ESCHILO
LE TRAGEDIE

Traduzione, introduzioni e commento
a cura di Monica Centanni



MONDADORI

© 2007 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
I edizione I Meridiani aprile 2003
I edizione I Classici Collezione gennaio 2007

www.librimondadori.it

SOMMARIO

Rappresentare Atene
di Monica Centanni
Cronologia
Nota all'edizione
La tradizione del testo di Eschilo

Persiani
Sette contro Tebe
Supplici
Prometeo incatenato
ORESTEA
Agamennone
Coefore
Eumenidi
Frammenti dalle tetralogie
delle tragedie superstiti

Commento alle tragedie
La drammaturgia di Eschilo
La lingua e lo stile di Eschilo
Documenti biografici
Bibliografia essenziale

RAPPRESENTARE ATENE

di Monica Centanni

Eschilo era un guerriero.

Maratona e Salamina, le battaglie in cui la Grecia aveva imprevedibilmente vinto sullo sterminato esercito degli invasori Persiani, ricacciando i nemici in Asia, erano state il teatro in cui Eschilo aveva dato prova di un valore destinato a essere ricordato nel tempo.

Per la sua tomba il poeta compose un epitafio in cui ricordava soltanto le sue gesta sul campo di Maratona. Eschilo, il guerriero, affida il ricordo di sé alla gloria militare, non alla gloria poetica: i posteri dovranno ricordare che il suo è il nome di un combattente valoroso.

I Persiani *vengono portati in scena nel 472 a.C. Sono passati solo otto anni da quando i "barbari" occuparono l'Acropoli di Atene e bruciarono i templi, costringendo gli Ateniesi a evacuare la città. Tutti gli spettatori ateniesi hanno ben vivo il ricordo di quegli eventi: sullo sfondo del teatro di Dioniso, sotto l'Acropoli, le macerie dei templi portano ancora i segni dell'incendio e della profanazione. Senza le vittorie di Maratona, di Salamina e poi di Platea, Atene non sarebbe esistita e tutta la Grecia sarebbe divenuta una satrapia persiana, annessa come provincia d'Occidente all'immenso impero achemenide.*

Eschilo mette in scena la guerra scegliendo, fra le battaglie che segnano la luminosa serie di successi dei Greci, l'episodio militare in cui Atene giocò un ruolo determinante: la battaglia navale di Salamina. La tragedia mira a ribadire la necessità geopolitica di un confinamento conti-

nentale del potere persiano: una limitazione che lascia spazio all'egemonia sul mare che Atene si riserva. Come icasticamente racconta il Messaggero in scena descrivendo la battaglia, le navi persiane sono numerosissime ma ingombranti, pesanti e impacciate, mentre Atene con la sua piccola e agile flotta, con le sue navi leggere dalle manovre svelte ed eleganti, sa danzare sul mare.

In mezzo al teatro, nell'area della rappresentazione, campeggia la sontuosa "tenda" di Serse, la piccola reggia su ruote predata a Platea al re dei Persiani: il trofeo simbolicamente più importante della guerra è diventato "scena" teatrale.

Barbara è la scena, e non solo per celebrare il vanto del prestigioso trofeo; barbari i costumi; barbari i personaggi del dramma. Gli spettatori – Greci e Ateniesi – che hanno sofferto la pena, i lutti, il terrore dell'invasione, sono chiamati a piangere con il nemico, per le sue pene e per i suoi lutti: a compiangere la sua sconfitta.

Se dunque lo spettatore ateniese partecipa al dramma riconoscendosi nella parte dei vincitori, il gioco drammatico prevede però la partecipazione del pubblico alle emozioni di una scena che è tutta persiana, così come tutto persiano è il punto di vista dei personaggi che in scena agiscono e patiscono. L'identificazione con gli "Ateniesi" vincitori di Salamina non può procurare al pubblico un compiacimento univoco perché si intreccia con lo strazio dei vinti: il poeta dà forma al difficile esercizio di mettersi nei panni del nemico, di soffrire con lui e per lui. La proiezione in scena di questa prospettiva capovolta mette in crisi, minaccia, l'identità nazionale ellenica consolidata dai recenti successi bellici.

Il poeta che è stato in guerra si è scontrato fisicamente con il nemico, ha visto l'"altro" da vicino e ora intende rappresentare l'alterità che ha conosciuto per differenza e per analogia.

Per differenza, prima. Il "nemico", promosso nella scena

tragica al rango di protagonista, finge di parlare greco ma proclama valori opposti a quelli su cui la Grecia sta definendo, per differenza appunto, il proprio profilo politico e culturale. Il numero e l'oro contrapposti alla povertà di risorse riscattata dalla virtù individuale e dalla responsabilità collettiva; l'atteggiamento di subordinazione dei sudditi di fronte a un sovrano assoluto che non deve rispondere a nessuno contrapposto al valore individuale e corale di un popolo che tale si riconosce in quanto è un popolo libero, composto di soggetti tenuti tutti, fino ai più alti ruoli del potere, a dare conto delle proprie scelte, a risponderne alla città e, nel caso, a pagarne il prezzo. I barbari – tutti sudditi del Gran Re – riconoscono l'autorità suprema della persona regale, legittimata nel suo ruolo da una diretta investitura divina: una figura del potere venerata e indiscussa che gode di una garanzia di fondatezza che in Grecia è sconosciuta. Eppure nel dramma di Eschilo il Re non è soltanto figura indiscutibile e assoluta. Serse, contrariamente all'immagine consegnata dalle fonti storiografiche, è nella tragedia figura umanissima: figlio frustrato dai successi di Dario, che si vergogna di essere umiliato di fronte al padre; giovane impulsivo mal consigliato; re che piange per il suo popolo; figura della maestà che pure esibisce, nel finale del dramma, una veste regale stracciata, a brandelli. Un tema centrale nei Persiani *è l'onore della veste. Già la prima rappresentazione della relazione tra Persia ed Ellade è il contrasto, che la Regina vede in un sogno allegorico, tra "Persia" che esibisce una veste sontuosa ed "Ellade" che porta un «abito dorico», semplice e severo. Il vecchio re Dario, apparso come fantasma, porta in scena l'abito perfetto della regalità – dalla tiara ai preziosi calzari –, l'esoscheletro simbolico del corpo del Re. Ma l'evocazione dell'Ombra di Dario compromette la possibilità di un'altra apparizione di figura regale e il nuovo re Serse non potrà più sostenere la maschera della perfetta maestà. Serse arriva in scena e tra le vesti a brandelli si vedono le carni del suo corpo nudo: il contrasto simboli-*

co è fortissimo e il confronto, ancora perdente per Serse, è tra il fasto della veste del padre e la nudità del figlio che quella veste non ha saputo preservare. Nel finale della tragedia, a siglare la sconfitta simbolica della regalità persiana, la Regina, che pure aveva promesso che avrebbe portato nuove vesti al figlio, non è più in grado di rivestire il re: altre vesti non sono disponibili e la Regina scompare dalla scena (smentendo la promessa e senza spiegazioni) per evanescenza della sua funzione. Il corpo di Serse resta nudo, privo di forma: era la veste – il decoro del ruolo – che garantiva la fluidità del passaggio dei poteri dal vecchio al nuovo re.

La centralità del tema della veste, e la questione della degradazione della maestà regale, ci ricordano ancora che il dramma è tutto persiano: l'ambientazione di fronte alla reggia di Susa non è solo un'accattivante, esotica o trionfalistica, scelta scenografica.

Nei Persiani *è di scena l'estraneità di un orizzonte di valori alieno: ma il poeta rappresenta il nemico anche per approssimazione e per analogia e sottolinea e ribadisce la parentela mitica che vincola i "Barbari" ai "Greci". Il coro dei Fedeli ricorda nel suo canto che Perses, capostipite della gente persiana, discende da Perseo e dall'argiva Danae, fecondata dalla pioggia d'oro di Zeus: l'oro che è attributo proprio del fasto barbarico è anche il seme che unisce, miticamente, Greci e Persiani. Così anche nel sogno allegorico della Regina "Persia" ed "Ellade", che pure portano vesti differenti e hanno un carattere molto diverso – docile l'una, ribelle e indipendente l'altra –, sono sorelle di sangue.*

Il poeta tragico utilizza drammaturgicamente il pretesto dell'alterità come pregiudizio da verificare, come nodo da sciogliere, e nello sviluppo del dramma si scopre, tragicamente, che l'altro non è mai assolutamente estraneo.

Nei Sette contro Tebe *i tentativi di Eteocle di riattestare il principio di identità/alterità e di riportare l'aggressione argiva alla distinzione amico/nemico franano rovinosamente nell'ultimo scontro che svela il carattere fratricida*

di quel conflitto. La guerra, anche quando presenta il nemico con un volto estraneo e alieno, ci mette sempre di fronte al fratello.

Nelle Supplici *le fanciulle egizie che compongono il coro protagonista della tragedia si presentano come estranee – nere di pelle, esotica la foggia dei loro costumi, barbari gli accenti della loro lingua – ma il racconto mitico delle origini garantisce, contro ogni apparenza, il legame di sangue tra le migranti che si presentano ad Argo e la gente greca a cui chiedono asilo.*

Il poeta ha avuto l'opportunità di misurare nel corpo a corpo quanto il nemico sia diverso dal nemico che gli si para di fronte, ma ha visto anche quanto il guerriero sia fratello dell'altro guerriero con cui si scontra: il poeta, che è stato sul campo di battaglia, filtra e rappresenta i sentimenti di identità e di estraneità relativizzandone le definizioni.

A un certo punto nei Persiani *entra in scena un Messaggero, giunto dalla lontana Salamina fino alla reggia di Susa per portare alla Regina notizia del disastro.*

Dapprima nelle parole del messo gli spettatori avvertono riflesso in scena, nello specchio ribaltato della ricezione del nemico, il loro proprio sentimento di orgoglio. Atene, la piccola città di cui la Regina, madre di Serse e signora di un impero sconfinato, non conosce neppure il nome, è riuscita nell'impresa impossibile di sbaragliare l'esercito persiano, infinitamente più numeroso. Il racconto dell'inizio della battaglia di Salamina – l'appello al valore che si alza forte dal fronte dei Greci, il canto sacro che saluta l'inizio dello scontro – fa certo fremere di emozione patriottica il pubblico ateniese: appena sotto il velo della retorica nemica del Messaggero, si scorge malcelato il vanto di avere difeso la propria libertà sconfiggendo l'esercito più potente del mondo.

Risulta dalle fonti antiche che i tragediografi nel V secolo usassero intervenire anche come attori nei loro drammi: è verosimile che il poeta-regista non assegnasse a se stesso

le parti principali (la Vita di Eschilo, *ad esempio, riporta i nomi di Cleandro e Minnisco come attori eschilei), ma si riservasse ruoli secondari. Il Messaggero dei* Persiani *presentandosi afferma che era a Salamina e quindi può raccontare cosa è successo: probabilmente è Eschilo che, in veste di messo, si presenta di fronte al pubblico dei suoi concittadini. E subito, fra gli accenti edificanti che fanno risuonare l'eco del valore dei Greci, subentrano altre note. Il Messaggero parla: parla di sangue e di massacri, del mare fiorito di cadaveri, dell'acqua rossa per la mattanza, di corpi buttati sulle rive a esalare l'ultimo respiro, di relitti di navi che galleggiano su una distesa di morte. Chi era sul campo della battaglia, chi, come Eschilo a Salamina e prima a Maratona, ha visto cadere il compagno, ha visto morire combattendo al suo fianco il fratello, se parla della guerra conserva negli occhi, nella mente, nel corpo e nella voce, il ricordo dei suoi orrori.*

Al fronte il guerriero ha imparato che la pena e il dolore sono comuni a chi vince e a chi è vinto. La guerra – canta il coro nei Persiani *– è un affronto alla vita civile: rapisce gli uomini dalle città e dalle case; lascia i genitori e i figli privi di figli e di padri; lascia le donne prive dei loro uomini a piangere nei letti vuoti. La guerra contende energie all'amore: l'impeto del maschio, la furia erotica sono convertiti in virile, distruttivo, furore guerriero. Eschilo compone il disastro e l'orrore della guerra nella forma della rappresentazione: dà voce e memoria a quegli eventi, cogliendone il senso profondo, valido per sempre, in ogni luogo, per ogni guerra.*

*A un altro messo, nel teatro di Dioniso, Eschilo fa raccontare la guerra e questa volta è un soldato che torna in patria da vincitore: l'Araldo che nell'*Agamennone *annuncia la presa di Troia e l'imminente ritorno del re. E della guerra – sebbene si tratti di una guerra vinta – il reduce racconta di nuovo le miserie e le pene. Non la luce e l'eroismo della battaglia, ma il buio e la paura della notte*

ricorda il guerriero: le notti sulle navi da guerra, la panca stretta e dura su cui dormire; le notti al campo, il freddo e l'umido della terra dove stanno buttati a dormire i soldati – come bestie esposte alle intemperie, i capelli ispidi di sporco e di gelo. E poi la prima notte dopo la conquista: come bestie i guerrieri vagano a caccia di bottino, ma prima cercano cibo e un tetto; come bestie i vincitori cercano un rifugio nelle case dei vinti. Questo il primo bottino, il più agognato: un posto al coperto, un letto in cui dormire finalmente una notte serena. I dettagli realistici denunciano che è ancora Eschilo, per bocca del Messaggero acheo, che racconta la sua guerra.

