

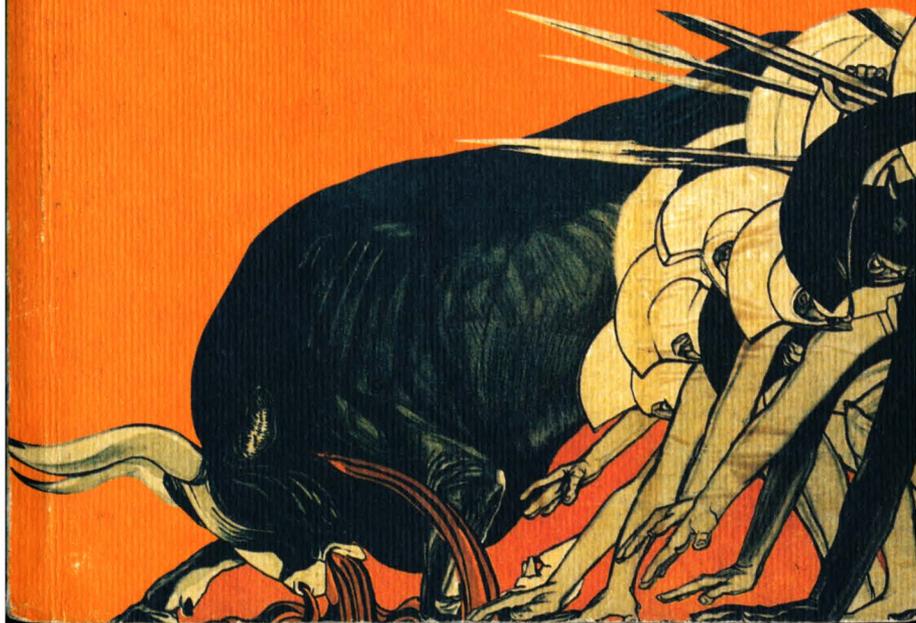
Eschilo

I Sette contro Tebe

a cura di Monica Centanni

con testo a fronte

Letteratura universale Marsilio



Eschilo nasce a Eleusi nel 525, da nobile famiglia. Della sua vita, come di quella degli altri grandi tragici greci, Sofocle ed Euripide, si sa molto poco. Fu accusato di aver divulgato i misteri eleusini, di cui era seguace. Partecipò alle guerre persiane contro Dario e contro Serse. Fu alla corte di Jerone di Siracusa. Morì a Gela nel 456-55 in circostanze misteriose.

Delle novanta tragedie che gli vengono attribuite dagli antichi, solo sette sono sopravvissute: *Prometeo incatenato*, *I Persiani*, *I Sette contro Tebe*, *Le Supplici*, *l'Oresteia* (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*). *L'Oresteia* è l'unica trilogia completa di tutta la produzione tragica greca.

Letteratura universale Marsilio

IL CONVIVIO

Collana di classici greci e latini
diretta da Maria Grazia Ciani

Eschilo

I Sette contro Tebe

a cura di Monica Centanni

con testo a fronte

Marsilio

Traduzione dal greco
di Monica Centanni

© 1995
BY MARSILIO EDITORI®
IN VENEZIA

PRIMA EDIZIONE: SETTEMBRE 1995

ISBN
88-317-6229-X

INDICE

9	La tragedia della città <i>di Monica Centanni</i>
49	I SETTE CONTRO TEBE
121	Commento
199	Appendice I
210	Appendice II
227	Bibliografia

LA TRAGEDIA DELLA CITTÀ

Lo scenario dell'epica è uno spazio aperto. Quando il poeta racconta i viaggi degli eroi o i loro travagliati percorsi di ritorno in patria – i cicli di avventure individuali e i diversi *Ritorni* – l'orizzonte narrativo è largo, illimitato fino ai confini estremi del mondo: la terra delle Amazzoni, le Colonne d'Ercole, la Colchide, la Terra liminare dei Feaci o, verso il basso, le porte di Ade dove giungono, ciascuno alla deriva del proprio *nostos*, Eracle, Teseo, Achille, Diomede, Odisseo e Giasone.

Ma anche quando il poeta circoscrive la materia della narrazione agli episodi della conquista di Troia, di Tebe Cadmea o di Tebe Ipoplacia – nelle diverse *Iliadi*, *Prese di Troia*, *Tebaidi*, *Achilleidi* – il fulcro del racconto rimane esterno alla città. La rocca, chiusa nelle sue mura, è certo una presenza centrale in questi poemi: è la cosa da espugnare intorno a cui ruota il desiderio dei combattenti, ciò che mette in moto l'eros della battaglia. Ma è una presenza statica e muta. Protagonisti dell'*Iliade* e delle molte *Tebaidi*, sono i singoli eroi – pure effimeri anche al racconto perché destinati

a morire – e il poema epico è sempre, soltanto, canto delle loro gesta, *ta klea andron*, della fame di gloria che li fa muovere – e muove la dinamica della narrazione – nel campo aperto, sotto le mura della città. Ma sempre fuori di essa.

Tutti gli eroi raccolti intorno alle mura di Troia vogliono semplicemente espugnare la città, non conquistarla: prenderla e abbatterla, con la tesa e ardente passione distruttiva che porta il predatore a inseguire e a ghermire la sua preda. Come gli eschilei Tideo Capaneo Eteoclo Ippomedonte Partenopeo – i primi cinque sfidanti alle porte di Tebe – gli omerici Diomede Agamennone Aiace Achille non vogliono entrare nella città, né occuparla: non vogliono neppure – come vorrà Polinice nei *Sette* – salire sulle mura e cantare il peana del trionfo. Bramano invece di prenderla da fuori la città, catturarla con il coraggio, la forza e l'ardimento, e poi depredarla e distruggerla; e presto, poi, abbandonarne le rovine per ritornare in patria, e ricavare dall'impresa onore e gloria nel canto degli aedi.

Solo Odisseo sa che per avere la città bisogna penetrarla e prova a farlo – furtivo, notturno – per rubarne il cuore: la statua di Pallade. Odisseo, il solo che – furtivo e notturno – riuscirà a prendere la città, ma *dal suo interno*, e da questa impresa ricaverà per sé gloria immortale e il canto dell'aedo. Ma Odisseo non è Achille o Tideo, e quando sente cantare da Demodoco le sue gesta già gloriose nasconde la faccia dentro il mantello e piange ¹.

Si dice che Eschilo affermasse di comporre le sue tragedie con le briciole della tavola di Omero ², ma in questa dichiarazione non sarà da leggere soltanto la dovuta deferenza per il *tragododidaskalos*, l'Omero «maestro dei tragici» ³. La battuta eschilea è importan-

te perché contiene un riferimento esplicito e diretto a una delle matrici genetiche del genere tragico – la poesia epica – e, soprattutto, al fattore determinante dell'evoluzione e della separazione del dramma tragico da quella matrice: la parcellizzazione della materia mitica e l'intenzionale riduzione della trama poetica a quello che nella ariosa narrazione epica poteva essere un dettaglio, a volte poco più che uno spunto.

Il tragediografo raccoglie dunque un brandello della rapsodia epica, e da questo dipana una trama, «prima origine e quasi anima» del dramma⁴: ma questa operazione comporta la concentrazione ravvicinata su un nucleo problematico, prima implicito nello schema strutturale del mito, la condensazione di quel tema in senso tragico-antinomico e quindi lo sviluppo di una composizione che non sarà più episodica e narrativa, ma essenzialmente drammatica.

Con una scheggia di un'epica *Tebaide*, per noi perduta, Eschilo costruisce dunque la trilogia tebana di cui i *Sette contro Tebe* sono il terzo episodio, l'unico conservatoci dalla tradizione: così come (laddove un pre-testo epico è pervenuto e il confronto poggia quindi su basi più salde) dai dati scarni ed essenziali sull'assassinio di Agamennone offerti dall'*Odissea*, Eschilo ricava la trama drammatica dell'*Orestea*.

Gli eventi del mito, che nell'epica venivano narrati distesamente in episodi o per accenni allusivi a un diffuso sapere comune, vengono costretti ad accadere nel dramma, dentro una macchina – il teatro di Dioniso – che fa prendere alle parole, ai nomi, alle figure mitiche, forma di tragedia.

In questo passaggio, in questa *traduzione* del mito in dramma, anche l'orizzonte dello spazio poetico si ridimensiona e si stringe: i teatri greci arcaici sono ar-

chitture costruite ad ampia prospezione sullo sfondo naturale, ma la presenza della *skene* interrompe lo sconfinamento dello sguardo, delimita nettamente la prospettiva e fa del teatro uno spazio essenzialmente *interno* e simbolicamente *chiuso*.

Quasi sempre è l'edificio della reggia che chiude come *skene* – scena e fondale – l'orizzonte del dramma: così avviene di regola nelle tragedie pervenute, dalla prima, *I Persiani* di Eschilo, all'ultima, *Le Baccanti* di Euripide. Quando non è la reggia, il fondale rappresenta il tempio, come accade nello *Ione*, in cui tutta l'azione drammatica si svolge di fronte al tempio di Apollo a Delfi, o nell'*Ifigenia in Tauride*, davanti al tempio di Artemide.

Ma anche quando il dramma è ambientato in esterni – il lido dei drammi “troiani” di Euripide, la Colono del secondo *Edipo* sofocleo, o la Lemno del *Filottete* – si tratterà sempre di uno spazio a orizzonte ristretto, in cui la topografia è rigida e chiusa: non si tratta mai, infatti, di esterni “liberi”, ma dell'accampamento militare, del campo di prigionia, dell'isola del confino o, nel caso dell'*Edipo a Colono*, del *temenos*, il “recinto”, lo spazio sacro semantizzato proprio dal perimetro che lo confina rispetto al mondo.

Nei *Sette contro Tebe* riesce a Eschilo un'operazione drammaturgica che resta unica: non solo, infatti, l'orchestra – in cui sono collocate scenograficamente le statue degli dei poliadici – figura lo spazio sacro in cima all'acropoli, ma l'intera struttura teatrale è chiamata a rappresentare le mura che disegnano la forma della città e ne ritagliano il perimetro da ciò che sta fuori. Il tentativo che Eschilo esperisce in questo dramma, è quello di far entrare l'intera città nel volume dell'edificio teatrale: perciò Eteocle subito, nelle prime battute

del dramma, si rivolge direttamente agli spettatori, cittadini ateniesi, provocandoli a pensare il teatro di Dioniso che li contiene come “la Città”, e se stessi come “Cadmei”, i cittadini tebani postati sugli spalti del teatro come in un’assemblea, pronti a ricevere le comunicazioni del re prima dello scontro.

Il primo atto di fondazione della città è un gesto geografico: il disegno sulla terra di un tracciato chiuso, che coinciderà con il perimetro delle mura. Fondare la città è, prima di tutto, delimitare un confine, e all’interno della figura così disegnata, fissare le proporzioni e trovare le regole: dare ordine mediante le leggi. Questa rivoluzione formale dello spazio che inventa in Occidente l’idea di città, fu pensata teoreticamente e sistematicamente progettata dalle dinastie tiranniche dell’VIII e del VII secolo.

Ma il teatro, nel cuore della città, è una forma nella forma. Fare tragedia è dunque – come mostra Eschilo – raccogliere dalla materia mitica dell’epica un frammento e sottoporlo all’urto trasfigurante della geometria teatrale; solo all’interno di questa riduzione coatta, infatti, il poeta trova i nuovi parametri del genere drammatico, sperimenta la sua tecnica: inventa la struttura formale della sua opera. Questa tensione *verso la forma* è il limite estremo di libertà che i greci pensarono per l’arte poetica.

Come nota Carlo Diano la tragedia nasce, in parallelo alla “nascita” della città, come una «rivoluzione dell’età dei tiranni»⁵; ma anche le linee di sviluppo successivo dell’idea di città e del genere tragico, nell’arco del V secolo – dagli anni delle guerre persiane, alla fine della guerra “civile” del Peloponneso – tendono a corrispondersi: al punto che la parabola di evoluzione della tragedia e la parabola di ascesa e de-

clino della polis risultano coincidenti e la tragedia non è, se non tragedia di Atene, *forma* della Città.

Nei *Sette contro Tebe*, in una drammaturgia tutta protesa a confermare l'assimilazione fra il teatro e la città, Eschilo riesce, con una sola briciola di mito, a mettere in scena il dramma della maledizione ancestrale e del fratricidio e insieme l'antinomia profonda che sta alla base della costruzione politica. Riesce a dire la polis, il suo ordine, e il "nemico" di fuori – la guerra che all'armonia politica attende; ma anche a svelare il limite in cui la definizione di città, di sé e di altro, viene a incomponibile crisi.

La città: Eteocle, il re

Già dalle prime parole di Eteocle, nel prologo, compare un'immagine-guida del dramma: la città arroccata sull'acropoli è rappresentata come una nave. La nave-città è ordine, leggi, doveri e relazioni gerarchiche: i cittadini sono esortati a essere un disciplinato e valido equipaggio.

Alla guida della nave c'è Eteocle che presenta se stesso come un bravo timoniere: solo, sempre vigile, sa tenere ben salda la barra del timone; impartisce ordini, assegna ruoli, fronteggia l'imprevisto e, soprattutto, è capace di "governare" la navigazione e di inventare una rotta nel mare senza strade.

La città-nave è dunque un frammento solido, una parvenza di terraferma, tenuta a galla nel disordine dei flutti solo per l'impegno costante e il senso del dovere di pilota ed equipaggio. Il mare infatti, pur così presente nel paesaggio della Grecia, non è mai

avvertito come un elemento alleato dell'uomo, ma sempre come *naturalmente* ostile.

L'avversione primaria, come insegna Carl Schmitt, è quella della terra contro il mare ⁶: il mare è pericoloso, senza vie, infido. È per definizione *amiantos* ⁷, incorruttibile, ma solo in quanto continuamente corrotto dalla putrefazione dei cadaveri di animali e di uomini che dentro vi si disfanno e di cui i pesci si cibano. Il mare è sterile, la sua acqua è imbevibile e il cibo che offre – i pesci – è sempre stato disprezzato in Grecia. I profitti che si ricavano dal mare sono predati alla fortuna, e, in quanto tali, effimeri, insicuri, destinati prima o poi ad andare dispersi in un colpo, in un solo carico travolto da una tempesta ⁸. Il mare non ha abitatori, ma solo *pirati*, uomini temerari che tentano la fortuna, assumendo su di sé il rischio della prova ⁹.

Contro il ritmo irregolare e imprevedibile dei flutti del mare, sta la fissità dello schema terrestre, dove è sempre possibile tracciare una strada, trovare la via di un percorso. La terra è affidabile; la terra è madre feconda, nutrice dei suoi figli.

Terra materna per eccellenza è la terra cadmea: quel suolo – ricorda implicitamente Eteocle ai cittadini – ha partorito i loro progenitori, gli Sparti nati dai denti del drago ucciso da Cadmo e seminati nel solco materno della terra tebana. Gli abitanti della città fondata da Cadmo hanno dunque un debito concreto, materiale, con quel suolo che ha accolto il seme, li ha fatti nascere, li ha nutriti e fatti crescere: i cittadini hanno – a Tebe più che in qualsiasi altra città – il dovere di difendere la “terra-madre”. Specie nel momento del pericolo.

Perché la nave-città è raffigurata, in apertura del dramma, in balia di una tempesta. Un esercito muove

all'assalto di Tebe e, come un mare burrascoso, minaccia la stabilità della città: «è vento di Ares che soffia». Ares è, come il mare, incostante, imprevedibile, infido; la furia di Ares – *polemos*, la guerra – porta con sé il caos che mette in crisi il cosmo della città. Ares è il disordine e la confusione delle forme, la negazione di ogni limite certo.

L'evidenza della guerra – ancora remota nelle parole di Eteocle, in avvicinamento nelle parole del Messozia – invade la scena del dramma con l'entrata del coro, composto da fanciulle tebane. Avanzano nell'orchestra disordinatamente, con movenze di danza esagitata e scomposte: il ritmo del loro canto è rotto, asimmetrico, sussultante. Le fanciulle sono stravolte dal terrore, ma ciò che fa vacillare la loro mente non sono fantasie astratte, non sono immagini: sono i rumori.

I rumori dell'assalto filtrano, dall'esterno, dentro la città: il coro li percepisce e li restituisce in scena in un repertorio eccezionale di onomatopee, metafore, paragoni. La *parodos* è tutta un esercizio di virtuosismi lessicali, retorici, metrico-ritmici in cui la sinfonia risulta tanto più terrificante, quanto più variata, ricercata e precisa è la resa del timbro dei singoli suoni: il cozzo delle armi metalliche, una sull'altra; il clangore dei carri, lo strepito dei passi che calcano il suolo; e l'aria resa vibrante, come uno strumento a corde, dalle molte aste tese.

Le fanciulle – orecchio e insieme voce della città – ascoltano e immediatamente riproducono tutto quanto percepiscono: anche i loro pianti e i gemiti incontenibili sono un'eco meccanica dei rumori di fuori, l'amplificazione di ciò che non possono evitare di sentire.

Le donne del coro – rimprovera Eteocle – fanno en-

trare all'interno della città (nella scena del teatro) ciò che dovrebbe rimanere all'esterno: non sanno mantenere – come il re vuole e l'ordine della città impone – il limite certo, segnato dalla cinta di mura, fra “dentro” e “fuori”. Incapaci di mediazione, insofferenti di qualsiasi “censura” politica, le fanciulle con la loro voce fanno penetrare dentro, fin dentro l'animo dei cittadini, terrore, panico e viltà.

Ripetere i suoni, rendere percepibile a tutti e quindi politicamente (e teatralmente) *reale* l'incombere della guerra è – dice Eteocle – fare il gioco dei nemici della città, di “quelli di fuori”. Specialmente nel momento della crisi la città non può essere aperta né permeabile alle notizie: la realtà va filtrata, le comunicazioni sottoposte a controllo. Distinguere, selezionare, censurare: questo è il dovere del governante.

Se il coro tace e desiste dal riprodurre ciò che dall'esterno avverte, il rumore svanisce: questo è ciò che Eteocle sa, che impone al coro e che infine riesce a ottenere. Un “silenzio” piomba sul dramma nel momento in cui la corifea, finalmente persuasa dal re, si piega al suo ordine e si impegna formalmente a «non ascoltare ciò che pur sente»: a non rendere “visibile” ai cittadini-spettatori la sua percezione. Promette «sì, tacerò» e improvvisamente cessa il sottofondo acustico, gli “effetti speciali” frastornanti che avevano accompagnato il primo canto del coro; improvvisamente la guerra è più lontana, più affrontabile, e la città non è più turbata dai suoi terrificanti rumori.

L'azione drammatica, dalla fine del primo episodio, è dunque come sospesa in un irrealistico silenzio. La città è rimasta priva del suo organo di percezione e di comunicazione: del suo orecchio e della sua voce. Ma è questo che il governante vuole e pretende: nel tempo della

guerra isolare la città, *anestetizzarla*, è una tattica necessaria per procurarne la salvezza.

Alla città servono sempre (e specialmente in tempo di guerra), parole e canti secondo opportunità – *kairos* – preghiere e suppliche secondo il rito e la legge – *nomos*. Dovere del governante è convertire i rumori terrorizzanti in suoni armoniosi, benefici per la città: tradurre il panico sconvolgente in un edificante peana; imporre sulla confusione uno schema, una forma.

Dovere del governante è ribadire il limite, rinsaldare, ogni volta che ci sia pericolo di crisi, il confine: fortificare le strutture e tappare le falle, ogniqualvolta la violenza inconsulta del mare metta a repentaglio la tenuta della nave-città, ricordando la minaccia del naufragio.

La città consiste dei suoi limiti: è, essenzialmente, una forma. Ma fuori dalla sua misura c'è il caos dell'indistinto, su cui nessuna ragione governa: fuori dalla perimetria della città infuria l'impulso primario del *polemos* più forte di ogni legge, prepotente su ogni ragione di vita. Dalla selva di fuori, Ares è sempre pronto a balzare, come belva in agguato dal folto della macchia, non appena l'architettura della città un poco si incrina e lasci intravedere soltanto una crepa sottile: basta un cedimento, una falla nella compattezza delle mura, un interstizio di vuoto che corrompa l'integrità della forma, e dilaga la furia primigenia del caos.

Ares confonde ogni cosa, rende incerto ogni limite e indebolisce ogni termine di identità: l'unico antidoto – dice Eteocle – è l'ordine della città, la sua legge, i suoi valori. A Tebe la concreta presenza di “queste mura” dai sette varchi: là, su quel confine strutturale, si gioca la possibilità di definizione di “noi” rispetto agli “altri”, di “città” rispetto al “nemico” – categorie che

proprio nell'emergenza del pericolo hanno occasione di essere sottoposte a una radicale verifica.

Contro la potenza distruttiva della guerra, solo lo schema della città può opporre resistenza: contro Ares, solo Atena, il suo sguardo chiaro e libero dalle emozioni, ha potere. Anche a Troia, nel campo di battaglia, quando Ares «si scorda» che sta combattendo al fianco degli Achei e travolto dalla sua stessa furia fa strage indiscriminatamente di guerrieri di entrambi i fronti, è Atena sola a fermarlo.

La guerra è «padre di tutte le cose che sono»: ma proprio perciò Ares è potente *soltanto* su ciò che esiste in questo mondo. La dea della *metis* indossa l'unica arma che può riparare da Ares: calza l'elmo di Ade, il talismano segreto che rende momentaneamente invisibili; scompare, si fa opaca in Ade – per un istante come *inesistente* – eppure rimane vigile la sua mente, figlia della mente di Zeus. Sotto l'elmo di Ade – il Signore dell'Altro Mondo, in cui niente più esiste – Atena è inattaccabile dal furore di Ares: perché il fuoco della guerra attacca ogni cosa, tutto divora, ma non ha potere su ciò che è niente. Atena riesce così nell'impresa di colpire Ares e di scacciarlo dal campo¹⁰: e subito la battaglia ritorna agone, con le sue regole, i suoi schieramenti, le ragioni parziali a contesa, il senso dei singoli scontri, la possibilità di vincere o di perdere.

Atena rivendica come sua *time*, suo specifico onore, il diritto di preservare qualcosa di ciò che esiste dalla distruzione di Ares: una forma, una misura. Questa forma ritagliata dal caos – la città – è il tempio di Atena: a Tebe un'immagine di Pallade-Onka, l'Atena fenicia che guidò Cadmo in Beozia, sta dipinta sulle mura e la città tutta è – come dice il coro – un “tempio dalle sette porte” dedicato alla dea.

A Tebe – come ad Atene – la dea sorveglia la fondazione della città: condotto Cadmo nel sito di Tebe, Atena lo incita a uccidere il drago di Ares, custode della fonte Castalia, e poi a seminare i denti nella terra, perché nascano gli Sparti, primi abitanti della città.

Poi, nella città fondata, Atena dice che c'è una forma – l'agone, il "confronto" fra le parti – in cui è possibile una sublimazione, funzionale alla vita della città, del conflitto primigenio e indiscriminato di Ares: Atena converte la potenza distruttiva della guerra nell'ordine della gara, in regole che impongono sul disordine degli eventi un filtro di intelleggibilità certa. Il gioco agonistico della polis, che pure può contenere tanta passione, avviene nella luminescenza fredda dello sguardo della dea: è luce che taglia netta i contorni, che distingue e discrimina; chiarissima, eppure vagamente astratta. Per questa luce si discerne nel tessuto variegato il complicato intreccio di trama e ordito, punto per punto, colore per colore, calcolo per calcolo; nella luce costruttiva di Atena si può abitare, costruire una casa e da molte case mettere insieme una città.

Tra la città e la guerra, in mezzo, c'è solo – come ricordano le fanciulle del coro – «il tratto breve di queste mura»: solo in quel profilo fragile, esiguo, sta il margine di salvezza da Ares.

Con i *Sette contro Tebe* – dice Gorgia e ripete Aristofane – Eschilo ha fatto «un dramma pieno di Ares»¹¹. Ares non è solo fuori dalle mura di Tebe, nella confusione della guerra che attenta alla forma della città: anche al centro dell'orchestra, nel fulcro della geometria drammatica, in posizione centrale fra le statue degli altri dei poliadici, Ares «dall'elmo d'oro»

campeggia. Ares e Afrodite sono padre e madre di Armonia, la sposa di Cadmo, e perciò “padre” e “prima madre” della città di Tebe. Ad Ares si rivolgono le fanciulle del coro, prima che a qualunque delle altre divinità poliadiche: esse confidano che Ares-padre non possa tradire la sua città. Ma Ares – incostante, inaffidabile – non conosce fedeltà, né patto, né radicamento; Ares non conosce “parte” e l’elmo d’oro che la statua del dio porta in capo restituisce sulla scena (dentro la città) il riflesso delle armi nemiche: gli elmi dai fluttuanti cimieri, le lance, gli scudi scintillanti, metallici, che da oltre le mura rilucono di cupi bagliori.

Ares-furore è fuori, nel coraggio leonino dei nemici, nel lampo del loro sguardo, avido di battaglia: *Phobos*, il Terrore, suo figlio e paredro, è fisicamente incarnato nel nemico Ippomedonte, che fa vanto di sé alla quarta porta.

Ares-uragano è sopra, vento di tempesta incombente sulla città.

Ares-drago è sotto, nel grembo della terra tebana, radice della sua stirpe.

Ares-padre è dentro, nel cuore della *sua* città, al centro della scena della tragedia.

Ares è ovunque, nel dramma pieno di Ares.

Lo spazio che, nel nome di Atena, l’uomo si ostina a costruire, ad abitare, a mettere in forma, non è salvo da Ares: la città, che fonda la sua scommessa di esistenza su una difficilissima armonia, ha sempre – come Atene – incatenate nelle viscere dell’Acropoli, le antichissime dee del sangue, le Erinni¹²; la città – come Tebe – discende da Armonia: ma per ciò è figlia della guerra.

Il *polemos* non è – come dice Eteocle – *fuori* dalla

città: è dentro di essa come *stasis*, principio di conflitto interno, alla radice della sua stessa fondazione.

L'agone: Eteocle, il figlio

Dovere del governante è dire le parole opportune in relazione alla circostanza: la locuzione *legein ta kairia* è nel primo verso del dramma e si può assumere come l'espressione chiave della tragedia¹³. Nell'impresa di trovare parole che siano insieme giuste, opportune e tempestive – parole secondo *kairos* – Eteocle mette alla prova la sua capacità di re e si gioca la legittimità del suo potere.

Il problema si propone come un groviglio scuro, confuso e privo di senso apparente: una matassa intricata di cui non si vede il bandolo. Eteocle deve affrontare l'ostacolo, distinguere, districare, dividere e infine sciogliere nodo per nodo: risolvere il viluppo in un filo liscio e diritto. Tutto questo il figlio di Edipo sa fare, mediante la potenza del *logos*: basterà pronunciare le parole opportune e la città sarà salva.

Primo compito di Eteocle è rimarcare che ciò che è fuori dalle mura della città, fuori dovrà rimanere, perché è "altro" dalla città: è il nemico. Declinare i criteri di riconoscibilità dell'"altro" significa trovare un modo certo per dire i termini di definizione di "sé": significa – per Eteocle – ritracciare il perimetro della forma-città e ribadire, *su quel limite*, l'evidenza di un'identità.

Dovere del governante è trovare le parole giuste per dire una ragione dello scontro: dire che la giustizia è dalla parte della città, perché i cittadini difendono ciò che a loro appartiene – la terra, la stirpe, gli altari degli

dei –, mentre invece – dice Eteocle – il “nemico” assale la città soltanto perché vuole predare e distruggere. Dovere del governante è pensare una ragione e stabilire criteri che permettano di convertire in ordine politico, nel linguaggio chiaro della distinzione dialettica, il caos che la guerra porta con sé. Eteocle perciò si ingegna a chiudere gli “altri” in un sistema di parole e di immagini via via sempre più netto e preciso: via via sempre più incompatibile con il sistema che definisce la città.

All’inizio del dramma l’opposizione che Eteocle imposta è elementare: flutti minacciano la nave-città e fanno vacillare la solidità delle sue strutture, lo schema delle sue mura. “Nemico” è il mare contro la terra, e nel rischio, nel confronto elementare, la città proverà la saldezza dei suoi ranghi e la tenuta del suo equilibrio.

Ma il momento del fortunale richiede che il governante dica più precisamente i caratteri che individuano il “nemico” ed Eteocle passa subito dall’immagine dell’ostilità primaria che contrappone il mare alla terra, alla fase successiva che prevede l’identificazione “mitica”: l’esercito assediante è «acheo» (*Achaiida* è, anche nella forma, una reminiscenza omerica), un re di Argo, Adrasto, li guida, e Tebe è dunque, implicitamente, Troia.

L’esercito «acheo» sta dunque tramando nella notte – dice Eteocle nel prologo – l’agguato finale contro la città. Notte, macchinazione, insidia, sono elementi forti di caratterizzazione mitica: nel progettare di notte l’assalto, gli “altri” trasgrediscono a una norma fondamentale del codice guerriero, secondo cui si combatte di giorno, alla luce del sole¹⁴, e il crepuscolo segna l’inizio della tregua e la sospensione quotidiana

della battaglia. La città, per contrasto, sta dalla parte della luce, dello scontro diurno, leale, a viso aperto, perché di notte solo i vili ordiscono inganni: di notte, a Troia, gli achei progettano di rubare il Palladio, il simbolo che tiene salda e coesa, nell'icona di Atena, la forma della città. E ancora di notte, approfittando del buio, gli achei escono dalla macchina dell'inganno, il monumentale cavallo votivo.

Come serpenti – dicono le fanciulle del coro – intorno al nido della colomba, i nemici insidiano l'architettura del nido-città: le fantasie delle fanciulle sconvolte dalla paura ritornano all'archetipo della città a lungo assediata e poi conquistata, e paventano il fuoco dell'incendio, rapine, saccheggi, il sangue dei massacri e, per le donne dei vinti, l'orrore della schiavitù.

Dal prologo fino a tutto il primo stasimo, il “nemico” è dunque come il mare, infido; come l'uragano, distruttore; come a Troia, notturno insidioso sleale; come bestia – leone o serpente – animoso, insinuante, invadente. È una massa indistinta, animata dalla furia della distruzione.

Ma nell'episodio centrale della tragedia, l'obiettivo si avvicina, fino a ravvisare nei dettagli, distintamente, i caratteri di un'alterità etica personalizzata in figure: ciò che elementarmente era il mare, che miticamente era “gli Achei”, diventa ora, in una focalizzazione progressiva, i Sette. Dal mare indistinto – spuma del mare la bava dei cavalli ansimanti lanciati al galoppo; creste d'onda i cimieri fluttuanti sugli elmi; distesa luccicante gli scudi e le armi – si materializzano, al centro del dramma, solo le figure, i nomi e gli emblemi dei sette capi che sfidano la città alle sette porte.

Anche la battaglia, che all'inizio si prefigurava come

un'unica ondata che minacciava di travolgere con la forza d'urto le mura, si esaurisce in sette duelli: si perde di vista l'esercito "immenso", le schiere capeggiate ciascuna dal suo capitano, e restano soli a combattere alle porte sette guerrieri contro sette guerrieri. La forma della città – le mura dai sette varchi – impone al nemico di presentarsi in un ordine che Eteocle preventivamente conosce e sa fronteggiare. Il nemico non ha scelta: la strategia è obbligata dalla struttura architettonica.

La battaglia, scomposta in sette duelli, corrisponde dunque alla misura della città *heptapylos*, «dalle sette porte». Ma Eschilo ricorre a questa impostazione dello scontro anche per restituire in scena una forma inattuale della battaglia¹⁵; l'assalto si risolve in *monomachie*, duelli fra principi, richiamando ancora il modello epico¹⁶: così, davanti a ciascuna delle sette porte di Tebe, si può ripetere il duello fra Ettore e Achille davanti alle Porte Scee, in cui è in gioco la salvezza della città e la vita dei due eroi.

Ma la strategia dei duelli è strettamente funzionale anche alla costruzione drammaturgica della tragedia: la ripetizione per sette volte del medesimo modulo, nel lungo *commo* che occupa la sezione centrale e maggiore del dramma, contribuisce a dar corpo e sviluppo a una trama, altrimenti inesistente¹⁷. Lo schema compositivo dell'azione drammatica viene così a corrispondere perfettamente al tema mitico della tragedia: passo per passo, porta per porta, il *drama* precipita, sviluppando motivi e strutture, fino all'ultima porta, la settima.

Nella sintesi tattica dei sette duelli sta dunque la forza della città: lo scontro è ora un agone, su regole che la città detta. Sette prove da sostenere, una per

una: ciò permette al Messo (e quindi ai cittadini-spettatori) di discernere chiaramente, uno per uno, i nemici; ciò consente a Eteocle di ribadire, nome per nome, porta per porta, cosa sia l'“altro” e cosa sia la “città”. E questo è propriamente ciò che Eteocle fa, mettendo in scena il dramma tutto politico della dialettica.

Il nemico è Tideo, la serpe: sibila e fa tintinnare i sonagli come un serpente che si scalda al sole di mezzogiorno; è furibondo come un cavallo imbizzarrito, tenuto a freno dall'indovino, il saggio Anfiarao; sbraita e smania per la battaglia.

Il nemico è Capaneo, il gigante: è un mostro segnato dall'eccesso; il suo orgoglio è smisurato ed empio, tanto che misconosce persino la potenza di Zeus.

Il nemico è Eteoclo, la cavalla matta: la furia guerriera si sfoga nelle giravolte delle sue bestie, nei loro friniti “barbari” e spaventosi.

Il nemico è Ippomedonte, la tiade invasata: immane la sua sagoma, immane il gesto con cui fa roteare lo scudo; immane il mostro Tifone, il rivale di Zeus, esibito come emblema.

Il nemico è Partenopeo, il ragazzo bastardo: mezzo animale mezzo vegetale, mezzo uomo mezzo bambino, figlio della vergine Atalanta, è crudele di una crudeltà giovane, intatta, selvatica; è un ibrido inquietante, un nome e un volto di fanciulla in cui brilla però l'occhio della Gorgone; è forestiero, esule in Argo; sullo scudo porta come emblema il mostro bastardo, infesto alla città: la Sfinge che divora gli uomini.

Superbi, vanagloriosi, empî contro gli dei, i “nemici” onorano divinità negative – Ares, Terrore, Tifone e la Gorgone. Sono sradicati dalla loro patria, esuli. Mostruosi anche nei tratti fisici – bestiali, ibridi, immani – sono crudeli e invasati. Gli animali che compaiono sui

loro scudi e a cui ritornano le metafore che li descrivono, sono la serpe e il cavallo: l'insidia velenosa dell'inganno e la bizzarria sfrenata. Urlano, sbraitano a vuoto: investono energia più nelle parole, nelle insegne e negli orpelli – emblemi, armi di pregiata fattura, sonagli e pennacchi – che nella sostanza del valore. Segnati dall'eccesso, nessuna ragione li trascina allo scontro, ma solo il furore: i loro gesti sono scomposti, perché nessun calcolo o progetto li governa. Poseidone, il dio dei cavalli sfrenati, è il demone di questo mare.

Ma di fronte a Poseidone sta Atena: al mare si contrappone la città. La descrizione particolareggiata dei caratteri dei nemici, è funzionale alla descrizione anti-tetica dei caratteri di identità dei cittadini-difensori: nella crisi – per differenza – la città si riconosce, e rifonda per bocca del governante i suoi valori costitutivi. Sono due sistemi di valori irriducibili – dice Eteocle – che porta dopo porta, nei singoli duelli, vengono a confronto.

La città – nelle figure dei suoi campioni antagonisti: Melanippo Polifonte Megareo Iperbio Attore – odia le parole a vuoto, superbe, e onora la Reticenza; insofferente alle ciance a vanvera, venera – con Polifonte – Artemide, la dea del Pudore e del Riserbo. Contro gli orpelli delle altrui armature, la città conta – con Megareo – solo sulla forza delle braccia dei suoi uomini: con coraggio la città affronta il pericolo, ma il suo ardimiento è – come quello di Iperbio – una tensione lucida e mai temeraria. La città crede – con Attore – che contino più i fatti che le parole. Con Megareo, con Iperbio, con Attore, discendenti dagli Sparti, la città vanta un radicamento genetico nella sua terra. La città sta dalla parte di Zeus, contro i mostri di cui i nemici fregiano i loro emblemi: sullo scudo di Iperbio, nello

scontro centrale fra i sette, Zeus in piedi, la folgore in pugno, campeggia e di persona affronta il mostro Tifone.

Porta dopo porta, Eteocle sa trovare le parole giuste per rispondere alle sfide che il nemico propone e riesce così a debellare gli aggressori, grazie alla potenza delle parole. Eteocle è capace di usare la magia della retorica per catturare i significati esibiti dai nemici e risemantizzarli, a vantaggio della città. Sa ricorrere alla cledonomanica per annullare la potenza degli emblem: smaschera l'intrinseca polisemicità del segno e agisce convertendo al negativo la carica dell'immagine; così, ad esempio, la notte che Tideo porta sullo scudo, diventa per il nemico un profetico segno di morte. La parola di Eteocle pesa, e fa precipitare il senso sempre ambiguo dei nomi in una delle due versioni possibili: la più dannosa per gli sfidanti, la più utile per la città.

La prontezza, la duttilità di fronte all'evento, la *metis* propria del "timoniere" che sta nel segno di Atena, guida Eteocle ad adottare, di porta in porta, la tattica più vantaggiosa: grazie alla sua bravura magico-retorica, una a una le situazioni di pericolo vengono sventate, una a una le prove affrontate e vinte. La strategia difensiva di Eteocle risulta vincente fino alla sesta porta: fino a quando sa trovare «le parole opportune», egli si rivela abilissimo a districare i sensi delle parole; a scioglierli e a ritesserli. La polis si governa agendo con freddezza, pazienza e calcolo, come insegna Atena, la dea del fuso e del telaio. Nelle parole è custodito il segreto di una magia, che può estrinsecarsi in potenza che dà ordine e senso agli eventi: basta dire le parole giuste perché i "nomi" acquistino il significato voluto e le cose vadano a posto. Eteocle lo sa e sa far agire

quella potenza perché è figlio di Edipo e suo padre andava fiero di questa stessa bravura.

Un enigma, un nodo di parole apparentemente insensate¹⁸, minacciava la città nella vita dei suoi abitanti, dati in pasto al mostro. Edipo, lo straniero, il viandante, si affida, come sempre ha fatto, alla luce apollinea della ragione: non è forse Apollo che l'ha fatto allontanare dal "padre"-Polibo, dalla "madre"-Merope; non è Apollo che l'ha messo sulla via di Tebe "salvandolo" da Corinto? Edipo crede alla luce di Apollo, alla ragione ordinante che permette di vedere chiaro e di scegliere la via giusta: che promette l'epifania di un senso. Così Edipo *risolve* l'enigma: seziona, analizza il senso delle parole e trova la risposta. Dopo la soluzione il problema della Sfinge appare, improvvisamente, come un facile indovinello: un gioco di parole puerile che cela, appena sotto la superficie ingannevole, un significato così chiaro, così prossimo e scontato, da sembrare banale.

Eteocle ha ereditato dal padre un talento eccezionale per veder chiaro nei problemi e per trovare la soluzione giusta: nel comico centrale dei *Sette* egli viene provocato, come Edipo davanti alla Sfinge, ad inventare di volta in volta un *logos* efficace, ad escogitare sempre nuove formule risolutive; a porre su ogni varco le «parole giuste» per chiudere, porta per porta, la partita. Ed Eteocle riesce in questa difficile prova, com'era riuscito Edipo. L'abilità logico-razionale aveva fatto dello straniero, del viandante, il potente "tiranno" di Tebe; aveva trasformato l'esule nel «più fortunato degli uomini»: colui che era stato capace, con una sola parola, di salvare la città, di ottenere il trono e di conquistare il letto della regina.

Eteocle, figlio e fratello di Edipo, è capace di predi-

sporre contro la violenza nemica, un argine: di opporre all'attacco un teorema di ragioni e di parole retoricamente e magicamente più forti. La sua bravura è tutta nel segno di Apollo: ma Apollo – come imparò troppo tardi Edipo – annienta specialmente chi gli si affida.

L'intelligenza di Eteocle salva Tebe dal “nemico”, così come l'intelligenza di Edipo aveva salvato Tebe dal mostro. Ma come, passo dopo passo, seguendo le indicazioni di Apollo, Edipo aveva indirizzato il proprio percorso da Corinto a Delfi, e poi al trivio, incontro all'assassinio di Laio, e poi a Tebe, incontro all'unione con Giocasta; così Eteocle, porta dopo porta, traccia per tappe vittoriose il percorso che lo porterà all'ultima porta: la Porta Settima, su cui regna Apollo «Signore del Sette», che ama accanirsi sulla stirpe di Labdaco.

Eteocle, figlio di Edipo, sa giocare la giostra delle parole e così salva la città; ma Apollo gioca più a fondo con le parole e con la parvenza ambigua, ma apparentemente semplice, dei significati. Come Edipo, Eteocle gioca con la luce e, abbagliato dall'illusione di Apollo, va diritto incontro alla sua rovina.

La stirpe: Eteocle, il fratello

Il sistema di riferimento binario amico/nemico deve essere netto per risultare funzionale alla città: ma già alla sesta porta il meccanismo si incrina. Anfiarao, il saggio profeta del campo argivo, mette in crisi i criteri di riconoscimento del “nemico” e la descrizione dei suoi caratteri rientra nel modello che Eteocle ha proposto come paradigma dei valori della città: è pruden-

te, in quanto indovino sa che morirà, ma aspira all'onore e alla gloria di una morte da valoroso; la sua mente è profonda, la sua potenza temibile, perché è uomo che onora e rispetta gli dei. Nella replica al Messo, Eteocle riconosce nelle qualità del “nemico” gli stessi valori a cui la città si ispira e rende omaggio ad Anfiarao con una catena asindetica di epiteti che coincidono con gli attributi positivi per la città: «sapiente giusto valoroso e pio». Emblema di Anfiarao è uno scudo privo di insegne: proprio come i difensori della città, infatti, l'indovino vuole «essere, non apparire valoroso». A tal punto Anfiarao eticamente assomiglia ai difensori della città, che Eteocle deve dire che egli si trova schierato «per errore» nel campo “nemico”; viene meno così qualsiasi *fondato* antagonismo e la città può solo contrapporre, a difesa della sesta porta, l'inconsistente Lastene: sotto il profilo etico, identico al “nemico” Anfiarao.

Ma nella sesta presentazione avviene anche un fatto drammaturgicamente rilevante: per la prima volta nel dramma, al v. 577, Anfiarao – nel discorso diretto riferito dal Messo – nomina Polinice, imprecando contro di lui. Viene esplicitato a questo punto ciò che doveva essere noto dall'antefatto mitico (e dalle precedenti tragedie della trilogia), ma che nel corso di questo dramma non era mai stato detto: il fatto che, schierato fra i “nemici”, c'è il fratello del re, re di diritto lui stesso.

Alla porta successiva, la Porta Settima, si arriva alla rivelazione cruciale del dramma: che l'ultimo duello sarà tra i fratelli, Eteocle e Polinice. I Sette sfidanti – come aveva riferito il Messo nel prologo – si erano distribuiti fra loro la disposizione alle porte con un ballottaggio, sorteggiando i loro nomi da un elmo rove-

sciato; Polinice, dunque, si trova schierato alla Porta Settima *per sorte: lach-*, la radice da cui dipende uno dei nomi del destino, ricorre costantemente nel dramma per designare il fatale sorteggio dall'elmo. Eteocle, da parte sua, aveva dichiarato – alla fine del primo episodio – che avrebbe scelto sei difensori tebani e avrebbe schierato se stesso al settimo posto; il figlio di Edipo si trova dunque alla Porta Settima *per caso: tyche-*, la radice da cui dipende il nome della fortuna casuale, ricorre nel dramma per indicare l'abbinamento dei difensori tebani alle porte. Alla Porta Settima destino e caso, Lachesi e Tyche, si incrociano per un attimo, in un punto: quanto basta a far incontrare Eteocle e Polinice.

Ed è qui che il sistema nettamente antitetico su cui Eteocle aveva impostato la strategia vincente della città, si dimostra inadeguato e i meccanismi di identificazione/alterità si inceppano definitivamente. Come Eteocle, anche Polinice invoca la potente Ara del padre Edipo; anche Polinice si richiama agli dei della città e rivendica il diritto del radicamento nella sua terra; sul suo scudo sta Dike, la giustizia che egli pretende violata da Eteocle. Dike è il valore costitutivo fondamentale dell'ordine politico, intorno a cui è organizzata la gerarchia degli altri valori vigenti nella città: ma la medesima Dike è contesa fra i due fratelli. A Dike si oppone Dike: questo non è un problema che Eteocle possa risolvere con una scappatoia dialettica. Non c'è alcuna soluzione ingegnosa per questo enigma.

Proprio di fronte a Polinice, però, Eteocle arriva al cuore dell'opposizione, l'affermazione di un'irriducibile ostilità: «Re contro re, fratello contro fratello, nemico contro nemico, davanti a lui starò ritto». Fra i due, re fratelli nemici, l'avversione è inconciliabile ep-

però politicamente infondata e ingiustificabile: quindi dialetticamente incomprensibile.

Le fanciulle del coro rimproverano ora al loro re, ciò che lui, all'inizio del dramma, imputava loro violentemente: di fronte alla rivelazione dell'imminente scontro con Polinice, Eteocle abdica al ruolo di governante e ora – le fanciulle lo vedono bene – è in tutto e per tutto “uguale” ai nemici della città, a “quelli di fuori”; ora è Eteocle che rischia di confondersi con i “nemici”. È uguale a Polinice: la stessa passione, la stessa febbre li trascina uno incontro all'altro. È uguale a Tideo, a Capaneo, a Eteoclo: travolto dall'ira urla e smania per la battaglia e Ate – il cieco errore che le fanciulle avevano evocato perché si abbattesse sugli attaccanti – lo trascina alla rovina. Come Capaneo, è empio: nel tentativo di neutralizzare la potenza di Dike, esibita sullo scudo dal fratello, mette in dubbio che la Giustizia sia “giusta”. Come Tideo, un estro sciagurato lo incita: uno stimolo crudele, come crudele era l'animo di Partenopeo. Il suo animo ribolle, come un mare in tempesta su cui soffia un vento impetuoso: come il mare nemico. La sua voce ripete toni e frasi già sentite dagli “altri”: alle raccomandazioni di prudenza della corifea risponde sprezzantemente, con le stesse parole con cui Tideo si era scagliato contro Anfiarao: «Perché dovrei scodinzolare come un cane di fronte al destino?» Eteocle invoca ancora la Maledizione del padre, la stessa potenza evocata da Polinice: e nel nome di Ara le voci dei due fratelli suonano uguali, una eco dell'altra.

Tra la sesta e la settima porta vengono riassunti, e in qualche modo conclusi, tutti gli elementi disseminati nei precedenti duelli, costitutivi del complesso linguaggio dell'identità e dell'alterità. Ma chi riassume,

nel sesto dilemma, tutti i valori che confermano il limite di identità della città è, paradossalmente, un combattente del campo nemico: il saggio Anfiarao. E chi invece incarna, alla fine dei conti, tutti i caratteri di alterità del “nemico” non è Polinice, ma, ancora paradossalmente, il suo riflesso in Eteocle.

Resta, alla fine, l'idea di una città aggredita che, «secondo giustizia», dovrà uscire vittoriosa dallo scontro; resta anche la qualificazione negativa dell'etica dei nemici, confermata dallo stesso giudizio di uno di loro, Anfiarao. Ma è venuta meno, poco alla volta, impercettibilmente, per slittamenti progressivi nella replicazione del duello alle sette porte, la relazione necessaria fra la città – la sua tattica difensiva, i suoi eroi – ed Eteocle.

Perché nell'ultima tappa dell'ordalia, la prova finale su cui si concentra il senso di tutte le precedenti, c'è Apollo che propone il solito enigma: quello per cui Eteocle, come prima Edipo, ha per sua disgrazia la risposta pronta. Chi altri se non l'uomo e le sue stagioni – lo stesso Edipo – si nasconde sotto l'indovinello della Sfinge? Chi ancora, se non Edipo stesso, dovrebbe incaricarsi di cercare l'assassino di Laio e liberare così la città dalla peste? E chi, se non ancora Edipo, risulta essere l'assassino? E chi ora, se non Eteocle, può e deve affrontare il fratello Polinice alla Porta Settima? La soluzione di tutti gli enigmi, la risposta a tutte le domande, è sempre «te stesso», come sta scritto in chiara luce a Delfi¹⁹. Come Eteocle impara incontrando il volto di Polinice, identico al suo²⁰. Da questa risposta all'enigma che Apollo continua a gettare come ostacolo sulle strade dei Labdacidi, dipende ancora una volta la salvezza della città (dalla Sfinge, dalla peste, ora dall'aggressione argiva) e la rovina della stirpe regale.

Perché Eschilo mette in scena, nei *Sette*, la tragedia della città e della guerra: ma al centro della città, a reggerne le sorti, c'è una casata, una stirpe. Sotto la forma della città, sta incatenato il demone del sangue, l'Erinni.

Nota Aristotele nella *Poetica* che l'ostilità fra nemici, fra persone non legate da relazioni di *philia*, non è un buon soggetto per la costruzione di una trama tragica²¹: in questo caso non sarebbe “tragico”, non basterebbe a ingenerare pietà e a suscitare terrore (e quindi a produrre catarsi) assistere allo spettacolo di una città che difende se stessa – stirpe, terra, templi degli dei – dalla violenza di un'aggressione esterna. Quella è la normalità del gioco politico che Eteocle, fino all'ultima porta, si sforza in tutti i modi di riaffermare, tentando di motivare dialetticamente i presupposti dello scontro e propagandando una lettura della guerra edificante per la città.

Ma alla fine della ricerca – nota ancora Aristotele – la peripezia deve coincidere con il riconoscimento²². Così alla fine dei *Sette*, l'invenzione politica del “nemico” si inceppa su un ostacolo: la tragedia è tragedia perché all'ultima porta si scopre che sull'altro fronte c'è il fratello del re; l'antagonismo fatale che fu prima causa dell'aggressione alla città, non è tra “nemici”, ma tra fratelli che rivendicano sulla città i medesimi diritti.

Figlio di Edipo, Eteocle ripete anche nei dettagli l'errore del padre: chi credeva-diceva estraneo a sé, estraneo non era. Il “nemico” è Polinice, che condivide con Eteocle un patrimonio genetico reso più che identico dal doppio passaggio endogamico nell'utero di Giocasta: gli *autadelphoi* – fratelli più che fratelli – saranno stretti dalla Porta Settima in avanti, nelle

scelte grammaticali del coro, da un nesso duale indiscindibile.

Per tutto il corso della tragedia, fino al settimo duello, Eschilo sottace ad arte qualsiasi elemento che possa far ricollegare l'“attuale” assedio di Tebe al mito della stirpe di Labdaco. Lo stesso nome di Edipo nella prima parte del dramma compare soltanto due volte: mentre Eteocle si presentava, e veniva chiamato dal Messo, esclusivamente come «governante» o come «signore dei Cadmei», le fanciulle del coro si rivolgevano a lui con il vocativo «figlio di Edipo» (e con questo “inopportuno” richiamo, rivelavano già la loro natura del tutto “impolitica”).

Eteocle, in apertura della tragedia (alla fine del prologo) aveva evocato Ara, «la potente Erinni del padre mio», perché il demone si mostrasse benefico e protettivo verso la città. Fintanto che mira a proporsi come l'«abile governante» e a far coincidere il suo ruolo drammatico con il ruolo regale, Eteocle non dice mai ciò che non è opportuno dire: che la vera minaccia che incombe, la potenza motrice del dramma, non è l'assalto del nemico alle porte, ma l'Erinni tremenda del padre.

Secondo varie versioni del mito tebano, Edipo, espulso da Tebe dai figli, avrebbe scagliato contro di loro una Maledizione: a quanto è possibile ricostruire, in questa versione eschilea del mito il contenuto dell'Ara doveva riguardare direttamente la spartizione dell'eredità paterna: il trono di Tebe e i «molti possedimenti» menzionati dal coro nell'ultimo stasimo. Ma lo «straniero Calibo», liquidatore dei beni – come dice il coro nell'ultimo stasimo – non è altro che la lama delle spade che, di tutti i possedimenti paterni, spartisce fra i fratelli soltanto la terra che occuperanno ca-

daveri: di tanta eredità solo la terra della tomba, in parti uguali.

Ma la Maledizione di Edipo non è che l'anello finale di una serie di voci enigmatiche – oracoli e maledizioni – che da tre generazioni perseguitano i Labdacidi. La prima colpa, come ricordano le fonti mitografiche, fu di Laio e fu un peccato sessuale; Laio, infatti, sarebbe stato il «primo inventore» della pederastia, avendo sedotto Crisippo, il figlio di Pelope: «primo inventore» – specificano le fonti – fra i mortali, così come Zeus avrebbe introdotto l'*arrhenophtoria*, la «corruzione dei maschi», fra gli dei, con il ratto di Ganimede. In quella occasione Pelope scagliò contro Laio la prima Ara: il corruttore di suo figlio avrebbe generato a se stesso il suo assassino, Edipo, il parricida. Apollo confermò la maledizione di Pelope, ripetendo per tre volte dall'oracolo pizio la stessa profezia: il colpevole della perversione sterile della sessualità avrebbe dovuto morire sterile, e solo così avrebbe «salvato la città».

Laio, così come poi il figlio Edipo, si vogliono ligi ai dettami dell'oracolo di Apollo, il dio a cui sempre si rivolgono fiduciosi nei momenti di crisi: l'obbedienza ad Apollo spinge Laio fino alla scelta volontaria della sterilità e spingerà Edipo fino all'esilio volontario dalla «sua» patria, Corinto. Sterilità ed esilio: i Labdacidi sono pronti a piegarsi ai mali più temibili – concrete allegorie della morte – pur di mostrarsi osservanti di quanto il dio di Delfi ingiunge loro.

Ma, loro malgrado, sia Laio che Edipo trasgrediscono all'ordine di Apollo: Dioniso e il vino – farmaco e veleno della mente – instillano nella coscienza del limite, nella vigile misura di contenzione, sonno distrazione oblio. Come racconta Euripide nelle *Baccanti*,

Dioniso vuole punire i discendenti di Cadmo per l'affronto subito dalla madre Semele ²³: e così Dioniso, complice di Apollo per questa punizione, fa avverare la profezia delfica. In preda al vino «per piacere baccico» ²⁴, Laio trasgredisce al dettato apollineo e feconda Giocasta, che partorerà Edipo. Dopo essere stato espulso da Tebe e accolto come figlio dai re di Corinto, Edipo sente dire «da un uomo ubriaco, in preda al vino» che non è figlio di Polibo e Merope ²⁵: l'ebbro scatena in Edipo il tarlo del sospetto che lo porterà a consultare a sua volta l'oracolo delfico, e quindi ad indirizzare la sua via da Corinto verso Tebe. L'assassinio del padre Laio al trivio, e la conseguente contaminazione che si abbatte sulla città, realizza la prima Maledizione di Pelope e la ripetuta profezia dell'oracolo.

Ma ancora la Maledizione non ha esaurito, con la morte di Laio, la sua potenza: Edipo, come ricorda il coro nell'ultimo stasimo dei *Sette*, «semina il sacro solco della madre e da lì cresce una radice di sangue». È una follia – *paranoia* – che fa delirare Edipo e gli fa consumare quelle sciagurate nozze: ancora si inverte l'antica profezia, che l'oracolo apollineo rinnova ad Edipo.

Scoperta la verità, nuovamente espulso da Tebe (e con ciò, praticamente, messo a morte dai suoi stessi figli che gli negano il sostentamento della sua vecchiaia), dal *temenos* di Colono, sacro alle Erinni, Edipo pronuncia un'altra Ara contro i figli ²⁶.

Per tre generazioni – canta ancora il coro dei *Sette* – la Maledizione ha conservato l'energia della sua potenza, senza che le parole di Apollo «perdessero il filo» col tempo: e soltanto ora, con la morte di Eteocle e Polinice, finalmente quella potenza si acquieta. L'estinzione della stirpe è il compimento tardivo della

prima Ara di Pelope contro Laio ²⁷: i Labdacidi devono, a ogni generazione, morire senza discendenza perché la città sia salva.

È una spirale di imprecazioni, oracoli, espulsioni: alla Maledizione di Pelope fa eco il primo oracolo di Apollo; Edipo, nato per dionisiaca sventatezza, viene espulso da Laio ed esposto sul Citerone; un secondo oracolo mette in guardia Edipo verso l'uccisione del padre e il perpetrarsi nel ventre della madre della stirpe maledetta; Edipo si autoesilia da Corinto e "esule" giunge a Tebe: ma inseminando inconsapevolmente il «sacro solco» materno, ancora una volta trasgredisce – e nel modo più empio – alla profezia apollinea che reclama l'estinzione della sua stirpe; infine sono i figli, sciaguratamente nati, ad espellere il padre dalla città e l'ultima Maledizione di Edipo contro di loro chiude la catena.

Nessuna eredità, nessun trono, nessun possedimento verrà più spartito ora che Eteocle e Polinice si sono uccisi l'un l'altro e che sono morti *ateknoi*, «senza figli»: non ci sono "epigoni" della stirpe labdacide in questa versione tragica del mito. L'entropia della fecondità, inaugurata dall'atto contro natura di Laio – dallo spreco del suo seme in Crisippo – è ora perfetta nella morte di Eteocle e Polinice.

Come dicono le Erinni stesse, presentandosi ad Atena nelle *Eumenidi*, Arai è il nome con cui le «figlie della Notte» vengono chiamate quando stanno «sotto terra» ²⁸. Ara è la voce che fa emergere Erinni dal sottosuolo, provocando il demone all'esistenza: e quella voce *megasthenes*, «potentissima», una volta pronunciata non è più revocabile.

Erinni è un «vortice scuro», che sconvolge le case: è un nodo – *ananke* – che stringe tra loro i consanguini.

nei. Una volta entrati nel viluppo di Necessità, è impossibile sfilarsi dal cappio: la morte di Eteocle e Polinice, così come era stata la loro nascita, è opera di Ananke.

Alla Porta Settima, da quando viene pronunciato il nome di Polinice, Eteocle è risucchiato nella vertigine della Maledizione. Erinni costringe il destino di Eteocle a ricongiungersi a quello di Polinice e il loro sangue mescolato rivela che l'alternativa è, ed è sempre stata, una sola: come aveva più volte predetto Apollo, o la salvezza della città, o la prosecuzione della stirpe di Laio²⁹.

Nell'ultima parte del dramma non è più Ares il motore degli eventi, non c'è più Atena a resistergli: quella prima rappresentazione ha lasciato il posto a un altro modo, ben più radicale, di dire il conflitto. Chi domina sulla tragedia della città è soltanto la potenza della voce di Apollo uscita dall'*omphalos* pizio, «il centro del mondo»; e, infine, soltanto Ate trionfa, conficcando il suo trofeo sulla Porta Settima, dove i due figli di Edipo si sono uccisi: dove i loro cadaveri mostrano, ormai inequivocabilmente, che quella stirpe è estinta.

Il nome di Edipo ricorre per ben nove volte negli ultimi duecento versi, e per quattro volte viene menzionato Laio: alla fine anche Eteocle, non più soltanto le fanciulle del coro, chiama se stesso «stirpe di Laio», «figlio di Edipo». Per Erinni Eteocle finalmente, alla Porta Settima, ammette di essere preda del demone della stirpe: per Erinni, ormai Eteocle, già non più «signore dei Cadmei», si riconosce soltanto nel legame di sangue che lo costringe a riunirsi, nella *monomachia*, al fratello. Ora è il coro che gli suggerisce di mettersi in salvo dalla Maledizione, proteggendosi dietro alla maschera del suo ruolo politico. Ma Eteocle sa che

non può, che il destino non accetta baratti: affonda nelle radici della colpa e iscrive la sua vicenda nella catena che deriva dalla colpa ancestrale di Laio; non più «timoniere della nave-città», spogliato del ruolo regale, Eteocle è alla fine soltanto discendente, figlio e fratello di una stirpe maledetta.

Da quando, giunto il commo alla Porta Settima, Eteocle insiste ad avvolgersi nei nomi maledetti della sua gente, il coro – voce della città – rivendica per sé la discendenza più sicura, quella da Cadmo: a Cadmo, infatti, Ares e Afrodite diedero in sposa la figlia Armonia e nel nome del progenitore, di cui gli dei si vollero ospiti e amici, è ancora possibile invocare l'aiuto dei divini, per la salvezza della città. Ora le fanciulle discriminano la sorte della «città dei Cadmei» – la salvezza delle «mura cadmee» – dalla rovina ormai irreversibile della casata regale: la città si scinde dal ramo malato dei suoi principi, il ramo che doveva rimanere secco e infecondo. Così, nell'esodo del dramma, dopo il doppio annuncio del Messo – «la città è salva; i due re, entrambi, sono morti» – la città si troverà a «gioire e a piangere insieme»: netta ormai e insanabile è la frattura tra la percezione politica dell'evento e la necessità di elaborare una liturgia luttuosa per la fine del *genos*.

Il “riconoscimento” di Edipo e la conseguente sua espulsione da Tebe (alla fine del suo mito e della sua tragedia) aveva portato un sollievo alla città e la purificazione dalla peste: nella nave-città – ricorda il coro nell'ultimo stasimo – uomini «troppo potenti», troppo fortunati come fu Edipo, sono un peso troppo gravoso da sostenere e nel momento della crisi sono la zavorra di cui ci si deve liberare, perché la nave stia a galla.

Anche il frotto di sangue in cui si consuma la dop-

pia morte di Eteocle e Polinice – inespiable, «sangue uguale» che intride la terra cadmea – è un’evacuazione indispensabile per la salvezza della città. La catarsi necessaria.

Con il sangue del doppio fratricidio la città si rinsalda, ripetendo il suo mito di fondazione: appena nati dal suolo di Tebe, inseminato da Cadmo con i denti di Ares, gli Sparti, infatti, si massacrarono fra loro, fino a che sopravvissero soltanto cinque fratelli. Cinque eroi fratricidi, da cui discendono tutti i tebani³⁰. La terra cadmea, terra-madre per eccellenza, si rivela matrigna verso i suoi figli: già fecondata dal sangue dei fratelli Sparti, beve ora, avida, il sangue dei suoi figli più illustri; avara, concede in cambio ai figli di Edipo soltanto quella misura di suolo che basta ad ospitare i loro cadaveri.

Alla fine la Terra coincide con la stessa Maledizione, ctonia Erinni evocata da Edipo proprio dalle viscere del sottosuolo. La terra-madre, come il «solco» materno di Giocasta, è il luogo dell’origine, in cui tutto finisce per tornare. Il suo grembo era stato detto «accogliente» da Eteocle nel prologo; ma in questa tragedia, dove ogni parola è un’arma a doppio taglio, anche questo attributo si rivela alla fine pericolosamente ambiguo: *pandokousa*, il participio che indicava all’inizio la tenera disponibilità del suolo a sostenere il peso dei suoi piccoli figli – futuri cittadini e difensori – ritorna alla fine nell’aggettivo *pandokon*, a indicare ancora una “accoglienza” del suolo, ma l’accoglienza vorace di corpi, infinita e insaziabile, del sottosuolo di Ade.

Fondare la città, ritagliare uno spazio che decida il “dentro” dal “fuori” e tracciare un confine, ipotizza la spartizione del territorio e quindi, all’origine, la necessità di riconoscere l’“altro”, il fratello, come “nemico”

e di escluderlo dalla fondazione, eliminandolo: costruire la città significa decretare la forma di un esilio del fratello e perciò tanto spesso nel rito di fondazione il sacrificio perfetto è uno spargimento di sangue “uguale”: così Caino, maledetto da Dio per l’assassinio di Abele, “cacciato dalla terra” si ritrae da dio, si nasconde e diventa “costruttore di città”³¹; così Romolo bagna il *pomerium* di sangue fraterno³², e perciò sarà cantato anche in lingua latina, in molte *Tebaidi*, il mito di Eteocle e Polinice³³.

Enoch, la prima città, Tebe e Roma ricavano la loro forma da un originario assassinio fraterno.

Ma la spartizione della terra che separa il fratello dal fratello è impossibile in questa tragedia: nella storia di Eteocle e Polinice non può sopravvivere nessuno dei due perché il loro sangue – ricorda il coro – è «lo stesso lo stesso sangue», più identico di quello di qualsiasi altra coppia fraterna. Il nuovo fratricidio su cui Tebe può rinforzare la sua fondazione, è una strage duale, in cui il sangue dei figli del “fratello”-Edipo torna a essere davvero lo stesso: finalmente uno.

Separati l’uno dall’altro per effetto di una mostruosa germinazione embrionale in Giocasta, Eteocle e Polinice sono «come i due frammenti di una stessa moneta spezzata» adoperati per il riconoscimento dell’ospite, che portano in greco, uno per l’altro, il nome di *symbolon*³⁴: reciproci simboli, i due fratelli non sanno pensare un’individua separatezza, non sanno «far parte» e alla fine la lama della spada «farà parte» per loro, portandoli a condividere anche la tomba.

Polinice porta nel nome lo spirito del *neikos*, la contesa: ma ciò che al fondo egli vuole, non è *spartire* con il fratello, ma *condividere* con esso ogni cosa: il trono di Tebe, la terra paterna, la stessa condizione di esule.

E infine la morte. Eteocle porta nel nome il suono del *kleos*, della gloria: egli crede alla verità dei nomi e per tutta la tragedia riesce a governare felicemente il gioco dell'*eponymia*, ma solo al momento del dilemma finale il *logos* rivela appieno tutta la sua pericolosa potenza. Il sigillo al “gioco dei nomi” è in un verso del coro, dopo l’annuncio del doppio fratricidio: la morte ha rivelato che i fratelli sono stati davvero “eteocli” e “polinici”, gloriosi nel nome di Eteocle, divisi dall’odio nel nome di Polinice. Il plurale dei due nomi propri è l’ardita figura grammaticale che sigla il disperato incontro fraterno, in cui i nomi risultano congiunti indissolubilmente come epiteti, ambivalenti predicativi di qualità fatali.

«Eteocli e Polinici», non più distinguibili ma simboli, secondo *eponymia*, uno dell’altro: questa è la soluzione completa dell’enigma che Eteocle e Polinice portavano, ciascuno separatamente, nel nome e che ora – ricomposti i due pezzi del *puzzle* nel reciproco massacro – risulta tragicamente chiaro.

Ritorna, nel finale del dramma³⁵ l’immagine della nave e il coro, come all’inizio i cittadini, è ora l’equipaggio. Ma la nave non è più figura della città: è la barca funebre che trasporterà all’Ade i corpi dei fratelli nemici. L’allegoria dell’ultimo brano corale ribalta in segni di morte i segni luminosi del corteo apollineo, che ogni anno da Atene parte per Delos, l’isola pura da cui la morte è ritualmente bandita³⁶. Questo corteo di morte ha le vele brune, anziché bianche; mesti sono i canti trenodici, anziché gioiosi peana; il compianto sui cadaveri «che stillano sangue» è il canto della menade, l’invasata di Dioniso, anziché il canto puro e intatto del peana apollineo. E la terra dell’approdo non sarà Delos, ma *adelon*, il desolato «invisibile» in cui

tutto scomparire inghiottito nel niente. Solo nella potenza sorda e opaca del niente, solo in Ade, tutto si placa: *polemos* e *stasis*, tutto quanto la madre Afrodite continua incessantemente a far nascere e il padre Ares continua ossessivamente a muovere alla vita.

Di fronte ai due nudi corpi, oltre ai due nudi nomi – «eteocli e polinici» – non v'è più alcuna parola “giusta” per dire la forma dell'ultimo incontro. Il *logos* – dicono le fanciulle del coro quando vengono portati in scena i due cadaveri – non ha più niente da dire: resta solo il canto, il lamento funebre.

MONICA CENTANNI

¹ *Odissea* viii, 83 ss.

² Ateneo viii, 347 D-E (=TrGF T 112 a/b).

³ La definizione dei poeti epici come τραγωδοδιδάσκαλοι è in Aristotele, *Poetica*, 49a 5; ma già Platone, nel condannare la poesia come mimesi, riconosceva in Omero ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμών [di tutti questi tragici primo maestro e guida]: *Repubblica* x, 595 c. 1 ss.

⁴ Aristotele, *Poetica*, 50a 38: ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας [il mito della tragedia è dunque il principio, e come l'anima].

⁵ C. Diano, *Forma ed evento*, Venezia 1994², p. 57. La testimonianza di Suda, s.v. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον [niente a che fare con Dioniso] connette direttamente lo strappo tematico dai riti dionisiaci che inaugura il teatro tragico, con l'età dei “tiranni”.

