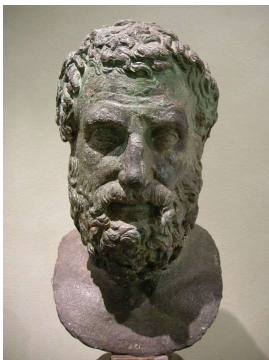


Eschilo

Posteriore di una quarantina d'anni rispetto a Tespi e nato non molto tempo dopo l'istituzione dei primi rudimentali agoni tragici, Eschilo è il più antico drammaturgo di cui rimangano opere complete. Apportò alla struttura della tragedia innovazioni decisive, come l'introduzione del secondo attore (δευτεράγωνιστής), ampliando lo spazio degli episodi e conferendo maggior respiro allo sviluppo dell'azione, anche grazie all'impiego – forse peculiare del suo teatro – della «trilogia legata», nella quale la vicenda mitica trova continuità nella successione dei tre drammi[1]. La sua vita si svolse negli anni cruciali del passaggio dalla tirannide pisistratide all'affermarsi della democrazia con la riforma di Clistene, fondata su base territoriale, che garantì la fusione e la concordia sociale delle classi che componevano la cittadinanza ateniese. Eschilo, inoltre, fu testimone dell'irreversibile ascesa ateniese dopo il trionfo sui Persiani. Da questa esperienza e dalla riflessione che ne maturò, trasferì sulla scena i grandi temi etici ed esistenziali, che caratterizzano il teatro quale luogo privilegiato di comunicazione nei confronti della comunità dei cittadini.

Sul conto di questo poeta le principali notizie biografiche sono trasmesse dalla *Vita Aeschyli*, che in molti manoscritti accompagna il *corpus* della sua drammaturgia e contiene una folta messe di aneddoti, giudizi critici e testi apocrifi. Il ritratto comico che ne ha fatto Aristofane nelle sue *Rane* è una fonte importante, perché fornisce preziose informazioni circa la fortuna del tragediografo: «O tu che primo fra i Greci hai fatto torreggiare parole venerande / e hai dato dignità alle tragiche frottole»[2]. Probabilmente l'ignoto autore della *Vita* potrebbe aver attinto a materiale biografico dai *Soggiorni* (Ἐπιδημῖαι) di Ione di Chio (c. 490/480-420), dal libro sui poeti tragici di Eraclide Pontico (c. 385-322/10) e dall'*A proposito di Eschilo* (περὶ Αἰσχύλου) di Camaleonte di Eraclea Pontica (c. 370-post 280). Le varie fonti sono state studiate e raccolte da Wilamowitz (1914) e Radt (1985).



Eschilo. Busto, bronzo, II-I sec. a.C. dalla Meloria. Firenze, Museo Archeologico.

I. L'autore e le opere

1. La vita

Nato durante la XL Olimpiade, intorno al 525/4 a.C.[3], nel demo attico di Eleusi, centro del culto misterico di Demetra e Persefone, da un proprietario terriero di nome Euforione, Eschilo (Αἰσχύλος) combatté trentacinquenne a Maratona[4], dove cadde suo fratello Cinegiro cercando di impedire la fuga di una nave persiana[5], e forse a Salamina insieme all'altro fratello, Aminia, ma è attestata la sua partecipazione, assai più dubbia, anche alle battaglie dell'Artemisio e di Platea[6].

Eschilo iniziò la sua attività drammatica, proseguita fino alla morte, in occasione degli agoni tragici del 499-496 (LXX Olimpiade), quando, appena venticinquenne, gareggiò contro Cherilo e Pratina; stando al *Marmor Parium*, al 485/4, sotto l'arcontato di Filocrate, il poeta riportò la sua prima vittoria dionisiaca: a questa seguirono altri dodici successi, mentre, secondo la *Suda*, che verosimilmente comprende nel novero anche le repliche postume, le vittorie tragiche di Eschilo sarebbero ben ventotto. Nel 472 Eschilo conseguì il primo premio con una tetralogia (tre tragedie e un dramma satiresco), di cui facevano parte i *Persiani*, il più antico fra i suoi drammi pervenuti e l'unico di argomento storico; la coregia fu sostenuta dal giovane *Pericle*.