Nel teatro di Dioniso si mescolano, si corrispondono in cattiva armonia, le emozioni e le voci dei vincitori e le emozioni e le voci dei vinti: nelle Coefore, *in controcanto all'Araldo dell'*Agamennone, *il coro delle prigioniere troiane ricorda – ricorda, non racconta – quella stessa notte, quella stessa notte in cui Troia fu conquistata, e in scena è ancora il pathos dei vinti. Le donne ricordano e intanto tramano la loro propria vendetta: ricordano di quando il guerriero le strappò dal letto nuziale, ricordano di aver subìto un'offesa che nessuna acqua al mondo potrà lavare. Anche le fanciulle tebane nei* Sette contro Tebe, *paventando nei loro incubi la conquista della città, evocano i vagiti dei lattanti sporchi di sangue, immaginano l'oltraggio delle donne trascinate via per i capelli, come cavalle, dalle loro stanze. La guerra, che contende all'amore il corpo dell'amante, profana stanza e letto, i luoghi dove l'amore si consuma.*

*Nell'*Agamennone *si svolge un dialogo tra il Messaggero reduce dalla conquista di Troia e i vecchi Argivi del coro: la nostalgia del combattente si intreccia con l'ansia dei familiari che a casa aspettano notizie dal fronte, ma anche con la rabbia violenta e ferina delle giovani donne a cui è stato sottratto il compagno. È un sentimento impulsivo e rabbioso, è struggimento rimpianto languore. La guerra*

contende all'amore le parole del desiderio: l'amante ha sempre fame dell'amato; il guerriero come l'amante ha sempre fame, ma non di guerra, bensì degli affetti che per la guerra ha disertato.

La guerra funesta le case dei combattenti di entrambi i fronti: anche le case dei vincitori sono piene, più che di trofei, di macabri ricordi. Ares, dice il coro dei vecchi Argivi – che come i Fedeli dei Persiani *sono rimasti in patria perché troppo deboli per andare a combattere –, è un mercante truffatore che scambia il corpo di un uomo con un'urna di cenere, molto, molto più leggera.*

In un caso la scenografia tragica eschilea pone Ares dentro la città: al centro della scena dei Sette contro Tebe *– il dramma «pieno di Ares» – sta una statua del dio della guerra, padre della gente tebana. L'elmo d'oro di Ares riflette dentro la città, nel cuore del teatro, i bagliori degli scudi nemici che da oltre le mura lampeggiano corruschi minacciando l'ordine della polis. Ma accanto al simulacro del dio della guerra, in coppia con lui, sta la statua dell'amante di Ares, Afrodite: la grazia e la violenza feconda di eros – a cui Ares contende corpi, emozioni, parole – possono disarmare il dio della guerra. Non da una mortifera quiete che neutralizza il conflitto, ma dalla difficile impresa amorosa di Ares e Afrodite prende vita Armonia, progenitrice dei cittadini di Tebe.*

Ares avido di sangue, Ares il truffatore, Ares falcidiatore di ogni primavera, Ares che procaccia cadaveri all'insaziabile abisso di Ade, non viene mai onorato nelle tragedie di Eschilo. Il poeta riconosce un potere benefico alla guerra solo quando il principio del conflitto viene tradotto in ambito civile, riscattato dal brutale letteralismo del sangue. Solo nei Sette contro Tebe *a questo Ares, convertito dall'amore a deporre le armi, la città si affida. Il dio della guerra posto come simulacro al centro della scena, nel cuore inquieto della polis, è ora il garante di un principio di contraddizione, ineliminabile ma virato in senso fecondo; Ares vigila affinché sia continuamente riacceso il conflitto che ora però produce fragili e preziosi frammenti di armonia. Al suo fianco sta, necessaria ora – sua complice ora –, la grazia di Afrodite.*

La gloria del poeta è affidata alle opere, ai versi delle tragedie che rimarranno, resistenti all'usura del tempo più del bronzo, più del marmo delle statue. Se Eschilo vuole essere ricordato come guerriero, gli ultimi versi che il poeta fa incidere come memorabile epitafio ricordando Maratona fanno brillare però ancora una volta la luce della perla di sapienza che compare come una cifra in tutti i suoi drammi: la conoscenza si acquista a prezzo di vero dolore. È l'esperienza fisica – corpo, nervi e memoria – del combattente di Maratona e di Salamina che dà carne e vita alla poesia.

Atena, la polis

Eschilo era un cittadino.

Nel Prometeo incatenato *il Titano racconta che gli uomini, appena riscattati dallo stato di natura grazie alla tecnica, come primo atto uscirono alla luce del sole e, non più costretti a ripararsi nelle caverne come le bestie, costruirono case e divennero architetti.*

Le altre specie animali – dirà Aristotele – hanno ciascuna «per natura» un proprio ambiente, uno specifico habitat: un luogo, un paesaggio, in cui esprimono al meglio le loro singolari caratteristiche e capacità. L'uomo – tra tutti gli animali il meno dotato di risorse naturali – non ha un habitat suo proprio: non esiste per lui un ambiente privilegiato, come l'acqua dolce per certi pesci, salata per certi altri, e l'aria per gli uccelli e i pascoli per le pecore e la savana per il leone. L'uomo, privo di pinne e di ali, di artigli o di zanne, si è dotato di tecniche e con esse ha costruito per sé un luogo artificiale – la città – e ne ha delineato la forma strappandola alla natura. Il profilo, il perimetro delle sue mura, costituisce un

baluardo contro la violenza spietata della natura e un limite di resistenza formale alla prepotenza della guerra.

La città è una forma architettonica fondata sui calcoli, sulle proporzioni e sulle technai*: è un* poiema *fatto di numeri e di mattoni, che l'uomo si ostina a costruire e a voler abitare dandosi da solo leggi, che per il fatto stesso di dover essere definite e pronunciate, si segnalano come differenti, in opposizione rispetto alle leggi naturali. Gli uomini, esseri inadatti alla vita, per loro natura privi di quelle risorse che consentono agli altri animali di sopravvivere, si sono costruiti un ambiente artificiale in cui poter vivere sfruttando al meglio l'unica risorsa che li caratterizza rispetto alle bestie: la parola.*

La pianta della città è fatta di pieni – gli edifici – ma anche di vuoti. Racconta Erodoto che Ciro, il mitico fondatore dell'impero persiano, aveva mandato suoi emissari a ispezionare come fossero fatte quelle "città" greche che osavano contrastare l'egemonia imperiale sulle coste dell'Asia minore. La ricognizione tranquillizzò il re che concluse che non c'era nulla da temere «da un posto con un buco nel mezzo, in cui la gente si incontra per parlare» (Erodoto, I, 152-3).

Il sovrano orientale – a cui Ciro presta il nome – dileggia la forma urbanistica che anziché esibire grandi edifici e palazzi ha come componenti strutturali zone di vuoto nelle quali i cittadini si incontrano per scambiare merci, valori e parole: l'agorà. Presto lo spazio della piazza-mercato, usato in origine come luogo polivalente di riunione, proietterà due forme specificamente deputate alla rappresentazione, tra loro molto simili nel disegno e nelle strutture: il bouleuterion*, il luogo dove si riunisce l'assemblea rappresentativa dei cittadini, e il* theatron*, lo spazio in cui si riunisce l'intera collettività per assistere alla rappresentazione – in forma tragica, ma anche satiresca e comica – della realtà. Dicono bene – nella finzione erodotea – gli informatori del re: la polis è caratterizzata strutturalmente dall'agorà – e*

poi dal bouleuterion*, dal* theatron*: radure artificiali in cui si esercita, in modo diverso, la virtù squisitamente umana della parola. Vede male, per una volta, il sapiente re che non intende la potenza di quella configurazione.*

I cittadini finanziano gli allestimenti drammatici, sostengono economicamente il poeta perché rappresenti, anche nel teatro, la città, ed Eschilo corrisponde al compito assunto, assolve l'impegno. Nelle sue tragedie il poeta-cittadino mette in forma l'esperimento di rivoluzione politica che negli anni successivi alle guerre persiane Atene opera, mettendo in crisi i suoi stessi fondamenti istituzionali. A un sistema politico fondato sui valori e i privilegi delle famiglie nobiliari si sostituisce infatti, proprio in quel periodo, un sistema politico che prevede che tutti i cittadini prendano parte attivamente alle decisioni che riguardano la polis.

Atene, città priva di risorse naturali e di territorio alle sue spalle, ha dovuto trovare una forma politico-istituzionale che corrispondesse alle sue peculiarità e le permettesse di sfruttare al massimo i suoi pregi e i suoi difetti (così Tucidide, I, 2 sgg.). Dunque, per un felice incrocio di miseria, caso, opportunità e intelligenza, nacque una forma che, sul piano teorico, sarebbe stata sottoposta fin dalle sue origini alle critiche più feroci: la costituzione tipicamente ateniese a cui, alcuni decenni più tardi, verrà dato il nome provocatorio di «democrazia».

Già a partire dalla fine del VI secolo, dall'epoca della riforma di Clistene, la polis ateniese si configura come connessione di elementi parziali, fra loro distinti e ben riconoscibili: organizzando la costituzione della città secondo le tribù, Clistene insinua nell'istituzione il principio della necessità di una sintassi di insieme, ma anche della rappresentazione delle singole parti, prefigurando un organismo non totalitario e indifferenziato ma plurivoco e composito. L'identità come insieme di parzialità – l'identità comune ateniese delle tribù clisteniche, l'identità co-

mune ellenica delle diverse città greche – comporta l'assunzione dell'idea di scarto, di differenza qualitativa fra le parti, ma trattata normativamente, e il riconoscimento del beneficio che viene dalla dialettica fra le diverse parzialità messe a confronto. La riforma istituzionale che pone la divisione e la rappresentanza a fondamento della vita politica coincide, dal punto di vista teoretico, con l'ammissione che il principio vitale del polemos *è il motore della dinamica fra le parti, e perciò stesso il motore della vita. Il carattere originariamente violento del conflitto diventa, nella polis, dinamica del confronto: trova una forma di espressione costruttiva nell'agone fra le parti.*

La consuetudine dell'agone, pensato anche come schema e ritmo necessario della relazione politica, mitridatizza dalla tentazione della sopraffazione. Diversamente rispetto allo scontro bellico, infatti, il fine ultimo della competizione non è che il più forte violenti o fagociti il più debole, ma che vi sia un disegno, che sia configurata una forma di relazione fra le parti in gara. La polis fornisce il campo e le occasioni del confronto, indispensabili per l'emergere delle diverse qualità parziali. Se non vengono messe dinamicamente alla prova, messe in gara fra loro, le forme politiche non hanno – come sosterrà Platone/"Socrate" – occasione e modo di mostrare la loro propria arete (Timeo, *19 b-c). La virtù, infatti, non è una qualità astratta ma si riconosce soltanto nell'atto di valore: e se manca l'arena del confronto la virtù, e in particolar modo l'*arete *di una polis e l'*arete *nella polis, non può essere messa in atto e non è visibile né comprovabile. Quindi è come se non esistesse.*

La forma agonistica, quando riesce a giocare la sua scommessa entro i limiti rigorosi del «giusto», è lo schema, la forma in cui l'uomo si riscatta dalla brutalità elementare della selva dove, semplicemente, vince il più forte. Dentro la città Atena, il cui spazio simbolico e la cui time *coincidono con il perimetro della città, attiva il suo sguardo lucido che si posa sulla multiformità delle cose; ma lo sguardo di*

Atena è consapevolmente parziale: la ragione di una parte contro l'altra. Fuori dalle mura, lo schema agonistico permette il confronto tra la ragione di una città – la sua politeia *– e le altre: Atene* versus *Tebe, Argo, Sparta.*

La politica è una metafora del lavoro del telaio, opera di somma intelligenza e razionalità, in cui a ogni passaggio dell'ordito sulla trama è necessario curare l'effetto nel punto contingente, ma anche tenere vivo a mente il disegno complessivo, il progetto. Nella polis Atena insegna la sapienza di tessere la tela con abilità e pazienza, componendo insieme i diversi colori, attenendosi a un calcolo non generico, né universale, ma specificamente e progettualmente finalizzato a uno schema effimero: l'esecuzione di un preciso disegno. Atena è la capacità di cominciare da un punto per tessere la trama, e poi di rigirare e di mediare, combinando trama e ordito.