⁶ L'ostilità elementare della terra contro il mare è – com'è noto – l'ipotesi conduttrice della filosofia politica di Carl Schmitt: oltre all'opera fondamentale, *Il nomos della terra*, tr. it. di E. Castrucci, a cura di F. Volpi, Milano 1991, si rimanda, sul tema, a *Terra e mare*, a cura di A. Bolaffi, Milano 1986, e a *Il mare contro la terra*, ora in *Scritti politico-giuridici*, a cura di A. Campi, Perugia 1983.

⁷ ἁμίαντος è appellativo topico del mare: vi ricorre, per sineddoche, Eschilo in *Persiani*, 578, in cui i pesci vengono chiamati παίδων τὰς ἁμίαντου.

⁸ Sulla rischiosità degli investimenti marittimi, che gravano pesantemen-

te sugli investimenti finanziari, sui prestiti, sulle ipoteche “assicurative” e sulla legislazione commerciale specifica, le fonti più esplicite sono gli oratori: cfr. Lisia xxii, 14; Demostene xxxv, 33 (e *passim*).

⁹ Ancora C. Schmitt in *Il nomos della terra*, cit., p. 21, ricorda che l’etimologia del nome “pirata” rimanda alla radice di *πειράομαι*, «tento», «provo».

¹⁰ *Iliade* v, 840-863.

¹¹ Gorgia, *fr.* D-K 82 B 24; Aristofane, *Rane*, 1021.

¹² Eschilo, *Eumenidi*, 1021 ss.

¹³ H.D. Cameron, *Studies on the “Seven against Thebes” of Aeschylus*, Paris 1971, p. 31: «λέγειν τὰ καίρια [...] this is the keynote of the play».

¹⁴ M.G. Ciani, *Il tempo degli eroi*, introduzione a *Omero. Iliade*, Venezia 1992², pp. 41-42: «Solo alla luce del giorno [...] si combatte e si muore perché solo la luce rende visibile l’*areté* e possibile il *kleos*. [...] I pochi canti “notturni” dell’*Iliade* hanno una loro storia solo perché qualcosa di diverso accade, non tutti cedono al sonno, c’è qualcuno che veglia e agisce nel buio. [...] La notte di Dolone [...], la notte che l’*Iliade* non narra, l’ultima notte di Troia [...]. In entrambi i casi, un notte, un inganno, una strage».

¹⁵ Già “inattuale” dopo l’esperienza delle guerre persiane (la cui battaglia di Salamina già Eschilo aveva rappresentato, nei *Persiani*, come scontro di massa, del tutto spersonalizzato), soltanto pochi decenni più tardi, la rappresentazione della battaglia come successione di singole tenzoni, parà risibile ad Euripide, che nelle *Supplici*, con inequivocabile intento metateatrale, polemica con Eschilo proprio sui “duelli” dei *Sette*.

¹⁶ M.G. Ciani, *Il tempo degli eroi*, cit., p. 21: «L’*Iliade* è un poema di guerra, ma le battaglie [...] si traducono raramente in scene di massa. Si frantumano invece in una serie di duelli, nuclei autonomi che il poeta isola di volta in volta e che, uniti insieme, formano il quadro della guerra collettiva. Il duello è una scena tipica e [...] rientra [nella tecnica poetica] che costituisce [...] la griglia portante dell’intero poema, la grammatica di base della sua struttura formale».

¹⁷ Nei *Sette* Eschilo risolve con l’espedito di questo lunghissimo, e del tutto anomalo, commo, un problema che pare fondamentale nella prima fase della sua ricerca drammaturgica: lo sforzo di dare sviluppo dinamico ad un nucleo “mitico”, facendone un *drama*. Nei *Persiani* il problema è risolto con la moltiplicazione delle narrazioni – il Messo, la Regina, il Coro, Dario, Serse – che, rinarrando o commentando più volte il medesimo evento (la sconfitta persiana), lo fanno “accadere” in scena. Nei *Sette* invece l’effetto di una successione di quadri viene creato con la ripetizione multipla del modulo-base del commo (presentazione del nemico, presentazione del difensore, breve strofe corale): i duelli così *avvengono* scenicamente e il *drama* consiste nel movimento del passaggio da una porta a quella successiva, fino all’ultima.

¹⁸ «Ciò che Apollo suggerisce non è conoscenza luminosa, ma un tenebroso intreccio di parole. Lì si annida la sapienza, ma l’uomo che si fa avanti allungando la mano deve districare il groviglio, a costo della vita. In tal modo Apollo esercita la sua potenza, e irretisce gli uomini meglio dotati

per conoscere; in più la esercita attraverso la conseguente fomentazione alla lotta». (G. Colli, *La sapienza greca* 1, Milano 1977, p.47).

¹⁹ La soluzione degli enigmi di Apollo è sempre «te stesso», come d'altronde il dio *insegna* chiaramente con il motto γνώθι σεαυτόν: secondo alcune letture del mito di Edipo, anche la risposta all'indovinello della Sfinge, non sarebbe stata "l'uomo", ma "io" (forse un'auto-indicazione di Edipo, compiuta mediante un gesto involontario, la posa dell'"Edipo meditante" ben nota all'iconografia).

²⁰ L'idea di una somiglianza "fisica" fra Eteocle e Polinice, che sfiora l'identità, si fonda, oltre che su diverse suggestioni iconografiche (si pensi ai due cadaveri, identici e simmetrici nel frontone di Talamone) anche sulla parallela somiglianza-identità delle sorelle Antigone e Ismene, sottolineata nel primo verso dell'*Antigone* sofoclea: ὁ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κόρα, dove il nesso di consanguineità straordinariamente stretto si riflette fisicamente nell'identità dei lineamenti.

²¹ Aristotele, *Poetica*, 53 b 16 ss.: ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἔλεινόν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος. οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες. ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγίγνηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ, ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦν, ταῦτα ζητητέον [Nel caso di un nemico contro un nemico, sia che metta in atto lo scontro sia che lo premediti, non c'è nulla che susciti pietà, eccetto il fatto in sé; così anche se non vi è nessuna relazione tra i due. Ma se invece i fatti accadono all'interno di relazioni di affetto, e ad esempio chi uccide o medita di uccidere o di fare qualche altra azione simile, sia un fratello contro un fratello, o un figlio contro il padre, o una madre contro il figlio, o un figlio contro la madre; questa è la situazione che va ricercata].

²² Aristotele, *Poetica*, 52 a 32: καλλίστη [...] ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται [il riconoscimento migliore è quello che avviene insieme alla peripezia]. Il termine περιπέτεια, ricorre nella *Poetica* diverse volte, forse con significati non del tutto uniformabili: a partire dalla definizione precisa, contenuta in *Poetica*, 52 a 22, di peripezia come «rovesciamento degli avvenimenti nel loro contrario», Lanza privilegia coerentemente questo significato, anche nella relazione fra «peripezia» e «riconoscimento» (D. Lanza, *Come leggere oggi la Poetica?* in *Aristotele, Poetica*, Milano 1987).

²³ Sui miti tebani di Dioniso restano fondamentali le pagine di W. F. Otto, *Dioniso*, tr. it. di A. Ferretti Calenda, Genova 1990, pp. 71 ss.

²⁴ Così conferma la sopravvissuta Giocasta nel prologo delle *Fenicie* di Euripide, vv. 21-22.

²⁵ Così Edipo nell'*Edipo re* di Sofocle, vv. 779-780.

²⁶ Sofocle, *Edipo a Colono*, 1370 ss.: alle ἀραι, con cui congeda Polinice, ma che segneranno il destino di entrambi i figli, Edipo fa esplicito riferimento ai vv. 1375, 1384, 1389.

²⁷ Se Laio corrisponde a Zeus nell'invenzione della «corruzione dei maschi», Edipo corrisponde a Urano nell'invettiva contro i figli: come Urano nel ventre di Gea, Edipo ha messo il suo seme nel ventre della madre, ma

quando, dopo il gesto castrante di Crono, i figli di Urano e Gea «vengono tutti alla luce», a quanto racconta Esiodo (*Teogonia*, 207-210) il padre maledice il frutto dell'unione incestuosa.

²⁸ Eschilo, *Eumenidi*, 416-417: ἡμεῖς γάρ εἰμεν Νυκτὸς αἰανῆς τέκνα./ Ἀραὶ δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπαὶ κεκλήμεθα [Noi siamo della lugubre notte le figlie: Arai nelle nostre dimore, sotto terra, è il nostro nome].

²⁹ «O la città o la famiglia. Questo infatti significa l'ordine di "morire senza figli perché la città sia salva". Laio disobbedisce e la stirpe è portata all'annientamento nella morte dei suoi due ultimi discendenti» (C. Diano, *Eschilo. I Sette contro Tebe*, Firenze 1966, p. iv).

³⁰ Igino, *favola* 178.

³¹ *Genesi* 4, 9-17: «Allora il Signore disse a Caino: "Che hai fatto? La voce di tuo fratello grida a me dal suolo! Ora sii maledetto lungi da questo suolo che per opera della tua mano ha bevuto il sangue di tuo fratello [...]". Caino si allontanò dal Signore e abitò nel paese di Nod, a Oriente di Eden [...] poi divenne costruttore di una città» (tr. di G. Ravasi).

³² Plutarco, *Vita di Romolo* x, 2.

³³ Che il mito della guerra fratricida ritorni come tema ossessivo nella storiografia e nella letteratura latina è un'ipotesi guida del lavoro di S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, Roma-Bari 1966.

³⁴ F. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield*, Roma 1982, p. 27.

³⁵ Si intende sempre il finale della parte certamente originale del testo, fino al v. 860 (cfr. *Appendice* 1): l'ipotesi che seguiamo è che l'interpolazione tarda che modifica il finale del dramma abbia per oggetto, su suggestione dell'*Antigone* sofoclea, il trattamento discriminato da parte della città dei cadaveri dei due fratelli.

³⁶ Il rimando e *contrario* all'annuale processione per Delos è un'ipotesi interpretativa già antica, registrata negli scolii ai vv. 854-860.

I SETTE CONTRO TEBE

ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ

Il testo su cui è fondata la traduzione è quello dell'edizione
oxoniense di Denys Page.

ΕΤΕΟΚΛΗΣ

Κάδμου πολίται, χρή λέγειν τὰ καίρια
 ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως
 οἶακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ.
 εἰ μὲν γὰρ εὖ πράξαιμεν, αἰτία θεοῦ·
 εἰ δ' αὖθ', ὃ μὴ γένοιτο, συμφορὰ τύχοι, 5
 Ἐτεοκλῆς ἂν εἰς πολὺς κατὰ πόλιν
 ὕμνοισ' ὑπ' ἄκτων φροίμοις πολυρρόθοις
 οὐμῶγμασίν θ', ὧν Ζεὺς ἀλεξητήριος
 ἐπώνυμος γένοιτο Καδμείων πόλει.
 ὑμᾶς δὲ χρή νῦν, καὶ τὸν ἑλλείποντ' ἔτι 10
 ἤβης ἀκμαίας, καὶ τὸν ἕξηβον χρόνῳ,
 ὦραν τ' ἔχονθ' ἕκαστον, ὡς τι συμπρεπές,
 βλαστημὸν ἀλδαίνοντα σώματος πολύν, [13]
 πόλει τ' ἀρήγειν καὶ θεῶν ἐγχωρίων [12]
 βωμοῖσι, τιμὰς μὴ ἕξαλειφθῆναί ποτε, 15
 τέκνοις τε γῆι τε μητρὶ, φιλιτάτη τροφῶι·
 ἢ γὰρ νέους ἔρποντας εὐμενεὶ πέδῳ,
 ἅπαντα πανδοκοῦσα παιδείας ὄτλον,
 ἐθρέψατ' οἰκητήρας ἀσπιδηφόρους,
 πιστοὶ θ' ὅπως γένοισθε πρὸς χρέος τόδε. 20
 καὶ νῦν μὲν ἐς τόδ' ἡμᾶρ εὖ ῥέπει θεός·
 χρόνον γὰρ ἤδη τόνδε πυργηρουμένοις
 καλῶς τὰ πλείω πόλεμος ἐκ θεῶν κυρεῖ.
 νῦν δ' ὡς ὁ μάντις φησὶν, οἰωνῶν βοτήρ,
 ἐν ὧσιν νωμῶν καὶ φρεσὶν πυρὸς δίχα 25
 χρηστηρίους ὀρνίθας ἀμφευδεῖ τέχνηι,
 οὗτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων
 λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιίδα

ETEOCLE

Voi della città di Cadmo! Dire le parole giuste in quest'ora è il dovere di chi governa e, in poppa alla nave, regge il timone della città senza mai abbassare le palpebre al sonno. Perché se ci andrà bene, ogni merito sarà degli dei; ma se invece – e ciò non sia mai! – dovesse capitarci una disgrazia, “Eteocle”, Eteocle solo, per tutta la città la gente invocherà, a preludio di ogni mormorio confuso, di ogni lamento. Da questo Zeus ci protegga: sia “Protettore”, come dice il suo nome, della città dei Cadmei.

Quanto a voi, questo ora è il vostro dovere: sia chi non è giunto ancora a piena giovinezza, sia chi quella stagione ha passato, insieme a quanti sono nel fiore degli anni, ciascuno, per quanto gli spetta, dia linfa, rigoglio al vigore del corpo, e difenda la sua città e gli altari degli dei di questa terra, ché mai non vengano cancellati i loro culti. I vostri figli, difendete!, e la Terra madre, vostra prima nutrice. Fu lei, quando da piccoli strisciavate sul suo tenero suolo, che prese su di sé tutto il vostro peso e vi fece crescere: vi educò ad essere i suoi abitatori e a portare lo scudo, confidando che foste qui, ora, pronti a questo dovere.

Ora, dunque, fino a quest'oggi, inclina bene il favore divino: per tutto questo tempo infatti, da quando siamo chiusi dentro le mura, la guerra per lo più è andata bene per noi, grazie agli dei.

Ma ora il profeta dice, – lui, il guardiano di uccelli, che con le orecchie, con la mente, senza il lume degli occhi, scruta i presaghi alati con arte infallibile; lui che è sovrano di questi vaticini – parla di un assalto imponente che

νυκτηγορεῖσθαι κάπιβούλευσιν πόλει.
 ἀλλ' ἔς τ' ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων 30
 ὀρμᾶσθε πάντες, κοῦσθε σὺν παντευχίαι·
 πληροῦτε θωρακεῖα, κάπι σέλμασιν
 πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις
 μίμνοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων
 ταρβείτ' ἄγαν ὄμιλον. εὖ τελεί θεός. 35
 σκοπούς δέ κ' αὐτὸν καὶ κατοπτήρας στρατοῦ
 ἔπεμψα, τοὺς πέποιθα μὴ ματᾶν ὀδῶν·
 καὶ τῶνδ' ἀκούσας οὐ τι μὴ ληφθῶ δόλωι.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ

Ἴστεόκλεες, φέριστε Καδμείων ἀναξ,
 ἦκω σαφῆ τὰ κείθεν ἐκ στρατοῦ φέρων, 40
 αὐτὸς κατόπτης δ' εἴμ' ἐγὼ τῶν πραγμάτων
 ἄνδρες γὰρ ἑπτὰ, θούριοι λοχαγέται,
 ταυροσφαγῶντες ἐς μελάνδετον κάκος,
 καὶ θιγγάνοντες χερσὶ ταυρείου φόνου,
 Ἄρην Ἐνυῶ καὶ φιλαίματον Φόβον 45
 ὠρκωμότησαν, ἣ πόλει κατασκαφὰς
 θέντες λαπάξιν ἄστει Καδμείων βίαι,
 ἣ γῆν θανόντες τήνδε φυράσειν φόνωι·
 μνημεῖά θ' αὐτῶν τοῖς τεκοῦσιν ἐς δόμους
 πρὸς ἄρμ' Ἀδράστου χερσὶν ἔστεφον, δάκρυ 50
 λείβοντες, οἶκτος δ' οὔτις ἦν διὰ στόμα·
 σιδηρόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρείαι φλέγων
 ἔπνει λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων.
 καὶ τῶνδε πύστις οὐκ ὄκνωι χρονίζεται,
 κληρουμένους δ' ἔλειπον, ὡς πάλωι λαχῶν 55
 ἕκαστος αὐτῶν πρὸς πύλας ἄγοι λόχον.
 πρὸς ταῦτ' ἀρίστους ἄνδρας ἐκκρίτους πόλεωσ
 πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις τάγευσαι τάχος·
 ἐγγύς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατός
 χωρεῖ, κονίει, πεδία δ' ἀργηστής ἀφρός 60
 χραίνει σταλαγμοῖς ἵππικῶν ἐκ πλευμόνων.
 σὺ δ' ὄστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστρόφος

gli Achei per stanotte hanno deciso: una pericolosa insidia contro la città!

Allora, su!, agli spalti! Su! alle porte delle fortificazioni! Presto, accorrete tutti! Presto, con tutte le armi! Stipatevi sulle murate, postatevi sui parapetti delle mura, e sulle porte, ai varchi: là a resistere, con tutto il vostro coraggio! Attacheranno in gran massa, ma voi non fatevi spaventare: andrà tutto bene, grazie agli dei!

Io intanto, ho mandato osservatori a spiare al campo, e conto che non abbiano fatto la strada invano. Ora li ascolto: non ci sarà trama che mi colga di sorpresa!

MESSAGGERO

Eteocle, ottimo signore dei Cadmei, eccomi! Giungo ora dal campo e ti porto da là notizie sicure, perché ho visto io, con i miei occhi, i fatti che vengo a riferirti.

Sette guerrieri, i capi delle schiere, invasati di furore, sgozzano un toro sopra uno scudo brunito, e nel sangue del toro immergono le loro mani. Poi nel nome di Ares, di Strage, di Terrore bramoso di sangue, ecco! hanno giurato di radere al suolo questa città ed evacuare con violenza la rocca dei Cadmei: o, altrimenti, morire e intridere questa stessa terra del loro sangue.

È poi, ricordi di sé per i genitori, a casa, appendevano con le loro mani al carro di Adrasto; e versavano lacrime, intanto, ma non un lamento usciva dalle loro labbra.

Hanno un cuore di ferro e il loro animo brucia di ardimento, che spira dal loro sguardo: come leoni, hanno Ares negli occhi. Non dovrai aspettare molto e ne avrai la conferma: li ho lasciati che decidevano, traendo a sorte, a quale porta ciascuno dovesse condurre la sua schiera.

Perciò scegli i migliori guerrieri di questa città e disponili sui varchi delle porte: fa' presto! È già vicino, con tutte le armi, l'esercito degli Argivi! Prende terreno: ecco la polvere! La piana è rorida: è un mare di bianca schiuma, che stilla dalla bava dei cavalli ansimanti.

Tu ora, come un bravo timoniere fa per la sua nave, tap-

	<p>φάρξαι πόλιμα πρὶν καταίγισαι πνοὰς Ἄρεωσ· βοᾶι γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ. καὶ τῶνδε καιρὸν ὅστις ὤκιςτος λαβέ, κἀγὼ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον ὀφθαλμὸν ἔξω, καὶ σαφηνεῖαι λόγου εἰδῶς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβῆς ἔστι.</p>	65
Ετ.	<p>ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολιτισσοῦχοι θεοί, Ἄρά τ' Ἑρινὺς πατρὸς ἢ μεγασθενῆς, μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον ἐκθαμνίσητε δηιάλτων Ἑλλάδος, [φθόγγον χέουσαν καὶ δόμους ἔφεστίους] ἐλευθέραν δὲ γῆν τε καὶ Κάδμου πόλιν ζυγοῖσι δουλίοισι μὴ δῶτε χεθεῖν· γένεσθε δ' ἀλήκῃ· ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν, πόλις γὰρ εὖ πράσσουσα δαίμονας τίει.</p>	70
Χο.	<p>θρεῦμαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη. μεθειῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπῶν· ρεῖ πολὺς ὄδε λεὼς πρόδρομος ἰππότας· αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖς· ἀναυδὸς σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος· †ἐλε† δὲ γὰρ ἐμᾶς πεδί' ὀπλόκτυπ' ὦ- τὶ χρίμπτει βοᾶν· ποτᾶται, βρέμει δ' ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὀροτύπου. ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τ' ὀρόμενον κακὸν ἀλεύσατε. ὀᾶ· ὑπὲρ τειχέων ὁ λεύκασπις ὄρ- νυται λαὸς εὐτρεπεῖς ἐπὶ πόλιν διώκων <πόδας>· τίς ἄρα ρύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει</p>	80
		85
		90

pa le falle del castello, prima che l'uragano si abbatta al soffio di Ares. È un boato – senti! – è un'onda, ma di terra, l'armata che avanza. Ora è il momento: afferra l'istante, più rapido che puoi!

Io intanto resterò al mio posto: fidata vedetta terrò gli occhi bene aperti e saprai con chiarezza dalle mie parole ciò che accade là fuori, così potrai uscirne indenne.

ETEOCLE Tu Zeus, e Terra, e voi tutti Dei della città, e tu Maledizione, Erinni potente del padre mio, non permettete mai che questa città venga annientata dalle radici, che venga del tutto distrutta e di terra greca sia fatta preda di guerra! [...] Libera è questa terra e la città di Cadmo: non fatela piegare al giogo di schiavitù! Siate voi, invece, la sua forza! E anche nel vostro interesse che parlo – io spero – perché “città fortunata i suoi dei pregia”.

PARODO

CORO DI FANCIULLE DI TEBE

Urlo di paura: forte è l'angoscia!

Si muove l'esercito: l'esercito ha lasciato il campo!

È una fiumana che scorre – eccola! – la grande armata:
avanti corrono i carri!

Nell'aria si è alzata la polvere ad avvertirmi – la vedo! –:
non ha voce ma è un messaggero chiaro e sicuro.

Il suolo della mia terra è percorso da scalpitio di zoccoli:
offende l'orecchio, è un boato
che aleggia nell'aria e rimbomba, come inarrestabile
acqua che batte la roccia.

O dei, o dee! Qui incombe
una sciagura: allontanatela!

Ah!

Al di là delle mura luccicano gli scudi,
l'esercito avanza compatto contro la città:
veloce avanza!

Chi mai potrà salvarci? Chi ci proteggerà?

θεῶν ἢ θεᾶν;
 πότερα δῆτ' ἐγὼ <πάτρια> ποτιπέσω 95
 βρέτη δαιμόνων;
 ἰὼ
 μάκαρες εὐεδροί,
 ἀκμάζει βρετέων ἔχθεσθαι· τί μέλ-
 λομεν ἀγάστονοι;
 ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον; 100
 πέπλων καὶ στεφέων πότ' εἰ μὴ νῦν †ἀμ-
 φὶ λιτὰν† ἔξομεν;
 κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός·
 τί ρέξεις; προδώσεις, παλαιχθων
 Ἄρης, τὰν τεάν; 105
 ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν
 ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

θεοὶ πολιᾶοχοὶ χθονὸς ἴτ' ἴτε πάντες, [στρ. α
 ἴδετε παρθένων 110
 ἰκέσιον λόχον δουλοσύνας ὑπερ·
 κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν
 καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον. 115
 ἀλλ' ὦ Ζεῦ < > πάτερ παντελής,
 πάντως ἄρηξον δαίτων ἄλυσιν·
 Ἄργεῖοι γὰρ πόλιςμα Κάδμου 120
 κυκλοῦνται, φόβος δ' ἀρείων ὄπλων
 < >, διὰ δέ τοι γενύων ἱππίων
 κινύρονται φόνον χαλινοί·
 ἑπτὰ δ' ἀγήγορες πρέποντες στρατοῦ
 δορυρσοῖς σαγαῖς πύλαις †ἐβδόμαις† 125
 προσίστανται πάλω λαχόντες.

κύ τ' ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος [ἀντ. α
 ῥυσίπολις γενοῦ
 Παλλάς, ὃ θ' ἵππιος ποντομέδων ἀναξ 130

Chi degli dei? Chi delle dee?

Qual è la statua divina
ai cui piedi mi devo gettare?

Ah!

Voi, che state beati sui vostri seggi,
ora è il momento di tenerci stretti alle vostre statue:
perché non dovremmo piangere forte?

Lo sentite o non lo sentite questo fracasso di scudi?
Pepli e corone, quando mai, se non ora, dovremmo
promettervi in voto?

Questo rumore... l'ho negli occhi! Certo non è una lancia
sola che fa tutto questo frastuono!

E tu, cosa farai? Tradirai la tua terra,
tu, Ares, che hai qui antiche radici?

O dio dall'elmo d'oro, guarda, guarda la città
che un tempo ti fu tanto cara!

Dei della città, della nostra terra, venite, venite tutti!
Guardate delle fanciulle

supplici il coro, che vi prega di scampare alla schiavitù!
Onde intorno alla rocca – guerrieri e fluttuanti cimieri –
muggiano, sospinte dal soffio di Ares.

Ma tu, Zeus, padre che tutto puoi,
salvacì, salvacì dalla cattura nemica!

Già gli Argivi la cittadella di Cadmo
circondano: terrore delle armi di Ares!

Nelle ganasce i morsi

i destrieri stringono: stridore di strage!

Sette guerrieri superbi si stagliano, in testa all'esercito:
armati di lancia a tutte e sette le porte
stanno, ciascuno postato a quella che ha avuto in sorte.

E anche tu, nata da Zeus, potenza della battaglia,
sii Salvatrice,

tu, Pallade! E tu Signore dei cavalli, che regni sul mare

ἰχθυβόλωι †μαχανᾶι Ἰοσειδᾶν†
 ἐπίλυσι φόβων ἐπίλυσι δίδου·
 κύ τ' Ἄρης φεῦ φεῦ πόλιν ἐπώνυμον 135
 Κάδμου φύλαξον κήδεσσι τ' ἐναργῶς·
 καὶ Κύπρις, ἅτ' εἰ γένους προμάτωρ, 140
 ἄλευσον, σέθεν γὰρ ἐξ αἵματος
 γεγόναμεν λιταῖς σε < > θεοκλύτοις
 αὐτοῦσαι πελαζόμεσθα.
 καὶ κύ, Λύκει' ἀναξ, Λύκειος γενοῦ 145
 στρατῶι δαίτωι †στόνων αὐτᾶς†, κύ τ' ὦ Λατογένει-
 α κούρα, τόξον εὐτυκάξου.

ἔ ε ἔ ε· [στρ. β
 ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω· 151
 ὦ πότνι' Ἥρα·
 ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι·
 Ἄρτεμι φίλα·
 δοριτίνακτος αἰθῆρ ἐπιμαίνεται· 155
 τί πόλις ἄμμι πάσχει, τί γενήσεται;
 παῖ δ' ἔτι τέλος ἐπάγει θεός;

ἔ ε ἔ ε· [ἀντ. β
 ἄκροβόλος δ' ἐπάλξεων λιθὰς ἔρχεται·
 ὦ φίλ' Ἀπολλον·
 κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων· 160
 παῖ Διός, ὄθεν
 πολεμόκραντον ἀγνὸν τέλος ἐν μάχαι,
 κύ τε μάκαιρ' ἀνασσ' Ὀγκα, πρὸ πόλεως
 ἐπτάπυλον ἔδος ἐπιρρύου. 165

ἰὼ παναλκεῖς θεοί,
 ἰὼ τέλειοι τέλειαι τε γᾶς [στρ. γ
 τᾶσδε πυργοφύλακες,
 πόλιν δορίπονον μὴ προδῶθ'

con l'arma che scagli sui pesci, Poseidone,
tu liberaci dal terrore, liberaci!
E tu ancora Ares: aiuto, aiuto! Questa città prende
nome
da Cadmo, difendila e fa' vedere che la proteggi!
E tu, Cipride, che sei la prima madre della nostra stirpe,
allontana il pericolo! Da te, dal tuo sangue
siamo nati: a te con le nostre suppliche,
con le grida dei nostri lamenti, a te ci accostiamo!
E tu, Signore dei lupi, fatti ora lupo,
contro l'esercito nemico. E anche tu, figlia di Leto,
tu, fanciulla, tieni ben pronto il tuo arco!

Ah, ah!

Clangore di carri – li sento! – intorno a questa città!

Era, signora!

Cigolano le ruote, per gli assi gravati dal peso,

Artemide mia!

Vibrano le lance e l'aria smania di furore:

cosa si abbatte sulla nostra città? Che cosa accadrà?

Dove?, qual è il termine a cui il dio ci conduce?

Ah, ah!

Da lontano le gettano, e le pietre arrivano fino agli
spalti,

Apollo mio!

Canta alle porte il bronzo degli scudi,

figlio di Zeus: da te

dipende il termine sacro che in battaglia di tutta la guerra
decide.

E tu beata, Onca sovrana, resta davanti alla città

e salva il tuo tempio dalle sette porte.

O dei che tutto potete,

dei e dee, che tutto compite, voi che di questa terra
sorvegliate le mura,

non consegnate questa città, martoriata dalle lance,

ἕτεροφώνωι στρατῶι 170
κλύετε παρθένων κλύετε πανδίκως
χειροτόνους λιτάς.

ἰὼ φίλοι δαίμονες, [ἀντ. γ
λυτήριοι <τ'> ἀμφιβάντες πόλιν 175
δείξαθ' ὡς φιλοπόλεις
μέλεσθέ θ' ἱερῶν δημίων,
†μελόμενοι δ' ἀρήξατε†
φιλοθύτων δέ τοι πόλεος ὀργίων
μνήστορες ἔστε μοι. 180

Ἐτ. ὑμᾶς ἐρωτῶ, θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά,
ἧ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια
στρατῶν τε θάρσος τῶνδε πυργηρουμένωι,
βρέτη πεσοῦσας πρὸς πολιτσούχων θεῶν 185
αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήματα;
μήτ' ἐν κατοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φίληι
ξύνοικος εἶην τῶι γυναικείωι γένει
κρατοῦσα μὲν γὰρ οὐχ ὀμιλητὸν θράσος,
δείσασα δ' οἴκωι καὶ πόλει πλέον κακόν. 190
καὶ νῦν πολίταις τάδε διαδρόμους φυγὰς
θεῖσαι διερροθήσατ' ἄψυχον κάκην,
τὰ τῶν θύραθεν δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλετε,
αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθούμεθα.
τοιαῦτά τᾶν γυναιξὶ συνναίων ἔχοις. 195
κεὶ μή τις ἀρχῆς τῆς ἐμῆς ἀκούσεται
ἀνὴρ γυνή τε χῶ τι τῶν μεταίχμιον,
ψῆφος κατ' αὐτῶν ὀλεθρία βουλευέσεται,
λευστήρα δήμου δ' οὐ τι μὴ φύγη μόρον.
μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνή βουλευέτω, 200

ad un esercito di lingua straniera:
prestate ascolto a queste fanciulle, ascolto! Ed esaudite
secondo giustizia
le nostre suppliche a mani tese!

Voi che siete i miei dei,
siate i miei liberatori: mettetevi intorno alla città
e dimostrate così che vi è cara!
Pensate ai sacrifici offerti dal nostro popolo
e aiutateci!
Riti e misteri celebra la città:
voi ricordatevi ora, per me.

PRIMO EPISODIO

ETEOCLE Vi domando – bestie che siete insopportabili –:
credete forse che sia questo il modo migliore per salvare
la nostra città? Vi sembra di far coraggio al nostro esercito
dentro le mura, buttandovi così ai piedi delle statue
degli dei, a strillare e a sbraitare, voi, invise a chiunque
abbia cervello?

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 di una tracotanza in-
trattabile; quando invece ha paura, è un malanno ancora
più grande per la casa e per la città.

Così è anche ora: con queste corse, di qua e di là, in pre-
da al panico, rinfocolate nei nostri cittadini scoramento e
viltà; e invece aiutate, quanto meglio non si potrebbe,
quegli altri che stanno là fuori, mentre noi qui dentro ci
roviniamo da soli, con le nostre mani! Questo capita a
dover convivere con delle femmine!

Ma ora sentite! Se qualcuno non presterà orecchio ai
miei ordini – sia uomo, sia donna, o sia ciò che gli pare –
contro costui sarà decretata la morte: sarà il popolo a la-
pidarlo e non potrà scampare in alcun modo al suo desti-
no! Perché è l'uomo a cui spetta provvedere, e non certo

τάξωθεν· ἔνδον δ' οὔσα μὴ βλάβῃσι τίθει.
ἤκουσας ἢ οὐκ ἤκουσας, ἢ κωφῆι λέγω;

- Χο. ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδειξ' ἀκού- [στρ. α
σασα τὸν ἀρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον
ὄτε τε κύριγγες κλάγξαν ἐλικότροχοι 205
ἵππικῶν τ' † αὐπνων† πηδαλίων δία στόμια
πυριγενετᾶν χαλινῶν.
- Ετ. τί οὖν; ὁ ναύτης ἄρα μὴ ᾿ς πρῶϊραν φυγῶν
πρῦμνηθεν ἡὔρε μηχανὴν σωτηρίας
νεῶς καμουύτης ποντίωι σὺν κύματι; 210
- Χο. ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ- [ἀντ. α
χαῖα βρέτη θεοῖς πίνυος ὄτ' ὀλοᾶς
νειφομένας λιθάδος <ἦν> βρόμος ἐν πύλαις·
δὴ τότε ἦρθην φόβωι πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεος
ἴν' ὑπερέχοιεν ἀλκάν. 215
- Ετ. πύργον στέγειν εὐχεσθε πολέμιον δόρυ·
οὐκοῦν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν· ἀλλ' οὖν θεοὺς
τοὺς τῆς ἀλούσης πόλεος ἐκλείπειν λόγος.
- Χο. μῆ ποτ' ἐμὸν κατ' αἰῶνα λίποι θεῶν [στρ. β
ἄδε πανάγυρις, μῆδ' ἐπίδοιμι τάνδ'
ἄστυδρομουμέναν πόλιν καὶ σφάτευσμ'
ἀπτόμενον πυρὶ δαΐωι. 220
- Ετ. μῆ μοι θεοὺς καλοῦσα βουλεύου κακῶς·
πειθαρχία γάρ ἐστι τῆς εὐπραξίας
μήτηρ † γυνὴ† σωτήρος· ὦδ' ἔχει λόγος. 225
- Χο. ἔστι· θεοῦ δ' ἔτ' ἰσχύς καθυπερτέρα, [ἀντ. β
πολλάκι δ' ἐν κακοῖσι τὸν ἀμήχανον

la donna a decidere, su tutte le questioni esterne alla casa: a casa, dunque, vai! Dentro! E non fare altri danni! Mi hai sentito o non mi hai sentito? Parlo forse a una sorda?

CORO Figlio di Edipo, mio caro, ho avuto paura a sentire lo strepito dei carri: quel fragore fragore, quando i mozzi delle ruote si avvitano e il sibilo stride! E i cavalli che in bocca stringono i morsi dei freni forgiati nel fuoco!

ETEOCLE E allora? Forse che il marinaio, scappando da poppa a prua, ha mai trovato il modo di salvarsi, quando la nave è battuta allo stremo dalle onde del mare?

CORO Ma è dagli dei che sono subito corsa: presso queste statue antiche, per affidarmi a loro, quando il fracasso di quella rovinosa grandinata di pietre rimbombò sulle nostre porte! Allora il terrore mi ha fatto rizzare e correre a supplicare i beati, perché stendessero sulla città la loro potenza.

ETEOCLE Pregate invece che la rocca resista alle armi nemiche; perché è vero, dipende dagli dei, ma si dice che "città conquistata gli dei abbandonano".

CORO No, mai! Mai e poi mai questa sacra schiera divina mi abbandoni! Che mai io debba vedere scorribande nemiche in questa città e il nostro esercito avvolto e preso dal fuoco che tutto devasta!

ETEOCLE Invoca pure gli dei, ma non nutrire pensieri da vile: "Obbedienza è madre del Successo e sposa del Salvatore", così dice il proverbio.

CORO E così è infatti: ma più alta è la potenza divina, e tante volte colui che nella disgrazia non ha più risorse,

- κάκ χαλεπᾶς δῦας ὕπερθ' ὀμμάτων
 κριναμενᾶν νεφελᾶν ὀρθοῖ.
 Ετ. ἀνδρῶν τάδ' ἐστί, σφάγια καὶ χρηστήρια 230
 θεοῖσιν ἔρδειν πολεμίων πειρωμένους,
 σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων.
- Χο. διὰ θεῶν πόλιν νεμόμεθ' ἀδάματον, [στρ. γ
 δυσμενέων δ' ὄχλον πύργος ἀποστέγει·
 τίς τάδε νέμεεις στυγεῖ; 235
- Ετ. οὔτοι φθονῶ σοι δαιμόνων τιμᾶν γένος,
 ἀλλ' ὡς πολίτας μὴ κακοσπλάγχνου τιθῆις
 εὐκῆλος ἴσθι μῆδ' ἄγαν ὑπερφοβοῦ.
- Χο. ποταινεὶ κλύουσα πάταγον ἀνάμιγα [ἀντ. γ
 ταρβουσύνω φόβωι τάνδ' ἐς ἀκρόπτολιν, 240
 τίμιον ἔδος, ἰκόμαν.
- Ετ. μὴ νυν, εἰὰν θνήσκοντας ἢ τετρωμένους
 πύθησθε, κωκυτοῖσιν ἀρπαλίζετε·
 τούτωι γὰρ Ἄρης βόσκεται, φόνωι βροτῶν.
- Χο. καὶ μὴν ἀκούω γ' ἵππικῶν φρυαγμάτων. 245
 Ετ. μὴ νυν ἀκούουσ' ἐμφανῶς ἄκου' ἄγαν.
- Χο. στένει πόλιςμα γῆθεν ὡς κυκλουμένων.
 Ετ. οὐκοῦν ἔμ' ἀρκεῖ τῶνδε βουλευεῖν πέρι.
 Χο. δέδοικ', ἀραγμὸς δ' ἐν πύλαις ὀφέλλεται.
 Ετ. οὐ εἴγα μῆδὲν τῶνδ' ἐρεῖς κατὰ πτόλιν; 250
 Χο. ὦ ξυντέλεια, μὴ προδῶις πυργώματα.
 Ετ. οὐκ ἐς φθόρον σιγῶς ἀνασχῆσθι τάδε;

ed è prostrato da gravi difficoltà, ed ha già nere nubi
sopra i suoi occhi

incombenti, grazie a lei si rialza.

ETEOCLE Spetta ai maschi, ai guerrieri occuparsi di tutto questo: offrire le vittime agli dei e trarre vaticini, quando si cimentano contro i nemici. Compito tuo è invece fare silenzio e startene a casa!

CORO Grazie agli dei la città che abitiamo non è mai stata
vinta;
grazie agli dei questi bastioni sempre respingono gli
eserciti ostili.

Quale sdegno può aborrire tutto questo?

ETEOCLE Non è questo che ti rimprovero, di venerare la razza tutta degli dei; ma non voglio che tu renda smidolati gli abitanti di questa città! Sta' calma dunque e non farti travolgere così dal terrore!

CORO Ma io all'improvviso ho sentito un frastuono
confuso,
e in preda al terrore sono salita fin qui sull'acropoli:
in questo luogo sacro, sono venuta!

ETEOCLE Vi raccomando, ora! Se avrete notizie di morti e feriti, non avventatevi a vide sui singhiozzi, perché proprio questo è ciò di cui Ares si pasce: di sangue umano!

CORO Ecco: odo, odo i cavalli nitrire...

ETEOCLE E odili pure, ma senza far troppa mostra di
udirli!

CORO Geme la rocca fin da sotto la terra: il cerchio si fa
sempre più stretto!

ETEOCLE Per questo ci sono io, e tanto basta!

CORO Ho paura: c'è uno sconquasso alle porte, sempre più
forte!

ETEOCLE Taci! Devi proprio dirlo a tutta la città?

CORO Potenza divina! Non tradire questi bastioni!

ETEOCLE Alla malora! Non puoi tenerlo per te e stare
zitta?

Χο. θεοὶ πολῖται, μὴ με δουλείας τυχεῖν.
 Ετ. αὐτὴ ἐὲ δουλοῖς κάμῃ καὶ πᾶσαν πόλιν.
 Χο. ὦ παγκρατὲς Ζεῦ, τρέψον εἰς ἐχθροὺς βέλος. 255
 Ετ. ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἶον ᾧπασας γένος.
 Χο. μοχθηρόν, ὥσπερ ἄνδρας ὦν ἄλωι πόλις.
 Ετ. παλιντομείς αὐθιγγάνουε' ἀγαλμάτων;
 Χο. ἀψυχία γὰρ γλῶσσαν ἀρπάξει φόβος.
 Ετ. αἰτουμένω μοι κοῦφον εἰδοῖς τέλος. 260
 Χο. λέγοις ἂν ὡς τάχιτα καὶ τάχ' εἴσομαι.
 Ετ. εἰγήσον, ὦ τάλαινα, μὴ φίλους φόβει.
 Χο. εἰγῶ· σὺν ἄλλοις πείσομαι τὸ μόρσιμον.
 Ετ. τοῦτ' ἄντ' ἐκείνων τοῦπος αἰροῦμαι ἐθέεν
 καὶ πρός γε τούτοις ἐκτός οὔε' ἀγαλμάτων 265
 εὔχου τὰ κρείσσω, ξυμμάχουε εἶναι θεοῦς.
 κάμῶν ἀκούσας' εὐγμάτων ἔπειτα σὺ
 ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενὴ παιώνισον,
 Ἑλληνικὸν νόμισμα θυεστάδος βοῆς,
 θάρσος φίλοις, λύουσα πολεμίων φόβον. 270
 ἐγὼ δὲ χώρας τοῖς πολιττοῦχοις θεοῖς,
 πεδιονόμοις τε κάγορᾶς ἐπισκόποις,
 Δίρκης τε πηγαῖς ὕδατί τ' Ἴσμηνοῦ λέγω,
 εὐξυνηχόντων καὶ πόλεως σεσωμένης
 †μήλοισιν αἰμάσσοντας ἐστίας θεῶν 275
 ταυροκτονούντας θεοῖσιν ᾧδ' ἐπέυχομαι
 θήσειν τροπαῖα πολεμίων δ' ἐσθήμασι
 λάφυρα δαῖτων δουρίπληχθ' ἀγνοῖς δόμοις
 στέψω πρὸ ναῶν πολεμίων δ' ἐσθήματα†. 278^a

CORO Dei della città! Fate che non mi tocchi di essere
schiava!

ETEOCLE Sei tu che ci farai schiavi: te, me e tutta la città!

CORO Zeus onnipotente! Contro i nemici scaglia il tuo
fulmine!

ETEOCLE Zeus! Che bel dono ci hai fatto con la genia delle
donne...

CORO ...donne che soffrono come soffrono gli uomini,
quando la città viene conquistata!

ETEOCLE Ancora chiami disgrazie e torni a toccare le
statue?

CORO Non ho più animo – sai – e la mia lingua è preda del
terrore.

ETEOCLE Ti chiedo ora se puoi fare una cosa, una cosa da
poco...

CORO Dimmela subito e subito saprò se posso.

ETEOCLE Taci, infelice, taci! E non terrorizzare i nostri!

CORO Taccio sì: insieme agli altri sopporterò il mio
destino.

ETEOCLE “Taccio”: questa è la parola che, sopra ogni altra,
voglio sentire da te. E poi, stai lontana dalle statue, e pre-
ga invece per la cosa più importante: che gli dei stiano al
nostro fianco nella battaglia.

Ascolta prima la mia preghiera e poi innalza tu il sacro
grido, il peana propiziatorio: la voce che accompagna, se-
condo il costume ellenico, i sacrifici. Così infonderai co-
raggio ai nostri e dissolverai la paura dei nemici.

Io intanto agli dei della città e di questa terra, a loro che
sorvegliano i campi, la piazza, la fonte di Dirce e l'acqua
dell'Ismeno; a tutti loro faccio voto che se avremo buona
fortuna e se la città sarà salva, allora il sangue delle greggi
bagnerà i focolari divini; e prometto di sgozzare un toro
in loro onore, di innalzare i trofei e di appendere le spo-
glie dei nemici, trafitti dalle lance, ai muri sacri dei loro
templi.

τοιαῦτ' ἐπέυχου μὴ φιλοστόνωσ θεοῖς,
 μηδ' ἐν ματαίοις κἀγρίοις ποιφύγμασιν· 280
 οὐ γάρ τι μᾶλλον μὴ φύγησ τὸ μόρσιμον.
 ἐγὼ δέ γ' ἄνδρασ ἐξ ἐμοὶ σὺν ἐβδόμῳ
 ἀντηρέτας ἐχθροῖσι †τὸν μέγαν τρόπον†
 εἰς ἐπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολῶν,
 πρὶν ἀγγέλου σπερχνούσ τε καὶ ταχυρρόθουσ 285
 λόγουσ ἰκέσθαι καὶ φλέγειν χρεῖασ ὕπο.

Χο. μέλει, φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ, [στρ. α
 χεῖρονεσ δὲ καρδίασ
 μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβουσ 290
 τὸν ἀμφιτειχῆ' ἄσ λείων, δράκοντασ ὡσ τισ τέκνων
 ὑπερδέδοικεν λεχαιῶν δυσευνήτορασ
 πάντρομοσ πελειάσ·
 τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ πύργουσ 295
 πανδημεὶ πανομιλεῖ
 στείχουσιν τί γένωμαι;
 τοὶ δ' ἐπ' ἀμφιβόλοισιν
 ἰάπτουσ πολίταισ
 χερμάδ' ὀκρίεσσαν. 300
 παντὶ τρόπῳ, Διογενεῖσ
 θεοῖ, πόλιν καὶ στρατὸν
 Καδμογενῆ ρύεσθε.

ποῖον δ' ἀμείψεσθε γαίασ πέδον [ἀντ. α
 τᾶσδ' ἄρειον, ἐχθροῖσ 305
 ἀφέντεσ τὰν βαθύχθον' αἶαν
 ὕδωρ τε Διρκαῖον, εὐτραφέστατον πωμιάτων
 ὄσων ἦσιν Ποσειδᾶν ὁ γαιάοχοσ 310
 Τηθύοσ τε παῖδεσ;

Anche tu ora fa' questi voti agli dei, senza cedere alla voluttà dei pianti, senza inutili, selvaggi sospiri: non sarà così, infatti, che potrai scampare al tuo destino.

Io ora vado a schierare sei guerrieri e me stesso per settimo, per contrastare i nemici ai sette varchi delle mura, prima che le parole del messaggero giungano rapide e confuse: prima che tutto divampi per la fiamma di necessità.

STASIMO

CORO

Così vorrei; ma per il terrore non ha sonno il mio cuore.

Mi stringono dentro al petto
le angosce e rinfocolano la paura.

È intorno alle mura, l'armata! Come per i piccoli appena nati

paventa i serpenti, non li vuole dentro nel nido
la tremebonda colomba;

così quelli, contro i nostri bastioni
– massa, torma da ogni parte –
avanzano: che cosa sarà di me?

E quelli ancora, da qua da là
scagliano, contro gli abitanti della città,
una tempesta di pietre taglienti!

Trovate voi il modo, figli di Zeus!
voi, dei, proteggete questa città e i guerrieri
della stirpe di Cadmo!

Con quale terra farete il cambio, con quale
che sia migliore di questa, se ai miei nemici
abbandonerete questo suolo fecondo, profondo?
Se l'acqua di Dirce lascerete, la più dissetante di tutte le
fonti,
di quante fa sgorgare Poseidone, signore della terra
con le figlie di Teti?

πρὸς τὰδ', ὧ πολιοῦχοι
 θεοί, τοῖσι μὲν ἕξω
 πύργων ἀνδρολέτειραν
 καταρρίψοπλον ἄταν 315
 ἐμβалόντες ἄροιςθε
 κῦδος τοῖςδε πολίταις,
 καὶ πόλεως ρύτορες <ἕστ'>
 εὐἑδροί τε στάθητ'
 ὀξυγόοις λιταΐειν. 320

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' ὠγυγίαν [στρ. β
 Αἶδαι προΐάψαι, δορὸς ἄγραν
 δουλίαν, ψαφαρᾶι σποδῶι
 ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν
 περθομέναν ἀτίμως, 325
 τὰς δὲ κεχειρωμένας ἄγεσθαι,
 ἔ ἔ, νέας τε καὶ παλαιὰς
 ἱππηδὸν πλοκάμων, περι-
 ρηγνυμένων φαρέων· βοᾶι
 δ' ἐκκενουμένα πόλις 330
 λαῖδος ὀλλυμένας μειξοθρόου.
 βαρείας τοι τύχας προταρβῶ.

κλαυτὸν δ' ἀρτιτρόφοις ὠμοδρόπως [ἀντ. β
 νομίμων προπάροιθεν διαμεῖψαι
 δωμάτων στυγερῶν ὀδόν. 335
 ἧ τὸν φθίμενον γὰρ προλέγω
 βέλτερα τῶνδε πράσσειν
 πολλὰ γάρ, εὐτε πτόλις δαμασθῆι,
 ἔ ἔ, δυστυχῆ τε πράσσει, 340
 ἄλλος δ' ἄλλον ἄγει, φονεύ-
 ει, τὰ δὲ πυρφορεῖ· καπνῶι
 χραίνεται πόλιςμ' ἄπαν,
 μαινομένοις δ' ἐπιπνεῖ λαοδάμας
 μαιίνων εὐσέβειαν Ἄρης. 344

Per tutto questo, o dei
della città, contro coloro che stanno fuori
da queste mura, scagliate colei che rovina i guerrieri,
colei che fa gettare le armi: Ate
scagliate contro di loro e date
luce di gloria agli abitanti di questa città!
Della città siate i salvatori
e restate ben saldi sui vostri seggi: esaudite
queste suppliche dagli acuti lamenti!

Pena per questa città antichissima,
che sia gettata nell'Ade, preda di guerra
in schiavitù, in polvere di cenere ridotta:
dai guerrieri Achei, per volere degli dei,
senza onore distrutta!
E le donne dei vinti trascinate, ghermite,
ah ah! giovani e vecchie insieme,
come cavalle per i capelli tirate; fatte a brani
le loro vesti. Urla
la città tutta che si sta svuotando:
fugge la preda sperduta, confusa.
Grave sarà la mia sorte: già tremo!

Pianto per noi: appena cresciute, frutto acerbo saremo
colte;
prima del rito, anzitempo, dovremo cambiare
di casa, e odiosa sarà quella strada.
Chi muore – lo dico da ora –
patirà miglior sorte di quella:
perché molto ha da soffrire la città conquistata,
ah, ah! molti dolori avrà da patire!
Di qua, il vincitore il vinto trascina,
assassina; di là, appicca fuoco di incendio: per il fumo
la città è tutta abbrunata.
Impazzano i nemici; è un vento che soggioga i guerrieri,
che contamina ogni pietà, vento di Ares.

	κορκορυγαὶ δ' ἄν' ἄστνυ, ποτὶ δ' ὄρκαῖνα	[στρ. γ
	πυργῶτις, πρὸς ἀνδρὸς δ' ἀνήρ < > δορὶ καίνεται,	
	βλαχαὶ δ' αἱματόεσσαι	348
	τῶν ἐπιμαστιδίῳ	350
	ἀρτιτρεφεῖς βρέμονται.	
	ἀρπαγαὶ δὲ διαδρομῶν ὁμαίμονες·	
	ξυμβολεῖ φέρων φέροντι	
	καὶ κενὸς κενὸν καλεῖ	
	ξύννομον θέλων ἔχειν,	
	οὔτε μείον οὔτ' ἴσον λελιμμένος·	355
	†τίν' ἐκ τῶνδ' εἰκάσαι λόγος† πάρα;	
	παντοδαπὸς δὲ καρπὸς χαμάδις πεσῶν	[ἀντ. γ
	ἀλγνῆν κύρησαν πικρῶν δῶμα θαλαμηπόλων,	
	πολλὰ δ' ἀκριτόφυρτος	360
	γᾶς δόσις οὐτιδανοῖς	
	ἐν ῥοθίοις φορεῖται·	
	ὁμῳίδες δὲ καινοπήμονες < >	
	< > εὐνὰν αἰχμάλωτον	
	ἀνδρὸς εὐτυχοῦντος, ὡς	365
	δυσμενοῦς ὑπερτέρου	
	ἐλπίς ἐστι νύκτερον τέλος μολεῖν,	
	παγκλαύτων ἀλγέων ἐπίρροθον.	
Ημιχ.	ὃ τοι κατόπτῃς, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, στρατοῦ	
	πευθῶ τιν' ἡμῖν, ὦ φίλοι, νέαν φέρει,	370
	σπουδῆι διώκων πομπίμους χνόας ποδῶν.	
Ημιχ.	καὶ μὴν ἄναξ ὄδ' αὐτὸς Οἰδίπου τόκος	
	εἷς' ἀρτίκολλος ἀγγέλου λόγον μαθεῖν·	
	σπουδῆ δὲ καὶ τοῦδ' †οὐκ ἀπαρτίζει† πόδα.	
Αγγ.	λέγομ' ἂν εἰδῶς εἰ τὰ τῶν ἐναντίων	375
	ὥς τ' ἐν πύλαις ἕκαστος εἴληχεν πάλον.	
	Τυδεὺς μὲν ἤδη πρὸς πύλαις Προϊτίειν	
	βρέμει, πόρον δ' Ἴσμηγὸν οὐκ εἴη περᾶν	

Cupo crepito sale alla rocca: è una prigione
questa cinta di mura. Con la lancia guerriero già
ammazza guerriero.

Vagiti insanguinati
di lattanti
appena nati, fanno fremere l'aria.
Sangue di rapine, sangue di scorrerie:
l'un l'altro si scontrano, carichi di bottino;
l'un l'altro si chiamano, ancora spogli,
per spartirsi la preda:
ma nessuno brama avere di meno o far parte a metà!
Cosa si può immaginare verrà da tutto questo?

Ogni frutto gettato a terra,
rattrista chi vi si imbatte, addolora le ancelle del talamo:
tutti mischiati, confusi,
i doni della terra sono rapiti
nel flusso delle cose che non sono più nulla.
Fatte serve, le fanciulle conoscono nuovi dolori
e il letto di schiave
di un fortunato guerriero: perché,
se vince l'odiato nemico,
la speranza è arrivare al termine della notte,
ultimo conforto ad ogni pianto, ad ogni pena.

SEMICORO Ecco la spia – è lui, mi pare! – che torna dal
campo e ci porta, mie care, qualche notizia. Corre in fret-
ta! Come ruote, veloci, girano i suoi piedi!

SEMICORO Ed ecco di qua il mio signore che viene, il figlio
di Edipo. Arriva giusto a tempo per sentire cos'ha da dire
il messaggero: va di fretta anche lui e il suo passo è
scomposto!

MESSO Posso parlare perché so tutto quanto dei nemici e
quale porta toccò in sorte a ciascuno.
Tideo già freme per andare alla porta di Preto, ma l'indo-
vino non gli consente di traversare il guado dell'Ismeno: i

ὁ μάντις· οὐ γὰρ σφάγια γίγνεται καλά·
 Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος 380
 μεσημβριναῖς κλαγγαῖσιν ὡς δράκων βοᾷ,
 θείνει δ' ὀνειδέει μάντιν Οἰκλειδίην σοφόν,
 καίνειν μόρον τε καὶ μάχην ἄψυχαι.
 τοιαῦτ' αὐτῶν τρεῖς κατασκίους λόφους
 σεῖει, κράνους χαίτωμ', ὑπ' ἀσπίδος δὲ τῶι 385
 χαλκήλατοι κλάζουσι κώδιωνες φόβον.
 ἔχει δ' ὑπέρφρον σῆμ' ἐπ' ἀσπίδος τόδε,
 φλέγονθ' ὑπ' ἄστροις οὐρανὸν τετυγμένον·
 λαμπρὰ δὲ πανσέληνος ἐν μέσῳ κάκει,
 πρέσβιστον ἄστρον, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει. 390
 τοιαῦτ' ἀλύων ταῖς υπερκόμποις σαγαῖς
 βοᾷ παρ' ὄχθαις ποταμίαις μάχης ἐρών,
 ἵππος χαλινῶν ὡς κατασθμαίνων μένει,
 ὅστις βοῆν κάλιππος ὀρμαίνει κλύων.
 τίς ἀντιτάξει τῶιδε; τίς Προίτου πυλῶν 395
 κλήθρων λυθέντων προστατεῖν φερέγγυος;
 κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὕτιν' ἂν τρέσαιμ' ἐγώ,
 οὐδ' ἔλκοποιὰ γίγνεται τὰ σήματα.
 λόφοι δὲ κώδων τ' οὐ δάκνουσ' ἄνευ δορός·
 καὶ νύκτα ταύτην ἦν λέγεις ἐπ' ἀσπίδος 400
 ἄστροις μαρμαίρουσαν οὐρανοῦ κυρεῖν,
 τάχ' ἂν γένοιτο μάντις ἀνοία τινί·
 εἰ γὰρ θανόντι νύξ ἐπ' ὀφθαλμοῖς πέσοι,
 τῶι τοι φέροντι σῆμ' ὑπέρομπον τόδε
 γένοιτ' ἂν ὀρθῶς ἐνδίκως τ' ἐπώνυμον, 405
 καυτὸς κατ' αὐτοῦ τὴν ὕβριν μαντεύεται.
 ἐγὼ δὲ Τυδεῖ κεδνὸν Ἀστακοῦ τόκον
 τῶνδ' ἀντιτάξω προστάτην πηλωμάτων,
 μάλ' εὐγενῆ τε καὶ τὸν Αἰσχίνης θρόνον
 τιμῶντα καὶ στυγοῦνθ' ὑπέρφρονος λόγου· 410
 αἰσχροῦν γὰρ ἀργός, μὴ κακὸς δ' εἶναι φιλεῖ.
 σπαρτῶν δ' ἀπ' ἀνδρῶν, ὧν Ἄρης ἐφέϊσατο,
 ρίζωμ' ἀνεῖται, κάρτα δ' ἔστ' ἐγχώριος,
 Μελάνιππος· ἔργον δ' ἐν κύβοις Ἄρης κρινεῖ.

segni delle vittime non sono propizi. Ma Tideo smania, brama lo scontro. Urla, come un serpente che sibila nel meriggio: copre d'insulti l'indovino, il sapiente figlio di Oicleo; dice che scodinzola come un cane di fronte al destino; dice che non ha coraggio di affrontare la battaglia. Urla così e intanto tre cimieri scuote, criniere che gli ombreggiano l'elmo; da sotto lo scudo, sonagli di bronzo battuto tintinnano un suono di terrore.

Sullo scudo porta quest'insegna superba: è un cielo cesellato, fiammeggiante di stelle, e una luna piena nel mezzo campeggia splendente; il più venerando fra gli astri, l'occhio della notte, su tutto si staglia.

Così, fuori di sé, con le sue armi spavalde, sbraita lungo la riva del fiume e spasima per la battaglia. È come un cavallo che tenuto a freno, pur ansima contro il morso: che appena sente uno squillo di tromba, d'impeto vuole lanciarsi.

Chi gli opporrai a contrastarlo? Chi, quando saranno aperti i serramenti della porta di Preto, chi credi che possa resistergli?

ETEOCLE Gli orpelli dei guerrieri non mi hanno mai messo paura, e le insegne mai hanno ferito nessuno: pennacchi e sonagli non mordono senza le armi!

E quella notte poi, che – dici – sul suo scudo risplende, brillante di tutte le stelle del cielo, è follia che presto diverrà presagio. Se muore, infatti, e la notte cade sopra ai suoi occhi, questa insegna spavalda cadrà proprio a segno per chi la porta: “notte” sarà, giusto come dice il nome, e sarà stato lui stesso a profetarsi la condanna della sua superbia.

Ed io contro Tideo il valoroso figlio di Astaco voglio opporre, a difendere quella porta: è nobile di gente, venera il trono dell'Onore e odia le parole superbe; è incapace di azioni indegne e non sa comportarsi da vile. Dagli Sparti, che Ares risparmiò, trae le sue radici: è proprio stirpe di questa terra, il nostro Melanippo!

È pur sempre Ares che decide ai dadi l'esito dell'impre-

	<i>Δίκη δ' ὁμαίων κάρτα νιν προστέλλεται εἶργειν τεκούσῃ μητρὶ πολέμιον δόρυ.</i>	415
<i>Χο.</i>	<i>τὸν ἄμόν νυν ἀντίπαλον εὐτυχεῖν θεοὶ δοῖεν, ὡς δικαίως πόλεωσ πρόμαχος ὄρνυται. τρέμω δ' αἵματη- φόρους μόρους ὑπὲρ φίλων ὀλομένων ἰδέσθαι.</i>	[στρ. α 420
<i>Αγγ.</i>	<i>τούτῳ μὲν οὕτως εὐτυχεῖν δοῖεν θεοί· Καπανεὺς δ' ἐπ' Ἥλέκτραισιν εἴληχεν πύλαις, γίγας ὄδ' ἄλλος, τοῦ πάρος λελεγμένου μείζων, ὁ κόμπος δ' οὐ κατ' ἀνθρώπων φρονεῖ, πύργους δ' ἀπειλεῖ δεῖν', ἃ μὴ κραῖνοι τύχη· θεοῦ τε γὰρ θέλοντος ἐκπέρσειν πόλιν καὶ μὴ θέλοντός φησιν, οὐδὲ τὴν Διὸς Ἔριν πέδοι σκήψασαν ἐμποδῶν σχεθεῖν. τὰς δ' ἀστράπας τε καὶ κεραυνίους βολὰς μεσημβρινοῖσι θάλπεσιν προσήκασεν. ἔχει δὲ σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον, φλέγει δὲ λαμπὰς διὰ χερῶν ὠπλισμένη, χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν “πρήσω πόλιν.” τοιῶνιδε φωτὶ πέμπε· τίς ξυστήσεται; τίς ἄνδρα κομπάζοντα μὴ τρέσας μενεῖ;</i>	425 430 435
<i>Ετ.</i>	<i>καὶ τῶνιδε κέρδει κέρδος ἄλλο τίκτεται· τῶν τοι ματαίων ἀνδράσιν φρονημάτων ἢ γλῶσσ' ἀληθῆς γίγνεται κατήγορος. Καπανεὺς δ' ἀπειλεῖ δρᾶν παρεσκευασμένος· θεοὺς ἀτίζων κάπογυμνάζων στόμα χαρᾶι ματαΐαι θνητὸς ὦν ἐς οὐρανὸν πέμπει γεγωνὴ Ζηνὶ κυμαίνοντ' ἔπη. πέποιθα δ' αὐτῶι ξὺν δίκῃ τὸν πυρφόρον ἦξειν κεραυνὸν οὐδὲν ἐξηκασμένον μεσημβρινοῖσι θάλπεσιν τοῖς ἡλίῳ·</i>	440 445

sa; ma tuttavia è la Giustizia del sangue che manda lui, proprio lui, a respingere dalla sua terra – la madre che l'ha partorito – le armi nemiche.

STROFE CORALE

Al nostro campione buona fortuna
gli dei concedano, a lui che in nome della giustizia
scende in campo per la città. Ma temo:
il sangue, la morte di chi cadrà
per i suoi cari – no! – non voglio vedere!

MESSAGGERO Sì: a lui gli dei concedano buona fortuna!
Poi c'è Capaneo, che ha avuto in sorte la porta di Elettra:
costui è un novello Gigante, più forte di quello di prima.
È superbo, di un'alterigia smodata per un mortale, e scaglia
contro queste mura minacce tremende: non sia mai
che vadano a segno! Dice che se gli dei vorranno, distruggerà
la città; ma anche se non vorranno – dice – neppure se l'Ira di Dio
piombasse a terra a contrastargli il passo: i fulmini di Zeus e le
saette che inceneriscono, lui si immagina siano caldi come i raggi
del sole a mezzogiorno.

Come insegna, ha un uomo senz'armi, portatore di fuoco:
divampa una fiaccola, l'arma che tiene nelle sue mani, ed una
scritta, a lettere d'oro, dice "BRUCERÒ LA CITTÀ". Contro quest'eroe
devi mandare... chi mai potrà contrastarlo? Chi resisterà senza
tremare davanti a un guerriero così tracotante?

ETEOCLE Un altro punto a nostro favore qui ci si procura!
Vero è che per gli uomini pieni di vane superbie la lingua diventa
la prima vera accusatrice. Capaneo sta là a minacciare, già tutto
pronto all'azione: non rispetta gli dei e allena la bocca, contento
e incosciente, lui – un mortale! –, scagliando contro il cielo, contro
Zeus stesso, fiumane di parole. Sono certo che per lui arriverà
giustamente un portatore di fuoco: ma sarà un fulmine, non proprio
paragonabile ai raggi del sole a mezzogiorno!

- ἀνὴρ δ' ἐπ' αὐτῶι, κεῖ στόμαργός ἐστ' ἄγαν,
 αἴθων τέτακται λῆμα, Πολυφόντου βία,
 φερέγγυον φρούρημα προστατηρίας
 Ἀρτέμιδος εὐνοίαισι σὺν τ' ἄλλοις θεοῖς. 450
 λέγ' ἄλλον ἄλλαισι ἐν πύλαις εἰληχότα.
- Χο. ὄλοιθ', ὃς πόλει μεγάλ' ἐπεύχεται, [ἀντ. α
 κεραυνοῦ δέ νιν βέλος ἐπισχέθαι,
 πρὶν ἐμὸν ἐσθορεῖν δόμον πωλικῶν θ'
 ἐδωλίων <μ'> ὑπερκόπῳ 455
 δορί ποτ' ἐκλαπάξαι.
- Αγγ. [καὶ μὴν τὸν ἐντεῦθεν λαχόντα πρὸς πύλαις]
 λέξω· τρίτῳ γὰρ Ἴετέοκλῳ τρίτος πάλος
 ἐξ ὑπτίου ἠήδησεν εὐχάλκου κράνουσ,
 πύλαισι Νηίστησι προσβαλεῖν λόχον. 460
 ἵππους δ' ἐν ἀμπυκτῆρσιν ἐμβριμωμένασ
 δινεῖ θελούσασ πρὸς πύλαισ πεπτωκέναι.
 φιμοὶ δὲ κυρίζουσι βάρβαρον βρόμον
 μυκτηροκόμποισ πνεύμασιν πληρούμενοισ.
 ἐσχημάτισται δ' ἀσπίσ οὐ σμικρὸν τρόπον· 465
 ἀνὴρ ὀπλίτησ κλίμακοσ προσαμβάσεισ
 στείχει πρὸσ ἐχθρῶν πύργον, ἐκπέρσαι θέλων·
 βοαὶ δὲ χούτοσ γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖσ
 ὡσ οὐδ' ἂν Ἄρησ σφ' ἐκβάλοισ πυργωμάτων.
 καὶ τῶιδε φωτὶ πέμπε τὸν φερέγγυον 470
 πόλεωσ ἀπείργειν τῆσδε δούλιον ζυγόν.
- Ετ. [πέμποιμ' ἂν ἦδη τόνδε, σὺν τύχηι δέ τωι]
 καὶ δὴ πέπεμπται κόμπον ἐν χεροῖν ἔχων
 Μεγαρεύσ, Κρέοντοσ σπέρμα τοῦ σπαρτῶν γένουσ,
 ὃσ οὔτι μάργον ἵππικῶν φρυαγμάτων 475
 βρόμον φοβηθεῖσ ἐκ πυλῶν χωρήσεται,
 ἀλλ' ἦ θανῶν τροφεῖα πληρώσει χθονὶ
 ἦ καὶ δὴ ἄνδρε καὶ πόλισ μ' ἐπ' ἀσπίδοσ
 ἐλῶν λαφύροισ δῶμα κοσμήσει πατρόσ.
 κόμπαζ' ἐπ' ἄλλωι, μηδέ μοι φθόνει λέγων. 480

Un nostro guerriero lo affronterà; è un uomo che ama poco cianciare, ma teso e ardente è il suo coraggio: è il forte Polifonte, solido baluardo nostro, se Artemide, la protettrice, vorrà essere benevola e con lei gli altri dei. Dimmi di un altro, ad un'altra porta toccato in sorte.

ANTISTROFE CORALE

Muoia chi questa città gravemente minaccia:
la saetta del fulmine lo fermi,
prima che faccia irruzione nella mia casa
e dalle mie stanze, come giovane puledra,
la sua superba lancia mi strappi.

MESSAGGERO Dirò subito che per terzo a Eteoclo, al terzo sorteggio che uscì dal cavo del bell'elmo di bronzo, toccò di condurre la schiera alla porta Neiste.

Fa girare in cerchio le cavalle che fremono sotto i frontali, smaniose di lanciarsi contro la porta: le musoliere sibilano note aspre e strane dalle froge gonfie di ansimi.

La figura che porta sullo scudo non è certo di vile fattura: un guerriero in armi sale per una scala, su per il torrione nemico, per espugnarlo. Anche qui tuona una scritta, di lettere incise: che neppure Ares riuscirà a buttarlo giù dalle mura.