Poco dopo, il poeta si recò in Sicilia, a Siracusa, forse attratto dalla fama del tiranno Ierone, celebre per aver ospitato alla sua corte altri famosi poeti dell'Ellade, fra i quali Simonide, Bacchilide e Pindaro[7]. Nel 476/5 a.C. il tiranno aveva fondato la città di Etna, affidandone il governo a suo figlio Dinomene; mentre Pindaro, per l'occasione, compose la *Pitica I*, Eschilo celebrò l'avvenimento con un dramma andato perduto, le *Etnee* (se ne possiede parte dell'*argomentum* grazie al P. Oxy. 2257, F 1)[8]. Alcuni anni dopo, nel 469/8, Eschilo tornò ad Atene, dove Temistocle – l'artefice della vittoria di Salamina e fondatore della Lega delio-attica – era stato da poco ostracizzato, spianando l'ascesa politica di Cimone, figlio di Milziade e capo della fazione conservatrice. Eschilo gareggiò contro Sofocle, allora appena esordiente, che conseguì la vittoria, forse per la novità rappresentata dall'introduzione del tritagonista. Agli agoni tragici del 467/6 Eschilo ottenne la sua rivincita con una tetralogia ispirata al ciclo tebano, che comprendeva i drammi *Laio*, *Edipo*, e i *Sette a Tebe*, l'unico pervenuto. Nel 463/2 – o comunque in un anno compreso fra il 466 e il 459 – riportò un altro successo contro Sofocle e un altrimenti ignoto Mesato con la trilogia delle *Danaidi*: da un frammento papiraceo (P. Oxy. 2256, F 3) pubblicato nel 1952, si ricava l'informazione che della trilogia facevano parte le *Supplici*, che la tradizione ha conservato, seguite dagli *Egizi* e le *Danaidi*. Ne è risultata dunque smentita la convinzione, fino ad allora invalsa, che le *Supplici* costituissero il dramma più arcaico di Eschilo pervenuto.

Nel 459/8 il poeta mise in scena la grandiosa trilogia dell'*Orestea*, la in tutto il teatro attico a essere giunta completa, la quale comprendeva l'*Agamennone*, le *Coefore* e le *Eumenidi*. Assai incerta è la cronologia del *Prometeo incatenato*, una tragedia che si presenta in posizione isolata per alcuni aspetti stilistici e sulla cui autenticità, dalla metà del XIX secolo, si è acceso fra gli studiosi un vivace dibattito.

Verso la fine della sua vita, per motivi che gli antichi vollero individuare in dissapori con il pubblico ateniese[9], Eschilo si recò nuovamente in Sicilia, ma non più a Siracusa, dove ormai Ierone era scomparso, ma nella vicina città di Gela, dove morì nel 456[10].

Una tradizione dubbia, che era riferita nel trattato *Su Omero* (Περὶ Ὁμήρου) di Eraclide Pontico e a cui accenna anche Aristotele, racconta di un'accusa di empietà (ἀσέβεια) intentatagli dinanzi all'Areopago per aver rivelato i segreti dei misteri eleusini: il poeta si sarebbe difeso dichiarando che, non essendo iniziato, aveva provocato scandalo senza sapere che si trattasse di «cose segrete» (ἀπόρρητα)[11].

Ciononostante, dopo la morte Eschilo fu subito onorato dai suoi concittadini come un classico con un decreto che consentiva a chiunque di mettere in scena i suoi drammi, avendo la coregia assicurata dall'arconte[12]. Il più antico e il più autorevole fra i codici manoscritti che ne tramandano le tragedie, il Codice Mediceo-Laurenziano 32.9 (IX-X sec.), conserva l'epitafio in distici elegiaci di Eschilo, a lui attribuito, che, però, accenna solo alla sua partecipazione alla battaglia di Maratona e non alla sua produzione drammaturgica:

Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει

μνημα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·

ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλσος ἂν εἴποι

καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.

Eschilo ateniese, figlio di Euforione, questo sepolcro

racchiude: è morto a Gela ricca di messi.

Il suo strenuo coraggio possono dire il sacro bosco

di Maratona e il Medo chiomato, che ne fece esperienza.