Ma Atena porta sullo scudo l'immagine di Pallade, l'amica, il suo doppio, uccisa per errore durante un ludico agone tra fanciulle: Atena algida dea, la dea senza madre, porta con sé, eletto sullo scudo a muto emblema, il segno dolorosissimo del fratricidio. Un segno esibito, ma oramai totalmente criptato: nessun nome è inaudito quanto il nome di Pallade; nessun volto è più invisibile del volto di Pallade, confusa perfettamente nel nome e nel volto di Atena. Anche nel suo emblema, e con il suo doppio nome, Pallade-Atena propone la scommessa essenziale della polis: la sigla del patto implicito con cui la città assume in sé e raffina il principio del conflitto, depurandolo dal suo portato di totale distruttività.

Sul piano istituzionale e teorico, la riforma di Clistene ebbe su Atene un impatto perentorio e irreversibile: si registrò e si consacrò politicamente l'immissione nella vita sociale e nei meccanismi istituzionali di fattori di mobilità; si formalizzò l'agonismo tra i clan, e l'irruzione sulla scena sociale di un nuovo soggetto – il demos – a cui una delle parti, di volta in volta un genos *o un aspirante* ty-

rannos, *potesse appoggiarsi tatticamente per debellare gli antagonisti. Questo inedito dinamismo produsse schemi e modelli variabili, non fondati aprioristicamente su ragioni religiose e dinastiche: scenari inediti e alleanze sociali non prevedibili. Il quadro istituzionale apparve finalmente riformabile e, al limite, rivoluzionabile.*

Il punto di equilibrio della forma politica di Atene – che si riverbera anche nei suoi prodotti artistici maggiori: l'architettura periclea e la tragedia attica – è fondato su un presupposto e su un patto. I nobili aristoi, *da parte loro, concedono al demos di condividere il privilegio e l'onere della gestione attiva del governo della città. La "democrazia greca", infatti, o più propriamente l'"isonomia" periclea, non è frutto di una rivoluzione del demos, né di un'istanza di emancipazione nata dal basso; essa è piuttosto da considerarsi l'effetto di un progetto concepito e perseguito dagli* aristoi, *che prevede innanzitutto il coinvolgimento attivo della totalità dei cittadini nell'attività politica: quell'estensione del principio di responsabilità all'intera collettività, per cui la città greca sarà paragonabile a una nave in cui tutti i cittadini sono impegnati non come passeggeri, ma come indispensabile equipaggio.*

La condivisione dei privilegi con il demos, che si accompagna alla suddivisione di responsabilità e doveri, comporta per gli aristoi *un'indubbia penalizzazione economica. Ma in cambio il demos restituisce ai «migliori» una concessione essenziale: il riconoscimento dello stesso sistema di valori tradizionali per cui gli* aristoi *si dicono tali. Non esiste infatti uno «stile democratico» alternativo allo «stile aristocratico»: non solo l'arte, la poesia, ma anche il fare politico è improntato a quell'estetica della «grazia» che è peculiare degli* aristoi. *Nelle parole che Pericle pronuncia nell'*Epitafio *tucidideo (Tucidide, I, 34 sgg.), così come nella rappresentazione della processione dei cittadini nel fregio del Partenone, tutto il demos è chiamato a riconoscersi attivamente nel sistema di valori incarnato anche fisicamente dagli* aristoi. *Gli* aristoi *dunque, per necessità o per realismo politico, condividono il potere con tutti coloro che, in quanto cittadini, sono stati artefici delle fortune militari ed economiche dell'egemonia ateniese: ma i criteri estetici, i valori etici, e più generalmente la cultura a cui tutti implicitamente faranno riferimento, restano quelli degli* aristoi.

L'idea di democrazia nacque dunque dai migliori fra i migliori – Solone, Clistene, prima, poi Efialte e Pericle –, i quali erano i soli in condizione di occuparsi più del bene comune che della conservazione dei loro privilegi. Ma essa nacque anche perché gli inquieti aristoi, *che fin dai tempi di Teognide vedevano vacillare i fondamenti economici del loro potere, erano materialmente motivati e intellettualmente sollecitati a spingersi al limite di un radicalismo teoretico che avrebbe messo a rischio i loro stessi privilegi. D'altronde l'etica aristocratica, assolutizzata, tendeva a diventare – già con Teognide – una forma sterile, accidiosa e rancorosa di misoneismo e di distrazione dei "migliori" dall'impegno politico. La sfida tragica del paradosso e delle armonie difficili (tipica del clima culturale del tempo) si unì alla consapevolezza che la città di Atene, per la sua specifica costituzione geografica ed economica, poteva mantenere e rafforzare la sua potenza ed egemonia solo coinvolgendo tutti gli attori politici nella responsabilità del governo: un doppio, concorrente, impulso, dunque, spinse gli* aristoi *in Atene a inventare l'effimero modello "democratico", che verrà considerato, fin dalla pubblicistica e dalla storiografia coeva, il sistema politico propriamente ateniese. Per questa via che prevede la condivisione con il demos del potere dei nobili ma anche delle loro virtù, l'etica aristocratica eccede dal rapporto interpersonale interno alla casta e si innesta, come nerbo, nel progetto politico di Pericle. Con questi presupposti, nell'idea di "isonomia" resta attivo dunque – almeno nella declinazione originaria, periclea, della parola – il perno*

concettuale intorno a cui ruota l'etica degli aristoi*: l'*arete*. Obiettivo dichiarato della rivoluzione periclea è dunque l'attivazione di una virtuosa alchimia tra valori aristocratici e nuovi soggetti sociali ed economici.*

Necessità del sistema democratico e ossatura di valori aristocratici stanno insieme in difficilissimo e precario equilibrio: stanno insieme – come bene dice Christian Meier – per «grazia». La politica dell'Atene periclea ha come suo limite di definizione questa ricerca della «grazia»: grazia che è dialettica, dinamica della persuasione fra le parti, armonia e conciliazione fra gli opposti. Accanto ad Atena – la dea dagli occhi chiari che vedono bene il disegno del telaio e il progetto della città – sta Peithò, la Persuasione. Questo è il gioco agonistico della polis: ragioni parziali che vengono a contesa; ragioni che si riconoscono come parziali, che sanno la propria limitatezza e si confrontano nel luogo della mediazione: vince chi sa persuadere, chi sa giocare a suo favore l'incanto di Peithò.

Ma il nuovo scenario istituzionale ha bisogno di nuovi luoghi e nuove forme di rappresentazione: un genere artistico che traduca in poesia il problema del politico, e il carattere dialettico, contraddittorio, non assoluto delle sue ragioni; è necessario un genere che, inoltre, rappresenti formalmente il movimento che è l'elemento forte della trasformazione politica. Non è casuale che al primo, fondamentale scossone dato alla successione dinastica dai nuovi «tiranni» del VII secolo, le fonti antiche facciano corrispondere l'origine delle prime forme drammatiche in senso propriamente teatrale e non più liturgico.

All'interno della città il teatro è il luogo che accoglie la radicalità dei conflitti e che mette in forma la ricerca di una loro contrastata armonia. Ditirambo, tragedia e commedia nascono proprio all'incrocio tra la tradizione dei culti misterici, ma anche popolari e rustici, di Dioniso, e la nuova esigenza di autorappresentazione dei soggetti politici emergenti: il tyrannos *prima, il demos poi. Il dramma – soprattutto il dramma tragico – assolve pienamente alla funzione per cui fu inventato dagli artisti e promosso dai sostenitori politici: anche formalmente la tragedia, che si fonda sul movimento antilogico, dialettico, sull'andirivieni di domanda e risposta fra coro e corifeo, coro e attore, poi attore e attore, assomiglia strutturalmente alla realtà politica che è chiamata a rappresentare. E sotto il profilo tematico non sarà casuale che, soprattutto nelle tragedie di Eschilo, le trame mitiche ruotino intorno al tema del potere. Nucleo complesso, mai acquisito come dato, mai acquietato, le cui antinomie intrinseche sono ulteriormente complicate dal confronto/scontro con altri piani di valore e di significato.*

La tragedia attica è forma della città-Atene, perché è il poiema *che più corrisponde alla sua contraddittoria natura. Nella forma tragica, infatti, la città trova un linguaggio adeguatamente complesso per poter dire ciò che nella rappresentazione dialettica dell'agone politico – nella piazza, nel tribunale – resta sottinteso, eppure costante fonte di significati: più che nell'agorà, più che nelle assemblee e nei tribunali, nel teatro la città si esercita mettendo alla prova le sue virtù, svelando le sue antinomie fondamentali.*

Il teatro è il luogo in cui la città pensa se stessa, e insieme, architettonicamente, la forma simbolica della città: un'acropoli rovesciata. La tragedia è la grammatica poetica mediante cui la città porta a espressione i suoi antitetici fondamenti: in cui le sue elementari antinomie si polarizzano in dramma.

Su intelaiatura mitica, mediante personaggi il cui nome e le cui vicende sono noti a tutti, lo spazio tragico è un campo teso e attivo di ridefinizione delle nominazioni elementari, in cui si rimette in gioco la loro sostanza: vincitore/vinto, nemico/amico, barbaro/greco, libero/schiavo, città/stirpe, ordine/caos, vita/gloria e poi madre, figlio, sorella, padre. Nessuna di queste maschere – dicono Serse, Eteocle, Prometeo, Pelasgo, Clitemnestra, Oreste –, nessun nome nel mito tragico è scontato, nessun ruolo è fisso e rigidamente

prevedibile: la tragedia è un campo di energie, il luogo in cui i problemi vengono portati a polarizzarsi in forma dialogica, e in cui si compie una prova di radicale verifica del nucleo delle idee e delle loro rappresentazioni. Sullo schema di un mito, dunque, mediante le maschere, i nomi e le storie che tutti conoscono, la tragedia è la complessa voce di scarti incomponibili, eppure contenibili in una forma. Forma agonistica, dialogica: quindi politica. Come l'agone sportivo o politico, la tragedia è confronto fra le parti, in cui non esiste ragione assoluta, ma solo la dinamica relativa di ragioni parziali, che saggiano la loro, soggettiva, presunzione di assolutezza nello sviluppo del dramma: come nello scontro fra i partiti della città, ogni "verità" è faziosa e partigiana e solo l'accettazione delle medesime regole – la partecipazione allo stesso gioco – consente il confronto. E solo il conflitto dà l'occasione, nella tragedia e nella città, di rivelare tra crepe e dissonanze lampi di memoria di un irrecuperabile fondamento.

La strategia della costruzione tragica privilegia nel contenuto la radice antinomica e nella forma la polarizzazione dialettica: è la ragione ulteriore della finzione teatrale che prevale anche sulla presunta oggettività dei fatti recenti, sulla verità lineare e rassicurante che gli spettatori credono di conoscere per esperienza diretta.

Nella versione tragica della guerra contro i Persiani l'ambientazione del punto prospettico in Oriente comporta che la specificità occidentale venga restituita per differenza e contrasto, per dislocazione rispetto al fondamentalismo teocratico orientale. In questa rappresentazione il distacco tra Occidente e Oriente non sta, banalmente, nella diversità di stile culturale e di sistema politico tra i due continenti, ma più essenzialmente nella proposizione, da parte di Eschilo, poeta d'Occidente, di un meccanismo di definizioni reciproche, fenomenologico e non ontologico, dinamico e non assoluto.

Anche nella restituzione scenica di eventi recenti della

sanguinosa fase di lotte intestine di Atene, che precede l'avvento al potere di Pericle, la tragedia compie un "a fondo" nel senso tragico del conflitto. In una città dilaniata dalle lotte tra fazioni, che erano culminate nell'assassinio di Efialte, risuonano nei versi di Eschilo accenti gravi contro l'«eros tremendo» di chi cerca gloria nella guerra civile.