Contro quest'eroe tu devi mandare un difensore che tenga lontano dalla città il giogo di schiavitù.

ETEOCLE Ecco l'ho già mandato: è fiero della forza delle sue braccia, il nostro Megareo; è figlio di Creonte, della razza degli Sparti.

Impennate di cavalli frementi e strani nitrìti non gli faranno cedere il passo alla porta: lui non ha paura! O morirà e ripagherà così il debito alla terra che l'ha nutrito, oppure entrambi i guerrieri, con la rocca che sta sullo scudo, conquisterà e con le spoglie adorerà la casa del padre.

Di' ora del prossimo e dei suoi vantì: non indugiare, parla!

Χο.	ἐπεύχομαι δὴ τὰ μὲν εὐτυχεῖν, ἰώ, πρόμαχ' ἐμῶν δόμων, τοῖσι δὲ δυστυχεῖν· ὡς δ' ὑπέραυχα βάζουσιν ἐπὶ πτόλει μαινομένοι φρενί, τῶς νιν Ζεὺς νεμέτωρ ἐπίδοι κοταίνων.	[στρ. β 485
Αγγ.	τέταρτος ἄλλος γείτονας πύλας ἔχων ᾽Ογκας Ἀθάνας ξὺν βοῆι παρίσταται, Ἴππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος. ἄλω δὲ πολλήν, ἀσπίδος κύκλον λέγω, ἔφριξα δινήσαντος, οὐκ ἄλλως ἐρώ. ὁ σηματουργὸς δ' οὐ τις εὐτελής ἀρ' ἦν ὄστις τόδ' ἔργον ὠπασεν πρὸς ἀσπίδι, Τυφῶν' ἰέντα πύρπνοον διὰ στόμα λιγνὺν μέλαιναν, αἰόλην πυρὸς κάσιν· ὄφρων δὲ πλεκτάναισι περιδρομον κύτος προσηδάφισται κοιλογάστορος κύκλον. αὐτὸς δ' ἐπηλάλαξεν, ἔνθεος δ' Ἄρει βακχᾶι πρὸς ἀλκήν, θυιὰς ὡς, φόβον βλέπων. τοιοῦδε φωτὸς πείραν εὐ φυλακτέον, Φόβος γὰρ ἤδη πρὸς πύλαις κομπάζεται.	490 495 500
Ετ.	πρῶτον μὲν ᾽Ογκα Παλλάς, ἧτ' ἀγχίπτολις πύλαισι γείτων, ἀνδρὸς ἐχθαίρουσ' ὕβριν, εἴρξει νεοσσῶν ὡς δράκοντα δύσχιμον· Ἵπέρβιος δέ, κεδνὸς Οἴνοπος τόκος, ἀνὴρ κατ' ἄνδρα τοῦτον ἡρέθη, θέλων ἐξιστορήσαι μοῖραν ἐν χρεῖαι τύχης, οὔτ' εἶδος οὔτε θυμὸν οὐδ' ὄπλων χρέσιν μωμητὸς· Ἑρμῆς δ' εὐλόγως συνήγαγεν· ἐχθρὸς γὰρ ἀνὴρ ἀνδρὶ τῶι ξυστήσεται, ξυνοίσετον δὲ πολεμίους ἐπ' ἀσπίδων θεοῦς· ὁ μὲν γὰρ πύρπνοον Τυφῶν' ἔχει, Ἵπερβίωι δὲ Ζεὺς πατῆρ ἐπ' ἀσπίδος	505 510

STROFE CORALE

Prego ancora che la fortuna sia buona con noi, ah!
e con te che combatti per difendere le nostre case, e che
agli altri sia di sventura!

Altere minacce sbraitano contro questa città:
sono dei folli! Magari Zeus, che assegna il giusto a
ciascuno, rivolgesse contro di loro lo sguardo dell'ira!

MESSAGGERO Un altro poi, per quarto, ha avuto la porta seguente di Atena Onca: è là ed urla! Ha la sagoma di Ippomedonte, la sua impronta possente.

Il grande disco – il tondo dello scudo, intendo – fece roteare ed io ebbi un brivido: non dirò altro!

L'artefice della sua insegna non era certo un incapace; questo fu il lavoro che applicò sullo scudo: Tifone, dalla bocca di fuoco, alita una caligine nera, vorticosa compagna della fiamma. Serpenti attorcigliati fissano la piastra incavata al cerchione.

Ha alzato il grido di guerra ed ora, invasato di Ares, va come una baccante in cerca della battaglia: come una menade, dai suoi occhi spira il terrore.

Tale è l'eroe, tale il cimento a cui si deve far fronte: è lo stesso Terrore che a quella porta di sé fa vanto.

ETEOCLE Per prima sarà Pallade Onca a fermarlo: la dea sta a proteggere la città, proprio vicino a quella porta. Lei, che ha in odio la superbia di quel guerriero, lo terrà lontano come l'orrendo serpente dal nido dei suoi piccoli!

Poi sarà Iperbio, glorioso figlio di Enopo, a contrastarlo, guerriero di fronte a guerriero: è lui che ho scelto, lui che vuole scoprire quale sarà il suo destino, nella necessità a cui lo chiama l'evento.

Per aspetto, per coraggio, per fattura d'armi, non ha nulla da invidiare a quell'altro: a ragione Ermes li ha fatti scontrare! Nemico infatti è il guerriero al guerriero che affronterà, e ugualmente nemici sono gli dei che stanno sui loro scudi: quell'altro porta Tifone dalla bocca di fuoco, ma sullo scudo di Iperbio lo stesso Zeus padre sta

- σταδαίος ἦσται διὰ χερὸς βέλος φλέγων·
 κοῦπω τις εἶδε Ζῆνά που νικώμενον.
 τοιάδε μέντοι προσφίλεια δαιμόνων· 515
 πρὸς τῶν κρατούντων δ' ἐσμέν, οἱ δ' ἥσσωμένων.
 εἰκὸς δὲ πράξειν ἄνδρας ὧδ' ἀντιστάτας,
 εἰ Ζεὺς γε Τυφῶ καρτερώτερος μάχη·
 Ὑπερβίω δὲ πρὸς λόγον τοῦ σήματος
 σωτῆρ γένοιτ' ἂν Ζεὺς ἐπ' ἀσπίδος τυχῶν. 520
- Χο. πέποιθά <τοι> τὸν Διὸς ἀντίτυπον ἔχοντ' [ἀντ. β
 ἄφιλον ἐν σάκει τοῦ χθονίου δέμας
 δαίμονος, ἐχθρὸν εἴκασμα βροτοῖς τε καὶ
 δαροβίοις θεοῖσιν,
 πρὸςθε πυλᾶν κεφαλὰν ἰάψειν. 525
- Αγγ. οὕτως γένοιτο. τὸν δὲ πέμπτον αὖ λέγω
 πέμπταισι προσταχθέντα Βορραίαις πύλαις
 τύμβον κατ' αὐτὸν Διογενοῦς Ἀμφίονος·
 ὄμνυσι δ' αἰχμὴν ἣν ἔχει, μᾶλλον θεοῦ 530
 ἐβειν πεποισῶς ὀμμάτων θ' ὑπέρτερον,
 ἢ μὴν λαπάξειν ἄστν Καδμείων βίαι
 Διός· τόδ' αὐδαῖα μητρὸς ἐξ ὀρεσκίου
 βλάστημα καλλίπρωιρον, ἀνδρόπαις ἀνήρ·
 στείχει δ' ἴουλος ἄρτι διὰ παρηίδων
 ὦρας φουόσης, ταρφὺς ἀντέλλουσα θρίξ. 535
 ὁ δ' ὠμόν, οὗ τι παρθένων ἐπώνυμον
 φρόνημα, γοργὸν δ' ὄμμ' ἔχων, προσίσταται·
 οὐ μὴν ἀκόμπατος γ' ἐφίσταται πύλαις,
 τὸ γὰρ πόλεως ὄνειδος ἐν χαλκηλάτῳ
 σάκει, κυκλωτῶι σώματος προβλήματι, 540
 Σφίγγ' ὠμόσιτον προσμεμηχανημένην
 γόμφους ἐνώμα, λαμπρὸν ἔκκρουστον δέμας,
 φέρει δ' ὑφ' αὐτῆι φῶτα, Καδμείων ἓνα,
 ὡς πλεῖστ' ἐπ' ἀνδρὶ τῶιδ' ἰάπτεσθαι βέλη.
 ἐλθῶν δ' ἔοικεν οὐ κατηλεύσειν μάχην, 545

eretto, con in mano la fulminante saetta. E davvero nessuno ha mai saputo che Zeus sia stato sconfitto! Così sono schierati gli dei, queste le alleanze: noi siamo dalla parte dei vincitori, loro da quella dei vinti. È dato credere che l'esito sarà lo stesso per i due guerrieri che si affronteranno, se è vero che Zeus rispetto a Tifone è, nello scontro, molto più forte; dalla parte di Iperbio in ragione dell'insegna, starà Zeus, il Salvatore, che sul suo scudo si trova.

ANTISTROFE CORALE

Sono certa che chi porta la figura dell'avversario di Zeus sullo scudo, chi porta quella spregevole forma di mostro ctonio, quell'immagine odiosa ai mortali e agli dei sempiterni, quello sfracellerà il cranio contro la nostra porta.

MESSAGGERO E così sia veramente. Ora del quinto vi dico, schierato alla quinta porta di Borea, proprio presso la tomba di Anfione, figlio di Zeus: quello giura sulla sua lancia, che venera più degli dei e su cui confida più che sui suoi stessi occhi, che distruggerà la rocca dei Cadmei, a dispetto di Zeus.

Così urla a gran voce quel nato da madre selvatica, quel virgulto dal bel volto, quel guerriero fanciullo. Una peluria da poco gli cresce alle guance – 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 spavalderia contro la nostra porta!

La vergogna della nostra città sta sullo scudo di bronzo battuto, tondo schermo del corpo suo: applicata coi chiodi c'è la Sfinge, che si nutre di carne cruda. Lucido, a sbalzo, il mostro risalta e tiene stretto sotto di sé un guerriero Cadmeo, perché più frecce lo possano colpire. Non sembra che sia venuto a mercanteggiare la battaglia!

- μακρᾶς κελεύθου δ' οὐ καταισχυνεῖν πόρον,
 Παρθενοπαῖος Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνὴρ,
 μέτοικος, Ἄργει δ' ἐκτίνων καλὰς τροφάς,
 πύργους ἀπειλεῖ τοῖσδ' ἃ μὴ κραίνοι θεός.
- Ετ. εἰ γὰρ τύχοιεν ὧν φρονοῦσι πρὸς θεῶν 550
 αὐτοῖς ἐκείνοις ἀνοσίοις κομπάσμασιν
 ἢ τᾶν πανώλεις παγκάκως τ' ὀλοίατο.
 ἔστιν δὲ καὶ τῶιδ', ὃν λέγεις τὸν Ἀρκάδα,
 ἀνὴρ ἄκομπος, χεῖρ δ' ὄραϊ τὸ δράκιμον,
 Ἄκτωρ, ἀδελφὸς τοῦ πάρος λελεγμένου, 555
 ὃς οὐκ ἔασει γλῶσσαν ἐργμάτων ἄτερ
 ἔσω πυλῶν ῥέουσιν ἀλδαίνειν κακά,
 οὐδ' εἰσαμεῖψαι τεῖχος ἐχθίστου δάκουσ
 εἰκὼ φέροντα πολεμίας ἐπ' ἀσπίδος
 ἔξωθεν εἴσω· τῶι φέροντι μέμψεται 560
 πυκνοῦ κροτηριμοῦ τυγχάνουσ' ὑπὸ πτόλιν.
 θεῶν θελότων τᾶν ἀληθεύαιμ' ἐγώ.
- Χο. ἰκνεῖται λόγος διὰ στηθέων, [στρ. γ
 τριχὸς δ' ὀρθίας πλόκαμος ἵσταται
 μεγάλα μεγαληγόρων κλυοῦσαι 565
 ἀνοσίων ἀνδρῶν· εἶθε < > θεοὶ
 τοῖσδ' ὀλέσειαν ἐν γαί.
- Αγγ. ἕκτον λέγοιμ' ἂν ἄνδρα σωφρονέστατον,
 ἀλκὴν ἄριστον μάντιν, Ἀμφιάρεω βίαν·
 Ὀμολωΐσιν δὲ πρὸς πύλαις τεταγμένον 570
 κακοῖσι βάζει πολλὰ Τυδέως βίαν,
 τὸν ἀνδροφόντην, τὸν πόλεως ταρακτορα,
 μέγιστον Ἄργει τῶν κακῶν διδάσκαλον,
 Ἐρινύος κλητῆρα, πρόσπολον φόνου,
 κακῶν δ' Ἄδράστῳ τῶνδε βουλευτήριον· 575
 καὶ τὸν σὸν Ἰαυθίς πρὸς μόραν† ἀδελφεόν,
 ἐξυπτιάζων ὄνομα, Πολυνείκουσ βίαν,
 †δῖς τ' ἐν τελευτῆ† τοῦνομ' ἐνδατούμενος

Non si è risparmiato un lungo cammino per arrivare fin qui dall'Arcadia, Partenopeo: questo è il nome del guerriero ed è forestiero in Argo. Ripaga bene il conto alla città che lo nutre, sfidando le nostre mura: che gli dei non mandino a segno le sue minacce!

ETEOCLE Se invece, davvero, per i loro empî vanti dagli dei avessero la ricompensa pari a quello che pensano, tutti, certamente, morirebbero di mala morte!

C'è anche per questo – l'Arcade che dici – un guerriero che non conosce spavalderie, ma il cui braccio mira diritto all'effetto: è Attore, il fratello di quello di cui prima ho detto. Lui non permetterà che blateramenti senza fatti scorrano dentro le porte ad alimentare le sciagure; né che penetri attraverso le mura chi porta sullo scudo di guerra l'immagine del mostro aborrito: che da fuori entri all'interno. A chi lo porta sarà invece di scorno: un fitto martellare di colpi lo aspetta sotto la rocca!

Se gli dei vorranno, le mie parole si avvereranno!

STROFE CORALE

Mi entrano nel petto queste parole:
i capelli, la treccia, si fanno ritti
a sentire quelle forti forti minacce
di empî guerrieri. Se gli dei sono dei,
li facciano morire in questa terra.

MESSAGGERO Del sesto ora voglio dirvi, che è il guerriero più saggio: è il valoroso profeta, il forte Anfiarao.

Alla porta Omoloide è già al suo posto e continua a inveire contro il forte 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 stragi; che è stato lui il consigliere di Adrasto per tutte queste sciagure.

E poi anche contro tuo fratello inveisce: rovescia il nome del forte Polinice, lo raddoppia alla fine, dopo averlo spezzato a metà e ne trae "molte molte contese".

καλεῖ, λέγει δὲ τοῦτ' ἔπος διὰ στόμα·
"ἦ τοῖον ἔργον καὶ θεοῖσι προσφιλές, 580
καλόν τ' ἀκοῦσαι καὶ λέγειν μεθυτέρους,
πόλιν πατρώϊαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
πορθεῖν, στράτευμ' ἑπακτὸν ἐμβεβληκότα;
μητρός τε πηγῆν τίς κατασβέσει δίκη,
πατρὶς τε γαῖα σῆς ὑπὸ σπουδῆς δορὶ 585
ἀλοῦσα πῶς σοι ξύμμαχος γενήσεται;
ἔγωγε μὲν δὴ τήνδε πιανῶ χθόνα
μάντις κεκευθὼς πολεμίας ὑπὸ χθονός·
μαχώμεθ'· οὐκ ἄτιμον ἐλπίζω μόρον."

590
τοιαῦθ' ὁ μάντις ἀσπίδ' εὐκλήως ἔχων
ἀγχαλκον ἠῦδα. σῆμα δ' οὐκ ἐπὴν κύκλωι·
οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει,
βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενός καρπούμενος,
ἐξ ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουλευμάτα.
τούτῳ σοφούς τε κάγαθοὺς ἀντηρέτας 595
πέμπειν ἐπαινῶ· δεινὸς δὲ θεοὺς σέβει.

Ετ. φεῦ τοῦ ξυναλλάσσοντος ὄρνιθος βροτοῖς
δίκαιον ἄνδρα τοῖσι δυσσεβετέροις.
ἐν παντὶ πράγει δ' ἔσθ' ὀμιλίαις κακῆς
κάκιον οὐδέν, καρπὸς οὐ κομιστέος. 600
ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται
ἧ γὰρ ξυνειβὰς πλοῖον εὐσεβῆς ἀνὴρ
ναύτης θερμοῖς καὶ πανουργίαι τινὶ
ὄλωλεν ἀνδρῶν σὺν θεοπτύστῳ γένει,
ἧ ξὺν πολίταις ἀνδράσιν δίκαιος ὦν 605
ἐχθροξένους τε καὶ θεῶν ἀμνήμοισιν,
ταῦτοῦ κυρήσας ἐκδίκους ἀγρεύματος,
πληγείς θεοῦ μάστιγι παγκοίνωι ἰδάμη.
οὕτως δ' ὁ μάντις, υἱὸν Οἰκλέους λέγω,
σώφρων δίκαιος ἀγαθὸς εὐσεβῆς ἀνὴρ, 610
μέγας προφήτης, ἀνοσίοισι συμμιγείς
θρασυστόμοισιν ἀνδράσιν βίαι φρενῶν,

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! In nome di quale giustizia potrà essere seccata la fonte materna? E il suolo paterno, conquistato dal furore delle tue armi, come potrà esserti mai alleato? Io, per quanto riguarda me, so che andrò ad ingrassare questa terra: sono indovino e so che cadrò e sarò sepolto sotto questo suolo nemico. 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. Sul disco non ha applicata nessuna insegna, perché non vuole apparire, ma essere valoroso.

Dai profondi solchi della sua mente trae frutto e da là fa germinare 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!

ETEOCLE Maledetto il destino che nelle imprese mescola un uomo giusto a degli empi! In ogni affare non c’è di peggio che trovarsi in cattiva compagnia: non se ne ricava mai alcun frutto! E se è Ate che semina il campo, la messe è sempre frutto di morte!

L’uomo pio che si imbarca su una nave in mezzo ad una ciurma arrogante e capace di tutto, va in rovina insieme a quella genia di uomini aborriti dagli dei. Oppure, fra gli abitanti di una città c’è un uomo giusto, in mezzo a gente che maltratta gli ospiti e non si cura degli dei, e viene preso nella stessa rete: pur non meritando la pena, anche lui, sferzato dai colpi divini, viene travolto con tutti gli altri.

Così anche l’indovino, il figlio di Oicleo intendo, saggio giusto forte e pio, grande profeta, si trova mischiato ad uomini empi, arroganti e violenti, che devono percorrere

- τείνουσι πομπήν τὴν μακρὰν πάλιν μολεῖν,
 Διὸς θέλοντος κυγκαθελκυθήσεται.
 δοκῶ μὲν οὖν σφε μῆδὲ προσβαλεῖν πύλαις, 615
 οὐχ ὡς ἄθυμον οὐδὲ λήματος κάρηι,
 ἀλλ' οἶδεν ὡς σφε χρὴ τελευτῆσαι μάχηι,
 εἰ καρπὸς ἔσται θεσφάτοισι Λοξίου·
 [φιλεῖ δὲ σιγᾶν ἢ λέγειν τὰ καίρια.]
 ὅμως δ' ἐπ' αὐτῶι φῶτα, Λασθένους βίαν, 620
 ἐχθρόξενον πυλωρὸν ἀντιτάξομεν,
 γέροντα τὸν νοῦν, σάρκα δ' ἠβῶσαν φύει,
 ποδῶκεσ ὄμμα, χειρὶ δ' οὐ βραδύνεται
 παρ' ἀσπίδος γυμνωθὲν ἀρπάσαι δόρυ.
 θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς. 625
- Χο. κλύοντες θεοὶ δικαίους λιτὰς 630
 ἡμετέρας τελειθ', ὡς πόλις εὐτυχήι,
 δορίπονα κάκ' ἐκτρέποντες <ἐς> γᾶς
 ἐπιμόλους· πύργων δ' ἔκτοθεν βαλῶν
 Ζεὺς σφε κάνοι κεραυνῶι.
- Αγγ. τὸν ἔβδομον δὴ τὸν τ' ἐφ' ἐβδόμαις πύλαις
 λέξω, τὸν αὐτοῦ σοῦ κασίγνητον, πόλει
 οἷας ἀρᾶται καὶ κατεύχεται τύχας,
 πύργοις ἐπεμβὰς κάπιγηρυθεῖς χθονί,
 ἀλώσιμον παιᾶν' ἐπεξιακχάσας, 635
 σοὶ ξυμφέρεσθαι καὶ κτανῶν θανεῖν πέλας
 ἢ ζῶντ' ἀτιμαστῆρα τῶς ἀνδρηλατῶν
 φυγῆι τὸν αὐτὸν τόνδε τείσασθαι τρόπον.
 τοιαῦτ' αὐτεῖ καὶ θεοὺς γενεθλίουσ
 καλεῖ πατρώιας γῆς ἐποπτῆρας λιτῶν 640
 τῶν ὧν γενέσθαι πάγχυ Πολυνείκουσ βία.
 ἔχει δὲ καινοπηγὲς εὐκυκλον σάκοσ
 διπλοῦν τε σῆμα προσμεμηχανημένον·

un lungo cammino per tornare indietro: se dio vorrà, sarà trascinato via, assieme agli altri.

Ma io, invece, credo che non verrà all'assalto delle nostre porte: non che gli manchi il coraggio o che sia vile il suo ardimento, ma sa che deve morire in battaglia, se è vero che danno frutto gli oracoli del Lossia. E il dio ama tacere o dire parole giuste.

E tuttavia contro di lui un nostro uomo, il forte Lastene, metteremo a guardia della porta, a maltrattare gli ospiti: ha la mente saggia di un vecchio, ma il suo corpo è un fiore di giovinezza; agili come i piedi sono i suoi occhi e neppure il braccio è lento: rapida la sua lancia sorprende la carne che lo scudo lascia scoperta.

Ma solo gli dei possono far dono ai mortali di una buona fortuna.

ANTISTROFE CORALE

Ascoltate, o dei, le giuste preghiere
che vi rivolgiamo ed esauditele: che questa città abbia
buona fortuna!

Le pene della guerra, le sciagure, stornatele contro
gli aggressori della mia terra: fuori da queste mura
Zeus li uccida, scagliando il suo fulmine!

MESSAGGERO Ora infine del settimo, alla Porta Settima, ti voglio dire: è tuo fratello! Sentissi quali maledizioni scaglia contro questa città, quali disgrazie ci augura! Salirà sulle mura e sarà proclamato signore di questa terra; canterà, invasato di Iacco, il peana della conquista; infine si batterà e ti ucciderà: morirà accanto a te, oppure, se sarai vivo, ti metterà al bando – te che l'hai privato di ogni diritto – e con l'esilio ti ripagherà della sua stessa pena. Così grida a gran voce e invoca gli dei della stirpe e della terra patria che veglino sui suoi voti e che, grazie a loro, tutto si compia, il forte Polinice!

Porta uno scudo tutto nuovo, perfetto e rotondo, con una duplice insegna applicata: d'oro battuto si vede un

χρυσίλατον γὰρ ἄνδρα τευχῆστῆν ἰδεῖν
 ἄγει γυνή τις σιωφρόνως ἡγουμένη· 645
 Δίκη δ' ἄρ' εἶναι φησιν, ὡς τὰ γράμματα
 λέγει· “κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε, καὶ πόλιν
 ἕξει πατρίων δωμαίων τ' ἐπιστροφάς.”
 τοιαῦτ' ἐκείνων ἐστὶ τὰξευρήματα.
 σὺ δ' αὐτὸς ἤδη γνῶθι τίνα πέμπειν δοκεῖ, 650
 ὡς οὐποτ' ἀνδρὶ τῶιδε κηρυκευμάτων
 μέμψῃ· σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι ναυκληρεῖν πόλιν.
Ετ. ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
 ὦ πανδάκρυτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος·
 ὦμοι πατρός δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι. 655
 ἀλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρέπει,
 μὴ καὶ τεκνωθῆι δυσφορώτερος γόος.
 ἐπωνύμωι δὲ κάρτα, Πολυνεΐκη λέγω,
 τάχ' εἰσόμεσθα τούπίσῃμ' ὅποι τελεῖ,
 εἴ νιν κατάξει χρυσοτέυκτα γράμματα 660
 ἐπ' ἀσπίδος φλύοντα σὺν φοίτῳ φρενῶν.
 εἰ δ' ἡ Διὸς παῖς παρθένος Δίκη παρῆν
 ἔργοις ἐκείνου καὶ φρεσίν, τάχ' ἂν τόδ' ἦν·
 ἀλλ' οὔτε νιν φυγόντα μητρόθεν σκότον 665
 οὔτ' ἐν τροφαῖσιν οὔτ' ἐφηβήσαντά πω
 οὔτ' ἐν γενεῖου ξυλλογῆι τριχώματος
 Δίκη προσεΐδε καὶ κατηξιώσατο,
 οὐδ' ἐν πατρίαις μὴν χθονὸς κακουχίαι
 οἰμαῖ νιν αὐτῶι νῦν παραστατεῖν πέλας.
 ἦ δῆτ' ἂν εἶη πανδίκως ψευδώνυμος 670
 Δίκη, ξυνοῦσα φωτὶ παντόλμωι φρένας.
 τούτοις πεποιθὼς εἶμι καὶ ξυστήσομαι
 αὐτός· τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος;
 ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις,
 ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῶι στήσομαι. φέρ' ὡς τάχος 675
 κνημίδας, αἰχμῆς καὶ πέτρων προβλήματα.

guerriero in armi e una donna davanti che lo conduce, dal portamento composto; afferma di essere la Giustizia e nella scritta dice: "Condurrò questo guerriero: riavrà la sua città e tornerà alla casa del padre".

Questo è quanto hanno escogitato: ma tu già devi sapere chi mandargli contro, senza prendertela, però, con quest'uomo qui, per quanto ti annuncio. Tu devi sapere come governare la nave della città!

ETEOCLE Ah! Furente e invasata, dagli dei aborrita, ah!, pianto su pianto, è questa mia stirpe, la stirpe di Edipo! Ahimè! Ecco, che ora si compiono le maledizioni del padre!

Ma né piangere ora, né lamentarsi conviene, che mai non proliferi il pianto e divenga più insopportabile ancora. Troppo giusto è il suo nome – Polinice, dico – e presto sapremo se mai si compirà quanto mostra la sua insegna: se lo riconurranno in patria quelle lettere che porta sullo scudo, sbalzate nell'oro, in cui rigurgita la follia del suo cuore.

Perché se davvero la vergine figlia di Zeus stesse al suo fianco, se lo assistesse nei suoi atti e nel suo cuore, presto ciò che lui vuole accadrebbe. Ma né quando venne già esule al mondo, cacciato fuori dal buio ventre di sua madre, né quando crebbe e divenne un ragazzo, né quando sulle guance gli si infittì la barba; mai Giustizia lo guardò in faccia e sempre lo disdegnò.

Neppure ora, dunque, per la rovina della sua terra patria, credo che sarà al suo fianco per sostenerlo: oppure sarebbe giusto dire che Giustizia porta un nome falso, se stesse accanto ad un uomo che nel suo cuore è capace di tutto! In questo confido e andrò io ad affrontarlo: chi altri più di me potrebbe, secondo giustizia?

Re contro re, fratello contro fratello, nemico contro nemico, gli starò ritto di fronte.

Portami – fa' presto! – gli schinieri; presto l'armatura, che mi ripari contro i colpi di lancia e le pietre!

- Χο. μή, φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδίπου τέκος, γέννη
 ὄργην ὁμοῖος τῷ κάκιετ' αὐδαμένωι
 ἀλλ' ἄνδρας Ἀργεῖοισι Καδμείους ἄλις
 ἐς χεῖρας ἐλθεῖν· αἶμα γὰρ καθάρσιον. 680
 ἀνδροῖν δ' ὁμαίμων θάνατος ᾧδ' αὐτοκτόνος,
 οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάματος.
- Ετ. εἴπερ κακὸν φέροι τις, αἰσχύνης ἄτερ
 ἔστω· μόνον γὰρ κέρδος ἐν τεθνηκόσιν,
 κακῶν δὲ καίχρῶν οὔτιν' εὐκλείαν ἐρεῖς. 685
- Χο. τί μέμονας, τέκνον; μή τί σε θυμοπλη- [στρ. α
 θῆς δορίμαργος ἅτα φερέτω· κακοῦ δ'
 ἔκβαλ' ἔρωτος ἀρχάν.
- Ετ. ἐπεὶ τὸ πρᾶγμα κάρτ' ἐπισπέρχει θεός,
 ἴτω κατ' οὔρον, κῦμα Κωκυτοῦ λαχὸν 690
 Φοίβωι στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαῖου γένος.
- Χο. ὠμοδακῆς ε' ἄγαν ἴμερος ἐξοτρύ- [ἀντ. α
 νει πικρόκαρπον ἀνδροκτασίαν τελεῖν
 αἵματος οὐ θεμιστοῦ.
- Ετ. φίλου γὰρ ἐχθρά μοι πατρός †τελεῖ† ἀρὰ 695
 ξηροῖς ἀκλαύτοις ὄμμασιν προσιζάνει
 λέγουσα κέρδος πρότερον ὑστέρου μόρου.
- Χο. ἀλλὰ σὺ μὴ 'ποτρύνου· κακὸς οὐ κεκλή- [στρ. β
 στη βίον εὖ κυρήσας. μελάναιγισ ἔξ-

CORIFEA No! Tu per me sei il più caro fra gli uomini, figlio di Edipo: non diventare per l'ira uguale a chi tante sciagure porta nel nome! È già abbastanza che i discendenti di Cadmo si scontrino con i guerrieri di Argo: quello è sangue che potremo lavare! Ma voi due no! È morte assassina di due che hanno lo stesso, lo stesso sangue: questa è una macchia che non sbiadisce col tempo!

ETEOCLE Se si deve sopportare un male, purché non vi sia disonore, sia pure! Solo questo è il guadagno che c'è nella morte: ma se al male si aggiunge il disonore non potrà esserci nessuna gloria.

STROFE CORALE

Cos'hai in mente, figlio? Non voglio che Ate
che invade il cuore con furie d'armi, ti trascini: caccia
via

l'impulso di questo sciagurato desiderio!

ETEOCLE Poiché è il dio che questo evento forte sollecita,
si vada allora, a vele spiegate sull'onda di Cocito del nostro destino: noi odiati da Febo, noi tutta progenie di Laio!

ANTISTROFE CORALE

Crudo ti morde uno stimolo: come estro
ti incita a cogliere, alfine, l'amaro frutto di un eccidio,
a versare un sangue contro ogni legge di dio.

ETEOCLE La Maledizione del padre mio, a me nemica, ora
si compie: secchi gli occhi, senza lacrime, mi siede accanto e dice che è un guadagno la morte precoce rispetto a un destino più tardo.

STROFE CORALE

Ma tu da quell'estro, non farti trascinare! Non avrai
fama
di vile per aver tenuto in buon conto la vita! Il vortice
scuro

- εἰσι δόμων Ἐρινὺς ὅταν ἐκ χερῶν
 θεοὶ θυσίαν δέχωνται. 700
- Ετ. θεοὶς μὲν ἤδη πως παρημελήμεθα,
 χάρις δ' ἀφ' ἡμῶν ὀλομένων θαυμάζεται·
 τί οὖν ἔτ' ἂν καίνομεν ὀλέθριον μόρον;
- Χο. νῦν ὅτε σοι †παρέστακεν†, ἐπεὶ δαίμων
 λήματος ἂν τροπαίαι χρονίαι μεταλ- [ἀντ. β
 λακτὸς ἴσως ἂν ἔλθοι θελεμωτέρω 706
 πνεύματι· νῦν δ' ἔτι ζεῖ.
- Ετ. ἐξέξεσεν γὰρ Οἰδίπου κατεύγματα·
 ἄγαν δ' ἀληθείς ἐνυπνίων φαντασμάτων 710
 ὄψεις, πατρώων χρημάτων δατήριοι.
- Χο. πείθου γυναιξὶ καίπερ οὐ στέργων ὄμωσ.
 Ετ. λέγοιτ' ἂν ὦν ἄνη τις· οὐδὲ χρῆ μακράν.
 Χο. μὴ ἔλθῃς ὁδοῦς σὺ τάςδ' ἐφ' ἐβδόμαις πύλαις.
 Ετ. τεθηγμένον τοί μ' οὐκ ἀπαμβλυνεῖς λόγῳ. 715
 Χο. νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾷ θεός.
 Ετ. οὐκ ἄνδρ' ὀπλίτην τοῦτο χρῆ στέργειν ἔπος.
 Χο. ἀλλ' αὐτάδελφον αἶμα δρέψασθαι θέλεις;
 Ετ. θεῶν διδόντων οὐκ ἂν ἐκφύγοις κακά.
- Χο. πέφρικα τὰν ὠλεσίικον [στρ. α
 θεὸν οὐ θεοῖς ὁμοίαν, 721
 παναληθῆ κακόμαντιν

di Erinni esce via dalla casa, se in offerta
gli dei accettano un sacrificio.

ETEOCLE Gli dei! Certo di noi non si curano troppo, e sarà
per loro un'offerta grata la nostra morte! Morte è il mio
destino: perché dovrei blandirlo?

ANTISTROFE CORALE

Ora sì; poiché il demone
potrebbe mutare intenzione col tempo
e forse tornare a spirare con soffio più mite:
ma oggi ancora ribolle.

ETEOCLE Ribolle e tracima per le imprecazioni di Edipo!
Erano vere, troppo vere, quelle visioni di fantasmi nel
sonno, che spartivano i beni paterni.

CORIFEA Da' ascolto a una donna: anche se non ti piace,
ascoltami!

ETEOCLE Di' pure qualcosa, ma che sia conclusiva: non
farla lunga!

CORIFEA Non prendere, tu, quella strada: non andare alla
porta settima!

ETEOCLE Io sono una lama affilata: non potrai certo
smussarmi con le tue parole!

CORIFEA Ma anche una vittoria senza onore è pregiata
dagli dei!

ETEOCLE Un uomo, un guerriero, non deve amare
queste parole!

CORIFEA Ma è tuo fratello! Vuoi mietere il tuo stesso
sangue?

ETEOCLE Quando gli dei vogliono donarci sciagure, non
c'è chi possa sfuggirvi!

STASIMO

Tremo: ho terrore che la dea che rovina le case,
che agli altri dei non somiglia,
sempre veridica profeta di sventura,

πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν
τελέσαι τὰς περιθύμους
κατάρας Οἰδιπόδα βλαψίφρονος· 725
παιδολέτωρ δ' ἔρις ἅδ' ὀτρύνει.

ξένος δὲ κλήρου ἐπινωμῶι [ἀντ. α
Χάλυβος Σκυθῶν ἄποικος,
κτεάνων χρηματοδαίτας
πικρός, ὠμόφρων εἰδαρος, 730
χθόνα ναίειν διαπήλας
ὀπόσαν καὶ φθιμένους ἐγκατέχειν
τῶν μεγάλων πεδίων ἀμοίρους.

ἐπεὶ δ' ἂν αὐτοκτόνως [στρ. β
αὐτοδαίκτοι θάνωσι καὶ γαῖα κόνις 735
πίη μελαμπαγὲς αἷμα φοῖνιον,
τίς ἂν καθαροὺς πόροι;
τίς ἂν σφε λούσειεν; ὦ
πόνοι δόμων νέοι παλαι- 740
οῖσι συμμειγείς κακοῖς.

παλαιγενῆ γὰρ λέγω [ἀντ. β
παρβασίαν ὠκύποινον, αἰῶνα δ' ἐς τρίτον 745
μένειν, Απόλλωνος εὖτε Λάιος
βίαι τρις εἰπόντος ἐν
μεσομφάλοισι Πυθικοῖς
χρηστηρίοις θνάσκοντα γέν-
νας ἄτερ σῶιζειν πόλιν,

κρατηθεὶς ἐκ φιλῶν ἀβουλιῶν [στρ. γ
ἐγένετο μὲν μόρον αὐτῶι, 751
πατροκτόνον Οἰδιπόδαν, ὅσπερ ματρὸς ἀγνὰν
σπείρας ἄρουραν ἴν' ἐτράφη
ρίζαν αἱματόεσσαν 755
ἔτλα· παράνοια συνᾶγε
νυμφίους φρενώλης.

invocata dal padre, l'Erinni,
compia ora le furibonde
maledizioni di Edipo demente:
chi la eccita è questa contesa che i figli dilania.

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

Dopo che si saranno uccisi l'un l'altro,
l'un l'altro straziati e morranno; dopo che la polvere di
questa terra

berrà i grumi neri di sangue assassino,
chi potrà compiere i riti di purificazione?
Chi potrà lavarli, quei due? Ah!
Dolori di questa casa, dolori nuovi
alle antiche sciagure si mischiano insieme.

Perché è di razza antica – questo dico –
la trasgressione che ora rapida porta la pena, e fino alla
terza generazione
perdura, da quando Laio fece violenza ad Apollo,
che per tre volte aveva parlato
dall'oracolo pizio che sta al centro del mondo,
e aveva detto che morendo senza aver generato
la città avrebbe salvato.

Ma più forte fu la sua incoscienza
e generò a se stesso la sua propria morte:
generò Edipo, che uccise suo padre e che nel sacro
solco della madre, dove lui stesso era stato nutrito,
osò seminare una radice di sangue. Un delirio congiunse
quegli sposi: follia che la ragione rovina.

κακῶν δ' ὥσπερ θάλασσα κῦμ' ἄγει, [ἀντ. γ
τὸ μὲν πίτνον, ἄλλο δ' αἰίρει
τρίχαλον, ὃ καὶ περὶ πρύμναν πόλεως καχλάζει. 760
μεταξὺ δ' ἄλκαρ ὄδ' ὀλίγωι
τείνει πύργος ἐν εὐρει.
δέδοικα δὲ σὺν βασιλεῦσι
μὴ πόλις δαμασθῆι. 765

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἀρᾶν [στρ. δ
βαρεῖαι καταλλαγαί·
τὰ δ' ὀλοὰ †πελόμεν'† οὐ παρέρχεται,
πρόπρυμμα δ' ἐκβολὰν φέρει
ἀνδρῶν ἀλφηστῶν 770
ὄλβος ἄγαν παχυνθείς.

τίν' ἀνδρῶν γὰρ τοσόνδ' ἐθαύμασαν [ἀντ. δ
θεοὶ καὶ ξυνέστιοι †πόλεως†
πολύβατός τ' ἀγῶν βροτῶν,
ὄσον τότ' Οἰδίπουν τίον 775
τὰν ἀρπαξάνδραν
κῆρ' ἀφελόντα χῶρας;

ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων [στρ. ε
ἐγένετο μέλεος ἀθλίων
γάμων, ἐπ' ἄλγει δυσφορῶν 780
μαιομέναι κραδίαι
δίδυμα κάκ' ἐτέλεσεν
πατροφόνωι χερὶ †τῶν
κρειαυτέκνων δ' ὀμμάτων† ἐπλάγχθη.

τέκνοις δ' ἀρχαίαις [ἀντ. ε
ἐφῆκεν ἐπίκοτος τροφᾶς, 786
αἰαί, πικρογλώσσους ἀράς,
καὶ σφε σιδαρονόμωι
διὰ χερὶ ποτε λαχεῖν
κτήματα. νῦν δὲ τρέω 790
μὴ τελέσῃ καμψίπους Ἑρινύς.

Come una marea di sciagure sospinge le onde:
una si abbassa, ma intanto un'altra si solleva nell'aria,
a tre creste, ed è questa che mugghia intorno alla poppa
della città.

In mezzo, a proteggerci, c'è questo muro,
che poco protende in larghezza:
ho paura che con i suoi re
la città tutta rovini.

Si concludono i pesanti baratti
delle maledizioni anticamente evocate,
ma i miserabili non vengono toccati:
la prosperità troppo pingue
di uomini avidi, costringe
a gettar la zavorra giù dalla poppa.

E chi fra gli uomini fu mai altrettanto ammirato,
dagli dei che abitano i templi di questa città?
Chi dai mortali che frequentano questa piazza?
Chi ebbe più onori di Edipo, allora,
quando scacciò la bestia vorace di uomini,
via dalla nostra terra?

Ma poi, non appena capi,
quando misero seppe delle sue nozze
infelici, per il dolore insopportabile
impazzì il suo cuore
e compì due altre sciagure:
con le stesse mani che avevano ucciso il padre,
si strappò via gli occhi, le preziose pupille.

E contro i figli scagliò,
con il rancore antico in cui era stato allevato,
ahimè! amare parole di maledizione:
che quei due con le armi
in pugno, si spartissero in sorte
i suoi averi. Ed io ora pavento
che vadano a compimento: rapido è il passo di Erinni.

<i>Αγγ.</i>	θαρσεῖτε, παῖδες μητέρων τεθραμμέναι· πόλις πέφευγεν ἤδε δούλιον ζυγόν. πέπτωκεν ἀνδρῶν ὀβρίμων κομπάσματα, πόλις δ' ἐν εὐδαίαι τε καὶ κλυδωνίου	795
	πολλαῖσι πληγαῖς ἄντλον οὐκ ἐδέξατο. στέγει δὲ πύργος, καὶ πύλας φερεγγύοις ἐφαρξάμεσθα μονομάχοις προστάταις. καλῶς ἔχει τὰ πλείστ' ἐν ἑξ̄ πυλώμασιν, τὰς δ' ἐβδόμας ὁ σεμνὸς ἐβδομαγέτας	800
<i>Χο.</i>	τί δ' ἐστὶ πρᾶγος νεόκοτον πόλει πλέον;	803
<i>Αγγ.</i>	ἄνδρες τεθνᾶσιν ἐκ χειρῶν αὐτοκτόνων.	805
<i>Χο.</i>	τίνες; τί δ' εἶπας; παραφρονῶ φόβωι λόγου.	
<i>Αγγ.</i>	φρονοῦσα νῦν ἄκουσον· Οἰδίπου γένος	
<i>Χο.</i>	οἱ ἄγ' ἄλαιναι, μάντις εἰμὶ τῶν κακῶν.	
<i>Αγγ.</i>	οὐδ' ἀμφιλέκτως μὴν κατεσποδημένοι	
<i>Χο.</i>	ἐκεῖθι κείσθον; βαρέα δ' οὖν ὄμως φράσον.	810
<i>Αγγ.</i>	αὐτοὺς ἀδελφαῖς χερσὶν ἠναίρονθ' ἄμα.	
	πόλις ἐέσεται, βασιλέων δ' ὁμοσπόροι	[820]
	πέπτωκεν αἶμα γαῖ' ὑπ' ἀλλήλων φόνωι·	[821]
	οὕτως ὁ δαίμων κοινὸς ἦν ἀμφοῖν ἄγαν,	[812]
	αὐτὸς δ' ἀναλοῖ δῆτα δύσποτμον γένος.	[813] 815
	τοιαῦτα χαίρειν καὶ δακρύνεσθαι πάρα,	[814]
	πόλιν μὲν εὖ πράσσουσαν, οἱ δ' ἐπιστάται	[815]
	δισσῶ στρατηγῶ διέλαχον σφυρηλάτῳ	[816]
	Κκύθῃι κιδήρῳι κτημάτων παμπησίαν	[817]
	ἔξουσι δ' ἦν λάβωσιν ἐν ταφῇι χθόνα	[818] 820
	πατρὸς κατ' εὐχὰς δυσπότημῳσ φορούμενοι.	[819]

MESSAGGERO Rassicuratevi figlie, dalle donne allevate: 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. Sono resistenti le nostre mura e abbiamo posto a difesa delle porte dei validi difensori, bravi a combattere a duello. Tutto bene, dunque, a sei delle porte: ma la settima tenne il sacro signore del Sette, Apollo sovrano, per dar compimento nei figli di Edipo all'antico errore di Laio.

CORIFEA Quale altro nuovo evento, ancora, incombe sulla nostra città?

MESSAGGERO Sono morti i guerrieri: si sono uccisi l'un l'altro, con le loro mani.

CORIFEA Quali guerrieri? Che dici? Sono fuori di me per il terrore di ciò che dirai...

MESSAGGERO Resta in te invece e ascoltami ora: i figli di Edipo...

CORIFEA Ah, me infelice, indovino già la sciagura...

MESSAGGERO ...non c'è da aver dubbi: giacciono nella polvere!

CORIFEA Tutti e due giacciono? È duro ascoltarti, ma parla comunque!

MESSAGGERO Loro stessi, con mani fraterne, si sono strappati l'un l'altro la vita. La città è salva, ma di due re nati da identico seme, questa terra ha bevuto il sangue: hanno fatto strage l'uno dell'altro! Il demone era lo stesso, lo stesso davvero per entrambi, ed è certo lui che vuole annientare questa stirpe disgraziata.

Gioire dobbiamo dunque per questi eventi, e piangere insieme: perché la nostra città ha vinto, ma i suoi signori, entrambi i condottieri, si sono spartiti con il duro ferro di Scizia tutta l'eredità dei loro averi; e di terra ora ne avranno quel tanto che occuperanno con la loro tomba, sciaguratamente travolti dalle imprecazioni del padre.

Χο.

ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιούχοι
δαίμονες, τοῖ δὴ Κάδμου πύργου
τούτδε ῥύεσθαι†,
πότερον χαίρω κάπολολύξω 825
πόλεως ἀκινεῖ σωτήρι < >
ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονα
ἀτέκνους κλαύω πολεμάρχου,
οἱ δῆτ' ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν
< > καὶ πολυνεικεῖς 830
ἄλλον' ἀσεβεῖ διανοοίαι;

ὦ μέλαινα καὶ τελεία [στρ. α
γένεος Οιδίπου τ' ἀρά,
κακόν με καρδίαν τι περιπίτνει κρύος.
ἔτευξα τύμβωι μέλος 835
θνιάς αἵματοςταγεῖς
νεκροὺς κλύουσα δυσμόρως
θανόντας· ἦ δύσφορnis ᾄ-
δε ξυναυλία δορός.

ἐξέπραξεν, οὐδ' ἀπέιπε [ἀντ. α
πατρόθεν εὐκταία φάτις· 841
βουλαὶ δ' ἄπιστοι Λαίου διήρκεσαν.
μέριμνα δ' ἀμφὶ πτόλιν·
θέσφατ' οὐκ ἀμβλύνεται.
ὦ πολύστονοι, τόδ' εἰρ- 845
γάσασθ' ἄπιστον· ἦλθε δ' αἰ-
ακτὰ πῆματ' οὐ λόγῳι.

τάδ' αὐτόδηλα· προὔπτος ἀγγέλου λόγος·
διπλᾷ μερίμναι διδύμῳι ὄραν κακά,
αὐτοφόνα δίμορα τέλεα τάδε πάθη. τί φῶ; 850
τί δ' ἄλλο γ' ἢ πόνοι πόνων ἐφέστιοι;

CORO

Potente Zeus, e voi divinità di questa
città, voi che difendete
queste mura di Cadmo,
devo forse gioire e alzare il canto esultante
a chi protesse e salvò la mia città?
O devo invece per quegli infelici, per gli sciagurati,
piangere forte, per quei guerrieri che non lasciano figli?
Sono stati proprio come i loro nomi dicevano:
<Eteocli> e Polinici – gloriosi nel nome di Eteocle,
rissosi nel nome di Polinice –
e morti ora per loro empia risoluzione.

Tetra e infine perfetta sei tu,
Maledizione della stirpe di Edipo!
Un gelo funesto mi attanaglia il cuore.
Ho composto per la loro tomba un canto
di tiade, quando ho saputo
dei cadaveri imbrattati di sangue, morti
per tristo destino. Sì: infausto
fu il suono di quel duello, duetto per le due lance!

Si è compiuto, alla fine, non si è certo smorzato
quel voto maledetto, pronunciato dal padre:
l'atto empio di Laio è resistito nel tempo, tenace.
L'angoscia ora è dappertutto nella città:
non perdono il filo le parole del dio.
E su di voi, quante lacrime! Avete compiuto
una tale empietà! È qui giunto il dolore
e vuole lamenti, non più parole.

Ecco, davanti agli occhi abbiamo ora, ciò che prima era
solo nelle parole del messaggero:
due sciagure, da guardare con doppia angoscia!
Hanno fatto strage di se stessi: due destini si compiono in
questa pena. Cosa resta da dire?
Cos'altro, se non che dolori a dolori si sommano?

ἀλλὰ γόνων, ὦ φίλαι, κατ' οὖρον
 ἐρέσσετ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν 855
 πίτυλον, ὃς αἰὲν δι' Ἀχέροντ' ἀμείβεται
 τὰν ἄστολον μελάγκροκον θεωρίδα,
 τὰν ἀστιβῆ Ἀπόλλωνι, τὰν ἀνάλιον,
 πάνδοκον εἰς ἀφανῆ τε χέρσον. 860

ἀλλὰ γὰρ ἤκουε' αἰδ' ἐπὶ πρᾶγος
 πικρὸν Ἀντιγόνη τ' ἠδ' Ἰσμήνη·
 θρήνον ἀδελφοῖν οὐκ ἀμφιβόλως
 οἰμαίε' ἐρατῶν ἐκ βαθυκόλπων
 στηθέων ἦσειν, ἄλγος ἐπάξιον. 865
 ἡμᾶς δὲ δίκη πρότερον φήμηε

< τὸν δυσκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος
 ἀχεῖν Αἴδα τ'
 ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλπειν. 870
 ἰὼ

δυσαδελφόταται πακῶν ὀπόσαι
 στρόφον ἐσθήσειν περιβάλλονται·
 κλαίω στένομαι, καὶ δόλος οὐδεὶς
 μῆ' κ' φρενὸς ὀρθῶς με λιγαίνειν.

— ἰὼ ἰὼ δύσφρονες, [στρ. α
 φίλων ἄπιστοι καὶ κακῶν ἀτρύμονες, 876
 δόμους ἐλόντες πατρώι-

Ma ora, mie care, al vento, al tempo dei lamenti
con il ritmo del remo, battete il capo con entrambe le
mani:
con il colpo del remo che spinge, che sempre trasporta
per l'Acheronte
il mesto corteo velato di nero,
verso la sponda deserta di sole, dove Apollo non posa il
suo passo,
verso la terra invisibile, che in sé tutto accoglie.

Ma arrivano ora, per questo amaro
compito, eccole!, Antigone ed Ismene:
un compianto funebre per i due fratelli – sono certa –
dal profondo del petto
leveranno, e il dolore sarà adeguato all'evento.
Noi intanto, prima di sentire la loro voce,
<dobbiamo far risuonare>
il lugubre inno ad Erinni
e per Ade cantare
l'odioso peana.
Ah!
Disgraziate sorelle, più di tutte le fanciulle
che stringono con la cinta la veste!
Gemo, piango: non fingo,
ché dal cuore diritto e acuto si alza il mio grido.

– Ah, ah! Pazzi,
non avete creduto a chi vi amava, non eravate ancora
stanchi di sciagure:
e ora la casa paterna avete distrutto,

- ους μέλει σὺν ἀλκαῖ.
 — μέλει δῆθ' οἱ μελέουσι θανάτου
 ἤυροντο δόμων ἐπὶ λύμῃ. 880
- ἰὼ ἰὼ δωμάτων [ἀντ. α
 ἔρειψίτοιχοι καὶ πικρὰς μοναρχίας
 ἰδόντες, ἤδη διήλ-
 λαχθε σὺν σιδάρωι.
- κάρτα δ' ἀληθῆ πατρὸς Οἰδιπόδα 885
 πότνι' Ἐρινὺς ἐπέκρανεν.
- <—> δι' εὐωνύμων τετυμμένοι, [στρ. β
 τετυμμένοι δῆθ' ὁμο-
 σπλάγχων τε πλευρωμάτων 890
 < >
 αἰαῖ δαμόνοι,
 αἰαῖ δ' ἀντιφόνων θανάτων ἀραί.
- διανταίαν λέγεισι δόμοισι καὶ 895
 σώμασιν πεπλαγμένους
 ἀναδάτωι μένει
 ἀραίωι τ' ἐκ πατρὸς
 <κοῦ> διχόφρονι πότμωι.
- διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος· [ἀντ. β
 στένουσι πύργοι, στένει 901
 πέδον φίλανδρον· μένει
 κτέανα τοῖς ἐπιγόνοις,
 δι' ὧν αἰνομόροις,
 δι' ὧν νεῖκος ἔβα θανάτου τέλος. 905
- <—> ἐμοιράσαντο δ' ὄξυκάρδιοι
 κτήμαθ' ὥστ' ἴσον λαχεῖν·
 διαλλακτῆρι δ' οὐκ
 ἀμεμφεία φίλοις,
 οὐδ' ἐπίχαρις Ἄρης. 910

infelici, battendovi in armi!

– Infelici sì, loro che infelice morte
trovarono, per il lutto della loro casa!

– Ah, ah! Della vostra casa
avete distrutto le mura e avete visto quanto sia amaro il
regno di uno solo!

Ma oramai siete stati riconciliati
dalla lama di ferro!

– Troppo vero fu il compimento
della sacra Erinni del padre Edipo!

– Colpiti al fianco sinistro,
colpiti al fianco nato
dalle medesime viscere
ahi ahi! Travolti dal demone!
ahi ahi! Maledizioni che scambiate sangue con morte!
– Da parte a parte – tu dici – sono stati feriti nella casa
e nei loro corpi:
con colpi di inaudita potenza,
per quel maledetto destino che il padre invocò
e che li rese inseparabili.

– Corre per la città questo lamento:
piangono le mura, piange la terra
che ama i suoi guerrieri: rimangono
i beni per i successori, quei beni
per cui essi hanno avuto questa sorte tremenda,
per cui piombò su di loro la contesa e la morte.
– Fecero parte fra loro ferocemente,
parte dei loro beni, in modo che a ciascuno toccasse lo
stesso!

Ma chi mediò questo accordo
non avrà lode da chi li amava:
non va gratitudine ad Ares.

- *σιδηρόπληκτοι μὲν ᾧδ' ἔχουσιν,* [στρ. γ
†σιδηρόπληκτοι δὲ τοὺς μένουσιν,
τάχ' ἂν τις εἴποι, τινὲς
τάφων πατρῴων λαχαί†.
- *†δόμων μάλ' ἀχάεσσα τοὺς†* 915
προπέμπει δαϊκτῆρ
γόος αὐτόστονος αὐτοπήμων,
δαϊόφρων, οὐ φιλογα-
θῆς, ἐτύμως δακρυχέων
ἐκ φρενός, ἃ κλαιόμενας μου μινύθει 920
τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοι.
- *πάρεστι δ' εἰπεῖν ἐπ' ἀθλίοισιν* [ἀντ. γ
ὡς ἐρξάτην πολλὰ μὲν πολίτας
ξένων τε πάντων στίχας
πολυφθόρους ἐν δαῖ. 925
- *δυσδαίμων σφιν ἅ τεκοῦσα*
πρὸ πασᾶν γυναικῶν
ὀπόσαι τεκνογόνοι κέκληνται·
παῖδα τὸν αὐτὰς πόσιν αὐ-
τᾷ θεμένα τοῦσδ' ἔτεχ', οἱ δ'
ᾧδ' ἐτελεύτασαν ὑπ' ἀλλαλοφόνοις 930
χερσὶν ὁμοσπόροισιν.
- *ὁμόσποροι δῆτα καὶ πανώλεθροι* [στρ. δ
διατομαῖς οὐ φίλαις
ἔριδι μαινομένοι 935
νεϊκεὸς ἐν τελευτᾷ.
- ⟨—⟩ *πέπαιται δ' ἔχθος, ἐν δὲ γαίαι*
ζῶα φονορῦται
μέμικται· κάρτα δ' εἰς ὄμαιμοι. 940
πικρὸς λυτῆρ νεικέων ὁ πόντιος
ξεῖνος ἐκ πυρὸς κυθείς,
θηκτὸς κίδαρος, πικρὸς δ' ὁ χρημάτων

– Il ferro li trafisse e così giacciono
il ferro li trafisse e qui stanno;
ora potremmo chiederci: chi
avrà in sorte la tomba paterna?
– Dalle case alto echeggia il grido,
e li accompagna straziante
il gemito che per sé piange, per la propria pena:
il gemito che fa triste ogni pensiero, che cancella
ogni gioia, che lacrime vere fa versare dal cuore;
il lamento, che mentre piango sfinisce,
per questi miei due sovrani.

– Si può dire di questi infelici,
che hanno compiuto una grande impresa per i loro
concittadini,

e per le schiere di tutti gli stranieri
che caddero in gran numero in battaglia!

– Disgraziata colei che li ha partoriti,
disgraziata sopra tutte le donne
che abbiano avuto il nome di madre.
Ebbe per sposo il suo stesso figlio
e partorì questi, questi che
ora sono morti, che han fatto strage l'uno dell'altro:
mani assassine nate dallo stesso seme.

– Stesso, stesso seme davvero e si sono completamente
distrutti,

in una spartizione non certo fraterna,
per folle astio,
fino alla fine della contesa.

– Ora l'odio è finito: nella terra
intrisa di sangue, le loro vite
si sono mescolate: ora è proprio lo stesso, lo stesso
sangue.

Duro fu chi risolve la contesa, lo straniero
che viene dal mare, temprato dal fuoco,
la lama affilata del ferro; duro fu il liquidatore

κακὸς δατητὰς Ἄρης, ἀρὰν πατρώ- αν τιθεὶς ἀλαθῆ.	945
— ἔχουσι μοῖραν λαχόντες ὦ μέλει διοδότων ἀχθέων, ὑπὸ δὲ σώματι γὰρ πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.	[ἀντ. δ 950
— ἰὼ πολλοῖς ἐπανθίσαντες πόνοις γενεάν· τελευταῖαι δ' ἐπηλάλαξαν Ἄραι τὸν ὄξυν νόμον, τετραμμένου παντρόπωι φυγαῖ γένους· ἔστακε δ' Ἄτας τροπαῖον ἐν πύλαις ἐν αἷς ἐθεινοντο, καὶ δυοῖν κρατή- ρας ἔληξε δαίμων.	955 960
Αντ. παιθεὶς ἔπαισας. Ἰσμ. εὐ δ' ἔθανες κατακτανών.	
Αντ. δορὶ δ' ἔκανες. Ἰσμ. δορὶ δ' ἔθανες.	
Αντ. μελεοπόνος Ἰσμ. μελεοπαθῆς	
⟨Αντ.⟩ πρόκεισαι. ⟨Ἰσμ.⟩ κατέκτας.	[965]
Αντ. ἴτω γόος. Ἰσμ. ἴτω δάκρυα.	[964] 965
⟨Αντ.⟩ ἠέ. ⟨Ἰσμ.⟩ ἠέ.	[στρ. α
⟨Αντ.⟩ μαίνεται γόοις φρήν. Ἰσμ. ἐντὸς δὲ καρδία στένει.	
Αντ. ἰὼ ἰὼ πάνδυρτε σύ.	
Ἰσμ. εὐ δ' αὐτε καὶ πανάθλιε.	970
Αντ. πρὸς φίλου ἔφθισο. Ἰσμ. καὶ φίλον ἔκτανες.	
Αντ. διπλᾶ λέγειν. Ἰσμ. διπλᾶ δ' ὀράν.	

dei beni, il perfido Ares, che fece inverare
la maledizione del padre.

– Ora hanno il destino che spettava loro per sorte, questi
infelici,

la parte di dolori che dagli dei era stata donata:

sotto il loro corpo

avranno di tutta la terra l'abissale ricchezza.

– Ah! Di molte pene fate rifiorire

la vostra stirpe.

Ultime alzarono il grido di guerra

le Maledizioni: acuto era il timbro del loro canto

e tutta questa stirpe fu volta, scomposta, alla fuga.

Infisso il trofeo di Ate sta sulla porta

dove si colpirono: il demone, che li ha vinti entrambi,
ora è placato.

ANTIGONE. Tu colpito, hai colpito.

ISMENE. Tu sei morto e morte hai dato.

ANTIGONE. Con la lancia hai ucciso.

ISMENE. Con la lancia sei stato ucciso.

ANTIGONE. Triste dolore hai dato.

ISMENE. Triste dolore hai patito.

ANTIGONE. Giaci morto.

ISMENE. Morte hai dato.

ANTIGONE. Scorra l'onda del lamento.

ISMENE. Delle lacrime scorra l'onda.

ANTIGONE. Ah!

ISMENE. Ah!

ANTIGONE. La mente nei lamenti delira.

ISMENE. E dentro il mio cuore si strugge.

ANTIGONE. Ah, ah tutte le lacrime per te.

ISMENE. E tu poi, sciagurato!

ANTIGONE. Dal fratello sei stato ucciso.

ISMENE. Hai ucciso il fratello.

ANTIGONE. Doppio male nelle mie parole.

ISMENE. Doppio male davanti ai miei occhi.

Αντ. †ἀχέων τοίων τάδ' ἐγγύθεν†.
Ισμ. †πέλας αἰδ' ἀδελφαὶ ἀδελφεῶν†.

Χο. ἰὼ Μοῖρα βαρυδότεира μογερά, 975
πότνια τ' Οἰδίπου κιά,
μέλαιν' Ἐρινύς, ἧ μεγασθενής τις εἶ.

— ἡέ. <—> ἡέ. [ἀντ. α

δυσθέατα πήματα
†ἐδείξατ'† ἐκ φυγᾶς ἐμοί·
οὐδ' ἴκεθ' ὡς κατέκτανεν, 980
σωθεὺς δὲ πνεῦμ' ἀπώλεσεν.

— ὤλετο δῆθ' ὄδε. — καὶ τὸν ἐνόσφισεν.

— τάλαν γένος. — τάλανα παθόν.

— †δύστονα κήδε' ὁμώνυμα†.

— †δίγυρα τριπάλτων πημάτων†. 985

Χο. ἰὼ Μοῖρα βαρυδότεира μογερά,
πότνια τ' Οἰδίπου κιά,
μέλαιν' Ἐρινύς, ὡς μεγασθενής τις εἶ.

Αντ. σὺ τοίνυν οἶσθα διαπερῶν

Ισμ. σὺ δ' οὐδὲν ὕστερος μαθῶν 990

Αντ. ἐπεὶ κατῆλθες ἐς πόλιν.

<*Ισμ.*> δορός γε τῶιδ' ἀντηρέτας.

Αντ. ὀλοὰ λέγειν. *Ισμ.* ὀλοὰ δ' ὄραν.

Αντ. ἰὼ πόνος *Ισμ.* ἰὼ κακὰ

<*Αντ.*> δώμασιν *Ισμ.* καὶ χθονὶ 995

<*Αντ.*> πρὸ πάντων δ' ἐμοί.

<*Ισμ.*> καὶ τὸ πρόσω γ' ἐμοί.

ANTIGONE Dolore a dolore congiunto.

ISMENE Sorelle a fratelli congiunte.

CORO

Tu, Destino! Pesante e crudele è il dono che fai!

Sacra ombra di Edipo,

tetra Erinni, davvero potente tu sei!

– Ah! – Ah!

Una pena insopportabile da guardare

lui mi portò, tornando dall'esilio!

Non era ancora arrivato e uccise;

era in salvo e perse la vita.

– La perse davvero questo. – E a quest'altro la sottrasse.

– Sventurata è questa stirpe. – Sventura essa ha patito.

– Pene gravi dagli stessi nomi.

– Pene e lacrime tre volte vibranti.

CORO

Tu, Destino! Pesante e crudele è il dono che fai!

Sacra ombra di Edipo,

tetra Erinni, davvero potente tu sei!

ANTIGONE Tu ecco, la conosci fino in fondo, l'hai

provata...

ISMENE ...e tu non sei stato da meno e l'hai bene

imparata...

ANTIGONE ...quando tornasti in questa città...

ISMENE ...per affrontarlo a colpi di lancia.

ANTIGONE. Rovina nelle mie parole.

ISMENE. Rovina davanti ai miei occhi.

ANTIGONE. Che pena!

ISMENE. Che sciagure!

ANTIGONE. Per la nostra casa...

ISMENE. ...e per questa terra...

ANTIGONE. ...e soprattutto per me...

ISMENE. ...e per me ancor prima.

Αντ.	ὼ ἰὼ δυστόνων κακῶν, ἀναξ	
	<	>
Ισμ.	<	>
	Ἐτεόκλεις ἀρχηγέτα.	[998 ^a]
Αντ.	ὼ πάντων πολυπονώτατοι.	1000
Ισμ.	ὼ δαιμονῶντες ἐν ἅται.	
Αντ.	ὼ, ποῦ σφε θήσομεν χθονός;	
Ισμ.	ὼ, ὅπου τιμιάτατον.	
Αντ.	ὼ ἰὼ πῆμα πατρὶ πάρευνον.	

ΚΗΡΥΞ

	δοκοῦντα καὶ δόξαντ' ἀπαγγέλλειν με χρῆ	1005
	δήμου προβούλοις τῆσδε Καδμείας πόλεως·	
	Ἐτεοκλέα μὲν τόνδ' ἐπ' εὐνοίαι χθονός	
	θάπτειν ἔδοξε γῆς φίλαις κατασκαφαῖς·	
	στέγων γὰρ ἐχθρούς θάνατον εἴλετ' ἐν πόλει,	1010
	ἱερῶν πατρώων δ' ὄσιος ὦν μομφῆς ἄτερ	
	τέθνηκεν οὐπερ τοῖς νέοις θνήσκειν καλόν·	
	οὕτω μὲν ἀμφὶ τοῦδ' ἐπέσταλται λέγειν·	
	τούτου δ' ἀδελφὸν τόνδε Πολυνεϊκοὺς νεκρὸν	
	ἔξω βαλεῖν ἄθαρτον, ἀρπαγὴν κυσίν,	1015
	ὡς ὄντ' ἀναστατήρα Καδμείων χθονός	
	εἰ μὴ θεῶν τις ἐμποδῶν ἔστη δορὶ	
	τῷ τοῦδ'· ἄγος δὲ καὶ θανὼν κεκτῆσεται	
	θεῶν πατρώων, οὐς ἀτιμάσας ὄδε	
	στράτευμ' ἐπακτὸν ἐμβαλῶν ἤρει πόλιν.	
	οὕτω πετηνῶν τόνδ' ὑπ' οἰωνῶν δοκεῖ	1020
	ταφέντ' ἀτίμως τοῦπιτίμιον λαβεῖν,	
	καὶ μήθ' ὀμαρτεῖν τυμβοχόα χειρώματα	
	μήτ' ὀξυμόλποις προσέβειν οἰμώγμασιν,	
	ἄτιμον εἶναι δ' ἐκφορᾶς φίλων ὕπο.	
	τοιαῦτ' ἔδοξε τῷδε Καδμείων τέλει.	1025
Αντ.	ἐγὼ δὲ Καδμείων γε προστάταις λέγω,	
	ἦν μὴ τις ἄλλος τόνδε συνθάπτειν θέλῃ,	
	ἐγὼ σφε θάψω κἀνὰ κίνδυνον βαλῶ	

ANTIGONE Ah, ah, quali sciagure, che pianti, signore!

ISMENE Eteocle, tu condottiero!

ANTIGONE Ah! Voi, che fra tutti più avete sofferto...

ISMENE ah!,... trascinati dal demone incontro ad Ate.

ANTIGONE Ah!, dove li metteremo questi due, dove in
questa terra?

ISMENE Ah!, dove più alto è l'onore!

ANTIGONE Ah, ah!, questa pena, compagna di quella del
padre!

ARALDO

Si decreta – una volta per tutte è stato decretato – ed è mio dovere proclamare, questo bando: lo ordinano i probuli, preposti dal popolo al governo della città di Cadmo.

“Eteocle, qui morto, è stato decretato che per l'affetto che ha avuto per questo suolo, sia sepolto nella sua terra che gli è amica. Per avversare i nemici, infatti, ha affrontato la morte nella sua città, e per questo è puro verso i templi patrii e senza macchia è caduto nella situazione in cui per i giovani è bello morire”. Questo è quanto al suo riguardo mi è stato ordinato di dire.

“Suo fratello, invece che è qui cadavere, Polinice, venga gettato fuori insepolto: preda dei cani sia colui che avrebbe distrutto la terra di Cadmo, se solo un dio non avesse fermato le sue armi. Fu empio e anche da morto permane la colpa verso gli dei patrii: costui non ebbe per loro alcun rispetto, radunò un esercito straniero e lo portò all'attacco della propria città. Perciò è stato decretato che sia sepolto dagli uccelli dell'aria e così avrà il disonore che merita: nessuno con la mano versi terra sopra il suo corpo per far tumulo, nessuno lo onori con canti e acuti lamenti. Gli è anche negato l'onore del corteo funebre dei suoi cari.”

Così ha decretato il governo dei Cadmei.

