della città nuova, democratica; contrapponendo l'attore al coro – è Eschilo che introduce un secondo attore – essa va ricercata, nella lontananza del mito, il principe divenuto tiranno, lo proietta e lo mette in discussione, ne rappresenta le colpe, le scelte sbagliate che lo conducono alla catastrofe». Cf. in generale BEYE 1979, I, MAITLAND 1992 e SEAFORD 2012, 75-121.

<sup>3</sup> «Mentre i Greci dei primi secoli avevano senz'altro considerato il mito come storia, nel secolo V, con la tragedia e la storiografia, questi due campi si erano separati, il mito si era allontanato dal mondo umano, e pur adempiendo ancora in un primo tempo al suo antico compito di conferire senso e chiarezza alla vita, era venuto a costituire, nella tragedia un mondo poetico che si contrapponeva a quello della realtà. Due tendenze contribuiscono soprattutto alla trasformazione del mito, resosi ormai più indipendente dalla tradizione: da una parte gli eroi e le vicende antiche sono rappresentati in modo più realistico, perché la poesia possa servire sempre più alla vita reale – rientra in questa tendenza l'interpretazione psicologica delle figure del mito – dall'altra s'inventano nuove situazioni drammatiche, per rendere l'antico mito più conforme alle leggi teatrali» SNELL 1963, 390-1.

<sup>4</sup> «Greek myths in general embody and explore fundamental social institutions and the beliefs and values associated with them. Greek tragedy in particular examines these institutions and values by dramatizing moment of extreme crisis, violent conflict, and emotional distress, moments in which traditional values are threatened and social bonds break down. Greek poets, including tragedians, sometimes employed myth for overtly didactic purposes by presenting heroic characters as decidedly positive or negative models, inspiring emulation or deserving censure.» ANDERSON 2008, 124.

<sup>5</sup> «Tragedy is a world in which the tension which ordinarily besets family life are unbearably intensified. In marriages, ancient and modern, husbands and wives quarrel and even fight: in tragedy, Clitemnestra goes further: she slaughters Agamemnon. In families, ancient and modern, children often face conflicts of loyalty towards their father and mother: in tragedy, Orestes goes further: he kills his mother because she killed his father. Tragedy is a crucible, a burning glass, an arena which displays events so terrible that one can hardly bear to complete them, yet so compelling that one cannot but watch to the end.» BUXTON 2007, 171.

<sup>6</sup> Per i Canti epici prima di Omero, il materiale miceneo (Nestore), gli eroi lici (Glauco, Pandaro, Sarpedonte), Elena come dea, il ciclo Tebano, Niobe, Meleagro, Memnone cf. LESKY 1978<sup>6</sup>, I, 47-50.

religioso, è affidato alle capacità del singolo rapsodo<sup>7</sup>: Omero<sup>8</sup>, gli *Inni Omerici*<sup>9</sup>, e i poeti del *Ciclo*<sup>10</sup> sono legati alla pubblica esecuzione<sup>11</sup> che conserva tutte le caratteristiche di un mondo arcaico in cui la poesia è un messaggio sacrale da recepire senza lasciare spazio all'io soggettivo.

La struttura dell'*Iliade* prevede un tema unitario che si svolge in una cinquantina di giorni, alla fine della decennale guerra degli achei contro i troiani; una grande realizzazione drammatica racchiusa in un brevissimo lasso di tempo: la storia dell'ira di Achille nei confronti di Agamennone e la sua vendetta per l'uccisione dell'amico Patroclo. La linea del destino che lega Achille, Patroclo ed Ettore impone secondo il Lesky un confronto diretto con la tragedia:

<sup>7</sup> Per una lettura sulla tradizione epico-rapsodica nel secolo precedente, il sesto a. C., cf. SBARDELLA 2012 e per gli aspetti performativi nella Grecia arcaica cf. ALONI 1998, 11-64.

<sup>8</sup> Ancora nello *Ione* di Platone troviamo un rapsodo che leggeva e rappresentava con le sue parole le storie mitiche. Si tratta di un dialogo (siamo nella prima fase del *corpus* platonico: 399-390 a. C.) sulla natura dell'ispirazione poetica. Ione, famoso rapsodo, confessa a Socrate il suo incommensurabile amore per Omero, non una conoscenza tecnica ma un'ispirazione divina che viene dalle Muse e come ricorda CANFORA 1989, 40: «Platone prende in giro Ione che, conoscendo a memoria tutto Omero, dovrebbe di conseguenza conoscere tutto lo scibile. Al tempo di Platone essi (*scil.* i rapsodi) erano ormai sentiti come degli attori (*Ione*, 532 D) nonostante la disistima che, col tempo, finì per circondare il loro mestiere e la loro figura, essi continuarono a praticare la loro arte negli agoni e nelle feste almeno fino al III sec. d. C.».

<sup>9</sup> Fra le testimonianze delle letture pubbliche dobbiamo ricordare anche questi trentatre poemi narrativi di piccole dimensioni, in esametri (composti dall'età arcaica sino al V sec. a. C.), che fungevano da proemio alle letture di Omero, frutto forse delle corporazioni, custodi del passato, che recitavano i versi di un altro autore, dedicando il loro impegno e la loro vita a questa sorta di missione, in una società senza caste sacerdotali né scribi. Cf. CANTILENA 1982.

<sup>10</sup> Come sintetizza SOMMERSTEIN 2015, 464: «Within each of the saga-cycles, certain stories were particularly favoured, and seven of them were used by all three of the great tragedians: *The discovery of Oedipus' parricide and incest* (from the *Oedipodea*). *The mutual fratricide of Eteocles and Polynices* (from the *Thebaid*) – though, whereas Aeschylus and Euripides made this the climax of a play, Sophocles began his *Antigone* with the brothers already dead. *The healing of Thelephus* (from the *Cypria*). *The murder of Palamedes* (again from the *Cypria*). *The bringing of Philoctetes from Lemnos to Troy* (from the *Ilias parva*). *The revenge of Orestes and its consequences* (from the *Nostoi*)». Cf. in generale FANTUZZI\TSAGALIS 2015

<sup>11</sup> Tutta l'*Iliade* è dedicata al tema che unifornerà il nostro studio: la guerra. Solo il canto 23, nella descrizione dei giochi in onore della morte di Patroclo, è una lunga pausa narrativa dalla strategia bellica (anche la descrizione dello scudo di Achille nel canto 18 rappresenta una tematica più ampia). Cf. in generale HERINGTON 1985.

In essa (nell'*Iliade* ndr.) le leggi interne della poesia epica non sono soltanto attuate: esse sono spesso superate in direzione della tragedia. In luogo del ritmo uniforme, del pacato trascorrere dell'epica, si ha qui una tendenza a stabilire nessi e rapporti artistici, a concentrare e intensificare. Invece altre parti, ampie, soprattutto le scene di battaglia narrate con ritmo uniforme, ma anche le scene e le descrizioni tipiche, fanno parte dell'autentico patrimonio epico in senso specifico<sup>12</sup>.

Proprio dall'*Iliade*<sup>13</sup> provengono tre drammi frammentari eschilei (una trilogia?) dedicati ad Achille: *Mirmidoni*, *Nereidi*, *Il riscatto di Ettore*<sup>14</sup>, il cui contenuto deriva probabilmente dall'ambasceria ad Achille (il nono libro del poema) e giunge fino alla restituzione del cadavere di Ettore a Priamo (l'ultimo, il ventiquattresimo). Un nucleo che esclude la materia dei primi otto libri: la contesa tra Achille e Agamennone, il catalogo delle navi, i combattimenti in cui i Troiani hanno il temporaneo sopravvento. L'ambasceria ad Achille dà inizio ad un tema unitario: l'eroe tornerà a combattere, ucciderà Ettore, ma non placherà il suo dolore; solo l'incontro con il vecchio padre del suo nemico completa un cammino catartico e la preparazione alla propria morte.

Molto diverso l'universo dell'*Odissea* con le sue nette ripartizioni diegetiche, i numerosi protagonisti, ed il cambio totale di stile che dona omogeneità alla seconda parte del poema in cui il ritorno a casa dell'eroe focalizza uno dei più importanti meccanismi tragici della tragedia: l'*anagnorisis* unita alla *peripeteia*<sup>15</sup>. Dal tredicesimo al ventiquattresimo libro si delineano i prodromi del meccanismo drammatico per eccellenza regolato appunto sulle vicende accidentate e mutevoli dell'eroe, generalmente seguite o precedute dal riconoscimento di chi lo credeva perduto. Odis-

<sup>12</sup> LESKY 1978<sup>6</sup>, I, 61.

<sup>13</sup> La pestilenza e l'oracolo del primo canto dell'*Iliade* ritornano in Sofocle all'inizio dell'*Edipo re*.

<sup>14</sup> Cf. CARPANELLI 2013, 23-37.

<sup>15</sup> Cf. e. g. Aristot. *Po.* 1450a, 35, 1452a, 17 e 1452b. Così riassume le avventure di Odisseo PRIVITERA 2005, 14: «Nel terzo blocco, Odisseo racconta ad Alcino e ai Vecchi Feaci le molte sventure capitategli dopo la partenza da Troia: lo scontro armato con i Ciconi, l'ospitalità pericolosa dei Lotofagi, l'avventura mortale nell'antro di Polifemo, l'ospitalità benevola di Eolo, la distruzione di undici navi da parte dei Lestrigoni, l'accoglienza prima infida poi affettuosa di Circe, il viaggio fino all'Ade, l'invito delle Sirene, la mortale alternativa fra Scilla e Cariddi, la decisiva tappa in Trinacria, dove i compagni uccidono le vacche del Sole e imbarcatisi sull'ultima nave naufragano e periscono. Il lungo racconto era considerato un blocco unitario già nell'antichità: Platone e Aristotele lo chiamano *Alkinou apologos*, cioè «Racconto di Alcinoo».»



seo, dopo infinite avventure, viene riconosciuto dai suoi cari: Telemaco, Euriclea, Penelope, che a loro volta hanno dovuto affrontare difficili prove durante la sua assenza. I tragediografi riprendono questa metodologia, la concentrano, dal punto di vista del numero dei versi, ma la amplificano nella valenza catartica. Se considerassimo infatti i libri 13-24 dell'*Odissea* un dramma del riconoscimento, ci accorgeremmo che Odisseo, in una scenografia che prevede solo due ambienti, la campagna e la reggia di Itaca, nel tema unitario del suo ritorno e della sua vendetta, compie un itinerario in cui l'unica variante è proprio il procedimento di *anagnorisis* nei suoi confronti. Voglio però citare un esempio che ci fornisce una suggestione molto forte del legame di Eschilo nei confronti di Omero. Nel canto ventesimo dell'*Odissea* (347-357) leggiamo:

οἱ δ' ἤδη γναθμοῖσι γελῶν ἀλλοτρίοισιν,  
αἰμοφόρυκτα δὲ δὴ κρέα ἤσθιον· ὅσσε δ' ἄρα σφέων  
δακρυόφιν πίμπλαντο, γόον δ' ὤϊετο θυμός.  
τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε Θεοκλύμενος θεοειδής·  
- «ἄ δειλοί, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὑμέων  
εἰλύαται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γοῦνα,  
οἰμωγὴ δὲ δέδηε, δεδάκρουνται δὲ παρειαί,  
αἶματι δ' ἐρράδαται τοῖχοι καλάι τε μεσόδμαι·  
εἰδώλων δὲ πλέον πρόθυρον, πλείη δὲ καὶ αὐλή,  
ἰεμένων Ἐρεβόσδε ὑπὸ ζόφον· ἠέλιος δὲ  
οὐρανοῦ ἐξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς.»

Essi<sup>16</sup> ridevano ormai con strane mascelle,  
mangiavano carne intrisa di sangue; i loro occhi  
erano pieni di lacrime, l'animo aveva voglia di pianto.  
E parlò anche, tra essi, Teoclimeno simile a un dio:  
«Ah, infelici! Che sciagura v'ha colto? La notte  
vi avviluppa la testa e il volto e, giù, le ginocchia;  
avvampa il lamento, sono intrise di pianto le gote,  
i muri e i begli architravi sono aspersi di sangue,  
il portico è pieno di spettri<sup>17</sup>, ne è piena la corte,  
e muovono all'Erebo, al cupo; il sole  
è sparito dal cielo, è calata una brutta caligine<sup>18</sup>.

Si tratta di una profezia che possiamo considerare unica nel suo genere, perché di essa non è possibile alcuna interpretazione. Come scrive Dodds<sup>19</sup>:

<sup>16</sup> Gli altri Proci.

<sup>17</sup> È la prefigurazione della morte dei Proci.

<sup>18</sup> Traduzione di Privitera in RUSSO 1985.

<sup>19</sup> DODDS 1973, 87. Cf. RUSSO 1985, 280-1.

La visione simbolica di Teoclimeno, veggente apollineo per ereditarietà, nel XX libro, appartiene alla stessa categoria psicologica delle visioni simboliche di Cassandra nell'*Agamennone*, e della visione della profetessa argiva di Apollo che, come narra Plutarco, un giorno si precipitò per le strade, gridando che vedeva la città colma di cadaveri e di sangue. È questo un tipo antico di furore profetico, ma non si tratta del consueto tipo oracolare, perché si manifesta in modo spontaneo e indeterminabile.

Fatta questa breve premessa dobbiamo però tornare al nostro tema per dire che non c'è materia più lontana della guerra nel confronto tra epica e tragedia. La prospettiva della narrazione epica presenta non solo i racconti dei combattimenti ma anche il loro svolgersi; il teatro no, può solo raccontare ciò che è accaduto o ciò che avverrà, preparare lo scontro (il procedimento adottato da Eschilo nei *Persiani*, nei *Sette contro Tebe* e nelle *Supplici*); può annunciarlo o commentarlo nei risultati *ex eventu*, mai viverlo nel suo svolgimento. Si tratta solo di una forma di rispetto nei confronti degli spettatori ai quali si cercava di evitare qualsiasi rappresentazione cruenta e soprattutto la presenza della morte? No, è l'evoluzione di una tecnica che passa dall'oralità alla rappresentazione visiva. In sintesi quindi tra l'epica e il teatro il punto di unione si definisce nella scelta dei soggetti ma non nella metodologia. Solo l'analisi psicologica della vita nell'accampamento (i *Mirmidoni* e i *Frigi* eschilei, oppure l'*Aiace* sofocleo) rappresenta l'eroe e ciò che la guerra provoca nel suo animo. Omero canta la guerra nella sua essenza in modo diverso e certamente più profondo rispetto a quanto riesce a fare la tragedia cui interessa invece mettere in scena la reazione degli uomini di fronte agli avvenimenti, più che i fatti nel loro svolgimento: le reazioni intellettuali e ciò che le hanno generate sono dunque il centro dell'azione drammatica.

In un periodo vicino ad Omero, ciò che leggiamo di un altro poeta epico, Esiodo, sembra muoversi nella stessa prospettiva<sup>20</sup>: egli dà organicità alla realtà divina, con la sua *Teogonia*<sup>21</sup>, e a quella umana, nelle *Opere e Giorni*<sup>22</sup>. Il figlio di un marinaio proveniente da Cuma eolica, emigrato in Beozia a causa del fallimento della sua attività, parla della vita degli dei ma anche di quella degli uomini, con toni minacciosi nei confronti di un'aristocrazia moralmente debole, anzi colpevole; migliori appaiono le

<sup>20</sup> Cf. STAMATOPOULOU 2017, 122-78.

<sup>21</sup> Tutte perdute le *Teogonie* precedenti; quella esiodica non rivela un intento teologico ma mitologico.

<sup>22</sup> Il pubblico cui si rivolge il poema non è diverso da quello che, in occasioni pubbliche o in contesto simposiale, ascoltava componimenti come i poemi omerici o la stessa *Teogonia*. Cf. STODDARD 2004.

tradizioni contadine tramandate senza mutamento da secoli, mentre i fantasmi dell'irrazionale sono confinati in una teogonia colma di suggestioni remote ed orientali. È il periodo in cui la *polis*, intesa come struttura, prende forma riflettendo tre tipologie di ripartizione sociale: il *ghenos* (la stirpe, con un antenato comune, mitico), la *fratria* (un gruppo di famiglie con un culto unico), la *tribù* (gruppi più grandi, nel numero di tre o quattro per città o regione); il *plot* della tragedia ha le sue origini anche in questa suddivisione<sup>23</sup> che giustifica poi il ruolo della *Dike* eschilea<sup>24</sup>, la Giustizia di Zeus, come afferma Snell, nella contrapposizione tra il bene e il male, la teoria degli opposti della filosofia presocratica<sup>25</sup>.

Nei secoli VII e VI a. C., mentre il declino dell'aristocrazia e l'emergere della tirannia provocano una grande crisi, anche i frammenti della poesia giambica ed elegiaca, nonché della lirica monodica, contengono tracce di un cambiamento in corso; il simposio<sup>26</sup>, il luogo in cui questa poesia trova la sua massima espressione, è il simbolo di una recitazione performativa privata, chiuso alle grandi masse<sup>27</sup> (ma non sempre)<sup>28</sup> mentre la guerra torna ad essere uno degli aspetti fondamentali della vita dell'uomo: Callino, Tirteo, Archiloco, Solone<sup>29</sup>, Mimnermo, Teognide, Alceo<sup>30</sup> e Saf-

<sup>23</sup> Cf. in generale SEAFORD 1995.

<sup>24</sup> Basta pensare, nella *Teogonia* esiodea, al racconto di Prometeo e Pandora (vv. 507-616). Per il concetto di *Dike* nella visione del mondo della Grecia arcaica in rapporto a quanto si riflette poi nella tragedia cf. GAGARIN 1976, 1-28 e in generale SOLMSEN 1949.

<sup>25</sup> Cf. SNELL 1963, 70-87.

<sup>26</sup> Su poesia e simposio cf. VETTA 1983; LISSARAGUE 1989; MURRAY 1990; MUSTI 2001. Aristofane nelle *Nuvole* (1354-77) testimonia per bocca di Strepsiade la tipologia di *performance* di brani teatrali che si tenevano ancora nei simposi del V sec. a. C.

<sup>27</sup> Cf. GENTILI 2006.

<sup>28</sup> Cf. BUDELMANN/PHILLIPS 2018.

<sup>29</sup> «Si apre con Solone l'età splendida della creatività letteraria ateniese: è il grande poeta-statista a indicare la via, poetica e morale, che porterà poi alla complessa meditazione eschilea, e a definire i modi di una ricerca costante dell'equilibrio in ogni espressione dello spirito – forse l'eredità più preziosa che la civiltà greca ci abbia lasciato.» CAVALLI 1992, xv. Basta infatti leggere la famosa *Elegia alle Muse* a noi giunta grazie a Stobeo (3, 9, 23) per comprendere quanto Eschilo dipenda da questa sintesi del pensiero greco arcaico: la vendetta di Zeus non perdona e non dimentica chi è colpevole ma soprattutto pagano il fio gli innocenti, i figli e i discendenti che nascono anche molto tempo dopo (25 ss.), proprio come avviene, nella saga dei Labdacidi, a Edipo, a Eteocle e a Polinice. Anche i profeti di Apollo non liberano dal destino (53-6). Solo la Moira è ancora legata al volere degli dei immortali (63-4). Cf. ELSE 1967, 32-50.

<sup>30</sup> Cf. 298 V. Segnalo questo frammento per un confronto con quelli che saranno

fo<sup>31</sup> riflettono infatti la resistenza aristocratica e la difesa di valori esclusivi ma i generi poetici da loro usati sono gli stessi che ritroviamo poi in ambito tragico<sup>32</sup>.

Dopo l'interpretazione esiodea il mito torna motivo principale dell'indagine letteraria anche in Pisandro di Camiro, un poeta epico del settimo secolo che scrisse i suoi *Heracleia*, in due libri<sup>33</sup>, mentre tutta la produzione tragica sarà intimamente legata al pensiero orfico(-pitagorico)<sup>34</sup> e alla filosofia da noi comunemente chiamata presocratica<sup>35</sup>. Se l'orfismo era in origine un particolare culto tracio di Dioniso, con al centro lo sbranamento di Zagreo<sup>36</sup> da parte dei Titani, non si può però negare, come scrive Scarpi, che «si sviluppa e si configura come fenomeno culturale e religioso propriamente greco»<sup>37</sup>. Se è vero che la tragedia vive sotto l'egida del culto dionisiaco ciò che a noi rimane è l'attenzione posta dagli autori non tanto al dio in se stesso quanto a tutti i fenomeni che ruotano intorno al suo mito. È sufficiente pensare al confronto-scontro con il culto apollineo, forse alla base delle perdute *Bassaridi*<sup>38</sup> eschilee, o alle accuse di Teseo verso il figlio Ippolito e il suo vegetarianismo orfico<sup>39</sup>, per capire come molte questioni portate sulla scena riconducevano gli spettatori ad un pensiero in piena diffusione e sviluppo, anche negli anni della guerra del Peloponneso<sup>40</sup>. Difficile, se non impossibile, circoscrivere cronologica-

poi i parametri interpretativi del mito nella tragedia greca. Viene qui narrata, in strofe alcaica, l'empietà di Aiace Oileo che, alla caduta di Troia entra nel tempio di Atena e violenta Cassandra, rifugiata presso la statua della dea. L'empietà è sempre punita dagli dei: Atena scatenerà una tempesta e gran parte della flotta achea naufragherà mentre Aiace perirà senza rinnegare la sua propensione ad offendere gli dei.

<sup>31</sup> Cf. MERKELBACH 1977.

<sup>32</sup> Cf. SWIFT 2010.

<sup>33</sup> Dell'opera abbiamo solo due versi che potrebbero rappresentare la più antica attestazione letteraria a noi giunta di Eracle, dotato di pelle leonina e di clava, mentre è intento a portare a termine le famose imprese cui era stato sottoposto. Nel V secolo a. C. tale poesia trovò un compimento negli *Eraclea*, in 14 libri, di Paniassi di Alicarnasso, zio di Erodoto, che morì combattendo contro il tiranno Ligdami.

<sup>34</sup> Per le questioni orfiche e la bibliografia in questione Cf. SCARPI 2002, I, 349-55.

<sup>35</sup> Cf. ALLAN 2008.

<sup>36</sup> Zeus avrebbe generato Dioniso-Zagreo dopo aver violentato la figlia Persefone. I Titani adescarono il bambino, lo fecero a pezzi e lo mangiarono provocando l'ira di Zeus che li distrusse con i fulmini: dal fumo nacquero gli uomini, malvagi ma anche divini e dionisiaci, mentre Dioniso riprese vita dai resti dei Titani inceneriti.

<sup>37</sup> SCARPI I, 2002, 349.

<sup>38</sup> Cf. CARPANELLI 2018, 29-32 con la relativa bibliografia.

<sup>39</sup> Cf. Eur. *Hypp.* 952-7.

<sup>40</sup> Cf. SEAFORD 2012, 281-315 che tratta soprattutto le possibili influenze orfiche, in Eschilo, nelle *Danaiidi* (perdute) e nell'*Orestea*.

mente l'orfismo che può però essere in parte ricondotto negli argini della storia letteraria<sup>41</sup> in rapporto al pitagorismo e al desiderio catartico che ad esso lo legava; ciò è attestato per la prima volta in Erodoto (2, 81) a proposito di usi e costumi tipicamente egiziani:

Ἐνδεδύκασι δὲ κιθῶνας λινέους περὶ τὰ σκέλεα θυσανωτούς, τοὺς καλέουσι καλασίρις· ἐπὶ τούτοισι δὲ εἰρίνεα εἴματα λευκὰ ἐπαναβληθὸν φορέουσι. Οὐ μέντοι ἔς γε τὰ ἰρὰ ἐσφέρεται εἰρίνεα οὐδὲ συγκαταθάπτεται σφι· οὐ γὰρ ὄσιον. Ὁμολογέουσι δὲ ταῦτα τοῖσι Ὀρφικοῖσι καλεομένοισι καὶ Βακχικοῖσι, ἐοῦσι δὲ αἰγυπτίοισι, καὶ <τοῖσι> Πυθαγορείοισι· οὐδὲ γὰρ τούτων τῶν ὀργίων μετέχοντα ὄσιόν ἐστι ἐν εἰρινέοισι εἴμασι θαφθῆναι.

Indossano chitoni di lino guarniti di frange intorno alle gambe; li chiamano calasiri; sopra, come sopravveste, portano mantelli bianchi di lana. Tuttavia, le vesti di lana non le introducono nei santuari, né con esse sono sepolti: non è lecito. Concordano in ciò con le pratiche orfiche e bacchiche, che sono in realtà egiziane e pitagoriche. Infatti, non è lecito essere sepolto in vesti di lana neppure a chi partecipa di questi culti misterici.<sup>42</sup>

La conciliazione degli opposti, tra elementi terreni ed elementi celesti, trova in Eschilo una sintesi in cui il divino è ente supremo di garanzia: tutto quello che concerne la realtà umana ha il suo equilibrio in Zeus; anche l'assassinio (quello ad esempio delle Danaidi che uccidono i loro sposi nella prima notte di nozze) potrebbe aver avuto nelle *Danaidi* una finalità eziologica nell'istituzione delle Tesmoforie<sup>43</sup>. Il cenno che abbiamo fatto alla *katharsis*, presente nella concezione dell'anima di Pitagora<sup>44</sup>, ove la *psyche* non è più soffio vitale<sup>45</sup> ma essenza immortale, punto noda-

<sup>41</sup> Mi preme solo ricordare anche due autori che dettero invece una forma originale ai loro studi. Ferecide di Siro (VI sec. a. C.) fu il primo a scrivere in prosa una teoria cosmogonica, allegorica, vicina alle teorie della scuola milesia, in 10 libri (la *Caverna dai sette [o cinque] antri* o *Fusione divina*) in cui gli dei più antichi esistevano da sempre. Un cambio completo di rotta ci fu solo con Senofane, nobile di Colofone, nato verso il 565 a. C., che dopo l'occupazione persiana della sua patria si trasferì ad Elea, colonia dei Focesi di Alalia; viaggiatore e rapsodo in tutta la Magna Grecia attacca il mondo cui appartiene, ne mina le origini omeriche ed esiodee così come la concezione antropomorfica degli dei. Cf. *ultra*.

<sup>42</sup> Traduzione di Fraschetti in LLOYD 1989.

<sup>43</sup> La festa in onore di Demetra fondatrice dei riti agrari e del matrimonio.

<sup>44</sup> Emigrato da Samo a Crotone intorno al 530 a. C., forse per sfuggire alla tirannide di Policrate, fondò nella città della Magna Grecia, una specie di sodalizio culturale simile alle comunità orfiche. Altre città del meridione italiano furono toccate dal fenomeno che si diffuse sostenendo politiche aristocratiche. Cf. CASERTANO 1988.

<sup>45</sup> Cf. SNELL 1963, 19-47.

le nel cammino intellettuale del teatro del quinto secolo a. C. che ha nella cosiddetta filosofia presocratica i riferimenti ideologici fino alla nascita della sofistica. La dottrina orfico-pitagorica rimane, infatti, in tutta l'antichità, l'essenza religiosa di un teatro che aveva in Dioniso la sua giustificazione all'interno di feste che definivano la susseguenza cronologica della comunità ateniese. Non è certo lo studio dell'anima che sembra interessare ai tragediografi, quanto l'essenza della colpa dell'uomo, in una dimensione molto diversa da quella ebraica perché priva di un aldilà in cui poter sperare. Certamente Eschilo è legato ai culti eleusini e alla ricerca di una religiosità individuale<sup>46</sup> ma Eteocle e le Danaidi, i protagonisti dei *Sette contro tebe* e delle *Supplici*, sono intimamente connessi alla giustificazione di un destino ancestrale che caratterizza il loro *ghenos* nella discendenza che li assimila ad una colpa che essi sembrerebbero non avere ma di cui, con il loro agire, si contaminano. Viene proprio dal teatro, da Euripide, nell'*Alceste* (357-362), il ricordo della catabasi di Orfeo, collocata in una tragedia che parla di Amore e Morte ma soprattutto della 'resurrezione' di Alceste (dovuta ad Eracle, com'era ovvio in un dramma che si collocava al posto che sarebbe spettato ad un dramma satiresco), donna-vittima sacrificale in sostituzione del marito Admeto. Nella prima parte dell'opera, la sua lunga lotta tra la vita e la morte in una zona liminare è il segno dei profondi interessi di una parte del pubblico per il mondo ultraterreno, ancora in genesi di formazione. Eracle riportava in vita Alceste, così come Orfeo era disceso agli inferi per riavere la sua Euridice riuscendo a commuovere con il canto, con la poesia dunque, Ade e Persefone. Tutta perduta la produzione eschilea dedicata a Dioniso, e il ciclo di Licurgo ad esso collegato, solo per fare gli esempi più importanti. Come scrive Gomperz:

Il sentimento profondo di questa opposizione, di questo aspro contrasto fra l'impurità e le sofferenze terrene da una parte, la purezza e beatitudine divine dall'altra, costituisce propriamente il nocciolo della visione orfico-pitagorica della vita.<sup>47</sup>

Quando parliamo del teatro del quinto secolo a. C. non dobbiamo mai dimenticare che l'Attica non è forse la zona in cui nascono le forme drammaturgiche ma è piuttosto la regione in cui questo genere letterario trova la sua definizione letteraria dal punto di vista della tecnica del genere diventando, al tempo stesso, un fenomeno di massa che ha nella filosofia

<sup>46</sup> Rimane a questo proposito sempre valido lo studio di UNTERSTEINER 1984<sup>3</sup>.

<sup>47</sup> GOMPERZ 1950<sup>3</sup>, 200.

le sue più intime origini. Cercherò di dimostrarlo con qualche breve esempio. In Asia minore Eraclito è l'ultimo esponente del pensiero ionico, rappresentante di un mondo che aveva attinto, e attingerà ancora nella storia, alla cultura limitrofa, quella assiro-babilonese, ma anche quella più a nord, Tracia e Frigia. Tutti popoli che avevano avuto infatti, da est a nord, rapporti con la costa e con i suoi mercati. Nell'unità degli opposti di Eraclito, dove proprio la «guerra» tra gli elementi, Πόλεμος, diventa un fattore di unione e non di distruzione: l'equilibrio nasce dalla lotta su cui il cosmo si regge<sup>48</sup> e il *logos*<sup>49</sup> eracliteo, tramite della logica interna delle cose, ci fa pensare alla *lexis* del dramma, il ruolo assoluto della parola inserita nel verso che guida il *plot* nella sua ciclicità interna. Il filosofo efesino i cui contorni storici sono così oscuri (tranne la sua discendenza da una famiglia aristocratica), sia in rapporto a fonti discordanti sul suo appoggio alla fazione tirannica o a quella democratica, ha senza dubbio scritto un libro, forse depositato presso il tempio di Artemide, non 'oscuro' come si è soliti comunemente definirlo solo perché ce ne sono giunti lacerti infinitesimali<sup>50</sup>; un'opera, già attestata da Aristotele nella *Retorica* (3, 5, 1470b11) e conosciuta ad Atene dove, secondo Diogene Laerzio (9,

<sup>48</sup> Riporto la sintesi di SEAFORD 2012, 243, a proposito del dibattuto rapporto tra Eschilo e il pensiero eracliteo: «Mystery-cult influenced the cosmology of Herakleitos in both presentation (form-parallelism, enigmatic style) and content (not least the unity of opposites). And we have identified mystery-cult as contributing to emergent tragedy, not least in its encapsulation of cosmic space, in which there is experienced the unity of opposites (especially of life with death, of above with below) and the interconnection of the cosmos. However, in both Herakleitos and Aeschylus, and despite the difference of genre and theme, form-parallelism is used to express not completion (as in mystic ritual) but its opposite, unlimited circularity – in Herakleitos of the cosmic process, with each element being constantly transformed into its opposite, but in *Oresteia* of successive acts of violence, opposed but identical (13B), in which kin (*philos*) is enemy (n. 11: E. g. *Ag.* 1374-5, *Ch.* 993; cf. *Ag.* 1272, *Ch.* 614-15) and living is dead: Orestes is reported dead (n. 12: Giving rise to *Ch.* 886 'I say the dead are killing the living. '), the dead Agamemnon is aroused (n. 13: *Ch.* 504 'you have not died even though you died. '), and the dead Klutaimnestra is vigorously present (n. 14: *Eum.* 94-139), implying a unity of cosmic opposites, of below which above.»

<sup>49</sup> Annota FRONTEROTTA 2013, 20: «A partire dai molteplici significati del verbo greco λέγειν, «dire» e «parlare», naturalmente, ma ancor prima «porre», «raccogliere» e «riunire», Heidegger intende il λόγος eracliteo precisamente come l'atto del porre, portandolo alla presenza, ciò che è velato o nascosto e che viene così svelato e condotto alla luce.»

<sup>50</sup> Lo strumento più aggiornato, in italiano, per conoscere tutte le questioni eraclitee nonché la relativa bibliografia è FRONTEROTTA 2013.

11) l'avrebbe portata Euripide, giunto ad Efeso per impossessarsene e farla avere a Socrate. Oltre alla perdita dei suoi scritti è particolarmente grave il fatto che la sua morte oscilli, nelle fonti, tra il 480 e il 460 a. C., perché venti anni in più permetterebbero un rapporto più sicuro con l'evoluzione del dramma. I suoi supposti legami, attraverso un epistolario, non a lui direttamente riconducibile, con la corte persiana di Dario e gli spunti polemici al conterraneo Ecateo, potrebbero essere connessi anche con i *Persiani* e con l'indubbia rivalutazione del sovrano contro il quale la famiglia di Eschilo aveva duramente, e in prima persona, combattuto nella prima guerra persiana. Questo enigma, se risolto, cambierebbe la storia del rapporto fra teatro e politica ponendosi in parallelo con la medesima questione che riguarda la lirica corale. L'impostazione materialistica dell'anima, legata a organi corporei è senza dubbio comune nella letteratura che va da Omero alla poesia lirica come a quella tragica, passando attraverso la medicina ippocratica. Un'anima<sup>51</sup>, quella eraclitea, affine al fuoco, principio intelligente e creatore, in un mondo che è uguale per tutti, non creato da dei o da uomini, un fuoco che regolarmente si accende o si spegne<sup>52</sup>. Ma un punto, sugli altri, rivela il collegamento tra Eraclito e il pensiero eschileo sotteso al *daimon* che vedremo continuamente evocato nei *Persiani* come agente negativo per aver favorito i Greci sui Persiani. Secondo Stobeo (4, 40, 23 = DK B 119) Eraclito affermava che

ἦθος ἀνθρώπων δαίμων<sup>53</sup>

Il carattere è per l'uomo il suo demone

<sup>51</sup> Nel frammento DK B 45 l'anima è descritta come priva di confini, tanto profonda è la sua ragione (*logos*). Questa è una delle prime affermazioni della profondità della dimensione psichica.

<sup>52</sup> Cf. DK B 30. Da qui gli Stoici attribuirono ad Eraclito l'ipotesi di una *ekpyrosis* o conflagrazione universale, per la quale tutto ritornerebbe al fuoco primitivo.

<sup>53</sup> «Il termine δαίμων fa riferimento alla credenza popolare, del resto riecheggiata, benchè in forma originale, del celebre caso del «demone» di Socrate, relativa all'elemento divino che accompagna gli uomini nel corso della loro esistenza, a mo' di guida o protezione, e che, di conseguenza, determina e governa la condotta individuale di ognuno, appunto configurandosi come il suo «destino» personale (cfr. per esempio Plat. *Leg.* 5 732c). Ne deriva che, nella versione eraclitea di questa credenza che emerge dal presente frammento, il «demone» o il «destino» personale degli uomini non è fatto coincidere con l'elemento divino e con la sua presenza costante e, per così dire, immanente, ma appunto con il «carattere» o la «disposizione» di un individuo, sicché è dalla dimensione più autenticamente umana del temperamento e della personalità che dipendono la direzione nella vita e l'orientamento nell'azione per un uomo, dunque il suo destino propriamente fondato nel suo *ethos*.» FRONTEROTTA 2013, n. 2, 376.



Ciò sembrerebbe davvero in contraddizione con il destino dei Persiani, nella battaglia di Salamina, tratti in inganno e portati alla rovina, secondo Eschilo, da un cattivo *daimon*. Il destino individuale, secondo Eraclito, forse ancora in vita nel momento della stesura del dramma, sarebbe indipendente dall'intervento di divinità o demoni protettori (quelli che avrebbero aiutato gli Ateniesi nella battaglia del 480 a. C.).

Negli stessi anni<sup>54</sup>, non più nella Grecia continentale ma nella Magna Grecia, Parmenide di Elea o Velia (denominazione italica e poi latina fino ai nostri giorni), colonia focese<sup>55</sup> situata sulla costa della Campania a sud di Paestum, scrisse un poema filosofico che ebbe grandissima fortuna e influenza sulla cultura del mondo antico. Di nobile famiglia, come Eraclito, ascoltò Senofane<sup>56</sup>, ma fu allievo anche di un filosofo pitagorico che avrebbe avuto grande influenza su di lui, un tale Aminia, come testimoniato da Diogene Laerzio<sup>57</sup>. Un lavoro di Antonio Capizzi<sup>58</sup> precisa l'ipotesi dell'influenza eschilea<sup>59</sup> sul suo poema, in modo particolare da un dramma perduto, le *Eliadi*<sup>60</sup>, che composto in concomitanza con le *Etnee*, presso la corte di Ierone, sarebbe stato messo in scena nel 470 a. C. in occasione delle celebrazioni per la fondazione della città di Etna. Parmenide, lì presente insieme ad un gruppo di aristocratici eleati, avrebbe preso spunto dalla tragedia per uno degli elementi (tra i pochi che conosciamo) che caratterizzano il proemio del suo poema. Ciò dimostrerebbe, come sottolinea Capizzi in tutto il suo intervento, che non dobbiamo pensare a compartimenti stagni tra discipline del mondo antico, in modo particolare nel rapporto degli altri generi letterari con la filosofia. Una tesi affascinante e credibile che confermerebbe lo stretto rapporto tra l'ambiente siciliano (in modo particolare Siracusa e la corte di Ierone), come luogo di interscambio culturale, e l'evoluzione del genere tragico. Il

<sup>54</sup> Le testimonianze fanno oscillare la sua data di nascita di circa un quarto di secolo, o nel 540 o nel 515 a. C.

<sup>55</sup> I Focesi dovettero abbandonare la loro città, sulla costa ionica dell'Asia minore, a causa dell'invasione persiana del 545 a. C.

<sup>56</sup> La tradizione lo fa suo allievo per l'affinità del suo pensiero con il monismo teologico senofaneo.

<sup>57</sup> Cf. DK A 23.

<sup>58</sup> CAPIZZI 1982.

<sup>59</sup> Cf. HEINIMANN 1945, 57 e RÖSLER 1970, 16-24.

<sup>60</sup> Il dramma doveva portare sulla scena il mito di Fetonte, figlio di Helios e dell'oceanina Climene. Fetonte avrebbe chiesto ad Helios, come prova della paternità, di guidare il suo carro. La sua morte dovuta all'incapacità di portare a termine questo compito sarebbe stato il motivo del pianto eterno delle sorelle Eliadi, trasformate in pioppi. Cf. *TrGF* III, 68-73a.

passo in questione, appunto nel proemio del *Poema sulla natura* parmenideo, riguarda il viaggio fantastico del filosofo su un carro tirato da cavalle e guidato appunto dalle Eliadi che lo scortavano alla Porta della Notte e del Giorno dove pregavano la custode dell'entrata, *Dike*<sup>61</sup> (Giustizia), di farlo entrare<sup>62</sup> (DK B 1, 4-10):

τῆ γάρ με πολύφραστοι φέρων ἵπποι  
 ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὄδον ἠγεμόνευον.  
 ἄξων δ' ἐν χνοίησιν ἴει σύριγγος αὐτὴν  
 αἰθόμενος (δοιοῖς γὰρ ἐπέιγετο δινωτοῖσιν  
 κύκλοις ἀμφοτέρωθεν), ὅτε σπερχοίατο πέμπειν  
 Ἥλιάδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτὸς  
 εἰς φάος, ὡσάμεναι κράτων ἄπο χερσὶ καλύπτρας<sup>63</sup>.

Era lì che viaggiamo: le cavalle scaltrite lì mi portavano  
 tirando il carro, fanciulle guidavano il loro percorso.  
 Suono d'organo l'asse mandava nelle sue sedi  
 surriscaldato (era mosso da entrambe le ruote rotanti  
 da una parte e dall'altra), mentre a spronare s'affaticavano  
 le figlie del Sole<sup>64</sup>, appena uscite dalla casa della Notte,  
 verso la luce, dopo essersi tolte il velo dal capo<sup>65</sup>.

Empedocle è invece l'ultimo rappresentante di una filosofia definitivamente superata dai sistemi filosofici di Platone e di Aristotele; nato ad Agrigento, quando (485 a. C. ca.) Eschilo componeva già i suoi drammi, è

<sup>61</sup> Sul concetto di *Dike* in Parmenide cf. HAVELOCK 1978, 268-71, su quello in Eschilo cf. HAVELOCK 1978, 272-95.

<sup>62</sup> Parmenide si trovava di fronte ad una Dea che, con fare benevolo, lo aveva invitato ad ascoltarla: «gli avrebbe esposto senza alcuna reticenza sia "il cuore incrollabile della Verità ben rotonda" sia "le opinioni dei mortali, nelle quali non c'è vera certezza"» CERRI 1999, 12.

<sup>63</sup> Il termine, oltre che «velo» significa anche «oscurità». Cf. ad es. Aesch. *Ch.* 811 come indica CERRI 1999, 103.

<sup>64</sup> «Si scopre ora che alla guida del carro poetico non erano le Muse, ma le Eliadi. Da dove erano venute? Dalla casa della Notte: in effetti, durante le ore notturne, la Notte è sulla superficie terrestre, è dunque uscita dalla sua casa, che viene temporaneamente occupata dal Giorno, dal Sole e, ovviamente, dalle sue figlie. L'avevano appena lasciata: se ne deduce che, quando prelevarono Parmenide sul loro carro, era l'alba; le Eliadi si erano proprio allora "tolte il velo dal capo", cioè si erano scrollate di dosso l'oscurità notturna, ne erano riemerse alla luce del giorno» CERRI 1999, 102-3.

<sup>65</sup> La traduzione e il testo sono di CERRI 1999.

legato alla scena dalle beffe ordite su di lui dai comici del quinto e del quarto secolo a. C.: «accomunando i suoi detti e teoremi con quelli degli orfici e dei pitagorici (...) in parecchi casi è manifesto come la caricatura comica sia diventata elemento di una biografia romanzata, di cui non si avverte più, ad un certo momento, il ridicolo.»<sup>66</sup>. Torneremo ad analizzare ciò che ci rimane del suo *Poema fisico e lustrale* a proposito delle *Danaidi* eschilee ma è importante qui ricordare che le sue *Purificazioni* (*Katharmoi*) prevedevano la metensomatosi, la trasformazione materiale dei corpi, una linea di pensiero affine ad uno dei più affascinanti filoni della produzione eschilea, quello delle metamorfosi: Atteone nelle *Toxotides* o Glauco nel *Glauco marino*, o pseudo-eschilea: Io, mutata in una vacca, nel *Prometeo incatenato*<sup>67</sup>. La purificazione dalle colpe commesse in vita, attraverso la rigenerazione degli stessi corpi in altre forme, non è assolutamente lontana da ciò che sembra sottostare al desiderio di Eschilo di promuovere, sulla scena, un procedimento mistico e soprannaturale che conduce alcuni suoi personaggi a trovare nella mutazione in un'altra creatura o la dannazione (finale o momentanea?), per esempio quella di Atteone per una colpa commessa, o lo sviluppo di una nuova e spensierata esistenza, quella di Glauco, addirittura in forma divina. I *Katharmoi*, letti come «epistola»<sup>68</sup> inviata forse da Turi o da Olimpia ai maggiorenti agrigentini hanno però anche rilievo, nell'ambito magnogreco, se collegati al fermento politico sviluppatosi nel quinto secolo a. C., e ai contrasti fra democrazia e tirannia. Un gruppo di colonizzatori, i Greci appunto, che occuparono un vasto territorio, dal Sele alla Sicilia, vivendo così una micro globalizzazione e una feroce lotta economica con gli Etruschi a nord, e i Cartaginesi nella Sicilia occidentale, tentò (in modo particolare alla fine del quinto secolo a. C. sotto Dionisio I di Siracusa) di rafforzarsi come potenza propulsiva nei confronti della madrepatria, e di diventare una *oikoumene* capace di compiere, potremmo dire, un cammino a ritroso, attraverso la costa adriatica per ricongiungersi con quello che era ora il loro oriente. La battaglia di Imera (480 a. C.) e quella di Cuma (474 a. C.), collegate con i successi di Salamina e di Platea rientrano in un programma preciso previsto da Pindaro, instancabile viaggiatore e poeta, nel mo-

<sup>66</sup> GALLAVOTTI 1975, xi. La bellissima edizione di Gallavotti si prefigge proprio di «distruggere il mito secolare di un personaggio che fu costruito sulle scene del teatro comico, e quindi elaborato nei bassi secoli della greicità, decaduta dopo Alessandro Magno, invasa dalle legioni romane dell'occidente e dalle diverse ideologie dell'oriente.» GALLAVOTTI 1975, xii.

<sup>67</sup> Cf. CARPANELLI 2012, 52-76.

<sup>68</sup> Cf. GALLAVOTTI 1975, xvii.

do in cui lo espone nella *Prima Pitica* (71-80) quale ambasciatore poetico e tramite culturale tra le coste asiatiche, il continente greco e la Magna Grecia. Alla corte di Ierone di Siracusa questo fenomeno era stato vissuto dalla sincronica presenza di Epicarmo e di Eschilo, del teatro comico e di quello tragico. Il 'democratico' Empedocle fece proprio questo cammino morendo nel Peloponneso, verso il 425 a. C. quando il progetto era stato temporaneamente interrotto da una guerra fratricida, la guerra del Peloponneso.

È con la lirica corale però, la poesia su commissione per antonomasia, che si può finalmente enucleare un *plot* poetico adatto ad un pubblico di ascoltatori; molte delle composizioni che ci rimangono contengono dei microdrammi in cui la differenza con il genere tragico è solo nell'organizzazione interna dell'io poetico, didascalico ed autarchico, incapace di lasciare il minimo spazio allo spettatore di fronte a storie che danno sempre un'interpretazione mitologica con finale a schema chiuso, mentre il dramma opera praticamente in senso opposto.

Dopo Terpandro e Alcmane, attivi nel florido polo culturale che era la Sparta del settimo sec. a. C., Stesicoro<sup>69</sup> sembra preparare molte delle argomentazioni care poi al teatro, soprattutto nell'*Orestea*<sup>70</sup> e nella *Tebaide*<sup>71</sup>,

<sup>69</sup> Cf. CINGANO 2003, 25-34 e FINGLASS 2018.

<sup>70</sup> Cf. *PMGF* 210-219. Scrive VETTA 1983, xlv-xlv: «Un caso in cui la contrapposizione simbolica simposio/guerra prende l'aspetto di un'alternativa di temi poetici è l'inizio di un poema citarodico di Stesicoro, forse l'*Orestea* (210 P.), che ricostruiamo attraverso la parodia di Aristofane:

Musa, lascia le guerre, e canta tu con me  
le nozze degli dei, canta i conviti  
degli uomini, le feste dei beati

Ma il luogo più significativo per tutto questo argomento è rappresentato dall'elegia 757-764 inclusa nel corpus teognideo. (...) Il poeta esorta i presenti ad osservare l'autentica atmosfera del convito nell'oblio della guerra vicina:

Qui da cetre si levi un canto sacro e da clarini;  
noi, placati gli dei con libagioni,  
beviamo in un intreccio d'amabili discorsi,  
senza temere la guerra persiana.»

Per Stesicoro e la scena cf. anche SWIFT 2015.

<sup>71</sup> Cf. *PMGF* 222 (b). Su questo componimento riporto una breve sintesi di CANFORA 1989, 94, che ricorda quanto sfuggente sia per noi la vera entità di Stesicoro: «Al ciclo tebano infine si riferiscono gli ampi frammenti sulla sventurata casa di

mentre Arione di Metimna (Lesbo), il miglior citaredo dei suoi tempi (sesto secolo a. C.) secondo Erodoto (1, 23-24), deve essere considerato il precursore del ditirambo, il canto corale in onore di Dioniso cui tanto deve la tragedia. Lo storiografo ricorda che Arione aveva lasciato la corte del tiranno Periandro per un tour artistico in Italia e in Sicilia dove proprio Stesicoro, allora giovane poeta siciliano, può aver assistito alle *performances* citarodiche e corali del famoso collega; Eschilo, dopo alcuni decenni cercherà di inserire i *nomoi* citarodici nelle sue odi corali<sup>72</sup>.

Tutti gli autori tragici, comunque, hanno attinto sia alla poesia monodica che a quella corale<sup>73</sup> ed un solo elemento sfugge alla nostra conoscenza, quello che Ibico, in modo particolare, aveva aggiunto alle storie del mito<sup>74</sup>: un forte senso dell'*eros* in buona parte scomparso, per sorte e per orientamenti etici, dal nostro orizzonte teatrale<sup>75</sup>.

Ciò che accade dopo, nel quinto sec. a. C., è un contatto tra ambiti poetici verificatosi in seguito ai viaggi nel Mediterraneo, dalle coste dell'Asia alla Sicilia; anche Eschilo, probabilmente dopo la rappresentazione dei *Persiani* (472 a. C.), accolse l'invito di Ierone e andò a Siracusa dove scrisse le *Etnee*<sup>76</sup>; in quegli anni la corte del tiranno ospitava il commediografo Epicarmo, i lirici corali Simonide, Pindaro<sup>77</sup>, Bacchilide, ed è quindi facile

Edipo e sulla lotta tra i suoi figli, Eteocle e Polinice, contenuti nel Papiro di Lille nel 1977. Si è molto disputato sull'attribuzione o meno a «Stesicoro» di questo componimento (una trentina di righe discretamente leggibili erano una porzione appetitosa): strana discussione mirante ad attribuire o a negare un componimento (dal linguaggio oltre tutto necessariamente formulare) ad un autore la cui identità sembra dissolversi nel simbolo».

<sup>72</sup> Cf. Ar. *Ran.* 1281-300.

<sup>73</sup> Cf. HERINGTON 1985 e SWIFT 2010.

<sup>74</sup> Quelle cantate appunto da Stesicoro: le avventure di Eracle (*PMGF* 298-300), di Meleagro (*PMGF* 290) e degli Argonauti (*PMGF* 291 e 301)

<sup>75</sup> «la dissoluzione della forma epica nella prosa presenta in modo particolarmente patente il processo di crescente materializzazione e istorizzazione del mito, nella poesia corale, che sorge nell'Occidente greco, in Sicilia, si compie una nuova trasformazione artistica della leggenda eroica, la sua trasposizione dalla forma epica nella lirica. Ma qui non si tratta di una rinnovata fede nella leggenda. Stesicoro d'Imera assume di fronte ad essa un atteggiamento di fredda critica razionale come Ecateo di Mileto. Per la lirica corale antecedente a Pindaro la leggenda non è affatto fine a se stessa, com'era stata per l'epos, ma materia ideale per la composizione musicale e la rappresentazione corale (...) Anche l'impiego narrativo del mito nella semplice poesia lirica, come in Saffo, è destinato soltanto a suscitare un certo stato d'animo.» JAEGER I, 1953, 428-9.

<sup>76</sup> Per i viaggi siciliani di Eschilo cf. la recente analisi di POLI PALLADINI 2013.

<sup>77</sup> «Se Eschilo, in questo suo carattere educativo, è affine a Pindaro, l'Ateniese differisce tuttavia profondamente dal Tebano nell'indole sua. Pindaro anela alla restau-

immaginare l'importanza di questa contingenza per uno scambio culturale senza precedenti nella storia della letteratura greca. Il teatro tragico, del resto, fonde la cultura dei pochi con quella dei molti<sup>78</sup> mentre la poesia corale conserva la sacralità di un mondo che doveva essere motivo di venerazione e non di piena comprensione; la parziale apertura di Eschilo trova poi in Sofocle la volontà di rendere il 'mistero' comprensibile in quanto derivante dalla psiche dell'individuo e dai tormenti più comuni, dall'etica intesa come variante della rappresentazione teatrale. L'ultimo tassello sembra essere quello posto da Euripide in una forma drammatica che interpreta la capacità creativa ed empirica che soltanto l'Atene del quinto secolo a. C. ha saputo consegnare al pensiero occidentale. Se la recitazione descriveva agli uomini o il mondo in cui vivevano o quello immaginifico del mito, la rappresentazione mimetica di un gruppo di cittadini, il coro e gli attori, doveva compiere un passo in più entrando nello spazio della *polis* attraverso la struttura teatrale, la *skene* e l'orchestra. È molto diverso entrare nella mente di una comunità con il canto o con la narrazione rispetto ad occupare uno spazio in cui, per più giorni, si riflette, con la parola e le immagini dovute alle azioni (i *dramata*): è diverso perché, alla fine delle rappresentazioni, quattro al giorno, tre tragedie e un dramma satiresco, è implicita una risposta interiore del pubblico. È per questo motivo che ogni opera (o ogni una tetralogia?) sottintende la riflessione etica soggettiva ed oggettiva sulla guerra, sui conflitti politici tra tirannia e democrazia, sui fantasmi del mito. Quello che ho cercato di mettere in pratica in questo saggio è la metodologia in cui credo, cioè una stretta unione tra raggruppamento tematico e prospettiva storicistica che ci sottragga a qualsiasi impostazione tecnica o rigidamente schematica. Alla letteratura spetta definire l'itinerario di partenza e di arrivo di un dramma e proprio la prima tragedia a noi giunta ci fa capire quanto sarebbe banale pensare ai *Persiani* di Eschilo come ad una semplice autoce-

razione del mondo aristocratico e della sua sovranità, secondo lo spirito dei vincoli tradizionali. La tragedia d'Eschilo è la resurrezione dell'uomo eroico secondo lo spirito della libertà. Il passaggio da Pindaro a Platone, dall'aristocrazia del sangue all'aristocrazia dello spirito e della conoscenza, appare così ovvio e necessario; ma non è possibile che attraverso Eschilo» JAEGER I, 1953, 422-3.

<sup>78</sup> «In un'età le cui forze maggiori parevano dipartirsi sempre più dall'eroico, epoca di conoscenza riflessa e di accresciuta attitudine al dolore, quale si mostra nella letteratura ionica, da quelle radici appunto sorge uno spirito d'eroismo nuovo, interiorizzato, che si sente immediatamente e originariamente affine al mito e all'Essere che in questo ha preso figura. Esso infonde nuova vita nei suoi schemi e ridà loro voce, abbeverandoli del sangue del suo olocausto. Senza di ciò, il miracolo di questa resurrezione non è spiegabile» JAEGER I, 1953, p. 430.

lebrazione ateniese della vittoria di Salamina; in questo consiste la differenza tra lirica corale e tragedia: nella prima lo spettatore, guidato dall'arte del poeta, subisce il racconto, nella seconda nessuno, anche il più semplice degli spettatori, può esimersi dal domandarsi quale augurio, per la sua vita, sia contenuto in quello cui ha assistito: un conflitto bellico, uno scontro politico, un incontro con un mondo demonico e irrazionale.

La guerra, nei suoi riflessi sul comportamento delle classi aristocratiche<sup>79</sup> è il tema che attraversa in tre modalità molto diverse, i drammi (e i frammenti) di cui ci occuperemo. Un raggruppamento diacronico fortunato in quanto riferibile a quel decennio (472 a. C.- 461 a. C.) al cui termine, con la morte di Efialte e l'ascesa al potere di Pericle (la definitiva partenza di Eschilo per la Sicilia ne è un piccolo segno), niente sarebbe più stato come prima, un trentennio, dal 461 al 431 a. C., speso per preparare appunto l'ultima grande stagione di Atene, la guerra del Peloponneso.

<sup>79</sup> Al di là della nostra ricerca rimane il tema dell'esperienza militare nel mondo antico, dal punto di vista della tecnica bellica; per tutti coloro che vogliono approfondire l'argomento rimando a due recentissimi lavori (con aggiornata bibliografia): CLARK/TURNER 2018 e WRIGHTSON 2019.





# Capitolo 1

## I vinti sulla scena

### *I Persiani*

#### 1.1. *Il sistema monarchico persiano e l'evoluzione politica ateniese*

Leggere, recitare o assistere ai *Persiani* di Eschilo significa rivivere, attraverso il linguaggio della poesia, una delle più importanti battaglie che si siano svolte nel Mediterraneo<sup>1</sup>; un passo tucidideo testimonia il rilievo dato, ad Atene, alla vittoria di Salamina (Tucidide 1, 73, 4 - 74, 2):

Φαμὲν γὰρ Μαραθῶνί τε μόνοι προκινδυνεῦσαι τῷ βαρβάρῳ καὶ ὅτε τὸ ὕστερον ἦλθεν, οὐχ ἱκανοὶ ὄντες κατὰ γῆν ἀμύνεσθαι, ἐσβάντες ἐς τὰς ναῦς πανδημεὶ ἐν Σαλαμῖνι ξυνναυμαχῆσαι, ὅπερ ἔσχε μὴ κατὰ πόλεις αὐτὸν ἐπιπλέοντα τὴν Πελοπόννησον πορθεῖν, ἀδυνάτων ἂν ὄντων πρὸς ναῦς πολλὰς ἀλλήλοις ἐπιβοηθεῖν. τεκμήριον δὲ μέγιστον αὐτὸς ἐποίησεν· νικηθεὶς γὰρ ταῖς ναυσὶν ὡς οὐκέτι αὐτῷ ὁμοίας οὔσης τῆς δυνάμεως κατὰ τάχος τῷ πλέονι τοῦ στρατοῦ ἀνεχώρησεν. Τοιοῦτου μέντοι τούτου ξυμβάντος, καὶ σαφῶς δηλωθέντος ὅτι ἐν ταῖς ναυσὶ τῶν Ἑλλήνων τὰ πράγματα ἐγένετο, τρία τὰ ὠφελιμώτατα ἐς αὐτὸ παρεσχόμεθα, ἀριθμὸν τε νεῶν πλεῖστον καὶ ἄνδρα στρατηγὸν ξυνετώτατον καὶ προθυμίαν ἀοκνοτάτην· ναῦς μὲν γε ἐς τὰς τετρακοσίας ὀλίγῳ ἐλάσσους τῶν δύο μοιρῶν, Θεμιστοκλέα δὲ ἄρχοντα, ὃς αἰτιώτατος ἐν τῷ στενῷ ναυμαχῆσαι ἐγένετο, ὅπερ σαφέστατα ἔσωσε τὰ πράγματα, καὶ αὐτὸν διὰ τοῦτο ὑμεῖς ἐτιμήσατε μάλιστα δὴ ἄνδρα ξένον τῶν ὡς ὑμᾶς ἐλθόντων· προθυμίαν δὲ καὶ πολὺν τολμηροτάτην ἐδείξαμεν, οἱ γε, ἐπειδὴ ἡμῖν κατὰ γῆν οὐδεὶς ἐβοήθει, τῶν ἄλλων ἤδη μέχρι ἡμῶν δουλευόντων ἠξιώσαμεν ἐκλιπόντες τὴν πόλιν καὶ τὰ οἰκεῖα διαφθείραντες μηδ' ὡς τὸ τῶν περιλοίπων ξυμμάχων κοινὸν προλιπεῖν μηδὲ σκεδασθέντες ἀχρεῖοι αὐτοῖς γενέσθαι, ἀλλ' ἐσβάντες ἐς τὰς ναῦς κινδυνεῦσαι καὶ μὴ ὀργισθῆναι ὅτι ἡμῖν οὐ προυτιμωρήσατε.

<sup>1</sup> Sulla vittoria ateniese in rapporto alla sconfitta persiana cf. HALL 1995.

Diciamo dunque che a Maratona fummo i primi ad affrontare il barbaro; e quando tornò, e noi non eravamo in grado di affrontarlo in battaglia campale, ci imbarcammo in massa e lo affrontammo con le navi a Salamina: il che impedì che, attaccando con la flotta le città una dopo l'altra, mettesse al sacco il Peloponneso, giacché certo voi non eravate in grado, neanche coalizzandovi, di opporvi ad una flotta così grande. E la prova più chiara di quanto ciò sia vero l'ha portata proprio il nemico: sconfitto sul mare, non disponendo di un'altra flotta uguale a quella, subito, col grosso dell'esercito, ripiegò. Tale fu l'importanza di Salamina. Allora si dimostrò che la sorte della Grecia si era giocata sulle navi, e fummo noi a fornire i tre fattori decisivi per la vittoria: il maggior numero di navi, il comandante più abile ed il coraggio più indomito: su circa quattrocento navi, noi ne demmo poco meno di due terzi, e nostro era Temistocle<sup>2</sup>, il comandante, cui più che ad altri va il merito di aver portato il nemico allo scontro nello stretto – il che chiaramente fu risolutivo –, ragion per cui voi gli tributaste onori quali mai a nessun altro straniero a Sparta. Infine dimostrammo il coraggio più spericolato: noi che – privi di qualunque aiuto da terra e quando ormai gli altri Greci tra i quali il nemico passava puntando sull'Attica si erano già piegati – decidemmo di abbandonare la città e, a costo di perdere tutto, neanche allora volemmo abbandonare la causa comune degli alleati che ancora restavano e tanto meno disperderci vanificando il vantaggio che potevamo arrecare loro; preferimmo salire sulle navi e combattere, e nessun rancore era in noi perché non eravate accorsi al nostro fianco<sup>3</sup>.

Parole così forti, traccia di un convinto nazionalismo (sintesi della prima e seconda guerra contro i Persiani), danno un'immagine del retroterra emotivo dei *Persiani*<sup>4</sup>: un grande affresco<sup>5</sup>, di carattere omerico, della vit-

<sup>2</sup> È grazie a Tucidide che la figura di Temistocle inizia ad essere rivalutata.

<sup>3</sup> È il discorso degli ambasciatori ateniesi a Sparta volto ad illustrare come si è sviluppata l'egemonia ateniese dopo le guerre persiane. Traduzione di Canfora in CANFORA 2007.

<sup>4</sup> Nella primavera del 472 a. C. (cf. *TrGF* III, T 55) Eschilo vince con la tetralogia composta da *Fineo*, *Persiani*, *Glauco di Potnia*, e *Prometeo portatore del fuoco* (sulle motivazioni di questa tetralogia, che contiene argomenti apparentemente non collegabili tra loro, cf. MOREAU 1992-93a; GARVIE 2009, xl-xlvi; SOMMERSTEIN 2010a ne giustifica la concatenazione argomentativa legata all'anno 480 a. C., alla vittoria sui Cartaginesi e a quella sui Persiani). Pericle, il Corego (cf. *IG* II/III<sup>2</sup>, nr. 2318, colonna 4, 4), aveva più o meno 23 anni; suo padre, Santippo, aveva avuto un ruolo importante nella seconda guerra contro i Persiani come comandante della flotta navale ateniese (era succeduto a Temistocle nel 479 a. C.), vittorioso a Micale e poi nella conquista di Sesto nell'Ellesponto, dopo il ritorno in patria degli alleati peloponnesiaci. Era da poco morto Frinico, l'autore della controversa *Presa di Mileto* (494 a. C.) e delle

toria greca a Salamina<sup>6</sup> e della crisi del sistema monarchico persiano<sup>7</sup>, ma anche una tragedia<sup>8</sup> nella quale gli Ateniesi, i vincitori, assistevano ad una ricostruzione virtuale del modo in cui i vinti erano venuti a conoscenza della loro sconfitta. Un dramma, questo dobbiamo dirlo, con tratti anomali rispetto a quanto conosciamo della produzione tragica; basta notare che non ci sono allusioni o riferimenti, soprattutto nella parte corale, a miti di supporto alla trama: gli avvenimenti bellici hanno il sopravvento e definiscono un *plot* semplice, su una scena desolata<sup>9</sup>, mentre i

*Fenicie* (476 a. C.), alle quali Eschilo si era ispirato, come dimostra il confronto tra l'inizio di queste ultime e quello dei *Persiani* (cf. l'inizio dell'*hypothesis*).

Per le edizioni critiche di Eschilo cf. MAZON 1920-25; MURRAY 1955<sup>2</sup>; PAGE 1972; WEST 1998<sup>2</sup>; SOMMERSTEIN 2008.

Per le edizioni con commento dei *Persiani* cf. BROADHEAD 1960; BELLONI 1988; HALL 1996; GARVIE 2009.

<sup>5</sup> Non dobbiamo pensare ad una cronaca fedele rispetto ai fatti storici in quanto i canoni poetici ne prevedono una libera interpretazione. Cf. GARVIE 2009, ix-xxii.

<sup>6</sup> Cf. HARRISON 2000.

<sup>7</sup> Sul valore politico dei *Persiani* cf. GOLDHILL 1988 (in particolare sull'ideologia sottesa al *corpus* eschileo cf. GOLDHILL 2000); PODLECKI 1999<sup>2</sup>, 8-26; LOCKWOOD 2017. In generale sul rapporto fra tragedia e politica cf. CARTER 2007, 21-63; sulla funzione prettamente sociale della tragedia greca cf. GRIFFIN 1998.

<sup>8</sup> Scrive la HALL 1996, 16, sulla *querelle* intorno alla discussa natura tragica dei *Persiani* «This issue of the degree to which *Persians* deserves to be designated a 'tragedy' has long hampered appreciation of its unique qualities. In a sense the question is futile, since the fifth-century Athenians would have been astonished to hear that *Persians'* tragic status had ever been called into question». Cf. anche GARVIE 2009, xxii-xxxii. Chi non lo considera un dramma, canonicamente inteso, segue l'interpretazione di WILAMOWITZ 1914, 48 che la legge come uno di tre atti giustapposti. Per un inquadramento dei canoni di appartenenza al genere tragico cf. RUTHERFORD 2012, 29-69.

<sup>9</sup> Cf. ANDERSON 1972, in particolare 170. Importante riflettere sul fatto che si tratta di una tragedia scritta per Ateniesi, recitata da Ateniesi e messa in scena ad Atene; lo sintetizza REHM 2002, 241 e 250 che scrive: «Avoiding a defined scenic focus, and utilizing no extrascenic space (whether a *skene* was available or not), Aeschylus encouraged his audience to look elsewhere. Outside the theater stood evidence of the Persian occupation, which had ended only seven years before (...) Twice in the last seven lines (1070, 1074), as the elders of the Chorus follow Xerxes toward the *eisodos*, they sing out, "Ah! Ah! The Persian earth is hard to tread." But the Persians who walk away are Athenian performers in disguise, crossing the beaten earth of their own city's orchestra. They represent the return of the Persians to Athens, but they come only to mourn. Theatrical and scenic space merge with the reflexive and the real, and no one is laughing, *Persians* is not a tragedy of partisan triumph but of total defeat, a play of profound sadness about enormous waste and

fatti, realmente accaduti, plasmano i personaggi utilizzandoli per un fine etico e politico.

La sequenza degli avvenimenti è semplice: a Susa, in Persia, non si hanno più notizie dell'esercito partito per sottomettere la Grecia; gli anziani dignitari incontrano la Regina (Atossa)<sup>10</sup>, inquieta nella sua solitudine per un sogno e un prodigio di cattivo auspicio; poco dopo un messo annuncia la distruzione dell'esercito a Salamina. La rievocazione del defunto re Dario, apparso dagli inferi, arricchisce il *plot* di un'ombra fosca che grava su tutta la tragedia. Con l'annuncio, da parte del padre, di nuove battaglie e di nuove sconfitte e il ritorno del figlio Serse, vestito di stracci e senza più un esercito, si conclude l'azione. Questi sono gli elementi sui quali Eschilo costruisce un dramma che vive nella successione degli interventi dei membri della casa reale (Atossa, Dario e Serse), emblemi che solo con la loro presenza potevano catalizzare l'attenzione del pubblico. L'elogio del grande nemico dei greci, Dario, e l'ambientazione *dark* che domina, dall'inizio alla fine, tratteggiano un passato idealizzato rispetto ad un presente, almeno per la Persia, che vuol far presagire la fine di un'epoca; una suggestione eschilea che nella realtà avvenne più di un secolo dopo, con la conquista dell'impero da parte di Alessandro. Si tratta anche di un monitoraggio sulla situazione interna ateniese che, con la lega delfica, si indirizzava verso una politica, pericolosa e imperialista. Nel piccolo spazio della *skene*, a soli otto anni di distanza dalla grande vittoria, coloro che avevano sacrificato tutto ciò che avevano, quando Atene era stata abbandonata al saccheggio di 'barbari' giunti da tanto lontano per portare morte e distruzione, potevano riflettere sui risultati ottenuti dopo una guerra devastante (tale è il messaggio di primo livello, cioè quello che arrivava alla gran parte del pubblico).

Il teatro classico inizia dunque, per noi, con un dramma sulla guerra rivissuta nella prospettiva del nemico, una lezione che ritornerà solo nella rievocazione di conflitti mitici. Un capitolo, miracolosamente conservato, di un percorso abbandonato per rifugiarsi negli echi di un passato solo immaginato, così come era stato fin dall'inizio nell'epica omerica.

loss: Persia, its ambitions, its sons – gone, dead and gone.» e SAMPSON 2015, 36: «Aeschylus' play should not be considered a historical source for how the Persians recalled Darius and Marathon or responded to Xerxes and Salamis, and i do want to claim that his dramatic representation is at all fair to actual Persians. *Persae* is an Athenian production for an Athenian audience, and its interpretation *must acknowledge* the gulf between the memories of the dramatized Persians and the historical audience before which it was performed.»

<sup>10</sup> Mai chiamata con il suo nome in tutto il dramma.

Al di là delle motivazioni politiche di un genere letterario che non permetteva di far rivivere mimeticamente le scelte e le sofferenze che la guerra impone<sup>11</sup> (solo la recitazione della lirica monodica lo aveva fatto nel ristretto ambito del simposio) risulta fondamentale l'esperienza di Eschilo dall'inizio del quinto secolo fino al 479 a. C. I *Persiani* sottintendono quindi il racconto del ventennio di contrapposizione tra Oriente e Occidente (499-479 a. C.), e cantano, nell'esperienza di un soldato e di un cittadino, oltre che poeta, le conquiste ateniesi e la fine, auspicata più che effettiva, del regime impersonato da Serse (non quello del padre Dario). Questo il manifesto che passa attraverso il teatro<sup>12</sup>, luogo di propaganda<sup>13</sup> e palcoscenico sia per Temistocle che per Pericle. Senza tale prospettiva il dramma rimarrebbe solo un'esaltazione della vittoria militare, in un contesto interno che aveva visto anche lunghe ombre sulla gestione della politica dopo il 479 a. C. Se non possiamo quindi ricostruire la genesi drammaturgica del poeta, perché ci manca la produzione precedente al 472 a. C., dobbiamo almeno immaginare come e perché si arriva alla redazione dei *Persiani*<sup>14</sup>.

Il periodo storico cui dobbiamo guardare è diacronicamente lungo ed inizia poco prima della nascita di Eschilo (525 a. C.) quando era scompar-

<sup>11</sup> Basta pensare alle sventure di Frinico dopo la messa in scena della *Presa di Mileto*.

<sup>12</sup> Non dimentichiamo mai anche il secondo allestimento siciliano del dramma: cf. CENTANNI 2007, 5-6.

<sup>13</sup> «Eschilo *prendeva posizione*: prendeva posizione per Temistocle, per un Temistocle già in difficoltà, in qualche modo logorato dallo scontro con gli ex-alleati spartani per la costruzione a sorpresa, da lui voluta, delle «grandi mura» (mentre s'innalzava l'astro del filospartano Cimone, il figlio del vincitore di Maratona, Milziade, e vincitore egli stesso ad Eione nel 475). L'anno dopo (ma secondo il *Chronicon* di Eusebio nello stesso 472) Temistocle veniva colpito dall'ostracismo, mentre la condanna per alto tradimento, che gli veniva inflitta mentre era rifugiato ad Argo, sollevava alquanto strumentalmente appunto la questione del suo tradimento filopersiano (*medismòs*).» CANFORA 1989, 129. Controverso, nel giudizio della critica, questo presunto appoggio da parte di Eschilo a Temistocle. I *Persiani*, come cercherò di dimostrare, sono un tentativo di indicare agli Ateniesi una linea politica che sintetizzasse l'esperienza del passato riconoscendone anche i limiti. Certamente anche la 'conversione' temistoclea nei confronti della Persia potrebbe giocare un ruolo nell'impianto del dramma.

<sup>14</sup> I *Persiani* sono una testimonianza unica per la vicinanza tra i fatti avvenuti e la loro redazione. «there is perhaps no other battle in ancient history of which we possess a substantial eyewitness account written down so soon after the event for the ears of an audience most of whom had been eyewitnesses themselves» SOMMERSTEIN 2008, I, xi.

so Pisistrato, di morte naturale (528-27 a. C.), ed erano a lui succeduti i due figli Ippia e Ipparco, una signoria contrastata fortemente dalla gioventù ateniese, come dimostra l'attentato ad Ipparco durante le Grandi panatenee del 514 a. C.<sup>15</sup>. Dopo un inutile tentativo di occupazione del Falero l'esercito peloponnesiaco, con a capo il re Cleomene I, era arrivato ad Atene mentre Ippia, assediato sull'acropoli, si arrendeva e scappava nel Sigeo (510 a. C.). Le regole economiche su cui si erano basati i regimi tirannici greci cadevano a causa dell'avanzata persiana in occidente, ed è questo, a mio parere, uno dei fattori da non sottovalutare per comprendere l'attenzione dei primi tragici (Frinico ed Eschilo) nei confronti della monarchia achemenide come istituzione di successo<sup>16</sup>. Si apriva così il nuovo ciclo dello stato attico, all'ombra del colosso persiano, pur sconfitto nella spedizione contro gli Sciti (513-12 a. C.)<sup>17</sup>; il tentativo egemonico<sup>18</sup> che Erodoto indica come la causa delle guerre persiane<sup>19</sup> mina la sicurezza di tutto l'Occidente insidiato anche da Cartaginesi ed Etruschi che avevano posto fine all'espansione coloniale greca nella seconda metà del sesto sec. a. C. nel controverso esito della battaglia navale di Alalia<sup>20</sup>. In questa contingenza storica<sup>21</sup> la riforma di Clistene fa di Atene il contrad-

<sup>15</sup> La tradizione trasforma in episodio eroico quelli che forse furono solo motivi personali nell'impegno tirannicida della coppia di amici Armodio e Aristogitone. Cf. Thuc. 6, 54, 1.

<sup>16</sup> Prima della fine dei Pisistratidi fu assassinato Policrate di Samo, il più importante degli antichi tiranni greci, anch'egli mecenate di poeti quali Ibico e Anacreonte. Era stato attirato in una trappola dal satrapo Orete di Sardi (522 a. C. ca.).

<sup>17</sup> Dario cercò di difendere i confini settentrionali dell'impero dalla cavalleria scita. Cf. Hdt. 4, 1 e 83-144; Strab. 7, 305.

<sup>18</sup> Dario si era comunque procurato una testa di ponte in territorio europeo: la zona sotto il dominio di Milziade il giovane, nella penisola di Gallipoli e la costa meridionale della Tracia. Importante anche la sottomissione del re Aminta di Macedonia.

<sup>19</sup> Cfr. Hdt. 3, 133 ss. (il viaggio in occidente, su navi sidonie, del medico Democede di Crotone, insieme ad ufficiali persiani, rivela quanto fosse grande l'attenzione degli Achemenidi nei confronti dell'Occidente).

<sup>20</sup> Dopo il 540 a. C. in Corsica le flotte congiunte di Cartaginesi e di Etruschi sconfissero i Focesi.

<sup>21</sup> Nonostante la resistenza agli Etruschi da parte di Cuma (525 a. C. ca.), la più antica colonia greca in occidente, grazie all'azione di Aristodemo (cf. COZZOLI 1965), la situazione, per le colonie elleniche, parve molto difficile dopo la distruzione di Sibari ad opera di Crotone nel 511/10 a.C. e il consolidamento della tirannide di Ippocrate di Gela. I Milesi, alla notizia di ciò che era accaduto a Sibari, loro caposaldo commerciale in occidente, si rasarono i capelli in segno di lutto (cf. Hdt. 6, 21). I contrasti interni al mondo magnogreco si univano così a quelli con gli altri popoli presenti nel meridione d'Italia.

dittorio fulcro per ogni iniziativa futura; il successo finale della nuova costituzione<sup>22</sup> è notevole se riflettiamo sulle interferenze cui la città fu soggetta (Sparta intervenne due volte sul territorio attico nel 508 e nel 506 a. C.) e sul temporaneo avvicinamento al satrapo di Sardi Artuferne (verso il 507 a. C.)<sup>23</sup> da parte di Atene per paura degli avversari interni nella Grecia stessa; l'isonomia era un concetto estraneo alle *poleis* della costa asiatica, rette da governi nobiliari, ma la minaccia persiana, e solo la lotta per la libertà fu il collante che le spinse ad unirsi all'inizio del quinto sec. a. C. Nel momento in cui Eschilo iniziava la sua carriera, tra il 499 e il 496 a. C.<sup>24</sup>, la rivolta degli Ioni contro la Persia (500 a. C. ca.) preparava gli avvenimenti ai quali il poeta avrebbe partecipato in prima persona; ecco il motivo per cui i *Persiani* diventano la sintesi, drammatizzata, del primo trentennio del quinto secolo a. C. cui non si può non pensare se non come a una forma di integrazione tra letteratura e biografia, senza una prevalenza dell'una nei confronti dell'altra; si tratta, in fondo, della testimonianza di chi ha combattuto e vinto per la libertà contro i tiranni locali e i satrapi<sup>25</sup>, immagine del dispotismo cui era stata sottoposta la Ionia<sup>26</sup>. La rivolta<sup>27</sup>, nonostante l'invito di Ecateo a desistere dalla folle impresa, dopo la rinuncia di Aristagora alla tirannide di Mileto, coinvolse il Mediterraneo orientale e solo Atene, insieme ad Eretria, mandò venti navi in aiuto degli Ioni. L'incendio di Sardi, e quindi del tempio di Cibele, santuario nazionale dei Lidi, stimolò tutte le popolazioni dell'Asia minore, fino a Cipro, a ribellarsi ma la controffensiva persiana concluse la partita con la battaglia navale di Lade (495 o 494 a. C.) e la conquista di Mileto. Il già ben formato mondo dei tragediografi (Pratina, Cherilo,

<sup>22</sup> La riforma clistenica fu avversata dalle più importanti famiglie dell'Attica di cui era a capo Isagora.

<sup>23</sup> Cf. Hdt. 5, 73.

<sup>24</sup> Cf. *TrGF* III, T 52.

<sup>25</sup> I lunghi e ripetuti elenchi di nobili presenti nei *Persiani* non possono che essere il riflesso dell'odio di una classe sociale invisibile agli Ioni e a tutto il mondo ellenico; la loro morte e le loro sfortune militari sono l'apoteosi della vittoria. Diversa, vedremo, è l'analisi che dobbiamo fare per il potere centrale, rappresentato dal defunto re Dario.

<sup>26</sup> Numerose anche le cause economiche di questo odio: la conquista dell'Egitto con Cambise (525 a. C.) e la conseguente decadenza del centro commerciale di Naucrati; Mileto, dopo la spedizione di Dario in Scizia, aveva perso la sua autonomia nel Mar Nero e contemporaneamente, in occidente, era stata distrutta la città amica di Sibari (511-10 a. C.).

<sup>27</sup> La limitazione dell'autonomia delle singole comunità da parte persiana fu la principale miccia che accese l'insurrezione.

Frinico, Eschilo) trovava in questi eventi la materia che si concretizzò nella prova più grande di questa partecipazione intellettuale: la *Presa di Mileto* di Frinico (493 o 492 a. C.)<sup>28</sup> come testimonia Erodoto (6, 21, 2):

Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἄλωσι τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῆ καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρουνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκία κακὰ χιλίησι δραχμῆσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δρᾶματι.

Gli Ateniesi ebbero davvero un comportamento diverso<sup>29</sup> e il loro grande dolore per la presa di Mileto ebbe esiti molto diversi e quando Frinico compose e fece rappresentare una tragedia sulla presa di Mileto, tutto il teatro si mise a piangere; per questo motivo gli fu inflitta una multa di mille dracme per aver ricordato sventure della città; ordinarono poi che nessuno rappresentasse mai più quel dramma<sup>30</sup>.

La politica ateniese di questi anni si regolava sullo scontro fra il partito degli Alcmeonidi e i fautori della tirannide, fazioni, entrambe, in realtà non avverse ai Persiani: il motivo della censura nei confronti di Frinico era dovuto al suo corego, Temistocle<sup>31</sup>, la cui elezione come arconte nel 493 a. C. rivelava un orientamento popolare pronto a prendere una nuova direzione.

Prima della sua prima vittoria negli agoni teatrali (484 a. C.)<sup>32</sup> Eschilo partecipò alla battaglia di Maratona (490 a. C.)<sup>33</sup> avvenuta durante la spe-

<sup>28</sup> Fu Temistocle che come arconte assegnò il coro a Frinico. Cf. ROISMAN 1988 e ROSENBLOOM 1993.

<sup>29</sup> Erodoto, nel paragrafo precedente, ha narrato la reazione dei Sibariti, profughi a Lao e a Scidro, che non avevano contraccambiato la reazione dei Milesi (tutti gli adulti si erano rasati la testa) quando Sibari era stata distrutta dai Crotoniati. I vincoli erano di natura strettamente commerciale perché i Sibariti facevano da ponte con l'Etruria per le merci che arrivavano dalla Ionia.

<sup>30</sup> Mia la traduzione. CANFORA 1989, 128, annota che questo «è un modo eufemistico per dire che il dramma ricordava agli ateniesi il loro inefficace e poco convinto aiuto alla rivolta ionica».

<sup>31</sup> Della famiglia dei Licomidi, iniziò subito la sua politica volta a rafforzare Atene sul mare con una flotta ma il progetto fu momentaneamente interrotto dal ritorno di Milziade, della famiglia dei Filaidi, tornato in patria proprio nel 493 a. C. dai suoi possedimenti del Chersoneso; strettamente legato ad Aristide di Alopece, erano entrambi avversi nemici degli Alcmeonidi.

<sup>32</sup> Cf. *TrGF* III, T 54a. Tredici furono, nel complesso, le sue vittorie.

<sup>33</sup> Cf. *TrGF* III, T 1,10; 2, 2-3, 11-13, 54; 162, 3-4.



dizione dei Persiani volta a punire l'appoggio ateniese all'insurrezione ionica e il fratello, l'eroe Cinegiro, fu uno dei centonovantadue uomini morti in battaglia. L'evoluzione interna ateniese fu abbastanza rapida: la triste fine in carcere dell'eroe di Maratona, Milziade<sup>34</sup>, e l'esilio del suo amico Aristide (482 a. C.)<sup>35</sup>, riportarono in auge Temistocle e la sua ferma volontà di costruire una grande flotta ateniese<sup>36</sup>, mentre Serse, il successore di Dario I preparava un'altra spedizione contro la Grecia che avrebbe dovuto, in un'ottica più vasta, accorpate l'Europa sud-orientale all'impero achemenide. Le fonti riportano che anche questa volta Eschilo partecipò alla battaglia di Salamina (480 a. C.) e a quella di Platea (479 a. C.)<sup>37</sup>. La sconfitta persiana a Platea e a Micale, la presa di Sesto nell'Ellesponto, episodio con il quale si chiudono, significativamente, le *Storie* di Erodoto, videro la nascita dell'imperialismo ateniese e della Lega marittima delio-attica<sup>38</sup>, ad opera sia di Temistocle che di Aristide. Il dissenso prese però ancora più forza nello scontro tra Temistocle e Cimone, un conservatore, figlio di Milziade, che si batteva per instaurare con gli Spartani un rapporto di mutua collaborazione<sup>39</sup>. Nel frattempo scomparve Frinico (473-72 a. C.) ed Eschilo, che sentiva su di sé l'eredità di quello che forse, fino ad allora, era stato il più grande compositore di drammi, alluse, come abbiamo accennato, ai primi versi delle *Fenicie* di Frinico nei *Persiani*<sup>40</sup>.

<sup>34</sup> Dopo Maratona Milziade, nella primavera del 489 a. C., tentò una spedizione navale contro le Cicladi occidentali, ma la resistenza di Paro fece fallire l'iniziativa. Milziade fu processato dal tribunale ateniese e condannato ad una ingente multa. La sua morte scatenò i suoi avversari (cf. Hdt. 6, 136).

<sup>35</sup> La prima volta l'ostracismo colpì Ipparco, figlio di Carmo (487 a. C.), poi l'alceonide Megacle (486 a. C.), suo cognato Santippo (484 a. C.), e infine, appunto, Aristide (482 a. C.). Tutto questo avveniva mentre la democrazia si affermava con la riforma costituzionale (487/6 a. C.) che prevedeva la fine della preminenza degli arconti in favore degli strateghi.

<sup>36</sup> Nel frattempo Atene era stata sconfitta da Egina (488/7 a. C.). Il finanziamento del programma navale (482 a. C.) prevedeva l'uso dell'argento delle miniere del Laurion e del ricorso alla trierarchia.

<sup>37</sup> Cf. *TrGF* III, T 1, 11-12. Per Salamina cf. anche *TrGF* III, T 14.

<sup>38</sup> Nella simmachia panellenica, guidata da Sparta, si costituì così una federazione, a guida ateniese, che aveva come finalità il proseguimento della guerra contro i Medi e la difesa dei Greci d'Asia Minore.

<sup>39</sup> In questi anni Eschilo era già famoso, come testimonierebbe l'invito in Sicilia del tiranno Ierone impegnato nella fondazione della nuova città di Etna. La cronologia è comunque, come vedremo, oggetto di aperto dibattito. Cf. GARVIE 2009, liii-lvii.

<sup>40</sup> Lo leggiamo nella *hypothesis* dei *Persiani*. Prima della messa in scena di questa tragedia è davvero difficile ricostruire la produzione eschilea, a parte, forse, la trilogia (?) dedicata ad Achille che potrebbe essere del 490 a. C. ca.

Una testimonianza che risale a Eratostene ci dice che i *Persiani* furono rimessi in scena a Siracusa per volere di Ierone<sup>41</sup>, probabilmente nel 470 a. C., il periodo in cui furono prodotte anche le *Etnee*. Nello stesso anno il tiranno siciliano vinse la corsa dei carri ai giuochi Pitici e Pindaro scrisse per lui la prima *Pitica*, per celebrare la sua vittoria, ricollegando i successi sui Persiani, a Salamina e a Platea, con quello di Ierone e del fratello Gelone sui Cartaginesi a Imera. Nel momento di autocelebrazione, che coinvolgeva la lotta di tutto il mondo greco, a occidente e ad oriente, non è difficile, quindi, ipotizzare che i *Persiani* venissero rappresentati a Siracusa e le *Etnee*, nello stesso periodo, nella nuova città da poco fondata, Etna<sup>42</sup>.

Un tema di riflessione nasce da questi ultimi dati biografici: il coinvolgimento politico di Eschilo in quella parte della Sicilia in cui la tirannide era un vero e proprio sistema di governo. A Siracusa il regime era nato dai contrasti tra i proprietari terrieri greci (*gamoroi*) e i locali servi della gleba; si era così arrivati ad un'organizzazione che aveva dato origine a forti concentrazioni di potere. La lotta, poi, contro i Cartaginesi aveva aperto un nuovo capitolo nella storia dell'occidente ellenico, e la struttura della *polis* appariva perciò superata in confronto con la forza che poteva avere uno stato territoriale. Cleandro di Gela (fine del sesto sec. a. C.) creò così le basi per il futuro doppio stato Siracusa-Gela, sotto la dinastia dei Dinomenidi e in seguito, nello stesso periodo in cui Temistocle faceva costruire la più importante flotta dell'Oriente greco, il tiranno Gelone rendeva sempre più forte Siracusa; alla sua morte (478 a. C.) il fratello Ierone ne aveva fatto il più importante centro culturale dell'Occidente. Insieme a Eschilo furono presenti, alla corte siciliana, i tre più grandi poeti della lirica corale: Simonide, Pindaro e Bacchilide, e poco prima del suo arrivo la vittoria sugli etruschi a Cuma (474 a. C.) aveva reso il tiranno un vero eroe<sup>43</sup>. Questa la situazione al momento del primo soggiorno nell'isola ma noi sappiamo che dopo la composizione dell'*Oresteia* (458 a. C.) Eschilo tornò e morì in Sicilia, a Gela (456 a. C.); tale epilogo indica che l'immagine tradizionale dell'integerrimo cittadino-poeta che avrebbe scelto una forma di esilio volontario<sup>44</sup>, come sappiamo dall'impianto critico letterario tradizionale, può diventare una trappola. In sintesi abbiamo meno di un decimo del *corpus* eschileo e ci manca un'attestata produ-

<sup>41</sup> Cf. *TrGF* III, T 56.

<sup>42</sup> Per la fondazione di Etna cf. Diod. Sic. 11, 49, 1.

<sup>43</sup> Cf. Pind. *Pyth.* 1, 139-46.

<sup>44</sup> Cf. Ar. *Ran.* 807.

zione sicula a parte la supposizione che le *Etnee* siano un prodotto eziologico e, forse, encomiastico, quanto a titolo e occasione. Produrre un testo teatrale è comunque, nel quinto sec. a. C., un'operazione subdolamente politica perché capace di convincere e sedurre quelle masse che creano il consenso: le masse sono il pubblico del teatro<sup>45</sup>.

Ciò di cui siamo sicuri è, quindi, che Eschilo ha soggiornato in Sicilia, sia sotto i Dinomenidi sia, poco prima di morire, quando le tirannidi erano già miracolosamente scomparse e si poteva ormai parlare di una riconquistata libertà. Dopo la morte di Ierone (466 a. C.) infatti il fratello Trasibulo mantenne solo per pochi mesi il potere e tutta la Sicilia fu coinvolta nella rivolta dei Siracusani; l'ultima a cadere fu la tirannide di Reggio e di Messina ed anche Empedocle prese parte al riordinamento dello stato di Agrigento. Poco tempo durò, però, questo impulso democratico perché la rivalità e la mancanza di concordia ripresero a caratterizzare la vita delle più importanti comunità siciliane dove divamparono disordini fomentati da mercenari al soldo degli ex tiranni e dalla lotta delle comunità indigene che ebbero in Ducezio il loro leader<sup>46</sup>; i Cartaginesi restaurarono (alla fine degli anni Trenta del quinto sec. a. C.) il loro potere tanto da farlo tornare a essere il più forte dell'Occidente.

Tutto ignoriamo della produzione eschilea nel biennio 458-456 a. C.<sup>47</sup>; possiamo solo pensare che il poeta fosse stato di nuovo attratto da quella regione che aveva visto la nascita delle comunità pitagoriche sulla costa ionica, a Crotone come a Metaponto, sostenute dalla classe dirigente aristocratica e cacciate poi da insurrezioni popolari violente, nonché nella città di Elea, sul Tirreno, influenzata dal pensiero filosofico di Parmenide e di Zenone. L'unica certezza che ci rimane è che Eschilo abbia partecipato a esperienze che di poco anticiparono quello che sarebbe avvenuto ad Atene nel periodo pericleo, quando la commistione di elementi poetici e filosofici, la sofistica in particolare, influenzò le tre linee drammaturgiche che, oltre ad Eschilo, conosciamo meglio, quelle di Sofocle, di Euripide e di Aristofane.

<sup>45</sup> Per quanto riguarda l'ambito ateniese bisogna evitare di pensare che il pubblico che andava a teatro fosse lo stesso che poi votava per le cariche pubbliche. Chi andava a teatro pagava un biglietto e faceva una scelta ben precisa. Così sintetizza SOMMERSTEIN 2010c, 124: «Neither the audience nor Kleon's electorate was the whole citizen body. They were both parts of it, and overlapping, non identical parts.»

<sup>46</sup> Cf. Diod. Sic. 11, 76; 88 e ss.

<sup>47</sup> POLI PALADINI 2013 propone diverse ipotesi su drammi che potrebbero essere stati composti in Sicilia.

## 1.2. *Un dio ha tramato l'inganno*

Il dramma è ambientato a Susa, capitale politica e amministrativa dell'impero persiano, ma quasi niente di sicuro possiamo aggiungere sulla scenografia, da sempre motivo di ipotesi divergenti; con i dati fino ad oggi in nostro possesso, e soprattutto dalla lettura dei testi superstiti, sappiamo che solo l'*Oresteia* prevede una struttura fissa (il palazzo reale degli Atridi). Le ipotesi possono essere così limitate: o la creazione dell'ambiente era lasciata all'immaginazione, come si trattasse dell'interno della sala del Consiglio degli anziani (il Coro) oppure come di uno spazio vuoto, all'aperto, in cui erano presenti solo i dodici scranni (il numero dei coreuti) qui disposti per un'ipotetica riunione in cui si sarebbe dovuto parlare della mancanza di notizie dell'esercito in missione in Grecia<sup>48</sup>. La seconda ipotesi, è indubbio, dà maggiore libertà al movimento che si crea nel corso dell'azione e, del resto, anche la collocazione della tomba di Dario è una questione che coinvolge la precedente in quanto è difficile che questa potesse trovarsi all'interno di un edificio. Una *eisodos* porta in città e una conduce verso la Grecia<sup>49</sup>.

Un'angosciosa atmosfera, sottolineata dagli anapesti iniziali (1-64), grava sulla parodo (1-139). Il Coro, formato da vecchi dignitari vestiti in modo sfarzoso così come i Greci potevano immaginare la nobiltà orientale<sup>50</sup>, ricorda, nei primi versi, che dell'armata guidata da Serse, volta alla conquista dell'occidente, non si hanno più notizie: scomparsa, inghiottita nel nulla. Il pubblico, ben consapevole che si trattava della terribile esperienza in cui era stato coinvolto (bastava guardarsi intorno per vedere le rovine ancora presenti nella zona dell'Acropoli e del Partenone) viene così predisposto ad ascoltare come sarà descritta la notizia della vittoria ateniese. I nomi dei condottieri persiani<sup>51</sup> e la forza dell'esercito (21-58), al

<sup>48</sup> «The building was probably left to the audience's imagination, assisted by the presence of chairs (which may have been covered with fleeces or the like for softer sitting, as in Phrynichus' play)» SOMMERSTEIN 2008, I, n. 22, 28; cf. anche GARVIE 2009, XLVI-LIII.

<sup>49</sup> Per alcuni la reggia di Susa era materialmente sulla scena non essendo nient'altro che l'immensa tenda-palazzo di Serse, usata durante i suoi spostamenti, preda di guerra degli Ateniesi dopo la battaglia di Platea. Cf. BROONER 1944 e CENTANNI 2007, 1141-4.

<sup>50</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup>, 46.

<sup>51</sup> Gli altri due cataloghi dei Persiani che avevano partecipato alla spedizione sono ai vv. 302-28 e 957-99. Ad Eschilo non sembra interessare la precisione prosopografica ma solo l'insieme di nomi generalmente esotici; prova ne è il fatto che i dodici più importanti strateghi citati da Erodoto (7, 82, 88 e 97) non sono qui nominati.

momento della partenza, fanno pensare, ossimoricamente, al lungo elenco delle truppe achee presenti a Troia contenuto nel secondo libro dell'*Iliade*. Coloro che sono partiti dalla Persia<sup>52</sup>, con un'armata che splende come l'oro (9), hanno lasciato dietro di sé palazzi che traboccano di tesori (3); il popolo dei Lidi<sup>53</sup> (41-4) è l'emblema di un tenore di vita dolce e lussuoso<sup>54</sup> (un'immagine ironica su coloro che gli Ateniesi hanno battuto per due volte ma anche il recondito fascino che i popoli orientali esercitavano almeno sugli Ateniesi). L'ammirazione per la vita agiata degli orientali si accompagna subito alla rovina presagita dal Coro (il motivo del loro cuore «profeta di sventura (κακόμαντις)» è presente fin dal v. 10); lo snodo del prologo è costruito, sia nella parte anapestica che in quella lirica, su un'immagine ben precisa: i Persiani, superiori per forze militari, a tutti i Greci, potrebbero esser stati sconfitti. Si tratta di una trovata teatrale di Eschilo: il sistema viario persiano<sup>55</sup> permetteva una rapida comunicazione all'interno del paese, qui ignorata; è come se ci trovassimo in una landa desolata. Il contrasto interiore degli anziani dignitari, espresso con il lessico del dolore, sembra dare una risposta alle domande che essi stessi si pongono: l'Asia «piange (στένεται)» (62) i figli che aveva nutrito, tutti «tremano di paura (τρομέονται)» (64), il cuore è «ammantato di nero (μελαγχίτων)» (114), «straziato dal terrore (ἀμύσσεται<sup>56</sup> φόβῳ)» (115), gli uomini se ne sono andati, «hanno lasciato (ἐκλέλοιπεν<sup>57</sup>)» (128) vecchi e donne da soli. Il Coro dopo essere entrato sulla scena al passo marziale dell'anapesto descrive, dunque, con un linguaggio ambiguo, una situazione florida che allusivamente anticipa una sicura caduta. Un

<sup>52</sup> Il verbo οἴχομαι (partire) è usato al perfetto: tutte le forze presenti in Asia «sono partite (οἴχοχε)» (13), nell'ambiguità di un'azione che fa pensare a chi se ne è andato ormai anche dalla vita. Cf. anche il v. 60; ai vv. 546 e 916 il participio presente dello stesso verbo, in riferimento ai caduti, rivela la metafora presente all'inizio del dramma.

<sup>53</sup> La loro storia è descritta da Erodoto nel primo libro delle sue *Storie*.

<sup>54</sup> I Lidi conoscono «la dolcezza della vita (ἀβροδιαίτων)» (41). Cf. Xen. *Cyr.* 8.8.15 e Plat. *Alc.* 1.122c. Il verbo ἀβροδιαίτέω (vivere nel lusso) che ritroviamo ai vv. 135, 541, 543, 1073, è considerato da GARVIE 2009 (X, 62) un termine chiave del dramma. Su di esso verte il giudizio che gli Ateniesi dovevano avere dei popoli orientali. Un termine comune nella poesia aristocratica del sesto secolo, quasi sempre usato con un'accezione positiva, diviene poi un peggiorativo che, applicato ad un uomo, indica effeminatezza (cf. Aesch. *Ag.* 918-19, Eur. *Or.* 349, *Bacch.* 493, 968).

<sup>55</sup> Cf. Hdt. 8, 98-99.

<sup>56</sup> Il verbo indica la lacerazione violenta dell'animo ma anche quella fisica come il graffio di una parte del corpo (cf. Aesch. *Ch.* 24)

<sup>57</sup> Il verbo sottolinea il vuoto lasciato dietro di sé dai soldati.

altro segnale amplia le prospettive che ritroviamo nel dramma: sia Serse che Atossa vengono descritti come divinità; il sovrano è «uomo pari agli dei (ισόθεος φώς)» (80), mentre l'entrata della regina è salutata «come lampo di sguardo divino (θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς)» (150). Poi il ricordo del passaggio sull'Ellesponto per «aggiogare (ζυγὸν<sup>58</sup> ἀμφιβαλῶν)» (50) la Grecia e renderla schiava, una speranza che si trasforma nel sentimento opposto: la «nostalgia (πόθος)»<sup>59</sup> (62) per chi è lontano, provata dai genitori e dalle spose dei soldati. La ricchezza e la bella vita non sono state garanzia di felicità.

Nella parte lirica (65-139) il Coro, ormai giunto al suo posto nell'orchestra, sviluppa in metri lirici il tema della grandezza dell'esercito persiano ma anche la sua ansia per l'esito della spedizione. L'esercito ha attraversato su un ponte di zattere l'Ellesponto<sup>60</sup>, lo guida Serse, il cui sguardo fisso si illumina della luce scura simile a quella di un drago sanguinario (81-82); nessuno potrà fermare l'armata a meno che un dio non abbia deciso di ingannare i Persiani e allora non ci sarà nessun ostacolo al disastro totale. Ecco come il Coro espone la sua ansia profetica, e ciò che è già avvenuto sarà poi raccontato, quale testimone diretto, dal Messaggero (93-100; 114-125)<sup>61</sup>:

ΧΟ.	
δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ	93
τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;	
τίς ὁ κραιπνῶ ποδὶ πηδῆ-	95
ματος εὐπετέος ἀνάσσω;	
φιλόφρων γὰρ <ποτι>σαίνουσα τὸ πρῶτον παρᾶγει	
βροτὸν εἰς ἀρκύστ<ατ> Ἄτα,	
τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν.	100
ταῦτά μοι μελαγχίτων	114
φρήν <sup>62</sup> ἀμύσσεται φόβῳ -	115
“ὀᾶ	

<sup>58</sup> La metafora del «giogo» introduce un termine chiave del dramma (cf. i vv.72, 139, 542, 594, 722, 736): i Greci non si faranno aggiogare e con Alessandro Magno sconfiggeranno definitivamente la dinastia Achemenide.

<sup>59</sup> Il termine indica il desiderio per l'assenza di qualcuno che si è perduto (cf. REHM 1994, 73) o è assente (cf. Aesch. Ag. 414, 545, Soph. Tr. 103 e 107).

<sup>60</sup> Cf. Hdt. 7, 35-37.

<sup>61</sup> La trasposizione della mesodo 93-100 dopo il v. 113 è stata proposta da Müller. Cf. BELLONI 1988, 93-98.

<sup>62</sup> Il cuore che indossa una veste nera anticipa il tema delle vesti di Serse sul quale ritorneremo più volte.

Περσικοῦ στρατεύματος",  
 τοῦδε μὴ πόλις πύθη-  
 ται, κένανδρον μέγ' ἄστν Σουσίδος·

καὶ τὸ Κισσίων πόλισμ' 120  
 ἀντίδουπον ἄσεται,  
 "ὀᾶ",

τοῦτ' ἔπος γυναικοπλη-  
 θῆς ὄμιλος ἀπύων,  
 βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς. 125

#### CORO

Ma se è un dio che trama l'inganno,  
 chi, se è un uomo mortale, potrà mai scampare?  
 Chi mai saprà tenere ben pronto il suo piede,  
 per saltare oltre l'ostacolo e mettersi in salvo?  
 E lei, che come amica dapprima si mostra, lei, che scodinzola incontro,  
 come una cagna,  
 lei, Ate, che spinge il mortale dentro la rete ben tesa:  
 da là all'uomo è preclusa ogni fuga, ogni scampo.

Per questo il mio cuore è ammantato di nero,  
 straziato dal terrore,  
 «ah!  
 Per l'esercito persiano»,  
 che mai in città giunga  
 l'annuncio che priva di uomini resta la gran rocca di Susa.

E la cittadella di Cissia  
 Farà eco a quel grido,  
 «ah!»  
 risponderanno le torme confuse  
 di donne,  
 e faranno a brani i loro pepli di bisso.<sup>63</sup>

Alcune locuzioni anticipano in questo modo i nuclei del dramma:  
 - δολόμετην ἀπάταν: l'«inganno infido» (93) è quello subito dai  
 Persiani prima della battaglia;

<sup>63</sup> Il testo di Eschilo è quello di WEST 1998<sup>2</sup> seguito, per lo più, da Monica CENTANNI 2007, la cui traduzione è quella qui usata, salvo diversa indicazione. Le traduzioni dei frammenti, presenti in questo saggio, sono mie, salvo diversa indicazione.

- τοῦδε μὴ πόλις πύθηται: «la città non lo venga mai a sapere» (118-9) la notizia della disfatta che il Messaggero porterà a Susa;

- βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς<sup>64</sup>: «uno squarcio cadrà<sup>65</sup> sui loro peploi di bisso» (125): le donne all'annuncio della sconfitta lacereranno le loro vesti mentre nell'esodo sarà, invece, il re ad entrare in scena con la veste ridotta a brandelli<sup>66</sup>.

Anche il riferimento ad Ate (99), la rovina mandata dagli dei, fa pensare alla *hybris*<sup>67</sup> del re che, violando le leggi della natura, ha fatto costruire un ponte di barche sull'Ellesponto; l'accecamento causato da questa potenza sovranaturale determina la colpa e la conseguente punizione: l'uomo cade nella «rete ben tesa (ἀρκύστ<ατ'>)» (99) da cui poi cerca invano di districarsi. La metafora della preda caduta nelle reti del cacciatore è espressa con il verbo σαίνειν («scodinzolare per fare le feste» e quindi «blandire con lusinghe»): Ate come un cane che scodinzola spinge l'uomo nella rete che lo catturerà e il destino della vittima è così segnato. Il Coro conclude questa sua visione profetica con un'immagine che ritrae la vita quotidiana persiana: la nostalgia e il rimpianto (dei mariti lontani) sono esasperati dall'uso dello stesso termine ripetuto due volte al dativo (πόθῳ) (al v. 133, con valore causale, e al v. 136, con quello strumentale)<sup>68</sup>; è il sentimento comune a tutti i popoli che la guerra priva dei propri cari.

Eschilo collega lo spazio della *polis* con quello della sfera privata e richiama l'ambiente intimo dell'*oikos* con riferimenti erotici; la guerra impone di interrompere il piacere sessuale delle giovani coppie (133-139):

ΧΟ.

λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ

πίμπλαται δακρύμασιν·

Περσίδες δ' ἀβροπενθεῖς ἐκά-

στα πόθῳ φιλάνορι

τὸν αἰχμήεντα θοῦρον<sup>69</sup> εὐνατῆρ'<sup>70</sup> ἀποπεμψαμένα<sup>71</sup>

λείπεται μονόζυξ<sup>72</sup>.