Gli impulsi della vita politica riverberano dunque sulla scena tragica e, negli anni della rivoluzione "democratica" promossa da Efialte e Pericle, rivelano l'incombere di un rischio di frattura interna alla città – la stasis *come fattore endemico della polis. Tensioni e passioni che agitano gli attori della polis, anche quando non sono immediatamente percepibili nel testo tragico, costituiscono comunque lo sfondo del gioco teatrale, la sua ragione. Il rumore di fondo della città – voci, idee, interessi, rancori e desideri, intrighi e progetti – è l'ambiente necessario perché si distacchino le parole e le immagini assolute della finzione drammatica. La materia politica viene rappresentata in scena, resa assoluta per proiezioni illusionistiche: pallidi riflessi delle antinomie radicali appaiono nel mondo in forma umbratile, in una pantomima sempre compromissoria, necessariamente mediata perché nella realtà l'essenza viene diluita al punto che spesso è difficilmente rintracciabile; solo nel ludus teatrale quelle antinomie accedono a una loro propria, infinitamente più seria, espressione. Il teatro rende vera la politica.*

I cittadini ateniesi che partecipano in massa allo spettacolo teatrale concorrono alla rappresentazione di un'effimera, straordinaria, concordia che trascende la faziosità – sociale, economica, ideologica – delle parti. Essere cittadino comporta, fra gli altri doveri, anche il compito insieme gravissimo e catartico, il dolore e il sollievo, di partecipare allo spettacolo tragico: e la profondità e la difficoltà teoretica, filosofica, letteraria dei testi tragici ci confermano che quello davvero è un momento in cui tutto il popolo è composto da aristoi*; in cui tutti insieme, con l'occhio fisso alla*

medesima costellazione di valori, patiscono, apprendono, comprendono, hanno pietà e si sollevano dalla comune angoscia.

Il teatro non risolve ma contiene, rappresenta, i conflitti e le contraddizioni della polis. Nella città il teatro è il luogo in cui viene proiettata l'alta sfida del gioco politico e la tenace professione di fede nella necessità della rappresentazione sulla quale si fonda la greca e occidentale, fin dalle origini secolarizzata, techne politike.

La definizione della polis, le forme del potere, i criteri di legittimazione dell'autorità, e il passaggio dalla trasmissione dinastica alle nuove forme istituzionali del politico: il potere, insomma, con le sue modalità di trasmissione, le sue perversioni, è il "mito" che costituisce il pretesto narrativo e l'ossatura della tragedia eschilea, che proprio su questo tema insiste ossessivamente. Se dunque le fonti, anche le fonti storiche, sono discordi e avare di dati sul passaggio fondamentale che segna l'invenzione del sistema politico "democratico", tracce consistenti dell'evoluzione dal potere dinastico al sistema democratico sono visibili nella rappresentazione del teatro tragico. In questo senso, nelle sette tragedie conservate di Eschilo, Tebe o Argo sono maschere del passato prossimo di Atene attraverso le quali ci è possibile ricostruire, in ordine cronologico, una teoria dell'evoluzione istituzionale della polis greca.

Nella lingua barbara dei Persiani, *"polis" significa genericamente "paese" perché non esiste alcun luogo politico al di fuori della reggia del potere. La successione da Dario a Serse è tutta all'interno della dinastia regale, ancora perfettamente intatta nella forma monarchica: "lontano" dalla scena persiana del dramma, come contrappunto esterno e forma di confronto e di riferimento, sta la polis ateniese che con la monarchia persiana incrocia le sue armi, istituzionali e belliche, politiche e culturali.*

A "Tebe" viene portata in scena da Eschilo la fase preventiva di crisi endogena del potere del genos: *esiste una*

contaminazione insita nella stirpe regale che ha dato un frutto mostruoso nella germinazione del seme del figlio Edipo nel ventre della madre Giocasta. All'inizio dei Sette contro Tebe *la città si rappresenta come istituto che vince e resiste all'assalto della guerra: al furore inconsulto delle armi, Eteocle, il governante, oppone un arsenale di parole e di figure retoriche che neutralizza la potenza dell'aggressore. Gli spettatori – i cittadini di Atene – sono chiamati a impersonare i cittadini di Tebe riuniti in assemblea ed Eteocle li coinvolge nell'impresa dando conto delle proprie scelte. Il ruolo dei cittadini è però, ancora, limitato alla ratifica passiva delle decisioni del governante: sono un esercito – come in Omero – convocato dal generale che si presenta in armi e sottopone alla comunità le sue scelte che potranno essere criticate o approvate, ma solo dopo la verifica del successo del suo operato.*

*La città – che si presenta tutta come un tempio di Atena – è una nave che riesce fortunosamente a salvarsi dalla tempesta della guerra: ma l'unico sacrificio che può propiziare la salvezza della polis è la morte di Eteocle e Polinice, i due fratelli «troppo consanguinei», ultimo grumo di sangue monarchico che la città deve eliminare dal suo corpo per risollevarsi. Lo strappo dalla genealogia dinastica ha in Eteocle una vittima eccellente: la maledizione della stirpe innesca in lui un meccanismo involutivo che lo fa recedere dall'impegno di difesa della città e dal ruolo politico di governante e lo fa ricadere in preda al dèmone del sangue, finché il figlio di Edipo si ritrae nella figura arcaica dell'eroe. Ma la città – "Tebe" – sul sangue inespiabile di quel sacrificio si fonda e fonda la propria salvezza. Detto in altro modo – e sempre con immagini di Eschilo – gli dèi puniscono l'*hybris *prodotta dall'eccessiva prosperità e la città risolleva le sue sorti liberandosi del peso sovrabbondante: la preziosa zavorra regale corrisponde alla vittima grassa, sacrificata nel rito espiatorio o propiziatorio, tanto più gradita quanto più pregiata. Il passaggio è fondamentale dal punto*

di vista della teoria della crisi come motore della politica. La stirpe regale non è necessaria, è scaricabile, il suo destino è svincolabile dalla città; ma se è possibile scaricare come zavorra persino i re, qualsiasi cambiamento nell'assetto istituzionale, qualsiasi crisi è possibile.

Un passo avanti nell'evoluzione delle forme istituzionali si apprezza nella "Argo" delle Supplici*: lo scenario si apre ora a una fase ulteriore di politicizzazione della città in cui si assiste alla limitazione del potere assoluto del dinasta Pelasgo e alla conferma della sua autorità solo mediante la votazione del demos. Al governo c'è un principe di nobili origini, ma il suo potere consiste soltanto nell'abilità di pilotare le decisioni dell'assemblea popolare, che è il vero organo decisionale. Pelasgo governa i pareri dell'assemblea, nel senso che predispone un'accorta strategia retorica (verbale e scenografica) di persuasione, e indirizza così l'intenzione del demos verso la direzione che il principe ha stabilito come giusta. Ma l'atto finale della decisione è affidato all'assemblea dei cittadini.*

Il principe è sospeso tra due sistemi di valori e due sistemi di potere: non può deliberare, secondo quanto gli imporrebbe il suo nobile ethos, di accogliere e ospitare le lontane parenti dalla pelle scura come esuli e supplici perché esse non si presentano alla porta della sua casa, ma alle porte della città. Può solo usare intelligenza, esperienza e retorica per attivare una campagna di propaganda: sarà il demos, solo il demos, a decidere se accogliere le esuli, con tutti i rischi che la decisione comporta. Il potere ormai non è più nelle mani del principe, ma in quelle dell'assemblea: fisicamente il potere sta in quelle mani che si alzano a votare e «fanno fremere l'aria». Il demos "argivo" vota, e sulla scena teatrale viene evocato e rappresentato il potere di recente acquisito dal popolo ateniese.

Il carattere politico del potere del demos e l'evoluzione delle forme costituzionali in Atene da autocratiche a "democratiche" sta al centro di tutte le tragedie superstiti di

Eschilo, fatta eccezione per il Prometeo incatenato *(che anche per questo aspetto di eccentricità è stato considerato spurio). Ma l'eccezione si spiega se si assume l'ipotesi che il* Prometeo *sia stato scritto e rappresentato per un pubblico siracusano, in uno dei periodi in cui Eschilo, come attestano le fonti, soggiornò in terra di Sicilia.*

Se ad Atene, sostenuto e finanziato dal demos, Eschilo mette in forma tragica la rivoluzione istituzionale della polis verso la democrazia, a Siracusa, in tutt'altro contesto politico, il tragediografo, sostenuto dal principe Ierone e chiamato a rappresentare una realtà politica e istituzionale diversa, mette in scena l'antinomia della relazione tra libertà e potere. Il mito che sta alla base del dramma (e probabilmente della tragedia precedente della stessa trilogia) racconta l'emancipazione degli uomini rispetto all'ordine del potere assoluto, monarchico, di Zeus, che prevedeva l'estinzione del debole, inetto e inutile genere umano. Il progresso tecnologico di cui Prometeo è artefice è un dono che consente il riscatto dalla prepotenza del monarca; ma la preveggenza di Prometeo è anche un'arma di ricatto nei confronti di Zeus che gli garantirà la liberazione (nel dramma seguente della stessa trilogia).

Zeus che nel dramma superstite viene accusato di essere «tiranno» (secondo un'accezione negativa del termine che proprio in quegli anni prende il sopravvento) nella tragedia successiva, che prevedeva la liberazione di Prometeo e la riconciliazione con Zeus, riacquistava probabilmente il titolo positivo di "re": proprio come Ierone che come «re» tiene a farsi celebrare da Pindaro in quegli stessi anni. Il tema centrale è sempre la dinamica del potere, ma il soggetto è il principe, non più la polis: la tragedia mette in scena il passaggio da una fase considerata, ormai negativamente, come «tirannica» a una nuova forma di sovranità, non più dinastica, che coincide con l'inedita forma di governo inaugurata dal principe siracusano.

Nel Prometeo incatenato *– e nell'intera, perduta,* Pro-

metheia – *al centro della tragedia il presupposto della contesa tra Prometeo e Zeus è il fatto che anche il potere degli dèi è mutevole e precario. L'avvenuta successione del potere da Crono a Zeus, e la minacciata deposizione di Zeus da parte di un suo figlio glorioso, insinuano nell'assetto istituzionale il fattore determinante della crisi: le forme del potere sono state sottoposte a variazione; quindi sono, potenzialmente, ancora e sempre riformabili. Questa la novità introdotta dal pensiero di Prometeo: la costituzione (anche quella celeste) è cambiata, e quindi potrà ancora cambiare. In altre parole Prometeo insegna che esiste il tempo che interagisce con gli eventi, li differenzia, crea scarti e successioni: ma è proprio questo movimento che rende possibile la dimensione della politica (invisibile in un sistema costituzionalmente statico); da qui altresì scaturisce la storia, come irruzione di una scansione cronologica diversa rispetto al tempo del mito: un nuovo metodo di lettura dei fatti in movimento, che implica la possibilità sempre aperta di una rivoluzione.*

Ma nel passaggio del potere dal genos *al demos, nel mito di fondazione della città e delle sue istituzioni c'è una colpa, un'empietà da espiare commessa contro le dee del sangue, e la tragedia, su quella colpa, lavora rappresentandola plasticamente e offrendole un corpo in scena.*

*Nell'*Orestea *viene rappresentato, anche spazialmente nel corso dei tre drammi della trilogia, il percorso storico che muove dalla reggia micenea di "Argo" ad "Atene" – l'Atene reale e l'Atene rappresentata sulla scena delle* Eumenidi – *passando per "Delfi". Ancora incombe la minaccia della macchia interna al codice del* genos, *la colpa che si trasmette di generazione in generazione e provoca una catena di sangue che sembra inarrestabile: Atreo prima e l'orrido banchetto imbandito al fratello Tieste con le carni dei suoi figli; Agamennone poi che, costretto dall'oracolo, sgozza Ifigenia; e ancora Clitemnestra che insieme a Egisto – per vendicare l'uno il padre Tieste, l'altra la figlia Ifigenia – uccide Agamennone; Oreste infine che per vendicare il padre uccide la madre Clitemnestra e il suo amante Egisto. Una lunga scia di sangue evoca, eccita, fa materializzare le demoniche Erinni.*

All'interno della reggia micenea, di fronte a cui inizia la trilogia, ancora impazza l'Erinni del sangue e pretende, di generazione in generazione, una catena di sacrifici, una faida che si autoalimenta e che pare impossibile interrompere; ma dopo il matricidio le Erinni, fiutando la pista di Oreste, lo braccano da Argo a Delfi e da Delfi ad Atene. Nella polis ora non vige più un potere assoluto: né il potere contaminato degli Atridi (come ad "Argo") né il potere purissimo di Apollo (come nel santuario di Delfi, dove Apollo è incontrastato signore).