ANTIGONE Ed io, ai capi dei Cadmei dico che se nessun altro vorrà seppellirlo con me, io da sola lo seppellerò. Af-

	θάψας' ἀδελφὸν τὸν ἑμὸν, οὐδ' αἰσχύνομαι ἔχουσ' ἄπιστον τήνδ' ἀναρχίαν πόλει.	1030
	δεινὸν τὸ κοινὸν σπλάγχχνον οὐ πεφύκαμεν, μητρὸς θαλαίνης κἀπὸ δυστήνου πατρός· τοιγὰρ θέλουσ' ἄκοντι κοινῶναι κακῶν, ψυχῇ, θανόντι ζῶσα κυγγόνωι φρενί.	
	τούτου δὲ σάρκας οὐδὲ κοιλογᾶστορες λύκοι πάσσονται, μὴ δοκησάτω τινί, τάφον γὰρ αὐτῶι καὶ κατασκαφᾶς ἐγὼ γυνή περ οὐσα τῶιδε μηχανήσομαι, κόλπωι φέρουσα βυσσίνου πεπλώματος, καυτῇ καλύψω· μηδέ τωι δόξῃ πάλιν.	1035 1040
Κη.	θάρασι περέσται μηχανῇ δραστήριος. αὐδῶ πόλιν σε μὴ βιάζεσθαι τάδε.	
Αντ.	αὐδῶ σε μὴ περισσά κηρύσσειν ἐμοί.	
Κη.	τραχύς γε μέντοι δῆμος ἐκφυγῶν κακά.	
Αντ.	τράχυν', ἄθαπτος δ' οὗτος οὐ γενήσεται.	1045
Κη.	ἀλλ' ὄν πόλις στυγεῖ, σὺ τιμήσεις τάφωι;	
Αντ.	† ἤδη τὰ τοῦδ' οὐ διατετίμηται θεοῖσ'.	
Κη.	οὔ, πρὶν γε χώραν τήνδε κινδύνωι βαλεῖν.	
Αντ.	παθῶν κακῶς κακοῖσιν ἀντημείβετο.	
Κη.	ἀλλ' εἰς ἅπαντας ἀνθ' ἑνὸς τόδ' ἔργον ἦν.	1050
<Αντ.	>	
Κη.	"Ἐρις περαίνει μῦθον ὑστάτη θεῶν.	
Αντ.	ἐγὼ δὲ θάψω τόνδε. μὴ μακρηγόρει.	
Κη.	ἀλλ' αὐτόβουλος ἔσθ'. ἀπεννέπω δ' ἐγώ.	
Χο.	φεῦ φεῦ, ὦ μεγάλαυχοι καὶ φθερσιγενεῖς Κῆρες Ἑρινύες, αἴτ' Οἰδιπόδα	1055

fronterò il pericolo per seppellire questo mio fratello, e non ho ritengo ad essere ribelle e infedele agli ordini della città. Tremenda è questa carne di cui siamo fatti: carne di una madre infelice e di uno sciagurato padre. Perciò tu, vita mia, devi condividere la sua disgrazia: tu vuoi farlo, lui più non vuole, perché è morto e tu vivi, ma il cuore resta a lui congiunto. Queste sue carni, no!, non le avranno i ventri voraci dei lupi – nessuno lo creda! Io gli darò una tomba, la scaverò con le mie mani: anche se sono una donna, troverò il modo. Lo porterò in braccio, avvolto nella mia veste di bisso: io lo coprirò! E nessuno creda il contrario: ho coraggio e troverò il modo di farlo!

ARALDO Te lo ripeto ad alta voce: non fare questo affronto
alla città!

ANTIGONE Ed io ad alta voce ti ripeto: non continuare a
farmi proclamare, che per me sono vani!

ARALDO Bada! È inasprito il popolo quando è appena
scampato ad una sciagura!

ANTIGONE E sia inasprito quanto ti pare! Costui,
tuttavia, non resterà insepolto.

ARALDO La città lo ha in odio, e tu vuoi fargli l'onore di
una tomba?

ANTIGONE Ciò che ora resta di lui non può essere più
disonorato dagli dei.

ARALDO No, ma prima aveva assalito questa terra e ci aveva
messi in pericolo!

ANTIGONE Aveva sofferto e ha ripagato male con male.

ARALDO Ma agì contro noi tutti, non contro uno solo. (...)

È Eris che mette fine a questa storia: Eris ultima dea.

ANTIGONE Io lo seppellirò: non insistere ancora a parlare.

ARALDO Fa quel che vuoi, ma sappi che sei tu a volerlo: io
ti ho avvertito!

CORO

Oh, oh!

Superbe voi, che annientate le stirpi,

Chere, Erinni, voi che la stirpe

	γένος ὠλέεατε πρυμνόθεν οὕτως, τί πάθω; τί δὲ δρῶ; τί δὲ μήσωμαι; πῶς τολμήσω μήτε σε κλαίειν μήτε προπέμπειν ἐπὶ τύμβωι; ἀλλὰ φοβοῦμαι κάποτρέπομαι δεῖμα πολιτῶν.	1060
	κύ γε μὴν πολλῶν πενθητήρων τεύξῃ· κείνος δ' ὁ τάλας ἄγοος μονόκλαυτον ἔχων θρήνον ἀδελφῆς εἶσιν. τίς ἂν οὖν τὰ πίθοιτο;	1065
<Ἡμιχ.>	δράτῳ <τι> πόλις καὶ μὴ δράτῳ τοὺς κλαίοντας Πολυνεΐκη ἡμεῖς γὰρ ἴμεν καὶ συνθάψομεν αἶδε προπομποί. καὶ γὰρ γενεαὶ κοινὸν τόδ' ἄχος, καὶ πόλις ἄλλωσ ἄλλοτ' ἐπαινεῖ τὰ δίκαια.	1070
Ἡμιχ.	ἡμεῖς δ' ἅμα τῶιδ', ὥσπερ τε πόλις καὶ τὸ δίκαιον ξυνεπαινεῖ· μετὰ γὰρ μάκαρας καὶ Διὸς ἰσχὺν ὄδε Κадμείων ἤρυσε πόλιν μὴ ἵνατραπήναι μηδ' ἄλλοδαπῶν κύματι φωτῶν κατακλυσθῆναι τὰ μάλιστα.	1075

di Edipo dalle radici, così distruggete!
Che cosa devo ora patire? Che fare? Che cosa devo
pensare?

Come posso osare di non farti il compianto,
di non accompagnarti alla tomba in corteo?
Ma ho paura: mi trattiene
il timore dei miei concittadini.
Tu certo, invece avrai l'onore di molti pianti;
ma quell'infelice, senza un lamento,
avrà come unico compianto, il canto della sorella:
chi la seguirà?

SEMICORO

Faccia o non faccia qualcosa la città
contro chi piange Polinice,
noi andiamo comunque! Avrà la sua sepoltura
e noi saremo il suo corteo. Perché appartiene a tutta la
stirpe,
è comune questo dolore, e la città cambia parere,
di volta in volta, su che cosa sia giusto approvare.

SEMICORO

Noi invece andiamo con quest'altro: la città
e la giustizia approvano la nostra scelta.
Dopo i beati, dopo la forza di Zeus,
fu quest'uomo a salvare la città dei Cadmei,
a far sì che non fosse travolta,
dall'ondata di guerrieri stranieri:
tutta tutta sommersa.

PROLOGO (1-77) Eteocle si rivolge ai tebani e annuncia loro che un esercito nemico sta muovendo all'assalto della città: ricorda quali siano i doveri, nel momento del pericolo, del governante e dei cittadini. Entra quindi il Messo, mandato a spiare nel campo nemico, che conferma l'imminente assalto. Una breve invocazione di Eteocle, rivolta a Zeus, alla Terra, agli dei poliadici e alla potente Erinni del padre, chiude il prologo. Dalle parole di Eteocle non si ricavano dati precisi per delineare l'identità del nemico: si sa soltanto che si tratta di un esercito «acheo». Poco di più si ricava dal resoconto del Messo che racconta (vv. 39-68) di un rito notturno in cui sette guerrieri (di cui non viene indicato, per ora, alcun nome e di cui si sa solo che rispondono agli ordini di Adrasto) hanno stretto un patto, siglato da una cruenta tauroctonia, giurando di conquistare Tebe o di morire sul campo. La finzione drammatica richiede che i cittadini di Tebe vengano a conoscenza dell'assalto in questo preciso momento, direttamente dalle parole di Eteocle. Lo stato di guerra (come viene ricordato al v. 22) dura certo da molto tempo, ma l'esercito attaccante fino a questo momento non era giunto ancora in prossimità della città: Eteocle dichiara (vv. 24 ss.) di essere stato appena avvertito dell'incombenza dell'attacco dall'indovino, che a sua volta ha letto il futuro prossimo nei presagi, mediante la tecnica divinatoria.

La sezione iniziale – come avviene per tutte le altre tragedie eschilee che si aprono con un prologo e non con l'entrata del coro: *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, *Prometeo* – ha la funzione di introdurre immediatamente nel vivo dell'azione drammatica, e non serve (come accadrà per molti prologhi euripidei) a riassumere l'antefatto: l'annuncio del Messo, e già prima l'esortazione alle armi di Eteocle ai vv. 30 ss., portano direttamente in scena gli eventi. Il prologo ha anche la funzione di introdurre le tematiche e la tonalità retorica proprie della prima parte della tragedia: la metafora della

nave-città e del suo governante-timoniere, il debito dei cittadini verso la terra madre, la guerra incombente, il terrore dei nemici, il ruolo degli poliadici.

1 Eteocle apostrofa i cittadini con un richiamo alla discendenza da Cadmo: la scelta della locuzione Κάδμου πολῖται pare significativa. In nessun punto del dramma compare infatti l'aggettivo Θηβαῖοι (di valore prosodico equivalente all'aggettivo Καδμείοι e che poteva perciò essere utilizzato comodamente in alternativa metrica) e neppure compare mai il toponimo Θῆβαι, sostituito per lo più da πόλις, o sinonimi. Il nome di "Tebe" è presente soltanto nel titolo, forse non eschileo (ma certamente già antico, essendo citato nelle *Rane* di Aristofane – commedia datata al 405 – al v. 1021). Tutti i commentatori sono concordi nel sottolineare l'assenza del nome "Tebe" (e "tebani"): il richiamo all'antico progenitore della città ha certamente l'effetto di assolutizzare il mito, sottraendolo ad una immediata attualizzazione storica. Si potrebbe ipotizzare che l'elusione di ogni menzione diretta di "Tebe" nella versione della tragedia a noi giunta sia da ascrivere alla manipolazione e parziale riscrittura del dramma, avvenuta nell'ultimo decennio del secolo (v. Appendice 1), in un periodo in cui i rapporti fra Tebe ed Atene erano gravemente compromessi da decenni di ostilità diplomatiche e belliche fra le due città. Ma il riferimento esclusivo alla discendenza da Cadmo assolve anche ad un'importante funzione drammaturgica: per tutta la prima parte della tragedia le fila del mito drammatico vengono costantemente ricondotte al mito di fondazione della città e agli antichi e divini natali dei progenitori della sua gente. Il richiamo a Cadmo concorre dunque ad introdurre, fin dalle prime battute, un tema fondamentale della tragedia: l'opposizione fra il destino della città "cadmea" e dei suoi abitanti (che gli dei, ed in particolare Ares e Afrodite, sono chiamati a proteggere dall'attacco di un imprecisato "nemico") e la sorte della casata regnante, la stirpe di Laio.

καίρός è la dimensione temporale puntuale e istantanea che richiede, per essere colta, un intervento pronto e tempestivo: è il frangente in cui il sovrano esercita la sua dote di prudenza regale e ha occasione di dar prova della sua μῆτις. Lo sviluppo del dramma si dipana a partire da questa decisione di Eteocle, vincolata ad un suo preciso dovere istituzionale: dovere del governante è scegliere, secondo opportunità e convenienza, cosa dire ai cittadini. Ma tale scelta implica necessariamente la determinazione, tutta politica, di cosa il re debba invece tacere.

2 L'immagine della città-nave risale già a Omero: all'origine del paragone sarà stata la suggestione icastica, evocata dall'analogia fra l'eminenza della città (e precisamente dell'acropoli) rispetto alla pianura circostante, ed il profilo della nave emergente sulla distesa del mare. Già forse con Alceo (fr. 46 a-b D), l'immagine viene sviluppata in allegoria politica: la nave-città è quindi rappresentata spesso in equilibrio precario, quasi sempre battuta dai flutti, su un mare ostile, in tempesta. Teognide declina più puntualmente il senso della metafora nel segno dell'ideologia aristocratica: i pericolosi

ondeggiamenti della nave-città sono causati dagli sconvolgimenti politici interni, in seguito ai quali i timonieri migliori (κυβερνήτην... ἑσθλόν) sono stati sostituiti da un equipaggio composto da κακοί, che mettono a repentaglio la salvezza dell'intera collettività (A 671-676; 855-856). Eschilo ricorre a questa metafora, ormai topica, in diversi passaggi delle sue tragedie; ma la particolare e mirata frequenza nel testo dei *Sette*, fa risaltare la figura della città-nave come motivo guida del dramma.

Eteocle si rappresenta come il bravo timoniere della nave/città: la figura del re-timoniere è metafora presente già nella poesia arcaica e diviene presto un *topos* letterario molto sfruttato. Lo slittamento semantico timoniere/guida politica, finisce per avere tanta fortuna che sia nel latino *gubernator* che soprattutto nell'italiano "governante", si è quasi totalmente oscurato il significato originario del greco κυβερνήτης, «timoniere». Dovere del governante è trovare una via nel mare che, per definizione, è senza percorsi (ἄτοπος): l'abilità di reggere il timone consiste nell'inventare, di situazione in situazione, la manovra opportuna e tempestiva. Dote condivisa da chi governa una nave e da chi governa una città è l'intelligenza versatile (μητρὸς ποιμίλη); così Detienne e Vernant 1978, pp. 12 ss. descrivono tale capacità che gioca le sue chances di efficacia nella «complicità con il reale»: «Il timoniere deve (...) rendere la propria intelligenza così elastica e ritorta, da poterla piegare in tutti i sensi; rendere la propria andatura così curva, da aprirsi contemporaneamente a tutte le direzioni». Nel momento cruciale infatti, una sola è la decisione giusta, una l'opportunità da cogliere e la "manovra" da eseguire: «per cogliere *kairos* fugace, la *metis* deve essere più rapida di esso».

Seconda qualità peculiare del re-timoniere è la vigilanza continua: l'occhio aperto in uno stato di veglia forzata, tesa a cogliere la molteplice e imprevedibile morfologia dell'evento. «Zeus – notano Detienne e Vernant 1978, p. 21 – il dio fatto *metis* (...) non dorme mai, non chiude mai occhio»; l'ipostasi divina della regalità è perennemente ἄυπνος, «la più sveglia fra le divinità del pantheon greco». In *Iliade* II, 23-25, il saggio Nestore sorprende Agamennone addormentato e così lo rimprovera: «Tu dormi! (...) Non deve dormire tutta la notte chi siede in consiglio, chi governa un esercito e ha tante cure!».

La terza caratteristica del ruolo regale è l'isolamento. L'accostamento di εἰς a πολὺς (v. 6) produce l'effetto di un enfatico ossimoro: la solitudine di Eteocle si oppone alla totalità dei cittadini. Viene sottolineata così l'esclusività della responsabilità regale, una solitudine "di posizione", accentuata dal richiamo alla diffusa percezione politica della figura di Eteocle: chi sta più in alto più rischia, anche negativamente, la concentrazione dell'attenzione pubblica sui suoi atti. Eteocle si raffigura così in una posizione di duplice isolamento: separato, per suo grave privilegio, dalla comunità dei cittadini, è solo anche nei confronti degli dei poliadici che a lui contendono, nell'opinione pubblica, il merito dell'eventuale successo.

4 αἰτία è la responsabilità che comporta, a seconda dell'esito, merito o colpa. Nelle parole di Eteocle il termine è carico della sua ambivalenza se-

mantica: la responsabilità obiettiva – e quindi il merito eventuale, ma anche l'eventuale colpa – di quanto accadrà alla città, viene fatto ricadere sugli dei. Fin da queste prime battute, il governante rivela di intrattenere con gli dei poliadici una relazione non improntata ad una devozione incondizionata, ma ad un vigile controllo critico: è un rapporto dinamico, in cui il re si pone, rispetto alla divinità, in un gioco agonistico, mantenendo un registro formale di ponderato rispetto, ma insinuando retoricamente una dialettica implicita del ricatto.

7 Eteocle ricorre a due vocaboli tecnici dell'innodia, ὑμνεῖσθαι e φροῖμιος; ὑμνός è propriamente un componimento elogiativo, dedicato per lo più alla glorificazione degli dei; in questo senso specifico il termine viene sempre usato da Eschilo (*Coefore*, 475, *Agamennone*, 990); φροῖμιος è specificamente la parte del componimento in cui viene indicato il nome della divinità (o dell'eroe) a cui l'inno è dedicato: così Eschilo, in *Eumenidi*, v. 20: «Il nome di questi dei invoco nel proemio». Nel suo insieme, dunque, la locuzione ὑμνοῖθ' (...) φροῖμίοις è da intendersi come un'amara antifrasi, complicata dal rovesciamento di posizioni: al posto del nome del dio, in caso di sconfitta sarà «inneggiato» Eteocle e il suo nome sarà accompagnato da molti brusii confusi (πολυρρόθοις) e da lamenti (οἰμώγων), anziché da espressioni gioiose.

8-9 Gli scoli 8h e 9b testimoniano del fatto che «Zeus a Tebe viene venerato come Ἀλεξήτηρος»: forse una conferma si trova nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, in cui viene invocato, al v. 143, uno Zeus Ἀλεξήτωρ. Un tema che percorre tutto il dramma (e che riguarda sia i nomi degli dei che quelli degli uomini) è questo dell'*eponymia*: dei e uomini sono richiamati alla necessità che li lega all'etimo del nome. Qui Zeus viene provocato a manifestare la sua potenza e a riguadagnarsi così, nei fatti, l'epiteto di cui la città lo pregia. Eteocle è il primo nel dramma che richiama Zeus alla fedeltà al suo "nome"; lo seguiranno poi le fanciulle del coro e quindi il Messo (con il nome di Partenopeo) nel commo centrale della tragedia.

10-14 Ai doveri del timoniere-Eteocle corrispondono precise responsabilità dei cittadini, chiamati a collaborare impegnandosi attivamente nella difesa della città. A proposito del ruolo di partecipazione attiva del cittadino nella *polis* greca, in riferimento specifico alla metafora della nave-città, così nota P. Veyne, in C. Meier-P. Veyne, *L'identità del cittadino e la democrazia in Grecia*, trad. it. Bologna 1989, p. 79: «Questo stato [la *polis*] è una strana nave senza passeggeri: oltre al capitano (o piuttosto, come si diceva, il pilota) non imbarca che l'equipaggio. [In età moderna] il liberalismo borghese organizzerà crociere in cui ogni cittadino se la cava come può, dal momento che l'equipaggio gli assicura unicamente beni e servizi collettivi. La città greca, invece, è una nave in cui i passeggeri sono l'equipaggio».

11-13 I vv. 11-13, nella successione proposta nel testo Page, sono frutto

di ricostruzione critica: la lezione dei manoscritti registra infatti una successione inversa dei vv. 12-13. La ricostruzione dell'ordine 10-11-13-12 fu proposta da Campbell, sulla base degli scoli, che citano espressamente tre classi di età fra i cittadini chiamati a difendere la città, «il ragazzo – τὸν παῖδα –, il vecchio – τὸν γέροντα –, l'adulto – τὸν ἀμύζοντα →» (sch. 12e): mantenendo la successione tradita non si rintraccia tale tripartizione, ma solo il riferimento alle due classi estreme, i ragazzi e i vecchi; invertendo invece i vv. 12 e 13 è possibile interpretare il v. 13 come una terza perifrasi che allude alla classe mancante – i cittadini «nel fiore degli anni»: e proprio in questo senso la locuzione ὥραν ἔχειν ricorre in un altro luogo eschileo (*Supplici*, 997). L'inversione proposta da Campbell reintegra dunque nel testo la tripartizione, precisamente nell'ordine registrato dagli scoli e procura altresì il vantaggio di abolire la ridondanza che, in caso di conservazione dell'ordine tradito, farebbe dei vv. 12 e 13 un'inutile ripetizione. Inoltre, accettando l'ordine 11-13-12, si dà ragione della lezione che alcuni manoscritti registrano al v. 13: ὥραν τ' ἔχονθ' («prendendosi cura»?; anziché ὥραν τ' ἔχονθ'), forse subentrata in alcuni manoscritti per pianificare un testo imbrogliato dalla successione scorretta dei versi. Accettando dunque la successione 11-13-12, e la lezione ὥραν τ' ἔχονθ', «nel fiore degli anni», si ottiene un testo in cui la metafora vegetale della maturazione progressiva delle diverse classi di età, si arricchisce di una terza appropriata immagine (l'età matura). Il lessico vegetale ritorna poi al v. 13 (*ex* 12), nell'espressione βλαστημὸν ἀλδαίνοντα: tutti i cittadini di Tebe, in quanto frutti precoci, passati, o al giusto punto di maturazione, sono chiamati a «rinvigorire la loro linfa».

16 ss. In posizione finale, retoricamente forte, viene collocato il più importante fra i doveri dei cittadini: il dovere verso la stirpe. Stirpe in quanto discendenza (τέκνον, i figli, v. 16), ma anche, soprattutto, come radice (γῆ, la terra, ancora al v. 16). L'enfasi del debito verso la terra è resa evidente dalla sproporzione tra i versi riservati alla menzione di questo dovere, rispetto all'enumerazione sommaria degli altri obblighi dei cittadini (13.5 dipodie giambiche contro 7.5 dipodie giambiche complessive dei doveri verso la città, gli dei e i loro altari ed onori, e i figli). Nel richiamo di Eteocle al debito contratto dai tebani con la Madre-Terra, non si dovrà leggere alcuna mediazione metaforica, né una generica retorica: Tebe è infatti, come viene ricordato più volte nella tragedia, la città degli Sparti, i “Seminati”, nati dal grembo della Terra dopo che Cadmo, guidato da Atena, seminò i denti del serpente di Ares, ucciso presso la fonte Castalia (Igino, *favola* 178). Quella tebana è perciò la gente più di ogni altra radicata, in senso immediatamente genetico, alla Madre-Terra: la stirpe per cui vale per antonomasia l'osservazione di C. Schmitt, *Terra e mare*, trad. it. Milano 1986, pp. 33-34: «La terra è il materno fondamento dell'uomo, ed esso è, per questo, figlio della terra». In questo contesto mitico e simbolico, tanto più vivida e pertinente risulta l'immagine della nave-città, come frammento solido, assediato dai flutti: infatti – come nota ancora Schmitt – da sempre l'uomo, abitatore della terra, avverte una primaria, elementare, ostilità da

parte del mare, che è sempre percepito come «natura in senso differente da quello della terraferma». E tale sentimento di estraneità e di pericolo sarà tanto più avvertito dagli abitanti della rocca Cadmea, i “nati dalla terra”.

22 Le mura di Tebe, qui menzionate per la prima volta, sono una presenza determinante nello sviluppo drammatico dei *Sette*: solida struttura di difesa e protezione dall'assedio, segnano anche il perimetro della forma della città e costituiscono un limite di separazione certa rispetto all'esterno. La loro concreta presenza (forse rappresentata anche nella scenografia della tragedia: v. Appendice II) determina e garantisce che ciò che sta fuori dalla città e che alla sua forma attenta, è altro, estraneo, “nemico”, rispetto a ciò che sta dentro di essa. In questo senso, anche in questa prima presentazione, il participio *πυρρηγοῦμένοις* sarà da intendere in senso positivo e non – come parte della critica interpreta – in senso limitativo-concessivo («seppure assediati dentro a queste mura»). Le mura di Tebe sono di per sé soggetto di una storia mitica: Anfione e Zeto, figli di Zeus e Antiope (già menzionati in *Odissea* XI, 260-265, come «costruttori di Tebe dalle Sette Porte») ne furono gli architetti; Anfione in particolare avrebbe edificato le mura di Tebe «trascinando le pietre con la melodia della sua lira» (*sch. de Amphione et Zeto*; il mito è noto anche a Pausania, *Descrizione della Grecia: Beozia* V, 7). Ancora al suono di un'altra lira – continua lo scoliasta –, la lira del cantore Ismenia, le mura di Tebe saranno abbattute, secondo l'aneddoto narrato in molte storie di Alessandro il Grande (ad esempio, *Romanzo di Alessandro* I, 27, dove però Ismenia è qualificato come suonatore di *αὐλός*, “flautista”). L'origine e la distruzione delle mitiche mura di Tebe avviene dunque al suono della musica e, in particolare, della lira, strumento per eccellenza apollineo.

24 Nessun dubbio hanno i commentatori antichi nel riconoscere, in questo anonimo indovino, Tiresia. L'epiteto *οἰωνῶν βοτήρ* («mandriano di uccelli», forse ispirato all'omerico *οἰωνοπόλος*) contribuisce, come ha notato Dindorf, alla certezza dell'identificazione; anche i riferimenti allusivi alla percezione extravisiva del v. 25 sembrano essere un chiaro riferimento alla cecità di Tiresia.

Una possibile ambiguità è nell'interpretazione del nesso *πυρὸς δίχα*, al v. 25: secondo parte della critica si tratterebbe di un riferimento alla piromanica, tecnica divinatoria la cui invenzione (secondo Plinio il Vecchio, *Storia Naturale* VI, 203) sarebbe da attribuire ad Anfiarao, l'indovino del campo argivo. L'esclusione di Tiresia dalla tecnica piromanica è peraltro messa in discussione in base a un passo dell'*Antigone* sofoclea, in cui Tiresia stesso afferma di aver profetizzato *ἐμπύρων* (v. 1005). Pare preferibile dunque l'ipotesi (già presente negli scoli, accanto al rimando alla piromanica), secondo cui l'espressione *πυρὸς δίχα* corrisponderebbe esattamente al nostro «senza il lume degli occhi»; *πῦρ*, nell'accezione di «lampo», è anche in un altro passo eschileo (*Prometeo* 1044); e, con questo preciso significato di «lampo dello sguardo» ricorre già in *Odissea* XIX, 446: *πῦρ δ' ὀφθαλμοῖσι δεδορκώς*. Nota uno scolio *ad loc.*: «“fuoco” significa la luce

dagli Achei, «fermi come querce sugli alti monti, che resistono (μίμνουσι) al vento e alla pioggia» (*Iliade* xii, 128 ss.).

41 Il Messo garantisce la veridicità dell'informazione insistendo sulla sua percezione diretta e personale dei fatti (αὐτὸς κατόπτης ... ἐγώ): l'"autopsia" è considerata prova attendibile della realtà del messaggio. Una affermazione analoga si ritrova nel testo dei *Persiani* eschilei: così premette il Messo al resoconto della battaglia contro i Greci a Salamina: «Ero io là: non ho sentito da altri quanto è successo» (v. 266). Questo diventa quindi un *topos* convenzionale di apertura di molti annunci drammatici.

42 È qui la prima menzione del "sette", la cifra di Tebe e di questa tragedia: l'esercito assediante non è più una massa innumere e confusa, ma si personifica nei suoi sette capi, contro cui Eteocle dovrà schierare sette difensori antagonisti. Lo scontro sarà ridotto, nel commo centrale della tragedia, ai sette duelli. "Sette" è il numero dei varchi che sulle mura consentono (e precludono) l'accesso alla città: il primo epiteto di Tebe è ἐπτὰπυλός, la città «dalle sette porte». Eteocle riserverà per sé il settimo posto e alla Porta Settima avverrà il duello fatale: il numero – come dirà il Messo nell'ultimo annuncio (vv. 800-801) – è dominio di Apollo, "Signore dei Sette".

43 La scena, evocata dal Messo, del sacrificio del toro sullo scudo bruno, e poi del rito del giuramento, con il bagno delle mani nel sangue della vittima, doveva diventare un esempio celebre della fosca grandiosità della poesia eschilea: questo passaggio viene citato infatti come paradigma di stile elevato dallo pseudo-Longino, nel *Trattato sul Sublime* xv, 12-26. Forse il rito che Eschilo qui immagina, trae suggestione da notizie provenienti dal "barbaro" Oriente: così racconta Erodoto, a proposito degli Sciti: «Essi prestano giuramento così: versato in una gran coppa di ceramica del vino, vi mescolano il sangue di quelli che stringono il giuramento (...). Poi immergono nella coppa scimitarra e frecce e asce e giavellotti. Dopo aver fatto questo, pronunciano molte formule solenni e quindi bevono dalla coppa (...)» (*Storie* iv, 70). Senofonte in *Anabasi* ii, 2,9 così attesta: «Per il rito del giuramento vengono sgozzati un toro, un cinghiale, un ariete, nel cui sangue, raccolto in uno scudo, i greci immergono le spade, i persiani invece le lance».

μελάνδετος significa letteralmente «cerchiato di scuro»: uno scolio spiega: «Lo scudo è μελάνδετον perché reso nero dal sangue; oppure perché rivestito di cuoio nero» (*sch.* 43d). L'aggettivo è già in *Iliade* xv, 713, riferito alle corte spade (φάσγανα... μελάνδετα κωπήεντα), cadute a terra dalle mani dei guerrieri uccisi, e annerite dal sangue del massacro che «sgorga dal suolo». Questo, della fonte epica, sarà anche il significato dell'attributo nel contesto dei vv. 43-45, in cui si nota una particolare insistenza su termini cruenti, che contengono i temi della strage e del sangue: lo sgozzamento del toro (-σφαγῶντες), il sangue del sacrificio (φόνος), l'epiteto sanguigno di Phobos (φιλαιματός).

45 *Enyo* è divinità guerriera femminile, che *Ares* finisce per assorbire in sé come qualità, assumendo l'epiteto di *Enyalios*. Secondo Chantreine (*DELG*, s.v.: *Enyo*) il nome rimanda a una radice preellenica e quindi a una divinità femminile preolimpica della guerra: l'aggettivo πόντια che accompagna il nome di *Enyo* in *Iliade* v, 592, potrebbe essere una conferma dell'arcaicità della dea. *Phobos* è il terrore che fa fuggire il nemico; per Omero *Phobos* è figlio di *Ares* e suo paredro sul campo di battaglia: «*Ares* avanza in battaglia e *Phobos*, suo figlio lo segue, forte e intrepido; *Phobos* che mette in fuga il guerriero più audace» (*Iliade* XIII, 298-300). Spesso è affiancato dal fratello *Deimos*, il terrore che ha come effetto non la fuga ma l'angoscia.

49-50 *Adrasto* è il re di *Argo* presso cui *Polinice* esiliato aveva trovato rifugio e di cui, secondo diverse fonti mitografiche, aveva sposato una figlia: è il capo supremo della spedizione ma, nella variante del mito che *Eschilo* mette in scena in questa tragedia non partecipa di persona alle singolari tenzoni alle sette porte. Lo *sch.* 49-50a e lo *sch.* 49-50b specificano che i ricordi che i guerrieri mandano ai loro cari sono «fermagli, capelli o qualcosa del genere»: un altro scolio invece, chiarendo anche il motivo per cui i ricordi verrebbero affidati al carro di *Adrasto*, nota che potrebbe trattarsi di ritratti: «Poiché *Anfiarao* aveva profetizzato loro che *Adrasto* solo si sarebbe salvato (...) ciascuno degli *Argivi* dipingeva sul carro di *Adrasto* il suo ritratto» (*sch.* 50c).

50 La locuzione Ἄρη δεδορκῶτων (analoga a quella di *Persiani*, 81-82: λεύσων φονίου δέργμα ὀρίγοντος) risente forse anch'essa dell'eco epica di *Odissea* XIX, 446: πῦρ δ' ὀφθαλμοῖσι δεδορκῶς (detto dello sguardo del cinghiale, nell'atto di assalire *Odisseo*). Ma *Eschilo* esaspera la già ardita immagine omerica, sostituendo al lampo di fuoco che balena dagli occhi della belva inferocita, il nome stesso di *Ares*. La combinazione grammaticale che fa del nome di *Ares* l'accusativo del participio di un verbo di percezione (δεδορκῶτων) fu avvertita già in antico come originale e spropositata; come nota lo *sch.* 53c, *Aristofane* mette in parodia l'invenzione *eschilea* in almeno cinque luoghi delle sue commedie: *Vespe*, 455, κάρδαμον βλέπειν, «guatando cardamomo»; *Cavalieri*, 631, νᾶπυ βλέπειν, «guatare senape»; *Rane*, 603, ὀρίγονον βλέπειν, «guatare origano»; e direttamente in *Pluto*, 328, Ἄρη βλέπειν, «guatare *Ares*».

55 La scena dell'estrazione a sorte fra i Sette – e della loro assegnazione alle porte della città – è un momento cruciale, che condiziona lo sviluppo del dramma, mettendo in moto il meccanismo combinatorio sfidante-porta-difensore che porterà ai sette duelli del commo centrale. La pratica adottata dai Sette è quella dell'estrazione dei nomi dall'elenco rovesciato: la stessa pratica mediante la quale – come si legge in *Iliade* XV, 190-2 – nel momento epocale della ripartizione dell'universo, avvenne l'attribuzione delle tre parti del cosmo – cielo, acque, terra – a *Zeus*, *Poseidone* e *Ade*. Il termine utilizzato per indicare l'assunzione, da parte di ciascun guerriero,

della porta designata, è il verbo λαγχάνω (denominativo dalla radice λαχ-, che significa «avere per sorte»: Lachesi è il nome di una delle Moire): la scelta lessicale conferma che dal ballottaggio non si ricava una ripartizione casuale, ma la distribuzione delle sorti rinvia direttamente al *destino* che, attraverso quella pratica, ha modo di realizzarsi in ragione di una necessità originaria. L'esito del ballottaggio è dunque già scritto nel destino di ciascuno dei Sette. I termini-chiave di questa descrizione, che rinviano tutti all'ambito semantico della "sorte" – λαγχάνω, πάλος, κλήρος – vengono puntualmente ripresi ogni volta che nel dramma ci sia un riferimento al fatale sorteggio: πάλω λαχόντες, al v. 126 riferito collettivamente ai Sette; εἴληχεν ai vv. 376 e 423, con riferimento all'attribuzione delle prime due porte a Tideo e a Capaneo. Da notare invece che il termine τύχη, che indica la fortuna come "caso", e il corrispondente verbo τυχεῖν (τυγχάνω) non compaiono mai in riferimento al sorteggio dei Sette; la radice del "caso" comparirà invece in riferimento ai difensori (in particolare a Iperbio, difensore della quarta porta, v. 506, 520). Questo "sorteggio" annuncia dunque un tema fondamentale della tragedia: la relazione che si intreccia fra caso e necessità; il gioco di interscambio fra il caso e la sorte nel destino dei figli di Edipo.

60-65 La metafora della città-nave e del re-timoniere si fa via via più articolata. Ora l'immagine contagia anche la pianura intorno all'acropoli invasa dalla bava dei cavalli: la bava è ἀφρός, spuma marina, così come i cavalli sono creature sacre a Poseidone, il dio del mare. La metafora dilaga e investe quindi anche la premonizione dell'attacco nemico: come una tempesta sul mare, un uragano incombe; un'«onda di terra» (κύμα χερσαῖον, in efficace ossimoro) è l'esercito dei nemici che avanza, con il rombo di un boato. Su questo mare agitato il re-pilota deve «cogliere l'istante»: anche questa espressione rimane all'interno del sistema di metafore marinare. Cogliere l'istante è la prova principe dell'abilità con cui il timoniere trova, all'improvvisa, la manovra giusta, che permette di tener salda la barra e di correggere la rotta. Ciò vale sia per la nave, sia per il carro, nella gara o nella battaglia: è la manovra con cui Nicomaco – κατὰ μαυρόν – allenta le briglie al cavallo, conquistando la vittoria, in Pindaro, *Istmica* II, 22.

69-70 Fra gli dei olimpi Eteocle pronuncia, in tutto il corso del dramma, solo il nome di Zeus: in quanto re invoca – non casualmente – soltanto il dio la cui *time* coincide con la sovranità. Le altre divinità vengono invocate collettivamente con l'epiteto generico di «dei della città» (e, nel corso del dramma, con le espressioni ancor più generiche θεός, θεοί, δαίμονες). Tra gli dei non olimpi invece, Eteocle supplica la Terra, nutrice della stirpe tebana, che già aveva ricordato nel suo primo discorso (vv. 16-20), e poi Ara, l'Erinni del padre. Ara è la Maledizione scagliata da Edipo sui figli; il nome di Ara e la menzione del padre torneranno in bocca ad Eteocle soltanto nelle sue ultime battute nel dramma, prima che egli esca definitivamente di scena per avviarsi al duello alla settima porta (v. 695 ss.): allora con esplicita e piena consapevolezza del portato di annientamento e distruzione im-

plinto in quel nome. Questa prima invocazione ad Ara, all'interno della preghiera agli dei che dovranno proteggere la città, ha soprattutto il valore di una supplica apotropaica alla forza del demone: Erinni *μεγασθενής*, «potentissima», è chiamata ad attivare positivamente la sua potenza a favore della città per salvare Tebe. Ma con il nome di Ara si insinua tra gli accenti edificanti della retorica politica di Eteocle una prima, implicita, nota di angoscia, un presagio oscuro riguardo alla forza smisurata di Erinni.

77 La supplica di Eteocle si conclude con un detto proverbiale, di intonazione gnomica ma non pedestre, come attesta il ricorso al poetico *τίει* «tiene in pregio». Il re, siglando la sua invocazione agli dei, parla come un abile diplomatico che cerca di convincere gli alleati più potenti ad intervenire nello scontro, facendo intravedere anche il loro tornaconto.

PARODO (78-181) Le fanciulle che compongono il coro entrano in scena agitate, in preda ad un incontenibile terrore: l'esercito nemico sta avanzando e i rumori dell'assalto si fanno, di momento in momento, più forti e distinti. In un *crescendo* di grande effetto drammatico, si alternano nel canto le suppliche ai diversi dei poliadici e la riproduzione dei rumori avvertiti dall'esterno delle mura. La sintassi del corale è frammentata, concitata, paratattica, continuamente interrotta dai vocativi delle invocazioni agli dei e dalle interrogative enfatiche. La parodo è composta da una introduzione astrofica e una parte a responsione strofica. La critica è divisa sulle proporzioni relative delle due sezioni e in particolare sulle dimensioni della parte astrofica iniziale, che secondo alcuni si estenderebbe fino al v. 150, secondo altri (fra cui Page) fino al v. 107: seguendo quest'ultima ipotesi, il contenimento della introduzione astrofica in limiti più ridotti consente di dividere il corale di entrata in modo più proporzionato e netto, anche rispetto al contenuto tematico del canto. L'agitata sezione astrofica (vv. 78-107) infatti accompagna l'ingresso tumultuoso delle fanciulle, che entrano nell'orchestra in modo scomposto cantando, al passo sussultante dei docmi, il loro panico: gli interrogativi si alternano alle urla di terrore (vv. 89 e 97); i rumori dell'assalto sono inframmezzati dalle invocazioni agli dei che però rimangono, per tutta questa prima sezione, generiche e collettive, ad eccezione della supplica ad Ares, che chiude questa prima parte (v. 104-107). Nella sezione successiva invece, il ritmo e il contenuto del canto sembrano organizzarsi, già dal v. 108, secondo uno schema più definito e composto: gli dei vengono supplicati, tutti insieme e poi uno per uno, secondo un ordine preciso, che si ripete per due volte, prima in un senso e poi nell'altro. Lo schema compositivo e il contenuto tematico dei vv. 108 ss. concorrono dunque a confermare l'ipotesi di uno stacco formale dopo il v. 107, tra il preludio (la *parodos* vera e propria, l'entrata in scena del coro) e la parte successiva: parte di cui sarà quindi opportuno cercare (come fa da ultimo West 1992) di ricostruire la morfologia strofica.

78 Nel primo verso del coro, si trovano ben tre termini differenti, che indicano diversi stadi della paura: il verbo *θροῦμαι* (di cui *θρεῦμαι* è *lectio*

difficilior, accolta in quasi tutte le migliori edizioni, ma non nella più recente di West (1992) è di uso raro e indica propriamente il rumore – mormorio o clamore – del pianto; come nota Chantraine (*DELG*, s.v.), si trova utilizzato esclusivamente in riferimento a personaggi femminili. φοβερά – interpretabile come accusativo neutro, forse con valore avverbiale, o come nominativo femminile, riferito al soggetto – indica la causa del pianto delle donne: una paura terrorizzante, il panico che le fa fuggire sull'acropoli. ἄχη – accusativo dipendente da θρεῦμαι – è l'oggetto del pianto: la pena che affligge il cuore.

80 ὄει: il verbo riporta l'immaginazione dell'esercito che avanza nel sistema delle metafore acquee: i nemici sono una presenza inarginabile e dilagante, come un fiume in piena. Eschilo ricorre alla stessa immagine per descrivere l'avanzata del potente esercito d'Asia, che come «fiume di eroi» dilaga in Europa (*Perstani*, 89). Il dimostrativo ὅδε solitamente è indicativo di presenza scenica e ha indotto alcuni critici ad ipotizzare che il coro realmente veda, attraverso le feritoie sulle mura, l'avanzata dell'esercito: più verosimilmente le donne «vedono – come nota uno scolio – con gli occhi della mente». L'esercito, così evocato (anche mediante l'enfasi indotta dalla replicazione del termine στρατός nella figura etimologica στρατός στρατόπεδον, al centro del verso 79) incombe, fino a materializzarsi sulla scena e l'angoscia viene drammaticamente reificata.

81-82 Le fanciulle, profondamente scosse dal panico, dapprima si fanno trascinare dall'eccitazione della fantasia, lasciandosi andare all'immaginazione: subito però la visione immaginata (la fiumana invadente dei nemici) viene sottoposta alla verifica della percezione. Il primo senso chiamato a confermare la realtà dell'avanzata nemica è la vista, ma ciò che le fanciulle possono materialmente vedere è soltanto la polvere che si alza nell'aria, oltre la barriera delle mura: la polvere è un «messaggero» senza voce, ma chiaro e sicuro. Come notano Lupas e Petre (1981, p. 45), il «messaggero muto» è un ossimoro che diventa presto un *topos* letterario: già in Teognide A 549 ἄγγελος ἄφθογγος, «messo senza voce», è il segnale luminoso di fuoco che annuncia l'inizio della guerra (secondo la tecnica di comunicazione a distanza, di altura in altura, ben descritta da Eschilo nell'*Agamemnone*, ai vv. 20-24 e 281-316). In questo contesto però la figura del «messaggero muto» trascende i limiti del preziosismo retorico, assumendo la funzione pregnante di un'immagine-chiave: l'ossimoro, infatti, gioca la complicazione dei suoi significati proprio all'incrocio fra i due ambiti estetici del «vedere» dell'«udire», le impressioni sensoriali su cui è intessuto il tema, e il ritmo, di tutto il corale.

83 Le *cruces* dell'editore rimandano alla presenza in alcuni manoscritti di un incomprensibile ἔλε; ovvero, in altri, di ἔλεδεμνάς o ἔλεδεμᾶς (con varianti di spirito e di posizione dell'accento). Nella più recente edizione, West mantiene nel testo ἔλεδεμνάς fra *cruces*, ma così suggerisce

in apparato «possis fort. ἐλελιζομένης (cfr. *Iliade* xxii, 448) de femina clamore audito conquassata».

83-86 Dato che non possono “vedere”, le fanciulle si affidano all’ascolto. I rumori che colpiscono il loro udito (ὦτι χοίμπται, v. 84), vengono riprodotti dalle fanciulle direttamente, spesso con vocaboli onomatopeici, e riverberano quindi sulla scena (nella città): ciò costituisce il problema del ruolo, attivo e reattivo, del coro per tutta la prima parte del dramma. L’avanzata dell’esercito contro Tebe è resa in modo realistico – e perciò più terrificante – mediante un repertorio articolato di suoni, prodotti dai diversi “strumenti” dell’armamentario nemico: il suono delle armi pesanti che rimbombano sul terreno (δπλόκτυπ’, v. 83) e che si espande nell’aria (ποτᾶται, v. 85), come una specie di scroscio, come acqua «che batte la roccia» (ὄροτυπος, v. 86, è *hapax* eschileo). Il parallelo scroscio dell’acqua/clamore della battaglia, è già omerico: «come due torrenti che scorrono dalle montagne, al punto di unione congiungono le acque impetuose, (...) e lontano ne ode il suono il pastore; così dalla mischia salivano clamore e spavento» (*Iliade* iv, 452-456).

90 Uno scolio tricliliano nota: «λευκάσπις: gli scudi rilucono (ἀπέστλιβον) perché fatti di bronzo» (sch. 90g). Il termine λευκάσπις (spesso reso nelle traduzioni moderne con riferimento al cromatismo degli scudi argivi), sarà piuttosto da leggersi come un’indicazione del bagliore metallico degli scudi: λευκός indica infatti, già dal suo etimo, la luce e la brillantezza chiara, più che una determinazione precisa di “bianco” che nella lingua greca non è percepito come un “colore” e non ha una designazione lessicale specifica. In questo senso si può ipotizzare che le fanciulle, oltre alla polvere, intravedano anche, al di là delle mura (ὑπὲρ τειχέων, v. 90), la luce riflessa dalla massa metallica delle armi nemiche. Gli “scudi luccicanti” diventano, dopo i *Sette*, un attributo topico dell’esercito argivo contro Tebe: nella parodo dell’*Antigone* sofoclea, il coro ricorda «gli eroi di Argo, dagli scudi luccicanti (λευκάσπιν)» (v. 106); nel descrivere lo schieramento alle sette porte, il Messo nelle *Fenicie* di Euripide dice di aver visto «l’esercito Argivo dagli scudi luccicanti (λευκάσπιν)» (v. 1099); ancora nelle *Fenicie*, nella scena della *teichoscopya*, Antigone esclama, alla vista dell’esercito argivo: «Ah, veneranda figlia di Leto, Ecate, / tutta la piana brilla di bronzi (κατάχαικον ἅπαν πεδίων ἀστράπτει)» (vv. 109-111).

92 Manca nei manoscritti l’oggetto del participio διώκων, «muovendo di corsa» che viene integrato da Page con πόδας, «piedi» (già Weil aveva proposto: πόδα, «piede»). Nell’edizione West viene indicata lacuna, ma così suggerisce l’editore in apparato: «fort. potius ὄχους [“carri”] vel χυνάς [metonimico per “ruote”]».

95 L’aggettivo <πάτρια>, assente nei manoscritti, è integrazione congetturale accolta nel testo da Page (come da molti altri editori) proposta

da Volckmann in base ad uno scolio che parafrasa genericamente βρέτη con τῶν πατρῶων ξοάνων, «immagini delle divinità patrie».

97 εὔεδροι non ha valore meramente ornamentale, ma indica una precisa postura delle statue divine, che con ogni probabilità fanno parte della scenografia del dramma e sono collocate sedute sui seggi (cfr. Appendice II). L'aggettivo ricorda anche una precisa qualità degli dei: il fatto di essere "stabili", punti di riferimento cardinali, fissi nel marasma che fa ondeggiare la nave/città. Gli scoli interpretano proprio in questo senso εὔεδροι come "immobili" (*sch.* 97f), "che non vacillano" (97g). Nota Thalmann 1978, p. 90: «soltanto gli dei sono stabili, il solo punto fisso in questa città vacillante».

101 Il testo è incerto e certamente corrotto (la difficoltà, rilevata già dai commentatori antichi, sta nella reggenza del genitivo πέπλων da parte del verbo in diatesi attiva ἔξομεν: cfr. *sch.* 102g): il senso che comunque si ricava è quello di un'offerta rituale di peplo e corone.

L'offerta del peplo come corredo della supplica è usuale nel v secolo, come attesta il fregio del Partenone che raffigura la processione delle panatenaiche. Il rituale dell'offerta di un peplo agli dei, in cambio del buon esito della battaglia è attestato anche nell'*Iliade*: al momento del congedo, anche Ettore raccomandava a Ecuba di andare al tempio e «sulle ginocchia di Atena dai bei capelli deponi un peplo, il più grande, il più bello che hai nella reggia, quello che ti è più caro» (*Iliade* VI, 269-273).

103 L'efficace sinestesia, che fa del rumore l'oggetto diretto della percezione visiva, è potenziata nella scelta terminologica di δέρονουσι che, tra i verbi che indicano «vedere» è quello che più precisamente designa la fisicità della percezione: l'atto dello sguardo che, dagli occhi, parte a catturare l'oggetto. "Vedere il rumore" e soprattutto "farlo vedere" ai cittadini di Tebe (e agli spettatori del dramma) è il ruolo drammatico espletato dal coro in questa prima sezione della tragedia. Da questo punto (e fino all'amebeo con Eteocle nell'episodio seguente), nel canto del coro si produce un esercizio stilistico di raffinata bravura in cui metro e parola concorrono alla riproduzione di un linguaggio articolato dei diversi suoni che dall'esterno sembrano invadere la scena.

104-105 Ares, nominato già tre volte dal Messo (vv. 45, 53, 64) è ora la prima divinità cui le donne del coro si rivolgono: è quasi una risposta alle domande che si ponevano nei versi precedenti: «Quale dio (...) supplicare?» Il primo è dunque Ares che ha in Tebe «antiche radici» (παλαιχθων): Armonia, sposa di Cadmo, era infatti figlia di Ares e Afrodite. Ma Ares ha anche altre radici in terra tebana: custode della sua fonte, infatti, e ipostasi animale del dio, era il drago che Cadmo uccise e di cui, su comando di Atena, seminò i denti donde nacquero gli Sparti, primi cittadini di Tebe (*Igino, favola* 178). Da fonti scolastiche

dipende la notizia secondo cui a Tebe, oltre alla fonte *Aretias* ci sarebbe stato anche un «muro di Ares» (Ἄρειον τεῖχος).

113-115 Ritorna il tema del mare intorno alla città: nella sinfonia di suoni si percepisce anche il rumore dell'onda che si rifrange, sollevata dal vento di tempesta (l'onomatopeico κῦμα ... καχλάζει). Da notare δοχμολόφων, un *hapax* eschileo composto dall'elemento δοχμ-, che indica l'andamento obliquo (la stessa radice che si ritrova nella denominazione del metro "storto", il docmio), e dall'elemento -λοφ-, che significa, indifferentemente come in italiano, la cresta sia dell'elmo che dell'onda. Nel riferimento alle "creste" dei cimieri – pennacchi equini – che si confondono con quelle delle onde, si annuncia cripticamente un altro abbinamento che nella grammatica simbolica di questa tragedia è sempre avvertito come negativo ed ostile: la coppia mare-cavalli; non è casuale che esattamente in risposta all'espressione δοχμολόφων ἀνδρῶν, si trovi – in antistrofe – l'epiclesi di Poseidone ποντομέδων ἄναξ («Signore del Mare»), preceduta dall'epiteto ἵππιος (cfr. v. 114 = v. 130).

115-121 Dopo l'accurata invocazione, contenuta ai vv. 103-107, rivolta al dio che più di ogni altro dovrebbe aver cura e proteggere la terra Cadmea, ritornano qui i riferimenti ad un Ares esterno alla città che, nella materialità dell'esercito assediante, ne minaccia la stabilità. La statua di Ares, collocata al centro dell'orchestra (e quindi, simbolicamente, nel cuore della città) non basta a garantire l'aiuto del dio il cui impeto e il cui furore sono imprevedibili ed inaffidabili (come in *Iliade* v, 831).

123 κινύρονται φόνον χαλινῶν, lo stridio delle mascelle equine fa echeggiare in scena un'altra nota sonora: κινύρονται è termine poetico che indica solitamente il gemito stridulo del pianto: i cavalli, già annunciati dalle creste equine-marine del v. 114, tornano ancora come simbolo negativo. Il cavallo compare, nei *Sette*, sempre come una presenza demonica; anche Detienne e Vernant 1978, p. 142, nel ricostruire il senso della relazione fra il cavallo e Poseidone, fanno riferimento alle caratteristiche demoniche e ctonie dell'animale.

124-126 Ritorna con insistenza, la cifra del "sette": sette sono i capi, sette sono le porte della città davanti a cui sono postati: ritorna anche, in clausola della strofe, la menzione del sorteggio fatale dall'elmo (πάλω λαχόντες, v. 126: cfr. πάλω λαχῶν, v. 55). Il testo Page segna, con scrupolo forse eccessivo, una corruzione al v. 125, dove troviamo in tutti i manoscritti l'ordinale ἑβδόμας (letteralmente «settime») anziché il cardinale ἑπτά. Nell'ultima edizione West, la questione non è neppure segnalata e il testo trádito viene considerato senz'altro sano: Page si preoccupa del fatto che «ἑβδόμας pro ἑπτά vix credibile», ma già gli scolasti così proponevano di superare il problema: «Si tratta dell'ordinale (ἀριθμητικόν) al posto del cardinale (ἀριθμοῦ)» (*sch.* 126a); ovvero «τὸ ἑβδόμον, perché le consideriamo una per una» (come fosse distributivo: *sch.* 126b).

127-129 Atena e Poseidone – la prima coppia di dei nominati dal coro – vengono invocati non direttamente, con il loro nome, ma mediante due articolate perifrasi che contengono, accanto al nome o all'epiteto, riferimenti all'ambito su cui gli dei esercitano la loro potenza (la città e la battaglia per Atena; il mare per Poseidone). L'epiteto (ἔ)ϑυσίπτωλις, «protettrice della rocca» (v. 129) è un attributo proprio di Atena: così viene chiamata anche nell'*Inno omerico* xxviii, 3; in *Iliade* vi, 305 con questo nome viene invocata da Ecuba, nella preghiera che le nobili anziane rivolgono alla divinità, su invito di Ettore. L'epiclesi Παλλάς si spiega in riferimento al mito dell'uccisione, da parte di Atena bambina, della sua compagna e doppio Pallade, durante un gioco di lotta: il racconto dell'episodio mitico (già in Apollodoro iii, 12, 3 e ricordato anche negli scoli a questo passo) viene così ripreso dall'ultimo mitografo, R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano 1988, p. 257: «Nella sua infanzia africana, Atena giocava alla guerra con Pallas. Erano due bambine quasi uguali, appena più scura la carnagione di Pallas. (...) Non vedevano altri, chiuse nel recinto dei giochi. Violente e imperiose, spesso si azzuffavano. Avevano già le loro armi, piccole ma mortali. Un giorno si trovarono una di fronte all'altra con la lancia che vibrava nella mano. Zeus vide il pericolo: calò dal cielo la sua egida, sipario fra due bambine. Pallas rimase abbagliata, con la lancia in mano. E un attimo dopo era trafitta dalla lancia di Atena. Fu il primo e forse il più grande dolore per Atena. Tornata sull'Olimpo, volle modellare una statuetta in legno dell'amica morta e porla accanto a Zeus. (...) Quando la statua fu finita, Atena le coprì il petto con l'egida, come a una bambola. Poi guardò la statua e riconobbe se stessa». Secondo Clemente Alessandrino, invece, l'epiteto Pallade viene ad Atena dal fatto che «avendo sottratto il cuore di Dioniso [dopo lo sbramamento del dio da parte dei Titani] fu chiamata "Pallas" perché il cuore "palpitava" (ἐκ τοῦ πάλλειν)» (*Protreptico* 2,18).

130-131 Gli epiteti di Poseidone – ἵππιος ποntonόμεδων ἄναξ – riprendono il tema del "cavallo" e del "mare": marino è anche lo strumento-emblema del dio, il tridente (nella perifrasi ἰχθυβόλῳ μαχανᾷ), forse materialmente presente sulla scena, come attributo caratterizzante della statua del dio (v. Appendice II). Già gli scoli interpretano l'epiteto ἵππιος evidenziando in esso la sintesi simbolica fra l'ambito equino e quello marino: «chiamano così Poseidone per la rapidità dell'acqua» (*sch.* 130f); e più puntualmente «Poseidone si chiama ἵππιος per il fatto che l'acqua si muove violentemente, come un cavallo» (*sch.* 130g; cfr., in questo senso, anche l'italiano "cavallone"). Il nome di Poseidone, a suggello della perifrasi, potrebbe (come da suggerimento di Hütteman, accolto nell'edizione West) essere entrato nel testo come glossa esplicativa: quindi – come anche il testo Page pare suggerire mediante i segni diacritici di corruttela – forse nell'originale il nome proprio di Poseidone mancava, come parallelamente manca quello di Atena (sostituito dall'epiclesi Παλλάς). La condivisione del dominio del cavallo (e del carro tirato da cavalli) e quindi la condivisione dell'epiteto ἵππιος/ἵπτια è proprio il nesso in cui si incrociano nel mito così come nei riti locali, le storie e i culti di Atena e di Poseidone. Come

spiegano e dimostrano Detienne e Vernant 1978, pp. 139-159, proprio dall'indagine su questo campo di azione comune si recupera il senso della complementarietà fra la potenza di Atena e quella di Poseidone, e la demarcazione delle differenze fra le due divinità: «Atena e Poseidone, lungi dal confondersi in una vaga qualifica di Signori dei Cavalli (...) si distinguono nettamente per la loro rispettiva forma di intervento in uno stesso campo di attività. Tutta la documentazione su Atena Hippiā (...) mostra che il ruolo di Atena è il controllo: controllo del cavallo per mezzo di uno strumento efficace, controllo della condotta del carro, sia che si tratti di condurlo diritto senza deviare dalla pista, o che si tratti di approfittare di un momento favorevole, di cogliere il *kairos*. Tanti aspetti che traducono in questo contesto ippico il ruolo della *metis* di Atena, della sua intelligenza astuta, tecnica e magica. Di fronte a questa potenza (...) Poseidone si impone come il signore dei cavalli, ma la sua sovranità finisce dove comincia l'artificio, sia esso quello del morso o del cocchiere. Signore del cavallo, Poseidone a suo piacimento modera la foga o scatena la violenza della sua creatura».

134-143 L'invocazione passa ora alla coppia delle divinità progenitrici della stirpe tebana: Ares e Afrodite. ἐναργής è l'attributo che indica l'epifania divina: l'avverbio ἐναργῶς ha quindi una valenza fortemente concreta. Ares è provocato a manifestarsi, dando conto visibilmente della cura per la sua città; Cipride-Afrodite è invocata come "madre" di Armonia, e quindi di tutta la stirpe tebana (γένουσι προμάτω, rafforzato dal riferimento al "sangue": σέθεν ... ἐξ αίματος). La potenza dell'invocazione sta nel richiamo alla parentela fisica che vincola la coppia divina ai tebani, nel momento in cui i legami parentali più stretti (i figli, la terra) sono minacciati dallo stesso Ares, nella figura di dio della guerra.

145-147 Apollo e Artemide sono gli ultimi dei chiamati ad intervenire a difesa della città: entrambi vengono evocati nella loro epifania più aggressiva. Artemide è invocata come potenza energica e crudele della fanciulla saettatrice (κοῦρα). Apollo è invocato con l'appellativo Λύκειος; nell'interpretazione di questo epiteto (con cui il dio era venerato soprattutto ad Argo) è generalmente accolto il riferimento al lupo, l'animale simbolico di Apollo (anche se uno scolio suggerisce altre interpretazioni: «perché viene venerato in Licia;... o perché procura il primo albore mattutino – λύκοφως – quando la notte si ritira»: *sch.* 145a); Apollo è dunque provocato dalle fanciulle ad una epifania animale: a farsi "lupo" e mostrare il suo accanimento contro l'esercito nemico.

151-160 Ancora il tema "sonoro", che si articola in un repertorio sempre più diversificato: tramestio dei carri da guerra (ὄτοβος: come il seguente, si tratta di termine poetico), cigolio delle ruote (ἔλακον), vibrazione sonora delle lance (δορτίνακτος, un *hapax* eschileo), una tempesta di pietre che colpisce gli spalti; e poi il fracasso degli scudi alle porte: κόναβος, in genere riferito al suono metallico delle armi di bronzo, in *Odissea* x, 122 è

lo strepito dei massi lanciati dai Lestrigoni contro le navi di Ulisse: un rumore comunque sinistro (κακός κónαβος).

163 Il verso è di ardua interpretazione: centrale è il motivo del τέλος, il «termine» nella battaglia. Tale «termine» è però accompagnato dall'aggettivo άγνός, che indica solitamente la purezza religiosa, il carattere intatto e incorrotto di ciò che è sacro; l'aggettivo torna, nel testo dei *Sette*, nell'unico passo in cui vi sia un'allusione certa a Giocasta, di cui Edipo ha seminato il «sacro solco» (v. 753-4: άγνάν ... άρουραν), facendovi crescere una radice di sangue: sporcando cioè ciò che avrebbe dovuto restare intatto e incorrotto. Anche in questa prima occorrenza l'aggettivo άγνός potrebbe alludere, per anticipazione implicita, al motivo della purezza/contaminazione, che costituirà un motivo importante nell'ultima sezione del dramma (vv. 680 ss.): suggeriscono gli scoli: «l'uccisione in battaglia è impura (μαρρόν), ma qui viene detta pura (άγνόν) perché coloro che uccidono i nemici sono purificati (καθαροί) più di coloro che uccidono i loro cari (φίλους)» (sch. 162a). In questo senso, il termine della battaglia potrebbe essere qui definito «puro» perché, a questo punto dello sviluppo della trama, ancora si crede che il sangue che verrà versato nello scontro sia sangue «straniero», «nemico», e in quanto tale non provochi alcuna contaminazione: nel momento in cui le fanciulle sapranno che la guerra ha un risvolto «intestino» e che verrà versato anche sangue fraterno saranno ossessionate dal terrore del contagio di un sangue «non lavabile» (vv. 682, 694, 718, 738-41).

163-165 Secondo alcuni scoli «Onka» sarebbe, in lingua fenicia, il nome di Atena, il cui culto fu portato a Tebe da Cadmo. Un'altra preziosa notizia, contenuta nello scolio 163d, ci informa che sulle mura della città – evidentemente in corrispondenza di quella che sarà chiamata in questo dramma «porta di Atena Onka» – ci sarebbe stato un dipinto raffigurante la dea: sarebbe questo il motivo per cui Atena è detta da Licofrone Πυλαίτις «dea della porta» (*Alessandra*, 356). La città può essere così pensata, nel suo insieme, come un «tempio dalle sette porte» dedicato alla dea. In έπτάπυλος ritorna la cifra del «sette», che continua a ritmare il lessico della tragedia. È questo l'epiteto tradizionale di Tebe, a partire da Omero, *Iliade* iv, 406: diventa quasi formulare in Pindaro, nelle cui odi lo troviamo associato al nome di Tebe per ben nove volte.

170 έτερόφωνος, termine di uso raro, probabilmente coniato da Eschilo, potrebbe essere inteso come sinonimo di «straniero», con riferimento alla diversità della lingua parlata dai nemici: lingua «altra» in quanto dialetto argivo e non beota; oppure, più in generale, lingua «diversa» in quanto mescolanza dei vari dialetti degli attaccanti. Il significato di termine – come suggerisce lo scolio 170g – è parallelo a βαρβαρόφωνος (il dunque che indica nella diversità linguistica – avvertita come rozzezza espressiva – un criterio di distinzione dei «non greci»): l'esercito Argivo viene dunque detto «eterofono» perché, in quanto greco, non può essere definito *tout court* «barbaro» (ovvero allofono). Comunque la qualifica di «parlante una lin-

qua altra» è funzionale alla definizione, che si fa via via più precisa, dell'alterità del nemico rispetto alla città.

176-181 A conclusione della supplica gli dei tutti, collettivamente, vengono provocati alla dimostrazione concreta del loro affetto per Tebe: alla fine della parodo il coro riafferma (come aveva fatto simmetricamente Eteocle, a chiusura del prologo) che lo scambio riti-culti-sacrifici/protezione divina è il patto fondante della relazione fra la città e le divinità liadiache.

Il v. 178 *μελόμενοι δ' ἄρῃξατε* (che nell'edizione West 1992 viene accettato senza problemi nel testo) è considerato da Page debole e quindi giudicato corrotto (cfr. apparato *ad loc.*: «*languet μελόμενοι*»).

PRIMO EPISODIO (182-286) Eteocle si rivolge alle fanciulle del coro con tono severo e ordina che cessino di agitarsi e lamentarsi: così facendo infatti spaventano i cittadini, abbattono il morale dei difensori e fanno il gioco degli assediati. Il coro risponde facendo notare ad Eteocle l'evidenza dei rumori dell'assalto: la mente è sopraffatta da una pressione insopportabile, la ragione non può competere con la violenza acustica né resistervi. Ma la trepidazione delle fanciulle, che nel corale precedente aveva trovato sfogo in un registro lirico assai libero e scomposto, diventa, anche formalmente, via via più contenuta. Dopo la prima parte strutturata come amebeo epirrematico, il dialogo si fa più serrato e procede in forma sticomitica: progressivamente Eteocle riesce a condurre il coro ad una maggiore compostezza emotiva ed espressiva, finché alla fine riesce nel suo intento e ottiene dalle fanciulle l'impegno al "silenzio".

Dopo la sticomitia, l'episodio si conclude con un breve discorso di Eteocle che invita il coro a cantare un "peana", per incoraggiare i cittadini e auspicare la vittoria: lui stesso rivolge agli dei della città una supplica e promette in voto sacrifici e trofei in caso di successo. Infine esce di scena, dichiarando che andrà a schierare sei campioni alle porte e se stesso al settimo posto.

182 ss. L'avversione di Eteocle verso il comportamento istintivo e "impolitico" del coro si esprime attraverso un lessico particolare, che mira a sottolineare la bestialità delle reazioni delle fanciulle alla situazione di crisi: *θρέμματα*, indica solitamente le bestie da pascolo; *αὔειν* e *λακάζειν*, di probabile origine onomatopeica, indicano generalmente versi di cani o di uccelli, e rimandano comunque al campo semantico dei suoni inarticolati, gridii o strepiti.

187-190 La tradizione delle tirate misogine ha, com'è noto, radici già arcaiche (Esiodo, *Teogonia*, 690; Semonide, *fr.* 7). Ma in questo caso, come alcuni interpreti hanno segnalato, il motivo tradizionale può essere complicato da suggestioni specifiche: secondo Zeitlin 1978, pp. 18-19, il rigetto che qui Eteocle esprime per la convivenza con una donna potrebbe essere una reazione al crimine incestuoso del padre.

193-194 θύραθεν/ἔνδοθεν (cfr. al v. 201, ἔξωθεν/ἔνδον): sono parole chiave del discorso di Eteocle. Il pericolo che minaccia da *fuori* non deve penetrare *dentro* la città: la demarcazione e la conseguente discriminazione, tutta politica, fra dentro e fuori è estranea alle fanciulle del coro. Dove re del re è invece ribadire e ristabilire rigidamente, specie nel momento di crisi, il limite di questa separazione.

196 Il coro deve “ascoltare”, ma solo le parole del re: in questo senso l’invito all’ascolto, espresso con l’ingiunzione negativa del v. 196 (e ribadito nell’interrogativa ἤκουσας ..., al v. 202) si contrappone all’accusa di “ascoltare” troppo i rumori provenienti dall’esterno (più oltre al v. 246). Ciò che Eteocle pretende è una percezione discriminata, ma ancora le fanciulle non sono convinte: la replica del coro al v. 203 contraddice apertamente la richiesta di Eteocle e il coro continua ancora ad “ascoltare” il rumore che viene dai nemici.

197 Il rimando ad un indefinito “terzo sesso”, a mezzo fra maschio e femmina (μεταίχμιον) non pare certo riferibile, come vorrebbero alcuni scoli *ad loc.*, ad improbabili “eunuchi”, ma sembra piuttosto un modo di dire, che assolve nel contesto ad una funzione essenzialmente retorica, come ampliamento enfatico della collera di Eteocle. Ma l’espressione potrebbe risentire anche di un modulo retorico proprio della enunciazione giuridica (antica, ma non solo) che tende a lasciare margini incerti alla categorizzazione per potersi poi avvalere, al momento dell’applicazione della legge, di una genericità più ampia possibile e non incorrere in un difetto di legislazione specifica: in un gruppo di scoli, viene istituito in questo senso, un parallelo fra questa formulazione di Eteocle e una legge draconiana «in cui il nomoteta, per non sbagliare, dice “sia un coccio l’arma dell’uccisione, o legno, o ferro o bronzo”» (*sch.* 197c).

200 Nel riaffermare la competenza tutta maschile degli affari “esterni”, le parole di Eteocle rimandano ad un famoso passo epico: in *Iliade* vi, 490-494, Ettore così congeda Andromaca: «Ora va a casa e torna alle tue occupazioni, al fuso e al telaio e alle ancelle ordina di badare al lavoro; alla guerra penseranno gli uomini (πόλεμος δ’ ἄνδρεςσι μελήσει), tutti gli uomini di Ilio e io più di ogni altro». Il topos epico e tragico della separazione della donna dagli affari, soprattutto bellici, della città, sarà ribaltato in versione comica nella *Lisistrata* aristofanea: esplicitamente ai vv. 519 ss. (con ripresa del passaggio omerico sopra ricordato).