<sup>64</sup> La parola ha significato sia astratto («lacerazione») che concreto («squarcio»). Cf. 835 al plurale.

<sup>65</sup> Eschilo dà un tono surreale all'azione rendendo soggetto lo «squarcio» che è invece il risultato di ciò che faranno le donne persiane.

<sup>66</sup> Cf. 1030. Gli abiti lacerati simboleggiano, in tutto il dramma, la sconfitta persiana (cf. vv. 199, 468-70, 537, 832-6, 1017, 1030).

<sup>67</sup> GARVIE 2009, xxiv-xxxii dedica un lungo spazio al dibattito (cf. anche n. 48, xxiv) intorno alla *hybris* come spiegazione morale di un'azione errata ma non obbligatoriamente riferita all'ambito religioso.

<sup>68</sup> Cf. BELLONI 1988, 102-3 e GARVIE 2009, 91-2.

<sup>69</sup> Soldato «impetuoso» nelle sue prestazioni, qui sessuali.

<sup>70</sup> Loro «sposo» e non casuale amante.

<sup>71</sup> Il verbo ha un'accezione generalmente negativa: «mandar via, congedare, al-



## CORO

E i letti, privi dei maschi, per il rimpianto<sup>73</sup> sono  
 pieni di lacrime,  
 le donne persiane tutte molli di pianto<sup>74</sup>, ciascuna  
 ha nostalgia del suo uomo;  
 a lui, guerriero focoso, focoso amante, ha detto addio,  
 e ora è sola, spaiata nel giogo.

Il perfetto schema architettonico del dramma fa sì che non ci sia elemento strutturale che rimanga senza un'ulteriore corresponsione: dopo la lunga descrizione della sconfitta di Salamina, il Coro riprenderà ancora questo motivo; il timore si è trasformato nella disperazione che accompagnerà, per sempre, le donne persiane nella solitudine loro imposta dalla guerra (537-547):

## ΧΟ.

πολλαὶ δ' ἀπαλαῖς χερσὶ καλύπτρας  
 κατερεικόμεναι<sup>75</sup>  
 διαμυδαλέους δάκρυσι κόλπους  
 τέγγουσ', ἄλγους μετέχουσαι.  
 αἰ δ' ἄβρογοὶ Περσίδες ἀνδρῶν  
 ποθέουσαι ἰδεῖν ἀρτιζυγίαν<sup>76</sup>,  
 λέκτρων εὐνάς<sup>77</sup> ἀβροχίτωνας,

lontanare». La partenza dei guerrieri persiani è stata improvvisa e non ha lasciato spazio a nuovi amplessi.

<sup>72</sup> Le donne sono ora «spaiate nel giogo», e il giogo che avrebbe dovuto rendere schiavi i greci rischia di spezzare solo il giogo matrimoniale dei soldati persiani, con la loro morte.

<sup>73</sup> La nostalgia per chi se ne è andato accomuna le spose rimaste sole all'immagine di Penelope nell'*Odissea*. Cf. Hom., *Od.* 18, 204 e 19, 136. (cf. anche Aesch. *Ag.* 414, 545 e Soph. *Tr.* 103 e 107).

<sup>74</sup> «grieving amid their luxury» traduce SOMMERSTEIN 2008, I. Dell'immagine iniziale, il lusso della vita persiana, rimane ora solo il dolore. Serse ha voluto aggogare l'Ellesponto ma ha, forse, solo spezzato il giogo matrimoniale dei suoi soldati. Cf. GARVIE 2009, 93.

<sup>75</sup> Un particolare molto importante è fornito da questa forma mediale del verbo. L'allusione è chiara: all'annuncio della sconfitta le donne si squarciano i veli; non c'è più spazio per il tono surreale della profezia, evocata e scongiurata dal Coro, che faceva dello «squarcio (λακίς)» (125) il soggetto dell'azione.

<sup>76</sup> L'«unione recente» è in realtà da tempo avvenuta ma il termine sottolinea il richiamo al giogo spezzato, quello del matrimonio; questo era il costo per aver aggogato l'Ellesponto.

<sup>77</sup> Forma pleonastica per indicare il «letto» che insieme al successivo ἀβροχίτωνας «soffici coltri», prepara l'immagine del verso seguente in cui «il piacere delle voluttuosa giovinezza (χλιδανῆς ἥβης τέρψιν)» allude chiaramente al tempo pas-

χλιδανῆς ἥβης τέρψιν, ἀφείσαι,  
πενθοῦσι γόοις ἀκορροστοτάτοις.

CORO

Molte donne con tenere mani  
si stracciano i veli;  
una pioggia di lacrime inonda i seni:  
così fanno parte del loro dolore.  
Prima, le spose persiane con dolci lamenti  
si struggevano per la nostalgia di rivedere  
il compagno, a cui s'erano appena accoppiate<sup>78</sup>;  
quelle dolci coltri del letto di spose,  
quel giovane, delicato piacere: a tutto, addio!  
Piangono ora di un pianto insaziato.

### 1.3 *L'annuncio della sconfitta*

Gli anapesti del corifeo (140-154) che esorta il gruppo da lui guidato a tenere un consiglio, che non avrà mai luogo<sup>79</sup>, («sedendoci in questa antica dimora (τόδ<sup>80</sup> ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον)» (141), annunciano l'arrivo della regina madre<sup>81</sup>, moglie e madre di un dio (v. 157)<sup>82</sup>, rappresen-

sato nei piaceri erotici che ormai saranno solo un ricordo. Implicita nel *topos* di carattere etico anche una punta di sarcasmo per le molli e ricercate abitudini dei Persiani.

<sup>78</sup> Meglio tradurre il verso: «i loro mariti, sposati da poco» in quanto l'accoppiamento era da tempo avvenuto per l'ultima volta.

<sup>79</sup> Una delle più intriganti strategie del testo teatrale, e della poesia in generale, è proprio quella di annunciare qualcosa che poi non avviene per il sopraggiungere di altri eventi che distraggono l'azione. Scrive GARVIE 2009, xlvi: «The important point is that this is the first of a series of such frustrated intentions, with increasing dramatic significance (201- 4, 517- 31 *fin.*, 845-51 nn.). In this play nothing goes according to plan for the Persians.».

<sup>80</sup> L'aggettivo deittico ha fatto pensare ad un palazzo in cui gli anziani si trovano già, e quindi l'invito del corifeo sarebbe quello di sedersi ognuno al suo posto (difficile pensare che l'edificio potesse essere anche solo rappresentato scenograficamente quale *skene*-sfondo del dramma). Da qui le infinite disquisizioni degli studiosi sulla presenza in Eschilo della *skene* prima dell'*Oresteia*. Utile la sintesi delle varie posizioni in GARVIE 2009, xlvi-xlix, senza dimenticare che tutto poteva essere lasciato all'immaginazione del pubblico anche solo con l'uso di sedie coperte con dei cuscini. Cf. SOMMERSTEIN 2008, I, n. 22, 28.

<sup>81</sup> Atossa, mai chiamata per nome nel dramma, entra in scena al v. 155, su un carro (ricaviamo la notizia dai vv. 607-9 quando lei stessa dice di esser tornata senza il cocchio e senza lo sfarzo con cui si era qui, appunto, presentata), forse accompagnata da attendenti.

tante di un antico potere. La donna appare, come in una favola, dopo essere uscita dalla sua «reggia d'oro (χρυσεοστόλμους δόμους)<sup>83</sup>» (159)<sup>84</sup>. La sua presenza non porta però serenità<sup>85</sup>, anzi alle paure del Coro ora si aggiungono quelle legate ad un sogno<sup>86</sup> (179-99) che ha provocato in lei un forte malessere: Serse, alla guida del suo carro<sup>87</sup> voleva aggrogare e ammansire due donne in contesa tra di loro; imponenti, bellissime, della stessa stirpe, una vestita alla persiana, una in foggia dorica<sup>88</sup>; la donna greca dopo aver spezzato il giogo ha fatto cadere il re. Dario avanza verso il figlio caduto a terra; Serse, visto il padre, riduce a brandelli la sua veste (un'azione compulsiva che si ripete, nel racconto del Messaggero, dopo la sconfitta di Salamina)<sup>89</sup>. Al risveglio la Regina racconta di essersi recata a compiere un sacrificio lustrale<sup>90</sup> ma un secondo cattivo presagio (201-9) l'attendeva: un falco aveva dilaniato davanti ai suoi occhi un'aquila<sup>91</sup> che fuggiva verso l'altare di Febo.

Sulla scena prevale ora la paura<sup>92</sup>: il misterioso, il mostruoso e l'onirico

<sup>82</sup> La parte riservata ad Atossa è composta da trochei (155-75 e 215-48) che racchiudono il racconto del suo sogno.

<sup>83</sup> In tutto il dramma l'immagine dell'oro e della ricchezza persiana rimandano al progenitore Perse, fecondato da Zeus dopo essere apparso a Danae come una magica polvere dorata.

<sup>84</sup> Inizia al v. 159 la prima parte di un lungo episodio che continua fino al v. 531 ma che, in realtà, è diviso dall'intervento del Messaggero al v. 248. Cf. GARVIE 2009, 100.

<sup>85</sup> Anche la Regina, come il Coro, si dice preda di «angoscia (φροντίς)» (161). I caratteri del prologo si mantengono quindi immutati e diventano tema dominante di tutto il dramma che non prevede momenti di allentamento delle emozioni derivate da profezie che non sono mai positive.

<sup>86</sup> Per il valore dei sogni nella tragedia greca cf. DEVEREUX 1976. Per il sogno di Atossa cf. LENNIG 1969, 47-53 e MOREAU 1992-93.

<sup>87</sup> Cf. Hdt. 7, 140.

<sup>88</sup> Il chitone dorico simbolizza la semplicità dei Greci in contrapposizione con il lusso persiano, oppure si tratta di un messaggio, non tanto recondito, per il ruolo di Sparta nella guerra? SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup>, 48, a giusta ragione precisa che Eschilo segnala (cf.v. 817) che la vittoria non fu solo ateniese.

<sup>89</sup> Le 'sorprese' di Eschilo non sono mai delle reali sorprese. Cf. GARVIE 2009, 102. Per il motivo di Serse 'vestito di stracci' cf. THALMANN 1980 e GEDDES 1987.

<sup>90</sup> L'abluzione è una pratica greca che si praticava dopo un incubo. Cf. GARVIE 2009, 122.

<sup>91</sup> Cf. Hdt. 3, 76, 3. L'aquila era il simbolo dei re persiani mentre il falco, associato con Apollo, aveva un altare, nell'*agora* ateniese, distrutto dai Persiani nel 480-479 a. C. Secondo GARVIE 2009, 103, Eschilo aveva in mente il racconto di Erodoto (8, 35-9), in cui si narra come il dio aveva difeso il suo santuario a Delfi dalle invasioni persiane.

<sup>92</sup> Cf. Aesch. *Ch.* 523-4.

diventano elementi di una visione totalizzante. Il divino rappresenta un ordine, un *kosmos*, in cui l'uomo rientra per costrizione: il sogno e il presagio sono strettamente uniti in una consequenzialità armoniosamente ricercata. Da quando il figlio è partito per la spedizione in Grecia alla Regina tengono compagnia visioni notturne (176-7) che diventano uno dei due nuclei su cui si baserà la susseguenza delle azioni: la realtà effettuale (il racconto di ciò che è avvenuto, per bocca del Messaggero, testimone-affabulatore che commenta ciò che ha visto in prima persona) vive accanto a quella onirico-profetica e magica (il sogno-il presagio-l'apparizione di Dario dall'oltretomba). Il mondo soprannaturale annuncia ciò che deve accadere e il dramma interpreta la realtà attraverso l'*omen*, il presagio che gli dei inviano all'uomo; la guerra e la vittoria (il messaggio di primo livello valido per tutto il pubblico) sono dunque la manifestazione dell'ordine del mondo regolato da una realtà ultraterrena<sup>93</sup>. La

<sup>93</sup> Indiscutibile l'influenza eschilea su Erodoto e in modo particolare sull'inizio del settimo libro delle *Storie*. Nella decisione di Serse di portare a termine la seconda impresa in Occidente subentra, oltre ad Onomacrito (7, 6) (il raccoglitore di oracoli caro ai Pisistratidi), la testimonianza di alcuni sogni che spingono il re a dare il via alla spedizione: sogni che diventano visioni (ὄψιν) (7, 12, 1); per due volte un uomo alto e bello (7, 12 e 14) appare al Re, mentre dorme, e gli impone di optare per la soluzione bellica. Serse allora fa indossare le sue vesti ad Artabano, contrario alla guerra, e lo fa pure dormire nel suo letto (7, 16) per vedere se appare anche a lui quel fantasma: così avviene (7, 17). Non solo viene rivolto ad Artabano lo stesso ammonimento ma sembra addirittura che la «visione (τὸ ὄνειρον)» gli voglia bruciare gli occhi con ferri roventi (7, 18, 1). Successivamente ecco un altro sogno, non compreso dai Magi persiani (essi lo interpretano come la predizione di un futuro potere universale del sovrano): al Re era sembrato di essere incoronato da un tralcio di ulivo i cui rami si estendevano sulla terra ma poi questa corona era sparita (7, 19, 1). Ricordo in ultimo il «prodigio (τέρας)» (7, 57, 1) verificatosi nel momento del passaggio di Serse in Europa quando una cavalla partorì una lepre; ad esso ne viene accostato un altro avvenuto a Sardi: una mula aveva partorito un mulo con doppi genitali, quelli maschili e quelli femminili (7, 57, 2).

Alcune parti del libro settimo delle *Storie* erodotee sembrano essere quindi un'integrazione dei *Persiani* di Eschilo sulla figura di Serse, unico personaggio della tragedia antica che canti soltanto, alla fine del dramma, e non reciti.

La Regina eschilea non capisce il sogno e il prodigio a lei occorsi; in Erodoto è Serse ad avere gli stessi problemi: l'organizzazione interna delle due opere si sovrappone nella descrizione delle forze militari presenti e nell'affresco sulla battaglia di Salamina quando lo storico si fa nuovamente portavoce dell'influenza del soprannaturale nella vita dell'uomo; una linea non secondaria delle sue *Storie*. Le regole dei generi permettono solo alcune incursioni come queste; lo stesso Eschilo, ad esempio, nell'esodo, con l'arrivo di Serse sulla scena, adotta una tattica in certo

Regina si mostra ansiosa di custodire i beni preziosi della famiglia: lo leggiamo in alcuni versi che accennano anche ai principi istituzionali della Persia (211-14): sia che Serse vinca o che perda l'essenza del suo potere non muterà perché comunque non dovrà renderne conto alla città<sup>94</sup>; Atossa e i suoi fedeli sono già relegati in un mondo remoto, autoreferenziale. Il Corifeo suggerisce<sup>95</sup> ora alla Regina, per stornare il cattivo presagio, di pregare gli dei, perché allontanino il male, e poi di offrire libagioni alla terra e ai morti chiedendo al suo sposo defunto, Dario, un atteggiamento favorevole (217-221) a far venire il bene alla luce e a trattenere nelle tenebre il male. Atossa accetta il consiglio e dice che lo farà al suo ritorno al palazzo ma non se ne va e inizia un colloquio, che diventa una sticomitia: la Regina domanda quale sia la forma istituzionale e la potenza di Atene<sup>96</sup>; il ricordo, da parte del Coro, della prima sconfitta subita da Dario<sup>97</sup> si collega così con quanto verrà annunciato<sup>98</sup>: la totale disfatta persiana a Salamina, nella scena più lunga della tragedia greca<sup>99</sup>. Il breve elogio di Atene e soprattutto l'affermazione che il popolo greco è compo-

senso più realistica descrivendo le condizioni fisiche e morali del re: lo svolgimento del dramma però non ne risente, visto che si tratta solo di un finale breve.

Cf., in generale, sulle *Storie* di Erodoto e sui *Persiani*, SAÏD 2002, 137-45. Per i sogni di Serse in Erodoto cf. BODEI GIGLIONI 2002.

<sup>94</sup> L'uso del termine *πόλις* (213) indica che il riferimento istituzionale è la comunità, quella dei Greci insomma, e non la struttura dell'Impero. Una precisazione che aiuta il pubblico a comprendere il contesto. Ad Atene Serse avrebbe dovuto dar conto del suo operato. SOMMERSTEIN 2008, I, n. 35, 37, chiosa: «Unlike an Athenian general such as Miltiades, who not long after his victory at Marathon was nearly sentenced to death for failing to capture Paros, and eventually died in prison (Herodotus 6, 136; Plato, *Gorgias* 516d-e; Plutarch, *Cimon* 4, 4)».

<sup>95</sup> *θυμόμαντις* (224) è il termine assunto per se stesso dal Corifeo; SOMMERSTEIN 2008, 1, perspicacemente lo traduce: «Using my intelligence to prophesy». I segni del mondo divino vanno interpretati da chi riesce a capirli. Gli uomini devono aiutarsi in questa comprensione: se la realtà si regola attraverso *omina* in tal senso bisogna essere capaci di leggere gli avvertimenti del cielo.

<sup>96</sup> Cf. le domande di Artaferne in Hdt. 5, 73 e il confronto tra Serse e Demarato in Hdt. 7, 101-3. Sembrano forme di omaggio nei riguardi del pubblico ateniese, delle sue istituzioni e di tutti coloro che erano morti o avevano partecipato con il loro sacrificio personale, abbandonando le proprie case, alla guerra.

<sup>97</sup> Annota la DEBNAR 2008, 8: «From a dramatic perspective, the diminution of the importance of land battles dissociates Darius from Marathon and allows the poet to portray him as an exemplary rashness of Xerxes».

<sup>98</sup> La parte iniziale di questo Episodio (249-531) serve a cesura di una parte del dramma completamente nuova, dinamica, meno riflessiva e ieratica.

<sup>99</sup> Cf. TAPLIN 1977, 80-7.

sto di uomini liberi, non di sudditi (242), non fa assolutamente dell'opera un dramma celebrativo; si tratta di un riconoscimento non ad un regime ma ad un atteggiamento regolato da principi democratici, l'opposto delle condizioni in cui vivevano i Persiani. Questo non impedirà ad Eschilo di tratteggiare positivamente la figura di Dario. In questi versi si nota quindi il nettissimo divario tra *leader* e regole istituzionali; è un tratto comune all'Atene del quinto secolo a. C. (ma anche del quarto fino alla supremazia macedone) ed è, a mio parere, una linea di pensiero che Eschilo manifesta nel suo *corpus*, una caratteristica che può correggere la lettura della sua poetica.

Dal v. 249 al v. 531<sup>100</sup> il Messaggero si impone sulla scena come personaggio assoluto<sup>101</sup>: gli anziani del Coro ignorano ciò che è accaduto, conoscono solo il passato e l'ansia che li opprime; la Regina insegue sogni e presagi di cattivo auspicio. Un uomo sconosciuto, un estraneo al mondo degli aristocratici, racconta ma soprattutto interpreta gli avvenimenti della guerra<sup>102</sup> facendo crollare tutte le certezze dei Persiani. Senza preamboli avviene l'annuncio della disfatta<sup>103</sup>: una grande prosperità è finita nel nulla e i migliori sono morti; dopo due vocativi (250-251) rivolti alla terra e ai suoi edifici, le sue parole provocano il dolore del Coro<sup>104</sup>.

<sup>100</sup> Al di là delle nostre canoniche divisioni della tragedia possiamo considerare questi versi, la scena del Messaggero, la più lunga a noi rimasta. Cf. TAPLIN 1977, 88-98. Se comprendiamo il prologo, nei *Persiani* ci troviamo di fronte a cinque lunghi discorsi.

<sup>101</sup> «It is, then, inevitable that the Chorus, representing Persia, should be the first to respond to the Messenger, in an *epirrhema* in which the intervention of the other actor would be superfluous and dramatically confusing. Similarly, in the parallel *kommos* at the end of the play the Chorus will again confront a single actor, while Atossa is again banished as superfluous.» GARVIE 2009, 145.

<sup>102</sup> Dopo il breve preambolo in trimetri giambici il colloquio epirrematico (256-289) tra il Messaggero (che recita) e il Coro (che canta fino al v. 289), rende bene il carattere emotivo dell'annuncio.

<sup>103</sup> «*Persians* 249-254. I think it is worth while to draw attention to the fact that the first six lines of the Messenger's opening seven-lines speech all begin with an *o*-vowel. This is actually a favourite trick of Aeschylus at the beginning of a speech expressing distress. At the end of the Messenger's long narrative, the first six lines of the Queen's response (517-522) begin with an *o*- or *u*- vowel, and her first eleven lines begin with a vowel of some sort; similarly in her last speech in the play, after the departure of the Ghost of Darius, all seven lines (845-851) begin with a vowel.» SOMMERSTEIN 2010b, 3.

<sup>104</sup> Sul valore della testimonianza del Messaggero annota GARVIE 2009, 182: «Where A.'s account differs from that of Herodotus historians and commentators are

Dell'esercito persiano non rimane più niente (255) e lo stesso Messaggero è riuscito con difficoltà a scampare al disastro. In soli quattro versi egli riassume la sua testimonianza e l'esito della battaglia (266-267 e 272-273):

ΑΓ.

καὶ μὴν παρών γε κοῦ λόγους ἄλλων κλύων,  
Πέρσαι, φράσαιμ' ἄν οἷ' ἐπορσύνθη<sup>105</sup> κακὰ<sup>106</sup>.

(...)

πλήθουσι νεκρῶν δυσπότημος ἐφθαρμένων  
Σαλαμῖνος ἄκται πᾶς τε πρόσχωρος τόπος.

MESSAGGERO

Sì, io ero là: non per discorsi sentiti da altri,  
Persiani, posso raccontarvi quali pene soffrimmo.

(...)

Sono piene di cadaveri miseramente disfatti le spiagge di Salamina<sup>107</sup> e là intorno, per ogni dove<sup>108</sup>

Non si tratta di una sconfitta ma di un disastro totale; la descrizione si concentra sull'immagine che molti tra gli spettatori avranno visto con i propri occhi: i cadaveri in balia delle correnti, spesso impigliati negli scogli<sup>109</sup> (274-277):

divided as to whether A., as our earliest source for the battle, and probably as himself an eyewitness of the events which his Messenger describes (the only such messenger speech in extant tragedy), is the more reliable, or whether for an accurate account more trust should be placed in a historian than a poet. Even an eyewitness account is not necessarily to be trusted.» Sul ruolo del Messaggero nei *Persiani* in rapporto alla narrativa epica cf. BARRETT 2002.

<sup>105</sup> Il verbo πορσύνω è usato spesso per indicare avvenimenti negativi; è qui più adatto tradurre οἷ' ἐπορσύνθη κακὰ «quali mali sono avvenuti». Cf. LSJ s. v. II, 2; cf. anche Ag. 1251, 1374 e Ch. 911.

<sup>106</sup> κακός è, in questa parte del dramma, un termine ricorrente per intensificare il clima irremediabilmente negativo creato dall'annuncio del Messaggero. Piccole cesure che richiamano tale sensazione anche nel pubblico. Cf. i vv. 248, 253, 256.

<sup>107</sup> La prima menzione di un luogo tanto importante, per gli Ateniesi, riporta il pubblico agli anni della seconda guerra persiana ma soprattutto lo introduce nello spazio fuori scena che crea in questo caso una triangolazione bellica: ad Atene avviene la recitazione, a Susa l'ambientazione teatrale, Salamina è il luogo di scontro di due diverse civiltà. Cf. i vv. 303, 421, 449, 570, 953, 964-5.

<sup>108</sup> Cf. i vv. 419-21.

<sup>109</sup> È la stessa immagine di cui si serve Plutarco nella *Vita di Temistocle*, 18, 2 per un aneddoto in cui lo statista greco parla dei cadaveri dei barbari, in balia delle onde, che arrivavano sulla riva del mare con indosso braccialetti e collane d'oro.

ΧΟ.

ὄτοτοτοῖ, φίλων  
 ἀλίδονα τῶμαθ' πολυβαφῆ†<sup>110</sup>  
 κατθανόντα λέγεις φέρεσθαι  
 πλαγκτοῖς ἐν διπλάκεσσιν.

CORO

Ah! I corpi dei nostri cari  
 Sbattuti dal mare t'intrisi di salsot,  
 i nostri morti, dici, trascinati  
 tra relitti e vele, alla deriva.

L'epirrema diventa per il Coro un mezzo per immedesimarsi nella disfatta che ora può descrivere in toni surrealistici: lo leggiamo nella triste immagine dei Persiani ormai cadaveri, divenuti pupazzi che vagano nel mare, avvolti nelle loro vesti: «corpi (...) morti (...) si muovono avvolti nei loro doppi mantelli (σώματα.../κατθανόντα...φέρεσθαι/πλαγκτοῖς ἐν διπλάκεσσιν<sup>111</sup>)» (275-77)<sup>112</sup>: con un'immagine più adatta alla poesia che alla cronaca storica i soldati sembrano vestiti con abiti non consoni ad una battaglia navale<sup>113</sup>, divenuti poi sudari funebri di chi non avrebbe mai avuto un funerale<sup>114</sup>, un doppio mantello o una veste composta da due parti (δίπλαξ), orpello di un esercito dotato di inutile fasto.

Il lungo silenzio della Regina è interrotto al v. 290; molteplici sono le spiegazioni date dagli studiosi per questo artificio parodiato da Aristofane nelle *Rane* (911-13). Non si tratta in realtà di un lungo silenzio ma di uno spazio che dà dignità al Coro<sup>115</sup>; Atossa, del resto, sembra più una voce teatrale che un personaggio, un punto di raccordo tra le varie scene (l'attesa di notizie dalla Grecia – l'annuncio della sconfitta – l'apparizione

Un'immagine degli Orientali sottilmente derisi, anche da morti, per lo sfarzo con cui amavano abbigliarsi.

<sup>110</sup> Il verso è riportato secondo la lezione dei codici. Per la trasposizione dei primi elementi dei due epiteti, πολύδονα σώμαθ' ἀλιβαφῆ, operata da Prien, cf. GARVIE 2009, 153.

<sup>111</sup> La correzione in σπιλάδεσσι «scogli» di Hartung potrebbe essere, in alternativa, la più credibile fra quelle che vengono proposte.

<sup>112</sup> Un passo che presenta problemi testuali.

<sup>113</sup> I Persiani in realtà indossavano dei pantaloni. Cf. Hdt. 5, 49, 3 e 7, 61, 1.

<sup>114</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2008, I, n. 48, 47.

<sup>115</sup> L'ultimo verso (245) pronunciato dalla sovrana è di poco precedente. Parlare dunque di similitudini con la *Niobe* o i *Mirmidoni*, i due drammi citati da Aristofane, dove i due protagonisti principali lasciavano, nel prologo, ampio spazio al Coro, è una forzatura del commediografo.



di Dario). La Regina ha dato forma all'ansia dell'attesa attraverso il sogno e il presagio, è stata insomma ipostasi della volontà divina, al massimo voce di un oracolo che ha già premiato i Greci con la vittoria di Salamina. Atossa è l'immagine del dolore persiano che interrompe il dialogo tra il Coro, cui si sostituisce, e il Messaggero. Il suo silenzio è caratterizzato dall'avverbio *πάλαι* giustamente tradotto da Sommerstein<sup>116</sup> «all this time» («per tutto questo tempo») (290): ella ha taciuto per dar tempo al Messaggero di esporre il suo racconto: il 'Dolore' ha preso il sopravvento ed ha accentuato le sue caratteristiche di 'personaggio neutro'<sup>117</sup>.

In sette versi susseguenti, su otto pronunciati dalla Regina (290-96), il lessico dà forma alla 'Sofferenza':

- δύστενος ἐκπεπληγμένη κακοῖς («infelice, colpita dalla sciagura») (290-91);
- ὑπερβάλλει γάρ ἤδε συμφορὰ, τὸ μήτε λέξαι μήτ' ἐρωτῆσαι πάθη («è una disgrazia così grande che è impossibile parlare o fare domande sulle sofferenze che ha determinato») (291-92);
- πημονάς («disgrazie») (293);
- πάθος («dolore») (294);
- κακοῖς («sventure») (295);
- τίνα δὲ πενθήσομεν; («chi dovremo piangere?») (296).

Anche nel resto del colloquio rimane ampia traccia dell'importanza del rapporto tra dolore e lessico:

- κακῶν ὑψιστα<sup>118</sup> («la più grande delle sciagure») (331);
- κακῶν δὴ πέλαγος («un mare di dolori») (433);
- κακόν («sciagura») (435);
- συμφορὰν («disastro»); συμφορὰ («disgrazia») (436); συμφορὰν («disgrazia») (439);
- ξυμφορᾶς κακῆς («malvagia sventura») (445);
- κακῶν...βάθος<sup>119</sup> («la profondità della sciagura») (465);
- τοσόνδε πλήθος πημάτων («una tale mole di disgrazie») (477);
- κακῶν («sciagure») (514);
- οἶ γὼ τάλαινα («Ah, me infelice») (517);
- κακά («sciagure») (519).

<sup>116</sup> SOMMERSTEIN 2008, I., *ad loc.*

<sup>117</sup> Si può così definire ogni sensazione, umana, naturale o divina che non abbia specificità visiva.

<sup>118</sup> Cf. il v. 807.

<sup>119</sup> Nel profondo del mare in cui si è svolta la battaglia Serse potrebbe vedere allegoricamente i suoi soldati.

Ed infine un poliptoto κακοῖσι («a dolori») e κακόν («dolore») (531) che chiude l'intervento della Regina con il sospetto di un possibile suicidio del figlio: il Coro dovrà accompagnare Serse perché questo non aggiunga a tante sciagure quella finale di togliersi la vita.

Ritorniamo al dialogo tra il Messaggero e Atossa cui interessa sapere se il figlio è ancora in vita: Serse è vivo (299) ma lungo è l'elenco dei nobili persiani caduti<sup>120</sup>. Dietro richiesta della sovrana inizia la descrizione storico-poetica della battaglia di Salamina<sup>121</sup>. Il Messaggero parla senza dare la minima sensazione di voler spiegare il motivo per cui gli dei (che parteggiano sempre per Atene<sup>122</sup>, com'è accaduto a Maratona) (347) hanno voluto questa strage: nessun richiamo alla *hybris* ma solo l'intervento di un demone<sup>123</sup> (345) che non si è comportato in modo imparziale, un ἀλάστωρ («un demone della vendetta») (354) o un κακὸς δαίμων ποθέν («un cattivo demone venuto chissà da dove») (354) ha dato inizio alla battaglia. La narrazione procede scorrevolmente, con molti enjambement e con toni simili a quelli delle numerose favole contenute nell'*Odissea*: è arrivato «un uomo» (ἀνὴρ) (355), dice il Messaggero, un greco proveniente dal campo ateniese che ha tramato un inganno nel quale Serse è caduto; è lo stratagemma di Temistocle per costringere Serse alla battaglia sul mare<sup>124</sup>. Eschilo coinvolge così gli dei ammettendo che la sconfitta

<sup>120</sup> I Persiani vengono ricordati per le loro nobili origini e per la posizione di guida che avevano nell'esercito. Questa metodologia contrasta fortemente con il modo in cui venivano ricordati i caduti ad Atene, dove erano celebrati come un gruppo di cittadini, secondo la *phyle* di appartenenza e non come rappresentanti di una famiglia nota. Cf. EBBOTT 2000.

<sup>121</sup> Forse è un inutile esercizio cercare le differenze con la narrazione di Erodoto, nell'ottavo libro delle sue *Storie*, visto che è Eschilo stesso che ricorda ciò che ha visto ed è quindi il testimone più attendibile ma, come sappiamo, in ambito poetico tutte le licenze sono possibili, così come anche la nostra memoria, con il tempo tende a deformare ciò che ha visto in prima persona.

<sup>122</sup> Ad Atene, egli aggiunge, ci sono veri uomini (349). Un'annotazione certamente gradita al pubblico.

<sup>123</sup> Il richiamo al demone malvagio che ha causato la rovina dei Persiani ricorre ancora ai vv. 345, 354, 472, 515.

<sup>124</sup> Cf. Hdt. 8, 75. Sulla autenticità della vicenda ci sono ancora dubbi. Cf. HIGNETT 1963, 403 e ss. e GARVIE 2009, 184. Annota MASARACCHIA 1977, 193-4: «la narrazione dello stratagemma è molto diversa in Eschilo (*Pers.* 353 sgg.), dove il messaggio greco arriva al crepuscolo, non nella notte, precede e provoca il movimento della flotta barbara, che invece in Erodoto si è già mossa. Inoltre, Erodoto precisa che il messaggio trasmesso da Temistocle ingannò anche i suoi connazionali (proponendosi lo scopo di costringere i peloponnesii a restare e a combattere), e che Temistocle assicurò il re che anche altri erano pronti a tradire la causa greca. In

persiana è determinata da un evento che prescinde dalle capacità militari, un genio maligno ha aiutato i Greci e gli ha fatto prendere sembianza umana (353-362):

ΑΓ.

ἤρξεν μὲν, ὧ δέσποινα, τοῦ παντὸς κακοῦ  
 φανείς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν.  
 ἀνήρ<sup>125</sup> γὰρ Ἑλλήν ἐξ Ἀθηναίων στρατοῦ  
 ἐλθὼν ἔλεξε παιδὶ σῶ Ξέρξῃ τάδε,  
 ὡς εἰ μελαίνης νυκτὸς ἴξεται κνέφας,  
 Ἑλληνες οὐ μενοῖεν, ἀλλὰ σέλμασιν  
 ναῶν ἐπανθορόντες ἄλλος ἄλλοσε  
 δρασμῶ κρυφαίῳ βίοτον ἐκσωσοῖατο.  
 ὁ δ' εὐθύς ὡς ἤκουσεν, οὐ ξυνεῖς δόλον  
 Ἑλληνοσ ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον

#### MESSAGGERO

Chi diede inizio, o Signora, a tutto quel disastro, fu la vendetta divina che non perdona, o un demone malvagio venuto da chissà dove<sup>126</sup>. Un uomo, un greco, arrivò dal campo ateniese e disse così a tuo figlio Serse: che appena fossero calate le ombre nere della notte, i Greci non sarebbero rimasti a sostenere l'attacco, ma sarebbero balzati ai remi, per scappare chi da una parte chi da un'altra, nella speranza con quella fuga furtiva di salvarsi la vita. E lui subito, come sentì questa storia, non si avvide dell'inganno del greco e neppure si accorse che gli dei volevano il suo male.

Di seguito un passo che richiama i momenti di un racconto: la quotidianità della vita militare scandisce il tempo come se niente di importante dovesse accadere; i marinai mangiano e, giunta la notte, ognuno ritorna al suo posto, sulle navi, ma non c'è traccia di imbarcazioni greche in fuga. Alle prime luci del giorno i Greci intonano il peana e il suono della tromba segna l'inizio della battaglia navale la cui descrizione è chiaramente autoptica e simpatetica (408-432)<sup>127</sup>:

Eschilo nè il mittente né il latore del messaggio sono nominati. (...) Eschilo sembra aver alterato e mascherato con maggiore disinvoltura e impegno i dati tradizionali, adattandoli alle norme della sua visione religiosa della vicenda. ».

<sup>125</sup> Erodoto (8, 75) ci dice che il suo nome era Sicinno, inviato da Temistocle (convinto che i Peloponnesiaci se ne volessero andare) per costringere i Persiani a combattere.

<sup>126</sup> La premessa dell'intervento divino contro i Persiani precede, nei versi, la presentazione di quello che avvenne realmente per realizzare il piano di Temistocle.

<sup>127</sup> «Where the *Persae* is arguably most useful is in its ideology rather than its narrative of events. By providing close parallels to the ideology implicit in Herodotus'

ΑΓ.

εὐθύς δὲ ναῦς ἐν νηϊ χαλκίῃρη στόλον  
 ἔπαισεν· ἤρξε δ' ἐμβολῆς Ἑλληνικῆ  
 ναῦς, κάποθραύει πάντα Φοινίσσης νεῶς  
 κόρυμβ', ἐπ' ἄλλην δ' ἄλλος ἠϋθυνεν δόρυ.  
 τὰ πρῶτα μὲν νυν ῥεῦμα Περσικοῦ στρατοῦ  
 ἀντεῖχεν· ὡς δὲ πλήθος ἐν στενῷ νεῶν  
 ἤθροιστ', ἀρωγὴ δ' οὔτις ἀλλήλοις παρῆν,  
 αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἐμβόλοις χαλκοστόμοις  
 παίοντ', ἔθραυον πάντα κωπήρη στόλον,  
 Ἑλληνικαὶ τε νῆες οὐκ ἀφρασμόνως  
 κύκλω πέριξ ἔθεινον, ὑπτιοῦτο δὲ  
 σκάφη νεῶν, θάλασσα δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν,  
 ναυαγίων πλήθουσα καὶ φόνου βροτῶν,  
 ἀκταὶ δὲ νεκρῶν χοιράδες τ' ἐπλήθον.  
 φυγῇ δ' ἀκόσμως πᾶσα ναῦς ἠρέσσετο,  
 ὅσαιπερ ἦσαν βαρβάρου στρατεύματος.  
 τοὶ δ' ὥστε θύννους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον  
 ἀγαῖσι κωπῶν θραύμασιν τ' ἐρειπίων  
 ἔπαιον, ἐρράχιζον· οἰμωγὴ δ' ὁμοῦ  
 κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλα,  
 ἕως κελαινῆς νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο.  
 κακῶν δὲ πλήθος, οὐδ' ἂν εἰ δέκ' ἤματα  
 στοιχηγοροίην, οὐκ ἂν ἐκπλήσαιμι σοι.  
 εὖ γὰρ τόδ' ἴσθι, μηδὰμ' ἡμέρα μιᾶ  
 πλήθος τοσοῦτάριθμον ἀνθρώπων θανεῖν.

#### MESSAGGERO

Ecco, ogni nave con il suo rostro di bronzo urta contro una nave nemica; una nave greca diede inizio all'attacco e spezzò via i rembi di una nave fenicia; le prue l'una contro l'altra puntavano, di qua, di là si agitavano. Dapprima la marea dell'armata persiana fece fronte all'attacco: ma presto la gran massa di navi rimase accalcata nello stretto passaggio, e non potevano più prestarsi soccorso l'un l'altra; ma si intralciavano invece, urtavano una sull'altra coi loro stessi rostri, e si spezzavano i remi. Le navi greche con destrezza giravano loro intorno, le urtavano, facevano rovesciare

narrative – in its representation of the prominence of Persian women, for example, or of the Greeks as plucky underdogs – the play helps us to reconstruct the impetus that lay behind the distortion of the history of events (Harrison (2000a) ch. 3). Persians expressions of interest in things Greek (...) are revealed to be a regular motif of Greek traditions of Persia and a convenient vehicle for highlighting, through a kind of “*oratio obliqua*”, Greek virtues than knowledge of the Persian court. » HARRISON 2002, 572-3.

gli scafi: non si vedeva più l'acqua del mare, ma una massa di rottami di navi e corpi morti; e cadaveri e cadaveri sulle rive, sugli scogli intorno. È la fuga poi, senza più nessun ordine: ogni nave – ed erano tante nell'esercito dei barbari – rema scomposta in fuga. E gli altri brandivano i remi spezzati, i rottami di legno, e continuavano a colpire, a massacrarci – come dei tonni, una retata di pesci – a farci a pezzi la spina dorsale. L'acqua del mare era tutta un pianto, tutta un lamento; finalmente calò l'occhio nero della notte, e fu finita. Ma la caterva di tutte quelle sciagure, neppure se continuassi a raccontare di fila per dieci giorni, no, non potrei esaurirla. Sappi questo, soltanto: che mai in un solo giorno morì un numero così grande di uomini.

Il lungo racconto ha un prologo che descrive l'atteggiamento persiano di fronte all'inaspettato attacco: il falso traditore ha annunciato l'opposto di quanto in realtà avverrà. Il peana dei Greci incute il terrore nei barbari: canti, suoni e grida trovano un'eco confusa tra i Persiani, la tromba che chiama alla battaglia emette suoni che sembrano diventare percepibili alla vista mentre il ritmo dei remi infrange le acque. Un grido richiama ai valori della libertà. Un'eco confusa è il suono corrispondente nel campo persiano (382-407). Il momento cruciale scorre nei versi che ho riportato; il racconto corrisponde all'immagine che il Coro aveva descritto nella sua 'profezia'<sup>128</sup>. In un attimo il mare diventa un deposito di relitti e di cadaveri sempre più numerosi (ἐπλήθυσον<sup>129</sup>) (421); si sentono solo i pianti degli sconfitti, descritti con un tocco di ironia: il rumore dei remi sbattuti sulla schiena dei reduci persiani, per finirli, come fossero pesci o tonni. Non una parola su gesta eroiche dei barbari, metamorfosizzati in animali catturati con la rete<sup>130</sup>. Infine la notte, in un attimo mette fine alla mattanza. È solo una pausa, nel racconto, che prepara il secondo brano. Dopo un breve colloquio con la Regina il Messaggero continua la descrizione degli eventi con il racconto dell'annientamento dell'élite persiana a Psittalia e la

<sup>128</sup> Cf. i vv. 275-7.

<sup>129</sup> Il verbo πληθύω viene usato qui una seconda volta; nel verso 420 è riferito ancora ai cadaveri presenti nel mare e ai rottami delle navi. È questo un esempio di come Eschilo sintetizzi il racconto attraverso immagini che si amplificano. Qui in modo particolare con la duplicazione dell'uso verbale. La rapidità del racconto è certamente in sintonia con il desiderio di ricordare la vittoria ma non di renderla un lungo intervento sciovinistico che, tra l'altro, avrebbe banalizzato il *plot*; ad Eschilo insomma interessa mantenere coerente la susseguenza scenica fino alla conclusione della storia. Anche questo certifica che i *Persiani* sono una tragedia: il rispetto delle singole parti costruite secondo una *climax* ascendente garantisce l'appartenenza al genere tragico.

<sup>130</sup> Per il linguaggio marinaresco qui usato cf. GARVIE 2009, 199-200.

fuga di Serse. Nell'isoletta<sup>131</sup> davanti a Salamina, un luogo all'apparenza incontaminato dove Pan<sup>132</sup> è solito danzare (448-9)<sup>133</sup>, si sono nascosti dei

<sup>131</sup> Non viene fatto, da Eschilo, il nome di Psittalia, un'isoletta insignificante per i Persiani: un tratto di realismo teatrale.

<sup>132</sup> Pan non è una presenza divina generalmente legata alla guerra; si tratta di un richiamo storico-mitologico molto efficace per il pubblico che ben conosceva il tempio ubicato vicino a dove si trovava il teatro, sotto l'Acropoli, e i motivi per cui era stato eretto; ce lo racconta Erodoto (6, 105):

Καὶ πρῶτα μὲν ἔόντες ἔτι ἐν τῷ ἄστει οἱ στρατηγοὶ ἀποπέμπουσι ἐς Σπάρτην κήρυκα Φιλιππίδην, Ἀθηναῖον μὲν ἄνδρα, ἄλλως δὲ ἡμεροδρόμην τε καὶ τοῦτο μελετῶντα. Τῷ δὴ, ὡς αὐτὸς τε ἔλεγε Φιλιππίδης καὶ Ἀθηναῖοι ἀπήγγελλε, περὶ τὸ Παρθένιον ὄρος τὸ ὑπὲρ Τεγέης ὁ Πᾶν περιπίπτει βῶσαντα δὲ τὸ οὖνομα τοῦ Φιλιππίδew τὸν Πᾶνα Ἀθηναῖοισι κελεῦσαι ἀπαγγεῖλαι δι' ὃ τι ἑωυτοῦ οὐδεμίαν ἐπιμελείην ποιεῦνται, ἔόντος εὐνόου Ἀθηναῖοισι καὶ πολλαχῆ γενομένου σφι ἤδη χρησίμου, τὰ δ' ἔτι καὶ ἔσομένου. Καὶ ταῦτα μὲν Ἀθηναῖοι, καταστάντων σφι εὖ ἤδη τῶν προηγημάτων, πιστεύσαντες εἶναι ἀληθέα ἰδρύσαντο ὑπὸ τῇ Ἀκροπόλι Πανὸς ἱερόν, καὶ αὐτὸν ἀπὸ ταύτης τῆς ἀγγελίης θυσίῃσι τε ἐπετείοισι καὶ λαμπάδι ἰλάσκονται.

Innanzitutto gli strateghi, mentre erano ancora in città, mandarono a Sparta, in veste di araldo, Filippide, un cittadino ateniese che era di professione un corriere veloce. Filippide, come lui stesso raccontò e riferì agli Ateniesi, nella zona del monte Partenio, sopra Tegea, si imbattè in Pan; Pan lo chiamò per nome a gran voce e gli ordinò di domandare agli Ateniesi perché non si prendevano nessuna cura di lui, che pure era benevolo nei loro confronti e che già li aveva aiutati in molte occasioni e lo avrebbe fatto ancora in futuro. E gli Ateniesi, quando ormai la loro situazione si era risolta, convinti che tale racconto fosse vero, innalzarono ai piedi dell'acropoli un tempio di Pan e, dopo quel messaggio, ogni anno celebrano in suo onore sacrifici propiziatori e una corsa di fiaccole. (trad. di COLONNA/BEVILACQUA 1996).

Il risalto, dato da Eschilo all'episodio di Psittalia, integrato dalla testimonianza erodotea, rivela il profondo interesse della tragedia greca per l'elemento eziologico. La «corsa delle fiaccole» si svolgeva durante le Panatenaiche, di notte, quando i giovani accendevano le torce ad un altare sacro a Prometeo. Iniziata la corsa, la fiaccola passava da un corridore all'altro e vinceva chi, per primo, la portava accesa all'altare di Prometeo. Un richiamo interno, testuale, è quello invece sottolineato dalla CENTANNI 2007, 735: «Pan è il dio dai piedi caprini, che frequenta i luoghi rocciosi e disabitati: è il dio della selva, dell'istinto, della sessualità originaria, del panico. È il dio del tempo sospeso del meriggio e il dio del silenzio. Eco, la ninfa sfuggita allo stupro del dio e smembrata in mille pezzi che riecheggiano i suoi lamenti, era stata evocata poco prima dal Messaggero, quando la roccia dell'isola aveva amplificato il peana dei Greci e il rumoreggiare atterrito dei Persiani (vv. 389-91)». Alla luce di questi elementi sembra davvero fuori luogo parlare di un risalto eccessivo dato da

soldati persiani pronti a sorprendere i greci in fuga; avviene di nuovo l'opposto di quanto era stato pianificato: i Greci, indossate le loro armature di bronzo<sup>134</sup>, sterminano i nemici.

Il Messaggero mostra, all'improvviso, la sua profonda inquietudine (462-4): il nemico è stato veloce e ha completamente annientato (ἐξάπεφθειραν)<sup>135</sup> (464) i Persiani. Poi il pensiero si rivolge a Serse (465)<sup>136</sup> che ha portato al massacro quei poveretti: egli, dall'alto del suo trono, assiste alla rovina del suo esercito<sup>137</sup> e si strappa le vesti (la stessa immagine del sogno della Regina al v. 199); segue una fuga sfrenata (465-70), il terzo momento della sconfitta totale, dopo la battaglia di Salamina e l'annientamento dell'aristocrazia persiana a Psittalia. Un demone (472), anche secondo Atossa, ha imbrogliato i Persiani e la vendetta per la sconfitta di Maratona si è trasformata in una disgrazia ancor più grande. Il Messaggero riprende e termina il racconto<sup>138</sup>: i comandanti delle navi sono fuggiti con l'aiuto del vento mentre in Beozia l'esercito di terra ha cominciato a sfaldarsi, a causa della sete e degli sforzi affrontati. Il Messaggero, e i suoi

Eschilo all'episodio (in realtà sono solo diciassette versi); si tratta, all'opposto, della traccia dell'essenza del tragico in rapporto al mito nelle sue manifestazioni locali e quindi soprattutto a quelle dell'Attica (cf. KAKRIDIS 1975). A volte il nome di un dio è sufficiente a ricordare, come in questo caso, un momento di festa; questa è la presenza che Eschilo vuole qui ricordare a tutti i suoi concittadini, seguendo il suo concetto di divinità: un nome, Pan, e il verbo «frequenta (l'isola) (ἐμβατεύει)» (449) (cf. Soph. OC 678-9 ed Eur. TrGF V, 696, 2-3), sono più che sufficienti per una tale rievocazione.

<sup>133</sup> Cf. Hdt. 8, 76, 1-2 (lo sbarco dei nobili persiani sull'isoletta) e Hdt. 8, 95 (tutti i Persiani sono stati uccisi da opliti ateniesi qui condotti da Aristide); cf. anche Plut. Arist. 9, 1-2. Per la discussione sul perché Eschilo abbia dato molto risalto all'episodio cf. GARVIE 2009, 204-5, ma voglio almeno segnalare l'uso del termine κῦδος («gloria») al v. 455 per ricordare, come dice Garvie, che Eschilo ha reso la battaglia di Psittalia un'impresa epica (cf. Hom. Il. 12, 254-5, Il. 15, 326-7, Il. 16, 729-30): un dio ha dato ai Greci anche questa vittoria. Sono tracce di un linguaggio che doveva gratificare il sacrificio collettivo degli Ateniesi.

<sup>134</sup> Plutarco attribuisce ad Aristide questa vittoria, bilanciando, in un certo modo, il ruolo di Temistocle: «It is to Areisteides that Plut. Arist. 9, 1-2, who deals at length with the episode (in Them., however, he ignores it, as does Diodorus), ascribes the credit for the Greek success (...) A., then, exaggerates the importance of Psyttaleia, not for political, but for dramatic reasons» GARVIE 2009, 204-5.

<sup>135</sup> Cf. Soph. Tr. 713.

<sup>136</sup> Si è sospettato che i vv. 465-71 siano una tarda inserzione.

<sup>137</sup> Lo conferma Erodoto (7, 90) che parla anche del piano predisposto da Serse per fuggire di nascosto (7, 97).

<sup>138</sup> Anche Erodoto (8, 115) racconta il viaggio con toni esagerati. GREEN 1996, 216, definisce la descrizione eschilea: «a highly imaginative essay in horror and deprivation».

commilitoni si sono inoltrati nella Focide, fino alla Doride e al golfo Maliaco, poi la pianura di Acaia e l'ospitalità nella Tessaglia. Molti sono stati i morti. Poi ancora un viaggio attraverso la Magnesia, la Macedonia, il guado dell'Axios, le paludi di Bolbe, il monte Pangeo e la terra degli Edoni dove, di notte, un dio ha fatto gelare, fuori stagione, lo Strimone; una falsa illusione sull'inversione di tendenza della volontà divina: i raggi del sole sciogliono le acque ghiacciate che diventano una prigione mortale per coloro che si attardano ad attraversare il fiume approfittando del fenomeno atmosferico. I superstiti attraversano la Tracia e pochi tra i giovani persiani giungono a casa (495-512).

La Regina, sconvolta, ripensa al suo sogno profetico e annuncia un sacrificio alla Terra e ai morti, pregando il Coro di assistere il figlio<sup>139</sup> qualora lei non torni in tempo per accoglierlo, come in effetti avverrà (517-31). Atossa e Serse non si incontreranno mai sulla scena, è una scelta importante a livello drammaturgico che focalizza l'attenzione su Serse, ultimo protagonista del dramma.

La *ringkomposition* si chiude e gli anapesti che introducono il canto riprendono lì dove il Coro si era fermato (288-9)<sup>140</sup>: la situazione disperata della Persia, qui tratteggiata, sappiamo bene, non corrispondere alla realtà della storia; si tratta semmai di un contributo alla scelta politica che dovevano affrontare gli Ateniesi: continuare a temere la potenza persiana o concentrare le loro forze contro un nemico più vicino, cioè Sparta<sup>141</sup>? L'invocazione a Zeus *basileus* prepara il prossimo ritorno dagli inferi di Dario, introdotto dall'immagine, ripetuta, delle spose disperate per l'assenza dei compagni (537-45)<sup>142</sup>; poi il soggetto del canto cambia improvvisamente: è Serse<sup>143</sup> che ha distrutto l'esercito mettendo gli uomini su

<sup>139</sup> «the deferral of Xerxes' entrance is part of an ensemble of pre-empted, delayed, and unexpected stage events» ROSENBLOOM 2006, 77.

<sup>140</sup> Primo stasimo (532-97). Continuiamo a usare le definizioni metriche tradizionali anche se, come abbiamo detto, il dramma non è facilmente circoscrivibile secondo i canoni cui siamo abituati.

<sup>141</sup> «Temistocle prima (sin da quando aveva fatto cortruire di nascosto da Sparta le mura) e poi Pericle – i due politici il cui nome era legato ai *Persiani* – già orientavano Atene verso un diverso e più temibile avversario: l'ex alleata Sparta. In questa nuova divaricazione della scena politica ateniese l'insistenza dei *Persiani* sulla catastrofica rovina della Persia ha tutta l'aria di essere un sostegno alla linea temistoclea e periclea ed una presa di distanze dall'orientamento cimoniano» CANFORA 1989, 132.

<sup>142</sup> Sono versi che abbiamo già commentato in riferimento a quelli che, con lo stesso argomento, li precedono. Una composizione ad anello con microsezioni tematiche che si riprendono tra loro.

<sup>143</sup> Il suo nome viene ripetuto, in anafora, nei tre versi precedenti (550-2).



«barche che vanno sul mare (βαρίδεσσι<sup>144</sup> ποντίαις)» (554), da suprema guida è diventato causa di distruzione. Perché, invece, a Dario non è mai toccato un tale insuccesso? La colpa è dell'avventura per mare: Serse si è avventurato dove non doveva, ha portato con navi (che assomigliano a bare) i suoi uomini a morire sulle rocce cicree<sup>145</sup>, «lacerati (κναπτόμενοι)<sup>146</sup>» dalle acque sono dilaniati dai pesci, i muti figli del mare (576-7). Un duplice registro ha fatto presentare al Coro la rovina causata dal Re, nel suo esercito e nel suo paese: tutto l'Impero è in rivolta e i superstiti non riconoscono più l'autorità persiana; un modo per appoggiare la politica temistoclea (e poi periclea), dando per spacciata la Persia, e far sì che gli Ateniesi affrontassero la questione lacedemone? (579-97):

Χο.  
 πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερη-  
 θεῖς, τοκέες δ' ἄπαιδες {ἔρρανται}  
 δαιμόνι' ἄχη ὄα  
 δυρόμενοι γέροντες  
 τὸ πᾶν δὴ κλύουσιν ἄλγος.  
 τοὶ δ' ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν δὴν  
 οὐκέτι περσονομοῦνται,  
 οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν  
 δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,  
 οὐδ' ἐς γᾶν προπίτνοντες

<sup>144</sup> «Dal mare vengono ancora figure di morte. Le navi, grazie a una scelta lessicale particolarmente felice, sono presentate come imbarcazioni funebri (v. 553). βᾶρις [...] è un tipo di imbarcazione egiziana (così sono dette le navi degli Egizi in *Supplici*, 836, 873, 882). Ma, secondo la testimonianza di Diodoro Siculo «si chiama *baris* l'imbarcazione che trasporta i cadaveri» (I, 96); e *baris* è detta anche la barca di Caronte in *Antologia Palatina* (VII, 67, 635). Il termine richiama dunque contemporaneamente l'immagine di un'imbarcazione esotica e di un veicolo funebre». Dobbiamo altresì notare che il termine nave, al plurale, si trova ripetuto tre volte in anafora (560-63) (in corresponsione con la precedente anafora ai vv. 550-52) per sottolineare come la colpa della rovina sia dovuta non solo a Serse ma anche alle sue imbarcazioni che hanno violato il compito assegnato alla Persia dagli Dei: dominare il mondo con l'arco. «L'incolume (ἀβλαβής)» (555) Dario è, non a caso, indicato come «capo degli arcieri (τόξαρχος)» (556). CENTANNI 2007, 738.

<sup>145</sup> Cicreo era un eroe serpente che aveva un culto a Salamina. Pausania (1, 36) dice che durante la battaglia apparve un drago alla flotta ateniese che un oracolo aveva riconosciuto come Cicreo. Ogni minimo particolare che riconduca ad un ambito sacro favorevole agli Ateniesi non viene mai trascurato da Eschilo.

<sup>146</sup> Letteralmente «cardati», una metafora che rende bene lo strazio dei corpi sbattuti contro gli scogli.

ἄρξονται<sup>147</sup>. βασιλεία  
 γὰρ διόλωλεν ἰσχύς.  
 οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν  
 ἐν φυλακαῖς· λέλυται γὰρ  
 λαὸς ἐλεύθερα βάζειν,  
 ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς.  
 αἶμαχθεῖσα δ' ἄρουρα<ν>  
 Αἴαντος περικλύστα  
 νᾶσος ἔχει τὰ Περσᾶν.

CORO

È in lutto ogni casa, privata del suo  
 signore: e i genitori senza più figli {dispersi}  
 per disgrazia divina<sup>148</sup> ah!  
 Per la pena invecchiano,  
 a sentire tutto questo dolore.  
 E i sudditi d'Asia, già più non obbediscono alla legge persiana,  
 si sottraggono ora al tributo  
 imposto dai loro sovrani;  
 già a terra più non  
 si prostrano: è distrutta  
 tutta la potenza regale.  
 La lingua degli uomini  
 non ha più freni; il popolo, sciolto  
 ora parla, liberamente:  
 il giogo del nostro potere s'è sciolto!  
 Intrisa di sangue è la terra  
 di Aiace; onde la battono, intorno:  
 là in quell'isola, la Persia tutta è sepolta! (579-597)

Un quadro davvero surreale se messo a confronto con quello che conosciamo della monarchia persiana nel quinto secolo a. C. Qualcosa, non deformato dall'enfasi poetica (in questo caso non possiamo definire diversamente i toni eschilei) ce lo racconta Erodoto. I Persiani, come abbiamo detto, ebbero subito la notizia della disfatta grazie al servizio dei corrieri a cavallo chiamato *angareion* (8, 98, 2). Fu una doccia fredda perché la notizia arrivò mentre a Susa si faceva festa per l'occupazione di Atene (8, 99-100,1):

<sup>147</sup> ἄζονται Halm: ἄρξονται codd.

<sup>148</sup> Sempre invocato lo sfavore degli Dei nei confronti dei Persiani.

Ἡ μὲν δὴ πρώτη ἐς Σοῦσα ἀγγελίη ἀπικομένη, ὡς ἔχοι Ἀθήνας Ξέρξης, ἔτερψε οὕτω δὴ τι Περσέων τοὺς ὑπολειφθέντας ὡς τὰς τε ὁδοὺς μυρσίνη πάσας ἐστόρεσαν καὶ ἐθυμίων θυμῆματα καὶ αὐτοὶ ἦσαν ἐν θαλίησί τε καὶ εὐπαθείησι· ἡ δὲ δευτέρη σφι ἀγγελίη ἐπεσελθοῦσα συνέχεε οὕτω ὥστε τοὺς κιθῶνας κατηρεΐξαντο πάντες βοῆ τε καὶ οἰμωγῇ ἐχρέωντο ἀπλέτω, Μαροδόνιον ἐν αἰτίῃ τιθέντες. Οὐκ οὕτω δὲ περὶ τῶν νεῶν ἀχθόμενοι ταῦτα οἱ Πέρσαι ἐποίεν ὡς περὶ αὐτῶ Ξέρξη δειμαίνοντες. Καὶ περὶ Πέρσας μὲν ἦν ταῦτα τὸν πάντα μεταξὺ χρόνον γινόμενα, μέχρι οὗ Ξέρξης αὐτὸς σφεα ἀπικόμενος ἔπαυσε.

Il primo messaggio giunto a Susa, che Serse aveva occupato Atene, rallegrò talmente i persiani lasciati in patria, che essi cosparsero tutte le strade di rami di mirto e bruciarono incenso, dandosi ai sacrifici e alla gioia. Il secondo messaggio li turbò tanto al suo giungere, che tutti si fecero a pezzi le vesti, abbandonandosi a grida e a gemiti senza fine e accusando Mardonio. I persiani si comportavano così non tanto perché addolorati per le navi, quanto perché preoccupati per Serse. Queste furono le reazioni dei persiani fino a quando il ritorno di Serse vi mise fine<sup>149</sup>.

La narrazione erodotea sembra ribaltare quella eschilea: i Persiani erano disperati (ancora un dolore espresso platealmente con lo stracciarsi delle vesti) non per la flotta ma per il loro re. Sembra che Erodoto corregga Eschilo su un dato storico che non poteva essere presentato come aveva fatto il tragediografo: è senza dubbio un passo legato alla revisione di una tragedia che aveva lasciato una traccia nel pubblico ateniese (e non solo). Ci troviamo di fronte a quel sottile procedimento che porta il poeta alla riabilitazione di Dario: è il regime di Serse che va ostracizzato presentandolo in un'ottica negativa anche dal punto di vista del suo popolo. Senza dubbio il convitato di pietra è ancora la presunta versione siciliana dei *Persiani*, dove per Ierone, e quindi per il pubblico siracusano, occorreva nobilitare quello che era stato il vero sovrano, degno di essere ricordato e riabilitato (anche da chi, come la famiglia di Eschilo, aveva combattuto strenuamente contro le truppe di Dario a Maratona). Due tendenze in cui l'una non esclude l'altra. Una sorta di rivoluzione distrugge dalle fondamenta la monarchia assoluta (589-90): i sudditi non obbediscono alle leggi (585), non contribuiscono più al tributo imposto dai sovrani (586-87), non eseguono più il rito della *proskynesis* (588-89). La forma verbale al presente: non «sono venerati (ἄζονται)» prostrandosi a

<sup>149</sup> Traduzione di MASARACCHIA 1977.

terra (589), congettura di Halm, rende più forte il messaggio: i sovrani non sono più degni di essere adorati; mentre la lezione dei codici «si inizierà (ἄρξονται)» a non prostrarsi più, lascerebbe un ambiguo spazio temporale, in una situazione solo prospettata da un'ottica esterna. L'ultima antistrofe inizia, come la strofe, con una negazione che serve a concludere l'immagine del sovvertimento delle regole del passato: nessuno tiene più a freno la lingua e il popolo si è preso la libertà di parola dopo che si è sciolto il «giogo (ζυγόν)»<sup>150</sup> (594) imposto dal potere costituito. L'isola di Aiace ha ora tutto ciò che apparteneva ai Persiani: uomini e norme sociali.

La regina torna sulla scena<sup>151</sup>, con aspetto dimesso<sup>152</sup>, a piedi: nessuno si prostra più di fronte a lei<sup>153</sup>, forse porta da sola, in un cestino o su un vassoio, senza scorta, le offerte per i morti, quelle tipiche dei Greci più che dei Persiani<sup>154</sup>: latte, miele, acqua, vino, olio e fiori. Le libagioni saranno accompagnate da inni che evocano «il genio di Dario (τόν τε δαίμονα Δαρείον)» (620-1). Quando il «destino (δαίμων)» (620) è favorevole gli uomini pensano che questo vento favorevole non cesserà mai. È il suo primo pensiero, ora che tutto sembra a sfavore dei Persiani: è importante deporre lo «sfarzo (χλιδῆς)» (608) per dedicarsi alle offerte gradite a Dario e a tutti i morti. Si prepara così la risalita del marito dagli inferi: il rito evocatorio.

#### 1.4. *Il primo fantasma nel teatro occidentale*

È a questo punto, al v. 623<sup>155</sup>, che inizia la scena della necromanzia, o

<sup>150</sup> Ritorna l'immagine del giogo: «il giogo del potere con cui Serse voleva soggiogare la Grecia (v. 50); il giogo che aveva imposto sul collo dell'Ellesponto (vv. 70, 131); lo stesso giogo con cui voleva stringere Grecia e Asia nel sogno allegorico della Regina (v. 196); il giogo coniugale infranto delle spose persiane (v. 139); è ora il giogo del potere imperiale già dato per sciolto (v. 594)» CENTANNI 2007, 741.

<sup>151</sup> Possiamo considerare questo il secondo episodio (598-622), breve ma non inconsueto in Eschilo. Cf. GARVIE 2009, 249.

<sup>152</sup> Forse vestita di nero. Cf. TAPLIN 1977, 98-100.

<sup>153</sup> Cf. SIDER 1983.

<sup>154</sup> Cf. RÖSLER 1970, 25.

<sup>155</sup> I vv. 623-80 sono generalmente considerati equivalenti al secondo stasimo. GARVIE 2009, 257, nella sua sintesi della lunga questione che ruota intorno alla 'evocazione di Dario', a proposito della struttura del passo, ricorda le difficoltà di porre sotto canoni consueti la poesia eschilea: «This part of the play is usually treated, in conventional terms, as equivalent to the second *stasimon*, or by Taplin (108-

della 'evocazione di Dario'<sup>156</sup>. Se pensiamo che, fra i drammi a noi rimasti, appaiono solo il fantasma di Clitemnestra nelle *Eumenidi* di Eschilo e quello di Polidoro nell'*Ecuba* euripidea è anche vero che nei perduti *Psychagogoi* eschilei appariva quello di Tiresia, e non doveva essere l'unico, in una tradizione che risale al canto undicesimo dell'*Odissea* (Odisseo va nell'oltretomba a consultare lo spirito di Tiresia)<sup>157</sup> e arriva fino alle *Rane* di Aristofane (Dioniso scende nell'Ade per riportare sulla terra Euripide ma decide poi in favore di Eschilo) e ai *Demi* di Eupoli (gli Ateniesi richiamavano in vita alcuni statisti: Solone, Milziade, Aristide, Pericle).

Mentre la Regina versa le offerte sulla tomba il Coro innalza un canto rivolto agli Dei ctoni e a Dario stesso: impossibile ricordare la ridda di ipotesi proposta in molteplici studi (la terza coppia strofica è una preghiera, un ὕμνος κλητικὸς rivolto a Dio secondo Taplin<sup>158</sup>) e soprattutto i supposti legami con la tradizione legata ai riti misterici dei magi persiani<sup>159</sup> ma, in realtà, bisogna leggere la scena nel modo in cui è stata creata da Eschilo, in armonia con quelle precedenti, e riflettere sul fatto che Dario appare sulla scena prima del figlio Serse. La composizione degli elementi nel loro alterno formarsi rivela la prospettiva del teatro greco classico: un gruppo, il Coro, diventa intermediario di un miracolo che avviene di fronte al pubblico: la resurrezione, momentanea, di un defunto. Un episodio della storia più recente perde la sua connotazione per affidarsi ad un mondo che reale non è più: lo stretto legame tra il mondo dei vivi e quello dei morti ripropone in chiave completamente diversa quanto raccontato da Omero nel libro undicesimo dell'*Odissea*. Il teatro gareggia e si sostituisce al mondo dell'epica, impossessandosi di uno spazio che prima poteva essere dedicato solo alla mente e che ora è riservato anche agli occhi. A giusta ragione Garvie<sup>160</sup> ricorda che il parallelo lettera-

14), in his terms, an act-dividing song) (...) Such problems of definition are not uncommon in A., especially when an *epirrhema* is involved, or a passage of anapaests which may, or may not, be equivalent to a *stasimon*». Cf. SCAZZOSO 1952.

<sup>156</sup> Cf. TAPLIN 1977, 108-14.

<sup>157</sup> Hom. *Od.* 10, 516,40 e 11, 23, 8.

<sup>158</sup> TAPLIN 1977, 115.

<sup>159</sup> Cf. HEADLAM 1902. Contro questa ipotesi LAWSON 1934, 80-3 che ritiene la scena principalmente di carattere religioso (cf. anche ROSE 1950). Cf. infine la sintesi di MUNTZ 2011 per il quale Eschilo non rappresenta un rituale necromantico ma un insieme di elementi commisti all'adorazione degli dei e dei morti al solo fine di definirli dei 'barbari'.

<sup>160</sup> GARVIE 2009, 260.

rio più vicino è quello del grande *kommos* delle *Coefore*, nelle quali Oreste, Elettra, il Coro, il Corifeo, di fronte alla tomba di Agamennone, cercano di richiamare l'eroe dall'Ade per essere assistiti nel loro piano di vendetta su Clitemnestra<sup>161</sup>. Nelle *Coefore* l'attesa del pubblico, stimolata dall'odio contro Clitemnestra, non trova una corresponsione effettuale e per il pubblico si tratta di una vera attesa, frustrata infine; nei *Persiani* invece il clima è quello di un rito rievocatorio di sicuro effetto, mentre la Regina, sulla scena, offre, contemporaneamente, alla Terra le offerte perché giungano agli dei. Da un lato dunque un rito mosso dallo spirito della vendetta, dall'altro una cerimonia non tanto legata alla cultura dei magi (il dato non è essenziale e possiamo semmai pensare ad un semplice richiamo a riti orientali noti ai Greci) quanto alla tradizione devota alle divinità ctonie, la stessa che, ritengo, poteva esserci nella rievocazione di Tiresia degli *Psychagogoi*. Questo è dunque, probabilmente, uno schema prettamente eschileo, un modello drammaturgico, che si faceva interprete di un credo diffuso tra i Greci<sup>162</sup>.

Atossa deve far giungere le offerte nel sottosuolo, ai «puri demoni ctoni (χθόνιοι δαίμονες άγνοί)» (628), alla Terra, ad Hermes e al re degli Inferi, in cambio questi manderanno di nuovo alla luce l'anima di Dario: solo lui tra i «mortalι (θνητῶν)<sup>163</sup>» (632) conosce i confini della sciagura in corso. Le grida e le urla del Coro per farsi sentire dal loro Re danno tenui indicazioni sulla tipologia di danza e di suggestione scenografica realizzata vicino al «sepolcro (ῶχθος)<sup>164</sup>» (648) dell'amato sovrano, dal buon carattere, il «consigliere pari agli dei (θεομήτωρ)<sup>165</sup>» (655). Il Coro lo invoca di nuovo e prepara la sua venuta (657-63) descrivendo Dario nei particolari<sup>166</sup>, come lo avesse già di fronte agli occhi (659-61):

ΧΟ.

έλθ' έπ' άκρον κόρυμβον ῶχθου,  
κροκόβαπτον ποδός εϋμαριν άείρων,  
βασιλείου τήρας φάλαρον πιφάύσκων.

<sup>161</sup> Cf. AMENDOLA 2006, 23-34.

<sup>162</sup> Cf. GARVIE 2009, 261.

<sup>163</sup> Strano l'uso del termine «mortale» nei confronti di un morto. Riporto l'interpretazione di SOMMERSTEIN 2008, I, n. 96, 83: «A slightly illogical statement, resulting from an attempt to say two things at once: (1) Darius, unlike any living mortal, may have the knowledge that will *enable* him to tell the Persians the right course to follow; (2) if he does have such knowledge, Darius will surely be *willing* to impart it.».

<sup>164</sup> È la prima volta che viene menzionato il sepolcro del Re.

<sup>165</sup> Termine ripetuto due volte nello stesso verso.

<sup>166</sup> Per un'annotazione completa del costume di Dario cf. GOW 1928, 142-52.

## CORO

appari sulla cima di questo tumulo,  
 e il calzare di croco<sup>167</sup> solleva,  
 fa' apparire la punta splendente della tiara regale<sup>168</sup>.

La scura «nube (ἀχλύς<sup>169</sup>)» (669) dello Stige infernale aleggia anche sulla terra, segnale della morte di tutta la gioventù persiana e al tempo stesso la fa immaginare simile a quella in cui Dario, come qualsiasi defunto, vivrà per l'eternità.

In un'atmosfera magica, finalmente, Dario emerge dall'Ade (681) e chiede, in trimetri, perché sia stato evocato<sup>170</sup>: la terra rimbomba per i gemiti e per i colpi dei piedi del Coro, «si è spaccata (χαράσσεται)» (683) per farlo riemergere dalle sue profondità. L'apparizione, ieratica, si accompagna ad un senso di quiete: il personaggio, che nessuno del pubblico aveva mai visto, doveva comunque dare, dal punto di vista scenografico, l'immagine di chi era, fisicamente, e mostrare una regalità che era pur sempre frutto degli apparati teatrali. Il canto pietoso gli ha fatto superare le difficoltà della 'risalita'<sup>171</sup> dall'Ade ma i toni che accompagnano il suo ritorno sono quelli di chi non sembra essere mai morto; nessun racconto di strazi ultraterreni o di rimpianti come quelli dell'undicesimo canto dell'*Odissea*: i gemiti e i rumori frenetici del Coro devono cessare: è tornato, momentaneamente, il sovrano, l'amico, il marito, il padre. I vecchi amici, ai quali saranno morti figli e nipoti nell'impresa condotta da

<sup>167</sup> Una calzatura che si adatta a colpire il pubblico ovviamente desideroso di conoscere elementi culturali ad esso estranei. Questi particolari potrebbero venire dal testo di Ecateo (*FrGH I F* 284, 287). Cf. HALL 1996, 154.

<sup>168</sup> Da questi versi sembra quasi che prima apparissero le scarpe, poi il cappello. Sulla tiara regale annota HALL 1996, 155: «The King's peaked head-dress excited great interest amongst the Greeks (numerous references in Belloni 1988, 193). It was also called the κυρβάσια, and according to Hesychius (τ 836) only the Kings of Persia could wear its peak upright, while their generals wore it bent down. In Aristophanes' *Birds* Euelpides says that the cock is the only bird to wear his κυρβάσια upright (i. e. to have a crest), like the Great King of Persia (486-7), so 'revealing the tip' here may refer to the regally erect position of the peak of Dareios' hat»

<sup>169</sup> Difficile non farsi tentare dal considerare il termine un indizio scenografico: una nube nera, di fumo, che poteva precedere la risalita di Dario dagli inferi.

<sup>170</sup> Terzo episodio, (681-851).

<sup>171</sup> Al v. 691 Dario dice espressamente che non è stato facile tornare perché gli Dei degli Inferi non vogliono farsi sfuggire le anime, ma egli è riuscito ad avere la meglio su di loro. Il verbo usato, δυναστεύω conserva il suo primo significato di «dominare», «esercitare il potere»; nell'Ade: di fronte agli Dei del sottosuolo Dario conserva quindi il ruolo che aveva in vita.

Serse (è strano che Eschilo non abbia sfruttato l'occasione drammatica del loro lutto), lo hanno richiamato sulla terra e sono ora in piedi accanto alla sua tomba (686), c'è anche la sua sposa. Il Coro, prostrato di fronte all'antico signore, non riesce a parlare ma solo ad esprimere il suo rispetto (696-97). Si è creato nuovamente il rapporto che c'era stato per tanto tempo tra loro. Sempre più la scena prende l'aspetto della lunga consuetudine che Dario ben ricorda: «sono arrivato da sottoterra, convinto a venire dai tuoi lamenti (ἀλλ' ἐπεὶ κάτωθεν ἦλθον σοῖς γόοις πεπεισμένος)» (698) ma ora nessuno parla; «falla finita (πέραινε)» (699) aggiunge il Re, usando l'imperativo di un verbo che ha qui il significato di «concludere» ciò che il Coro ha iniziato a dire. Di nuovo Dario usa un tono che indica comprensione (e affetto): è un'«antica paura (δέος παλαιόν)» (703) quella dei suoi dignitari, egli la conosce bene. Solo la Regina, chiamata in causa dal marito, gli rivela che l'esercito persiano è stato completamente distrutto (716). Al re non resta che domandare quale dei suoi figli ha portato le truppe ad Atene: è stato il «bellicoso Serse» risponde Atossa. Dario, in questo breve spazio temporale, non è un fantasma ma il vero sovrano di un mondo che non esiste più, dell'unica realtà istituzionale che ha fatto la storia della Persia<sup>172</sup>. Sarà Serse, nel finale, vestito di stracci come un accattone, antitesi dello stereotipo del sovrano orientale, il vero fantasma: non un'ombra transeunte ma un sovrano privato dei suoi attributi regali in un cosmo più simile a un'immensa *polis* che ad un impero. Dario appare, dunque, tra lo stupore, la paura forse, di un pubblico che in gran parte credeva ai fantasmi<sup>173</sup>; il collegamento con il mondo dei morti è, ossimoricamente, la prima scena di azione del dramma. Un demone (ancora questa presenza del divino) ha fatto impazzire Serse (724) che ha unito il mare alla terra e ha messo il Bosforo in catene (722). Sia l'esercito navale che quello terrestre sono perduti. Un vaticinio<sup>174</sup>, dice Dario, lo aveva previsto e Serse che non lo conosceva ha permesso che si avverasse (739-746)<sup>175</sup>; anche il Re, come la moglie, pensa ai suoi tesori e a come potranno cadere nelle mani del primo venuto (750-52): una caduta di tono che abbassa la sua figura, altrimenti iconizzata in tutto l'episodio, ma soprattutto un modo di riflettere l'opinione dei Greci

<sup>172</sup> Questo concetto è ribadito dallo stesso sovrano nel momento in cui traccia la storia della sua dinastia e del ruolo che gli spetta in questa successione.

<sup>173</sup> Cf. GARVIE 2009, I-111.

<sup>174</sup> Un oracolo, evidentemente, ricevuto da Dario mentre era ancora in vita.

<sup>175</sup> Erodoto (7, 34-5) racconta che il primo tentativo di costruire un ponte di barche sul mare fu vanificato da una tempesta e per questo Serse avrebbe fatto frustrare il mare.



sui Persiani e sugli Orientali in genere, sempre in cerca di oro come se questo fosse l'unico frutto della natura che a loro interessasse<sup>176</sup>. Atossa, nei trimetri successivi, cerca di giustificare il figlio: il consiglio di uomini malvagi lo ha costretto a nuove avventure, in emulazione con quanto aveva fatto il padre. Dario allora, in una breve storia della sua famiglia, incolpa Serse di aver avuto la temerarietà dei giovani e al Coro, infine, ricorda che non si dovranno mai più intraprendere campagne contro la Grecia<sup>177</sup>; le sofferenze non sono ancora finite, seguirà la sconfitta di Platea<sup>178</sup>. Un 'cantuccio' da cui Eschilo condanna non la guerra *tout court*, non solo l'incendio di Atene, ma la tracotanza che porta alcuni popoli, come hanno fatto i Persiani, a invadere un territorio senza rispettare le statue e i templi delle divinità del luogo. Un autentico inno nato da un sentire profondo, immutabile, che antepone i luoghi di culto agli edifici pubblici e privati: la violenza della guerra deve risparmiare qualsiasi simbolo religioso in un tacito patto che gli eserciti non devono mai dimenticare. Platea diventa così l'ultima plaga nel continente europeo in cui i Persiani saranno definitivamente sconfitti per la loro superbia. Se Eschilo affidasse solo alla figura di Dario questo alto principio di rispetto per i culti ne deriverebbe il ritratto del capo di stato ideale, sia di una repubblica che di una monarchia (809-22):

ΔΑ.

οἱ γῆν μολόντες Ἑλλάδ' οὐ θεῶν βρέτη  
 ἠδοῦντο συλᾶν<sup>179</sup> οὐδὲ πιμπράναι νεώς·  
 βωμοὶ δ' ἄϊστοι<sup>180</sup>, δαιμόνων θ' ἰδρύματα  
 πρόρριζα φύρδην<sup>181</sup> ἐξανέστραπται βάθρων.

<sup>176</sup> Cf. SAÏD 2007, 73-5.

<sup>177</sup> Il Coro pensa invece ad una rivincita tramite un esercito forte e scelto (795). Un piccolo appiglio se si vuol pensare a questo dramma in chiave preventiva nei confronti di un futuro, il terzo, attacco da parte persiana e quindi alla necessità della lega di Delo in funzione dissuasiva.

<sup>178</sup> Sull'intervento di Dario in rapporto alla destinazione dei *Persiani* per un pubblico ateniese cf. SAMPSON 2015.

<sup>179</sup> Il verbo συλάω rende perfettamente il duplice valore di «deubare» materialmente le statue e di «spogliarle» di quegli attributi che le rendono iconiche agli occhi dei fedeli. Cf. SOMMERSTEIN 2008, III, 107, n.120. cf. Aesch. *PV* 82-3.

<sup>180</sup> Gli altari in realtà non sono stati devastati, come traduce la Centanni ma non esistono più, sono «invisibili (ἄϊστοι)» (811), cancellati da una furia devastatrice, *damnabilis* in quanto rivolta a quei simboli sacri di ogni popolo che nessun esercito deve toccare. «altars have vanished» traduce SOMMERSTEIN 2008, I.

<sup>181</sup> L'avverbio indica in modo perfetto ciò che accade nella devastazione di un luogo sacro. Il sacrilegio appare evidente nelle statue di nessun valore, o impossibili

τοιγὰρ κακῶς δράσαντες οὐκ ἐλάσσονα  
 πάσχουσι, τὰ δὲ μέλλουσι, κούδέπω κακῶν  
 κρηπὶς ὕπεστιν, ἀλλ' ἔτ' ἐκπιδύεται.  
 τόσος γὰρ ἔσται πέλανος αἵματοσφαγῆς  
 πρὸς γῆ Πλαταιῶν Δωρίδος λόγχης ὑπο·  
 θῖνες νεκρῶν δὲ καὶ τριτοσπόρω γονῆ  
 ἄφωνα σηματοῦσιν ὄμμασιν βροτῶν  
 ὡς οὐχ ὑπέρφεν θνητὸν ὄντα χρὴ φρονεῖν.  
 ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσεν στάχυν  
 ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμᾶ θέρος.

#### OMBRA DI DARIO

Sono infatti proprio quelli che, giunti in terra greca, non ebbero ritegno di predare le immagini degli dei, di dar fuoco ai templi: altari devastati, statue sacre divelte e gettate a terra, alla rinfusa. Chi ha fatto del male, ne soffre altrettanto, non meno! E altre sciagure verranno: non è questo il colmo del male. Butterà ancora quella fonte e sarà un sanguinoso libame offerto alla terra di Platea dalla lancia dei Dori: cumuli di cadaveri che fino alla terza generazione, muti testimoni, agli occhi di tutti insegneranno che non deve chi è mortale esser troppo superbo. La superbia dopo il fiore dà frutto: ed è spiga di rovina da cui si miete messe di pianto.

Dopo la punizione di Salamina, avvenuta sotto lo sguardo di Serse, per aver invaso l'Europa, dove i cadaveri dei Persiani sono stati divorati dai pesci, lasciati in balia delle onde, a Platea sarà la terra ad accogliere il sangue sacrificale della vendetta (viene qui menzionato il fondamentale ruolo degli Spartani, nel ricordo – 817 – della lancia dei Dori) su un esercito che ha devastato i luoghi sacri ai Greci; e non sarà questa l'ultima delle sciagure. Eschilo condanna la «superbia (ὕβρις)» (821) dei mortali servendosi di una similitudine naturalistica che ricorda il linguaggio filosofico: il frutto di questo atteggiamento è una spiga che non produce messi ma lacrime (i semi della spiga). Una scelta molto forte quella di far condannare la violenza da un sovrano non certo famoso per il suo pacifismo: un'operazione che giustifica quanto ho affermato in termini sì di libertà poetica ma anche di prospettiva politica, è indubbio. Anche il richiamo alla lancia spartana non può che far riflettere su, quanto meno,

da predare, che giacciono a terra rivelando la confusione fisica e morale che in questo modo si crea. Lo stesso effetto di devastazione che creano i tombaroli, in Etruria, quando sottraggono all'umanità un patrimonio prezioso, un vaso, magari utile per individuare, attraverso un'immagine dipinta su di esso, la scena di una tragedia perduta, oppure disperdono per sempre la disposizione diacronica dei sepolcri così come si era creata, nella tomba di una famiglia, nei secoli.

la volontà di concordia tra Greci che in un momento difficile (le polemiche e l'avversità degli Ateniesi nei confronti di Temistocle) Eschilo sembra aver posto, servendosi dell'ultimo intervento di Dario, tra gli elementi fondamentali del suo dramma.

Segue un breve saluto alla moglie con l'invito che porti al figlio nuovi indumenti perché quelli che aveva sono ora ridotti a miseri stracci, così come lo aveva sognato proprio Atossa. Poi un ultimo invito agli amici di un tempo, ai vecchi consiglieri (840-42):

ΔΑ.  
 ὑμεῖς δέ, πρόσβεις, χαίρετ', ἐν κακοῖς ὅμως  
 ψυχῇ διδόντες ἡδονὴν καθ' ἡμέραν,  
 ὡς τοῖς θανοῦσι πλοῦτος οὐδὲν ὠφελεῖ.

#### OMBRA DI DARIO

E voi, vecchi, fatevi animo: anche nella sventura dovete concedere al vostro cuore un po' di gioia ogni giorno. Questo serve, e non altra ricchezza, a chi è destinato alla morte!

Un motivo di gioia quotidiana in cui rinnegare le ricchezze materiali, poco prima decantate, in nome del destino di morte che attende gli uomini. Le parole di Dario sembrano il cenno di un progresso psichico<sup>182</sup> (e parliamo di un defunto) in linea con l'arrivo, ormai prossimo, del figlio Serse, segnato dal processo evolutivo maturato nella sconfitta<sup>183</sup>. Dopo nuovi lamenti del Corifeo e di Atossa, che si dice pronta ad incontrare il figlio per portargli una bella veste, segue un canto corale che in tre strofi ed un epodo finale loda la potenza di Dario<sup>184</sup>. Termina così il lungo elo-

<sup>182</sup> Di parere diverso è GARVIE 2009, 320, che sottolinea come si tratti di uno spirito divenuto triste («Darius is not a happy ghost») a seguito della rovina causata dal figlio.

<sup>183</sup> Discordi i pareri della critica: «Critics have sadly misinterpreted the dramatic function of Darius' final words. For Prickard they 'serve to bring the apathetic, self-indulgent temper of the old men into contrast with the vigorous character of Atossa' [...]. For Sidgwick they are 'a futile maxim, contemptuously put in the mouth of a dead tyrant'. Others (as early as C. G. Firnhaber, *NJbb* 34 (1842) 191) find the whole passage comical» GARVIE 2009, 321.

<sup>184</sup> Nel terzo stasimo (852-907) (cf. GARVIE 2009, 325) vengono ricordate le conquiste di Dario, in stretta consonanza con quanto è stato scritto nella *parodo* sul destino della Persia come nazione-guida del mondo. Indubbio un legame tra questa lista e quelle dei logografi, come Ecateo. Gli spettatori sapevano benissimo che molti di questi luoghi erano stati perduti dal nemico e facevano ormai parte della Lega ateniese.

gio del sovrano che torna nel suo mondo per lo stesso passaggio da cui era venuto; un encomio che esalta le imprese che non hanno mai valicato il fiume Halys (866), e soprattutto quelle compiute lontano dal mare (873); si tratta di possedimenti che, se non erano sulla terraferma, erano comunque tutti vicini alla costa asiatica: Lesbo, Samo, Chio, Paro, Nasso, Micono, Andro, Tino e le altre isole che si trovano sul mare, a mezzo delle due coste (890). Insomma una glorificazione leggermente in tono minore, in consonanza con gli ultimi eventi. Ogni catalogo ricorda ovviamente lo stile dei logografi ma questo è dettato dall'imminente arrivo di Serse, colui che aveva distrutto un impero prima felice e sicuro. La situazione di queste terre, nel momento in cui il dramma viene messo in scena, era molto diversa, ma il Coro riconduce ogni problema all'errore di coloro che si ribellarono ai Persiani prima della distruzione di Sardi: essi avrebbero dovuto, sembra di capire, amministrare bene questi luoghi e accontentarsi. Il Coro sa che Dario non tornerà mai più e il pubblico potrà rivivere l'umiliazione di Serse morto poi sette anni dopo il 472 a. C.; ai re persiani basterà intrigarsi nelle faccende politiche greche senza intraprendere più alcuna spedizione militare. Una politica estera molto intelligente e memore del passato. Questo è l'intento di Eschilo, separare le vicende dell'Occidente da quelle dell'Oriente, sempre alla ricerca di un correttivo anche per la fragile democrazia ateniese. Mentre il Coro pronuncia gli ultimi versi pieni di biasimo per le sofferenze causate della sconfitta sul mare (905-6), arriva il grande sconfitto: Serse.

### 1.5. *Il primo re-straccione del teatro occidentale*

Serse appare sulla scena, come un reduce, uno straccione privo del suo potere e del suo esercito; è solo, arriva a piedi<sup>185</sup> e ha con sé una faretra vuota. L'immanenza della morte fa sì che tutto si ricomponga in un unico quadro: in Persia non ci sono più confini tra la Terra e l'Ade e lo spettacolo si trasforma in un grande canto luttuoso<sup>186</sup> in cui Eschilo vuole celebra-

<sup>185</sup> Il fatto che al v. 1000-1 si faccia cenno alla tenda su cui era solito muoversi il re («è incredibile, veramente incredibile, che non ti seguano dietro la tua tenda che si muove sulle ruote (ἔταφον ἔταφον οὐκ ἀμφὶ σκηναῖς / τροχηλάτοισιν ὀπιθεν ἐπομένους)») non implica che questa fosse presente sulla scena. Cf. TAPLIN 1977, 123.

<sup>186</sup> Si tratta di un *kommos* tra Serse e il Coro. Un lamento simile è nel finale delle *Troiane* di Euripide. Cf. DI BENEDETTO/MEDDA 1997, 356.

re la fine della potenza nemica<sup>187</sup> ed esaltare la sconfitta di un sovrano incapace di svolgere il suo ruolo. Un lamento anapestico di Serse viene corrisposto dal corifeo nello stesso metro; segue un grande *threnos* con sette coppie strofiche ed epodo<sup>188</sup>. Come scrive Garvie<sup>189</sup> non c'è scena dei *Persiani* che non abbia attratto l'interesse della critica al pari di questa: la Regina non comparirà più sulla scena, Serse entra senza essere annunciato, il Coro non compie l'atto della *proskynesis*; il Re evoca nuovamente il demone (911) come responsabile di tutto ciò che è si è abbattuto sui Persiani, un concetto ribadito dal coro<sup>190</sup> (921) e poi da Serse (942 e 954) – mentre il mare sbatte ancora i cadaveri contro le rive rocciose (965-66). È Serse dunque che guida, dopo aver incitato il Coro, il canto del lutto, lui che deve raccontare e ricordare la triste sorte dei nobili amici persiani<sup>191</sup>; la sua solitudine («sono privo della mia scorta – γυμνός εἰμι προπομπῶν») (1036) assume un valore paradigmatico<sup>192</sup> quando mostra la faretra vuota di frecce: anche la Persia è priva ormai dei suoi uomini (1016-1030):

ΧΟ.  
τί δ' οὔκ; ὄλωλεν μεγάλατε τὸ Περσᾶν.  
ΞΕ.  
ὄρᾶς<sup>193</sup> τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ἐμᾶς στολᾶς;  
ΧΟ.  
ὄρῶ ὄρῶ. ΞΕ. τόνδε τ' οἴστοδέγμονα<sup>194</sup>  
ΧΟ.

<sup>187</sup> Cf. la rassegna bibliografica in GARVIE 2009, 337.

<sup>188</sup> Esodo (908-1077).

<sup>189</sup> GARVIE 2009, 337.

<sup>190</sup> Il Coro al v. 924 dopo il demone incolpa Serse di aver ucciso la gioventù persiana.

<sup>191</sup> Il termine usato per indicare il rimpianto dei compagni è ὑγξ («stridio di magico incanto») (987): «un uccello utilizzato nelle pratiche magiche: legato a una ruota gli veniva torto il collo finché emetteva un trillo straziato, che magicamente richiama l'oggetto d'amore. Come lo stridio acuto dell'incantamento amoroso, la litania dei morti suscita nel coro la malia struggente del rimpianto: un desiderio acuto che strega e ossessiona la mente» CENTANNI 2007, 761.

<sup>192</sup> È ovviamente solo un ricercato effetto teatrale che un sovrano torni da solo, anche dopo una terribile sconfitta.

<sup>193</sup> La volontà di mostrare, anche al pubblico, ciò che resta dei suoi abiti è un grande indizio sulle modalità della scena.

<sup>194</sup> La «faretra», fondamentale oggetto di scena, avrebbe dovuto contenere i dardi, simbolo delle capacità belliche persiane.

τί τόδε λέγεις σεσωσμένον;  
 ΞΕ.  
 θησαυρὸν βελέεσσιν;  
 ΧΟ.  
 βαιά γ' ὡς ἀπὸ πολλῶν.  
 ΞΕ.  
 ἐσπανίσμεθ' ἀρωγῶν.  
 ΧΟ.  
 Ἴάνων λαὸς οὐ φυγαίχμας.  
 ΞΕ.  
 ἀγανόρειος: κατεῖ-  
 δον δὲ πῆμ' ἄελπτον.  
 ΧΟ.  
 τραπέντα ναύφρακτον ἐρεῖς ὄμιλον;  
 ΞΕ.  
 πέπλον δ' ἐπέροηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακοῦ.

CORO

Cosa ci resta, ora? Dimmelo, rovina dei Persiani!

SERSE

Vedi cosa resta della mia veste?

CORO

Vedo, ahimè, vedo! SERSE E questa faretra...

CORO

Questo, mi dici, è tutto quello che si è salvato?

SERSE

Sì, ecco, la custodia delle mie frecce.

CORO

È ben poca cosa, di tanto che avevi!

SERSE

Noi oramai siamo privi di ogni risorsa.

CORO

I guerrieri degli Ioni non evitano, no, la battaglia!

SERSE

Troppo valorosi sono! Ho visto lo spettacolo  
 di una sconfitta incredibile!

CORO

Le nostre navi in fuga, vuoi dire? La nostra armata in rotta?

SERSE

E io mi sono stracciato la veste alla vista di un tale disastro.

Questi versi potrebbero davvero rappresentare una via di mezzo tra un ambito tragico ed uno comico; il Coro, dopo aver affermato che i Persiani non sono capaci neppure di condurre una guerra chiama il suo re «rovina della Persia» (1016); Serse mostra la sua veste in brandelli e la faretra, probabilmente vuota: niente in confronto al suo patrimonio, dico-

no con ironia gli anziani. Al sovrano non rimane che riflettere sulla sua sconfitta e sul valore dei Greci. Raramente, purtroppo, pensiamo ai due livelli di pubblico cui tutti i tragediografi dovevano rivolgersi: quello genericamente popolare<sup>195</sup> (primo livello) e quello della *élite* culturale (secondo livello). Serse è l'antagonista del padre Dario, è colui che ha distrutto la monarchia Achemenide, un sovrano arrogante e mal consigliato: quale momento migliore, se non l'esodo, per offrire al popolo ateniese la giusta ricompensa che solo il teatro poteva dargli, con la rappresentazione visiva di un episodio che non era in realtà mai avvenuto? Chi dei maggiorenti ateniesi poteva credere che, dopo otto anni, in cui l'impero persiano aveva continuato ad essere forte come prima, il ritorno di Serse fosse avvenuto in questo modo? Si tratta dunque di un vero finale teatrale, denso di ironia (come messaggio di primo livello), efficace per un grande spettacolo in cui Dario, grazie all'*escamotage* del suo ritorno dall'Ade, riceve un trattamento altrimenti inimmaginabile. Eschilo tratteggia così un modello di autocrate che viene da Oriente ma che si era già riprodotto nelle tirannidi ereditarie del mondo magnogreco e siracusano in particolare. La ricerca, dunque, sia di una riabilitazione che di un effetto caricaturale di Serse perde la sua efficacia nella vacuità di un personaggio che solo in Erodoto, e per altri scopi, trova una sua intima poliedricità.

Se ripensiamo al peana dei Greci, prima della battaglia, seguito dal fragore delle navi persiane speronate e dalle urla dei marinai morenti, questi ultimi versi formano una nuova sinfonia del dolore<sup>196</sup> che si palesa, per bocca di Serse, con esortazioni masochistiche, rivolte agli innocenti anziani dignitari perché si deturpino il viso e si strappino i bianchi peli del mento (1056) prima del rientro nel palazzo. Il Re dà il segnale (1038) con il quale il Coro inizia a raggrupparsi per uscire dall'orchestra. Il ritmo musicale si riproduce grazie alla duplicazione degli stessi termini:

- δίαινε δίαινε («piangi») (1038)
- ἔρσεσε ἔρσεσε («colpisci»)<sup>197</sup> (1046)
- ἄπριγδ' ἄπριγδα («con violenza») (1057)

<sup>195</sup> Per questa distinzione cf. in generale CARPANELLI 2005.

<sup>196</sup> Mi pare non così ovvio che si possa parlare di tratti adatti ad un coro composto da donne più che di uomini. GARVIE 2009, 340, osserva al proposito: «Hall sees feminization in the fact that ritual lamentation, normally performed by women, is here performed by Xerxes and the male Chorus (see also G. Holst-Warhaft, *Dangerous voices: women's laments and Greek literature* (London and New York 1992) 131-3). We may agree that this is a sign of their humiliation. On the other hand, given that the Chorus for good dramatic reasons is male, and given also that there is no place for Atossa in this *kommos*, there was nothing else that A. could do.».

<sup>197</sup> Dal significato letterale di «battere con il remo».

- ἄνια ἄνια («dolore») (1061)
- ἀπιγδ' ἀπιγδα («con violenza») (1064)

La terminologia legata alla sofferenza si chiude con l'ultima parola del dramma: γόοις<sup>198</sup> (1077), gli aspri «lamenti» del Coro che accompagnano il sovrano alla reggia<sup>199</sup>. Difficile pensare a una porta che si apra nel palazzo (la *skene*?) per permettere l'entrata del gruppo; meglio immaginare un mesto corteo seguito dallo sguardo degli Ateniesi, un'ipostasi dei mutamenti della sorte umana<sup>200</sup>, una scena lontana dal reale ritorno di Serse<sup>201</sup>, in sintonia con il genere che Eschilo cercava, secondo la sua sensibilità politica, di definire: il dramma.

### 1.6. Suggestioni per la messa in scena

L'unico dramma, a noi giunto, ispirato a un avvenimento storico, descrive, nell'ottica greca, la situazione della monarchia persiana<sup>202</sup>, in un

<sup>198</sup> Un termine usato generalmente per le lamentazioni funerarie delle donne: «γόος is nearly used of female mourning and is also used metaphorically of the sound of birds which suggests a connection with a high-pitched sound» SWIFT 2010, n. 79, 331.

<sup>199</sup> Per il finale lirico (1066-77), un passo molto tormentato dal punto di vista filologico, riporto quanto scrive GARVIE 2009, 368: «The only other surviving tragedies that end with lyric are *Supp.*, *Eum.*, and *E. Tro. S. Ant.* Ends with an amoibaion followed by a conventional anapaestic tailpiece. *Pers.* is unique in that the final stanza is an astrophic epode. It suffered greatly at the hands of editors, who have indulged themselves in much rearrangement and rewriting of the lines, and in the position of lacunas, some of them in a mistaken attempt» to turn the epode into a pair of responding strophe and antistrophe. Only West's suggestion of a lacuna before 1077 needs to be taken seriously.»

<sup>200</sup> Interessante l'interpretazione di SCHENKER 1994, 293, che interpreta l'uscita di Serse e degli Anziani dalla scena come riprova del loro sentire comune, nonostante la sconfitta del sovrano: «This kommos, therefore, and its portrayal of the relationship between Xerxes and the Chorus, belies the worst of the Elders' earlier fears. The supremacy of the king has not been irreparably compromised, as they envisioned at 584-597, nor has the Persian way of life died with the troops at Salamis, as they lamented at 919. As the Elders, the spokesmen throughout the play of the Persian populace, obey their king instead of instructing or even blaming him, it becomes apparent that the fabric of Persian society is still in one piece, that the monarch, even if accountable for his mistakes, is nonetheless still in power.»

<sup>201</sup> Ad Eschilo interessa soprattutto sottolineare, nel finale, la solitudine, sulla scena, di un uomo disperato che ha perso tutto quello che aveva e in cui aveva sperato. È una situazione che si riproporrà frequentemente nel teatro tragico: basta pensare a Creonte, nell'*Antigone* sofoclea e a Giasone nella *Medea* euripidea.

<sup>202</sup> Cf. TORRAIX 1984.



momento di evidente crisi espansiva. La famiglia reale, composta da Atossa (la madre), Dario (il padre defunto), Serse (il figlio regnante), si segnala per il disprezzo delle norme democratiche e al tempo stesso interpreta il significato della sconfitta e le prospettive che essa comporta. A Susa, città in cui gli anziani del Coro attendono chi non ritornerà mai più (i soldati di un esercito ormai fantasma), i sovrani appaiono entrambi sulla scena: l'Ombra<sup>203</sup> del re Dario, evocata dal gruppo dei dignitari, e successivamente il sovrano regnante, Serse, a stento tornato in patria, il primo re vestito di stracci<sup>204</sup> del teatro classico<sup>205</sup>. Gli interessi politici<sup>206</sup> del pubblico, direttamente coinvolto in una battaglia avvenuta pochi anni prima, sono riflessi in una comunità irrealistica, quella persiana, succube di una dinastia ormai attaccata solo ai propri tesori, solidale con gli altri nobili. Una sorte di incantesimo operato da Serse, come quello che ritroviamo nel motivo favolistico medievale del Pifferaio magico di Hamelin<sup>207</sup>, si è portato via tutti gli uomini in guerra. Una ribellione è paventata: la supremazia di Atene, favorita dagli dei, accompagna la decadenza del sistema persiano. Sotto questo punto di vista, dunque, ci troveremo di fronte a luoghi comuni legati ad un'opera da considerare quasi un *pamphlet* propagandistico ma la descrizione degli eventi bellici, lungamente trattata nel dramma, rende testimonianza del loro valore in ambito tragico<sup>208</sup>. I rapporti interni al *ghenos*<sup>209</sup> non hanno invece un ruolo fondamentale; la Regina<sup>210</sup> ed il marito defunto mantengono con il figlio un legame formale che insiste solo su un punto: occorre fornirgli vesti nuove al posto di quelle in brandelli con le quali si presenterà, nel finale, sulla scena. Il testo risulta essere quindi un ordito di guerra che rende dignità a chi è rimasto in patria, donne e vecchi; al di là delle differenze razziali la ricerca psicologica unisce due mondi lontani, negli anni di esordio della lega delio-attica di cui Atene era la potenza egemone<sup>211</sup>. È dunque

<sup>203</sup> Cf. BARDEL 2005.

<sup>204</sup> Cf. THALMANN 1980.

<sup>205</sup> Cf. il *Bellerofonte* e il *Telefo* euripidei.

<sup>206</sup> Cf. GARVIE 2009, xvi-xxii.

<sup>207</sup> Il Pifferaio magico fa scomparire tutti i bambini dentro una montagna.

<sup>208</sup> «Eschilo offre dunque al suo pubblico non solo la rappresentazione celebrativa della sconfitta inferta al nemico, e con esse la glorificazione di Atene, né primariamente l'alterna vicenda dei potentati che si attirano l' 'invidia degli dei', quanto – direttamente in Serse e indirettamente in Temistocle – due opposti paradigmi di una concezione della responsabilità umana, vista nella sua dimensione storica di lungo periodo oltre che nella realtà dei concreti rapporti politici condensati nell'opposizione fra dispotismo e democrazia.» AVEZZÙ 2003, 67.

<sup>209</sup> Cf. SAÏD 1981.

<sup>210</sup> Cf. McCLURE 2006.

<sup>211</sup> cf. PELLING 1997 e HARRISON 2000.

limitativo leggere e rappresentare i *Persiani* con schemi che non possono corrispondere ad una realtà testuale che non ha eguali: il confronto tra le descrizioni della battaglia, della solitudine, della morte, non regge infatti il paragone con la parte relativa alla storia della famiglia imperiale<sup>212</sup>, una materia sinceramente ostica da affrontare in un dramma. La figura di Serse, immagine del despota vanaglorioso che ha portato il suo popolo alla distruzione, ha lievi cenni catartici; la condanna dei nobili, che lo conoscono, trova una piccola sponda giustificativa nella madre quando dice che il figlio è stato istigato a compiere queste azioni da persone che lo hanno mal consigliato. Entrambi i genitori, in modo particolare il padre, nella sua breve visita nel mondo dei vivi, si preoccupano di dargli nuovamente una veste degna del suo rango, che Serse mai riceverà, un'apparenza esteriore che è stata a lui sottratta, visivamente: un oggetto per la scena che avrebbe potuto, senza dubbio, colpire il pubblico (più che le immagini sublimite dal racconto del Messaggero), al pari dell'arrivo sfarzoso della Regina, dell'apparizione di Dario in cima al suo tumolo tombale; forte il contrasto con la processione di Serse verso il suo palazzo, privo di qualsiasi ornamento; forse troppo poco si insiste sulle condizioni in cui doveva apparire: quasi nudo o ricoperto di quelli che un tempo erano abiti regali ed ora non era più possibile riconoscere? Ricordiamo che sia nel sogno di Atossa che dopo la battaglia di Salamina è lui stesso che si strappa le vesti di dosso.