La politica – lo spazio vuoto aperto all'invenzione e all'evento – è un luogo ulteriore rispetto alla casa e al tempio, che comprende in sé, senza esaurirle, anche le funzioni della casa e del tempio. Nuova dea è Atena, come nuovo è il suo tempio – la polis –, lo spazio del suo culto: tanto nuova che non conosce le Erinni, i dèmoni dei vincoli del sangue che ostacolano, con i loro ancestrali diritti, la fondazione dell'ordine politico. Ma solo ad Atene, solo nella polis, sono pensabili forme, inventabili meccanismi istituzionali che spezzino la catena del sangue e convincano le Erinni a placarsi.

Ora la decisione sul delitto più grave – il delitto di sangue perpetrato contro il sangue materno – non può più essere affidata agli uomini: come ad Argo, dove uomini – Agamennone, Clitemnestra con Egisto, Oreste – decidevano della vita e della morte e si incaricavano di fare giustizia. Ma il giudizio non può più, neppure, essere affidato agli dèi: come a "Delfi", dove Apollo ordinava il delitto e poi si arrogava il diritto di assolvere il matricida. La decisione più impegnativa (e quindi, di conseguenza, tutte le decisioni che riguardano l'ordine della polis) viene affidata a un nuovo soggetto, legittimato a decidere più di quanto non lo sia-

no gli uomini e gli dèi: il cittadino nel suo ruolo di publica persona. *Non più il singolo spinto dalle motivazioni individuali o di faida; non più il dio decide, in base alla sua pertinenza, alla giurisdizione simbolica, al suo carico di onore. È il demos ora il soggetto che giudica, fondando così la nuova concezione – tutta ateniese – del politico.*

I cittadini, tutti, deliberano su quanto è giusto per la polis; cittadini scelti come rappresentanti – gli Areopagiti che storicamente avevano detenuto il potere in Atene nello stato di eccezione creatosi per circa due decenni dopo le guerre persiane – saranno giudici del tribunale che decide sui delitti di sangue.

*Negli anni in cui viene rappresentata l'*Orestea *la questione delle competenze dell'Areopago era al centro del dibattito politico. Intessendo nella struttura tragica la questione politica che infiammava Atene, Eschilo propizia la salvaguardia dello spirito dell'istituzione e, facendosi portavoce dell'indirizzo pericleo, propone un nuovo ruolo agli Areopagiti che vedono riconosciuta, proprio dal restringimento delle loro funzioni, la residuale competenza* ratione materiae *sui delitti di sangue. Esaltando il substrato politico (e rammemorando-inventando il mito fondativo di quella prerogativa) Eschilo-Atena invita gli Areopagiti, cittadini eccellenti, a stare al gioco della polis, dove la diminuzione del ruolo viene risarcita dalla partecipazione attiva all'impresa rivoluzionaria, nello straordinario allargamento dell'orizzonte politico complessivo.*

Il teatro, mettendo in forma la realtà, rappresentandola, istituisce anche la forma del processo. Se nel Prometeo incatenato *era ancora riconoscibile la priorità della giustizia fondata – Themis – contro la giustizia spartita da Zeus – Dike –, nelle* Eumenidi *è certamente Dike – la giustizia patteggiata, frutto di un dibattito e di un pronunciamento – che prevale su ogni istanza di Themis. E il finale dell'*Orestea *ci indica ancora che la versione teatrale non è semplicemente l'attualizzazione di un processo mimetico, di un "come" della realtà: nel dramma viene alla superficie, esplicitamente dichiarato, quello che nelle altre tragedie comunque si intravede. Lo scambio dialettico tra coro e attore, e poi tra attore e attore, è un contrasto fra ragioni che prefigura il dibattito giudiziario formalizzato: la formula compositiva del dialogo sticomitico – una battuta per verso secondo il modulo di botta e risposta – è già il nucleo di un dibattimento in cui si alternano i ruoli dell'accusa e della difesa. La tragedia insegna, ancora, che lo stato fisiologico della città non è la neutralizzazione del conflitto, ma la sua formalizzazione.*

In parallelo alla definizione del ruolo dell'Areopago e all'istituzione del processo si assiste a una nuova valutazione del significato del voto: nessun simbolismo e nessun unanimismo vige nell'istituto dell'Areopago che garantisce la tenuta formale della polis. Ogni singolo voto – insegna Atena – è decisivo: come nel caso limite del giudizio sul matricida Oreste, ogni voto vale, pesa e decide della vita e della morte.

Infine Atena ricorre alla persuasione – Peithò – e tramite l'incantamento delle parole seduce le Furie, fino a convincerle a essere concordi con la ragione della città; fino a imporre sui legami ancestrali che il dèmone di Erinni *rivendica il nuovo patto politico che instaura tra i cittadini un diverso ordine di relazioni, in nome del quale l'uomo – a dispetto e a volte contro l'ordine naturale delle relazioni – è prima* polites *– cittadino – e poi figlio, padre, fratello.*

La forza della persuasione è una magìa dialettica davanti alla quale le antichissime divinità sono del tutto sprovvedute: le Erinni, *convinte da Atena, non possono che cedere all'incantamento e convertirsi a diventare* eumenidi, *dèmoni benefici. Proteggeranno la città dalle viscere del suo sottosuolo, in cui staranno incatenate. Ma le* Erinni, *puntualizza Atena, non sono state sconfitte: la loro ragione, nel risultato alla pari della votazione pro o contro il matricida, è degnamente rappresentata. Ospitan-*

do le Eumenidi e dedicandosi al loro culto, Atena-Atene provvede a non espellere i dèmoni ma a custodire dentro di sé la ragione primaria del sangue che Erinni predica. Se il limite costitutivo dell'ordine, il deterrente che garantisce una vita regolare e civile, è il terrore della giustizia che i cittadini membri dell'Areopago amministrano, anche il principio del terrore, il «tremendo» che i dèmoni ancestrali incarnano, viene preservato e da forza incontrollata si tramuta in fondamento del cosmo politico. Il terrore, insegna Atena istituendo il tribunale e convertendo i dèmoni del sangue, è un'energia di segno reversibile: la composizione della giustizia di Erinni insieme alla giustizia dell'Areopago è, nel suo complesso, la custodia del principio del tremendo, trasformato in fondamento benefico.

Ma la tragedia ancora una volta insegna che l'antinomia non è risolvibile, ma soltanto contenibile in una forma precaria: l'atto di Atena infatti è fondante e costitutivo, ma non certo definitivo. Molto opportunamente Erinni, dopo essere stata persuasa dall'incantamento retorico di Atena, alzerà un inno alla concordia e all'armonia nella città, contro la stasis*: il «nero sangue» che intride e contamina la terra non sarà più il sangue dell'odio del* genos *regale, ma può essere ora il sangue versato dai cittadini in un nuovo, amplificato, scenario dello scontro fratricida; e Ate, il dèmone della Rovina, minaccia di infuriare e di intaccare – con la guerra civile – non più l'interno della reggia, ma la struttura interna della polis.*

La tragedia non celebra la città, non racconta edificanti miti di fondazione, eppure finché si tiene in equilibrio questa difficile armonia, la forma della polis resiste e in essa dura la sua tragedia. Il poeta condivide però con il suo pubblico la consapevolezza del fatto che il gesto fondatore di Atena non può essere assolutizzato e fissato una volta per tutte: comunque dal suolo, dalla terra, dalla notte, dal sangue, è percepibile sempre, come un sussurro, la minaccia di Erinni.

Alla fine delle Eumenidi *una processione di cittadini accompagna le Erinni convertite da Atena e dall'incantamento di Persuasione: scorta dei dèmoni ridotti al bene sono i più belli fra i giovani di Atene che fanno corteo portando animali e offerte da sacrificare per il bene della città.*

I versi di Eschilo dettano il programma iconografico di quella che sarà la rappresentazione plastica del popolo ateniese: il demos al potere che trova e riconosce le sue misure nei valori etici ed estetici degli aristoi*; il corteo dei cittadini di Atene appiattiti verso l'alto che Fidia farà sfilare nel fregio del Partenone fissando nel marmo l'idea di Pericle.*

Dioniso, la rappresentazione

Eschilo inventa una rappresentazione di Atene.

I precedenti del genere tragico – la leggendaria attività di Tespi, i drammi di Frinico, i ditirambi – costituiscono certo lo sfondo indispensabile per capire il senso e la portata dell'invenzione eschilea. Ma più che la continuità con la tradizione è interessante sottolineare l'innovazione che Eschilo opera sul genere.

La tragedia attica, nella forma in cui la conosciamo, nasce nel momento in cui «Eschilo introdusse il secondo attore e portò in primo piano il dialogo» (Aristotele, Poetica, *49 a 16): ovvero nel momento in cui viene meno l'alternanza secca tra il canto del coro e la voce del solista corifeo, e quindi si interrompe la necessità del dialogo tra il coro e l'attore. Solo con Eschilo si instaura la possibilità di un dialogo non mediato tra attore e attore, che elude la relazione con il coro: senza l'introduzione del secondo attore il dialogo tra Prometeo e Oceano, tra Oreste ed Elettra, tra Oreste e Clitemnestra, non sarebbe stato possibile.*

La preminenza della forma dialogica – dunque – è la grande innovazione eschilea che fonda il presupposto per la successiva evoluzione del genere tragico.

Le fonti antiche riconoscono una parentela formale e stilistica tra la scrittura di Eschilo e quella di Tucidide.

Eschilo e Tucidide si trovano di fronte allo stesso problema della rappresentazione e, nel loro atto di invenzione o di radicale reinvenzione formale del genere drammatico e storiografico, traducono sul piano artistico il problema dell'elaborazione del modello politico democratico, di cui Eschilo vive l'esordio, Tucidide l'epilogo. Entrambi gli autori condividono l'impegno di una duplice istanza: la rifondazione di un linguaggio espressivo e la restituzione dell'incandescenza, teoretica e politica, della materia mitica e storica. Eschilo inventa una forma drammatica in cui una struttura poetica, via via sempre più articolata, possa contenere la mobilità del mito.

Perché un evento sia mythos *è necessario che trama e nomi siano parte del sapere comune. L'impegno del poeta, esplicito nei* Persiani, *appena più mascherato nelle altre tragedie, è dare a una storia – nota perché parte di un patrimonio di "storie" condiviso – forma di rappresentazione.*

Anche Tucidide inventa una sintassi prosastica che scandisce il tempo degli eventi in ritmo dialogico: il suo problema, già esplicito dal prologo della Guerra del Peloponneso, *è tramutare il tempo corrente della storia in memoria. Si impone l'idea che gli eventi siano degni di essere rammemorati, che ci sia un succedersi di fatti, che il "prima" non sia uguale al "dopo": che valga la pena ricordare ciò che accade, raccontare eventi che abbiano un atto di inizio, una durata, una fine. Il movimento degli eventi all'interno della polis, le dinamiche di* polemos *e* stasis *fra le diverse città, non sono un effimero pezzo di bravura poetica ma diventano un «possesso per sempre» (così suona l'orgogliosa definizione dell'opera storica in Tucidide, I, 22): qualcosa che vale la pena conoscere, trascrivere, ricordare per farne un patrimonio di sapere e di civiltà consistente e duraturo. Sia per Eschilo che per Tucidide si tratta quindi di mettere insieme e di dare forma a frammenti parcellizzati e insensati di realtà per consegnarli al linguaggio universale della* poiesis *tragica e storica. All'inizio e alla fine della parabola della democrazia ateniese del V secolo, nella tragedia eschilea e nella prosa storica tucididea, troviamo una forma di risposta al problema espressivo della democrazia ateniese, alla sua difficile e scabrosa affermazione: il linguaggio tragico e la scrittura storica si propongono come forme di riproduzione mimetico-artistica della rivoluzione ideologica contemporanea. La tragedia è, come la storiografia, l'esito di una riflessione teoretica sulla necessità della rappresentazione: ma, rispetto alla storia e ai suoi eventi tutti "particolari", la* poiesis *tragica – insieme all'epica – è, come dirà Aristotele, un genere «più serio e filosofico», perché tratta non di ciò che accadde una volta, ma di ciò che accade sempre* (Poetica, *51 b 5).*

Materia delle opere di Eschilo sono dunque eventi – mitici o storici – scelti tra quelli che risultano consonanti con i temi che agitano la politica estera e interna di Atene: all'epoca in cui il poeta compone le sue opere, lo scontro con i barbari da un lato e, dall'altro, la rivoluzione istituzionale che si perfeziona con Efialte e Pericle.