203 La prima apostrofe diretta del coro a Eteocle porta in primo piano un dato che finora era rimasto in ombra (a parte la vaga invocazione all’«Erinni potente del padre», al v. 70): che il re è, prima di tutto, «figlio di Edipo». Il Messo nel prologo si era rivolto ad Eteocle ribadendo il suo ruolo nella città (v. 39: «ottimo signore dei Cadmei»); il coro delle fanciulle, refrattario anche nel lessico ad ogni formalismo politico, si rivolge ad Eteocle richiamandolo immediatamente alla sua parentela maledetta. È il primo

accenno ad una situazione “genealogica” di Eteocle: ad una sua posizione nella città diversa da quella dell’abile timoniere «in poppa alla nave», in cui Eteocle aveva scelto di rappresentarsi dall’inizio del dramma.

203-215 Ancora nelle prime due strofette liriche il coro insiste nell’opporre alle ragioni di Eteocle l’evidenza soverchiante dei rumori, di cui riproduce il repertorio con un lessico che resta prevalentemente onomatopeico: il passo dei carri (reso con efficace anafora: ὄτοβον ὄτοβον, v. 204), il cigolio delle ruote, lo stridore mortifero dei denti dei cavalli sui morsi, la grandine di sassi (βρόμος). Al v. 206 πηδάλιον è ancora un termine al limite fra l’ambito semantico navale e l’ambito ippico: indica infatti, in Omero e in Esiodo, la pala del remo e quindi anche il timone della nave (di solito consistente in due pale accoppiate): passa quindi, per metafora, ad indicare i freni dei cavalli, tirati da ambo i lati come un timone per guidare la direzione dell’animale, in sostituzione del termine che indica propriamente il morso (χαλινός: *sch.* 203-207f nota «come il πηδάλιον nella nave, così è il χαλινός nel cavallo»). Nella metafora si intrecciano ancora una volta i temi del mare e del cavallo, su cui esercitano signoria Poseidone e Atena.

206 Il trådito ἀύπνων è probabilmente corrotto: come segnala in apparato Page «pro ἀύπνων desideratur verb. aorist.», evidentemente in parallelo al precedente κλάγξαν. Si deve a Lachmann la congettura ἄπνων (ora modificata da West in ἄπνευ, con soggetto διαστομία): l’ipotesi, pur non introducendo il richiesto aoristo, ha il vantaggio di correggere il senso del verbo verso un significato molto pertinente al contesto: ἤπνευι in *Iliade* xiv, 399, è detto dell’ululare del vento tra le fronde delle querce, quando infuria la tempesta.

218 Eteocle, rispondendo alle fanciulle che si affidano agli dei, cita un proverbio (λόγος, v. 218) che ricorda proprio la scarsa affidabilità degli dei poliadici in caso di sconfitta. Uno scolio riporta la leggenda, secondo cui «quando Troia stava per essere distrutta, ai Troiani apparvero gli dei che portavano via dai templi le loro statue» (*sch.* 217d).

224-225 Il senso del nuovo proverbio sembra essere questo: Obbedienza (virtù civica per eccellenza) è madre del Successo e sposa del Salvatore. È poco probabile che nel Salvatore debba essere identificato Zeus Soter o qualche altra divinità (così alcuni scoli, seguiti da una parte degli studiosi): è preferibile pensare che Eteocle si riferisca a se stesso e l’ipotesi trova conferma nella replica del coro, che ribatte alle parole di Eteocle riaffermando la superiorità della potenza divina.

Il testo non è sicuro: il nesso asindetico μήτηρ γυνή fa difficoltà e Page iscrive γυνή fra *crucis*, mentre West l’accoglie senza esitazioni. La variante γύναι – accolta anche nel testo del Mazon – semplifica la sintassi, ma complica l’interpretazione: il senso sarebbe, infatti, «L’Obbedienza è madre, o donna, del Successo salvatore». Si perde, in questo caso, una delle tre per-

sonificazioni dell'allegoria (il Salvatore); inoltre l'uso aggettivale di *σωτήρ* è difficile (ma comunque attestato in Eschilo, *Agamennone* 897, come attributo di *πρότονος*, «gomena») e singolare è l'uso del vocativo *γύναι* riferito alla corifea, quando il coro è composto da fanciulle *παρθένου* che non vengono mai denominate *γυναῖκες* nel dramma (la tirata di Eteocle ai vv. 187 ss. è rivolta infatti genericamente al *γυναῖκειον γένος*, e non direttamente alle fanciulle del coro che *γυναῖκες* non sono; altrove Eschilo ricorre al vocativo *γύναι*, soltanto nell'*Agamennone*, sempre in riferimento a Clitemnestra e una volta a Cassandra v. 1296). Preferibile resta dunque la lezione *γυνή*, anche se il testo presenta un'andatura sintattica non del tutto convincente.

230-232 Eteocle riprende e ribadisce la divisione istituzionale dei ruoli fra maschi e femmine (cfr. v. 200, e nota relativa): sacrifici cruenti, consultazione di oracoli e in generale le tecniche divinatorie fanno parte dei compiti maschili, in quanto sono una sorta di preparazione rituale alla battaglia (come la tauroctonia e il patto di sangue dei Sette, nel prologo del dramma). Il ruolo femminile sembra invece qui drasticamente ridotto a «tacere e restare in casa» (cfr. *ἔνδον δ' οὔσα*, del v. 201), ma la brusca perentorietà di Eteocle sembra dettata da un moto di momentanea esasperazione: una volta ottenuta infatti dalle fanciulle la discriminazione dell'ascolto (*κἀμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων*, v. 267) sarà Eteocle stesso ad invitarle ad innalzare il grido rituale e a concorrere con le loro voci a dar coraggio ai cittadini e a dissolvere il terrore dei nemici.

233 ss. *νεμόμεθα/νέμεσις*: non può esservi "giusta" indignazione contro chi, grazie agli dei "giustamente" abita la città (e quindi "giustamente" invoca la protezione divina). Le fanciulle replicano in tal modo alle ingiunzioni e alle minacce di Eteocle: il sottile gioco etimologico implicito nel ricorso ravvicinato ai due termini neutralizza la possibilità di qualsiasi replica. In risposta a questo argomento Eteocle non può che ritrarsi su una posizione difensiva, escludendo da parte sua un atteggiamento inibitorio rispetto alle consuetudini condivise, a cui il coro si appella (*οὐ φθονῶ*); la sua preoccupazione è tutta politica, che il panico si rifletta sui cittadini e li renda *κακοσπλάχνους* (letteralmente «vili nel cuore», *hapax* eschileo).

245-263 Il dialogo fra il coro ed Eteocle si fa più serrato e più diretto con il passaggio alla sticomitia. Fino a questo punto del dramma le fanciulle si erano espresse solo cantando: è questo invece il momento di una conversazione importante perché comincia da qui, dapprima ancora faticosamente, una comunicazione dialogica con il re, che porterà poco per volta le fanciulle alla "ragione". Il primo risultato formale che Eteocle ottiene è il fatto che si esprimano *parlando*, per bocca della corifea, e rispondendo a tono, battuta per battuta, su un ritmo sia pure concitato e frammentato, ma tuttavia discorsivo. Nei primi scambi di botta e risposta però la conversazione all'ordine del discorso pare ancora imperfetta: la corifea elude il confronto con Eteocle, distraendosi ancora in espressioni di paura e in invoca-

zioni agli dei che restano slegate dalle battute dell'attore. Il tema – ossessivo – è sempre quello dei rumori esterni (il fracasso confuso, πάταγον, v. 239; il nitrito dei cavalli, ἱππικῶν φρουαγμάτων, v. 245; lo strepito alle porte, ἄρουαγμός, v. 249): il *pathos* dell'ascolto (ἀκούω, v. 245), nonostante le esortazioni di Eteocle, persiste a rimanere rivolto indiscriminatamente all'esterno. Eteocle insiste dapprima nelle intimazioni perentorie al “silenzio”, ribadendo la sua preoccupazione per l'effetto politico di quel panico (v. 254). Solo a partire dal v. 257 inizia ad instaurarsi fra le battute del coro e quelle dell'attore, una correlazione diretta: la corifea, ormai catturata nell'intermittenza dialettica impostata da Eteocle, prolunga la sintassi del verso precedente, modificandone a sua volta il senso (v. 257: μοχθηρόν, riferito al precedente γένος). Via via i toni dell'argomentare di Eteocle diventano più morbidi e suasori. Il “silenzio” che alla fine il re riesce ad ottenere dalle fanciulle (σιγῶ, v. 263) non è tanto frutto della ragione, ma l'effetto combinato della paura stessa «che toglie la parola» (γλώσσαν ἀρπάξει φόβος, v. 259) e della supplica (non più ingiunzione) di Eteocle (v. 260). Comunque, grazie alla magia della Persuasione, alla fine Eteocle riesce a catturare nelle maglie del *logos* il delirio irrazionale delle fanciulle: allo stesso modo anche Atena riesce a persuadere alla “ragione” della città la corifea Erinni in *Eumenidi*, vv. 892 ss. (anche in quel caso a conclusione di un dialogo sticomitico).

262 ss. Il sostantivo σιγή e il verbo corrispondente σιγάω punteggiano il brano sticomitico, ricorrendo per quattro volte, fino all'impegno finale della corifea: σιγῶ, al v. 263. Ma il silenzio che Eteocle ingiunge e a cui il coro acconsente è di un tipo tutto particolare: ciò che le fanciulle devono “far tacere” non è la loro voce (che ovviamente si udrà ancora nel dramma) ma i rumori, percepiti dall'esterno, che esse hanno finora fedelmente riprodotto in scena. Se il coro non trasmetterà più quei suoni spaventosi, i cittadini – fa intendere Eteocle – non potranno più percepirli: è quindi la comunicazione dei suoni che deve cessare, ed è questa che il coro promette di interrompere. Da questo momento, esattamente dalla formalizzazione della promessa con l'impegno al v. 263, le donne taceranno, nel senso che non faranno udire più “manifestatamente” ciò che pur odono.

275-278a Tutto il passo, che contiene la descrizione dei sacrifici che Eteocle promette agli dei in caso di vittoria, è gravemente corrotto (cfr. Wilamowitz 1914, pp. 106-110); il testo presenta diverse anomalie sintattiche, lessicali e di senso e già la diversità di lezioni nei manoscritti (in particolare nel v. 278a) denuncia la difficoltà di un luogo forse alterato già dall'interpolazione antica (sull'interpolazione v. Appendice I).

282 ss. Eteocle è ossessionato dall'imprevisto, dalla “confusione” e dalla rapidità degli eventi che, dall'esterno, dilagherà nella città. A turbare l'“interno” non saranno più i rumori dell'assalto, ora che la voce delle fanciulle è stata persuasa al “silenzio”; saranno invece “parole”, gli annunci del Messo che arriverà in scena dopo lo stasimo (ἀγγέλου σπερχονός τε καὶ

ταχυρόθους λόγους, v. 285-6). Per far fronte a ciò, il re si appresta a predisporre uno schema tattico e dialettico, a stabilire un ordine (τάξις, v. 284) in cui accogliere la disposizione degli schieramenti avversari; cifra di tale schema è ancora una volta il numero “sette”, che ritorna sia nel numerale ἑβδόμῳ (v. 282), sia in ἑπτατειχεῖς (v. 284, *hapax* eschileo) o ἑπτατείχους, secondo una variante forse antica. Se è il re che fissa la tattica dei duelli e sceglie i difensori della città, tuttavia nel momento cruciale dello scontro Eteocle non godrà di una posizione differenziata rispetto agli altri difensori, ma sarà – come accadeva nei duelli epici – guerriero fra i guerrieri: fatalmente Eteocle dichiara qui di riservare a se stesso proprio il settimo posto e inventa così il suo destino. Al v. 283 Page condanna come inintelligibile il nesso τὸν μέγαν τρόπον e lo iscrive tra *crucis*: il testo è invece considerato sano da tutti gli altri editori e Mazon lo interpreta facilmente, traducendo «de grande allure». Interessante l'interpretazione degli scoli che glossano concordemente la locuzione come un inciso, riferito non ai difensori, ma all'operazione strategica di Eteocle: così Triclinio «disporre lo schieramento dei capitani e dell'esercito è opera molto importante e degna del re» (μέγιστόν ἐστι καὶ τοῦ βασιλέως ἄξιον: *sch.* 283j); τῶπος sarebbe, in questo senso, un sinonimo di νόμος (per la mediazione della terminologia musicale, in cui τῶπος e νόμος indicano il *modus*, la *ratio* del canto: cfr. Italie 1964, *ad voc.* τῶπος e *ad voc.* νόμος, n) e quindi l'alto compito che per legge spetta al re.

I STASIMO (287-368) Il coro è ora solo in scena: il più sobrio contegno espressivo che Eteocle ha imposto alle fanciulle nel corso dell'episodio precedente, ha un effetto formalizzante anche sullo stasimo che presenta un assetto metrico-ritmico molto più composto ed equilibrato rispetto al corale di apertura. A partire dalla prima strofe, il coro va via via sublimando le paure che ancora lo angosciano in suppliche ritmicamente sempre più ordinate e composte: nella progressione dalla confusione e dallo sconvolgimento all'ordine, il ritmo del canto trova, nelle tre coppie strofiche dello stasimo, misure più canonicamente liriche, rispetto all'andamento agitato e sconnesso della *parodos*.

Il canto si apre sulle note della paura che ancora “assedia” il cuore: i nemici sono ora più vicini, come serpi attentano al nido-città, e ancora riverberano eco dei rumori esterni (la sassaiola alle porte). Ma, diversamente dal panico scomposto del corale precedente, ora l'angoscia si sfoga nella preghiera e nel canto edificante per la città: nelle forme, nei contenuti e nei modi che Eteocle aveva espressamente indicato (vv. 267-268), le fanciulle invocano infatti le potenze divine perché difendano la città e perché diano gloria ai Tebani.

Resta comunque fervida la tonalità della paura nel tema-guida del corale: il quadro grandioso e visionario della conquista di Tebe. La descrizione – vividamente espressa al tempo presente e via via sempre ricca di dettagli – si sviluppa come una lunga antitesi possibile, un contrappunto dolente alla speranza di salvezza, che conserva accenti di insistente preghiera apotropaica: o gli dei assolveranno al loro dovere di difesa e protezione della

città o sarà l'orrore. La fantasia delle fanciulle ricalca nel lessico, nei temi, nelle suggestioni metaforiche, il modello letterario della città conquistata per antonomasia: Troia. Ma di fatto la visione della conquista non è che una reificazione delle previsioni dettate dalla paura: i nemici, "ora", sono dentro alle mura e il silenzio non basta a scongiurare la sorte (τὸ μῦθος, v. 263).

291. Tebe dentro alle mura è come un nido di colomba, insidiato da serpi. Il serpente mostruoso, il nido, le piccole vittime e la madre spaventata, sono figure simboliche della città assediata anche in *Iliade* II, vv. 308 ss.: come ricorda Odisseo, proprio questa visione apparve in Aulide agli Achei durante un sacrificio e Calcante interpretò il segno prodigioso come allegoria della conquista di Troia, che sarebbe stata annosa ma certa.

Al v. 293 i manoscritti presentano due varianti: δυσεινήτειρα / δυσεινήτορας: nel primo caso l'aggettivo andrebbe riferito alla colomba e quindi significherebbe (come spiegano anche alcuni scoli) «che non sta nel letto; inquieta, sempre sveglia»; nel secondo caso (seguendo la lezione minoritaria ma più convincente, adottata anche nel testo Page) la concordanza è con δράκοντας, e quindi il prefisso δυσ- andrà inteso in senso fortemente negativo.

304 L'idea di un possibile "trasloco" degli dei, era già stata introdotta da Eteocle, ai vv. 217-218. Il coro riprende l'immagine forse con un richiamo letterario preciso, come ci segnala uno scolio: «Nei *Xoanophoroi*, "I portatori di statue", di Sofocle si dice che gli dei portarono via da Ilio i loro *xoana* quando seppero che la città era stata conquistata» (scb. 304a).

315 Ate, che le fanciulle invocano perché porti distruzione fra i nemici, è la dea che accesa la ragione, «figlia maggiore di Zeus, funesta che tutti trascina in errore» (*Iliade* XIX, 91). La figura di Ate sarà rievocata dal coro nel finale del dramma, nell'atto di piantare il suo trofeo di morte sulla Porta Settima (vv. 956-960): sarà chiaro allora che il cieco errore non si abbatte sui nemici ma sui figli di Edipo e che Ate qui denominata ἀνδρολῆτειρα «distruttrice di guerrieri», è lo stesso demone della contesa παιδολῆτωρ «distruttrice dei figli» (v. 726).

321 L'aggettivo ὠγύγιος è forse, all'origine, peculiare di Tebe, in quanto derivato probabilmente dal mitico re tebano Ogiḡiḡ: già Esiodo lo adopera però nel significato generico di «antico» (l'acqua della Stige: *Teogonia*, 806) ed Eschilo in questo senso lo riferisce a diverse città (la Tebe di Egitto, in *Persiani*, 38; Atene in *Persiani*, 975), ma anche al recesso nella terra, sotto Atene, che ospiterà le convertite Erinni (*Eumenidi*, 1036).

322 ss. Tutte le fantasie delle fanciulle sulla città conquistata attingono immagini dal paradigma troiano, che, attraverso Omero e le diverse *Prese di Ilio*, si propone già come *topos* letterario: la città «gettata nell'Ade» (v. 322: Ἄϊδα προιάψαι è ripresa del Ἄϊδι προιάψεν di *Iliade* I, 3); i vincitori

tori «Achei» (v. 324); le donne trascinate per i capelli come puledre (v. 326); le grida confuse (v. 331) i pianti (v. 333); le voci di richiamo fra i vincitori (v. 353); il fuoco dell'incendio (v. 340); le carneficine (v. 339); i neonati strappati al petto delle madri (vv. 348-350); le rapine (v. 352); la spartizione violenta del bottino (vv. 354-355). Incombe sulle fanciulle il terrore della schiavitù, l'orrore di finire come preda nel letto del vincitore: le nozze coatte sono considerate dalle giovani un destino peggiore della morte (vv. 336-337). Come la Polissena euripidea esse pensano che «solo il nome di schiava basta a farmi desiderare la morte» (*Ecuba*, 346 ss.); perciò paventano un rito nuziale di segno rovesciato, in cui il percorso che dovrebbe condurre alla gioia della «nuova casa» sarà, per antifrasi, una «via del dolore» (v. 335). Il quadro a tinte fosche, vivido nella concretezza dei dettagli cruenti, è concepito come un trionfo di Ares, il cui nome campeggia al centro della visione, in posizione cruciale, al v. 344: sulla città sconvolta dall'invasione nemica soffia il suo alito «che contamina ogni pietà».

329 βοῶ: ritorna l'ossessione dei rumori, ma ora il boato non viene più dall'esterno: non è più il boato dell'«onda di terra», al v. 64, né il boato della terra «percossa dalle armi nemiche», al v. 84, ma il suono sordo della città «svuotata». Il boato del vuoto è riempito dalla confusione degli urli delle donne tratte schiave (v. 331: μείθορός, *hapax* eschileo). Il fatto che ora i rumori siano non più realmente percepiti e riprodotti in scena dal coro, ma immaginati, non li rende perciò meno reali: da fuori essi sono ormai penetrati, nonostante tutte le censure di Eteocle, dentro l'anima delle fanciulle, dentro la città.

333-4 Ritorna la metafora vegetale, un motivo-guida di questa tragedia in cui gli abitanti della città pensano sempre se stessi come «figli della terra»: le fanciulle si immaginano prese dai vincitori come un frutto precoce e acerbo, strappato dalla pianta in un raccolto intempestivo e violento. Il lessico insiste sull'idea: ἀρτίτροφος «appena cresciuta» (*hapax*, congetturale su un trådito ἀρτίτροπος); ὠμοδρόπως «crudemente scerpate», προπάροθεν «anzitempo».

345 L'ultima coppia strofica dello stasimo si apre sulle note di un nuovo, strano, rumore: χορχορυγή indica onomatopeicamente un gorgoglio sordo e, all'infuori di questo passo, si trova solo in Aristofane, molto probabilmente in parodia dell'uso eschileo, per indicare borbottii confusi di vario tipo. Gli scoli al passo dei *Sette* danno del termine diverse interpretazioni: 1) borborigmi del ventre, forse per suggestione dell'uso comico-parodico di Aristofane, e specificamente di *Nuvole* 386-387 (*sch.* 345a); 2) «il rumore dell'aria che fuoriesce da una vena, evacuata per incisione»; ovvero «il rumore prodotto dalle viscere della vittima sacrificata», quando il ventre dell'animale viene squarciato ed evacuato dal suo contenuto (*sch.* 345i). Secondo quest'ultima interpretazione le fanciulle del coro, potrebbero intendere, per concisa metafora, che «dalla città sventrata escono gorgoglii (come dalle viscere della vittima)», quasi eco terminali di un sacrificio.

348 Altro rumore terrificante è il verso dei lattanti strappati al seno delle madri (βλαχή è propriamente il belato delle pecora, riferito ai neonati per facile slittamento metaforico): ancora una volta Eschilo propone un ardito collasso di significati, facendo avvertire nel vagito dei bimbi la presenza del sangue (βλαχαι δ' αἰματόεσσαι).

352 ἀρπαγαι δὲ διαδρομαῶν ὁμαίμονες: molto controversa è l'interpretazione del passo e in particolare dell'attributo ὁμαίων. Le rapine sarebbero «consanguinee» delle scorrerie (διαδρομή ricorre già al v. 191, in riferimento alle corse scomposte delle fanciulle): il senso più immediato dell'aggettivo ὁμαίων rimanda al fatto che le rapine si accompagnano sempre «come sorelle» alle scorrerie (e così intendono anche alcuni lettori antichi e moderni). Ma la scelta di ὁμαίων, può intendersi anche in senso più pregnante: l'aggettivo ricompare nel dramma come attributo della Dike della città, al v. 415; ma, soprattutto, nella variante ὁμαίμος, ricorre per due volte in riferimento alla consanguineità che sta al centro della tragedia: quella che lega fra loro i fratelli nemici, Eteocle e Polinice (v. 681, v. 940). Già alcuni scoli a questo passo così spiegano l'aggettivo, cogliendone la profondità allusiva: «ὁμαίμονες perché sono tutti greci» (sch. 351g, h), quindi da intendersi come «rapine fra consanguinei». Oppure, ancora più direttamente, glossano ὁμαίμονες con ἀπτάδελφοι (così lo sch. 352j), precisamente il termine che ricorrerà al v. 718 per definire il legame parentale che lega Eteocle a Polinice «i più che fratelli».

356 Page condanna con le *crucis* il verso, che altri editori salvano con un intervento minimo sulla lezione τὴν τὴν (τί Headlam; τί δ' Heimsoeth; τὰ δ' West). Il testo resta comunque incerto e di difficile comprensione: ciò che parrebbe possibile intendere (anche in base alle parafrasi scolastiche) è l'inadeguatezza del λόγος, rispetto alla gravità della visione (cfr. v. 847).

359 La traduzione fa riferimento non a πικρῶν δῶμα che è congettura di Page, ma al trådito πικρὸν δ' ὄμμα (che, da ultimo, anche West conserva). La costruzione è comunque aspra e difficile: tra le diverse letture proposte, si preferisce interpretare il passo (anche in base anche agli sch. 359a, b) come un inciso appositivo, nel senso di «crudele spettacolo, dolorosa visione».

362 Ricompaiono, ancora in un'immagine distruttiva, i flutti del mare. L'omerico οὐτιδανός, «che non vale nulla, inutile, inefficace» (aggettivo che ricorre assai raramente nella letteratura posteriore), viene qui risemantizzato da Eschilo nel senso più forte di «annullante, annichilente»: i flutti travolgendo la terra, e sparpagliando i suoi frutti, ne vanificano il «dono» (γᾶς δόσις, v. 361: i «frutti gettati a terra alla rinfusa» erano ricordati anche al v. 358). Ancora è l'aridità del mare distruttore che si oppone alla fertilità della terra benefica.

II EPISODIO (369-719) Annunciati dal coro entrano in scena – dalle due entrate opposte – da una parte il Messo, dall'altra Eteocle, entrambi in gran fretta (il parallelismo è sottolineato dalla struttura di 3+3 trimetri giambici e dalla ripetizione σπουδῆ, v. 371/σπουδῆ, v. 374). Il Messo presenta uno a uno i sette campioni nemici e i loro emblemi, ed Eteocle a essi oppone, uno per uno, i sette campioni tebani. Soltanto alla sesta porta si viene a sapere che fra gli sfidanti argivi c'è anche Polinice e soltanto alla settima porta si saprà che Eteocle e il fratello si scontreranno a duello. A conclusione del brano, le fanciulle del coro cercano di dissuadere Eteocle dallo scontro fratricida; ma Eteocle rimane fermo sulla sua decisione ed esce di scena dicendosi consapevole di andare incontro alla morte.

Questo episodio è la parte strutturalmente e tematicamente centrale della tragedia: le sue dimensioni, e soprattutto la proporzione rispetto all'estensione complessiva del dramma, sono del tutto straordinarie. Anomala è anche la composizione, dal punto di vista della struttura formale: dopo gli annunci simmetrici dell'entrata dei due personaggi da parte del coro (vv. 369-374) si ripete per sei volte un identico modulo, costituito da tre parti: 1) la presentazione, da parte del Messo, del campione nemico; 2) la risposta di Eteocle, con la proposta dell'antagonista tebano; 3) una strofe lirica di commento o imprecazione contro il nemico, o supplica agli dei, cantata dal coro.

L'estensione delle sei *rheseis* del Messo e delle *rheseis* di risposta di Eteocle, varia un poco, di caso in caso, ma l'effetto complessivo è di una distribuzione omogenea, almeno per le prime cinque coppie: la presentazione, alla sesta porta, dell'indovino Anfiarao e la risposta di Eteocle (con la presentazione dell'antagonista, Lastene) è un poco più ampia, per numero di versi, rispetto alle precedenti. Gli interventi del coro, che intercalano i "duelli", sono organizzati su tre coppie antistrofiche e ciascuna stanza è composta da cinque versi.

I versi 375-630 costituiscono dunque, nel loro insieme, una composizione compatta e armonica, articolata sulla regolare ripetizione del modulo-base, che puntuale ritorna a puntellare la scrittura drammatica come il motivo-guida di una composizione architettonica. L'elemento che sigla ciascun sintagma modulare è la strofetta lirica del coro: la voce cantante commenta, supplica o impreca garantendo comunque la "realtà" drammaturgica dell'agone che di coppia in coppia si sviluppa, e suggerendo le decisioni di Eteocle.

L'intervento lirico corale manca invece dopo la settima porta, non a caso proprio nel momento in cui viene meno l'adesione e il conforto del coro alla scelta di Eteocle che prelude al doppio fratricidio.

La struttura dell'ultima sezione dell'episodio (vv. 631-719) comporta quindi un'alterazione rispetto alla misura simmetrica mantenuta fino a quel punto: il coro non risponde, come negli altri casi, liricamente, ma interviene più direttamente nell'azione con un discorso in sei trimetri giambici, cercando di dissuadere il re dallo scontro con il fratello. Dopo la risposta di Eteocle (tre trimetri), prende l'avvio un amebeo (vv. 686-711) in cui si alternano due coppie strofiche liriche del coro a triplette di versi in

metro parlato di Eteocle. Alla fine, a conclusione dell'episodio, la scrittura drammaturgica si fa più scomposta, il dialogo si fa più serrato e, nelle ultime battute di botta e risposta fra il coro ed Eteocle, assume la forma concitata della sticomitia.

Oltre che strutturalmente e tematicamente, questa lunga "scena degli scudi" è la parte anche drammaturgicamente più densa di eventi: è infatti la sezione della tragedia in cui i "fatti" del dramma, i sette duelli, in qualche modo *accadono* scenicamente. La critica più recente, a partire da Cameron 1970, p. 95 ss. (ma poi anche Taplin 1977, p. 155 ss.; Zeitlin 1982, p. 44 ss.), è propensa a riconoscere il carattere tutto verbale di questo agone: il movimento drammatico consiste essenzialmente nel percorso di andata e ritorno delle parole del Messo e di Eteocle, e l'evento drammatico è messo in moto per effetto, concreto ed immediato, delle parole di Eteocle. Lo scontro dunque – e il dramma che attraverso quello scontro si articola e si sviluppa – è tutto verbale ed è Eteocle che, mediante un potere interpretato di volta in volta come magico-dialettico (Cameron), sovranaturale (Taplin), cledonomantico (Zeitlin), ingaggia una serie di confronti dialettici con il nemico, ai quali, per effetto di illusione teatrale, corrispondono reali eventi extrascenici. In questo senso la brevità dello stasimo seguente (vv. 720-791), che dovrebbe coprire il tempo effettivamente necessario alla realizzazione degli scontri, risulterà concettualmente sufficiente, dato che i sette duelli sono già stati, nella finzione dialettica del commo centrale, sostenuti da Eteocle e, fino al sesto, felicemente superati.

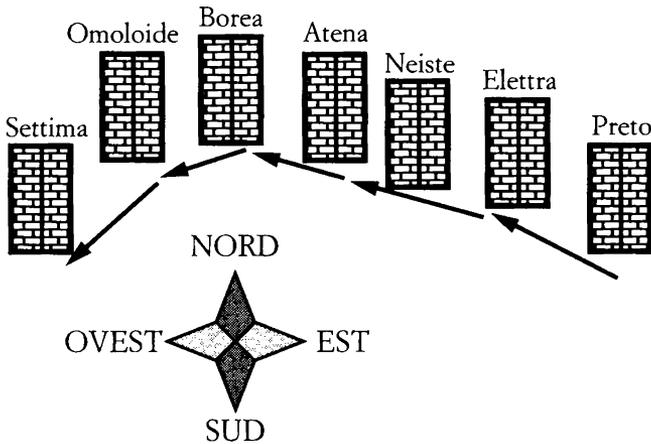
Questa rappresentazione scenica della battaglia – tutta simbolica e, mediante gli scudi, emblematica – è stata giudicata troppo statica e poco "teatrale" da molti interpreti moderni, ma per questi motivi veniva criticata già dagli immediati successori di Eschilo: nei due drammi che riprendono il mito dei *Sette* – le *Supplici* e le *Fenicie* – Euripide polemizza, in due brani schiettamente metateatrali, con la drammaturgia eschilea del commo degli scudi (*Supplici*, 846 ss.; e *Fenicie*, 751 ss.). Ma se è vero che in questa lunghissima scena "di parole", dal punto di vista di una moderna drammaturgia non accade nulla, è pur vero che proprio nella parole, e segnatamente nelle risposte di Eteocle, accade qualcosa di molto rilevante: una sublimazione tutta dialettica della battaglia, che la finzione teatrale rende miracolosamente credibile.

C'è accordo unanime nella critica nel ritenere che la collocazione topografica e il nome delle sette porte, nonché i nomi dei sette e soprattutto l'abbinamento dei singoli guerrieri alle porte non osservino la realtà storica e topografica e neppure dipendano direttamente dalla tradizione mitica da cui Eschilo ricava la trama del suo dramma: come provano anche le diverse combinazioni, disposizioni e scelte di Sofocle e di Euripide, nelle tragedie che trattano lo stesso mito dei *Sette* (*Edipo a Colono*, *Supplici*, *Fenicie*), i nomi di porte e guerrieri e gli abbinamenti sono frutto della creazione poetica del tragediografo che di volta in volta combina diversamente i dati "reali", topografici o mitici che siano (una tabella delle diverse combinazioni porte/guerrieri nelle tre tragedie è in Lupas e Petre 1981, p. 122).

È da considerare l'ipotesi che questa versione eschilea del noto episodio

del ciclo tebano potrebbe essere la prima in cui l'esercito argivo assediante sia ridotto alla rappresentanza simbolica dei suoi sette capitani (così Pausania, *Corinzia e Argolide*, xx, 5): la selezione del numero dei guerrieri argivi (all'interno di un più vasto repertorio di nomi che la tradizione del ciclo tebano doveva riportare) può essere stata condizionata dal numero canonico delle sette porte della città. La scelta drammaturgica di proporre una rappresentazione della battaglia in sette duelli comportava di necessità l'esclusione di alcuni nomi e l'inclusione di altri: ad esempio, forse per restare fedele al dato mitico della sopravvivenza all'assedio del capo argivo Adraсто, Eschilo potrebbe aver scelto di includere fra i sette duellanti (destinati invece tutti alla morte) il nome di Eteoclo.

L'unico elemento che pare sicuro in questa miscela di dati tradizionali e innovazione poetica, rimane l'orientamento delle porte scelto da Eschilo e l'anonimato della settima (denominata "Settima" anche nelle *Fenicie* e nelle *Supplici*): la prima porta di Preto (Tideo-Melanippo) si apre infatti verso Calcide, e quindi in direzione est; la quinta porta di Borea (Partenopeo-Attore), nominata solo da Eschilo, sarà secondo il vento da cui prende nome, orientata verso nord; la sesta porta Omoloide (Anfiarao-Lasteno) si apre secondo la testimonianza di Pausania (*Beozia* viii, 6, 5), sulla via che conduce alla Tessaglia, e quindi in direzione nord/ovest; l'ultima porta, la Settima, sarà dunque secondo la progressione rivolta verso ovest. Questo uno schema possibile:



Nell'immaginazione di Eschilo la costruzione di una direzione simbolica pare prevalere sull'ipotesi più verosimile e reale, che dovrebbe prevedere

una distribuzione di alcune delle porte (o almeno di una di esse) anche in direzione sud: da qui deriva la difficoltà di un'identificazione topografica sicura delle sette porte in base al dramma eschileo (che traspare da Gomme 1910-1911, pp. 50-53; Schober-Ziehen, *RE*, s.v.: *Thebai*). A quanto pare il dato fondamentale che al tragediografo preme sottolineare mediante questa topografia simbolica, è il fatto che le porte, e quindi i duelli (fino al settimo, fratricida) procedono da oriente verso occidentale.

CORO (369-374)

Il coro si divide in due semicori (come indicato esplicitamente in uno scolio del ms. M, *Laur. gr.* 32.9): con tre trimetri giambici (369-371; 372-374) ognuna delle due parti annuncia all'altra (come confermato dal vocativo ὦ φίλα, al v. 370) l'arrivo da una parte del Messo, dall'altra di Eteocle, che entrano dalle opposte *parodoi*. Si inaugura qui, con questi annunci, la funzione di connettivo drammaturgico che il coro svolgerà in tutto questo episodio: è il coro che introduce gli arrivi del Messo e di Eteocle, così come sarà il coro a siglare con le strofette liriche ogni abbinamento fino al sesto; sarà infine ancora il coro, in chiusura dell'episodio, l'interlocutore di Eteocle una volta che il Messo, finiti gli annunci ed esaurita così la sua funzione, sarà uscito di scena.

371 Il Messo giunge in un atteggiamento tipico del personaggio: di corsa. L'accelerazione del passo viene enfatizzata con la metafora dei «mozzi dei piedi» (χρῶσι ποδῶν): i piedi, come fossero ruote, girano a gran velocità. L'immagine, di grande effetto surrealistico, è un *unicum* eschileo.

372-4 Anche Eteocle, che entra dalla parte opposta, entra in fretta. Ma se nel caso del Messo, l'urgenza e la conseguente scompostezza del passo è, come si è detto, un *topos* ricorrente in riferimento al personaggio e al suo ruolo drammaturgico, nel caso di Eteocle il turbamento del portamento regale è un sintomo rilevante del momento di crisi.

Al v. 373 ἀρτίκολλος, «giusto a tempo», è congettura di Paley (seguito poi da Fraenkel e qui da Page) rispetto al tradito ἀρτίκολλον, che andrebbe concordato con λόγον nel senso, forse, di «discorso aderente a ciò che è appena successo».

Al v. 374 οὐκ ἀπαρτίζει πόδα è considerato corrotto da alcuni editori, tra cui Page che iscrive il nesso οὐκ ἀπαρτίζει tra *crucis*. Un'ottima giustificazione della lezione testuale sta negli scoli *ad loc.* secondo cui la fretta impedirebbe ad Eteocle di compiere il passo fino in fondo, ovvero «di appoggiare il piede a terra e di fare l'orma» (*sch.* 374a-b): la velocità provocherebbe insomma nelle fanciulle l'effetto ottico di un passo che resta a mezz'aria.

PRIMO DUELLO (TIDEO/MELANIPPO, 375-421) Il Messo annuncia il nome del guerriero sfidante (Tideo) e l'abbinamento con la porta sorteggiata dall'elmo (di Preto); quindi descrive i caratteri etici dell'attaccante, le sue metafore animali, e infine l'armatura: l'elmo dal triplice pennacchio e so-

prattutto lo scudo che porta un emblema (luna piena campeggiante in cielo stellato). Infine, negli ultimi due versi della *rhexis*, sollecita Eteocle a contrapporre a Tideo un degno difensore. Eteocle risponde neutralizzando prima di tutto l'emblema nemico, quindi ritorcendo a suo favore il segno esibito sullo scudo, e infine esponendo le virtù dell'antagonista, il primo campione della città: Melanippo. Il discorso di Eteocle si chiude con un richiamo a Dike e una considerazione generale sui valori che animano la difesa tebana.

Il confronto è suggellato dal breve intermezzo del coro, che si riallaccia alle ultime parole dell'intervento di Eteocle, riprendendo l'allusione alla Dike della città (nella locuzione avverbiale δικαίως πόλεως, v. 418). Dopo la benedizione augurale invocata da parte degli dei sul difensore tebano, ritornano nell'ultimo periodo della strofetta lirica accenti di terrore; ora che lo scontro è "in atto" il coro non delira più in fantasie astratte, ma esprime una paura molto concreta (e molto verosimile, in riferimento all'*ethos* delle giovani fanciulle): la paura della vista dei cadaveri dei propri cari.

TIDEO (375-396) Tideo è, nello schieramento proposto da Eschilo, in una postazione cruciale: il suo nome è stato sorteggiato per attaccare la città alla prima porta (ancora una menzione del fatale ballottaggio al v. 376). La scelta appare simbolicamente significativa e funzionale all'architettura drammaturgica dell'episodio: Tideo è infatti – come ricordano varie fonti mitografiche – σύγγαμβρος, «cognato» di Polinice, in quanto anche lui sposo di una figlia di Adrasto: i nomi di Tideo e di Polinice verranno accoppiati nelle invettive di Anfiarao, ai vv. 571 ss. Nella ricercata simmetria compositiva del quadro dei sette duelli, la collocazione di Tideo nel primo punto focale – il primo – richiama dunque la postazione di Polinice nell'altro punto focale – l'ultimo.

La presentazione della possente figura di Tideo come primo campione nemico (e carattere paradigmatico, più ancora che il seguente Capaneo, della superbia e della tracotanza argiva) pare fortemente influenzata dalla rappresentazione omerica di questo eroe. Nell'*Iliade* (che vede in campo la generazione successiva a questa dei *Sette* e fra gli Achei anche alcuni dei loro figli, gli epigoni) viene ripetutamente proposto, sullo sfondo delle gesta narrate, il confronto con gli eroi dell'assedio tebano: nel campo acheo c'è Stenelo, figlio di Capaneo, e, soprattutto, Diomede, «figlio di Tideo», che viene denominato più spesso con il patronimico che con il nome proprio. Il coraggio, la forza, il valore del padre sono un modello a cui egli è chiamato costantemente a rapportarsi: Agamennone e Atena incitano continuamente l'eroe – e a volte lo provocano ad arte – ad emulare la gloria del padre (iv, 370 ss.; v, 800 ss.). Omero ha memoria di tre episodi, precedenti all'assedio di Tebe, che vedono protagonista Tideo: il suo esilio da Calidone ad Argo e l'unione con una figlia di Adrasto (xiv, 110 ss.); una sua ambasceria a Micene per cercare alleati nella guerra contro Tebe (iv, 376 ss.); un'altra ambasceria a Tebe, presso la reggia di Eteocle, in cui Tideo diede prova del suo coraggio e del suo valore sfidando a duello e battendo, lui solo, tutti i cadmei. Allora i tebanhi adirati gli tesero un agguato sulla via del

ritorno, ma anche in quell'occasione, Tideo uscì vittorioso dalla prova, dopo aver ucciso ben cinquanta tebani e averne risparmiato uno solo perché narrasse la sua impresa (l'episodio è ripetuto due volte nel poema, narrato da Agamennone: iv, 384 ss; e da Atena: v, 803 ss.). I residui del mito tebano vivono dunque nel poema omerico soprattutto grazie al nome e alle imprese di Tideo: il padre di Diomede è sotto questo rispetto una figura cardine per la contaminazione tra il ciclo troiano e quello tebano.

Fonti mitografiche tarde segnalano che Tideo sarebbe stato costretto all'esilio dalla città patria per aver commesso un fratricidio (Igino, *favola* 69; Apollodoro i, 79; iii, 58). Giunto ad Argo, Adrasto avrebbe dato in sposa una figlia a lui e un'altra a Polinice perché un oracolo gli aveva consigliato di «aggiogare il cinghiale (emblema di Calidone) ed il leone (emblema di Tebe)»: della storia dell'oracolo ha memoria anche Euripide nelle *Fenicie* e nelle *Supplici*. Fortuna iconografica ha anche un altro episodio ricordato dai mitografi: il cannibalismo di Tideo che avrebbe sconfitto l'antagonista tebano, ma avrebbe poi spaccato il cranio di Melanippo e ne avrebbe mangiato il cervello, disgustando la stessa Atena intervenuta a salvarlo (versione che evidentemente Eschilo non segue, dato che tutti difensori della città – e quindi anche Melanippo – risultano vittoriosi alle prime sei porte, come dice il Messo al v. 799).

Nel ritratto di Tideo risultano contaminate l'immagine potente e gloriosa dell'eroe della saga tebana, con i caratteri omerici del figlio Diomede. Il Tideo μαργῶν «invasato di furore» (v. 380) richiama il μαργάνειν di *Iliade* v, 882, riferito a Diomede egualmente furente e desideroso di battersi. Il Tideo urlante (βοῶ, v. 381 e 392) ricorda l'epiteto βοῆν ἄγαθός, tipico del Diomede iliadico. A sua volta Diomede arrogante (ὑπερφίαλος di *Iliade* v, 881) si riflette nell'alterigia vana e sprezzante di Tideo (ὑπερκόμπους σαυαῖς, v. 391). Anche il primo quadro della presentazione in cui Tideo è trattenuto al di là del guado dell'Ismeno dal divieto dell'indovino Anfiarao, pare suggestionato da un paragone omerico, riferito a Diomede: in *Iliade* v, 597-600, paralizzato dalla vista di Ares, viene paragonato ad un uomo che si arresta "impotente" perché giunto alla riva di un fiume.

Se nell'*Iliade* però il nome di Tideo è circondato da un'aura di gloria (un modello per gli epigoni) e la figura di Diomede, pur con le sue intemperanze, è senz'altro un campione dell'etica eroica, in questo ritratto tragico i caratteri iliadici (di Tideo e del figlio Diomede, confusi) vengono caricati ed esasperati in senso negativo, virati verso il registro del bestiale, del mostruoso, dell'eccessivo: importante è, in questo senso, il contrasto con Anfiarao, il «saggio figlio di Oicleo». Alla prudenza dell'indovino, alla sua sapienza e alle sue ragioni *tecniche* («i presagi non sono buoni») Tideo, trascinato da un istinto feroce, dalla "brama" furibonda di combattere, replica con l'insulto sprezzante, con l'accusa di viltà (vv. 382-383; di risposta, alla sesta porta, Anfiarao inveirà contro Tideo, responsabile con Polinice della spedizione contro Tebe: vv. 570-575). Ma contro la mancanza di coraggio imputata all'indovino, Tideo ha da opporre soltanto un'animosità cieca, un'aggressività eccessiva, rinfocolata dalla sua mala superbia: tra la presentazione del Messo e la risposta di Eteocle compagno, in riferimento

a Tideo, ben quattro aggettivi composti con ὑπερ-, v. 387, 391, 404, 410; e una volta il sostantivo ὕβρις, v. 406.

Anche l'armatura di Tideo è eccessiva, ma in un senso – come ben vedono Lupas e Petre 1981, p. 129 – “pre-olpico”, se non addirittura “pre-umano”. Più che l'armatura di un guerriero, i tre pennacchi sull'elmo, i sonagli di bronzo da sotto lo scudo, la mossa stessa con cui Tideo scrolla la testa, ricordano organi e movenze animali: i segnali esibiti dalla bestia ferocemente durante il rituale dell'attacco, quando alza la cresta o ringhia, rizza il pelo o mostra i denti, per spaventare la preda prima di aggredirla. A ribadire la bestialità di Tideo, concorrono anche i rumori, suoni inarticolati, versi animaleschi: il fremito (βρέμει, v. 378), il sibilo-tintinno di serpente della sua voce e dei sonagli di bronzo (κλαγγαῖσιν, v. 381; κλάζουσιν, v. 386); l'urlo roboante (βοῶ, v. 381, 392), l'ansimo di cavallo che attende lo squillo della tromba (κατασθμαίνων, v. 393; βοὴν σάλπιγγος, v. 394). Torna quindi il motivo sonoro: le note terrificanti che il coro nella *parodos* avvertiva indistintamente dall'esterno (fremiti e boati: βρέμει, v. 85; βοῶν, v. 84) sono ora, con accorta ripresa lessicale, i rumori emessi da Tideo. Il frastuono confusamente plurale dell'assedio «acheo» filtra nuovamente in scena, mediante le parole del Messo, con i suoni e con i versi percepiti dalle voci singole dei sette sfidanti. Le metafore animali di Tideo – serpente e cavallo – aprono e chiudono la presentazione del Messo (ὡς δράκων, v. 381; ἵππος ... ὦς, v. 393). Anche nel simbolismo animale, dunque, Tideo impersona le precedenti fantasie delle fanciulle del coro: il panico di fronte ai demonici cavalli (vv. 122-123, 206, 245) e la paura per l'insidia dei serpenti al nido-città (vv. 291-294) si incarnano nella concreta minaccia del serpente-cavallo che sfida la città alla prima porta.

Incastonata al centro della presentazione del Messo è la descrizione dell'emblema: un cielo scuro (il fondale – nota uno scolio, riferendosi anche alla risposta di Eteocle: νύκτα ταύτην, al v. 400 – «è la notte nera») in cui brilla il metallo di molte stelle e su tutte campeggia la luna piena. La prima impressione del segno è la potenza magica e arcana della luna, «occhio della notte», l'astro più antico e venerando (πρόεβιστον, v. 390); ma si tratta di una luce tutta negativa: l'emblema, come osserva Vidal-Naquet 1991, evoca un cosmo notturno, in cui la luna è al centro come un “anti-sole”. Il primo dei segni che Eteocle dovrà affrontare e di cui dovrà decifrare e debellare la potenza, è dunque la faccia scura del cielo che si oppone al cosmo solare della città. Secondo lo scolio triclino al passo, l'emblema è un enigma: «Tideo sembra rivolgersi alla città mediante l'enigma del suo scudo e dire: “guardate questa notte e la luna in lei splendente, e il coro degli altri astri: così voi vinti e distrutti sparirete nel buio e l'ombra vi colpirà. Noi invece risplenderemo e alzeremo i nostri trofei su di voi!”» (*sch.* 387g): la luna dunque sarebbe simbolo di Tideo stesso, il più potente dei guerrieri argivi (così come la luna è “il più venerando fra gli astri”).

MELANIPPO (397-416) Prima cura di Eteocle è attenuare il panico che la descrizione del nemico ha diffuso in scena (il φόβος evocato dal Messo, al v. 386): per dimostrare che gli “orpelli” di Tideo sono effettivamente im-

potenti, il re fornisce ai cittadini una garanzia soggettiva e responsabile dell'umanità delle armi e del suo proprio coraggio nell'affrontarle (l'avocazione personale della responsabilità è enfatizzata dall'ἐγώ, in posizione sintattica forte, al v. 397). Eteocle si impegna dunque ad annullare dialetticamente, uno per uno, i segni di potenza di Tideo, negando loro, innanzitutto, qualsiasi reale capacità offensiva (οὐδ' ἔλκοιτοῖα ... τὰ σήματα, v. 398: il raro aggettivo ἔλκοιτοῖός, se dobbiamo prestar fede ad uno scolio, è ripreso da Alceo): l'impressionante armamentario di Tideo viene ridotto a una bardatura da parata, a cui Eteocle oppone l'efficacia dell'arma "classica" dell'oplita, che il pre-oplitico Tideo non possiede (ἄνευ δορός, v. 399).

Il secondo attacco è all'emblema: qui Eteocle adotta l'artificio retorico della *reflexio*, catturando in una semantica rovesciata di segno, le parole che il Messo ha adoperato per la descrizione dell'emblema nemico. La retorica diviene a questo punto strumento di una pratica di reinterpretazione cledonomanica, mediante la quale le cose/segno – la luna e la notte – vengono ad assumere il nuovo significato che il re attribuisce loro: il *logos* e i suoi artifici diventano così strumento di un processo magico di risemantizzazione del reale che risulta, una volta avviato, definitivo e irrevocabile. Le parole di Eteocle finiscono per costruire una sorta di catena e cantilena magico-retorica che imprigiona le cose in un significato univoco, riconvertito in senso rovinoso per il nemico e salvifico per la città: così accade con l'incantamento della rima θάνοντι/φέροντι (vv. 403-404: già notato da Bernadete 1968, p. 5, e da Cameron 1970, p. 101); ma anche con l'allitterante poliptoto καὺτὸς κατ' αὐτοῦ (v. 406), e con la figura etimologica che apre e chiude l'evocazione del cattivo presagio, μάντις/μαντεύσεται (v. 402, v. 406). Le parole virano nel senso voluto da Eteocle, e a suggello della sua operazione Eteocle si richiama ancora al principio dell'*eponymia* (v. 405): il vincolo della "giustizia del nome" che lega alla radice del senso, il significante al significato. La notte dello scudo di Tideo sarà dunque – garantisce Eteocle – una notte di morte: la νύξ metaforica che – per antico *topos* – scende sugli occhi dei guerrieri morenti. E di questa notte mortale Tideo stesso si fa incoscientemente profeta: cattivo profeta è per lui la stoltezza (μάντις ἄνοια, v. 402), e in ciò Tideo si contrappone ancora – con velato sarcasmo – ad Anfirao, il profeta saggio (μάντιν...σοφόν, v. 382).

La terza fase dell'articolata replica di Eteocle, consiste nella presentazione dell'avversario di Tideo. Rispetto all'eccesso, all'arroganza del nemico, il carattere dell'antagonista tebano è nel segno della misura e del riserbo. Il contrasto si riflette anche nell'assetto retorico del discorso di presentazione di Eteocle (tutto giocato sulla modestia della dissimulazione) che arriva a sfiorare un'efficacissima reticenza).

Al v. 409, il termine αἰσχύνη – che indica la vergogna che accompagna un atto disonorevole – è usato come equivalente di αἰδώς, che all'origine designa, in senso nettamente più positivo, il giusto ritegno di fronte ad atti contrari al codice di comportamento in vigore nella comunità guerriera o politica. Ma le parole nel linguaggio tragico (e in special modo nel lessico di questa tragedia) sono sempre ambigue e perciò pericolose; in particolare

le parole di Eteocle sono armi a doppio taglio, che finiranno puntualmente per rivoltarsi contro di lui. Eteocle rinominerà infatti αἰσχύνη, al v. 683, ma in un'accezione decisamente negativa: sarà allora propriamente l'onta da evitare, che colpirebbe la sua gloria di guerriero se si sottraesse allo scontro fatale alla settima porta. Nella perifrasi Αἰσχύνης Θρόνον, il riferimento non è ad una vera e propria divinità del Ritegno, al cui culto il campione tebano sarebbe devoto: non si tratta però neppure, in questo caso, di un'allegoria del tutto astratta (come quella, ad esempio, su Obbedienza, Successo e Salvatore, ai vv. 224-225: in questo senso interpretano Lupas e Petre 1981, p. 137, per cui si tratta semplicemente della «personificazione occasionale di idee astratte, che si riscontra assai spesso nella poesia greca»). Αἰσχύνη è infatti, in questo caso, il carattere essenziale del campione tebano, il demone tutelare che contrassegna il suo *ethos* e che influenzerà le sue gesta.

L'ultima qualità dell'eroe che il re indica, prima di pronunciarne finalmente il nome, è il suo radicamento nella terra di Tebe. Il rimando mitico agli Sparti, primi tebani, richiama anche il mito dell'ostilità originaria di Ares verso Cadmo: dopo l'uccisione del drago di Ares presso la fonte Castalia solo alcuni degli Sparti, nati dalla semina dei denti del drago, scamparono ad Ares. Appena sorti infatti dal suolo, per vendetta del dio, cominciarono a combattere fra loro e da questa prima guerra fraterna sopravvissero solo cinque: Ctonio, Udeo, Iperenore, Peloro ed Echione (Igino, *favola* 178). Il figlio di Astaco, in quanto discendente dai superstiti, è in forza di questo radicamento investito naturalmente del ruolo di difensore della "madre terra". Il suo nome – Melanippo – compare solo a sigillo del lungo periodo in cui vengono esposte le sue qualità (vv. 406-413): secondo le fonti mitografiche, Melanippo sarebbe stato anche il nome del fratello di Tideo, per l'assassinio del quale l'eroe sarebbe stato costretto a lasciare Calidone (Igino, *favola* 69). È impossibile stabilire se questo dettaglio del mito fosse noto ad Eschilo, nel qual caso l'attribuzione del nome Melanippo all'antagonista di Tideo sarebbe carico di una notevole potenza suggestiva: la prima coppia di rivali porterebbe infatti i nomi di una coppia miticamente fratricida, alludendo, con una anticipazione ad effetto, alla coppia ultima della serie. Resta comunque il fatto che i nomi dei primi due rivali ricordavano senza dubbio, ciascuno singolarmente, il mitologema del fratricidio: sia Tideo a Calidone, sia gli Sparti da cui Melanippo deriva la sua stirpe, nascono al racconto mitico in una storia di fratelli nemici che si uccidono l'un l'altro. In particolare la razza tebana – di cui Melanippo, ma anche Eteocle e Polinice sono epigoni – è fin dall'origine segnata dal fratricidio, in un mito cui, non casualmente, Eschilo allude proprio in questo passo (v. 412).

Al v. 415 Eteocle si appella a Δίκη δμαίων, la Giustizia del sangue che si deve porre al fianco dei Tebani, difensori della consanguineità che li lega fra loro e alla comune madre terra. Ma ancora una volta si rivela come il *logos* sia per Eteocle un campo minato: l'aggettivo δμαίων è, nel lessico di questo dramma (e in particolare in bocca ad Eteocle) assai rischioso: δμαίμωες erano, al v. 352, le rapine e le scorrerie della conquista, paventate

dalle fanciulle del coro; morte di guerrieri ὄμαίμων (il primo dei molti duali che costelleranno l'ultima sezione del dramma) sarà – dicono sempre le fanciulle al v. 681 – l'esito del duello alla settima porta; finalmente, troppo ὄμαίμων, davvero «consanguinei» saranno i fratelli quando avranno mescolato il loro sangue e intriso insieme, con esso, la terra tebana (vv. 938-941). Nello stesso tempo Eteocle conferma che l'esito della battaglia è opera di Ares *aleator*; ma è lo stesso Ares (come ha ricordato Eteocle, appena due versi più sopra) che ha provocato l'assassinio originario dei fratelli Sparti, e quindi il nome dello "Sparto" Melanippo è il meno indicato per invocare, contro Ares, la Dike dei consanguinei.

Il complesso sistema retorico articolato da Eteocle per sostenere la ragione del campione tebano, sfocia insomma in un'antifrasi pericolosa per la città di Tebe che ha nel suo mito di fondazione una storia di spargimento di sangue "uguale"; e vieppiù pericolosa per la stirpe regale della città – la stirpe di Edipo – macchiata dal *miasma* di un eccesso di consanguineità.

SECONDO DUELLO (CAPANEO/POLIFONTE, 422-456) Gli elementi di continuità che saldano questo brano al prototipo Tideo/Melanippo sono oggettivi e rilevanti: ma accanto agli espliciti richiami interni e agli elementi di continuità formale, sussistono differenze significative nella composizione, che inducono a leggere il secondo duello come una variazione abbreviata del primo. La variazione risponde certamente al generale criterio compositivo del commo, strutturato proprio sulla riduzione, l'amplificazione – e la modificazione dei registri retorici – degli elementi base, tutti già presenti nel primo paradigma modulare. Ma la sproporzione fra le presentazioni di Tideo/Melanippo e Capaneo/Polifonte pare rispondere anche ad un'altra ragione, in riferimento alla scelta e alla disposizione dei sette in questo dramma.

La figura di Capaneo, infatti, risulta costantemente, in tutte le versioni del mito, la più marcata e caratterizzata fra i sette: ciò accade ad esempio nelle *Supplici* euripidee, in cui viene riservata a Capaneo una posizione di rilievo eccezionale, che coincide con la postazione più importante, alla prima porta. Eschilo, invece, relega Capaneo in un ruolo del tutto marginale, e in tutti i sensi, "secondario": l'empietà delle sue bestemmie, la potenza del suo emblema, e in generale la sua figura, non sono oggetto di particolare insistenza o enfasi rispetto alle descrizioni degli altri attaccanti. Questo ritratto dell'eroe così ridimensionato, sbiadito e frettoloso, produce però un effetto evidente, in quanto fa risaltare in modo più impressionante la prima figura dello schieramento argivo: Tideo.

CAPANEO (422-436) Capaneo è, in tutta la tradizione antica, il nome dell'eroe superbo ed empio contro gli dei. Le fonti letterarie e mitografiche (che ricordano il nome dell'eroica e devota moglie Evadne e del figlio Stenelo, combattente con Diomede a Troia) non hanno memoria di altre sue imprese, all'infuori dell'assedio di Tebe, in cui avrebbe tentato da solo la scalata alle mura della città: ma giunto in cima, sfidò Zeus stesso che lo punì istantaneamente incenerendolo con la sua folgore (Igino, *favola* 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 della empietà irriducibile, anche di fronte all'evidenza del castigo divino: l'immagine arriverà fino a Dante, che nell'*Inferno* (xiv, 46 ss.) raffigurerà Capaneo, nel girone degli empi, ritto e impassibile sotto la pioggia di fuoco, ancora imprecante contro dio.

Omero, in realtà, ricorda più volte Capaneo (come padre di Stenelo), senza far mai riferimento alla sua superbia e all'empietà: nell'*Iliade* si conosce esclusivamente un Capaneo «glorioso» (ἀγακλειτός η, 564; κηδάλιμος iv, 403). Ma Capaneo doveva essere fin dall'origine una figura connotata nettamente in senso negativo, se Euripide nelle *Supplici* potrà giocare antifrasticamente rispetto alla tradizione mitico-letteraria, proponendo 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).

Forse un'allusione alla sfida a Zeus è già nell'apposizione γίγας ὄδ' ἄλλος, che più che un riferimento alla taglia "gigantesca" dell'eroe, potrebbe rievocare la mitica gigantomachia (in questo senso Fraenkel 1957, p. 15, traduce «*gigas hic redivivus*»). Capaneo è doppiamente empio contro Zeus: innanzitutto lo provoca a scagliargli contro la sua Ira (v. 429: Ἔρις; il demone della Contesa sarà rinominato nella tragedia, ma come causa della rovina dei figli di Edipo: cfr. v. 726, v. 935); quindi lo disprezza con il suo scetticismo: Capaneo si illude che la potenza divina sia rapportabile ad una misura umana e "naturale" e crede perciò di poterla fronteggiare. In questo senso il paragone fra il fuoco della folgore ed il calore dei raggi del sole è bestemmia contro Zeus.

Oltre alle "tremende bestemmie" contro dio, un'ulteriore articolazione della minaccia consiste nell'oltraggio emblematico; sullo scudo di Capaneo viene ripetuto due volte, in due linguaggi diversi, lo stesso messaggio: un uomo armato di fiaccola già comunica figurativamente l'intenzione di incendiare la città, ma c'è anche una didascalia, a lettere d'oro, che riafferma: BRUCERÒ LA CITTÀ. La critica ha riconosciuto nel passaggio dall'emblema notturno di Tideo a questo incendiario di Capaneo, una progressione di significati: proprio la parentela iconica fra i primi due scudi permette infatti di rintracciare un senso nella successione dal primo al secondo. Sul campo scuro dello scudo di Tideo, si staglia il bagliore naturale, elementare degli astri, e fra tutti quello della luna splendente. Sul campo scuro dello scudo di Capaneo, luccica il bagliore della fiaccola incendiaria che il guerriero impugna come arma: nel secondo caso si tratta di un fuoco artificiale, più immediatamente ed esplicitamente foriero di minaccia per la città. È apprezzabile dunque uno slittamento dalla dimensione cosmogonica in cui si muove il "mitico" Tideo, ad una dimensione più "recente", in cui l'alfabetizzazione (la scritta che accompagna e spiega l'emblema) è segnale certo di avvenuta civilizzazione (Vidal-Naquet 1991, p. 120; Zeitlin 1982, p. 68).

Nell'uomo inerme (v. 432: γυμνός, «nudo di armi», questo il significato che sarà ancor più evidente dal confronto con il successivo «oplitā» sullo scudo di Eteoclo) i commentatori antichi vedono raffigurato Capaneo stes-

so; o più genericamente un guerriero che avanza spedito, perché non impedito dall'armatura; ovvero, più specificamente, «Polinice, nudo del suo legittimo potere» (*sch.* 432c); o miticamente un «Prometeo portatore di fuoco» (*sch.* 432g). Anche alcuni interpreti moderni rilevano nel guerriero armato di fiaccola, l'opera civilizzatrice del fuoco (e quindi un «post Promethean man»: Bernadete 1968, p. 7; Zeitlin 1982, p. 70), in contrappunto con l'altro "fuoco": quello della folgore divina evocata pochi versi più sopra (Lupas e Petre 1981, p. 144).

POLIFONTE (437-451) La replica di Eteocle si apre, al v. 437, con una proposizione in cui è stata avvertita un'intonazione proverbiale (Fraenkel 1957, pp. 19-20). La frase è tutta giocata intorno al poliptoto centrale κέρδει κέρδος: un altro poliptoto – ἄλλον ἄλλαις, al v. 451 – chiuderà, in elegante simmetria, il discorso di Eteocle.

Già il duplice sigillo poliptotico, di apertura e chiusura, è rivelatore dell'alto grado di ricercatezza retorica di questo secondo intervento di Eteocle: se infatti alla prima porta egli aveva dato prova della sua bravura cleonomanica, decifrando l'enigma dell'emblema nemico, ora si trova di fronte ad un eroe parlante. La differenza, rispetto a Tideo è marcata: Capaneo è tanto loquace da far parlare, per didascalìa, anche il suo scudo e a questa provocazione verbale Eteocle è chiamato a rispondere parola per parola: nella sua concisa essenzialità la risposta di Eteocle a Capaneo è, retoricamente, la più perfetta dell'intero commo: ogni "replica" inizia, abbozzando una forma di adesione fittizia alle parole di Capaneo, per cui vengono provvisoriamente assunti per validi, alla lettera, i termini indicati dal nemico. Ma subito dopo, frase per frase, Eteocle dimostra che la letteralità non è affatto obbligata e che lo sfidante paga il prezzo dell'eccesso di loquacità, fornendo, con le sue troppe parole, molti appigli alle sue panie dialettiche: la rete semantica è pericolosamente multivoca e si rivela contro Capaneo inesorabilmente vischiosa.

Ci sarà, dunque, un πυρφόρος, ma non sarà il guerriero che Capaneo porta raffigurato sullo scudo, bensì la folgore micidiale di Zeus (v. 444): ciò che nelle parole del nemico intendeva essere minaccia e provocazione simbolica viene ricostretto al piano semantico della realtà naturale; di converso, il fuoco reale e concreto che il nemico minaccia di appiccicare alla città, diventa nelle parole di Eteocle, il fuoco metaforico dell'«ardimento bruciante» che anima il difensore Polifonte (αἴθων...λήμα, al v. 448: di uno «slittamento dal livello letterale a quello metaforico», parla, a proposito di questa espressione, anche Zeitlin 1982, p. 66). Allo stesso modo anche il sarcastico paragone istituito da Capaneo fra la saetta divina e i raggi del sole, viene rivolto, sullo stesso tenore sarcastico, contro Capaneo stesso (vv. 445-446).

Anche in questo caso (come per il precedente, Melanippo) Eteocle contrappone alla vociferazioni arroganti del nemico un antagonista – campione dei valori della città –, il cui *ethos* è improntato al riserbo, e alla massima sobrietà espressiva: in puntuale antitesi, al nemico che «allena la bocca» (con metafora atletica, ἀπογυμνάζων στόμα: v. 441), Eteocle oppone un

guerriero di cui la prima qualità è quella di essere semmai «eccessivamente pigro di bocca» (la ricercata dissimulazione concessiva al v. 447: εἰ στόμαχος ἔστ' ἄγαν). Il nome Polifonte (certamente di invenzione eschileica come quasi tutti quegli degli altri campioni teban) potrebbe essere stato coniato per contaminazione di suggestioni mitologico-letterarie diverse: menzione di un Polifonte di Tebe è già nell'*Iliade*, dove un «intrepido Polifonte» è fra gli sfortunati avversari di Tideo nella spedizione punitiva organizzata contro l'Etolo dopo la sua poco pacifica ambasceria a Tebe (*Iliade* iv, 395); il fatto che questo nome appartenga al repertorio onomastico del ciclo tebano è comprovato anche da una fonte mitografica tarda che attribuisce il nome "Polifonte" all'auriga di Laio (Apollodoro III, 51). Ma una diversa traccia può essere seguita a partire dall'accostamento, al v. 450, di Polifonte al nome della dea Artemide, a proposito del quale uno scolio commenta, senza altri ragguagli, che «Polifonte era sacerdote di Artemide» (sch. 450a): la tradizione mitografica, seppure tarda, ricorda il nome di una Polifonte, devota ad Artemide e sua compagna nelle selve, che disprezzava Afrodite al punto di venire punita dalla dea, che l'avrebbe fatta impazzire ed accoppiare con un orso, con cui avrebbe generato due gemelli cannibali (*Ornitologia* di Boios, cit. in Antonino Liberale, *Metamorfosi* XXI: il mito è ampiamente commentato e discusso in E. Pellizer, *Favole di identità, favole di paura*, Roma 1982, p. 28 ss.).

TERZO DUELLO (ETEOCLO/MEGAREO, 457-485) Con il terzo duello Eteoclo/Megareo (geminato mediante la strofetta corale al successivo: Ippomonte/Iperbio) inizia un secondo momento dello scontro: è questa, nel suo complesso, la fase più breve e concisa, di transizione fra la prima e l'ultima in cui si ritrovano i personaggi più significativi e noti dello schieramento nemico (Tideo e Capaneo; Partenopeo e Anfiarao). È questo infatti il brano più breve dell'intera serie: tanto ridotto rispetto all'estensione degli altri duelli, che ha indotto alcuni interpreti ad ipotizzare una lacuna all'inizio della replica di Eteocle. Una volta eliminati infatti dagli editori, le due battute iniziali del Messo (v. 457 *delevit* Wolf) e di Eteocle (v. 472 *delevit* Fraenkel) restano in totale 14 versi per la *rhexis* del Messo + 8 versi per la *rhexis* di Eteocle.

Anche sotto il profilo del contenuto, la presentazione del nemico e poi del difensore antagonista, sono molto più asciutte delle precedenti: manca qualsiasi caratterizzazione esplicita dell'aspetto fisico e dell'*ethos* dell'avversario (così come manca, sostanzialmente, una precisa caratterizzazione del suo rivale Megareo). La descrizione del Messo è tutta incentrata sulle cavalle e sull'emblema dello scudo (un oplita che assalta le mura).

La critica, e particolarmente quella di più spiccata impostazione semiotica (Zeitlin 1982, p. 75 ss.; Vidal-Naquet 1991, p. 120) propone un'interpretazione della successione iconografica di questi primi tre scudi. A partire dalla simbologia cosmogonica dello scudo di Tideo, si delinea il percorso di un progresso dalla ferinità elementare alla civilizzazione: passando per il πυρόφορος prometeico sullo scudo di Capaneo, si fa via via più certa l'acquisizione delle *technai* nella conclamata raffinatezza stilistica di questo

terzo scudo di Eteoclo (οὐ σμικρὸν τρόπον, al v. 465), che per altro rappresenta un «oplita» e non più un guerriero «spoglio di armi» come lo scudo precedente. In questo senso anche la relazione fra il portatore di scudo e lo scudo stesso, varierebbe progressivamente, dal primo al terzo, culminando qui nell'identificazione fra Eteoclo e l'oplita raffigurato (in questo senso la critica ha parlato di "effetto-specchio"): tanto che Eteocle potrà, nella replica, stringere i due guerrieri – il reale e l'emblematico – in un nesso duale (δύ' ἄνδρε, al v. 478).