C'è un unico ruolo attivo e performativo nei *Persiani*, quello del Coro che regola tutto ciò che si succede sulla scena; il confronto che viene subito in mente è quello con le *Supplici* in cui Danao e Pelasgo sono una spalla necessaria e utile perché le vergini siano accolte in Argo. Gli anziani, che compongono il consiglio reale, regolano i sacrifici, accolgono e rimproverano Serse, parlano con pazienza alla vecchia Regina ed esaltano il Fantasma di Dario nella consapevolezza che l'antica sovranità è scomparsa nei flutti di Salamina. La Regina, con le sue domande, le sue incertezze, le sue paure di perdere i beni aviti, appare legata solo al passato, non sa dov'è Atene eppure il marito ha precedentemente mosso forze ingenti contro la Grecia ed ha perso la guerra. I suoi sogni le hanno mostrato la realtà che non ha, però, saputo o voluto comprendere; la sua figura è quindi evanescente, molto più di quella di un personaggio del mito. Non aspetta neppure l'arrivo del figlio, lei così in pena per lui. Anche su Dario, figura di più alto valore drammatico, possiamo avanzare delle riserve. Se

<sup>212</sup> Più interessante il connubio tra monarchia e religione nel culto dinastico di Ahuramazda (cf. BELLONI 1988, xxxvi-xliv).

la sua apparizione doveva essere uno dei momenti più significativi per il pubblico, prevedendo una modalità spettacolare, senza dubbio improvvisa e in qualche modo mistica, il testo da lui recitato ha, al pari di quello della moglie, un contenuto assolutamente lontano da quello che poteva addirsi a un autocrate orientale (per questo abbiamo cercato di darne una spiegazione in relazione anche ai rapporti di Eschilo con la corte siracusana). I rimproveri nei confronti del figlio assecondano il sentire comune ateniese verso un re-tiranno di cui si sarà parlato molto tempo prima della sua spedizione, seguendo dicerie e racconti di testimoni più o meno attendibili. Non dobbiamo mai dimenticare che il primo grande nemico dei Greci era stato Dario, ma non solo in occasione della sua spedizione punitiva del 490 a. C.; un decennio prima, come ho già accennato, i lenti preparativi, causati da motivi economici, della rivolta ionica, avevano senza dubbio portato in luce gli aspetti più negativi del padre di Serse che ora, improvvisamente, diventa paladino del rispetto tra popoli e dei simboli religiosi; viene cantato come colui che non aveva mai perduto una battaglia, mentre aveva perduto proprio con i Greci. Il regista (-Coro) Eschilo, portavoce unico del piano intellettuale del dramma, ha richiamato Dario per immergere la storia in un clima surreale e proprio la direzione coregica degli anziani è l'unica che possa prendere su di sé questo onere privo di qualsiasi giustificazione mitologica. La strategia teatrale viene poi corretta, anni dopo, all'inizio dell'*Oresteia*, quando tutti gli elementi sono rimessi al loro posto in una trilogia senza dubbio politica. Impossibile ripetere l'esperimento così come era stato qui presentato; diversa invece la riproposizione dei *Persiani* in Sicilia, dove forse un pubblico di sudditi avrà cercato un valore didascalico nel dramma e ancora più avrà apprezzato un contesto in cui un Re tornava dall'oltretomba per rimproverare il figlio. Le domande più interessanti, lo abbiamo detto, sono quelle relative alle recondite simpatie, se ce ne erano, per tale ambiente autocratico da parte di Eschilo. Il suo primo soggiorno siciliano, quello appunto dei *Persiani* e delle *Etnee*, mette Eschilo in contatto con i più importanti poeti dell'ambito corale mentre Ierone è all'apice del potere; i *Persiani* erano stati un'accorta ripresa di Frinico in un soggetto di facile emotività indiretta (visto che non si citavano i morti e le sventure dei greci): l'esercito nemico sta a quello greco come Medea, la barbara, sta alle donne ateniesi (realmente prigioniera del gineceo familiare). La tragedia contiene sogni, predizioni, fantasmi, un sovrano pentito ma di nuovo sul trono, e tutto sotto il controllo di vecchi anziani saldamente monarchici. In Sicilia cosa poteva esserci di meglio che un racconto del genere, seppur con probabili mutamenti che comunque non potevano stravolgere il *plot*? La tirannia Dinomenide, di impronta e di nascita tanto diversa da quella orientale, reduce da recenti successi sui Cartaginesi e sugli Etruschi, poteva apparire il baluardo più grande e più sicuro per

l'avvenire di tutto l'Occidente, in un conflitto istituzionale che avrebbe potuto trasferirsi anche sul continente greco; la guerra del Peloponneso era ancora lontana ma il confronto tra la Sicilia e la Grecia continentale non era fantapolitica. Le cose andarono in modo diverso e mai sapremo se Eschilo non volesse davvero interpretare anche il dopoguerra e le insoddisfazioni degli Ateniesi; in questo modo la vittoria sui Persiani diventava un ambiguo strumento politico nel confronto di due istituzioni lontane, con origini diverse, comunque interpreti di un dirigismo che faceva concorrenza indubbia allo spirito della democrazia. Un confronto che si è ripetuto e che si ripete nella storia dell'Occidente. La seconda permanenza e la morte in Sicilia del poeta, appoggiano, in parte l'ipotesi che abbiamo esposto. Resta solo da stabilire se questa indagine vada ricondotta al lato conscio o inconscio del nostro tragediografo.

### 1.7. *La linea Eschilo-Erodoto*

Τάδε γὰρ οὐκ ἡμεῖς κατεργασάμεθα, ἀλλὰ θεοὶ τε καὶ ἥρωες, οἱ ἐφθόνησαν ἄνδρα ἓνα τῆς τε Ἀσίας καὶ τῆς Εὐρώπης βασιλεῦσαι, ἐόντα ἀνόσιόν τε καὶ ἀτάσθαλον· ὃς τὰ τε ἰρὰ καὶ τὰ ἴδια ἐν ὁμοίῳ ἐποιέετο, ἐμπιπράς τε καὶ καταβάλλων τῶν θεῶν τὰ ἀγάλματα· ὃς καὶ τὴν θάλασσαν ἀπεμασίγῳσε πέδας τε κατήκε<sup>213</sup>.

Questa impresa non l'abbiamo compiuta noi. Ma gli dei e gli eroi, che non hanno permesso che un solo uomo regnasse sia sull'Asia sia sull'Europa, un uomo empio e tracotante, che trattava nello stesso modo le cose sacre e quelle profane, bruciando e abbattendo le statue degli dei, un uomo che ha perfino fatto frustare il mare e gli ha imposto catene.<sup>214</sup>  
(Erodoto, 8, 109, 3).

Quando Temistocle (erodoteo) capisce che è impossibile convincere gli alleati a navigare verso l'Ellesponto, insomma nel momento in cui l'alleanza contro i Persiani non è più tale (si preparano i prodromi della guerra del Peloponneso), si rivolge agli Ateniesi servendosi degli stessi argomenti che abbiamo visto usati da Eschilo (da Dario in particolare) per sintetizzare il carattere e i misfatti di Serse. Non c'è più la visione laica (8, 60, γ) che guardava direttamente alle capacità umane, prima della battaglia di Salamina, ora tutto è visto in un'ottica che guarda al disegno provvidenziale degli Dei<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> Cf. Hdt. 7, 35 e Aesch. *Pers.* 745 ss.

<sup>214</sup> Traduzione di Bevilacqua in COLONNA/BEVILACQUA 1996.

<sup>215</sup> Cf. MASARACCHIA 1977, 210-2.

Nel panorama degli studi sulla dipendenza erodotea dallo spirito tragico in generale, e dei *Persiani*<sup>216</sup> in particolare, il nostro breve approfondimento è relativo, nello spirito di questo studio, alle suggestioni erodotee come integrazione e interpretazione del testo eschileo.

Erodoto, nato ad Alicarnasso, sulla costa dell'Asia Minore, prima della spedizione persiana del 480 a. C., fu coinvolto, per motivi familiari, nella lotta contro Ligdami, figlio della 'regina' Artemisia, e dovette quindi fuggire dalla sua città rifugiandosi a Samo per contribuire poi alla caduta del tiranno. Prima di trasferirsi definitivamente a Turii, colonia panellenica sorta presso le rovine di Sibari, compì tutti quei viaggi che dettero un'impronta definitiva alla sua opera. Nell'Atene periclea entrò in contatto con Protagora ma soprattutto con l'ambito della tragedia, vista l'affinità tra lui e Sofocle<sup>217</sup>. Niente sappiamo dei suoi ultimi anni, e neppure se da Turii ritornò più ad Atene<sup>218</sup>. Anche se è non è questa la sede per un esame della complessa questione che regola l'opera erodotea dobbiamo cercare di mettere in rilievo alcuni punti che possono aiutarci ad interpretare i *Persiani*, letti con gli occhi dello storico che sa usare la poesia come testimonianza e non come distorsione della realtà. Il modello monocratico su cui sembra appoggiarsi Erodoto è però il punto che più lo lega ad Eschilo, ai *Persiani* e all'immagine di Dario. Il percorso di Erodoto, cronologicamente posteriore a quello del nostro tragediografo, arriva infatti a descrivere la monarchia come il governo migliore e inevitabile. Anche nelle sue *Storie* la monarchia persiana viene sconfitta da un mondo di piccole realtà greche, sempre in conflitto tra di loro, perché il modello imposto da Serse è un regime che sfugge agli schemi istituzionali previsti da Erodoto. Il paradossale personaggio del Dario eschileo è dunque la radice storica e politica dell'impianto erodoteo che ha nel Re un indubbio modello di riferimento. In tale ottica deve essere letto il dibattito costituzionale inserito nel terzo libro.

Morto Cambise, un mago che si era spacciato per suo fratello, il defunto Smerdi, si era impadronito del potere ma una congiura di sette maggiori persiani riesce a toglierli il potere. Uno di questi congiurati, Dario, diviene con un trucco il nuovo sovrano. Prima, però, di parlare della sua ascesa al trono, Erodoto descrive un dibattito in cui vengono esposte le diverse proposte costituzionali con un forte richiamo alle con-

<sup>216</sup> Cf. HARRISON 2002 e SANCISI-WEERDENBURG 2002.

<sup>217</sup> «Con quell'ironia che trova espressione grandiosa nella tragedia sofoclea, anche Erodoto contrappone all'ineluttabile avverarsi delle sentenze divine i vani desideri e progetti dell'uomo che cerca di sottrarvisi.» LESKY 1978<sup>6</sup>, 418.

<sup>218</sup> Alcuni passi dell'opera erodotea (soprattutto 6, 91; 7, 137 e 233) testimoniano che era ancora in vita nel primo periodo della guerra del Peloponneso.

troverse politiche in corso ad Atene; Otane, Megabixo e Dario parlano, rispettivamente, dei pregi della democrazia, dell'oligarchia, della monarchia<sup>219</sup>. Prevale il discorso di Dario secondo il quale la monarchia rappresenta una tradizione che conviene mantenere per dominare altri popoli che, grazie a questa istituzione, potranno salvaguardare la loro entità nazionale. Non è questa la sede adatta per domandarsi se Erodoto concordi con il vincitore: Eschilo, il temistocleo, secondo i più, vicino alle posizioni, poi, di Efialte, su cui nascerà la fortuna di Pericle (è davvero difficile dimostrarlo con certezza dagli elementi presenti nell'*Oresteia*) ci consegna una delle più grandi testimonianze del difficile rapporto con una democrazia in evoluzione, o almeno ne è una coscienza più che critica; ad Atene si guardava, probabilmente, fin dalla seconda guerra persiana, almeno, a modelli costituzionali forti e capaci di impedire un caos istituzionale che l'utilizzo dell'ostracismo metteva sempre di più in luce. Erodoto prosegue tale percorso e se pensiamo che questo dibattito fosse una sorpresa per il pubblico ateniese sbagliamo<sup>220</sup> proprio in quanto e-

<sup>219</sup> Riporto la sintesi in COLONNA/BEVILACQUA 1996, I, n. 2 di 3, 80, 564-5 che propone le questioni, sull'interpretazione di questo passo, da sempre più dibattute dalla critica: «in questi capitoli viene formulata per la prima volta questa classificazione dei regimi politici che sarà poi variamente ripresa da filosofi, oratori, storici; e – come è altrettanto noto ed evidente anche dalla preoccupazione qui espressa da Erodoto – fin dal V secolo emersero pesanti dubbi sulla storicità sia del dibattito nel suo complesso sia, soprattutto, del discorso di Otane (cfr. VI, 43). Dando per scontato che si trattasse di un episodio assolutamente fittizio, in passato si è ipotizzato che questi capitoli riecheggiasse da vicino qualche operetta sofisticata dell'epoca e non sono mancati i tentativi di individuarne l'autore, spesso identificato con Protagora. Naturalmente, come reazione, altre interpretazioni si sono mosse in direzioni opposte, proponendosi di rintracciare un'origine persiana delle posizioni espresse nella discussione e di rivendicarne quindi, in qualche misura la storicità. Oggi si tende a impostare il problema in termini differenti, sottolineando il fatto che Erodoto, di fronte al pericolo di crisi e di transizione apertosi in Persia dopo la morte di Cambise, ha cercato di leggere e di comprendere le tensioni, le contraddizioni, i mutamenti ricorrendo alle categorie, agli schemi interpretativi e al linguaggio di cui disponeva, traducendo insomma le problematiche della storia persiana nella cultura e nel linguaggio della *polis*.».

<sup>220</sup> Questa mia riflessione nasce dalla necessità di far chiarezza su quanto Erodoto scrive in 3, 80, 1 quando dice che ad alcuni Greci questo dibattito sembrò in un certo modo surreale. Si tratta di una reazione del suo 'pubblico' o del suo *entourage* culturale e politico in rapporto ad una discussione svoltasi in Persia, in un regime quindi che non poteva essere conosciuto come campione di simili riflessioni. Quello che a noi interessa è invece la *substantia* cioè quanto è contenuto nelle parole di Dario. Sono due piani completamente diversi e in genere non tenuti particolarmente pre-

scludiamo dal nostro orizzonte la poesia eschilea, di cui possiamo però leggere meno del dieci per cento! La linea Eschilo-Erodoto è innegabile anche se non può essere ricondotta, ovviamente, ad un pensiero diacronicamente unitario dei due scrittori (un ateniese e un asiatico della costa). Dario diventa un modello altamente positivo in Erodoto, proprio in rapporto a quanto lo storiografo gli fa dire sulla forma di governo monarchica (3, 82):

Τρίτος δὲ Δαρεῖος ἀπεδείκνυτο γνώμην, λέγων· «Ἐμοὶ δὲ τὰ μὲν εἶπε Μεγάβυζος ἐς τὸ πλῆθος ἔχοντα δοκέει ὀρθῶς λέξαι, τὰ δὲ ἐς ὀλιγαρχίην οὐκ ὀρθῶς. Τριῶν γὰρ προκειμένων καὶ πάντων τῶ λόγῳ ἀρίστων ἐόντων, δήμου τε ἀρίστου καὶ ὀλιγαρχίης καὶ μονάρχου, πολλῶ τοῦτο προσέχειν λέγω. Ἄνδρὸς γὰρ ἐνὸς τοῦ ἀρίστου οὐδὲν ἄμεινον ἂν φανείη· γνώμη γὰρ τοιαύτη χρεώμενος ἐπιτροπεύει ἂν ἀμωμήτως τοῦ πλήθεος, σιγῶτό τε ἂν βουλευόμενα ἐπὶ δυσμενέας ἀνδρας οὕτω μάλιστα. Ἐν δὲ ὀλιγαρχίᾳ πολλοῖσι ἀρετὴν ἐπασκέουσι ἐς τὸ κοινὸν ἔχθρα ἴδια ἰσχυρὰ φιλέει ἐγγίνεσθαι· αὐτὸς γὰρ ἕκαστος βουλούμενος κορυφαῖος εἶναι γνώμησὶ τε νικᾶν ἐς ἔχθρα μεγάλα ἀλλήλοισι ἀπικνέονται, ἐξ ὧν στάσιες ἐγγίνονται, ἐκ δὲ τῶν στασιῶν φόνος, ἐκ δὲ τοῦ φόνου ἀπέβη ἐς μοναρχίην· καὶ ἐν τούτῳ διέδεξε ὅσῳ ἐστὶ τοῦτο ἄριστον. Δήμου τε αὖ ἄρχοντος ἀδύνατα μὴ οὐ κακότητα ἐγγίνεσθαι· κακότητος τοίνυν ἐγγινομένης ἐς τὰ κοινὰ ἔχθρα μὲν οὐκ ἐγγίνεται τοῖσι κακοῖσι, φιλίαι δὲ ἰσχυραί· οἱ γὰρ κακοῦντες τὰ κοινὰ συγκύψαντες ποιεῦσι. Τοῦτο δὲ τοιοῦτο γίνεται ἐς ὃ ἂν προστάς τις τοῦ δήμου τοὺς τοιούτους παύσῃ· ἐκ δὲ αὐτῶν θωμάζεται οὗτος δὴ ὑπὸ τοῦ δήμου, θωμαζόμενος δὲ ἀν' ὧν ἐφάνη μούναρχος [ἐών]· καὶ ἐν τούτῳ δηλοῖ καὶ οὗτος ὡς ἡ μοναρχία κράτιστον. Ἐνὶ δὲ ἔπειά πάντα συλλαβόντα εἰπεῖν, κόθεν ἡμῖν ἡ ἐλευθερίη ἐγένετο καὶ τέο δόντος; Κότερα παρὰ [τοῦ] δήμου ἢ ὀλιγαρχίης ἢ μονάρχου; Ἐχῶ τοίνυν γνώμην ἡμέας ἐλευθερωθέντας διὰ ἓνα ἄνδρα τὸ τοιοῦτο περιστέλλειν, χωρὶς τε τούτου πατρῴους νόμους μὴ λύειν ἔχοντας εὖ· οὐ γὰρ ἄμεινον.

Quanto ha affermato Megabizo riguardo al governo del popolo mi sembra ben detto, ma non quello che concerne l'oligarchia. Delle tre forme che abbiamo di fronte a noi, ciascuna per ipotesi nella sua forma migliore – la migliore democrazia, la migliore oligarchia, la migliore monarchia, ebbene io affermo che quest'ultima è di gran lunga superiore. Nulla può risultare preferibile a un unico uomo, se costui è il migliore: valendosi della sua

senti. Se ad Atene non esisteva ancora una librettistica che si occupava di questioni istituzionali è pur vero che tali elementi devono essere ricercati, diacronicamente, nelle varie composizioni letterarie che ci portano su questa via.

non comune intelligenza, può governare il popolo, in modo irreprensibile ed è con un unico capo che le decisioni prese contro i nemici possono essere tenute segrete più facilmente. Nell'oligarchia, tra i molti uomini che spendono le proprie capacità per il bene comune, sorgono di solito violente inimicizie personali: poiché ciascuno desidera primeggiare e far prevalere le proprie opinioni, arrivano a odiarsi accanitamente l'un l'altro; dagli odi nascono le sedizioni, dalle sedizioni le stragi e dalle stragi si passa al governo di uno solo: e anche in questo si dimostra la superiorità della monarchia. Quando invece il popolo è al potere, non è possibile che non si sviluppi la malvagità; e quando la malvagità si sviluppa nell'ambito della cosa pubblica, tra i malvagi non sorgono inimicizie, bensì salde amicizie: infatti coloro che recano danno agli interessi collettivi lo fanno agendo di concerto tra loro. Un simile stato di cose dura finché un uomo, postosi a capo del popolo, non mette fine alle parole di costoro: quest'uomo di conseguenza, è ammirato dal popolo e in virtù di tale ammirazione viene proclamato re<sup>221</sup>: così anche il suo stato dimostra che la monarchia è la forma

<sup>221</sup> A quale ritratto ideale corrispondono queste parole? È per noi molto difficile comprendere, nonostante il materiale che ci è giunto, quale fossero davvero le aspettative suscitate dalla figura di Pericle, in modo particolare per chi, come Erodoto, veniva proprio dall'oriente asiatico; è certo che nel giovane statista si prospettava la figura del sovrano repubblicano in grado di sedare ad Atene le discordie interne, e di imporsi nell'Egeo come figura di riferimento assoluto. La partenza di Erodoto per andare a Turi, la colonia panellenica della Magna Grecia, rivela quanto fosse stato determinante per lui l'incontro con una Atene in grande fermento spirituale ma anche completamente presa da progetti imperialisti. MORRISON 1941, 13, in un intervento su Protagora, tracciò le linee di ciò che poteva essere avvenuto, ipotizzando che il contenuto del discorso di Dario derivasse da Protagora e riflettesse la carriera di Pericle: «The arguments of Darius in favour of a *monarchos* follow very closely the arguments which must have been used to justify the ascendancy of Pericles. Efficient administration demands the elevation of the best man to the highest post, and in time of war this is more necessary than ever. Darius's description of the evolution of monarchy from democracy describes exactly the rise of Pericles. The *monarchos* is the popular champion whose first duty is to put a stop to the corruption inefficiency of popular government: he becomes the idol of the people, an idolization puts him finally in supreme control. When Otanes suggests as a method of selecting the *monarchos*, besides the lot, which is obviously unacceptable to the supporters of oligarchy and monarchy alike, also the course of submitting the popular vote of the Persians, it can hardly be doubted that Herodotus has Pericles in mind. It is to be noted that the *monarchos* of Darius exercises the powers he derives from the people entirely in their interest: there is no question of becoming a tyrant: being the best man he will govern blamelessly. He is then in all respects similar to the 'wise and honest statesman' of Protagoras. We may suspect that Herodotus derived the material of Darius's speech from Protagoras, and that position of the latter in the circle of



del governo migliore. Infine, per riassumere tutto in una sola frase, da dove ci è venuta la libertà? Chi ce l'ha data? Il popolo, l'oligarchia o un monarca? Io sono del parere che noi, che abbiamo ottenuto la libertà grazie ad un unico uomo, dobbiamo conservare questo tipo di governo; indipendentemente da questo, non dobbiamo distruggere le istituzioni dei nostri padri, che sono solide: non avremmo nulla da guadagnarci<sup>222</sup>.

L'intervento di Dario sottintende ovviamente la lode di chi aveva concesso la libertà, intesa come indipendenza politica e come emancipazione, dai Medi: Ciro il grande. Se questo è il ritratto ideale di Dario in Erodoto, degno di un costituzionalista del mondo antico, quello di Eschilo, lo abbiamo visto, è il fantasma tornato dall'Ade che giudica l'operato del figlio ma che soprattutto fa un bilancio anche politico sul suo operato e più in generale sulla dinastia Achemenide. Ben più ampia, rispetto all'esodo dei *Persiani*, è l'analisi erodotea sulla figura del figlio Serse (il libro ottavo comprende la sola battaglia di Salamina) ma oltre ai passi che abbiamo riportato nelle note di commento alla tragedia (che riguardano soprattutto sogni e prodigi) ci sono altri due punti, in Erodoto, che ne rivelano il carattere e quindi il personaggio, cosa che a noi interessa di più, in relazione ai pochi versi in cui Eschilo lo presenta di ritorno dalla sconfitta. Il primo è quando Serse, giunto ad Abido, passa in rassegna l'armata, su una collina, da un trono di marmo bianco. Dopo una battaglia navale, condotta come esercitazione, il Re parla con Artabano, suo zio paterno, lamentando la caducità dell'essere umano; per lo zio è una buona occasione per esprimere i suoi dubbi sull'impresa europea. Serse risponde con una sua 'filosofia di guerra', palesa se stesso, il suo modo di essere e diviene per noi quel pezzo mancante che invano cercheremmo nel dramma dove i notabili esaltano l'impresa per poi condannarla, Atossa parla di cattivi consiglieri, Dario di un ragazzo immaturo, Serse infine si rappresenta solo come un perdente; in Erodoto Serse arricchisce il ritratto del dramma eschileo: la volontà di essere pari ai suoi avi e di non essere condannato al fallimento (7, 50, 2) lo hanno spinto a tentare un'impresa dalla quale era stato invece messo in guardia anche da alcuni suoi stretti consiglieri. Ecco il passo (7, 49-50):

Ὁ δ' ἀμείβετο λέγων· «ὦ βασιλεῦ, οὔτε στρατὸν τοῦτον, ὅστις γε σύνεσιν ἔχει, μέμφοιτ' ἂν οὔτε τῶν νεῶν τὸ πλῆθος· ἦν τε πλέονας

Pericles was due to his ability to pro theoretical backing to the practice of the Periclean democracy». Più vasta l'articolazione di questa tesi in STROEHEKER 1954. Cf. in generale LANZA 1977, 225-32, che riassume tutte le diverse ipotesi.

<sup>222</sup> Traduzione di COLONNA/BEVILACQUA 1996.

συλλέξης, τὰ δύο τοι τὰ λέγω πολλῶ ἔτι πολεμιώτερα γίνεται. Τὰ δὲ δύο ταῦτα ἐστὶ γῆ τε καὶ θάλασσα. Οὔτε γὰρ τῆς θαλάσσης ἔστι λιμὴν τοσοῦτος οὐδαμόθι, ὡς ἐγὼ εἰκάζω, ὅστις ἐγειρομένου χειμῶνος δεξάμενός σεο τοῦτο τὸ ναυτικὸν φερέγγυος ἔσται διασῶσαι τὰς νέας· καίτοι οὐκί ἓνα αὐτὸν δεῖ εἶναι [τὸν λιμένα], ἀλλὰ παρὰ πᾶσαν τὴν ἡπειρον παρ' ἣν δὴ κομῖαι. Οὐκ ὦν δὴ ἐόντων τοι λιμένων ὑποδεξίω, μάθε ὅτι αἱ συμφοραὶ τῶν ἀνθρώπων ἄρχουσι καὶ οὐκί ὠνθρωποὶ τῶν συμφορέων. Καὶ δὴ τῶν δύο τοι τοῦ ἑτέρου εἰρημένου τὸ ἕτερον ἔρχομαι ἐρέων. Γῆ δὴ πολεμὴ τῆδέ τοι κατίσταται· εἰ θέλει τοι μηδὲν ἀντίξοον καταστῆναι, τοσοῦτῳ τοι γίνεται πολεμιωτέρη ὅσω ἂν προβαίνης ἕκαστέρω, τὸ πρόσω αἰεὶ κλεπτόμενος· εὐπρηξίης γὰρ οὐκ ἔστι ἀνθρώποισι οὐδεμία πληθῶρη. Καὶ δὴ τοι, ὡς οὐδενὸς ἐναντιούμενου, λέγω τὴν χώραν πλέονα ἐν πλέονι χρόνῳ γινομένην λιμὸν τέξεσθαι. Ἀνὴρ δὲ οὕτῳ ἂν εἴη ἄριστος, εἰ βουλευόμενος μὲν ἀρρωδέοι, πᾶν ἐπιλεγόμενος πείσεσθαι χρῆμα, ἐν δὲ τῷ ἔργῳ θρασύς εἴη.» Ἀμείβεται Ξέρξης τοῖσδε· «Ἀρτάβανε, οἰκότως μὲν σὺ γε τούτων ἕκαστα διαιρέαι, ἀτὰρ μήτε πάντα φοβέο μήτε πᾶν ὁμοίως ἐπιλέγεο. Εἰ γὰρ δὴ βούλοιο ἐπὶ τῷ αἰεὶ ἐπεσφερομένῳ πρήγματι τὸ πᾶν ὁμοίως ἐπιλέγεσθαι, ποιήσεαι ἂν οὐδαμὰ οὐδέν· κρέσσον δὲ πάντα θαρσέοντα ἡμισυ τῶν δεινῶν πάσχειν μᾶλλον ἢ πᾶν χρῆμα προδειμαίνοντα μηδαμὰ μηδὲν ποιέειν. Εἰ δὲ ἐρίζων πρὸς πᾶν τὸ λεγόμενον μὴ τὸ βέβαιον ἀποδέξεις, σφάλλεσθαι ὀφείλεις ἐν αὐτοῖσι ὁμοίως καὶ ὁ ὑπεναντία τούτοις λέξας· τοῦτο μὲν νῦν ἐπ' ἴσης ἔχει. Εἰδέναι δὲ ἀνθρωπον ἐόντα κῶς χρὴ τὸ βέβαιον; Δοκέω μὲν οὐδαμῶς. Τοῖσι τοίνυν βουλομένοις ποιέειν ὡς τὸ ἐπίπαν φιλέει γίνεσθαι τὰ κέρδεα, τοῖσι δὲ ἐπιλεγόμενοις τε πάντα καὶ ὀκνέουσι οὐ μάλα ἐθέλει. Ὅρᾳς τὰ Περσέων πρήγματα ἐς ὃ δυνάμιος προκεχώρηκε. Εἰ τοίνυν ἐκεῖνοι οἱ πρὸ ἐμέο γενόμενοι βασιλέες γνώμησι ἐχρέωντο ὁμοίησι καὶ σὺ ἢ μὴ χρεώμενοι γνώμησι τοιαύτησι ἄλλους συμβούλους εἶχον τοιούτους, οὐκ ἂν κοτε εἶδες αὐτὰ ἐς τοῦτο προελθόντα· νῦν δὲ κινδύνους ἀναρριπτέοντες ἐς τοῦτό σφεα προηγάγοντο· μεγάλα γὰρ πρήγματα μεγάλοισι κινδύνοισι ἐθέλει καταιρέεσθαι. Ἡμεῖς τοίνυν ὁμοιούμενοι ἐκεῖνοισι ὥρην τε τοῦ ἔτεος καλλίστην πορευόμεθα καὶ καταστρεψάμενοι πᾶσαν τὴν Εὐρώπην νοστήσομεν ὀπίσω, οὔτε λιμῶ ἐντυχόντες οὐδαμόθι οὔτε ἄλλο ἄχαρι οὐδὲν παθόντες. Τοῦτο μὲν γὰρ αὐτοὶ πολλὴν φορβὴν φερόμενοι πορευόμεθα, τοῦτο δέ, τῶν ἂν κου ἐπιβέωμεν γῆν καὶ ἔθνος, τούτων τὸν σῆτον ἔξομεν· ἐπ' ἀροτῆρας δὲ καὶ οὐ νομάδας στρατευόμεθα ἀνδρας.»

Ma Artabano disse: «O re, nessuno che abbia un po' di senno potrebbe trovare qualcosa da ridire né sull'esercito né sul numero delle navi: anzi, se tu ne radunassi altre, le due cose a cui mi riferisco diverrebbero ancora più ostili. Queste due cose sono la terra e il mare. Infatti, credo, nel mare non vi è da nessun parte un porto tanto ampio da poter offrire ormeggio, nel caso che scoppi una tempesta, a una flotta come la tua e da garantirti

la salvezza delle navi<sup>223</sup>; inoltre non abbiamo bisogno di un unico porto, ma di tanti, lungo tutto il continente che ti accingi a costeggiare. Perciò, dato che non esistono porti in grado di accoglierti, sappi che sono gli eventi fortuiti a dominare gli uomini e non gli uomini gli eventi. E ora che ti ho parlato di una cosa, vengo a parlarti dell'altra. Ecco in che senso la terra ti è nemica: se pure nulla ostacolerà la tua marcia, la terra ti si farà sempre più ostile man mano che ti inoltrerai in essa, lasciandoti trarre in inganno dal desiderio di andare sempre più avanti: del successo infatti gli uomini non sono mai sazi. Io affermo dunque che, anche se nessuno ti opporrà resistenza, la terra, divenendo sempre più vasta con il passare del tempo, produrrà fame<sup>224</sup>. L'uomo agisce nel modo migliore se è timoroso nel momento della decisione, pensando a tutto ciò che potrà capitargli, e audace nel momento dell'azione». Serse rispose: «Artabano, tu esprimi giudizi ragionevoli sui singoli particolari, ma non devi aver paura di tutto, né calcolare tutto così rigorosamente. Infatti se tu volessi, a ogni evenienza che si presenta, riflettere su tutti i dettagli in questo modo, non faresti mai nulla; è meglio invece affrontare ogni cosa con coraggio e subire una metà di insuccessi piuttosto che temere in anticipo tutto e non subire mai niente<sup>225</sup>. Se, battendoti contro qualunque proposta venga formulata, non indicherai alcuna certezza, sei destinato al fallimento esattamente come chi sostiene un'opinione opposta alla tua; le due posizioni si equivalgono. E come è possibile, per un uomo, avere delle certezze? È impossibile, credo. Del resto per lo più accade che il successo arrida a coloro che vogliono agire, mentre generalmente non capita a quelli che stanno a calcolare tutto ed esitano. Tu vedi a quale livello di potenza è giunta la Persia. Se i re che mi hanno preceduto fossero stati del tuo stesso parere oppure, pur pensandola diversamente, avessero avuto dei consiglieri come te, non avresti mai visto la Persia arrivare a tanto; ma proprio gettandosi tra i pericoli l'hanno portata così in alto: di solito le grandi imprese si compiono a prezzo di grandi pericoli. Noi dunque, che vogliamo essere pari a loro, ci mettiamo in marcia nella stagione più bella dell'anno: conquisteremo tutta l'Europa e torneremo a casa, senza aver sofferto la fame da nes-

<sup>223</sup> È ciò che accadrà a capo Sepiade. Cf. 7, 188-91.

<sup>224</sup> Cf. Aesch., *Pers.* 792-4.

<sup>225</sup> «Non si può dubitare che Erodoto parli per bocca di Serse (...) In questo momento il re non parla, come in altri casi, con presunzione o con leggerezza: conscio della condizione umana, va incontro al destino, pronto a subire le conseguenze della sua decisione» CASSOLA 1984, 49. Difficile sostenere la tesi di Cassola, come scrivo nelle mie conclusioni, dal momento che il testo erodoteo era rivolto a chi ben conosceva come fossero finite le velleità di Serse. Ancora una volta rimane, come in Eschilo, l'allusività alla figura del padre Dario. Cf. anche MASARACCHIA 1976, 47-100.

suna parte e senza aver subito nulla di spiacevole. Da un lato infatti marciano portando con noi rifornimenti in abbondanza, dall'altro, in qualunque paese, presso qualunque popolo ci recheremo, potremo disporre dei loro cereali: gli uomini contro i quali stiamo muovendo sono agricoltori, non nomadi.»<sup>226</sup>

Serse accecato dal desiderio di conquista parla di una conquista irrefrenabile di tutta l'Europa, indolore e facile come una marcia serrata sotto il sole di una stagione favorevole. Tutto si svolgerà in modo opposto: i toni della narrazione vengono da Erodoto stravolti per renderli simili a quelli di un tiranno accecato dal suo potere, mentre una tenue tristezza si insinua nelle sue parole tanto da apparire, a qualsiasi lettore o ascoltatore che conosceva come erano andate le cose, quasi una caricatura di se stesso.

<sup>226</sup> Traduzione di COLONNA/BEVILACQUA 1996.

## Appendice

*L'evoluzione del pensiero politico eschileo e il circolo culturale siracusano (Senofane, Epicarmo, Simonide, Pindaro, Bacchilide, Eschilo)*

La nostra analisi sui *Persiani* non può in realtà dirsi finita in quanto, come ho più volte detto, apre uno scenario ben più profondo sugli orizzonti politici eschilei. Il nostro ultimo scopo sarà quello di ripercorrere alcune vicende legate al 'circolo' di intellettuali formatosi intorno a Ierone di Siracusa in relazione agli effetti sull'evoluzione del pensiero del tragediografo ateniese.

Se fissiamo, idealmente, al 470 a. C. ca. l'anno in cui Eschilo si trovava in Sicilia vuol dire che quasi tutto quello che possediamo della sua produzione ne è influenzato, così come gli argomenti che porta sulla scena, quasi sempre storie di personaggi mitologici e saghe di famiglie reali:

Monarchy is represented in Greek tragedy as being at the same time both a disreputable challenge to, or negotiation of, democratic norms, and a desirable and irresistible object of admiration and fascination, even of comfort<sup>227</sup>.

Ma chi era innanzitutto Ierone di Siracusa? Dopo aver ereditato il potere dal fratello Gelone e aver vinto a Cuma (474 a. C.) un'importante battaglia contro gli Etruschi non portò mai il titolo di *basileus*; fu strenuo nemico delle città calcidesi (è per questo motivo che la popolazione di Catania, una volta assoggettata, venne deportata e la città prese il nome di Etna) ma sempre incapace di reali annessioni territoriali<sup>228</sup>:

Sotto Ierone, Siracusa appariva come una caserma, come osserva Beloch in base alla descrizione di Pindaro, *Pitica* II 1 («Siracusa, santuario del bellissimo Ares, divina sede di uomini e cavalli che gioiscono del ferro»): mercenari in città, una flotta da guerra nell'arsenale; per di più, con Ierone si instaura a Siracusa un regime poliziesco<sup>229</sup>.

Questo è l'ambiente in cui si formò la 'corte' di letterati di cui Eschilo fece parte subendo l'influenza di un regime di cui non esitò a celebrare i

<sup>227</sup> GRIFFITH 1998, 43.

<sup>228</sup> Cf. DE SENSI SESTITO 1983.

<sup>229</sup> MUSTI 1989, 305.

successi, nella composizione delle *Etnee* e nella probabile riproposizione dei *Persiani*, un dramma certamente gradito agli intenti del tiranno 'difensore' dell'Occidente greco.

Il collegamento dei *Persiani*, in una loro riproposizione a Siracusa, così come, in generale, i soggiorni eschilei in Sicilia, guardano in due direzioni: la prima, quella filosofica, vive nel rapporto con gli ambienti orfico-pitagorici che hanno avuto in tutta la produzione eschilea, soprattutto quella scomparsa, un'influenza non solo notevole ma imprescindibile. La seconda, quella politica, è la risultante di un cammino che, iniziato con Pitagora, confluisce in Eschilo, alla corte siracusana dei Dinomenidi, si ripresenta in Euripide ai tempi di Archelao di Macedonia e dà infine i suoi ultimi frutti, ancora a Siracusa, con Dionisio I<sup>230</sup>. È dunque importante comprendere l'influenza che Eschilo riceve da filosofi e letterati a lui precedenti o contemporanei per capire meglio cosa egli porti con sé, ad Atene e nella sua opera, dopo il primo soggiorno siciliano, sia che lo si collochi nel 475 a. C. o pochi anni dopo; impossibile, purtroppo, sapere se i *Persiani* a noi giunti rappresentino la speculazione di quel soggiorno intesa come rivisitazione di alcuni tratti del dramma.

Pitagora e la sua cerchia di discepoli avevano percorso lo stesso viaggio di Eschilo portandosi dalla Grecia asiatica, o continentale, in Magna Grecia dove tirannidi o autocrazie potenti non solo si affermavano ma tendevano anche a risorgere dopo essere decadute. Proprio il figlio del tagliapietre Mnesarco, nato a Samo (570/560 a. C.), della cui preparazione intellettuale ben poco si sa<sup>231</sup>, giunse nel 520 a. C., dopo aver abbandonato la sua isola allora governata da Policrate, a Crotona, famosa per il suo clima, i suoi atleti, e l'eccellenza della scuola di medicina. Tutto ciò che sappiamo, non dipendendo dai suoi scritti, che non esistono, è che un misticismo unito ad un'ansia riformatrice trasforma una setta religiosa<sup>232</sup>, fondata grazie ad un'opera di predicazione intensa, in un'eteria politica crotoniate, disciplinata a tal punto da renderla ostile, poi, all'instabile regime democratico che diventa, ad opera dei pitagorici, un rigoroso sistema aristocratico esteso ad altre città della Magna Grecia come Taranto,

<sup>230</sup> Anche Archita di Taranto, pitagorico della seconda generazione, esercitò nella sua città una politica che non possiamo certo considerare secondaria rispetto a quella di Dionisio I.

<sup>231</sup> Un'incerta tradizione lo dice discepolo di Ferecide. Anche i suoi soggiorni a Babilonia e in Egitto, dove si sarebbe formata la dottrina della metemempsicosi sono tutt'altro che sicuri.

<sup>232</sup> Aperta anche alle donne (si pensi alla filosofa Teano) e agli stranieri. La diffusione di tale spirito, pur senza procedere direttamente dal pitagorismo, tocca Sibari, Reggio, Agrigento, Catania, Taormina.

Metaponto e Caulonia. Una comunità religiosa guida uno stato, «un altro popolo in mezzo al popolo»<sup>233</sup>, scrive Gomperz che aggiunge: «Una catastrofe, non meno paurosa di quella che segnò la fine dell'ordine dei templari, colpì la comunità pitagorica di Crotone, i cui membri, secondo almeno quel che si suppone, trovarono la morte tra le fiamme dell'edificio stesso in cui solevano tenere le loro riunioni.»<sup>234</sup>. A questo regime, forse ai nostri occhi inquietante per le sue regole non sempre comprensibili (digiuni, esami di coscienza, un catechismo da seguire, astensione dalla carne animale ma anche strani rituali come quello, ad esempio, di non lasciare sulla cenere l'impronta della pentola), pose fine la rivolta guidata dal ricco Cilone. Solo Archippo e Liside<sup>235</sup>, dice la tradizione, si salvarono. Incerta la sorte di Pitagora<sup>236</sup> che ha comunque contribuito, dopo esserne stato influenzato, a dare all'orfismo<sup>237</sup> la forma da noi conosciuta. In Eschilo ci sono indubbiamente tracce del pensiero pitagorico: basta pensare a tutte le tragedie perdute che prevedono una trasformazione<sup>238</sup> ma anche al suo rapporto con l'autoritarismo come modello di confronto. Questo è il terreno ideologico su cui si mosse il nostro drammaturgo, quello forse che lo attirò in Sicilia ma è certo, non dimentichiamolo, che egli arrivò su invito di un autocrate, Ierone di Siracusa e accettò l'invito, per celebrare anche la fondazione di Etna con le *Etnee*, un'opera eziologica che rendeva onore ad un regime certamente non democratico.

Le recenti pagine dedicate da Seaford al rapporto tra Eschilo ed Eracito<sup>239</sup>, un altro contemporaneo del giovane Eschilo, un filosofo che non

<sup>233</sup> GOMPERZ 1950<sup>3</sup>, 157.

<sup>234</sup> GOMPERZ 1950<sup>3</sup>, 157.

<sup>235</sup> Il maestro, in seguito, a Tebe, di Epaminonda.

<sup>236</sup> Riporto una sintetica ma chiara esemplificazione in proposito: «la parte più importante e precisa della nostra documentazione proviene dal pitagorismo rinnovato degli ultimi anni della repubblica romana e dei quattro primi secoli dell'era cristiana, e per il tramite dei neoplatonici: Alessandro di Mileto, detto Poliistore (...) una delle fonti di Diogene Laerzio, partecipò infatti abbastanza da vicino ai primordi del neopitagorismo – Apollonio di Tiana, Moderato di Gades, Nicomaco di Gerasa – furono le autorità immediate dei neoplatonici Porfirio, per la sua *Vita di Pitagora* (oltre che del romanzo di Antonio Diogene *Avventure al di là da Tule*) e Giamblico, per la sua *Vita di Pitagora*. In queste opere c'è, è innegabile, un'assenza singolare di senso critico, un gusto eccessivo del meraviglioso, una tendenza ad arricchire l'antico pitagorismo, per mezzo d'interpretazioni simboliche, di tutto l'apporto della filosofia posteriore, soprattutto platonica e stoica.» ROBIN 1978, 49-50

<sup>237</sup> Non dimentichiamo, tra l'altro, che l'orfismo riconosceva molti culti misterici tra cui quelli eleusini.

<sup>238</sup> Le *Toxotides* o il *Glaucus Potnieus* ad esempio.

<sup>239</sup> Cf. SEAFORD 2012, 225-57.

amava il popolo e i suoi concittadini in generale, ci fanno riflettere sull'influenza che può aver avuto, sul nostro tragediografo, anche un intellettuale che non si mise in cammino verso l'Occidente, che lamentò la rivoluzione democratica, un aristocratico insomma che scelse la sua patria per redigere forse una raccolta di aforismi in prosa. A parte questo caso tutto si sviluppò però in quella Magna Grecia dove Eschilo scelse di finire i suoi giorni e anche il poeta filosofo, il cui pensiero è alla base della scuola eleatica, Senofane, avverso a Pitagora, e avversato a sua volta da Eraclito, fu alla corte di Ierone I, così come Epicarmo, Simonide, Pindaro, Bacchilide.

Recentissimi lavori hanno cercato di definire il rapporto tra Ierone e la poesia, sia eschilea<sup>240</sup> che pindarica<sup>241</sup>, ma il nostro scopo è più circoscritto e mira a ipotizzare un legame tra la figura di Dario<sup>242</sup> nei *Persiani* e le idee che circolavano presso un ipotetico 'circolo' letterario formatosi a Siracusa. La nostra analisi deve insomma non tanto soffermarsi sul timore di fare di Eschilo un tragediografo conservatore (questi sono schemi nostri, tardo ottocenteschi) quanto sulla correzione biografico-letteraria del campione della democrazia repubblicana cui siamo abituati da un cliché duro a morire. Il presupposto è quindi quello di accettare che, in età già avanzata, lo spirito, saldamente democratico di Eschilo abbia subito un'influenza intellettuale da un circolo in cui si era trovato a condividere alcune esperienze. Scriveva Lesky<sup>243</sup> sessanta anni fa:

Non sappiamo quali ragioni condussero il poeta, nel periodo della maturità, alla corte siciliana di Ierone. Già gli antichi si abbandonavano alle supposizioni, ma in sostanza non occorrono motivi particolari per spiegare che anche Eschilo fosse attirato dalla fama di un potente principe che chiamava a Siracusa grandi artisti dell'epoca.

La monarchia siracusana e la figura di Ierone in particolare potrebbero quindi, o aver ricordato ad Eschilo il suo Dario, idealizzato in contrapposizione al figlio Serse, o averlo appunto rimodellato nel periodo del soggiorno siciliano. L'idealizzazione, ad esempio, di un sovrano democratico, come il Pelasgo delle *Supplici*, non inficia la salda coscienza nelle istituzioni ateniesi. La figura del nostro tragediografo si rivelerebbe in questo caso quella di un uomo certamente privo di remore politiche e aperto

<sup>240</sup> Cf. BOSHER 2012 e POLI PALADINI 2013.

<sup>241</sup> CATENACCI 2006 e MORGAN 2015.

<sup>242</sup> Cf. GRIFFITH 1998.

<sup>243</sup> LESKY, 1978<sup>6</sup>, I, 322.



a soluzioni in grado di correggere le problematiche della democrazia ateniese; l'affermarsi della figura di Pericle, pochi anni dopo, dimostrerebbe questa necessità. Eschilo ha conosciuto due realtà opposte, una democratica e una autoritaria, ma è impossibile, purtroppo, seguire con precisione le tappe siciliane (anche a livello drammaturgico, nonostante i tentativi che sono stati fatti)<sup>244</sup>. Siracusa era una monarchia autocratica guidata da un uomo singolare (il caso si ripeterà con Dionisio I, sempre a Siracusa) circondato dal più scelto gruppo di intellettuali dell'epoca: un filosofo-poeta, Senofane, uno dei creatori della Commedia antica, Epicarmo, tre poeti lirici corali, Simonide, Pindaro e Bacchilide, e un tragediografo, Eschilo, tutti viaggiatori (a parte Epicarmo). Non si tratta certo di un cenobio, ma di presenze che hanno, via via, contribuito a formare un'immagine, anche intellettuale, di Ierone. L'eventuale presenza, attiva poeticamente, per cantare la fondazione di Etna (un atto non avvenuto per bonificare una zona ma per cacciare e far migrare gli abitanti del luogo), ci guida nel percorso che può parzialmente cambiare la biografia eschilea. Un impegno encomiastico di questo genere deve lasciarci un chiaro indizio sul tipo di uomo politico che Eschilo volle frequentare. Se la sua sconfitta del 468 a.C. ad opera di Sofocle è avvenuta realmente, non possono esserci dubbi sul tipo di atmosfera in cui fu accolto al suo ritorno ad Atene. Le *Supplici*, cinque anni dopo ca., prima insomma della morte di Efialte, fanno ben intendere (si pensi alla figura del re Pelasgo) la forza con la quale determinati ambienti ateniesi cercassero un punto di riferimento che trovarono poi nell'uomo che la politica offriva: Pericle. Sofocle invece non ha avuto simili orientamenti in quanto saldamente legato ad una oligarchia che voleva rimanere a guida, nel suo complesso, dell'orizzonte istituzionale vigente (i fatti del 411 a. C. lo dimostrano). Euripide sì, e lo prova la sua fuga alla corte di Archelao di Macedonia, anch'egli con un gruppo di amici intellettuali che cercavano la pace dell'io interiore e la pace come *status* civile; certo l'itinerario di quest'ultimo è molto diverso perché egli non ha mai preso parte alla guerra, come Eschilo, e quindi la sua posizione, scarsamente pragmatica, è sempre rimasta simile a quella dei filosofi del quinto secolo a. C. (in questo si giustifica la sua vicinanza ad Anassagora). Le contraddittorie risposte che vengono date alla difesa o alla condanna dell'Areopago (dopo la riforma di Efialte che lo aveva quasi privato dei poteri) nelle *Eumenidi*, alla fine di una trilogia, l'*Oresteia*, che sembra essere davvero scritta per entrare nel merito di un forte mutamento istituzionale, sono il segnale di come sia difficile capire il suo rap-

<sup>244</sup> Il più vasto studio, esteso a tutto il *corpus* eschileo è quello di POLI PALADINI 2013.

porto non con la Democrazia ateniese (più che scontato) ma con chi la dovesse effettivamente gestire. Abbiamo troppo poco, meno di un decimo, della sua opera, per capirlo, ma questa rimane, ad oggi, l'indagine più interessante per comprendere l'eleusino che ha stabilito le regole del teatro classico del quinto secolo a. C., troppo spesso modellato dalle ideologie della critica come campione della religiosità olimpica o come un soldato forgiato per servire lo stato. L'esperienza siciliana quindi non deve essere considerata una parentesi, un episodio da viaggiatore in cerca solo di avventura e di denaro. Un tentativo che ad Atene non è stato, a livello ideologico, un *hapax*, ma è continuato fino agli anni di Filippo II di Macedonia e del figlio Alessandro. Da Eschilo ad Euripide, escludendo Sofocle, si confermano i dubbi verso un'oligarchia che cercava da decenni di rimanere in sella alla guida di Atene; alcuni intellettuali, di fede democratica, hanno cercato di trovare una risposta istituzionale alla crisi (la stessa cosa appunto è avvenuta nel quarto secolo a. C.). Lo dimostrano, ad esempio, i saggi storici (la profonda diversità degli scritti erodotei rispetto a quelli tucididei) o biografici (le *Vite* di Plutarco che raccolgono notizie altrimenti perdute per sempre), nella consapevolezza che per il quinto secolo a.C., lo ripeto, in ambito teatrale due sono le linee di pensiero da seguire: quella che da Eschilo giunge ad Euripide e quella che da Sofocle porta ad Aristofane. A livello istituzionale dobbiamo pensare a fazioni e non a partiti perché 'la politica è cronaca'<sup>245</sup> e ciò necessita, in ambito poetico di una rielaborazione ideale che dalle guerre persiane giunge a Demostene e alla fine di Atene come libera Democrazia, troppo spesso in mano a spiriti oligarchici o demagogici. Oltre a conoscere meglio il primo periodo siciliano di Eschilo dovremmo definire anche l'approccio che egli ebbe con la stella nascente di Pericle di cui ci è arrivato una testimonianza troppo forte, troppo assolutizzante, quella di Tucidide. Eschilo non ha vissuto gli anni dell'illuminismo pericleo e quindi vorremmo solo conoscere quali erano le reali speranze che riponeva in lui.

Nel decennio successivo alle guerre persiane, alle quali la famiglia di Eschilo aveva dato un contributo molto importante, Atene visse un passaggio epocale da Temistocle a Cimone mentre la Sicilia vide l'affermazione dei Dinomenidi, Gelone e Ierone; la cultura diventò itinerante. Il 'circolo' culturale vicino a Ierone in realtà non esistette ma la sua forza fu

<sup>245</sup> Lo scriveva Elio Vittorini in una lettera del 1946 (numeri 33 e 34 de "il Politecnico"): la cultura, è legata alla storia, sosteneva in sintesi, la politica è legata alla cronaca. Quando la cultura è politicizzata perde la libertà che la deve sempre accompagnare come «verità che si sviluppa e muta».

la testimonianza che ogni letterato vi lasciò, raccolta poi da chi si trovò, via via, in questa città, fino alla morte di Ierone. Alcuni furono più coinvolti nella poetica encomiastica legata anche alla fondazione di Etna: Pindaro, da vicino e da lontano, Bacchilide fu forse il preferito e Simonide giocò un ruolo pacificatore nelle dispute fra Terone e Ierone; il ruolo di Eschilo non è facile da immaginare senza tener presente il messaggio dei *Persiani* e il ritratto positivo di Dario in essi contenuto. Cerchiamo dunque di tracciare un canone guida di ciò che accadde in quegli anni a Siracusa.

Colui che forse sembra essere capitato nell'ambiente sbagliato è **Senofane**: contrario agli elogi per sportivi vittoriosi, materia degli epinici, è un pensatore senza dubbio indipendente che esalta lo spirito dell'uomo come base su cui fondare il pensiero e lo stato. Nativo di Colofone, sulla costa ionica, aveva lasciato la sua terra<sup>246</sup> a ventiquattro anni, nel 540 a. C., quando Arpago occupò le città di lingua e cultura greca; per sessantasette anni viaggiò quasi sempre e morì forse verso il 470 a. C. Difficile definire a quale ambiente sociale appartenesse visto che anche la sua formazione<sup>247</sup>, in rapporto a ciò che avrebbe scritto<sup>248</sup>, appare più che poliedrica. Mai sapremo con certezza se, dopo aver seguito i Focei ad Elea<sup>249</sup> in Lucania, e aver conosciuto Parmenide, sia da considerare il vero fondatore della scuola eleatica<sup>250</sup>. Vagabondò nei posti avanzati del Mediterra-

<sup>246</sup> Cf. *DK*, B 8.

<sup>247</sup> La tradizione lo dice allievo di Anassagora, e certamente un'influenza ebbe in lui la filosofia ionica.

<sup>248</sup> La *Fondazione di Colofone* e la *Colonizzazione di Elea* sarebbero la più antica forma di epica legata alla storia contemporanea. I suoi *Silli*, poesie esametriche, pieni di giambi, erano espressione, invece, di una forte reazione contro un credo popolare (l'antropomorfismo della religione olimpica) vicino a Omero e ad Esiodo (cf. *DK* B 11) (Timone di Fliunte li riprese nel III sec. a. C). Cf. PELLIZER 2005. Per queste sue composizioni è difficile che fosse quindi un rapsodo come scrive Diogene Laerzio (9, 18). Avrebbe cantato poemi di cui detestava il messaggio? Non ne abbiamo prove sicure. Per Senofane uno solo è il dio che non si muove e non muta perché il movimento non può addirsi alla sua grandezza (*DK* B 23-26); si annunciò così il motore immobile di Aristotele. Cf. CALOGERO 1950. GOMPERZ 1950<sup>3</sup>, I, 245 lo definisce un Dio-Natura: «Il riformatore è qui per non piccola parte un restauratore. Sotto le mura del tempio che ha demolito, egli scopre un altro santuario più antico. Con la rimozione della stratificazione religiosa più recente, quella antropomorfa, tipicamente greca, che prende corpo nei poemi di Omero e di Esiodo, egli mette a nudo il nucleo originario, comune a tutta la stirpe ariana, quella religione, cioè, della natura, che si è conservata pressochè intatta nell'India e specialmente nella Persia».

<sup>249</sup> Cf. in generale VITALI 2000 e BUGNO 2005.

<sup>250</sup> Si tratta di una tradizione che risale a Platone e ad Aristotele. Scrive LESKY

neo, dall'egizia Naucrati alla scitica Olbia, dato che, secondo Gomperz<sup>251</sup>, lo rende simile a un filosofo che, nel mondo contemporaneo, vada a Saint Louis o a New York. Un apologo riportato da Plutarco (175 c) testimonia i rapporti di confidenza, anche letteraria, che intercorrevano tra Senofane, famoso per il suo disprezzo di Omero, e Ierone:

Πρὸς δὲ Ξενοφάνην τὸν Κολοφώνιον εἰπόντα μόλις οἰκέτας δύο τρέφειν ἀλλ' Ὅμηρος' εἶπεν, ὄν σὺ διασύρεις, πλείονας ἢ μυρίους τρέφει τεθνηκώς.'

A Senofane di Colofone, che gli (*scil.* a Ierone) diceva di essere in grado, con difficoltà, a mantenere due schiavi, rispose: «Omero di cui ti burli, invece, dà da mangiare a più di diecimila uomini, anche da morto»

Senofane dovette dunque trovarsi a Siracusa forse anche per recitare pubblicamente le sue composizioni che avranno quindi influenzato gli altri intellettuali presenti in città (noto è il suo disprezzo per l'immoralità dei poeti che raccontavano storie in cui gli dei erano rappresentati indegnamente). Di quel poco che a noi rimane della sua produzione voglio riportare un passo della sua prima elegia in cui si parla del simposio, sia perché potrebbe trattarsi di un'ambientazione ispirata ad uno o più momenti trascorsi nella corte siracusana<sup>252</sup>, sia perché avremo occasione di riportare un passo tratto da Epicarmo (da confrontare con questo) in cui c'è una sarcastica allusione alle feste dei ricchi e a chi, bene o male, vi doveva sottostare. Tutti i comportamenti devono essere rinnovati, così anche quelli che si tengono nel simposio: questa la sintesi del 'rinascimento' senofaneo (DK B 1):

νῦν γὰρ δὴ ζάπεδον καθαρὸν καὶ χεῖρες ἀπάντων  
καὶ κύλικες· πλεκτοὺς δ' ἀμφιτιθεῖ στεφάνους,  
ἄλλος δ' εὐῶδες μύρον ἐν φιάλῃ παρατείνει  
κρατῆρ δ' ἔστηκεν μεστὸς εὐφροσύνης,  
ἄλλος δ' οἶνος ἔτοιμος, ὃς οὐποτέ φησι προδώσειν,

1978<sup>6</sup> I, 281: «L'antica storiografia filosofica fece di Senofane il maestro di Parmenide e quindi il fondatore della scuola eleatica; però Teofrasto dovette precisare (VS 21 A 31) che Senofane aveva insegnato non l'unità dell'essere, ma l'unità del suo dio. Karl Reinhardt, nel suo libro su Parmenide, ha infirmato l'ipotesi di una dipendenza diretta, e ha così restituito a Parmenide la sua originalità, che d'altra parte non può essere negata neppure al teologo Senofane».

<sup>251</sup> GOMPERZ 1950<sup>3</sup>, I, 247-8.

<sup>252</sup> Cf. VETTA 1983, xlix-l.

μείλιχος ἐν κεράμοισ' ἄνθεος ὀζόμενος·  
 ἐν δὲ μέσοισ' ἀγνήν ὀδμήν λιβανωτὸς ἴησι·  
 ψυχρὸν δ' ἔστιν ὕδωρ καὶ γλυκὺ καὶ καθαρὸν·  
 πάρκεινται δ' ἄρτοι ξανθοὶ γεραρῆ τε τράπεζα  
 τυροῦ καὶ μέλιτος πίονος ἀχθομένη·  
 βωμὸς δ' ἄνθεσιν ἂν τὸ μέσον πάντη πεπύκασται,  
 μολπὴ δ' ἀμφὶς ἔχει δώματα καὶ θαλίη.  
 χρῆ δὲ πρῶτον μὲν θεὸν ὑμνεῖν εὐφρονας ἀνδρας  
 εὐφήμοις μύθοις καὶ καθαροῖσι λόγοις·  
 σπείσαντας δὲ καὶ εὐξαμένους τὰ δίκαια δύνασθαι  
 πρήσσειν - ταῦτα γὰρ ὦν ἔστι προχειρότερον -  
 οὐχ ὕβρις πίνειν ὅποσον κεν ἔχων ἀφίκοιο  
 οἴκαδ' ἄνευ προπόλου<sup>253</sup> μὴ πάνυ γηραλέος.  
 ἀνδρῶν δ' αἰνεῖν τοῦτον ὃς ἐσθλὰ πίων ἀναφαίνει,  
 ὥς οἱ μνημοσύνη καὶ τόνος ἀμφ' ἀρετῆς,  
 οὔτι μάχας διέπων Τιτήνων οὐδὲ Γιγάντων  
 οὐδέ <τε> Κενταύρων, πλάσματα τῶν προτέρων,  
 ἢ στάσιας σφεδανάς, τοῖσ' οὐδὲν χρηστὸν ἔνεστι·  
 θεῶν <δὲ> προμηθεῖην<sup>254</sup> αἰὲν ἔχειν ἀγαθόν.

Or proprio è mondo il pavimento, e così le man di tutti  
 e i calici; ci mette uno intorno al capo intrecciate corone,  
 un altro balsamo fragrante in una coppa porge;  
 sta qui un cratere ricolmo di serenità,  
 ed altro vino è pronto che promette di non far mai difetto,  
 lène nelle brocche, di fior fragrante;  
 di mezzo a noi manda l'incenso sua fragranza pura;  
 e fredda c'è dell'acqua, e dolce, e monda;  
 son pani biondi apparecchiati e mensa degna,  
 che dal peso è gravata di cacio e pingue miele;  
 l'ara di fiori, in mezzo, è tutta fittamente adorna,  
 e canto e festa completamente avvolgon la magione.  
 Occorre allora in prima ad uomini di serena mente inni  
 levare a dio con riverenti detti e con discorsi mondi.

<sup>253</sup> Il richiamo al motivo del servo che accompagna il ricco padrone a casa è il contatto più evidente con i vv. 8-10 del frammento che leggeremo in Epicarmo, tratto da *Speranza o Ricchezza*, dove il povero parassita, ubriaco, e che cammina a stento, non ha l'aiuto di nessuno ma deve raggiungere da solo il suo letto senza coperte. Sembra davvero la ripresa comica di questa elegia di Senofane.

<sup>254</sup> Il verbo προμηθεῖω indica una generica «attenzione» agli dei, niente di più, insomma un generico rispetto che non ha niente a che fare con lo zelo religioso. Il rispetto e l'attenzione sono generalmente rivolti agli uomini più che agli dei.

Dopo le libagioni e la preghiera d'aver poter di fare il giusto – ché certo è questo che di più s'impone – non è un eccesso bere tal quantità che la potresti reggere e a casa giungere senza sostegno di servo, se non sei troppo vecchio. Degli uomini da lodare è chi dopo aver bevuto eccellenti cose rivela, siccome è a lui memoria e per la virtù tensione, senza che tratti pugne di Titani, né di Giganti, <e> di Centauri neppure, finzioni delle passate genti, o violente sedizioni, in cui niente c'è di vantaggioso; <ma> sempre degli dei aver preoccupazione, vale<sup>255</sup>.

Un manifesto per un 'nuovo simposio', privo dei motivi che da sempre l'avevano caratterizzato: assenza di gesti e parole non degne del consesso, bevute moderate: basta con figure mitologiche quali Titani, Giganti e Centauri, menzogne adatte al passato, la cosa più importante è occuparsi degli dei invece di assurde guerre tra mostri. Nessuna certezza, semmai la possibilità che sia un generico invito rivolto ai suoi uditori e l'esortazione a Ierone perché si faccia promotore di un nuovo tipo di vita, ad iniziare dal simposio: è un'ipotesi che non possiamo scartare *a priori*.

**Epicarmo** che nel *Teeteto* (152 e) viene definito da Platone il più importante esponente della commedia<sup>256</sup> siciliana, visse secondo la *Poetica* (1448 a 33-34) di Aristotele, prima di Chionide e di Magnete, vincitori rispettivamente alle Dionisie del 486 a. C. e del 472 a. C. Nato forse a Megara Iblea soggiornò continuativamente a Siracusa sotto Gelone e Ierone; molto probabilmente fu almeno in contatto con l'ambiente pitagorico<sup>257</sup>. La

<sup>255</sup> Traduzione di LAMI 1991.

<sup>256</sup> Abbiamo 240 frammenti di una produzione per la quale le fonti antiche parlano di una quarantina di commedie (δράματα) molto varie per argomenti. Soggetti prediletti furono le vicende di Eracle (le *Nozze di Ebe*, il *Busiride*, il *Viaggio di Eracle alla conquista del cinto di Ippolita*, *Eracle presso il centauro Folo*) e quelle di Odisseo (*Odisseo disertore*, il *Ciclope*, *Odisseo Naufrago*, le *Sirene*).

<sup>257</sup> Questa la testimonianza di Giamblico (DK 23 A 4 = IAMBL. V. P. 226):

τῶν δὲ ἔξωθεν ἀκροατῶν γενέσθαι καὶ Ἐπίχαρμον, ἀλλ' οὐκ ἐκ τοῦ συστήματος τῶν ἀνδρῶν. ἀφικόμενον δὲ εἰς Συρακούσας διὰ τὴν Ἰέρωνος τυραννίδα τοῦ μὲν φανερώς φιλοσοφεῖν ἀποσχέσθαι, εἰς μέτρον δ' ἐντεῖναι τὰς διανοίας τῶν ἀνδρῶν, μετὰ παιδιᾶς κρύφα ἐκφέροντα τὰ Πυθαγόρου δόγματα

Si dice che anche Epicarmo sia stato un frequentatore esterno, ma non un adepto a quella setta. Dopo essere giunto a Siracusa, a cause della tirannide di

sua lunga esistenza lo porta a vivere fino al tempo di Ierone<sup>258</sup> con il quale lo mettono in rapporto molti aneddoti che probabilmente contengono, come sempre accade, un nucleo di verità. Si tratta comunque di un autore di testi teatrali con il quale Eschilo ha avuto, senza dubbio, la possibilità di confrontarsi nella reciproca contrastante produzione; non possiamo certo parlare di lui per i tratti di polemica con il 'regime'. Epicarmo ha ben convissuto con Ierone, la cui liberalità nei suoi confronti può essere stata il suo fiore all'occhiello<sup>259</sup>. La parodia epica e mitologica deve essere stata una fonte di ispirazione soprattutto per i drammi satireschi eschilei, anche perché non doveva essersi ancora creata una forte dicotomia fra la commedia e la tragedia. Abbiamo, per fortuna, un frammento (32 KA) tratto dalla *Speranza* o *Ricchezza* (Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος) in cui un Parassita parla di come si debba fare per vivere e mangiare a sbafo; la tristezza di fondo della sua vita potrebbe però nascondere anche alcuni riferimenti alla corte siracusana, di carattere autobiografico o genericamente ironico nei confronti anche degli altri intellettuali di cui stiamo parlando. Certamente si tratta di illazioni, anche benevole dato che Epicarmo non può certo essere considerato, come abbiamo detto, un oppositore politico del regime ma il passo in cui questo pover'uomo elogia il padrone di casa e contrasta chi si azzarda a contraddirlo fa pensare anche a discussioni di carattere letterario o pseudo-letterario (32 KA 1-8):

συνδειπνέων τῷ λῶντι, καλέσαι δεῖ μόνον,  
καὶ τῷ γὰ μὴδὲ λῶντι, κωὺδὲν δεῖ καλεῖν.

Ierone, si astenne dal far filosofia apertamente, ma presentò il pensiero di Pitagora dandogli la forma di un gioco.

Indubbie anche altre influenze filosofiche come scrive LESKY 1978<sup>3</sup>: 315: «Accanto a crude descrizioni di Eracle, che tuttavia restano molto al di sotto dell'aiscologia della commedia attica, si trovano reminiscenze epiche, poi la dottrina eraclitea del fluire di tutte le cose, utilizzata nella storia divertente del debitore e del creditore che si fanno beffe l'uno dell'altro dimostrando, con gli stessi argomenti, di non essere più gli stessi del giorno prima. Qualche volta (per esempio fr. 170) sembra di ascoltare un dialogo di Platone».

<sup>258</sup> Per i suoi rapporti con l'ambito letterario siracusano cf. WILLI 2008, 119-92 e RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN 2012.

<sup>259</sup> Uno scolio alla prima *Pitica* (99 a) di Pindaro ci dice che nelle *Isole* si parlava del contrasto tra Anassilao di Reggio, che voleva distruggere Locri Epizefiri, e Ierone di Siracusa, a favore di quest'ultimo. Le minacce di Ierone impedirono la distruzione della città e ciò fu per lui motivo di vanto che proprio Pindaro ricorda nella seconda *Pitica* (18-20). Il tiranno di Reggio veniva forse rappresentato in modo caricaturale.

τηνεῖ δὲ χαρίεις τ' εἰμὶ καὶ ποιέω πολὺν  
 γέλωτα καὶ τὸν ἰστιῶντ' ἐπαινέω·  
 καὶ κα τις ἀντίον <τι> λῆ τήνῳ λέγειν,  
 τούτῳ κυδάζομαί τε καὶ π' ὦν ἠχθόμαν.  
 κῆπειτα πολλὰ καταφαγών, πόλλ' ἐμπιῶν  
 ἄπειμι. Λύχνον δ' οὐχ ὁ παῖς μοι συμφέρει,  
 ἔρω δ' ὀλισθράζων τε καὶ κατὰ σκότος  
 ἐρ]μος·

Andando a mangiare con chi (mi) vuole, l'importante è che mi inviti,  
 e da chi non mi vuole, non c'è bisogno che mi inviti.  
 Lì sono davvero piacevole e sono motivo di riso  
 mentre elogio colui che offre il banchetto;  
 e a chiunque si azzarda a dire qualcosa che lo contraddica,  
 lo insulto e mi mostro odioso con lui.  
 Dopo aver ben mangiato e ben bevuto  
 me ne vado via. Il servo non mi aiuta a portare la lampada,  
 striscio inciampando nell'oscurità,  
 da solo.

Se Eschilo, a Siracusa, ha messo nuovamente in scena anche i *Persiani* difficilmente si può ritenere una coincidenza il fatto che Epicarmo scrisse una commedia omonima (fr. 115-116). È possibile, infatti, che il commediografo abbia assistito ad una rappresentazione della tragedia eschilea in Sicilia e abbia preso spunto da essa per la composizione di un testo comico. Questo vale anche per altri titoli di tragedie che i due autori hanno in comune (*Baccanti* e *Filottete* ad esempio) o drammi satireschi con soggetti simili. Questa è la prova di un contatto non saltuario ma di una conoscenza e stima (soprattutto da parte di Epicarmo) sviluppatasi non in teatro ma in un rapporto che non sappiamo quanto sia stato lungo; senza dubbio attesta un ruolo fondamentale di Eschilo alla corte siracusana (di cui Epicarmo è stato un pilastro per anni), un poeta integrato nel periodo del suo soggiorno siciliano, scelto fra tutti gli altri tragediografi ateniesi dal tiranno in persona. Qualcosa, che ci sfugge, e proprio gli stessi *Persiani* e la figura di Dario in questi rappresentata, lo rendevano un ipotetico 'alleato' per convincere gli Ateniesi ad accettare il regime di Siracusa.

**Simonide**<sup>260</sup>, nato verso il 556 a. C. a Iuli nell'isola di Ceo, nelle Cicla-

<sup>260</sup> Segnalo due lavori che possono essere consultati per un inquadramento testuale e storico letterario del poeta: MOLYNEUX 1992 e RAWLES 2018.



di<sup>261</sup>, morì ad Agrigento nel 468-64 a. C. (sono gli anni della 78<sup>a</sup> Olimpiade). Famoso per i suoi epigrammi compose *performances*, diverse tra loro, sia per genere che per occasione, e questo lo renderebbe uno dei poeti più importanti dell'epoca 'arcaica' se i suoi scritti non fossero andati in gran parte perduti<sup>262</sup>. Condusse una vita errante e la sua musa 'venale' lo portò a frequentare sempre i potenti. Ipparco, figlio di Pisistrato, lo avrebbe attirato ad Atene (insieme ad Anacreonte) con ricchi doni; dopo la caduta dei Pisistratidi, si trasferì dai loro amici Scopadi in Tessaglia, dove pare che fu anche Anacreonte, e celebrò le loro vittorie nelle corse dei carri<sup>263</sup>. Quando crollò la loro dimora si salvò solo Simonide<sup>264</sup>. Intorno al 490 a. C. tornò ad Atene (questo il motivo dell'antica frequentazione con Eschilo) e gli aneddoti che lo collegano a Temistocle possono avere un fondamento storico; lui stesso attesta in un epigramma (77D) che nell'anno 476 a. C., ottantenne, istruì ad Atene un coro maschile che riportò la vittoria. A questo proposito è bene ricordare che per ben cinquantasei volte vinse negli agoni ditirambici, e ciò fa capire le sue radici ateniesi, sia al tempo dei tiranni che dopo Clistene. Prova ne sono anche le composizioni scritte per gli avvenimenti più importanti delle guerre persiane: un epitaffio per i morti di Maratona, giudicato, secondo la *Vita di Eschilo* (8), superiore a quello che aveva presentato Eschilo stesso, una *Battaglia navale all'Artemisio*, una *Battaglia navale a Salamina*, un *threnos* per i caduti alle Termopili<sup>265</sup>. Successivamente lo troviamo alla corte di Ierone di Siracusa dove avrebbe fatto poi invitare anche il nipote Bacchilide. Alcuni aneddoti sul suo rapporto con Ierone testimoniano una tradizione innegabile che si riflette nella scelta di Senofonte di porre come interlocutore di Ierone, nello *Ierone*<sup>266</sup>, proprio Simonide. Non può, questo, essere un caso visto il valore psicologico dell'opera e se in realtà rimarranno per sempre nasco-

<sup>261</sup> Per la sua vita cf. il lessico *Suida* (Σ 439).

<sup>262</sup> Anche i papiri egiziani non ci hanno purtroppo aiutato a ricomporre la sua produzione.

<sup>263</sup> Cf. Theocr. 16, 42-47.

<sup>264</sup> Cf. Call. *Fr.* 64, 13-14 Pfeiffer.

<sup>265</sup> BOWRA 1973, 499-513, sottolinea, in un suo saggio, lo spirito 'panellenico' di Simonide, straniero che a lungò dimorò sia ad Atene che in Sicilia. Un poeta certamente di grande fascino che, a parte la sua musa 'venale', può farci pensare ad un uomo capace di cantare lo spirito greco, orientale e occidentale, in un'ottica di supremazia culturale e militare nell'ambito mediterraneo.

<sup>266</sup> Lo *Ierone* è un trattato sulla tirannia, diviso in due parti. La prima comprende sette capitoli su undici in cui Ierone elenca a Simonide i motivi per cui è misera la condizione del tiranno. I piaceri sono tolti al tiranno: quello dell'amicizia (3) come

ste le ragioni di questa scelta è indubbio che Senofonte sia stato guidato dalla suggestione letteraria del ruolo di consigliere (letterario e politico?) di Simonide presso la corte siracusana. A questo proposito va ricordata la positiva riconciliazione<sup>267</sup> da lui ottenuta tra Ierone e Terone<sup>268</sup>: la guerra fu evitata e il merito ricadde completamente, per la storia, su Simonide<sup>269</sup>.

Cicerone, ad esempio, riporta nel *La natura degli dei* (1, 60), che a Ierone che lo interrogava sull'essenza degli dei, Simonide avrebbe chiesto sempre nuovo tempo per riflettere, per confessare alla fine che la cosa gli appariva tanto più oscura quanto più ci pensava<sup>270</sup>. Plutarco nel *La Gloria di Atene* (3, 346f) ritrae, con un'immagine suggestiva, la poesia di Simonide come pittura parlante e l'autore del *Sublime* (15, 7), dopo aver elogiato Sofocle ricorda le grandi capacità simonidee:

ἄκρως δὲ καὶ ὁ Σοφοκλῆς ἐπὶ τοῦ θνήσκοντος Οἰδίπου καὶ ἑαυτὸν μετὰ διοσημίας τινὸς θάπτοντος πεφάντασται, καὶ κατὰ τὸν ἀπόπλουν τῶν Ἑλλήνων ἐπὶ τὰχιλλέως προφαινομένου τοῖς ἀναγομένοις ὑπὲρ τοῦ τάφου, ἦν οὐκ οἶδ' εἴ τις ὄψιν ἐναργέστερον εἰδωλοποίησε Σιμωνίδου.

Anche Sofocle ha immagini sublimi, con Edipo che morendo, tra i presagi del cielo, si dà anche la sepoltura<sup>271</sup>, e nell'episodio della partenza dei Greci da Troia, con Achille che appare sulla sua tomba ai Greci in procinto di tornare indietro; immagine che non so se qualche altro abbia ritratta con più efficacia di Simonide<sup>272</sup>.

quello di sentirsi un libero individuo (6). Simonide, nella seconda parte, lo spinge invece a usare il suo potere per trasformare il regime e far sì che questo suo umore muti: se saprà servirsi del potere per il pubblico interesse anche lui sarà di nuovo felice.

<sup>267</sup> Cf. *Schol. Pind. Ol. 2, 29 d.*

<sup>268</sup> Cf. (*FGrH III B, 627 ss.*).

<sup>269</sup> Un'altra versione della *querelle* e relativa riconciliazione si trova in Diodoro Siculo (11, 48, 3-8) che fa risalire questi eventi all'arcontato di Fedone (476/5 a. C.), senza però alcun riferimento al ruolo di Simonide. Cf. MOLYNEUX 1992, 225.

<sup>270</sup> Protagora, il sofista, dice (*DK 80 B 4*) che la difficoltà dell'oggetto e la brevità della vita umana impediscono all'uomo la conoscenza degli dei.

<sup>271</sup> Cf. *Soph. Oed. Col. 1586 ss.*

<sup>272</sup> Traduzione di DONADI 1991 che nella n. 13, 218, scrive: «Forse nella tragedia perduta *Polissena* (fr. 479 sgg. Nauck<sup>2</sup>) nella quale l'ombra di Achille, evocata da Sofocle, appare sulla tomba, e si rivolge ad Agamennone. L'episodio era narrato anche da Simonide di Ceo (VI-V sec.), in un'opera perduta (fr. 209 Bergk<sup>4</sup>, 52 Page). Stessa scena in *Ov. Met. 13, 441 sg. : Hic (Achilles) subito, quantus cum viveret esse solebat / exit humo late rupta*».

Nel naufragio delle liriche del nostro famoso ma sfortunato, per noi posteri, poeta, è andato perduto anche ciò che doveva essere stato scritto in onore del suo mecenate ma un punto di collegamento con Eschilo (a parte il suo lungo soggiorno ateniese) potrebbe celarsi negli scoli teocritei in riferimento ad un eventuale poema di encomio per la fondazione di Etna (552 Page):

ἡ δὲ Αἴτνη ὄρος ἀπὸ Αἴτνης τῆς Οὐρανοῦ καὶ Γῆς, ὡς φησιν Ἄλκιμος ἐν τῷ περὶ Σικελίας (FGrH III B 560 fr. 5). Σιμωνίδης δὲ Αἴτνην φησὶ κοῖναι Ἕφαιστον καὶ Δήμητρον περὶ τῆς χώρας ἐρίσαντας.

L'Etna è una montagna in Sicilia, che prende il nome da Etna, figlia di Urano e Gea, come dice Alcimo nella sua Storia della Sicilia. Simonide dice che Etna giudicò la controversia tra Efesto e Demetra, quando si contesero il possesso del territorio.

**Pindaro** tra il 476 e il 468 a. C. fu impegnato in 9 carmi per la corte siracusana ma la sua è percepita più come un'assenza che una presenza alla corte siracusana<sup>273</sup>. Forse l'immagine del lontano aristocratico, a noi giunta, contribuisce non poco a questa sensazione. Un recente e vasto studio della Morgan<sup>274</sup> passa in rassegna tutte le questioni storico politiche, relative soprattutto alle prime tre *Pitiche* e alla prima *Olimpica* in rapporto all'affermazione dei Dinomenidi a Siracusa nel quinto secolo a. C. Gli anni d'oro di Ierone sono quelli successivi alla fondazione di Etna quando i lirici corali ed i tragediografi si conobbero e si frequentarono in una zona che rappresentava la 'nuova Grecia' ansiosa di sostituirsi alla madrepatria. Ierone fu anche questo: il promotore di incontri altrimenti impossibili e la lirica corale aveva puntato, forse per interesse personale, sulle vicende delle nuove dinastie antagoniste del governo democratico

<sup>273</sup> «Il viaggio di Pindaro in Sicilia ha ispirato pagine suggestive. Memorabile e influente nella storia degli studi l'inizio del capitolo del *Pindaros* di Wilamowitz: la partenza da Corcira, la lunga traversata e la conoscenza del poeta beotico col mare, gli scali sulle coste fiorenti della Magna Grecia, l'impressionante apparizione all'orizzonte della colonna di fumo dell'Etna che mai avrebbe abbandonato l'immaginazione del poeta. Se si esclude la notizia della *Vita ambrosiana*, mancano testimonianze esplicite sulla presenza di Pindaro in Sicilia. Ma è assai plausibile che egli, alla pari dei suoi colleghi Simonide, Eschilo e forse Bacchilide, giunse nelle sedi di una così cospicua e prestigiosa committenza, in particolare nel 476 a. C., quando la sua attività compositiva appare 'monopolizzata' dai grandi vincitori sicelioti.» CATENACCI 2006, 182.

<sup>274</sup> MORGAN 2015.

ateniese e delle sue pretese egemoniche. Un percorso che termina solo con la vittoria dei Macedoni e del loro sistema istituzionale esteso a tutto l'Oriente ma non all'Occidente magnogreco. L'atteggiamento di Pindaro verso i regimi siciliani viene visto dalla critica in modo contraddittorio in consonanza comunque con la sua personalità di letterato tebano legato all'aristocrazia della sua città e al filomedismo: per questo motivo si può anche pensare ad un uomo vicino alle tirannidi, più per motivi di interesse finanziario che per credo personale. Il volume della Morgan<sup>275</sup>, mentre passa in rassegna, nei vari capitoli, tutta la vasta bibliografia sul rapporto tra Pindaro e la monarchia siracusana del quinto secolo a. C., prende una posizione chiara e in certo qual modo provocatoria facendo del poeta uno dei pilastri ideologici più utili per accreditare Ierone agli occhi dei Greci del continente. Se accettiamo la sua tesi anche i riflessi su Eschilo devono essere completamente ripensati; mi limiterò dunque ad alcuni passi pindarici che possono almeno suggerire nuovi elementi di discussione.

L'*Olimpica I*<sup>276</sup> canta la vittoria di Ierone<sup>277</sup> nella gara con il cavallo montato (celete), in cui il fantino appunto montava il cavallo senza sella e senza staffe; si tratta dell'Olimpiade del 476 a. C.<sup>278</sup>. L'occasione è, probabilmente, quella di un convito alla corte dello stesso Ierone. I toni pindarici, in ciascuna delle odi che passeremo cursoriamente in rassegna, non devono ingannare perché sono sempre regolati da una forma che impedisce qualsiasi slancio simpatetico; nel confronto con il mondo divino, e con la letteratura come elemento soprannaturale, l'atteggiamento aristocratico non lascia mai spazio alla politica come soluzione definitiva. Tutto quello che Pindaro canta, a proposito della corte, è per questo motivo ancor più rilevante. Da Olimpia i poeti venuti alla ricca dimora di Ierone, il legittimo sovrano della Sicilia, (10-12)<sup>279</sup>, traggono materia per il loro canto. Ierone si compiace di questi carmi, fior fiore dell'arte delle muse

<sup>275</sup> MORGAN 2015.

<sup>276</sup> Per introduzione, testo, traduzione, note e bibliografia cf. GENTILI/CATENACCI/GIANNINI/LOMIENTO 2013. Per l'analisi antropologico-letteraria e politica cf. il quinto capitolo di MORGAN 2015. Per gli echi del *priamel* pindarico nell'*Agamennone* di Eschilo cf. MORGAN 2015, 221-2.

<sup>277</sup> È il suo primo successo ad Olimpia. Precedentemente Ierone aveva vinto due volte, col celete, nei giochi Pitici del 482 e del 478 a. C.; a Olimpia vincerà ancora con il celete nel 472 a. C. per poi concludere un'incredibile carriera con il primo posto nelle gare delle quadrighe a Pito nel 470 a. C. e a Olimpia nel 468 a. C.; poco prima della sua morte (467 a.C.).

<sup>278</sup> Per la medesima vittoria Bacchilide compose l'*Epinicio* 5.

<sup>279</sup> Testo, commento e traduzione di riferimento sono quelli di GENTILI / CATENACCI / GIANNINI / LOMIENTO 2013.

(15), intonati da questa speciale accolta che spesso canta intorno alla sua mensa (16-17). Ricevuto un incarico così importante Pindaro descrive subito l'ambito culturale creato da Ierone, quello cui poi parteciperà anche Eschilo. Si tratta di una fotografia dei conviti promossi dal 'sovra-no', citati all'inizio di questa ode; che Pindaro fosse davvero presente a Siracusa o no ciò non cambia la modalità della testimonianza che Ierone avrà senza dubbio preteso. Alla corte le Muse parlano attraverso i poeti per cantare le imprese dell'uomo che si è distinto nelle più importanti, e sacre, gare che si svolgono nel continente greco. Ogni ode pare sottolineare il ruolo unico di Ierone rispetto a tutti gli uomini politici greci. Dopo un usuale breve cenno alla vittoria nell'agone, viene affrontata la storia di Pelope (24-96), nella sezione mitica che si estende per due terzi dell'ode<sup>280</sup>, con la rivisitazione della storia del figlio di Tantalò, nella parte che lo vedeva fatto a pezzi dal padre per mettere alla prova gli dei. Diversa è la storia, canta Pindaro: al banchetto Poseidone si innamorò di Pelope e lo rapì portandolo sull'Olimpo. Tantalò commise invece un altro reato: novello Prometeo dette agli uomini nettare e ambrosia; per questo fu punito con il famoso supplizio e suo figlio venne rimandato sulla terra. Poi il racconto del desiderio di Pelope di aspirare alla mano di Ippodamia, l'aiuto ricevuto da Poseidone per vincere la gara imposta da Enomao ai pretendenti della figlia, il culto riservato a Pelope in Olimpia. Infine il ritorno alla realtà: un nume tutelare si preoccupa di soddisfare le ambizioni di Ierone mentre il poeta spera di poter cantare presto una sua nuova vittoria, la più importante, quella nella corsa delle quadrighe<sup>281</sup> (106-111). Perché dunque parlare dei Tantalidi? Il tiranno si sarà compiaciuto di riconoscersi, forse, nella vicenda di Pelope che conquista il regno di Enomao come i Dinomenidi avevano preso Gela e Siracusa; inoltre la variante 'normalizzante' che rende meno disumano Tantalò offre una sponda ad una dinastia particolarmente devota a Demetra e Proserpina, ma anche i riferimenti alla storia omoerotica di Poseidone e Pelope che collocano l'ode nell'ottica dello stile di vita dell'aristocrazia greca. Il baricentro del canto è comunque spostato su valori che paiono più cari, dal punto di vista politico, al ceto cui Pindaro apparteneva, reduce dalle vicende della seconda guerra persiana; cantare l'ascesa di Pelope, in modo particolare, voleva dire puntare sulle origini del Peloponneso e su

<sup>280</sup> Sulla figura di Pelope nel teatro tragico greco-latino cf. CARPANELLI 2020. Per le analogie tra Ierone e i miti legati a Tantalò e a Pelope cf. GANTZ 1978.

<sup>281</sup> Quando nel 468 a. C. arrivò questa vittoria il compito di celebrarla venne assolto invece da Bacchilide con l'*Epinicio* 3. Per le motivazioni di questa scelta da parte di Ierone cf. CATENACCI 2012<sup>2</sup>, 167 e ss.

quel mondo dorico caro, indubbiamente, a Ierone. Il progetto doveva essere di ampio respiro e solo la rivoluzione del 465 a. C. contro il sanguinario Trasibulo lo aveva interrotto.

Cerchiamo altri indizi nelle tre *Pitiche* dedicate al tiranno. La *Pitica* 3<sup>282</sup> è posteriore alla fondazione di Etna (476/475 a.C.), ma antecedente alla vittoria di Cuma (474 a. C.), cui, altrimenti il poeta avrebbe fatto cenno; un'ode destinata ad alleviare una grave malattia di cui Ierone era da tempo affetto. Solo Chirone, fosse ancora vivo, potrebbe curarlo, lui che insegnò le sue arti ad Asclepio, figlio di Coronide, generata da Flegia, re dei Lapiti; una giovane voluttuosa, uccisa da Artemide, per volere di Apollo, nello stesso letto dove si era unita, segretamente, con l'arcade Ischi, lei che portava dentro di sé il figlio del dio. Apollo però aveva salvato il figlio mentre bruciava sul rogo della madre: proprio Chirone lo aveva istruito nella medicina. Anche Asclepio però si fece corrompere, come la madre, ma dal guadagno che aveva avuto resuscitando un morto. Zeus allora lo folgorò e ancora fu il fuoco, come per Coronide, che lustrò l'errore. Chirone non può soccorrere Ierone e a Pindaro non rimane che pregare la dea il cui culto è praticato davanti alla sua dimora, la Gran Madre e insieme a lei Pan, il compagno dei cori cantati dalle ragazze nelle feste notturne. Nessuno quindi può portare in dono al «sovrano (βασιλεύς)<sup>283</sup>» (70) di Siracusa né la salute né l'epinicio per la vittoria nei giochi pitici nei quali aveva riportato la vittoria con il cavallo Ferenico (482 e 478 a. C.). Ierone, il 're', è «mite (πραῦς)» (71) con i suoi concittadini, favorisce tutti coloro che si mostrano valenti, è come un padre per gli stranieri. Sono questi i versi dunque (70 e 71) in cui, dopo la fondazione di Etna, il poeta sa cogliere il desiderio dei Dinomenidi di trasformare la 'tirannia' in un regime monarchico, se non democratico almeno paternalistico. Questo è l'ambiente in cui sarebbe stato ospitato Eschilo e quindi è giusto chiederci con quale spirito sarà partito da Atene per Siracusa, certamente non per diventare il simbolo politico controcorrente di quella che, anche dai suoi colleghi poeti, era stata promossa al rango di una famiglia reale, faro di mitezza proprio per gli stranieri come lui. Pindaro prosegue affermando che un «capo di popoli (λαγέταν)<sup>284</sup>», un «sovrano

<sup>282</sup> Testo, commento e traduzione di riferimento delle *Pitiche* sono quelli di GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995.

<sup>283</sup> Così lo chiama Pindaro anche se Ierone non ebbe mai questo titolo.

<sup>284</sup> «termine raro (cf. Sofocle, fr. 221, 12 Radt; Esichio, s. v. λαγ.), attestato nel miceneo (*rawaketa*), assume nella sua eccezionalità un valore altamente encomiastico in riferimento a un personaggio storico contemporaneo» GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995, 420.

assoluto (τύραννον)» (85) non potrà che sopportare ogni genere di male. Cadmo e Peleo furono onorati, alle loro nozze, dalla presenza degli dei ma poi ebbero solo tristi vicende, il primo per aver ucciso il drago sacro ad Ares, il secondo perché fu cacciato dal padre con l'accusa di aver ucciso il fratellastro Foco. Certamente il termine *tyrannos* richiama l'accezione sia positiva che negativa ad esso attribuita; un termine ironico<sup>285</sup> usato proprio nel momento in cui viene intessuto l'elogio di Ierone come capo di stato. La ricchezza fornisce, a chi la possiede, la fama, grazie al canto dei poeti: Nestore, Sarpedonte, Achille ebbero così l'immortalità: a questa anche Ierone deve mirare.

Nella *Pitica 1* viene celebrata la vittoria di Ierone nella corsa delle quadrighe a Delfi del 470 a. C.<sup>286</sup>. Un'ode particolarmente importante per la nostra ricerca in quanto doveva far parte del programma che ad Etna celebrava la fondazione della città sotto la reggenza di Dinomene, figlio del tiranno-ecista del luogo (dopo la deportazione degli abitanti di Catania), in quelle feste cui abbiamo fatto cenno in rapporto alla messa in scena delle *Etnee* di Eschilo. Tutto questo avveniva dopo otto anni dalla successione al fratello Gelone, con una politica fatta di unioni matrimoniali e di pressioni per bloccare l'influenza delle altre *poleis* e delle altre tirannidi siciliane, ma soprattutto dopo una sua personale (quanto discussa negli effetti)<sup>287</sup> vittoria contro gli Etruschi a Cuma nel 474 a. C. Nel parallelo tra l'Etna e l'Olimpo si ricordano le forze ostili a Zeus: Tifone, in particolare, il cui corpo, una volta sconfitto è sepolto nelle viscere della terra, disteso da Cuma fino alla bocca del vulcano che erutta proprio nella zona di cui Ierone è stato il fondatore<sup>288</sup>. Nella terza triade inizia il

<sup>285</sup> Così lo definisce Gentili in GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995, 79, aggiungendo: «Tale ambiguità lasciava aperte per l'uditorio e per il committente diverse modalità di recezione: positiva, negativa, o positiva e negativa insieme».

<sup>286</sup> Per questa occasione anche Bacchilide compose l'*Epinicio 4* e un encomio (fr. 20 c).

<sup>287</sup> I commerci degli Etruschi in Campania non mutarono e questo rivela forse una certa enfattizzazione di una vittoria che serviva in modo particolare a incrementare l'immagine di Ierone.

<sup>288</sup> Dal momento che non è possibile considerare sicuramente eschileo il *Prometeo incatenato*, il brano, parte di questo dramma, in cui vi sono analogie tematiche e lessicali (351-372) con quello pindarico, non deve essere visto in funzione allusiva ad Eschilo a causa di una comune frequentazione con Ierone. Riporto solo un'annotazione di Gentili in GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995, 13-4: «Diversa è comunque l'esemplarità attribuita alla figura di Tifone: se in Eschilo il mostro esprime l'ultimo tentativo di resistenza a un nuovo ordine imposto

lungo elogio di Ierone e dei Dinomenidi, delle battaglie di Imera e di Cuma, del mito di Filottete e della vittoria del 472 a. C. su Trasideo, figlio di Terone; nella quarta triade si cantano le nuove istituzioni etnee legate alle migrazioni dei Dori in Laconia<sup>289</sup>. La parte più significativa è quella in cui la prospettiva dei successi militari siracusani si lega con la vittoria ateniese a Salamina e con quella spartana a Platea (71-80a)<sup>290</sup>: si tratta di un tentativo del poeta non solo di equiparare il rilievo dei Greci d'occidente a quelli del continente ma anche di creare una sinergia politica che, forte di questi successi, sapesse trovare un nome che unisse forze ora divise ma che avrebbero potuto, un giorno, diventare un'unica grande potenza. Il progetto egemonico di Atene, all'inverso, si ricongiunse con il piano prospettato da Ierone nel momento in cui fu decisa la fatale avventura verso Siracusa e verso l'occidente (415-413 a. C.). Si tratta di due poli, di uno stesso mondo, che nel quinto sec. a. C. e poi nel quarto, con Dionisio I di Siracusa, tesero ad attrarsi, come era, a mio parere, naturale. I versi di Pindaro sono una testimonianza insostituibile di questo tentativo<sup>291</sup> ed Eschilo non può, almeno, averlo ignorato o presagito: anch'egli

da Zeus con la violenza e la crudeltà, in Pindaro esso è il paradigma del disordine e dell'ingiustizia che minaccia il giusto ordinamento divino, e prepara il parallelismo con le forze etrusche che avevano minacciato l'equilibrio del Mediterraneo ed erano state fermate da Ierone (v. 71 sgg.). Affiora nel tessuto dell'ode l'encomiastica equiparazione di Ierone a Zeus, pacificatore supremo dei conflitti politici e militari.»

<sup>289</sup> Per il rilievo ideologico che ha questo dato nell'evoluzione politica del mondo greco in generale, nei decenni successivi, è bene ricordare che Sparta diventerà poi un modello per tutti coloro che si rifaranno ai valori aristocratici.

<sup>290</sup> Riporto la sintesi di una nota di Gentili, in GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995, n. 2, 17, che fornisce i principali dati della tradizione storiografica di riferimento a questo passo: «Le spedizioni dei Cartaginesi e dei Persiani saranno considerate effetto di un unico disegno strategico (Eforo, *FGrHist* 70 F 186; Diodoro Siculo, XI I, 1-2; scolio a Pindaro, *Pyth.* I, 146a; cfr. Aristotele, *Poet.* 1459 a 25), e la battaglia di Imera paragonata a quella di Platea (Diodoro Siculo, XI 23, 1) o datata nello stesso giorno di quella di Salamina (Erodoto, VII 166) o delle Termopili (Diodoro Siculo, XI 14, 1; sull'insieme delle testimonianze ved. U. Mancuso, «RFIC» XXXVII 1909, p. 548 sgg.; L. Pareti, *Studi siciliani ed italoti*, Firenze 1920, p. 113 sgg.; Ph. Gauthier, «REA» LXVIII 1966, p. 5 sgg.). Il ruolo di Atene nella sconfitta persiana fu ricordato da Pindaro in un ditirambo (fr. 76-7), mentre Simonide celebrò in un lungo poema elegiaco la battaglia di Platea e in un carne melico quella di Salamina (fr. Eleg. 10-8 West<sup>2</sup>; fr. 536 Page).»

<sup>291</sup> Scrive Gentili in GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995, 18: «il sovrano siracusano è caratterizzato nell'ode come fondatore di un nuovo ordine (a Enna), come liberatore e civilizzatore che impone la pace in Grecia e sa domare con la forza, al pari di Zeus con Tifone, i nemici che ne minacciano le fonda-



cercava una soluzione ad una democrazia fragile. L'ode termina con una parte didascalica: un invito a non desistere dalle belle imprese (85) nella contrapposizione dell'agire di Creso e Falaride; il primo è il benefattore del santuario delfico, così come lo era Ierone stesso; il secondo è l'immagine del vero tiranno che faceva ardere i suoi nemici in un toro di bronzo incandescente.

Concludiamo la nostra breve rassegna pindarica con la *Pitica 2*, anch'essa importante ma allo stesso tempo problematica soprattutto perché non se ne può fissare la data e l'occasione. Gentili la collega a una vittoria curule ottenuta da Ierone al termine della sua vita, o a Delfi nel 470 o a Olimpia nel 468 a. C.<sup>292</sup>. Come a giusta ragione la definisce la Morgan<sup>293</sup> sono quattro triadi che formano 'a Royal Poetics'; il proemio, nella prima strofa, è un'inno a Siracusa: Ierone è debitore del suo successo ad Ares, Artemide, Ermes e Posidone. Spesso i Ciprioti cantano Cinira, l'eroe caro ad Apollo e ministro di Afrodite, con la stessa gratitudine che esprimono le ragazze di Locri per essere state salvate da Ierone, colui che le ha preservate dalla guerra con Reggio e dal voto di prostituzione. Diverso il destino dell'ingrato Issione colpevole dell'uccisione del suocero Deioneo, perdonato e purificato da Zeus, accolto, come Tantalò, alla mensa degli dei: cercò di far violenza a Era e per questo è punito con il castigo della ruota alata. Issione si unì con una nuvola che aveva l'aspetto di Era e da questa unione nacque il Centauro che a sua volta, unendosi con le cavalle di Magnesia, ha generato creature dalla duplice natura, umana e bestiale. Tutte le lodi rivolte a Ierone sono dunque accompagnate da *exempla* negativi della mitologia: il sovrano deve guardarsi da ogni comportamento che lo porti ad essere accusato di *hybris*; gli dei non risparmiano chi travalica il limite. Il mito accompagna le lodi per Ierone (1-20 e 57-67) e lo zelo religioso diventa uno scudo non solo per la salvaguardia delle azioni del sovrano ma anche per il poeta stesso che canta le sue lodi per questo *ghenos*, destinato (forse) ad avere un ruolo per la salvaguardia e le sorti future del mondo greco nel Mediterraneo; Pindaro trova un modo, certamente giustificato da un suo credo profondo, per non svolgere alcun ruolo 'laico' nell'esaltazione della politica. L'encomio è posto sotto l'egida

menta. Al paradigma negativo rappresentato nel piano del mito da Tifone e in quello della storia da Cartaginesi ed Etruschi si contrappone dunque il paradigma positivo di Ierone, che incarna in terra il suo ruolo e la funzione di Zeus nell'Olimpo: la sua vittoria assume una dimensione cosmogonica».

<sup>292</sup> Cf. GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995, 43-7. Cf. anche MORGAN 2015, 170-5.

<sup>293</sup> MORGAN 2015, 163-208.

del *pantheon* olimpico: senza il rispetto di queste regole anche il frutto dell'azione di Ierone si vanificherà e potrà ricevere, dagli dei, una punizione simile a quella dei personaggi del mito citati negli epinici. Qui, in modo particolare, Issione è il paradigma di cosa accade a chi tradisce la fiducia di Zeus, a chi vuole andare al di là dei limiti posti all'essere umano da un 'ordine' che non muterà mai nel tempo. Pindaro annuncia infine che passerà ad un altro canto, probabilmente il *Castoreion*<sup>294</sup> recitato successivamente in questi stessi giorni di festa. All'inizio della quarta triade le lodi per Radamanti, modello di giustizia e saggezza, completano la carrellata di *exempla* consigliati dal poeta al sovrano: ogni comportamento disdicevole, dall'inganno alla calunnia, all'invidia<sup>295</sup>, deve avere un suo contraltare nell'atteggiamento del cittadino ideale: l'uomo che ha una sola parola s'impone sotto ogni regime (86) ma soprattutto il precetto più importante da ricordare è non lottare mai con il Dio, perché solo lui concede la sorte migliore. Queste sono solo alcune annotazioni che possono guidare nella lettura dell'ode che, purtroppo, nonostante le chiare indicazioni su una vittoria di Ierone con una quadriga (4) non risolve il mistero della datazione e del contesto agonale. Un inno spedito attraverso il mare, come uno scambio fatto con merce della Fenicia (67-68), un canto però tenue nei confronti di Ierone per gli inserti mitologici che frenano, in parte, quello che in fondo è un manifesto cortigiano dove però la corte scompare, immersa nei sospetti dell'invidia di chi la potrebbe perciò distruggere. L'impressione che sia da porre, dunque, alla fine della vita di Ierone può essere suffragata anche da queste sensazioni. Certamente dà l'idea di qualche pericolo imminente ed anche di una definitiva lontananza di Pindaro che sembra prendere le distanze dal suo mecenate, a sua volta preda di intrighi che rendevano Siracusa un luogo di delatori e di spie<sup>296</sup>. Un'atmosfera pesante determinatasi quando ormai, passata

<sup>294</sup> Cf. GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995, 391-2 (*ad loc.*: vv. 69-71).

<sup>295</sup> Per non dimenticare che questa invidia rappresenta uno dei punti più discussi del *corpus* pindarico riporto quanto sintetizza Gentili in GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995, 52: «Notevole seguito ha ottenuto in passato l'interpretazione biografica, che individua in Pindaro l'oggetto delle calunnie proferite alla corte di Ierone e legge nei suoi versi la replica alle accuse, motivate dalla sua amicizia con persone ostili a Ierone oppure dalle sue idee antitiranniche; più articolata l'ipotesi di Bowra, che fondandosi sul commento antico coglie nei vv. 72-96 sia una sentita rimostranza del poeta nei confronti del rivale Bacchilide, accusato di imitarlo e per questo paragonato a una scimmia (v. 72 sg.), sia l'amarezza nei riguardi di Ierone che affidò al rivale la celebrazione della vittoria olimpica del 468.»

<sup>296</sup> cf. Aristot. *Pol.* 5, 1313 b 14 e Diod. Sic. 11, 67, 4.

l'ubriacatura per le feste in onore della fondazione di Etna, Eschilo era ritornato ad Atene. Le profezie di Pindaro si sarebbero avverate con la caduta dei Dinomenidi nella rivoluzione contro Trasibulo (465 a. C.).

**Bacchilide** figlio di una sorella di Simonide fu a Siracusa, presso Ierone, tra il 476<sup>297</sup> e il 468 a. C. ca., gli stessi anni della medesima sporadica presenza di Pindaro, ma soprattutto quando ci furono i grandi festeggiamenti per la fondazione di Etna. Un clima completamente diverso da quello che si viveva ad Atene; le colonie si erano emancipate, sotto molti aspetti, dalle *poleis* della madrepatria e il contrasto con le abitudini ateniesi in rapporto alla vita di corte era immenso e paragonabile solo ai tempi dei Pisistratidi. La sua attività poetica si pone tra il 485/3 (*Epinicio XIII* per Pitea di Egina) ed il 452/50 a. C. (*Epinici VI e VII*). Nel 476 a. C. invia da Ceo a Ierone l'*Epinicio V* (quando Pindaro scriveva invece l'*Olimpica I*); nel 475/4 scrive l'*Encomio per Ierone*; nel 470 a. C. invia l'*Epinicio IV* (Pindaro scriveva la *Pitica I*) e nel 468 a. C. l'ultimo componimento in onore di Ierone, l'*Epinicio III*. Questo squarcio della sua produzione lo mette a confronto, proprio per le composizioni dedicate al tiranno di Siracusa, con Pindaro<sup>298</sup> ma oggi, con più obiettività, si tende a guardare con sospetto all'enfasi sui toni di questa rivalità<sup>299</sup>, ed in fondo, anche in questo caso, ci manca un dato che potrebbe aiutarci ancor di più: come vivevano i due poeti i rari (?) momenti in cui erano, contemporaneamente, presenti a Siracusa? L'atteggiamento nei confronti della politica del Dinomenide è evidente nelle lodi sperticate di questo uomo che voleva guidare non solo la riscossa greca in Occidente ma anche proporre un sistema alternativo a quello dei vari stati del continente ellenico. Questo è il tipo di influenza che potrebbe aver cercato e qui trovato Eschilo<sup>300</sup>. I contatti tra Bacchilide e l'ambito tragico sono noti soprattutto per l'in-

<sup>297</sup> In questo periodo la presenza di suo zio Simonide a Siracusa può essere stato il motivo per essere presentato a corte per poi tornare nella sua Ceo da dove avrebbe inviato le sue composizioni a Ierone.

<sup>298</sup> Testimonianze che possono riferirsi allo scontro 'poetico' tra i due sono negli scolii a Pindaro (*test.* 8 M.).

<sup>299</sup> Cf. MOST 2012.