Il fatto che i Persiani *trattino direttamente di un evento storico recente mentre le altre tragedie prendono spunto da materiali mitologici appare come un'anomalia solo in una prospettiva lontana rispetto a quella in cui agiscono e comunicano Eschilo e il suo pubblico: il* mythos *da cui il tragediografo dipana il dramma ha – come caratteristica necessaria e sufficiente – il dato di essere noto agli spettatori, parte integrante del loro patrimonio di conoscenze. Le guerre persiane sono un evento di cui viene immediatamente colta la portata epocale: tutti sanno che Serse è arrivato fino nel cuore della città, fino a incendiare l'Acropoli; tutti sanno che un esercito potentissimo è stato sconfitto da un pugno di navi a Salamina, da un pugno di uomini a Maratona e a Platea (una riprova* e contrario *sta nel fatto che*

la Regina nei Persiani *non ha un nome proprio, perché non tutti sanno, come ci testimonia Erodoto, che la madre di Serse si chiamava Atossa).*

Come la polis è una nave in cui tutti i cittadini sono impegnati a fare da equipaggio, così il teatro è una macchina in cui gli spettatori sono una componente essenziale e attiva della rappresentazione. Alla tragedia, in particolar modo alla tragedia di Eschilo, lo spettatore-cittadino non dedica un tempo libero distratto dalla realtà, ma un tempo superlativamente impegnato, tenuto libero dalle necessità quotidiane per partecipare a un evento in cui la realtà sia degnamente rappresentata.

L'esistenza di una relazione stretta tra lo sviluppo della costituzione democratica e il teatro tragico è confermata criticamente già da Platone che descrive il nesso democrazia-teatro a conclusione di un ragionamento che è interessante seguire nel suo complesso. In una pagina importante delle Leggi *(l'ultimo dialogo del filosofo, composto verso la metà del IV secolo), ricapitolando la storia della democrazia ateniese, Platone afferma che la data di «democratizzazione» delle istituzioni politiche della città sarebbe da posporre alle guerre contro i Persiani: «prima», secondo il filosofo, vigeva un «sistema politico arcaico» in cui «tutti erano disposti a vivere sottomessi alle leggi»* (Leggi, 699 *e). Solo dopo le guerre persiane gli Ateniesi avviarono un processo di degradazione politica e sociale, incorrendo nell'errore opposto rispetto a quello commesso dai potenti nemici: se i barbari avevano sbagliato «a ridurre il popolo in schiavitù», così gli Ateniesi sbagliarono «indirizzando il popolo verso la totale libertà». Nel momento in cui l'Ateniese, maschera di Platone, viene provocato dallo spartano Megillo a esemplificare la sottomissione del popolo alle leggi e a esporre con maggior chiarezza le sue argomentazioni, il filo del ragionamento si allenta e si perde la concatenazione cronologica fin qui seguita; il discorso si fa vago, generico e mitico: è un passato avulso da qualsiasi aggancio cronologico o storico, un aureo "prima", l'era in cui Platone colloca il periodo della* patrios politeia, *la costituzione avita di Atene. E quindi l'Ateniese/Platone risponde alla richiesta di precisazioni del suo interlocutore spostando il centro d'interesse dalla politica all'evoluzione (che Platone giudica degradazione) nelle arti e in particolar modo nel teatro.*

Nell'aurea, predemocratica, epoca delle origini il popolo «si sottometteva volentieri» anche alle leggi che regolavano la produzione e la ricezione delle arti. La musica «allora, nella nostra città» – continua Platone – era divisa in generi, chiaramente distinti fra loro, «ciascuno con le sue proprie figure»: le preghiere rivolte agli dèi, ovvero gli inni*; i canti luttuosi, ovvero i* threnoi*; i canti in onore di Apollo o per le vittorie, ovvero i* peana*; i ditirambi in onore di Dioniso; i canti citarodici, o* nomoi.

La responsabilità di sovrintendere ai generi e di giudicarli «non era certo affidata allora ai fischi e alle urla del pubblico, come avviene ai nostri giorni; e tanto meno le lodi erano affidate agli applausi» (Leggi, 700 *c). Fintantoché l'ordinamento dei generi era così ripartito e affidato al giudizio di persone competenti, tutto funzionava. I problemi insorsero, e la purezza della divisione dei generi originaria si inquinò, nel momento in cui i poeti diedero libero sfogo al proprio estro e contemporaneamente, nei giudizi di valore, criteri estetici ebbero il sopravvento sulle ragioni etiche e pedagogiche. Nell'artista e nel fruitore dell'arte prevalse allora il principio della ricerca del piacere e l'opera trovò forme di espressione "bastarde"; i generi artistici, prima rigidamente divisi, si confusero in opere di nuovo genere – fra cui la tragedia – offerte all'indiscriminato giudizio dell'intera cittadinanza: ibridi eterogenei, forme accattivanti su cui tutti, da allora, pretesero di avere capacità e diritto di giudizio. E Platone prosegue:*

Ecco che i teatri, dall'essere silenziosi, si riempirono di urla assordanti, quasi che il popolo fosse in grado di intendere ciò che è bello e ciò che non lo è. Così, al posto dell'aristocrazia dell'arte insorse una forma deteriore di teatrocrazia. E se almeno in questa teatrocrazia fosse cresciuta una democrazia di uomini liberi, non sarebbe stato poi così grave: invece, da tale atteggiamento verso l'arte insorsero fra noi [Ateniesi] la convinzione di sapere tutto su tutto, la tracotanza e la libertà senza freni. (*Leggi*, 701 a)

Platone non ricorre all'argomento artistico come mero esempio, come metafora della degradazione politica: chiama invece in causa l'arte, e in particolar modo l'estetica della ricezione teatrale, come prova della decadenza dei criteri gerarchici e sapienziali che avrebbero dovuto presiedere sia alla critica artistica sia al giudizio pedagogico-politico. Il fatto che lo spettatore si trovi a decidere della qualità dell'opera rappresentata instaura, in questa logica, il parallelo teatrocrazia=licenza politica. E la «democrazia» che ne deriva non è quindi un'educazione di massa alla libertà, ma un'abitudine alla licenza sfrenata sorta dal diritto di giudicare su tutto, concesso a tutti e da tutti rivendicato.

Non solo il sistema politico democratico è connesso alla teatrocrazia, ma – dice l'Ateniese delle Leggi *– la teatrocrazia è la premessa di una pratica sociale e culturale da cui deriva, per inevitabile conseguenza, il sistema politico democratico. Il ragionamento è stringente e conseguente e per questa via Platone agevolmente ritorna, senza giri metaforici, al ragionamento sull'evoluzione delle forme politiche: come effetto della «peggiore presunzione» del demos che non aveva più l'umiltà di affidare l'esclusiva competenza sul bello e sul giusto a chi è veramente specialista e sapiente, insorse «una forma di libertà eccessiva» e come conseguenza il rifiuto di sottostare alle leggi e all'autorità* (Leggi, *700 e).*

La riflessione platonica sulla licenza diffusa di emettere giudizi artistici, a sua volta matrice di licenza politica, riguarda in generale l'arte (mousike) *ma interessa in particolar modo il teatro, come dimostrano i ripetuti riferimenti teatrali che punteggiano questo capitolo delle* Leggi. *E anche nel catalogo dell'ordinata partizione degli antichi generi musicali una spia retorica anticipa e conferma che il principale bersaglio della critica platonica sia proprio la tragedia. Nel passaggio relativo al ditirambo, infatti, Platone immette un inciso, che non pare un mero riempitivo sintattico: «il ditirambo se non erro [in passato] era dedicato alla nascita di Dioniso [...]» (700 b). Appare evidente dall'intonazione ironica della* correctio *dubitativa che, nella generale degradazione e confusione dei generi, Platone stigmatizza con particolare puntiglio il fatto che il ditirambo si sia snaturato rispetto alla sua origine cultuale, legata al mito dionisiaco, e si sia snaturato – potremmo completare – diventando "tragedia". Come dirà Aristotele, infatti, il genere tragico evolve direttamente dal genere ditirambico* (Poetica, *49 a 10).*

È evidente quindi che quando Platone parla di teatrocrazia e di teatri schiamazzanti e giudicanti, le sue critiche devono tenersi per valide soprattutto in riferimento agli agoni drammatici: alle Grandi Dionisie, alla tragedia.

Anche il lessico tardo-ellenistico della Suda *sottolinea l'allontanamento della tragedia dalla materia del mito dionisiaco; spiegando il detto «niente a che vedere con Dioniso» (un modo di dire a cui, secondo quanto si evince, si ricorreva a proposito di una situazione incongrua rispetto alla convenzione),* Suda *fa risalire la locuzione proverbiale proprio all'origine della tragedia:*

La spiegazione migliore è questa: prima scrivevano per Dioniso e gareggiavano con quei componimenti che chiamavano anche *satyrika*. Ma poi si rivolsero a scrivere tragedie e, a poco a poco, non conservarono più memoria di Dioniso e si volsero a trattare di miti e di storia. [...] Da ciò questo detto.

E Plutarco, a proposito di una variante della stessa locuzione proverbiale, fa direttamente i nomi di Frinico e di

Eschilo: «Quando Frinico ed Eschilo dedicarono la tragedia a eventi mitici e a sofferenze varie, si disse: "Che c'entra questo con Dioniso?"» (Questioni conviviali, *I, 1, 3*).

Il tessuto continuo del mito si strappa in frammenti che prendono forma drammatica: la tragedia nasce dunque da un distacco dall'originaria rappresentazione rituale. A un certo momento si interrompe la litania corale sulla nascita di Dioniso e sui divini pathemata*: una voce – il corifeo che dialoga con il coro, poi il Messaggero che porta l'annuncio di un evento – interrompe il canto. In scena accade qualcosa: succedono e si succedono eventi, e questo accadere non è più rito, è già dramma. Il moto degli eventi rompe la ripetitività del modulo sempre uguale a se stesso;* idion*, proprio della tragedia – dice Aristotele – è l'avvilupparsi e poi il districarsi della trama: è il suo essere imitazione di una «azione»* (Poetica, *49 b-50 a*). *Ciò che era rito diventa teatro: il* poietes *ha inventato un altro modo del fare poetico, un modo – l'azione drammatica – che porta nello spazio scenico l'accadere e che presuppone che, ai mutamenti di questo accadere, partecipi attivamente un pubblico.*

*L'attrezzo essenziale della rappresentazione è la maschera dionisiaca che allude alla complicità nella finzione fra spettatori, coro e attori: il postulato è la simulazione per cui l'*hypokrites *si finge un altro e lo spettatore è complice della sua finzione. E tutti – attori e pubblico – fingono di credere che in questo spazio, in questo luogo, qualcosa accada. La poesia drammatica, che fonda i suoi presupposti sul principio di imitazione, richiede, evoca e provoca il* theatron *– il luogo da cui si guarda lo spettacolo – come sponda complice dell'azione. Gli spettatori, che stanno al gioco della finzione e così acconsentono alla condensazione in scena di una nuova realtà, ricevono dal dramma una forte mobilitazione di emozioni: attraverso il* pathos *rappresentato si procurano sfogo, liberazione e conoscenza.*

Aristotele, dunque, accoglie l'analisi platonica sul carattere imitativo della poesia (che in Platone era oggetto di una valutazione nettamente negativa) ma ne ribalta le conclusioni. La poesia è essenzialmente rappresentazione, e si ottiene combinando le facoltà – eminentemente umane – imitativa e immaginativa (Poetica, *48 b 5*): *la poesia è* mimesi *che mira a rappresentare la realtà,* fingendola. *Non solo la tendenza mimetica non è quindi perversa né straniante rispetto a un presupposto di "verità", ma è una funzione specifica e connaturata all'uomo e soprattutto a quelli fra gli uomini che sono capaci di* fare, *di costruire con la materia dell'immaginazione: i poeti.*

Tutti i poeti imitano, dunque: e imitano gesti, colori, idee, figure, passioni. I poeti drammatici, a differenza degli altri artisti, mettono le immagini in movimento. I primi abbozzi di movimento sono già insiti nella struttura degli originari canti dionisiaci. Ditirambi, threnoi, komoi, *canti satirici: in tutte le tipologie di canti cultuali troviamo – in nuce – la struttura della parodo. Il coro "arriva in scena", entra, si presenta. E già questo arrivo è il primo evento. Il canto più strettamente dionisiaco – il ditirambo – prenderebbe nome, secondo un'etimologia ricostruibile dalle fonti tardo-antiche, proprio dalla doppia porta che consentiva l'entrata e l'uscita orchestica del coro. Dopo l'entrata scenica il primo snodo di articolazione del dramma sta già nella composizione del canto strofico: l'alternanza metrico-ritmica di strofe e antistrofe, le evoluzioni coreutiche simmetriche, l'alternanza moto/quiete, canto/parola, rompono l'unità e conformano un ritmo, una forma in movimento. La costituzione formale del dramma tragico a cui Eschilo concorre potentemente altro non è che l'invenzione di forme di evoluzione diversificate, un'articolazione progressiva di movimenti.*