2. I drammi superstiti

La *Suda* riporta che Eschilo compose novanta drammi, mentre la lista contenuta nel Mediceo 32.9 elenca settantatré titoli, fra cui uno dichiarato spurio (Αἰτναῖοι νόθοι). Altri titoli sono attestati da fonti diverse^[13]. Di questi drammi, relativi a tutti i grandi cicli leggendari e anche ad alcune saghe minori e che valsero all'autore in vita tredici vittorie (e dopo la sua morte forse altre quindici) restano solo sette tragedie, tutte riferibili al periodo più maturo:

Persiani, Prometeo incatenato, Sette a Tebe, Supplici, Agamennone, Coefore, Eumenidi.

I drammi superstiti sono il frutto di una selezione che risale alla prassi scolastica di età imperiale. Numerosi e talora consistenti sono anche i frammenti e importanti i resti su papiro di tre opere, *Quelli che tirano la rete, Visitatori ovvero Spettatori all'Istmo, Prometeo incendiario*, che dimostrano, con il loro contenuto giocoso e la grazia scherzosa che li caratterizza, come la Musa eschilea non disdegnasse anche toni leggeri e comici, e che consentono inoltre di apprezzare almeno in parte l'arte di Eschilo come autore di drammi satireschi, che gli antichi celebravano al punto da assegnargli il primo posto in questo genere^[14].

Ciò si nota soprattutto nei frammenti del primo dramma (Δικτυολκοί)^[15], in cui è trattato il mito di Danae, lo stesso sviluppato da Simonide in uno suo celebre θρῆνος. Nell'isola di Serifo, Diktys, fratello di Polidette, tiranno del luogo, e un altro pescatore tentano di tirar su a fatica la rete (di qui il titolo del dramma), in cui è rimasta impigliata una cassa, nella quale sono rinchiusi un bambino e una bellissima donna: il piccolo Perseo e sua madre Danae. Alla vista dei mostruosi Satiri, la donna rimane terrorizzata, mentre Perseo, per niente spaventato, comincia subito a giocare con quegli strani esseri, che si rivelano molto amichevoli. Alla fine, Diktys si offre di sposare Danae, che accetta prontamente, in mezzo ai maliziosi commenti dei Satiri.

Negli *Visitatori ovvero Spettatori all'Istmo* (Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί), i protagonisti sono nuovamente i Satiri, giunti in gruppo alle feste celebrate sull'Istmo di Corinto, in onore di Poseidone^[16]. Arrivati al santuari, i Satiri ne ammirano la bellezza e la grandiosità; poi offrono come *ex voto* le loro maschere, raccontando di essere giunti lì per partecipare ai giochi, nonostante il divieto del loro signore Dioniso, bene informato sulle loro scarse capacità ginniche. A questo punto, il frammento si interrompe, ma è probabile che il seguito contenesse il racconto delle comiche prestazioni atletiche dei Satiri.



Melpomene, musa della tragedia. Affresco, 62-79 d.C. ca., dalla casa di Giulia Felice. Toulouse, Musée Archéologique St. Raymond.

II. Eschilo e Atene

1. Non solo poeta ma anche uomo di teatro

L'anonima *Vita* del codice Mediceo afferma che Eschilo superò di gran lunga i suoi predecessori «nella poesia, nella strutturazione della scena, nello splendore della coreografia, nell'abbigliamento degli attori e nella solennità del coro»^[17]. Si tratta di elementi che è possibile verificare in se stessi solo in parte, e pressoché per nulla per quanto riguarda i rapporti fra Eschilo e i suoi predecessori, ma certo l'anonimo grammatico doveva registrare l'eco remota di una serie di invenzioni scenografiche che avevano provocato lo stupore e l'ammirazione dei primitivi uditori; e noi possiamo tuttora riferirci a momenti di intenso impatto visuale quali l'apparizione in volo delle Oceanine nel *Prometeo incatenato*, l'emergere dal suo tumulo sepolcrale dell'Ombra di Dario nei *Persiani*, l'arrivo sul carro di Atossa nella stessa tragedia e quello di Agamennone nel dramma omonimo, l'accensione dei fuochi al principio e alla fine dell'*Orestea*, i tappeti rossi dell'*Agamennone*, le vesti lacere e la faretra vuota di Serse nell'esodo dei *Persiani* (in contrasto con l'abbigliamento esotico e fastoso che caratterizzano Atossa e Dario nelle scene precedenti), la rete esibita da Oreste nelle *Coefore* dopo il matricidio, ecc. Eppure, com'è possibile riscontrare nella scena dell'epifania di Dario o in quella dei tappeti purpurei, l'elemento spettacolare, se ha indubbiamente il compito di suscitare un'immediata partecipazione emotiva del pubblico, tende costantemente a caricarsi in Eschilo di valenze simboliche, di significati che la parola lasciava emergere in forme dirette o mediate, come sottolineatura esplicita del dato visuale o come allusione sotterranea alle sue implicazioni metaforiche.