<sup>300</sup> La *performance* stessa, soprattutto quando si trattava di pubbliche celebrazioni, era un'occasione che poteva mettere in luce e rafforzare i legami tra un *ghenos* e la popolazione sulla quale questo esercitava la sua egemonia. Scrive GIUSEPPETTI 2015, 9: «La composizione dei cori era molto varia e includeva, a seconda dei casi, giovani o adulti di entrambi i sessi. Il coro era un'espressione piena e «visibile» della comunità concreta e particolare da cui esso proveniva, una comunità che poteva essere intesa in senso globale come corpo civico o, in senso più circoscritto, come una sua particolare ripartizione».

fluenza, nelle sue composizioni, delle coeve rappresentazioni drammatiche; lo dimostra il *Carme XVIII*, un dialogo in quattro strofe fra Egeo re di Atene e un coro ateniese, e il *Carme XVII* in cui il poeta canta la leggenda dei sette giovani e delle sette vergini inviati per essere sacrificati al Minotauro, nonché il contrasto fra Teseo e il re di Creta Minosse. A parte questo aspetto che ci porterebbe lontano dalla nostra ricerca, le notizie che dobbiamo raccogliere provengono da tre epinici dedicati da Bacchilide a Ierone, nonché da un encomio giunto a noi in condizioni testuali difficili.

Iniziamo dall'*Epinicio V*, dedicato alla vittoria olimpica di Ierone, con il celete, nel 476 a. C.<sup>301</sup>, in cui la prima sensazione è quella di un'atmosfera da favola (tra il magico e il patetico). Nella parte centrale dell'ode Meleagro racconta a Eracle, incontrato nell'Ade dove il secondo era sceso per catturare Cerbero, la sua triste storia. Dopo aver avuto la meglio sul cinghiale, che devastava la sua terra, Calidone, Meleagro aveva ucciso, senza volerlo, due fratelli della Madre Altea. La donna, per vendetta, aveva buttato nel focolare il tizzone cui era legata la vita del figlio. Sull'ipotesi che questa ode non sia stata commissionata da Ierone ma sia stata mandata da Bacchilide, su consiglio dello zio Simonide, per acquistare notorietà presso la corte di Siracusa ed entrare in attiva rivalità con colui che invece era stato effettivamente incaricato di scrivere l'epinicio ufficiale, cioè Pindaro<sup>302</sup>, non possiamo affermare che ci sia qui alcuno spunto in tal senso. La triste storia di Meleagro, dai toni che precorrono Virgilio e il sesto libro dell'*Eneide*, racchiusa entro le lodi per la vittoria e gli applausi del pubblico, ricorda a Ierone che la felicità nell'opulenza è un dono degli dei che bisogna saper coltivare. Il punto di riferimento è, semmai, ciò che accadde al povero Meleagro, le cui gesta trovano fortuna anche in ambito tragico<sup>303</sup>. In una zuffa per la pelle del cinghiale calidonio, dal carattere arcaico ed epico, Meleagro ammette di aver ucciso gli zii, preso dalla foga del suo ardore (è ciò che la madre non ha capito); Altea tira fuori da un baule il tizzone cui era legata l'esistenza del figlio e lo fa bruciare condannando così l'ignaro Meleagro ancora alle prese in questo agone. Le forze gli vengono meno e si spegne improvvisamente, come un pezzo di legno ormai esaurito, lasciando la vita ancor molto giovane. La lacrima di Eracle nell'udire questa vicenda e la richiesta di poter sposare sua sorella sono ancora il segnale di un mondo in cui gli eroi erano vittime inconsapevoli del destino tracciato loro dagli dei. Se Ierone saprà mantenere la felicità interiore per tutta l'esistenza sarà davvero da considerare fortunato. È

<sup>301</sup> La stessa vittoria celebrata da Pindaro nell'*Olimpica I*.

<sup>302</sup> Cf. IRIGOIN 1993 *ad loc.*

<sup>303</sup> Cf. FRANCISSETTI BROLIN 2019.

solo l'augurio di una gioia perenne; si sente l'assenza del poeta da Siracusa e la vittoria olimpica è un *escamotage* per far conoscere le proprie doti poetiche con la semplice rievocazione di un altro mito particolarmente caro agli aristocratici. Un'allusione gnomica al destino degli uomini, simile a quello delle foglie o alla vita come percorso che forse sarebbe meglio evitare, potrebbe far pensare a qualche consiglio dello zio Simonide o alle insidie presenti nella corte di Siracusa, anacronisticamente assimilabile a quella di Oineo dove un'impresa eroica diventa il motivo per una crudele contesa all'ultimo sangue. Si tratta di suggestioni unite alla possibilità che vi sia una diretta influenza delle *Pleuronie*<sup>304</sup>, un'opera perduta di Frinico, comunque un epinicio in cui il mito ha il sopravvento su un'occasione che diventa solo un pretesto.

L'*Epinicio IV* ha una struttura semplice perché forse composto per una subitanea manifestazione a ridosso della vittoria di Ierone con il carro a Delfi<sup>305</sup> nel 470 a. C.<sup>306</sup>. È la stessa occasione in cui Bacchilide scrisse l'*Encomio 5* (= fr. 20c M.), probabilmente per una festa simposiale avvenuta proprio ad Enna.

Una trattazione legata ad avvenimenti realmente accaduti (proprio come avevano fatto Frinico ed Eschilo) fa parte dell'*Epinicio III* dedicato a Ierone per la vittoria con la quadriga ad Olimpia (468 a. C.), quando ormai il tiranno era anziano e malato. Dopo il proemio dedicato all'occasione e alle lodi di Ierone segue una parte narrativa su Creso<sup>307</sup>, re di Lidia, di cui, come abbiamo visto, parla anche Pindaro nella *Pitica I*. Il sovrano decide di morire sul rogo, con la moglie e le figlie, piuttosto che diventare schiavo di Ciro. Zeus lo salva dalle fiamme e Apollo lo guida nella terra degli Iperborei<sup>308</sup>. A supporto di questo interesse per la figura di Creso si è ipotizzato, nel periodo eschileo, la rappresentazione, in Attica, di una trilogia basata sulla rovina della casata reale lidia<sup>309</sup>. Si tratta indubbiamente dell'ode più emotivamente sentita nei confronti di un uomo che aveva trovato una forte sintonia con il poeta. L'*exemplum* tratto dalla vita di un personaggio storico<sup>310</sup> e non mitico offre senza dubbio una speran-

<sup>304</sup> Cf. Pausania 10, 31, 4.

<sup>305</sup> Cf. CATENACCI / DI MARZIO 2004.

<sup>306</sup> La stessa occasione in cui Pindaro scrisse la *Pitica I*, ma per una celebrazione successiva nel tempo, ad Etna.

<sup>307</sup> Cf. PÉRON 1978.

<sup>308</sup> Cf. Hdt. 1, 86-87; Xen. *Cyr.* 7, 2 ; Diod. Sic. 9, 2 e 9, 34.

<sup>309</sup> Cf. PAGE 1962.

<sup>310</sup> Per un confronto del racconto di Erodoto e quello di Bacchilide cf. SEGAL 1971; CRANE 1996; CAPRA 1999.

za al povero Ierone ormai molto malato. Ierone, grande benefattore del santuario di Apollo a Delfi<sup>311</sup>, come Creso<sup>312</sup>, può sperare di ricevere dal dio quei favori<sup>313</sup> cui nessun altro greco potrebbe aspirare più di lui ma come il dio stesso ricordò ad Admeto gli uomini devono sempre avere un atteggiamento moderato. Solo la virtù può avere gloria immortale, non il corpo, e la Musa dei poeti può alimentarla. Ierone e Bacchilide, grazie alle doti loro concesse dagli dei<sup>314</sup> vivranno così nell'immortalità del condottiero e del poeta che lo ha cantato. I toni tenui di Bacchilide non diventano mai lode senza confini ma soprattutto evitano ogni riferimento alla politica: Ierone assume così un'aurea sacrale che lo pone al di là della cronaca. Sembra dunque che «l'usignolo di Ceo» come qui si descrive, nell'ultimo verso (98), non abbia preso partito nella corte siciliana e proprio come un uccello abbia solo cantato l'eccezionalità del personaggio, con un leggero distacco aristocratico dovuto alla consapevolezza della caducità dell'essere umano. I poeti, in aiuto degli dei, consolano tutti coloro che hanno compiuto azioni degne di essere cantate. Niente di più di questa consolazione rimarrà a Ierone ormai vicino alla fine dei suoi giorni. Forse il tono misterico che accompagna la poesia di Bacchilide era particolarmente caro a Ierone, e questo può, sommariamente, farci capire anche i toni usati da Eschilo per quella tragedia, le *Etnee*, che, di questo siamo certi, era stata appositamente pensata per rivolgere un augurio alla nuova città fondata dal sovrano, al figlio Dinomene, ai cittadini che l'avevano ripopolata.

Abbiamo cercato di mettere insieme alcune testimonianze, collaterali, del periodo in cui **Eschilo** conobbe linee filosofiche e riflessi di un 'atteggiamento cortigiano' che nella storia di qualsiasi regime, lo sappiamo, non ha mai risparmiato nessuno, o per meglio dire davvero ha risparmiato pochi intellettuali. Le abbiamo cercate nella vita di altri poeti visto che la tradizione eschilea, o per caso o per scelta, rispetta un totale silenzio sull'argomento.

La sua prima visita siciliana era stata organizzata da Ierone, particolarmente attivo negli anni settanta del quinto sec. a. C. presso i santuari pannelenici di Olimpia e di Delfi; un invito accettato forse dal poeta con l'entusiasmo di chi voleva celebrare la vittoria sui barbari: Persiani, Etruschi e Cartaginesi<sup>315</sup>. Se accettiamo che la prima rappresentazione dei *Persiani*

<sup>311</sup> Cf. GENTILI 1953.

<sup>312</sup> Cf. LAMEDICA 1987.

<sup>313</sup> Cf. CAIRNS 2011.

<sup>314</sup> Cf. TARDITI 1989 e NERI 2009.

<sup>315</sup> Cf. REHM 1989; BREMER 1991, 41.

era avvenuta ad Atene nel 472 il 470 a.C. rimane la data più probabile per la seconda messa in scena siracusana<sup>316</sup>. La *performance* sarebbe così contemporanea alla prima *Pitica* di Pindaro e ai suoi contenuti, visto l'interesse di entrambi i poeti per le battaglie di Salamina e di Platea<sup>317</sup>. Una cosa è certa: Ierone cercava di sfruttare il suo momento d'oro per apparire un sovrano illuminato che, dopo le ambiguità nella seconda guerra persiana e le ripicche di Gelone per non aver avuto il comando delle forze greche, era a suo modo riuscito a diventare il campione della grecità occidentale. I poeti da lui chiamati a Siracusa, almeno su questo non ci sono dubbi, erano consapevoli e complici di come la loro presenza contribuisse a questo piano<sup>318</sup>. Un ulteriore accenno, sempre a proposito dei *Persiani*, lo sintetizza la Morgan quando ricorda che un Anonimo parla della morte di Frinico in Sicilia che potrebbe quindi essere stato anch'egli invitato per rimettere in scena le sue *Fenicie*<sup>319</sup>. Un dato davvero intrigante, visti i rapporti di Frinico con quel Temistocle che aveva sostenuto la sua

<sup>316</sup> Nel 1852 Kiehl ipotizzò che la prima messa in scena dei *Persiani* fosse avvenuta a Siracusa. Cf. KIEHL 1852, 363-7. La confusione su due 'fantomatiche' (?) redazioni è incrementata da quanto scrive anche Aristofane nelle *Rane* (1028-9): Dioniso ricorda che nei *Persiani* era rappresentata la morte di Dario, il pianto sul suo corpo, e il Coro che batteva le mani e gridava «Iauoi». Niente di tutto questo è previsto nel testo della tragedia a noi giunto: «Interpretations of this peculiar description began at least as early as the second century BC, for the scholiast to *Persians* cites Herodicus as suggesting that there were two versions of the play, with the other production including a section on the battle of Plataea. The scholiast goes on to say that a production of *Persians* (likely the one with the addition of Plataea, though, as Garvie notes, the Greek is not explicit) was performed at Syracusae (...) The theme of the importance of a good king and the dangers of a bad one, as it is set out in the extant version of *Persians*, seems suited to appeal to the western audience and its tyrant. When this interpretation of the play is taken together with the set of literary, cultural and physical circumstances that make a first Sicilian production likely, it may no longer seem preposterous to revisit Kiehl's 1852 suggestion that the play was written for Sicilian performance. Even if *Persians* was not commissioned by Hieron, perhaps it was the theater-hungry Sicilians and their well-funded and suitable performance space, unconstrained by the customs of Athenian theater, that Aeschylus had in mind when he wrote this strange tragedy.» BOSHER 2012, 101 e 111.

<sup>317</sup> Se si trattava di una versione dei *Persiani* differente da quella a noi giunta (cf. BROADHEAD 1960, xlviil-lv; GARVIE 2009, liii-lvii; BOSHER 2012) si può quasi pensare ad un lavoro in parallelo con la prima *Pitica*.

<sup>318</sup> Cf. MORGAN 2015, 97-8.

<sup>319</sup> Dramma messo in scena ad Atene tra il 477 e il 476 a. C. il cui soggetto era proprio, come abbiamo visto, la sconfitta di Serse.

produzione ad Atene e che poteva avere ambizioni verso Ovest<sup>320</sup>. Una suggestione molto difficile da provare che si accompagna però ad un dato di cui siamo sicuri: la composizione delle *Etnee*<sup>321</sup> eschilee. Secondo la *Vita di Eschilo* (9) la tragedia era stata composta, in vista o durante una delle visite di Eschilo in Sicilia, in onore della nuova città di Etna, fondata da Ierone di Siracusa nel 476/5 a. C.<sup>322</sup>: un augurio per il suo fondatore<sup>323</sup> e per la sua famiglia. I frammenti di una *hypothesis* (?), che leggiamo nel *Papiro di Ossirinco 2257*<sup>324</sup>, fanno pensare a una *performance*<sup>325</sup> che prevedeva molti cambiamenti di scena<sup>326</sup>. Macrobio nei *Saturnali* (5, 19, 17 = *TrGF* III, 6) e Stefano di Bisanzio (496, 7 = *TrGF* III, 7) ci indirizzano, senza fornire prove precise, su quello che doveva essere l'argomento cardine dell'opera: la nascita del frutto di un ratto fedigrafo. Zeus dopo aver rapito e messa incinta la ninfa Talia, figlia di Efesto (*TrGF* III, 7), l'avrebbe fatta ingoiare dalla terra per nasconderla all'ira della moglie Era (oppure era la dea stessa a vendicarsi sulla rivale). Il Coro composto probabilmente da altre ninfe montane, sorelle di Talia<sup>327</sup>, dopo aver assistito al suo rapimento la cercava in diversi luoghi della Sicilia (?) e la ritrovavano dopo che questa aveva partorito due gemelli, i Palici (*TrGF* III, 6), (Macrobio ricorda che il loro nome vuol dire appunto «coloro che ritornano»), venerati nell'antica città di Palica, in Sicilia, lungo il lago di Naftia<sup>328</sup>, non lontano da Leontini, famoso per alcuni fenomeni vulcanici<sup>329</sup>. Di questo ipotetico 'scheletro' dell'opera in realtà a noi rimangono i quattro versi

<sup>320</sup> Cf. MORGAN 2015, 98.

<sup>321</sup> *TrGF* III, 6-11. Cf. BASTA DONZELLI 1996, per l'inquadramento storico e per il testo. Il catalogo mediceo ha due titoli per le *Etnee*, quelle genuine (γνήσιαι) e quelle spurie (νόθοι). Le seconde potrebbero essere una revisione, più tarda, rielaborata per il pubblico ateniese (cf. CORBATO 1996), oppure ancora più affascinante, e convincente, come pura ipotesi, una nuova edizione prodotta da Eschilo, al suo ritorno in Sicilia, nel 458 a. C., su invito dei cittadini di Katane, rientrati nella loro città «ridicolizzando la passata celebrazione della fondazione tirannica» CIPOLLA 2010, 149. Per tutta la produzione eschilea in Sicilia cf. SMITH 2018.

<sup>322</sup> Cf. FRAENKEL 1954.

<sup>323</sup> cf. *TrGF* III, T 78.

<sup>324</sup> L'attribuzione alle *Etnee* è di LOBEL 1952, 66.

<sup>325</sup> Possiamo ipotizzare dei quadri scenici. Cf. CATAUDELLA 1969.

<sup>326</sup> Il monte Etna (più che la nuova città), Xuthia (un distretto nei pressi di Leontini), ancora l'Etna, Leontini, Siracusa e infine Temenite, quartiere della stessa città. Tutti luoghi che si trovavano sotto la giurisdizione di Ierone. Per il *plot* cf. GARZYA 1997, 211-21, POLI-PALADINI 2001 e TOTARO 2011.

<sup>327</sup> cf. SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup>, 193.

<sup>328</sup> cf. CROON 1952.

<sup>329</sup> «se si deve dedurre dal pochissimo che abbiamo, l'operazione eschilea a pro-



citati da Macrobio (*TrGF* III, 6) con un chiaro riferimento alla fondazione religiosa dedicata ai due gemelli e all'etimologia del nome che tiene conto della leggenda del loro inabissamento, insieme alla madre, nelle viscere della terra, e della loro resurrezione simile a quella dei lapilli. L'alto numero di cambiamenti di scena, impensabile nella maggior parte dei drammi del quinto secolo a. C., collocherebbe l'opera in un'ottica performativa (forse non l'unico esperimento del genere)<sup>330</sup> mentre l'interazione tra mondo divino e mondo umano, attraverso la famiglia del tiranno (i Dinomenidi) che promuove la fondazione di questa città, doveva sostenerne il piano ideologico. La violenza di Zeus potrebbe essere stata sostituita, sul finale, dalla presenza di *Dike* (la Giustizia), salvaguardia della regione (dalla violenza si generano pace e la convivenza). Vedremo tra poco in quale modo. Spunti di riflessione possono venire dal rapimento di Talia, rappresentato sulla scena con una *mechane*, come anche dallo sprofondamento di Talia nella terra con la successiva risalita e 'resurrezione' dopo il parto dei due figli (difficile, da rappresentare, ma non impossibile). Due momenti forti a livello spettacolare, in un contesto che, attraverso rapidi cambiamenti di scena, potevano creare un rapporto con la storia mitica precedente ma anche far meglio conoscere il nuovo territorio 'rifondato' con elementi di stirpe dorica. Una via di mezzo tra una rappresentazione corale e un dramma vero e proprio, in un contesto politico particolare; un teatro 'delle meraviglie', privo, in questo caso, di riferimenti alla situazione che l'*oikoumene* greca aveva affrontato nelle guerre persiane. Non è infatti difficile almeno immaginare che Talia venisse rapita da Zeus (in forma di aquila? mentre si trovava insieme alle sue amiche o sorelle vicino all'altare di Zeus Etneo?); le ninfe impaurite la cercavano nelle zone limitrofe e la trovavano dopo il parto dei gemelli Palici: un

posito dei Palici si rivela piuttosto come una vera appropriazione delle divinità indigene e una loro acquisizione al patrimonio greco: delle divinità nel cui culto e nel cui santuario i Siculi fondavano la loro identità etnica, non solo fece i figli del maggiore dio greco, ma ne spiegò anche il nome in termini greci (...) Ma che nel dramma celebrativo della fondazione di Aitna dorica trovasse modo di far posto anche alla calcidese Leontinoi (dove erano stati deportati Naxii e Katanei), questo era l'elemento significativo della concezione eschilea» BASTA DONZELLI 1996, 94-5.

<sup>330</sup> Cf. POLI-PALADINI 2001, 290 che pensa anche a confronti con le opere a noi giunte «I need not mention that neither the structure of the seven pairs of speeches in *Septem* nor the bold treatment of time in *Agamemnon*, nor the central *commos* in *Choephoroi* is completely paralleled. A more economical supposition seems to be that Aeschylus produced a proper tragedy by contriving and exploiting an unusual dramatic device».

motivo per onorare il luogo in cui il sommo degli dèi l'aveva amata e per dare dignità eziologica alla fondazione di una nuova città voluta dal regime. Impossibile invece definire le vicende tragiche in cui tutto questo poteva avvenire (la persecuzione della ninfa da parte di Era ad esempio, o la morte stessa di Talia). Uno spettacolo di grande effetto capace senza dubbio di colpire gli spettatori con effetti speciali quali l'interramento e la resurrezione di Talia dalle profondità della terra<sup>331</sup>. Una *performance*<sup>332</sup> ma soprattutto un gioco teatrale dedicato ai sensi di un pubblico *sui generis* più che una tragedia strutturata ma, chissà, forse una delle più belle pagine dello sperimentalismo eschileo. In una sintesi generale (solo questo vogliamo fare) non va comunque dimenticato che alla tragedia vengono attribuiti i cosiddetti frammenti di un'opera su *Dike*<sup>333</sup>, quarantasette in tutto, riconosciuti come eschilei perché in *TrGF* III, 281a, il v. 28 è citato come eschileo dalla tradizione indiretta. L'interlocutrice principale, che identifica se stessa come *Dike* (Giustizia) in *TrGF* III, 281a, 15, spiega come amministra la giustizia di Zeus. Incidentalmente ella parla di un folle e spudorato bimbo di Zeus e di Era che potrebbe essere Ares il dio della guerra e della violenza o Eracle<sup>334</sup>: *Dike* ha presumibilmente incoraggiato o forzato a dirigere la sua ostilità soltanto contro le cattive comunità e si rivolge ad un gruppo di maschi (*TrGF* III, 281a, 14) che si suppone essere il Coro. Di che opera si tratta, è una tragedia o un dramma satiresco? La forma ὄπιή (*TrGF* III, 281a, 9) presente nel genere comico ma non in quel-

<sup>331</sup> Una traccia in qualche modo presente nella ceramica nelle attestazioni del rapimento di Talia ghermita da un'aquila (Zeus), realizzabile, in teatro, grazie alla *mechane* (più facile da pensare rispetto ad un vero e proprio volo come quello delle Oceanine nel Prometeo incatenato); tutto ciò per una festa di carattere politico celebrativo. Un gruppo di vasi che provengono dall'Italia meridionale (390-310 a.C.) (*LIMC* VII, 1, 896-898) presenta Talia mentre viene rapita da un grande uccello predatore. La supposizione è suffragata soprattutto da un'anfora apula, del 340-330 a.C., oggi perduta (*LIMC* VII, 2, 4 da un disegno di Tischbein): un uccello circondato da una specie di aureola si leva in volo da una zona vicina ad un altare (?). Sono anche presenti fiori e una palla che sembra balzare fuori da un cesto. Questa, dunque, la scena più vicina ad una realtà drammatica: le fanciulle giocavano a palla e il ratto di Talia da parte di uno Zeus teriomorfico sconvolgeva il gruppo che fuggiva via da un luogo celebrato poi con la fondazione di una città nata dove il sommo degli dèi aveva coronato il suo ennesimo capriccio amoroso.

<sup>332</sup> «This supposition is begged by the whole set of western Greek vases studied by Kossatz-Deissmann (n. 62 [1978]), all of which seem to represent scenes of Aeschylean dramas» POLI-PALADINI 2001, 309.

<sup>333</sup> *TrGF* III, 281a e 281b. cf. SOMMERSTEIN 2008, 2, 276-287.

<sup>334</sup> Cf. KAKRIDIS 1962.

lo tragico<sup>335</sup> e il dorismo ἐρρῦθμιξᾶ<sup>336</sup> (*TrGF* III, 281b,4) fanno propendere per un dramma satiresco, ma le parole del Coro, se del Coro si tratta, non contengono traccia dell'amoralità che ci aspetteremmo da parte di personaggi-satiri.

Se la questione del testo, o dei due testi (le *Etnee* e una fantomatica *Dike*, chiamiamola così) è stata vista in questo modo dalla critica, ciò che a noi interessa è ricordare che Eschilo ha scritto sicuramente una tragedia (forse poi un dramma satiresco che rinnegava la precedente celebrazione della conquista di Etna) la cui genesi aveva forse origini lontane, nella volontà di incontrare un mondo tanto diverso da quello ateniese, anche di compiacerlo per vederne le reazioni. La presenza di Simonide ad Atene ha forse un ruolo che sottovalutiamo, il nuovo corso cimoniano e le vicissitudini di Temistocle ne hanno un altro. Comunque si voglia sistemare ciò che abbiamo cursoriamente trattato la risposta è univoca: Eschilo non segue i nostri schemi partitici o politici e quanto abbiamo detto, non solo la sua presenza in Sicilia, indica almeno un tentativo (e un sicuro esperimento poetico, le *Etnee*) fatto ad Ovest presso la corte di un tiranno di ambito dorico; forse anche così si poteva superare lo spettro ormai reale di un futuro scontro con Sparta (che scoppierà in tutta la sua violenza nel 431 a. C.).

Il drammaturgo più famoso di Atene si reca alla fine del terzo decennio del quinto secolo a. C. a Siracusa, compone una tragedia encomiastica e mette in scena i *Persiani* che prevedono la riabilitazione di un sovrano, Dario (per colpa del quale a Maratona il fratello Cinegiro aveva perso la vita combattendo come un eroe del mito); è quasi impossibile che con questa figura non si volesse compiacere Ierone che nell'anno della battaglia di Salamina aveva vinto ad Imera i Cartaginesi, i concorrenti barbari in territorio siciliano. La dinastia Achemenide illustrata attraverso le miserie e gli splendori diventava così il modello cui i Dinomenidi potevano guardare per costruire il loro avvenire (nel confronto tra Dario e Serse) e al tempo stesso per diventare un futuro baluardo, un ponte tra oriente e occidente greco, una garanzia esterna che avrebbe potuto spazzare le nuvole che si addensavano sul continente greco. Temistocle avrebbe compiuto un cammino simile nel Peloponneso, ad Argo, e in Persia dal suo, un tempo, più grande nemico. Le *Etnee*, il 'dono' per Ierone, dovevano essere un dramma eziologico, privo di chiari riferimenti politici, un

<sup>335</sup> Cf. CIPOLLA 2010, 141.

<sup>336</sup> «ho ammaestrato» un aoristo sigmatico dal verbo ῥυθμίζω. Cf. López 2017, 222.

dramma che doveva conciliare autoctoni e greci di diversa origine, caratterizzato da un grande sperimentalismo gradito per questo al pubblico come momento di evasione. I siciliani non potevano avere gli stessi gusti teatrali degli ateniesi ed Eschilo aveva così cercato di tentare nuove vie drammatiche. L'incontro con un pubblico nuovo, con il suo 'sovrano' e la sua corte, offriva una possibilità unica al nostro autore capace dunque di coniugare arte drammatica e sottile sensibilità politica.

## Capitolo 2

### *I Sette contro Tebe e le prospettive belliche nell'οικουmene greca*

#### 2.1. *La trilogia tebana*

ΔΙ.  
Αἰσχύλε, λέξον, μηδ' αὐθάδως σεμνυνόμενος χαλέπαινε.  
ΑΙ.  
Δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν.  
ΔΙ.  
Ποῖον;  
ΑΙ.  
Τοὺς Ἑπτ' ἐπὶ Θήβας·  
ὁ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάιος εἶναι.  
ΔΙ.  
Τουτὶ μὲν σοι κακὸν εἴργασται· Θηβαίους γὰρ πεπόηκας  
ἀνδρειότερους εἰς τὸν πόλεμον· καὶ τούτου γ' οὐνεκα τύπτου.  
ΑΙ.  
Ἀλλ' ὑμῖν αὐτ' ἐξῆν ἀσκεῖν, ἀλλ' οὐκ ἐπὶ τοῦτ' ἐτρόπεσθε.  
Εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα  
νικᾶν ἀεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.

DIONISO

Parla, Eschilo, non adirarti assumendo un atteggiamento presuntuoso

ESCHILO

Ho composto un dramma pieno di Ares.

DIONISO

Quale?

ESCHILO

*I Sette a Tebe*; vedendolo, ogni spettatore desiderava combattere

DIONISO

Uno spettacolo davvero indecente perché hai reso i Tebani più coraggiosi in guerra. Un motivo per darti delle botte.

ESCHILO

Potevate esercitarvi anche voi e invece non l'avete fatto. E poi quan-

do ho rappresentato *I Persiani* vi ho insegnato cosa vuol dire sentire dentro di sé la voglia di vincere sempre i nemici; ho celebrato un momento stupendo.

(Aristofane, *Rane*, 1020-1027)<sup>1</sup>

Dopo il ritorno di Eschilo dalla Sicilia un giovane drammaturgo, Sofocle, all'incirca più giovane di lui di trentanni, faceva il suo debutto sulla scena e prevaleva sullo stesso Eschilo; il vento della politica cambiava e Cimone era il protagonista principale di questo mutamento: lo testimonia Plutarco (*Vita di Cimone*, 8, 8-9):

πρώτην γὰρ διδασκαλίαν τοῦ Σοφοκλέους ἔτι νέου καθέντος, Ἀψεφίων ὁ ἄρχων, φιλονικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος, ὡς δὲ Κίμων μετὰ τῶν συστρατήγων παρελθῶν εἰς τὸ θέατρον ἐποιήσατο τῷ θεῷ τὰς νενομισμένας σπονδάς, οὐκ ἐφῆκεν αὐτοὺς ἀπελθεῖν, ἀλλ' ὀρκώσας ἠνάγκασε καθίσει καὶ κρῖναι δέκα ὄντας, ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον. ὁ μὲν οὖν ἀγὼν καὶ διὰ τὸ τῶν κριτῶν ἀξίωμα τὴν φιλοτιμίαν<sup>2</sup> ὑπερέβαλε. νικήσαντος δὲ τοῦ Σοφοκλέους λέγεται τὸν Αἰσχύλον περιπαθῆ γενόμενον καὶ βαρέως ἐνεγκόντα χρόνον οὐ πολὺν Ἀθήνησι διαγαγεῖν, εἴτ' οἴχεσθαι δι' ὀργὴν εἰς Σικελίαν, ὅπου καὶ τελευτήσας περὶ Γέλαν τέθραπται.

Poiché Sofocle, ancor giovane, si era allora iscritto ai concorsi con le sue prime opere, l'arconte Apsefione, vedendo l'accanimento e il contrasto degli spettatori, non fece designare per sorteggio i giudici della gara, ma quando Cimone e gli strateghi suoi colleghi entrarono nel teatro e fecero le consuete libagioni agli dei, non li lasciò ripartire; li costrinse invece a prestare giuramento e a sedersi là per giudicare, essendo dieci, uno per tribù. Così la gara, anche per il prestigio dei giudici, fu più accanita che mai. Vinse Sofocle, ed Eschilo, si dice, ne fu così sconvolto ed irritato che non rimase più per molto ad Atene<sup>3</sup>, ma si recò incollerito in Sicilia, dove morì e fu sepolto, a Gela<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> A proposito di questo passo aristofaneo PADUANO 1996, 24, di cui ho riportato la traduzione, scrive: «Aristofane ha certamente ragione di leggermi una problematica pertinente al dovere civico dell'individuo nei confronti della comunità, anche se per Eteocle, questo dovere s'intreccia in un nodo perverso con il destino della sua stirpe e la corruzione dei rapporti familiari che trasforma il fratello in nemico»

<sup>2</sup> Il «desiderio di onore», la «rivalità» giunse ai massimi livelli in quell'occasione. La *philotimia* coinvolgeva il pubblico e i rappresentanti dello stato al punto che l'arconte, in questa occasione, interviene e stravolge le regole della gara. Cf. GOLDHILL 2000, 44.

<sup>3</sup> La *Vita di Eschilo* (TrGF III, T 1, 28) conferma la partecipazione di Eschilo al con-

Questi dati non sono sicuri perchè contengono la falsa notizia di una nuova partenza di Eschilo per la Sicilia avvenuta invece un decennio dopo; al pari il racconto della vittoria di Sofocle potrebbe essere frutto di una montatura politica. L'anno successivo (467 a. C.) Eschilo confermò, comunque, il suo prestigio ed ebbe di nuovo il primo premio con la trilogia che narrava le vicende dei Labdacidi, nella sequenza delle tre generazioni maledette: quella di Laio, di Edipo, di Eteocle e Polinice; un affresco completo su uno dei *ghene* più importanti, nell'evoluzione diacronica e antropologica della mitologia greca. Le controverse vicende di Laio, con un baricentro forse erotico, e le disgraziate avventure di Edipo, il figlio che secondo l'oracolo non sarebbe dovuto mai nascere, si concludevano nella guerra per il trono tra i due ultimi discendenti maschi della stirpe, i fratelli Eteocle e Polinice. Eschilo sviluppa l'orizzonte mitico<sup>5</sup> su un piano bellico che coinvolge Tebe ed Argo, e i *Sette contro Tebe* sono da considerare a tutti gli effetti un dramma di guerra: *ghenos*, *polis* e *polemos* diventano il centro del processo catartico di una questione privata, allo stesso modo in cui le *Supplici* da conflitto gentilizio si evolvono in indagine filosofica ed antropologica sul ruolo di *eros*.

La (prima<sup>6</sup>) trilogia tebana iniziava con il *Laio*<sup>7</sup> di cui ci restano due

corso ma la notizia della stizza di Eschilo che per la sconfitta avrebbe deciso di partire di nuovo per Gela non è attendibile. La sua definitiva partenza è di un decennio successivo.

<sup>4</sup> Traduzione di Carena in CARENA/MANFREDINI/PICCIRILLI (1990).

<sup>5</sup> Queste le fonti precedenti ad Eschilo, nella sintesi di SEWELL-RUTTER 2007, 25-6: «The afflictions of the house of Oedipus are adumbrated in the earliest Greek poetry to which we have access: Homer knows of the incest and parricide of Oedipus and of μητρὸς Ἐρινύες (Hom. *Od.* 11, 271 ff.: 'a mother's Erinyes'), while the author of the cyclic *Thebais* appears to relate not one but two curses of Oedipus upon his sons (Athenaeus 14. 465E = *Thebais* fr. 2 Davies; Σ Soph. OC 1375 = *Thebais* fr. 3 Davies). The Lille papyrus of Stesichorus seems to have included prophecies of doom for Eteocles and Polyneices uttered by Teiresias (Stes. Fr. 222 (b) Davies.». Una saga molto nota nel mondo Greco, soggetto di tre antichi poemi epici: l'*Edipodia* (incerto il contenuto e la sequenza dei fatti; secondo Pausania (9, 5, 10-11) trattava il mito di Edipo in modo diverso da quello più noto: Edipo e Giocasta non avevano avuto figli che sarebbero invece nati dal secondo matrimonio, quello con Eurigania), la *Tebaide* (la maledizione di Edipo, la lotta tra i suoi figli, la spedizione dei Sette) e gli *Epigoni* (la distruzione di Tebe da parte dei discendenti dei Sette). Cf. BALDRY 1956; PODLECKI 1975; WEST 2003, 4-10 e 38-59.

<sup>6</sup> Vedremo in seguito in quali termini è possibile parlare di una 'seconda' trilogia tebana incentrata sulle gesta degli Epigoni.

<sup>7</sup> Laio, figlio di Labdaco, re di Tebe, era pronipote di Cadmo e padre di Edipo. Morto il padre, mentre era ancora piccolo, divenne re sotto la reggenza di Lico, fratello di Nitteo nonno di Labdaco, poi ucciso da Zeto e Anfione, che vendicarono, in

parole (*TrGF* III, 121 e 122<sup>8</sup>) e un piccolo brano di una *hypothesis* (Pap. Oxy. 2256 fr. 2)<sup>9</sup> da cui sembrerebbe di capire che Laio fosse il personaggio che apriva il dramma<sup>10</sup>; una testimonianza, infine, fa riferimento ad un assassino che avrebbe assaggiato e sputato il sangue della sua vittima (*TrGF* III, 122a)<sup>11</sup>. Si è tentato, da parte di alcuni<sup>12</sup>, di mettere in rapporto il *Laio* con il cosiddetto *Scolio di Pisandro*<sup>13</sup>: un riassunto (dell'*Edipodia* o della *Tebaide?*), né chiaro né coerente, della saga dei Labdacidi: l'invio della Sfinge a Tebe (dall'Etiopia) da parte di Era per punire Laio del suo amore contro natura è forse la notizia più originale ma non abbiamo alcuna prova che ce ne fosse traccia nel *Laio*. Ciò che possiamo ipotizzare è solo che Laio parlasse nel Prologo e venisse assassinato nel corso del dramma, in cui doveva, prima, nascere Edipo, poi abbandonato. Dobbiamo purtroppo accontentarci di questo<sup>14</sup>.

questo modo, la madre Antiope (erede di Nitteo) e salirono al trono. Laio, esiliato, trovò ospitalità da Pelope, in Elide, dove conobbe il suo bellissimo figlio, Crisippo: se ne innamorò e lo rapì. Nella versione in cui il ragazzo si suicida per la vergogna Pelope maledice Laio: non avrà figli e se ne avrà uno sarà da questo ucciso (la vicenda è il soggetto di una tragedia euripidea, il *Crisippo* su cui cf. CARPANELLI 2019). Richiamato sul trono tebano Laio sposò Giocasta, figlia di Meneceo, da cui ebbe il figlio Edipo, nonostante l'oracolo di Delfi gli avesse imposto di non generare un erede che lo avrebbe ucciso facendo ricadere la maledizione su tutta la famiglia dei Labdacidi (cf. Eur. *Phoen.* 18-20). L'esposizione di Edipo, salvato ed adottato dal re di Corinto, e la successiva ricerca delle sue origini presso l'oracolo di Apollo, dopo diversi anni, saranno la causa della morte di Laio ucciso proprio in quest'ultimo viaggio da uno sconosciuto, il figlio Edipo.

<sup>8</sup> Il verbo citato in questo frammento, χυτοῖζειν («esporre un neonato in una pentola»), suggerisce che Edipo era già nato e che veniva esposto.

<sup>9</sup> Cf. HUTCHINSON 1985, xvii-xviii. I miseri resti della *hypothesis* indicano che sotto l'arcontato di Teagenide (467 a. C.) Eschilo vinse con *Laio, Edipo, Sette contro Tebe* e il dramma satiresco la *Sfinge* (quest'ultimo dato è frutto di una congettura di Snell). Secondò arrivò Aristiade, con opere del padre Pratina, terzo fu Polifrasione (il figlio di Frinico) con una tetralogia su Licurgo.

<sup>10</sup> Lobel ha congetturato che Laio recitasse il Prologo.

<sup>11</sup> L'assassinio di Laio era, molto probabilmente, parte del *plot*.

<sup>12</sup> L'elenco bibliografico più aggiornato è in LUCAS DE DIOS 2008, n. 1130, 402.

<sup>13</sup> Uno scolio alle *Fenicie* (1760) di Euripide (= *argum.* 11 di MASTRONARDE 1988.). Cf. DE KOCK 1962.

<sup>14</sup> Riporto, come *exemplum*, un *plot* immaginato da LUCAS DE DIOS 2008, 409-10, un esercizio sempre utile (in ipotetiche edizioni teatrali) per chi vuole salvare ciò che, per ora, è irrimediabilmente perduto: «La acción dramática concreta podría ser pergeñada en cierta medida. Lógicamente transcurría en Tebas. Un pequeño resto papi-ráceo de contenido didascálico informa de que el Prólogo corría a cargo de Layo, en



Dell'*Edipo* non ci sono tracce testuali ma solo un frammento che potrebbe appartenere sia alla prima che alla seconda tragedia (*TrGF* III, 387a)<sup>15</sup>: tre versi del discorso di un Messaggero che parla dell'assassinio di Laio avvenuto al trivio di Potnia<sup>16</sup>, a sud di Tebe. Se il passo appartiene al *Laio* si tratta di un'importante testimonianza per l'argomento del primo dramma: il casuale ma cruento assassinio del padre da parte del figlio, cui poteva poi seguire l'arrivo sulla scena del corpo di Laio, come avviene nei *Sette contro Tebe* quando i cadaveri dei due fratelli vengono riportati dal campo di battaglia (vv. 848 e ss.)<sup>17</sup>.

Il nome del secondo dramma ci riporta direttamente alla storia del figlio di Laio, il suo assassino, Edipo appunto. Un incredibile aiuto, in mancanza di una sola parola del testo, sembra venire dai riferimenti interni che leggiamo nei *Sette contro Tebe*, quando dopo un dialogo tra la Corifea ed Eteocle il Coro passa in rassegna gli eventi salienti della casa: dalla sfida di Laio all'oracolo di Apollo, al sogno sulla ripartizione del patrimonio di Edipo (un evento difficile da comprendere per il pubblico se non ne fosse già stato a conoscenza). Leggiamoli in susseguenza (710-711; 727-33; 743-757; 772-791):

el que probablemente se haría una narración del pasado remoto (el episodio de Crisipo, la boda con Yocasta, la carencia de hijos, la posible consulta a Apolo, el nacimiento de Edipo y su exposición) y del pasado próximo (la llegada de la Esfinge, enviada por Hera en castigo por el antiguo pecado). En la Párodos un coro compuesto por gente de Tebas lamentaría la penosa situación de la ciudad, y a continuación vendría una parte narrativa con información más concreta y reciente de la situación, que induciría al soberano a tomar la decisión de ir a consultar el oráculo de Tebas. Luego tal vez tenía lugar una escena con Tiresias, donde el adivino le sugería la conveniencia de ir mejor a aplacar a la diosa encolerizada, pero Layo minusvaloraba la clarividencia de aquél y, fuera cual fuera la decisión final, Layo salía de escena camino de su destino elegido, en cualquier caso con seguridad hacia el sur. Finalmente, tras el correspondiente estásimo llegaba un mensajero comunicando el encuentro entre los dos héroes y la muerte de Layo».

<sup>15</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2008, I, 141.

<sup>16</sup> Sofocle lo colloca invece nel trivio vicino a Daulide nella Focide, sulla strada che da Tebe conduce verso Delfi.

<sup>17</sup> Riassume così la questione HUTCHINSON 1985, xxiv: «The *Oedipus* cannot have dealt extensively with slaying of the Sphinx, which was the subject of the satyr-play. Nor is it probable that Laius was killed within the play itself: it would become difficult to find a subject for the *Laius*, and certain allusions in the *Septem* could no longer be understood (see below). The most reasonable conjecture is that the *Oedipus* dealt with the revelation of Oedipus' guilt, with his blinding of himself, and with his curse on his sons.»

ΕΤ.

ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων  
ὄψεις, πατρῶων χρημάτων δατήριοι.

(...)

ξένος δὲ κλήρους ἐπινωμᾶ,  
Χάλυβος Σκυθᾶν ἄποικος,  
κτεάνων χρηματοδαίτας  
πικρός, ὠμόφρων Σίδαρος,  
χθόνα ναίειν διαπήλας,  
ὅπόσας καὶ φθιμένοισιν  
κατέχειν, τῶν μεγάλων πεδίων ἀμοίρους.

(...)

ΧΟ.

παλαιγενῆ γὰρ λέγω  
παρβασίανώκύποινον:  
αἰῶνα δ' ἐς τρίτον  
μένει<v>, Ἀπόλλωνος εὖτε Λάιος  
βία, τρεῖς εἰπόντος ἐν  
μεσομφάλοις Πυθικοῖς χρηστηρίοις  
θνάσκοντα γέννας ἄτερ σῶζειν πόλιν,  
κρατηθεῖς δ' ἐκ φίλων ἀβουλιᾶνα  
ἐγείνατο μὲν μόρον αὐτῷ,  
πατροκτόνον Οἰδιπόδαν,  
ὄστε ματρὸς ἀγνὰν  
σπείρας ἄρουραν, ἴν' ἐτράφη,  
ρίζαν αἱματόεσσαν  
ἔτλα: παράνοια συνᾶγε  
νυμφίους φρενώλης.

(...)

τίν' ἀνδρῶν γὰρ τοσόνδ' ἐθαύμασαν  
θεοὶ καὶ ξυνέστιοι {πόλεως}  
πολύβατός τ' ἀγῶν βροτῶν,  
ὅσον τότε Οἰδίπουν τίον,  
τὰν ἀρπαξάνδραν  
κῆρ' ἀφελόντα χώρας;

ἐπεὶ<sup>18</sup> δ' ἀρτίφρων ἐγένετο  
μέλεος ἀθλίων γάμων<sup>19</sup>,

<sup>18</sup> Da qui, dalla quinta strofe del secondo stasimo, inizia l'ipotetico soggetto del dramma perduto *Edipo*. La versificazione, nell'alternarsi di docmi, giambi e metri dattilici segna l'agitazione frenetica del Coro.

<sup>19</sup> Edipo informato delle infelici nozze che ha contratto si toglie la vista e maledice i figli.

ἐπ' ἄλγει δυσφορῶν  
 μαινομένα κραδία  
 δίδυμα κάκ' ἐτέλεσεν:  
 πατροφόνω χερὶ τῶν κρεισσοτέκνων  
 γνωμάτων ἐπλάγχθη:

τέκνοις δ' τὰραίας † ἐφῆκεν  
 ἐπικότος<sup>20</sup> τροφᾶς<sup>21</sup>, αἰαῖ,  
 πικρογλώσσους ἀράς,  
 καί σφε σιδαρονόμω  
 διὰ χερὶ ποτε λαχεῖν  
 κτήματα: νῦν δὲ τρέω μὴ τελέση  
 καμψίπους<sup>22</sup> Ἐρινύς.

#### ETEOCLE

Erano vere, troppo vere, quelle visioni di fantasmi nel sonno, che spartivano i beni fraterni (...)

Uno straniero spartisce l'eredità,  
 un Calibo, venuto dalla Scizia  
 a dividere i beni,  
 severo: è il ferro crudele  
 che decide quanta terra tocchi a ciascuno,  
 quel tanto che occuperanno da morti,  
 privati per sempre dei loro vasti terreni<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Termine raro di uso poetico che tradurrei piuttosto «desideroso di vendicarsi» (*scil.* per il trattamento ricevuto dai figli).

<sup>21</sup> In un passo purtroppo corrotto SOMMERSTEIN 2008, I, n.116, 234, ritiene che il termine vada inteso non in rapporto alla «nascita» incestuosa dei figli (cf. HUTCHINSON 1985 *ad loc.*) ma al modo in cui i figli «tenevano» il padre: Edipo, già anziano, avrebbe lasciato il regno affidando ai figli gli affari di stato ma essi non si sarebbero comportati con lui come avrebbero dovuto, cioè con filiale rispetto, anche quando la sua reputazione era ancora senza macchia. Uno scolio all'*Edipo a Colono* (1375) di Sofocle dice esplicitamente che la narrazione eschilea della maledizione era 'simile' a come veniva affrontata nel ciclo epico, nella *Tebaide* (fr. 3 West): Edipo malediceva i figli perché lo avevano trascurato nella distribuzione di pezzi di carne, avvenuta dopo un sacrificio. Tutto è in realtà affidato al sostegno della nostra memoria sofoclea, senza la quale rimarrebbero solo le nebbie che ci rendono impossibile conoscere come si svolgessero, nell'*Edipo*, gli avvenimenti: dalla scoperta del rapporto incestuoso al ruolo stesso di Giocasta. Seducenti dunque le varie ipotesi che comunque non possiamo sistemare in una struttura drammatica con un fondamento mitico-testuale, anche minimo.

<sup>22</sup> Il termine significa «che piega i piedi»: *apax* che ricorda la mostruosità e la velocità delle Erinni.

<sup>23</sup> Eteocle era stato spinto da un sogno, avuto in precedenza, a credere che uno

(...)

CORO

Perché è di razza antica – questo io dico –  
la trasgressione che ora rapida porta la pena, e fino alla terza gene-  
razione  
persiste, da quando Laio fece violenza ad Apollo,  
che per tre volte aveva parlato  
dall'oracolo pizio che sta al centro del mondo,  
e aveva predetto che morendo senza aver generato la città avrebbe  
salvato<sup>24</sup>.

Ma cedendo a chi gli era caro,  
generò a se stesso il suo incosciente destino di morte:  
generò Edipo, il parricida,  
che il puro  
solco della madre, dove lui stesso era stato nutrito,  
osò inseminare: e fu una radice di sangue.  
Un delirio congiunse quegli sposi: follia che la ragione rovina.

(...)

E chi fra gli uomini fu mai altrettanto ammirato,  
dagli dei che stanno nei templi {di questa città}?  
Chi in questa piazza, frequentata da tanta gente,  
fu più onorato di Edipo, allora,  
quando scacciò la bestia vorace di carne umana<sup>25</sup>,  
via dalla nostra terra?

straniero avrebbe posto fine alla contesa tra lui e il fratello e che la maledizione lanciata dal padre sarebbe caduta nel vuoto. Ora capisce che lo straniero del sogno non era altro che il ferro delle armi. Cf. anche 788-90, 816-9, 906-9, 941-950. Come scrive SOMMERSTEIN 2008, I, 145-6, il sogno deve essere avvenuto prima della maledizione di Edipo nei confronti dei figli. Se fosse avvenuto dopo non avrebbe aggiunto niente a ciò che si sapeva già del *plot*: «This tends to suggest that dream, discovery, self-blinding and curse, probably in that sequence, all formed part of *Oedipus*, though the dream, like that of the Queen in *Persians* or of Clytaemestra in *Libation-Bearers*, will most likely taken place shortly before the action of the play began»

<sup>24</sup> Un passo non semplice da definire in quanto, nonostante Laio abbia trasgredito l'oracolo, la città si salverà. È vero comunque che potrebbero essere stati gli Epigoni a portare a compimento la triste profezia nei confronti di Tebe. Cf. HUTCHINSON 1985, 167. A mio parere si conferma ancora la sensazione, profonda, che ogni dramma vada visto nella sua globalità. Ciò che si determina alla fine dei *Sette contro Tebe* è un assoluto vuoto di potere, ancora più forte se eliminiamo la presunta inserzione del passo in cui appaiono Antigone ed Ismene (un motivo in più per eliminarla in quanto stravolge il senso unitario del dramma). I dubbi espressi da Hutchinson cadono perché Laio non ha obbedito all'oracolo, i due fratelli-figli si uccideranno e la città non si salva nel senso che l'equilibrio istituzionale del regno dei Labdacidi, si infrange per sempre. Anche l'*Antigone* sofoclea e le vicende di Creonte lo confermano.

<sup>25</sup> Per Edipo e la Sfinge cf., in generale, EDMUNDS 1981.

Ma poi, non appena capì,  
 quando misero seppia delle sue nozze infelici,  
 per il dolore che non sopportava  
 impazzì il suo cuore,  
 e si inferse una doppia sciagura  
 con le stesse mani che avevano ucciso il padre – era al di là  
 di ogni ragione, era fuori di sé –

contro i figli scagliò †...†,  
 pieno di rancore per la loro nascita, ahimè!,  
 amare parole di maledizione,  
 che quei due con le armi  
 in pugno, un giorno si sarebbero spartiti in sorte  
 i suoi beni. E io ora pavento che tutto si compia:  
 rapido è il passo di Erinni.

Si tratta dunque di un piccolo riassunto del *plot* dell'*Edipo*? In una trilogia 'legata' è davvero difficile che un passo muti quanto già messo in scena in una tragedia immediatamente precedente. Il sogno di Eteocle, la scoperta della verità sul matrimonio e l'accecamento di Edipo, seguiti dalla maledizione dei suoi figli, doveva essere pertinente a qualcosa che il pubblico conosceva già. La visione onirica, ivi riferita, della cruenta spartizione dei beni paterni si palesava ora al Coro: il liquidatore del patrimonio paterno non era uno straniero scitico, un Calibo, ma il ferro della Scizia, la spada. La *suspence* legata ad un enigma ha quindi un degno spazio nella trilogia in cui si doveva far cenno all'incontro tra Edipo e la Sfinge, con la soluzione del terribile indovinello proposto dal mostro che teneva in scacco la città. Qualche sprazzo di luce nel buio totale: solo il dettaglio relativo alla previsione della lotta fratricida arricchisce le nostre conoscenze eschilee almeno in relazione al ruolo dei sogni.

Se ci accontentiamo di queste annotazioni, che possono dare una vaga idea del *plot*<sup>26</sup>, dobbiamo pensare ad un lungo intervallo tra la seconda e la terza tragedia, privo di resa sulla scena<sup>27</sup>: la morte di Edipo, la lite tra Eteocle e Polinice, l'espulsione di quest'ultimo da Tebe, il suo arrivo ad Argo, la raccolta dell'esercito per condurre la spedizione contro Tebe<sup>28</sup>. I

<sup>26</sup> Bisogna anche ricordare che l'*Edipo* era una di quelle opere in cui, si dice, Eschilo avrebbe rivelato, senza averne l'autorizzazione, i segreti dei Misteri Eleusini (cf. *TrGF* III, T 93b) e quindi come scrive WRIGHT 2019, 49: «If true, this suggests that Aeschylus' interpretation of the story and its theological overtones was profoundly different from that of Sophocles».

<sup>27</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2008, I, 146.

<sup>28</sup> Anche in questo caso riporto l'*exemplum* di *plot* pensato da LUCAS DE DIOS

*Sette contro Tebe* iniziano infatti quando la città è già sotto assedio, da tempo, e il profeta Tiresia ha proclamato che il nuovo giorno vedrà l'inizio dell'assalto finale.

La *Sfinge*<sup>29</sup> (*Sphinx*), il dramma satiresco, concludeva la tetralogia tebana del 467 a. C. Questi i due frammenti più significativi (*TrGF* III, 235 e 236):

τῶ δὲ ξένῳ γε στέφανος, ἀρχαῖον ἰστέφοστ,  
δεσμῶν ἄριστος ἐκ Προμηθέως λόγου

e per lo straniero una ghirlanda<sup>30</sup>, l'antica corona, il migliore dei legami secondo il racconto di Prometeo.

Σφίγγα δυσμεριᾶν πρῶτανιν κύνα

La Sfinge, la cagna che presiede alla cattiva sorte.

Il soggetto doveva essere la sconfitta della Sfinge da parte di uno straniero<sup>31</sup>, cioè Edipo. Per Sommerstein la scena dipinta su un vaso, della

2008, 504-5: «La parte inicial, de carácter narrativo como es usual, tendría que englobar una cantidad amplia de información, dada la separación temporal entre el final del *Layo* y el inicio del *Edipo*. Habría dos situaciones previas que narrar. Una, antigua: el tema de la Esfinge, su enigma, la victoria de Edipo, su ascenso al poder a través de la boda con Yocasta y el nacimiento de los hijos. Otra, más próxima, que diera pie al arranque del reconocimiento, lo que en Sófocles se consigue con el tema de la peste y la consulta al oráculo, y para la que en el caso de Esquilo tal vez podría acudirse de nuevo al escolio de Pisandro: viaje de Edipo al Citerón en compañía de Yocasta, narración de lo sucedido en Potnias, y descubrimiento (el primero) de que Edipo había sido realmente el asesino, como ponía de manifiesto el cinturón del que había despojado a Layo al morir, tras todo lo cual Yocasta había optado por el silencio, aunque su corazón rebosaba de tristeza. Tras la parte narrativa vendría el núcleo dramático, que sería doble. Primero se escenificaría el motivo del reconocimiento –siguiendo tal vez el esquema simple del escolio de Pisandro –, cuyo desenlace inmediato era tal vez el autocegamiento y la muerte (ahorcamiento) de Yocasta. En un segundo momento vendría la escena que daba lugar a la maldición, aunque es muy difícil determinar la envergadura de este segundo elemento, reducido tal vez a una parte del desenlace, aunque, dada su importancia en *Siete*, pudo tener un peso específico mayor en el conjunto de la tragedia.»

<sup>29</sup> *TrGF* III, 235-237. Cf. *KPS* 189-196, *YZIQUEL* 2001, 19-22, *PODLECKI* 2005, 7-8.

<sup>30</sup> Come scrive Ateneo nei *Deipnosophisti* (15, 16), nel riportare la citazione, Zeus impose a Prometeo una corona di vimini intorno al capo, come premio per aver subito l'incatenamento e i Cari indossano ghirlande di vimini per ricordare questo fatto.

<sup>31</sup> Edipo avrebbe ricevuto la ghirlanda come premio per aver sconfitto la Sfinge.

stessa epoca della tetralogia, fa luce sul ruolo dei satiri<sup>32</sup>. Cinque di loro, con la barba bianca, riccamente vestiti e con lunghi scettri, seduti, paiono ascoltare la sfinge<sup>33</sup>: forse i poveretti, attratti dal premio promesso da Creonte a chi avesse risolto l'indovinello della Sfinge, avevano provato a risolverlo e non essendoci riusciti stavano per essere mangiati dalla bestia. A quel punto doveva arrivare Edipo che li salvava. Sileno, i satiri, Edipo e la Sfinge indicano, almeno, che il mito continuava a vivere anche nel dramma satiresco, non come parodia ma come prolungamento e risoluzione comica di un episodio della trilogia.

## 2.2. I Sette contro Tebe<sup>34</sup>

La trilogia si concludeva nell'esiziale conflitto tra i due figli-fratelli di Edipo, Eteocle e Polinice, in lotta per il trono di Tebe, con il secondo a capo di un esercito argivo giunto alla conquista della città su cui rivendicava i diritti al trono.

Nel Prologo Eteocle organizza la difesa in vista dell'attacco ed una sentinella gli riferisce che nel campo argivo, dopo aver sacrificato un toro, sette eroi hanno giurato di conquistare Tebe o morire. Il Coro, composto di donne che evocano nella loro mente gli orrori della guerra, trova la dura reazione di Eteocle: esse impediscono una serena preparazione militare e diffondono il panico nella città. Ai sette eroi che attaccheranno le sette porte di Tebe Eteocle contrappone altrettanti eroi tebani, riservando

<sup>32</sup> SOMMERSTEIN 2008, III, 238, accenna a questo vaso: «(*LIMC* Oidipous 72; often called "the Fujita hydria")» che farebbe pensare alla Sfinge come ad un vero personaggio (III, 239 n. 1) : «These images suggest that the Sphinx herself was a speaking character in the play; on the Fujita hydria her trunk and legs suggest, not a lion, but an actor wearing a lion costume.»

<sup>33</sup> Dall'idria che abbiamo citato nella precedente nota sembra, appunto, che la sfinge fosse un personaggio (un attore con un costume da leone).

<sup>34</sup> Cf. JACKSON 1988. Non c'è nessuna certezza che il titolo sia eschileo, come argomenta SOMMERSTEIN 2008, I, n. 1, 139: «This title, though already current in the late fifth century (Aristophanes, *Frogs* 1021), is unlikely to be Aeschylean, since nowhere in the play are Thebes or the Thebans referred to under those names; they are always called the people of Cadmus. I have argued, indeed, that in Aeschylus' time, where the plays of a tragic trilogy presented a sequence of episodes in a single story, it was not customary to give separate titles to the individual dramas; see *Hermes* 117 (1989) 432-6 and *Seminari Romani* 5 (2002) 4-5». È Pausania 2, 20, 5 ad informarci sul fatto che Eschilo ha portato a sette il numero di coloro che attaccarono (non casualmente) le sette porte di Tebe. Per la rassegna del mito cui il dramma si riferisce cf. GANTZ 1993, 467-530.

per sè lo scontro con il fratello. Di ogni eroe di parte argiva viene descritto l'emblema che porta sullo scudo: Tideo la luna al centro di un cielo stellato; Capaneo un uomo nudo armato di una fiaccola accesa con la scritta: arderò Tebe; Eteoclo un oplita che scala le mura di una torre nemica; l'immenso Ippomedonte ha uno scudo altrettanto immenso con la raffigurazione del gigante Tifeo che vomita fumo e fiamme dalla bocca; il giovane e bellissimo Partenopeo porta l'immagine della Sfinge che afferra un tebano tra i suoi artigli; l'indovino Anfiarao che ha tentato inutilmente di convincere i compagni a non tentare l'impresa è senza un emblema perché non vuole apparire ma essere un eroe; il settimo guerriero è il fratello di Eteocle, Polinice, protetto da uno scudo su cui è raffigurata *Dike*, la giustizia che tiene per mano un uomo armato, con l'aggiunta di questa frase: riporterò quest'uomo in patria. Il Re lascia la scena mentre il Coro si dispera rievocando le vicende della casa dei Labdacidi. Un messaggero annuncia che i nemici sono in rotta, l'assedio è finito ma i due fratelli sono morti, l'uno per mano dell'altro. Il canto del Coro unisce la gioia per la vittoria al dolore per la sorte dei due fratelli mentre giungono le due sorelle dei defunti, Antigone e Ismene<sup>35</sup> con un accenno<sup>36</sup> alla mancata sepoltura di Polinice che, pur essendo un principe, è morto da traditore della patria.

### 2.3. *La distopia di un mondo antico*

Non si tratta più di normali nemici che si dispongono pericolosamente intorno a Tebe, ma di spiriti ostili, di simboli di tribù, di qualcosa che sorpassa la misura umana: portatori di orrori, mostri.

U. Albini<sup>37</sup>

I *Sette contro Tebe*<sup>38</sup> sono ambientati in un bastione artificiale, all'interno della cittadella di Tebe, dove è stato eretto un altare alle più importanti

<sup>35</sup> Un interpolatore deve aver inserito a questo punto le due sorelle, Antigone e Ismene, per introdurre il lamento antifonale del Coro (961-1004). Cf. SOMMERSTEIN 2008, I, 147-8.

<sup>36</sup> Sembrano mancare pochi versi del finale e ciò sarebbe dovuto ai cambiamenti fatti da un interpolatore particolarmente attento a creare un *plot* adatto ad essere letto prima dell'*Antigone* di Sofocle. SOMMERSTEIN 2008, I, 148, pensa ad un finale in cui il Coro avrebbe scortato il corpo dei due fratelli fino al luogo della sepoltura.

<sup>37</sup> ALBINI 1976, 13-4.

<sup>38</sup> Premetto una breve lista di alcuni studi sul dramma; per il testo con commen-



divinità di Atene. In una zona sacra, dunque, Eschilo ambienta il racconto dello scontro (cui mai assisteremo) tra Eteocle, il re, e il fratello (maggiore?)<sup>39</sup> Polinice, ma in realtà tra Eteocle e il Coro composto da giovani vergini tebane tormentate dai rumori causati dall'esercito invasore. Lo scontro avverrà alle sette porte dell'abitato ma lo spettatore sentirà solo il racconto di un testimone; la scena non muta. Due sono dunque gli spazi che si aprono di fronte a noi, quello visibile e quello, che dobbiamo immaginare, extrascenico; una delle entrate nell'orchestra porta alla parte bassa della città, l'altra alle mura e al campo di battaglia. Eteocle<sup>40</sup>, in abiti civili, arriva sulla scena per rivolgersi al suo popolo e nel Prologo (1-77) invita i «cittadini di Cadmo»<sup>41</sup> (1) ad affrontare la guerra ormai vicina alla fase finale. È un retore che parla<sup>42</sup> affinché tutti si preparino alla battaglia; la sua figura, creata drammaturgicamente in contrapposizione con quella del Coro, ha la funzione di placare gli animi in un momento non certo semplice (sarebbe importante sapere se fosse prevista la presenza di un folto numero di cittadini)<sup>43</sup>. La guerra al momento va bene, egli dice (22-3), ma l'indovino Tiresia ha preannunciato un imminente attacco senza confronti. L'immagine del potere (egli è il figlio di Edipo), la statica rappresentazione di una forza che solo la guerra può rimettere in discussione, i confronti tra lui e il Coro o il Messaggero, sono tutti elementi che lo rendono certamente inferiore alle aspettative, per un suo tono dimesso, anche scarsamente tragico. La rassegnazione di fronte al destino gli permette di farsi regista di un esercito fantasma, ovviamente lontano dalla scena. Solo Dio riporterà l'ordine (35)<sup>44</sup>. Il Re si è tutelato inviando non

to: HUTCHINSON 1985; per il solo commento: NOVELLI 2005; saggi critici: THALMANN 1978; WINNINGTON-INGRAM 1983, 16-54; JACKSON 1988; CONACHER 1996; TORRANCE 2007; SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup>, 68-95; TORRANCE 2017.

<sup>39</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2010c, 82-8.

<sup>40</sup> Sulla figura di Eteocle, in generale, cf. LAWRENCE 2007.

<sup>41</sup> Sono chiamati sempre così i Tebani, in modo da evocare tempi mitici.

<sup>42</sup> Cf. IERANÒ 1997, 151 a proposito di come Eteocle definisce lo stato: «Esemplare la metafora della "nave dello stato", un luogo comune che rimanda alla poesia di Alceo (fr. 208V) e che sarà riecheggiato anche da Orazio (*Carmina* I, 4)».

<sup>43</sup> Favorevole TAPLIN 1977, 134 che scrive: «The play begins with a kind of tableau: Eteocles exhorts a gathering of Theban defenders. Probably the citizens were gathered before Eteocles entered, just as in strikingly similar opening to *S. OT* the suppliants were probably in position before Oedipus entered». Al v. 35, sempre secondo TAPLIN 1977, 136: «*exeunt citizens*».

<sup>44</sup> In questo verso il verbo τελέω, usato alla terza persona presente singolare, (cf. anche i vv. 627, 659, 693, 724, 782) indica, secondo TAPLIN 1977, 136, l'uscita di scena dei figuranti cui si è rivolto Eteocle.

uno ma più osservatori e spie che lo terranno aggiornato. A lui spetta «dire ciò che è necessario» (λέγειν τὰ καίρια<sup>45</sup>)» (1), lui che guida il timone della città<sup>46</sup> senza mai riposare. I toni retorici non solo si susseguono ma regolano i trentotto versi iniziali che sono un semplice invito a resistere all'attacco.

L'arrivo improvviso di un Messaggero (una spia)<sup>47</sup> al v. 39, giunto dal campo nemico, conferma l'imminenza dell'attacco. Il suo ruolo (39-68) è fondamentale perché introduce il tono prevalente poi nel resto del dramma, contrapposto a quello delle parole iniziali di Eteocle<sup>48</sup>: un clima orrifico uniformerà il testo (lo stesso dei *Persiani*), nonostante Eteocle cerchi, successivamente, di invertire tale impostazione. È per questo fondamentale una ricerca lessicale e scenografica (ove possibile) che interpreti anche il clima di tensione psicologica cui tende Eschilo.

Il confronto con i *Persiani*, portati sulla scena cinque anni prima, permette anche di comprendere l'evoluzione artistica in un macro settore drammaturgico che a buon diritto dovremmo definire il 'teatro di guerra'. Rimossi i ricordi personali dei conflitti con la Persia i *Sette contro Tebe* seguono la scia della scena necromantica e della comparsa del fantasma di Dario. È mia ferma sensazione insomma che la predilezione eschilea nei confronti dei lati oscuri che legano l'anima al mondo ultraterreno sia stata una costante che si è nel tempo incrementata. Una tensione che tende poi, nel finale del dramma, a lasciar spazio alla soluzione scenica cui Eschilo mirava: la morte di Eteocle e di Polinice, la fine della tabe legata ai labdacidi. Non c'è piena felicità ma neppure indeterminatezza; il lato oscuro scompare nell'armonia eraclitea dei contrari, non è più necessario. Gli elementi ritrovano il loro ordine, così come sempre doveva accadere nelle trilogie 'incatenate'.

Passiamo dunque alla lunghissima sezione distopica in quanto legata al mondo ancestrale della religiosità greca; Eschilo la estende per poi superarla, nel finale, allo stesso modo di ciò che avviene nelle *Eumenidi*, quando le Erinni si placano, mutano atteggiamento e vengono ospitate (rinchiuse) nei recessi ctoni.

<sup>45</sup> Il termine di riferimento a questo aggettivo sostantivato è ὁ καιρός, nome pitagorico del numero sette: indica ciò che è opportuno, l'istante. Eteocle non ama i lunghi discorsi e quindi si soffermerà solo sulle notizie importanti da dare, quelle che devono essere usate in quel momento, difficile ma non insuperabile.

<sup>46</sup> Un luogo comune che da Omero arriva a Pindaro.

<sup>47</sup> Cf. al v. 36 il termine «κατοπτῆρας» (osservatore) che prepara l'arrivo del Messaggero(-spia).

<sup>48</sup> Il Messaggero chiamerà Eteocle con un termine raro «timoniere» (οἰακοστρόφος) (62) servendosi dell'immagine già usata dallo stesso per definirsi colui che guida lo Stato reggendone il timone (2).

2.4. *Il sacrificio del toro*

Nel racconto (42-56) della 'spia' i fatti sono presentati senza un'introduzione: sette guerrieri, i comandanti (θούριοι λοχαγέται<sup>49</sup>), dopo che è stato sgozzato un toro sopra uno scudo cerchiato di nero hanno bagnato le loro mani nel sangue dell'animale<sup>50</sup>. In nome di Ares, di Enio<sup>51</sup> e di Terrore<sup>52</sup> hanno giurato di radere al suolo la città e di saccheggiare<sup>53</sup> quella rocca dove è ambientato il dramma; se moriranno il loro sangue contaminerà<sup>54</sup> per sempre Tebe, e proprio il sangue sarà uno dei simboli del dramma.

2.5. *Il carro di morte*

Al carro di Adrasto<sup>55</sup>, re di Argo, vengono appesi dei ricordi (49-53) da consegnare ai rispettivi genitori dei guerrieri, nel caso in cui essi non li dovessero rivedere: sono simili a corone funebri; tutti piangono ma nessuno si lamenta. Il carro si staglia così nella pianura, ipostasi della strage che tra poco avverrà. La spia se ne è andata mentre i soldati tiravano a sorte la loro postazione di fronte a ciascuna porta della città. Ormai l'esercito avanza nella polvere e crea quel rimbombo che suscita un motivo ossessionante e ricorrente di paura per il coro delle vergini tebane. L'uomo promette al Re quella fedeltà che gli permetterà di conoscere ciò

<sup>49</sup> Un termine attestato solo in ambito tragico. Cf. Eur. *Phoen.* 974 e *Suppl.*502.

<sup>50</sup> Il passo viene citato dal *Trattato sul Sublime* (15, 12-26) come passo di "stile elevato".

<sup>51</sup> Divinità guerriera al seguito di Ares (cf. Hom. *Il.* 5, 333).

<sup>52</sup> Il dio del panico irrazionale che evoca l'immagine di una guerra dal sapore arcaico, densa di gesta, grida e mimica.

<sup>53</sup> Il verbo usato per il saccheggio totale della città è *λαπάσσω*, un termine del vocabolario medico («svuotare gli intestini») che tende ad esasperare, per l'immagine evocata, una guerra che sarà dunque eccessiva.

<sup>54</sup> Il verbo usato, *φυράω* («impastare», generalmente la farina) contribuisce a rendere l'idea orripilante di una battaglia in cui il sangue si mescolerà con la terra, quasi a dare al posto del cibo che nutre un frutto di morte.

<sup>55</sup> Adrasto, eroe argivo per eccellenza, non partecipa, in Eschilo, alla battaglia; CENTANNI 2007, 769, ricorda che: «uno scolio chiarisce il motivo per cui i ricordi dei guerrieri verrebbero affidati al carro di Adrasto: «Poiché Anfiraio aveva profetizzato loro che Adrasto solo si sarebbe salvato [...] mandavano a casa fermagli, capelli o oggetti di questo tipo e [...] ciascuno degli Argivi dipingeva sul carro di Adrasto il suo ritratto» scolio al v. 50».

che avviene al di là delle mura. Eteocle sembra tradire il tono usato finora evocando, dopo Zeus, Maledizione (Ἀρά), Erinni (Ἐρινύς)<sup>56</sup> (70) del padre; un'invocazione che nasce dal desiderio di allontanare, con l'aiuto degli dei, qualsiasi pericolo dalla città.

## 2.6. L'arrivo delle vergini e l'altare sulla scena<sup>57</sup>

Le «creature insopportabili (θρόμματ' οὐκ ἀνασχετά)» (182)<sup>58</sup>, come le definirà Eteocle, cioè il coro di vergini tebane<sup>59</sup>, arrivano sulla scena (Parodo: 78-181), gridando<sup>60</sup>, preoccupate per la «polvere»<sup>61</sup> che hanno sentito nell'aria: un messaggero inanimato grazie al quale si capisce che l'esercito è in marcia. Il testo da loro recitato insiste sulla sinestesia evoca-

<sup>56</sup> HUTCHINSON 1985, 53, ricorda che la maledizione, lanciata da Pelope a Laio e poi da Edipo ai figli, è il tema che regola la trilogia: «The address to the curse is separated rhetorically from the address to the gods of the city, and its very language would cause the listener to associate the curse primarily not with the city but with the sons. However, an ingenious theory was devised for connecting it rather with the city: see H. Patzer, *HSPH* 63 (1958), 97ff., supported by Lenz, *Hermes* 109 (1981), 415ff. According to this theory, Oedipus had said that Eteocles and Polynices would divide their inheritance by the sword. Eteocles mistakenly supposes that the curse is fulfilled simply with the present conflict of arms. Yet if this error is to be the basic fact of the play, it must be explicitly spelt out. No audience could grasp the point».

<sup>57</sup> Come scrive AVEZZÙ 2003, 70: «le fanciulle implorano gli dei, sopraffatte dall'emozione, passando da una statua all'altra; la loro preghiera segue un tracciato che in qualche modo riproduce il perimetro urbano, nella prima sequenza si rivolge a sette dei (Zeus – Atena – Poseidone – Ares – Afrodite – Apollo – Era – Artemide, vv. 116-159), nella seconda a Era e a tre di quelli già nominati (Artemide – Apollo – Atena, vv. 151-165)». Cf. STEHLE 2005.

<sup>58</sup> SOMMERSTEIN 2008, 1, traduce «you insufferable creatures».

<sup>59</sup> Cf. 110-1.

<sup>60</sup> La danza del Coro e del Corifeo doveva essere molto suggestiva, come testimonia Aristocle (cf. Ath. 1, 22a.), secondo il quale Teleste, il danzatore di Eschilo, era così bravo da riuscire a rendere l'azione che doveva essere rappresentata; le vergini si muovevano come forsennate andando da una statua all'altra. Il preludio della Parodo ha tra l'altro una particolarità di rilievo in quanto gli anapesti, tradizionali in questo genere di canti, sono sostituiti da docmi, versi che generalmente non indicano la gioia ma le emozioni violente.

<sup>61</sup> Non a caso viene usato il termine κόνις (81) («polvere») che riprende il verbo usato precedentemente dal Messaggero, κόνιει («solleva la polvere») (60). Cf. ANDRISANO 2002, 135.

ta da rumori e percezioni create dai soldati in cammino<sup>62</sup>. Si ripete qui, come nei *Persiani*, una sinfonia di suoni orrifici che interpreta la paura per ciò che in questo caso non è ancora avvenuto e che quindi potrebbe essere ancora più grave di ciò che si immagina (anche le Danaidi nelle *Supplici* agiscono nello stesso modo all'arrivo dei cugini Egizi). Immaginare un evento bellico prima che questo accada dà al Coro poteri divinatori e onirici, concedendo al pubblico di immergersi negli eventi con forza ancora maggiore, spinto a credere a ciò che viene preannunciato con la forza del terrore che, sola, può convincere, in maniera irrazionale ma effettuale. In modo sincronico e retorico le fanciulle si chiedono se devono prostrarsi di fronte alle statue dei numi (95-96), quasi questa fosse l'ultima soluzione di convenienza, non determinata da un sentire interno. Pepli e corone accompagneranno le preghiere; una vera processione che dalla statua di Zeus arriva a quella di Era, per poi compiere un giro a ritroso<sup>63</sup>. La presenza degli Dei si manifesta attraverso un lessico che fa sentire la loro forza; essi sono chiamati a difesa della città circondata dagli Argivi, mentre i cavalli mordono il freno e sette tra i più insigni nemici si pongono davanti alle porte a loro assegnate (116 e ss.). Si vedono le immagini di Pallade, Poseidone, Ares, Cipride, Apollo, Artemide, con il sottofondo del rumore dei carri ormai giunti davanti alle mura della città (151). Il Coro si muove con un ritmo veloce, evidente nel rapido susseguirsi dei nomi che le statue rappresentano: Era, Artemide e una gragnuola di pietre contro il cammino di ronda (158), Apollo e un rumore di scudi battuti contro le porte (160), infine Atena. L'ultima preghiera esaspera i toni e chiama gli Argivi «un esercito di lingua straniera (έτε-

<sup>62</sup> Anche le sensazioni hanno la loro radice lessicale nel rumore, come indica l'«angoscia» (ἄχη = suono, strepito) che ha preso le vergini (78), ma altri sono gli esempi che possiamo citare: «il suolo, colpito dallo strepito degli zoccoli dei cavalli, si avvicina al mio orecchio (πεδί' ὀπλόκτυπ' ὡτὶ χρίμπτει βοάν)» (84); «rimbomba (βρέμει)» (85); un «boato < ... > al di là delle mura (βοὰ <...> ὑπὲρ τειχέων)» (89); il «fracasso degli scudi (ἀσπίδων κτύπον)» (100); «vedo il rumore (κτύπον δέδορκα)» (103); il «baccano di molte lance (πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός)» (103); un'onda di uomini «ribolle (καχλάζει)» intorno alla città (115); «fra le mascelle dei cavalli i freni stridono morte (διὰ δέ τοι γενύων ἵππίων/μινύρονται φόνον χαλινοί)» (123-24); il «fracasso dei carri (ὄτοβον ἄρμάτων)» (151); «stanno cigolando i mozzi delle ruote appesantiti (ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι)» (153); il «clangore alle porte di scudi cerchiati di bronzo (κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων)» (161). Tutte queste immagini definiscono «una sinfonia dell'orrore» come la definisce LESKY 1996, 131.

<sup>63</sup> Cf. CENTANNI 2007, 773.

ροφώνω στρατῶ)<sup>64</sup>» (170), incapace, cioè, di parlare in greco, come si trattasse di una civiltà estranea, in guerra contro la città che rappresenta invece tutta l'Ellade.

## 2.7. La misoginia (?) di Eteocle

Nel primo episodio (182-286), dopo la preghiera delle vergini, arriva la spietata risposta del Re: egli mostra un profondo disprezzo per un atteggiamento capace di arrecare angoscia e terrore ad una comunità che deve prepararsi all'ultimo atto di resistenza contro il nemico. Eteocle precorre l'*Ippolito*<sup>65</sup> euripideo, nel terrore di vivere con le donne, sia nel male che nel bene<sup>66</sup> (187-190):

μήτ' ἐν κακοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φίλη  
 ξύνοικος εἶην τῷ γυναικείῳ γένει.  
 κρατοῦσα μὲν γὰρ οὐχ ὀμιλητὸν θράσος,  
 δείσασα δ' οἴκῳ καὶ πόλει πλέον κακόν.

Mai e poi mai nelle disgrazie – ma neppure nella buona sorte – voglio avere a che fare con la genia delle donne! La donna! Quando si sente forte è intrattabile, è di una prepotenza impossibile; quando invece ha un qualche timore è un malanno ancora più grande: donna fa danno alla casa e alla città.

Sembra davvero il pensiero che Euripide attribuirà ad Ippolito decenni dopo. In un dramma come i *Sette contro Tebe* che non presuppone alcuna situazione erotica, come quella dell'*Ippolito* (dove il sentimento di Fedra può giustificare l'atteggiamento misogino del 'pio' figliastro), Eteocle non ha, apparentemente, alcuna giustificazione a parte quella del capopopolo che vuole mantenere l'ordine pubblico in un momento di emergenza. Questa potrebbe essere la chiave interpretativa dell'episodio evidenziata da alcuni termini: il «movimento disordinato (τάσδε διαδρομούς φυγάς)» (191-192) che ha diffuso un «atteggiamento vile (ἄψυχον κάκην)» (192) tra i cittadini, se si ripeterà sarà punito con la lapidazione.

<sup>64</sup> A giusta ragione SOMMERSTEIN 2008, I, n. 25, 169, scrive che si tratta di un richiamo all'invasione persiana del 480 a. C. e questo è un altro elemento per capire da che parte si pone Eschilo; nell'opposta prospettiva (politica) delle *Supplici* Argo diventerà invece il faro del procedimento democratico e l'asilo dei 'perseguitati'.

<sup>65</sup> Cf., e. g., v. 627.

<sup>66</sup> Cf. CALDWELL 1973 e BROWN 1977.

Alle donne che, pur non combattendo, temono di perdere il proprio spazio, quello intimo, difeso solo dalle mura della città, Eteocle rivolge un attacco durissimo invocando la parte dell'*oikos* in cui devono rimanere chiuse<sup>67</sup>. I due discorsi di Eteocle contengono una parte epirrematica seguita da una sticomitia; i toni del Re, in un primo momento, come abbiamo detto, sono durissimi: al massimo la donna può starsene a casa (201 e 232); agli uomini, ai guerrieri competono «i sacrifici agli dei (σφάγια καὶ χρηστήρια)» (230) in ambito bellico<sup>68</sup>. Il contrasto sembra diventare più forte nella sticomitia (245-263) quando le donne rinnovano la propria paura per ciò che avviene sotto la sacra acropoli: «il nitrire dei cavalli (ἵππικῶν φρουαγμαμάτων)» (245), i «colpi alle porte (ἀραγμὸς δ' ἐν πύλαις)» (249); poi qualcosa cambia nella resa scenografica, al v. 265, quando la richiesta alle fanciulle di intonare il canto di preghiera lontano dalle statue degli dei fa capire che Eteocle vuole che le giovani passino dalla zona in cui si trova l'altare comunitario all'orchestra. Eteocle penserà, ora, a difendere, con adeguate truppe, le sette porte assediate (282-284).

Potremo essere tentati di immaginare, da un punto di vista psicologico, una propensione, omosessuale per Laio<sup>69</sup>, in un difficile o impedito rapporto erotico con Giocasta, e una misogina<sup>70</sup> per Eteocle, ma l'ultima sua tirata non lo prova<sup>71</sup>, anzi la conciliazione con le donne è totale, in vista della battaglia finale, cioè nel momento in cui è necessario stabilire una grande concordia sociale.

<sup>67</sup> Scrive IERANÒ 1997, 153, che questo contrasto «si iscrive in una lunga tradizione, di cui gli esempi più antichi e più noti sono i vv. 590-612 della *Teogonia* di Esiodo e il frammento giambico del poeta Semonide di Amorgo (fr. 7) vissuto nel VII secolo. Ma la lunga tirata polemica appare sconcertante nel corpo di una tragedia come i *Sette contro Tebe*.». Credo che, in realtà, si tratti di un *topos* della cultura greca cui Eschilo si è rifatto ma che ha anche ribaltato nei risultati: le donne infatti risulteranno le creature 'vincenti' del dramma.

<sup>68</sup> Cf. PRITCHETT 1974, 109-15. Comunque, come scrive SOMMERSTEIN 2008, I, n. 28, 175, non era impedito alle donne di una città assediata offrire un sacrificio collettivo e pregare per la salvezza della comunità, come avviene a Troia, su consiglio di Ettore (Hom. *Il.* 6, 286-311); anche Eteocle successivamente suggerisce al Coro di farlo (265-270).

<sup>69</sup> Il suo amore per Crisippo è l'elemento fondante, nel mondo degli uomini, del rapporto omosessuale.

<sup>70</sup> È questo il supposto tema di molte tragedie euripidee del decennio 438-428 a. C. Cf. CARPANELLI 2005, 25-59.

<sup>71</sup> È quanto sintetizza CENTANNI 2007, 785-6: «Grazie alla magia della persuasione, alla fine il governante riesce a catturare nelle maglie del logos il delirio irrazionale delle fanciulle (allo stesso modo Atena riesce a persuadere alla ragione della

2.8. *Da cittadine a schiave. Il preannuncio delle Supplici*

Che ci sia uno schema di fondo molto simile tra i *Sette contro Tebe* e le *Supplici* lo rivela il Primo stasimo (287-368) quando il Coro deve rispondere alle richieste del sovrano: le giovani non possono obbedire in quanto l'ansia e la paura non lo permettono; l'insubordinazione sembra diventare la regola, in attesa che il potere di Eteocle si dissolva. La preghiera si trasforma nella visione della città devastata dal nemico ed è impossibile non pensare alla distruzione di Atene del 480 a. C. da parte persiana. Le angosce delle donne creano un'immagine realistica del futuro e le proiezioni della mente sono credibili, tali da sostituirsi al futuro stesso; proprio come le visioni del destino che le *Supplici* egiziane descrivono nel terrore di un rapporto amoroso violento e coercitivo imposto dai cugini Egizi. Il sistema poetico-narrativo di Eschilo è dunque una costante, forse del decennio successivo all'invasione persiana, e riflette sia le tensioni interne ad Atene, nel rapporto politico e sociale tra l'uomo e la donna, che il desiderio di indagare la psicologia femminile. L'aspetto più importante di questo tentativo emerge fin dal primo verso dello stasimo (287) quando il Coro confessa che ha prestato attenzione a ciò che Eteocle ha detto e che gli sta a cuore (287) ma la paura impedisce loro di assecondare questa volontà: si descrivono come colombe, come madri in ansia per i figli nel nido, pensando agli abbracci funesti dei serpenti (291-94). Al di là di immagini reali o presagite<sup>72</sup>, e i rumori creati dall'esercito invasore, lo schema che si ripeterà nelle *Supplici* è la fobia delle vergini per la violenza che potrebbero subire dal nemico. L'esilio (304-11) si accompagna, nell'universo femminile, ad un *eros* imposto; le donne dei popoli vinti, vecchie e giovani che siano, vengono trascinate via, per i capelli<sup>73</sup>, come cavalle e con «le vesti lacerate» (περιππηγνυμένων φαρέων<sup>74</sup>) (328-9). Saranno violentate prima del matrimonio legittimo (333-5):

città l'Erinni corifea in *Eumenidi*, 892 sgg., anche in quel caso a conclusione di un dialogo sticomitico). Il silenzio che alla fine il re riesce a ottenere dalle fanciulle (v. 263) è frutto della conversione alla ragione (...) Eteocle vuole che si alzi ancora la voce delle fanciulle, ma che sia un canto «composto, impostato secondo la norma che egli detta, funzionale alla ragione e ai riti della città. Sarà un canto propiziatorio che infonda coraggio ai cittadini e allontani la paura del nemico (v. 270): il «peana» che Eteocle esplicitamente commissiona al coro delle fanciulle (v. 268) è, propriamente, il canto che i guerrieri alzano prima della battaglia (il «peana» che si alza anche dalle navi greche prima dello scontro a Salamina in *Persiani*, 380 sgg.)».

<sup>72</sup> Lo testimonia l'uso del verbo προταρβῶ («temere prima») (332), in cui è evidente nel preverbo l'idea di una paura per ciò che deve ancora accadere.

<sup>73</sup> Cf. Eur. *IA* 790-92 e *Andr.* 402.

<sup>74</sup> I «tessuti» con i quali ricoprono i loro corpi saranno fatti a pezzi: un'immagine



κλαυτὸν δ' ἄρτιτρόποις ὠμοδρόποις  
νομίμων προπάροισεν διαμεῖψαι  
δωμάτων στυγεράν ὁδόν

Pianto per noi: appena cresciute, frutto acerbo saremo colte;  
prima del rito, anzitempo, dovremo cambiare  
di casa, e odiosa sarà quella strada<sup>75</sup>.

La differenza sostanziale con il messaggio contenuto nelle *Supplici*, dove le Danaidi sono contrarie al matrimonio, è che nei *Sette contro Tebe* le ragazze tebane rivelano un'opposta paura, quella di non poter giungere alle nozze e alla nuova casa del marito senza aver compiuto i riti previsti. Una volta divenute schiave alle fanciulle toccheranno terribili pene: il letto adatto ad una serva, concesso da un fortunato guerriero, in una notte che sarà lunga ma capace di offrire uno spazio dedicato al pianto segreto: nella notte ci sarà anche uno spazio per il dolore privato, oltre a quello di essere sempre pronte a sottostare ai desideri del vincitore<sup>76</sup>. Identico l'accento che diverrà poi costante nelle *Supplici*: meglio morire che subire violenza (336-7), mentre come in una visione onirica prende forma l'immagine del vincitore che appicca il fuoco: il fumo ingoia la città (340-2), chiaro richiamo sinestetico a quello che Atene aveva subito

che fa capire quanto la violenza del nemico si riverserà su di loro ancor prima di farle prigioniere.

<sup>75</sup> Versi molto intensi che racchiudono un dolore simile a quello della Lucia manzoniana nell'«Addio ai monti» (cap. VIII dei *Promessi sposi*); per «ragazze modeste (ἄρτιτρόφους)» (333) il sogno più bello è quello di giungere illibate alla dimora che le famiglie hanno deciso per loro (i riti matrimoniali culminavano nella processione delle vergini dalla loro casa a quella dello sposo). Un'espressione semplice ma risoluta per respingere la violenza ma non il genere maschile (come avviene nelle *Supplici* eschilee). Riporto anche la traduzione di SOMMERSTEIN 2008, I, in quanto l'inglese più dell'italiano, come sempre, riproduce l'essenza di un lessico compendiarico che evoca immagini più che descriverle: «And it is lamentable when those just reared are / plucked unripe / and traverse, before the lawful time, / a hateful path away from their homes /».

<sup>76</sup> È ciò cui sembra alludere il «letto adatto ad una prigioniera (εὐνὰν αἰχμάλωτον)» (364) e la speranza di arrivare al termine della notte senza subire violenza. I toni tenui e solo accennati di questo passaggio sembrano davvero un prodromo tematico di quanto sarà poi approfondito nelle immagini dell'erotismo rifiutato dalle Danaidi. Le ragazze tebane presagiscono che non ci sarà più, per loro, un letto legittimo ma solo uno adatto ad una schiava, con tutto ciò che questo *status* comporta.

durante l'occupazione persiana. Dopo il sogno la sensazione visiva, questa volta, di un raccolto distrutto e dei frutti della terra finiti in una corrente che li rende simili alla spazzatura (357-362):

παντοδαπὸς δὲ καρπὸς χαμάδις πεσῶν  
 ἀλγύνει κυρήσας πικρῶν  
 ὄμμα θαλαμηπόλων:  
 πολλὰ δ' ἀκριτόφυρτος  
 γᾶς δόσις οὐτιδανοῖς  
 ἐν ῥοθίοις φορεῖται.

Frutti diversi sparsi per terra, caduti,  
 desolazione per chi vi si imbatte, crudo  
 spettacolo [per le ancelle del talamo]<sup>77</sup> per gli ostili magazzinieri:  
 tutti mischiati, confusi,  
 i doni della terra sono rapiti,  
 trascinati nel flusso del niente.

Una delle più belle immagini che ci abbia lasciato la poesia greca sulla desolazione che crea la guerra perché nata da un riflesso della quotidianità; quando il lavoro viene disperso per gli orrori di un conflitto e finisce in un grande scolmatore di immondizia l'uomo pensa di non avere più una speranza. Il sentimento che nelle *Supplici* diventa un 'motivo privato' è qui ancora collegato alla *damnatio* della guerra come 'motivo di carattere etico e sociale' (nella trilogia dell'*Oresteia*, infine, Eschilo partirà dalla sfera privata delle vicende del *ghenos* per approdare nuovamente a quella pubblica con il processo al principe Oreste). Il sangue, proprio come in un sogno<sup>78</sup>, macchia la *polis* al pari di quello di Agamennone, di Cassandra, di Clitemnestra e di Egisto che continua a contaminare il *ghenos*.

## 2.9. I 'Signori delle mosche'<sup>79</sup>

Siamo giunti al cuore della rappresentazione, così come appare ancora oggi, sia per l'attenzione quasi totalizzante che la critica vi ha riversato,

<sup>77</sup> Questa, espunta, è la traduzione della Centanni da me sostituita: «per gli ostili magazzinieri».

<sup>78</sup> La resa scenografica di quello che chiamo sogno ma che in realtà è un incubo profetico delle donne tebane inizia al v. 345: la città con le sue mura, sono come «una prigioniera (ὄρκάνα)» (lo spazio ristretto onirico); i guerrieri si uccidono, i vagiti, orribili, dei bambini sembrano emettere sangue, così come le rapine e i vincitori si scontrano carichi di bottino.

<sup>79</sup> Il «Signore delle mosche», epiteto fenicio del dio Belzebù, è il titolo del roman-

sia per le immagini che il testo evoca ed evocava nel pubblico. Il titolo del paragrafo indica l'aspetto sul quale vorrei porre l'attenzione.

Eschilo ha creato una lunghissima scena per esaltare i due fronti, comunque oscuri, della guerra: i buoni, dalla parte di Eteocle, i cattivi dalla parte del fratello Polinice; quando però, alla settima porta di Tebe, pone se stesso come antagonista di Polinice, Eteocle si adegua alla 'maledizione', o meglio alle 'maledizioni' che gravano da tempo sulla sua famiglia. La battaglia finale diventa così una grande allegoria delle forze demoniche che affrontano chi sta dalla parte della Giustizia (*Dike*). Alcuni tratti caricaturali nella struttura dei personaggi, evocati ma non presenti nello spazio teatrale, rivelano gli aspetti banali del Male e confermano l'assenza di un percorso che vada al di là del giudizio sulle ragioni dei due fratelli. La struttura 'militare' dell'episodio, indubbiamente cara all'esperienza biografica di Eschilo, diventa così un metodo per classificare il genere umano. Si conferma l'immensa capacità del nostro autore di condurre un'indagine (che oggi chiamiamo psicologica) atta a costruire il personaggio, anche quando questo venga solo evocato. In questo dramma, più che negli altri a noi giunti, la descrizione di quattordici scudi, nella loro peculiarità, crea quattordici tipi umani immettendo nel testo effetti, spesso contrapposti, a volte anche incerti, sempre consoni alla pluralità dell'individuo, la cui indagine è spesso uno degli scopi del teatro classico (nei casi in cui questo non avveniva si poteva, forse, nascondere il motivo dell'insuccesso agonale). Pochi personaggi sulla scena, molti i fantasmi evocati nella mente del pubblico, questa potrebbe essere la sintesi dei *Sette contro Tebe*; le sensazioni più che i sentimenti vengono descritte dai tragediografi grazie a schemi presi in prestito dal mito che non a caso viveva di *topoi* che potevano essere ribaltati, rimossi, corretti a seconda di una finalità legata, *in primis*, alla singola scena e solo nel finale all'etica sottesa al *plot* nel suo messaggio unitario.

All'inizio del secondo episodio (369-719) una voce dei semicori<sup>80</sup> annuncia l'arrivo della sentinella (la «spia») (369) e del Re: la fretta li unisce nella loro entrata diversificata attraverso le due *eisodoi*; l'araldo inizia a raccontare che dopo il sorteggio<sup>81</sup> gli eroi argivi hanno preso posto di

zo distopico di William Golding, in originale *Lord of the flies*. I guerrieri dell'esercito argivo appaiono descritti come una torma di demoni, a parte un angelo caduto dal cielo che ha ancora in sé traccia del bene, non a caso un indovino: Anfiarao.

<sup>80</sup> Uno scolio riferisce che il Coro si divideva in due semicori. Lo conferma il vocativo del v. 370 che ciascuna delle due parti rivolge all'altra.

<sup>81</sup> Per il valore del sorteggio degli eroi che dovranno combattere alle singole porte e per il comportamento di Eteocle cf. DEMONT 2000; SEWELL-RUTTER 2007; HERRMANN 2013.

fronte alle porte di Tebe che dovranno affrontare<sup>82</sup>. Eteocle decide chi combatterà contro ciascuno di loro, e pone, infine, se stesso contro il fratello in una sorta di suicidio-omicidio che annullerà la contaminazione causata dai maschi del *ghenos*<sup>83</sup>. La disperazione, rivolta al destino della sua famiglia maledetta, lo fa finalmente apparire degno figlio di suo padre Edipo. I sogni e le premonizioni diventano realtà mentre la descrizione degli attaccanti avviene attraverso i simboli araldici raffigurati sui loro scudi che sostituiscono così la caratterizzazione di chi è assente dalla scena<sup>84</sup>. L'attenzione si concentra, per centinaia di versi, su immagini evocate con incredibili ed accattivanti variazioni ed è soprattutto qui che si concentra l'evocazione orrificica e catartica del dramma. L'immanenza del *logos* rispetto alla *opsis* diventa universale ed i toni fobici del Coro trovano una giustificazione inoppugnabile. La guerra è orrore, spesso inevitabile, in cui le divinità ctonie cercano un ultimo rifugio per catturare l'uomo in una rete di paura che può trasformarsi in adorazione del male. Una chiave di lettura di questo lungo episodio si può quindi trovare, come abbia-

<sup>82</sup> In Eschilo ed in Euripide i nomi delle porte come dei guerrieri non rispettano dati di cui si abbia un riscontro omogeneo. Cf. ZEITLIN 1982 (di cui segnalo, per le interpretazioni utili alla messa in scena, il capitolo "*The Shield Scene as Representation: The Mise en Scène*, 177-90) e BERMAN 2007. Per uno schema figurativo della disposizione delle porte cf. CENTANNI 2007, 796. Per la raffigurazione presente nei singoli scudi cf. CHASTON 2010.

<sup>83</sup> Utili le annotazioni di IERANÒ 1997, 155: «Friedrich Ritschl, il filologo tedesco maestro di Friedrich Nietzsche, è stato il primo a elaborare la teoria dei *Redenpaare*, secondo cui gli interventi dei personaggi si corrisponderebbero minutamente l'uno con l'altro. Una corrispondenza, secondo Ritschl, anche quantitativa, il che costringeva lo studioso tedesco a interventi piuttosto drastici sul testo per far quadrare le sue simmetrie. Questa teoria è stata discussa, smontata e rimontata più volte (...) Ma oggi l'indagine sulla scena degli scudi ha preso altre vie, conformi alle tendenze critiche più recenti. Un esempio per tutti: il complesso studio semiologico di F. I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield*, cit. P. Vidal-Naquet (*Gli scudi degli eroi*, in *Mito e tragedia due*, cit.) ha invece dimostrato come la scena, apparentemente statica, sia in realtà percorsa da una tensione profonda che disegna un climax ascendente. Le immagini incise sugli scudi interagiscono in una rete complessa di relazioni simboliche al cui interno la vicenda drammatica progredisce comunque, al di là dell'assenza di azione in senso stretto: l'Erinni di Edipo, scrive Vidal-Naquet, continua a "lavorare" anche attraverso gli emblemi araldici degli eroi argivi.»

<sup>84</sup> «Nella scena dei *Sette* non c'è la porta centrale, sul fondo, quella che in molti drammi consente di entrare e uscire dal tempio o dalla reggia, manca cioè l'asse della profondità retroscenica, perpendicolare all'asse destra-sinistra delle *parodoi*, e l'unica simmetria è quella bilaterale, orientata su destra e avente al centro Eteocle.» AVEZZÙ 2003, 75.

mo accennato, nell'attenzione ai particolari che evocano i desideri dei singoli comandanti argivi. Tutti gli invasori vengono presentati nell'aspetto intollerante delle norme politiche ed Eteocle si adegua alla situazione rinunciando all'aspetto rassicurante che aveva avuto nella prima parte dell'opera. Questo mondo di figuranti, che combatterà fino all'ultimo sangue, è destinato a scomparire nel racconto del duello esiziale di Eteocle e Polinice. Così muore lo stato aristocratico destinato a cedere il passo a nuove istituzioni, qui neppure accennate. Il vincitore morale alla fine sarà il Coro, con le sue paure, i suoi dubbi, il suo zelo religioso. La descrizione diventa dunque un dettagliato elogio funebre, con toni anche encomiastici, di un mondo che è già defunto. Il pubblico, vive le vicende attraverso il *logos* e può così ripensare a personaggi conosciuti dall'epica omerica e, contemporaneamente, liberarsi, in senso catartico, di un passato in cui pochi uomini decidevano le sorti della comunità. Tutti i contendenti tebani, a parte il loro re Eteocle, sopravviveranno e prevarranno sul nemico. Cerchiamo ora di raccogliere solo gli elementi in linea con ciò che abbiamo detto di voler dimostrare, in un *excursus* che vede la descrizione del Male più che del Bene (ad ogni eroe dell'esercito argivo, nominato dal Messaggero, Eteocle oppone un condottiero tebano, con brevi cenni sulla sua personalità e origine<sup>85</sup>) perché l'orrido ha un fascino particolarmente attrattivo su Eschilo: è la sfera in cui l'uomo rivela forze e debolezze che lo rendono diverso dagli dei, immobili come le statue dell'acropoli tebana sotto le quali tutta l'azione scenica si sviluppa.

- Tideo (377-396) contro Melanippo (397-416).

Il primo capo argivo descritto dal Messaggero si rivela il personaggio più adatto per iniziare l'orrida e oscura rassegna, quasi un *tableau vivant* ricreato per la mente e non per gli occhi, dei combattenti argivi. Tideo, cognato di Polinice perché sposo come lui di una figlia di Adrasto<sup>86</sup>, è un guerriero che non gode, in parte della mitografia, di ottima fama. Frutto di un'unione incestuosa e assassino del fratello<sup>87</sup>, la sua figura è frutto di una contaminazione tra la saga tebana e quella omerica<sup>88</sup> (tramite il figlio

<sup>85</sup> Chiara e ricca di spunti testuali la rassegna di CENTANNI, 2007, 796-826.

<sup>86</sup> Adrasto aveva dato in moglie una figlia a lui e una a Polinice seguendo il vaticinio di un oracolo secondo il quale doveva aggiogare il cinghiale (simbolo di Calidone, città di Tideo) e il leone (simbolo di quella di Polinice, Tebe).

<sup>87</sup> Cf. Hyg., *Fab.* 69 e Apollod. 1, 8, 5 e 3, 6, 1.

<sup>88</sup> Grande è la considerazione di cui gode Tideo nell'*Iliade* (4, 375 e 14, 124 e ss.). Bellissimo il breve ma intenso ritratto che ne fa Atena in Omero (*Il.* 5, 801-8) in cui si

Diomede<sup>89</sup>) che fa diventare Tideo un mostro violento e superbo, immagine della forza bruta. Anche la sua armatura (tre pennacchi svettanti sul suo elmo<sup>90</sup> e i sonagli di bronzo nascosti sotto lo scudo) lo rende simile ad un animale, e il suo scudo (un cielo scuro in cui brillano le stelle e la luna piena<sup>91</sup>) è nero come la notte, sembra voler inghiottire chi lo esibisce. Eteocle presagisce che la notte dello scudo sarà per il suo avversario la notte della morte. Le forze del male contro quelle del bene rimandano e sottendono, nell'impianto generale del dramma, l'ingiustizia che Eteocle ha arrecato al fratello, un problema di non scarso rilievo, per l'essenza del dramma, in rapporto al concetto di giustizia di carattere teologico. Tideo smania di andare alla porta di Preto<sup>92</sup> anche contro il parere dell'indovino Anfiarao, da lui coperto di insulti, perchè ha visto, nelle vittime sacrificali, presagi non favorevoli. È come un serpente (δράκων)<sup>93</sup> (381) che sibila nelle ore in cui il sole è più caldo, poi, lungo la riva del fiume, pare un cavallo ribelle alle briglie. Basterebbe, da solo, questo quadro, per far

sente però l'eco affascinante di un eroe, un uomo fuori dal comune, trasformato da Eschilo nel primo dei mostri che giungeranno alle porte di Tebe:

Τυδεύς τοι μικρὸς μὲν ἔην δέμας, ἀλλὰ μαχητῆς·  
καί ῥ' ὅτε πέρ μιν ἐγὼ πολεμίζειν οὐκ εἶασκον  
οὐδ' ἐκπαιφάσσειν, ὅτε τ' ἤλυθε νόσφιν Ἀχαιῶν  
ἄγγελος ἐς Θήβας πολέας μετὰ Καδμείωνας·  
δαίνυσθαί μιν ἄνωγον ἐνὶ μεγάροισιν ἔκηλον·  
αὐτὰρ ὁ θυμὸν ἔχων ὄν καρτερόν ὡς τὸ πάρος περ  
κούρους Καδμείων προκαλίζετο, πάντα δ' ἐνίκα  
ῥηϊδίως· τοίη οἱ ἐγὼν ἐπιτάρροθος ἦα.

Piccolo di statura era Tideo, ma un combattente;  
anche quando volevo impedire che lui combattesse,  
che rifulgesse di gloria, come quando lontano dagli Achei  
si recò messaggero a Tebe, in mezzo a tanti Cadmei:  
io l'esortavo a banchettare tranquillo dentro la sala;  
ma quello, sentendo forte il suo animo, così come al solito,  
sfidava i giovani cadmei, e vinceva in tutte le gare  
senza fatica: tale alleata io ero per lui. (trad. di Cerri in CERRI/GOSTOLI 1999).

<sup>89</sup> Cf. in generale il libro quinto dell'*Iliade*.

<sup>90</sup> Cf. Ar. *Pax* 1173 e Plut. *Arat.* 32.

<sup>91</sup> Generalmente sugli scudi era raffigurata la luna crescente ma qui è piena per sottolineare la sua grandezza tra i guerrieri, come lo è rispetto alle altre stelle. Cf. Sapph. 96, 6-14 in cui la fanciulla in questione eccelle tra tutte le donne di Lidia.

<sup>92</sup> La porta ad est, di fronte all'Ismeno.

<sup>93</sup> L'immagine del serpente richiama una creatura orribile tanto che Tideo, in pochi versi, perde tutte le caratteristiche umane.

capire i toni eschilei nei confronti degli assediati e quindi il giudizio, generale, sulle truppe argive. I lati che rendono l'uomo simile ad un animale, la ferocia che annienta le caratteristiche umane, appartengono tutti a questi uomini. Non è quindi casuale che Eteocle sia l'unico soldato-personaggio del dramma. La sua figura muta agli occhi del Coro solo quando decide di combattere contro il fratello per portare a termine la maledizione del *ghenos*, abbandonando a se stessa la città di cui era alla guida.