*Il mito di per sé è un nucleo di racconto contratto e in sé concluso. Tutta la trama dell'*Agamennone *sta in pochi versi di Omero* (Odissea, *XI, 409 sgg., Agamennone a*

Odisseo: «Egisto ha tramato la mia morte insieme alla mia sposa malvagia»); tutta la trama dei Persiani *sta nella formula lapidaria di un dispaccio bellico («I Persiani sono stati sconfitti»). Il poeta sa, per mestiere, che il mondo è dicibile solo mediante la rappresentazione. Il drammaturgo sa che la rappresentazione è, innanzitutto, l'invenzione di un movimento: Eschilo raccoglie il frammento – il lacerto del mito – e lo ricompone, ne distende la materia facendo accadere in scena eventi in sequenza.*

L'invenzione della poesia drammatica consiste all'origine nell'assunzione di alcune coordinate fondamentali del teatro rituale: la rappresentazione dell'opera in uno spazio apposito, l'agorà, e in seguito l'edificio costruito appositamente che prende nome dalla "platea" dell'agorà, il theatron*; l'introduzione di un tempo assoluto contrassegnato da una sua propria velocità e da un suo proprio ritmo, distinti rispetto alla velocità e al ritmo del tempo "normale"; la dipendenza da un repertorio di storie – i miti.*

Ma le coordinate che il teatro poetico condivide con il teatro liturgico – sospensione della dimensione spazio-temporale consueta e repertorio mitico – vengono nella tragedia del tutto stravolte. Il tempo in cui il drama *sviluppa il suo corso non è il tempo del rito, in cui tutto avviene «come sempre», per ripetizione ciclica. Il dramma inaugura un tempo parallelo al tempo «normale» che però, come il tempo normale, prevede accadimenti: inizio, durata, sviluppo e fine. Il tempo drammatico, in cui il punto dell'inizio non tocca, ciclicamente, il punto della fine, è un tempo in cui qualcosa accade; in cui qualcosa, dall'inizio alla fine della rappresentazione, irreparabilmente muta. Sebbene anche il teatro tragico attinga fondamentalmente allo stesso repertorio mitico del teatro liturgico, il rapporto con il mito è del tutto differente. Il teatro liturgico infatti è "funzione", serve strettamente a confermare – a festeggiare, a ricordare, a far rivivere – la storia mitica che rimane, come è necessario rimanga, immutata. Il teatro poetico invece utilizza il mito per trasfigurarlo; dal repertorio* lato sensu *«sacro» il teatro attinge sì – quasi sempre – le sue storie, ma come scheletri, tracce o spunti narrativi: come* trame. *Accade dunque che il mito non solo non venga riconfermato dalla versione drammatica, ma che dopo il suo passaggio per il teatro esso non sia più essenzialmente lo stesso: diventato materia teatrale, il mito si apre a un'ulteriore e dettagliata possibilità di varianti. Il teatro non conferma una "verità" del mito, ma del nucleo mitico riplasma la materia.*

Altri prima di Eschilo avevano strappato il dramma dall'originario contesto religioso. Dalla ripetizione della passione del dio, dal lamento del coro dei satiri per la sua morte e dal canto di esultanza per la sua nuova nascita, qualcun altro, prima di Eschilo, aveva rotto il vincolo liturgico-ripetitivo e aveva portato dentro quella forma altra materia, altro senso. Ma Eschilo svincola completamente il nucleo mitico dalla storia sacra: tutto può essere materia di rappresentazione, perfino i Misteri di Eleusi che i cittadini di Atene – raccontano le fonti antiche – riconoscono irreligiosamente rappresentati nelle sue tragedie. In nome di Dioniso, per onorare il principio della rappresentabilità del mondo, Eschilo commette empietà: tradisce anche la parola irripetibile, la scena irrappresentabile che doveva rimanere consegnata al silenzio misterico.

La versione statica – mitografica o misterica – del mito è breve, precipita presto verso la conclusione e la chiusura: anche nella versione narrativa del mito il movimento è – come avverrà poi nelle tarde «mitologie» – tutto contratto, teso verso una conclusione. Caratteristica del dramma, e segnatamente del dramma tragico, è invece – nota Aristotele – quella di avere una certa estensione (Poetica, *50 b 25): il nucleo dei fatti, la trama, viene snodata, il finale viene dilazionato, e in questa distensione c'è spazio per il movimento e lo sviluppo dell'azione.*

Senza dubbio, anche da questo punto di vista, furono i

primi drammaturghi – gli «inventori» del ditirambo e poi della tragedia – che affrontarono il problema teorico e tecnico dello sviluppo dell'azione drammatica. È difficile stabilire con esattezza i momenti di rottura di scarto e di innovazione del teatro eschileo rispetto alla tradizione del genere. Si può notare però che, già nei primi drammi di Eschilo, troviamo una struttura compositiva bene abbozzata e un edificio architettonico che ha già in nuce tutte le potenzialità dell'evoluzione successiva. Dal punto di vista compositivo, già nei Persiani, *sia pure con qualche durezza e difficoltà di connessione sintattica tra le parti, troviamo il canto alternato al parlato e al recitativo (la partizione del dramma in parodo, episodio, stasimo, esodo), e troviamo anche le articolazioni interne al canto – le parti anapestiche, le parti liriche – e quelle interne al parlato – le* rheseis, *la sticomitia, l'alternanza ritmica tra trochei e giambi.*

Ma dal punto di vista architettonico e scenografico già i Persiani, *le* Supplici, *e soprattutto l'*Orestea *presuppongono un'articolazione dello spazio ulteriore rispetto alla prima separazione che divide il* theatron *– il luogo in cui stanno gli spettatori – dal* choros *– il luogo della rappresentazione della danza e del canto corale: assistiamo, infatti, a una tendenza alla definizione di una zona-*orchestra, *rispetto a una zona-*skene, *che in seguito, nell'evoluzione delle forme architettoniche e drammaturgiche, diverrà il proscenio nettamente separato rispetto al «coro».*

L'articolazione, strutturale e compositiva, è dunque già abbozzata, quando non addirittura già presente, nei primi drammi eschilei. L'opera di Eschilo è comunque la prima fonte dello stadio germinale di queste evoluzioni ed è insieme il testo in cui di quelle tendenze evolutive si apprezzano varianti originali e stadi diversi.

Eschilo drammaturgo ha, ancora, da affrontare, da impostare e da risolvere in pratica, tragedia per tragedia, una serie di problemi che riguardano le origini del dramma: come dar movimento alla trama mitica, per sorreggerne e dilatarne la durata; come rappresentare il "mito" come avvenimento che accada "in diretta"; come giustificare la presenza sia del coro che degli attori in scena (un problema che Sofocle considererà già risolto a priori, e che Euripide neppure si porrà, se non in alcuni drammi prettamente corali); come motivare le uscite sceniche e lo scambio fra i personaggi; come dividere e semantizzare lo spazio scenico.

Eschilo è dunque evidentemente impegnato sul fronte della soluzione di alcune questioni essenziali della drammaturgia: deve scegliere fra diverse modalità di giustificazione scenica e di soluzione drammaturgica. Ogni dramma eschileo è, in questo senso, una soluzione possibile di un'equazione a più incognite.

Nei Persiani, *ad esempio, Eschilo si trova di fronte al problema di far "accadere" drammaticamente una notizia: in uno scontro navale una flotta greca di proporzioni ridotte ha sconfitto l'esercito dei barbari, molto più numeroso. In quel caso il poeta sceglie come espediente centrale di drammatizzazione la moltiplicazione delle inquadrature soggettive in cui viene scomposto lo scenario della sconfitta: l'annuncio del Messaggero – centrale nella struttura del dramma – viene anticipato dall'angoscia del coro, dai presagi e dagli incubi della Regina; e poi seguito dall'interpretazione di Dario e dal compianto luttuoso di Serse. Lo stesso annuncio viene chiamato ad accadere più volte, con piccoli spostamenti del punto di prospettiva. Come una successione di fotogrammi statici nel cinematografo scorrendo dà un'illusione di movimento, così Eschilo ottiene un effetto drammatico e spettacolare proiettando l'illusione multipla di diverse sfumature di pathos provocate dallo stesso evento: l'angoscia e poi il cordoglio del coro dei Fedeli, il presagio e poi l'ansia della Regina; l'esperienza diretta del Messaggero; la severità profetica dell'Ombra di Dario; il disfacimento, nella figura in pianto di Serse, del decoro regale.*

Nei Sette *il movimento drammatico è indotto con un meccanismo diverso; nel lungo commo degli scudi la battaglia viene fatta accadere scenicamente, parcellizzandola in singole, epiche monomachie: un duello per ciascuna delle sette porte di Tebe.*

Nel Prometeo, *dopo il prologo, il tempo drammatico è scandito dalle entrate dei personaggi – le Oceanine, Oceano, Io, Hermes – che portano in scena il moto – un moto aereo per tutti gli attori divini del dramma, terrestre solo per Io: sul quadro fisso della scena in cui si staglia il corpo incatenato del Titano, volteggiano e sfilano i movimenti di altre, meno intrattabili, passioni.*

*Nell'*Orestea *la ricerca del movimento coincide con la riproduzione di una serie di percorsi che conducono dentro e fuori dalla reggia di Argo, mentre poi nelle* Eumenidi *la dinamica drammaturgica trascina tutti gli attori e la scena stessa del dramma da Delfi ad Atene.*

La ricerca del movimento drammatico si attua per traiettorie spaziali, ma anche mediante l'evocazione di successioni temporali attraverso cui la storia mitica viene provocata ad accadere. Nelle Eumenidi *(come già nel* Prometeo*) si rende evidente una stratificazione che interessa anche le genealogie divine, e il coro composto dai dèmoni arcaici – le Erinni – si incontra per la prima volta con Apollo e con Atena – dèi nuovi che le dee antichissime mostrano di non conoscere: l'incontro tra i nuovi dèi e gli antichi viene fatto accadere in diretta, sulla scena del teatro, davanti al pubblico ateniese.*

Scelto un mito e i suoi personaggi, Eschilo ha anche il problema di motivare la presenza scenica del coro. La composizione del coro, per altro, risponde sempre a una scelta che ha una motivazione forte sul piano drammaturgico: se le Erinni e le Danaidi sono addirittura protagoniste delle Eumenidi *e delle* Supplici, *anche le prigioniere troiane che costituiscono il coro delle* Coefore *hanno un ruolo attivo nel dramma. In quel caso la solidarietà tra coro e attore non*

è configurata e garantita da un rapporto affettuoso o gerarchico interno (come in Persiani, Sette contro Tebe, Agamennone*), e neppure si fonda su una relazione familiare (come nelle* Supplici, *e in certo senso anche nel* Prometeo*): contro i «signori» della reggia in cui le Troiane sono state condotte schiave il coro cova autonomi motivi di risentimento – un odio che solo molto parzialmente coincide con la vendetta dei figli di Agamennone.*

Eschilo dunque, nel variare il numero degli attori, lavora anche sulle modalità di introduzione dei personaggi in scena; e in quest'arte – secondo Dionigi di Alicarnasso – «mostra più varietà di Euripide e di Sofocle»; e gioca sulla variazione per caratterizzare i personaggi, di modo che anche lo stile espressivo sia ispirato al pathos *specifico.*

Dalle tragedie conservate e dal catalogo delle tragedie perdute si evince che Eschilo privilegia per le sue tetralogie il soggetto unitario: anche questa scelta contribuisce a iscrivere l'azione drammatica in un movimento ritmico più ampio rispetto alla misura della singola tragedia. Ogni dramma risulta in sé concluso, ma nelle prime due tragedie della trilogia si intravedono fratture, accenni e spiragli che promettono il riavvio dell'azione nella tragedia seguente: questo certamente si verifica tra Agamennone *e* Coefore, *ma a quanto si può ricostruire così accadeva anche in* Supplici *e* Prometeo, *a cui seguivano tragedie per noi perdute. Conclusivi invece sono i finali di* Persiani, Sette contro Tebe *e, ovviamente, di* Eumenidi.