Entro questa cornice visuale agisce una drammaturgia ancora relativamente semplice nelle sue risorse ma innovativa rispetto alla tradizione se – come dice Aristotele nella *Poetica* (1449a15-8) – «Eschilo fu il primo a portare il numero degli attori da uno a due, a ridurre la parte del coro e a conferire un ruolo di primo piano alla recitazione»^[18]; inoltre nell'*Orestea* è impiegato, seppur cautamente e, pare, in seguito a un'innovazione di Sofocle, anche il terzo

attore, come nella scena del processo nelle *Eumenidi*, dove il dialogo fra la corifea delle Erinni e Apollo è aperto e chiuso dagli interventi di Atena. D'altra parte, a questa semplicità delle costanti strutturali non corrisponde affatto una drammaturgia elementare: l'arte di accrescere e smorzare la tensione, di anticipare allusivamente gli eventi futuri o di richiamare quelli trascorsi, di creare richiami a distanza all'interno di una singola tragedia o fra scene anche lontane della trilogia, di far entrare e uscire i personaggi secondo un consumato senso del tempo e delle attese del pubblico, di produrre un'alternanza felice (ad es. nelle scene di uccisione dell'*Agamennone* e delle *Coefore*) fra azione rappresentata sulla scena e azione retroscenica, di variare i toni e i moduli espressivi eventualmente riutilizzando spunti e schemi dell'epica o della lirica, è un'arte che fa del teatro di Eschilo un denso concentrato di effetti, di emozioni, di idee.



di Brooklyn-Budapest. Elettra, Oreste, Pilade e una serva alla tomba di Agamennone. Pittura vascolare da un'anfora panatenaica a figure rosse, 380-360 a.C. c. dalla Lucania. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

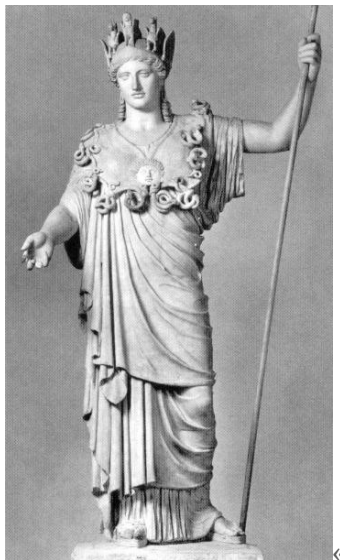
2. Lo studio e la creazione dei personaggi

Anche i personaggi, se da un lato tendono a costruirsi secondo poche linee di forza energicamente rilevate che nulla concedono a tratti accessori o marginali, offrono, nell'incrocio o nello scontro fra queste linee e nel profilarsi dell'agire umano sullo sfondo del volere divino, l'immagine di un mondo dei mortali dominato dalla passione per mete irrinunciabili, da un voler essere che in nome di un determinato obiettivo trasgredisce limiti etici e leggi ancestrali ed entra nel campo della $\psi\beta\rho\iota\varsigma$, della cecità, del delitto.

Allargare un impero aggiongando i sacri sentieri del mare, conservare il potere a prezzo del fratricidio, immolare la propria figlia perché le navi achee veleggino alla volta di Ilio, assassinare il marito per vendicarsi del torto subito: pur nella specificità dei loro profili individuali Serse, Eteocle, Agamennone, Clitennestra appaiono accomunati da questa volontà di autoaffermazione che li trascina in una zona oscura, attraversata dai demoni della vendetta e della follia, che sono pronti a collaborare con le pulsioni profonde del loro carattere. Ma rispetto a questo tipo fondamentale di personaggio si prospettano impreviste varianti: anche Oreste, come la madre, uccide per vendetta, ma si tratta per lui di una reazione che ha la sua molla iniziale nell'ordine di un dio (Apollo delfico) e che per diventare convinta decisione ha bisogno dell'aura emotiva che lievita, nel commo delle *Coefore*, dalla rievocazione del delitto e dalle invocazioni ossessive al padre ucciso. Oppure coesistono, all'interno di questo modello di personaggio che afferma con violenza la sua volontà di potere, aspetti positivamente dissonanti: Eteocle è anche un valoroso oplita, preoccupato delle sorti della sua città;