Uomini, trasformati in mostri, con quel gusto poetico eschileo che ama rappresentare quanto lieve sia il confine tra esseri umani e animali, questo sono (a parte uno) gli antioi che assediano Tebe. L'amore per il parossismo va tenuto presente per capire la rassegna che prende vita attraverso un lessico brutale. L'originalità di questo catalogo di eroi consiste nei tratti in cui, oltre al contingente, vi è l'analisi di una spietata raffigurazione della natura umana. È una peculiarità che distingue Eschilo ma che noi non riusciamo ad apprezzare soprattutto per il naufragio di più del novanta per cento della sua produzione. I *Sette contro Tebe* rimandano a questo mondo teatrale scomparso, accattivante per un pubblico ateniese che pur nella sua 'razionalità' credeva nei mostri e nel loro collegamento con gli elementi naturali. Tideo emette il sibilo (κλαγγῆσιν) (381) di un serpente, ansima (κατασθμαίνων) (393) come un cavallo, sembra una delle creature di quella notte di cui porta le insegne sul suo scudo. La sua evoluzione non rimane nell'ambito del mito ma lo supera: egli è una creatura che partecipa di tutte le forme ed in qualche modo rende storica l'immagine sfuggente delle Sirene o di Chirone. Si tratta di una metodologia originale che, insomma, non può essere classificata nello stereotipo della bestialità di combattenti desiderosi solo di portare morte e distruzione. Il sibilo del serpente nell'ora più calda del giorno e la luna, l'astro più venerando, sono la doppia immagine della solitudine umana nell'universo.

Eteocle, come farà in tutti e sette i casi, contrappone un antagonista tebano: contro Tideo ci sarà Melanippo figlio di Astaco, uomo nobile che venera il trono dell'Onore, la sua stirpe è quella degli Sparti della terra tebana<sup>94</sup>.

- Capaneo<sup>95</sup> (422-36) contro Polifonte (437-51).

<sup>94</sup> Un richiamo mitico agli Sparti (412), i tebani delle origini di cui Astaco, come Creonte, doveva essere uno dei discendenti.

<sup>95</sup> Per la sua figura cf. Eur. *Suppl.* 980-1072, Soph. *Ant.* 131-7 e Apollod. 3, 6, 6 – 3, 7, 1. Come scrive la CENTANNI 2007, 803: «Capaneo doveva avere anche originaria-

A Capaneo è toccata la porta di Elettra<sup>96</sup>. Si distingue come un gigante più grande di Tideo: a qualunque costo vuol distruggere Tebe, con l'assenso o no degli dei. Al tempo stesso non dobbiamo dimenticare che se si associa alla sua figura l'empietà religiosa vi è anche un altro lato del mito che indica la devozione della moglie Evadne e l'eroismo del figlio Stenelo che combatterà con Diomede a Troia<sup>97</sup>. Egli è legato esclusivamente all'impresa tebana e al tentativo di scalare, da solo, le mura di Tebe: giunto in cima sfidò Zeus che lo incenerì immediatamente<sup>98</sup>. A ciò alludono i versi in cui definisce i fulmini e le saette di Zeus raggi del sole che scaldano come a mezzogiorno (430-431). Sul suo scudo è raffigurato un uomo nudo con una fiaccola e una scritta: 'Incendierò la città'<sup>99</sup>.

Eteocle ribatte che la fiamma che Capaneo porta in mano sarà simbolo del fuoco divino che lo punirà (una profezia che si realizza); a lui contrappone un uomo che non ama cianciare a vuoto, di nuovo un eroe che parla con la sua forza e non con le parole: Polifonte.

- Eteoclo<sup>100</sup> (458-71) contro Megareo (473-80).

È il brano più breve e tale da far pensare ad una lacuna prima della replica di Eteocle. Alla porta di Neiste<sup>101</sup> ci sarà Eteoclo: le sue cavalle girano su se stesse, frementi, come lui, di andare in battaglia. È un modo questo per dar vita a quell'universo di rumori che anche gli animali dell'esercito nemico avevano contribuito a creare. Una sensazione negata al pubblico che, come il Coro, non potrà scorgere, in alcuna scena, neppur

mente una connotazione nettamente negativa, se Euripide nelle *Supplici* potrà giocare antifrasticamente rispetto alla tradizione mitico-letteraria, proponendo, come sofisticata palinodia, un ritratto di Capaneo capovolto rispetto al modello tradizionale, nel senso positivo della modestia e della pietà verso gli dei (questa rappresentazione di un Capaneo "pio e virtuoso" resta del tutto isolata).».

<sup>96</sup> La porta dedicata ad Elettra si trovava a sud-est.

<sup>97</sup> Omero, nell'*Iliade* (2, 564 e 4, 403) parla solo della sua gloria.

<sup>98</sup> Cf. Hyg. *Fab.* 68. «Per la mediazione di Stazio persiste, nella tradizione iconografica e letteraria tardo-antica e medievale, la rappresentazione di Capaneo come campione della superbia e dell'empietà irriducibile, anche di fronte all'evidenza del castigo divino; l'immagine arriverà sino a Dante, che nella *Commedia* raffigurerà Capaneo, nel girone infernale degli empi, ritto e impassibile sotto la pioggia di fuoco, ancora imprecante contro Dio (*Inferno*, XIV, 46 sgg.» CENTANNI 2007 802.

<sup>99</sup> Una didascalia incisa in oro.

<sup>100</sup> «Il nome del terzo sfidante è stato oggetto di particolare attenzione da parte della critica per la quasi coincidente omofonia con il nome di Eteocle» CENTANNI 2007, 807. Cf. HUTCHINSON 1985, 117-8.

<sup>101</sup> A nord-ovest della città.



un componente dell'armata argiva. Tideo è stato raffigurato come un cavallo che smania di ascoltare il segnale della tromba (393), ora sono le cavalle che si mostrano impazienti (461) di attaccare. Il cavallo, e la polvere che muove nell'attacco, sono dunque l'immagine che, più di altre, riesce a spostare, idealmente, il pubblico fuori dalla scena. Nessuna caratterizzazione fisica lo contraddistingue ma il suo scudo ha come simbolo un oplita che, con una scala, sale sulle mura della città: una scritta afferma che neppure Ares riuscirà a buttarlo giù dalle mura. Importante notare la consequenzialità con l'immagine precedente, quella dello scudo di Capaneo: Eschilo insiste, in questo modo, su uno stereotipo arcaico; è il singolo eroe che sfida un'intera comunità: implicito che abbia poteri sovrumani, divini o demonici, comunque si tratta di una riesumazione drammaturgica di antichi valori che caratterizzano i Sette. Siamo ai confini con la realtà, in rapporto con i valori del 467 a. C., un mondo che il poeta salva in un'ottica senza dubbio ora misterica, quasi magica, affidata quindi al singolo spettatore, al mondo omerico che tutti conoscevano e amavano.

Megareo<sup>102</sup>, della razza degli Sparti, lo contrasterà; è il figlio di Creonte, citato anche nell'*Antigone* (1303) di Sofocle. Sarà a lui delegato l'onore di non indietreggiare dietro quella porta oltre la quale si sentono i folli nitriti equini (475). Megareo, se riuscirà vincitore, catturerà Eteoclo e la sua immagine che lo riflette nello specchio (478). Questo cenno non solo non è indifferente ma è fondamentale per capire a quale mondo Eteocle si rivolge: l'oplita che sale i gradini di una scala sulla torre dei nemici, e come in un fumetto dice che neppure Ares lo butterà giù dalla torre (466-9), è la proiezione 'meccanica' di un mondo più vicino all'Ade che alla realtà terrena. La stilizzazione di Eteoclo sembra il simbolo di un soldato che è già morto (al pari dell'uomo nudo sullo scudo di Capaneo); sarà così ma negli inferi. Gli scudi argivi hanno dunque un rilievo che non si ferma a ciò che è in essi raffigurato ma riflettono frammenti dell'ultraterreno ed in questo caso si può davvero dire che Eteoclo è già defunto e nell'aldilà porterà in eterno il suo scudo sul quale si vedeva vincitore. Agli spettatori quindi, oltre alla scenografia che hanno di fronte a sé (una cittadella fortificata greca e i simboli religiosi che la rendono sacra), si offre la potenza della parola che traduce le immagini degli scudi passando per una realtà che non è quella della storia ma quella di un mondo popolato da astri, uomini-ombra stilizzati e mostri.

<sup>102</sup> Chiamato anche Meneceo è il figlio di Creonte che Euripide, nelle *Fenicie*, fa sacrificare per la salvezza della città assecondando così un oracolo che richiedeva una vittima discendente dagli Sparti.

- Ippomedonte<sup>103</sup> (486-500) contro Iperbio (501-20).

Alla porta vicina al tempio di Atena Onca ci sarà Ippomedonte, presentato nell'atto di roteare il suo scudo; il Messaggero ricorda la paura che lo ha preso nel vedere questo spettacolo. È il segno del tono che Eschilo vuole comunque mantenere al racconto. Roteare lo scudo equivale a far prendere vita a quanto è descritto sulla sua superficie: una tecnica che dà vita alla creatura ivi raffigurata. Tifone<sup>104</sup>, figlio della Terra e del Tartaro, emette dalla bocca fuoco e fumo nero, mentre serpenti attorcigliati formano l'orlo dello scudo. Un mostro, attraverso la raffigurazione dello scudo, portato sulla terra: a sua volta Ippomedonte riceve forza dall'immagine e come una menade sprizza il terrore dagli occhi. *Phobos* è già davanti alla porta (500). Gli inferi assediano Tebe servendosi dei soldati argivi? Sì questa è la sensazione che si può avere se ci limitiamo ad un primo livello di comprensione del *plot*; in realtà è solo un modo per evocare quel mondo che Eschilo sembra temere ma dal quale è attratto per la sua forza ammaliatrice; non è un caso che Tifone, creatura ctonia (522), e i suoi serpenti, prendano vita grazie alla forza del braccio di Ippomedonte: la duplice natura dell'uomo concilia razionale ed irrazionale. Questo mostro infernale, lo dice il Coro, è però solo una «immagine (εἴκασμα)» (523) e questo sottintende che come tutte le immagini possa anche scomparire: tale è la capacità evocativa dell'uomo.

Iperbio lo affronterà, unico tra i duellanti tebani di cui venga descritto lo scudo: Zeus in piedi con la folgore in mano, il dio che nel mito sconfiggeva, in duello, Tifone<sup>105</sup>: la vittoria toccherà sicuramente al soldato tebano.

- Partenopeo (526-49) contro Attore (550-62).

Alla porta di Borea, presso la tomba di Anfione<sup>106</sup>, sarà il selvaggio Partenopeo, figlio di Atalanta, seguace di Artemide. I toni cambiano, siamo alle ultime tre porte e si prepara l'immagine dello scontro tra i due fratelli, alla settima. Il guerriero descritto prende finalmente vita e la narrazione si amplia fino a contenere particolari contrastanti con le precedenti descrizioni. La prima impressione ricorda chi l'ha preceduto: impugna la lancia, da lui venerata più di un dio e più dei propri occhi, saccheggerà la rocca Cadmea anche contro la volontà di Zeus (ancora una

<sup>103</sup> Fratello di Adrasto o figlio di una sua sorella.

<sup>104</sup> Cf. BERMAN 2007, 59-60 e LIMC s.v. Typhon.

<sup>105</sup> Per questo duello cf. Hes. *Th.* 820-880

<sup>106</sup> La tomba era a nord della Cadmea.

volta viene messa in risalto l'ostilità nei suoi confronti); l'urlo di guerra uscito dalla bocca del figlio di una madre selvaggia contrasta però con la sua descrizione fisica (532-49):

ΑΓ.

Ἄρεως τόδ' αὐδᾶ μητρὸς ἐξ ὄρεσκόου  
 βλάστημα καλλίπρωρον, ἀνδρόπαις ἀνήρ:  
 στείχει δ' ἴουλος ἄρτι διὰ παρηΐδων,  
 Ὄρας φυούσης, ταρφὺς ἀντέλλουσα θορίξ.  
 ὁ δ' ὠμόν, οὔτι παρθένων ἐπώνυμον,  
 φρόνημα, γοργὸν δ' ὄμμ' ἔχων, προσίσταται.  
 οὐ μὴν ἀκόμπαστός γ' ἐφίσταται πύλαις:  
 τὸ γὰρ πόλεως ὄνειδος ἐν χαλκηλάτῳ  
 σάκει, κυκλωτῶ σώματος προβλήματι,  
 Σφίγγ' ὠμόσιτον προσμεμηχανημένην  
 γόμφοις ἐνώμα, λαμπρὸν ἔκκρουστον δέμας,  
 φέρει δ' ὑφ' αὐτῇ φῶτα Καδμείων ἕνα,  
 ὡς πλεῖστ' ἐπ' ἀνδρὶ τῶδ' ἰάπτεσθαι βέλη.  
 ἐλθὼν δ' ἔοικεν οὐ καπηλεύσειν μάχην,  
 μακρᾶς κελεύθου δ' οὐ καταισχνεῖν πόρον,  
 Παρθενοπαῖος Ἀρκάς: ὅδε τοιόσδ' ἀνήρ  
 μέτοικος, Ἄργει δ' ἐκτίνων καλὰς τροφάς,  
 πύργοις ἀπειλεῖ τοῖσδ' ἅ μὴ κραίνοι θεός.

#### MESSAGGERO

Questo urlo di guerra alza a gran voce quel nato da madre selvatica, quel virgulto dal bel volto, quel guerriero fanciullo. La peluria sulle guance da poco gli cresce – primavera che sboccia, è già una barba che folta gli spunta. Ma ha l'animo crudele, non certo di fanciulla, come dice il suo nome, con l'occhio di Gorgone avanza all'assalto. No davvero! Non viene senza baldanza contro la nostra porta!

L'onta della nostra città sta sul suo scudo di bronzo battuto, tondo schermo del corpo suo: la Sfinge carnivora, applicata con i chiodi. Lucido, a sbalzo, il mostro risalta e tiene tra le grinfie, sotto di sé, un guerriero Cadmeo, perché più frecce lo possano colpire.

Non sembra che sia venuto a svendere la battaglia! Non si è risparmiato un lungo viaggio per arrivare fino a qui dall'Arcadia, Partenopeo: questo è il suo nome ed è forestiero, ospite in Argo. Ripaga bene il conto alla città che lo nutre, sfidando le nostre mura: che gli dei non portino a segno le sue minacce!

Improvvisamente, nello stesso periodo (532-533) in cui viene descritto, non con un patronimico ma con un'allusione al nome della madre, il quinto guerriero diventa un virgulto dal bel volto, un uomo-pianta, una creatura mostruosa quindi, no, corregge Eschilo, un guerriero fanciullo (sembra quasi un ragazzo che è stato fino a poco fa preda degli occhi dei

maschi ateniesi nel ginnasio): da poco gli è cresciuta la peluria sul volto mentre i toni omoerotici di un'immagine primaverile virano verso quella di un uomo con la barba folta. Il suo nome, Partenopeo<sup>107</sup>, può indicare sia il ragazzo vergine, sia un essere umano dai tratti verginali. Tutto è ambiguo in lui e tutto contribuisce a creare una digressione, non necessaria alla scena se non in senso diversivo: è una creatura metamorfica che non sembra appartenere completamente al genere umano. Poi di nuovo l'ultimo mutamento indica la vera natura del giovane, o almeno quella di cui egli vuol fare mostra, e ciò è sottolineato, inequivocabilmente, da un δ' avversativo (536). Partenopeo ha un animo crudele che non si addice al suo nome: avanza con sguardo simile a quello della Gorgone e si avvicina alla porta con fare degno di un soldato. Sullo scudo di bronzo «rotonda proiezione del corpo<sup>108</sup> (κυκλωτῶ σώματος προβλήματι)» (540) porta scolpita la vergogna della città, la Sfinge, sbalzata a rilievo; il mostro stringe nelle sue grinfie un soldato cadmeo ad indicare che la maggior parte delle frecce saranno convogliate su di lui<sup>109</sup>. Finalmente viene fatto il suo nome (547): Partenopeo, uno straniero in Argo, un meteco, esule dall'Arcadia; ha fatto un lungo viaggio per giungere sin qui con un motivo preciso: vuol ripagare con le sue gesta l'asilo concessogli da Argo<sup>110</sup>. Eteocle non si rivolge contro di lui ma contro tutti coloro che sono giunti a Tebe (550-2) (un atteggiamento che anticipa il ritratto più contrastato, quello di Anfiarao).

Contro Partenopeo ci sarà Attore, fratello del precedente soldato cadmeo; egli non farà mai entrare in città chi esibisce l'immagine del mostro che ha terrorizzato Tebe.

La cittadella prende un aspetto magico: sarà in grado di non far entrare al suo interno tutto ciò che si trova fuori di essa? In tutto il dramma, dall'inizio sino alla morte di Eteocle e Polinice, si percepisce questo carattere sacrale dato dal Coro e dal Re alla terra tebana; solo la scomparsa dei due figli di Edipo, eredi della maledizione del casato, e forse il corteo che

<sup>107</sup> La tradizione sulla sua figura è duplice: 1) Un arcade, figlio di Atalanta e di Meleagro o di Melanione; il suo nome in questo caso deriverebbe dalla lunga verginità della madre. 2) Un argivo, figlio di Talao e Lisimaca e fratello di Adrasto.

<sup>108</sup> Efficace traduzione dei MORANI 1987.

<sup>109</sup> «When the Thebans throw their spears at Partenopaeus, they risk hitting the Theban on his shield – a bad omen for their side» SOMMERSTEIN 2008, I, n. 75, 208.

<sup>110</sup> Per SOMMERSTEIN 2008, I, n. 77, potrebbe trattarsi di una notizia aggiunta da un interpolatore: come avrebbe fatto a compiere un lungo viaggio, fin dall'Arcadia, se è stato allevato ad Argo? L'influenza di Eur. *Suppl.* 888-900, dove si parla dell'eccellente educazione ricevuta ad Argo, avrebbe creato questa inserzione.

accompagnava i loro corpi alla destinazione finale, riaprirà l'accesso, passato il pericolo, alla città, libera ormai dalla dinastia che aveva creato tanti dolori alla sua terra.

- Anfiarao (568-96) contro Lastene (597-625).

Alla porta Omoloide<sup>111</sup>, è destinato il veggente Anfiarao, costretto dalla moglie Erifile, vendutasi per dei gioielli a Polinice, a partecipare alla spedizione alla quale si era opposto in quanto ne conosceva, grazie alla sua arte profetica, l'esito<sup>112</sup> (568-596):

Αγ.

ἕκτον λέγοιμ' ἄν ἄνδρα σωφρονέστατον  
 ἀλκὴν ἄριστον, μάντιν, Ἀμφιάρεω βίαν·  
 Ὀμολωϊσιν δὲ πρὸς πύλαις τεταγμένος  
 κακοῖσι βάζει πολλὰ Τυδέως βίαν,  
 τὸν ἀνδροφόντην, τὸν πόλεως ταράκτορα,  
 μέγιστον Ἄργει τῶν κακῶν διδάσκαλον,  
 Ἐρινύος κλητῆρα, πρόσπολον Φόνου,  
 κακῶν δ' Ἀδράστῳ τῶνδε βουλευτήριον.  
 καὶ τὸν σὸν αὖθις †πρὸς μόραν ἀδελφεόν, †<sup>113</sup>  
 ἔξυπτιάζων ὄνομα, Πολυνεΐκους βίαν,  
 δίσσῃ τελευτῇ τοῦνομ' ἔνδατούμενος,  
 καλεῖ. λέγει δὲ τοῦτ' ἔπος διὰ στόμα·  
 «Ἡ τοῖον ἔργον καὶ θεοῖσι προσφιλές  
 καλὸν τ' ἀκούσαι καὶ λέγειν μεθυστέροις,  
 πόλιν πατρώαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς  
 πορθεῖν, στράτευμ' ἐπακτὸν ἐμβεβληκότα;  
 μητρός τε πηγὴν τίς κατασβέσει δίκη,  
 πατρὶς τε γαῖα σῆς ὑπὸ σπουδῆς δορὶ  
 ἀλοῦσα πῶς σοι ξύμμαχος γενήσεται;  
 ἔγωγε μὲν δὴ τήνδε πιανῶ χθόνα,  
 μάντις κεκευθῶς πολεμίας ὑπὸ χθονός.  
 μαχώμεθ', οὐκ ἄτιμον ἐλπίζω μόρον.»  
 τοιαῦθ' ὁ μάντις ἀσπίδ' εὐκῆλως νέμων  
 πάγχυαλκον ἠῦδα· σῆμα δ' οὐκ ἐπῆν κύκλω.  
 οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει,

<sup>111</sup> Dedicata ad Atena o a Zeus o ad una delle Niobidi.

<sup>112</sup> Per i confronti con l'ottava *Pitica* di Pindaro (38-60), a proposito della figura di Anfiarao, e una probabile risposta polemica al testo dei *Sette contro Tebe* cf. FOSTER 2017.

<sup>113</sup> Per il testo corrotto cf. HUTCHINSON 1985, 134.

βαθειαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενος,  
 ἐξ ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουλευματα.  
 τούτῳ σοφούς τε κἀγαθούς ἀντηρέτας  
 πέμπειν ἐπαινῶ. δεινὸς ὃς θεοὺς σέβει.

#### MESSAGGERO

Del sesto ora voglio dirvi, che è il guerriero più saggio: è il migliore dei profeti, il forte Anfiarao.

Alla porta Omoloide è già al suo posto, schierato e continua a inveire contro il violento Tideo: che è un assassino, che ha sconvolto la sua città, che è il più grande maestro di sciagure per Argo, che provoca Erinni ed è ministro di Strage, che è stato lui a consigliare Adrasto per tutte queste sciagure.

E poi ancora †contro tuo fratello† inveisce; volge altrove lo sguardo, dal forte Polinice, sdoppia il suo nome spezzandolo a metà e lo chiama: «Conflitto, conflitto infinito».

Queste sono le parole che escono dalla sua bocca: «Ma che bella impresa! Davvero una cosa gradita agli dei, bella a udirsi e a raccontarsi per le generazioni a venire, aggredire e distruggere la città dei padri, gli dei della propria stirpe, portando all'assalto un esercito straniero! Quale giustizia potrà disseccare la fonte materna? E la tua terra patria, conquistata col furore delle tue armi, come potrà esserti mai alleata?

Io, per quanto mi riguarda, so che andrò a ingrassare questa terra: sono profeta e so che sarò sepolto sotto questo suolo nemico<sup>114</sup>. Ma andiamo a combattere! La morte che mi è destinata – questa la mia speranza – non sarà senza onore!»

Così l'indovino, fermo e composto, con il suo scudo tutto di bronzo, diceva a gran voce; non porta nessuna insegna sul disco, perché non vuole apparire, ma essere valoroso.

Dai profondi solchi della sua mente coglie i frutti e da là germinano i suoi saggi consigli. Contro di lui ti consiglio di mandare avversari che siano prudenti, oltre che valorosi: tremendo è il potere di chi onora gli dei!

La lettura del passo è importante per capire la struttura, che sfugge ad ogni schema, di questo originale modo di presentare i soldati più importanti dei due schieramenti. Non a caso Anfiarao precede Eteocle e indiriz-

<sup>114</sup> «Le ultime parole di Anfiarao – il quale afferma di sapere che «la terra berrà il suo sangue» (vv. 587-8 – sembrano un richiamo diretto alla sua morte, così come viene raccontata nel mito: per volere di Zeus l'indovino verrà inghiottito con il suo carro dalla terra (cf. Euripide, *Supplici*, 500-2, 925-7) e resterà «vivo» nell'Ade. Perciò ancora in epoca storica, a Eleusi, i Greci onoravano sei monumenti funerari dei capi argivi, mancando quello di Anfiarao» CENTANNI, 2007, 816.

za l'oggetto dell'analisi drammatica verso le problematiche interne al *ghe-nos*; non solo, la critica alla spedizione argiva (la maledizione di Tideo e di Polinice) sembrerebbe risolvere la questione concernente la fazione contro la quale Eschilo si schiera. Già in Omero (*Od.*, 15, 244-247) si accenna a ciò che più ampiamente racconta Apollodoro (3, 2, sgg.), e in modo particolare la vendetta sulla moglie che i figli avrebbero dovuto portare a termine. Non dobbiamo però dimenticare, a sostegno della nostra tesi, la volontà eschilea di congiungere realtà terrena e ultraterrena; Amfiarao non era soltanto un eroe ma una divinità ctonia il cui culto era praticato ad Oropo, tra l'Attica e la Beozia; se è quindi fuori discussione che il poeta concentra la sua attenzione sull'uomo dalla buona indole, che è anche profeta e il cui parere può davvero identificarsi con la condanna di Polinice da parte di Eschilo<sup>115</sup>, non può passare in secondo piano, nella profezia della sua morte, che ancora una volta la ricerca drammatica volge il suo interesse al destino dell'uomo nel mondo ultraterreno: il suo scudo non porta insegna in quanto un indovino non dovrebbe militare in un esercito perché la sua vicinanza agli dei non deve fargli prendere partito. La fedeltà alla sua città non lo fa diventare automaticamente nemico di Tebe ma, come afferma Eteocle, il suo destino sarà come quello dell'uomo pio che si mette sulla stessa nave in cui si trovano uomini malvagi: perirà insieme ad essi; i termini usati da Eteocle sono la guida di questo percorso, che proprio qui deve interrompersi, quando il confronto tra i due fratelli si indirizzerà solo verso il baratro in cui l'uomo finisce la propria esistenza. Anfiarao è così definito: «l'indovino (ὁ μάντις)» (609) – «uomo saggio, giusto, valoroso, pio (σώφρων δίκαιος ἀγαθὸς εὐσεβὴς ἀνὴρ)» (610) – «grande profeta (μέγας προφήτης)» (611). I termini relativi alla sua arte profetica racchiudono le doti dell'uomo ideale per rettitudine; ciò vuol dire che il suo contatto con il mondo divino supera quello con gli uomini, e la sua saggezza mette in luce soprattutto il giudizio dell'unico guerriero che è tramite tra le due realtà. Lo scontro alle porte di Tebe assume così una valenza medianica.

Il suo antagonista sarà Lastene, un giovane che ha la saggezza di un vecchio.

- Polinice (631-52) contro Eteocle<sup>116</sup> (653-76).

<sup>115</sup> È quanto sostiene HUTCHINSON 1985, 132-3, che conclude «Eteocle's passionate sympathy for the Argive champions evinces his own nobility and largeness of vision».

<sup>116</sup> Cf. BACON 1964.

All'ultima porta è schierato Polinice, il fratello che si sarebbe dovuto alternare con Eteocle nella gestione del potere, una questione sempre evasa da Eschilo. Ora si scontreranno con le armi. Polinice si scaglia contro la città e invasato da Iacco canta il peana che lo porterà alla vittoria. Vuole combattere ed uccidere il fratello, a costo di morire anch'egli, oppure, se vincerà, di ripagare il fratello con la stessa moneta. Gli dei che custodiscono Tebe, egli dice, saranno dalla sua parte. Una donna, *Dike*, conduce un guerriero, armato, alla casa del padre: questo è raffigurato sul suo scudo, l'unico ad essere stato costruito per l'occasione; il cartiglio porta scritta questa frase: Sarò la guida di questo guerriero che riavrà la sua città tornando così nella casa paterna (647-8). Eteocle ha capito che la Maledizione del padre è giunta ad effetto ma la Giustizia, *Dike*, non può stare al fianco di chi assale la propria patria, questa la sua risposta che sembra essere la sentenza definitiva del poeta. Conviene, comunque, notare che questo tono perentorio e definitivo si ritrova in modo particolare nei vv. 665-7 ove Eteocle afferma che il fratello sin dalla nascita, poi ragazzo, poi uomo, fu sempre disdegnato da *Dike*; un'affermazione non suffragata da alcuna prova o episodio particolare se non dall'uso di due verbi che indicano il completo isolamento di Polinice dall'ambito divino: *Dike* mai «rivolse il suo sguardo verso di lui (προσειδε)», anzi «non lo tenne in considerazione (κατηξιώσατο)» (667). Difficile capire a cosa si faccia riferimento: un episodio contenuto nell'*Edipo* che attesterebbe un forte scontro tra i due fratelli? La condanna, implicita, dell'autore, per chi ha osato commettere il più grave dei misfatti: rivolgere le armi contro la propria patria? Intanto mentre Eteocle, con l'aiuto del suo attendente, indossa la sua armatura (675-6) prosegue il dialogo già avviato con il Coro che, in sei trimetri giambici (677-82) (in sostituzione del commento lirico), lo implora a non affrontare il fratello, una macchia che non conosce vecchiaia (682).

Segue un'altra scena epirrematica (683-719) tra Eteocle e le donne: il Re seguirà le regole della *shame culture* omerica, non accetterà la vergogna che accompagna il pavido; la sua retorica contrasta con il tono sentimentale delle ragazze tebane che cercano di comprendere il malvagio desiderio (687-688) che gli fa percorrere questa strada. Eteocle, evocando l'onda del Cocito ricorda al Coro che questa travolgerà per sempre la sua stirpe, la stirpe di Laio, odiata da Apollo<sup>117</sup>. A questo punto inizia la parte (720-

<sup>117</sup> Evidente in questo richiamo il ruolo delle responsabilità di Laio come capostipite della maledizione caduta su di lui che ha poi travolto tutto il *ghenos*. La Sfinge, mandata da Era, per punire l'*arrenophthoria* di Laio e il suo rapporto con Crisippo, il



91) che abbiamo già letto, nel paragrafo dedicato alle prime due tragedie della trilogia, a noi non giunte. L'Ara, la maledizione del padre, i suoi occhi aridi, non lo abbandonano mai e gli ricordano che per lui sarà un guadagno morire. Il Coro conosce l'Erinni dalla nera egida, la dea della punizione, e sa che quella non facilmente uscirà dalla casa, ma pensa anche che è meglio tentare di conciliarla con delle offerte: Eteocle esce di scena rispondendo che proprio gli dei hanno mandato una sciagura cui è impossibile sfuggire.

### 2.10. *La fine del ghenos dei labdacidi e della distopia tebana*

In un'ode di cinque coppie strofiche (secondo stasimo vv. 720-91) le donne provano di nuovo paura per l'imminente conflitto. La maledizione, che da sempre grava sul *ghenos* di Tantalo, dura nel tempo e rimanda molto probabilmente agli altri due drammi della trilogia: la storia di Laio che fece un figlio contro il volere di Apollo e quella di Edipo che uccise il padre e ingravidò la madre. Erinni sarà eccitata dalla contesa tra i due fratelli, questo pensano le giovani: il destino di Eteocle è segnato dalle allusioni che egli stesso ha fatto alla visione profetica della spartizione dei beni paterni<sup>118</sup>. I due fratelli si uccideranno e la polvere della terra tebana si imprimerà del sangue assassino che non potrà essere lustrato. Con un tono vicino al disprezzo il Coro muta (739) la prospettiva del dramma: «chi potrà lavare quei due (*scil.* dal loro misfatto) (τίς ἄν σφε λύσειεν;))» (739). La trasgressione (παρβασίαν) (744) è antica: iniziò quando Laio non rispettò l'oracolo di Apollo che gli aveva imposto di non avere figli ed egli invece generò Edipo, l'inseminatore della madre. Ancora il mare accompagna l'immagine della sciagura: la città, come una barca in mezzo al mare, sarà sospinta dalle onde e con i suoi Re perirà anch'essa. E allora per sopravvivere si dovrà gettare la zavorra giù dalla poppa, liberarsi dal fardello della colpa di una dinastia incapace di sottrarsi alla maledizione (769-771):

ΧΟ.  
 πρόπρυμνα δ' ἐκβολὰν φέρει  
 ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν  
 ὄλβος ἄγαν παχυνθείς.

morbo che colpisce Tebe per colpa di Edipo che ha ucciso il padre e si è congiunto con la madre, il sangue fratricida di Eteocle e Polinice.

<sup>118</sup> Cf. vv. 710-1.

CORO

giù dalla nave si getta via la zavorra,  
degli uomini potenti,  
il successo eccessivo, troppo nutrito.

Il crescendo di un passato amore per la dinastia è indubbio nei versi che seguono (774-777):

πολύβοτός τ' αἰὼν βροτῶν,  
ὅσον τότε Οἰδίπουν τίον,  
τὰν ἀρπαξάνδραν  
κῆρ' ἀφελόντα χώρας;

Chi in questa piazza, frequentata da tanta gente,  
fu più onorato di Edipo, allora,  
quando scacciò la bestia vorace di carne umana,  
via dalla nostra terra?

per essere poi spietata denuncia di quanto è accaduto dopo l'ascesa al trono di Edipo, il giudizio di un popolo su una dinastia malata interiormente: Edipo diventa così uno sventurato che si priva degli occhi e scaglia maledizioni contro i figli, dopo le nozze infelici (778-90). L'ultima parola del Coro è l'evocazione più temuta, quella del nome di colei che può portare a termine quanto aveva già tentato la Sfinge: rapida giungerà Erinni (791).

## 2.11. *L'utopia di 'Un mondo nuovo'*<sup>119</sup>

L'evocazione dei due mostri, la Sfinge e l'Erinni, coincide con il ritorno del Messaggero, nel terzo episodio (792-821): egli appare di nuovo sulla scena per raccontare com'è andata la battaglia; con toni ambigui estende a tutta la comunità tebana un giudizio che, con il pretesto di sollevare il Coro dall'angoscia grazie alla sconfitta nemica, esprime forte condanna per ogni tipo di giogo servile (anche quello di Eteocle?) (793-796):

ΑΓ.

πόλις πέφευγεν ἤδε δούλιον ζυγόν·  
πέπτωκεν ἀνδρῶν ὀβρίμων κομπάσματα·

<sup>119</sup> Il titolo di quest'ultima sezione trae spunto da un'utopia che diventa distopia nel romanzo di Aldous Huxley, *Il mondo nuovo*.

πόλις δ' ἐν εὐδία τε καὶ κλυδωνίου  
πολλαῖσι πληγαῖς ἄντλον οὐκ ἐδέξατο.

#### MESSAGGERO

questa città è scampata al giogo della schiavitù! Sono cadute le vanaglorie di quei possenti guerrieri! Sulla città è tornato il sereno: i colpi della burrasca sono stati molti ma non abbiamo imbarcato acqua in sentina.

La città è salva ma i due fratelli sono morti. La sconfitta, all'interno del clan, rappresentata dalla morte di Eteocle e di Polinice, è la sconfitta delle vecchie regole aristocratiche, non in generale del sistema politico ad esse riferito; Eschilo, infatti, nei suoi stretti rapporti con la tirannia siciliana indica il ruolo che ricopre ancora l'aristocrazia, quella coerente con le regole di un gruppo di potere che ha saputo adattarsi alle nuove circostanze economiche. La vittoria è del popolo tebano e non di Eteocle, destinato a morire con il fratello in una strage nata dall'odio privato. Con estrema sintesi il Messaggero dedica otto trimetri alla fine dei fratelli, seguiti dal lamento del Coro (811-3). Un demone, che li univa, li ha annientati portando a compimento la maledizione del padre. Il pianto cede spazio alla gioia perché la città si è salvata; l'annuncio e il tono pro-sastico del Messaggero sembrano dare ancor più valore alle parole delle donne, profezia che si è avverata nel breve tempo concesso dalla scena. Il Coro ha ottenuto un pieno riscatto e, nella totale assenza dei soldati, diventa nucleo depositario di un assetto politico (un regime democratico?) simile a quello di cui Pelasgo sarà depositario nelle *Supplici*?

Nell'esodo (822-60)<sup>120</sup> il Coro invoca Zeus e le divinità che hanno difeso la città; segue una domanda retorica: sarebbe meglio concentrarsi sul dolore per la scomparsa dei due infelici, i disgraziati «senza prole (ἀτέκνους)<sup>121</sup>» (828)? No, perché sono morti per una decisione che è stata esclusivamente loro. Se la tradizione ci parla dei figli di Eteocle e Polinice, in modo particolare Erodoto (4, 147 e 5, 61), non è da escludere che Eschilo abbia deliberatamente scelto una versione in cui la dinastia si estingueva e la *polis* viveva, anche se per un breve periodo (?), un momento di 'anarchia' che la doveva preparare, sicuramente, ad un altro regime (il paradosso di questa situazione viene portato sulla scena da Euripide nel finale delle *Baccanti*). Questo è in consonanza con l'atmosfera che si crea, per esempio, alla fine dell'*Antigone* di Sofocle (Creonte

<sup>120</sup> SOMMERSTEIN 2008, I, *ad loc.* ritiene che il linguaggio, il metro e il senso non sembrano far attribuire ad Eschilo gli anapesti 822-31.

<sup>121</sup> Cf. HUTCHINSON 1985, 185, che pone il termine tra *cruces*.

perde tutto il suo nucleo familiare pur rimanendo nominalmente al potere) o della *Medea* di Euripide (Giasone perde ogni diritto alla successione al trono dopo la morte della moglie, e del suocero). La maledizione legata alla stirpe dei Labdacidi è giunta a termine e il Coro ha composto un canto funebre come quello che avrebbe potuto comporre una baccante (836); i corpi sono sulla scena: «ecco ora è evidente: davanti a noi le parole del messaggero sono diventate una realtà (τάδ' αὐτόδηλα· προεπτὸς ἀγγέλου λόγος)» (848)<sup>122</sup>; è il momento del lutto, della processione, senza ritorno, attraverso l'Acheronte, il luogo che non conosce Apollo, non verso Delo come accadeva alla nave che ogni anno si dirigeva verso l'isola ma nell'Ade.

## 2.12. *Il finale interpolato*<sup>123</sup>

I versi 861-874, con l'ingresso di Antigone e Ismene, sono generalmente ritenuti spuri<sup>124</sup> e la questione potrebbe essere considerata definitivamente chiusa ipotizzando che un poeta, di cui non abbiamo nessuna notizia, abbia voluto collegare l'*Antigone* sofoclea con i *Sette contro Tebe* e abbia quindi interpolato il finale eschileo. Che senso ha, del resto, la presenza delle due Principesse tebane in un dramma in cui viene enfatizzata la distruzione del *ghenos* di Laio<sup>125</sup>? Di seguito, nel commo (875-1004), due semicori<sup>126</sup> cantano quattro coppie strofiche, alternandosi in risposta, poi seguono una breve parodo, una coppia strofica con un efimnio, cantato da tutto il coro, e un epodo. Forse, dunque, come scrive Sommerstein<sup>127</sup>, si è perso qualche verso (i due semicori si trovavano d'accordo su

<sup>122</sup> Gli scoli confermano che i cadaveri dei due fratelli erano trasportati sulla scena.

<sup>123</sup> Cf. DAWE 1967; TAPLIN 1977; BARRETT 2007, che sostengono l'interpolazione. Di parere opposto LLOYD-JONES 1959.

<sup>124</sup> Per una recente introduzione generale sul finale interpolato, con relativa bibliografia cf. CENTANNI 2007, 845-852 e CENTANNI 2011, 105-126 (vieni ipotizzato che si tratti di versi inseriti in occasione di una riedizione del dramma negli anni 407-406 a. C., alla fine della guerra del Peloponneso). La rimozione di questi versi fa sì che il compianto del Coro sui cadaveri cominci subito dopo che questi sono stati portati sulla scena.

<sup>125</sup> Cf. i vv. 691, 720, 813, 877, 881-2, 951-5.

<sup>126</sup> Lo leggiamo nei manoscritti (molti di essi lo indicano nel testo) in cui questo lamento è cantato da due gruppi di voci che si alternano.

<sup>127</sup> SOMMERSTEIN 2008, 1, 148.

dove seppellire Eteocle e Polinice?). Anche l'esodo (1005-78) è senza dubbio interpolato: un araldo riporta il decreto secondo il quale «probuli<sup>128</sup> preposti dal popolo (δήμου προβούλοις)» (1006) hanno deciso che Eteocle sarà seppellito con i dovuti onori, mentre Polinice sarà cacciato, anche cadavere, dalla città, insepolto, in pasto ai cani; nessuna mano dovrà spargere terra su di lui (1022), come farà, poi, ben due volte l'Antigone sofoclea. Antigone è decisa a seppellire il fratello Polinice e lo farà ben consapevole di compiere un atto di ribellione contro la *polis* (1030). Le evocazioni dei due Semicori si alternano, ora accanto ad Antigone e al corpo di Polinice, ora vicino ad Ismene e al cadavere di Eteocle. Antigone e il primo Semicoro escono in una direzione, scortando il corpo di Polinice mentre Ismene e il secondo Semicoro vanno nella direzione opposta accompagnando quello di Eteocle.

### 2.13. Suggestioni per la messa in scena

Il *plot* dei *Sette contro Tebe* si basa sullo scontro finale di una guerra di ambito gentilizio: Eteocle e Polinice, figli di Edipo, si contendono il trono di Tebe ed entrambi muoiono nello scontro sotto le mura della città. La sorte degli ultimi due Labdacidi rappresenta il superamento delle vecchie regole aristocratiche ma non in generale quello del sistema politico ad esse riferito. Eschilo, infatti, poco dopo il rientro dalla Sicilia, indica il ruolo che ricopre ancora per lui l'aristocrazia, quella coerente con le regole di un gruppo di potere che ha saputo adattarsi alle nuove circostanze. La rivalità nel *ghenos*, che riproduce quella tra i clan politici dell'Atene del quinto sec.a.C., deve essere più o meno collocata parallelamente alle sorti della *polis* e i due fratelli sembrano essere eredi di due consorterie: chi potrebbe infatti negare che le truppe argive radunate da Polinice non siano metafora di un gruppo pseudoconservatore (che ricorda vagamente il gruppo che sostenne a lungo i Pisistratidi) e quelle di Eteocle, in quanto milizie ufficiali cittadine, di quello democratico? Grandi sono i dubbi che si aprono di fronte a noi sulle potenzialità negative o positive di chi assale la propria città per rivendicare i propri diritti (Polinice) e chi la difende ma per non cedere il potere (Eteocle); inoltre tale *exemplum* deve essere visto in relazione al fatto che Eschilo, comunque, dà voce al solo Eteocle nei suoi rapporti, di contrasto, con il Coro, le donne della città e nell'orga-

<sup>128</sup> Si tratta di magistrati nominati dopo il 413 a. C., cioè dopo la sconfitta siciliana. Cf. Thuc. 8, 1.

nizzazione della resistenza di Tebe. Questi e non altri sono i punti di focalizzazione di un dramma in cui la Cadmea diventa uno spazio politico aperto, identificabile con il teatro in cui veniva rappresentato; l'intervento iniziale di Eteocle rende il suo *logos* didascalico: tutti devono difendere la libertà comune. Un appello che nella solitudine del Re che lo pronuncia indica già la soluzione: la vittoria sarà del popolo tebano non di Eteocle destinato a morire insieme al fratello in una strage che si rifà ad un odio privato.

Il coro delle fanciulle tebane regola quasi tutto l'andamento dell'opera e anticipa il ruolo, ancora più forte, delle Danaidi nelle *Supplici*. Le donne infatti sono l'unica voce su cui si basa, nella relatività della diacronia drammaturgica, l'avvenire di uno stato politicamente decapitato. La descrizione maschile della guerra, cioè i sette (più sette) eroi dell'esercito argivo e dei loro scudi, coltiva l'aspetto elitario legato anche al lato più ancestrale della religiosità greca tramite la potenza evocativa dei singoli quadri. La processione funebre, condotta dalle giovani tebane, che accompagna i cadaveri dei due fratelli mette in luce l'assenza dell'elemento maschile da un dramma in cui i guerrieri ricordano i personaggi del mito e dell'epica omerica.

Inutile per la definizione del dramma la parte finale, frutto di interpolazione.

#### 2.14. Estensioni della messa in scena

Una seconda trilogia tebana viene ipotizzata, senza una prova decisiva, in base ad alcuni titoli di cui ci rimane ben poco. I riferimenti testuali sono così incerti che questo raggruppamento rientra in un esercizio letterario che può favorire solo un suggerimento drammaturgico, nell'ottica del salvataggio, illusorio, di un patrimonio altrimenti perduto, almeno fino ad oggi. I titoli sono: *Le Donne di Argo*<sup>129</sup> (*Argheiai*)<sup>130</sup>, *Gli Eleusini*<sup>131</sup> (*Eleusinioi*), *Gli Epigoni*<sup>132</sup>, *Nemea (?)*<sup>133</sup>; difficile pensare alla struttura dei

<sup>129</sup> *TrGF* III, 16-18. Il Catalogo (T 78) riporta la declinazione maschile *Gli uomini di Argo* (*Argheioi*).

<sup>130</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2008, III, 10-11, che ha proposto il titolo al femminile in quanto *lectio difficilior*; inoltre un coro di donne sarebbe più adatto a un dramma che metteva in scena un lamento lirico (cf. *TrGF* III, 17).

<sup>131</sup> *TrGF* III, 53a-54. Cf. CULASSO GASTALDI 1976.

<sup>132</sup> *TrGF* III 55-56.

<sup>133</sup> Per l'ordine della tetralogia cf. GANTZ 2007<sup>2</sup>, 64-66.

singoli drammi o a situazioni di rilievo per la scena: forse opere che amplificavano lo scontro bellico, tra i clan gentilizi, con indubbi riflessi sulle due comunità politiche di Tebe e di Argo. Il primo passo da fare è pensare a quella che, secondo il mito, era la vendetta dei figli degli sconfitti argivi di cui Eschilo, però, non fa intendere alcun seguito nei *Sette contro Tebe*. La miglior sintesi, redatta secondo norme tipiche del romanzo è quella di Graves che riporto di seguito. Elementi adatti al *plot* di un dramma certamente non ne mancano:

a - I figli dei sette eroi caduti dinanzi Tebe giurarono di vendicare i loro padri. Essi sono noti come gli Epigoni. L'oracolo di Delfi promise loro la vittoria se Alcmeone, figlio di Anfiarao, avesse assunto il comando. Ma egli non provava desiderio di attaccare Tebe e si accalorò a discutere dell'opportunità di quella guerra col fratello Anfilocco. Poiché non riuscivano ad accordarsi se combattere contro Tebe oppure no, rimisero la decisione nelle mani della loro madre Erifile. Tersandro, figlio di Polinice, vedendo così ripetersi una situazione a lui familiare, seguì l'esempio del proprio padre: corruppe Erifile con il magico manto che Atena aveva donato alla sua ava Armonia in occasione delle nozze, così come Afrodite le aveva donato la collana. Erifile decise per la guerra e Alcmeone assunse di mala-voglia il comando.

b - In una battaglia combattuta dinanzi alle mura di Tebe, gli Epigoni perdettero Egialeo, figlio di Adrasto, e Tiresia il veggente predisse allora ai Tebani che la loro città sarebbe stata distrutta. Le mura, annunciò, avrebbero resistito finché l'ultimo dei sette antichi eroi fosse rimasto in vita. Adrasto, l'unico superstite, sarebbe morto di dolore alla notizia della fine di Egialeo. Era dunque opportuno che i Tebani fuggissero dalla città quella notte stessa. Tiresia aggiunse che, avessero i Tebani ascoltato il suo consiglio oppure no, la sua sorte non mutava. Egli era destinato a morire appena Tebe fosse caduta nelle mani degli Argivi. Col favore delle tenebre, i Tebani fuggirono al Nord portando seco le mogli, i figli, le armi e poche suppellettili e, quando si furono allontanati abbastanza, si fermarono e fondarono la città di Estiea. All'alba Tiresia, che era andato con loro, si dissetò alla fonte Tilfussa e all'improvviso spirò.

c - Ma la faccenda non finì lì. Tersandro si vantò che il merito della vittoria argiva andava in gran parte a lui: aveva infatti corrotto Erifile, come già suo padre Polinice, affinché essa desse l'ordine di marciare contro Tebe. Alcmeone, che udì per caso le parole di Tersandro, apprese così che la vanità di Erifile aveva provocato la morte di Anfiarao e per poco non provocava anche la sua. Egli consultò allora l'oracolo di Delfi, e Apollo rispose che Erifile meritava la morte. Alcmeone interpretò erroneamente quel responso come un'autorizzazione al matricidio e, al suo ritorno, senza por tempo in mezzo uccise Erifile, taluni dicono con l'aiuto del fratello Anfilocco. Ma Erifile morente maledisse Alcmeone e gridò: «Terre di Grecia e

d'Asia e del mondo intero, negate asilo ai miei assassini!» Al che le Erinni vendicatrici si accanirono su di lui e lo fecero impazzire.<sup>134</sup>

Vediamo ora che cosa potrebbe rimanere, nel testo eschileo, di queste intricate vicende, evitando di addentrarci nella questione di un'ipotetica tetralogia; molto più semplice accontentarci di raccogliere le 'briciole del banchetto di Eschilo'.

In un frammento lirico delle *Donne di Argo* qualcuno innalza un canto per ricordare Capaneo o su ciò che rimane del suo corpo, presente sulla scena (?), e bruciato da un fulmine (*TrGF* 3, 17):

Καπανεύς τμοι καταλείπεται  
λοιποῖς ἄ κεραυνὸς ἄρθρων  
ἐνηλυσίων ἀπέλειπεν

Capaneo a me è rimasto (?)  
con ciò che il fulmine ha lasciato dietro di sé  
delle membra che ha colpito.

Il Coro, o la moglie, Evadne, lamenterebbero quindi la difficoltà di rendere gli onori funebri a ciò che rimaneva del corpo dell'eroe, come di quello dei suoi compagni morti sotto le mura di Tebe. La domanda è consequenziale: il lamento per la morte di Capaneo (e degli altri eroi) avviene *in praesentia* o *in absentia* dei cadaveri? Plutarco (*Vita di Teseo* 29, 4-5) ci fornisce una testimonianza non chiarissima:

συνέπραξε δὲ καὶ Ἀδράστῳ τὴν ἀναίρεσιν τῶν ὑπὸ τῇ Καδμεΐᾳ πεσόντων, οὐχ ὡς Εὐριπίδης ἐποίησεν ἐν τραγωδίᾳ, μάχη τῶν Θηβαίων κρατήσας, ἀλλὰ πείσας καὶ σπείσάμενος· οὕτω γὰρ οἱ πλείστοι λέγουσι· Φιλόχορος (FGrH 328 F 112) δὲ καὶ σπονδὰς περὶ νεκρῶν ἀναιρέσεως γενέσθαι πρώτας ἐκείνας. ὅτι δ' Ἡρακλῆς πρῶτος ἀπέδωκε νεκροὺς τοῖς πολεμίοις, ἐν τοῖς περὶ Ἡρακλέους γέγραπται. ταφαὶ δὲ τῶν μὲν πολλῶν ἐν Ἐλευθεραῖς δείκνυνται, τῶν δ' ἡγεμόνων περὶ Ἐλευσίνα, καὶ τοῦτο Θησέως Ἀδράστῳ χαρισαμένου. καταμαρτυροῦσι δὲ τῶν Εὐριπίδου Ἰκετίδων «καὶ» οἱ Αἰσχύλου Ἐλευσίνοι, ἐν οἷς [καὶ] ταῦτα λέγων ὁ Θησεὺς πεποιήται.

(Teseo *scil.*) Fu di sostegno ad Adrasto nel raccogliere i caduti sotto la Cadmea, dopo averli convinti a giungere a una tregua e non, come racconta Euripide nella tragedia, dopo aver vinto in battaglia i Tebani: questo

<sup>134</sup> GRAVES 1963, II, 350-351.



almeno è ciò che i più tramandano. Filocoro aggiunge anche che quello fu il primo accordo per la restituzione dei cadaveri ai nemici. Nella *Vita di Eracle* ho scritto però che fu Eracle il primo a restituire ai nemici i corpi dei caduti. Le tombe dei soldati sono visibili a Eleutere, quelle dei capi a Eleusi: anche questo fu un atto generoso di Teseo verso Adrasto. Anche gli *Eleusini* di Eschilo, nei quali Teseo viene rappresentato mentre dice quanto ho riferito, contraddicono le *Supplici*<sup>135</sup> di Euripide.<sup>136</sup>

Se nelle *Supplici* di Euripide Teseo riesce a restituire i corpi degli argivi alle proprie famiglie solo dopo aver sconfitto i tebani in battaglia, in Eschilo<sup>137</sup>, secondo questa testimonianza, il risultato sarebbe stato ottenuto grazie ad un accordo pacifico; successivamente Adrasto avrebbe avuto il permesso, da Teseo<sup>138</sup>, di cremare i cadaveri<sup>139</sup> ad Eleusi (una versione che presentava i Tebani sotto una luce più favorevole e consentanea alla patria di Plutarco). In tale ottica un dramma ambientato ad Argo dovrebbe verosimilmente aver preceduto, pensando all'altro titolo, gli *Eleusini*<sup>140</sup>, e trattato dell'arrivo ad Argo della notizia del fallimento della spedizione. I capi defunti sarebbero stati piantati senza che i loro corpi fossero presenti in quanto già sepolti. Da questo primo bilancio è facile capire che si tratta comunque di teorie appese ad un filo.

L'ultimo dramma, seguendo una logica diacronica, dovrebbero essere gli *Epigoni*<sup>141</sup>: i figli dei Sette che avevano combattuto a Tebe, vittoriosi dove i loro padri avevano fallito, riuscirebbero finalmente a sconfiggere e distruggere la città nemica. Un frammento (*TrGF* III, 55) comprende tre versi, su quattro che ci rimangono in totale, in cui ci sono espliciti riferimenti ad un matrimonio<sup>142</sup>; una notizia che ci confonde davvero molto

<sup>135</sup> Cf. i vv. 650-730 del dramma euripideo.

<sup>136</sup> Traduzione di BETTALLI 2003.

<sup>137</sup> Cf. anche Isocr., *Panath.* 168-71.

<sup>138</sup> Cf. MILLS 1997, 229-34.

<sup>139</sup> In *TrGF* 3, 53a si parla apertamente di «cadaveri in putrefazione (διεμύδαιν ἤδη νέκυς)» cui si doveva rapidamente dare sepoltura.

<sup>140</sup> Teseo avrebbe dato ad Adrasto il permesso di seppellire i caduti argivi ad Eleusi. Cf. Paus. 1,39,2 e Eur. *Suppl.* 935-8.

<sup>141</sup> Il soggetto di uno dei poemi del Ciclo epico di circa settemila versi. Sofocle scrisse un dramma con lo stesso nome incentrato su Alcmeone, il capo della spedizione, che uccideva la madre Erifile.

<sup>142</sup> SOMMERSTEIN (2008, 3, 58-59) cerca di dare una plausibile spiegazione facendo riferimento ad un 'allettante' («tantalizing») frammento della *Erifile* di Stesicoro (*SLG* 148 col. ii), in cui la donna, madre di Alcmeone, uno degli Epigoni, sembrerebbe essersi recata in viaggio per concludere le nozze tra il figlio e «la figlia del-

nel contesto dell'epilogo della saga che invece conosciamo bene. Dieci anni dopo il fallimento della prima guerra contro Tebe, i figli degli eroi caduti decisero di vendicare i loro padri; consultarono l'oracolo il quale promise loro la vittoria se avessero avuto come comandante supremo Alcmeone, figlio di Anfiarao. Questi accettò il comando dietro preghiera della madre Erifile, persuasa dai doni di Tersandro come aveva già fatto, nella guerra dei Sette, quando era stata corrotta da quelli di Polinice. Termina così, con un senso di incompiuto, il lungo cammino teatrale all'insegna dello scontro di ideali legati alla guerra infinita tra *ghene e poleis*, dal *Laio* agli *Epigoni*, appunto, in cui i termini riferiti ad una festa di nozze concludono con un enigma il *plot* che avrebbe dovuto essere il più facile da immaginare.

Come scrive Sommerstein<sup>143</sup> la *Nemea*, un titolo che si trova solo nel catalogo mediceo, farebbe pensare all'unico carattere mitico e all'unica storia conosciuti in riferimento a questo nome (da uno scolio introduttivo alle *Nemee* di Pindaro), cioè il fatto che si trattava della madre del bambino Archemoro che fu ucciso da un serpente a Flio mentre la spedizione dei Sette contro Tebe passava attraverso la città, e in memoria dei quali il loro leader Adrasto, fondò i giochi nemei. Se fosse così, l'opera dovrebbe corrispondere nel soggetto al tardo lavoro di Euripide *Ipsipile*, dove, comunque, il nome originale del ragazzo è Ofelte (viene chiamato Archemoro dopo la sua morte) mentre sua madre si chiama Euridice (Ipsipile in esilio da Lemno è la sua nutrice). Non c'è comunque ragione di pensare che Ipsipile figurasse nel lavoro di Eschilo e non abbiamo alcuna testimonianza che lo dimostri.

l'arrogante Anassandro». Le possibilità, come scrive però lo stesso Sommerstein, in casi come questi sono davvero molteplici, e una di queste è quella di WRIGHT 2019, 28 che riporto: «Another possibility, suggested by the fragments of the epic *Epigoni*, would be Teiresias' daughter Manto: she was seized by the Epigoni among the booty from Thebes and sent to Delphi, where she married the Mycenaean Rhakios, the first man she encountered. No doubt there are many other possibilities».

<sup>143</sup> SOMMERSTEIN 2008, III, 154-5.

## Appendice

*L'Atene dei Sette contro Tebe (e delle Supplici).*  
*Plutarco: le Vite di Temistocle, di Aristide, di Cimone*

Ciò che a noi manca, per capire i riflessi della politica ateniese sulla produzione eschilea, è conoscere, almeno in parte, l'atteggiamento del poeta nei confronti di quello che avvenne tra la fondazione della lega delio-attica e la riforma dell'Areopago<sup>144</sup>. Erodoto e Tuciddide, è indubbio, hanno in certo modo manipolato e interpretato, a loro modo, l'azione di Temistocle; il risultato equivale a due ritratti molto differenti, uno che risente dell'avversione degli Alcmeonidi per il vincitore di Salamina, uno che fa dello stratega e statista il precursore di Pericle ed Alcibiade. Questa è la prova che i contemporanei tendono a deformare i fatti per darne una propria versione legata al risultato che via via si vuole esaltare. In Plutarco, le *Vite di Temistocle, di Aristide e di Cimone* sono il frutto sedimentato di un cammino di cinque secoli. Se non possiamo pensare a criteri di obiettività, in ogni modo legati al programma generale delle *Vite* nella volontà di conciliare i Greci e i Romani in vista di una pacifica convivenza, è anche vero che lo spirito di fazione del quinto secolo a. C. è comunque un ricordo lontano.

Cosa potrebbe, dunque, aver influenzato Eschilo in quei decenni che prepararono lo scoppio della guerra del Peloponneso? La risposta è in parte simile a quanto abbiamo già detto, sinteticamente, nell'esame dei *Persiani*. Ad Atene, prima, durante e dopo il soggiorno del tragediografo in Sicilia, è difficile pensare ad un partito democratico (Temistocle) ed uno aristocratico (Aristide-Cimone) perché il disaccordo dell'élite regolò le istituzioni servendosi del voto popolare solo nei casi in cui ci fosse bisogno di allontanare colui che, a seconda dei momenti era più debole, e l'ostracismo si dimostrò, in questo, l'arma più forte del sistema. Se vogliamo fare una sintesi possiamo dunque solo ricordare che il precedente di Temistocle impose la necessità di una guida indiscussa, capace, autorevole nei confronti della rivalità dei *ghene*<sup>145</sup>, il vero problema dell'Atene del quinto secolo a. C. Aristide e Cimone cercarono invece di rappresentare, collegialmente, il gruppo di maggiorenti, tutti senza distinzione, con una linea più paternalistica. Temistocle, dipinto come il campione radicale

<sup>144</sup> Dal 477 al 462/1 a. C. Cf. PODLECKI 1999<sup>2</sup>.

<sup>145</sup> Cf. FROST 1968.

che lottò per l'allargamento più che cospicuo della flotta (che dette un ruolo ai teti, indispensabili sulle triremi) e quindi per la talassocrazia, è invece quel tipo di statista che solo con Pericle, l'autocrate illuminato, giunge a pieno compimento: un ideale autocrate democratico cui Eschilo guardò sempre con grande interesse. Non è certo un caso che il medismo<sup>146</sup>, il rapporto con la Persia, sia stata l'accusa che fece definitivamente tramontare la stella di Temistocle dall'immaginario popolare<sup>147</sup>; uno strano percorso lo portò prima ad Argo e poi in Persia, dove alcuni dicono si sia suicidato per non poter essere stato all'altezza delle richieste del re Artaserse. In realtà la Persia, dopo Salamina, Platea e Micale non ebbe più mire espansionistiche verso Occidente. La sintesi della ricerca dell'ideale sovrano repubblicano deve essere cercata nel programma temistocleo, ancora a livello larvale, mentre Aristide e Cimone ebbero senza dubbio maggiore interesse a rafforzare la concordia degli aristocratici, furono insomma affetti da un paternalismo politico che non sembra far parte degli interessi eschilei.

Tale linea di pensiero ha nelle tre vite plutarchee, *Temistocle*, *Aristide*, *Cimone*, un notevole apporto chiarificatore, frutto di un'accurato studio, anche se è necessario ricordare che ci troviamo in ambito 'biografico' e non prettamente 'storiografico': la lontananza cronologica, comunque, toglie lo spirito di fazione da cui le fonti antiche (e non solo), che si occupano della loro contemporaneità, sono caratterizzate. Il teatro è per Plutarco uno degli ambiti di riferimento e le singole citazioni rappresentano per noi una fonte non indifferente. Questa riflessione non implica un passaggio che autorizza a collocare Eschilo direttamente nell'agone politico (pensiamo solo alla tormentata *querelle* sul suo atteggiamento, nelle *Eumenidi*, pro o contro l'abolizione dei poteri dell'Areopago); ciò che è importante è capire invece cosa accadeva prima e dopo la stesura dei *Sette contro Tebe* e delle *Supplici*, due drammi regolati dalla definizione di nuove istituzioni, in un clima bellico che vede tra l'altro contrapposte

<sup>146</sup> Scrive al proposito Moggi in MOGGI/MUCCIOLI 2013, 164: «L'accusa di una scelta di campo operata in favore della Persia (*medismos*), in effetti compare esplicitamente già in Timocreonte, aleggia – senza essere pronunciata espressamente – in Erodoto, è attribuita da Tucidide agli Spartani; e tuttavia si tratta appunto di un'accusa che ricorre con una certa frequenza, ma che nessuna testimonianza dà come provata e accertata».

<sup>147</sup> Unica voce in controtendenza quella di Aristotele (*Costituzione degli Ateniesi*, 25, 1-4) che pone Temistocle al fianco di Efiarte nell'esautorazione dell'Areopago. Una notizia difficile da sostenere e non priva di contaddizioni all'interno del testo stesso. Cf. PICCIRILLI 1988, 47-57.

comunità straniera (anche gli Argivi, come i Persiani sono 'barbari invasori'), che con il loro intervento mutano l'assetto istituzionale di Tebe e di Argo. Ma questo è un argomento da vedere strettamente legato alle nostre analisi testuali. In questa *Appendice* faremo solo riflessioni che accompagnano la lettura delle tragedie eschilee senza sovrapporsi ad esse. Quale migliore guida di un autore come Plutarco, filosofo e scrittore poliedrico sempre attento allo spettacolo anche in funzione del rapporto con il pubblico?

Iniziamo dunque dalla *Vita di Temistocle*<sup>148</sup> (-Camillo)<sup>149</sup> in cui, nel complesso, Plutarco, alla fine di un lungo cammino storiografico, si concentra sull'*ethos* del personaggio ma lascia spazio anche alla guerra contro Serse, al suo tradimento in favore della Persia (*Them.* 23, 3-4)<sup>150</sup> e alla sua fuga ad Argo<sup>151</sup> e poi nel grande Impero. Rimangono comunque nella biografia gli aspetti contraddittori, frutto delle divergenze tra Erodoto<sup>152</sup> e Tuci-

<sup>148</sup> Per un'edizione della vita temistoclea cf. MARR 1998. I principali autori di riferimento di questa biografia sono: per il quasi contemporaneo epistolario pseudo-temistocleo cf. LENARDON 1978, 154-93; CORTASSA-CULASSO GASTALDI 1990; Timocreonte di Rodi; Stesimbrotto di Taso; Erodoto (Temistocle viene presentato tra luci ed ombre), Tucidide (le sue *Storie* contengono il più grande elogio del personaggio. Cf. Thuc. 1, 138, 3 e RHODES 1970. Questo elogio è parafrasato da Nepote – *Them.* 1, 1 e da Diodoro, XI 58, 4 – 59, 4), Eforo (cf. MOGGI/MUCCIOLI 2013, 156), Teopompo, Platone (netta condanna, nel *Gorgia*, di tutti gli statisti del quinto sec. a. C., Pericle compreso).

<sup>149</sup> Per una introduzione che definisce lo *status* aggiornato di questa biografia cf. CARENA/MANFREDINI/PICCIRILLI 2008 e MOGGI/MUCCIOLI 2013.

<sup>150</sup> Per l'accusa di medismo in rapporto ai *Persiani* eschilei scrive McMULLIN 2001, 65-6: «Pausanias' fall and the ostracism of Themistocles show that the fear of medizing continued for some time after the wars. Themistocles was not ostracized until the last years of the 470s, yet both Thucydides and Plutarch tell us that after his ostracism he was condemned at Athens on charges of medizing. That the Persian war was still very much on the minds of the Athenians is shown by Aeschylus' production of the *Persae* in 472 (with Pericles as choregos). The play won first prize, but Themistocles was nonetheless ostracized. Significantly, we know that at the Themistocles' trial for medism, the prosecutor was Leobotes, a member of the Alcmaeonid family. Apparently his enemies finally achieved their revenge by using his own tool against him (...) The accusation that Hipparchus, Themistocles, Pausanias, Aristides, or even Timocreon was a medizer might be a lie, but it was a lie that worked. All of those men suffered under the label of medizer»

<sup>151</sup> Per i collegamenti tra la permanenza di Temistocle ad Argo, come 'supplice' e le *Supplici* di Eschilo cf. FORREST 1960.

<sup>152</sup> Erodoto lo presenta come uomo astuto e mai geniale. Cf. Piccirilli in CARE-

dide<sup>153</sup>. Anche il suo tormentato rapporto con Aristide trova un notevole spazio narrativo e dà a Temistocle il ruolo di intransigente democratico e ad Aristide quello di rappresentante dell'aristocrazia terriera. Una generalizzazione, come ricorda Piccirilli<sup>154</sup>, scorretta perché si serve di schemi imperfetti: tutti gli stereotipi sugli uomini politici non devono dunque diventare un *cliché* che pone le azioni di Atene a servizio di due partiti politici con un programma definito da seguire. Le individualità, le contingenze e soprattutto i clan di appartenenza dettavano l'agenda delle varie consorterie<sup>155</sup>.

Nato tra il 524 e il 514 a. C.<sup>156</sup>, impetuoso e intelligente, fin da ragazzo cercò di affrontare i suoi nemici con determinazione, anche se forse il primo motivo della contesa con Aristide fu per un ragazzo di cui entrambi si erano innamorati (*Tem.* 3, 2). Ebbe l'arcontato (?) nel 493/2 a. C., poco prima della guerra persiana in cui il successo di Milziade lo rese alquanto inquieto, perché pensava potesse essere un ostacolo alla sua carriera politica (*Tem.* 3, 4) che, poi, si basò in modo particolare sulla scommessa che lo avrebbe sempre caratterizzato: fare di Atene una potenza mercantile in cui le triremi da guerra avrebbero deciso il futuro della città. La seconda guerra persiana gli dette ragione, come indubbiamente testimoniano i *Persiani* eschilei, citati anche da Plutarco (*Tem.* 14, 1). Non potendo con-

NA/MANFREDINI/PICCIRILLI 1990,508-10 e Moggi in MOGGI/MUCCIOLI 2013, 149-53.

<sup>153</sup> «Alla tradizione denigratoria reagì il filone elogiativo, che ebbe il suo primo e più autorevole rappresentante in Tucidide: in lui la contrapposizione Temistocle-Pericle, in quanto appartenenti a *gene* e famiglie rivali (Licomidi/Alcmeonidi), viene meno e i due sono celebrati perché grandi protagonisti della vita politica ateniese» Piccirilli in CARENA/MANFREDINI/PICCIRILLI 1990, 510-1. Cf. Moggi in MOGGI/MUCCIOLI 2013,153-4.

<sup>154</sup> «le testimonianze antiche appaiono in proposito contraddittorie e, perciò, insufficienti a darci un'idea dei mezzi della lotta politica. Per un verso quindi non si può parlare, almeno per quell'epoca, di partiti politici; per un altro si sa poco dei tipi di raggruppamento familiare, sociale e politico (*gene*, eterie, regionalismo). Ancora: i due orientamenti di politica interna, conservatrice e democratica, non coincidono con le moderne tendenze conservatrici e democratiche, e le qualificazioni nella politica estera, improntate a termini di amicizia con la Persia o con Sparta, non riflettono alcuna indicazione di una determinata politica interna, dal momento che non si può sostenere che i democratici furono sempre filopersiani e gli aristocratici amici degli Spartani e ostili alla Persia» PICCIRILLI 2008, 517-8.

<sup>155</sup> Cf. CONNOR 1971.

<sup>156</sup> Un incerto decennio di discrepanza cronologica accompagna tutta la *Vita di Temistocle*.

vincere i più con semplici ragionamenti decise di comportarsi come il regista di una tragedia usando una macchina teatrale che nel suo caso furono segni divini e oracoli (*Tem.* 10, 1). Del resto, come è stato ampiamente studiato (dalla scuola di Pelling in modo particolare) il teatro accompagna la vita temistoclea ed egli ne fu ricambiato al punto che anche Aristofane, nei *Cavalieri*<sup>157</sup> (424 a. C.), molti anni dopo la sua scomparsa, lo riabilitò<sup>158</sup>.

A proposito della battaglia di Salamina e del ruolo di Temistocle ci sono due capitoli della *Vita di temistocle*, il quattordicesimo e il quindicesimo, che completano i *Persiani* eschilei; tutte le notizie che abbiamo letto nel dramma, sul caos che si creò fin dal primo momento nelle fila persiane, vengono qui precisate da Plutarco con un'accortezza che sembra volerne dare però una sintesi personale, alla luce delle fonti di cui disponeva:

Περὶ δὲ τοῦ πλήθους τῶν βαρβαρικῶν νεῶν Αἰσχύλος ὁ ποιητὴς ὡς ἂν εἰδῶς [καὶ] διαβεβαιούμενος ἐν [τραγωδίᾳ] Πέρσαις (v. 336) λέγει ταῦτα·

Ξέρξης δέ, καὶ γὰρ οἶδα, χιλιάς μὲν ἦν  
ὧν ἦγε πλῆθος· αἱ δ' ὑπέροκοποι τάχει  
ἑκατὸν δις ἦσαν ἑπτὰ θ'· ᾧ δ' ἔχει λόγος.

τῶν δ' Ἀπτικῶν ἑκατὸν ὀγδοήκοντα τὸ πλῆθος οὐσῶν ἑκάστη τοὺς ἀπὸ καταστρώματος μαχομένους ὀκτωκαίδεκα εἶχεν, ὧν τοξόται τέσσαρες

<sup>157</sup> Cf. MONTANA 2002, in generale, che a p. 286 scrive: «Nel decennio di disgrazia politica di Temistocle, compreso tra la data del suo esilio (da porsi fra il 474/ e il 471/0 a. C.) e il fallimento politico dei suoi avversari (le potenti famiglie ateniesi alleate dei Filiadi e degli Alcmeonidi) sancito dall'ostracismo di Cimone nel 461, aveva avuto buon gioco a propagarsi e ad affermarsi la tradizione ostilmente denigratoria, che dell'eroe di Salamina enfatizzava la cacciata da Atene per volontà popolare e la successiva infamante condanna per medismo, sanzionata con il bando perpetuo, l'*ataphia* e la confisca dei beni, e ne forzava gli ambigui connotati in un profilo da scaltro falsario e subdolo traditore». È questo il motivo della prudenza eschilea nei *Persiani*, in un testo in cui la presenza del generale deve in qualche modo imporsi da sola e in cui l'annuncio di Platea cerca di dare un più ampio orizzonte alla pluralità delle figure che avevano condotto i Greci alla vittoria

<sup>158</sup> Attestazioni del suo nome sono ai vv. 84, 812, 813, 818 e 884. Precisa MONTANA 2002, 261: «non tanto il significato della figura storica di Temistocle, quanto le sue interpretazioni e deformazioni nelle tradizioni orali e scritte vitali al tempo di Aristofane sono il terreno d'indagine da cui può emergere una spiegazione organica dei riferimenti allo statista presenti nei *Cavalieri*».

ἦσαν, οἱ λοιποὶ δ' ὀπλίται. Δοκεῖ δ' οὐχ ἦττον εὖ τὸν καιρὸν ὁ Θεμιστοκλῆς ἢ τὸν τόπον συνιδῶν καὶ φυλάξας, μὴ πρότερον ἀντιπρόρους καταστῆσαι ταῖς βαρβαρικαῖς τὰς τριήρεις, ἢ τὴν εἰωθυῖαν ὥραν παραγενέσθαι, τὸ πνεῦμα λαμπρὸν ἐκ πελάγους αἰεὶ καὶ κῦμα διὰ τῶν στενῶν κατάγουσαν· ὁ τὰς Ἑλληνικὰς μὲν οὐκ ἔβλαπτε ναῦς, ἀλιτενεῖς οὔσας καὶ ταπεινοτέρας, τὰς δὲ βαρβαρικὰς ταῖς τε πρύμναις ἀνεστώσας καὶ τοῖς καταστρώμασιν ὑπορόφους καὶ βαρείας ἐπιφερομένας ἔσφαλλε προσπίπτον καὶ παρεδίδου πλαγίας τοῖς Ἑλλησιν ὀξέως προσφερομένοις καὶ τῷ Θεμιστοκλεῖ προσέχουσιν ὡς ὀρῶντι μάλιστα τὸ συμφέρον· ὅθεν κατ' ἐκείνον ὁ Ξέρξης ναύαρχος Ἀριαμένης ναῦν ἔχων μεγάλην ὥσπερ ἀπὸ τείχους ἐτόξευε καὶ ἠκόντιζεν, ἀνὴρ ἀγαθὸς ὢν καὶ τῶν βασιλέως ἀδελφῶν πολὺ κράτιστος καὶ δικαιοτάτος. τοῦτον μὲν οὖν Ἀμεινίας ὁ Δεκελεὺς καὶ Σωκλῆς ὁ Πελιεύς ὁμοῦ πλέοντες, ὡς αἱ νῆες ἀντίπρωροι προσπεσοῦσαι καὶ συνερεΐσασαι τοῖς χαλκώμασιν ἐνεσχέθησαν, ἐπιβαίνοντα τῆς αὐτῶν τριήρους ὑποστάντες καὶ τοῖς δόρασι τύπτοντες εἰς τὴν θάλασσαν ἐξέβαλον, καὶ τὸ σῶμα μετὰ τῶν ἄλλων διαφερόμενον ναυαγίων Ἀρτεμισία γνωρίσασα πρὸς Ξέρξην ἀνήνεγκεν.

Ἐν δὲ τούτῳ τοῦ ἀγῶνος ὄντος φῶς μὲν ἐκλάμψαι μέγα λέγουσιν Ἐλευσινόθεν, ἦχον δὲ καὶ φωνὴν τὸ Θριάσιον κατέχειν πεδίον ἄχρι θαλάττης, ὡς ἀνθρώπων ὁμοῦ πολλῶν τὸν μυστικὸν ἐξαγόντων Ἴακχον. ἐκ δὲ τοῦ πλήθους τῶν φθεγγομένων κατὰ μικρὸν ἀπὸ γῆς ἀναφερόμενον νέφος ἔδοξεν αὐθις ὑπονοστεῖν καὶ κατασκήπτειν εἰς τὰς τριήρεις. ἕτεροι δὲ φάσματα καὶ εἶδωλα καθορᾶν ἔδοξαν ἐνόπλων ἀνδρῶν ἀπ' Αἰγίνης τὰς χεῖρας ἀνεχόντων πρὸ τῶν Ἑλληνικῶν τριήρων, οὓς εἶκαζον Αἰακίδας εἶναι παρακεκλημένους εὐχαῖς πρὸ τῆς μάχης ἐπὶ τὴν βοήθειαν. πρῶτος μὲν οὖν λαμβάνει ναῦν Λυκομήδης, ἀνὴρ Ἀθηναῖος τριηραρχῶν, ἧς τὰ παράσημα περικόψας ἀνέθηκεν Ἀπόλλωνι δαφνηφόρῳ Φλυῆσιν. οἱ δ' ἄλλοι τοῖς βαρβάροις ἐξισούμενοι τὸ πλήθος ἐν στενῷ κατὰ μέρος προσφερομένους καὶ περιπίπτοντας ἀλλήλοις ἐτρέψαντο μέχρι δείλης ἀντισχόντας, ὥσπερ εἶρηκε Σιμωνίδης (fr. 83 B4'4), τὴν καλὴν ἐκείνην καὶ περιβόητον ἀράμενοι νίκην, ἧς οὐθ' Ἑλλησιν οὔτε βαρβάροις ἐνάλιον ἔργον εἴργασται λαμπρότερον, ἀνδρεία μὲν καὶ προθυμία κοινῇ τῶν ναυμαχησάντων, γνώμη δὲ καὶ δεινότητι τῇ Θεμιστοκλέους.

Sul numero delle navi barbariche il poeta Eschilo, con la certezza di chi le ha viste, afferma nella tragedia *I Persiani*:

Serse, io lo so, conduceva una massa  
di mille navi, ed eran le veloci  
duecentosette: questa fu la somma.

La flotta attica era costituita da centottanta navi, ciascuna con diciotto combattenti in coperta, di cui quattro arcieri e il resto opliti. Si crede che



Temistocle individuò non meno bene del luogo il momento della battaglia, badando a non disporre le proprie triremi di prora contro quelle persiane prima che sopraggiungesse la solita ora in cui sempre si leva un vento gagliardo dal mare e l'onda si alza nello stretto. Il vento non danneggiava le navi greche, poco fonde e piuttosto basse; invece per quelle persiane, con la prua elevata, la coperta alta e pesanti nei movimenti, fu la rovina, abbattendosi su di esse e offrendole di fianco ai colpi dei Greci, i quali le assalirono con gli occhi fissi su Temistocle come colui che meglio di tutti vedeva che cosa convenisse fare. Perciò l'ammiraglio di Serse, Ariamene, da bordo di una grande nave come dalle mura di una città indirizzava frecce e giavellotti su di lui. Era questo Ariamene un guerriero valoroso e di tutti i fratelli del re decisamente il più forte e il più giusto. Lui dunque affrontarono Aminia di Decelea e Socle di Pallene, imbarcati insieme, quando le due navi si scontrarono di prora e rimasero impigliate per i rostri, mentre il persiano tentava l'arrembaggio della loro trireme: colpendolo con le lance, lo rovesciarono in mare. Il suo corpo fu riconosciuto da Artemisia mentre andava alla deriva con gli altri relitti, e da lei fu riportato a Serse.

A questo punto del combattimento un grande bagliore, dicono, brillò dalla parte di Eleusi, mentre un grido e un clamore invadevano la pianura di Tria fino al mare, come se una moltitudine di uomini conducesse la processione mistica di Iacco. Da questa folla urlante una nube sembrò levarsi lentamente verso l'alto, per poi ricadere e abbattersi sulle triremi. Altri credettero di vedere dei fantasmi e figure di guerrieri provenienti da Egina che tendevano le mani alzate davanti alle navi greche<sup>159</sup>: si suppose che fossero gli Eacidi, invocati al soccorso nelle preghiere prima della battaglia. Il primo a catturare una nave fu un capitano di una trireme ateniese, Licomede; egli ne recise le insegne e le offrì ad Apollo Portatore di allora a Flia. Gli altri, che nello stretto erano in numero pari ai Persiani mentre avanzavano a scaglioni e si urtavano fra loro, li sbaragliarono dopo una resistenza durata fino a sera e conquistarono, come ha detto Simonide, quella bella e famosa vittoria, la più splendida impresa che i Greci o barbari abbiano mai compiuto in mare, grazie, sì, al coraggio e all'ardore di tutti i combattenti, ma anche all'accortezza e all'abilità di Temistocle.<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Contrariamente a quanto accade nei *Persiani* Eschilo, che pur si serve di sogni, presagi e fantasmi, non usa per la battaglia di Salamina immagini di carattere misterico. La sua testimonianza diretta supera l'interesse per qualsiasi collegamento con fenomeni ultraterreni. Solo il 'demone', figura inquietante di una visione irrazionale del mondo, domina con omogeneità tutto il dramma.

<sup>160</sup> Testo di Manfredini e traduzione di Carena in CARENA/MANFREDINI/PIC-CIRILLI 2008.

Ciò che più colpisce nel racconto plutarco è la personificazione del 'demone' (quello, favorevole agli Ateniesi, personaggio muto dei *Persiani*) con fantasmi e segni da attribuire alla sfera del divino, ma soprattutto l'aggiunta di un nome, quello di Temistocle, verso il quale convergono gli occhi di tutti e con il quale si chiude appunto il quindicesimo capitolo: Salamina è stata la più grande impresa compiuta in mare da Greci o dai barbari grazie «anche all'accortezza e all'abilità di Temistocle (γνώμη δὲ καὶ δεινότητι τῆ Θεμιστοκλέους)» due doti che accompagnano, come un filo sottile, tutta la biografia. La prosa e l'argomento lo richiedevano; l'opposto vale per Eschilo, la poesia e il *plot* non ne avevano bisogno perché l'obiettivo era molto più ambizioso e polivalente. È una controprova di come non si debba, a tutti i costi, guardare ai *Persiani* come ad una tragedia agiografica.

Un ultimo particolare di questa biografia, importante per suffragare alcune nostre riflessioni, è contenuto nella parte che narra il viaggio e l'esilio finale in Persia di Temistocle. Nel suo rifugio presso il re dei Molossi Admeto, gli furono inviati, di nascosto, da Atene, la moglie e i figli ad opera dell'acarnese Epicrate, per questo poi condannato a morte da Cimone. Lo racconta Stesimbrotto che poi però cambia completamente versione e dice che Temistocle navigò verso la Sicilia e chiese in moglie la figlia del tiranno Ierone con la promessa di ricondurre i Greci sotto la sua egemonia (*Them.* 24, 6-7). Plutarco smentisce subito questa notizia definendola inverosimile in quanto Teofrasto, nell'opera *Sulla regalità*, racconta che Temistocle, anzi, avrebbe spinto la folla a impedire in ogni modo, con la violenza, che i cavalli mandati da Ierone ad Olimpia gareggiassero<sup>161</sup> (*Them.* 25,1). Il problema, cui ha dato una risposta credibile la Culasso Gastaldi<sup>162</sup> con una completa analisi delle fonti a nostra disposizione, ha un'immediata riscontro nelle frequentazioni e nelle amicizie di Temistocle: Frinico, Simonide, Eschilo, ma ciò che è più importante è che questa traccia ci porta sulla strada che abbiamo indicato. I particolari

<sup>161</sup> Una notizia che ha tutta l'aria di essere modellata su quello che avvenne nell'Olimpiade del 388 a. C. quando Lisia si scagliò contro Dionisio I (cf. *Lys.* 33; *Diod. Sic.* 14, 109; *Dion. Hal. De Lys.* 29-30.).

<sup>162</sup> CULASSO GASTALDI 1986, 142-63. «Possibilisti sono invece Piccirilli, *Plutarco*, p. 272; Vanotti, *Stesimbrotto di Taso*, pp. 54 sgg. Sull'interesse di Temistocle per l'Occidente (prima dell'esilio e, presumibilmente, ancor più durante il suo soggiorno in Epiro) cfr. comunque i nomi dati alle figlie, Italia e Sibari, nonché quanto avrebbe detto l'Ateniese a Euribiade (*Hdt.* 8, 62). Al riguardo cf. Raviola, *Temistocle e la Magna Grecia: un ripensamento*, ma anche Davies, *Athenian Propertied Families*, p. 217; Nollé-Wenninger, *Themistokles und Archepolis*, p. 35.» Muccioli in MOGGI/MUCIOLI 2013, 312.

della citazione possono essere secondari ma l'indizio rimane: la 'fuga' di Temistocle, dopo la parentesi di Argo, è finalizzata a trovare contatti, ad Occidente, nelle intenzioni, ad Oriente nella realtà, in un evidente inversione che lo portava verso due poli autocratici, in qualche modo simili. Tutto coincide con il *plot* dei *Persiani* e nella figura di Dario contrapposta a quella del figlio Serse. La 'fronda' alla democrazia ateniese nasceva dunque negli anni settanta del quinto secolo a. C. quando Temistocle era sotto l'attacco di chi non condivideva la sua linea e i suoi nemici prendevano uno spazio da lui evidentemente considerato pericoloso; i tre intellettuali a lui più vicini (se vogliamo inserire tra di essi anche Frinico, il più apertamente politico) non a caso hanno avuto un ruolo non indifferente alla corte siracusana ed è quindi inevitabile pensare che Temistocle avesse favorito anche la partenza di Eschilo, nel momento per lui più difficile (poco prima o dopo l'ostracismo). La concomitanza di questi fattori testimonia quindi che la presenza dell'eleusino presso Ierone può aver avuto un ruolo molto più grande e non solo come esecutore di drammi ma anche come 'inviato' della fazione temistoclea (ciò spiegherebbe anche la sconfitta del 468 a. C. dopo il suo ritorno ad Atene). I *Persiani*, letti in questa luce, assumono un aspetto coerente: la vittoria di Salamina deve essere ricordata nella *damnatio* di Serse, colui che ha perso, ma quando dopo quasi un decennio ad Atene qualcuno guarda con troppa simpatia a Sparta anche la 'riesumazione' di Dario può servire ad indicare le qualità di un vero *leader*: un contributo, autonomo, di un poeta che mettendo in scena il suo dramma proprio a Siracusa, di fronte a Ierone, il dinasta più importante della grecità occidentale, ha l'occasione di pensare ad una soluzione alternativa cui guardava sicuramente lo stratega a lui più vicino. A giusta ragione la Culasso Gastaldi parla di *Temistocle e il miraggio di Siracusa*<sup>163</sup>; un miraggio che coinvolse un gruppo itinerante di intellettuali influenzati 'politicamente' da un vero *leader* che aveva creduto e fondato, dopo la seconda guerra persiana, un sistema imperialistico pragmaticamente non certo così differente da quello di Ierone e di Dario. La prima scelta, quella in sintonia con un dinasta greco fallì, forse per la morte di Ierone e a Temistocle non rimase che la seconda scelta, quella che portava in Persia. Eschilo aveva realizzato la sua sintesi drammaturgica nel giorno in cui mise in scena i *Persiani* a Siracusa, di fronte a Ierone che aveva potuto guardare al modello orientale rappresentato da una dinastia che aveva costruito un immenso Impero<sup>164</sup>. Il miraggio rimase

<sup>163</sup> È il titolo del secondo paragrafo di CULASSO GASTALDI 1986, 142 e ss.

<sup>164</sup> In questa ottica appare la motivazione dell'*excursus* della dinastia che Dario ricorda nei *Persiani* 765-779.

tale o meglio, oscurato da Cimone, si concentrò nell'orizzonte egeo con Pericle (erede spirituale di Temistocle) che, dopo aver reso Atene la degna capitale di un impero, ebbe un solo nemico, Sparta, e dopo ventisette anni di guerra il sogno dell'egemonia ateniese si eclissò per sempre; la sconfitta del 413 a. C., proprio a Siracusa, ne fu una tappa determinante. Temistocle era stato forse più lungimirante ma la sua lezione non era servita ai demagoghi che nel 415 a. C. avevano pianificato una soluzione diversa, impossibile, la conquista dell'isola.

La *Vita di Aristide*<sup>165</sup> (-Catone) è un grande elogio al modello dell'uomo virtuoso, antitetico, per molti aspetti, a Temistocle; Plutarco ne inasprisce il contrasto e il confronto tra i due stategghi rende questa biografia un esempio morale da proporre ai suoi lettori. Per tale impostazione il ritratto dà un'idea parziale della vita politica ateniese e ciò che appare è un'immagine delle vicissitudini e dei contrasti delle famiglie che si spartivano il potere avvicinandosi nella sua gestione. Aristide diventa così l'emblema di un sistema prigioniero di un meccanismo perverso che si esaurì per non aver mai trovato una sintesi, aprendo così la strada alla demagogia più sfrenata. Questo accade sempre nella storia quando, appunto, una consorteria cerca solo di gestire i propri interessi privati. Per quanto riguarda, direttamente, l'ambito dei *Persiani* eschilei, la battaglia di Salamina non trova grande spazio nella biografia ma è solo accennata (*Arist.* 9-10). Più utili le notizie per la battaglia di Platea, presagita da Dario nel dramma, proprio perché avrebbe dato lustro ad Aristide, allora, secondo Plutarco, *strategòs autokrátor*<sup>166</sup> (*Arist.* 11, 1). Tratteggiato, dunque, in antitesi a Temistocle (il nostro scopo, purtroppo, non ci permette un'analisi comparativa delle due biografie) Aristide nasce intorno al 520 a. C. ca. e muore proprio nell'anno in cui vengono messi in scena i *Sette contro Tebe*; di questo dramma Plutarco cita i vv. 592-94 (*Arist.* 3, 4-5):

θαυμαστή δέ τις ἐφαίνετο αὐτοῦ παρὰ τὰς ἐν τῇ πολιτείᾳ μεταβολὰς ἢ εὐστάθεια, μήτε ταῖς τιμαῖς ἐπαιρομένου, πρὸς τε τὰς δυσημερίας ἀθορύβως καὶ πράως ἔχοντος, καὶ ὁμοίως ἡγουμένου χρῆναι τῇ πατρίδι παρέχειν ἑαυτόν, οὐ χρημάτων μόνον, ἀλλὰ καὶ δόξης προῖκα καὶ ἀμισθὶ πολιτευόμενον. ὅθεν ὡς ἔοικε τῶν εἰς Ἀμφιάραον ὑπ' Αἰσχύλου πεπονημένων ἰαμβείων ἐν τῷ θεάτρῳ λεγομένων.

<sup>165</sup> Per una recente edizione di riferimento, con testo, traduzione, note e bibliografia, cf. LUPPINO MANES/MAZZEI/CICCONI 2011.

<sup>166</sup> I capitoli di carattere storiografico sono 5-23, 3. Cf. CALABI LIMONTANI 1964, 1-3.

οὐ γὰρ δοκεῖν δίκαιος, ἀλλ' εἶναι θέλει,  
βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενος,  
ἀφ' ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουλεύματα,

πάντες ἀπέβλεψαν εἰς Ἀριστείδην, ὡς ἐκείνῳ μάλιστα τῆς ἀρετῆς ταύτης προσηκούσης.

Degna di ammirazione appariva, di fronte ai cambiamenti politici, la sua tranquillità, poiché non si lasciava esaltare dalle onorificenze e rimaneva calmo di fronte alle sventure; allo stesso modo credeva doveroso mettersi a disposizione della patria senza ricevere alcuna ricompensa, non solo in denaro, ma anche in gloria. Perciò, sembra che una volta, mentre venivano recitati in teatro i giambi di Eschilo rivolti ad Anfiarao:

non vuole difatti sembrar giusto ma esserlo  
mentre raccoglie il frutto dal profondo solco dell'anima  
da dove la saggezza fa germogliare i propositi

tutti rivolsero lo sguardo verso Aristide, come se fosse proprio lui a essere il più degno di tale elogio.

Basta riflettere sul fatto che al v. 592 Plutarco adatta il testo alle esigenze della biografia sostituendo δίκαιος («giusto») con l'autentica lezione eschilea ἄριστος («migliore»)<sup>167</sup> per capire quale sia l'impianto generale dell'opera, in consonanza con quanto abbiamo già accennato. La carriera dell'aristocratico amico di Clistene, sempre contrapposto a Temistocle, e il militare che sa mettersi da parte per il bene di Atene<sup>168</sup>, sono le immagini ricorrenti nella biografia. L'ostracismo, il richiamo in patria, (Salamina e) Platea, e infine la lega delio-attica; qualsiasi azione compiuta da Aristide sembra coincidere con un successo legato alla modestia di un uomo di stato che sa sempre piegarsi alla ragione di stato. Si tratta davvero di una biografia che sacrifica, a mio parere, le notizie della vita culturale ateniese per mettere in luce solo gli elementi legati alla personalità dello statista più che all'ambiente; per questo motivo è scarso il suo valore ai fini della nostra ricerca.

<sup>167</sup> Plutarco conosceva bene la lezione autentica (cf. *Mor.* 32 D-E).

<sup>168</sup> Severo il giudizio della Luppino in LUPPINO MANES/MAZZEI/CICCONE 2011, 96 «Primo e chiaro indizio della reinterpretazione plutarchea, quasi sempre priva di rigore storico, è la presenza di Aristide a Mratona, in qualità di stratega, secondo per reputazione e per valore solo a Milziade (*Arist.* 5, 1); su questa notizia sostanzialmente unica nella tradizione, grava, infatti, il silenzio di Erodoto, il quale non solo tace il ruolo del Cerice nell'occasione della battaglia, ma non attribuisce neppure a Milziade un ruolo preminente nel collegio degli strateghi definendolo semplicemente come *uno dei dieci* (*Her.* 6, 103).»

La *Vita di Cimone*<sup>169</sup> (-*Lucullo*) vive sul parallelismo biografico con il personaggio romano ma è lontano dal nostro scopo indagarne la costituzione interna, formatasi nei secoli, ricca di fonti con tendenze completamente opposte, cui Plutarco attinge. Cimone, figlio di Milziade, nato nel 510 a. C. ca., muore intorno al 450 a. C. ca. quando ormai è conclusa la stagione eschilea e Pericle è già da tempo il nuovo astro della politica ateniese. Plutarco non concede molto allo statista di cui vengono messi in luce i difetti che superano le virtù (con notizie attinte da Stesimbrotto e da Teopompo che lo accusavano di una politica imperialista nella gestione della lega delio-attica); uomo dedito al bere e alle donne, forse in rapporto incestuoso anche con la sorella Elpinice che potrebbe aver avuto un legame personale con lo stesso Pericle. Di segno opposto le notizie attinte da Ione di Chio, suo amico nonché seguace ma l'aspetto che a noi più interessa, in relazione ai fatti storici e letterari di cui ci occupiamo, è la sua carriera, voluta da Aristide e favorevole agli Spartani, in funzione antitemistoclea; in realtà non fu sempre così<sup>170</sup> e anzi, come scrive Piccirilli «Cimone può essere ritenuto a ragione il continuatore della politica imperialistica temistoclea (...). Sicché in talune fonti (scoli a Elio Aristide, III 446 Dindorf) Cimone appare caratterizzato come *leader* dei democratici. Per questa via fu facile accusarlo di demagogia (10, 8). Come poteva essere altrimenti, considerato che Cimone collaborò con Pericle, suo nuovo rivale, che per di più lo fece ostracizzare nel 461 a. C.? Infatti, in almeno tre occasioni si stabilì tra loro un'intesa simile a quella che si sarebbe creata fra Cesare e Pompeo.»<sup>171</sup>. L'età di Cimone inizia prima dei *Persiani* e termina dopo le *Supplici* (478/7-462/1), accompagnando così la stesura dei drammi eschilei da noi trattati. Plutarco diventa per noi utile quale testimone di fonti che attraverso i secoli sono giunte fino al regno di Traiano; le contraddizioni sono il frutto di testimonianze di segno contrario ma possono anche aiutarci a ricostruire tasselli indispensabili per comprendere gli ultimi anni, cruciali, della biografia eschilea. Un capitolo, l'ottavo, quello in cui si narra di come Cimone restituì agli Ateniesi i resti di Teseo è, non a caso, collegato da Plutarco ad un avvenimento teatrale: la sconfitta di Eschilo da parte di un esordiente Sofocle<sup>172</sup> (8, 6-9):

<sup>169</sup> Per una introduzione che definisca lo *status* aggiornato di questa biografia questi sono i testi (con traduzione e commento) di riferimento: FUSCAGNI 1989; CARENA/MANFREDINI/PICCIRILLI 1990.

<sup>170</sup> Cf. *Cim.* 5, 2.

<sup>171</sup> CARENA / MANFREDINI / PICCIRILLI 1990, xv-xvi.

<sup>172</sup> Per le testimonianze epigrafiche di questa vittoria cf. CARENA / MANFREDINI / PICCIRILLI 1990, 231.

καὶ γὰρ ἦν χρησμός Αθηναίοις, τὰ Θησέως λείψανα κελεύων ἀνακομίζειν εἰς ἄστν καὶ τιμᾶν ὡς ἥρωα πρεπόντως, ἀλλ' ἠγνούν ὅπου κεῖται, Σκυρίων οὐχ ὁμολογούντων οὐδ' ἐώντων ἀναζητεῖν. τότε δὴ πολλῇ φιλοτιμίᾳ τοῦ σηκοῦ μόγισ ἐξευρεθέντος, ἐνθέμενος ὁ Κίμων εἰς τὴν αὐτοῦ τριήρη τὰ ὀστᾶ καὶ τᾶλλα κοσμήσας μεγαλοπρεπῶς, κατήγαγεν εἰς τὸ ἄστν δι' ἐτῶν σχεδὸν τετρακοσίων. ἐφ' ᾧ καὶ μάλιστα πρὸς αὐτὸν ἠδέως ὁ δῆμος ἔσχεν. ἔθεντο δ' εἰς μνήμην αὐτοῦ καὶ τὴν τῶν τραγῳδῶν κρίσιν ὀνομαστήν γενομένην. πρώτην γὰρ διδασκαλίαν τοῦ Σοφοκλέους ἔτι νέου καθέντος, Ἀψεφίων ὁ ἄρχων, φιλονικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος, ὡς δὲ Κίμων μετὰ τῶν συστρατῆγων παρελθὼν εἰς τὸ θέατρον ἐποίησατο τῷ θεῷ τὰς νενομισμένας σπονδὰς, οὐκ ἐφῆκεν αὐτοὺς ἀπελθεῖν, ἀλλ' ὀρκώσας ἠνάγκασε καθίσειν καὶ κρῖναι δέκα ὄντας, ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον. ὁ μὲν οὖν ἀγὼν καὶ διὰ τὸ τῶν κριτῶν ἀξίωμα τὴν φιλοτιμίαν ὑπερέβαλε. νικήσαντος δὲ τοῦ Σοφοκλέους λέγεται τὸν Αἰσχύλον περιπαθῆ γενόμενον καὶ βαρέως ἐνεγκόντα χρόνον οὐ πολὺν Αθήνησι διαγαγεῖν, εἴτ' οἴχεσθαι δι' ὀργὴν εἰς Σικελίαν, ὅπου καὶ τελευτήσας περὶ Γέλαν τέθαιπται.

Esisteva infatti un oracolo rivolto agli Ateniesi, che imponeva loro di riportare in città i resti di Teseo e di onorarlo in modo conveniente come un eroe; essi però ignoravano dove fosse sepolto, poiché gli Sciri non ammettevano il fatto né permettevano che si facessero ricerche. Ora Cimone con grande zelo scoprì finalmente il luogo, fece caricare le ossa sulla propria trireme e con tutta la pompa e gli ornamenti del caso le riportò in patria dopo quasi quattrocento anni, cosa che lo rese gradito al popolo più di ogni altra. Ma anche la sua decisione riguardante i concorsi tragici, divenuta poi famosa, venne messa tra le cose da ricordare di lui. Poiché Sofocle, ancor giovane, si era allora iscritto ai concorsi con le sue prime opere, l'arconte Apsefione, vedendo l'accanimento e il contrasto degli spettatori, non fece designare per sorteggio i giudici della gara, ma quando Cimone e gli strateghi suoi colleghi entrarono nel teatro e fecero le consuete libagioni agli dei, non li lasciò ripartire; li costrinse invece a prestare giuramento e a sedersi là per giudicare, essendo dieci, uno per tribù. Così la gara, anche per il prestigio dei giudici, fu più accanita che mai. Vinse Sofocle, ed Eschilo, si dice, ne fu così sconvolto e irritato che non rimase più per molto ad Atene, ma si recò incollerito in Sicilia, dove morì e fu sepolto, a Gela.<sup>173</sup>

I dati riportati attestano un legame tra Sofocle e Cimone<sup>174</sup>, particolar-

<sup>173</sup> Tutte le traduzioni della *Vita di Cimone* sono di Carena in CARENA / MANDRINI / PICCIRILLI 1990.

<sup>174</sup> Al 'circolo cimoniano' appartenevano anche Polignoto, Ione di Chio, Archelao, Melanzio, Ferecide, Bacchilide.

mente evidente in questa strana modalità di giudizio; Eschilo, ne abbiamo già parlato all'inizio del secondo capitolo, doveva essere tornato da poco dal suo primo (?) viaggio siciliano e non si può certo dire che questa sconfitta, se davvero c'è stata, non rappresenti un sentimento di ostilità da parte di chi era al governo nel 468 a. C. È il frutto dei sospetti verso quelle idee che il poeta poteva aver maturato alla corte di Dionisio I? La vittoria dei *Sette a Tebe*, nell'anno seguente, farebbe pensare solo ad una breve parentesi di sfavore ma è senza dubbio privo di veridicità l'aneddoto della collera che lo avrebbe fatto ripartire subito per la Sicilia. Se facciamo, però, un passo indietro e leggiamo quanto Plutarco riporta a proposito dei fatti di Sciro e del successo di questa spedizione cimonia, risulta evidente che la formula ἔθεντο δ' εἰς μνήμην αὐτοῦ, con una forte avversativa introdotta dal δ', intende sottolineare che «tra le cose di ricordo compiute da Cimone», oltre alle imprese politiche e militari c'è l'interesse per il mondo del teatro. La conquista di Eione, di Sciro<sup>175</sup> e in seguito quella del Chersoneso tracico e dell'isola di Taso<sup>176</sup> potrebbero aver influenzato Eschilo nella scelta del soggetto per la tetralogia dedicata al re trace Licurgo, la *Lykourgheia*, e in parte quella su Aiace (di cui parleremo nell'ultimo capitolo). Allo stesso modo guardiamo agli *Eleusini* in cui Teseo doveva essere cantato per la *pietas*<sup>177</sup> con cui era riuscito a farsi restituire i corpi degli argivi morti a Tebe, diversamente da quanto testimoniato da Erodoto (9, 26-28)<sup>178</sup>. Difficile dunque inserire questi dati in una radicale avversione eschilea per Cimone visto anche il mancato fondamento della notizia sull'autoesilio eschileo dopo la sconfitta teatrale del 468 a. C., un aneddoto nato per sottolineare il legame<sup>179</sup> tra Sofocle e

<sup>175</sup> Cf. *Cim.* 7, 1-8, 7.

<sup>176</sup> Cf. *Cim.* 14, 1-2.

<sup>177</sup> Cf. FUSCAGNI 1989, 127.

<sup>178</sup> Lo storico parla di un intervento armato per ottenere la consegna dei morti sotto le mura di Tebe.

<sup>179</sup> «Tragedie d'argomento trace, che contenevano allusioni alle imprese di Cimone, furono le prime opere di Sofocle appartenenti al cosiddetto periodo «eschileo» (o dello stile magniloquente: *Mor.* 79b) della sua produzione: il *Thamyras*, i *Timpanistai*, l'*Eurypylos*, gli *Antenoridai* e il *Triptolemos* (...) Il legame fra costui e il tragediografo nonché la protezione accordatagli chiariscono il motivo per il quale un personaggio (Tamiri) delle sue prime opere fosse stato raffigurato, con il volto di Sofocle, nell'*Iliou Persis*» CARENA / MANFREDINI / PICCIRILLI 1990, 231-2. La notizia relativa al volto di Tamiri nell'*Iliou Persis* si riferisce ad una delle quattro grandi decorazioni della Stoa Pecile, nell'agorà di Atene, eseguite sotto la direzione di Polignoto, uno degli intellettuali vicini a Cimone.



Cimone escludendo così Eschilo dal consorzio politico-culturale. Ciò non è vero visto il successo di Eschilo negli anni immediatamente successivi. Mi sembra insomma molto debole la tesi che vede nella mancata vittoria del 468 a. C. un'incrinatura tra i due che si ritroverebbe poi nelle *Supplici* e nella figura del re Pelasgo qui rappresentato come un re democratico «accreditando una tradizione completamente diversa dei nemici combattuti da Milziade»<sup>180</sup>.

La vita di Cimone sembra sempre più caratterizzarsi per la sua liberalità, testimoniata anche in ambito teatrale da Cratino (*Cim.* 10, 4):

κάγω γὰρ ἠύχουν Μητρόβιος ὁ γραμματεὺς  
 σὺν ἀνδρὶ θείῳ καὶ φιλοξενωτάτῳ  
 καὶ πάντ' ἀρίστῳ τῶν Πανελλήνων πρόμῳ  
 Κίμωνι λιπαρὸν γῆρας εὐωχούμενος  
 αἰῶνα πάντα συνδιατρύψειν. ὁ δὲ λιπῶν  
 βέβηκε πρότερος.

Speravo anch'io, Metrobio, lo scrivano,  
 con un uomo divino ed ospitale  
 e il miglior condottiero tra i Greci,  
 Cimone, una vecchiaia ben pasciuta  
 trascorrere in banchetti senza fine.  
 Ma se ne andò per primo, e mi ha lasciato.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> CARENA / MANFREDINI / PICCIRILLI 1990, 232. È quanto sostiene ad esempio LUPPINO 1967.