ETEOCLO (458-471) Dopo un ennesimo accenno al fatale sorteggio dall'elmo, la prima immagine non è focalizzata sulla figura dello sfidante, ma sulle sue cavalle che girano in tondo, frementi e smaniose di lanciarsi all'assalto: ritorna la presenza inquietante del cavallo, che nel bestiario di questa tragedia è – con la serpe – sotto il segno della malignità demonica, e la cui potenza può essere tenuta a freno soltanto se imbrigliata.

Saltando, a differenza dei casi precedenti, la descrizione del carattere del guerriero attaccante, l'inquadratura successiva passa direttamente al terzo scudo: esso porta come emblema un oplita che assalta con una scala le mura della città (la scala appoggiata alle mura è un dettaglio che, in qualche fonte mitografica, si trova attribuito all'assalto di Capaneo). L'oplita dello scudo ha una "voce" – la scritta incisa accanto alla sua figura – con cui sfida Ares stesso a contrastarlo: le lettere scritte, mediante le quali il guerriero «urla» (βοῶ, v. 468) – così come le lettere d'oro "parlanti" sullo scudo di Capaneo (φωνεῖ, v. 434) – costituiscono per il lettore moderno un arduo ed efficace ossimoro. Ma potrebbe trattarsi piuttosto di una traccia preziosa, che rimanda ad un'epoca in cui la scrittura è giudicata un succedaneo insufficiente della voce: in una fase in cui non era ancora totalmente risolto il passaggio dall'oralità alla scrittura, la scritta per assolvere alla sua funzione comunicativa, doveva essere "parlata", letta a voce alta. Se Eteoclo, comunque, non emette versi o voci minacciose (come i suoi precedenti compagni, Tideo e Capaneo), per lui "parla" il verso barbaro delle cavalle (v. 463) e "parla" il suo scudo: ancora e sempre i suoni sono "strani", minacciosi, terrificanti.

Il nome del terzo sfidante è stato oggetto di un'attenzione particolare da parte della critica per la sua quasi perfetta omofonia con "Eteocle": la suggestione parte dal dato che non in tutte le varianti del mito la lista dei sette include il nome di Eteoclo, al posto del quale in alcuni casi (come avviene ad esempio nelle *Fenicie* di Euripide) si trova Adrasto (che nei *Sette* non partecipa ai duelli alle porte). In sostituzione del capo dell'esercito assediante Adrasto – alter ego di Eteocle per rango e status gerarchico – si troverebbe dunque un eroe che porta un nome quasi identico a quello di Eteocle: un suo doppio, o meglio una sua «mirror image» (Zeitlin 1982, p. 77 ss.). E dunque in Eteoclo (che sarebbe denominato così per calco meta-plastico da "Eteocle") si potrebbe riconoscere «un Eteocle al di là delle mura» (Hecht-Bacon 1974, p. 11): secondo Vidal-Naquet 1991, p. 130, l'ipotesi di identificazione Eteocle/Eteoclo troverebbe una conferma nel fatto che la definizione del guerriero dello scudo di Eteoclo (ἀνὴρ ὀπλιτῆς,

al v. 466) è identica a quella che Eteocle attribuisce a se stesso nella sua penultima battuta nel dramma (al v. 717: ἀνδρ' ὀπλίτην). L'idea è stata enfatizzata e dettagliatamente argomentata da Zeitlin 1982, che arriva fino a scorgere già in questo passaggio le tracce di un primo indebolimento dell'antitesi nemici/difensori e a reinterpretare quindi retroattivamente anche il nome del tebano Polifonte (difensore della seconda porta) come metaplasma del nome Polinice (ma la studiosa arriva anche, ancor più arditamente, al punto di istituire un parallelo fra la terza postazione di Eteoclo, la terza età esiodea del bronzo, e la posizione di Eteocle al terzo grado nella discendenza della stirpe di Laio).

Pur senza negare la potenza suggestiva della quasi perfetta omofonia Eteoclo/Eteocle, la questione va però ricondotta ai dati essenziali. Innanzitutto, se è vero che non tutte le fonti portano menzione di Eteoclo fra i sette, è vero anche che il nome del guerriero è nella lista proposta da Sofocle nell'*Edipo a Colono*, e da Euripide nelle *Supplici*; ma, soprattutto, Pausania x, 10, 3 riferisce che Eteoclo era rappresentato fra i sette in un rilievo votivo a Delfi. Il concorso di queste testimonianze porta ad ipotizzare che il nome di Eteoclo fosse presente nel ciclo tebano, all'interno del più vasto repertorio di nomi di guerrieri da cui Eschilo (forse, come si è visto, per primo) attinge la sua, arbitraria, selezione dei sette sfidanti: come congettura si potrà aggiungere che forse, in questo caso, la scelta non è del tutto priva di significato.

Il verso iniziale della *rhexis* del Messo (v. 457) è considerato spurio nel testo Page: secondo la congettura di Wolf il Messo inizierebbe la nuova presentazione con una ripresa diretta dell'imperativo dell'ultima battuta precedente di Eteocle (λέγε, v. 451/λέξω, v. 458).

βάρβαρον τρόπον, al v. 463, è la lezione concorde dei manoscritti, emendata nel testo Page in βάρβαρον βρόμον su congettura di Schütz, in base alla testimonianza, per la verità non stringente, di uno scolio: West ripropone nella sua edizione il trådito e del tutto accettabile βάρβαρον τρόπον (cfr. anche v. 283: τὸν μέγαν τρόπον, e nota relativa).

MEGAREO (473-480) La replica di Eteocle è anomala rispetto alle altre del commo, non solo per la sua concisione. Nei casi precedenti, infatti, solo in una seconda fase della *rhexis*, dopo aver neutralizzato le minacce avversarie, Eteocle annuncia il nome e le qualità del campione tebano. Nel caso di Megareo invece (così come per il seguente, Iperbio) la struttura logica della presentazione è capovolta e nel nome di Megareo, nelle sue qualità, nella sua stirpe, viene assorbita tutta la potenza difensiva. Eteocle antepone Megareo come ostacolo immediato alla minaccia di Eteoclo: sarà Megareo stesso, direttamente con il suo coraggio, a neutralizzare il terrore ispirato dal verso delle cavalle (non è più Eteocle a "non aver paura", come al v. 397); sarà ancora Megareo (se non morirà e feconderà con il suo sangue la Terra) ad affrontare e catturare l'emblema nemico (i due guerrieri e in più la città) e a farne un trofeo per la casa paterna. Megareo è quindi dotato, rispetto ai due tebani precedenti, di una maggiore dose di qualità e responsabilità soggettive: non più relegato (com'erano stati Melanippo e Polifon-

te) al rango di debole comparsa, né, soltanto, di mero esecutore dell'ordine regale. Anche il suo nome coincide, diversamente dagli altri, con quello di un eroe della saga tebana immediatamente riconoscibile e dotato di una sua propria "storia" mitica: Megareo è infatti il figlio di Creonte (così viene chiamato nell'*Antigone* di Sofocle, al v. 1303), l'eroico personaggio che, nelle *Fenicie* di Euripide, porterà invece il nome di "Meneceo" e immolerà se stesso in sacrificio per la vittoria di Tebe.

A Eteocle che sfida Ares, Eteocle oppone dunque un diretto discendente degli Sparti, figli della Terra e dei denti del drago di Ares: e quindi un guerriero che per via autoctona – oltre che per la filiazione comune da Armonia – è discendente di Ares stesso. All'interno dello stesso nome "Megareo", secondo un'etimologia popolare, sarebbe riconoscibile il nome di Ares (Lupas e Petre 1981, p. 156). In questo senso, poiché Megareo è un epigono degli Sparti, parte della critica ha potuto riconoscere nella "casa del padre" a cui Megareo dedicherà il bottino conquistato in battaglia, una metonimia del "tempio di Ares", piuttosto che – come comunemente si legge – un'allusione alla "casa di Creonte" (Zeitlin 1982, p. 82): una conferma di questa ipotesi interpretativa potrebbe stare nel parallelo fra il v. 479 e i vv. 277-278, dove Eteocle promette di appendere le spoglie nemiche (ἀλφύρα δαίμων) alla sacre *case* degli dei (δομοίς).

La presentazione del terzo difensore della città rivela dunque una progressione (rispetto ai due precedenti campioni tebani), nel senso di una più precisa focalizzazione della personalità del difensore e di un suo ruolo maggiormente attivo nello scontro. Tale processo va anche nella direzione di un avvicinamento per via parentale ad Eteocle: Megareo, infatti, in quanto figlio di Creonte, il fratello di Giocasta, è cugino del re.

QUARTO DUELLO (IPPOMEDONTE/IPERBIO, 486-525) Di estensione di poco superiore al brano precedente, il quarto duello è l'unico che descriva un vero e proprio scontro emblematico: Zeus contro Tifone, raffigurati sui due scudi dei duellanti.

«Il conflitto fra Zeus e Tifone – nota Vidal-Naquet 1991, p. 122 – è proprio ciò che ha impostato per noi il modello del frontone. Se c'è una forma classica della decorazione del timpano nel frontone arcaico e classico, è proprio il "raggruppamento antitetico" e più precisamente il conflitto fra le divinità dell'ordine e della sovranità cosmica e quelle del disordine primitivo: mostri e giganti». Il richiamo di Vidal-Naquet alle arti plastiche è confermato da una serie di riferimenti specifici alle *technai* figurative, che si riscontrano sia nelle presentazioni dei due guerrieri, sia nel corale-sigla: l'uso di una terminologia tecnica, come σχῆμα e τύπος, «figura» e «impronta», che richiamano il fare dell'artista (v. 488); ἐξιστορεῖν, «raffigurare, descrivere» (v. 506); εἶδος, «forma», e σχέσις, «fattura» (delle armi di Iperbio: v. 507); e ancora εἰκασμα, «figura» (v. 523); ἀντίτυπος, detto di Tifone rispetto a Zeus, con termine molto preciso relativo all'impressione della forma nella materia (v. 521). Due interi versi (491-492) sono dedicati all'artigiano «non certo da poco» che ha forgiato lo scudo di Ippomedonte; la descrizione di Tifone sullo scudo di Ippomedonte (vv. 493-496) e

quella di Zeus “stante”, sullo scudo di Iperbio (σταδαῖος è termine tecnico che indica una delle posture iconografiche di Zeus, v. 513), sono ricche di minuziosi particolari icastici. La porta stessa in cui avviene il duello prende il nome di “Atena Onka” da un’immagine: un dipinto che, come attestano gli scolii al v. 487, era effigiato sulle mura di Tebe sopra la quarta porta. Che il linguaggio di questo duello sia proprio quello icastico, viene affermato da Eteocle, che parla espressamente di λόγος τοῦ σήματος, «linguaggio dell’emblema» (v. 519).

Sembra dunque che questa quarta variazione del modulo-base (pur saldamente correlata alla grammatica strutturale dell’episodio) sia stata concepita da Eschilo come una sorta di rilievo plastico, emergente a tutto tondo nel cuore del commo, al cui centro troviamo l’affronto fra i due scudi.

IPPOMEDONTE (486-500) “Onka” è il nome fenicio (o egizio) di Atena, e la porta si innalza nel luogo in cui – secondo gli scolii e le fonti mitografiche – Cadmo avrebbe fondato Tebe, dopo aver sacrificato ad Atena una giovinca: sulla porta secondo alcuni scolii vi era un’immagine della dea, secondo altri una scritta dedicataria ad Atena.

In apertura della presentazione del Messo risuona prima di tutto l’urlo (ξὺν βοῆι, v. 487), che riecheggia poi – in chiusura della *rhesis* – nel «grido di guerra, invasato di Ares» (ἐπηλάλαξεν ἔνθεος δ’ Ἄρει, v. 497). Anche se il coro, censurato da Eteocle, ora “tace”, continuano tuttavia a filtrare in scena i rumori di fuori, tanto più terrificanti, quanto più “strani”: i versi animaleschi di Tideo, le scritte tonanti dagli scudi, i “barbari” friniti delle cavalle di Eteocle: ora lo spaventoso urlo di guerra di Ippomedonte.

Il guerriero viene quindi descritto nell’atto di far ruotare uno scudo enorme, paragonato ad una ἄλω πολλήν (v. 489): il termine ἄλως indica, come primo significato, un terreno piano, un’area, il recinto di un giardino o di un’aia, ma passa presto a significare, per metafora, il «disco tondo» del sole o della luna: è – come notano gli scolii *ad loc.* – l’immagine del disco solare splendente in uno squarcio di nubi. La metafora, subito esplicitata dal Messo, alluderebbe dunque non solo alla vasta circolarità dello scudo, ma anche al suo splendore metallico, come il sole lucente e abbagliante. Il movimento rotatorio ha un effetto ipnotico e paralizzante (cfr. Lupas e Petre 1982, p. 161), che si riflette nei brividi del Messo e nella sua retoricamente efficacissima aposiopesi (v. 490: ἔφριξα...οὐκ ἄλλως ἐρῶ).

Sullo scudo di Ippomedonte campeggia Tifone, demone preolimpico, ultimo figlio della Terra e del Tartaro: sulle sue spalle crescono teste di orribili serpi, che aprono le fauci su lingue scure; dagli occhi delle molte teste escono fiamme, e tutte parlano – le teste bestiali – con voci plurime e diverse. Con Tifone, rialza la testa la potenza del caos che mina la forma del cosmo: su di lui, perciò, si abbatte la potenza di Zeus, ma dal corpo di Tifone, gettato nel Tartaro, si alzano violenti venti di tempesta e distruzione (Esiodo, *Teogonia*, 820 ss.). Questi venti dalla tenebra attentano all’ordine cosmico, rendendo indistinta e confusa ogni strada segnata: così Detienne e Vernant 1977, p. 118: «I venti disordinati non hanno origine divina; non hanno rapporto con gli astri luminosi, ma con il regno della notte. Essi so-

no usciti dal cadavere di Tifone che Zeus ha gettato nel Tartaro (...) e portano con sé, quando soffiano (...) non soltanto il disordine dei *poroi*, la confusione di tutte le direzioni dello spazio, ma anche una confusione del mare con il cielo». Tifone è dunque principio di caos e indeterminatezza, perfusa dal Tartaro nel mondo mediante la caligine nera; perciò ora, nella battaglia alle porte di Tebe, Tifone bene simboleggia la minaccia allo schema della città, che del cosmo è forma: il fuoco che spira dalla bocca del mostro (πύρπνοον, v. 493) rinnova il terrore dell'incendio (la paura delle fanciulle al v. 222) ed è lo stesso fuoco che voleva appiccicare alla città il πυροφόρος di Capaneo (v. 432); la «nebbia nera» che si alza dalle sue fauci (λιγνὴν μέλαιναν, al v. 494), era già, nelle fantasie del coro, il «fumo che imbratta ogni cosa» (vv. 341-342). Già Triclinio – in uno scolio – suggerisce che lo scudo di Ippomedonte sia (com'era quello di Tideo) un enigma, di cui il dotto bizantino propone questa decifrazione: «significa: "anche noi con il fuoco bruceremo la vostra città e con la caligine la anneriremo; e come i serpenti che si attorcigliano intorno al tondo dello scudo, così vi pungeremo con le nostre lance al posto dei denti"». Terminata la descrizione dello scudo, l'attenzione ritorna su Ippomedonte: l'eccitazione della menade dionisiaca fornisce il paragone per descrivere la furia incontenibile del guerriero (v. 498: θυιάς ὄς; sulla relazione necessaria fra il furore dionisiaco, il terrore e la battaglia, v. H. Jeanmaire, *Dionysos*, Paris 1951, pp. 58-59, 109-110). Con il ritratto del nemico invasato e urlante, il Messo riporta in scena il φόβος (ripetuto due volte, nel giro dei tre ultimi versi della *rhexis*). Al v. 498, il nesso φόβον βλέπων, è una variazione di Ἄρη δεδορκότων, al v. 53; ma ora la presenza del demone della guerra è ben più che un'astrusa metafora: alla quarta porta Phobos – figlio e compagno di Ares – è concretamente incarnato in Ippomedonte (v. 500).

IPERBIO (501-520) La replica di Eteocle è articolata su riprese puntuali della precedente presentazione del Messo: come il primo riferimento era stato alla porta di Atena Onka, così ora Eteocle risponde che la prima difesa della città sarà propria Onka Pallade, che da quella porta «tiene stretta» la sua città (al v. 501, l'aggettivo ἀγχιπτολις, che molti interpreti leggono come una ridondanza, potrebbe avere invece un valore preciso e concreto: la dea, dipinta sulle mura, sopra la quarta porta, forse era raffigurata a braccia aperte, nell'atto di abbracciare e proteggere la sua città). I serpenti che bordano lo scudo di Ippomedonte, diventano, nelle parole di Eteocle, metafore animali dello stesso guerriero: ritorna l'immagine della città come un nido (vedi: νεοσσῶν, al v. 503), che la dea protegge dall'insidia dello «schifoso serpente» (la figura del nido attentato dalla serpe era già nelle fantasie del coro ai vv. 291-294).

Iperbio (il cui nome viene ripetuto per ben tre volte in questa *rhexis*, fatto che resta unico in tutte le presentazioni del commo) viene presentato in posa icastica contro Ippomedonte (cfr., al centro del v. 509, il poliptoto ἀνὴρ ἀνδρῶν, già anticipato, al v. 505, dal nesso ἀνὴρ κατ' ἀνδρα). Unico fra tutti i campioni tebani, Iperbio esibisce sullo scudo un emblema: un'immagine di Zeus, stante, con la folgore fra le mani. In questo duello,

dunque, il contrasto fra le due figure di eroi contendenti si riflette nell'antagonismo figurativo, simbolico e mitico, dei loro emblemi: Zeus contro Tifone. Al fuoco caliginoso del mostro πύρπνοον (v. 511) si oppone la fiamma lucente della folgore di Zeus φλέγων (v. 513).

Eteocle non ha bisogno, in questo caso, di ricorrere ad un ribaltamento cledonomantico o retorico per stornare la minaccia nemica: gli basta decrittare il significato letterale, diretto, delle immagini. Combattendo in difesa dell'ordine della città, Iperbio porta l'immagine del dio che regna sul cosmo ordinato e che da sempre sconfigge le forze del caos e della distruzione. Nel mito Zeus debella Tifone: la vittoria di Iperbio è quindi "miticamente" garantita. «Nessuno ha mai saputo che Zeus sia stato sconfitto» commenta ironicamente Eteocle: il cosmo, quindi, l'ordine della città, dovrà per forza trionfare. È questo l'unico confronto del cui esito positivo Eteocle sembra francamente sicuro: altrettanto tranquillo, si dimostreranno eccezionalmente le fanciulle del coro, che nella strofetta-sigla che chiude il duello, saranno ottimiste e baldanzose, come mai nel dramma (vv. 521-525).

La presentazione di Iperbio fornisce anche una serie di indizi decisivi per l'interpretazione dell'intero episodio degli scudi, in riferimento al travagliato problema dei tempi e delle modalità delle decisioni di Eteocle e della disposizione dei difensori alle porte. Pare evidente infatti, da questo quarto caso, che Eteocle si presenta all'inizio del commo, avendo già scelto preventivamente (ἤρῆθη, al v. 505) lo schieramento dei sei tebani che lo affiancheranno e il loro abbinamento alle porte (d'altronde ciò è esattamente quello che aveva promesso di fare, uscendo di scena prima dello stasimo al v. 284: τῶξω). Ciò che *accade* nel commo è l'annuncio dello schieramento avversario e quello che Eteocle deve fare, di porta in porta, è trovare un senso positivo per la città alla tattica già prestabilita, rapportandola alle presentazioni dei campioni attaccanti, da parte del Messo.

Ma da questo discorso di Eteocle possiamo ricavare anche qualche informazione ulteriore sulla procedura di abbinamento dei difensori alle porte: se infatti conosciamo bene, per ripetuti accenni, il modo di distribuzione alle porte adottato dai nemici (il sorteggio dall'elmo), in nessun luogo del dramma viene esplicitato il criterio della distribuzione alle porte dei campioni tebani. Su questo punto, il testo fornisce qui dei dati inequivocabili: come dice Eteocle, è stato Hermes a combinare l'incontro fra Iperbio e Ippomedonte (e quindi, per analogia, sarà stato Hermes anche a decidere gli altri abbinamenti). Inoltre Zeus «si trova ad essere» (τυχών, al v. 520) proprio sullo scudo di Iperbio: e quindi sarà una combinazione fortuita (e fortunata) che Tifone si trovi di fronte al suo mitico, e sempre più potente, avversario. Tutti questi elementi ci riportano alla sfera di intervento della Tyche, la Fortuna come Caso: anche il tono di positiva sorpresa che trapela dalle espressioni di Eteocle dimostra che i nomi dei difensori e l'ordine dello schieramento sono stati bensì preordinati da Eteocle, ma anche che gli abbinamenti alle singole porte (a differenza del criterio di assegnazione degli attaccanti) è stato del tutto casuale.

QUINTO DUELLO (PARTENOPEO/ATTORE, 526-567) La parabola ascendente dei primi quattro duelli si conclude con lo scontro alla porta di Atena e con il suggello della quarta strofetta corale, composta come un canto trionfale. Alla quinta e alla sesta porta la tensione drammatica ricomincia a crescere e il pericolo per la città si avverte nuovamente incombente, in un'atmosfera che prepara l'ultimo fatale confronto.

La presentazione del quinto attaccante è più estesa delle precedenti (24 versi); la replica di Eteocle sarà invece, proporzionalmente, la più breve (13 versi). Sia la descrizione dei caratteri – etici, fisici, sociali, ed emblematici – dello sfidante Partenopeo, sia la controparte relativa al difensore Attore, sono particolarmente ricche di dettagli. A Partenopeo viene riservato un trattamento analitico che include l'accurata descrizione dei suoi tratti somatici; è l'unico inoltre fra i nemici, di cui venga succintamente raccontata una "storia": il percorso dalla nascita in Arcadia al suo *status* di forestiero in Argo (v. 548: μέτοικος: il termine non designa qui un preciso status sociale, ma indica la marginalità di Partenopeo rispetto alla comunità dei cittadini). Anche l'emblema che porta sullo scudo è più direttamente implicato nella storia mitica di Tebe: mentre gli scudi degli altri attaccanti portavano dei messaggi di ostilità generica, in questo caso è certo che la città che è oggetto dell'attacco emblematico è inequivocabilmente Tebe.

Un avvicinamento prospettico è anche nella presentazione dell'antagonista Attore: se alla porta precedente Eteocle aveva affidato all'emblema di Iperbio la difesa di Tebe, ora è più direttamente ad Attore, alle sue specifiche e personali virtù, che viene delegata la resistenza alla quinta porta. Attore ha anche un esplicito legame di parentela: è "fratello del precedente". È da notare che l'accento sui legami parentali più significativi non riguarda tutti i difensori tebani, ma (forse anche per rispetto a un criterio di variazione e per evitare la monotonia della ripetizione nei singoli moduli) un difensore ogni due della serie, e segnatamente i guerrieri tebani schierati alle porte dispari: Melanippo (Sparto e figlio di Astaco), Megareo (Sparto e figlio di Creonte), Attore (fratello di Iperbio). Sui guerrieri schierati alle porte II, IV, VI (Polifonte, Iperbio, indicato soltanto con il patronimico «figlio di Enopo»; Lastene) non abbiamo segnalazioni significative. Il prossimo tebano, schierato alla sesta porta sarà Lastene che mancherà puntualmente di qualsiasi specificazione genealogica; il settimo sarà invece il nome più carico di genealogia, Eteocle stesso.

Con l'aggravarsi e il concretizzarsi della minaccia nemica nella personalità molto marcata e "realistica" di Partenopeo, la difesa di Eteocle pare indebolirsi: nella presentazione di Attore viene meno la sicurezza ostentata nei confronti precedenti (e in particolare nel quarto). Eteocle ripiega sulle concrete virtù del difensore, si ripara dietro la qualità del guerriero: a questo punto, decisamente non è più il re ad affrontare – cledonomicamente o retoricamente – il duello.

Il coro risente di questa nuova ondata di preoccupazione e la riflette in una rinnovata angoscia: nel testo ritmico e nel lessico ritornano vivaci espressioni di terrore, le cui sensazioni fisiche sono ancor più nette e precise ora che il nemico si mostra con i tratti e i caratteri di Partenopeo.

PARTENOPEO (526-562) Il nome della quinta porta “di Borea”, non attestato altrove, secondo Wilamowitz 1914, pp. 103-104, è di invenzione eschilea. Presso questa porta è collocata la tomba di Anfione, il figlio di Zeus che, insieme con il fratello Zeto, sarebbe stato il costruttore delle mura di Tebe (in *Supplici*, 663, Euripide nomina la tomba di Anfione e in *Fenicie*, 145, proprio in relazione a Partenopeo, la tomba di Zeto). Secondo gli scoli *ad loc.* un unico monumento funebre conteneva i resti dei due mitici fratelli: Zeitlin 1982, p. 112, giudica significativa questa menzione della tomba “fraterna” nel processo di approssimazione allo scontro fratricida e sottolinea la coincidenza di questo dato topografico con il rapporto di fraternità che lega il difensore tebano di questa porta con il precedente (Attore ad Iperbio).

Partenopeo è figlio di Atalanta, la casta seguace di Artemide (παρθένιος è infatti il nome che i greci davano ai figli delle παρθένου; come nota Vidal-Naquet 1991, p. 127, è l'unico caso di citazione di una genealogia matrilineare). «Figlio di madre selvatica» è egli stesso creatura selvatica, dotato di una prorompente ed elementare fisicità. La descrizione delle fattezze fisiche di Partenopeo è densa di metafore naturali e vegetali (βλάστημα, v. 533: il volto come virgulto, ἴουλος, v. 534: la peluria sulle guance come muffa vegetale; ὥρας φύουσης, v. 535: l'età fiorente; ταρφύς ἀντέλλουσα θρίξ, v. 535: i peli della barba fitti come steli). Partenopeo è figura liminare anche sotto altri aspetti: come ἀνδρόπαις ἀνήρ, v. 533, cioè guerriero “mezzo-uomo/mezzo-ragazzo”, non avendo ancora valicato il limite dell'efebia; come μέτοικος, straniero in Argo, esule dall'Arcadia (secondo gli scoli a causa di un omicidio, come Tideo). Il suo nome, che allude all'innocenza della fanciulla, non corrisponde al suo animo crudele (v. 536); così come inatteso è l'occhio di Gorgone che splende sul suo tenero volto (v. 537).

A questi tratti contrastanti e ibridi, sembra corrispondere l'emblema del suo scudo: la Sfinge, mostro composito di caratteri di diversi esseri, uccello-leone-fanciulla. La descrizione dello scudo è ricca di ridondanze e di sottigliezze retoriche: i molti dettagli meccanici, il rimando ai chiodi che fissano l'effigie della Sfinge al fondo, hanno fatto pensare a un'applicazione mobile, atta a simulare un'animazione del mostro. Il fatto che Partenopeo sia ancora un “guerriero-ragazzo” e che il suo scudo porti un'immagine così direttamente connessa al mito tebano, fa pensare che lo scudo con la Sfinge sia stato forgiato proprio per questa occasione e che la sfida di Tebe sia la prima (e ultima) impresa dell'eroe.

Polisemica sarebbe, secondo alcuni, la *iunctura* πόλεως ὄνειδος: non solo – interpretando πόλεως come genitivo soggettivo – l'onta che Tebe ha subito per essere stata tiranneggiata dal mostro carnivoro, ma anche – interpretando πόλεως come genitivo oggettivo – l'oltraggio della Sfinge mandato dagli dei alla città, come punizione del crimine omosessuale di Laio. Polisemica potrebbe essere anche la perifrasi che designa lo scudo: σώματος πρόβλημα, (v. 540), dove πρόβλημα non avrebbe soltanto il significato ovvio di «ostacolo» e quindi di «protezione dai colpi» (come più sotto, al v. 676), ma alluderebbe per traslato metonimico al problema-in-

dovinello che la Sfinge – su questo scudo effigiata – rivolgeva ai viandanti. L'emblema di Partenoepo rappresenta comunque, rispetto agli scudi precedenti, una provocazione molto più precisa contro la città di Tebe: il cadmeo che il mostro tiene fra le grinfie non è che un'altra vittima tebana, e quindi l'emblema allude anche a una possibile rivincita della Sfinge sulla stirpe di Edipo, il suo vincitore.

Nel presentare Partenoepo, creatura costitutivamente multiforme e complessa, il Messo si trova a dar prova di una bravura retorica che non aveva esibito nelle altre presentazioni. Già la *rhexis* del Messo dunque, a differenza dei casi precedenti, contiene elementi di neutralizzazione dialettica del potere dell'attaccante: ma in ciò vengono progressivamente usurpati il ruolo e la funzione che finora erano stati di Eteocle.

ATTORE (550-562) In questo caso Eteocle omette la parte del suo discorso che finora aveva dedicato alla neutralizzazione dell'emblema nemico: la Sfinge viene nominata solo per perifrasi (ἐχθίστου δάκους, al v. 558) quasi incidentalmente, e dopo la presentazione del difensore Attore. Ad Attore vengono attribuite una serie di qualità che già conosciamo come proprie dei campioni tebani: è ἀνήρ ἄκομπος (com'era Megareo, il cui unico κόμπος era la forza fisica: cfr. v. 473); prova avversione verso le parole a vuoto (avversione condivisa con Melanippo, cfr. v. 410; e con Polifonte, cfr. v. 447). Le caratteristiche che Eteocle attribuisce ad Attore non sono dunque affatto diverse da quelle degli altri difensori: diverso è però l'atteggiamento di Eteocle che in questo caso delega al generico campionario di virtù tebane impersonato da Attore ogni capacità di difesa. Eteocle si ritrae sempre più dal ruolo attivo nel confronto: come si è visto, già il Messo ha provveduto a neutralizzare dialetticamente la potenza delle parole nemiche, e poi vi provvederà concretamente Attore.

Proprio in occasione del confronto con Partenoepo, il guerriero che più di ogni altro pone il problema dell'identità (Zeitlin 1982, p. 100), Eteocle rinuncia ad ogni difesa che non sia quella della riattestazione del limite che divide il "dentro" dal "fuori" (i due avverbi sono giustapposti ad effetto al v. 560: ἔξωθεν εἶσω). La confusione dei limiti di definizione che Partenoepo porta iscritta nel suo nome, nel suo aspetto fisico, nel suo statuto di forestiero, e – mediante l'ibrida Sfinge – sul suo scudo, è ciò che mette in pericolo la forma della città: Eteocle, tentando di sbarrare la quinta porta con la forza delle virtù di Attore, tenta (e ancora per questa volta riesce) di garantire un ordine diviso. Ma nel far questo già le sue parole suonano pericolosamente ambigue; suggerisce ancora Zeitlin 1982, p. 106, che l'espressione «le parole non devono restare senza compimento» può contenere una premonizione per altre parole che «non rimarranno incompiute»: le Maledizioni della stirpe di Edipo, le Arai che saranno protagoniste assolute della parte conclusiva del dramma.

SESTO DUELLO (ANFIARAO/LASTENE, 568-630) Secondo Vidal-Naquet 1991, p. 127 il sesto duello è «la chiave (...) (che) conferisce significato a tutto l'episodio». Questo confronto, infatti, riassume e in qualche modo

conclude nella figura di Anfiarao, tutti gli elementi disseminati nei precedenti duelli e specialmente tutti gli elementi costitutivi del complesso linguaggio dell'identità e dell'alterità. La presentazione di Anfiarao è costruita sullo schema di quella del primo campione «argivo», Tideo: ma le analogie sono soltanto formali e proprio il confronto accentua la distanza che separa la figura di Tideo da quella di Anfiarao. In mezzo sta tutto il percorso, drammaturgico, tematico e simbolico, compiuto dalla prima porta alla sesta.

Gli altri sci sfidanti – compreso Polinice – imprecano direttamente, o mediante il loro emblema, contro la città: anche Anfiarao impreca, ma non contro Tebe bensì contro i due capitani maggiori dei sette: Tideo e Polinice. Tutti e sette gli aggressori di Tebe esibiscono uno scudo: anche Anfiarao ne porta uno ma, a differenza degli altri, è privo di emblema. Se finora era stato un gioco facile per Eteocle riconoscere nei tratti degli aggressori i confini discriminanti fra la città e «gli altri che stanno di fuori», questo sistema viene meno nella presentazione di Anfiarao che non è portatore di nessun carattere che lo possa distinguere, di per sé, come nemico della città: la sua ostilità consiste solo, infatti, nella fedeltà di posizione e coincide con l'eroica e consapevole accettazione del suo destino (che, in quanto indovino, egli conosce perfettamente).

Alla sesta porta accade dunque che i caratteri di ostilità ontologica del nemico sfumino e che Eteocle si trovi costretto a retrocedere ancora dal ruolo reattivo che aveva svolto negli scontri precedenti: egli si ritira al punto di affidarsi addirittura alle parole del "nemico" Anfiarao. È venuta meno, poco alla volta, impercettibilmente per slittamenti progressivi nella replicazione del modulo-base, la relazione necessaria fra la città – la sua tattica difensiva, i suoi difensori – ed Eteocle. Già a partire dalla quarta porta Eschilo propone degli scontri in cui è sempre meno indispensabile il ruolo del re, che all'inizio era obiettivamente fondamentale: la difesa passa via via all'emblema (iv porta), alla virtù del difensore (v), e ora alle parole del nemico, di cui l'antagonista tebano – Lastene – eticamente non è che un pallido doppio. Si prepara così la scissione fra la storia personale di Eteocle (che avrà un esito disastroso) e la storia dell'assedio dei sette contro Tebe (che avrà un esito vittorioso): scissione che si compirà all'ultima porta.

ANFIARAO (568-596) Già nell'*Odissea* troviamo attestazione della presenza di Anfiarao all'assedio di Tebe: il nobile figlio di Oicleo «amato di cuore da Zeus e da Apollo» sarebbe morto a Tebe «per i doni muliebri» (*Odissea* xv, vv. 244-247). Il riferimento mitico è a Erifile, sposa di Anfiarao che, corrotta dai preziosi monili donatele da Polinice, avrebbe indotto Anfiarao a partecipare alla spedizione contro cui l'indovino aveva tentato di opporsi in ogni modo, prevedendone l'esito disastroso (Apollodoro III, 6, 2 ss.). Anfiarao perciò avrebbe incaricato i figli (e in particolare Alcmeone, che sarà un eroe degli Epigoni) di uccidere la madre Erifile, nel caso egli non avesse fatto ritorno ad Argo (probabilmente a questo mito fa riferimento Sofocle, citando Anfiarao in *Elettra*, 837-841). Per scampare all'arruolamento, Anfiarao, secondo alcuni fonti, sarebbe ricorso anche a un travesti-

mento femminile, come Achille a Sciro: per questo dettaglio della sua storia mitica, e per la lucida consapevolezza del destino di morte sotto le mura della città assediata, la figura di Anfiarao è stata messa in relazione con quella di Achille (a quanto pare, tutte le letture in questo senso, ripetono l'intuizione di J.J. Bachofen, *Il matriarcato*, trad. it. Torino 1988, p. 175 ss., che rilegge nel mito di Anfiarao la contesa fra la natura tellurica – la terra che alla fine lo inghiotte – ed il principio della sapienza apollinea e istituisce il «confronto fra Anfiarao ed il massimo eroe acheco»).

Eschilo forse gioca con l'etimologia del nome "Anfiarao", conferendogli il senso di uomo "dalla duplice maledizione": 'Αμφι-ἄραος in effetti maledice due personaggi. Tideo e Polinice (così pensa Vidal-Naquet 1991, p. 127, che riprende un'ipotesi di Pralon: sempre secondo Vidal-Naquet una conferma indiretta all'interpretazione etimologica del nome "Anfiarao" verrebbe dal gioco paretimologico che lui stesso compie sul nome di Polinice, ai vv. 577-578). L'«ottimo profeta» (v. 569) è schierato alla porta Omoloide o "della Concordia": secondo alcune fonti questo è il nome di una figlia di Niobe, secondo altre è un epiteto di Atena.

Il primo attacco verbale di Anfiarao – riportato dal Messo in forma di discorso indiretto – è rivolto contro Tideo e può essere considerato una risposta agli insulti scagliati da Tideo contro l'indovino ai vv. 382 ss. Le imprecazioni sono formulate in avvicinamento progressivo alla situazione attuale del dramma: a partire dai delitti di Tideo a Calidone (ἄνδροφόντην, v. 572, con probabile riferimento all'assassinio del fratello o, come riportano alcuni scoli *ad loc.* all'omicidio dei cugini, Alcatoo e Licopea); passando per la sua sciagurata attività di mestatore e di «maestro di disastri» ad Argo (τῶράκτορα, v. 572), di provocatore di Erinni e di ministro di stragi (v. 574: con riferimento allusivo all'Erinni che incombe sui figli di Edipo; ma forse, contemporaneamente, anche all'Erinni di Tideo stesso – per l'uccisione del fratello – e a quella che perseguiterà, secondo il mito, il figlio di Anfiarao, matricida a seguito di questa impresa). La catena di invettive finisce con il riferimento alla situazione "attuale", alla responsabilità di Tideo nella decisione di Adrasto per la spedizione contro Tebe (v. 575).

La seconda parte delle imprecazioni di Anfiarao – riferita dal Messo in forma di discorso diretto – è rivolta contro Polinice. Al v. 577 il nome di Polinice viene dunque pronunciato per la prima volta nel dramma: il gioco etimologico in cui Anfiarao lo incastona (ai vv. 576-578) evidenzia, con enfasi particolare, la menzione del suo nome.

Il testo in questo punto tanto delicato, è compromesso in due punti, che Page segnala fra *crucis*. Il primo guasto (al v. 576) pare difficilmente sanabile: il tradito πρὸς μόρον è infatti metricamente inammissibile; i manoscritti presentano anche la variante πρὸς μόραν, di ardua comprensione. Un'alternativa molto economica è suggerita da Triclinio: προσμοῦρον, nel senso «di coloro che sono vicini alla morte»; ma la concisa brachilogia è davvero difficile sia lessicalmente sia concettualmente. Il secondo *locus corruptus*, al v. 578, riguarda direttamente la struttura del gioco enigmistico sul nome di Polinice, il cui primo elemento sarebbe da ripetere δῖς τ' ἐν τελευτῇ: «due volte nella fine». Il senso complessivo della destrutturazione

e risemantizzazione degli elementi costitutivi del nome “Polinice” è comunque abbastanza chiaro: Anfiarao considera il nome come un composto, e capovolgendo l’ordine dei due componenti, ottiene la locuzione $\nu\epsilon\acute{\iota}\kappa\omicron\varsigma \pi\omicron\lambda\upsilon$ «molta contesa»; inoltre – e a questo livello di trasformazione interviene la seconda corruzzella – forse raddoppia il finale e ottiene una sorta di perifrasi superlativa: $\nu\epsilon\acute{\iota}\kappa\omicron\varsigma \pi\omicron\lambda\upsilon \pi\omicron\lambda\upsilon$. In questo caso il senso complessivo del verso 578 sarebbe «divide il suo nome a metà (cfr. LSJ *ad voc.*: $\epsilon\tilde{\nu}\delta\alpha\tau\acute{\epsilon}\omega$), e raddoppiando la seconda parte, enfatizza il senso di “contesa”».

Al di là delle incertezze testuali resta sicuro il gioco di reinterpretazione etimologica: è questo un dato importante, in quanto richiama ancora una volta il tema dell’*eponymia*: la corrispondenza, perfetta (come nel caso di Polinice) o imperfetta (come nel caso di Partenoceo) che uomini e dei intrattengono con l’etimo dei loro nomi (e nel caso degli dei, dei loro epiteti).

Una delle accuse che Anfiarao rivolge a Polinice è quella di voler disseccare la «fonte materna». Già gli scolii segnalano una polisemicità nell’espressione, su cui insiste ora la critica moderna (cfr. Vidal-Naquet 1992, p. 128): la «fonte materna» significa sì le acque sacre di Dirce e dell’Ismeno (a cui il coro fa riferimento, ad es. al v. 307), ma anche il ventre di Giocasta, fonte materna che finirà disseccata dei suoi frutti, per la morte di Eteocle e Polinice.

Tutta la *rhesis* è intrisa di allusioni all’antefatto mitico del dramma e forse contiene anche riferimenti ad elementi del mito esplicitati nelle prime due tragedie perdute della trilogia. In particolare le ultime parole di Anfiarao – il quale afferma che sa che «la terra berrà il suo sangue» – sembrano un richiamo diretto alla sua morte mitica: per volere di Zeus infatti egli verrà inghiottito con il suo carro dalla terra, mentre cercherà di scampare alla morte (cfr. Euripide, *Supplici*, 500-501, 925-927) e resterà “vivo” nell’Ade. Perciò ancora in epoca storica, ad Eleusi, i greci onoravano sei monumenti funerari dei capi argivi, mancando quello di Anfiarao. Due particolari nella descrizione del Messo segnano la diversità di Anfiarao rispetto a tutti gli altri aggressori: l’atteggiamento composto e paziente (v. 590), che contrasta con l’agitazione e la smania degli altri; e lo scudo, che non porta emblema. Alle parole di Anfiarao, l’unico dei Sette la cui voce si sente riferita direttamente in scena (il discorso diretto ai vv. 580-589, introdotto da $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\ldots \tau\omicron\upsilon\tau\prime \acute{\epsilon}\pi\omicron\varsigma$, al v. 579), corrisponde il vuoto dello scudo, il silenzio dei segni.

Le battute conclusive del Messo (vv. 593-596) sono giocate su due diverse metafore: la prima, più ampia, è un ritorno al motivo della terra, ripreso dalle parole dello stesso Anfiarao (relativamente a Polinice, ai vv. 584-585; e con riferimento alla sua propria morte, ai vv. 587-588); l’immagine dei «solchi profondi della mente» da cui l’indovino estrae, come buoni frutti, i suoi «giusti intendimenti», corrisponde alla repulsione del “giusto” Anfiarao per la superficie dell’apparenza. Questo passo eschileo sarà citato, in amaro contrappunto, nella *Repubblica* di Platone (362a: «il giusto dovrebbe capire che occorre desiderare non di essere ma di apparire giusto»). La

seconda metafora è limitata ad una sola parola: nel raccomandare di trovare bravi antagonisti contro Anfiarao (v. 595), il Messo fa ricorso al termine ἀντιθέτης; il termine, che indica propriamente «coloro che remano contro», riapre l'orizzonte dell'immaginazione sulla metafora della nave, su cui indugnerà subito dopo Eteocle nella replica.

L'ultimo aggettivo di cui il Messo fregia Anfiarao è δεινός, che indica il tremendo e lo straordinario che ha a che fare con il divino. La relazione che Anfiarao intrattiene con gli dei passa per la sua arte divinatoria; Anfiarao è dunque «tremendo» per il dono divino che gli consente di poter trarre dalle profondità della sua mente la coscienza del passato, del presente e anche del futuro mitico – riguardo a Tideo, a Polinice, a se stesso.

LASTENE (597-625) Il discorso di Eteocle alla sesta porta è diverso da tutti gli altri non solo per il senso – che capovolge in encomio l'abituale detrazione dell'attaccante –, ma soprattutto per ciò che Eteocle non dice. A differenza degli altri casi, infatti, Eteocle evita di riprendere dalle parole del Messo, ciò che più avrebbe dovuto interessarlo: ovvero gli attacchi di Anfiarao contro Tideo, e soprattutto contro Polinice. Nonostante sia questa la prima volta nel dramma in cui viene fatto il nome del fratello, Eteocle non approfitta delle pur gravi accuse rivolte a Polinice dall'indovino per ribadire l'invettiva contro colui che viene con un esercito straniero all'assalto della sua propria città: per il momento, Eteocle lascia cadere l'opportunità dialettica di affondare l'attacco, sia pure solo verbale, contro il fratello.

Le prime, generiche riflessioni contenute in questo intervento di Eteocle sono articolate su un sistema multiplo di metafore: il primo riferimento è all'immagine della terra (vv. 600-601), la seconda metafora è tratta dal campo nautico (v. 603); la terza immagine è più immediatamente politica (v. 605). Nel passaggio attraverso i tre sistemi metaforici assistiamo ad un avvicinamento progressivo alla città: dal piano più simbolico della «messe di morte», passando per l'immagine della nave, fino ad arrivare alla comunità politica, in cui vive, tra cittadini ingiusti, un solo giusto. Dopo questo commento gnomico sulla fortuna che mescola il destino dell'innocente a quello del colpevole, ad Eteocle resta da dire ben poco. In questa replica egli si trova dialetticamente spiazzato, esautorato di ogni parola: per lui ha già parlato Anfiarao, il nemico. Eteocle ora può solo ripetere ed enfatizzare, come fa, l'elogio delle virtù dell'avversario: ai vv. 609-611 il grappolo di apposizioni encomiastiche al nome del «figlio di Oicleo», è una catena continua di aggettivi, che finiscono per colmare un intero verso (v. 610: un caso unico nei drammi eschilei pervenuti).

I vv. 618-619 chiudono la replica di Eteocle con un rimando alla veridicità del verbo apollineo che ispira la sapienza di Anfiarao e con una *gnome* più generale relativa al fatto che Apollo (o forse, come reputano alcuni, il suo profeta: ma la differenza in fondo non è così rilevante) «ama tacere o dire ciò che è opportuno». Il v. 619 – già espunto come glossa da Pearson, è considerato spurio nel testo Page (ma reintegrato nell'ultima edizione West) – contiene il nesso λέγειν τὰ καίρια: una locuzione che risulta qui perfettamente contestualizzata

in relazione all'oracolo divino, e inoltre riprende alla lettera l'enunciato del primo verso del dramma.

La presentazione di Lastene (vv. 620-625) è piatta e ampiamente scontata: una ripresa delle qualità, e dei tropi retorici, già sfruttati nelle presentazioni dei precedenti campioni. L'antitesi di valori fra i difensori e i nemici si rivela, nella coppia Anfiarao/Lastene, inconsistente: la presenza alla sesta porta del "giusto" Anfiarao ha fatto saltare il netto sistema antitetico impostato, e fin qui mantenuto saldo, dal re.

Questo sesto discorso di Eteocle che elude a sorpresa ogni allusione a Polinice, è disseminato però di premonizioni – lessicali e simboliche – sul destino che attende alla prossima porta i figli di Edipo: ormai, le parole di Eteocle contengono sempre più tracce di una pericolosa ambiguità dei significati. L'uccello della malasorte (v. 597: ὄρνις) che Eteocle maledice, riferendosi al destino di Anfiarao, verrà rievocato nel compianto corale dopo l'annuncio della morte dei due fratelli (v. 838: δύσορνις ... ξυστυλία). Il richiamo ad Ate e ai suoi «cattivi frutti di morte» (v. 601) ritornerà, d'ora in avanti nel dramma, sempre in riferimento agli "errori" della stirpe di Laio; le profezie del Lossia, che Eteocle evoca in riferimento alla sorte dei Sette (v. 618), riguarderanno anche (come già pauserà il coro ai vv. 742 ss.) il destino di tutta la stirpe labdacide e quindi di Eteocle stesso.

Inizia a sgretolarsi anche l'immagine della nave-città, guidata dal suo re: la nave ora è trasformata nel veicolo della ciurma violenta dei nemici. Da questo punto in avanti la metafora si apre a una pericolosa polisemia: in perfetto contrappunto all'immagine del pio passeggero Anfiarao imbarcato fra gli empi, nella nave-città sarà Edipo – e poi i suoi figli – il passeggero contaminante, la zavorra da scaricare per ottenere salvezza (nello stasimo corale, ai vv. 768-771). Eteocle prevede per il ritorno dei nemici «un lungo corteo» (v. 613: πομπήν τήν μακράν) e intende sarcasticamente non il corteo trionfale ma una processione funebre: ma la processione che verrà messa in scena nel finale del dramma non sarà quella del funerale dei nemici, ma dei due fratelli, scortati alla loro tomba (vv. 858-860). Eteocle mette in dubbio che Anfiarao vorrà accettare uno scontro che sa perduto (vv. 615-617): ma questo sarà l'argomento che il coro userà per dissuadere Eteocle stesso dal duello fratricida (vv. 681-682), ed egli a sua volta risponderà esattamente come Anfiarao, riaffermando l'etica eroica che preferisce la gloria ad una morte ingloriosa (cfr. v. 589/vv. 683-685). Il difensore Lastene viene presentato come una sorta di «portinaio-buttafuori» che respinge gli ospiti indesiderati (ἐχθρόξενον πύλωρόν: v. 621): ma il rarissimo aggettivo ἐχθρόξενος (a quanto risulta coniato da Eschilo, come contrario del positivo, e più comune φιλόξενος) ricorre proprio in questa *rhexis*, solo qualche verso più sopra (v. 606) come attributo negativo dei cittadini malvagi che vengono meno alle più elementari leggi di convivenza civile e di ospitalità; un'ambiguità ricercata che forse (come vuole Zeitlin 1982, p. 132) contribuisce ancora allo scavalco della barriera dell'antitesi cittadini/nemici, che, nella coppia Anfiarao/Lastene, rivela tutta la sua fragilità.

La frase proverbiale che conclude la *rhexis* di Eteocle (v. 625) verrà pa-

rafrasata da Eteocle stesso nell'ultima sua battuta nel dramma, prima di uscire definitivamente di scena: «quando gli dei vogliono farci dono di sciagure (θεῶν διδόντων κακά) non c'è nessuno che possa sfuggirvi» (v. 719).

SETTIMO DUELLO (POLINICE/ETEOCLE, 631-682) L'eccezionalità del duello alla settima porta è leggibile già nella diversità compositiva del brano, rispetto alla ripetizione del modulo fisso alle sei porte precedenti. Dal punto di vista dell'organizzazione formale sia l'intervento del Messo che quello di Eteocle sembrano seguire lo schema dei precedenti: ma si tratta di analogie superficiali in quanto il settimo scontro è evento eccezionale e, in quanto tale, è strutturato anche drammaturgicamente in modo del tutto diverso dagli altri.

La prima evidente difformità sta nel fatto che manca la breve lirica corale a sigillo delle due *rheseis* parallele: l'architettura del commo intercalato a distanza qui si interrompe e il coro interviene, alla fine del discorso di Eteocle, con un brano parlato (6 trimetri giambici, ai vv. 677-682). Inoltre, alla fine della sua *rhesis*, il Messo esce (v. 652: v. Appendice II). Quasi sempre, nei drammi arcaici il Messo, una volta completato l'annuncio che esaurisce la sua funzione, esce di scena, di norma insalutato grazie allo statuto di speciale inconsistenza "personale" del suo ruolo drammatico. In questo caso specifico la sua uscita chiarisce un dettaglio, drammaturgicamente fondamentale: chi sia il destinatario delle sette "risposte" di Eteocle. Non è il Messo, infatti, cui Eteocle non si rivolge mai direttamente, tranne che per rare sbrigative apostrofi (v. 400, 451, 480). In tutte e sette le *rheseis* di Eteocle dunque (non solo nell'ultima) non esiste un vero rapporto dialogico fra attore e attore, ma si assiste piuttosto alla ricezione, da parte dell'attore protagonista, di una voce secondaria latrice dell'annuncio e alla sua reazione alla comunicazione. Tutte le "repliche" dunque sono rivolte non al Messo, ma al contenuto del messaggio (in questo senso i discorsi di Eteocle sono stati definiti «Quasimonolog»: Fraenkel 1967, p. 82): Eteocle è, come aveva detto egli stesso di sé nel prologo, assolutamente solo. Anche sotto il profilo drammaturgico, Eteocle non ha nessuno con cui dialogare: vero e unico destinatario delle sue *rheseis* non è il Messo, ma la comunità dei cittadini, rappresentata in scena dalle fanciulle del coro: di fronte al re, isolato nella sua responsabilità, c'è l'intera città. Anche in questo senso, il coro mantiene un ruolo di rappresentanza simbolica e una presenza drammaturgica assolutamente fondamentale: unica presenza scenica con cui Eteocle, veramente, comunichi, riafferma la centralità della sua funzione con i brevi corali cantati a sigillo delle prime sei coppie, e con l'eccezionale intervento diretto nell'azione scenica dopo la presentazione della settima (v. Appendice II).

POLINICE (631-652) L'ultima porta viene indicata semplicemente come «porta settima»: l'insistenza nel primo verso del Messo sull'ordinale "settimo" (ἕβδομον ... ἕβδομας) è considerato solitamente un segnale di eccezionalità rispetto alle altre (ma vedi già, alla porta di Eteocle: τῆτιν ... τῆτι-

τος; v. 458); così come eccezionale viene considerato l'“anonimato” dell'ultima porta (Wilamowitz 1914, p. 77; Fraenkel 1957, p. 53; Lupas e Petre 1982, p. 202).

Ma come si è visto, non tutte le porte di Tebe hanno un vero e proprio “nome” che dipende da una storia mitica; la quinta porta ad esempio è chiamata da Eschilo con un termine che, forse, non ha valenza prettamente onomastica ma ne segnala soltanto l'orientamento: la Porta di Borea sarebbe, in quel caso, semplicemente una Porta di Settentrione. Allo stesso modo anche quest'ultima potrebbe portare un nome più generico di altri, più specificamente mitologici, ed essere così chiamata semplicemente per la sua posizione fra le sette, Porta Settima. Su questa porta, per altro, come ricorderà con gioco paronomastico il Messo, al momento dell'annuncio del doppio fratricidio, domina Apollo, Signore del Sette (al v. 800: ἑβδόμας ... ἑβδομαγέτας): quindi la porta potrebbe da ciò essere denominata, più precisamente, come “Porta del Sette”; una conferma a questa ipotesi potrebbe venire dalle *Fenicie*, 1134, dove viene nominata la postazione ἑβδόμας ... ἐν πύλαισιν, locuzione che anziché riattestare (come comunemente si intende) l'anonimato della porta, potrebbe invece ripetere una denominazione fissa.

Nella presentazione di Polinice troviamo molti caratteri già presenti nel repertorio “etico” dei Sette: gesti, minacce, atteggiamenti che il Messo riferisce non sono che una ripetizione ampliata del ritratto di lui che si ricava indirettamente dalle imprecazioni di Anfiarao (vv. 580 ss.). Ma mentre Capaneo e Partenopeo, *minacciavano* la città (ἀπειλεῖ, v. 426 e 549), Polinice *maledice* (ἄρᾶται, v. 633). Ad Ara, Eteocle aveva fatto riferimento nel prologo del dramma (v. 70), e Ara sarà la protagonista assoluta dell'ultima parte della tragedia. Obiettivo di Polinice non è solo quello di scalare le mura della città, come prometteva Eteocle (vv. 466 ss.), ma di intonare dall'alto delle mura il peana della vittoria (v. 635: ἐπεξιαρχάσας, coniato da Eschilo sul grido dei seguaci di Dioniso – Ἰακχε –, riprende il tema dell'invasamento dionisiaco di Ippomedonte: cfr. v. 498). Polinice non vuole neppure, come gli altri, incendiare, evacuare, conquistare Tebe; e neppure vuole, come vorrà il Polinice sofocleo, «morire secondo giustizia o cacciare dalla mia terra chi mi ha fatto torto» (*Edipo a Colono*, 1306-1307). Obiettivo di Polinice nel dramma eschileo è esclusivamente *condividere* il destino di Eteocle: come notano giustamente Lupas e Petre 1982, p. 202, egli vuole «partager, mort ou vivant, le sort de son frère».

Polinice porta un emblema diverso da tutti gli altri: una coppia in cui una donna che dice di essere Dike, la Giustizia, conduce un guerriero in armi alla casa del padre (nella raffigurazione Vidal-Naquet 1991, p. 133 vede «una specie di inversione del rito del matrimonio»). L'immagine esibita non è più (come la luna di Tideo) strettamente simbolica, e neppure genericamente ostile, come gli aggressivi guerrieri di Capaneo e di Eteocle; non è neppure “scritta” nel linguaggio mitografico, parte di un sapere comune chiaro per tutti, come avviene per Tifone e la Sfinge di Ippomedonte e di Partenopeo. Lo scudo di Polinice porta un'allegoria per cui non è richiesta decifrazione: Dike è – o dice di essere – la Giustizia; l'uomo in armi è il ri-

tratto di Polinice. Non più il guerriero e il suo doppio (come nel caso di Eteocle): il guerriero è uno solo, la città è Tebe, la scena è una raffigurazione in diretta di ciò che, secondo Polinice, sta “attualmente” accadendo.

Non sarà casuale, allora, che lo scudo dell'eroe sia «nuovo» (v. 642: *καίνοπληγές*, *hapax* eschileo): Lupas e Petre 1981, p. 205, rilevano il fatto che si tratta di uno scudo *εὐκυκλός*, «tondo» e quindi di foggia argiva, non più “oblungo” com'è, tradizionalmente, lo scudo tebano. All'assedio di Tebe gli altri capitani portano, ciascuno, il *proprio* scudo (quello che serve – con il resto dell'armatura – come segnale di identificazione del guerriero nelle battaglie), il cui emblema è generico e polivalente, interpretato, in relazione alla situazione specifica, dal Messo e poi soprattutto da Eteocle (un'eccezione, come si è visto, è forse lo scudo del giovanissimo Partenopeo, utilizzato per la prima e unica volta in questa occasione). Polinice invece si è fatto costruire uno scudo nuovo con una raffigurazione precisa, direttamente riferita alla situazione contingente: utilizzabile solo per questo scontro.

Ritorna nell'ultima battuta del Messo (v. 652) – l'ultimo momento in cui è ancora possibile la speranza – l'immagine positiva della nave-città e del suo bravo pilota: la ripresa della prima metafora del dramma sigla la clausola definitiva del ruolo regale a cui Eteocle, fin dal verso immediatamente successivo, abdiccherà.

ETEOCLE (653-676) La reazione di Eteocle, all'annuncio del Messo è di sorpresa (espressa dalle esclamative ai vv. 653-655). Se infatti Eteocle non può verosimilmente ignorare la presenza di Polinice nello schieramento argivo (per altro confermata dall'invettiva di Anfiarao, ai vv. 576 ss.), pur tuttavia le regole della drammaturgia impongono che Eteocle apprenda solo ora che il fratello lo schierato alla Porta Settima; ed avendo già deciso, preventivamente, di schierare se stesso al settimo posto (cfr. v. 282), capisce *solo ora* con sgomento che la Maledizione del padre è giunta, a questo punto preciso della storia, a compimento. D'altronde, la “sorpresa” di Eteocle è credibile anche agli orecchi dei contemporanei di Eschilo che ben conoscevano la saga tebana, ma che potevano anche attendersi una dilazione del duello fraticida: se l'esito fatale del duello fra Eteocle e Polinice è una costante nelle diverse versioni drammatiche ed epiche dell'assedio di Tebe, è pur vero che l'organizzazione tattica della battaglia in sette duelli, in corrispondenza delle sette porte, è – come si è detto – con tutta probabilità un'invenzione eschilea, forse ancora suggestionata da una strategia bellica arcaica, in cui la battaglia si risolve in singolari – e cruciali – tenzoni (come nel modello dello scontro archetipico fra Ettore e Achille davanti alle Porte Scee). Tale impostazione eschilea della battaglia contro Tebe in sette duelli non avrà, in verità, fortuna, neppure nei rifacimenti euripidei.

Da questo punto del dramma, l'atteggiamento di Eteocle subisce un deciso mutamento: dopo aver più volte ossessivamente ricordato che le buone fortune dei mortali – e in particolare, il successo della città – dipendono dagli dei (ai vv. 23, 35, 76, 217, 231, 266, 274, 550, 562, e soprattutto nell'ultima battuta prima di questa, al v. 625), ricorda ora subito, nella prima

battuta, l'odio profondo che gli dei nutrono contro la stirpe di Edipo. L'avversione che Eteocle aveva dimostrato nel primo episodio contro le manifestazioni esteriori del dolore viene ora ripetuta, ma chi deve essere trattato dai pianti e dai lamenti è il re stesso, non le fanciulle del coro (vv. 656-7). Entra in scena Ara, la Maledizione di Edipo: evocata all'inizio del dramma (al v. 70) e poi nell'imprecazione di Polinice (al v. 633: ὀρῶται), da qui in avanti dominerà nel testo della tragedia. Lo stesso accade per il nome di Edipo: mai pronunciato prima d'ora da Eteocle, e solo due volte dalle fanciulle del coro nella perifrasi vocativa «figlio di Edipo» (v. 203, e v. 372), sarà da questo punto in avanti il nome proprio più ricorrente nel testo, insieme ad Erinni.

Per il nome del fratello (v. 658) Eteocle ripropone il gioco etimologico già annunciato da Anfiarao (vv. 577 ss.): il rimando è ancora all'eponimia, la diretta relazione fra nome o epiteto ed *ethos* dell'uomo (o del dio) nominato (sull'*etymologein* cfr. E.R. Dodds, *Bacchae*, Oxford 1960², p. 116).

Un ulteriore avvicinamento al cuore del dramma è costituito dalla rievocazione della vita di Polinice, nelle diverse fasi di età (vv. 664-666), proposta da Eteocle con un tono che rivela un annoso rancore: l'ottica ravvicinata restituisce molto vividamente il passato del fratello, collegando il momento della nascita (l'espulsione dal ventre "fatale" di Giocasta – v. 664: οἰότος, buio e tenebra, matrice di morte anziché di vita), la condanna dell'esilio, e questo tempo finale in cui la maledizione si compie.

Nodo centrale della replica di Eteocle è l'attacco all'immagine di Dike sullo scudo del fratello. La Giustizia non può stare al fianco di chi attacca la terra patria: lo aveva affermato Anfiarao, al v. 584, lo ribadisce Eteocle in modo violento, fino a rasentare l'empietà. Eteocle infatti insinua che solo una Dike ψευδώνυμος potrebbe stare al fianco di un uomo così temerario (vv. 670-671); l'ipotesi viene presentata come inverosimile, ma contiene in sé un'idea pericolosa: il gioco della "verità dei nomi" che fin qui è stato comprovato in positivo (Zeus Difensore, Atena Salvatrice della Rocca, Apollo Lupo) o in negativo (Partenopeo non-*parthenos*) viene messo in crisi. Se il nome della stessa Giustizia è nome "fasullo", di cui Giustizia *ingiustamente* usurpa il significato, se quell'etimo è messo in dubbio, tutti i nomi potrebbero essere *pseudonimi*. Verrebbe meno pertanto non solo lo schermo retorico fin qui attivato da Eteocle per difendere la città, ma anche la fiducia fin qui professata nella verità dei segni, nell'apparenza.

Dopo aver dimostrato dunque che Dike non può essere – se non per assurdo – dalla parte di Polinice, Eteocle non prova neppure, come pur ci si potrebbe attendere, ad affermare che Dike stia dalla parte sua: il segno di Dike è l'unico, fra i molti che i Sette esibiscono, che Eteocle non può neutralizzare, ma che non può nemmeno catturare alla sua parte. Proprio su questo tema – lo "schieramento" di Dike e in generale le "ragioni" di Eteocle e di Polinice – si eserciterà la fantasia drammaturgica di Euripide nelle *Fenicie*. Ma Eschilo pare non porsi questo problema: nei *Sette* si trova nettamente affermato (anche per la bocca profetica di Anfiarao) che Dike certamente *non sta* dalla parte di Polinice; ma non per questo si dice – nemmeno per bocca del protagonista, Eteocle – che Dike stia da "questa" par-

te. Giustizia non sta né da una parte né da quell'altra: nella tragedia esiste solo – come aveva detto Eteocle presentando Melanippo – la Δίκη δμαιοῦν, la Giustizia della *consanguineità*, e questa giustizia non è spartibile. Giusto, «più che giusto» (il comparativo iperfrastico μάλλον ἐνδικιώτερος; v. 673) è soltanto il destino che ha deciso che sia Eteocle a scontrarsi con Polinice. Dike, che non ha parte, sta nella congiunta unità di questo duello: nel compimento delle Arai di Edipo e nella realizzazione del destino comune ai due fratelli.

Ai vv. 674-675, tre poliptoti giustapposti prefigurano icasticamente lo scontro fra i re-fratelli-nemici: dal confronto paritetico fra gli statuti politici (ἀρχοντί τ' ἀρχῶν), al rancore personale (ἐχθρός σὺν ἐχθρῶ), passando per il centro della proposizione e per il cuore del problema, la parentela (κασιγνήτῳ κάσις). La *rhexis* di Eteocle si conclude dopo l'*akme* del fortissimo στήσομαι, con l'esortazione evidentemente rivolta ad un servo (ma non necessariamente presente in scena come *persona muta*) a portargli l'armatura; Taplin 1977, p. 161 avverte un sensibile calo di tensione drammatica rispetto alle precedenti battute, al punto che propone l'espunzione degli ultimi due versi.

677-682 A partire da questa replica – non più lirica, come negli altri sei casi, ma “parlata” –, salta la concordia formale e strategica che perdurava fra le fanciulle ed Eteocle dall'inizio del commo degli scudi (e anche da prima, a partire dal patto di “silenzio”, stretto alla fine del primo episodio). Fra i pensieri e gli obiettivi del coro (ovvero della città) e le decisioni di Eteocle comincia ad aprirsi un divario molto più profondo, un conflitto più insanabile rispetto alla discordia emotiva e “tattica” che aveva animato lo scontro del primo episodio, quando comunque restavano certi gli obiettivi comuni. Il coro apostrofa ancora Eteocle come Οἰδίπου τέκος (v. 677), rievocando comunque l'Οἰδίπου γένος (v. 654), e quindi la maledizione della stirpe. Se finora era stato sempre Eteocle a riaffermare il limite di distinzione fra ciò che sta “fuori” e ciò che sta “dentro” alla città (fra nemici e difensori) ora sono le fanciulle che accusano Eteocle di *confondere*: di diventare ὁμοῖος, uguale nell'ira al fratello che sta fuori (v. 678).

L'innominato Polinice viene menzionato mediante una perifrasi che riprende forse il gioco etimologico inaugurato da Anfiarao e citato da Eteocle τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ: il significato più probabile della locuzione, interpretando come passiva la diatesi verbale, è «colui che è chiamato in modo pessimo» (come riassume Triclinio, glossando il lemma, τῷ κακωνύμῳ: *sch.* 678d); ovvero, interpretando la diatesi verbale come media, «colui che dice le peggiori cose» (in riferimento alle minacce di Polinice, riferite da Anfiarao e dal Messo).

Il coro oppone al sangue purificabile, eppure già eccessivo (ἄλις; v. 679) della battaglia tra Argivi e Cadmei, il sangue dei due eroi consanguinei: ἀνδροῖν δ' ὁμαίμοις, al v. 681, è il primo di una lunga serie di duali che unirà grammaticalmente, nella parte finale del dramma, il destino dei figli di Edipo; l'aggettivo ὁμαίμος (già comparso nella variante ὁμαίμων, in riferimento alla Dike – v. 415 – e alle rapine e scorrerie della conquista – v. 351) segna

da questo punto in avanti la “consanguineità” cruciale della tragedia, quella fra Eteocle e Polinice. Al v. 682, difficile e controverso è il significato del termine γῆρας: intendendo il termine nel senso di «consunzione», «usurazione» (Benveniste 1976, p. 321), le fanciulle potrebbero qui sottolineare l'impossibilità che la contaminazione da sangue fraterno svanisca. In questo senso, molto concretamente, il μιάσμα è una macchia che non sbiadisce con il tempo (cfr. Itale 1964, s.v. γῆρας, in riferimento a questo passo: «macula aeterna»).

683-719 La grande scena degli scudi è incorniciata da due ordini di strutture simmetriche: se infatti, come già vedeva Wilamowitz 1914, p. 69 è riconoscibile una simmetria compositiva fra la stasimo che precede questo episodio e quello che ad esso segue (vv. 287 ss. e 720 ss.), un'ulteriore simmetria si può rilevare fra il commo epirrematico del primo episodio e questo di chiusa dell'episodio centrale (Taplin 1977, pp. 166-167).