Agamennone, quando appare sulla scena al suo ritorno ad Argo, è diventato un uomo moderato e pio; Clitennestra conosce anche momenti di amore filiale (alla notizia della morte di Oreste) e il suo legame con Egisto non è esclusivamente strumentale al delitto.

Accanto ai grandi ritratti si affacciano fugacemente figure minori, come la delirante Cassandra o la premurosa Cilissa, colte nell'istantanea di una singola scena ma ugualmente convincenti per l'incisiva fissazione di un determinato aspetto dell'umano; oppure si propongono figure collettive, come le terrorizzate coreute tebane dei *Sette*, che nel confronto con il protagonista sanno trovare imprevedibili risorse dialettiche, o le parimenti emotive Oceanine del *Prometeo*, anch'esse dotate d'insospettata tenacia quando nella chiusa si lasciano precipitare nel Tartaro pur di non abbandonare la vittima di Zeus, o, ancora, le sconcertanti Danaïdi delle *Supplici*, volta a volta querule e appassionate, imploranti e minacciose.



Athena Farnese». Statua, copia romana in marmo dall'originale di Pirro, della scuola fidiaca, V secolo a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

3. L'assetto dell'ordine divino e le prospettive dell'uomo

In contrasto con un mondo umano aperto a convulsioni, dissesti, lacerazioni e che solo a tratti e con molto travaglio riesce a progettare un modello di ordine e di civiltà (la πόλις ateniese nelle *Eumenidi*), il mondo divino appare organizzato come ordinata struttura che fa capo a Zeus, reggitore del cosmo con cui si armonizzano le altre grandi divinità del culto poliade, Atena e Apollo in primo luogo.

Condizionamento divino e responsabilità individuale interagiscono in modo problematico: sulla scia di Solone e della sapienza arcaica, si realizza quel fenomeno per cui il movimento dell'uomo oltre il limite imposto dalla sua condizione, provoca un movimento inverso di invasione del divino entro il campo dell'umano nella forma di forze normalmente qualificate come "demoniche" oppure con un generico θεός: «quando un uomo smania di agire, anche un dio coopera» (v. 742) dice Dario confermando quanto poco prima aveva intuito la regina madre riguardo l'operato di Serse (v. 724: «Certo un dio si attaccò alla sua mente»).

Ciò che al poeta preme di sottolineare è l'intreccio fra la pulsione umana verso e al di là del limite (ὑβρις) e la «collaborazione» di un dio o di un demone da cui l'azione umana appare condizionata attraverso l'interno (le φρένες) dell'individuo fino allo smarrimento, al traviamiento, alla follia (ἄτη).

In Eschilo, l'uomo, in particolare il potente che agisce violando limiti e leggi, non è trascinato fatalmente da una follia irresistibile, ma neppure è pienamente libero delle proprie azioni: come osserva M. Pohlenz, «Serse rimane responsabile, anche se vi è stata la cooperazione di un demone; e perfino quando sulla casa degli Atridi pesa uno spirito di maledizione che induce a sempre nuovi delitti, dopo l'assassinio di Agamennone il coro ha, sì, la tormentosa intuizione che dietro questo avvenimento si celi la volontà di Zeus, che di tutto è causa e tutto opera ("Che cosa compirebbe mai l'uomo senza Zeus?"), eppure respinge con durezza il tentativo di Clitennestra di sbarazzarsi della colpa attribuendola al demone: "Il demone della casa può certo essere d'aiuto; ma la colpevole sei tu". La responsabilità di Serse non è neppure diminuita dalla circostanza ch'egli fu condotto su di una falsa strada dall'"astuto inganno del dio", dalla sua posizione di sovrano d'un popolo distruttore, procedente di vittoria in vittoria. Era stata la sua ὑβρις a trascinarlo nella rovina. Per l'intervento di potenze divine e demoniche non s'annullano quindi, per Eschilo, la capacità dell'uomo di autodeterminarsi e la responsabilità che gliene deriva».