<sup>181</sup> Riporto l'esauritivo commento al passo, tratto dagli *Archilochoi* (K-A 1), contenuto nella recente edizione di BIANCHI 2016, 24: «Il frammento contiene un elogio di Cimone e, nello stesso tempo, un accorato rimpianto per la sua morte, che ha privato il locutore Metrobio della possibilità, che questi si era prospettato (ἠύχουν v. 1), di trascorrere con lo stratego tutta la propria vita e di godersi una "pingue vecchiaia" (vv. 4 e 5). Al linguaggio altisonante del frammento (v. infra) fa riscontro il reale motivo enunciato: il fatto che la morte di Cimone abbia privato Metrobio delle sue aspettative. Al v. 1 la persona loquens si presenta e indica il proprio nome (*Mētrobios*) e il proprio ruolo (ὁ γραμματεὺς); nei vv. 2 e 3 sono contenute espressioni di encomio, il cui destinatario, Cimone, è nominato esplicitamente solo al v. 4, un ritardo che crea un effetto di attesa e sottolinea, nel contempo, la grandezza delle sue virtù: Cimone è elogiato perché *anēr theios*, un appellativo in genere riservato agli eroi, ma anche proprio dei Lacedemoni e da mettere in relazione con il noto filolacconismo dello stratego; perché *philoxenos* e, generalmente, perché "in tutto il migliore di tutti i Greci" (si nota il polisindeto καὶ φιλοξενωτάτῳ καὶ παντ' ἀρίστῳ e l'allitterazione πάντ' ἀρίστῳ τῶν Πανελλήνων "Die Doppelung [...] macht die Aussage besonders nachdrücklich", Luppe 1963, p. 4); al v. 4, dopo l'esplicitazione

Questa testimonianza, unita ad altre due, una di Gorgia e una di Cri-  
zia, sono comunque accompagnate da un cauto commento che serve per  
giustificare un atteggiamento che poteva apparire demagogico: Cimone,  
in verità, era contrario a Temistocle, aggiunge Plutarco (*Cim.* 10, 8), per-  
ché questo dava troppo spazio alla democrazia, così come poi fu avversa-  
rio di Efialte nella sua riforma dell'Areopago. L'argomento viene ripreso  
in modo tale da dimostrare, comunque, la sua coerenza politica, nel capi-  
tolo quindicesimo, in cui viene descritto l'ambiente ateniese nel momento  
fatidico in cui Efialte destabilizzò l'Areopago, termine storico della nostra  
ricerca relativamente all'influenza dei fatti della politica su Eschilo. Il  
capitolo, tra l'altro, contiene una citazione di ambito comico, tratta da  
Eupoli (*Cim.* 15):

ἐν δὲ τῇ λοιπῇ πολιτεία παρῶν μὲν ἐκράτει καὶ συνέστελλε τὸν δῆμον,  
ἐπιβαίοντα τοῖς ἀρίστοις καὶ περισπῶντα τὴν πᾶσαν εἰς ἑαυτὸν  
ἀρχὴν καὶ δύναμιν· ὡς δὲ πάλιν ἐπὶ στρατείαν ἐξέπλευσε, τελέως  
ἀνεθέντες οἱ πολλοὶ καὶ συγχέαντες τὸν καθεστῶτα τῆς πολιτείας  
κόσμον τὰ <τε> πάτρια νόμιμα οἷς ἐχρῶντο πρότερον, Ἐφιάλτου  
προεστῶτος ἀφείλοντο τῆς ἐξ Ἀρείου πάγου βουλῆς τὰς κρίσεις πλὴν  
ὀλίγων ἀπάσας, καὶ τῶν δικαστηρίων κυρίους ἑαυτοὺς ποιήσαντες, εἰς  
ἄκρατον δημοκρατίαν ἐνέβαλον τὴν πόλιν, ἤδη καὶ Περικλέους  
δυναμένους καὶ τὰ τῶν πολλῶν φρονοῦντος. διὸ καὶ τοῦ Κίμωνος ὡς  
ἐπανῆλθεν ἀγανακτοῦντος ἐπὶ τῷ προπηλακίζεσθαι τὸ ἀξίωμα τοῦ  
συνεδρίου, καὶ πειρωμένου πάλιν ἄνω τὰς δίκας ἀνακαλεῖσθαι καὶ τὴν  
ἐπὶ Κλεισθένους ἐγείρειν ἀριστοκρατίαν, κατεβῶν συνιστάμενοι καὶ  
τὸν δῆμον ἐξηρέθιζον, ἐκεῖνά τε τὰ πρὸς τὴν ἀδελφὴν ἀνανεοῦμενοι  
καὶ Λακωνισμὸν ἐπικαλοῦντες. εἰς ἃ καὶ τὰ Εὐπόλιδος διατεθρύληται  
περὶ Κίμωνος, ὅτι

κακὸς μὲν οὐκ ἦν, φιλοπότης δὲ κάμελής  
κάνιστ' ἄν' ἀπεκοιμᾶτ' ἄν' ἐν Λακεδαίμονι  
κᾶν Ἐλπινίκην τῆδε καταλιπὼν μόνην.

εἰ δ' ἀμελῶν καὶ μεθυσκόμενος τοσαύτας πόλεις εἶλε καὶ τοσαύτας  
νίκας ἐνίκησε, δῆλον ὅτι νήφοντος αὐτοῦ καὶ προσέχοντος οὐδεὶς ἄν  
οὔτε τῶν πρότερον οὔτε τῶν ὕστερον Ἑλλήνων παρῆλθε τὰς πράξεις.

del nome, il participio εὐωχούμενος unito all'omerico λιπαρὸν γῆρας riporta l'at-  
tenzione sul locutore, Metrobio, e insieme al successivo v. 5, spiega il motivo dell'e-  
logio e completa il senso di ηὔχουν di v. 1: Metrobio si aspettava di vivere tutta la  
vita con Cimone e godersi una serena vecchiaia; i vv. 5 e 6, spiegano che, però,  
Cimone è morto (ὁ δέ al v. 5 crea un efficace effetto di contrasto con quanto detto  
finora) e ciò ha vanificato le attese di Metrobio.»

Nel seguito poi della sua carriera politica, quando era in patria dominò e repressse gli assalti del popolo contro la nobiltà e i suoi tentativi di strappare per sé ogni carica e potere. Quando viceversa salpò per una missione di guerra, la massa del tutto sfrenata sconvolse l'ordinamento e le regole tradizionali prima in uso. Sotto la guida di Efialte il popolo privò il consiglio dell'Areopago dell'intera sua giurisdizione, con poche eccezioni si rese padrone dei tribunali e gettò la città in una democrazia assoluta. Pericle era ormai potente per la sua adesione alla causa dei più. Così, quando Cimone tornò, infuriato dalle offese recate alla dignità di quel consesso, tentò di restituirgli l'amministrazione giudiziaria e di risuscitare il governo aristocratico dei tempi di Clistene; ma i suoi avversari coalizzati inveivano contro di lui ed eccitavano il popolo, rinnovando le calunnie contro la sorella e accusandolo di spartaneggiare. A queste calunnie si riferiscono anche i versi di Eupoli su Cimone:

Era ben bravo, ma beone e pigro,  
talor dormendo fuori casa a Sparta,  
lasciando sola in letto qui Elpinice<sup>182</sup>.

Se, con tutta la sua pigrizia ed ebrezza, conquistò tante città e colse tante vittorie, è chiaro che nessun greco, né prima né dopo, avrebbe superato le imprese di un Cimone sobrio e attento.

Sono gli anni difficili di Atene, prima dell'ascesa periclea. Si accenna all'impresa in Messenia (462/1 a. C.)<sup>183</sup> e alla sua assenza dalla città di cui seppe approfittare Efialte per distruggere, nella sua roccaforte, l'Areopago. Efialte, infatti, seppur nell'estrema difficoltà che noi abbiamo a ricostruirne i dati biografici, segna una netta cesura, epocale, all'interno del quinto sec. a. C. Di nobile famiglia rivestì la carica di stratego nel 467/6 a. C. e divenne poi capo (προστάτης) del demo<sup>184</sup>. Le parole di Plutarco sono di forte condanna quasi si trattasse di un rivoluzionario dedito all'eversione<sup>185</sup> mentre invece da una lettura della *Costituzione degli Ateniesi* di Aristotele emerge il quadro di un profondo rinnovamento dall'interno e nel rispetto del sistema<sup>186</sup>. Il dato di rilievo è che dal 467 al 461 a. C. questo fu il clima che si respirava ad Atene negli anni in cui Eschilo compose

<sup>182</sup> Citazione tratta dalle *Poleis* di Eupoli (fr. 208 K-A) rappresentate nel 422 a. C.

<sup>183</sup> Cf. *Cim.* 17, 3.

<sup>184</sup> Cf. Aristot. *Athen. Pol.* 25, 1 e 28, 2.

<sup>185</sup> Simile il giudizio di Diodoro 11, 77, 6 e Pausania 1, 29, 15. Per un'indagine a tutto campo cf. PICCIRILLI 1988.

<sup>186</sup> Cf. Aristot., *Athen. Pol.* 43, 4; 45, 2; 45, 3; 48, 4-5; 54, 2; 55, 2-4. Cf. PICCIRILLI 1988, 24, 35-43.

i *Sette contro Tebe* e le *Supplici* e quelli nei quali Pericle, forse davvero in posizione subalterna rispetto ad Efiante, seppe costruire la sua 'alternativa' che si affermò nella ricerca di una collaborazione tra «destra» e «sinistra»<sup>187</sup>. L'assassinio di Efiante (462/1 a. C.)<sup>188</sup> infatti sembra essere stato organizzato anche da Pericle<sup>189</sup> che così poteva diventare il capo popolare senza figure che lo mettessero più in ombra.

In sintesi anche da questo capitolo della biografia plutarchea si evince, come poi viene ampiamente spiegato nella parte finale, che la richiesta di aiuto a Sparta e la spedizione cimoniana, finita in un grande insuccesso, determinarono nel 461 a. C. l'ostracismo del comandante greco (ὁ Ἑλληνικὸς ἡγεμὼν in 19, 5 è l'espressione con cui si chiude la *Vita*) poi richiamato dall'esilio nel 457 a. C. e morto nel 450/49 a Cizio.

<sup>187</sup> Scrive Piccirilli in CARENA/MANFREDINI/PICCIRILLI 2008, 519: «La maggior parte delle questioni più importanti di politica interna ed estera veniva decisa in seno alle grandi famiglie; al *demos* veniva richiesto di prendere una decisione, solo quando si fosse presentato un insanabile dissenso all'interno dei *clans*; ma anche in questo caso, il popolo era chiamato a pronunciarsi a favore o contro la proposta di un aristocratico. Ciò presuppone allora che il termine «democratico» indicasse in quell'epoca chi, mancando di influenza necessaria a far trionfare il proprio punto di vista, si appellava al popolo e lo compiaceva». Questa appunto la situazione nella quale Pericle seppe intervenire mutandola tramite la sua persona.

<sup>188</sup> Cf. Aristot., *Athen. Pol.* 25, 2.

<sup>189</sup> È la testimonianza di Idomeneo di Lampsaco (*FGrH* 338 F 8).

## Capitolo 3

### Profughe, esuli, emarginate. Donne in fuga dalla guerra

#### *Le Supplici*

##### 3.1. *La tetralogia*

Se quasi tutte le tragedie che conosciamo si servono del mito in stretta consonanza con le problematiche e con l'evoluzione della società, cioè se il teatro del quinto sec. a. C. è la testimonianza più completa (fattore letterario irripetibile che lo rende un *unicum*) dei riflessi di una comunità, nel difficile cammino di una democrazia retta, per lo più, da aristocratici, è indubbio che la condizione femminile, entro le mura di Tebe, nei *Sette contro Tebe*, o in quelle di Argo, nelle *Supplici*, si impone sulla scena eschilea nella prospettiva sia di uno scontro finale (l'assedio argivo a Tebe) che di una guerra annunciata (gli Egizi in guerra contro gli Argivi).

Nei tre drammi di cui ci occupiamo c'è un dato certo: la guerra porta eserciti o gruppi di soldati (i Persiani, gli Argivi, gli Egizi) ma anche una piccola comunità di donne (le Danaidi) lontano dalla propria terra e dai propri cari: la guerra, sempre, rende gli esseri umani provvisoriamente esuli finché non fanno ritorno in patria. Il caso delle Danaidi, seppur non siamo a conoscenza del conflitto che hanno dovuto affrontare in Egitto, il loro paese, o successivamente ad Argo, chiude il cerchio delle possibilità: gran parte dei Persiani, secondo Eschilo, muore prima di rivedere il proprio paese, i Sette capi argivi trovano la morte sotto le mura di Tebe, gli Egizi vengono uccisi dalle loro mogli la prima notte di nozze, le Danaidi non vogliono tornare in patria, vogliono essere trattate come esuli e certamente non rivedono, secondo qualsiasi variante mitologica, l'Egitto.

La trilogia di cui ora parleremo è quindi, a pieno diritto, l'*exemplum* più complesso delle conseguenze di una guerra civile (iniziata in Egitto) che diventa guerra di espansione in Argo, città di cui Danao, padre delle fanciulle, diventerà il sovrano. Non sappiamo niente sulla concorrenzialità creatasi tra l'elemento autoctono, argivo, e quello straniero, egiziano, che, come leggiamo nelle *Supplici*, con la scusa di riprendersi e sposare le cugine porta la guerra ad Argo. È ciò che teme fin dall'inizio il re Pelasgo quando le vergini gli chiedono il diritto di asilo. Dietro il dramma si cela

quindi un tema che doveva estendersi a tutta la trilogia: il contrasto tra Oriente e Occidente; lo stesso che è alla base dei *Persiani* dove però la voce portata sulla scena è solo quella dell'Oriente. Le donne egiziane scelgono l'esilio ad Argo, riallacciandosi così alle loro radici mentre i cugini, con la scusa di riprendersi le profughe, diventano l'esercito invasore; gli Argivi infine rappresentano il popolo retto da una monarchia democratica che concede all'unanimità l'esilio alle Danaidi pur sapendo che questo causerà una guerra. Quello che appare un intreccio di situazioni che porta ad una strage familiare di massa, concludendosi così all'interno del *ghenos*, ha dunque un finale arcaico e orrifico: il tradimento della fede nuziale, la prima notte di nozze, compiuto da almeno quarantotto ragazze istigate da un padre vendicativo. Gli Egizi prima prepotenti invasori poi sposi traditi nel peggiore dei modi sono eliminati, il problema è estirpato e le profughe trovano pace. Una vendetta privata che evoca in noi un diritto familiare opposto certamente al comportamento dell'assemblea democratica che aveva concesso loro l'asilo; la violenza ha il sopravvento nella trilogia, questo è evidente. Ad Afrodite toccava, forse, riportare la quiete dopo la tempesta, l'ordine della natura e del pensiero filosofico in una vicenda in cui invece il desiderio di vendetta aveva prevalso sulle soluzioni democratiche: il re Pelasgo veniva sostituito da Danao, un re senza dubbio molto diverso da lui, una sorta di tiranno<sup>1</sup>. Si tratta quindi di una delle più forti provocazioni eschilee che ci rimangono; molte altre sono nascoste nel naufragio degli *Egizi* e delle *Danaidi*.

Facciamo un passo indietro ricordando che, sempre negli anni sessanta del quinto sec. a. C., Eschilo vinse con *Egizi*, *Supplici*<sup>2</sup>, *Danaidi* e *Amimo-*

<sup>1</sup> Un'ipotesi che può essere sostenuta in base alla sua personalità e alle sue origini senza alcun riferimento testuale.

<sup>2</sup> L'ordine in cui si troverebbero le prime due opere è incerto: i titoli di *Egizi* e *Supplici* sono due integrazioni del papiro di Ossirinco 2256. 3 (cf. il *didascaliae fragmentum* in WEST 1992, 1). In MIRALLES/CITTI/LOMIENTO 2019, 16-9, è riassunta la questione relativa alla composizione della tetralogia che verte sui due frammenti delle *Danaidi* che ci restano e sugli scoli relativi al vaticinio secondo il quale Danao sarebbe stato ucciso da un genero (soprattutto lo scolio a *Suppl.* 37) e per questo avrebbe organizzato, molto tempo dopo, lo sterminio di massa degli Egizi nella prima notte di nozze. L'unica figlia che aveva disobbedito al padre, Ipermestra, secondo RÖSLER 1993, sarebbe stata processata e assolta grazie all'intervento di Afrodite (cf. *TrGF* III, 44). La contraddittorietà delle testimonianze, anche mitografiche, non permette in realtà alcuna certezza sull'esito delle *Danaidi* come sull'ordine degli *Egizi* e delle *Supplici*.

*ne*<sup>3</sup>, sconfiggendo Sofocle e Mesato<sup>4</sup>. Solo le *Supplici* sono arrivate a noi, un dramma ancora privo di un terzo attore e di un edificio scenico. Il mito delle Danaidi<sup>5</sup> trattato nelle *Supplici* aveva il suo inizio nella città di Argo (se questa era davvero la prima tragedia della tetralogia) e là trovava il suo epilogo, con evidenti richiami all'invasione dorica del Peloponneso e ad antichi culti religiosi. Il *plot* riprende infatti la storia di Io, figlia di Inaco, re di Argo, sacerdotessa di Era, amata da Zeus e per questo trasformata in giovenca dalla dea, per gelosia; il mostro teriomorfico aveva peregrinato attraverso l'Europa e l'Asia fino ad arrivare in Egitto dove Zeus le aveva ridato forma umana alitandole sul volto e toccandole la fronte. Il figlio di Zeus e di Ino, Epafo, aveva poi generato Belo che a sua volta aveva avuto due figli, Danao ed Egitto. Questi ultimi avevano avuto, rispettivamente, cinquanta figlie e cinquanta figli che, per conciliare la divisione del territorio su cui i padri regnavano, avrebbero dovuto sposarsi tra di loro; precipitata la situazione in Egitto<sup>6</sup>, Danao e le figlie avevano deciso di attraversare il mare dirigendosi verso Argo, loro patria di origine. Qui inizia il nostro dramma quando al loro arrivo le profughe chiedono asilo al re Pelasgo minacciando di uccidersi se non lo otterranno; il sovrano ottiene il permesso di accogliere il gruppo solo dopo la

<sup>3</sup> Grazie al testo del papiro, pubblicato da Lobel nel 1952 (P.O. 2256, 3 = *TrGF* III, T 70) possiamo immaginare una datazione più circoscritta della tragedia rispetto a quando se ne faceva il primo dramma eschileo a noi giunto. Se la prima vittoria di Sofocle è del 468 a. C. (anche questa non è una certezza), e Eschilo vinse nel 467 a. C. con la trilogia tebana, dobbiamo prendere in considerazione un periodo che va dal 466 al 459 a. C. (nel 458 a. C. Eschilo ebbe il primo posto con l'*Orestea*). Fosse dimostrabile che l'arconte in carica era Archemidos, come due lettere del primo rigo del papiro potrebbero far pensare (se integriamo ἐπὶ Ἀρχεδημίδου invece di ἐπὶ Ἄρχοντ...), saremmo sicuri che si tratta delle grandi dionisie del 463 a. C., un periodo in cui il partito democratico cercava un suo nuovo spazio dopo la sconfitta di Cimone a Drabesco (cf. MUSTI 2013, 19-29). Eschilo conseguì la vittoria, Sofocle arrivò secondo e Mesato terzo.

<sup>4</sup> Non si hanno di questo autore altre notizie, a parte questa.

<sup>5</sup> Cf. Apollod. 2, 1, 4 e ss., e Hyg. *Fab.* 168 e 170. Per le numerose varianti cf. FRIIS JOHANSEN/WHITTLE 1980, 1, 40-55 e GANTZ 1993, 198-208. Completa la sintesi sui testi che precedono il dramma eschileo in MIRALLES/CITTI/LOMIENTO 2019, 11-2.

<sup>6</sup> SOMMERSTEIN 2008, I, 283-5 ipotizza che gli Egizi avessero il primo posto nella trilogia; il Coro tra l'altro chiama il padre Danao στασίαρχος («guida del gruppo») (12) termine che potrebbe essere anche tradotto «colui che ha dato origine alla guerra civile (o alla rivolta)» in Egitto.

consultazione di un'assemblea popolare. I ringraziamenti non sono ancora finiti quando Danao vede avvicinarsi le navi degli Egizi. Dopo un forte scontro Pelasgo non può che confermare il diritto di asilo, ottenuto in un'assemblea democratica<sup>7</sup>, invitando le ragazze ad entrare ufficialmente in Argo. Sembra che la guerra sia inevitabile. Qui termina il dramma<sup>8</sup> e qui inizia la nostra indagine sulle *Supplici* come dramma di guerra. Premesso che non è incredibile immaginare che un conflitto fosse già avvenuto, in patria, tra Danao ed Egitto<sup>9</sup>, la tragedia è la premessa della lotta tra Argivi ed Egizi: 'una questione privata' diventa una guerra tra civiltà e barbarie. La guerra sarà il frutto della volontà di salvare delle donne cui è stato concesso, dagli Argivi, il diritto di asilo, vicenda che ricorda ciò che avviene a Temistocle, ostracizzato da Atene (471 a. C. ca.) ed accolto proprio ad Argo<sup>10</sup>, poi a Corcira e da Admeto, re dei Molossi, dove un episodio (ne abbiamo già parlato) collega questa parte della sua vita con il tema della supplica; lo leggiamo in Tucidide (1, 136 e 137):

ἀναγκάζεται κατά τι ἄπορον παρὰ Ἄδμητον τὸν Μολοσσῶν βασιλέα  
ὄντα αὐτῷ οὐ φίλον καταλῦσαι. καὶ ὁ μὲν οὐκ ἔτυχεν ἐπιδημῶν, ὁ δὲ

<sup>7</sup> Le *Supplici* contengono i più antichi richiami al termine che poi conosciamo come δημοκρατία (democrazia) nei vv. 604 e 699.

<sup>8</sup> Il racconto di Igino, con una prolusione politica concernente la lotta per il potere ingaggiata da Egitto contro Danao (un possibile accenno al contenuto degli *Egizi* di Eschilo?), non fa alcun riferimento alla richiesta di asilo da parte delle Danaidi a Pelasgo, ma parla di contrasti privati che vengono momentaneamente sopiti in cambio della «sospensione della guerra». Le altre notizie: – le nozze ingannatrici, tra i nipoti e le figlie, concesse da Danao al termine della guerra – l'uccisione dei mariti, ad eccezione di Ipermestra che avrebbe risparmiato Linceo, – la punizione negli inferi: attingere acqua in eterno da un orcio bucato, si differenziano notevolmente dalla versione di Apollodoro, che prevede l'epilogo a lieto fine con la purificazione e il secondo matrimonio delle principesse.

<sup>9</sup> È la tesi fortemente sostenuta e difesa da Sommerstein a proposito degli *Egizi* come primo dramma della trilogia (cf. SOMMERSTEIN 2008, I, 283-6).

<sup>10</sup> «Ad Argo, dopo la sconfitta subita a Sepeia nel 494 ad opera degli Spartani, guidati da Cleomene I, si instaura provvisoriamente un governo di servi (...) Si ha quindi ad Argo, dove la monarchia sopravvive fino al V secolo, un'evoluzione della città verso forme democratiche (...) Naturalmente a questi sviluppi democratici di Argo si accompagna l'attenzione, la benevolenza e la simpatia di Atene (che sboccherà nel trattato di alleanza del 462 circa) (...) Eschilo (nelle *Supplici* scil.) allude, anche accortamente, e senza anacronismi troppo marcati, al regime al suo tempo vigente ad Argo (forma democratica, con un vertice monarchico privo di particolari poteri)» MUSTI 1989, 332-3.



τῆς γυναικὸς ἰκέτης γενόμενος διδάσκεται ὑπ' αὐτῆς τὸν παῖδα σφῶν λαβὼν καθέζεσθαι ἐπὶ τὴν ἐστίαν<sup>11</sup>. (...) ὁ δὲ ἀκούσας ἀνίστησί τε αὐτὸν μετὰ τοῦ ἑαυτοῦ υἱέος, ὥσπερ καὶ ἔχων αὐτὸν ἐκαθέζετο, καὶ μέγιστον ἦν ἰκέτευμα τοῦτο, καὶ ὕστερον οὐ πολλῶ τοῖς τε Λακεδαιμονίοις καὶ Ἀθηναίοις ἐλθοῦσι καὶ πολλὰ εἰποῦσιν οὐκ ἐκδίδωσιν.

Admeto non c'era, e allora Temistocle presentatosi come supplice presso la moglie del re viene da lei consigliato a prendere il loro bambino e a sedersi come supplice presso il focolare. (...) Admeto lo ascoltò, lo sollevò mentre aveva ancora in braccio suo figlio (col quale appunto Temistocle si era seduto presso il focolare, ciò che costituiva una forma particolarmente solenne di supplica) e, poco dopo, si rifiutò di consegnarlo agli spartani e agli Ateniesi sopraggiunti, nonostante le loro insistenze.<sup>12</sup>

Nelle *Supplici* troviamo la terza modalità con la quale Eschilo porta la guerra sulla scena: un conflitto è già avvenuto (i *Persiani*), uno è in corso nel dramma (i *Sette contro Tebe*), uno viene preparato e giustificato (le *Supplici*). Le annotazioni al testo che ho ripartito, come nelle altre due tragedie, seguendo le scansioni argomentative, risentono in modo particolare dei recentissimi commenti di Sommerstein<sup>13</sup> e di Miralles, Citti, Lomiento<sup>14</sup> grazie ai quali possiamo muoverci con agilità in una bibliografia sedimentata negli ultimi decenni (frutto dell'impegno dei più grandi studiosi dell'Ottocento). Devo a questo proposito premettere che per quanto riguarda la composizione della tetralogia concordo con Sommerstein<sup>15</sup>: molto probabilmente gli *Egizi* erano la tragedia che apriva la giornata; anche per questo ritengo che le *Supplici* siano dramma di guerra, preceduto da un *plot* che prevedeva a sua volta un conflitto tra i due eredi al trono egiziano. Le *Supplici* sono il *sequel* di una fuga rocambolesca: un oracolo, che prevedeva la morte di Danao, se le figlie si fossero sposate, poteva avere un forte ruolo nelle motivazioni della trilogia e anche la verginità doveva essere per le fanciulle un valore assoluto, il fulcro del dramma che coinvolgeva, nella richiesta di asilo, una discussione sui valori della monarchia democratica, impersonata da Pelasgo re di Argo,

<sup>11</sup> Nelle *Supplici* quando Pelasgo, richiesto l'asilo da parte delle ragazze, ricorda loro che non siedono al focolare della sua casa (vv. 365-366), quelle rispondono che è lui il padrone dei focolari (ἐστίαν) della terra argiva (v. 372).

<sup>12</sup> Traduzione di CANFORA (2007).

<sup>13</sup> SOMMERSTEIN 2019.

<sup>14</sup> MIRALLES/CITTI/LOMIENTO 2019.

<sup>15</sup> SOMMERSTEIN 2019, 10-20.

mentre l'arrivo dei cugini decisi a riportare in patria le fanciulle riaccendeva i bagliori dello scontro già avvenuto in Egitto. Una guerra solo raccontata, la morte di Pelasgo e la sua sostituzione con Danao, τύραννος e non più re democratico, riproponevano poi il dibattito sulle istituzioni ma anche sull'etica familiare visto che il piano, attuato attraverso le figlie che uccidevano i cugini nella prima notte dopo le nozze, riportava il discorso politico sugli interessi privati che caratterizzano qualsiasi forma di 'tirannia' (come non pensare alla vicenda di Armodio e Aristogitone sotto i Pisistratidi?). L'intervento di Afrodite nelle *Danaidi* riconduceva all'ordine degli elementi e, soprattutto, della sessualità, ammesso e non concesso che questo avvenisse durante il processo subito dall'unica figlia che non aveva obbedito al padre e che aveva salvato, perchè realmente innamorata (?), il marito Linceo, futuro progenitore di una dinastia nuovamente democratica. Questa rapida sintesi sarà ovviamente ripresa nei particolari della trama del dramma che abbiamo ma anche nella parte dedicata alle 'estensioni per la scena'; ho voluto qui darne un'anticipazione solo per ribadire ciò di cui mi sono con il tempo convinto:

- la produzione iconografica non ci dà alcuna certezza su ciò che abbiamo perduto, anche a livello scenografico (si tratta di suggestioni che possono contenere allusioni teatrali spesso commiste agli interessi personali del ceramografo);
- sia i confronti con la produzione drammatica che quelli con la produzione poetica greco-latina su uno stesso argomento non possono mai prevedere la variabilità dovuta allo spirito agonale o all'inventiva del singolo autore. Solo tracce testuali, citazioni, riprese paratragiche della commedia, possono dare delle certezze.

Date queste premesse vale dunque la pena, nel caso di situazioni disperate come quelle dei frammenti eschilei, scegliere la strada più credibile filologicamente, ma sceglierla, al fine di ipotizzare il canovaccio più utile per non perdere il valore della drammatizzazione di un mito, in attesa di smentite o di conferme che possono venire solo da ritrovamenti papirologici.

### 3.2. *L'ethos delle Danaidi e il mito*

La Parodo<sup>16</sup> delle *Supplici*<sup>17</sup> è ambientata in un luogo vicino alla spiaggia, non lontano da Argo, dove si trova, in posizione elevata, un santua-

<sup>16</sup> Parodo anapestica (1-39) e Parodo lirica (40-175). A proposito della prepon-

rio, dedicato alle principali divinità del *pantheon* olimpico (222 e 423) (come l'altare dei dodici dei ad Atene<sup>18</sup>), creato in rapporto al numero delle coreute che minacciavano poi di suicidarsi appendendosi a queste statue (463-5); gli *eidola* dovevano quindi essere di grandezza superiore a quello di una persona (per rendere credibile tale minaccia). Una delle *eisodoi* porta al mare, una conduce, attraverso il guado del fiume Erasino, ad Argo. Il Coro indossa maschere scure (71 e 154) per sottolineare l'origine africana ma forse anche per indicare il loro lato mascolino<sup>19</sup>; le vesti sono di lino. Nelle mani l'emblema dei supplici, un ramo di olivo avvolto di lana (21-2 e 191-2)<sup>20</sup>; il padre Danao appare sulla cima del *pagos* al v. 176, forse come Dario al v. 681 dei *Persiani*, grazie a una scaletta collocata dietro questa sorta di rialzo naturale<sup>21</sup>. La scelta eschilea di iniziare con la parodo<sup>22</sup> e non con il prologo implica un forte impatto emotivo che si

deranza del Coro sui Personaggi (il 60% del totale) si può davvero pensare, visto che non si tratta di un'opera del primo periodo eschileo ma della produzione finale, che sia un «grandioso esperimento con un gruppo come principale vettore dell'azione, al posto di un singolo individuo; esperimento ripreso dallo stesso Eschilo in forma modificata in un dramma successivo (le *Eumenidi*), ma privo di influenza, per quanto ne sappiamo, sugli sviluppi della tragedia attica (...). L'esperimento corale delle *Supplici* incornicia così la drammatizzazione del mito in una peculiare e nuova dimensione istituzionale: quella descritta nella procedura decisionale democratica, che attribuisce *kratos* e *archè* non al singolo ma al *demos*, e a questo riconosce un ruolo ormai incontestabile.» AVEZZÙ 2003, 82 e 87.

<sup>17</sup> Premetto all'analisi del *plot* una breve rassegna delle principali edizioni commentate e di alcuni studi utili per l'analisi del dramma:

-testo e commento: FRIIS JOHANSEN/WHITTLE 1980; BOWEN 2013; SOMMERSTEIN 2019; MIRALLES/CITTI/LOMIENTO 2019;

-saggi critici: GARVIE 1969; WINNINGTON-INGRAM 1983, 55-72; ZEITLIN 1988; CONACHER 1996, 75-111; SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup>, 96-120.

<sup>18</sup> Costruito nel 522/21 sotto i Pisistratidi, come testimonia Tucidide 6, 54, 6.

<sup>19</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2019, 90.

<sup>20</sup> Cf. Hdt. 7, 141, 1.

<sup>21</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2019, 91.

<sup>22</sup> Dalla *hypothesis* dei *Persiani* sappiamo che almeno una tragedia di Frinico aveva un prologo; si tratta quindi di un'opzione che aveva il drammaturgo: iniziare con il prologo o con la parodo. Cf. TAPLIN 1977, 61-4. Dopo Eschilo il prologo dialogato diventa una norma fino al quarto sec. a. C. quando il *Reso* si apre con la parodo. Nella commedia c'è buona ragione di credere che all'inizio del 420 a. C. Cratino scrivesse ancora opere senza un prologo. Cf. BAKOLA 2010, 43, 49-53 e 234-42. La parodo delle *Supplici* è formata da un preludio anapestico di

attua non appena le fuggitive entrano in scena. Le fanciulle sono arrivate dal Nilo ad Argo, patria da cui ha avuto origine il loro *ghenos* perché da qui il tafano mandato da Era cacciò Io, loro prima antenata, finché Zeus, dopo averla trasformata di nuovo in una donna, con il suo tocco, la rese madre di Epafo.

I trentanove versi iniziali sono recitati in anapesti e la prima parola con cui si apre il dramma è Zeus<sup>23</sup> «protettore dei supplici (ἀφίκτωρ)»<sup>24</sup>; il senso religioso si annuncia predominante in una tragedia fortemente legata anche all'*eros*, e al suo rifiuto: l'invocazione delle fuggitive che cercano asilo in una terra così lontana si impone come chiave di lettura di tutto il testo. Il *plot*, però, nel suo complesso, riprende il tema dei *Sette contro Tebe*: il cammino della democrazia, o meglio delle nuove istituzioni ateniesi si rivela quindi un *refrain* eschileo. Un re rispettoso del volere dell'assemblea, Pelasgo, forse si sacrificava proprio per la vittoria di questi ideali; un simbolo importante per seguire le mutazioni istituzionali (un pilastro del rapporto tra politica e dramma) e che solo nella trilogia dell'*Oresteia* trova una soluzione: il processo ad Atene di un principe argivo, Oreste. È per noi una gravissima lacuna, è ovvio ricordarlo, non avere il minimo indizio, a tale proposito, su *Egizi* e *Danaidi*, perché non sappiamo se davvero Danao sostituisse Pelasgo sul trono e che tipo di re potesse essere<sup>25</sup>: un sovrano egiziano sul trono di Argo fa pensare all'allusione di un non remoto timore di un'occupazione della Grecia da parte dell'impero persiano, così come il contrasto tra Argo e Tebe ricorda i contrasti delle singole comunità greche che avrebbero portato alla guerra del Peloponneso. Se la trilogia finiva con un processo (in cui Afrodite condannava il disprezzo dell'unione coniugale?) è evidente che non sarebbe un caso che due trilogie terminassero con due processi, a delle principesse prima e a un principe argivo poi nelle *Eumenidi*. Purtroppo non abbiamo alcuna certezza sul processo alle Danaidi o a Ipermestra, non sappiamo neppure

otto coppie strofiche di metri lirici: il più lungo canto, puramente corale, che abbiamo. Come nei *Persiani*, nell'*Agamennone*, nell'*Aiace* di Sofocle e nell'*Alceste* di Euripide, questa parodo inizia con un passaggio in anapesti che si pensa sia stato più recitato che cantato.

<sup>23</sup> Il nome di Zeus è invocato cinquanta volte nella tragedia.

<sup>24</sup> È il termine che unisce due azioni, quella dell'arrivo e quella della supplica: ἀφικνέομαι (arrivo) e la radice ικ- (venire) da cui poi derivano molte parole presenti anche in questo testo nella valenza di 'venire a supplicare', uno per tutti ικέτης (supplice) (cf. 21, 27, 641, 814).

<sup>25</sup> Cf. i vv. 985-8 dove Danao ha con sé una guardia del corpo, fatto che può far presagire quello che doveva avvenire nel dramma successivo.

se avvenisse davvero, così come non sappiamo nulla della guerra tra Egiziani e Argivi. Le *Supplici* contengono anticipazioni e richiami nascosti: cinquanta fanciulle, giovani vergini che tali, sembra, vogliono rimanere, lasciano il loro paese; la guerra causata da questa fuga è, apparentemente, nata dal desiderio di non unirsi con i cugini, o con gli uomini in generale: mai è adombrata la possibilità che Danao non voglia cedere il proprio ruolo politico, consentendo le nozze tra le figlie e i nipoti. Se guardiamo il tema da un punto di vista più generale Pelasgo e gli Argivi accettano il conflitto per difendere delle giovani che non vogliono essere stuprate dai cugini; i Greci contro gli Egiziani, la cultura contro la barbarie. L'azione delle cinquanta ragazze che, perso il conflitto, accettano falsamente le nozze detestate, uccidendo, a parte una, i loro mariti, diventa invece fonte di biasimo per le donne orientali e per i loro costumi. Solo un processo poteva rappresentare la giusta punizione morale per chi, supplice, accolto e difeso, non aveva saputo cambiare i propri costumi. Questa è una possibile chiave di lettura per un dramma non facile da mettere in scena per le sue numerose valenze; alcuni passaggi, soprattutto l'incontro-scontro tra gli Egizi e le cugine esaltano il ruolo delle vittime, in forma diretta e non raccontata ma al tempo stesso le profughe si macchiano poi di un grave delitto in sintonia (?) con i costumi della loro terra di origine. Un processo, abbiamo detto, poteva segnare l'effettiva lustrazione e il l'ingresso nella società greca; a noi manca, quindi, la parte più importante per risolvere l'enigma: la conclusione della trilogia. Solo alcuni indizi potrebbero, nuovamente, essere nascosti nell'unico testo che abbiamo.

Come accade a tanti profughi il gruppo arriva sulle coste, vicino ad Argo, non in mezzo alla città, perché l'accoglienza necessita i suoi tempi e chi fugge da un luogo lo sa bene. Tutto il dramma si svolge in questa zona liminare e il corteo verso la *polis* si snoda solo alla fine della tragedia. Il Coro è giunto nell'Argolide dopo aver abbandonato, su consiglio del padre<sup>26</sup>, le foci del Nilo<sup>27</sup>. Perseguitate dai figli di Egitto le Danaidi chiedono aiuto a Zeus, Protettore dei Supplici, la prima parola della tragedia

<sup>26</sup> Il padre Danao non è solo «colui che ha progettato il piano (βούλαρχος)» (11) ma anche il «leader del gruppo» oppure il «capo della sedizione» (στασίαρχος) (12), come tradotto dalla Centanni, dando così al termine στάσις il suo valore più comune. Si insinua qui anche un richiamo a ciò che forse era successo precedentemente negli Egizi e che quindi il pubblico conosceva bene: un reale conflitto bellico tra Danao ed Egitto.

<sup>27</sup> Il gruppo di esuli avrà costeggiato le coste dell'Asia minore, per non affrontare il mare aperto, come era costume dei Greci.

(1), nella speranza che una tempesta faccia naufragare i loro nemici, quegli uomini che esse non accettano come compagni di letto: la fuga dagli uomini (φυξανορία)<sup>28</sup> (8) non è dovuta ad un decreto di esilio della comunità nei loro confronti (δημηλασίαν) (6) o per un fatto di sangue ma dal senso di ribrezzo (ὄνοταζόμεναι) (10) per un matrimonio (a loro imposto) con i figli di Egitto e per i loro empì «pensieri (<διάνοιαν>» (10)<sup>29</sup>. La congettura di Haerens (φυξανορία) definisce quindi, sin dal v. 8 della parodo, la posizione iniziale delle fanciulle, qualsiasi sia il motivo che le spinge a sostenerla; la ‘tirata’ è dirimente per l’interpretazione del dramma, e definisce la volontà del Coro, che poteva comunque essere poi corretta da Afrodite in un finale conciliante delle *Danaidi*. Ciò di cui esse hanno ora bisogno è di essere accolte come supplici perché uno sciame violento di maschi egiziani è in arrivo sulla riva sabbiosa dove sono giunte: essi devono essere ricacciati in mare e perire in una tempesta che non lasci sopravvissuti. Questo dovrà «prevenire che essi salgano sul letto matrimoniale a loro preclusi da Themis<sup>30</sup> / violando così chi appartiene al fratello del loro padre / e non vuole che questo accada (πρίν ποτε λέκτρων ὧν θέμις εἴργει, / σφετεριζόμενοι πατραδελφείαν / τήνδ’ ἀεκόντων, ἐπιβῆναι) (37-9)». Potrebbe esserci una dichiarazione proemiale più chiara di questa? Le discussioni sulla misandria delle fanciulle risulta oziosa di fronte a questi tre versi in cui si prospettano ragioni espresse in modo così chiaro: esse non vogliono andare a letto con questi uomini che per di più sono i loro cugini. È una prima asserzione che sarà seguita da molte altre. A volte cerchiamo di leggere il testo secondo un piano lineare che non segue però lo sviluppo della tecnica tragica, cadenzata da sequenze metriche che indicano anche l’evoluzione dei sentimenti, in base alle circostanze accadute. Un metodo ‘realistico’ che sfugge a

<sup>28</sup> Per questa fondamentale congettura di Haerens e sulle possibili alternative rispetto al tradito ἀυτογένητον φυ[...]ξανορίαν cf. MIRALLES/CITTI/LOMIEN-TO 2019 *ad loc.*

<sup>29</sup> Al v. 10 <διάνοιαν> (Weil) è una congettura di una parola che troviamo anche al v. 109 (e in *Sept.* 831). Riassume, a mio parere, quanto viene poco dopo esposto: l’empio pensiero è quello di violentare le cugine, cioè loro stesse.

<sup>30</sup> «Themis è la giustizia fondata, non arbitraria, non convenzionale: non accetta mediazione e non può essere oggetto di negoziazione. La giustizia assoluta, Themis, sta sotto, sta prima di qualsiasi forma di regolamento e di relazione. A un’altra idea di giustizia fa riferimento Dike, la giustizia del patteggiamento, risultante dalla negoziazione fra diverse ragioni: Dike è una formula, il nome convenzionale di un accordo necessario alle relazioni interpersonali e politiche.» CENTANNI 2007, 857.

canoni rigidi altrimenti incapaci di costruire i personaggi e le loro momentanee contraddizioni.

Dopo gli anapesti iniziali segue una struttura corale lirica composta da otto coppie strofiche<sup>31</sup> (40-175) che si rifanno al mito per giustificare il presente. Le fanciulle invocano Epafo, il figlio di Io, la loro progenitrice, motivo fondamentale nell'eziologia del dramma, e poi nella seconda strofe (57-67) istituiscono un paragone tra il loro lamento, o preghiera, presso l'altare degli dei della città<sup>32</sup>, e quello di Procne, moglie di Tereo e madre di Itis da lei ucciso e imbandito al marito fedigrafo che, con un espediente, era riuscito a giacere con la cognata, Filomela. I tre erano stati perciò trasformati in uccelli: Tereo in una upupa, Procne in un usignolo che chiamava in eterno il nome del figlio e Filomela in una rondine<sup>33</sup>. La connessione con questo mito non è facile<sup>34</sup>: dal semplice richiamo ad un lugubre verso animale, suono teriomorfo sostituto della disperazione per ciò che Procne ha fatto al figlio, all'eterno rimpianto per la sua perdita, oltre al simbolo del desiderio di vendetta già insito nella mente delle Danaidi. Procne si è vendicata su un marito che l'ha tradita con la sorella e le ha poi mozzato la lingua perché non rivelasse l'accaduto alla moglie; le Danaidi, lo hanno detto nei primi versi, vogliono la morte dei cugini che desiderano stuprarle. Una riflessione in più, però, deve essere fatta sul ricorso ad una storia che porta in sé il motivo dell'incesto che le fanciulle rivendicano come una delle ragioni del loro rifiuto.

Ciò che ha commesso Procne non è immediatamente assimilabile a quello che faranno le Danaidi nella prima notte di nozze ma ci guida a capire meglio le caratteristiche di queste donne e il motivo per cui forse dovranno poi affrontare un processo. Procne veniva trasformata in uccello mentre le Danaidi, in una versione del mito, venivano punite nell'Ade a riempire d'acqua una botte piena di buchi da cui l'acqua scorreva via, rendendo la loro fatica inutile e la loro punizione eterna. Eschilo, in questa trilogia, sceglie una versione razionalizzante che, come ho accennato, forse non rinunciava a mettere a confronto civiltà contro barbarie. Ciò che

<sup>31</sup> Ogni strofe contiene un efimnio tranne l'ultima.

<sup>32</sup> Le Danaidi si rivolgono qui al pubblico in un suggestivo coinvolgimento in un mito molto conosciuto; ricercato è il rapporto con la natura circostante, isolata dalla *polis*, che in questo dramma appare come un rifugio cui si deve arrivare come l'ultimo porto sicuro.

<sup>33</sup> Cf. Apollod. 3, 14, 8. La storia aveva un suo allestimento scenico nel perduto *Tereo* di Sofocle.

<sup>34</sup> Cf. Friis JOHANSEN/WHITTLE 1980, 63-4 e BOWEN 2013, 157.

commette Procne, seppur giustificato dalla vendetta, resta un delitto dei più efferati, come quello delle Danaidi: il richiamo a questo mito non può essere casuale ma nasce senza dubbio da una coerenza interna ad una trilogia che viveva di questi richiami. Basta leggere con attenzione i vv. 83-85:

ΧΟ.  
 ἔστι δὲ κακὸν πολέμου τειρομένοις  
 βωμὸς ἀρχῆς φυγάσιν  
 ὄνυμα, δαιμόνων σέβας.

Anche per chi sfinito dalla guerra  
 sfugge da Ares, un rifugio sicuro  
 è l'altare, dove sta la potenza divina.

Nessun editore fa cenno, compreso Sommerstein, al fatto che questi tre versi sono la prova più evidente del gioco allusivo su cui si basava la trilogia. Le Danaidi, sfinite dalla guerra, fuggite da Ares che ha funestato il loro paese, hanno trovato nell'altare vicino alla spiaggia un rifugio sicuro. Anche in questo caso sembra davvero che si voglia riferire ogni espressione di un testo tragico alla condizione del genere umano, raramente alla contingenza di un *plot* che invece vive, innanzitutto, di vita propria. Questo breve inciso ha tutta l'apparenza di essere un piccolo riassunto di quanto le Danaidi hanno vissuto nella tragedia precedente, gli *Egizi*.

Il gruppo riprende il suo lamento, e la richiesta di un aiuto definitivo; il tono però cambia e non di poco mentre ha il sopravvento un sentire religioso cantato in maniera elegiaca (94-5). Quando Zeus vuole cancella le speranze degli uomini, senza violenza. Improvvisamente la paura di *eros* riappare in forma morbosa nell'immagine di chi<sup>35</sup> pensa alle nozze con insana caparbia (104-8): la passionalità violenta (ὄβριον) (104) di questi giovani li rende simili ad un tronco fiorente. È riassunta così la paura delle vergini per l'irruenza sessuale dei loro coetanei, o dell'uomo in generale. Lo dimostra la metafora che rapidamente muta e dall'immagine del tronco passa a quella del pungiglione: «il loro pungolo / è un folle pensiero (διάνοιαν μαινόλιον / κέντρον ἔχων» (109-10). Una casa di legno, la nave (135), le ha condotte incolumi ad Argo; e loro, nate da una santa madre, eviteranno i letti e le nozze dei maschi (141-3= 151-3); lo

<sup>35</sup> Si tratta di giovani nel pieno fulgore della loro forza (anche sessuale come si sottintende nel participio perfetto del v. 106 «τεθαλώς (in piena fioritura)» (Bothe).



vuole l'indomita Artemide, altrimenti non rimarrà che rivolgersi al dio che soccorre tutti, Zeus dei morti (157): si impiccheranno e Zeus, il tormento di Io, dovrà rinnegare l'odio che ha mosso la sua sposa, e non incorrere nella riprovazione degli uomini (169-170).

### 3.3. Danao e le figlie: i profughi sulla scena

Con il Primo episodio (176-523) inizia una lunga scena in trimetri (176-343) seguita da una sezione epirrematica. Anche il padre Danao è arrivato sulla scena che poteva prevedere, nella parte orchestrale più lontana dal pubblico, la stessa struttura elevata presente nei *Sette contro Tebe*; una κοινοβωμία su cui si trovavano le statue degli dei contrassegnate dai loro simboli, punto di osservazione per vedere ciò che avveniva nella pianura e nella spiaggia. Dopo un lungo viaggio per mare, da lui guidato, un uomo saggio (φρονοῦντι) (177), ricorda alle figlie che questo appunto è il momento di essere saggi (φρονεῖν) (177), un invito che rivolgerà loro anche in seguito. La strategia è frutto di un progetto preparato da tempo: Danao è un militare che sa come bisogna comportarsi nei momenti di pericolo: il fatto che siano arrivati su questa landa, vicina ad Argo, rivela la precisione di un nocchiero che conosceva bene il percorso da seguire. Gli Egizi giungeranno nel medesimo luogo e ciò fa pensare che nel dramma precedente, in un modo o in un altro, dopo un forte scontro fosse stato rivelato che il gruppo di esuli partiva per questa meta. È un particolare cui bisogna prestare attenzione perché potrebbe anche rivelare che negli Egizi una rocambolesca fuga, dopo una falsa promessa di un matrimonio conciliatore con i cugini, chiudesse il dramma alla maniera di quello che accade nell'*Ifigenia in Tauride* e nell'*Elena* di Euripide. Danao segnala che si avvicina un corteo di carri e cavalieri (il re entrerà a cavallo con il suo seguito): si sente il rumore degli assi, si vedono gli scudi e le lance, i cavalli e i carri. Nell'incertezza delle intenzioni dei capi della terra argiva le figlie devono rifugiarsi sull'altare comunitario (189) ed invocare ciascuna divinità. Il piano riprende quanto già anticipato dalle Danaidi: è chiaro che tutto è stato preparato con dovizia di particolari: le candide bende delle supplici devono essere tenute nella mano sinistra, le parole devono indicare rispetto, pietà, aiuto, come si addice a chi è forestiero, esule non per un delitto di sangue. Modo di parlare, sguardo e volto devono essere compassati. Il popolo argivo è molto insofferente (κάστ' ἐπίφθονον) (201). Eschilo indica, in modo allusivo, tutti i particolari, anche psicologici di chi ospiterà i profughi; non può essere casuale. Le principesse si poseranno sull'altare come colombe che fuggono dagli sparvieri: chiunque si unisce a una donna che lo rifiuta e il cui padre non gliela vuol concedere, non può restare puro; un'asserzione chiara per

quanto riguarda la mancata volontà di Danao che ingloba le figlie nella propria decisione.

### 3.4. *Il Re incontra i profughi*

Al v. 234 inizia a parlare il re Pelasgo, alle Danaidi, per chiedere da dove vengano vestite come sono con abiti non greci. Solo i rami che tengono in mano, consuetudine dei supplici, farebbero pensare ad una popolazione greca. La sezione iniziale (234-343) prevede quindi un colloquio tra la corifea e Pelasgo; la prima mostra alterigia regale e a sua volta volge a lui la stessa questione: con chi parlo, con un cittadino, con un sacerdote con lo scettro sacro (248) o con il capo della città? Pelasgo risponde con puntiglio ed elenca i suoi poteri su tutta la Grecia (250-9); dopo ampie descrizioni geografiche anche qui subentra la predilezione eschilea per il mistero: la pianura, la regione di Apis si chiama così da quando un medico famoso, Apis appunto, era giunto da Naupatto, un medico e profeta, figlio di Apollo, per liberare la zona da serpenti micidiali nati da una terra infettata da antichi delitti: una lacuna non ci permette, ahimè, di conoscere il passo con precisione, si capisce solo che oltre ai serpenti anche i draghi avevano infestato il paese. Ma tu di quale *ghenos* fai parte chiede infine Pelasgo? La risposta dovrà essere chiara, come si deve ad un popolo pragmatico che non ama i lunghi discorsi, confemando quanto Danao aveva anticipato alle figlie. La Corifea risponde che la loro stirpe è argiva in quanto sono discendenti di Io; Pelasgo, avuta questa risposta, indica la sua meraviglia ma continua a disquisire sul genere femminile e sulle donne fantasmagoriche di cui ha sentito parlare, soprattutto quelle nomadi degli Indi che cavalcano cammelli ma anche vergini carnivore; a lui le Danaidi sembrano piuttosto delle amazzoni (277-90). È l'unico passo in cui Pelasgo viene presentato, con leggerezza, nelle sue vesti di sovrano di un grande regno; è incuriosito da queste strane donne che gli ricordano i racconti su altre femmine dalle caratteristiche mitiche (o bestiali) più che umane. Inizia così una sticomitia in cui la corifea riassume la storia di Io<sup>36</sup> (291-324), ben conosciuta dal Re (295). Io era sacerdotessa e custode del tempio di Era; si unì a Zeus ed Era lo scoprì (296). Era trasformò Io in una giovenca (299); Zeus, talmente

<sup>36</sup> In questa versione del mito Zeus si accoppia con Io trasformata, da Era, in giovenca, sotto forma di toro, senza attendere la sua nuova metamorfosi in forme umana, una volta giunta in Egitto.

preso da questa amore si trasformò in toro per montarla (301). La sua sposa non si dette per vinta e pose Argo a sorvegliare l'amante del marito, ucciso poi da Hermes; allora Era escogitò un terribile tormento: la fece seguire da un tafano che non le dava pace. Io giunse a Canopo e a Menfi<sup>37</sup>; in Egitto Zeus mise termine al supplizio, senza più violentarla, la toccò con la mano e fece germogliare in lei un figlio (313). La dolcezza subentrò alla violenza: questo è il Dio che le Danaidi invocano, colui che libera dai tormenti e soprattutto colui che non si serve dell'atto sessuale per donare la vita. È l'amore idealizzato da ragazze che non conoscono ancora i piaceri della vita e temono la loro deflorazione come il peggiore dei misfatti che possa toccare alle donne? Da Epafo, frutto di un atto d'amore simbolo della non violenza, deriva il loro *ghenos*. Questa ricostruzione diacronica della loro storia deve essere inserita nel piano generale del *plot* e della ripugnanza per l'atto sessuale e quindi per Afrodite. Mai rispondono alle richieste del re riguardo la disgrazia che le ha colpite (327) e i motivi per cui chiedono asilo: esse odiano i letti nuziali (328-32):

Χο.

ἀναξ Πελασγῶν, αἰόλ' ἀνθρώπων κακά,  
πόνου δ' ἴδοις ἄν οὐδαμοῦ ταῦτόν πετόν·  
ἐπεὶ τίς ἤρχει τήνδ' ἀνέλπιστον φυγὴν<sup>38</sup>  
κέλσειν ἔς Ἄργος κῆδος ἐγγενές τὸ πρίν,  
ἔχθει<sup>39</sup> μεταπτοηθὲν<sup>40</sup> εὐναίων γάμων;

#### CORIFEA

Signore dei Pelasgi, variegati sono i mali degli uomini e non vedrai mai gli stessi colori sulle ali del dolore. Chi infatti avrebbe potuto pensare che questa imprevista fuga avrebbe fatto approdare ad Argo le tue antiche parenti, spinte dall'odio per i letti nuziali?

Il dolore non avrà mai lo stesso colore perché i mali degli uomini sono plurimi e differenti tra loro, ma qui l'oggetto del dolore sono i «letti nu-

<sup>37</sup> «Canobus was a town at one of the mouths of the Nile, just east of what was to become the site of Alexandria; in *Prom.* 846-9 it is prophesied that Io's wanderings will end there. Memphis, the ancient capital of Egypt, was further inland, a little south of modern Cairo» SOMMERSTEIN 2008, III, n. 63, 329.

<sup>38</sup> «fuga (φυγὴν)» è la parola chiave di questa sezione, una fuga «improvvisa (ἀνέλπιστον)» per fuggire l'imminente matrimonio che avrebbe messo fine alla guerra dinastica in Egitto.

<sup>39</sup> τὸ πρίν ἔχθει (Turnebus)

<sup>40</sup> μεταπτοηθὲν (West).

ziali», non ci sono dubbi anche se inseriti in un contesto testualmente corrotto. Nessuno vuol avere un padrone (336), questa è la risposta più esauriente che Pelasgo riesce ad avere dalle donne cui replica che non restituirle ai figli di Egitto vorrà dire provocare una grande guerra (342).

A queste note riassuntive di un andamento statico del dramma dobbiamo però aggiungere una breve riflessione: chi cerca in ogni modo di giustificare l'atteggiamento di queste vergini con motivazioni diverse da quelle dell'odio per l'unione con dei maschi non ritiene sufficiente neppure quanto le Danaidi dicono a Pelasgo, in un moto di odio che non si presta a fraintendimenti. Pur ammettendo si tratti della pudicizia che le giovani vergini provano prima del matrimonio questa sola motivazione non sarebbe sufficiente a giustificare la stesura di un intero dramma. Ciò dimostra invece che l'ordito del *plot*, fino alla notte delle nozze, ha come tema etico il rifiuto del matrimonio come istituzione (ferma la loro presa di posizione: «chi mai amerebbe procurarsi un padrone<sup>41</sup> (τίς δ' ἄν φιλοῦσ' ὄνοιτο τοὺς κεκτημένους)» 337) cui si accompagnano, con diverso rilievo, le annotazioni di carattere storico-politico cui abbiamo fatto cenno. Segue una scena epirrematica (348-417) tra il Coro, che si esalta nel canto, e il Re che risponde in trimetri. Lentamente Pelasgo indica la soluzione che intende prendere, anche perché non nascano disordini in città (e questo dimostra l'essenza democratica di una monarchia in cui il sovrano non può agire senza consultare l'assemblea) (357). Le Danaidi lo pensano e lo raffigurano come un re orientale, dai poteri assoluti (370-5), ma soprattutto lo avvertono di guardarsi dalla collera di Zeus, protettore dei supplici (385); se i figli di Egitto, risponde Pelasgo, vantano dei reali diritti su di loro, secondo le leggi del paese, come strettissimi congiunti, esse dovranno difendersi secondo quelle leggi (387-91). Mai esse cadranno nelle loro mani, nel potere dei maschi (392-93), è la loro risposta. Il Re ricorda loro, ancora una volta (365-7), che non ha un potere assoluto e che dovrà comunque consultare l'assemblea cittadina (397-401). Zeus, loro consanguineo, saprà dare la giusta punizione a chi si comporta in modo malvagio (402-6). Tutta la *vis* oratoria del re si basa sul linguaggio della marineria nel riflesso di una profonda arte retorica che riprende immagini sia omeriche che della lirica monodica (Alceo) ma che

<sup>41</sup> È la traduzione della Centanni adottata per i passi più estesi qui citati, ma per questo tormentato verso, e le varianti testuali cf. MIRALLES / CITTI / LOMIENTO 2019, 275-76 e SOMMERSTEIN 2019, 186-87. Per l'equiparazione del matrimonio con la schiavitù e per la linea di pensiero retrostante cf. Eur., *Me.* 232-4.

allusivamente annuncia anche l'arrivo per mare di coloro che saranno i presunti nemici del futuro. È un modo sorprendente e affascinante cui Eschilo ci ha abituati nell'uso della metafora che contraddistingue la trama dei suoi drammi: il giogo (i *Persiani*) e la rete (*Agamennone*) ad esempio. Nelle *Supplici* il mare è senza dubbio l'elemento che riunisce le esuli agli Argivi (loro antenati) ma anche gli Egizi alle loro prede. Dalle rive dell'Egitto è iniziato il viaggio attraverso le distese marine del Mediterraneo, lo stesso percorso che compiono gli Egizi, ormai vicini alle coste di Argo. Pelasgo per riflettere sulla concessione dell'asilo deve scrutare, con occhio lucido, gli abissi come un palombaro (408-9); le fanciulle ribadiscono la loro richiesta, in un'ode composta da due coppie strofiche, e minacciano, nel caso in cui non saranno esaudite, una eguale ricompensa ai suoi discendenti (418-37). Al loro invito: «Pensaci (φρόντισον)» (418) corrisponde: «Ho meditato (πέφρασμαί)» (438) di Pelasgo che riprende ancora una metafora marina: «lo scafo della mia mente è inchiodato, come bloccato da saldi paranchi (καὶ γεγόμφωται σκάφος / στρέβλησι ναυτικῆσιν ὡς προσηγμένον<sup>42</sup>)» (440-41). Le fanciulle, in una breve sticomitia, rivelano il loro desiderio di impiccarsi, con le cinture dei peploi, alle statue degli dei (465). Pelasgo riflette: «È una piena di sciagure, come un fiume che avanza. / Mi sono impelagato in un abisso di rovina, e non c'è nessun porto per i mali (κακῶν δὲ πλῆθος ποταμὸς ὡς ἐπέρχεται / ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ' εὐπορον / τόδ' εἰσβέβηκα, κούδαμοῦ λιμὴν κακῶν.) (469-71). Dopo il mare ecco il fiume: due sono i fiumi, uno in Egitto e uno in Argo: sul Nilo cresce una razza molto diversa da quella dell'Inaco. Per evitare la minaccia di una «contaminazione (μίασμα)» dovrà affrontare la battaglia con gli Egizi (473) e il sangue versato, maschile o femminile, sarà comunque sangue di esseri umani. Prevarrà quindi il rispetto per Zeus protettore dei supplici. Danao si recherà ad Argo e portare con sé i rami, simbolo dei supplici, da mettere sugli altari cittadini. Con questo espediente tutti saranno convinti e voteranno favorevolmente: il popolo, altrimenti, non si fida delle parole che vengono dalla somma autorità (485)<sup>43</sup>. La successione discorso-stico-

<sup>42</sup> La lezione del *Mediceus* è προσηγμένον.

<sup>43</sup> Riporto la rassegna di Sommerstein sui meccanismi simili a questo nella produzione eschilea a noi giunta. Si tratta dunque di una costante, un avvertimento su reale potere del popolo (basta pensare all'ostracismo in Atene) spesso pronto a rovesciare i potenti: il verso 485 è dunque un *topos* che ritorna: «even *Pers.*, where despite the queen-mother's confidence that Xerxes is not ὑπεύθυνος to the community (213) he is severely censured by the chorus of elders both

mitia-discorso si presenta ancora sotto forma di tritico. Danao chiede una scorta di gente del luogo non solo per trovare i santuari della città ma anche per far sì che il suo aspetto, sconosciuto ai nativi, non ingeneri paura in chi potrebbe addirittura ucciderlo. Il re concorda con lui e gli raccomanda di non parlare troppo; in una sticomitia, ordina alle Danaidi di abbandonare le statue degli dei protettori e di recarsi nel bosco sacro; un accorgimento per far sì che le fanciulle passino dall'altare all'orchestra. Il Re parte per convocare l'assemblea.

### 3.5. *L'esilio e le peregrinazioni di Io*

Il primo stasimo (524-99), in cui hanno il sopravvento i giambi lirici, è racchiuso, nella prima e quinta coppia strofica, dalle lodi e dalle invocazioni a Zeus protettore dei deboli; il quadro al centro racchiude la storia di Io. I piani del tempo ora si sovrappongono: ad Argo si decide la loro sorte, in un'assemblea e con una votazione democratica (modalità ignota alle Danaidi), nella zona liminare alla città esse cantano una vicenda lontana che rende storico il tempo del mito (538-42):

XO.

παλαιὸν δ' εἰς ἶχνος μετέσταν,  
ματέρος ἀνθονόμους ἐπωπάς,  
λειμῶνα βούχιλον, ἔνθεν Ἴω  
οἴστρω ἐρεσσομένα  
φεύγει ἀμαρτίνοος

CORO

Siamo tornate sulle orme antiche,  
agli aperti prati fioriti di nostra madre,  
al pascolo della giovenca, da cui Io  
stravolta dall'estro  
fuggiva, con mente errante.<sup>44</sup>

in his absence (550-3) and when he returns (922-4, 966-1003). In *Seven* (4-9) Eteocles expects that success in the war will be credited to the gods while failure will be blamed on him; in *Agamemnon* (432-70) resentment in Argos against the Atreidae over losses in the Trojan War has reached such a pitch that the chorus fear there may be a plot for their assassination (457-60).» SOMMERSTEIN 2019, 225.

<sup>44</sup> «Mi allontanai lungo la traccia antica / dei fioriti pianori della madre, / prato che nutre buoi, da dove Io / mossa dall'estro / pazza fuggè» la traduzione in

Il loro ritorno, dall'Egitto all'Argolide, distoglie dall'andamento del *plot*: sembra che il reale motivo di questo viaggio non sia più la loro fuga dalla violenza dei cugini ma quasi un pellegrinaggio in quel prato in cui la loro antenata, Io, trasformata in giovenca, veniva continuamente osservata da Argo, mostro dotato di cento occhi. Il tono sacrale dell'ode ha dunque il sopravvento sulle vicende tragiche che le giovani sembrano vivere con estrema difficoltà. Io fugge, inseguita dal tafano, in Asia, giunge in Misia, Lidia, Cilicia, Panfilia, Fenicia e Palestina; il suo viaggio termina nel sacro bosco di Zeus presso l'acqua del Nilo. Come adesso accade a loro così Io si trovò in una terra straniera e il suo aspetto semiumano fece sì che chi la vide fu preso da grande paura (565-70). Io pianse, Zeus la soccorse e le donò un figlio: Epafo. In un breve spazio del dramma viene ripresa, dopo il passo di cui abbiamo già parlato, ai vv. 291-324, la storia di Io. A parte i toni della litania, come antica forma di devozione religiosa<sup>45</sup>, a noi interessa notare come venga ripreso lo stesso motivo per ampliare il senso delle sofferenze patite da quella antenata di cui le Danaidi sono fiere di discendere anche per la sua storia personale. Ogni storia amplificata in un dramma evidenzia sempre la volontà di rendere convincente, anche ossessionante, l'ordito del racconto che in entrambi i casi termina con la nascita di un bambino «senza macchia (ἀμεμφῆ)<sup>46</sup>» (581), longevo e felice. La stirpe discende direttamente da Zeus fonte della vita e questa unione che mette fine alle sofferenze di Io viene riconosciuta dalle legittime discendenti; utile ricordare che questa ode alla fonte della vita può essere poi letta in parallelo con l'intervento di Afrodite nelle *Danaidi* (*TrGF* III, 44), giusto riequilibrio di quanto qui espresso (590-9):

ΧΟ.

τίν' ἄν θεῶν ἐνδικωτέροισιν  
κεκλοίμαν εὐλόγως ἐπ' ἔργοις;  
«αὐτὸς ὁ» πατὴρ φυτουργὸς αὐτόχειρ ἄναξ,  
γένους παλαιόφρων μέγας  
τέκτων, τὸ πᾶν μῆχαρ, οὐρίος Ζεὺς.

CITTI, MIRALLES, LOMIENTO 2019. «I have come and halted on the old tracks, / the place where my mother was watched as she / browsed on the flowers, / the cattle-pasture meadow, from whence Io, / driven by the gadfly, / fled in frenzy» la traduzione in SOMMERSTEIN 2008, I.

<sup>45</sup> Cf. MIRALLES/CITTI/LOMIENTO 2019, 320-1.

<sup>46</sup> Anche il dio Apis egiziano, dice Erodoto (3, 28), era senza macchia.

ὕπ' ἀρχᾶ δ' οὐτινος θαόζων  
 τὸ μείον κρεισσόνων κρατύνει,  
 οὐτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβων κράτη.  
 πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος  
 σπεῦσαί τι τῶνδ' οὐ Διὸς φέρει φρήν;

#### CORO

Chi fra gli dei sarebbe più giusto  
 invocare per avere soccorso in questi frangenti?  
 «Lui,» il padre, il procreatore, la potenza sovrana della sua  
 mano;  
 della nostra stirpe, lui fu il sapiente, grande  
 architetto, onnipotente rimedio, soffio che spira benefico:  
 Zeus.

Il suo potere non è sottoposto a nessuno: lui sta in trono  
 e comanda, assoluto.

Nessun potere da onorare, che sieda più in alto di lui.  
 Subito si fa atto ciò che la sua parola  
 promette. Che cosa mai non compie la mente di Zeus?

### 3.6. *Una monarchia democratica*

Nel secondo episodio (600-24) Danao porta la notizia che l'assemblea popolare ha deciso, all'unanimità, di accogliere le supplici. Pelasgo ha dimostrato grandi capacità oratorie ma Zeus è il vero artefice di questo successo (623-4).

Nel secondo stasimo (625-709) si presenta un'occasione alle fanciulle, ma sarebbe forse meglio dire ad Eschilo, per cantare la vita, quasi edenica, di una città posta sotto l'egida di *Dike*. Le supplici, esuli dalla loro patria, esaltano una *polis* ideale e anticipano il canto che, alla fine del dramma, le accompagnerà dentro le mura cittadine dove esse vorrebbero vivere, lontano dal ricordo della *hybris* che le ha portate a fuggire dalla patria<sup>47</sup>. La risposta alla decisione favorevole dell'assemblea argiva nei loro

<sup>47</sup> «La comparsa di Afrodite ed Artemide, alla fine della seconda strofe ed antistrofe, è dovuta alla loro natura divina: esse rappresentano l'antitesi posta alla conclusione dell'opera. La quarta ed ultima strofe intima, infine, i tre grandi fondamenti: rispetto per i diritti degli stranieri (qui anteposto per una ragione legata alla trama), rispetto per gli dei e rispetto per i propri genitori» LESKY 1996, 147.



confronti è un canto di benedizione: le Danaidi si sentono, ormai è chiaro, sacerdotesse di un culto privato, mistico, in cui il loro odio per i cugini (o in generale per il sesso) potrebbe essere causato dall'oracolo secondo il quale il padre sarebbe morto se esse si fossero congiunte carnalmente con un uomo, oppure in quanto seguaci di un culto egiziano a noi sconosciuto, commisto con la storia di Io e la sua sofferenza infinita per un amore non desiderato ma subito. Repentino quindi il mutamento delle Danaidi all'annuncio del voto positivo concesso dal *demos*: ad una prima parte dedicata alle forze celesti (Zeus che deve cacciare i timori suscitati da Ares) ne corrisponde una seconda politica in cui prevale un profondo senso di riconoscimento per la *polis*. Non parlerei tanto di una conversione alle istanze democratiche, di cui non si sente la presenza nel testo, quanto di un sincero elogio per la comunità in cui sognano di passare la loro esistenza<sup>48</sup>. Mai Argo provi l'orrore di Ares (635), la peste (659), la sedizione (<στάσις><sup>49</sup> (661). Ares, amante di Afrodite, non recida il fiore della giovinezza (663-5), gli altari intorno ai quali si raccolgono gli anziani siano affollati di vecchi (666-7), Zeus sovrintenda al governo della città (670-4), Artemide Ecate guidi il parto delle donne (676-7), mai Ares, padre del pianto, susciti le urla della guerra civile (681-2), Apollo Liceo sia clemente con i giovani (686-7), Zeus renda fertile la terra (688-90). Gli aedi cantino inni di buon auspicio (694-5) e il potere popolare conservi i suoi diritti (698-9). Sarebbe strano che Eschilo si servisse, in questi versi, di un gruppo di giovani vergini per esaltare il potere democratico rispetto a quello monarchico di cui esse erano parte integrante. Più interessante è riflettere sull'atteggiamento delle Danaidi atto a favorire il piano-ingannatore del padre di cui potevano essere a conoscenza; è quanto ipotizza Sommerstein<sup>50</sup>, per poi escluderlo, in un'ipotesi degna di una *spy story*. Vale la pena leggerlo direttamente anche per le prospettive generali del *plot* (dimostrarlo è più difficile):

Danaus is king of Egypt. He has, however, no son to succeed him, and the Egyptian people, as represented by the chorus of Egyptian notables, are anxious about the future of their kingdom. His brother Aegyptus comes to him with what might seem an admirable proposal: let Danaus' daughters be married to Aegyptus' sons, thus keeping both rulership and property entirely within the one family (cf. *Supp.* 338). Danaus, however, has been

<sup>48</sup> Cf. AMENDOLA 2006, 73-85.

<sup>49</sup> <στάσις> Bamberger; <δούου> suppl. Mazon; <ἔρις> Heath. Cf. MIRALLES / CITTI / LOMIENTO 2019, 358-9.

<sup>50</sup> SOMMERSTEIN 2019, 104.

told by an oracle (probably that of Zeus Ammon, to Greeks the best known of all foreign oracles) that he will be killed by the bedfellow of his daughter, and he refuses. Aegyptus, slighted, seeks and secures the support of the people against Danaus, and now, if not earlier, he invokes an Egyptian law according to which a woman's closest kinsman has the right to demand – indeed to take – her in marriage regardless of her or her father's consent. On his claim being rejected, he declares war on Danaus – probably with the enthusiastic support of the chorus – and the play may have ended with him going out to battle, perhaps accompanied by his sons as a secondary chorus (this would be the only opportunity in the trilogy to bring them on stage). If this view of the structure of the trilogy is correct, it has important consequences for the understanding of the *The Suppliants Maidens*. Danaus at least is systematically deceiving the Argives: neither they nor any other Greek *polis* would have been willing to support him had they known that they were fighting for his right to keep his daughters in permanent spinsterhood. It is less clear whether his daughters are also parties to the deception – whether, in other words, they are aware of the oracle. If, as is likely (...), the oracle came from Zeus, and if the Danaids knew of it, their repeated and confident prayers for the support of Zeus would be so marvellously foolish that it is more likely that we are to suppose they do not know. Their father, in whose hands they are like the pieces on his game-board (cf. *Suppl.* 12), must then have brought them up from childhood to look on marriage not as a natural and inevitable stage in life but as a fate literally worse than death.

### 3.7. Orizzonti di guerra

Solo a questo punto, prima che diventi concreta la possibilità di una guerra con gli Egizi, possiamo parlare di una trama, nel senso di azione drammatica. Nel terzo episodio (710-75), in parte commatico, dopo l'avvistamento delle navi nemiche da parte del padre le Danaidi cadono nella paura e nell'angoscia; nelle brevi parti cantate (due coppie strofiche) prorompono in espressioni di terrore cui niente vale l'intervento rasserenatore di Danao. Dall'alto della collina ove si è posizionato egli descrive tutto nei minimi particolari<sup>51</sup>: le armi, le vele, la prua, la poppa, l'equipaggio dalla pelle nera che risalta sulle bianche vesti. Una flotta è giunta

<sup>51</sup> Cf. 176-233 in cui Danao vede arrivare il re Pelasgo con il suo seguito. La scena segue ora il medesimo andamento della precedente con il padre che, di vedetta nel santuario, esorta le figlie a chiedere la protezione divina, seguendo un comportamento regolato da σωφροσύνη ed ἡσυχία.

sulla costa. Danao si rivela ancora l'accorto uomo politico attento ai particolari ma soprattutto desideroso di assecondare il suo piano: deve precipitarsi a chiedere aiuto ma nella prospettiva che un araldo o un'ambasciera le possa rapire rassicura le figlie e le sprona a resistere nella certezza che presto chi disprezza il volere degli dei pagherà il fio (733).

La paura (φοβούμαι) (734) si impadronisce delle Danaidi e la speranza di prima è solo un ricordo che dà spazio ad un sentimento irrazionale in vista dell'incontro con il nemico. Un passaggio epirrematico dà enfasi alla *climax* che introduce il terzo stasimo. Avvertite dal padre dell'arrivo dei cugini lo descrivono, senza vederlo, come tratte in un'estasi persecutoria; è la disperazione di chi sente avvicinarsi la fine e cerca di demonizzarla con le parole: «sono già morta, padre, per la paura (παροίχομαι πάτερ δείματι<sup>52</sup>)» (738) (*Alceste*, nell'omonimo dramma euripideo vive allo stesso modo l'avvicinarsi della fine). Le rassicurazioni di Danao cadono nel vuoto. Le navi volano (734-5), e la fuga è stata forse inutile: i figli di Egitto sono un *ghenos* (è il loro stesso *ghenos*!) maledetto e malvagio ma soprattutto non sono mai sazi di combattere: «insaziabili di combattere, e lo dico a uno che lo sa bene (μάχης τ' ἄπληστον· καὶ λέγω πρὸς εἶδοτα<sup>53</sup>)» (742). Ancora un indizio, sì solo un'indizio, di una possibile battaglia avvenuta negli *Egizi* (se questi occupavano la prima posizione della trilogia); le Danaidi sembrano temere ciò che è già avvenuto: è come se dicessero al padre, che ha già combattuto con fratello e nipoti, che le sue rassicurazioni sono inutili e prive di fondamento. Danao non se ne dovrebbe andare, non dovrebbe lasciare sole donne che non hanno insito in sé il demone della guerra. Sembrano addirittura confessare che tutto lo zelo religioso inculcato loro dal padre e il sacro altare presente sulla scena non servirà proprio a niente di fronte alla prepotenza; quasi un breve inserto di relativismo che pone una piccola ombra sul credo che regola il *plot*. Ecco il breve inserto dell'antistrofe (755-59):

Χο.  
οὐ μὴ τριαίνας τάσδε καὶ θεῶν σέβη  
δείσαντες ἡμῶν χεῖρ' ἀπόσχονται, πάτερ.

<sup>52</sup> Davvero le *Supplici* sono il dramma in cui la paura ancestrale dell'uomo è forse descritta in un modo che esalta quanto di irrazionale a volte governa i nostri sentimenti nell'apprendere una notizia che temevamo. La tragedia vive l'alternarsi della paura e della speranza nel continuo prevalere della prima.

<sup>53</sup> Un'allusione alle capacità belliche dei cugini, già conosciute da Danao in un conflitto precedente?

περίφρονες δ' ἄγαν ἀνιέρω μένει  
 μεμαργωμένοι κυνοθρασεῖς, θεῶν  
 οὐδὲν ἐπαῖοντες.

CORO

Non certo per paura di questo tridente e per rispetto verso gli dei  
 terranno le mani lontane da noi, padre!  
 Deliranti, smodati, empi, prepotenti,  
 pazzi, cani furiosi, non prestano  
 ascolto agli dei.

Dopo aver loro rivolto le ultime parole rassicuranti, nella speranza che l'approdo non sia facile per la flotta, Danao va in cerca di aiuto.

### 3.8. *Il rifiuto del talamo nuziale*

Nel terzo stasimo (776-824) le Danaidi, come il Coro dei *Sette contro Tebe*, intensificano i toni già usati in precedenza: «loro, i maschi,/ corrono, mi braccano,/io in fuga...e loro urlano e sbraitano,/per prendermi a forza. (ἀρσενογενὲς /μετὰ με δρόμοισι διόμενοι/φυγάδα μάταισι πολυθρόοις/βίαια δίζηνται λαβεῖν)» (817-21). Ancora una volta e con maggiore forza, nel motivo del rifiuto di *eros*, del talamo e delle nozze, sono insiti il cardine e le ragioni di un loro avvenire altrimenti impossibile. Il Coro pensa di trasformarsi in un elemento naturale: fumo nero che arrivi vicino alle nuvole di Zeus, invisibile come polvere senza ali (779-82); trovare un posto nel cielo dove le gocce di pioggia diventano cristalli di neve, o una roccia deserta, nido di avvoltoi, dove lanciarsi nel vuoto prima che: «con violenza mi tocchino le nozze/che lacerano il cuore (πρὶν δαῖκτορος βία / καρδιᾶς γάμου κυρῆσαι;)» (798-9). Morire piuttosto che avvicinarsi al letto nuziale (804-5). Un messaggio unidirezionale: le nozze equivalgono alla morte; non esiste una via di mezzo, non esiste salvezza se non nella metamorfosi che sottrae il corpo alle contingenze dell'esistenza. La dottrina pitagorica sembra essere l'estrema salvezza in un mondo che non offre speranza; la trasformazione degli elementi e dell'entità corporea offre la possibilità di uscire per sempre dalla catena delle vicende terrene che solo in apparenza rendono gli esseri umani schiavi del destino.

3.9. *Uomini contro donne. La coreografia eschilea*

All'inizio del quarto episodio (825-1017) l'attesa è spezzata, improvvisamente, e un gruppo di Egiziani irrompe, con un Araldo<sup>54</sup>, felice di aver trovato la propria preda. Il dialogo lirico epirrematico (825-910) si presenta molto corrotto fino al v. 902<sup>55</sup> e l'unico dato sicuro è che dopo il v. 871 una voce diversa parla nel codice Mediceo, un ΚΗΡΥΞ (araldo) (così lui stesso si definisce al v. 931): da qui nasce l'integrazione del suo ruolo fin dal v. 836 per alcuni<sup>56</sup>, oppure di un coro di Egiziani per altri<sup>57</sup>. Qualunque sia l'attribuzione delle parti, o all'Araldo o agli Egiziani, la scena si presenta come una delle più movimentate del teatro greco e nessuna delle due parti risparmia all'altra le accuse più spietate

La morte è il *refrain* che accompagna non solo la speranza delle Danaidi ma anche le minacce dei cugini: sembra la ripresa di uno scontro già avvenuto in una precedente occasione (negli *Egizi?*). L'incontro inizia con la minaccia di strappare i capelli, marchiare e poi tagliare la testa alle ragazze (840-1) in una profezia che noi sappiamo toccherà proprio agli Egizi nella prima notte di nozze<sup>58</sup>. La violenza che precede la morte è l'unica legge che regola questo rapporto<sup>59</sup> e solo un irresistibile interesse di-

<sup>54</sup> Quasi tutti gli editori concordano nel far entrare l'Araldo, sulla scena, insieme agli altri Egiziani. I passi su cui si divide la critica nell'attribuirli all'Araldo o a un coro di Egiziani sono: 836-42; 847-54; 859-65.

<sup>55</sup> «La scena che segue era con ogni probabilità gravemente mutila già nell'antigrafo del *Mediceus*, fino al v. 902, e riusciamo a intendere solo sommariamente le parole smozzicate che si leggono, e a tentare di attribuirle ai personaggi in scena. Nessuno pensa che si possa fare molto di più che riprodurre le testimonianze esistenti, di testo e scoli (per nostra fortuna, alcuni di questi ultimi fanno riferimento a un testo più integro di quello di cui disponiamo, e probabilmente risalente alla tarda antichità), rendere conto di quanto si è fatto per migliorare l'esistente e ricostruire per quanto possibile lo svolgimento dell'azione.» MIRALLES / CITTI / LOMIENTO 2019, 395-6.

<sup>56</sup> Cf. MIRALLES / CITTI / LOMIENTO 2019, *ad loc.*

<sup>57</sup> Cf. BOWEN 2013 *ad loc.* e SOMMERSTEIN 2019 *ad loc.*

<sup>58</sup> Cf. Paus. 2, 24, 2 e Apoll. 2, 1, 5.

<sup>59</sup> Anche SEAFORD 1984-85, 221, deve ammettere, lapidariamente, che non ci si può nascondere sotto il pretesto dovuto al cerimoniale: «In un normale matrimonio la riluttanza e ostilità, reale o immaginaria, della sposa è superata, o si immagina che sia superata, dalla tendenza positiva della cerimonia, mediante la persuasione o mediante i riti di partecipazione. Nel caso delle Danaidi, d'altra parte, il risentimento delle spose, la tendenza negativa nel rituale nuziale, ha abbastanza forze per prevalere, e culmina nell'assassinio degli sposi».

nastico poteva far pensare ai cugini che le nozze placassero l'odio: le Danaidi invocano il naufragio di quella nave con la quale sarebbero dovute tornare in patria (866-71). Le incertezze testuali non ci aiutano ma il senso di uno scontro verbale senza sosta (certamente efficace, ai nostri occhi più che a quelli degli Ateniesi, uno scontro tra due gruppi contrapposti anche per genere sessuale) dà comunque l'idea del tumulto che si creava sulla scena fino a quando, al v. 885, sembra che le ragazze siano davvero portate via, con la forza, dal santuario dove si erano rifugiate. Senza dubbio l'Araldo e gli altri Egiziani si avvicinavano per rapirle, sempre all'insegna del motivo del più grande oltraggio: trascinarle via per i capelli (909) e portarle dai figli d'Egitto, altezzosamente lontani, in attesa della loro preda, come precisa l'Araldo: «Presto vedrete molti signori, i figli d'Egitto (πολλοὺς ἄνακτας, παῖδας Αἰγύπτου, τάχα / ὄψεσθε)» (906-7). Non era contemplato nel mito, e neppure nel *plot*, che questo avvenisse: dalla città arriva Pelasgo con i suoi soldati (911), i buoni contro i cattivi, tre gruppi ora sono presenti sulla scena; Sommerstein pensa dunque a trentotto persone, compresi Pelasgo e l'Araldo, un numero simile a quello dei partecipanti alla processione finale delle *Eumenidi*<sup>60</sup>. I toni apparentemente si placano, le fanciulle non intervengono, e Pelasgo, di fronte alle rimostranze dell'Araldo che ripete di essere venuto a riprendersi ciò che gli toccava, non dice neppure il suo nome: è il portavoce del regime democratico che ha deciso, all'unanimità, di non consegnare le donne (943-9):

ΠΕ.

τοιάδε δημόπρακτος ἐκ πόλεως μία  
 ψῆφος κέκρανται, μήποτ' ἐκδοῦναι βία  
 στόλον γυναικῶν· τῶνδ' ἐφήλωται τορῶς  
 γόμφος διαμπάξ, ὡς μένειν ἀραρότως.  
 ταῦτ' οὐ πίναξίν ἐστιν ἐγγεγραμμένα  
 οὐδ' ἐν πτυχαῖς βίβλων κατεσφραγισμένα,  
 σαφῆ δ' ἀκούεις ἐξ ἐλευθεροστόμου  
 γλώσσης. κομίζου δ' ὡς τάχιστ' ἐξ ὀμμάτων.

PELASGO

Ma questo è il decreto del popolo, deciso con il voto unanime di tutta la città: non consegnate mai queste donne alla violenza. Questo è quanto; e sta confitto precisamente come un chiodo che passa da parte a parte, e tiene tutto ben saldo. Tutto ciò non sta scritto su tavolette, e neppure è si-

<sup>60</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2019, 332.

gillato dentro a rotoli di papiro: ma sono parole chiare, queste che ascolti, da una libera voce. Vattene al più presto, scompaia dalla mia vista.

All' Araldo rimane solo la minaccia della guerra: uno scontro tra uomini. Si allontana senza aver capito davvero in che cosa consistesse il voto popolare che tutelava, per sempre, le Danaidi. Pelasgo non ha aggiunto neppure una sua parola al decreto; lo scontro tra la monarchia assoluta e quella democratica è solo agli inizi. L'interesse di Pelasgo si volge subito alle Danaidi: egli mostra la responsabilità del capo cui è stata affidato un ruolo specifico. Le fanciulle saranno al sicuro solo dentro le mura della città ove ci sono proprietà statali e abitazioni che appartengono al Re stesso. In alcune case potranno vivere con altre persone, in altre da sole. A loro la decisione. È evidente che in questa scelta si nasconde qualcosa che era importante nel seguito della trilogia: difficile prevederlo<sup>61</sup>. Tutto converge dunque a creare un'immagine ideale della città: le leggi sono il frutto di una meditata esperienza che ha insegnato ad ospitare i supplici e l'invito a sistemarsi al più presto è rivolto anche alle ancelle delle giovani. Le Danaidi sentono ora solo la necessità di riavere accanto il padre, loro consigliere e guida: solo lui potrà dire dove sarà meglio vivere. Esse devono tutelare il loro buon nome: ogni ancella<sup>62</sup> si dovrà porre al servizio della sua padrona. L'aspetto che più colpisce di questi versi è, ancora una volta, la necessità della presenza di Danao; è ovvio che il primo pensiero che viene alla mente è un semplice desiderio di protezione per delle ragazze sole, in terra straniera. La precisazione: «Giacché fu sua la prima / idea, su dove si dovesse aver dimora / e su un luogo propizio (τοῦ γὰρ προτέρα / μητις, ὅπου χρῆ δῶματα ναίειν / καὶ τόπος εὐφρων)<sup>63</sup>» (970-72) e soprattutto l'uso della parola μητις<sup>64</sup>, intesa come «piano», fa invece

<sup>61</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2019, 345.

<sup>62</sup> Domandandosi chi siano queste ancelle SOMMERSTEIN 2008, I, 417, pensa che i versi a loro dedicati (977-9) siano stati aggiunti da un autore più tardo, forse al posto di una breve canzone corale. Cf. anche TAPLIN 1977, 232-5 e LIONETTI 2016, 80-2.

<sup>63</sup> Testo e traduzione di MIRALLES / CITTI / LOMIENTO 2019.

<sup>64</sup> «This neutral use of μητις, which normally has connotation of underhandedness and deception (60-1 n.), is found in Pindar, who applies the term to his own poetic skill (*Olymp.* 1, 9, *Nem.* 3, 9) and also in Soph. *Ant.* 158 (referring to the as yet unknown business on which Creon has called a council meeting); but the theatre audience will inevitably be reminded of the cunning scheme that Danaos will later devise for the murder of his sons-in-law» SOMMERSTEIN 2019, 349.

pensare a ciò che da tempo era stato predisposto tra padre e figlie. Un aspetto, a mio parere, che getta, come abbiamo visto in altri casi, un'ombra sulla genuinità delle fanciulle, pronte a suicidarsi, se il loro desiderio non può avverarsi, ma anche subdolamente determinate a seguire la volontà di Danao. La scelta della dimora doveva essere, almeno questa, una scelta immediata, nata dal cuore, quella di vivere in mezzo alla popolazione argiva. Eschilo spinge così il pubblico a capire che la dimora delle fanciulle sarà importantissima nel prosieguo del *plot*, soprattutto se le *Supplici* erano il secondo dramma e subito dopo seguivano le *Danaidi* e la notte delle sposine-assassine.

### 3.10. *L'ethos di Danao e la guerra annunciata*

Nel quinto episodio (980-1013) le sensazioni espresse alla fine del paragrafo precedente diventano ancora più evidenti. Danao torna scortato da guardie argive (un primo segnale del ruolo che ricoprirà in futuro?). È diventato importante, sembra quasi il nuovo Re e anche il suo linguaggio segue modalità retoriche. Gli Argivi hanno ascoltato il suo racconto dimostrando simpatia per lui e ostilità verso i nipoti (983-4): la scorta armata è stata concessa perché non potesse accadergli niente di male ma anche come «privilegio che reca onore (τίμιον γέρας)» (986); il messaggio è chiaro, Danao ha fatto più che un'ottima impressione, perché la sua *ars loquendi*, è sottinteso, li ha conquistati (nessun cenno nei confronti di Pelasgo). Premesso che il piano (sembra questo il senso generale del passo) procede molto bene, raccomanda alle figlie di conservare la purezza: ottenuto l'asilo dovranno stare attente a non cadere in nessun tipo di allettamento erotico; anche all'interno della città ci possono essere tentazioni di ogni tipo. Il pericolo è rappresentato non solo dai cugini ma dall'*eros* in generale: la salvezza è custodire il fiore della verginità; dopo aver giustificato la fuga per tenere lontane le figlie dall'unione, incestuosa, con i cugini, nel finale questa sembra diventare una norma di vita. Accontentarsi delle dimore offerte dagli Argivi è una comoda soluzione, ma Danao non dice quale sia la migliore. Le fanciulle dovevano rimanere vergini per sempre o attendere il matrimonio che gli avrebbe indicato il padre? È certo che saremmo tentati di propendere per la seconda soluzione. Il padre-padrone teme anche un incontro casuale che potrebbe macchiare l'onorabilità delle figlie: egli subentra ad Afrodite nella gestione della loro vita intima per renderle poi pie assassine devote ad Artemide, la dea della castità (996-1013):



ΔΑ.

ύμᾱς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,  
 ὥραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς.  
 τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς·  
 θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί - τί μήν; -  
 καὶ κνώδαλα πτεροῦντα καὶ πεδοστιβῆ.  
 καρπώματα στάζοντα κηρύσσει<sup>65</sup> Κύπρις  
 κᾶωρα μωλύουσ' ἄμ', ὡς μαίνειν ἔρω,  
 καὶ παρθένων χλιδῆσιν εὐμόρφους ἔπι  
 πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον  
 τόξευμ' ἔπεμψεν, ἡμέρου<sup>66</sup> νικώμενος.  
 πρὸς ταῦτα μὴ πάθωμεν ὧν πολὺς πόνος  
 πολὺς δὲ πόντος<sup>67</sup> οὐνεκ' ἠρόθη δορί,  
 μηδ' αἴσχος ἡμῖν, ἡδονὴν δ' ἐχθοῖς ἐμοῖς  
 πράξωμεν. οἴκησις δὲ καὶ διπλῆ πάρα·  
 τὴν μὲν Πελασγός<sup>68</sup>, τὴν δὲ καὶ πόλις διδοῖ,  
 οἰκεῖν λάτρων ἄτερθεν· εὐπετὴ τάδε.  
 μόνον φύλαξαι τάσδ' ἐπιστολὰς πατρός,  
 τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου<sup>69</sup> πλέον.

<sup>65</sup> «mette all'incanto» nel senso che «svende» o «dà al miglior offerente» i frutti maturi.

<sup>66</sup> È proprio il «desiderio» di Ipermestra per Linceo che lo farà risparmiare dalla morte. Anche questo è un richiamo al meccanismo che aveva catturato la figlia di Danao: probabilmente nelle *Danaidi* non si trattava di un atto compiuto per 'pietà' ma per un 'desiderio' che l'aveva fatta innamorare dello sposo. Le parole di Danao anticipano, in un certo modo, il tradimento della figlia. In una trilogia 'legata' è normale pensare a continui e vicendevoli riferimenti interni ai testi.

<sup>67</sup> L'anafora, l'assonanza e l'allitterazione rafforzano l'idea che ciò da cui sono fuggite, il matrimonio con i cugini, sia assolutamente da evitare anche ad Argo. Che senso avrebbe avuto, dice Danao, il nostro lungo viaggio, i pericoli, il mare se poi doveste incorrere nello stesso rischio? Tutto il discorso è organizzato con una precisione ossessionante e ossessiva. Ogni parola ha un significato da leggere in senso dissuasivo.

<sup>68</sup> La reggia di Pelasgo era certamente il luogo meno adatto per ordire una congiura che prevedeva cinquanta assassine ma, morto Pelasgo, se Danao diventava il τύραννος di Argo, il problema non si poneva più. Quindi, dal punto di vista drammaturgico, è una buona soluzione quella di rimandare al momento la scelta. Se pensiamo alla fine dell'*Agamennone* e all'inizio delle *Coefore*, al lungo periodo di tempo che intercorre tra le due tragedie nessuno può escludere che un Messaggero o Danao stesso riassumessero, all'inizio delle *Danaidi*, la guerra tra Argivi ed Egiziani e l'annuncio della morte del Re: a questo punto il problema della scelta dell'abitazione sarebbe superato visto che gli avvenimenti si sarebbero svolti nel palazzo reale abitato ora dalla nuova famiglia reale.

<sup>69</sup> La «vita» delle figlie ha meno valore dell'attenzione a non concedersi.

## DANAO

Io vi raccomando di non disonorarvi: perché siete nel fiore dell'età, e questo attrae gli uomini. Non è facile da custodire il vostro fiore così bello e maturo: bruti e uomini sono pronti a guastarlo. Questo è certo. Così accade anche per le bestie, in cielo e in terra<sup>70</sup>: Cipride mette all'incanto i suoi frutti stillanti, e la giovinezza languida smania; chiunque passi accanto alla bellezza piena di grazia delle fanciulle, scaglia uno sguardo dardeggiante di seduzione, soggiogato dal desiderio<sup>71</sup>. Perciò badiamo bene a non dover subire la stessa sorte per cui abbiamo avuto un lungo travaglio, per cui abbiamo solcato con la nostra nave tratto di mare. Guai se procuriamo vergogna a noi stessi e soddisfazione ai nostri nemici. Abbiamo a disposizione una doppia possibilità di sistemazione: la reggia di Pelasgo e le case che ci offre la città, gratuitamente; questa è una comoda soluzione. Devi solo osservare questi avvertimenti di tuo padre, e curare la discrezione più della stessa tua vita.

Un'ultima annotazione riguarda i riferimenti a Cipride e a ciò che succede in cielo e in terra. Quello di Danao è un controcanto di quanto dice Afrodite nel frammento delle *Danaidi* (*TrGF* III, 44) in cui la dea tesse le lodi della forza di *eros* nello sviluppo della vita. Se la Dea riportava ordine alla fine della trilogia questo discorso di Danao dovrebbe qui rappresentare il disordine nato dal rifiuto di *eros* ma da questi versi non sembra possibile, nei suoi confronti, alcuna condanna da parte del pubblico (almeno per quanto possiamo immaginare). L'inserzione, anzi, rivela, apparentemente, l'apprensione di un padre nei confronti delle figlie vergini, anche nell'uso di un lessico allusivo ed erotico. I due volti di Cipride, uno disegnato da Danao, uno recitato dalla dea stessa, rimangono, con gli elementi che abbiamo fino ad oggi, i due volti di una stessa medaglia e la *damnatio* del re egiziano nei confronti di *eros* veniva, alla fine della trilogia, completamente rinnegata.

Danao, ossessionato dall'oracolo in suo sfavore (?), minaccia senza infingimenti le figlie: esse non devono accompagnarsi con nessuno, argivo o egiziano che sia. Pena, per chi venisse meno a questo patto, la morte. Il testo teatrale, al di là delle contraddizioni interne tipiche della poesia, non può essere ignorato al punto di rendere questi versi adatti solo alle raccomandazioni di un vecchio padre.

<sup>70</sup> È la legge di natura difesa nelle *Danaidi* proprio da Afrodite.

<sup>71</sup> Le arti retoriche non smentiscono, anche qui, Danao che usa un linguaggio allusivo e fortemente erotico per indicare ciò cui era necessario sottrarsi.

3.11. *La fine dell'esilio*

L'Esodo (1018-73) delle *Supplici* è 'funestato' da una questione<sup>72</sup> che si è protratta a lungo nel tempo perché, in assenza, nel manoscritto, delle *paragraphoi*; Hermann<sup>73</sup> divise il Coro delle Danaidi in due semicori: il primo rifiutava le nozze, il secondo sembrava piegarsi ad una soluzione alternativa. Da Kirchhoff<sup>74</sup> in poi prevalse invece l'idea che il secondo coro fosse composto dalle Ancelle<sup>75</sup> delle Danaidi; anche questa soluzione si dimostrò insufficiente e van der Graaf<sup>76</sup> pensò invece ai soldati che Pelasgo aveva dato come scorta a Danao e alle figlie<sup>77</sup>; tale soluzione rimane, ad oggi, quella accettata dalla critica<sup>78</sup>. Su cosa si basa questa lunga ricerca? Sull'interpretazione non solo del finale ma di tutta la trilogia. Forse è davvero impossibile cercare una soluzione inattaccabile e, come sempre accade, ognuno deve cercare nel testo ciò che sente, nel contesto generale, più credibile.

Il Coro rende dunque onore ad Argo, la nuova patria, invocando la protezione di Artemide perché mai le costringa a sposarsi. Il codice medico non fa distinzioni di cambio di Coro ma dal v. 1034 questo è evidente fino al v. 1051; poi c'è un dialogo (1052-61), mentre la quarta strofe è cantata dalle Danaidi che ribadiscono il rifiuto delle nozze<sup>79</sup>. La marcia verso

<sup>72</sup> Cf. MIRALLES/CITTI/LOMIENTO 2019, 20-3.

<sup>73</sup> HERMANN 1852, II, 51.

<sup>74</sup> KIRCHHOFF 1880.

<sup>75</sup> Cf. i vv. 977-9 dove vengono nominate esplicitamente.

<sup>76</sup> VAN DER GRAAF 1942.

<sup>77</sup> Cf. il v. 949. Danao stesso si dice lusingato da questo trattamento utile per la sopravvivenza sua e delle figlie (cf. i vv. 985-8).

<sup>78</sup> Cf. MIRALLES 2011 (cf. anche tutti i più recenti editori delle *Supplici*: WEST 1998<sup>2</sup>, BOWEN 2013, SOMMERSTEIN 2008 e 2019). LIONETTI 2016, in controtendenza, ritiene che le due coppie strofiche del canto finale siano i due momenti di un unico discorso affidato alle Danaidi.

<sup>79</sup> «Da una parte le Danaidi riaffermano il loro diritto all'assistenza del dio, in virtù della loro discendenza da Epafo e da Io, dall'altra esse non vogliono riconoscere la differenza radicale tra la loro situazione presente, di fronte alla violenza cieca dei cugini, e quella della loro antenata, che ha ceduto alla violenza benevola di Zeus. Le Danaidi continuano a ignorare la contraddizione in cui si trovano, e che abbiamo rilevato già nella *parodos*: si identificano con Io, perseguitata dalla gelosia di Hera come esse sono perseguitate dai cugini che intendono sposarle, e supplicano Zeus di salvarle da quella persecuzione, senza rendersi conto che il dio ha liberato Io per amore, sfiorandola con il tocco fecondatore

la città, l'agognata meta, ha l'aspetto di una processione<sup>80</sup> e l'invocazione alla purezza che solo Artemide può assicurare alle Danaidi (1030-1) trova una risposta nella raccomandazione a non dimenticare Afrodite (1034-1042); Euripide forse ne ha tenuto conto quando le due divinità si trovano l'una di fronte all'altra, con le loro statue, e nelle raccomandazioni del vecchio servo ad Ippolito, nell'*Ippolito* (107).

Riporto il passo in cui si nota la contrapposizione tra i due gruppi (1030-51)<sup>81</sup>:

Χο.  
 ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἀγνὰ  
 στόλον οἰκτιζομένα, μηδ' ὑπ' ἀνάγκας  
 τέλος ἔλθοι Κυθερείας·  
 Στύγιον πέλοι τόδ' ἄθλον.

⟨ΑΡΓΕΙΟΙ⟩  
 Κύπριδος <δ'> οὐκ ἀμελεῖν θεσμός ὄδ' εὐφρων.  
 δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ·  
 τίεται δ' αἰολόμητις  
 θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.  
 μετάκοινοι δὲ φίλα ματρὶ πάρεισιν  
 Πόθος <ᾶ> τ' οὐδὲν ἄπαρνον  
 τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.  
 δέδοται δ' Ἀρμονίας μοῖρ' Ἀφροδίτα  
 ψεδυραὶ τριβοὶ τ' ἐρώτων.

della sua mano. Esse, che rifiutano l'eros, non possono identificarsi con Io, che ha accolto l'eros del dio, dandogli un figlio, e tramite l'eros è stata liberata dalla persecuzione di Hera.» MIRALLES / CITTI / LOMIENTO 2019, 462.

<sup>80</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2019, 365.

<sup>81</sup> Cf. WEST 1992 *ad loc.* Riporto quanto scrive SOMMERSTEIN 2008, I, n. 215, 424-5: «M marks no changes of speaker anywhere in 1018-73, but the text makes it clear that 1018-33 come from one group, 1034-51 from another group (or maybe individual), and 1052-61 is an altercation between the two. The dissenter(s) have been identified as half of the Danaids disputing with the other half (Hermann), as the maidservants of 977-9 (Kirchoff), and as Daunus (Taplin); the currently favoured candidates are the escort of Argive soldiers (first suggested by H. Freericks; see more recently H. Friis Johansen, *Classica et Medievalia* 27 (1966) 61-64, and R. Seaford, *Dioniso* 55 (1984) 221-9. Yet another possibility is that Hypermestra, the future rebel, here for the first time (and in breach of normal tragic convention) takes a stand against her sisters; see D. A. Hester, *Antichthon* 21 (1987) 9-18»

φυγάδεσ<σιν> δ' ἐπιπλοίας κακά τ' ἄλγη  
 πολέμους θ' αἱματόεντας προφοβοῦμαι.  
 τί ποτ' εὐπλοῖαν ἔπραξαν  
 ταχυπόμποισι διωγμοῖς;  
 ὅ τί τοι μόρσιμόν ἐστίν, τὸ γένοιτ' ἄν.  
 Διὸς οὐ παρβατός ἐστίν  
 μεγάλα φρήν ἀπέρατος.  
 μετὰ πολλῶν δὲ γάμων ἄδε τελευτὰ  
 προτερᾶν πέλοι γυναικῶν.

CORO

Ci protegga Artemide pura:  
 abbia pietà di tutte noi, e che per forza  
 non giunga il compimento della dea Citerea!  
 Sarebbe un'impresa: mortifera impresa!

<ARGIVI><sup>82</sup>

Ma neppure Cipride devi trascurare, in questo canto propiziatorio:  
 è potente, è la più vicina a Zeus, insieme a Era;  
 in alto onore è la volubile dea, per le sue venerabili imprese.  
 Come compagni, accanto alla madre stanno  
 Pothos e <colei che> non ha mai subito un rifiuto,  
 la seducente Peithò;  
 e in dono ha anche la dote di Armonia, Afrodite:  
 sussurri e intermezzi d'amore.

Per chi la sfugge, tempeste, mali e dolore  
 e guerre sanguinose prevedo con terrore:  
 perché, perché quelli hanno avuto una navigazione così buona?  
 Perché così veloce è stato il loro inseguimento?  
 Ma ciò che è destino dovrà accadere!  
 È inevitabile il volere  
 della grande, sconfinata mente di Zeus!  
 Ci sono state molte altre nozze prima,  
 altre nozze per molte donne.

La necessità delle nozze, dovuta alla conservazione della specie, trova una risposta da parte delle Danaidi: in un primo momento riguarda solo «le nozze con i figli di Egitto» (1053), poi, con più forza «le nozze con gli

<sup>82</sup> La Centanni mette tra parentesi (Ancelle?) lasciando un'estrema possibilità alla soluzione che oggi viene per lo più scartata attribuendo invece ai soldati Argivi questa parte del Coro che quindi si dividerebbe tra loro e le Danaidi.

odiati maschi, nozze crudeli» (1063-4), la *damnatio* di ogni tipo di nozze da collegare con i vv. 1062 e 1068-9 «Zeus (...) ora dia potere alle donne Ζεὺς (...) κράτος νέμοι γυναιξίν.» che, non ho dubbi, contengono la reale volontà delle fanciulle. La correzione, da parte del coro dei soldati argivi, di una volontà perturbatrice delle vergini non deve però, obbligatoriamente, trovare una risposta forzata, nella tragedia, immaginando un secondo matrimonio nelle perdute *Danaïdi*. Era sufficiente, per il momento, richiamare le giovani sulla via del pensiero etico tradizionale.