Il lungo atto degli scudi è dunque incastonato in una doppia cornice di brani strutturalmente paralleli, secondo questo schema:

vv. 203-286 commo epirrematico (Eteocle/coro) + sticomitia

vv. 287-368 stasimo corale

vv. 369-682 scena degli scudi

vv. 683-719 commo epirrematico (Eteocle/coro) + sticomitia

vv. 720-791 stasimo corale

Se il confronto fra le strutture raffigura una simmetria compositiva, le posizioni drammatiche del coro e di Eteocle nei due brani epirrematici sono però, in certo modo, rovesciate. Prima infatti era Eteocle a cercare di ricondurre ad una forma politicamente compatibile gli eccessi del coro e di riportare alla ragione le fanciulle che sragionavano «come bestie»; ora invece è il coro che cerca di trattenere Eteocle dal mettere in atto la sua risoluzione, dettata da uno stimolo che il coro interpreta come irrazionale (ὄργη: v. 678), passionale (ἔρωσ, al v. 688; ἕμερος: v. 692), demonico (Ἐρι-vύς: v. 700; δαίμων: v. 705). Il ribaltamento dei ruoli è condizionato dalla dinamica dello sviluppo drammatico: a partire dal v. 653 infatti, Eteocle ha abdicato alla sua funzione regale per affondare nelle radici della sua casata e leggere, senza più remore, la fine della sua storia alla luce della catena di Maledizioni che perseguitano la stirpe di Laio.

683-5 Αἰσχύνης ἄτερο «senza disonore»: in opposizione alla bruttura della viltà e del disonore, a tutto quanto è κακὸν ... καίσχρον, Eteocle si appella ai valori eroici che permettono di ricavare dal male della morte un guadagno – κέρδος -: la gloria. Nel termine εὐκλεία (e poi anche nella forma verbale κεκλήση, v. 697-8) risuona la radice del κλέος, contenuta anche nel nome di Ἐτεοκλής: forse, Eteocle da qui dà l'avvio ad un gioco etimologico fra il suo nome e il nome della gloria, che verrà ripreso dal coro ai vv. 697-8, e poi al v. 830.

686-688 Il coro rovescia lo schema di valori eroici propugnato da Eteo-

cle: non il desiderio di gloria (εὐκλεία), ma un ἔρωσ κακός, lo spinge. È Ate la dea dell'errore (che le fanciulle avevano invocato contro i nemici – cfr. v. 315 – ed Eteocle aveva indicato come causa dell'“errore” di Anfiparao) che lo trascina. Al v. 687, l'*harpax* δοριμαργος «smanioso di lancia», per ipallage concordato con Ate, ma riferito ad Eteocle, ricorda il Tideo μαργῶν καὶ μάχης λελλμμένος (v. 380).

689-691 Ritorna l'immagine del mare: ora però Eteocle è in balia del soffio demonico che sconvolge (ἐπισπέρχει) la distesa del mare, le onde su cui è sospinto sono quelle di Cocito, il fiume del Tartaro, e quindi la meta sarà l'Adè; su queste onde maledette Eteocle non ha più alcuna possibilità di “governo”, ma può solo assecondare la rotta del suo destino (λαχόν), facendosi trasportare (ἴτω κάτ' οὐρον). Il dio che soffia sul vento, indicato dapprima genericamente come θεός (al v. 689) viene chiamato finalmente per nome al v. 691: con questa menzione di Febo si registra, per la prima volta nel dramma, un riferimento esplicito all'ostilità di Apollo contro i Labdacidi. È questo anche il primo luogo in cui compaia il nome di Laio che – come ricorderà il coro nello stasimo seguente – è il primo responsabile della catena di errori che ha attirato sulla casata l'ira del dio.

692-694 Himeros, altro nome del desiderio, qualificato dall'*harpax* ὠμοδακῆς, che esprime il morso della passione, si unisce al cattivo Eros e ad Ate, come terza potenza demonica che spinge Eteocle a versare sangue impuro e “illecito” (οὐ θεμιστοῦ). Il coro rilancia ancora la metafora della terra e delle sue messi: ma il frutto di questo assassinio sarà eccezionalmente amaro (πικρόκαρπος, un altro *harpax*).

695-697 La prima menzione di Ara, in connessione con Erinni, è nel prologo, dove viene invocata da Eteocle nella preghiera (v. 70). Ara, come radice del verbo ἀράομαι, torna al v. 633, a designare le imprecazioni di Polinice contro la città. Le Arai τελεσφόροι, le Maledizioni del padre ora venute a compimento, vengono nominate da Eteocle, quando si rende conto dell'inevitabile duello fratricida (v. 655). Ora Eteocle ripresenta la Maledizione, vividamente personificata, come un demone che sempre gli siede accanto: l'espressione ξηροῖς ἀκλαύτοις ὄμμασιν, da riferire a quanto pare ad Ara, viene invece da parte della critica riferita ad Eteocle; secondo alcuni scolasti potrebbe anche riferirsi ad Edipo, che avrebbe scagliato la Maledizione sui figli dopo essersi accecato (la sequenza accecamento – maledizione è confermata anche nello stasimo seguente ai vv. 782-790): l'ipotesi è interessante proprio perché insinua una possibilità di implicita identificazione fra la personificazione del demone Ara e lo stesso Edipo (come le Erinni «con il volto della madre» nelle *Eumenidi*).

Al v. 695 la parola τελεῖ si presenta nei manoscritti con diversa accettazione: τελεῖ o τελεῖ' (forma verbale o aggettivo); è considerata da Page e da altri editori corrotta. Vari gli emendamenti proposti fra cui μέλαιν' e τάλαιν': il confronto però con le ἀραι τελεσφόροι, ricordate

da Eteocle al v. 655, potrebbe suggerire anche in questo luogo, la presenza dell'aggettivo τελεῖ(α).

698-701 Eteocle (o per lui Ara, il suo demone) aveva ribadito che la morte precoce è un "guadagno", il modo con cui il mortale può ricavare dalla propria morte la gloria (v. 697: κέρδος; cfr. v. 684: la gloria unico κέρδος che si possa ricavare dalla morte). A questa riaffermazione del valore della morte eroica, il coro controbatte con un'esortazione alla prudenza (così, anche nel finale dell'episodio – vv. 716-717 – le fanciulle riopporranno lo spirito di conservazione della vita all'etica del guerriero che Eteocle continua a riaffermare).

Il coro traduce immediatamente con «Erinni» l'Ara evocata da Eteocle: Arai è infatti uno dei nomi delle Erinni (cfr. *Eumenidi*, 416-7: «Noi siamo figlie della scura Notte: Arai siamo chiamate nelle nostre case sotto la terra»). Mentre Ara è però *una voce*, Erinni è, di quella voce, la materializzazione: come le anime dell'Ade nella *nekya* omerica, Erinni prende corpo solo bevendo sangue, che deve essere parentale. Ricordando ancora un'immagine delle *Eumenidi* eschilee, è la cagna che si mette in caccia fiutando il sangue della preda ferita: Erinni dunque è Ara, la Maledizione, ma quando viene provocata all'esistenza. Il coro spera, dunque, con questa invocazione apotropaica, che Ara possa ancora arrestarsi e non venire a compimento: e quindi non materializzarsi in Erinni.

L'aggettivo μελάνουγς, solitamente tradotto come «dalla nera egida», è tradizionalmente un epiteto di Dioniso e sarebbe un attributo molto strano per l'Erinni che mai, né iconograficamente né letterariamente, è raffigurata con uno scudo. Più probabilmente al composto sarà stato attribuito da Eschilo il significato di «vortice scuro» per una traslazione metonimica di secondo livello di αἰγίς, che per metafora dal movimento rotatorio dello scudo, indica anche il turbine della tempesta, l'uragano; in questo senso ritroviamo proprio nei *Sette*, al v. 63, l'infinito aoristo καταγίσαι che indica l'abbattersi dell'uragano.

702-704 L'allusione agli dei, invocati dal coro al v. 701, come i destinatari di un possibile sacrificio apotropaico, diventa nelle parole di Eteocle un'amara constatazione di abbandono; ormai il divario fra il figlio di Edipo e la città è netto: come nota Taplin 1977, p. 167 «what the gods intend for the city and for the family of Laius are crucially different». Eteocle è ora consapevole che non può più «blandire la morte»: ma l'espressione σάινειν μόγον era già comparsa al v. 383 riferita dal Messo a Tideo (che si ribellava alle raccomandazioni di Anfiraio): Eteocle va sempre più assomigliando agli "altri", sempre più identificandosi, in caratteri e parole, con i nemici.

705-709 παρέστακεν, al v. 705, è considerato corrotto e quindi iscritto fra *crucis* nel testo Page, evidentemente perché è poco chiaro chi sia il soggetto del verbo. Salvando il testo tradito (come fa West) il verbo andrà riferito al precedente μόγον, la morte che incombe su Eteocle o al δαίμων, soggetto della proposizione seguente.

A sigillo del brano, ancora una metafora marina: ζεῖ (v. 707) indica il ribollire del mare al vento di tempesta (πνεύματι); il termine viene subito ripreso da Eteocle al verso seguente – ἐξέξεσεν – riferendolo a sua volta alle «tracimanti» imprecazioni di Edipo.

710-711 Come dimostra il sogno della Regina nei *Persiani*, 176 ss. e quello di Clitemnestra, riferito ad Oreste da corifea in *Coefore*, 523 ss., nei drammi eschilei l'incubo regale è sempre premonizione certa di verità. Qui, a differenza degli altri due casi citati, la menzione del sogno non ha altro sviluppo, oltre a questo elusivo accenno alle visioni «che spartivano i beni paterni».

Nell'esodo sarà centrale l'allegoria del «Calibo che viene da lontano», la lama di ferro che «liquiderà» l'eredità di Edipo ai suoi figli: l'immagine della spartizione dell'eredità viene qui anticipata, dall'aggettivo δατήριου (*bapax*, riferito per ipallage alle «visioni» dell'incubo).

712-719 Una serrata sticomitia chiude l'episodio: ma nel momento in cui la correlazione del dialogo dovrebbe farsi più compatta, notiamo che mentre il coro continua a ricercare, anche sintatticamente, la relazione con Eteocle e ripete in forma sempre più diretta e concisa le sue raccomandazioni, Eteocle sfugge alla comunicazione: non fa che ribadire le sue ragioni, riaffermando la sua decisione «immodificabile dalle parole» (al v. 715). Eteocle ha deciso, irrevocabilmente, e, in pratica, si rifiuta al dialogo. Ora Eteocle, non più prudente governante, torna ad essere il combattente epico di un duello inevitabile, da cui riceverà morte e gloria. Perciò riveste la sua figura e il suo ruolo politico con le armi e il nome antico dell'oplita e «oplita» è l'ultimo termine con cui definisce se stesso nel dramma (Diano 1966, traduce il v. 717: «È una parola questa che un oplita non deve amare»).

Nelle ultime battute dell'episodio ritornano i temi e le immagini del commo precedente. Il richiamo alla settima porta fatale (v. 714); l'immagine della lama (nei termini τεθηγμένος «affilato», e ἀπαμβλύειν «smussare»: v. 715). Torna anche, con il verbo δρέψασθα (v. 718), la metafora della «messe di sangue», già annunciata anche sopra, al v. 601. È questa un'immagine molto amata da Eschilo: δύστενον θέρος, «sciagurata messe» è anche il sangue versato da Clitemnestra (*Agamennone*, 1655, un passo che risente molto di questo brano dei *Sette*). Qui però la messe sarà di sangue αὐτάδελφος: la fortuna di questo aggettivo nel linguaggio tragico, specie in riferimento all'eccezionale legame di sangue che lega fra loro i figli di Edipo, culmina nel notissimo incipit dell'*Antigone* di Sofocle, in cui l'eroina rivolgendosi alla sorella Ismene, la chiama: ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα.

STASIMO (720-791) Rimasto nuovamente solo nell'orchestra, il coro canta il brano tematicamente più importante del dramma: la connessione fra gli «attuali» eventi drammatici, e la prescrizione apollinea che da tre generazioni perseguita i Labdacidi. La struttura delle cinque coppie strofiche che

compongono il canto corale segue un andamento tematico e ritmico, che rivela una particolare attenzione compositiva. La prima strofe (α) contiene una sorta di indice dei capitoli che saranno tema della lirica: Erinni, le Maledizioni di Edipo, lo scontro fra i figli. Nell'antistrofe correlata, troviamo uno sviluppo di questo ultimo tema: la minacciosa personificazione del Calibo "liquidatore" tra i figli di Edipo. Il tema della paventata morte dei due eroi continua nella seconda strofe (β). A partire dalla antistrofe β il tema si riavvia, a partire dall'oracolo di Apollo trasgredito da Laio; ancora alla prima trasgressione di Laio (e alla nascita di Edipo e da lì alla sua colpa) è dedicata la strofe γ . L'antistrofe γ e la strofe seguente δ , costituiscono una sorta di parentesi, nel percorso di questa ricostruzione: ritorna la metafora della nave-città, travolta dai flutti, e il registro si fa più generico e sentenzioso nello sviluppo della metafora con lo "scarico" della zavorra. Nell'antistrofe δ e nella successiva strofe ϵ , si riprende la ricostruzione cronologica delle colpe dei Labdacidi, e quindi le vicende fortunate e le disgrazie di Edipo. L'ultima antistrofe chiude riavvolgendo i capitoli tematici a ritroso, in una sorta di riassunto finale, a partire dalla Maledizione di Edipo contro i figli, per chiudere con l'approssimarsi del passo di Erinni.

Il primo brano e l'ultimo si richiamano tematicamente, con l'evocazione iniziale di Erinni e Maledizioni ('Ερινύων ... κατάρας, ai vv. 723-725), che ritornano nel finale in ordine rovesciato (ἀράς ... 'Ερινύς, ai vv. 787-791). Nell'arco compreso fra la prima strofe e l'ultima antistrofe dello stasimo, stanno gli abbinamenti tematici – che si accavallano con gli abbinamenti metrico-ritmici delle coppie strofiche – fra i brani giustapposti: α - β (Calibo, morte dei fratelli); β - γ (trasgressione di Laio, nascita e errore di Edipo); γ - δ (nave-città, zavorra); δ - ϵ (fortuna e sfortuna di Edipo).

È stato ipotizzato che il contenuto del brano compreso fra β e γ (vv. 742-757) sia un riassunto per sommi capi della trama del *Laio*, il primo dramma della trilogia che si chiude con i *Sette*; e che la sezione dello stasimo compresa fra δ e ϵ (vv. 772-790), sia una ricapitolazione della trama del secondo dramma della trilogia, l'*Edipo*. Ma i conti, (come ha dimostrato da ultimo Winnington Ingram 1983, p. 40 ss.) non tornano: infatti anche ammettendo che Laio reciti soltanto il prologo del dramma omonimo, ricordando l'antico oracolo, prima di lasciare definitivamente la scena (e mettersi sulla via dell'incontro con il figlio parricida), resterebbe un incolmabile iato temporale, dato che fra il *Laio* e l'*Edipo* dovrebbero essere rappresentati gli episodi "tebani" del mito di Edipo, in un arco di tempo abbastanza lungo (almeno ventennale) da permettere la nascita e la crescita dei figli Eteocle e Polinice. Una trama complessiva della trilogia non è dunque ricostruibile con certezza, sulla base degli avvenimenti ricapitolati in questo stasimo.

720 ss. Tutta la strofe è concepita come un'articolata perifrasi per contenere al centro il nome di Erinni. Erinni viene chiamata «colei che non assomiglia agli altri dei»: gli scolii spiegano semplicisticamente che «gli dei fanno del bene agli uomini, l'Erinni fa solo del male». Ma pare più giusto restituire all'aggettivo ὁμοία (v. 721) il senso concreto di una dissomiglianza

fisica: la difficoltà di descrivere le Erinni, anche al confronto di altre divinità ctonie, è già nelle parole della Pizia, nel prologo delle *Eumenidi*: «Strana torma di donne, sdraiate sui sedili. No, non donne, ma Gorgoni, dovrei dire! No, neppure a Gorgoni posso accostarle per il loro aspetto (...)» (vv. 46-49). E Atena così descrive le Erinni che trova accovacciate davanti al suo tempio, ad Atene: «Non ho paura, ma uno strano spettacolo ho davanti agli occhi: chi siete? (...) Non assomigliate (ὁμοῖαι) a nessuno che sia stato generato; ma neppure siete mai state viste fra le dee o gli dei, e non avete aspetto di mortali» (vv. 407 ss.). Erinni è detta altresì *παναληθής κακόμαντις*: in contrasto con i “buoni profeti” Tiresia e Anfiarao, e a Tideo “cattivo profeta” per sé, la più veritiera *μάντις* nel dramma è Erinni, che riassume e porta a compimento tutte le profezie pronunciate nel dramma (e quelle precedenti, profferite dall’oracolo delfico).

L’ultimo verso aggiunge alla catena di epiteti l’aggettivo *παιδολέτωρ*, «rovina dei figli» (che richiama il primo attributo di Erinni nella strofe: l’essere *ὠλεσιόικος*, «rovina della casa», *hapax* al v.720), e il sostantivo *ἔρις*, in funzione appositiva: già gli scoli antichi colgono il metaplasma tra *Erinys* ed *Eris*, Erinni e Contesa.

728 A Erinni corrisponde il «ferro della lama», crudele liquidatore dell’eredità: la parola *σίδαρος* è collocata, nell’antistrofe, in corrispondenza perfetta al nome di Erinni. La figura del «ferro liquidatore» (che già era stata anticipata dalla metafora di Eteocle della «lama affilata», al v. 715, e che d’ora in avanti ricorrerà con insistenza nel testo) è introdotta da una prima perifrasi che lo personifica come «lo straniero Calibo, venuto dalla Scizia». La perifrasi, e tutto lo schema sintattico del brano (che ritarda ad effetto la menzione del «ferro», fino al v. 730) suggeriscono che la personificazione ferro-Straniero, non sia un mero preziosismo retorico, ma che in queste parole del coro sia contenuto lo scioglimento di una formulazione enigmatica: in uno dei due drammi precedenti della trilogia, Edipo, nel maledire i figli e nel profetizzare una spartizione cruenta della sua eredità, forse menzionava un *χηματοδαίτης* (termine tecnico – come il precedente *χημάτων δατήριος*, al v. 711 – che indica giuridicamente il «liquidatore» di un’eredità), ma solo ora Eteocle, il coro (e gli spettatori del dramma) capiscono che «il liquidatore», «lo straniero» non sarà una persona, ma il ferro della lama e che, di conseguenza, l’eredità consisterà soltanto nella terra della tomba (vv. 731-733). Di grande effetto drammatico risulterebbero, secondo questa ipotesi, sia la sorpresa di Eteocle quando si rende conto che la Maledizione paterna si sta avverando (v. 653), sia la reminiscenza di incubi sul «liquidatore» (v. 711), sia questa articolata perifrasi del coro, formulata come la soluzione ad effetto di un fatale indovinello.

La designazione topografica di «Calibo degli Sciti» rimanda genericamente alla Scizia da cui provenivano molti metalli preziosi: “Calibi” è il nome di uno dei popoli, nominati in Erodoto I 28, fra le genti d’Asia conquistate da Creso, «al di qua dell’Halys».

Al v. 733, l’aggettivo *ἄμοιρος*, riferito agli sventurati fratelli, contiene sia l’idea di un’impossibilità della spartizione – *μέρος* – (e quindi della con-

danna alla comunione dei beni paterni) sia l'idea del destino – μοῖρα – che condiziona la mancata spartizione.

734 ss. αὐτοκτόνος αὐτοδαίχτοι: con i due composti giustapposti viene riportato in primo piano il tema della morte, del sangue “medesimo” del fratricidio, e del conseguente μῖασμα (il tema era già stato anticipato dal coro, al v. 682, con gli stessi termini αὐτοκτόνος e μῖασμα). Le fanciulle temono che il sangue fratricida “contagi” la terra (il senso della contaminazione degli elementi è reso vividamente mediante l'aggettivo μελαμπαγής, «dai neri grumi»): non si tratta, infatti, in questo caso di “sangue purificabile” ma di una contaminazione persistente (cfr. v. 681-682). Le fanciulle sembrano porre qui un quesito molto pratico, in relazione alla condotta da seguire per un rito di purificazione (καθαρομός) così complesso: ciò che le preoccupa non è soltanto la sorte – che danno ormai per inevitabile – dei fratelli, ma la ricaduta del loro sangue sulla purezza della città. Il μῖασμα provocato dai fratelli assassini è però soltanto la nuova forma di un contagio originario: la visione si allarga al passato, ai “miasmi” antichi, si sommano e si mescolano i nuovi (vedi la giustapposizione νέου/παλαιοῖσι, ai vv. 740-1, e la ripresa nell'incipit dell'antistrofe: παλαιγενῆ, v. 742).

742 ss. Ad ogni generazione la casata regale di Tebe (Laio, poi Edipo, ora Eteocle e Polinice) mette a repentaglio la città, la espone a rischio di contaminazione: Tebe è stata infestata dalla Sfinge (per colpa di Laio), poi è stata impastata dalla malattia (per colpa di Edipo), ora sarà infestata dal sangue del fratricidio (per colpa di Eteocle e Polinice). La colpa originaria di Laio, che avrebbe scatenato la condanna alla sterilità da parte di Apollo, sarebbe, secondo fonti scoliastiche e mitografiche, una colpa di *arrhenophtoria*, in quanto Laio sarebbe stato il primo fra i mortali ad inaugurare questa perversione della sessualità nel rapporto pederastico con Crisippo (come Zeus – il parallelo è proposto negli scoli e nelle ipotesi alessandrine premesse al dramma – fu il primo fra gli dei, con la corruzione di Ganimede). Nel testo dei *Sette* però non viene fatto riferimento esplicito a questa colpa originaria, ma soltanto alla «trasgressione» (παρβασία, al v. 743) dell'ordine di sterilità dell'oracolo apollineo.

Il contenuto dell'oracolo è invece confermato nelle diverse fonti: Apollo stabilisce una relazione fra la sterilità di Laio (e poi di Edipo) e la salvezza di Tebe ordinando quindi ai Labdacidi di non generare (sul fatto che l'oracolo consista in un ordine e non in una predizione vedi Diano 1968, p. 330). Da notare il fatto che l'interdizione divina va nel senso contrario alla normalità, secondo cui in ogni potere, accentrato su un *genos* regale, il benessere della città (o dello stato) dovrebbe coincidere con la continuità di sangue della casa regnante: e perciò – proprio al contrario di quanto predice Apollo a Laio – la “città è salva” solo se c'è discendenza.

Il numero “tre” – cifra tradizionalmente perfetta e “finale” – compare nella locuzione αἰῶνα ἕς τρίτον (v. 744) – la terza generazione della stirpe, fino a cui persisterà la predizione divina –, nell'avverbio τρίς (v. 746) – le

tre volte in cui Apollo ripete l'oracolo –; e, poco più sotto, nel composto τριχάλος (v. 760) – l'ondata distruttiva «a tre creste» che minaccia di far traballare la nave-città.

750 ss. Gli scoli suggeriscono una lettura di questo passo che è stata accolta con favore dalla critica: chi avrebbe forzato Laio alla «trasgressione» (παρβασία, v. 743) degli ordini apollinei sarebbe stata Giocasta. Gli scoli *ad loc.* parlano infatti alcuni di «inganno dovuto alla seduzione della donna»; altri di «cedimento al piacere»; Triclinio addirittura di «una forzatura di Laio dovuta a filtri della donna». In base a questi suggerimenti Winnington Ingram 1983, p. 45 ss. arriva addirittura ad ipotizzare un ruolo drammatico di Giocasta nel *Laio*, assimilabile a quello di Clitemnestra nell'*Agamennone*: un riflesso di questa presenza di Giocasta nel dramma, sarebbe nelle dichiarazioni misogine di Èteocle, soprattutto al v. 200 dove dichiara «non deve essere la donna a decidere». Al di là di questa ipotesi assai arditamente supportata da troppo scarsi riscontri nel testo, resta comunque suggestiva l'idea di riconoscere in Giocasta il nome non pronunciato, intorno a cui ruota tutta questa strofe: non solo complice del crimine ma sua ispiratrice.

Tutta la descrizione della fecondazione di Giocasta (vv. 753-755), si basa sulla metafora dell'inseminazione del “solco” della terra. L'aggettivo άγνός (v. 753) indica «ciò che è sacro in quanto proibito, con cui non si deve avere contatto»: proprio citando questa occorrenza, così spiega Benveniste 1976, p. 438: «άγνός è epiteto della terra (*Sette 753*), ma in una metafora arditamente che riguarda in realtà il seno materno».

756-7 Secondo parte della critica i νύμφιοι sarebbero Giocasta e Laio: così suggeriscono Mazon 1920, p. 136; Winnington Ingram 1983, p. 35; Thalmann 1978, p. 99; Lupas e Petre 1982, p. 238; e, in base ad una argomentazione lessicale, anche Detienne 1976, pp. 56-75, secondo cui νύμφιοι potrebbe riferirsi soltanto a giovani coppie dominate dalla passione (definizione che si attaglierebbe più propriamente a Giocasta e Laio). Ma l'identificazione dei νύμφιοι con la coppia Giocasta-Edipo sembrerebbe confermata, oltre che dalla successione dei fatti, dalla continuità sintattica del periodo e dalla lettura degli scoli, anche da un elemento contestuale importante: mentre nel caso del primo crimine di Laio i due termini impiegati indicano entrambi una trasgressione *volontaria* del limite (v. 743: παρβασία; v. 750: άβουλία); la definizione di questo crimine invece, è «delirio folle» (v. 756-7: παράνοια ... φρενώλης), espressione senz'altro più adatta all'inconsapevole colpa di Edipo.

758 ss. Del mare agitato ritorna prepotente il rumore (nell'onomatopeico καχλάζει, al v. 760) e l'immagine, siglata dal fatale numero “tre”: la minacciosa onda a tre creste (che ricorda – come è stato notato da Lupas e Petre 1982, p. 240 – il triplice pennacchio di Tideo: cfr. v. 384). Il contorno sottile delle mura (όλίγω ... έν εϋρει: v. 762-3) rappresenta il fragile baluardo che difende la nave-città: la minaccia però non viene più alla città dal nemi-

co esterno poiché l'onda a tre creste si alza per travolgere la stirpe di Edipo, per cancellare il μίσμα di quella gente.

Tutto il brano segna il ritorno nel canto delle fanciulle delle paure e delle figure della parodo e del primo stasimo: l'angoscia (δέδουκα, v. 764), il mare in tempesta, la nave-città, il rumore, la difesa delle mura. Ma questa ricapitolazione retorica ed emotiva ha qui una funzione precisa: introdurre nella strofe seguente il paragone dello scarico della zavorra, che fornisce una soluzione efficace alla crisi politica, e che per di più svincola – come vuole l'oracolo – il destino della città-nave da quello dei suoi re-zavorra.

766-769 Il periodo è di difficile comprensione (anche per l'incerta e incomprendibile lezione *πελόμεν*, al v. 768, che Page iscrive fra *crucis*). Una chiave sta nell'interpretazione del termine *καταλλαγαί*, al v. 767; la parola designa, commercialmente, lo scambio e il baratto, e quindi, per metonimia, la conciliazione fra le parti che avviene dopo il patteggiamento: in questo senso gli scolii, interpretando *καταλλαγή* come «riconciliazione», spiegano che la composizione pacifica fra Eteocle e Polinice (e quindi, forse, anche lo «scambio», l'alternanza sul trono di Tebe pattuita fra i due, secondo molte versioni del mito) è stata contrastata dal compimento delle maledizioni «pronunciate anticamente» (da Edipo). Privilegiando invece in *καταλλαγή* il primo significato di «baratto», è possibile leggere nel testo un riferimento al pegno di sangue richiesto dall'Erinni, nel momento del compimento della Maledizione (nel senso di «pesanti baratti» interpreta Ferrari 1987, p. 201).

769 ss. Il coro, fino a questo punto, aveva mostrato di considerare tutt'uno la sorte della città e quella dei suoi governanti: è da notare, però, che le fanciulle, pur affidandosi ad Eteocle, mai nel dramma lo avevano chiamato «pilota della nave», come più volte si era autodefinito lui stesso ed era stato chiamato dal Messo. Ma in questo passaggio, il più sentenzioso dello stasimo, viene sancita con la metafora della zavorra la separazione fra il destino della nave-città e quella dei suoi re: la rovina di Edipo (ma di conseguenza ora anche la morte di Eteocle e Polinice) è in questo senso quasi un rito necessario che la città compie perché «la nave possa restare a galla».

Il medesimo concetto è espresso da un coro di Eschilo nel terzo stasimo dell'*Agamennone*, dopo che il re e Clitemnestra sono entrati nella reggia: «Ma se di tutte le ricchezze, di tutti i possedimenti, si gettasse l'eccesso non affonderebbe tutta intera la casa con tutto il suo ricco carico: il mare non sommergerebbe la barca!» (vv. 1008-1013). In entrambi i passi, entrambi preparatori di morti regali, il coro avverte nella prosperità della casata regnante un eccesso (in *Agamennone*, 1008: ὄκνος) che non comporta una corrispondente prosperità collettiva, ma viene considerato come un peso da scaricare, per riequilibrare la fortuna.

Gli dei puniscono l'ὑβρις che viene ai mortali dall'eccessiva prosperità (e perciò il precetto sapienziale consiglia di attenersi prudentemente alla misura del μηδὲν ἄγαν, «niente di troppo»): allo stesso modo la città solleva le sue sorti, liberandosi della sua zavorra più preziosa, e come in ogni sa-

crifizio espiatorio o propiziatorio, la vittima sarà tanto più gradita quanto più pregiata.

Winnington Ingram 1983, p. 52, legge anche nella sentenza una nota di attualità politica e mette in collegamento questo testo con la temperie delle riforme democratiche successive alle guerre persiane, e con la progressiva esautorazione delle grandi casate aristocratiche dalla gestione della città: la leggenda tebana avrebbe offerto ad Eschilo l'opportunità «of dramatizing the process of disentanglement. On the one hand the *genos* (...); on the other hand the *polis* (...)».

773-4 Un'altra corrucciola (di cui rimane segno nell'edizione Page, nelle *crucis* al v. 773) compromette la leggibilità del testo: la ricostruzione πόλεως πολύβατος τ' ἄγων si basa su un'espressione pindarica πολύβατον (...) ἄστεως (...) ἄγοράν (fr. 75, vv. 3-5), «la piazza molto frequentata della città». In base al testo così ricostruito, vengono dunque menzionati prima gli dei, poi la piazza della città, come sede dei mortali: le due elaborate perifrasi servono forse a dare più enfasi alla eccezionalità dell'ammirazione di cui gode l'Edipo, sia fra i divini che fra gli umani. Gli scolii riportano, a commento di questo passo un frammento di Euripide che riprende il tema della straordinaria fortuna di Edipo: (fr. 157) «Edipo prima fortunatissimo uomo».

778 ss. Il testo di questa coppia strofica (che ricapitola succintamente l'autoaccecamento perpetrato da Edipo e poi la maledizione scagliata contro i figli) è compromesso in due punti importanti (al v. 783-4 e al v. 785): solo nella prima parte (la rivelazione, l'accecamento) si presta a un'interpretazione abbastanza chiara e non a caso si tratta della sezione del mito in cui la tradizione è più solida perché confermata dall'*Edipo Re*. Tutta la parte finale dell'*Edipo* di Sofocle infatti (a partire dal racconto dell'accecamento, ai vv. 1268 ss.) pare risentire proprio di questo testo: o, forse, più probabilmente, della corrispondente sezione dell'*Edipo* eschileo. Al v. 782 i *δίδυμα κακά*, «duplici mali» compiuti da Edipo, sarebbero, secondo l'interpretazione più accreditata, l'accecamento e la maledizione. Al v. 784 è complessa l'interpretazione del difficilissimo *κρείσσοτέκνων*: il termine, tradito in grafia non univoca nei manoscritti (e nel testo Page perciò considerato, insieme al seguente *δ' ὁμμάτων*, inintelligibile e corrotto) viene così parafrasato dagli scolii: «gli occhi per ciascuno sono più importanti dei suoi stessi figli»: l'aggettivo indicherebbe dunque l'eccezionale gravità della privazione. Ma forse l'ardito *hapax* eschileo potrebbe contenere anche il significato di occhi «validi a procurare la vista dei figli»: Edipo cioè, privandosi degli occhi, si sarebbe voluto privare della capacità di vedere il frutto della sua colpa (a conforto di questa ipotesi, cfr. Sofocle, *Edipo Re*, 1368-1374, in un luogo forse ispirato proprio da questo passaggio dei *Sette*).

785 ss. L'attributo *ἀρχαίας*, al v. 785, è frutto di congettura di Wilamowitz, accolta nel testo Page rispetto al tradito *ἀραίας*. La congettura wila-

mowitziana, fondata su uno scolio al verso 1375 dell'*Edipo a Colono*, non risolve del tutto il problema dell'interpretazione del passo: la chiave sta infatti nel significato del sostantivo di cui ἀρχαίαις/ἀραιαίς è attributo, ovvero di τροφάς.

La tradizione sul motivo della Maledizione di Edipo presenta queste due diverse versioni. In *Edipo a Colono*, 1362 ss. (= Apollodoro II, 5,9), Edipo maledice Polinice in quanto lo accusa di parricidio, per averlo privato, gettandolo nella miseria, del nutrimento: solo le figlie sono state le sue "nutrici" e lo hanno salvato dalla morte certa. Un frammento del poema epico *Tebaide* citato da Ateneo (I, 465), ricorda invece un episodio preciso, in cui Polinice avrebbe trascurato di servire al padre il vino dalla preziosa coppa d'oro di Cadmo, suscitando l'ira e le Maledizioni di Edipo. In entrambi i casi si tratta, comunque, della privazione di un onore (τιμηθέντα γέρας, al v. 6 del frammento della *Tebaide* citato da Ateneo), di cui Edipo aveva diritto: la *gerotrophia*, il dovere di sussistenza che i figli non si assumono nei confronti del vecchio padre. Ἀρχαίαις ... τροφάς ai vv. 785-786, potrebbe dunque significare: 1) *il nutrimento antico*: ovvero il motivo preciso – la privazione del nutrimento – per cui Edipo si adirò con i figli (ἐπικότος, emendato da Heath sul trådito ἐπικότους, correlato all'accusativo di relazione ἀρχαίαις ... τροφάς); 2) *l'antico nutrimento*: ovvero le Maledizioni in cui Edipo stesso era nato ed era stato allevato: come apposizione predicativa dell'oggetto, riferita al seguente πικρογλώσσους ἀράς. In questo secondo caso, non sarebbe necessario l'emendamento proposto da Wilamowitz e si potrebbe mantenere il trådito ἀραιαίς ... τροφάς: quindi il *maledetto nutrimento*. Questa (che pare essere la soluzione preferita da Diano che traduce: «per la maledizione sotto la quale era stato allevato, scagliò le imprecazioni dalle amare parole») è l'interpretazione che assumo nella traduzione; oltre ad essere la più economica, presenta un cursus sintattico corrispondente ai vv. 326-327:

τὰς δὲ κεχειρωμένας ἄγεσθαι
ἔῃ, νέας τε καὶ παλαιάς

dove, analogamente, il participio predicativo dell'oggetto è separato dal complemento cui si riferisce da un'interiezione esclamativa.

A margine si segnalano altre interpretazioni del controverso passo (e soprattutto del termine chiave τροφάς): 3) τροφάς potrebbero essere, per metonimia, i figli in quanto "allevati" e quindi la Maledizione di Edipo si scaglierebbe contro i figli in quanto tali, non perché colpevoli in qualche modo (per una esposizione e ricapitolazione critica della questione, cfr. Winnington Ingram 1983, p. 37); 4) per ultima la bizzarra ipotesi contenuta in uno scolio triciniano, che glossa τροφάς con ἀνατροφάς, «educazione» e così spiega: «li maledì perché fin da bambini passavano tutto il tempo a battagliaire, per cui anche in seguito si sarebbero spartiti il regno con le armi» (*sch.* 786g): forse un'estrapolazione dalle affermazioni di Eteocle contro il fratello ai vv. 664 ss.

790 La battuta finale dello stasimo riprende quasi alla lettera le prime parole del canto: πέφρικα ... Ἐρυνὶν τελέσαι, ai vv. 720-724; τρέω μὴ τελέ-

ση... Ἐρυνίς, ai vv. 790-1. Come ultimo epiteto di Erinni, si trova l'*hapax* *καμπύτους*: la radice *καμπ-* indica la "flessione", nei diversi significati: come "piegamento", come "movimento di curvatura", e quindi come "ritorsione", fino ad indicare l'articolazione e la "flessione" armonica (*κάμπη*; cfr. *DELG*, s. v. *κάμπω*). Il piede di Erinni è dunque "adunco", ed il suo passo è "ritorto". Da sottolineare l'analogia di formazione fra *καμπύτους* e *Οιδίπους*, l'epiteto dell'Erinni "torto-piede" ed il nome di Edipo "gonfio-piede": un parallelismo morfologico, che suggerisce però anche una correlazione tra i piedi miticamente difettosi di Edipo e quelli adunchi dell'Erinni da lui evocata.

III EPISODIO (792-821) Entra in scena il Messo che, in una prima breve *rhexis*, porta un doppio annuncio: la città ha vinto, ma alla settima porta Apollo ha compiuto la profezia fatta a Laio. Segue una breve sticomitia, in cui il coro interroga il Messo e lo sollecita a precisare la seconda parte del messaggio: viene quindi annunciata più esplicitamente la morte di Eteocle e Polinice. L'episodio si conclude con un'altra *rhexis* del Messo, di estensione equivalente alla prima, che ripete molto brevemente l'annuncio della vittoria della città e della morte dei due re.

Strutturalmente l'episodio è composto dunque su uno schema che ripete, in una forma molto abbreviata e semplificata, la struttura ad anello del prologo del primo episodio e della fine del grande episodio centrale: questa la partizione del brano, che conferma una volta di più la ricerca di simmetrie e l'armonia strutturale che pare essere un motivo conduttore nella composizione di questo dramma:

vv. 792-802 Messo (*rhexis*), 11 vv.

vv. 805-810 Coro-Messo (sticomitia), 7 vv.

vv. 811-821 Messo (*rhexis*), 11 vv.

L'ordine dei versi all'inizio della sticomitia e della seconda *rhexis* del Messo, così come tradito dai manoscritti, è considerato sospetto; il v. 804 (la prima battuta sticomitica del Messo) è ripetuto quasi identico al v. 812 (l'unica differenza è al v. 804: βασιλεῖ δ' ὁμόσποροι *versus* il duale βασιλέων δ' ὁμοσπόροιον al v. 812); inoltre i due versi conclusivi del secondo discorso del Messo, non sembrano logicamente consequenziali. Fra le varie proposte di intervento, la più economica è quella adottata nel testo Page, che si limita ad espungere il v. 804 ed a spostare gli ultimi due versi (820-821) all'inizio della seconda *rhexis* del Messo (dopo il primo verso di attacco del secondo brano, che viene mantenuto al suo posto).

La brevità dell'episodio e l'ipotizzata confusione nella sequenza dei versi, ha fatto supporre che la mano dell'interpolatore (che interviene nella parte conclusiva del dramma) sia intervenuta già in questo terzo episodio di annuncio: forse però non è necessario pensare che il guasto contaminati già questa parte del testo. Il lamentato difetto di una descrizione più dettagliata dei duelli (soprattutto al confronto della descrizione dello scontro Eteocle/Polinice in Euripide, *Fenicie*, 1090 ss.) è in realtà anticipatamente colmato dalla dovizia di dettagli nella scena centrale: i duelli in qualche modo, come si è visto, sono già accaduti scenicamente mediante lo scontro

fra le parole del Messo e quelle di Eteocle e quindi «it would be otiose to have a battle narrative here» (Taplin 1977, p.168). Certo è che questo annuncio così breve presuppone una concezione della verosimiglianza degli eventi e dei tempi scenici e una teoria della costruzione drammaturgica molto distanti non solo dalle nostre istanze moderne, ma già da quelle euripidee.

Un ultimo problema è stato sollevato a proposito dell'identità del Messo che interviene nel terzo episodio: solitamente viene identificato con lo stesso ἄγγελος κατάσκοπος del prologo e con l'ἄγγελος del commo centrale, ma Wilamowitz 1914, p. 88 ss. per primo (seguito poi da parte della critica) sostiene che non può trattarsi della stessa *persona dramatis*, che ha svolto fino al v. 652 una funzione drammatica tutta diversa. La questione pare in realtà assai oziosa: il carattere di "identità" e il tasso di personalità individuale del Messo nella tragedia in generale (e in quella eschilea in particolare) è cosa davvero poco apprezzabile: non essendo portatore di alcun carattere proprio qualificante, in assenza di segnali espliciti di alterità, pare del tutto infondato supporre uno sdoppiamento di figura che né il testo, (né – con ogni probabilità – il costume e la maschera) autorizzano a ipotizzare.

792-799 «La città è salva»: questo è il senso dell'annuncio del Messo. La πόλις – due volte in apertura dei versi 793 e 795; e poi più oltre, all'inizio del v. 817 –, ora è in primo piano: sfuggita a quel «giogo di schiavitù» che le fanciulle, come voce di tutti i cittadini, paventavano, e ai vanti spropositati dei suoi aggressori, ora è finalmente al sicuro. Ritorna l'immagine della nave-città: ma non c'è più tempesta, ora è sereno (ἐν εὐδίᾳ, v. 795); la sentina della nave (ἄντρον, v. 796) è rimasta asciutta nonostante i marosi. Le porte – dice il Messo – erano, nella struttura muraria della città, sette punti critici, falle della nave, che potevano comprometterne la tenuta. Ma la struttura ha resistito (v. 797), le «porte-falle» sono state «bloccate-tappate» (ἐφαρξάμεσθα, al v. 798: cfr. φάρξαι, al v. 63) dai guardiani-difensori (φερεγγύους ... προστάταις, vv. 797-8: cfr. vv. 396, 449, 470). I sette varchi – si intende ora – sono le zone di forza che hanno consentito alla città di organizzare la sua strategia di difesa in sette duelli (le *monomachie* sono espressamente citate al v. 798): ma sono anche contemporaneamente le soglie, il *limes* su cui, costantemente, l'architettura della città viene messa in crisi, il punto della necessaria, e sempre pericolosa, apertura verso l'"esterno".

800 Il tema della responsabilità diretta di Apollo sulle sventure dei Labdacidi, sarà ripreso da Sofocle, forse a partire proprio dalle suggestioni di questa trilogia eschilea (cfr. *Edipo Re*, vv. 1328-1330: [Edipo] «Apollo era, Apollo, miei cari, che mali, mali ha compiuto con queste mie pene»).

L'aggettivo ἐβδομαγέτης è un *hapax* che sarà da connettere forse all'ἑβδομαίων (nome di una festa apollinea IG II* 4974: cfr. DELG s.v. ἑπτά): quasi come una formula rituale è concepito il v. 800 in cui il richiamo etimologico esplicito tra i due estremi (ἐβδόμας ... ἐβδομαγέτας) contiene al centro l'epiteto σεμνός «sacro», aggettivo dalla radice σεβ- che fonti tar-

do-antiche riconnettono proprio al numero sette (Macrobio, *Sogno di Scipione* 1, 6, 45; Servio, *Comm. all'Egloga* viii, 75; Isidoro, *Origini* iii, 3, 3; *Etym. magnum*: s.v. ἑπτὰ). Malgrado il legame etimologico fra σεμνός-σέβουαι e ἑπτὰ non sia comunque affatto certo, non va scartata la possibilità che Eschilo abbia voluto introdurre un'ulteriore articolazione nel gioco etimologico fra ἑβδόμας e ἑβδομαγέτας. Il sette è tradizionalmente cifra apollinea: una delle prime attestazioni in questo senso è nelle *Opere e giorni* di Esiodo, vv. 700 ss., dove si ricorda che il settimo è fra i giorni preferiti da Zeus «perché in questo giorno Leto partorì l'aureo Apollo». Anche gli scolii *ad loc.* riportano questa spiegazione: Apollo predilige il sette, perché «nacque nel settimo giorno». Tutta una simbologia del sette ruota intorno al dio della luce, a partire dal suo strumento-simbolo, la lira eptacorde: anche Plutarco ricorda la connessione non solo genealogica ma simbolica fra Apollo e il numero sette, e una testimonianza chiara in tal senso è in un frammento orfico citato nel *De mensibus* di Lido: «Orfeo testimonia che: "il settimo giorno è il prediletto da Apollo Signore dell'arco"». La filosofia neoplatonica, ricettacolo di diverse sapienze mistiche, così interpreta la connessione fra il numero sette e il dio: «Il sette è la luce dell'intelletto, e perciò l'intelletto che circonda il mondo è detto "monadico" e "eptomadico": come dice Orfeo» (Proclo, *Comm. al Timeo di Platone*, 3 168; un'ampia e suggestiva trattazione delle connessioni apollinee con il sette è in J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, trad. it. Napoli 1989, p. 472 ss.).

Nel suo insieme, comunque, tanto era stata chiara la formula della prima sezione positiva dell'annuncio: cioè, altrettanto risulta enigmatica e reticente la formulazione di questa sezione negativa. Ciò che il Messo chiaramente dice è che Apollo porta a compimento la «cattiva decisione di Laio»: il termine δυσβουλία (v. 802) fa eco all'ἀβουλία del v. 750, e rimarca ancora un'intenzionalità nella «trasgressione» del padre di Edipo (un riferimento alla volontarietà della colpa di Laio ritornerà ancora nel corale seguente: βουλαί, al v. 842).

803 ss. Dopo la breve *rhexis* del Messo, inizia il dialogo sticomitico. Il coro stenta a decifrare il senso delle parole del Messo: ha paura (torna menzione del φόβος, al v. 806) di ricevere la notizia della morte dei due fratelli. Proprio questa resistenza costituisce l'espedito drammaturgico che dà vita al breve episodio, costringendo il Messo ad esprimere più chiaramente (come farà nella seconda breve *rhexis*) la parte negativa del suo annuncio. Quando il senso è ormai, decisamente, non più controverso, la corifea accusa se stessa di essere stata profeta di sventura (μάντις ... τῶν κακῶν, v. 808: con evidente riferimento al contenuto dello stasimo precedente).

811 ss. Inizia il motivo – tematico, lessicale, retorico – dell'identità fra i due fratelli, che sarà il tema-guida della parte conclusiva del dramma. Già annunciato dalle parole del coro nell'episodio precedente (al v. 681, con il duale ἀνδρῶν δ' ὁμαίμοιν, e l'aggettivo αὐτοκτόνος, a incorniciare, non casualmente, la parola θάνατος), tutto questo secondo intervento del Mes-

so è giocato sul tema dell'identità: il pronome riflessivo (αὐτούς) e l'avverbio congiuntivo (ἄμα); i duali al v. 812 (βασιλεύειν δ' ἄμοιστόρου), al v. 814 (ἄμοιστον), e al v. 818 (δισσὸν στρατηγῶ); il pronome reciproco al v. 813 (ὑπ' ἀλλήλων); l'aggettivo che significa la comunione, al v. 814 (κοινός). Un'insistenza ossessiva, morfologica e lessicale, sul nesso inseparabile che lega i due fratelli l'uno all'altro.

815. Il senso del messaggio sull'estinzione del *genos* labdacide invero esattamente la prescrizione che Apollo «per tre volte» aveva dato a Laio: non generando, infatti, la sua stirpe sarebbe andata estinta, ma la città si sarebbe salvata. Ciò che non era riuscito a Laio, «morire senza aver generato» (ovvero morire totalmente, anche nel seme della discendenza), riesce, per opera del «demone comune» nei figli di suo figlio Edipo, che moriranno, in questa versione del mito, «senza figli» (ἄτεχνους, al v. 828).

816 ss. La città viene invitata dal Messo a reagire al duplice annuncio, in modo duplice: da un lato a gioire per la vittoria, dall'altro a piangere per il lutto.

Da notare che non si trova in questo brano alcuna allusione ad una discriminazione nel trattamento dei due corpi (discriminazione che sarà invece il tema centrale della parte finale interpolata del dramma e dell'*Antigone* sofoclea); il coro (la città) piangerà la morte dei suoi re, *tutti e due* i suoi re, legati indissolubilmente anche nella forma grammaticale, con le insistite desinenze duali. La reazione contrastante – gioia e lutto – alla ricezione di questo evento, non discrimina dunque, all'interno della coppia dei due fratelli, il difensore dall'aggressore.

ESODO (822-860) È questa l'ultima sezione del dramma su cui non pesino gravi dubbi di autenticità (in realtà sospetti sono stati avanzati anche sul preludio anapestico, sulla base di motivazioni strutturali, morfologiche – lo strano vocativo *μεγάλε*, al v. 822 – e metriche; ma la critica è ora decisamente orientata a salvare il brano). Il corale si compone di un preludio anapestico (822-831), una coppia strofica (832-839 = 840-847), un brano in trimetri giambici lirici (848-860).

È noto che i corali che avviano l'esodo seguono spesso schemi molto mossi e irregolari, ma questa composizione risulta decisamente anomala: l'ipotesi più convincente è che si tratti di una prima porzione dell'esodo, interrotta ad un certo punto dalla mano dell'interpolatore (v. Appendice 1). Anche ammettendo che il corale sia stato tagliato (forse dopo la prima coppia strofica), si può ipotizzare che la sezione in trimetri lirici corrispondente ai vv. 848-860 potesse essere comunque il brano conclusivo nella versione originale del dramma: la tragedia poteva concludersi con l'esodo del coro che trasportava in corteo funebre i due cadaveri, accompagnando i suoi re alla sepoltura con un *tbrenos*.

825 ss. Riprendendo le parole del Messo al v. 816, il coro ripropone l'alternativa fra l'ululato gioioso di vittoria e il compianto luttuoso. Ma l'alter-

nativa è solo accennata, perché il coro mostra subito di scegliere (a quanto ci è dato di leggere nella parte sana del testo) il lutto. È possibile comunque che proprio questa interrogativa disgiuntiva abbia fornito l'appiglio all'interpolatore per amplificare questo dubbio fino a svilupparlo nel senso di un contrasto fra una parte del coro e l'altra, che finirà, nel finale apocrifo, per far dividere il coro in due semicori: uno che fa da corteo al cadavere di Eteocle, l'altro a quello di Polinice (vv. 1066-1078).

828 La tradizione già antica, vuole che sia Eteocle che Polinice avessero due figli che si scontreranno nella guerra degli Epigoni: di Laodamante, figlio di Eteocle, parla Erodoto in v, 61; di Tersandro, figlio di Polinice ancora Erodoto in iv, 147; Tersandro è nominato anche da Pindaro in *Olimpica* II, 43. Già gli scoli antichi (e poi gli interpreti moderni) hanno cercato un'interpretazione dell'aggettivo ἄτεκνος, che consenta di ricollegare il testo eschileo alla tradizione mitica: nel tentativo di sanare questa diffrazione fra le fonti, alcuni scoli arrivano a suggerire un'interpretazione stravagante, secondo cui ἄτεκνοι potrebbe significare οἱ ἐπὶ κακῶ τεκνωθέντες ο κακόπαιδες: «malnati». Tenendo fermo però il primo significato dell'aggettivo, si può ipotizzare che Eschilo scelga (o inventi) una variante del mito per cui la stirpe dei Labdacidi si estingue completamente e senza residui, nel reciproco fratricidio di Eteocle e Polinice, compiendo così perfettamente l'oracolo dato da Apollo a Laio. Evidentemente in questo senso, anche Demetrio Triclinio (che certo non poteva ignorare la tradizione degli "epigoni") così parafrasa ἄτεκνος: «loro che non hanno lasciato figli per la successione della loro stirpe» (*sch.* 828 f).

829-830 Il metro denuncia una lacuna al v. 830, che è stata brillantemente sanata con la congettura ἔτεοκληεῖς (Petersen), o, ancora meglio, ἔτεοκλειεῖς (Hutchinson: ora accolto nel testo West), in base ad un prezioso ἔτεοκλειεῖς presente in uno scolio (cfr. *sch.* 829c con apparato): la congettura non viene accolta nel testo Page che lascia incolmata la lacuna.

Il Leitmotiv dell'*eponymia* si conclude qui con un riconoscimento del destino dei fratelli assassini nei loro stessi nomi (al v. 829: ὀρθῶς κατ' ἐπιωνυμίαν). L'ardito plurale del nome proprio (o meglio, secondo il testo ricostruito, dei due nomi propri) fatti apposizioni predicative di entrambi i fratelli, sigla insieme l'eccezionalità e l'unità di questa coppia. Per il nome di Polinice viene evidentemente recuperato l'etimo già proposto per primo da Anfiarao, che vi riconosceva la radice del νεῖκος, la contesa lacerante, il principio di eterna divisione. Nel nome di Eteocle invece, si trova (come forse già per allusioni antifrastiche, al v. 685 e al v. 698) la radice del κλέος, l'ambita "rinomanza" dell'eroe.

835-6 Il canto funebre è *melos* dionisiaco: come sa Eraclito «lo stesso è Ade e Dioniso, per cui infuriano e baccheggiano» (DK B 60). μέλος θυιάς, un canto di invasamento menadico, è dunque anche questo che le fanciulle cantano per la sepoltura dei fratelli; la tiade era già comparsa

nel dramma come figura di Ippomedonte al v. 498: ora la baccante entusiasta è l'esecutrice della liturgia di morte.

838-9 L'aggettivo *δύσορνις* richiama l'immagine dell'uccello del malaugurio (cfr. *ὄρνιθος*, al v. 597). Al lessico musicale appartiene il sostantivo *ξυναυλία*, che indica una sinfonia di *αὐλοί* (Polluce, *Onomastikon* iv, 83); ovvero, secondo Ateneo 618a, «un duetto per lira e aulos» (Barker 1984, pp. 220, 274). Il duello è dunque pensato come un duetto: una mortale sinfonia per due strumenti («Kampfduet» traduce Wilamowitz 1916, p. 83).

846-7 La considerazione del coro sull'inadeguatezza delle parole, rispetto alla gravità dell'evento (*οὐ λόγῳ*, v. 847), è certo riconducibile al *topos* tragico della reticenza di fronte all'enormità del dolore (cfr. *Persiani*, 290-292). La frase però, nel contesto specifico, ha forse anche una sua precisa funzione drammaturgica se è vero che, come ipotizza gran parte della critica (anche in base alla testimonianza degli scolii: cfr. Taplin 1977, p.173 ss.) immediatamente a seguito di questa battuta, alle parole si sostituisce l'efficacia della vista: lo spettacolo del trasporto in scena dei due cadaveri.

848 ss. I segnali che confermano l'ipotesi del trasporto dei due corpi in scena, sono molteplici: *τάδ'*, deittico al v. 848 e al v. 850; *προὔπτος*, «davanti agli occhi», al v. 848; *ὄρᾶν*, «vedere», al v. 849; la stessa notazione di un ammutolimento davanti allo spettacolo: *τί φῶ*; «che dire?», al v. 850). Anche i due cadaveri sono presentati come una coppia inseparabile; nei vv. 848-850, ritroviamo per tre volte aggettivi composti con il suffisso *δι-*: *διπλά*, *διδύμαιν*, *διμορα*, e ancora il duale, *μερίμναιν διδύμαιν*.

853-860 La barca «dalle vele nere», su cui vengono trasportati i cadaveri è l'estrema riduzione dell'immagine della nave-città, che entrambi i fratelli aspiravano a governare. Il corteo del lutto è impostato dalla corifea secondo un modello che già gli scolii identificano in modo molto preciso: la gioiosa partenza della nave rituale che annualmente salpava da Atene in direzione del santuario di Apollo a Delos («per metafora della nave che conduce da Atene a Delos la cerimonia – *θυσία* – che chiamano “teoria” – *θεωρίς* →»: così lo scolio tricliliano al passo). La processione, che accompagna i cadaveri di Eteocle e Polinice, compone un'immagine perfettamente rovesciata rispetto a quella del corteo apollineo, da cui la morte era ritualmente bandita: infatti, oltre al divieto di contaminare con la morte – ma anche con la nascita – l'isola apollinea, a quanto risulta dal *Fedone* platonico 58 a-c, proprio durante il periodo della processione a Delos dovevano essere sospese anche le condanne a morte in Atene (ragione che permise di differire di molti giorni l'esecuzione della sentenza di Socrate).

Il brano è disseminato di allusioni ad Apollo e al corteo delio. Il nesso *κατ' οὐρόν*, al v. 854 indica che la “nave”-corteo deve assecondare il vento, per giungere a destinazione: ma alla stessa espressione era già ricorso Eteocle, in riferimento al vento distruttivo ispirato da Febo (*ἴτω κατ' οὐρόν*, v. 690). Il termine *θεωρίς* (al v. 857) richiama immediatamente come

indicano gli scoli *ad loc.* il corteo rituale dei *theoroi*. Le vele di questa barca sono scure, anziché bianche come quelle della processione per Delos. Al contrario di Delos, sulla riva di Acheronte a cui questa barca funebre approderà, «Apollo non posa piede»: il v. 859 con la menzione esplicita dell'assenza di Apollo e con l'aggettivo ἀνάλιος (assenza anche della luce solare) costituisce una sorta di soluzione dell'enigma articolato su queste intrecciate metafore. In chiusa del brano si riconferma la chiave antifrastica di tutto questo schema lessicale, con l'aggettivo ἀφανής: «invisibile» è la terra dell'Ade, contro l'assoluta visibilità del dio della luce.

Viene richiamata, infine, in un'ultima complessa suggestione, l'idea già presente nel prologo del dramma, di una terra «che tutto accoglie» (cfr. v. 18: ἅπαντα πανδοχοῖσα): πάνδοκος però, al v. 860, non è più attributo della generosa terra cadmea, ma dell'abisso infinitamente capiente di Ade.

Nota sul finale interpolato (vv. 861-1078)

L'esodo del dramma è, per diversi motivi, in sospetto di interpolazione; su questa sezione la critica si è esercitata con argomenti vari per espungere o salvare questa o quella zona del testo. Tutto il finale dei *Sette* è in questo senso un campo di battaglia della critica filologica: sulla questione dell'autenticità globale o parziale di questa zona del testo esiste infatti una nutritissima bibliografia (si rimanda, per una ricapitolazione dello *status quaestionis* a Taplin 1977, p. 199 ss., e per la bibliografia a Wartelle 1978, p. 658).

Il capofila dei filologi che considerano l'esodo interpolato è Wilamowitz 1914, p. 88 ss.; contro, su posizioni di salvataggio più o meno globale del finale, è schierato fra gli altri Lloyd Jones 1959, pp. 80-115.

Senza entrare nel merito delle ragioni addotte dai critici a proposito dell'esodo anapestico (ragioni che – come nota giustamente Taplin – spesso sono singolarmente insufficienti a sostenere la tesi dell'interpolazione o quella dell'autenticità), i motivi che inducono a dubitare gravemente del testo tradito sono raggruppabili in quattro ordini: 1) metrico; 2) linguistico e storico; 3) drammaturgico; 4) tematico.

Il primo e il secondo ordine di sospetti sull'autenticità del testo contengono le motivazioni oggettivamente più deboli

e confutabili (non a caso Lloyd Jones si appunta proprio su queste obiezioni, per produrre delle antitesi convincenti, sostenendo – tutto sommato a ragione – che nessuno degli argomenti di Wilamowitz è *di per sé* conclusivo). Saranno comunque indizi importanti, se non probanti, le stravaganti cesure dei trimetri ai vv. 1005, 1007, 1012, 1030; e saranno significative altresì, in questo senso, le notazioni già negli scoli triciniani, che riconoscono in molti luoghi di questa sezione attitudini metrico-ritmiche tipicamente “euripidee” (ad es., in *sch. ad* 907-910b, 998-1004c). Così come strani paiono l’uso di *πρό* in senso comparativo al v. 996 e la locuzione *καὶ τὸ πρόσω γ’ ἔμοί* al v. 997, che compongono dei sintagmi sconosciuti alla “grammatica” di Eschilo. Ma soprattutto, è stata rimarcata come probante la menzione al v. 1006 dei *πρόβουλοι*, una carica introdotta in Atene dopo il 413 a seguito della disastrosa spedizione in Sicilia: si trattava (secondo la testimonianza di Tucidide VIII, 1) di un organo composto da consiglieri straordinari, deputati a sovrintendere alle decisioni più importanti nei momenti di crisi. Questo anacronismo è considerato una delle prove più nette dell’avvenuta interpolazione e forse costituisce anche un indizio prezioso per la datazione del rimaneggiamento del dramma eschileo (per un parere diverso, Lupas e Petre 1982, pp. 282-3).

Ma se ogni obiezione di ordine metrico, linguistico e anche cronologico, può prestare il fianco ad una possibile contro-obiezione, è l’insieme di tutti questi indizi che induce a sospettare l’esodo come, almeno parzialmente, apocrifo. In questa trama di sospetti, ordita di anomalie metriche e lessicali e di anacronismi, intervengono a far pendere decisamente il giudizio dalla parte dell’interpolazione gli altri due ordini – più sostanziali – di critiche: l’inopportunità delle soluzioni drammaturgiche e la sfasatura tematica dell’esodo rispetto al corpo della tragedia (e soprattutto al contenuto del terzo episodio e al secondo stasimo).

Le obiezioni sulla composizione drammaturgica dell’ultima sezione del dramma sono state riassunte da Taplin 1977,

p. 179 ss.: esse si riferiscono all'entrata di Antigone e Ismene (ai vv. 861 ss.) e al finale con la scena dell'Araldo (vv. 1005 ss.).

L'entrata scenica di Antigone e Ismene è preparata da 15 anapesti recitati dal coro (ai vv. 861-874), che introducono una brusca variazione di registro stilistico rispetto ai trimetri lirici precedenti e alle coppie strofiche seguenti: ma il dato più incongruo è che le sorelle annunciate in questi versi, rimangono *personae mutae* almeno fino alla fine del corale (v. 960). Anche nella sticomitia lirica che segue, però, l'attribuzione delle battute ad Antigone ed Ismene (incertissima e non univoca nella tradizione manoscritta), è del tutto arbitraria, dato che – ad eccezione, forse, del corrotto v. 974, e dei sospetti vv. 996-99 – non c'è neppure un verso che, per il contenuto, non potrebbe essere recitato dal coro. Il testo dei vv. 860-1004 potrebbe dunque conservare tracce di un originale esodo trenodico (già esplicitamente preparato, con le indicazioni coreografiche del battito luttuoso delle mani e del rumore dei «remi» ai vv. 854-860), in cui il coro poteva suddividersi in due semicori, come doppio corteo delle due salme; semicori che potrebbero essersi alternati nelle battute della sticomitia lirica ai vv. 961 ss.

L'inserzione dei personaggi di Antigone e di Ismene, che nella prima parte pare del tutto posticcia, si giustifica effettivamente soltanto alla luce dell'interpolazione maggiore e successiva, nella scena conclusiva dell'Araldo.

A partire da quest'analisi sarebbe possibile, con il sacrificio degli anapesti ai vv. 861-874 e con piccoli ritocchi di espunzione qua e là (nei casi in cui come al v. 974 la menzione delle «sorelle» è più netta), salvare gran parte della sezione lirica – strofica e sticomitica – del finale: ma resta una perplessità difficilmente fugabile sulla esecuzione di questo singolare *threnos*. Alla sticomitia lirica infatti si alterna una tripletta di versi ripetuta due volte: un esempio parallelo di sticomitia lirica è nell'esodo dei *Persiani* eschilei, ai vv. 1002 ss. (un testo molto vicino ai nostri vv. 961-1004). Un esempio invece di corale ripetuto è nell'esodo delle *Eumenidi*: i

due corali incantatori delle Erinni ai vv. 778-792 = 808-822, 837-847 = 870-880 (in parallelo, nei *Sette*, all'invocazione a Moira e all'Erinni ripetuta ai vv. 975-977 = 986-988). Ma in entrambi i casi presi a confronto il coro interagisce con un attore: Serse, nella sticomitia lirica di *Persiani* 961-1004; Atena, nel commo epirrematico di *Eumenidi* 778-880. Nell'esodo dei *Sette* invece, il coro si dividerebbe in due semicori per la sticomitia e poi canterebbe unito le triplete di versi intercalari 975-977 = 986-988: una variazione certo possibile, anche se complicata dal punto di vista dell'esecuzione. Taplin (che sostiene questa ipotesi) nel rimarcare la mancanza di un attore (fosse pure, come Serse nell'esodo dei *Persiani*, un attore *sui generis*, in funzione di *exarchos*, leader del coro nell'esodo trenodico), è costretto a semantizzare in modo eccessivo questa assenza, per giustificare l'anomalia: «The end of the race would be effectively conveyed by the absence of any actors from the last part of the play. The lament, the function of the closest living relatives, has to be left to the chorus. The threat to the city is chiefly conveyed by choral means; and so is the lamentable end of the royal house» (Taplin 1977, p. 179).

Ma ancora più gravi sono i dubbi sulla scena finale dell'esodo, con l'intervento dell'Araldo: si tratterebbe infatti di un secondo finale, che viene ad interrompere a sorpresa il corteo luttuoso iniziato con l'esortazione topica al movimento (ἀλλά) al v. 852.

La struttura delle tragedie tràdite certo contempla la possibilità di "falsi finali" ma – come nota ancora Taplin 1977, p. 180 ss. – si tratta di casi più tardi, in cui il "secondo" finale corregge un esito negativo del "falso finale" precedente, e coincide dunque con un "lieto fine" spesso causato dall'intervento di un *deus ex machina* (si pensi al finale dello *Ione* euripideo, del *Filottete* di Sofocle, dell'*Elena* e alla funzione della stessa Atena nelle *Eumenidi* eschilee: completamente diversa è la funzione della comparsa scenica di Egisto nel finale dell'*Agamennone*, che né interrompe né devia la direzione dell'esodo corale). Qui però il supposto "falso finale"

– la sepoltura congiunta «nella tomba di Edipo» (τάφων πατρῶων nel corrotto verso 914) – sarebbe invece drammaturgicamente ingiustificato, data l'assenza poi di un lieto fine nel “vero” finale: l'Araldo coprirebbe dunque il ruolo drammaturgico di un *deus ex machina* di segno rovesciato, che fa precipitare la situazione verso una catastrofe di proporzioni maggiori (il bando del cadavere di Polinice, la scelta di Antigone). Una forma che sa di aggiunta – plasmata proprio, e *contrario*, sul modello dei finali più tardi –, più che di originale materia eschilea.

Un altro problema di performance riguarda la presenza scenica di Ismene, e quindi il ruolo del terzo attore; i *Sette* infatti (come i *Persiani* e le *Supplici*) è un dramma che richiede soltanto due attori, fino appunto a questo complicato finale. Solo da questo punto infatti, presupponendo che Antigone e Ismene siano in scena, la comparsa dell'Araldo richiede il ricorso al terzo attore. Alcuni critici hanno cercato di minimizzare il problema, attribuendo alla poco loquace Ismene un carattere minore, secondario, e in quanto tale non computato fra gli attori di “prima fila” (come il muto Pilade delle *Coefore*, la cui voce si sente solo ai vv. 900-903); oppure suggerendo la stravagante ipotesi secondo cui Ismene uscirebbe insalutata dopo il commo, e l'attore che ne interpretava la parte rientrerebbe in veste di Araldo, nella scena conclusiva (che non prevede alcuna battuta di Ismene). Tutte queste interpretazioni, astruse dal punto di vista drammaturgico, rivelano la difficoltà di ammettere in data così precoce la presenza di un terzo attore, per di più inutile alla scrittura dell'esito drammatico.

Un ulteriore dubbio è sollevato dal carattere dell'Araldo che viene nella scena conclusiva a portare gli ordini della città: se infatti le analogie caratteriali fra l'Antigone dei *Sette* e l'Antigone sofoclea potrebbero anche, a rigore, comprovare un calco dell'eroina di Sofocle su questa del finale dei *Sette*, del tutto incongruo pare l'atteggiamento dell'Araldo. Nessun'altro dei messi eschilei, infatti, la cui funzione si riduce per lo più ad essere mere voci latrici di annunci, sem-

bra avere tratti in comune con questo Araldo prepotente e invadente: con accenti diretti e personali, soprattutto nella sticomitia ai vv. 1042-1053, pare trattare Antigone come una sottoposta, e termina le sue battute con la sottolineatura enfatica della sua soggettività imperante (il forte ἐγώ a chiusura del v. 1054). Come bene vede Taplin 1977, p. 188, il carattere molto caricato di questo strano Araldo sembra direttamente calcato su quello del Creonte dell'*Antigone* sofoclea.

Ma a queste osservazioni, relative alla drammaturgia e alla esecuzione, si aggiungono altri appunti più sostanziali, relativi alle anomalie tematiche di questa parte rispetto a tutto il resto della tragedia. Lo svolgimento della trama è stato condotto da Eschilo, fino al terzo episodio, in modo del tutto coerente e progressivo: nella prima parte è stata messa in scena una città minacciata dai rumori di una guerra imminente; nella seconda parte è stata rappresentata dialetticamente la battaglia per duelli alle porte; nella terza parte (in coincidenza con la "rivelazione" della presenza di Polinice alla settima porta) la dialettica bellica è stata ricondotta alle dimensioni di una guerra fraterna, intestina al *genos*, che porta ad esecuzione la Maledizione di Edipo (e dell'oracolo apollineo a Laio). Il coro, nel brano finale della parte sana del testo, si dilaniava fra la gioia della vittoria e il lutto per la morte di *entrambi* i re, e si apprestava a disporsi in corteo funebre, per accompagnarli alla tomba.