L'Olimpo eschileo è carico di eticità e impone all'uomo di non oltrepassare i suoi limiti e di sentirsi responsabile delle sue azioni: con la consapevolezza che chiunque ha peccato pagherà ma, altresì, che la sofferenza può essere, per noi stessi o per altri, via alla saggezza. Tale dinamica trova la sua sintesi nell'enunciazione della legge del πάθει μάθος^[19], cioè dell'apprendimento attraverso la conoscenza:

175 Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων

τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν,

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδῶ-

σαντα, τὸν πάθει μάθος

θέντα κυρίως ἔχειν.

στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας

180 μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ-

κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.

δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος

σέλημα σεμνὸν ἡμένων.

Ma se qualcuno devotamente intona epinici a Zeus

coglierà saggezza piena.

Zeus avviò i mortali a retti pensieri

sancendo che avesse vigore la norma che dice:

conoscenza attraverso la sofferenza.

Stilla in luogo del sonno dinanzi al cuore

affanno memore di colpe: anche se non vogliono

giunge agli uomini saggezza:

è, oso dire, un favore violento dei numi

assisi alla tolda veneranda del mondo [\[20\]](#).

Parallelamente, la dimensione etica è per gli stessi dèi il risultato di un processo avvenuto attraverso il tempo, dopo che Zeus ha preliminarmente conquistato e difeso la sua egemonia con la stessa violenza con cui suo padre Crono aveva spodestato Urano. E la sfera degli Olimpî deve fare i conti e integrarsi con forze marginali, retaggio delle più antiche forme di religiosità mediterranea – le potenze della Notte, delle Erinni, del demone Ἀλάστωρ («Colui che non dimentica») –, lasciando ad esse uno spazio e un culto grazie ai quali, nel nuovo modello di πόλις vagheggiato da Eschilo, il cittadino possa nutrire verso le leggi e i doveri della collettività lo stesso istintivo timore che da sempre avvertiva nei confronti delle manifestazioni più arcane del divino.



Bassorilievo votivo al fiume Cefiso. Dedicato da Senocratea. Marmo, fine V secolo a.C. Museo Archeologico Nazionale di Atene.

4. Le istituzioni della πόλις democratica

La linea di equilibrio e di continuità fra le concezioni religiose ancestrali e il nuovo ordine della πόλις (di cui sono garanti le divinità olimpiche), è espressa in un dibattito cruciale che segna una sorta di «passaggio delle consegne» tra le Erinni e Atena. In una fase del processo presso il [tribunale dell'Areopago](#), le Erinni rivendicano l'importanza del "terrore" (τὸ δεινόν)

quale elemento di costrizione su cui bisogna fondare la giustizia e la moderazione («tutto quanto sta nel mezzo»):

C'è un momento in cui è bene che ci sia terrore,

che la paura stia a guardia dei pensieri

seduta sopra di loro.

Giova

alla saggezza il dolore.

Chi mai, finché sta nella luce,

se non coltiva nessun terrore nel cuore,

chi mai – città o individuo, –

può onorare Dike?

Né l'anarchia nella vita

ma neppure la sudditanza a un padrone

è da apprezzare:

tutto quanto sta nel mezzo il dio favorisce

e in vari modi sorveglia.

Questo è da dire:

dall'empia follia nasce sicura violenza;

da una mente

sana, invece, nasce colei che a tutti è cara,

che tutti si auspicano: la felicità [\[21\]](#).

[Tr. di M. Centanni]

Questi ammonimenti vengono riecheggiati, a tratti perfino letteralmente, da Atena (vv. 698 ss.), che insiste sulla necessità che τὸ δεινόν il «timore» (timore delle leggi e timore della

punizione dei delitti) non sia cacciato dai confini della città e che lo spazio della politica sia circoscritto entro limiti che escludono tanto il dispotismo quanto l'assenza di potere istituzionale (vv. 696 s.). Se saprà operare in conformità con questi principi l'Areopago – aggiunge Atena – potrà costituire un «baluardo della contrada» e uno «strumento di salvezza per la città» (v. 701) ignoto agli Sciti o alle genti del Peloponneso.