### 3.12. *Suggerimenti (ed estensioni) per la scena: Le Danaïdi e Afrodite, da Eschilo ad Ovidio*

Abbiamo già avuto occasione di parlare degli *Egizi* e delle *Danaïdi* nella introduzione alle *Supplici*; perché dunque tornare su un argomento che non dà alcuna certezza, nonostante gli infiniti sforzi fatti<sup>83</sup>, per cercare di capire quale fosse il contenuto degli *Egizi*, di cui non abbiamo traccia testuale (a parte un vocabolo), così come non ne abbiamo per quello delle *Danaïdi* (di cui rimane un canto di saluto agli sposi nella prima mattina successiva alle nozze e un frammento della lode di Afrodite per l'ordine naturale delle leggi che regolano l'accoppiamento)? La risposta è chiara: dal momento che solo un fortunato ritrovamento papiraceo sarebbe in grado di fornire una reale soluzione al problema ritorniamo sull'argomento esclusivamente per cercare di salvare un *plot* mitico e il modo in cui può essere stato affrontato nel teatro classico; l'esercizio filologico<sup>84</sup> è il primo approccio.

Fatta questa premessa passiamo in rassegna le testimonianze che sono utili per ipotizzare una messa in scena, comunque frutto di una selezione soggettiva.

Data per scontata l'inutilità di questo esercizio per quanto riguarda gli *Egizi*<sup>85</sup>, passiamo a ciò che ci rimane delle *Danaïdi*<sup>86</sup>:

<sup>83</sup> Il lavoro svolto da SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup>, 96-120, è esemplare e rivela le prospettive che possono offrire i frammenti in nostro possesso.

<sup>84</sup> «The two main fragments that survive (...) are full of interest but useless in terms of plot reconstruction» WRIGHT 2019, 26.

<sup>85</sup> *TrGF* III, 5. Scrive SOMMERSTEIN 2010c, 102: «There are three things about *The Egyptians* that can be sure of. First, the action was set in Egypt; secondly, there was a chorus of male Egyptians, almost certainly *not* the sons of Aigyptos; thirdly, the audience were told of the oracle given to Danaos».

<sup>86</sup> *TrGF* III, 43-46.

1- Dal Prologo (?). Parte di un canto matrimoniale<sup>87</sup> (*TrGF* 43<sup>88</sup>):

κᾶπειτα δ' εἴσι λαμπρὸν ἡλίου φάος  
 ἐγὼ δ' ἐγείρω πρηνεμένης τοὺς νυμφίους  
 νόμοισι θέλων σὺν κόροις τε καὶ κόραις

e poi arriverà la fulgente luce del sole, e io sveglierò, con animo propiziatore, le coppie di sposi, seducendoli con melodie eseguite da ragazzi e ragazze.

Si pensa, generalmente, che si accenni ad un canto eseguito dopo la prima notte di nozze anche se niente vieta di pensare che potesse essere svolto, invece, dopo il secondo matrimonio delle Danaidi, quello definitivo<sup>89</sup>.

2- Parte di un discorso di Afrodite sul potere dell'amore (*TrGF* 44):

ΑΦΡΟΔΙΤΗ  
 ἔρᾱ μὲν ἀγνὸς οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα,  
 ἔρως δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν·  
 ὄμβρος δ' ἀπ' εὐνάεντος οὐρανοῦ πεσὼν  
 ἔκυσε γαῖαν, ἣ δὲ τίκτεται βροτοῖς  
 μήλων τε βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον  
 δένδρων τ' ὀπώραν· ἐκ νοτίζοντος γάμοθ  
 τέλειός ἔστι· τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος.

## AFRODITE

Il sacro Cielo desidera penetrare la Terra, e desiderio impetuoso di nozze prende la Terra. Pioggia caduta dal cielo pieno di desiderio feconda la Terra che a sua volta genera per i mortali i pascoli per le greggi, e il vitale nutrimento di Demetra e il frutto degli alberi: dalla umida unione tutto giunge a compimento; di questo io sono la causa.

Come non pensare all'Afrodite dell'*incipit* del *De rerum natura* di Lucrezio, personificazione totale della forza che genera la vita sulla terra? Difficile dare una reale collocazione a questo frammento che si è pensato inserito in un presunto processo a Ipermestra, di fronte alla corte argiva: Afrodite parlerebbe in sua difesa<sup>90</sup>. È forse, però, più importante ritrova-

<sup>87</sup> Cf. Theocr. 18, 56-57 e i relativi scoli.

<sup>88</sup> Non riporto il testo di Snell ma quello di SOMMERSTEIN 2008, III, 40.

<sup>89</sup> FRIIS JOHANSEN/WHITTLE 1980, 41.

<sup>90</sup> RÖSLER 1993, 15-22, basandosi su un passo di Pausania (2, 19, 6), pensa

re, in questi versi una delle peculiarità eschilee cioè la ricerca del divino negli elementi della natura; la filosofia presocratica ne è, per quel poco che abbiamo, la prova più grande, soprattutto in ambito magnogreco. Leggiamo una testimonianza, tratta dal *Poema Fisico* di Empedocle, dedicata a «l'opera di Afrodite»<sup>91</sup> di cui riporto i paragrafi 18 e 19<sup>92</sup>:

18

εἰ δ' ἔτι σοι περὶ περὶ τῶνδε λιπόξυλος ἔπλετο πίστις,  
 πῶς ὕδατος γαίης τε καὶ αἰθερος ἡελίου τε  
 κίρναμένων εἶδη τε γενοίατο χροῖά τε θνητῶν  
 «θῆρες τ' οἰωνοί τε καὶ ἄνδρες ἠδὲ γυναῖκες»,  
 πῶς καὶ δένδρεα μακρὰ καὶ εἰνάλιοι καμασῆνες,  
 τοῖ' ὅσα νῦν γεγάασι σθναρμοσθέντ' Ἀφροδίτη.

E se ancora ti manca su questo punto la dimostrazione,  
 in quale modo avvenga che, mischiandosi acqua e terra ed aria e sole,  
 si producano le forme e i colori degli esseri mortali,  
 «e le fiere e gli uccelli e gli uomini e le donne»,  
 e in quale modo anche gli alberi grandi e i fuselli marini:  
 tutte le cose che ora nascono sono tali, perché sono congiunte da Afrodite.

19

...ὡς δὲ<sup>93</sup> τότε χθόνα Κύπρις, ἐπεὶ τ' ἐδίηεν ἐν ἐν ὄμβρῳ  
 εἶδεα ποιπνύουσα, θοῶ πυρὶ δῶκε κρατῦναι.

...così Cipride allora, lestamente, quando ebbe inzuppato di pioggia le  
 forme,  
 diede la terra da indurire al rapido fuoco

Per quanto riguarda invece la saga delle Danaidi non se ne parla in Omero e le prime notizie risalgono a frammenti dell'età tardoarcaica di un anonimo poema (*Danaïis*)<sup>94</sup> mentre Esiodo potrebbe aver raccontato la

che le *Danaidi* prevedessero il processo e l'assoluzione di Ipermestra. Una soluzione già prevista e discussa da GARVIE 1969, 205-11 e da FRIIS JOHANSEN/WHITTLE 1980, 53-4.

<sup>91</sup> Questo è il titolo dei paragrafi 8-21 dato da GALLAVOTTI 1975 nella sua edizione di Empedocle.

<sup>92</sup> Numerazione, testo e traduzione di GALLAVOTTI 1975.

<sup>93</sup> «qui il confronto doveva essere con un figurinaio o un ceramista, se non con panettieri o dolcieri, che fanno cuocere nel forno le proprie composizioni» GALLAVOTTI 1975, 208.

<sup>94</sup> Un frammento (1 W) le presenta mentre si preparano ad una battaglia lungo il Nilo.



storia nel *Catalogo delle donne* nella parte concernente le discendenti di Io<sup>95</sup>; in età classica abbiamo notizia di due tragedie di Frinico, *Egizii* e *Danaidi* (*TrGF* I, 3 e I, 4) probabilmente in un'unica trilogia e di un ditirambo di Melanippide<sup>96</sup>. Grande fu il successo del tema nel teatro del quarto sec. a. c., sia un ambito tragico che comico<sup>97</sup>. Un grande successo che purtroppo non ha lasciato dietro di sé, come spesso accade, alcuna traccia; per ricorrere a testi capaci di darci almeno l'idea di un ipotetico *plot* della trilogia possiamo però ricorrere a due testi molto lontani nel tempo: il *Prometeo incatenato* e la *Biblioteca* di Apollodoro.

Per motivi cronologici iniziamo con il *Prometeo incatenato*, senza toccare minimamente l'annosa questione della sua autenticità. Una forte avversativa introduce quello che sembra davvero il riassunto della trilogia delle Danaidi, una storia che viene conciliata con quella di Io perché ha lo stesso finale; da una delle principesse, l'unica che risparmierà il suo sposo, nascerà una stirpe regale, questa volta ad Argo, da cui discende l'eroe, Eracle, che libererà il Titano dalle sue sofferenze attuali. *Le Supplici* sembrerebbero in questo modo metabolizzate in un nuovo *plot*, un riassunto: se il *Prometeo incatenato* fosse davvero del figlio di Eschilo, Euforione, ci troveremmo di fronte ad un caso di ricercata allusività in cui un dramma riprende il precedente, come sembra evidente dall'espressione: «sarebbe necessario un lungo discorso per raccontare i fatti nella loro interezza (μακροῦ λόγου δεῖ ταῦτ' ἐπεξελεῖν τοῦτως)» (870), come a dire che la storia è già stata narrata, appunto nelle *Danaidi*, e quello che dice Prometeo è solo un breve riassunto, forse fedele al dramma eschileo. Questo è il passo del *Prometeo incatenato* (853-70):

ΠΡ.

πέμπτη δ' ἀπ' αὐτοῦ γέννα πεντηκοντάπαις  
 πάλιν πρὸς Ἄργος οὐχ ἔκοῦσ' ἐλεύσεται  
 θηλύσπορος, φεύγουσα συγγενῆ γάμον  
 ἀνεψιῶν· οἱ δ' ἐπτοημένοι φρένας,  
 κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι,  
 ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους

<sup>95</sup> Cf. BERIOTTO 2016, 5-26.

<sup>96</sup> Poeta lirico del V sec. a. C., originario di Melo ma vissuto a lungo ad Atene, alla fine dei suoi giorni accettò l'invito del re Perdicca e andò in Macedonia dove morì o verso il 425-420 o dopo la morte del re (413 a. C.). Il frammento delle sue *Danaidi* (757 Page) è parzialmente corrotto (lo leggiamo in Ateneo): descrive le Danaidi (*GL* 757) come come appassionate di caccia e abili conduttrici di carro. Cf. MOREAU 1994-95.

<sup>97</sup> Cf. BERIOTTO 2016, 65-78.

γάμους, φθόνον δὲ σωμάτων ἕξει θεός:  
 Πελασγία δὲ δέξεται <.....>  
 .....>θηλυκτόνω  
 ἄρει, δαμέντων νυκτιφρουρήτω θράσει.  
 γυνὴ γὰρ ἄνδρ' ἕκαστον αἰῶνος στερεῖ,  
 δίθηκτον ἐν σφαγαῖσι βάψασα ξίφος:  
 τοιάδ' ἐπ' ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς ἔλθοι Κύπρις.  
 μίαν δὲ παίδων ἴμερος θέλξει τὸ μὴ  
 κτεῖναι ξύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυνθήσεται  
 γνώμην: δυοῖν δὲ θάτερον βουλήσεται,  
 κλύειν ἀναλκίς μάλλον ἢ μαιφόνος:  
 αὕτη κατ' Ἄργος βασιλικὸν τέξει γένος.  
 μακροῦ λόγου δεῖ ταῦτ' ἐπεξελεθεῖν τορῶς.

### PROMETEO

Alla quinta generazione dopo di lui cinquanta tue discendenti ritorneranno ad Argo: non vi andranno di loro volontà, ma per sfuggire alle nozze incestuose<sup>98</sup> con i loro cugini. Ma loro eccitati dalle passioni<sup>99</sup>, come spariveri che non lasciano scappare lontano le colombe, arriveranno in caccia della loro preda – caccia proibita<sup>100</sup> – per sposarle: ma il dio proibirà loro di avventarsi su quei corpi. La terra dei Pelasgi li accoglierà <.....>, e poi verranno uccisi: furibonda strage, furore di donna in una notte di veglia. Ogni sposa priverà della vita il suo uomo e nell'eccidio ogni donna bagnerà nel sangue una spada affilata: facesse altrettanto la Cipride dea contro i miei nemici! Una sola delle fanciulle si innamorerà e non vorrà uccidere il suo sposo: l'intenzione affilata del delitto si spunterà per amore. E farà la sua scelta: preferirà essere chiamata vigliacca e non assassina. Ad Argo da lei nascerà una stirpe regale. Ci vorrebbe un lungo discorso per raccontare tutto per bene.

Queste le notizie che possiamo raccogliere:

- Cinquanta discendenti di Io torneranno ad Argo; fuggono da nozze incestuose con i cugini che le raggiungeranno per sposarle; Zeus impedirà che avvenga questo atto di violenza; Argo li accoglierà (una probabile lacuna non permette di sapere se si diceva il modo in cui essi venivano accolti); gli Egizi troveranno la morte in una notte in cui il furore femminile prenderà il sopravvento: le cugine useranno la spada per questo fine;

<sup>98</sup> Qui le nozze sono rigettate in quanto frutto di incesto.

<sup>99</sup> Escluso il motivo politico si mette in rilievo solo l'impeto erotico che spinge gli Egizi a inseguire le cugine.

<sup>100</sup> Si tratta di nozze proibite ancestralmente in quanto legate ovviamente all'incesto.

una sola delle ragazze, per amore, risparmierebbe il suo sposo e dalla coppia nascerà una stirpe reale. Si accenna infine alla forma compendiaria di questa profezia (un riassunto insomma che potrebbe rimandare al testo di una precedente tragedia, le *Supplici* eschilee appunto). Nessun riferimento ad un eventuale processo o alle seconde nozze delle Danaidi, fatto che rafforza la sensazione della veridicità delle notizie fornite.

Il secondo macro riassunto della saga, quello di Apollodoro (2, 1, 12-15 e 21-22) è molto vicino a quello di Igino (168). Nel riportare il testo di Apollodoro ometterò solo i nomi delle principesse concesse ai rispettivi sposi; anche questo racconto si adatterebbe abbastanza bene non solo alla trilogia eschilea ma all'intera tetralogia, visto il rilievo dato alla storia di Amimone, la figlia soggetto del dramma satiresco che da lei prendeva nome. Nel complesso sono paragrafi tratti dal primo capitolo (12-15 e 21-22) del secondo libro della *Biblioteca*:

Γίνονται δὲ ἐκ πολλῶν γυναικῶν Αἰγύπτῳ μὲν παῖδες πενήκοντα, θυγατέρες δὲ Δαναῶν πενήκοντα. στασιασάντων δὲ αὐτῶν περὶ τῆς ἀρχῆς ὕστερον, Δαναὸς τοὺς Αἰγύπτου παῖδας δεδοικῶς, ὑποθεμένης Ἀθηνᾶς αὐτῷ ναῦν κατεσκεύασε πρῶτος καὶ τὰς θυγατέρας ἐνθέμενος ἔφυγε. προσσχὼν δὲ Ῥόδῳ τὸ τῆς Λινδίας ἄγαλμα Ἀθηνᾶς ἰδρύσατο. ἐντεῦθεν δὲ ἦκεν εἰς Ἄργος, καὶ τὴν βασιλείαν αὐτῷ παραδίδωσι Γελάνωρ ὁ τότε βασιλεύων ... ἀνύδρου δὲ τῆς χώρας ὑπαρχούσης, ἐπειδὴ καὶ τὰς πηγὰς ἐξήρανε Ποσειδῶν μηνίων Ἰνάχῳ διότι τὴν χώραν Ἦρας ἐμαρτύρησεν εἶναι, τὰς θυγατέρας ὕδρευσομένας ἔπεμψε. μία δὲ αὐτῶν Ἀμυμώνη ζητοῦσα ὕδωρ ῥίπτει βέλος ἐπὶ ἔλαφον καὶ κοιμωμένου Σατύρου τυγχάνει, κάκεῖνος περιαναστὰς ἐπεθύμει συγγενέσθαι. Ποσειδῶνος δὲ ἐπιφανέντος ὁ Σάτυρος μὲν ἔφυγεν, Ἀμυμώνη δὲ τούτῳ συνευνάζεται, καὶ αὐτῇ Ποσειδῶν τὰς ἐν Λέρνῃ πηγὰς ἐμήνυσεν. οἱ δὲ Αἰγύπτου παῖδες ἐλθόντες εἰς Ἄργος τῆς τε ἔχθρας παύσασθαι παρεκάλουν καὶ τὰς θυγατέρας αὐτοῦ γαμεῖν ἤξιουν. Δαναὸς δὲ ἅμα μὲν ἀπιστῶν αὐτῶν τοῖς ἐπαγγέλμασιν, ἅμα δὲ καὶ μνησικακῶν περὶ τῆς φυγῆς, ὠμολόγει τοὺς γάμους καὶ διεκλήρου τὰς κόρας. (...) ὡς δὲ ἐκληρώσατο τοὺς γάμους, ἐστιάσας ἐγχειρίδια δίδωσι ταῖς θυγατρᾶσιν. αἱ δὲ κοιμωμένους τοὺς νυμφίους ἀπέκτειναν πλὴν Ὑπερμνήστρας· αὕτη γὰρ Λυγκέα διέσωσε παρθένον αὐτὴν φυλάξαντα· διὸ καθεύξας αὐτὴν Δαναὸς ἐφρούρει. αἱ δὲ ἄλλαι τῶν Δαναοῦ θυγατέρων τὰς μὲν κεφαλὰς τῶν νυμφίων ἐν τῇ Λέρνῃ κατώρυξαν, τὰ δὲ σώματα πρὸ τῆς πόλεως ἐκίδευσαν. καὶ αὐτὰς ἐκάθηραν Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἑρμῆς Διὸς κελεύσαντος. Δαναὸς δὲ ὕστερον Ὑπερμνήστραν Λυγκεῖ συνώκισε, τὰς δὲ λοιπὰς θυγατέρας εἰς γυμνικὸν ἀγῶνα τοῖς νικῶσιν ἔδωκεν.

Dalle numerose mogli nacquero a Egitto cinquanta figli, a Danao cinquanta figlie. Più tardi quando vennero a contesa per il potere, Danao, per timore dei figli di Egitto, si costruì, con l'aiuto di Atena, una nave (fu il

primo a farlo), imbarcò le figlie e fuggì. Approdato a Rodi, innalzò la statua di Atena Lindia. Da Rodi si recò ad Argo dove Gelanore, che allora era il re, gli consegna il regno (...). Il paese era privo d'acqua perché Poseidone – irato contro Inaco il quale aveva sostenuto che quella terra apparteneva a Era – aveva fatto seccare le sorgenti. Danao mandò le sue figlie a cercare acqua. Durante la ricerca una di loro, Amimone, scaglia una freccia contro un cerbiatto e coglie un satiro addormentato: questi balza in piedi e voleva possederla, ma appare Poseidone; il satiro fugge, Amimone si unisce al dio che le rivela dove si trovano le sorgenti di Lerna. Giunsero ad Argo i figli di Egitto che esortavano Danao a porre fine alle ostilità e chiedevano in moglie le sue figlie. Danao, benché non si fidasse delle loro dichiarazioni e serbasse rancore per l'esilio, tuttavia acconsentì alle nozze e assegnò le figlie ai cugini mediante sorteggio. (...) Stabilite così le unioni per sorteggio, dopo il banchetto Danao consegna alle figlie dei pugnali. Ed esse, all'infuori di Ipermestra, uccisero i loro mariti nel sonno; Ipermestra salvò la vita a Linceo perché aveva rispettato la sua verginità. Per questo motivo Danao la fece imprigionare e sorvegliare. Le altre figlie di Danao seppellirono le teste dei mariti a Lerna, e resero gli onori funebri ai loro corpi davanti alla città di Argo. Furono poi purificate da Atena ed Ermes, per ordine di Zeus. Più tardi Danao fece vivere Linceo e Ipermestra come marito e moglie; le altre figlie le diede in sposo ai vincitori di una gara ginnica.<sup>101</sup>

La sintesi apollodorea contiene dunque uno schema che potrebbe equivalere ad un riassunto della tetralogia eschilea, adattata strumentalmente agli interessi dell'autore. Si parla di una contesa per il potere in Egitto, la fuga, e la consegna, da parte del re di Argo, del potere a Danao. La follia omicida delle Danaidi viene purificata dagli dei che concedono loro nuovi mariti che devono superare, per averle, una gara ginnica. Linceo ed Ipermestra sono, ovviamente, premiati con una vita in comune.

Ultimo testo che si possa ritenere, in qualche modo, vicino al dramma eschileo è la sedicesima delle *Eroidi* di Ovidio, quella immaginata come l'estremo saluto di Ipermestra a Linceo. La principessa scrive dal carcere dove è rinchiusa (come abbiamo letto in Apollodoro) per non aver obbedito agli ordini del padre e aver salvato il suo sposo. È mossa solo da *pietas* e da *timor* ma non da amore (non rispettando così la norma in cui sono scritte queste Epistole)<sup>102</sup>:

<sup>101</sup> Tutte le traduzioni di Apollodoro sono di Ciani in SCARPI 1996.

<sup>102</sup> Cf. ROSATI 1989, 267: «Oltre alla *pietas*, l'altro sentimento che muove

Mittit Hypermestra de tot modo fratribus uni<sup>103</sup>  
 cetera nuptarum crimine turba iacet.  
 Clausa domo teneor gravibusque coercita vinclis;  
 est mihi supplicii causa fuisse piam<sup>104</sup>.  
 Quod manus extimuit iugulo demittere ferrum,  
 sum rea; laudarer, si scelus ausa forem.  
 Esse ream praestat quam sic placuisse parenti;  
 non piget immunes caedis habere manus.  
 Me pater igne licet, quem non violavimus, urat,  
 quaeque aderant sacris, tendat in ora faces  
 aut illo iugulet, quem non bene tradidit ense,  
 ut, qua non cecidit vir nece, nupta cadam,  
 non tamen ut dicant morientia «paenitet» ora  
 efficiet; non est, quam piget esse piam.  
 Paeniteat sceleris Danaum saevasque sorores;  
 hic solet eventus facta nefanda sequi.  
 Cor pavet admonitu temeratae sanguine noctis,  
 et subitus dextrae praepedit ossa tremor;  
 quam tu caede putes fungi potuisse mariti,  
 scribere de facta non sibi caede timet.  
 Sed tamen experiar. Modo facta crepuscula terris,  
 ultima pars lucis primaque noctis erat<sup>105</sup>;  
 ducimur<sup>106</sup> Inachides magni sub tecta Pelasgi,

Ipermestra è la paura, paura soprattutto di un padre violento, che le impone un'azione empia e poi una punizione crudele.»

<sup>103</sup> Ipermestra non pronuncia il nome di Linceo: è solo uno dei tanti fratelli che sono stati uccisi. Questo inizio rende in qualche modo impersonale il suo aiuto mosso solo dalla *pietas* nei confronti di tutti coloro che sono stati uccisi dalle loro spose, le sue sorelle.

<sup>104</sup> La *pietas* di Ipermestra è uno dei cardini su cui si fonda l'epistola al posto del sentimento d'amore che forse caratterizzava le *Danaidi* di Eschilo. Questa la tesi di alcuni studiosi (cf. JÄKEL 1973 e JACOBSON 1974) che però, dobbiamo nuovamente sottolinearlo, si fonda su un dramma di cui conosciamo solo pochi versi.

<sup>105</sup> Tipica della poesia latina l'ubicazione temporale. L'inizio della sera si accompagnerà alle luci per la festa nuziale nel palazzo reale; il buio della notte sarà invece il miglior momento per compiere la strage degli sposi.

<sup>106</sup> Se pensiamo alla scelta che offre Pelasgo alle Danaidi, nel finale delle *Supplici*, cioè quella di abitare nel suo palazzo o in altre dimore per loro adibite qui potrebbe esserci un'allusione al fatto che le giovani erano andate a vivere in una dimora privata. Solo ora, prima di sposarsi, sono condotte nella reggia.

et socer armatas accipit ipse nurus.  
 Undique collucent praecinctae lampades auro.  
 Dantur in invitos impia tura focus;  
 vulgus «Hymen, Hymenae» vocant; fugit ille vocantis;  
 ipsa Iovis coniunx cessit<sup>107</sup> ab urbe sua.  
 Ecce, mero dubii, comitum clamore frequentes,  
 flore novo madidas inpediente comas,  
 in thalamos laeti- thalamos, sua busta!- feruntur  
 strataque funeribus corpore dicta premunt.  
 Iamque cibo vinoque graves somnoque iacebant  
 securumque quies alta per Argos erat;  
 circum me gemitus morientum audire videbar;  
 et tamen audibam, quodque verebar erat.  
 Sanguis abit, mentemque calor corpusque relinquit,  
 inque novo iacui frigida facta toro.  
 Ut leni Zephyro graciles vibrantur aristae,  
 frigida populeas ut quatit aura comas,  
 aut sic, aut etiam tremui magis; ipse iacebas,  
 quemque tibi dederant vina, soporis erant<sup>108</sup>.  
 Excussere metum violenti iussa parentis.  
 Erigor et capio tela tremente manu;  
 non ego falsa loquar; ter acutum sustulit ensem,  
 ter male sublato reccidit ense manus.  
 Admovi iugulo (sine me tibi vera fateri),  
 admovi iugulo tela paterna tuo.  
 Sed *timor*<sup>109</sup> et *pietas* crudelibus obstitit ausis,

<sup>107</sup> La fuga degli dei dalla città è la stessa di Helios di fronte al pranzo cannibalesco preparato da Atreo per Tieste, o al passaggio in cielo del carro di Medea dopo l'uccisione dei figli. Tutti particolari che troviamo nel *Tieste* e nella *Medea* di Seneca.

<sup>108</sup> Verso corrotto.

<sup>109</sup> Il *timor* (unito qui alla *pietas*) ha un'importante duplice valenza: è quello del padre che le avrebbe imposto la scelta esiziale ma è anche quello che le impedisce di uccidere Linceo. Il *timor* di cui Danao si era servito per convincere le figlie si è rivolto, nel caso di Ipermestra, contro di lui. Peccato sia davvero impossibile sapere se si trattava di un termine chiave anche nelle *Danaidi* eschilee. L'unico riferimento, nell'ambientazione psicologica delle *Supplici*, può essere invece ritrovato nel discorso-ammonimento finale di Danao alle figlie sul comportamento da tenere con gli uomini in generale. Questo induce a cogliere una possibile svolta del *plot* e quindi a pensare alla violenza delle giovani che non avranno avuto, evidentemente, alcun *timor* nell'uccidere gli sposi, mosse ormai da un obnubilamento della loro volontà.

castaque mandatum dextra refugit opus.  
 Purpureos laniata sinus, laniata capillos,  
 exiguo dixi talia verba<sup>110</sup> sono:  
 «Saevus, Hypermestra, pater est tibi; iussa parentis  
 effice; germanis sit comes iste suis.  
 Femina sum et virgo, natura mitis et annis;  
 non faciunt molles ad fera tela manus.  
 Quin age, dumque iacet, fortis imitare sorores.  
 Credibile est caesos omnibus esse viros.  
 Si manus haec aliquam posset committere caedem,  
 morte foret dominae sanguinolenta suae.  
 Hanc meruere necem patruelia regna tenendo<sup>111</sup>,  
 cum sene nos inopi turba vagamur<sup>112</sup> inops<sup>113</sup>.  
 Finge viros meruisse mori; quid fecimus ipsae?  
 Quo mihi commissio non licet esse *phiae*?  
 Quid mihi cum ferro? quo bellica tela puellae?  
 Aptior est digitis lana colusque meis.»  
 Haec ego; dumque queror, lacrimae sua verba sequuntur  
 deque meis oculis in tua membra cadunt.  
 Dum petis amplexus sopitaque brachia iactas,  
 paene manus telo saucia facta tuast.  
 Iamque patrem famulosque patris lucemque timebam;  
 expulerunt somnos haec mea dicta tuos:  
 «Surge age, Belide, de tot modo fratribus unus.  
 Nox tibi, si properas, ista perennis erit.»  
 Territus exurgis; fugit<sup>114</sup> omnis inertia somni;

<sup>110</sup> Cf. Eur., *Med.* 1021 ss. Chi può escludere che qui ci sia un'eco del discorso di difesa che Ipermestra tenne al processo che la vedeva come imputata alla fine delle *Danaiidi*? Al tempo stesso non è comunque da escludere anche un'influenza da rappresentazioni scultoree. Cf. REESON 2001, 263.

<sup>111</sup> Chiaro il riferimento alla guerra per il trono che si era tenuta in Egitto. I cugini hanno usurpato il loro regno e quindi si meriterebbero la morte.

<sup>112</sup> A brevissima distanza, solo un verso, un altro richiamo all'arrivo delle *Danaiidi*, insieme al vecchio padre, in un esilio immeritato.

<sup>113</sup> La ripetizione dell'aggettivo (*inops*) nello stesso verso allude, non tanto ambiguamente, alla povertà assoluta in cui sono state ridotte sia le *Danaiidi* che il loro padre; è dunque più un motivo politico quello che muoverebbe il rancore del gruppo nei confronti dei cugini. Nessun riferimento all'incesto o al rifiuto dell'elemento maschile come scelta di vita. Solo un rancore profondo per essere state private del loro regno e dei loro averi.

<sup>114</sup> La fuga di Linceo è repentina perché il giuoco della vendetta era previsto: lo sposo capisce immediatamente la situazione, ben conscio che questo sarebbe potuto accadere.

aspicis in timida fortia tela manu.  
 Quaerenti causam «dum nox sinit, effuge» dixi;  
 dum nox atra sinit, tu fugis, ipsa moror.  
 Mane erat et Danaus generos ex caede iacentis  
 dinumerat; summae criminis unus abes<sup>115</sup>;  
 fert male cognatae iacturam mortis in uno  
 et queritur facti sanguinis esse parum.  
 Abstrahor a patriis pedibus raptamque capillis  
 (haec meruit pietas praemia) carcer habet.  
 Scilicet ex illo Iunonia permanet ira,  
 quo bos ex homine est, ex bove facta dea.  
 At satis est poenae teneram mugisse puellam,  
 nec, modo formosam, posse placere Iovi.  
 Adstitit in ripa liquidi nova vacca parentis  
 cornuaque in patriis non sua vidit aquis  
 conatoque loqui mugitus edidit ore  
 territaque est forma, territa voce sua.  
 Quid furis, infelix? quid te miraris in umbra?  
 Quid numeras factos ad nova membra pedes?  
 Illa Iovis magni paelex metuenda sorori  
 fronde levas nimiam caespitibusque famem,  
 fonte bibis spectasque tuam stupefacta figuram,  
 et, te ne feriant, quae geris, arma, times,  
 quaeque modo, ut possis etiam Iove digna videri,  
 dives eras, nuda nuda recumbis humo.  
 Per mare, per terras cognataque flumina curris;  
 dat mare, dant amnes, dat tibi terra viam.  
 Quae tibi causa fugae? quid tu freta longa pererras?  
 Non poteris vultus effugere ipsa tuos.  
 Inachi, quo properas? eadem sequerisque fugisque;  
 tu tibi dux comiti, tu comes ipsa duci.  
 Per septem Nilus portus emissus in aequor  
 exiit insane paelicis ora bove.  
 Ultima quid referam, quorum mihi cana senectus  
 auctor? Dant anni, quod querar, ecce mei.  
 Bella pater patruusque gerunt; regnoque domoque  
 pellimur; eiectos ultimus orbis habet.  
 De fratrum populo pars exiguissima restat.  
 Quique dati leto, quaeque dedere, fleo;

<sup>115</sup> Forse una traccia dell'oracolo secondo il quale anche uno solo dei generi di Danao sarebbe stato sufficiente a decretarne la morte. L'assenza di un cadavere fa capire a Danao l'imminenza della sua morte: da qui l'ira profonda nei confronti della figlia che ha risparmiato il suo sposo.



nam mihi quot fratres, totidem periere sorores;  
 accipiat lacrimas utraque turba meas.  
 En, ego, quod vivis, poenae crucianda reservor;  
 quid fiet sonti, cum rea laudis agar?  
 Et consanguineae quondam centesima summae  
 infelix uno fratre manente cadam?  
 At tu, siqua pia, Lynceu, tibi cura sororis,  
 quaeque tibi tribui munera, dignus habes,  
 vel fer opem, vel dede neci defunctaque vita  
 corpora furtivis insuper adde rogis  
 et sepeli lacrimis perfusa fidelibus ossa,  
 sculptaque sint titulo nostra sepulcra brevi:  
 «exul Hypermestra, pretium pietatis iniquum,  
 quam mortem fratri depulit, ipsa tulit.»  
 Scribere plura libet, sed pondere lassa catenae  
 est manus et vires subtrahit ipse timor<sup>116</sup>.

Ipermestra scrive all'unico ormai di tanti fratelli (la schiera di tutti gli altri giace morta per il misfatto delle loro spose). Sono tenuta chiusa in casa, costretta da pesanti catene: causa del mio supplizio è l'essere stata pia. Poiché la mia mano ha avuto timore di affondarti la spada in gola, sono colpevole: sarei lodata se avessi osato il delitto! Ma è meglio esser colpevole che aver soddisfatto, a quel modo, mio padre: non mi rincresce avere le mani immuni dalla strage. Se anche mio padre dovesse bruciarmi col fuoco che non ho profanato, e volgere contro il mio viso le torce che brillavano nel sacrificio nuziale, o sgozzarmi con quella spada che mi affidò con scopo crudele, così che io, la sposa, soccomba alla strage in cui non cadde lo sposo, non otterrà tuttavia che le mie labbra morenti dicano «mi pento»: non è pia colei cui rincresce di esserlo. Si pentano piuttosto del delitto Danao e le sorelle crudeli: questa è la conseguenza abituale delle azioni nefande.

Il mio cuore ha paura al ricordo di quella notte macchiata di sangue, e un tremore improvviso paralizza le ossa della mia mano: mentre la penseresti capace di dare la morte allo sposo, essa ha paura di scrivere di una strage che non ha compiuto. E tuttavia tenterò. (*Inizia la narrazione attinente ad un possibile plot delle Danaidi*) Sulla terra era appena calato il crepuscolo, era la fine del giorno e insieme iniziava la notte. Siamo condotte, noi figlie di Inaco<sup>117</sup>, nel palazzo del grande Pelasgo, e il suocero stesso<sup>118</sup> ci accoglie,

<sup>116</sup> Con il termine *timor* si chiude, significativamente, l'epistola. Ipermestra non sembra aver superato la paura che ha contraddistinto tutto il suo impegno; il suo destino è ora lasciato nella totale incertezza. Solo il *timor* le è rimasto.

<sup>117</sup> Re fondatore di Argo, padre di Io.

<sup>118</sup> Egitto.

le sue nuore armate. Da ogni parte risplendono lampade circondate d'oro; si sparge empivamente incenso sui bracieri ostili; la folla invoca «Imene, Imeneo!» ma egli fugge al loro grido; la sposa stessa di Giove si allontanò dalla sua città<sup>119</sup>. Ed ecco, barcollanti di ebbrezza, fra la folla schiamazzante dei compagni, le chiome stillanti raccolte da corone di fiori freschi, si portano in festa nelle stanze nuziali – le stanze nuziali, le loro tombe! – e gettano i corpi sui letti, letti più adatti ad un funerale. E già, oppressi dal cibo e dal vino, giacevano preda del sonno, e una quiete profonda regnava su Argo tranquilla; mi sembrava di udire gemiti di moribondi; e in effetti li udivo, ed era proprio ciò che temevo. Il sangue mi viene meno, e il calore abbandona la mente ed il corpo, e raggelata giacqui distesa nel nuovo letto. Come al soffio lieve di Zefiro vibrano le spighe sottili, come l'aria fredda scuote le chiome dei pioppi, così, o ancora di più, io tremai; tu giacevi disteso, preda del sonno che il vino ti aveva infuso.

L'ordine del mio violento padre mi scosse dal timore: mi alzo, e impugno l'arma con mano tremante. Non racconterò il falso: tre volte la mano levò la spada affilata, levata crudelmente la spada, ricadde. Accostai alla tua gola – lascia che ti confessi la verità – accostai alla tua gola l'arma paterna; ma paura e pietà si opposero al crudele misfatto, e la mia casta mano rifuggì dall'impresa prescritta. Strappate le vesti purpuree, strappati i capelli, con voce sommessa dissi queste parole: «Hai un padre crudele, Ipermestra; esegui i comandi del padre; accompagna costui i suoi fratelli! Sono donna e fanciulla, mite per natura ed età: mani delicate non sono adatte alle armi crudeli. Suvvia dunque, e mentre lui dorme fa' come le coraggiose sorelle: tutte avranno ormai ucciso i loro mariti. Ma se questa mano potesse commettere un qualche assassinio, sarebbe macchiata di sangue per la morte della sua padrona. Essi hanno meritato questa fine per aver occupato il regno dello zio; noi, povera schiera, andiamo vagando con un povero vecchio. Immagina pure che i nostri mariti abbiano meritato la morte: ma che abbiamo fatto noi? Quale colpa ho commesso che non mi permette di essere pia? Che ho io a vedere con una spada? Perché armi di guerra a una fanciulla? Sono più adatte alle mie mani la lana e la conocchia». Così parlai: nel mio lamento, alle parole si accompagnano le lacrime e dai miei occhi cadono giù sul tuo corpo. Mentre cerchi di abbracciarmi, e agiti le braccia intorpidite, poco manca che la tua mano si ferisca con la mia spada<sup>120</sup>. Ormai temevo mio padre, i servi del padre e la luce del gior-

<sup>119</sup> I particolari del giorno delle nozze sono importanti e WINNINGTON-INGRAM 1961, 146 pensa che, sia che la festa fosse rappresentata sulla scena sia che fosse solo narrata, si tratti di un momento ineludibile anche in Eschilo. REE-SON 2001, 243 aggiunge: «Ovid may even have drawn on Aeschylus for Hypermetra's ironies».

<sup>120</sup> Per un aggiornamento di carattere iconografico sull'ultima notte degli Egizi cf. SIMON 2003.

no; ti strapparono al sonno queste mie parole: «Alzati, via, nipote di Belo, unico ormai di tanti fratelli! Questa notte, se non ti affretti, sarà per te senza fine!» Balzi su atterrito; si dilegua del tutto il torpore del sonno; vedi l'arma audace nella mia mano impaurita. Mi chiedi la causa: «Scappa – ti dico – fonché la notte lo consente!» Finché la notte oscura lo consente, tu scappi, io resto.

Era il mattino: Danao conta i generi caduti nell'eccidio: manchi tu solo a far completo il delitto. Lui, mal sopporta la perdita di uno solo, in quella strage di parenti, e lamenta che sia poco il sangue versato. Sono trascinata via dai piedi di mio padre, e afferrata per i capelli mi accoglie il carcere – questo premio mi è valsa la pietà! (*Fine della narrazione attinente ad un possibile plot delle Danaidi*). È chiaro che l'ira di Giunone persiste da quel giorno in cui una donna diventò giovenca e da giovenca dea<sup>121</sup>. Eppure è punizione sufficiente che una tenera fanciulla abbia muggito, e che, fin allora così bella, non sia potuta più più piacere a Giove. Si arresrò, la nuova giovenca, sulla sponda del fiume suo padre, e vide nell'acqua paterna le corna non sue: dalla bocca, che tentò dei lamenti, emise muggiti, e fu atterrita dall'aspetto, atterrita dalla sua voce. Perché questo furore, o infelice? Perché ti gurdi nell'acqua? Perché conti i piedi fatti per le nuove membra? Tu, l'amante del sommo Giove, temibile per sua sorella allevii la grande fame con fronde ed erbe, bevi alla fonte e guardi stupita la tua immagine, e temi che ti feriscano le armi che porti in testa; e tu che poco fa eri ricca, da poter sembrar degna di Giove, ti corichi sul nudo suolo! Corri per mare, per terra, lungo i fiumi, che ti sono parenti: il mare, i fiumi, la terra, tutti ti offrono una via. Qual è la causa della tua fuga? Perché vai errando sul mare infinito? Non potrai sfuggire al tuo stesso aspetto! Figlia di Inaco, dove ti affretti? Sei tu stessa a inseguire e a fuggire: sei guida a te stessa compagna, sei compagna a te guida. Il Nilo, che sbocca per sette foci nel mare, liberò dalla giovenca infuriata il volto dell'amante di Giove,

Ma perché ricordare cose lontane, a me raccontate da vecchi canuti? I miei stessi anni, ecco, mi danno di che lamentarmi. Mio padre e mio zio sono in guerra; siamo scacciati dal regno e dal palazzo, respinti e relegati ai confini del mondo. Della schiera dei cugini resta una minima parte. Sia essi che sono morti, sia esse che li hanno uccisi, tutti io li piango, perché quanti cugini, altrettante sorelle ho perduto: l'una e l'altra schiera riceva il mio pianto. Ed ecco che io, siccome sei vivo, sono riservata al supplizio della punizione: ma che mi accadrà in caso di colpa, se sono accusata di un'azione lodevole, e io che fui, un tempo, una nella schiera di cento parenti, di cui resta un solo cugino, dovrò ora, sventurata, cadere?

Ma tu, Linceo, se hai qualche riguardo per la tua pietosa cugina, e sei degno dei benefici che hai avuto da me, o vieni in mio aiuto o dammi la

<sup>121</sup> Cf. Ovid. *Metam.* 1, 583-570. La storia dell'infelice Io, oggetto del racconto inserito nel *Prometeo incatenato*.

morte, e il mio corpo spento di vita ponilo sopra un rogo, in segreto, e seppellisci le mie ossa bagnate dalle tue lacrime fedeli, e sul mio sepolcro sia incisa questa breve iscrizione: «Ipermestra, esiliata, come ingiusto prezzo della sua pietà, ha subito ella stessa la morte che stornò dal cugino».

Vorrei scrivere ancora, ma la mano è stremata dal peso della catena e il timore stesso mi toglie le forze<sup>122</sup>.

Ho riportato questa lunga epistola, nella sua interezza, perchè lo schema ovidiano rivela, nella parte centrale (indicata da due mie note in corsivo), una sorta di riassunto, anche di un'ipotetica tragedia, incorniciato da un proemio e da un finale di carattere lirico-soggettivo. Inutile ripetere quanto sia privo di senso pensare al calco di un dramma, e in questo caso di quello eschileo, ma alcuni elementi ci permettono, unitamente alle indicazioni che leggiamo nei mitografi, di pensare almeno ad una ispirazione altamente drammatica, a differenza delle suggestioni poetiche su Ipermestra che leggiamo nel *De rerum natura* (3, 1003-10) di Lucrezio o nella celebre ode oraziana (3, 11). Dal momento che non sappiamo niente della Ipermestra eschilea non ci rimane che la suggestione di questa immagine ovidiana: una vittima, mossa da *timor*, ma anche una donna che intende rispondere solo al patto prestato in questa unione in cui la *pietas* ha il sopravvento sull'obbedienza al padre.

Tra i numerosi tentativi di dare una forma per la scena alle nostre *Danaidi* quello di Sommerstein<sup>123</sup> mi sembra uno dei più articolati e affa-

<sup>122</sup> Traduzione di ROSATI 1989.

<sup>123</sup> La ricostruzione, riassuntiva, delle *Danaidi* fatta da SOMMERSTEIN 2010c (soprattutto 104-16) nasce, tra l'altro, dalle sue osservazioni sui lavori di SICHERL 1986 (viene qui data particolare importanza all'oracolo che Danao avrebbe ricevuto e secondo il quale sarebbe stato ucciso da uno dei suoi generi) e di RÖSLER 1993 (gli *Egizi* non sarebbe il secondo dramma della trilogia ma il primo). Riporto, nella sua interezza, 'l'ipotetico' *plot* di SOMMERSTEIN 2010c, 105-6, perché si tratta di un valido esempio di come, in casi come questo, si debba 'osare' il più possibile per restituire al pubblico e ai lettori un dramma, ad oggi, irrimediabilmente perduto: «The play began with the entry of Lynceus in – perhaps in the garb of a slave or peasant. He narrated recent events – the war between Argives and Egyptians, the death of Pelasgus, the assumption of power by Danaus, his agreement to the marriage of his daughters to Aegyptus' sons as a condition of peace, and the murder of all but one of the bridegrooms by their brides during the night just past. He himself had been spared, and smuggled out of the house of death, by his wife Hypermestra; he would now lie low in or near Argos and await an opportunity to take revenge on Danaus who had

scinanti; in mancanza di frammenti significativi ed estesi, la ricostruzione di un *plot* tragico è più che altro un adattamento delle nostre conoscenze mentre i particolari quali le entrate, le uscite, i personaggi, la scenografia rimangono un esercizio degno di lode quando è frutto di un lavoro (come quello di Sommerstein) dove la scienza è davvero messa al servizio della conoscenza.

In questo panorama anche ciò che leggiamo nei mitografi è sempre un indizio, a volte molto vago, non una prova. Nel caso di Ovidio le *Eroidi* contengono, come ho detto, quello che potrebbe essere un monologo tragico (di qualsiasi epoca, non solo eschileo), un quadretto unitario di una scena ma anche della traccia che rimaneva nel primo secolo d. C. di quel-

planned the murders. Lynceus departed, and another character entered, perhaps a servant of Danaus ignorant of his master's plot; this character described the previous day's wedding festivities and went off to organize the 'awakening' of the couples. Then the Danaids entered as chorus, carrying the daggers with which they had committed the murders. Presently Danaus arrived, with guards escorting Hypermestra. He announced his discovery of her 'treachery', consigned her to prison, and departed to hold a meeting of the Argive assembly where he would demand, under dire threats, information on the whereabouts of Lynceus. Later the events of the assembly were reported to the Danaids by a messenger. After Danaus' speech (he said) an unknown young man had said he knew where Lynceus could be found, and asked for authority to act and armed men to assist him. On being granted these with the consent of Danaus, he had revealed that he was Lynceus, denounced Danaos as a murderer, had him arrested and taken away for execution, and himself been acclaimed king of Argos. After an agitated choral song, Lynceus and Hypermestra entered, appropriately escorted as king and queen. Lynceus was about to order the arrest of the Danaids when Aphrodite appeared. She explained the essential innocence of the Danaids (who, as was shown earlier, did not know of the oracle given to their father) and the true guilt and motive of Danaus, who had sought to negate and frustrate her universal power. Her eloquence reconciled the Danaids to marriage, and persuaded Lynceus to pardon them and purify them from the pollution of bloodshed. The Danaids dropped their daggers and declared their acceptance of their destined role; Lynceus undertook to give them in marriage, perhaps to the young Argive warriors forming his own escorts – in dramatic terms the very same men who at the end of the previous play had warned the Danaids not to hold Aphrodite in contempt. The play ended with a procession very similar to that which ended 'The Suppliant Maidens', but this time it was a procession very similar to that which ended 'The Suppliant Maidens', but this time it was a wedding procession, led by Aphrodite and by Lynceus and Hypermestra, the founders of the new royal house.»

la che poteva essere stata la difesa di un'innocente processata per non avere commesso un delitto. Anche questa prova attesta che un dibattito giudiziario basato sulla mancanza di un reato (a confronto con quello subito da Oreste, nelle *Eumenidi*, per aver ucciso la madre) difficilmente poteva essere inserito in un dramma eschileo; a giusta ragione Sommerstein lo esclude totalmente dalla sua ricostruzione.

Il dramma satiresco *Amimone*<sup>124</sup> chiudeva la tetralogia; quello che leggiamo è noto da Apollodoro 2, 1, 13-14 (fonte da noi riportata nell'*excursus* sulle *Danaidi*) e da Igino (*Miti* 169a)<sup>125</sup> che leggeremo ora:

Amymone Danai filia missa est a patre aquam petitum ad sacrum faciendum, quae dum quaerit, lassitudine obdormiit; quam satyrus uiolare uoluit. Illa Neptuni fidem implorauit. Quod cum Neptunus fuscinam in satyrum misisset, illa se in petram fixit, satyrum Neptunus fugauit. Qui cum quaereret <quid ageret> in solitudine a puella, illa se aquatum missam esse dixit a patre; quam Neptunus compressit. Pro quo beneficium ei tribuit, iussitque eius fuscinam de petra educere. Quae cum eduxisset, tres silani sunt secuti, qui ex Amymones nomine Amymonius fons appellatus est. Ex qua compressione natus est Nauplius. Hic autem fons Lernaeus est postea appellatus.

Amimone, figlia di Danao, mandata dal padre a prendere acqua nella campagna argiva per celebrare un rito, e mentre la cercava si addormentò per la stanchezza; un satiro<sup>126</sup> tentò di violentarla. Lei invocò l'aiuto di Nettuno. Quando Nettuno scagliò il tridente contro il satiro, questo si conficcò nella roccia e Nettuno mise in fuga il satiro. Chiese alla ragazza che cosa facesse in quel luogo deserto e lei rispose di essere stata mandata dal padre a prendere acqua; Nettuno giacque con lei. Per questo le diede una ricompensa: la invitò a estrarre il suo tridente dalla roccia, e quando l'ebbe estratto sgorgarono tre zampilli, e da nome di Amimone la fonte fu chiamata Amimonia. Da questa unione nacque Nauplio. In seguito questa fonte è stata chiamata Lerneia.<sup>127</sup>

Dalla figlia di Danao e da Posidone nasce Nauplio; la storia di Amimone presenta interessanti similitudini con le vicende delle sorelle Danaidi: messa in pericolo dal padre, perseguitata da una banda di maschi, tutto

<sup>124</sup> *TrGF* III, 13-15.

<sup>125</sup> Qualche variante alla storia principale, che rimane la stessa, è presente nelle due fonti.

<sup>126</sup> I due racconti differiscono sulla modalità in cui questo avviene.

<sup>127</sup> Traduzione di GASTI 2017.

termina con l'unione, apparentemente volontaria, con un pretendente che diventa un benefattore di Argo<sup>128</sup>. Un lavoro della Sutton<sup>129</sup>, di qualche decennio fa, ci fornisce importanti occasioni di riflessione su una serie<sup>130</sup> di vasi, che hanno Amimone per soggetto<sup>131</sup>, purtroppo non realmente utili per il nostro dramma; molto interessanti invece le riflessioni e i confronti con un altro dramma satiresco, i *Pescatori con la rete (Dictyulci)*, di cui conosciamo ragguardevoli passi; si tratterebbe di un unico tema: il tentativo, non riuscito, di violenza sessuale per unirsi ad una giovane, uno stupro sventato da chi aveva sottratto la ragazza al suo violentatore.

Sono così esigui i versi in nostro possesso<sup>132</sup> che, per il *plot*, ci dobbiamo accontentare delle fonti mitografiche e per la ceramografia si può, al massimo, pensare a qualche opera omonima successiva ad Eschilo<sup>133</sup>.

<sup>128</sup> Cf. *Suppl.* 1023-9 in cui le Danaidi pregano i fiumi di Argo in quanto fonti di fertilità vegetale ed umana.

<sup>129</sup> SUTTON 1974.

<sup>130</sup> I primi risalgono al 440 a. C., quando Eschilo era già scomparso da una quindicina di anni. Per questo BROMMER 1938-39, 176, pensa ad un secondo *Amimone*, a noi altrimenti sconosciuto.

<sup>131</sup> Cf. BROMMER 1938-39; KPS 91-97; YZIQUEL (2001), 1-22; PODLECKI 2005, 8-9.

<sup>132</sup> L'unico di un certo rilievo è *TrGF* III, 13, in cui o Sileno o Poseidone dovevano dire ad Amimone che le loro nozze erano inevitabili.

<sup>133</sup> Vasta e articolata l'analisi sulla ceramografia, così come la troviamo nelle raccolte di matrice archeologica, in LUCAS DE DIOS 2008, 202-7.





## Capitolo 4

### La guerra in Frammenti

Una rapida, e strumentale, rassegna di ciò che ci rimane del 'teatro di guerra' nei frammenti eschilei non può che iniziare con l'eroe omerico per antonomasia, Achille<sup>1</sup>, cui sarebbe stata dedicata da Eschilo una trilogia<sup>2</sup>. Il contenuto delle tre tragedie<sup>3</sup> si baserebbe, a grandi linee, sull'*Iliade* (ll. 9-24) e i drammi in questione, *Mirmidoni*<sup>4</sup>, *Nereidi*<sup>5</sup>, *Frigi* (o il *Riscatto di Ettore*)<sup>6</sup> potevano essere seguiti dal dramma satiresco *I Costruttori del talamo*<sup>7</sup>. Per la datazione esiste un ipotetico riferimento a una serie di vasi in cui si vede Odisseo che si rivolge ad Achille imbacuccato nel suo mantello, il più antico dei quali è collocabile intorno al 490 a.C. ca.<sup>8</sup>, comunque tutti precedenti alla prima vittoria eschilea del 484 a.C. (oppure coincidente con essa)<sup>9</sup>. I motivi conduttori dovevano essere certamente adatti a coinvolgere emotivamente gli Ateniesi (siamo nel decennio delle guerre persiane e l'argomento della vittoria contro Troia doveva certamente creare una particolare atmosfera nel pubblico, conscio dei preparativi in atto per punire Atene dopo la battaglia di Maratona). Questi i temi principali:

<sup>1</sup> Cf. MICHELAKIS 2002.

<sup>2</sup> In realtà i titoli in questione non sono identificati come un gruppo a se stante in nessuna fonte; giungiamo a tale conclusione per un'associazione argomentativa. Per un'introduzione al problema delle trilogie e tetralogie eschilee con tutti i possibili raggruppamenti cf. GANTZ 2007, SOMMERSTEIN 2008, III, xxviii-xxxi, PODLECKI 2009. In particolare su questa trilogia cf. MOREAU 1996, MICHELAKIS 2002, 22-57, SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup>, 242-8.

<sup>3</sup> Il primo ad ipotizzare questo gruppo è stato WELCKER 1824, 415.

<sup>4</sup> *TrGF* III, 131-142. Cf. GARZYA 1995.

<sup>5</sup> *TrGF* III, 151-154.

<sup>6</sup> *TrGF* III, 263-272.

<sup>7</sup> *TrGF* III, 78. Cf. DI MARCO 2013, 211-8, che attribuisce all'opera un frammento di 27 versi mutili non inseriti in *TrGF* III; la scena sarebbe da collocare a Troia e il titolo deriverebbe dal riferimento al talamo di Paride ed Elena.

<sup>8</sup> Si tratta ovviamente di una datazione indicativa.

<sup>9</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2008, III, 135 secondo il quale potrebbe essere proprio questa la trilogia con la quale Eschilo ebbe la sua prima vittoria nel 484 a. C. e conquistò una fama imperitura.

il dolore di Achille per la morte di Patroclo, le nuove armi fornite da Teti al figlio con le quali l'eroe tornava in battaglia e uccideva Ettore, ed infine il gesto magnanimo: la restituzione del suo cadavere al padre Priamo. Si tratta di tragedie ambientate nell'accampamento acheo ma l'oggetto drammatico, più che le vicende belliche, dovevano essere la vita quotidiana dell'eroe, calato nella sua dimensione di uomo più che di soldato<sup>10</sup>; il ricordo si confonde con la quotidianità della guerra, come azione drammatica non rappresentabile sulla scena.

Nei *Mirmidoni*<sup>11</sup>, gli spettatori dovevano vedere Achille, seduto, velato, chiuso nel suo dolore, all'interno della sua tenda<sup>12</sup>: una lunga meditazione poteva preparare il dissidio interiore dell'eroe, nella scissione tra elemento monodico ed elemento corale e nella riaffermazione dei valori del singolo in una società che il poeta, da giovane, aveva visto privilegiare, dopo le riforme di Clistene, sempre più lo spirito assembleare comunitario; le scene corali, di fortissimo impatto, diventavano ipostasi dell'accettazione del fatto che la *polis*, come comunità politica, aveva ormai il sopravvento sull'isolamento (intellettuale) e sul dolore personale. Nella tenda<sup>13</sup> l'eroe rimaneva a lungo in silenzio<sup>14</sup> e velato, come viene testimoniato anche da Aristofane<sup>15</sup>, mentre il Coro, formato da una delegazione<sup>16</sup> dei suoi soldati Mirmidoni, accusava Achille di non curarsi di quello che stava accadendo intorno alle navi degli Achei<sup>17</sup>; un pretesto, per raccontare le sventure patite a Troia, in un'atmosfera in cui il canto luttuoso per la

<sup>10</sup> Ciò rispecchierebbe proprio il ruolo fondamentale di Eschilo nel passaggio dall'ambito epico a quello tragico.

<sup>11</sup> I libri dell'*Iliade* cui si era ispirato Eschilo potevano essere compresi dal nono al diciottesimo.

<sup>12</sup> Lo stesso procedimento dei *Persiani*, in relazione alla 'camera di consiglio' degli anziani? Cf. *Pers.* 140-141.

<sup>13</sup> L'idea della tenda come apparato scenico proviene da un'integrazione testuale:

<θάσσων> (Taplin) εἶσω κλισίας  
<stando seduto> dentro la tenda (TrGF III, 131, 3-4).

Anapesti rivolti dal Coro ad Achille, silente e seduto appunto dentro la sua tenda.

<sup>14</sup> Il silenzio dell'eroe era interrotto dalle parole del suo vecchio tutore Fenice. Cf. TrGF III, 132b.

<sup>15</sup> *Ran.* 911-915.

<sup>16</sup> Cf. *sch. ad Ar. Ran.* 1264.

<sup>17</sup> Cf. TrGF III, 131 e 132. Può essere interessante un confronto con l'atteggiamento della massa dei soldati nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide.

morte di tanti compagni anticipava quello per la morte di Patroclo. Un intervento inimmaginabile in Omero, una sorta di processo assembleare di un gruppo di soldati cui toccava oziare vicino alla tenda del loro comandante. La rottura di questo silenzio avviene grazie all'intervento del suo vecchio aio, Fenice<sup>18</sup>. Achille conferma (come nel nono canto dell'*Iliade*) la sua decisione<sup>19</sup> di non andare in soccorso dell'esercito acheo. Alla notizia che la flotta greca era stata incendiata<sup>20</sup> si può pensare (non ne abbiamo tracce testuali) che Patroclo convincesse l'amico-amante<sup>21</sup>, questo appunto era il loro rapporto in Eschilo, ad andare in battaglia con le sue armi<sup>22</sup>. Antiloco portava ad Achille la notizia della morte di Patroclo<sup>23</sup>. L'arrivo del cadavere di fronte agli spettatori, dava modo a Eschilo di marcare la sua innovazione: Achille riconosceva l'amore carnale per l'amico<sup>24</sup>; un *pathos* maggiore si aggiungeva così a una storia, tra le più conosciute dagli ateniesi. Il soliloquio di Achille, oltre ai richiami al loro rapporto, nel ricordo del tempo passato insieme, verteva sul rimprovero di non aver seguito i suoi avvertimenti quando gli aveva chiesto di non avvicinarsi eccessivamente a Troia, una scena patetica che ricordava l'ultimo colloquio avuto in vita, attraverso un lessico erotico inequivocabile (*TrGF* III, 135, 136 e 137):

σέβας δὲ μηρῶν ἄγνόν οὐ κατηδέσω,  
ὦ δυσχάριστε τῶν πυκνῶν φιλημάτων

<sup>18</sup> In *TrGF* III, 132b, Fenice dice di aver fatto ogni sforzo (per aiutarlo a superare il dolore?) e Achille risponde di considerarlo il più degno degli uomini; quindi interrompe il suo silenzio per rispetto verso di lui e non perché sia realmente convinto di farlo.

<sup>19</sup> Cf. *TrGF* III, 132c. Achille risponderebbe ad una minaccia di lapidazione (per il suo rifiuto a tornare in battaglia) dicendo che lui è la più grande risorsa per gli Achei. Tanti sono i soldati valorosi nell'esercito ed è assurdo l'accanimento su di lui (da parte di Agamennone?). Il papiro (*PSI* 1211) è di difficile lettura ma forse Patroclo interveniva per ricomporre la lite con Agamennone (cf. *Hom. Il.* 16, 29-35).

<sup>20</sup> Cf. *TrGF* III, 134 ove si fa cenno ad un animale fantastico «un gallo cavallo (*ἵππαλεκτρούων*)», un cavallo nella parte anteriore, un gallo in quella posteriore, attestato nelle arti figurative nel sesto e all'inizio del quinto secolo a. C. (in consonanza dunque con la presunta datazione del dramma). L'emblema, presente su una delle navi achee, si liquefa' per il fuoco appiccato alla flotta achea dai Troiani.

<sup>21</sup> Cf. Plato., *Symp.* 180a. Eschilo per Platone dice una sciocchezza quando afferma che Achille amava Patroclo, lui che era più giovane e più bello di lui e di tutti gli altri eroi.

<sup>22</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2008, III, 134.

<sup>23</sup> Cf. *TrGF* III, 138 e Aristoph. *Ran.* 1041.

<sup>24</sup> Cf. MOREAU (1996, 16-20).

E tu non hai avuto sacro rispetto per i (nostri) femori<sup>25</sup>,  
non hai pensato a quegli infiniti baci

ΑΧΙΛΛΕΥΣ

μηρῶν τε τῶν σῶν ἠὺσέβησ' ὀμιλίαν<sup>26</sup>  
κλαίων<sup>27</sup>

ΑΧΙΛΛΕΥΣ

E ho reso onore all'intimità delle tue cosce con il pianto<sup>28</sup>

ΑΧΙΛΛΕΥΣ

καὶ μὴν, φιλῶ γάρ, ἀβδέλυκτ' ἔμοι τάδε

ΑΧΙΛΛΕΥΣ

È puro ciò (che ho fatto)<sup>29</sup> perché lo amo.

L'eroe riflette, con un apologo, sul fatto che, accondiscendendo a Patroclo, è stato la causa del proprio dolore<sup>30</sup>: le armi lo vendicheranno<sup>31</sup>.

La sintesi che possiamo tentare sul dramma riguarda in modo particolare il rapporto tra Achille e Patroclo, un dato abbastanza chiaro: ciò che in Omero è assente appare qui come pernio del *plot* e i ffr. 135, 136 e 137 non danno adito a dubbi. Se è vero che il lungo silenzio di Achille veniva interrotto, in un'atmosfera simile a quella della *Niobe*<sup>32</sup>, per dare sfogo al suo dolore, è certamente inutile tentare una linea parallela con l'*Iliade* (dal nono libro in poi) ma è giusto, in situazioni testuali come questa, focalizzare la nostra attenzione sul rapporto dei due 'amanti' nel momento successivo alla morte di Patroclo con un finale che poteva prevedere l'uscita del Coro in processione dietro alla salma presente sulla scena come previsto dai suddetti frammenti. Si tratta di una conclusione senza dubbio prediletta da Eschilo<sup>33</sup> che permette di non disperderci in mille ipotesi

<sup>25</sup> Una chiara allusione al sesso intercrurale.

<sup>26</sup> ἠὺσέβησ' ὀμιλίαν Hermann.

<sup>27</sup> κλαίων Dobree καλλίω *codd.*

<sup>28</sup> Luciano negli *Amori* (54) cita il verso parlando del grande dolore di Achille per la morte di Patroclo.

<sup>29</sup> Probabilmente Achille ha baciato il cadavere dell'amico-amante.

<sup>30</sup> Cf. *TrGF* III, 139. Un apologo africano narra che un'aquila, colpita da una freccia avvelenata, rifletteva sul fatto che le sue stesse ali erano state la causa della sua fine.

<sup>31</sup> Cf. *TrGF* III, 140.

<sup>32</sup> Per una bibliografia recente sulla *Niobe* di Eschilo (ma anche su quella di Sofocle) cf. CARPANELLI 2017.

<sup>33</sup> Cf. il finale dei *Persiani*, dei *Sette contro Tebe*, delle *Supplici*, delle *Eumenidi*.

comparative che servono solo a impedirci di riflettere su quelle briciole che abbiamo. Riflettiamo dunque su ciò che può considerarsi sicuro e lasciamo in sospeso, ad esempio, la parte del lungo, ma non certo, intervento dei Mirmidoni.

Quello che generalmente è considerato il secondo dramma della trilogia, le *Nereidi*, sembra ispirato ai vv. 35-147 del diciottesimo libro dell'*Iliade* quando Teti, accompagnata dalle sorelle, le Nereidi, giunge a consolare Achille per la morte di Patroclo, per poi tornare, da sola, all'inizio del diciannovesimo libro (1-39), a portargli le nuove armi fatte da Efesto. Eschilo condenserebbe questi due episodi in modo tale che Teti e le Nereidi arrivino insieme<sup>34</sup> e consegnino le nuove armi ad Achille<sup>35</sup>. Niente di sicuro possiamo dire su ciò che seguiva (i preparativi di Achille per la battaglia? Il racconto di un Messaggero sulle vicende che vedevano l'eroe tornare in battaglia ed uccidere Ettore?<sup>36</sup> Il funerale di Patroclo?<sup>37</sup>) come non sappiamo neppure quali libri iliadici comprendesse la sintesi eschilea. È davvero difficile immaginare un *plot* che dal diciottesimo libro dell'*Iliade* arrivasse fino al ventitreesimo; con quali tagli, soprattutto, in rapporto alla lunga lotta che porta alla morte di Ettore? Una perdita grave se pensiamo a ciò che avremmo potuto apprendere sulle sintesi degli episodi bellici in Eschilo<sup>38</sup>. Questo che di per sé può apparire come un castello di carte è stato buttato giù da West<sup>39</sup> che ha pensato di collocare le *Nereidi* al terzo posto della trilogia (il soggetto sarebbe la morte di Achille).

Se conserviamo l'ordine che abbiamo presentato (quello accettato generalmente dalla critica) ai *Frigi* (o il *Riscatto di Ettore*) doveva essere

<sup>34</sup> Cf. *TrGF* III, 150. Anapesti ascrivibili all'entrata del Coro. Il riferimento alla traversata del mare dove giocano i delfini ha fatto collegare il frammento con i vasi su cui sono raffigurate le Nereidi che cavalcano questi animali (o altri a loro simili). Achille appare seduto e con la testa coperta ma questo particolare potrebbe aver avuto come modello i *Mirmidoni*. Cf. *LIMC* I, 1, 127 e I, 2, 510-25.

<sup>35</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2008, III, 156.

<sup>36</sup> Cf. *TrGF* III, 151 e soprattutto *TrGF* III, 152, in cui si parla di una lancia dalla duplice punta (cf. *Il. Parv.* 5 W. e Soph. *TrGF* IV, 152), il dono di Chirone al padre di Achille, l'unico che poteva impugnarla; ciò fa pensare che in qualche modo fosse almeno descritto l'intervento dell'eroe in battaglia, il momento della riscossa degli Achei sui Troiani. La lancia era fatta con il frassino del Pelio. Cf. Hom. *Il.* 16, 140-42.

<sup>37</sup> Cf. *TrGF* III, 153. Il lino sottile citato nel frammento potrebbe essere un cenno ai preparativi per la sepoltura di Patroclo (successiva al funerale previsto alla fine dei *Mirmidoni*).

<sup>38</sup> È bene ricordare le diverse tecniche diegetiche che abbiamo visto nella sintesi belliche dei *Persiani* e dei *Sette contro Tebe*.

<sup>39</sup> Cf. in generale WEST 2000.

riservata la chiusura della trilogia. Il *plot* seguirebbe la trama del ventiquattresimo libro dell'*Iliade* che segnava anche la fine del poema; la scena, la tenda di Achille, diveniva così l'ossessionante luogo della riflessione e del dolore causato dalla morte, metafora della solitudine dell'eroe in guerra lontano dalla sua patria. I Frigi del titolo accompagnavano Priamo<sup>40</sup> e nel loro ruolo di elemento corale (forse schiavi frigi) si esibivano in qualche danza particolare<sup>41</sup>. Un nuovo irreale silenzio all'inizio del dramma (il terzo di tre prologhi quasi identici?), imposto dall'attore che vestiva i panni di Achille, di nuovo velato<sup>42</sup>, era interrotto da uno scambio di battute con il dio Hermes che non riusciva a convincere l'eroe a deporre il suo odio ostinato nei confronti di chi l'aveva privato dell'amato Patroclo. Hermes ricorda ad Achille che il maltrattamento del corpo di Ettore è inutile e arreca solo male a chi lo compie<sup>43</sup>. L'attenzione del pubblico viene dunque ricercata, nel passaggio dalla fase riflessiva a quella espositiva, tramite una tecnica che presenta, probabilmente, tre quadri prologici identici e ribadisce un medesimo stato d'animo interrotto sempre da personaggi che hanno il ruolo non solo di spezzare il silenzio ma anche di accompagnare Achille nel contatto con la realtà da cui tende ad estraniarsi<sup>44</sup>. I Frigi accompagnano Priamo, un vecchio abbruttito dalla sofferenza, presentato non come un re ma come un semplice e modesto mercante di pesce, categoria non certo all'apice della società greca<sup>45</sup>. Nell'*Iliade* (22, 346-54) Achille dice che non restituirà il corpo di Ettore neppure se questo sarà calcolato a peso d'oro, cosa che invece doveva avveni-

<sup>40</sup> Cf. STALTMAYR 1991.

<sup>41</sup> Cf. Aristoph. fr. 696.

<sup>42</sup> Lo leggiamo negli *scoli* alle *Rane* di Aristofane (911) e nella *Vita di Eschilo* 6.

<sup>43</sup> Cf. *TrGF* III, 266. Nell'*Iliade* era Hermes che accompagnava Priamo nella tenda di Achille con il riscatto per il corpo del figlio. Achille sarebbe qui rimproverato perché, se ai morti non importa di essere oltraggiati, egli non considera però che sopra le azioni degli uomini veglia sempre *Nemesi* mentre *Dike* esegue la vendetta del defunto.

<sup>44</sup> «Non par dubbio invece che anche i *Frigi* fornissero un esempio di quella che altrove ho designata come «tecnica degli approcci reiterati» al fine di piegare, a lungo invano, l'inflessibilità muta di un personaggio, tecnica che fu da Eschilo praticata con varia destrezza nei *Mirmidoni*, nella *Niobe*, nel *Prometeo*, nei *Sette*, e che ebbe anche a suggestionare la giovanile arte di Sofocle, nell'*Aiace*» GARZYA 1997, 205.

<sup>45</sup> Cf. *TrGF* III, 363: «ma un mercante che trasporta per mare paccottiglia fuori dalla sua terra (ἀλλὰ ναυβάτην / φορτηγόν, ὅστις ῥῶπον ἐξάγει χθονός)». SOMMERSTEIN 2008, III, *ad loc.* pensa che sia Hermes a parlare (cf. Hom. *Il.* 24, 381-2) commentando che l'aspetto di Priamo non è certo quello di un re ma di un uomo ridotto male, un trafficante che si aggira per mare.

re nella tragedia eschilea<sup>46</sup> dove il riscatto veniva accettato e pesato su una bilancia sulla quale il corpo del defunto fungeva da esatto contrappeso all'oro offerto da Priamo; un atto che dalla finzione scenica riporta alla realtà della guerra, un atto dovuto a chi poteva così giustificare il suo nuovo atteggiamento conciliante. Un quarto personaggio, oltre Achille, Hermes e Priamo, poteva essere una donna che veniva dalla stessa terra di Andromaca<sup>47</sup> (Briseide, come pensa Sommerstein<sup>48</sup>?). L'Esodo poteva prevedere la partenza del carro con il cadavere del principe accompagnato dai lamenti di Priamo e dei Frigi, in forte divergenza con il triste e solitario corteo omerico, qui impostato in consonanza con le esigenze di una trilogia basata su una scenografia contrastiva, momenti di forte meditazione seguiti da scene di massa<sup>49</sup>.

Un'altra trilogia ipotizzata è quella risalente al ciclo epico dell'*Etiopide* cui si potrebbero attribuire i *Carii* o *Europa*<sup>50</sup>, *Memnone*<sup>51</sup>, la *Pesa delle anime* (*Psicostasia*)<sup>52</sup> (nessuna ipotesi sul dramma satiresco). I tre drammi, i cui *plot* sono indubbiamente legati alle vicende troiane, non presentano, in ciò che ci rimane, un'ambientazione bellica: in realtà così non doveva essere in quanto è impossibile che non ci fosse almeno la descrizione, da parte di un Messaggero, delle imprese dei due eroi protagonisti, Sarpedonte e Memnone<sup>53</sup> appunto.

Dei *Carii* o *Europa*<sup>54</sup> non avevamo quasi niente fin quando nel 1879 fu pubblicato un frammento di papiro con la parte di un discorso di Euro-

<sup>46</sup> Cf. *schol. ad Il.* 22, 351 e *Lyc. Alexandra* 269-270 (e i relativi scoli).

<sup>47</sup> Lo suggerisce *TrGF* III, 267 dove lo scoliaste euripideo di *Andromaca* 1 dice che si tratta proprio di Andromaca.

<sup>48</sup> SOMMERSTEIN 2008, III, n. 1, 269 pensa a Briseide come controaltare alla vicenda omosessuale emersa nei *Mirmidoni*. Non credo che Eschilo, dopo aver fatto quella scelta, voglia mettere una zeppa del genere alla fine della trilogia; che senso avrebbe un ravvedimento sessuale di Achille? Sembrerebbe un finale adatto al teatro borghese più che a quello dell'Atene del quinto sec. a. C. Lo stesso fraintendimento di cui è stato vittima il *Crisippo* euripideo. Cf. CARPANELLI 2019.

<sup>49</sup> Per eventuali suggestioni iconografiche cf. MASSEI 1969, 165-77 e TAPLIN 2007, 83-7.

<sup>50</sup> *TrGF* III, 99-101. WEST 2000 pensa che i *Cari* fossero il primo lavoro di una trilogia che comprendeva appunto *Memnone* e la *Pesa delle anime*; solo *Memnone* sarebbe di Eschilo mentre gli altri drammi, completati o rivisti da suo figlio Euforione che West vede anche come l'autore del *Prometeo incatenato* e del *Prometeo liberato*.

<sup>51</sup> *TrGF* III, 127-129.

<sup>52</sup> *TrGF* III, 279-280a.

<sup>53</sup> Su *Memnone* cf. PATTONI 2000.

<sup>54</sup> *TrGF* III, 99-101. Cf. CARUSO 2020 sia per il testo che per la bibliografia.

pa<sup>55</sup>, la sorella di Cadmo, fenicia per nascita, rapita da Zeus sotto forma di toro o, come qui (*TrGF* III, 90, 1-2), da un toro mandato da Zeus che la porta a Creta dove dà alla luce Minosse, Radamanto e Sarpedonte<sup>56</sup>. La donna, già anziana, vive in Caria che, lamenta Strabone (14, 3, 3), il drammaturgo avrebbe identificato o confuso con la patria di Sarpedonte di Licia<sup>57</sup>. Minosse è morto (*TrGF* III, 99, 12), Radamanto sebbene immortale non vive più sulla Terra ma negli Inferi ed Europa è in ansia per il destino di Sarpedonte andato a combattere a Troia. Il dramma si concludeva forse con l'arrivo della notizia della morte di Sarpedonte, seguita dal ritorno a casa del suo corpo, trasportato da Troia da due potenze divine, Morte e Sonno<sup>58</sup>. Al di là della confusione in materia etnica e geografica tra i Licii e i Cari<sup>59</sup> così come nella sintesi, quasi sicuramente ricercata da Eschilo (e indizio di quanto siano, a volte, poco proficue le nostre ricerche sul materiale cui i tragediografi attingevano), tra il Sarpedonte figlio di Europa e di Zeus, fratello di Minosse e Radamanto, re di Licia, e il Sarpedonte dell'*Iliade*, figlio di Zeus e Laodamia, comandante delle truppe licie a Troia, ucciso da Patroclo<sup>60</sup>, per nostra fortuna abbiamo questo lungo frammento in cui la madre, mentre attende in Caria (-Licia) notizie del figlio, si rivolge al Coro narrando parte della la sua avventura, fin dal ratto del toro che le ha poi tolto la verginità. Dall'unione sono nati tre figli e la donna racconta, in maniera parzialmente ambigua, la sua relazione erotica con Zeus perché, se accenna ad un rapporto di forza in cui perde la verginità e deve affrontare le fatiche del parto, è vero anche che si dimostra fiera di quel seme divino che non è rimasto in lei sterile (*TrGF* III, 99, 8-9<sup>61</sup>). Radamanto, immortale, vive in un luogo remoto e lei non lo ha più visto. Il terzo figlio, Sarpedonte, è andato a Troia per combattere i

<sup>55</sup> Sono 23 versi, uno dei più lunghi frammenti eschilei. È il *P. Didot* Louvre inv. 7172, col. IV 9-V 9 = Pack (1965) n. 31 (= *TrGF* III, 99).

<sup>56</sup> Cf. Apollod. 3, 1, 1-2 ed Hes. *Fr.* 140-1 M. W.

<sup>57</sup> Figlio questo, invece, di Zeus e di Laodamia.

<sup>58</sup> cf. Hom. *Il.* 16, 453-7 e 666-83.

<sup>59</sup> Strabone 14, 3, 3 scrive che i tragediografi confondevano tra loro i nomi dei popoli, ad esempio chiamando i Licii Carii, pensando forse alla tragedia in questione. Cf. KEEN 2005 e POLI PALLADINI 2013, 105-12.

<sup>60</sup> Cfr. Hom. *Il.* 16, 419-507.

<sup>61</sup> ἄρουρα δ' οὐκ ἐμέμψατο  
τοῦ μὴ ἕνεγκεῖν σπέρμα γενναῖον πατρός.

il mio fertile campo non dette nessun segnale di rifiuto ad accogliere il nobile seme del Padre.



greci aggressori; una grande paura l'attanaglia, come quella della Regina nei *Persiani*: perdere l'ultimo figlio, in azioni belliche per lui troppo pericolose. La scena è collocata lontana da Troia, lo arguiamo da un cenno del coro di Cari che parla di Milasa la capitale Caria<sup>62</sup>. Qui cessano le nostre notizie e soprattutto non vi è traccia di quello che Sarpedonte compiva a Troia, le sue imprese di eroe segnate da quello stesso destino che a sua volta avrebbe colpito il suo uccisore. Le nostre illazioni sono basate sul racconto dell'*Iliade* (16, 666-75): la notizia della sua uccisione da parte di Patroclo e l'ordine di Zeus di affidare al Sonno e alla Morte il corpo del figlio rimangono tali; il *coup de théâtre*, come lo definisce West<sup>63</sup>, poteva essere legato all'apparizione, *ex mechane*, delle due figure alate Sonno e Morte, che riportavano a casa l'eroe<sup>64</sup>. La madre lo accoglieva e organizzava i suoi funerali (forse con relativo culto dell'eroe sulla sua tomba e la fondazione della città di Xanto, in Licia)<sup>65</sup>. Un cadavere, quello del semi-divino Sarpedonte, che trovava così nel volo sulla scena l'attestazione della sua sovranaturale parentela, quella di un connubio ancora una

<sup>62</sup> Cfr. *TrGF* III, 101.

<sup>63</sup> WEST 2000, 348.

<sup>64</sup> Cf. CARUSO 2020, 18 sul contributo iconografico: «Collegato con maggior sicurezza alla tragedia eschilea è un vaso apulo del 380 ca. (New York, MMA, Inv. 1916.140), detto del Pittore di Sarpedone. Su un lato è ancora riconoscibile la scena della traslazione del cadavere: Europa è in costume orientale davanti a quella che sembra una *skènè*; alla sua destra ci sono due figure volanti, Hypnos a sinistra e Thanatos a destra, che portano il corpo. In secondo piano si vedono altre figure in costume orientale, forse membri del coro (Messerschmidt pensa a fratelli del morto), e una figura femminile, forse la moglie dell'eroe. La raffigurazione confermerebbe che la scena costituisse il culmine del dramma, in cui il prodigio dell'apparizione divina doveva essere realizzato con la *mechanè*. L'evidente legame dell'immagine con l'*Europa* di Eschilo ha portato, inoltre, a postularne uno analogo per la scena sull'altro lato del vaso, che svelerebbe un ulteriore sviluppo del dramma. La rappresentazione di una donna accanto a due maestose figure sedute era stata a lungo interpretata come ricollegata alla richiesta di nuove armi per Achille fatta da Teti ad Efesto. Ma Picard – seguito da Trendall-Webster – ha riconosciuto nella donna Europa, che chiederebbe del figlio a Zeus ed Era, che, secondo il racconto omerico, dibatterono sulla sua sorte (*Il.* XVI 431-458). Alle spalle di Era, la figura alata sarebbe Hypnos e quella femminile sua moglie Pasithea. Keen ha rilevato che l'ambientazione di questa scena sull'Olimpo, supposta da Picard, implichi un doppio cambio di scena, qualora il fr. 99 fosse recitato da Europa a Creta. Ma, in assenza di certezze in questo senso (la scena in Olimpo potrebbe essere solo raccontata), appare suggestivo ravvisare nel vaso apulo ulteriore testimonianza della notorietà della tragedia.»

<sup>65</sup> Cfr. KOSSATZ-DEISSMANN 1978, 63-74.

volta sfortunato; una madre, Europa, perdeva tre figli su tre, come Niobe, ma senza aver mai compiuto nessun atto oltraggioso nei confronti degli dei, anzi, messasi a disposizione di Zeus per procurargli tre eredi destinati a non vivere con lei, rimaneva sola con il ricordo della sua prolificità di cui non avrebbe più goduto. Un'altra donna sconfitta<sup>66</sup>. Poche tragedie eschilee hanno, come in questa supposta trilogia, una struttura simile; il tragediografo sembra avere fisso nella mente lo schema che è anche quello dei *Persiani*, la descrizione delle azioni e dei sentimenti provati nel campo avverso; è per questo un peccato aver perduto, come ho accennato, i riferimenti militari che non potevano mancare. Ci rimangono infatti due versi di Aristofane che prendeva in giro Eschilo per i suoi personaggi appariscenti e capaci di stordire il pubblico proprio con i suoi Cicni e Memnori «κωδωνοφάρωλους (che andavano a cavallo di puledri con sonagli sui finimenti)»<sup>67</sup>.

Il *Memnone*<sup>68</sup> (Μέμνων) racconta le imprese<sup>69</sup> di Memnone l'Etiopo<sup>70</sup>, figlio della dea Eos e del marito, un mortale, Titono; giunto a Troia in aiuto dello zio Priamo, non molto dopo la morte di Ettore, aveva ucciso il figlio di Nestore, Antiloco<sup>71</sup>, ma era stato a sua volta ucciso da Achille. La situazione testuale di questo dramma dipende da tre citazioni attribuite all'*Agamennone* eschileo ma che in realtà da lì non provengono. I copisti hanno probabilmente sostituito il titolo più conosciuto con quello meno familiare, ormai dimenticato. Sommerstein<sup>72</sup> aggiunge un quarto frammento (*fr.* 126a = *TrGF* 300)<sup>73</sup> concernente una persona di origini etiope e la sua terra natale: dal momento che chi parla non sembra aver ancora incontrato Memnone si potrebbe pensare che l'opera includesse il suo arrivo a Troia fino a quando uccideva Antiloco. Il resto del racconto poteva essere contenuto nella *Pesatura delle anime*.

Altri importanti riferimenti al *Memnone* si trovano in tre autori classici:

<sup>66</sup> Cf. CARPANELLI 2005, 53-5.

<sup>67</sup> *Ran.* 963.

<sup>68</sup> Cf. KHALIL 2018.

<sup>69</sup> Leggiamo brevissimi riferimenti militari in *TrGF* III, 127 e 128.

<sup>70</sup> Il poema epico appartenente al *Ciclo*, l'*Etiopide*, prende da lui il proprio nome ed è quindi facile che il materiale eschileo dipendesse da questa fonte.

<sup>71</sup> Cf. Hom. *Od.* 4, 287-8.

<sup>72</sup> SOMMERSTEIN 2008, III, 128-9. L'attribuzione si trova già nell'edizione di BUTLER 1809-16; cf. anche WEST 2000, 344.

<sup>73</sup> I frammenti privi di una collocazione ma attinenti alla regione etiope sono anche: *TrGF* III, 328, 329, 370.

- a) Aristofane, nelle *Rane*, al v. 963, con il termine sopra riportato, a proposito dei Cicni e dei Memnoni eschilei: «κωδωνοφαροπώλους (che andavano a cavallo di puledri con sonagli sui finimenti)», un'allusione, probabilmente, alla descrizione dell'armatura dell'eroe);
- b) Pausania (10, 31, 7) dice che Memnone era arrivato a Troia non dall'Etiopia ma da Susa in Persia; da Strabone (15, 3, 2) sappiamo che Susa era stata fondata dal padre di Memnone, Titono e che Eschilo aveva definito 'Cissiana', la madre Eos, cioè proveniente da una regione vicino a Susa. Memnone era quindi considerato, in chiave eschilea, un mezzo Persiano, visto che il padre era figlio del troiano Laomedonte.
- c) Polluce (4, 110) dice che un quarto attore<sup>74</sup> veniva usato, per un breve spazio temporale, nel *Memnone*. Ciò vuol dire quindi che c'erano sicuramente tre attori, prova del fatto che fa pensare ad una datazione abbastanza tarda, quando Eschilo, appunto, si serviva già di tre attori, oppure, più semplicemente che utilizzava, con flessibilità, gli attori da portare contemporaneamente sulla scena<sup>75</sup>.

La confusione con l'*Agamennone* e gli scarni frammenti, quasi inutilizzabili, non ci permettono alcun rapporto con il testo. Queste tre testimonianze ci fanno solo immaginare una tragedia che segue l'indizio del suo titolo: le imprese di un eroe di alto lignaggio giunto in soccorso dei Troiani (suo padre Titono era figlio del re di Troia Laomedonte, padre anche del re Priamo). In casi disperati, come questo, rimane solo da immaginare lo scheletro della trama; un esercizio utile per salvare il ricordo di un mito presente sulla scena ateniese, inutile per la scansione della struttura drammatica. L'azione doveva essere ambientata, ovviamente, dalla parte troiana<sup>76</sup>:

- a) Prologo descrittivo: arrivo di Memnone (con la descrizione dell'armatura di stile orientaleggiante che lega l'eroe al mondo persiano) dopo un avventuroso viaggio<sup>77</sup>;

<sup>74</sup> Cf. Aes. *Ch.* 900-902. (cf. TAPLIN 1977, n. 2, 354.

<sup>75</sup> Cf. WRIGHT 2019, 42.

<sup>76</sup> Cf. MARTIN 1975, 39-49.

<sup>77</sup> «Titono governava la provincia persiana in nome del re assiro Teutamo, alleato di Priamo, che mise Memnone alla testa di mille Etiopi e di mille Susiani, con duecento carri. I Frigi ancora oggi mostrano l'aspro e diritto cammino, disseminato qua e là di spiazzati per erigervi le tende, lungo il quale Memnone marciò verso Troia dopo aver vinto tutte le nazioni che si opponevano. Egli era nero come l'ebano, ma il

b) uccisione di Antiloco (e suoi funerali?)<sup>78</sup>.

Questo secondo punto, imprescindibile in rapporto con la tradizione mitica, ha spunti difficilmente trascurabili perché Antiloco è l'ideale della pietà filiale<sup>79</sup>: egli si sacrifica quando fa da scudo al padre Nestore. Nella sesta *Pitica* (6, 28-42)<sup>80</sup> di Pindaro (490 a. C.) troviamo una testimonianza che Eschilo doveva conoscere (una composizione tra l'altro appartenente alle commissioni siciliane):

ἔγεντο καὶ πρότερον Ἀντίλοχος βιατὰς  
νόημα τοῦτο φέρων,  
ὄς ὑπερέφθιτο πατρός, ἐναρίμβροτον  
ἀναμείναις στράταρχον Αἰθιοπῶν  
Μέμνονα. Νεστόρειον γὰρ ἵππος ἄρμ' ἐπέδα  
Πάριος ἐκ βελέων δαΐχθεις· ὁ δ' ἔφεπεν  
κραταιὸν ἔγχος· Μεσσανίου δὲ γέροντος  
δοθηθεῖσα φρῆν βόασε παῖδα ὄν,

χαμαιπετές δ' ἄρ' ἔπος οὐκ ἀπέριψεν αὐτοῦ·  
μένων δ' ὁ θεῖος ἀνήρ  
πρίατο μὲν θανάτοιο κομιδὰν πατρός,  
ἐδόκησέν τε τῶν πάλαι γενεᾶ  
ὄπλοτέροισιν ἔργον πελώριον τελέσαις  
ὑπατος ἀμφὶ τοκεῦσιν ἔμμεν πρὸς ἀρετάν.

più bell'uomo tra i viventi e, a somiglianza di Achille, indossava un'armatura forgiata da Efesto.» GRAVES 1963, II, 164d (con citazioni in nota).

<sup>78</sup> Non dimentichiamo che i funerali di Antiloco dovevano essere cantati nell'*Etiopide*. Ipotizzabile una presunta ripresa da parte di Eschilo. Cf. WEST 2000, 135.

<sup>79</sup> «Codesto Antiloco, poco dopo la nascita, era stato abbandonato sul monte Ida da sua madre Anassibio o Euridice, e colà fu allattato da una cerbiatta. Poiché era troppo giovane per salpare dall'Aulide all'inizio della guerra, seguì l'esercito greco nella Troade alcuni anni dopo e pregò Achille di placare la collera di Nestore, irato per l'inatteso arrivo del figlio. Achille, compiaciuto per l'entusiasmo che Antiloco dimostrava, si assunse l'incarico di paciere e Nestore presentò infine il figlio ad Agamennone. Antiloco era uno dei guerrieri più giovani, belli, agili e animosi che combatterono nell'esercito greco dinanzi a Troia. Nestore era stato avvertito da un oracolo che bisognava proteggere Antiloco dagli Etiopi e incaricò dunque Calione di stargli sempre accanto; ma invano. Le ossa di Antiloco giacciono accanto a quelle dei suoi amici, Achille e Patroclo, ed egli si unì alle loro ombre nei campi degli asfodeli.» GRAVES 1963, II, 164e (con citazioni in nota).

<sup>80</sup> Nella sesta *Pitica* viene celebrata la vittoria di Senocrate di Agrigento nel 490 a. C. a Delfi, con il carro. Il reale destinatario è Trasibulo, figlio di Senocrate, fratello di Terone e Ierone e futuro tiranno di Agrigento.

Un tempo pure il forte Antiloco  
 Nutrì questo pensiero: per il padre  
 perì nell'atto di resistere a Memnone,  
 il capo degli Etiopi, l'uccisore d'uomini.  
 Trafitto dai dardi di Paride  
 Un cavallo frenava il carro di Nestore,  
 e già Memnone brandiva la poderosa lancia;  
 scosso nell'animo il vecchio messenio  
 chiamò in un grido suo figlio.

Non cadde a terra la parola ch'egli aveva lanciato:  
 a piè fermo pagò con la morte  
 l'eroe divino la vita del padre  
 e, compiuta l'impresa prodigiosa,  
 parve ai giovani di allora  
 sommo nella virtù filiale<sup>81</sup>.

Una suggestione: la morte di Antiloco potrebbe prefigurare anche quella di Memnone, in un ipotetico legame con la *Pesatura delle anime*. In conclusione possiamo parlare di una tragedia dedicata agli eventi bellici, dai caratteri orientaleggianti, come le *Supplici*, e se la morte dell'eroe era prevista in un secondo dramma può darsi che, in un tale ambiente dai toni sovraccarichi, come farebbe intendere Aristofane, avesse un ruolo fondamentale la generosità dell'animo: quella di Memnone, accorso in difesa dei Troiani, quella di Antiloco verso il padre. Aggiungo infine che non va dimenticata l'assonanza tra Memnone e Reso. Due eroi venuti a Troia dall'oriente. Potrebbe quindi essere stato importante il modello omerico del canto decimo dell'*Iliade*: la storia di Reso, giovane re della Tracia che alla fine della guerra arrivò a Troia con un cocchio di oro e di argento trainato da due cavalli bianchi, dono di Ares. La sua fine era meno gloriosa di quella di Memnone, in quanto era stato ucciso, mentre dormiva, da Diomede, ma è forte la suggestione del legame fra le tristi vicende di questi due giovani accorsi a Troia con tanto fasto e tanta pompa, inutili vanità degli orientali, motivo diffuso nei *Persiani*.

La *Pesatura delle anime* (*Psychostasia*)<sup>82</sup> poteva essere, come abbiamo detto, l'opera che concludeva quanto contenuto nel *Memnone*; le anime di

<sup>81</sup> Testo e traduzione di Gentili in GENTILI/BERNARDINI/CINGANO/GIANNINI 1995.

<sup>82</sup> Cf. WEST 2000, 343-7, secondo il quale si tratterebbe di un dramma di Euforione, figlio di Eschilo. I frammenti attribuiti a quest'opera sono tre singole parole citate nei lessici.

Memnone e Achille venivano pesate da Zeus<sup>83</sup>, prima del loro combattimento, mentre le madri dei due eroi, Teti ed Eos, intercedevano, vicendevolmente, per il proprio figlio<sup>84</sup>; una versione presente nell'*Etiopide* (Arg. 2 WEST 2003)<sup>85</sup>:

ἔπειτα Ἀχιλλεύς Μέμνονα κτείνει

poi Achille uccide Memnone

καὶ τούτῳ μὲν Ἥως παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι.

A questo Eos dona l'immortalità<sup>86</sup>, dopo averne fatto richiesta a Zeus.

Per il dramma eschileo ci rimangono solo testimonianze relative alla scena: Polluce (4, 130) scrive che gli dei apparivano sul *theologheion*, collocato sopra la *skene* e che Zeus era presente<sup>87</sup>; di una gru (*gheranos*) si serviva Eos per portare via il corpo del figlio. Plutarco invece, in *Come un giovane debba ascoltare il poeta* 16F – 17 A, dice che, nella tragedia, Zeus teneva in mano la bilancia con i due piatti da pesa e al suo fianco c'era, da un lato Eos e dall'altro Teti, le due madri, pregavano per i rispettivi figli mentre questi stavano combattendo. Un dramma quindi costruito, almeno in questa parte, su una scenografia simile a quella dei *Carii* per l'uso di macchine certamente non comuni, a quel che sappiamo, nelle rappresentazioni. Non solo una bilancia ma soprattutto una gru (γέρανός) che, come scrive Polluce (4, 130), sarebbe servita ad Eos per portare via con sé il corpo del figlio: l'operazione inversa rispetto a Sonno e Morte che nei *Carii* avrebbero portato invece il cadavere di Sarpedonte di fronte al pubblico, in volo, da Troia. Le nostre supposizioni si limitano dunque ad un tema generale<sup>88</sup>: Prologo (?): scena di supplica delle due madri a Zeus che

<sup>83</sup> Cf. Hom. *Il.* 22, 208-14 quando Zeus pesa le anime di Achille ed Ettore. Dal 530 a. C. in poi la scena appare su molti vasi, generalmente con Hermes che tiene la bilancia. Cf. CASKEY/BEAZLEY 1963, 44-6.

<sup>84</sup> Cf. Plut. *De aud. Poet.* 17a.

<sup>85</sup> Cf. WEST 2013, 147-9.

<sup>86</sup> Memnone non ha nessun culto in cui venga adorato come un dio.

<sup>87</sup> Zeus potrebbe essere apparso anche nel *Prometeo liberato*.

<sup>88</sup> LUCAS DE DIOS 2008, 674, ipotizza che il Coro fosse formato da Troiani. WEST 2000, 345 suggerisce queste indicazioni: il Coro arrivava senza conoscere la decisione degli dei; nel primo episodio Memnone appariva e manifestava la sua volontà di combattere con Achille; il Coro intonava un canto in cui veniva anticipato il

pesava sulla bilancia le anime dei due eroi; combattimento tra Achille e Memnone con la morte di quest'ultimo; infine il rapimento, da parte di Eos, del corpo del figlio (con la gru?)<sup>89</sup>. La critica concorda che la supposta trilogia debba appartenere all'ultima stagione del poeta. Anche l'iconografia testimonia o la fortuna del tema o eventuali, nuove, edizioni della tragedia<sup>90</sup> che nella trama potevano a mio parere contenere i motivi eziologici connessi alla prematura morte di Memnone, in consonanza con quello che probabilmente prevedevano le *Eliadi* con la trasformazione in pioppi delle sorelle di Fetonte. Ciò che quindi mi sento di dire è che il dramma eschileo (o del figlio Euforione?<sup>91</sup>) potrebbe aver avuto in seguito una evoluzione scenografica più ricca, come sostiene Taplin<sup>92</sup>, con la presenza di Zeus sulla scena e l'uso della gru. Il teatro del quarto secolo a. C., o quello più in generale ellenistico, sono del resto una nostra invenzione che vive soprattutto di suggestioni riportateci dalla poesia. Se pensiamo però al salvataggio, come abbiamo premesso, di trame teatrali, nessuno, in questo caso, può appunto escludere che nel finale, privo dell'uso del *gheranos* e del volo di Eos con il figlio tra le braccia, si anticipasse soltanto quello che doveva accadere. Il tema della metamorfosi si cela in molte opere perdute di Eschilo e in questo caso il racconto ovidiano, di secoli successivo, potrebbe contenere un accenno ad un particolare che, cantato secondo dettami lucreziani, sembra risalire ad interessi della filosofia magnogreca: le ceneri di Memnone vengono da Zeus trasformate,

clima di morte; qualcuno poi annunciava lo sviluppo del combattimento; dopo un lamento corale il corpo di Memnone arrivava in scena portato da un coro secondario composto da soldati etiopi o cissii.

<sup>89</sup> Per i riferimenti all'iconografia di Eos 'in volo' con il figlio cf. SFORZA 2018.

<sup>90</sup> Riporto la descrizione di uno tra gli esempi più importanti (Hermes, e non Zeus, siede di fronte alla bilancia): «C 42. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, AMM 1. Anfora. Alt. 0, 97. A. Collo. Donna con torcia e cassetta. Corpo. In alto: donna a capo velato (Teti), stante, con lo sguardo rivolto verso una bilancia sui cui piatti sono due figurine alate (a sin. Ker di Achille, a d., più in basso, Ker di Memnone); Ermes seduto; donna in fuga verso d. (Eos). In basso: giovane guerriero (Achille) che aggredisce con la lancia un altro guerriero inginocchiato (Memnone), con una lancia conficcata nel collo e un'altra spezzata in mano. B. Collo. Giovane ammantato presso una stele. Corpo. Due Eroti, l'uno con fiaccola, l'altro con arco, a cavalcioni di due papposileni, quello a d. con fiaccola, in corsa l'uno verso l'altro. Nel campo rosette. Eschilo, *Psychostasia* (Kossatz-Deissmann 1992e). Pittore di Issione. 340-330.» TODISCO 2003, 519.

<sup>91</sup> Troppo vaghi gli appigli per dimostrare quanto al proposito sostiene WEST 2000, 346 ss.

<sup>92</sup> TAPLIN 1977, 431-3.

su richiesta di Eos, in uccelli (i Memnomidi). Un racconto dunque simile anche a ciò che poteva essere anticipato nel finale della perdita *Niobe* trasformata in roccia. È utile insomma sostituire, ove non dimostrabile, l'uso di macchinari e scene spettacolari, con storie raccontate nell'esodo (o prima di esso). La poetica eschilea (come quella di tutto il teatro tragico) è intrisa di eziologia, soprattutto quando questa può entrare in sintonia e placare il *pathos* indotto nel pubblico da una trama che doveva essere vicina a ciò che il pubblico conosceva del mito. Nel quinto secolo a. C. aveva forse più effetto un racconto, nell'ordito dei singoli *logoi*, mentre l'uso di macchinari, finalizzati ad eventi spettacolari sembra proprio affermarsi posteriormente, soprattutto dal quarto secolo a. C. in poi. Un tappeto rosso e una scure, come nell'*Agamennone*, erano strumenti sufficienti per colpire la fantasia dello spettatore. Anche noi, invece, come il pubblico del teatro ellenistico, tendiamo ad assecondare la nostra predilezione dell'immagine sulla parola. Fatta questa premessa riporto, solo a scopo documentario, il passo ovidiano tratto dalle *Metamorfosi*<sup>93</sup> (576-622), cui ho fatto cenno: il finale di questa triste storia che, anche in teatro, conteneva un forte riferimento alla sfortuna di una dea, Eos, che per due volte doveva chiedere a Zeus la trasformazione di chi le era caro. Prima quella dell'amato Titono<sup>94</sup> e ora quella del loro figlio Memnone:

Non vacat Aurorae, quamquam isdem faverat armis  
 cladibus et casu Troiaeque Hecubaeque moveri.  
 Cura deam propior luctusque domesticus angit  
 Memnonis amissi, Phrygiis quem lutea campis  
 vidit Achillea pereuntem cuspide mater;  
 vidit et ille color, quo matutina rubescunt  
 tempora, palluerat, latuitque in nubibus aether.  
 At non impositos supremis ignibus artus  
 sustinuit spectare parens, sed crine soluto,  
 sicut erat, magni genibus procumbere non est  
 dedignata Iovis lacrimisque has addere voces<sup>95</sup>:  
 «omnibus inferior, quas sustinet aureus aether  
 (nam mihi sunt totum rarissima templa per orbem),  
 diva tamen veni, non ut delubra diesque  
 des mihi sacrificos caliturasque ignibus aras;

<sup>93</sup> È una versione non attestata altrove.

<sup>94</sup> Titono fu trasformato in una cicala perché immortale, come chiesto da Eos a Zeus, ma non in possesso dell'eterna giovinezza.

<sup>95</sup> Per il motivo della preghiera di una dea a Giove cf. Hom. *Il.* 1, 495-510 (Teti che prega Zeus di rendere al figlio Achille i dovuti onori).



si tamen aspicias, quantum tibi femina praestem,  
 tum cum luce nova noctis confinia servo,  
 praemia danda putes. Sed non ea cura neque hic est  
 nunc status Aurorae, meritos ut poscat honores;  
 Memnonis orba mei venio, qui fortia frustra  
 pro patruo tulit arma suo primisque sub annis  
 occidit a forti (sic vos voluistis) Achille.  
 da, precor, huic aliquem, solacia mortis, honorem,  
 summe deum rector, maternaque vulnera leni».

Iuppiter adnuerat, cum Memnonis arduus alto  
 corrui igne rogi nigrique volumina fumi  
 infecere diem, veluti cum flumina lentas  
 exhalant nebulas, nec sol admittitur infra;  
 atra favilla volat glomerataque corpus in unum  
 densetur faciemque capit sumitque calorem<sup>96</sup>  
 atque animam ex igni; levitas sua praebuit alas.  
 Et primo similis volucris, mox vera volucris  
 insonuit pennis; pariter sonuere sorores  
 innumerae, quibus est eadem natalis origo;  
 terque rogi lustrant, et consonus exit in auras  
 ter plangor; quarto seducunt castra volatu.  
 tum duo diversa populi de parte feroces  
 bella gerunt rostrisque et aduncis unguibus iras  
 exercent alasque adversaque pectora lassant;  
 inferiaeque cadunt cineri cognata sepulto  
 corpora seque viro forti meminere creatas.  
 Praepetibus subitis nomen facit auctor: ab illo  
 Memnonides dictae, cum sol duodena peregit  
 signa, parentali moriturae voce rebellant.  
 Ergo aliis latrasse Dymantida flebile visum est;  
 luctibus est Aurora suis intenta piasque  
 nunc quoque dat lacrimas et toto rorat in orbe.

Non ha tempo l'Aurora, benchè da sempre favorevole a quelle armi,  
 di commuoversi per i disastri e i destini di Troia e di Ecuba<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> «in Lucrezio, V 457-66 il moto ascendente degli atomi di fuoco viene comparato a vapore acqueo che sale come fumo, all'alba, per condensarsi in nubi: 459 *levis*, 463 *exhalant...nebulam fluvii*, 464 *fumare*; a VI 476-82 il vapore acqueo sale per addensarsi (482 *densendo*) a formare nuvole. (...) Queste funeree nubi di fumo possiedono una qualità stigia: cfr. *Met.* IV 434 *Styx nebulas exhalat iners* («vapori che esala lo Stige stagnante»)» HARDIE 2015, 308.

<sup>97</sup> L'episodio è inserito nel racconto del dolore di Ecuba per la figlia sacrificata sul tumulo di Achille, a sua volta all'interno delle vicende relative alla caduta di Troia.