Ora, negli ultimi versi del dramma, vengono introdotte una serie di novità tematiche, rispetto alla trama fin qui svolta: vengono introdotti due nuovi personaggi – Antigone e Ismene –, che, è da sottolineare, a differenza di altre maschere intervenute in finali eschilei (Serse nei *Persiani*, Egisto nell'*Agamennone*), non sono mai state nominate nel corso del dramma. Viene fatta inoltre menzione di "epigoni" (al v. 903), quando invece questa versione eschilea espressamente esclude (com'è chiaro dal v. 828) qualsiasi discendenza per Eteocle e Polinice, coincidendo il finale della trilogia proprio con l'inveramento della profezia apol-

linea a Laio, e quindi con la totale estinzione del *genos* labdacide.

Ma la più macroscopica novità tematica è proprio l'accanimento della città (rappresentata dall'Araldo) contro il cadavere di Polinice: già al v. 924, riferendosi agli argivi sconfitti, il poeta ricorre al termine ξένοι (la cui accezione di ostilità è aggravata dall'opposizione con πολίται, al verso precedente), una parola a cui, in tutto il corso del dramma, Eschilo ricorre con molta cautela per definire l'esercito attaccante. Al v. 679-680, il coro lamenta che sia «già abbastanza che i Cadmei si scontrino con gli Argivi», con implicito richiamo a una consanguineità “fra greci” che quasi già rende fratricida lo scontro, prima che fratricida sia letteralmente con il duello alla Porta Settima. Questa estraneità ormai fissa, categoriale, che coincide con l'ostilità bellica, è una nota sconosciuta al repertorio tematico e lessicale dei *Sette*: che anzi si svolge, come si è visto, per una serie di tentativi dinamici, dialettici, di definizione dell'alterità del “nemico”. Proprio questo tema dunque – dell'inimicizia della *polis* verso Polinice, e in generale della traduzione in chiave “politica” del conflitto – è la grossa novità del finale del dramma: si è visto infatti, che non vi è nessuna traccia, fino al limite della zona sana del testo, di un trattamento differenziato dei cadaveri dei due fratelli da parte del coro (che rappresenta fin qui, ad ogni titolo, la città). Il tema centrale, invece, della sezione conclusiva (ai vv. 1005 ss: ma con tracce anche nel brano precedente) è quello della diversificazione di atteggiamento che la città – ora rappresentata non più dal coro, ma dai suoi magistrati, i πρόβουλοι, e dall'Araldo – intrattiene con il corpo del “nemico”, rispetto all'atteggiamento che ha verso il corpo dell’“amico”, difensore della città. Questo – un tema fondamentale dell'*Antigone* sofoclea, ma anche delle *Supplici* euripidee – è un argomento del tutto estraneo alla tematica dei *Sette*: la discriminazione tutta politica – per non dire ideologica – fra l'amico e il nemico, è un tema che non entra mai, neanche per allusione, nella trama dei *Sette*, fino a questo discutibile finale.

Ai vv. 848-860, quando vengono portati in scena i cadaveri, il coro si appresta a celebrare con un canto luttuoso la morte congiunta dei fratelli; e quindi l'inveramento di Ara, l'azione di Erinni, e la verifica delle parole di Apollo nella distruzione della stirpe regnante: questo è il punto conclusivo, l'acme non altrimenti dilazionabile dei *Sette* e della trilogia che con questa tragedia si conclude.

Che cosa si può salvare dunque dell'esodo interpolato di questo dramma? Tutti i tentativi di recupero di questo o quel brano, urtano contro i molti ostacoli sopra indicati: espunte senz'altro la sezione anaepistica con le due sorelle e la parte conclusiva, a partire dall'entrata dell'Araldo al v. 1005, restano comunque alcuni problemi in sospeso. La coppia strofica ai vv. 911-931 presenta nella strofe seri problemi di corruzione testuale, nell'antistrofe i citati riferimenti (contestualmente – come si è cercato di mostrare – impropri): i πολιται contro gli ξένοι (vv. 923-4); una lunga allusione a Giocasta infelice anche in quanto madre sopravvissuta ai fratelli morti (vv. 926-931: ancora un tema cardine di una tragedia più tarda: le *Fenicie*); nelle altre coppie strofiche restano i rimandi più diretti alle sorelle (vv. 974, 996-7), e soprattutto l'incongrua menzione degli "epigoni" (v. 903). Wilamowitz proponeva di salvare soltanto la sezione sticomitica ai vv. 961-1004 (che contiene le strofette intercalari su Moira, l'ombra di Edipo ed Erinni): senza poter però evitare la necessaria espunzione dei vv. 996-7. Anche così la conclusione dell'esodo risulterebbe essere comunque un residuo dell'originale su cui è intervenuta la mano pesante dell'interpolatore: irrisolto resta infatti, alla lettura del testo così ricomposto, il problema dell'esecuzione di un esodo trenodico così articolato da parte del coro, senza la sponda d'appoggio (almeno nella sticomitia lirica) dell'attore. La presenza di un attore, seppure di un attore in ruolo di ἔξαρχος κόμμου, va dunque ipotizzata per buone ragioni compositive e si potrebbe pensare a un'allusione, o forse anche a una comparsa scenica delle sorelle che, sarà da ricordare, sono anch'esse *parthenoi*: per *status*, sesso ed età

del tutto omogenee alle fanciulle che compongono il coro. Più che una nuova comparsa, dunque, si dovrebbe ipotizzare una personificazione di due componenti del coro in Antigone e in Ismene (in un ruolo ovviamente molto più sfumato e blando e unicamente luttuoso) rispetto al ruolo personalizzato che svolgono nella versione a noi giunta: ma questo espediente di personificazione di elementi del coro, – seppure a ridottissimo tasso di identità soggettiva – resterebbe un *unicum* in tutti i drammi tràditi.

Riassumendo, questa rassegna di osservazioni critiche porta a queste conclusioni: 1) molti e vari indizi (ma nessuno di per sé probante) portano a dubitare con fondate ragioni dell'autenticità di buona parte dell'esodo dei *Sette*; 2) l'interpolazione riguarda soprattutto i brani di presentazione di Antigone e Ismene (vv. 861 ss.) e la scena finale dell'Araldo e dell'opposizione di Antigone (vv. 1005-1078); 3) il testo originale dell'esodo doveva fornire degli agganci all'interpolatore per queste manomissioni: uno potrebbe essere stato un accenno più o meno esplicito alle sorelle come deputate alla conduzione del lutto fraterno. Un altro aggancio potrebbe essere stato offerto da una divisione del coro in due semicori, per seguire i due cortei; ovvero dal dilemma – già suggerito dal Messo al v. 816 – fra il sentimento di gioia (e quindi il canto di vittoria) per la città salva, ed il sentimento di lutto (e quindi il *threnos*) per la morte di Eteocle e Polinice (vv. 825-831); 4) la personalità di Antigone e soprattutto il carattere dell'Araldo, specie ai vv. 1026 ss., potrebbero essere calcati sui caratteri di Antigone e di Creonte nell'*Antigone* sofoclea, che con ogni probabilità rappresenta la fonte prima di ispirazione dell'interpolatore.

Un'ultima notazione sulla possibile datazione della interpolazione: una lettura parallela del commo degli scudi dei *Sette*, dei vv. 1016-1021 delle *Rane* di Aristofane, e del paragrafo xvi dell'*Encomio di Elena* gorgiano ha permesso di ricostruire con buona approssimazione le coordinate di una ripresa scenica dei *Sette*: ad Atene, nel 405, a ridosso dell'avventura oligarchica del regime dei Trenta (Donadi 1978,

p. 64 ss.). Tale congettura sarebbe confermata dalle eco della tragedia nel dramma aristofaneo praticamente coevo; dal giudizio espresso, probabilmente “a ragion veduta”, da Gorgia sui *Sette*, secondo Plutarco (*Quaestioni Conviviali* vii, 10 = DK 82 B 24). Questa ipotetica datazione concorda inoltre con il segnalato anacronismo del v.1006, in cui compare la parola *πρόβουλοι* che fissa al 413 il *terminus post quem* per il rimaneggiamento del dramma.

Rispetto a questa ipotesi di datazione della ripresa teatrale dei *Sette*, particolarmente congruente risulterebbe essere la ricostruzione che abbiamo proposto riguardo al tema principale dell'interpolazione: collocando la rappresentazione nel 406 infatti, poco prima della vittoria del *demos* ateniese alle Arginuse (settembre 406), da una parte risulta chiaro il senso della riproposizione proprio di questa pièce eschilea antica di sessant'anni. Niente di più attuale infatti del mito della guerra fratricida narrato nel dramma “pieno di Ares” in quei “tempi penultimi”: «(...) appare chiara la funzione politica della nuova messa in scena dei *Sette a Tebe*: combattere *phobos* con *phobos*, portare lo spettatore al massimo di tensione emotiva per poi rasserenarlo attraverso l'Entspannung provocata dalla catarsi, sublimarne lo spirito guerriero, risvegliare il senso del dovere e se necessario del sacrificio di cui Eteocle è l'emblema» (Donadi 1978, p. 69).

Più comprensibile appare anche, alla luce di questa ipotesi di datazione, il senso (anch'esso, alla fine, politico) dell'interpolazione: se la messinscena del dramma avveniva nella temperie infuocata dei mesi che precedevano l'avvento al potere dei Trenta, del tutto funzionale alle istanze del *demos* ancora per poco al potere, poteva essere una coda aggiunta al finale originale, in cui si introduceva il tema della condanna della città contro il “fratello”, responsabile di aver mosso un esercito in armi, “straniero” contro la sua stessa città. Proprio in quei mesi infatti, la fazione oligarchica stava tessendo le sue trame con gli spartani oramai alle porte e ciò ben poteva essere giudicato come “tradimento”

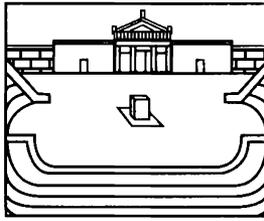
dalla parte democratica di Atene. Introdurre nel finale dei *Sette* il trattamento differenziato del cadavere del “fratello” nemico alla città (traendo il motivo dal repertorio drammatico già sfruttato da Sofocle e da Euripide), poteva servire ad aggiornare la tragedia eschilea in chiave propagandistica interna, persuadendo gli spettatori ateniesi della enormità dell’affronto che i futuri “collaborazionisti” stavano perpetrando contro la città. Ma poteva servire anche *pro memoria*, come minaccia *per fictas personas*, contro i cittadini tentati dal “tradimento” filospartano (che dovevano essere molti, come testimoniano le orazioni di Lisia e anche il Platone della *Lettera VII*): che, in caso di vittoria democratica non ci sarebbe stata nessuna pietà per i vinti, ma che i loro cadaveri sarebbero stati sottoposti alla stessa degradazione a cui i governanti di Atene, quando «finalmente torna il sereno» (sull’esempio del Creonte dell’*Antigone*) condannano il cadavere di Polinice, reo di aver portato «un esercito straniero all’assalto della sua città».

Note sulla messa in scena e l'esecuzione

All'epoca della rappresentazione dei *Sette contro Tebe*, la struttura architettonica del teatro è semplice ed essenziale: l'emiciclo dell'orchestra è chiuso nel suo asse rettilineo da una struttura lignea che costituisce il fondale della scena.

Se dunque in epoca più tarda, dal IV secolo e per tutta l'età ellenistica (l'epoca a cui risalgono i grandi teatri in pietra di cui possiamo ancora ammirare le rovine), la scena è un vero e proprio edificio, sopraelevato rispetto al piano dell'orchestra e separato da esso, per tutto il V secolo lo spazio dell'esecuzione drammatica era comune a coro e attori, e la sinergia fra il ruolo corale e le parti affidate agli *hypokritai* era garantita anche dalla continuità dello spazio scenico-orchestico. L'orchestra è dunque lo spazio unico dell'azione, in cui gli attori recitano, e il coro – negli stasimi – canta e danza.

Uno schema del teatro in età periclea può essere questo proposto da Dörpfeld:



Il testo dei *Sette* (come si vedrà più sotto, nella nota relativa alla *parodos*), fornisce una serie di indicazioni che consentono di ipotizzare la presenza nell'orchestra delle statue delle divinità poliadiche, di cui, come si mostrerà, è possibile ricostruire anche la disposizione. La scenografia del dramma è dunque estremamente semplice: intorno all'altare di Dioniso, collocato al centro dello spazio orchestrale, sono collocate a semicerchio, davanti al fondale, le statue imponenti di sei divinità, sedute su troni.

PROLOGO

v. 1 (entra Eteocle). Una volta in scena si rivolge ai “cittadini Cadmei”: ovviamente rivolto verso il *theatron*, dalla parte degli spettatori, dà quindi le spalle alle statue degli dei della città. Dopo essersi fatto riconoscere come “Eteocle” (il nome compare al v. 6) il suo discorso iniziale ha anche una funzione drammaturgica importante di coinvolgimento degli spettatori nell'azione drammatica, e di semantizzazione degli spazi teatrali: egli infatti, parla alla città, e facendo ciò coinvolge la collettività dei *theatai* nella rappresentazione, promuovendo l'identificazione degli spettatori ateniesi con i cittadini tebani, raccolti in assemblea al cospetto del loro re (a loro direttamente si rivolge ai vv. 10 ss.). Eteocle promuove però anche un'altra, importante identificazione: quella della struttura dell'edificio teatrale con la struttura architettonica della città. Se infatti l'orchestra, dove si svolge l'azione drammatica, sarà subito, già dallo stesso allestimento scenografico, identificabile con l'acropoli, sede dei

templi degli dei (il coro, esplicitamente, ai vv. 240-241: τάν-δ' ἐς ἀκρόπολιν, τίμιον ἔδος, ἰκόμαν), già dal prologo, e più precisamente dai vv. 30 ss., Eteocle, nominando precisamente spalti, murate, bastioni, produce l'effetto di far riconoscere negli elementi dell'architettura teatrale, e segnatamente nella muratura di sostegno della *cavea*, le mura della città di Tebe: e quindi nel teatro intero l'intera città, chiusa nelle sue mura. A partire dal v. 30 il discorso di Eteocle, che si era mantenuto su un registro espositivo, di enunciazione dei doveri del governante e dei cittadini, e di comunicazione della profezia di Tiresia, subisce una netta accelerazione ritmica, che corrisponde all'avvio dell'azione drammatica: la netta cesura fra la prima parte della *rhexis* di Eteocle e la seconda, è siglata dallo iato fra il v. 29 e il v. 30 e innesca nel finale di questa prima *rhexis* un tempo più sostenuto, che si fa quasi affannoso nell'incitazione imperiosa all'azione che Eteocle rivolge ai cittadini. Taplin 1977, pp. 129-136, ipotizza a questo punto la presenza scenica di un gruppo di comparse mute, impegnate ad arrampicarsi alacremente sulle postazioni di difesa delle mura.

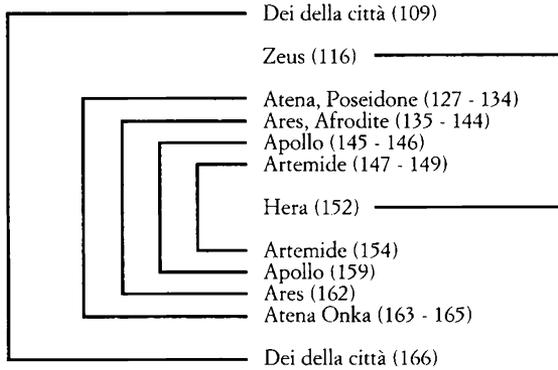
v. 39 (entra il Messo). Il Messo-spia entra dalla *parodos* di sinistra che rappresenta convenzionalmente lo spazio extra-urbano. Il messaggero solitamente non porta maschera: quindi, privo di *persona*, è come se non avesse volto. Sia questo Messo-spia, sia quello che riferisce sullo schieramento alle porte dei Sette nel commo centrale, sono dotati di una personalità molto esigua: la loro presenza scenica coincide esattamente con il testo del loro annuncio, senza alcuna eccedenza "personale"; infatti entrambi alla fine del messaggio escono di scena, insalutati e senza formule di congedo. Esaurita la sua specifica funzione drammatica – portare l'annuncio – il messo è come inesistente.

v. 69 (esce il Messo). Rimane in scena Eteocle, che rivolge una preghiera agli dei. La preghiera è conclusa quando entra in scena il coro.

Entrano dalla *parodos* di destra i 12 coreuti, con maschere di fanciulle, vestiti con lunghi pepli, stretti in vita dalla cintura virginale. Il corale si divide in due parti: il preludio astrofico (vv. 78-107), che accompagna la fase dell'entrata vera e propria dei coreuti, e la parte strofica (vv. 108-181), danzata. Il testo, pieno di espressioni di terrore e di angoscia (cui corrisponde una struttura metrico-ritmica molto agitata), fa ipotizzare che il coro entri nell'orchestra in disordine, con un passo scomposto, poco cadenzato e irregolare (cfr. v. 185, in cui Eteocle fa riferimento ad una precisa gestualità dei coreuti, gettatisi ai piedi delle statue). Difficile è stabilire se per il preludio, che accompagna l'entrata (vv. 78-107) fosse prevista un'esecuzione cantata (come il ritmo docmiaco parrebbe richiedere) o un'esecuzione in "recitativo" (assimilabile a quella dei più consueti preludi anapestici): Thalmann 1978, p. 87 propende per un'esecuzione complessivamente «sung not recitative». A cominciare dal preludio, comunque, il coro ricrea in scena l'effetto dei diversi rumori dell'assalto nemico, ricorrendo a ritmi evocativi, a metafore, ad onomatopee. Si potrebbe quindi ipotizzare, nella messa in scena del dramma, un sottofondo di rumori extrascenici in corrispondenza di questo corale e di quasi tutto l'episodio seguente (fino all'impegno di "silenzio" delle fanciulle: v. 263). Nel finale del preludio il coro si rivolge alla statua di Ares, collocata al centro dell'orchestra e identificabile a distanza grazie all'attributo dell'elmo d'oro (v. 106: con ogni probabilità gli attributi degli dei non sono soltanto evocati ma materialmente presenti, come segnali di identificazione delle statue, nell'allestimento scenografico).

Completata l'entrata, il coro si dispone più ordinatamente nell'orchestra per cantare e danzare le tre coppie strofiche (vv. 108-181). Sull'efficace espressività della danza del coro in questo dramma possediamo una preziosa osservazione di Ateneo I, 22: «Nel danzare i *Sette contro Tebe* [i coreuti] rendono visibili (φανερά) i fatti mediante la danza».

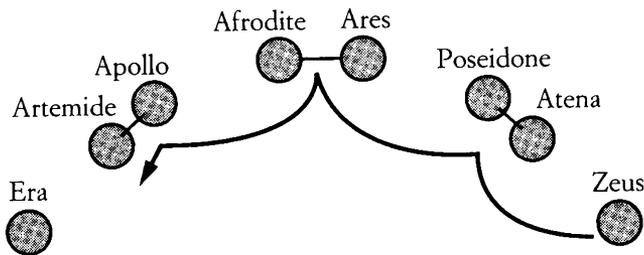
Il contenuto del canto è una preghiera rivolta collettivamente agli dei poliadici e singolarmente alle divinità, una per una; Thalmann 1978, p. 88, così schematizza le suppli-
che agli dei contenute ai vv. 108 ss.:



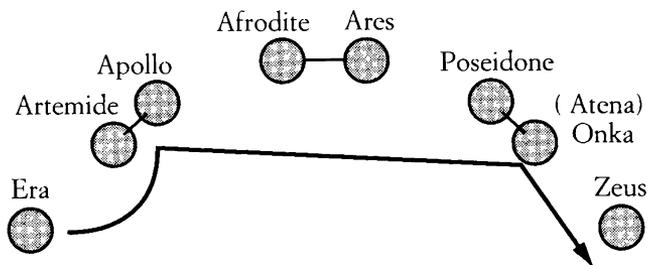
La presenza in scena delle statue degli dei è confermata da diversi dati: la ricorrenza del vocativo σὺ, ai vv. 127, 135, 145, 148; il fatto che l'epistrophe ad Ares «dall'elmo d'oro», al v. 106, sia contenuta nella misura di un trimetro giambico (frase ritmica che in un contesto come questo, di tipo lirico, è spesso segnale di un riferimento concreto alla realtà scenica: cfr. ad esempio, *Trachinie*, 207 e 217, precisi richiami alla situazione scenica ottenuti mediante trimetri giambici inseriti in un contesto lirico); il fatto che, nel commo dell'episodio seguente il coro faccia riferimento a «questo sacro corteo» (220: ὄδε πανάγουρις), quando il dimostrativo ὄδε è molto spesso indicativo di presenza scenica dell'oggetto o della persona così designata. Probante è inoltre il fatto che Eteocle, ancora nel primo episodio, cercherà di distogliere le fanciulle dal *toccare* le statue (v. 258: θιγγάνουσ' ἀγαλμάτων), statue da cui le invita ripetutamente a staccarsi (v. 265: ἔκτος ... ἀγαλμάτων).

Gli dei protettori della città sono dunque concretamente

in scena nella materialità delle loro statue: possiamo immaginarli raffigurati in dimensioni imponenti, seduti, fermi e maestosi, sui loro troni (v. 97: εὐέδρου). Il testo consente di ipotizzare la presenza come addobbo scenografico di alcuni attributi caratterizzanti le singole divinità: il tridente di Poseidone (v. 131), l'arco di Artemide (v. 149), e, sopra a tutti, l'elmo d'oro di Ares (v. 106). Ma se le statue degli dei sono presenti nell'orchestra, si può con buone ragioni ipotizzare, con Thalmann 1978, pp. 88-89, che la successione secondo cui vengono invocati gli dei, corrisponda alla disposizione stessa delle statue nell'orchestra, e quindi al percorso della danza del coro. All'inizio e alla fine della supplica il coro si rivolge dunque a tutti gli dei poliadici in gruppo, poi la danza segue le tappe di una processione, in cui i coreuti si rivolgono in sequenza alle diverse divinità, accostandosi in corrispondenza di ogni supplica ad una statua (al v. 143, il termine *πελαζόμεσθα* conferma il moto di accostamento fisico alle statue). Quindi – a partire dall'inizio della seconda coppia strofica – ritornano, con modo palindromo, a ripetere la supplica in ordine inverso, a ciascuno degli dei. Sviluppando lo schema di Thalmann, è dunque possibile ricostruire la disposizione delle statue nell'orchestra e il percorso della danza delle fanciulle; in corrispondenza della prima coppia strofica (vv. 108-149) il coro ha compiuto quasi completamente il primo giro del percorso, da Zeus ad Artemide (fermandosi prima dell'ultima statua, quella di Era):



La direzione antioraria del tracciato corrisponde alla segnalazione di Polluce, *Onomastikon* II, 27, secondo cui delle due entrate la parodos di destra figurava l'accesso dalla città, mentre quella di sinistra figurava l'accesso da "fuori": il coro dunque (dopo essere entrato nell'orchestra da destra e aver invocato Ares, padre di Tebe, alla fine del preludio) si rivolge prima alla statua di Zeus. La ricostruzione qui proposta conferma la presenza, al centro della schiera divina, della coppia Ares-Afrodite, i progenitori di Tebe nel sangue della figlia Armonia, sposa di Cadmo. In corrispondenza della seconda coppia strofica (vv. 150-165) il coro completa il giro, con la supplica ad Era, e quindi ripercorre in senso inverso la processione compiuta in corrispondenza dei vv. 116-152 (da Zeus a Era), con un passo orchestico che possiamo ipotizzare più mosso e serrato, secondo l'andamento rapido del docmio che è il ritmo-guida di questa sizigia: il tempo del percorso "di ritorno" avviene infatti in un numero di versi molto più ridotto rispetto a quelli corrispondenti al percorso "di andata". Nel secondo passaggio, inoltre, il coro salta la coppia centrale Ares-Afrodite (Ares però era stato oggetto di una supplica individuale, prima di tutti gli altri dei, ai vv. 104-108), e si sofferma davanti ad Atena – nominata con il suo epiteto fenicio: Onka –, ma non nomina il suo compagno di coppia, Poseidone. Lo schema coreografico di questo brano si lascia dunque così ricostruire:



Compiuto il doppio giro di suppliche individuali, il coro, in corrispondenza della terza coppia strofica (vv. 166-181) si rivolge nuovamente a tutto il gruppo delle divinità poliadiche: coreograficamente sono ipotizzabili due evoluzioni simmetriche (corrispondenti all'ultima strofe e antistrofe del corale), compiute al centro dell'orchestra, davanti a tutta la schiera divina. Al v. 172 l'aggettivo *χειροτόνους* contiene un prezioso indizio coreografico: in chiusura di strofe e antistrofe, i coreuti tendono le braccia verso le divinità e questa movenza orchestica corrisponde esattamente alla raffigurazione dei coreuti davanti all'altare di Dioniso del vaso di Berlino.

I EPISODIO

Sotto il rispetto drammaturgico si può notare il fatto che Eteocle interviene subito prima della *parodos* (la breve *rhe-sis* conclusiva del prologo, ai vv. 69-77) e subito dopo la fine del primo canto corale (vv. 182-202) e che il contenuto del suo primo discorso nell'episodio dà per presupposto che egli abbia assistito all'entrata dei coreuti, abbia ascoltato le loro suppliche e le loro espressioni di terrore e abbia avuto così modo di giudicare tutti questi atteggiamenti dannosi per la città. Eteocle dunque sarà rimasto in scena, muto e in disparte, per tutta la durata del canto di entrata: dichiara invece esplicitamente che uscirà di scena nell'ultima sua battuta nell'episodio (v. 284).

Le segnalazioni contenute ai versi 211 ss., 220, 239-240, 240-241 confermano che l'orchestra rappresenta l'acropoli della città, con i templi e le statue degli dei. Ai vv. 239-240 troviamo la giustificazione squisitamente drammaturgica della presenza del coro nell'azione drammatica: le fanciulle dichiarano il motivo (la paura per i rumori dell'assalto) per cui sono «venute sull'acropoli», ovvero, nella finzione drammatica, il motivo per cui sono entrate in scena. La preoccupazione di esplicitare una ragione logicamente plausibile per l'entrata e la permanenza in scena del coro è tipica del primo Eschilo: anche nei *Persiani* il coro dichiara

nei primi versi del dramma il motivo della sua comparsa scenica: gli anziani “Fedeli” si sono riuniti davanti alla reggia, mossi dall’angoscia per la mancanza di notizie da parte della spedizione partita verso Occidente. Ma la cura eschilea di saldare motivatamente il coro all’azione drammatica dà forse l’esito più felice nelle *Eumenidi* (più ancora che nel dramma corale per antonomasia, le *Supplici*), giacché le Erinni – che compongono il coro della tragedia – costituiscono con la loro persecuzione dell’assassino Oreste, il motore dell’azione scenica.

A conclusione del dialogo Eteocle impegna le fanciulle al patto di “silenzio”. L’impegno, che la corifea finisce per sottoscrivere (v. 263: στυῶ) si può interpretare, come si è detto, come l’impegno a non rendere più percepibili in scena i terrificanti rumori dell’assalto. Si può dunque ipotizzare che da questo punto in avanti, cessata per ordine di Eteocle ogni comunicazione fra “dentro” e “fuori”, cessi il sottofondo di rumori extrascenici e l’azione del dramma sia eseguita come sospesa in un irreal e astratto “silenzio”: il silenzio della censura in tempo di guerra.

v. 286 (esce Eteocle). Il coro resta solo nell’orchestra.

STASIMO

Il canto è organizzato su tre coppie antistrofiche, che corrisponde a tre evoluzioni e rivoluzioni orchestriche dei coreuti.

Leggendo la struttura metrico-ritmica del corale si ricava la sensazione del perdurare dell’agitazione, ma ora l’affanno è modulato sulla tonalità più mesta dell’angoscia personale delle fanciulle, non più – come nella *parodos* – nella tonalità concitata e scomposta del panico. Il confronto con gli schemi metrico-ritmici della *parodos*, nonché con la precedente sincopata sintassi, fa ipotizzare che anche le movenze orchestriche che accompagnano le tre coppie antistrofiche siano più calme e regolari. Nella prima rivoluzione, in corrispondenza dell’antistrofe α’, il tracciato della

danza porta ancora il coro a rivolgersi direttamente alle statue degli dei (e quindi a dare le spalle agli spettatori).

II EPISODIO

Il coro si divide in due semicori e annuncia le due entrate simmetriche: dalla *parodos* di destra (città) Eteocle, dalla *parodos* di sinistra (esterno) il Messaggero. Come nota Taplin 1977, p. 146 si tratta di un caso unico nelle tragedie superstiti di «symmetrical announcement»: due entrate contemporanee, segnalate dal coro mediante due annunci giustapposti.

Il *commo* centrale rappresenta, per la sua estensione e per la sua forma compositiva, un *unicum* in tutte le tragedie tradite. Tanto che com'è stato sostenuto da De Falco 1958, p. 96, proprio questo *commo* con le strofette liriche intercalate a distanza, fornirà il modello di sviluppo per un particolare modulo di intervento corale nell'episodio, che sarà utilizzato soprattutto nei drammi più tardi di Sofocle e di Euripide: il canto corale infraepisodico.

Problematica è l'interpretazione drammaturgica della scena, e in particolare degli interventi di risposta di Eteocle: molti interpreti si sono posti la questione di cosa succeda concretamente in scena mentre Eteocle parla, e le ipotesi avanzate al proposito sono state le più svariate (raccolte ed esaminate da Taplin 1977, pp. 146-156). Le principali sono le seguenti:

1) che Eteocle entri in scena accompagnato dai sei guerrieri tebanî prescelti: Taplin, che sostiene questa ipotesi, propone di emendare il futuro intenzionale τάξω «schierò», nel finale del I episodio (v. 284), in ἄξω «condurrò». Questa ricostruzione, accolta da alcuni interpreti, comporterebbe un effetto di movimentazione drammatica dell'episodio: a conclusione di ogni coppia di presentazioni la comparsa muta che impersona il tebanò designato da Eteocle per lo scontro, si allontanerebbe dalla scena per andare alla porta assegnata;

2) che la scena sia concepita come una *teichoscopia*: il

Messo descriverebbe i nemici ed Eteocle controllerebbe la situazione dall'alto delle mura, e indicherebbe con gesti le diverse porte e i guerrieri ad esse via via assegnate (Dale 1964, p. 166).

Entrambe queste ipotesi drammaturgiche non trovano però – come bene dimostra lo stesso Taplin – nessuna certa conferma nel testo: l'unico elemento che potrebbe far pensare a una prossimità fisica (se non a una presenza scenica) dei sei difensori è il pronome deittico ὄδε, cui Eteocle ricorre al v. 408 e al v. 472, per indicare Melanippo e Megareo (ma nel secondo caso, il v. 472 è considerato spurio da Page ed espunto dalla sua edizione). Come però argomenta Taplin, il dimostrativo deittico non sempre rimanda a una realtà scenica, ma spesso a una presenza che in scena viene vividamente evocata: così è, ad esempio per l'esercito nemico, che al v. 80 il coro indica con un ὄδε, proprio in quanto presente alla sua immaginazione. Anche il Messo, nel presentare i campioni nemici (senza dubbio lontani dalla scena del dramma), usa più volte il deittico ὄδε (ai vv. 395, 424, 470, 544). L'ipotesi della *teichoskopia*, d'altro canto, resta comunque un'ipotesi ingegnosa ma del tutto priva di riscontri scenici.

La critica più recente, a partire da Cameron 1970, p. 95 ss. (ma poi anche Taplin 1977, p. 155 ss.; Zeitlin 1982, p. 44 ss.), è propensa a riconoscere il carattere tutto verbale di questo agone: il movimento drammatico consiste essenzialmente nel percorso di andata e ritorno delle parole del Messo e di Eteocle, e l'evento drammatico è messo in moto per effetto – concreto e immediato, ma nello spazio extrascenico – delle parole di Eteocle. Nella finzione drammatica dunque i duelli alle porte *accadono*, nel momento in cui il Messo e soprattutto Eteocle li evocano in scena con le loro parole.

La particolarità strutturale, drammaturgica e tematica di questo lungo episodio fu già oggetto di critica da parte dei contemporanei: Euripide nei due drammi che riprendono il mito dei *Sette* – le *Supplici* e le *Fenicie* – polemizza, in due

brani schiettamente metateatrali, con la drammaturgia eschilea del commo degli scudi: ai vv. 846 ss. delle *Supplici*, Teseo, dopo aver interrogato Adrasto sulle qualità dei campioni argivi, lo prega di non enumerargli la lista dei campioni tebanî antagonisti, con queste parole: «Solo una cosa non ti voglio chiedere, per non essere deriso da te: con chi ciascuno di loro si scontrò in battaglia e dalla lancia di quale nemico venne trafitto. Vani sono questi discorsi per chi ascolta e per chi parla: chiunque abbia partecipato ad una battaglia, sa bene che davanti agli occhi fitte sono le lance, e chi è valente e riferisce con chiarezza non potrebbe né domandare cose simili, né credere a chi avesse l'ardire di raccontarle. Infatti già si fa fatica a vedere ciò che è necessario, quando ci si trova di fronte ai nemici».

Così anche, nelle *Fenicie* (ai vv. 751 ss.) l'Eteocle euripideo si rifiuta di enumerare i nomi dei campioni tebanî; ed è ancora polemica metateatrale con il lungo commo eschileo: «Dire il nome di ciascuno sarebbe un lungo discorso e non c'è tempo: i nemici sono qui, sotto le mura».

L'inserzione, dopo ogni coppia di *rheseis* Messo-Eteocle, delle strofette corali – una sorta di clausola di ogni “duello” – conferma che il ruolo del coro nell'azione di questo dramma è ancora centrale come sponda fissa di riferimento degli eventi scenici.

v. 652 (esce il Messaggero). Dopo il settimo annuncio, e senza aspettare la “risposta” di Eteocle, il Messo esce di scena. È questa l'ipotesi sostenuta anche da Taplin 1989, p. 156, che colloca l'exit del Messo a questo punto, notando il fatto che gli ultimi quattro versi dell'annuncio contengono molti segnali che inducono a considerarli come conclusivi: i dimostrativi riassuntivi τοιαῦτα e ἐκείνων al v. 649; l'asserzione di irresponsabilità personale riguardo al contenuto del messaggio, al v. 651 (topica nelle entrate e nelle uscite dei messaggeri: una sorta di “ambasciator non porta pena”); il pronome τῷδε al v. 651, che corrisponde con ogni probabilità ad un gesto enfatico, auto-deittico, del Messo. Più debole pare invece l'ipotesi, sostenuta da parte della critica,

secondo cui l'uscita del Messo sarebbe da posticipare alla fine della replica di Eteocle, o addirittura alla fine dell'episodio: tale ricostruzione sarebbe sostenuta dal fatto che il Messaggero stesso potrebbe essere il destinatario degli ordini di Eteocle ai vv. 675-676 (Erbse 1964, p. 19); ma potrà invece trattarsi di attendenti del re, servitori del personaggio principale, presenti in scena come comparse mute (come accade in molte altre tragedie) con l'incarico specifico di «portare messaggi e oggetti» (Taplin 1989, p. 156). Se dunque, a quanto pare, il Messo esce alla fine del suo settimo annuncio (dopo il v. 652), questo fatto comporta delle importanti conseguenze per l'interpretazione dell'intero episodio. L'assenza del Messo nel tempo dell'ultima replica di Eteocle chiarisce infatti un dettaglio drammaturgicamente fondamentale: chi sia il destinatario delle sette "risposte" di Eteocle. Risulta chiaro infatti che, se il Messo, da parte sua si rivolge – come impone il suo status (e il suo ruolo drammatico di deuteragonista) – sempre al re (e al protagonista); Eteocle invece non risponde al Messo né gli rivolge *personalmente* parola, se non nelle battute che nel testo compaiono come esplicitamente rivolte a lui: soltanto cioè nei due casi in cui gli ordina – apostrofandolo con la seconda persona dell'imperativo – di passare al successivo annuncio (λέγε al v. 451; κόμπασζε, al v. 480); l'unico altro riferimento – molto debolmente "personale" – è nel punto in cui Eteocle, riprendendo alla lettera dalle parole del Messo la descrizione dello scudo di Tideo, ricorre alla seconda persona singolare (ἦν λέγεις, al v. 400).

In tutte e sette le *rheseis* di Eteocle dunque (e non solo nell'ultima, quando il Messo è già molto probabilmente fuori scena) l'interlocutore è del tutto assente e per tutte si potrà parlare di «Quasimonolog» (Fraenkel 1967, p. 82): tutte le "repliche" infatti sono rivolte non al "personaggio-Messo" ma al contenuto dell'annuncio, perché l'unica consistenza formale e drammaturgica del Messo è la sua voce. Per il resto il destinatario dei discorsi di Eteocle resterà la città, rappresentata in scena dalle fanciulle del coro (e tea-

tralmente dagli spettatori della tragedia). Ma se dunque in questo dramma l'unico interlocutore di Eteocle (le uniche presenze sceniche con cui l'attore dialoga) è il coro, risulta allora una volta di più confermata l'importanza dei brevi corali cantati dalle fanciulle a sigillo delle prime sei porte.

Nelle ultime battute della sua settima replica, Eteocle si appresta a uscire di scena per andare ad affrontare il fratello alla Porta Settima: ma il coro interviene direttamente e attivamente nell'azione, bloccando Eteocle e ritardandone l'uscita fino alla fine dell'episodio (v. 719). Com'è stato notato (Thalman 1978, pp. 93-94) questo è il più lungo brano *parlato* che il coro – e più precisamente la corifea – reciti nel dramma (vv. 677-682). Le fanciulle interrompono dunque l'esodo di Eteocle: in base alla morfologia del primo verso recitato dalla corifea (l'iperbato fra la negazione e il verbo, colmato dagli affettuosi vocativi, affannosamente asindetici) si potrebbe ipotizzare, sviluppando registicamente l'intuizione di Taplin, che le fanciulle del coro corrano a trattenerlo fisicamente Eteocle in scena, impedendogli l'uscita che viene così ritardata (di «delayed exit» parla propriamente Taplin 1989, p. 162). È il coro, quindi, che riavvia l'azione drammatica, dilazionando la conclusione dell'episodio: e l'azione riprende in effetti, in forma prima di *commo* epirrematico, poi di *sticomitia*. Nella parte *commatica* di questo ultimo “dialogo” si può ipotizzare che Eteocle stia fisso in mezzo all'orchestra e che le fanciulle compiano le loro evoluzioni orchestriche intorno a lui, cercando di contenerne il furore e di trattenerlo, il più possibile, dalla sortita fatale. Nelle battute *sticomitiche*, invece, possiamo ipotizzare un Eteocle già avviato verso la *parodos* di sinistra (esterno), che risponde battuta per battuta bruscamente e recisamente (cfr. v. 713: «non farla lunga!») alla corifea che tenta ancora, per quanto possibile di trattenerlo (con gli imperativi ai vv. 712, 714, con la *gnome* al v. 716, con l'ultima interrogativa retorica al v. 718).

v. 719 (esce Eteocle) (da sinistra: verso l'esterno).

STASIMO

Rimasto solo in scena, in un tempo drammaturgico breve, che solo simbolicamente può bastare a coprire il “reale” svolgimento dei duelli, il coro ricapitola il destino della stirpe labdacide e la catena di oracoli e di maledizioni che portano fino all’“attuale” fratricidio. Il corale è modulato su misure ritmiche assai più composte e regolari rispetto alle liriche precedenti: le fanciulle rabbriviscono ancora, ma ora è l’orrore per l’epifania di Erinni che porta con sé l’estinzione del *genos* regale. Tutto questo produce un effetto raggelante sulla dinamica dei ritmi e sui gesti della danza.

v. 792, entra il Messaggero (da sinistra).

vv. 803-810, dialogo sticomitico fra la corifea e il Messo.

v. 821, esce il Messaggero (da destra: rientra in città).

ESODO

Il coro rimasto nuovamente solo in scena, riprende a cantare. Il preludio astrofico, mosso e agitato, è la prima contrastata reazione al doppio annuncio portato dal Messo («la città ha vinto, i due re sono morti»). Il coro è combattuto fra la gioia e il lutto, ma subito sceglie decisamente il secondo: nella coppia strofica dichiara esplicitamente di prepararsi ad istruire un canto funebre (v. 835). La coppia strofica si conclude a v. 847 con una notazione sull’inadeguatezza delle parole.

A questo punto, secondo la gran parte degli interpreti, vengono portati in scena i due cadaveri: inequivocabili, mi pare, i segnali della comparsa dei due corpi: τὰδ’, deittico al v. 848 e al v. 850; προὔπτος, «davanti agli occhi», al v. 848; ὄρᾶν, «vedere» al v. 849; la stessa notazione di un ammutolimento davanti allo spettacolo: τί φῶ; «cosa posso dire?», al v. 850.

I cadaveri, a quanto possiamo rintracciare nel testo, sono presentati come una coppia inseparabile: nei vv. 848-850, ritroviamo per tre volte aggettivi composti con il suffisso δι- (διπλά, διδύμαιν, δίμορα), e ancora il duale al v. 849.

Dal v. 852, esplicite segnalazioni coreografiche indicano che il coro si sta avviando all'esodo: le fanciulle si dispongono come corteo funebre, organizzandosi come l'equipaggio di una barca funerea. Al v. 854 c'è l'esortazione topica al movimento ἄλλᾶ; segue la segnalazione di uno dei gesti rituali del lutto: il battersi la testa con le due mani (al v. 855). Quindi l'esortazione a sincronizzare il ritmo dei colpi, a tempo cadenzato, con la metafora dei «colpi di remo» (cfr. *Persiani* 1046). L'esodo così avviato doveva quindi, nella redazione originale del dramma, probabilmente concludersi con l'uscita del corteo dalla *parodos* di sinistra e il trasporto dei due cadaveri, fuori della città, verso la tomba.

Nel finale interpolato, l'esodo si dilata per la comparsa di Antigone e Ismene, quindi, al v. 1005 entra in scena l'Araldo che annuncia il bando per il corpo di Polinice, cui Antigone si ribella, e infine il coro si suddivide in due parti: una a far da corteo funebre ad Eteocle (e quindi probabilmente ad uscire dalla *parodos* di destra, verso la città che accoglie il corpo del suo difensore); l'altra verso la *parodos* di sinistra, ad accompagnare il corpo di Polinice, rifiutato dalla città.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni critiche più recenti

- P. Mazon, *Eschyle* 1. *Texte établi et traduit*, Paris 1920, 1983¹¹.
G. Murray, *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1937, 1955².
D. Page, *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1972.
M. West, *Aeschylus Septem contra Thebas*, Leipzig 1992.

Scoli ai «Sette contro Tebe»

- O. L. Smith, *Scholium graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, Pars II. Fasc. 2. Scholia in Septem adversus Thebas continens, Leipzig 1982.

Storia del testo e bibliografia

- A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, New York 1943.
R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of the Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964.
R. D. Dawe, *Repertory of conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965.
A. Wartelle, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, Paris 1974.

A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, Paris 1978.

Lessici

G. Italie, *Index Aeschyleus*, Leiden 1964².

H. G. Endinger, *Index analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim 1981.

Alcune traduzioni italiane

C. Carena, *Eschilo, Le Tragedie*, Torino 1956.

Q. Cataudella, *I sette contro Tebe*, Firenze 1956.

C. Pavese, *Eschilo. I Sette contro Tebe*, Torino 1959.

L. Traverso, *Eschilo. Le Tragedie*, Firenze 1961².

C. Diano, *I Sette contro Tebe*, Firenze 1966 (ora in *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze 1970).

G. e M. Morani, *Tragedie e Frammenti di Eschilo*, Torino 1987.

F. Ferrari, *Eschilo. Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*, Milano 1987.

M. Pintacuda, *Sette contro Tebe*, Palermo 1990⁸.

Testi di consultazione generale

E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* I-II, Paris 1969 (tr. it. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* I-II, Torino 1976).

P. Chantraine, *La Formation des noms en Grec ancien*, 1933.

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1968 (=DELG).

Studi sul teatro, sulla tragedia, sul mito tebano e su Eschilo

C. Anti, *Teatri greci arcaici*, Padova 1946.

H. C. Baldry, *The Dramatization of the Theban Legend*, G&R 1956, pp. 63-66.

G. Cerri, *La tragedia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1, tomo 1, Roma 1992, pp. 301-334.

- A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968.
 R. D. Dawe, *The Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus*, PCPhS CLXXXIX, 1963, pp. 21-62.
 V. De Falco, *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958.²
 M. Detienne, J. P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris 1974 (tr. it. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari 1978).
 M. Detienne, *Orphée au miel*, in J. Le Goff-P. Nora, *Faire l'histoire*, III, Paris 1976, pp. 56-75.
 L. Di Gregorio, *Le scene di annuncio nella tragedia greca*, Milano 1967.
 W. Dörpfeld, E. Reisch, *Das griechische Theater*, Athens 1896.
 F. R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948.
 E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950.
 B. Gentili, *La metrica dei greci*, Firenze 1951.
 B. Gentili, R. Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Roma 1987.
 W. Jens (herausg. von) *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971.
 W. Kranz, *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
 D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977.
 O. Longo, *Tecniche della comunicazione e ideologie sociali nella Grecia antica*, QUCC XXVII, 1978, pp. 63-92.
 O. Longo, *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, a cura di L. de Finis, Firenze 1989.
 C. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988.
 S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974.
 S. Melchinger, *Die Welt als Tragödie. 1. Aischylos, Sophokles*, München 1979.
 A. Moreau, *L'attelage et la navire: la rencontre de deux thèmes dans l'œuvre d'Eschyle*, RPh LIII, 1979, 1, pp. 98-115.
 G. Murray, *Aeschylus; the Creator of Tragedy*, Oxford 1940.
 D. van Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Diss. Utrecht, 1963.
 R. Padel, *Making Space Speak*, in *Nothing to do with Dionysos?* ed. by J. Winkler and F. Zeitlin, Princeton N.J. 1989, pp. 336-365.
 D. L. Page, *Actors Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.

- A. Peretti, *Epirrema e tragedia*, Firenze 1939.
- E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976.
- C. Reinberg, *Etimologia in Eschilo: modalità e significato della riflessione linguistica in un testo poetico*, in Sandalion iv, 1981, pp. 31-57.
- J. Rode, *Untersuchungen zur Form des Aischyleischen Chorliedes*, Diss., Tübingen 1965.
- J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1949.
- H. J. Rose, *A Commentary of the Surviving Plays of Aeschylus* 1, Amsterdam 1957.
- T. G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley 1982.
- O. Schröder, *Aeschyli Cantica*, Leipzig 1916².
- G. A. Seeck, *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie. Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984.
- G. Serra, *Edipo e la peste*, Venezia 1994.
- B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig 1928 (tr. it. *Eschilo e l'azione drammatica*, Milano 1969).
- B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971.
- W. B. Stanford, *Aeschylus in his Style. A Study in language and personality*, Dublin 1942.
- T. C. W. Stinton, *The Riddle at Colonus*, in *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990, pp. 265-270.
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, London 1946² (tr. it., *Eschilo e Atene*, Torino 1949).
- J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1973.
- F. Vian, *Les origines de Thèbes: Cadmos et les Spartes*, Paris 1963.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin 1921¹.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914.
- F. Zeitlin, *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian drama, in Greek Tragedy and Political Theory*, ed. by J.P. Euben, Berkeley-Los Angeles-London, 1986 (ora in *Nothing to do with Dionysos?*, ed. by J. Winkler and F. Zeitlin, Princeton N. J., 1989, pp. 130-167).
- B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München-Zürich 1986.

- A. W. H. Adkins, *Divine and human Values in Aeschylus' Seven against Thebes*, in «Antike und Abendland» xxviii, 1982, pp. 32-68.
- U. Albin, *Aspetti dei Sette a Tebe*, PP n.s. xxvii 1972, pp. 289-300.
- H. Bacon, *The Shield of Eteocles*, in «Arion» iii, 1964, pp. 27-38 (ora in *Oxford Readings on Greek Tragedy*, ed. by E. Segal, Oxford 1983).
- S. Bernadete, *Two Notes on Aeschylus' Septem*: i. *The Parodos and First Stasimon*, in «Wiener Studien» n.s. i, 1967, pp. 22-30; ii. *Eteocles' Interpretation of the Shields*, in «Wiener Studien» n.s. ii, 1968, pp. 5-17.
- L. Bergson, *Zu drei Aischylos Stellen*, in «Eranos» 53, 1955, pp. 141-147.
- B. Borecky, *Bemerkungen am Rande des Bruderstreites in den Sieben gegen Theben*, in *Antiquitas Graeco-Romana ac tempora nostra*, Praha 1968, pp. 263-267.
- A. L. Brown, *Aeschylus, Septem 848-860*, in «Eranos» lxxiv, 1976, pp. 6-21.
- A. L. Brown, *The End of the Seven against Thebes*, in «Classical Quarterly» n.s. xxvi, 1976, pp. 206-216.
- A. L. Brown, *Eteocles and the Chorus in the Seven against Thebes*, in «Phoenix» xxxi, 4, 1977, pp. 300-318.
- W. Burkert, *Seven against Thebes: an oral tradition between Babylonian magic and Greek literature*, in *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, a cura di C. Brillante, M. Cantilena, C.O. Pavese, Padova 1981, pp. 29-48.
- A. P. Burnett, *Curse and Dream in Aeschylus' Septem*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies» xiv, 1973, pp. 343-368.
- R. S. Caldwell, *The Misogyny of Eteocles*, in «Arethusa» vi, 1973, pp. 197-231.
- H. D. Cameron, *The Debt to Earth in the Seven against Thebes*, in «Transactions of American Philological Association» xcv, 1964, pp. 1-8.
- H. D. Cameron, «*Epigoni*» and the Law of Inheritance in Aeschylus' *Septem*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies» ix, 1968, pp. 247-257.
- H. D. Cameron, *The Power of Words in the Seven Against Thebes*,

- in «Transactions of American Philological Association» ci, 1970, pp. 95-118.
- H. D. Cameron, *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, Paris 1971.
- A. Y. Campbell, *Aeschylus, Septem 12-13*, in «Classical Review» xlv 1931, pp. 5-6.
- A. Y. Campbell, *More about Aeschylus Septem 10-20*, in «Classical Review» xlv, 1931, pp. 115-117.
- A. Y. Campbell, *Aeschylus Septem 13-12 Again*, in «Classical Review» xlvi, 1932, p. 155.
- Q. Cataudella, *Emendamenti ai Sette contro Tebe*, in «Rivista di Filologia e Istruzione Classica» xxxv, 1956, pp. 45-51.
- M. Centanni, *Eschilo, Sette contro Tebe 699-700: melanaigis (...)* *Erinyes*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. xlvi, 1994, pp. 129-134.
- R. D. Dawe, *The End of the Seven against Thebes*, in «Classical Quarterly» n.s. xvii, 1967, pp. 16-28.
- R. D. Dawe, *The End of the Seven against Thebes yet again*, in *Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry presented to Sir Denys Page*, ed. by R.D. Dawe, Cambridge 1978.
- C. M. Dawson, *The Seven against Thebes by Aeschylus*, Englewood Cliff N.J., 1970.
- M. Delcourt, *Le rôle du choeur dans les Sept devant Thèbes*, in «L'Antiquité Classique» i (1932), pp. 25-33.
- C. Diano, *I sette a Tebe*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 329-337.
- H. Diller, *Thebanerinnen und Danaiden. Zwei Frauenchöre des Aischylos*, in «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» i, 1975, pp. 33-43.
- F. Donadi, *Gorgia, Elena 16 (Quel Quattrocentocinque)*, in «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca» iv, 1977-78, pp. 48-77.
- H. Engelmann, *Der Schiedsrichter aus der Fremde*, in «Rheinisches Museum» cx (1967), pp. 97-102.
- H. Erbse, *Interpretationsprobleme in den Septem des Aischylos*, in «Hermes» xcii, 1964, pp. 1-22.
- H. Erbse, *Zur Exodus der Sieben (Aisch. Sept. 1005-1078)*, in *Serta Turyniana. Studies in Honor of Alexander Turyn*, Urbana-Chicago-London, 1974, pp. 169-198.
- F. Ferrari, *La scelta dei difensori nei Sette contro Tebe di Eschilo*, in «Studi Classici e Orientali» xix-xx, 1970-1971, pp. 141-171.
- F. Ferrari, *La decisione di Eteocle e il tragico dei Sette contro Tebe*,

- in «Annali della Scuola Superiore di Pisa» III 2, 1972, pp. 141-171.
- F. Ferrari, *Ancora sulla cronologia interna dei Sette contro Tebe*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XIX, 1978, pp. 39-48.
- F. Ferrari, *Visualità e tragedia: per una lettura scenica di «Persiani», «Sette contro Tebe» e «Supplici»*, in «Civiltà Classica e Cristiana» VII, 1986, pp. 133-154.
- B. H. Fowler, *The Imagery of the Seven against Thebes*, in «Symbolae Osloenses» XLV, 1970, pp. 24-37.
- E. Fraenkel, *Die sieben Redepaare in Thebanerdrama des Aeschylus*, in «Sitzungsberichte der Bayerischen Akad. der Wissenschaften» III, 1957 (ora in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie* I, Roma 1964, pp. 273-328).
- E. Fraenkel, *Zu Aeschylus Septem 4-8*, in «Museum Helveticum» XVIII, 1961, p. 37 (ora in *Kleine Beiträge* I, p. 263).
- E. Fraenkel, *Aeschylea*. I. *Zu Septem 183*. II. *Die Schlußverse der Septem*, in «Museum Helveticum» XVIII, 1961, pp. 131-135 (ora in *Kleine Beiträge* I, pp. 265-71).
- E. Fraenkel, *Zum Schluß der Sieben gegen Theben*, in «Museum Helveticum» XXI, 1964, pp. 58-64.
- K. von Fritz, *Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus' Sieben gegen Theben*, in *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, pp. 193-226.
- C. Froidefond, *La double fraternité d'Étéocle et de Polynice (Les Sept contre Thèbes v. 576-579)*, in «Revue des Études Grecques» XC, 1977, pp. 211-222.
- L. Golden, *The Character of Eteocles and the Meaning of the Septem*, in «Classical Philology» LIX, 1964, pp. 79-89.
- M. Gronewald, *Aischylos, Sieben gegen Theben 542*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» XIV, 2, 1974, pp. 118-120.
- P. Groeneboom, *Aischylos' Zeven tegen Thebe*, Groningen 1938.
- H. Hecht, H. H. Bacon, *Aeschylus, Seven against Thebes*, New York-London 1974.
- G. O. Hutchinson, *Aeschylus: Septem contra Thebas*, Oxford 1985.
- P. Judet de la Combe, *Étéocle interprète. Action et langage dans la scène centrale des Sept contre Thèbes d'Eschyle*, in *Le texte et ses représentations*, Paris 1987, pp. 57-79.
- G. M. Kirkwood, *Éteocles Oiakostrophos*, in «Phoenix» XXIII, 1969, pp. 9-25.

- O. Klotz, *Zu Aischylos thebanischer Tetralogie*, in «Rheinisches Museum» lxxii, 1917-18, pp. 616-625.
- R. Kohl, *Zum Schluß von Aischylos Sieben gegen Theben*, in «Philologus» lxxvi, 1920, pp. 208-213.
- A. Lesky, *Aischylos, Septem 576 ff.*, in *Studi in onore di G. Funaioli*, Roma 1955, pp. 163-169.
- A. Lesky, *Eteokles in den Sieben gegen Theben*, in «Wiener Studien» lxxiv, 1961, pp. 5-17.
- H. Lloyd-Jones, *The End of the Seven against Thebes*, in «Classical Quarterly» n.s. ix, 1959, pp. 80-115.
- N. Loraux, *Poluneikes eponumos: les noms des fils d'Œdipe, entre épique et tragédie*, in *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, a cura di C. Calame, Genève 1988.
- L. Lupas, Z. Petre, *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Bucuresti-Paris, 1981.
- F. Maltomini, *Eschilo, Sette a Tebe 653-719*, in «Maia» n.s. xxvi, 1974, pp. 231-243.
- F. Maltomini, *La "necessità" nella decisione di Eteocle*, in «Annali della Scuola Superiore di Pisa» iii, 4, 1974, pp. 1265-1279.
- F. Maltomini, *La scelta dei difensori delle sette porte nei Sette a Tebe di Eschilo*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» xxi, 1976, pp. 65-80.
- G. R. Manton, *The Second Stasimon of the Seven against Thebes*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the Univ. of London» viii, 1961, pp. 77-84.
- J. Mesk, *Die Parodos der Sieben gegen Theben*, in «Philologus» lxxxix, 1934, pp. 454-459.
- A. Moreau, *Fonction du personnage d'Amphiaraos dans les «Sept contre Thèbes»: le «blason en abyme»*, in «Bulletin de l'Association G. Budé» 1976, 2, pp. 158-181.
- P. von der Mühl, *Der Zweikampf der Oidipussöhne im dritten Epeisodion der Septem*, in «Museum Helveticum» xxi, 1964, pp. 225-227.
- G. Müller, *Textkritisches zu den Septem des Aischylos*, in «Hermes» xciv, 3, 1966, pp. 257-266.
- P. Nicolaus, *Die Frage nach der Echtheit der Schlussszene von Aischylos' «Sieben gegen Theben»*, Diss., Stuttgart 1967.
- B. Otis, *The Unity of the Seven against Thebes*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies» iii, 1960, pp. 153-174.
- H. Patzer, *Die dramatische Handlung der Sieben gegen Theben*,

- in «Harvard Studies in Classical Philology» LXXIII, 1958, pp. 97-119.
- H. Petersmann, *Zum Schluß von Aischylos' Sieben gegen Theben*, in «Ziva Antika» XXII, 1972, pp. 25-34.
- Z. Petre, *Thèmes dominants et attitudes politiques dans les Sept contre Thèbes d'Eschyle*, in «Studi Classici» XIII, 1971, pp. 15-28.
- A. Platt, *The Last Scene of the Seven Against Thebes*, in «Classical Review» XXVI, 1912, pp. 141-144.
- A. J. Podlecki, *The Character of Eteocles in Aeschylus' Septem*, in «Transactions of American Philological Association» XCV, 1964, pp. 283-299.
- L. A. Post, *The Seven against Thebes as Propaganda for Pericles*, in «The Classical Weekly» XVI, 1950, pp. 49-52.
- W. Pötscher, *Zum Schluß der Sieben gegen Theben*, in «Eranos» LVI, 1958, pp. 140-154.
- O. Regenbogen, *Bemerkungen zu den Sieben des Aischylos*, in «Hermes» LXVIII, 1933, pp. 51-69 (ora in *Kleine Schriften*, München 1961, pp. 36-56).
- F. Ritschl, *Der Parallelismus der Sieben Redenpaare in den Sieben gegen Theben des Aischylos*, in «Jahrbücher für Klassische Philologie» LXXXVII, 1858, pp. 761-784 (ora in *Kleine Philologische Schriften* I, Leipzig 1866, pp. 300-361).
- C. Robert, *Die Parodos der aischyleischen Septem*, in «Hermes» LVII, 1922, pp. 161-170.
- H. J. Rose, *Three Notes on Aeschylus*, in «Classical Review» 1932, p. 11.
- H. J. Rose, *Once more Aeschylus Septem 13-12*, in «Classical Review» 1932, p. 203.
- H. J. Rose, Δράμα Ἄρεως μεστόν, in «Mnemosyne» VI, 1938, pp. 321-328.
- Th. Rosenmeyer, *Seven against Thebes. The Tragedy of War*, in «Arion» I, 1962, pp. 48-78.
- W. Schadewaldt, *Die Wappnung des Eteokles. Zu Aischylos' Sieben gegen Theben*, in *Eranion. Festschrift für H. Hommel*, edd. J. Krogmann, E. Zinn, Tübingen 1961, pp. 105-116.
- J. T. Sheppard, *The Plot of the Septem contra Thebas*, in «Classical Quarterly» VII, 1913, pp. 73-82.
- O. L. Smith, *The Father's Curse. Some Thoughts on the Seven against Thebes*, in «Classica and Mediaevalia» XXX, 1969, pp. 27-43.

- F. Solmsen, *The Erinys in Aeschylus' Septem*, in «Transactions of American Philological Association» LXXIII, 1937, pp. 197-211.
- W. G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven-London 1978.
- A. Todesco, *Nota critica Sept. 785*, in «Atheneum», 1936, pp. 54-55.
- T. G. Tucker, *The Seven Against Thebes of Aeschylus. With critical notes, commentary, translation and a recension of scholia*, Cambridge 1908.
- P. Ubaldi, *I Sette contro Tebe*, Torino 1913.
- P. Vidal-Naquet, *Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des «Sept contre Thebes»*, in «Annali del seminario di studi del mondo classico», Napoli 1979, pp. 95-118 (tr. it. *Gli scudi degli eroi. Saggio sulla scena centrale dei Sette contro Tebe in Mito e Tragedia* II, Torino 1991, pp. 103-134).
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Drei Schlußscenen griechischer Dramen* I, in *Sitzungsber. der Berliner Akademie* 1903, pp. 436-450.
- K. Wilkens, *Δίκη ὁμαίων? Zu Aischylos Sieben 415*, in «Hermes» XCVII, 1969, pp. 117-121.
- C. W. Willink, *A Problem in Aeschylus' Septem*, in «Classical Quarterly» n.s. XVIII, 1968, pp. 4-10.
- R. P. Winnington-Ingram, *Aeschylus Septem 187-190, 750-757*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the Univ. of London» XIII, 1966, pp. 88-93.
- R. P. Winnington-Ingram, *Septem contra Thebas*, in «Yale Classical Studies» XXV, 1977, pp. 1-45 (ora in *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983).
- E. Wolff, *Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben gegen Theben*, in «Harvard Studies in Classical Philology» LXII, 1958, pp. 89-95.
- M. Wundt, *Die Schlußszene der Sieben gegen Theben*, in «Philologus» LXXV, 1906, pp. 357-381.
- F. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield: Semiotic and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Roma 1982.

Finito di stampare nel mese di settembre 1995
per conto di Marsilio Editori® in Venezia
da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

IL CONVIVIO

Collana di classici greci e latini

diretta da Maria Grazia Ciani

- Alcifrone, *Lettere di parassiti e di cortigiane*, a cura di E. Avezzù, introduzione di O. Longo, pp. 208
- Apuleio, *Il demone di Socrate*, a cura di B.M. Portogalli Cagli, pp. 88
- Aristofane, *Le Nuvole*, a cura di F. Turato, pp. 240
- Cesare, *La disfatta della Gallia* (De Bello Gallico, vii), a cura di G. Cipriani, pp. 228
- Cicerone, *Il sogno di Scipione*, a cura di F. Stok, pp. 104
- Cicerone, *In difesa di Marco Celio*, a cura di A. Cavarzere, pp. 184
- Cicerone, *In difesa di Milone*, a cura di P. Fedeli, pp. 200
- Claudiano, *Elogio di Serena*, a cura di F.E. Consolino, pp. 132
- Demostene, *Il porto dei ladri* (Contro Lacrito), a cura di U. Albini e S.F. Aproso, pp. 124
- Demostene, *Processo a una cortigiana* (Contro Neera), a cura di E. Avezzù, pp. 176
- Dione di Prusa, *Il cacciatore*, a cura di E. Avezzù e F. Donadi, pp. 144
- Ermete Trismegisto, *La pupilla del mondo*, a cura di C. Poltronieri, introduzione di G. Filoramo, pp. 104
- Ermete Trismegisto, *Poimandres*, a cura di P. Scarpi, pp. 122
- Euripide, *Le baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, pp. 224
- Flavio Giuseppe, *In difesa degli Ebrei* (Contro Apione), a cura di F. Calabi, pp. 272
- Giovenale, *Contro le donne* (Satira vi), a cura di F. Bellandi, pp. 192
- Ippocrate, *Arie Acque Luoghi*, a cura di L. Bottin, pp. 144
- Lisia, *Contro i tiranni*, a cura di G. Avezzù, pp. 160
- Luciano, *Dialoghi delle cortigiane*, introduzione e traduzione di E. Pelli-zer, commento di A. Sirugo, pp. 200
- Luciano, *La danza*, a cura di S. Beta, traduzione di M. Nordera, pp. 160
- Luciano, *L'amante della menzogna*, a cura di F. Albini, introduzione di U. Albini, pp. 112

- Luciano, *Questioni d'amore*, a cura di E. Cavallini, introduzione di E. Degani, pp. 160
- Museo, *Ero e Leandro*, a cura di G. Paduano, pp. 72
- Omero, *Iliade*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, pp. 1152
- Omero, *Ettore e Andromaca* (Iliade vi), a cura di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, pp. 104
- Omero, *Il canto di Patroclo* (Iliade xvi), a cura di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, pp. 136
- Omero, *Il riscatto di Ettore* (Iliade xxiv), a cura di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, pp. 120
- Omero, *La morte di Ettore* (Iliade xxii), a cura di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, pp. 120
- Omero, *L'ira di Achille* (Iliade i), a cura di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, pp. 120
- Omero, *Odissea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, pp. 912
- Orazio, *Il libro degli epodi*, a cura di A. Cavarzere, traduzione di F. Bandini, pp. 256
- Ovidio, *I cosmetici delle donne*, a cura di G. Rosati, pp. 104
- Ovidio, *I rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, con un saggio di G.B. Conte, pp. 184
- Pascoli Giovanni, *Giugurta*, a cura di A. Traina, pp. 104
- Platone, *Apologia di Socrate*, a cura di E. Avezzù, pp. 136
- Platone, *Il Simposio*, traduzione di C. Diano, introduzione e commento di D. Susanetti, pp. 240
- Plauto Tito Maccio, *Anfitrione*, a cura di R. Oniga, introduzione di M. Bettini, pp. 256
- Properzio, *Il libro di Cinzia* (Elegie i), a cura di P. Fedeli e R. Dimundo, traduzione di A. Tonelli, pp. 192
- Seneca, *L'apoteosi negata* (Apokolokintosis), a cura di R. Roncali, pp. 112
- Seneca, *Le Fenicie*, a cura di A. Barchiesi, pp. 144
- Senofonte, *L'amministrazione della casa* (Economico), a cura di C. Natali, pp. 256
- Senofonte, *La caccia* (Cinegetico), a cura di A. Tessier, introduzione di O. Longo, pp. 144
- Tertulliano, *L'anima*, a cura di M. Menghi, presentazione di M. Vegetti, pp. 264
- Tucidide, *Il dialogo dei Melii e degli Ateniesi*, a cura di L. Canfora, pp. 96

Il dramma di una città minacciata dalla guerra. Sette duci con i loro eserciti attaccano Tebe «dalle sette porte» e la furia di Ares minaccia di travolgere ogni certezza, ogni giustizia, ogni ragione. Scarna ed essenziale è la struttura della tragedia: un protagonista, il coro, il messaggero. Al messo che reca le notizie dei superbi e valorosi assalitori, Eteocle, re di Tebe, risponde opponendo – porta dopo porta – difensori altrettanto nobili e capaci, e rivendicando, contro la furia distruttrice dei nemici, i valori di giustizia, di fedeltà, di onore che fondano l'ordine della città: in sette duelli – verbali ed emblematici – si gioca il destino di Tebe.

Ma il dramma della città è anche la tragedia di una stirpe: Eteocle è figlio di Edipo e fratello di Polinice, che è schierato con gli aggressori. Entrambi, già condannati dagli oracoli e dall'anatema paterno, giocano alla settima porta la loro ultima partita, e qui si incrociano Evento e Destino e si compie l'ultimo atto: Eteocle e Polinice, i figli-fratelli di Edipo, si scontrano e si uccidono l'uno con l'altro.

L'oracolo di Apollo si è avverato, la maledizione di Edipo si è compiuta, la stirpe di Laio è distrutta per sempre. Ma la città, Tebe dalle sette porte, si è salvata.

Monica Centanni, grecista, si occupa in particolare della tragedia greca. Oltre a numerosi articoli sull'argomento, ha pubblicato: *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca* (Edizioni dell'Ateneo 1991), *I Persiani*, di Eschilo (Feltrinelli 1991). Ha in corso di pubblicazione: *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, e *Politica e tragedia* (con i *Frammenti tragici* di Crizia). Sta preparando un saggio sulla drammaturgia di Eschilo. Ha curato inoltre l'edizione del *Romanzo di Alessandro* (Einaudi 1991).

*“I figli di Edipo
giacciono nella polvere.
Loro stessi con mani fraterne
si sono strappati
l'un l'altro la vita”*

lire 19.000

ISBN 88-317-6229-X



9 788831 762298