Nello spazio della πόλις e delle sue istituzioni è fondato un ordine di giustizia entro il quale le antiche forze primordiali e i loro rappresentanti, dalle Erinni al benefattore Prometeo, restino operanti ma subordinate, presenti e tuttavia marginali rispetto a un nocciolo che abbia il suo punto di riferimento in Zeus, figura di un mondo senza facili illusioni dove la conoscenza deve lievitare attraverso la sofferenza e la speranza può prender corpo solo nell'ossequio a Δίκη.

Solo entro questo quadro trovano superamento le contraddizioni interne dell'ἥθος aristocratico, fondato sull'attribuzione al γένος di una responsabilità collettiva, che incardina la giustizia nel principio secondo cui «sangue chiama sangue». La logica secondo cui a delitto risponde pari delitto, innesca un meccanismo incontrollabile, per cui da colpa nasce colpa, in una linea di continuità ereditaria che scatena la faida tribale. Le vicende degli Atridi sono percorse da una linea di sangue (metaforicamente rappresentata dal tappeto rosso che Clitennestra stende davanti al palazzo e che Agamennone percorrerà, seguendo il suo destino), e da Atreo colpa e punizione ricadono su Agamennone, poi su Clitennestra ed Egisto, per arrivare infine a Oreste.

Alla catena insolubile di crimini pone freno la comunità, rappresentata dal tribunale dell'Areopago, sotto la tutela di Atena: con l'assoluzione di Oreste si affermano le leggi della πόλις, che trasferiscono a livello della comunità il controllo del vivere sociale. Convinto sostenitore della visione politica temistoclea e poi di quella elaborata da [Efialte e Pericle](#), Eschilo porta sino in fondo la difficile operazione di sostenere i valori della polis e della ancora recente democrazia attraverso immagini, figure, energie dissotterrate dagli strati più profondi del conglomerato ereditario della civiltà ellenica. Si tratta di quelle forze, legate al senso del γένος e alla venerazione delle potenze numinose della vendetta, che non potevano più essere centrali in un mondo gravitante sulla πόλις in quanto collettività capace di inglobare e ridimensionare potere e valore dei singoli γένη, ma che, nello stesso tempo, non potevano essere espulse dal cerchio della città, se questa non voleva correre il rischio di oscillare paurosamente fra anarchia e dispotismo.

5. La ricchezza di linguaggio

Tensioni di forze, varietà di effetti, incisività di penetrazione psicologica, progettualità ideologica sono valorizzate da un linguaggio che nell'estrema densità e concentrazione, nella ricchezza di neologismi (talora in forma di imponenti composti che possono occupare tutto un emistichio), nella creazione di immagini e non da ultimo nella stessa coscienza del potere della parola poetica rappresenta un momento indimenticabile e per certi aspetti insuperato nell'espressione dei Greci. Capace di commentare il sublime e l'orrido, la solennità e la volgarità, l'asprezza più energica e la più delicata trepidazione, lo stile di Eschilo pesca il suo materiale in un serbatoio sterminato, attingendo con uguale disinvoltura ai lessici della caccia e della mantica, del diritto e della politica, della guerra e della navigazione; inoltre recupera tutta l'esperienza delle forme letterarie del passato, per cui i moduli della narrazione, dell'orazione, della supplica o dell'inno vengono subordinati a un dominio unitario della sequenza drammatica.

Sul piano iconico un'immagine o una costellazione di immagini (la nave della città nei *Sette*, gli sparvieri nelle *Supplici*, la caccia nell'*Orestea*) possono generare una catena metaforica che si associa, come forma di visualità interna, alla visualità dello spettacolo fisicamente rappresentato, connotando e commentando gli eventi.

Con effetto in parte analogo le etimologie, lasciando emergere la struttura profonda di un nome, tendono a instaurare una relazione sostanziale fra il linguaggio e le cose, le parole e i fatti (p. es., Polinice è Πολὺ νεῖκος, «Molta contesa» in *Sette* 577, Elena/Ἑλένη diventa ἐλένας ἑλάνδρος ἐλέ-/πτολις «conquistatrice di navi, di uomini, di città» in *Agamennone* 689 s., Δίκα si propone come abbreviazione di Διὸς κόρα in *Coefore* 949).