Vi è infatti un dolore, un lutto domestico che la tocca più da vicino, la perdita di Memnone, che la madre rosata vide morire nella piana frigia sotto la lancia di Achille; vide, e quel colore che arrossa l'ora mattutina subito impallidì, e il cielo rimase nascosto tra le nubi. Ma la madre non sopportò la vista del cadavere posto sul rogo: sciolti i capelli, così com'era, non si vergognò di prostrarsi<sup>98</sup> dinnanzi le ginocchia del sommo Giove, e alle lacrime aggiungere tali parole: «Inferiore a tutte le dee che abitano l'aureo cielo (pochissimi sono i miei templi in ogni parte del mondo), ma pur sempre dea, io mi presento a te, non certo perché tu mi conceda templi e giorni con sacrifici e altari riscaldati dal fuoco; se però tu considerassi quanti servigi, benchè femmina, io ti renda quando con nuova luce tutelo i confini della notte, capiresti che un premio mi spetta. Ma non è questo il pensiero di Aurora, né la condizione giusta per chiedere onori, sia pur meritati. Vengo qui priva del mio Memnone, il quale invano ha preso le sue armi valorose per lo zio e ancor giovanissimo è morto per mano, così voi avete voluto, del valoroso Achille. (concedigli, ti prego, un qualche onore, conforto della morte, o sommo re degli dei, e lenisci la ferita materna». Giove annuì, ed ecco che l'alto rogo di Memnone fu abbattuto da una grande fiammata, e nere volute di fumo oscurarono il giorno, come quando s'alzano nebbie pigre dai fiumi e il sole non riesce a trapassarle. Volteggia la cenere infuocata e, agglomerandosi in un'unica massa, si addensa e dal fuoco prende forma e ricava calore e vita: la sua leggerezza le mette le ali, e dapprima simile a un uccello, poi vero uccello con sbattere di ali, allo stesso modo fu tutto un fragore di innumerevoli sorelle<sup>99</sup>, tutte nate nello stesso momento. Tre volte compiono un giro attorno al rogo, tre volte risuona nell'aria un unico strido, alla quarta si dividono in due schiere: da parti opposte i due popoli, inferociti, si avventano

<sup>98</sup> Torna l'immagine della supplica diretta a Zeus senza alcuna allusione alla precedente 'pesatura delle anime', a meno che non se ne voglia vedere un accenno al v. 597: *sic vos voluistis* (così voi avete voluto). A mio parere si può trattare di un *vos* generico da riferire agli altri dei.

<sup>99</sup> Dalle ceneri di Memnone nascono tante «sorelle (*sorores*)» (608) e «contemporaneamente (*eadem natalis origo*)» (609). Una trasformazione plurima che prevede quindi anche il cambio di sesso.

gli uni sugli altri, e sfogano il loro furore coi rostri  
 e gli artigli adunchi sfiancando le ali e i petti dei nemici  
 e cadono, vittime sacrificali in onore delle ceneri sepolte  
 da cui sono morti, consci di essere nati da un grande eroe.  
 Questi uccelli subitanei prendono il nome dal capostipite:  
 da lui sono detti Memnonidi, e ogni volta che il sole ha passato  
 i dodici segni, celebrano di nuovo la funebre battaglia e muoiono.  
 Così, se ad altri parve triste cosa che la figlia di Dimante  
 abbaiasse, Aurora, tutta chiusa nel lutto, ancor oggi  
 ha lacrime pie per suo figlio, e sparge rugiada in ogni parte del  
 mondo<sup>100</sup>.

Ci sono altri drammi frammentari legati alla guerra di Troia; iniziamo dal *Palamede*<sup>101</sup> che tratta la storia di uno dei figli di Nauplio e di Climene, allievo del centauro Chirone, l'emblema, come dice il suo nome<sup>102</sup>, dell'intelligenza legata all'astuzia, quindi un vero rivale di Odisseo che, per non partecipare alla guerra di Troia, finse di essere pazzo e si fece trovare mentre spargeva il sale in un campo che stava arando. Palamede lo capì e mise il piccolo figlio dell'eroe, Telemaco, di fronte all'aratro. Odisseo improvvisamente tornato in sé, per non uccidere il neonato, si fermò; tutti capirono l'imbroglio ed egli fu costretto a partire con gli altri eroi<sup>103</sup>. Da questo momento l'odio di Odisseo verso di lui fu profondo e la vendetta non tardò ad arrivare. Odisseo costrinse un prigioniero troiano a scrivere una falsa lettera di Priamo dalla quale risultava che Palamede era pronto a tradire la causa achea; uno schiavo aveva anche nascosto dell'oro nella sua tenda: un tranello perfetto. Palamede fu lapidato<sup>104</sup> e questo causò un'altra vendetta, quella di suo padre Nauplio<sup>105</sup> che, quando la gran parte della flotta achea arrivò presso il capo Cafareo, a sud dell'Eubea, accese di notte un fuoco sugli scogli per ingannare i Greci le

<sup>100</sup> Testo di HARDIE 2015 e traduzione di Chiarini in HARDIE 2015.

<sup>101</sup> *TrGF* III 181-182a. Figura sconosciuta ad Omero (cf. però *Cypria*, Arg. 5 West). SCODEL 1980, 43-61, ritiene che l'adattamento eschileo dipenda da quanto leggiamo negli scoli all'*Oreste* (432) di Euripide.

<sup>102</sup> Il verbo *παλαμάομαι* vuol dire «macchinare, inventare, con l'astuzia di chi è capace di trovare qualcosa utile per tutti».

<sup>103</sup> Cf. i *Cypria*, Arg. 5 WEST 2003. Nel poema ciclico l'eroe moriva mentre pescava, ucciso da Odisseo e Diomede; ciò fa pensare che, in questo caso, si trattasse di una vendetta nata per odii e gelosie private.

<sup>104</sup> Cf. *TrGF* III, 181a e 182.

<sup>105</sup> La presenza di Nauplio presso il campo acheo, giunto a Troia per protestare contro l'ingiusta punizione riservata al figlio è attestata da *TrGF* III, 181.

cui navi andarono così a sbattere contro le rocce<sup>106</sup>. Della tragedia che conserva il suo nome ci rimane poco ma tutte le ipotesi del *plot* ruotano intorno alle sue invenzioni e ai rimedi da lui trovati per giovare all'umanità. Il subdolo comportamento di Odisseo è tale da far pensare che fosse un'ottima occasione, per Eschilo, per illustrare il suo concetto di *Dike*, una giustizia che non è solo quella voluta dagli dei ma anche quella che nasce tra gli uomini come dote naturale, insomma Palamede potrebbe davvero essere considerato, per il suo agire, la vittima dei suoi simili: gli dei, per questo, permettono il naufragio di quasi tutta la flotta achea su cui si trovavano coloro che avevano giustiziato un innocente. Una prova di questo sono due frammenti<sup>107</sup> da cui si evince che Palamede doveva difendersi dalle false accuse invocando il suo ruolo come inventore del «numero (ἀριθμόν)» (*TrGF* III, 181a, 4) ma anche di un ordine costituito per la vita dell'Ellade e dei suoi alleati<sup>108</sup>. Un dramma militare, ambientato nell'accampamento greco, davanti a Troia e con un Coro composto da soldati greci che potrebbe anche aver avuto il ruolo di giudici nel processo intentato a Palamede, da lui sostenuto in prima persona<sup>109</sup>. L'arrivo del padre a Troia<sup>110</sup> potrebbe far pensare che, dopo la difesa di Palamede (contro Odisseo e forse Agamennone) e la sua uccisione, ci sarebbe stato un ennesimo scontro oratorio<sup>111</sup>.

<sup>106</sup> La storia era molto popolare e fu messa in scena anche da Filocle, Sofocle, Euripide e Astidamante il giovane. WOODFORD 1994 dà un'altra interpretazione del fatto ricorrendo ad un'anfora attica, a figure nere, del secolo sesto a. C. nella quale si vede un guerriero alato che si butta giù dal cielo, precedendo un'imbarcazione che naviga in quella direzione. Si tratterebbe del fantasma di Palamede che si apprestava, così, ad annunciare al padre l'imminente arrivo della flotta nel suolo greco.

<sup>107</sup> *TrGF* III, 181a e 182.

<sup>108</sup> Segnalo l'ipotesi di SOMMERSTEIN 2000, che recupera a questo dramma *TrGF* III, 451k (=180 in SOMMERSTEIN III, 2008). Si tratterebbe dei primi versi del prologo: un Personaggio parla di una riconciliazione amichevole tra i condottieri greci.

<sup>109</sup> Sono già presenti in Eschilo, come sappiamo dalle *Eumenidi* e, per alcuni anche dalle *Danaidi*, gli interessi del popolo ateniese per la vita forense che porterà nel quarto secolo a. C. alla trasformazione del genere tragico in puro elemento spettacolare, quando i processi prenderanno il posto dei drammi nel cuore della città.

<sup>110</sup> τίνας κατέκτας ἔνεκα παῖδ' ἐμὸν βλάβης; (qual è la colpa che imputi a mio figlio per averlo ucciso?) (*TrGF* III, 181). Cf. *L'arrivo di Nauplio* di Sofocle.

Giustamente LUCAS DE DIOS 2008, 518, n. 1676, si chiede come abbia fatto l'anziano padre ad essere messo al corrente della morte del figlio tanto rapidamente. È senza dubbio inutile chiederselo in quanto questa prassi rispecchia la licenza poetica.

Un altro eroe greco trattato ingiustamente dai suoi compagni è senza dubbio Filottete. Dione di Prusa (52 e 59<sup>112</sup>) ci ha lasciato un ampio confronto tra le tre opere di Eschilo, Sofocle e Euripide che portano lo stesso nome<sup>113</sup>. Il *plot* mitologico è, nel complesso, lineare anche se, come sempre, dà adito a lievi mutamenti direzionali che, in ambito tragico, tendono a diventare vere e proprie divergenze. Tessalo, della penisola di Magnesia, figlio di Peante e di Demonassa (o Metone), pretendente di Elena, si era trovato coinvolto, come era nei patti prestabiliti, nella spedizione contro Troia. Da Eracle, in punto di morte, aveva ereditato, quello che era stato poi la sua rovina, l'arco e le frecce. Nel tragitto verso l'Asia dell'esercito greco, durante uno scalo a Tenedo<sup>114</sup>, era stato morso da un serpente che gli aveva causato una ferita infetta e maleodorante: Odisseo convinse gli altri condottieri che sarebbe stato impossibile tenere nell'esercito un uomo così segnato all'inizio di una difficile spedizione. Gli dei non lo avrebbero concesso, bisognava liberarsene. Fu così deciso di abbandonarlo nell'isola di Lemno<sup>115</sup>. Filottete rimase per dieci anni in balia di se stesso, sopravvivendo grazie alle sue frecce con le quali uccideva gli uccelli che volavano sopra di lui; la ferita intanto non guariva e gli procurava indicibili dolori mentre la nostalgia della sua patria lo consumava sempre più, ormai certo che nessuno si ricordava più di lui. Le vie volute dal cielo erano differenti ed i capi achei avevano appreso dall'indovino Eleno che Troia sarebbe stata conquistata solo se i suoi nemici avessero avuto le frecce di Eracle. Odisseo partì da solo verso Lemno<sup>116</sup>

<sup>111</sup> Cf. MÜLLER 1990 e SOMMERSTEIN 2000. Per le ipotesi, molto labili, su una ipotetica trilogia di appartenenza cf. METTE 1963, 106-8 e SOMMERSTEIN 2000, n. 22, 126.

<sup>112</sup> Questo discorso riguarda in modo particolare la versione del *Filottete* euripideo.

<sup>113</sup> Riporto la sintesi delle peculiarità del *Filottete* eschileo, secondo Dione, in MORANI 1987, 707: «che in Eschilo l'ambasceria era costituita da Odisseo (e non da Diomede) come nei poemi ciclici), il quale tentava di convincere Filottete con un racconto fittizio sulla morte di Agamennone, la condanna a morte di Odisseo stesso, la situazione disperata dei Greci; che Filottete non riconosceva Odisseo e si faceva ingannare; che il Coro era formato dai Lemnii, a cui Filottete raccontava la sua disavventura; che la tragedia eschilea era caratterizzata da semplicità e dignità, e ben si addiceva a una vicenda d'ambientazione eroica»

<sup>114</sup> Oggi isola turca del mar Egeo all'ingresso dello stretto dei Dardanelli.

<sup>115</sup> Un'isoletta greca nel nord del mar Egeo come Tenedo.

<sup>116</sup> L'episodio dell'ambasciata a Lemno è ricordato succintamente in Omero (*Iliade* 2, 724-25), nei *Canti Cipri* (*Crestomazia* di Proclo 80 Seve), nella *Piccola Iliade* (*Crestomazia* di Proclo 206 Seve). Anche Pindaro ne parla nelle *Pitiche* (1, 50-7) e Bacchilide (*fr.* 7 Sn-M).

(la versione di Eschilo), oppure insieme a Neottolemo (la versione di Sofocle), o con Diomede (la versione di Euripide) per trovare Filottete e convincerlo a tornare a Troia. Dopo varie vicende, a seconda delle varie versioni, Filottete, volente o nolente, si convinceva a tornare con i suoi compagni. Secondo il mito la sua pazienza e il suo senso dell'onore lo premiavano con un ritorno felice e la successiva fondazione di città nella zona di Crotone, in Magna Grecia. Il *Filottete*<sup>117</sup> eschileo, secondo il discorso 52 di Dione, non era caratterizzato dalla volontà di rendere realistica la situazione; dove ad esempio Sofocle non faceva incontrare l'eroe con Odisseo finché le armi non erano finite nelle mani di Neottolemo, ed in Euripide il laerziade veniva trasformato da Atena per non essere riconosciuto, Eschilo non sollevava il problema del probabile riconoscimento (52, 5-6). Allo stesso modo il Coro composto da abitanti di Lemno non accennava al motivo per cui non avevano fatto niente, nei nove anni precedenti, per essere vicino e alleviare le pene di Filottete (52, 6-7); (in Euripide il Coro si mostrava pentito della propria noncuranza e Sofocle eliminava il problema rendendo inabitata l'isola di Lemno). Filottete raccontava però ai Lemni come era stato abbandonato dai compagni sull'isola e tutte le sue vicissitudini (52, 9), chiaramente prima di incontrare Odisseo che arrivava da solo (52, 14) e cercava di accattivarsi le simpatie dell'antico nemico con la sua arte (ben sfruttata nell'*Odissea*), intessendo il racconto di tutte le disgrazie accadute all'esercito greco. Agamennone era morto, Odisseo condannato alla pena capitale per un crimine terribile (52, 10); qualcosa di simile all'andamento delle bugie che, in Sofocle, Neottolemo si era convinto a raccontare: menzogne però basate sulla reale morte di Achille e sul suicidio di Aiace. L'Odisseo eschileo piaceva a Dione perché meno disonesto di quello euripideo e sofocleo (52, 5 e 9), anche se, comunque, mirava allo stesso scopo degli altri: impadronirsi dell'arco e delle frecce che erano per il povero Filottete l'unico modo per procurarsi da mangiare e sopravvivere. Insomma un Odisseo impavido, o irresponsabile, che affrontava da solo il pericolo di essere riconosciuto e ovviamente ucciso da Filottete. Un altro dato interessante per l'andamento drammaturgico lo conosciamo da Aspasio<sup>118</sup>, in quel che ci resta del commento all'*Etica Nicomachea* (1150<sup>b</sup> 8s., CIAG XIX/1, p. 133 Heylbut), quando dice che nei tre tragediografi Filottete, per quanto tempo poteva, cercava di nascondere il dolore che provava al piede. Durante un insostenibile attacco della malattia ad Odisseo si offriva la possibilità di impa-

<sup>117</sup> *TrGF* III, 249-57.

<sup>118</sup> Un filosofo peripatetico del secondo secolo d. C.

dronirsi dell'arco: Filottete, reso folle dal dolore, appendeva l'arco per cercare di curarsi il male<sup>119</sup> e Odisseo glielo rubava<sup>120</sup>. Le piccole sequenze che abbiamo si ricollegano alla descrizione paesaggistica dell'isola e alla putrida ferita al suo piede. A Lemno, di fronte alla grotta abitata per dieci anni da Filottete, il Coro è composto da abitanti dell'isola, ignari delle tristi vicende dell'eroe, isolato dal loro contesto fino a questo momento. Nel prologo Filottete raccontava le sue traversie: abbiamo molto probabilmente il primo verso (*TrGF* III, 249) in cui viene apostrofato il fiume Spercheo<sup>121</sup>; un comportamento dignitoso lo potrebbe render simile a personaggi come Niobe o Achille: chiuso, all'inizio, in un silenzio in cui il Coro poteva aver un ruolo fondamentale per stimolarlo a parlare (della sua storia, della malvagità degli amici, ad esempio) e soprattutto a raccontare cosa era successo al suo piede (*TrGF* III, 252 e 253). Poi il Coro annunciava l'avvistamento di una nave (?) e in un episodio successivo Odisseo, non riconosciuto, irrompeva sulla scena per iniziare la sua falsa orazione che doveva convincere l'eroe a tornare a Troia: l'annuncio della morte di Agamennone e l'accusa vergognosa di cui era oggetto Odisseo (le false accuse a Palamede, eroe caro a Filottete?)<sup>122</sup>. Il terzo (?) episodio prevedeva i preparativi per la partenza ma, anche qui come nel *Filottete* sofocleo, il male al piede diventava insopportabile (*TrGF* III, 254-255) e Odisseo approfittava della situazione per rubare l'arco, appeso momentaneamente a una pianta da Filottete (*TrGF* III 251). Possibile anche una confessione di Odisseo sulla sua identità e sui reali motivi del suo viaggio a Lemno e le prospettive future (la guarigione di Filottete da parte di Asclepio ad esempio). Varie le interpretazioni sul perché ed in quale modo Filottete accettasse di seguire Odisseo, convinto dalla sua arte oratoria, o spinto dalla necessità, incapace di poter ormai sopravvivere nell'isola<sup>123</sup>.

La capacità di indagare a trecentosessanta gradi tutte le possibilità della vita militare trova nel *Palamede* e nel *Filottete* un campo ancora più

<sup>119</sup> MÜLLER 2000 ne trova traccia in alcune testimonianze iconografiche più tarde.

<sup>120</sup> Secondo SOMMERSTEIN 2008, III, 253, ciò non avveniva sulla scena ma veniva narrato successivamente da un furente Filottete.

<sup>121</sup> Fiume a sud della Tessaglia.

<sup>122</sup> Cf. AVEZZÙ 1988, 105 che inserisce a questo punto, in uno stasimo, il Fr. papiro 451q.

<sup>123</sup> Cf. LUZZATTO 1980, 121 ss., che pensa ad un intervento del Coro per convincere definitivamente Filottete. AVEZZÙ 1988, 106 immagina addirittura l'arrivo di un *deus ex machina* (una suggestione sofoclea?).

proficuo: Eschilo porta sulla scena due rappresentati della élite achea trasformati in due emarginati. È probabile, solo come ipotesi letteraria, che il *Filottete* eschileo si distaccasse molto dal *Filottete* sofocleo per il suo contatto unico e diretto (senza la mediazione di Neottolema) con un Odisseo libero di intessere il catalogo di bugie che si era preparato.

Un altro eroe perseguitato, in certo modo dal destino è Telefo, cui sono legate probabilmente due tragedie, i *Misi* e il *Telefo*<sup>124</sup>. Un eroe di grande impatto per il teatro (tutte le tragedie che lo avevano come protagonista sono perdute)<sup>125</sup> le cui vicende però, come sempre, non seguono un itinerario lineare, e tanto più questo avviene, in ambito teatrale, per la focalizzazione anche di aspetti minori che si rivelano fondamentali nella scelta del *plot*. Figlio di Eracle e Auge, figlia di Aleo, re di Tegea<sup>126</sup>, era un altro figlio illegittimo dovuto ad una unione tra dei e mortali<sup>127</sup>, un problema per il *ghenos* di appartenenza; Aleo avrebbe fatto esporre il neonato sul monte Partenio<sup>128</sup> dove era stato allattato da una cerva mentre la madre, allontanata da lui, era partita con Nauplio<sup>129</sup> cui era stata affidata per essere venduta come schiava al re Teutrante in Misia<sup>130</sup>. L'esistenza dei due sembrava così definitivamente divisa ma il figlio voleva sapere chi era sua madre: andò a Delfi dove l'oracolo gli disse di andare a cercarla in Misia; Telefo partì con Partenopeo<sup>131</sup>. In quel lontano paese dell'Asia nord occidentale egli trovò Auge, regina in quanto moglie di Teutrante, e da lei conobbe la verità. Sposò Argiope, figlia di Teutrante, e divenne così

<sup>124</sup> Per un ipotizzabile collegamento in una trilogia o dilogia Cf. GANTZ 2007, 67 e PODLECKI 2009, 327-8.

<sup>125</sup> Drammi di Sofocle, Euripide, Agatone, Iofonte, Moschione, Ennio e Accio. Nessun cenno a Telefo in Omero e notizie contrastanti in Apollodoro, Ditti Cretese e Igino.

<sup>126</sup> Città dell'Arcadia tra Sparta e Corinto.

<sup>127</sup> Cf. per questo tema CARPANELLI 2015.

<sup>128</sup> Monte tra l'Arcadia e l'Argolide. Cf. Pausania 8, 54, 6.

<sup>129</sup> Re dell'Eubea che abbiamo già incontrato come padre vendicativo di Palamede.

<sup>130</sup> Un'altra versione data da Diodoro Siculo (4, 33, 8-10) riporta che Aleo fece affogare Auge, ancora incinta, da Nauplio ma la fanciulla fuggì e partorì il bambino in un bosco. Catturata fu rapita e regalata al re Teutrante. Il bambino, allattato da una cerva, fu trovato da dei pastori e dato al proprio re Corito. Strabone (13, 1, 69) (cf. anche la versione di Euripide in *TrGF* 5, 696) dice invece che quando Aleo seppe che Auge era stata violentata da Eracle mise la figlia e il nipote in una cesta che miracolosamente arrivò in Misia, alla foce del fiume Caico, dove furono salvati da Teutrante.

<sup>131</sup> Figlio di Atalanta, anch'egli abbandonato sul monte Partenio.



erede al trono. Secondo un'altra versione<sup>132</sup> Telefo avrebbe ucciso Ippotoo e Nereo, a Tegea, suoi zii materni, dopodichè andò in Misia a cercare la madre, rimanendo in silenzio per tutto il viaggio; parlava Partenopeo in sua vece. Dopo aver sconfitto l'argonauta Ida, nemico del re, ebbe, come ricompensa, l'onore di sposare la figlia adottiva del re, Auge, quindi sua madre, che pur non riconoscendo il figlio (in quanto lo aveva visto solo dopo averlo dato alla luce) voleva rimanere fedele ad Eracle; la notte delle nozze avrebbe cercato di uccidere con una spada Telefo se gli dei non l'avessero impedito facendo apparire tra loro un feroce guardiano: un serpente. Il figlio, ispirato da Eracle, riconobbe la madre e l'abbracciò. Partirono, poi, con la benedizione del re per la loro città. Questa prima parte della vicenda potrebbe fare da sfondo ai *Misi*<sup>133</sup> eschilei. Due frammenti (*TrGF* III, 143<sup>134</sup> e 144) fanno riferimento al fiume Caico e quindi alla Misia, forse lo scenario della tragedia; in uno c'è il termine Oios, un villaggio vicino al luogo di nascita di Telefo, Tegea in Arcadia, e questo ci dovrebbe assicurare che di Telefo qui si trattava mentre da una citazione di Aristotele, nella *Poetica* (1460a30-32)<sup>135</sup>, in cui si cita l'uomo che venne da Tegea in Misia senza mai parlare<sup>136</sup>, potremmo arguire, se di questa opera eschilea si tratta, che il contenuto prevedeva un Telefo silenzioso<sup>137</sup> perché doveva purificarsi<sup>138</sup> dall'assassinio degli zii materni, i figli del re Aleo. Tra l'altro *TrGF* III, 144 allude ad un sacerdote del fiume Caico che potrebbe essere appunto collegato ad una purificazione dell'eroe. Qualcuno (Telefo?)<sup>139</sup> appena giunto in Misia auspicherebbe voti per la famiglia reale (quella di Teutrante?). Da questi miseri resti è possibile immaginare che gli argomenti del mito trattati fossero finalizzati all'incontro (*l'anagnorisis*) con la madre. Solo supposizioni, certamente basate su indizi importanti, che non offrono però nessun dato reale sulla struttura del

<sup>132</sup> Cf. Hyg. *Fab.* 244.

<sup>133</sup> *TrGF* III, 143-45.

<sup>134</sup> Il frammento 143, un'invocazione a fiume Caico, potrebbe essere l'inizio del dramma (come si legge anche in Strabone (13, 1, 70) nell'introduzione al passo). Non si può escludere che fosse addirittura Telefo a recitare questi versi, da solo sulla scena. Cf. TAPLIN 1977, 424.

<sup>135</sup> Cf. LUCAS 1968, 231.

<sup>136</sup> Dobbiamo comunque ricordare che anche Sofocle scrisse una tragedia intitolata i *Misi*, in cui un uomo, quasi sicuramente Telefo arrivava, da fuori, in Misia.

<sup>137</sup> Ancora un silenzio, motivo così ricorrente in Eschilo, come quelli della supposta trilogia su Achille o nella *Niobe*. Cf. TAPLIN 1972.

<sup>138</sup> cf. Aes. *Eum.* 448-450.

<sup>139</sup> LUCAS DE DIOS 2008, n. 1374, 452, pensa ad un testimoniao secondario che apriva il dramma seguendo un antico schema compositivo.

dramma; se Aristotele avesse abbinato alla citazione il nome di Eschilo potremmo almeno pensare ad una valenza catartica dell'opera. La fortuna non ci ha assistito e le testimonianze mitologiche aprono le prospettive più disparate, ma certamente l'idea che Telefo potesse espiare la sua colpa, anche se involontaria, rimane una buona prospettiva, unitamente alla lotta con l'argonauta Ida e alla vittoria in nome di quel re che aveva salvato la madre. Più complesso giungere ad immaginare una prima notte di nozze con la madre in cui Telefo veniva salvato dall'intervento di una manifestazione (il serpente) voluta dagli dei.

Completamente diverso l'argomento del secondo dramma: Telefo, dopo essersi purificato ed essere divenuto re di Misia, era stato ferito da Achille quando, per sbaglio, le truppe dirette a Troia erano sbarcate nella sua terra; in questo punto della storia doveva iniziare il *Telefo*<sup>140</sup>. Dobbiamo fare un passo indietro e ricordare che i Greci, dopo aver lasciato l'Aulide, erano arrivati, per sbaglio, in Misia e avevano iniziato a devastare il regno, pensando di essere nella Troade. Una sintesi abbastanza coerente nella diegesi è quella che leggiamo nell'*Epitome* (3, 17-20) di Apollodoro:

ἀγνοοῦντες δὲ τὸν ἐπὶ Τροίαν πλοῦν Μυσία προσίσχουσι καὶ ταύτην ἐπόρθουν, Τροίαν νομίζοντες εἶναι. βασιλεύων δὲ Τήλεφος Μυσῶν, Ἡρακλέους παῖς, ἰδὼν τὴν χώραν λεηλατουμένην, τοὺς Μυσοὺς καθοπλίσας ἐπὶ τὰς ναῦς συνεδίωκε τοὺς Ἕλληνας καὶ πολλοὺς ἀπέκτεινεν, ἐν οἷς καὶ Θέρσανδρον τὸν Πολυνεῖκος ὑποστάντα. ὀρμήσαντος δὲ Ἀχιλλέως ἐπ' αὐτὸν οὐ μείνας ἐδιώκετο· καὶ διωκόμενος ἐμπλακείς εἰς ἀμπέλου κλῆμα τὸν μηρὸν τιτρώσκειται δόρατι. τῆς δὲ Μυσίας ἐξελθόντες Ἕλληνες ἀνάγονται, καὶ χειμῶνος ἐπιγενομένου σφοδροῦ διαζευχθέντες ἀλλήλων εἰς τὰς πατρίδας καταντῶσιν (...) συνελθόντων δὲ αὐτῶν ἐν Ἄργει αὐθις μετὰ τὴν ῥηθεῖσαν ὀκταετίαν, ἐν ἀπορίᾳ τοῦ πλοῦ πολλῇ καθεστήκεσαν, καθηγεμόνα μὴ ἔχοντες, ὅς ἦν δυνατὸς δεῖξαι τὴν εἰς Τροίαν. Τήλεφος δὲ ἐκ τῆς Μυσίας, ἀνίατον τὸ τραῦμα ἔχων, εἰπόντος αὐτῷ τοῦ Απόλλωνος τότε τεύξεσθαι θεραπείας, ὅταν ὁ τρώσας ἰατρὸς γένηται, τρύχεσιν ἠμφιεσμένος εἰς Ἄργος ἀφίκετο, καὶ δεηθεὶς Ἀχιλλέως καὶ ὑπεσχημένος τὸν εἰς Τροίαν πλοῦν δεῖξαι θεραπεύεται ἀποξύσαντος Ἀχιλλέως τῆς Πηλιάδος μελίας τὸν ἰόν. θεραπευθεὶς οὖν ἔδειξε τὸν πλοῦν, τὸ τῆς δείξεως ἀσφαλὲς πιστουμένου τοῦ Κάλχαντος διὰ τῆς ἑαυτοῦ μαντικῆς.

I Greci non conoscevano la rotta per Troia; approdano in Misia e la saccheggiano, pensando che si tratti di Troia. Il re dei Misii, Telefo figlio di

<sup>140</sup> TrGF III, 238-40.

Eracle, visto il saccheggio della sua terra, armò i Misii e inseguì gli Elleni fino alle navi, uccidendone molti, fra i quali Tersandro figlio di Polinice, che aveva opposto resistenza. Ma quando Achille balzò su di lui, non ne sostenne l'assalto e si diede alla fuga; mentre fugge, inciampa in un tralcio di vite e viene ferito alla coscia da un colpo di lancia. Gli Elleni lasciano la Misia e prendono il mare, ma una violenta tempesta li separa gli uni dagli altri, ed essi approdano alle rispettive patrie (...). Quando si furono nuovamente riuniti ad Argo, dopo otto anni, come abbiamo detto, si trovarono in grave difficoltà circa la rotta da seguire: non avevano infatti una persona che fosse in grado di indicare loro la via per Troia. Ma Telefo, la cui ferita era inguaribile e a cui Apollo aveva detto che avrebbe potuto guarire se fosse stato curato dal suo feritore, venne dalla Misia ad Argo, tutto coperto di cenci, e supplicò Achille di prestargli delle cure, in cambio della promessa di indicare la rotta per Troia; Achille lo cura con la ruggine ricavata grattando la sua lancia di frassino del Pelio. Una volta guarito, Telefo indicò la rotta e Calcante, grazie alla sua arte profetica, confermò che l'indicazione era giusta.

È importante ricordare queste sequenze narrative<sup>141</sup> perché tutto si gioca nel confronto con il *Telefo* euripideo e verte su chi per primo, Eschilo o Euripide, abbia introdotto il ratto di Oreste come ostaggio per ottenere la guarigione dell'eroe. Uno scoliasta di Aristofane (*Acarnesi* 332) attesta che in Eschilo era già contenuta questa variante; studi recenti di Csapo<sup>142</sup> e di Preiser<sup>143</sup> traggono spunto dall'iconografia<sup>144</sup> per dimostrare

<sup>141</sup> Una storia trattata già nei *Cypria*, *Arg.* 7 WEST 2003 e messa in scena da Euripide nel suo *Telefo* del 438 a. C..

<sup>142</sup> CSAPO 1990.

<sup>143</sup> PREISER 2000, 51-9.

<sup>144</sup> SÉCHAN 1926, 121-3, si basa su una *pelike* attica del quinto secolo a. C. (460-50) in cui ci sono Agamennone e Telefo con Oreste sulle sue ginocchia, e la lancia nell'altra mano, per affermare che se questa rappresentazione risente dell'influenza eschilea vuol dire che la scena aveva qui toni molto differenti rispetto a quelli violenti di Euripide: l'atteggiamento tenero verso il bambino avrebbe voluto indicare solo la disperazione di Telefo per la mancata guarigione. Telefo è e rimane di origine greca, quindi degno di rispetto in Eschilo; è comunque debole l'ipotesi di scorgere gradazioni di violenza in chi, in fondo, usa un bambino per ottenere attenzione e soprattutto l'adempimento delle proprie richieste. Per un ultimo spunto su Eschilo che avrebbe inventato la scena di supplica di Telefo possiamo ricorrere, allusivamente, a ciò che leggiamo nella *Vita di Temistocle* (24, 2-3) di Plutarco (un passo che abbiamo già citato). Temistocle, esiliato e in fuga dalla Grecia, aveva dovuto cercare rifugio presso Admeto, re dei Molossi: alla sua presenza avrebbe preso il bambino del re e si sarebbe buttato a terra verso il focolare. WRIGHT 2019, 57 vede come più adatte alla commedie le allusioni a fatti storici precisi.

la diffusione, intorno agli anni sessanta del quinto secolo a. C., del motivo. Accettando questo dato cade l'originalità euripidea nel 438 a. C. Senza dubbio il testo eschileo si perdette o diventò una «*bibliographic rarity*»<sup>145</sup>. Scomparsi i versi a cosa possiamo ricorrere? A niente se non alle versioni che trattano la storia di riferimento, e quella dell'*Epitome* di Apollodoro è molto precisa e simpateticamente teatrale con quell'apparire, ad Argo, di Telefo «tutto coperto di stracci» (τρύχεσιν ἠμφιεσμένος) (3, 20); anche se, per ipotesi, questo fosse vero, non siamo certo in grado di dire da quale rappresentazione teatrale potrebbe provenire questo particolare. Inoltre si trattava del racconto di un messaggero<sup>146</sup> o di una vera e propria messa in scena? Nessuna risposta dunque per pensare anche solo ad un accenno di una ricostruzione drammatica.

Ultimo, ipotetico, raggruppamento, con tema bellico e ambito troiano quello che ha nelle sorti di Aiace il suo protagonista-guida, considerato da Gantz<sup>147</sup> uno dei più probabili: il *Giudizio delle armi*, le *Tracie*, le *Donne di Salamina*. Come si capisce già da questi tre titoli Eschilo trattava le vicende dell'eroe di Salamina nei diversi momenti che caratterizzano la sua fine: l'assegnazione delle armi di Achille (dopo la sua morte), la sconfitta nei confronti di Odisseo (colui che le otteneva in eredità) e il suicidio, l'epilogo con il ritorno del fratello Teucro a Salamina.

Aiace è colui che recupera e porta sulle sue spalle il cadavere di Achille fino all'accampamento greco. Durante la tregua pattuita per svolgere i funerali arriva Teti, con le altre Nereidi, per comporre la giuria che avrebbe dovuto assegnare le armi del defunto. Per intercessione di Atena Odisseo ha il premio, mentre Aiace disperato per il disonore ricevuto pensa di suicidarsi oppure, preso da pura follia, stermina le greggi dei greci, convinto di uccidere tra i guerrieri anche gli Atridi<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> SOMMERSTEIN 2008, III, 243.

<sup>146</sup> Questa la soluzione cui pensa GOULD 1973, 101-3.

<sup>147</sup> GANTZ 2007, 55-6. Non è comunque sicuro quali fossero le divisioni dell'episodio mitico all'interno delle tre tragedie. Cf. FINGLASS 2011, 33-4.

<sup>148</sup> Nella *Etiopide* si leggeva il giudizio sulle armi, e il suicidio di Aiace (cf. *Arg.* 4d WEST 2013, 159-162); nella *Piccola Iliade* (cf. *Arg.* 1a e 1b WEST 2013, 174-9) era contenuto il giudizio delle armi, il suicidio di Aiace, il funerale di Aiace. Le differenze sono sintetizzate in DAVIES 1989,60, 63-4; un più ampio lavoro in HUYCK 1991, 10-68. Riporto un passo del commento di WEST 2013, 161-2 in cui egli cerca di ricostruire l'azione che potrebbe essere stata, a grandi linee, la base seguita, nel *plot*, da Eschilo: «The dispute over the arms and the adjudication in favour of Odysseus will have come late in the day, following the raising of the tumulus over Achilles' remains and the series of games. It must have been that evenings, before the

Iniziamo a vedere le tracce sicure del *Giudizio delle armi*<sup>149</sup> (*Oplon krisis*): la scena si svolgeva presso l'accampamento greco:

Achaean retired to bed, that Podaleiros noticed the first signs of Ajax's mental disturbance (F5a). the poet may have written on these lines: All the other Achaeans and Trojans slept the night through, but Ajax did not sleep, but lay awake, now tossing and turning, now pacing about, raging in his heart because of his defeat in the contest for the arms. Cf. *Il.* 24. 1-12; Q. S. 5. 333-4, 346-54.) Then Ajax's deluded massacre of the army's flocks and herds must have been described; see on *Little Iliad* arg. 1b. this took place during the night, while no one else was about. It was then convenient to put his suicide towards dawn, as the last event related before the Achaeans rose the carnage. The narration may have run approximately as follows: When it was not yet dawn but still twilight, he arose, taking his sword, and went out determined to kill the two Atreidai. And he would have done it, and they would have died before their appointed time, had Athena not turned his wits astray, so that when he came upon the sheep and cattle that the Achaeans were keeping for their food, he thought that they were the Atreidai and their men, and he fell upon them and slaughtered them. Then the goddess restored his sanity, and he realized what he had done in his madness. In total despair, he fixed his sword in the ground with the blade upwards, and after a passionate monologue threw himself upon it, and his soul went to Hades. There was a tradition that Ajax had an invulnerable skin that could be pierced only under his arms, and that he had to find this weak spot in order to kill himself. There is no evidence that this goes back to the *Aethiopis*, but it may well do so. Artistic representations of Ajax's suicide go back to the first quarter of the seventh century: LIMC Aias (I) 110, 118, 120, 121, 125; (...) The poem will not have closed without an account of Ajax's funeral. We cannot tell whether this involved a controversy as in the *Little Iliad* (F 3), nor whether, as there, it took the form of inhumation without cremation». Anche in HARDIE 2015, 215, nelle annotazioni all'*Armorum iudicium* delle *Metamorfosi* (1-398) ovidiane, leggiamo alcune informazioni sulla tradizione greco-latina: «nell'*Etiopide* la giuria era composta di prigionieri troiani, e il suicidio di Aiace era probabilmente una diretta conseguenza del giudizio (come in Ovidio); nella *Piccola Iliade* Nestore mandava esploratori a spiare le conversazioni delle donne troiane allo scopo di arrivare a una decisione, e il giudizio era seguito dalla follia di Aiace. Per di più l'episodio epico arriva a Ovidio filtrato attraverso una lunga tradizione di ritrattazioni tragiche e retoriche. Una serie di tragedie greche a partire da Eschilo, *Giudizio delle armi*, il primo dramma di una trilogia su Aiace, era stata seguita in latino da tragedie di Pacuvio e di Accio. Ovidio aveva anche accesso ad altre versioni sceniche del materiale leggendario: Sofocle nel suo *Aiace* prende come riferimento il precedente dibattito fra Aiace e Odisseo nell'*agon* fra Teucro e Agamennone, nel quale Agamennone si oppone all'accusa, attestata nelle versioni pindariche della storia (*Isth.* 4, 36-43; *Nem.* 7, 20-30; 8, 21-34) (...) Ovidio potrebbe inoltre aver fatto ricorso a Livio Andronico, *Ajax Mastigophoros*, e a Ennio, *Ajax*». Cf. infine i *Posthomerica* (5, 1-332) di Quinto Smirneo.

<sup>149</sup> TrGF III, 174-8.

1) Teti era uno dei personaggi del dramma, come giudice per la contesa tra Aiace e Odisseo. Un processo forse simile a quello delle *Eumenidi*<sup>150</sup> (*TrGF* III, 174):

Δέσποινα πεντήκοντα Νηρηίδων κορῶν

Signora delle cinquanta fanciulle Nereidi

2) sia Odisseo che Aiace intessevano un dibattito duro e senza esclusioni di sorta al punto che Aiace accusava Odisseo di non essere figlio di suo padre Laerte ma di Sisifo<sup>151</sup> (*TrGF* III, 175):

ἀλλ' Αντικλείας ἄσσον ἦλθε Σίσυφος,  
τῆς σῆς λέγω τοι μητρός, ἦ σ' ἐγένετο

Ma Sisifo venne vicino ad Anticlea,  
tua madre dico, che ti ha generato

Aiace difendeva inoltre la sua onesta oratoria (rispetto a quella ingannevole di Odisseo) (*TrGF* III, 176):

ἀπλᾶ γάρ ἐστι τῆς ἀληθείας ἔπη

Semplici infatti sono le parole della verità

3) Scena (?) della votazione<sup>152</sup>. Atena aveva un ruolo nel giudizio finale (?).

4) All'annuncio del risultato Aiace reagiva in maniera inconsulta (?).

Non ci sono, dunque, indicazioni testuali in grado di stabilire il confine del *plot*, soprattutto per quanto riguarda il 'processo' che avrebbe stabilito il vincitore. L'ambientazione generale è sicura mentre la seconda ed

<sup>150</sup> MARTIN 1975 pensa che il Coro fosse composto dalle Nereidi, mentre i capi dell'esercito greco formavano la giuria, poi influenzata, nel voto favorevole ad Odisseo, dai raggiri degli Atridi e dello stesso Odisseo.

<sup>151</sup> Cf. *Soph. Ai.* 189; *Phil.* 417, 625; *TrGF* IV, 567. Sisifo avrebbe giaciuto con Anticlea quando si recò da suo padre per rivendicare il suo bestiame; oppure l'avrebbe rapita quando quella era in viaggio per Itaca. Insomma sarebbe già stata incinta quando Laerte la sposò.

<sup>152</sup> Per un possibile confronto con il materiale iconografico cf. MARCH 1991-1993.

ultima parte può vivere solo con il richiamo a ciò che della vicenda conosciamo, grazie anche ai poemi del *Ciclo*<sup>153</sup>.

Molto probabilmente dopo quest'ultima scena seguivano le *Tracie* (Θρηῖσαι)<sup>154</sup>. Dagli scoli dell'*Aiace* di Sofocle (ai vv. 134, 815 e 833) sappiamo che questo dramma includeva il suicidio di Aiace, narrato da un Messaggero; che Aiace fosse invulnerabile eccetto in un punto (perché quando era un bambino Eracle lo aveva coperto con la sua pelle di leone), e come risultato non poteva darsi il colpo fatale finché una divinità (Atena?)<sup>155</sup> non gli mostrò il posto giusto per farlo (l'ascella?)<sup>156</sup>; che il Coro era composto da prigioniere di guerra, le Tracie da cui prende il nome la tragedia. Non dobbiamo comunque pensare alla matrice da cui aveva preso spunto Sofocle per il suo *Aiace*. Dopo la sconfitta nei confronti di Odisseo possiamo solo immaginare che Aiace decidesse di suicidarsi e questo atto definitivo veniva raccontato da un Messaggero (presente nel momento della morte dell'eroe?) a Teucro o a Tecmessa. L'aspetto più importante di questa testimonianza è il collegamento con la sesta *Istmica*<sup>157</sup> di Pindaro (37-54):

τὸν μὲν ἐν ῥινῶ λέοντος σάντα κελήσατο νε-  
κταρέαις σπονδαῖσιν ἄρξαι  
καρτεραίχμαν Ἀμφιτροωνιάδαν,  
ἄνδωκε δ' αὐτῶ φέρτατος  
οἰνοδόκον φιάλαν χρυσῶ πεφρικυῖαν Τελαμών,

<sup>153</sup> Per l'esercizio letterale e teatrale riporto quanto ricostruito da LUCAS DE DIOS 2008, 507-8: «El nudo dramático consistía en el debate entre los dos héroes, que intervendrían defendiendo cada uno su derecho a las armas de Aquiles, lo que pondría de manifiesto sus respectivas maneras de ser, al tiempo que cer surarían a la parte contraria. En este sentido pueden entenderse los Fr. 175 y 176, ambos verosímilmente en boca de Áyax. Y tras la escena de enfrentamiento verbal vendría la de la votación, sobre la que el paralelo de *Las Euménides* puede ayudar a imaginar la que debía tener lugar en esta otra tragedia, que además en este caso dispone de un importante material iconográfico, de forma que podemos concluir dos hechos generales: los miembros del jurado eran los jefes del ejército griego, y Atena desempeñaba un papel no pequeño en el veredicto final. El desenlace estaría ocupado por el anuncio del resultado de la votación, y tal vez se asistía a la reacción del héroe perdedor, lo que sería un anuncio de la pieza siguiente, la del suicidio, *Las tracias*»

<sup>154</sup> *TrGF* III, 83-5.

<sup>155</sup> Lo ipotizza MARTIN 1975, 170-73, basandosi su due testimonianze iconografiche etrusche.

<sup>156</sup> Cf. *TrGF* III, 83.

<sup>157</sup> Dedicata a Filacida, figlio di Lampono, vincitore nel pancrazio all'Istmo (aprile 480?). cf. *ad loc.* PRIVITERA 1982.

ὁ δ' ἀνατείναις οὐρανῶ χειρᾶς ἀμάχους  
 αὐδάσε τοιοῦτον ἔπος· 'Εἴ ποτ' ἐμᾶν,  
 ὦ Ζεῦ πάτερ,  
 θυμῶ θέλων ἀρᾶν ἄκουσας,  
 νῦν σε, νῦν εὐχαῖς ὑπὸ θεσπεσίαις  
 λίσσομαι παῖδα θρασὺν ἐξ Ἐριβοίας  
 ἀνδρὶ τῷδε ξεῖνον ἀμὸν μοιρίδιον τελέσαι·  
 τὸν μὲν ἄρρηκτον<sup>158</sup> φυάν, ὥσ-  
 περ τόδε δέσμα † μίμνοι † περιπλανᾶται  
 θηρός, ὃν πάμπρωτον ἀέθλων κτεῖνά ποτ' ἐν Νεμέα  
 θυμὸς δ' ἐπέσθω.' ταῦτ' ἄρα οἱ φαμένω  
 πέμψεν θεός  
 ἀρχὸν οἰωνῶν μέγαν αἰετόν· ἀ-  
 δεῖα δ' ἔνδον νιν ἔκνιξεν χάρις,

εἶπέν τε φωνήσαις ἄτε μάντις ἀνήρ  
 'Ἔσσεταί τοι παῖς, ὃν αἰτεῖς, ὦ Τελαμών·  
 καὶ νιν ὄρνιχος φανέντος κέκλευ ἐπώνυμον εὐ-  
 ρυβίαν Αἴαντα, λαῶν  
 ἐν πόνοις ἔκπαγλον Ἐνυαλίου.'

Stava lì nel vello leonino, e l'eroe  
 Telamone invitò l'Anfitrionide  
 dalla lancia possente a iniziare  
 con libagioni di nettare, e gli porse  
 la coppa del vino sbalzata in oro;  
 ed egli levando al cielo le mani invincibili  
 pronunziò questo voto:  
 «Se mai, padre Zeus, udisti  
 le preghiere mie volentieri,  
 ora ti supplico, ora, con voti  
 ispirati, di accordare a quest'uomo  
 da Eriboia un figlio ardito, ospite mio per destino:  
 e nel corpo egli sia infrangibile

<sup>158</sup> «Sui vasi più antichi, corinzi e calcidesi ma anche attici del secolo VI, Eracle trafigge il leone con la spada; lo soffoca (perché invulnerabile?) sui vasi attici del tardo secolo VI. A rappresentare Eracle senza armi, che strozza il leone, sarebbe stato per primo Pisandro (fr. I Kinkel), ma per esaltarne il valore. Invulnerabile come il leone sarà anche Aiace in un filone del mito. In Eschilo (fr. 292 Mette) la sua spada si curva quando cerca di trafiggersi: a rivelargli il punto vulnerabile, l'ascella è una dea. La scena è rappresentata anche su uno specchio etrusco di Boston (Beazley, *E. V. P.* p. 140). L'ascella sarebbe rimasta vulnerabile perché coperta dalla faretra, quando Eracle avvolse attorno ad Aiace la pelle del leone.» PRIVITERA 1982, 210.



come questo vello che indosso della fiera  
che un tempo, prima della mia impresa, uccisi a Nemea:  
e lo scorti il coraggio».

Aveva parlato così, e il dio gli inviò  
il re degli uccelli, un'aquila grande:  
dolce gioia in petto lo punse,

e disse parlando come fosse indovino:  
«Avrai, o Telamone, il figlio che chiedi,  
e dal nome dell'uccello comparso tu chiamalo  
fortissimo Aiace, terribile,  
nelle fatiche di guerra, tra i popoli».<sup>159</sup>

Eracle, recatosi da Telamone, per invitarlo alla spedizione, per mare, contro Troia, lo trova impegnato in un banchetto<sup>160</sup>. Telamone lo invita ad unirsi alla festa e gli dà una coppa per libare agli dei. Eracle, invece, rivolge la sua preghiera affinché da Eriboia nasca a Telamone un figlio di grande coraggio. Zeus invia un'aquila immensa, Eracle ne prova «gioia (χάρις)» (51) e invita Telamone, in onore di questo segno di Zeus, a dare nome al futuro figlio *Aias*, da αἰετός (aquila). Pindaro ricorda, di Aiace<sup>161</sup>, il valore ma soprattutto il desiderio di vendetta nei confronti degli Achei per aver concesso ad Odisseo le armi di Achille, e infine il suicidio<sup>162</sup>.

Uno spunto che porterebbe a pensare ad un momento di ricordo e di rimpianto dopo la morte di Aiace, viene da una canzone corale, come suggerisce Sommerstein<sup>163</sup> (*TrGF* III, 84a):

τρόποι δ' ἀμεμφεῖς, φιλόμουσοι, φιλοσυμπόται

i suoi modi erano irreprensibili, rivolti alla musica e al simposio

Solo sulla base del titolo si è congetturato che le *Donne di Salamina* (Σαλαμίνια)<sup>164</sup> avessero attinenza con Aiace o con la sua famiglia: l'epi-

<sup>159</sup> Testo e traduzione di PRIVITERA 1982.

<sup>160</sup> Forse il banchetto delle nozze di Telamone. Cf. Apollod. 3, 162 (la cui fonte potrebbero essere le *Eoiai*, fr. 250 M-W = *schol. Isth.* 6, 53).

<sup>161</sup> Cf. *Nem.* 2, 14; 4, 48; *Isth.* 5, 48; fr. 184.

<sup>162</sup> Cf. *Nem.* 7, 24-30; 8, 23-32; *Isth.* 5, 35-9.

<sup>163</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2008, III, 103.

<sup>164</sup> *TrGF* III, 216-20. Nel Catalogo eschileo il titolo è al maschile. In sei citazioni il titolo, anche se a volte corrotto, appare al femminile. Cf. per lo stesso tipo di alteranza, titolo maschile/femminile, le *Donne di Argo* e le *Donne di Lemno*.

sodio mitico più famoso concernente Salamina era infatti il ritorno da Troia di Teucro, il fratellastro di Aiace, e il bando di cui era stato oggetto da parte del suo irato padre Telamone per non essere riuscito a proteggere la vita di Aiace. Egli successivamente fondò la città di Salamina in Cipro<sup>165</sup>. Anche in questo ultimo caso si tratta di suggestioni derivate da nostre conoscenze relative ai miti di riferimento del titolo; niente vieta però, come abbiamo visto, di immaginare una trama ma questo rimane un semplice esercizio da affidare alla fantasia di studenti e studiosi.

<sup>165</sup> Cf. *TrGF* III, 402a. Il riferimento a Cipro e a Pafo, di questo frammento non attribuito ad alcun dramma eschileo, è rivolto ad Afrodite e forse proviene da una canzone corale.

## Bibliografia

- ALBINI 1976 = U. Albini, *Aspetti dei "Sette a Tebe"*, in U. Albini, *Interpretazioni teatrali*, Firenze 1976, II, 9-24.
- ALLAN 2008 = W. Allan, *Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2008, 71-82.
- ALONI 1998 = A. Aloni, *Cantare glorie di eroi, Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino 1998.
- AMENDOLA 2006 = S. Amendola, *Donne e preghiera: le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Amsterdam 2006.
- ANDERSON 1972 = M. J. Anderson, *The Imagery of 'The Persians'*, "G & R", 19, 2 (1972), 166-74.
- ANDERSON 2008 = M. J. Anderson, *Myth*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2008, 119-35.
- ANDRISANO 2002 = A. M. Andrisano, *La definizione dello spazio scenico nei Sette*, in A. Aloni, E. Berardi, G. Besso, S. Cecchin (edd.), *Atti del Seminario Internazionale 'I Sette a Tebe'. Dal mito alla letteratura*, Torino 21-22 Febbraio 2001, Bologna 2002, 125-44.
- AVEZZÙ 1988 = G. Avezù, *Il ferimento e il rito: la storia di Filottete sulla scena attica*, Bari 1988.
- AVEZZÙ 2003 = G. Avezù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003.
- BACON 1964 = H. H. Bacon, *The Shield of Eteocles*, "Arion" 3, 3 (1964), 27-38.
- BAKOLA 2010 = E. Bakola, *Cratinus and the art of comedy*, Oxford 2010.
- BALDRY 1956 = H. C. Baldry, *The Dramatization of the Theban Legend*, "G&R" 3, 1 (1956), 24-37.
- 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.
- BARRETT 2002 = *Aeschylus's 'Persians': The Messenger and the Epic Narrative*, in J. Barrett, *Staged Narrative, Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley, Los Angeles, London 2002, 13-55.
- BARRETT 2007 = *'Seven Against Thebes': the Final Scene*, in M. L. West (ed.), *Greek Lyric, Tragedy and Textual Criticism*, Oxford 2007, 322-50.
- BASTA DONZELLI 1996 = G. Basta Donzelli, *Katane-Aitna tra Pindaro ed Eschilo*, in B. Gentili (ed.), *Catania antica, Atti del Convegno della S.I.S.A, Catania 23-24 maggio 1992*, Pisa-Roma 1996, 73-96.
- BELLONI 1988 = L. Belloni, *Eschilo, I 'Persiani'*, Milano 1988.
- BERIOTTO 2016 = M. P. Beriotto, *Aigyptou potmos/ Aigyptou gamos-Destino di Egitto/ Matrimonio di Egitto. La figura di Egitto nel mito delle Danaidi*, "QUCC", Ns. 114, 3 (2016), 59-74.

- BERMAN 2007 = D. W. Berman, *Myth and Culture in Aeschylus' 'Seven against Thebes'*, Roma 2007.
- BETTALLI 2003 = M. Bettalli, *Plutarco, 'Teseo'*, in M. Bettalli, G. Vanotti (edd.), *Plutarco, 'Teseo e Romolo'*, Milano 2003.
- BEYE 1979 = R. Beye, *Letteratura e pubblico nella Grecia antica*, 2 voll., Roma-Bari 1979.
- BIANCHI 2016 = F. P. Bianchi, *Cratino: 'Archilochoi-Empipramenoi' (ffr. 1-68)*, Heidelberg 2016.
- BODEI GIGLIONI 2002 = G. Bodei Giglioni, *Erodoto e i sogni di Serse*, Roma 2002.
- BOSHER 2012 = K. Boshier, *Hieron's Aeschylus*, in K. Boshier (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012, 97-111.
- BOWEN 2013 = A. J. Bowen, *Aeschylus, 'Suppliant Women'*, Oxford 2013.
- BOWRA 1973 = C. M. Bowra, *La lirica da Alcmane a Simonide*, Firenze 1973.
- BREMER 1991 = J. M. Bremer, *Poets and Their Patrons*, in A. Harder/ H. Hofmann (edd.), *Fragmenta Dramatica*, Göttingen 1991, 39-60.
- BROADHEAD 1960 = H. D. Broadhead, *The 'Persae' of Aeschylus*, Cambridge 1960.
- BROMMER 1938-39 = F. Brommer, *Amydone, "AthMitt" 63-64 (1938-39)*, 171-6.
- BROONER 1944 = O. Brooner, *The Tent of Xerxes and the Greek Theater*, "University of California Publications in Classical Archaeology", I, 12 (1944), 305-12.
- BROWN 1977 = A. L. Brown, *Eteocles and the Chorus in the "Seven against Thebes"*, "Phoenix" 31, 4 (1977), 300-18.
- BUDELMANN/PHILLIPS 2018 = F. Budelmann & T. Phillips (edd.), *Textual Events, Performance & the Lyric in Early Greece*, Oxford 2018.
- BUGNO 2005 = M. Bugno, *Senofane ed Elea tra Ionia e Magna Grecia*, Napoli 2005.
- BUTLER 1809-16 = *Aeschyli tragoediae quae supersunt deperditarum fabularum fragmenta et scholi graeca ex editione Thomae Stanleii cum versione latina ab ipso emendata et commentario longe quam antea fuit auctiori ex manuscriptis ejus nunc demum edito. Accedunt variae lectiones et notae vv. dd. criticae ac philologicae quibus suas passim intertextuit Samuel Butler*, Cantabrigiae 1809-1816.
- BUXTON 2007 = R. Buxton, *Tragedy and Greek Myth*, in R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge (Ma) 2007, 166-89.
- CAIRNS 2011 = D. L. Cairns, *The Principle of Alternation and the Tyrant's Happiness in Bacchilidean Epinician*, "SO" 85 (2011), 17-32.
- CALABI LIMENTANI 1964 = I. Calabi Limentani, *Plutarchi Vita Aristidis*, Firenze 1964.
- CALDWELL 1973 = R. S. Caldwell, *The misogyny of Eteocles*, "Arethusa" 6, 2 (1973), 197-231.
- CALOGERO 1950 = C. Calogero, *Senofane, Eschilo e la prima definizione dell'onnipotenza di Dio*, in AA.VV., *Studi di filosofia greca*, Bari 1950, 31-55.
- CANFORA 1989 = L. Canfora, *Storia della Letteratura Greca*, Roma-Bari 1989.
- CANFORA 2007 = L. Canfora (ed.), *Tucidide, 'La guerra del Peloponneso'*, 2 voll., Milano 2007.
- CANTILENA 1982 = M. Cantilena, *Ricerche sulla dizione epica*, vol. I, *Per uno studio sulla formularità degli Inni omerici*, Roma 1982.

- CAPIZZI 1982 = A. Capizzi, *Eschilo e Parmenide. Del circolo poetico siracusano e anche dei compartimenti stagni tra generi letterari*, "QUCC" 12 (1982), 117-33.
- CAPRA 1999 = A. Capra, *Immortalità, letizia o gloria poetica? L'Epinicio 3' di Bacchilide*, "SCO" 47 (1999), 159-74.
- CARENA/MANFREDINI/PICCIRILLI 1990 = C. Carena/M. Manfredini/L. Piccirilli (edd.), *Plutarco, Le 'Vite di Cimone' e di 'Lucullo'*, Milano 1990.
- CARENA/MANFREDINI/PICCIRILLI 2008 = C. Carena/M. Manfredini/L. Piccirilli (edd.), *Plutarco, Le 'Vite di Temistocle' e di 'Camillo'*, in C. Ampolo/ C. Carena / M. Manfredini /L. Piccirilli (edd.), *Plutarco, 'Vite parallele'*, Milano 2008.
- CARPANELLI 2005 = F. Carpanelli, *Euripide, L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino 2005.
- CARPANELLI 2012 = F. Carpanelli, *Eschilo, Pensiero (Dianoia) e Spettacolo (Opsis)*, Acireale-Roma 2012.
- CARPANELLI 2013 = F. Carpanelli, *Erotika pathemata nel teatro eschileo, un itinerario*, "AOFL", VIII, 2 (2013), 50-86.
- CARPANELLI 2015 = F. Carpanelli, *Da Eschilo a Seneca, Legami pericolosi e scena classica, Il connubio tra sacro e profano*, Alessandria 2015.
- CARPANELLI 2017 = F. Carpanelli, *Sofocle ed Eschilo, I due atti della 'Niobe'*, in L. Austa (ed.), *Frammenti sulla scena 1, Dell'Orso*, Alessandria 2017, 3-38.
- CARPANELLI 2018 = F. Carpanelli, *Semete e Licurgo. Morte e follia nel Teatro eschileo*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre, Mithology, Dramaturgy and Tradition of Greco-Roman Fragmentary Drama Proceedings of the First International Conference (Università di Torino 29th of November - 1st of December 2017)*, Alessandria 2018, 3-38.
- CARPANELLI 2019 = F. CARPANELLI, *Quando la censura non fa spettacolo, il 'Crisippo' di Euripide*, "Frammenti sulla scena online", *Studi sul dramma antico frammentario, Studies in Ancient Fragmentary Drama*, 0, (2019), 48-76
- CARPANELLI 2020 = F. Carpanelli, *Pelope, il subdolo aristocratico. L'Enomao' di Sofocle, di Euripide, di Accio*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre II, Mitologia, drammaturgia e tradizione del dramma frammentario greco-romano, Atti del secondo convegno internazionale sul dramma antico frammentario (Università di Torino, 28-30 novembre 2018)*, Baden-Baden 2020, 15-54.
- CARTER 2007 = D. M. Carter, *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter 2007.
- CARUSO 2020 = V. Caruso, *I 'Carii' o 'Europa' di Eschilo*, "Vichiana" LVII, 1 (2020), 11-22.
- CASERTANO 1988 = G. Casertano, *I Pitagorici e il potere*, in G. Casertano (ed.) *I filosofi e il potere nella società e nella cultura antiche*, Napoli 1988, 15-27.
- CASKEY/BEAZLEY 1963 = L. D. Caskey/ J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, 3, Boston 1963.
- CASSOLA 1984 = F. Cassola, *Erodoto, 'Storie', volume primo (Libri I-II)*, introduzione, Milano 1984.
- CATAUDELLA 1969 = Q. Cataudella, *Le 'Etnee' di Eschilo*, in Q. Cataudella (ed.), *Saggi sulla tragedia greca*, Messina-Firenze 1969, 95-133.
- CATENACCI 2006 = C. Catenacci, *Pindaro e le corti dei tiranni sicelioti*, in M.

- Vetta/C. Catenacci (edd.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Alessandria 2006, 177-97.
- CATENACCI 2012<sup>2</sup> = C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Storia e mito nella Grecia antica*, Roma 2012<sup>2</sup>.
- CATENACCI / DI MARZIO 2004 = C. Catenacci / M. Di Marzio, *Il gallo di Urania (Bacchilide Epinicio IV)*, "QUCC" 76 (1), 71-89.
- CAVALLI 1992 = M. Cavalli, *Lirici Greci, Poesia elegiaca*, Milano 1992.
- CENTANNI 2007 = M. Centanni, *Eschilo, Le tragedie*, Milano 2007.
- CENTANNI 2011 = M. Centanni, *Atene, 407/406 a. C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei 'Sette contro Tebe'*, in A. Beltrametti (ed.), *La storia sulla scena*, Roma 2011, 105-126.
- CERRI 1999 = G. Cerri, *Parmenide di Elea, 'Poema sulla natura'*, Milano 1999.
- CERRI/GOSTOLI 1999 = G. Cerri (trad. di) e A. Gostoli (comm. di), *Omero, 'Iliade'*, Milano 1999.
- CHASTON 2010 = C. Chaston, *The shield: Aisckhylos, 'Seven Against Thebes'*, 375-676, in C. Chaston, *Tragic Props and Cognitive Function*, Leiden-Boston 2010, 67-130.
- CINGANO 2003 = E. Cingano, *Entre skolon et enkomion, reflexions sur le «genre» et la performance de la lyrique chorale grecque*, in I. Jouanna e I. Leclant (edd.), *La poesie grecque antique: actes du 13<sup>e</sup> colloque de la villa Kérilos*, Paris 2003, 17-45.
- CIPOLLA 2010 = P. Cipolla, *Il 'frammento di Dike' (Aesch. F 281a R.): uno 'status quaestionis' sui problemi testuali ed esegetici*, "Lexis" 28 (2010), 133-54.
- CLARCK/TURNER 2018 = J. H. Clarck, B. Turner, *Military defeat in ancient mediterranean society*, Leiden e Boston 2018.
- COLONNA/BEVILACQUA 1996 = A. Colonna e F. Bevilacqua, *Le 'Storie' di Erodoto*, 2 voll., Torino 1996.
- CONACHER 1996 = D. J. Conacher, *Aeschylus, The earlier plays and related studies*, Toronto 1996.
- CONNOR 1971 = W. R. Connor, *The New Politicians of Fifth Century Athens*, Princeton N. J. 1971.
- CORBATO 1996 = C. Corbato, *Le 'Etnee' di Eschilo*, in B. Gentili (ed.), *Catania antica, Atti del Convegno della S.I.S.A, Catania 23-24 maggio 1992*, Pisa 1996, 61-72.
- CORTASSA/CULASSO GASTALDI 1990 = G. Cortassa/E. Culasso Gastaldi, *Le 'lettere' di Temistocle*, I-II, Padova 1990.
- COZZOLI 1965 = U. Cozzoli, *Aristodemo Malaco*, in *Miscellanea greca e romana. Studi pubblicati dall'Istituto Italiano per la Storia Antica*, Roma 1965, 3-29.
- CRANE 1996 = G. Crane, *The Prosperity of Tyrants: Bacchylides; Herodotus, and the Contest for Legitimacy*, "Arethusa" 29 (1996), 57-85.
- CROON 1952 = J. H. Croon, *The Palici an autochthonous cult in ancient Sicily*, "Mnemosyne", 4, 5, 2 (1952), 116-29
- CSAPO 1990 = E. G. Csapo, *Hikesia in the 'Telephus' of Aeschylus*, "QUCC" 63 (1990), 41-52.
- CULASSO GASTALDI 1976 = E. Culasso Gastaldi, *Propaganda e politica negli 'Eleusini' di Eschilo*, in M. Sordi (ed.), *I canali della propaganda del mondo antico*, Milano 1976, 50-71.
- CULASSO GASTALDI 1986 = E. Culasso Gastaldi, *Temistocle e la via dell'esilio*, in

- L. Braccesi (ed.), *Tre Studi su Temistocle*, Padova 1986, 133-63.
- DAVIES 1989 = M. Davies, *The Greek Epic Cycle*, Bristol 1989.
- DAWE 1967 = R. Dawe, *The end of the 'Seven against Thebes'*, "CQ" 17 (1967), 16-28.
- DE KOCK 1962 = E.I. De Kock, *The 'Peisandros scholium' – its sources, unity and relationship to Euripides' 'Chrysippus'*, "Aclass" 5 (1962), 15-37.
- DE SENSI SESTITO 1981 = G. de Sensi Sestito, *I Dinomenidi nel basso e medio Tirreno fra Imera e Cuma*, "MEFRA" 93 (1981), 617-42.
- DEBNAR 2008 = P. Debnar, *Fifth-Century Athenian History and Tragedy*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2008, 3-22.
- DEMONT 2000 = P. Demont, *Lots Héroïques : Remarques sur le tirage au sort de l' 'Iliade' aux 'Sept contre Thèbes' d'Eschyle*, "REG" 113, 2 (2000), 299-325.
- DEVEREUX 1976 = G. Devereux, *Dreams in Greek tragedy*, Oxford 1976.
- DI BENEDETTO/MEDDA 1997 = V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997.
- DI MARCO 2013 = M. Di Marco, *Satyrikà, Studi sul dramma satiresco*, Lecce-Brescia 2013.
- DK = H. Diels - W. Kranz, 3 voll., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1951-1952<sup>6</sup>.
- DODDS 1973 = E. R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, Firenze 1973.
- DONADI 1991 = F. Donadi, *Pseudo-Longino, Del Sublime*, Milano 1991.
- EBBOTT 2000 = M. Ebbott, *The List of the War Dead in Aeschylus' 'Persians'*, "HSPH" 100 (2000), 83-96.
- EDMUNDS 1981 = L. Edmunds, *The cults and the Legend of Oedipus*, "HSPH" 85 (1981), 221-38.
- ELSE 1967 = G. F. Else, *The origin and early form of greek tragedy*, Cambridge (MA) 1967.
- FANTUZZI/TSAGALIS 2015 = M. Fantuzzi/C. Tsagalis (edd.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception*, Cambridge 2015.
- FGrH = *Die Fragmente der griechischen Historiker*, F. Jacoby, 3 voll. in 15, Berlin 1923-58.
- FINGLASS 2011 = P. J. Finglass, *Sophocles, 'Ajax'*, Cambridge 2011.
- FINGLASS 2018 = P. J. Finglass, (2018). *Stesichorus and Greek tragedy*. in R. Andujar, T. Coward, & T. A. Hadjimichael (edd.), *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, Trends in Classics Supplements 58, (2018), 19-37.
- FORREST 1960 = W. G. Forrest, *Themistokles and Argos*, "CQ" 10, 2 (1960), 221-41.
- FOSTER 2017 = M. Foster, *Fathers and sons in war: 'Seven against Thebes', 'Pythian 8', and the polemics of genre*, in I. Torrance (ed.), *Aeschylus and War, Comparative Perspectives on 'Seven Against Thebes'*, London-New York 2017, 150-72.
- FRAENKEL 1954 = E. Fraenkel, *Vermutungen zum Aetna-Festspiel des Aeschylus*, "ERANOS" 52 (1954), 61-75.
- FRANCISSETTI BROLIN 2019 = S. Francisetti Brolin, *Il mito di una famiglia tragica, I frammenti del 'Meleagro' di Euripide*, Acireale-Roma 2019.
- FRIIS JOHANSEN/WHITTLE 1980 = H. Friis Johansen, E. W. Whittle, *Aeschylus, The 'Suppliants'*, 3 voll., Copenhagen 1980.

- FRONTEROTTA 2013 = F. Fronterotta, *Eraclito, Frammenti*, Milano 2013.
- FROST 1968 = F. J. Frost, *Themistocles' Place in Athenian Politics*, "California Studies in Classical Antiquity" vol. 1 (1968), 105-24.
- FUSCAGNI 1989 = S. Fuscagni, *Plutarco, 'Cimone'*, in S. Fuscagni/B. Scardigli, *Plutarco, 'Vite parallele', 'Cimone-Lucullo'*, Milano 1989.
- GAGARIN 1976 = M. Gagarin, *Aeschylean Drama*, London 1976.
- GALLAVOTTI 1975 = C. Gallavotti, *Empedocle, 'Poema Fisico e Lustrale'*, Milano 1975.
- GANTZ 1978 = T. Gantz, *Pindar's 'First Olympian': The Masters of Darkness*, "Rivista di Studi Classici" XXVI (1978), 24-39.
- GANTZ 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth: a guide to Literary and Artistic Sources*, 2 voll., Baltimore and London 1993.
- GANTZ 2007 = T. Gantz, *The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups*, in M. Lloyd (ed), *Oxford Readings in Classical Studies, Aeschylus*, Oxford 2007, 40-70 (= T. Gantz, *The Aeschylean Tetralogy: attested and conjectured groups*, "AJPh", 101, 2 (1980), 133-64).
- GARVIE 1969 = F. Garvie, *Aeschylus' 'Supplices': Play and Trilogy*, Cambridge 1969.
- GARVIE 2009 = A. F. Garvie, *Aeschylus, 'Persae'*, Oxford 2009.
- GARZYA 1995 = A. Garzya, *Sui frammenti dei 'Mirmidoni' di Eschilo*, in J. A. López Férez (ed.), *De Homero a Libanio*, Madrid 1995, 41-56.
- GARZYA 1997 = A. Garzya, *La parola e la scena*, Napoli 1997.
- GASTI 2017 = F. Gasti, *Igino, Miti del mondo classico*, Ariccia (Rm) 2017.
- GEDDES 1987 = A. G. Geddes, *Rags and Riches: The costume of Athenian Men in the Fifth Century*, "CQ" 37, 2 (1987), 307-31.
- GENTILI 1953 = B. Gentili, *I tripodi di Delfi e il 'carne III' di Bacchilide*, "PP" 8 (1953), 199-208.
- GENTILI 2006, *Poeta-committente-pubblico, ovvero la norma del polipo*, in B. Gentili (ed.), *Poesia e pubblico nella Grecia antica, Da Omero al V secolo*, Milano 2006, 186-236.
- GENTILI / ANGELI BERNARDINI / CINGANO / GIANNINI 1995 = B. Gentili/P. Angeli Bernardini/E. Cingano/P. Giannini (edd.), *Pindaro, Le 'Pitiche'*, Milano 1995.
- GENTILI / CATENACCI / GIANNINI / LOMIENTO 2013 = B. Gentili / C. Catenacci / P. Giannini / L. Lomiento (edd.), *Pindaro, Le 'Olimpiche'*, Milano 2013.
- GIUSEPPETTI 2015 = M. Giuseppetti, *Bacchilide, 'Odi' e Frammenti*, Milano 2015.
- GOLDHILL 1988 = S. Goldhill, *Battle Narrative and Politics in Aeschylus' 'Persae'*, "JHS" 108 (1988), 189-93.
- GOLDHILL 2000 = S. Goldhill, *Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once again*, "JHS" 120 (2000), 34-56.
- GOMPERZ 1950<sup>3</sup> = T. Gomperz, *Pensatori greci, Storia della filosofia antica*, vol. I, Firenze 1950<sup>3</sup>.
- GOULD 1973 = J. Gould, *Hiketeia*, "JHS" 93 (1973), 74-103.
- GOW 1928 = A. S. F. Gow, *Notes on the 'Persae' of Aeschylus*, "JHS" 48 (1928), 133-58.
- GRAVES 1963 = R. Graves, *I miti greci*, 2 voll., Milano 1963.



- GREEN 1996 = P. Green, *The Greco-Persian wars*, California 1996.
- GRIFFIN 1998 = J. Griffin, *The social function of Greek tragedy*, "CQ" 48 (1998), 39-61.
- GRIFFITH 1983 = M. Griffith, *Aeschylus, 'Prometeus Bound'*, Cambridge 1983.
- GRIFFITH 1998 = M. Griffith, *The King and Eye: The Rule of the Father in Greek Tragedy*, "PCPhS" 44 (1998), 22-86.
- HALL 1995 = E. M. Hall, *Asia unmanned: Images of victory in classical Athens*, in J. Rich/G. Shipley (edd.), *War and Society in the greek world*, New York 1995, 108-33.
- HALL 1996 = E. M. Hall, *Aeschylus, 'Persians'*, Warminster 1996.
- HARDIE 2015 = P. Hardie, *Ovidio, 'Metamorfosi', vol. VI, libri XIII-XV* (con traduzione di Gioachino Chiarini), Milano 2015.
- HARRISON 2000 = T. Harrison, *The emptiness of Asia: Aeschylus' 'Persians' and the history of the fifth century*, London 2000.
- HARRISON 2002 = T. Harrison, *The Persians invasion*, in E. J. Bakker/I. F. de Jong/H. van Wees (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden, Boston-Köln 2002, 551-78.
- HAVELOCK 1978 = E. A. Havelock, *The Greek Concept of Justice From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*, Cambridge (Ma), London 1978.
- HEADLAM 1902 = W. Headlam, *Ghost-Raising, Magic and the Underworld I*, "CR" 16 (1902), 52-61.
- HEINIMANN 1945 = F. Heinemann, *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, Basel 1945.
- HERINGTON 1985 = J. Herington, *Poetry into Drama*, London 1985.
- HERMANN 1852 = G. Hermann, *Aeschyli tragoediae*, Lipsiae et Berolini 1852.
- HERRMANN 2013 = F. G. Herrmann, *Eteocles' Decision in Aeschylus' 'Seven against Thebes'*, in D. Cairns (ed.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea 2013, 39-80.
- HIGNETT 1963 = C. Hignett, *Xerxes' Invasion of Greece*, Oxford 1963.
- HUTCHINSON 1985 = E. O. Hutchinson, *Aeschylus: 'Septem contra Thebas'*, Oxford 1985.
- HUYCK 1991 = J. R. Huyck, *A Commentary on Ovid's *Arma Iudicium*, 'Metamorphoses' 12. 612-13. 398*, Diss. Harvard 1991.
- IERANÒ 1997 = G. Ieranò, *Eschilo, 'Persiani', 'Sette contro Tebe'*, Milano 1997.
- IRIGOIN 1993 = J. Irigoin (ed.), *Bacchylide, 'Dithirambes' – 'Épinicies' – Fragments*, Paris 1993.
- JACKSON 1988 = E. Jackson, *The Argument of 'Septem contra Thebes'*, "Phoenix" 42 (1988), 287-303.
- JACOBSON 1974 = H. Jacobson, *Ovid's 'Heroides'*, Princeton 1974.
- JAEGER 1953 = W. Jaeger, *Paideia*, 3 voll., Firenze 1953.
- JÄKEL 1973 = S. Jäkel, *The '14th Heroid letter' of Ovid and the Danaid trilogy of Aeschylus*, "Mnemosyne" IV, 26, 239-48.
- KAKRIDIS 1962 = Ph. Kakridis, *Der ΠΑΙΣ ΜΑΡΓΟΣ im 'Dike-Fragment' des Aischylos (Pap. Ox. 2256, fr. 9a)*, "Eranos" 60, 3-4 (1962), 111-21.
- KAKRIDIS 1975 = J. Th. Kakridis, *Licht und Finsternis in dem Botenbericht der 'Perser' des Aischylos*, "GB" 4 (1975), 145-54.

- KEEN 2005 = A. G. Keen, *Lycians in the 'Cares' of Aeschylus*, in F. McHardy, J. Robson, D. Harvey (edd.), *Lost Dramas of Classical Athens*, Exeter 2005, 63-82
- KHALIL 2018 = J. Khalil, *Il 'Memnone' e la 'Psychostasia' di Eschilo: lo scontro tra Oriente e Occidente*, «A&R», n.s. II, XII (2018), 436-447.
- KIEHL 1852 = E. J. Kiehl, *Aeschyli Vita*, "Mnemosyne" 1 (1852), 361-74.
- KIRCHHOFF 1880 = A. Kirchhoff, *Aeschyli tragoediae*, Berlin 1880.
- KOSSATZ/DEISSMANN 1978 = A. Kossatz/ A. Deissmann, *Dramen des Aeschylus auf westgriechischen Vasen*, Mainz 1978.
- KPS = R. Krumeich/N. Pechstein/ B. Seidensticker, *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, 1999.
- LAMEDICA 1987 = A. Lamedica, *L'eusebeia di Creso. Bacchilide 3*, "SCO" 37 (1987), 141-53.
- LAMI 1991 = A. Lami (ed.), *I Presocratici, Testimonianze e Frammenti da Talete a Empedocle*, Milano 1991.
- LANZA 1977 = D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977.
- LAWRENCE 2007 = S. E. Lawrence, *Eteocles' Moral Awareness in Aeschylus' "Seven"*, 'CW' 100, 4 (2007), 335-53.
- LAWSON 1934 = J. C. Lawson, *The evocation of Darius*, "CQ" 28 (1934), 79-89.
- LENARDON 1978 = R. J. Lenardon, *The Saga of Themistocles*, London 1978.
- LENNIG 1969 = R. Lennig, *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides*, (Tübingen Diss.), Berlin 1969.
- LESKY 1978<sup>6</sup> = A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, 3 voll., Milano 1978<sup>6</sup>.
- LESKY 1996 = A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Bologna 1996.
- LIONETTI 2016 = R. Lionetti, *Testo e scena in Eschilo, 'Supplici' 825-910 e 1018-73: una tragedia con tre cori?*, "Lexis" 34 (2016), 59-97.
- LISSARAGUE 1989 = F. Lissarague, *L'immaginario del simposio greco*, Roma-Bari 1989.
- LLOYD 1989 = A. B. Lloyd, *Erodoto, 'libro II', L'Egitto*, con traduzione di A. Fraschetti, Milano 1989.
- LLOYD-JONES 1959 = H. Lloyd-Jones, *The end of the 'Seven against Thebes'*, "CQ" 9 (1959), 80-115.
- LOBEL 1952 = E. Lobel et al., *The Oxyrhynchus Papyri XX*, London 1952, 136-41.
- LOCKWOOD 2017 = T. Lockwood, *The Political Theorizing of Aeschylus's 'Persians'*, "Interpretation" 43, 3, (2017), 383-402.
- LÓPEZ 2017 = J. B. J. López, *El 'Fragmento Dike' (TrGF 281a-b)*, in A. Guzmán e I. Velázquez (edd.), *De Falsa et Vera Historia I, Estudios sobre falsificación documental y literaria antigua*, Madrid 2017.
- LUCAS 1968 = D. Lucas, *Aristotle, 'Poetics'*, Oxford 1968.
- LUCAS DE DIOS 2008 = J. M. Lucas de Dios, *Esquilo, Fragmentos. Testimonios*, Madrid 2008.
- LUPPINO 1967 = E. Luppino, *L'intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee*, "Aegyptus" XLVII (1967), 197-212.
- LUPPINO MANES/MAZZEI/CICCONE 2011 = E. Luppino Manes/C. Mazzei/ S. Ciccone, *Plutarco, 'Aristide'*, in B. Scardigli (ed.), *Plutarco, 'Aristide', 'Catone'*, Milano 2011.
- LUZZATTO 1980 = M. T. Luzzatto, *Sul 'Filottete' di Eschilo*, "SCO" 30 (1980), 97-122.

- MAITLAND 1992 = J. Maitland, *Dynasty and family in the athenian city state: a view from attic tragedy*, "CQ" 42, 1 (1992), 26-40.
- MALTESE 1997 = E. Maltese (ed.), *Platone, Le Opere*, voll. 4, Roma 1997.
- MARCH 1991-1993 = J. March, *Sophocles' 'Ajax': the death and burial of the hero*, "BICS" 38 (1991-1993), 1-36.
- MARR 1998 = J. Marr, *Plutarch, 'Life of Themistocles'*, Warminster 1998.
- MARTIN 1975 = S. R. Martin, *The Greek and the Aethiopsis*, Cicinnati 1975.
- MASARACCHIA 1976 = A. Masaracchia, *Studi Erodotei*, Roma 1976.
- MASARACCHIA 1977 = A. Masaracchia, *Erodoto, La battaglia di Salamina, 'libro VIII' delle 'Storie'*, Milano 1977.
- MASSEI 1969 = L. Massei, *Problemi figurativi di episodi epici*, "SCO", XVIII (1969), 148-81.
- MASTRONARDE 1988 = D.J. Mastronarde, *Euripides, 'Phoenissae'*, Leipzig 1988.
- MAZON 1920-25 = P. Mazon, *Eschyle*, 2 voll., Paris 1920-25.
- McCLURE 2006 = L. McClure, *Maternal authority and heroic disgrace in Aeschylus' 'Persae'*, "TAPhA" 136 (2006), 71-97.
- McMULLIN 2001 = R. McMullin, *Aspects of Medizing: Themistocles, Simonides, and Timocreon of Rhodes*, "CJ" 97, 1 (2001), 55-67.
- MERKELBACH 1977 = R. Merkelbach, *Saffo e il suo circolo*, in C. Calame (ed.), *Rito e poesia corale in Grecia*, Roma-Bari 1977, 121-36.
- METTE 1959 = H. J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959.
- METTE 1963 = H. J. Mette, *Der Verlorene Aischylos*, Berlin 1963.
- MICHELAKIS 2002 = P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge 2002.
- MILLS 1997 = S. Mills, *Theseus, Tragedy and the Athenian empire*, Oxford 1997.
- MIRALLES 2011 = C. Miralles, *Il finale delle 'Supplici' di Eschilo*, in M. Taufer (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo*, Tübingen 2011, 113-23.
- MIRALLES/CITTI/LOMIENTO 2019 = C. Miralles/V. Citti/L. Lomiento, *Eschilo, 'Supplici'*, Roma 2019.
- MOGGI/MUCCIOLI 2013 = M. Moggi/F. Muccioli, *Plutarco, 'Temistocle'*, in B. Scardigli (ed.), *Plutarco, 'Temistocle' e 'Camillo'*, Milano 2013.
- MOLYNEUX 1992 = J. H. Molyneux, *Simonides, A Historical Study*, Wauconda 1992.
- MONTANA 2002 = F. Montana, *I «Cavalieri» di Aristofane e la riabilitazione di Temistocle*, 'QS' 56 (2002), 257-99.
- MORANI 1987 = G. e M. Morani, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, Torino 1987.
- MOREAU 1992-93 = A. Moreau, *Le Songe d'Atossa: 'Perses' 176-214: éléments pour une explication de textes*, "Cahiers du GITA" 7 (1992-93), 29-51.
- MOREAU 1992-93a = A. M. Moreau, *La tetralogie des 'Perses' a-t-elle une unité ?*, "Cahiers du GITA" 7 (1992-93), 119-44.
- MOREAU 1994-95 = A. Moreau, *Les Danaïdes des Mélanippidès: la femme virile*, in "Cahiers du GITA" 8 (1994-95), 119-51.
- MOREAU 1996 = A. Moreau, *Eschyle et les tranches des repas d'Homère: la trilogie d'Achille*, "Cahiers du GITA" 9 (1996), 3-29.
- MORGAN 2015 = K. A. Morgan, *Pindar & the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B. C.*, Oxford 2015.
- MORRISON 1941 = J. S. Morrison, *The place of Protagoras in Athenian public life (460-415 B. C.)*, "CQ", 35, 1 (1941), 1-16.

- MOST 2012 = G. W. Most, *Poet and Public: Communicative Strategies in Pindar and Bacchylides*, in P. Agócs/ C. Carey/ R. Rawles (edd.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge 2012, 249-76.
- MÜLLER 1990 = C. W. Müller, *Der Palamedesmythos im 'Philokte' des Euripides*, "RhM" 133 (1990), 193-209.
- MÜLLER 2000 = C. W. Müller, *Euripides, 'Philoktet'*, Berlin 2000.
- MUNTZ 2011 = C. E. Muntz, *The invocation of Darius in Aeschylus' 'Persae'*, "CJ" 106 (3), 257-71.
- MURRAY 1955<sup>2</sup> = G. Murray, *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1955<sup>2</sup>.
- MURRAY 1990 = O. Murray (ed.), *Sympotica*, Oxford 1990.
- MUSTI 1989 = D. Musti, *Storia Greca*, Roma-Bari 1989.
- MUSTI 2001 = D. Musti, *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma-Bari 2001.
- MUSTI 2013 = D. Musti, *Democratia. Origini di un'idea*, Roma-Bari 2013.
- NERI 2009 = C. Neri, *La χάρις degli dei (Bacch. 3, 37-39 Aesch. Ag. 182 s. Hdt. I 207, 1)*, "Paideia" 64 (2009), 253-302.
- NOVELLI 2005 = S. Novelli, *Studi sul testo dei 'Sette contro Tebe'*, Amsterdam 2005.
- PADUANO 1996 = G. Paduano (ed.), *Aristofane, Le "Rane"*, Milano 1996.
- PAGE 1962 = D. L. Page, *An Early Tragedy on the Fall of Croesus?*, "PCPhS" 8 (1962), 47-49.
- PAGE 1972 = D. L. Page, *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1972.
- PATTONI 2000 = M. P. Pattoni, *La fastosa entrata del guerriero come modulo teatrale eschileo: il caso di Cicno, Memnone e Reso*, in M. Capasso / S. Pernigotti (edd.), in *Studium atque Urbanitas, Miscellanea in onore di Sergio Daris*, "Papyrologica Lupiensia" 9, 2000, 313-31.
- PELLING 1997 = C. B. R. Pelling, *Aeschylus' 'Persae' and history*, in C. B. R. Pelling (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford 1997, 1-20.
- PELLIZER 2005 = E. Pellizer, *Senofane sillografo e la polemica sul sapere rapsodico*, "Itaca", XXI (2005), 31-40.
- PÉRON 1978 = J. Péron, *Les mythes de Crésus et de Méléagre dans les 'Odes III et V' de Bacchylide*, "REG" 91 (1978), 307-39.
- PICCIRILLI 1988 = L. Piccirilli, *Efialte*, Genova 1988.
- PODLECKI 1975 = A. J. Podlecki, *Reconstructing an Aeschylean Trilogy*, "BICS" 22 (1975), 1-19.
- PODLECKI 1999<sup>2</sup> = A. J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, London 1999<sup>2</sup>.
- PODLECKY 2005 = A. J. Podlecki, *Aischylos satyrikos*, in W. M. Harrison (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Swansea 2005, 1-19.
- PODLECKY 2009 = A. J. Podlecki, *Aiskhylos the forerunner*, in A. C. Hernández (ed.), *Eschyle à l'aube du Théâtre occidental, Entretiens sur l'antiquité classique*, Vandoeuvres-Genève 2009, 319-77.
- POLI-PALADINI 2001 = L. Poli-Paladini, *Some Reflections on Aeschylus' 'Aetnae(ae)'*, "RhM" CXLIV/2 (2001), 287-325.
- POLI PALLADINI 2013 = L. Poli Palladini, *Aeschylus at Gela, An integrated Approach*, Alessandria 2013.
- PREISER 2000 = C. Preiser, *Euripides, 'Telephos'*, Hildesheim 2000.

- PRITCHETT 1974 = W. K. Pritchett, *The Greek State at war*, Berkeley 1974.
- PRIVITERA 1982 = G. A. Privitera, *Pindaro, Le 'Istmiche'*, Milano 1982.
- PRIVITERA 2005 = G. A. Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell' 'Odissea'*, Torino 2005.
- RAWLES 2018 = R. Rawles, *Simonides the Poet, Intertextuality and Reception*, Cambridge 2018.
- REESON 2001 = J. Reeson, *Ovid 'Heroides 11, 13 & 14', A Commentary*, Leiden, 2001.
- REHM 1989 = R. Rehm, *Aeschylus in Syracuse: The commerce of Tragedy and Politics*, in B. D. Westcoat (ed.), *The Fairest Greek City: Ancient Art from the Museo Archeologico Regionale 'Paolo Orsi'*, Roma 1989, 31-4.
- REHM 1994 = R. Rehm, *Marriage to death: the conflation of wedding and funeral ritual in Greek tragedy*, Princeton 1994.
- REHM 2002 = R. Rehm, *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*, Princeton 2002.
- RHODES 1970 = P. J. Rhodes, *Thucydides on Pausanias and Themistocles*, "Historia" 19 (1970), 387-400.
- ROBIN 1978 = L. Robin, *Storia del pensiero greco*, Milano 1978.
- RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN 2012 = L. Rodríguez-Noriega Guillén, *On Epicharmus' literary and philosophical background*, in K. Boshier (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012, 76-96.
- ROISMAN 1988 = J. Roisman, *On Phrynichus' 'Sack of Miletos' and 'Phoinissai'*, in "Eranos" 86 (1988), 15-23.
- ROSATI 1989 = G. Rosati, *Ovidio, 'Lettere di eroine'*, Milano 1989.
- ROSE 1950 = H. J. Rose, *Ghost ritual in Aeschylus*, "HThR" 43 (1950), 257-80.
- ROSENBLOOM 1993 = D. Rosenbloom, *Shouting "fire" in a crowded theater: Phrynichos's 'Capture of Miletus' and the politics of fear in early attic tragedy*, "Philologus" 137, 2 (1993), 159-96.
- ROSENBLOOM 2006 = D. Rosenbloom, *Aeschylus, 'Persians'*, London 2006.
- RÖSLER 1970 = W. Rösler, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Meisenheim am Glan 1970.
- RÖSLER 1993 = W. Rösler, *Der Schluss der 'Hiketiden' und die Danaiden-Trilogie des Aischylos*, "RhM" 136 (1993), 1-22.
- RUSSO 1985 = J. Russo (ed.), *Omero, 'Odissea', libri XVII-XX*, Milano 1985.
- RUTHERFORD 2012 = R. B. Rutherford, *Greek Tragic Style*, Cambridge 2012.
- SAÏD 1981 = S. Saïd, *Darius et Xerxès dans les 'Perses' d'Eschyle*, "Ktéma" 6 (1981), 17-38.
- SAÏD 2002 = S. Saïd, *Herodotus and Tragedy*, in E. J. Bakker/I. J. F. De Jong/ H. Van Wees (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden, Boston, Köln 2002, 117-87.
- SAÏD 2007 = S. Saïd, *Tragedy and Reversal: The Example of the 'Persians'*, in M. Lloyd (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies, Aeschylus*, Oxford 2007, 71-92.
- SAMPSON 2015 = M. Sampson, *Aeschylus on Darius and Persian memory*, "Phoenix", 69, 1/2 (2015), 24-42.
- SANCISI-WEERDENBURG 2002 = H. Sancisi-Weerdenburg, *The Personality of Xerxes, King of Kings*, in E. J. Bakker/I. J. F. De Jong/ H. Van Wees (edd.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden, Boston, Köln 2002, 579-90.

- SBARDELLA 2012 = L. Sbardella, *Cucitori di canti, Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI sec. a. C.*, Roma 2012.
- SCARPI 1996 = P. Scarpi, *Apollodoro, I Miti Greci*, con traduzione di M. G. Ciani, Milano 1996.
- SCARPI 2002 = P. Scarpi, *Le Religioni dei Misteri*, 2 voll., Milano 2002.
- SCAZZOSO 1952 = P. Scazzoso, *Il rito regale dell'evocazione di Dario nei 'Persiani' di Eschilo*, in "Dioniso" 15 (1952), 287-95.
- SCHENKER 1994 = D. Schenker, *The Queen and the Chorus in Aeschylus' 'Persae'*, "Phoenix" 48, 4 (1994), 283-93.
- SCODEL 1980 = R. S. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.
- SEAFORD 1984-85 = R. Seaford, *L'ultima canzone corale delle «Supplici» di Eschilo*, "Dioniso" 55 (1984-85), 221-9.
- SEAFORD 1995 = R. Seaford, *Reciprocity and ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, New York 1995.
- SEAFORD 2012 = R. Seaford, *Cosmology and the Polis*, Cambridge 2012.
- SÉCHAN 1926 = L. L. Séchan, *Études sur la tragédie grecques dans se rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- SEGAL 1971 = C. Segal, *Croesus on the Pyre. Herodotus and Bacchylides*, "WS" 5 (1971), 39-51.
- SEWELL-RUTTER 2007 = N. J. Sewell-Rutter, *Guilt by Descent, Moral Inheritance and decision Making in Greek Tragedy*, Oxford 2007.
- SFORZA 2018 = I. Sforza, *La dea Eos e il trasporto di Memnone tra mito ed epica*, in "GAIA" (en ligne) 21 (2018).
- SICHERL 1986 = M. Sicherl, *Die Tragik der Danaiden*, "MH" 43 (1986), 81-110.
- SIDER 1983 = D. Sider, *Atossa's Second Entrance Significant Inaction in Aeschylus' 'Persai'*, "AJPh" CIV (1983), 188-91.
- SIMON 2003 = E. Simon, *Hypermetra and Lynkeus*, in E. Csapo/M. C. Miller, *Poetry, Theory, Praxis: The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford 2003, 122-8.
- SMITH 2018 = D. G. Smith, *The reception of Aeschylus in Sicily*, in R. Futo Kennedy (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, Leiden 2018, 9-53.
- SNELL 1963 = B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963.
- SOLMSEN 1949 = F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca 1949.
- SOMMERSTEIN 2000 = A. H. Sommerstein, *The prologue of Aeschylus' 'Palamedes'*, "RhM" 143, (2000), 118-27.
- SOMMERSTEIN 2008 = A. H. Sommerstein, *Aeschylus*, 3 voll., Cambridge (Ma), London (En) 2008.
- SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup> = A. H. Sommerstein, *Aeschylean tragedy*, Londra 2010<sup>2</sup>.
- SOMMERSTEIN 2010a = A. H. Sommerstein, *La tetralogia di Eschilo sulla guerra persiana*, "Dionysus ex machina" 1 (2010), 4-20.
- SOMMERSTEIN 2010b = A.H. Sommerstein, *Textual and other notes on Aeschylus'*, "Prometheus" XXXVI, 1 (2010), 1-22.
- SOMMERSTEIN 2010c = A. Sommerstein, *The Tangled Ways of Zeus*, Oxford 2010.
- SOMMERSTEIN 2015 = A. H. Sommerstein, *Tragedy and the Epic Cycle*, in M. Fantuzzi/C. Tsagalis (edd.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception*, Cambridge 2015, 461-86.

- SOMMERSTEIN 2019 = A. Sommerstein, *Aeschylus 'Suppliants'*, Cambridge 2019.
- STALTMAYR 1991 = M. Staltmayr (1991), *Aischylos und die Phryger*, in "Hermes" 119 (1991), 367-74.
- STAMATOPOULOU 2017 = Z. Stamatopoulou, *Hesiod and Classical Greek Poetry*, Cambridge 2017.
- STEHLE 2005 = E. Stehle, *Prayer and Curse in Aeschylus' 'Seven Against Thebes'*, "CPh" 100, 2 (2005), 101-22.
- STODDARD 2004 = K. Stoddard, *The narrative voice in the 'Theogony' of Hesiod*, Leiden 2004.
- STROEHEKER 1954 = K. F. Stroehcker, *Zu den Anfängen der monarchischen Theorie in der Sophistik*, "Historia" 2, 4 (1954), 381-412.
- SUTTON 1974 = D. F. Sutton, *Aeschylus' 'Amymone'*, "GRBS", 15 (1974), 193-202.
- SWIFT 2010 = L. Swift, *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.
- SWIFT 2015 = L. Swift, *Stesichorus on stage*, in P. J. Finglass and A. Kelly (edd.), *Stesichorus in Context*, Cambridge 2015, 125-44.
- TAPLIN 1972 = O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, "HSPH" 76 (1972), 57-97.
- TAPLIN 1977 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- TAPLIN 2007 = O. Taplin, *Pots and Plays: Interaction between Tragedy and Greek Vase-painting of the fourth century B. C.*, Los Angeles 2007.
- TARDITI 1989 = G. Tarditi, *La gratitudine degli dei: l'ὄλβος di Ierone e la vicenda del vecchio Creso (Bacch. 'Epin. 3')*, "RFIC" 117 (1989), 276-85.
- THALMANN 1978 = W. G. Thalmann, *Dramatic art in Aeschylus's 'Seven against Thebes'*, New Haven and London 1978.
- THALMANN 1980 = W. G. Thalmann, *Xerxes' rags: some problems in Aeschylus' 'Persians'*, "AJPh" 101 (1980), 260-82.
- TODISCO 2003 = L. Todisco (ed.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e Sicilia*, Roma 2003.
- TORRAIX 1984 = A. Torraix, *L'Image de la monarchie Achéménide dans les 'Perses'*, "REA" 86 (1984), 123-34.
- TORRANCE 2007 = I. Torrance, *Aeschylus: 'Seven against Thebes'*, London 2007.
- TORRANCE 2017 = I. Torrance (ed.), *Aeschylus and War, Comparative Perspectives on 'Seven Against Thebes'*, London-New York 2017.
- TOTARO 2011 = P. Totaro, *La fondazione di Etna e le reliquiae delle 'Etnee'*, in A. Beltrametti (ed.), *La storia sulla scena*, Roma 2011, 149-68.
- TrGF = B. Snell et alii (edd.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5 voll., Göttingen 1971-2004.
- UNTERSTEINER 1984<sup>3</sup> = M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino 1984<sup>3</sup>.
- VAN DER GRAAF 1942 = C. van der Graaf, *Le suivantes dans le chœur final des 'Suppliantes' d'Eschyle*, "Mnemosyne" 10 (1942), 281-5.
- VETTA 1983 = M. Vetta, *Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in M. Vetta (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1983, xiii-lx.
- VIDAL-NAQUET 1991 = P. Vidal-Naquet, *Eschilo, il passato e il presente*, in J. P. Vernant e P. Vidal-Naquet (edd.), *Mito e tragedia due*, Torino 1991, 77-101.

- VITALI 2000 = R. Vitali, *Senofane di Colofone e la scuola eleatica*, Cesena 2000.
- WELCKER 1824 = F. G. Welcker, *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt 1824.
- WEST 1992 = M. L. West, *Aeschyli, 'Supplices'*, 1992 Stutgardiae.
- WEST 1998<sup>2</sup> = M. L. West, *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart 1998<sup>2</sup>.
- WEST 2000 = M. L. West, 'Iliad' and 'Aethiops' on stage: Aeschylus and son, "CQ" 50 (2000), 338-52.
- WEST 2003 = M. L. West, *Greek Epic Fragments*, London (EN), Cambridge (MA) 2003.
- WEST 2013 = M. L. West, *The Epic Cycle*, Oxford 2013.
- WILAMOWITZ 1914 = U. von Wilamowitz, *Aeschyli Tragoediae*, Berlin 1914.
- WILLI 2008 = A. Willi, *Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8 – 5. Jh. v. Chr.)*, Bibliotheca Helvetica Romana 29, Basel 2008.
- WINNINGTON-INGRAM 1961 = R. P. Winnington-Ingram, *The Danaid Trilogy of Aeschylus*, "JHS" 81 (1961), 141-52.
- WINNINGTON-INGRAM 1983 = R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983.
- WOODFORD 1994 = S. Woodford, *Palamedes seeks revenge*, "JHS" 114 (1984), 164-9.
- WRIGHT 2019 = M. Wright, *The lost plays of greek tragedies, Aeschylus, Sophocles and Euripides*, vol. 2, London 2019.
- WRIGHTSON 2019 = G. Wrightson, *Combined arms warfare in ancient Greece, from Homer to Alexander the great and his successors*, London-New York 2019.
- YZIQUEL 2001 = P. Yziquel, *Le drame satyrique eschyléen*, "Cahiers du GITA" 14 (2001), 1-22.
- ZEITLIN 1982 = F. I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield, Semiotics and Aeschylus' 'Seven against Thebes'*, Roma 1982.
- ZEITLIN 1988 = F. I. Zeitlin, *La Politique d'Eros, Féminin et masculin dans les 'Suppliantes' d'Eschyle*, "Mètis" 3 (1988), 231-59.



# Indice

Introduzione	p. 1
Capitolo 1	
I vinti sulla scena. I <i>Persiani</i>	
1.1. Il sistema monarchico persiano e l'evoluzione politica ateniese	21
1.2. Un dio ha tramato l'inganno	32
1.3. L'annuncio della sconfitta	38
1.4. Il primo fantasma nel teatro occidentale	56
1.5. Il primo re-straccione del teatro occidentale	64
1.6. Suggestioni per la messa in scena	68
1.7. La linea Eschilo-Erodoto	72
Appendice	
L'evoluzione del pensiero politico eschileo e il circolo culturale siracusano (Senofane, Epicarmo, Simonide, Pindaro, Bacchilide)	81
Capitolo 2	
I <i>Sette contro Tebe</i> e le prospettive belliche nell'oikoumene greca	
2.1. La trilogia tebana	113
2.2. I <i>Sette contro Tebe</i>	123
2.3. La distopia di un mondo antico	124
2.4. Il sacrificio del toro	127
2.5. Il carro di morte	127
2.6. L'arrivo delle vergini e l'altare sulla scena	128
2.7. La misoginia (?) di Eteocle	130
2.8. Da cittadine a schiave. Il preannuncio delle <i>Supplici</i>	132
2.9. I 'Signori delle mosche'	134
2.10. La fine del <i>ghenos</i> dei labdacidi e della distopia tebana	149
2.11. L'utopia di 'Un mondo nuovo'	150
2.12. Il finale interpolato	152
2.13. Suggestioni per la messa in scena	153
2.14. Estensioni della messa in scena	154
Appendice	
L'Atene dei <i>Sette contro Tebe</i> (e delle <i>Supplici</i> ). Plutarco: le <i>Vite di Temistocle, di Aristide, di Cimone</i>	159

## Capitolo 3

Profughe, esuli, emarginate. Donne in fuga dalla guerra. Le *Supplici*

3.1. La tetralogia	177
3.2. L' <i>ethos</i> delle Danaidi e il mito	182
3.3. Danao e le figlie: i profughi sulla scena	189
3.4. Il Re incontra i profughi	190
3.5. L'esilio e le peregrinazioni di Io	194
3.6. Una monarchia democratica	196
3.7. Orizzonti di guerra	198
3.8. Il rifiuto del talamo nuziale	200
3.9. Uomini contro donne. La coreografia eschilea	201
3.10. L' <i>ethos</i> di Danao e la guerra annunciata	204
3.11. La fine dell'esilio	207
3.12. Suggestioni (ed estensioni) per la scena: Le Danaidi e Afrodite, da Eschilo ad Ovidio	210

## Capitolo 4

La guerra in Frammenti

229

## Bibliografia

263

# *Il carro di Tespi*

Testi e strumenti del teatro greco-latino

*Collana diretta da Francesco Carpanelli*

ISSN 2611-3570

1. Francesco CARPANELLI, *Da Eschilo a Seneca. Legami pericolosi e scena classica. Il connubio tra sacro e profano*, 2015, pp. VI-194, € 25,00. 978-88-6274-615-1
2. Massimiliano ORNAGHI, *Dare un padre alla commedia. Susarione e le tradizioni megaresi*, 2016, pp. X-534, € 40,00. 978-88-6274-694-6
3. Γυνή, *Mulier e Madonna. Donne di teatro, devozione e poesia*, a cura di Luca AUSTA, 2016, pp. X-194, € 22,00. 978-88-6274-701-1
4. Pietro DE SARIO, *L'arte del parodiare. Ricerche sulla parodia in Aristofane*, 2017, pp. X-150, € 22,00. 978-88-6274-744-8
5. *"Né la terra, né la sacra pioggia, né la luce del sole"*, a cura di Luca AUSTA, 2018, pp. X-290, € 22,00. 978-88-6274-826-1
6. *Frammenti sulla scena. Studi sul dramma antico frammentario*, volume 1, a cura di Luca AUSTA, 2017, pp. X-210, € 20,00. 978-88-6274-851-3
7. *The Forgotten Theatre. Mitologia, drammaturgia e tradizione del teatro frammentario greco-latino*, a cura di Luca AUSTA, 2018, pp. XIV-346, € 35,00. 978-88-6274-869-8
8. *Homo loquens. Valori e veicoli della parola nel mondo antico e medievale*, a cura di Giorgia GIACCARDI, 2019, pp. XII-200, € 20,00. 978-88-6274-907-7

Finito di stampare nel marzo 2021  
da Litogì S.r.l. in Milano  
per conto delle Edizioni dell'Orso