*La fortunata conservazione di un'intera trilogia – l'*Orestea *– ci mostra come l'abilità del poeta sia obbligata dall'impianto trifasico a inventare un passo diverso – cronologico e ritmico – a cadenza diversificata. Altra opportunità – e altro impegno di tessitura – che la trilogia (o addirittura la tetralogia) unitaria offre al poeta sono i meccanismi di raccordo tra un dramma e l'altro: la possibilità di lasciare fili in sospeso che poi vengono ripresi e riallacciati, magari con un esito diverso rispetto a quello*

che era prevedibile. Ad esempio, il segreto che il protagonista del Prometeo incatenato *conosce è il nome del potenziale successore di Zeus, ma anche la strategia – che il Titano non rivela nel dramma conservato – con cui Zeus riuscirà a neutralizzare il figlio che potrebbe spodestarlo. Forte di questa arma – la conoscenza del segreto in cui risiede la conservazione del potere di Zeus – Prometeo potrà nel dramma seguente trattare con il dio e trovare quel punto di mediazione con Zeus che nella tragedia pervenutaci sembra impossibile individuare.*

Una funzione importante di raccordo tra i brani del trittico hanno il sogno profetico e, in generale, la profezia. A volte la soluzione è interna alla stessa tragedia: nei Persiani *la Regina vede in sogno il figlio con le vesti stracciate e alla fine del dramma l'incubo si materializzerà con la comparsa scenica di Serse. La processione delle* Coefore *alla tomba di Agamennone viene mandata da Clitemnestra, la quale aveva avuto in sogno l'orrida visione di una serpe allattata al suo seno e nel corso del dramma la madre riconoscerà in Oreste quella serpe. Ma il procedimento della soluzione profetica vale anche come espediente di collegamento fra un dramma all'altro e ciò è riscontrabile nei nessi interni all'*Orestea. *Nell'*Agamennone *si annuncia che un leoncino feroce farà strage nella casa dove è stato allevato e nel contesto di quel brano viene facile l'identificazione con Elena e con Paride; ma nelle* Coefore *si apprende che il leone feroce rappresenta (anche) Oreste. Cassandra profetizza la visione di altri due corpi – un altro uomo e un'altra donna – che si sovrappone all'imminente esibizione dei corpi suo e di Agamennone; e così accadrà nelle* Coefore *con i cadaveri di Clitemnestra e di Egisto esibiti in scena da Oreste. Cassandra profetizza anche l'arrivo dell'esule vendicatore; e subito all'inizio del dramma seguente compare in scena, presentandosi con gli stessi epiteti con cui l'aveva annunciato la profetessa, l'esule vendicatore: Oreste. Nel finale delle* Coefore *Oreste è agitato dalla visione interiore delle Erinni della madre, e all'inizio del dramma seguente le Erinni si sono già materializzate in scena. Tracce di collegamenti tra un dramma e l'altro sono riconoscibili anche quando la trilogia non ci sia giunta completa. Certamente nessuno, nel perduto* Edipo, *avrebbe potuto interpretare correttamente il sogno in cui, forse per bocca del padre morto Laio, si annunciava che un Calibo di Scizia sarebbe stato il liquidatore dell'eredità tra i figli di Edipo; ma solo alla fine dei* Sette contro Tebe *Eteocle e il coro intendono che il Calibo non è una persona ma il «ferro di Scizia», la spada che assegnerà a Eteocle e a Polinice soltanto la zolla di terra che basta per la loro sepoltura.*

Nelle trilogie unitarie di Eschilo anche i drammi satireschi sono collegati alla trama mitica delle tragedie e prendono spunto da qualche passaggio delle opere maggiori. La Sfinge, *che chiude la trilogia tebana di cui ci restano i* Sette contro Tebe, *avrà molto probabilmente portato in scena una versione satiresca della storia del tragico indovinello: al mostro cannibale allude, nel dramma superstite, l'emblema sullo scudo di Partenopeo, ma non saranno mancati accenni all'enigma fatale anche nell'*Edipo. *Amimone, che dà il titolo al dramma satiresco che chiude la tetralogia delle* Supplici, *è una delle Danaidi che era stata sedotta da Poseidone, e negli* Egizi *o nelle* Danaidi *non saranno certo mancati accenni alla sua esclusione dal destino delle altre sorelle. Una conferma della congruenza di soggetto del quarto dramma rispetto alle trilogie unitarie si può rintracciare anche nella trama del* Proteo, *dramma satiresco perduto che concludeva l'*Orestea: *l'accenno alla sorte di Menelao che resta in sospeso nel colloquio tra il coro e il Messaggero nell'*Agamennone *sarà stato l'appiglio per la trama del dramma satiresco che avrà visto in scena, come protagonisti (concordemente con la versione di* Odissea, *IV, 355 sgg.), lo stesso Menelao e il multiforme dèmone del mare.*

Importanti sono anche le innovazioni apportate da Eschilo alla scenografia, alla coreografia e ai costumi. Si può ipotizzare che il primo a utilizzare come fondale scenico la tenda di Serse, predata a Platea, fosse stato Frinico nelle Fenicie *del 476 a.C., tragedia ambientata, come i* Persiani, *davanti a una delle regge achemenidi. Ma forse già nei* Persiani, *e certamente nell'*Orestea, *Eschilo usa la porta scenica per le entrate e le uscite degli attori e del coro e l'apertura del fronte scenico crea un potente spazio interno, alternativo allo spazio visibile, disegnando una nuova prospettiva per l'illusione. È Eschilo dunque probabilmente il primo a usare lo spazio del retroscena come dimensione ulteriore rispetto all'area aperta della rappresentazione.*

Spettacolare era senza dubbio la scenografia del Prometeo incatenato *che, oltre alla roccia a cui sta appeso il Titano, prevede l'uso di almeno tre macchine sceniche (ma forse molte di più) per il trasporto aereo di attori e coro. Si tratta di un'ulteriore particolarità, in questo caso tecnica, che ci convince a collocare la rappresentazione del* Prometeo *nel clima di disponibilità di risorse economiche e tecnologiche della fiorente colonia occidentale siracusana, al culmine del suo splendore.*

Se però nel Prometeo *il drammaturgo ricorreva alle macchine per rappresentare, anche scenograficamente, la tragedia aerea degli dèi e il trionfo della tecnologia prometeica, nell'*Agamennone, *nella più sobria scenografia del teatro di Atene, bastava una corsia di tessuto rosso-porpora stesa tra il carro del re e la porta della reggia per tracciare un segno di grande effetto spettacolare.*

Un'ulteriore testimonianza dell'inventiva eschilea si legge nelle complesse strutture metrico-ritmiche dei corali e nella cura dedicata ai movimenti orchestici: ancora a distanza di secoli Ateneo riporta la notizia che nei Sette contro Tebe *Eschilo «rendeva visibile l'azione attraverso le movenze della danza» (I, 22 a). A Eschilo le fonti antiche assegnano anche l'invenzione di costumi specificamente teatrali (Ateneo, I, 21 d): un'innovazione indirizzata a conferire dignità propria al genere teatrale che da un lato ha l'effetto di riscattare il dramma dalla semplicità delle rappresentazioni folkloriche, dall'altro segna uno scarto e una diversificazione rispetto ai costumi liturgici usati nelle cerimonie rituali; anzi, sempre secondo Ateneo, furono i sacerdoti di Eleusi che, per le fogge dei paramenti religiosi, si ispirarono ai costumi teatrali inventati da Eschilo.*

Rappresentare gli eventi: una grande sfida – poetica e teorica – che si attiva anche per mezzo di una serie articolata di innovazioni tecniche.

Per raggiungere l'obiettivo di far prendere agli eventi forma di tragedia Eschilo costruisce una dimensione in cui le coordinate entro le quali si organizza e si orienta la percezione normale del tempo e dello spazio risultano sospese. Il teatro, e in particolare il teatro tragico a partire da Eschilo, proietta una dimensione spazio-temporale parallela a quella della normalità. Ma l'apertura estetica a un diverso orizzonte – capace di provocare intense emozioni – inficia l'idea stessa della realtà come blocco compatto, univocamente e chiaramente percepibile. La realtà – insegna il teatro – è finzione. O piuttosto: la realtà si lascia dire solo attraverso la finzione e il teatro è sommo artificio in quanto, smascherando nei suoi presupposti lo scarto tra verità e apparenza, attiva – producendola nel corso dell'azione – una forma di sapienza; e «chi si fa ingannare» – dirà Gorgia in riferimento anche all'esperienza teatrale – «è più sapiente di chi resiste all'inganno». Contro un'ideologia letteralista del reale, il teatro è una macchina che, mediante la rappresentazione, riesce a catturare gli eventi e a preservarne non la lettera, ma il senso: e questo è l'obiettivo ultimo della creazione per mezzo di parole o di immagini – della rappresentazione verbale o plastica – che porta il nome comune di poiesis *artistica. Ma illusione, mascheramento, oblio e rivelazione sono propriamente i giochi di Dioniso.*

Eschilo e Dioniso. Molti titoli dei drammi eschilei perduti fanno riferimento a miti dionisiaci e vi è certamente una facile intenzione agiografica nella leggenda – riportata da Plutarco – che vuole che il dio fosse comparso in sogno al poeta quand'era ragazzo invitandolo a comporre tragedie. Ma l'onore più perfetto che Eschilo riserva a Dioniso sta nel fatto che la tragedia, anche quando non tratta dei miti divini, anche quando, come sempre accade, traveste scenograficamente l'altare del dio collocato al centro dell'orchestra, è opera irreligiosamente dionisiaca perché attiva la dimensione virtuale dell'illusione. L'arte tragica di Eschilo non è una sublimazione di eventi altrimenti "reali": è una tecnica, l'unica che il sapiente riconosce come efficace, mediante la quale il mondo trova un accesso all'espressione.

Dioniso pretende un totale abbandono e in cambio restituisce realtà alla rappresentazione: ogni grado di finzione si materializza a teatro – santuario del dio – e diventa credibile. Nelle Eumenidi*, a un certo punto del dramma, risulta plausibile che compaia in scena una doppia Atena: la statua della divinità ma anche l'attore che impersona la dea. È la promessa di un gioco di riflessi e di simulazioni potenzialmente infinito.*

Per tutto questo, Eschilo è davvero, come lo chiama il coro di Aristofane in una controversa battuta, il «bacchico sovrano» (Rane, *1259). Eschilo figura di Dioniso: il dio che imita, sdoppia, traveste; il dio che barcolla e fa barcollare ogni certo fondamento. Le fonti riportano un aneddoto che, proprio per la sua intenzione non edificante, potrebbe essere vero: Sofocle, che si credeva saggio, irrideva Eschilo perché componeva le sue tragedie in stato di ebbrezza. Ebbro, il poeta, come Dioniso.*

Monica Centanni

CRONOLOGIA

525/524 a.C.
Eschilo degli Eupatridi nasce a Eleusi. Gli Eupatridi, come gli Alcmeonidi, sono una delle famiglie condannate per sacrilegio per aver permesso, nel 630 a.C. circa, che Cilone e i suoi – che avevano tentato di instaurare la tirannide in Atene – venissero uccisi, nonostante si fossero rifugiati come supplici presso il tempio delle Dee Venerande, le Eumenidi. Per quel sacrilegio, destinato a essere imputato al *genos* Alcmeonide ancora per tutto il V secolo (fino a Pericle e ad Alcibiade), il *genos* degli Eupatridi sarebbe stato escluso dai riti delle Semnai-Erinni (lo afferma Santo Mazzarino, che ricava il dato da Polemone).
Conosciamo il nome del padre di Eschilo, Euforione; di tre fratelli, Cinegiro, Euforione, Aminia; di una sorella, Polypeithe.

510 a.C. ca.
Una notte Eschilo, ancora ragazzo, si addormentò sotto una vite; Dioniso gli apparve in sogno e lo esortò a comporre una tragedia. Il giorno dopo, deciso a obbedire al dio, provò a scrivere e compose una tragedia con grande facilità: questo è ciò che secondo Pausania (I, 21, 1-2) Eschilo stesso raccontava della propria iniziazione alla poesia.
Non è certo, ma molto probabile, che fosse iniziato ai misteri eleusini; Aristofane fa dire al suo "Eschilo": «Demetra che hai nutrito il mio animo, fa' che io sia degno dei tuoi misteri» (*Rane*, 886-7).

500/496 a.C.
La *Suda* (*ad v.* Pratinas) testimonia che la prima partecipazione di Eschilo a un agone drammatico avviene durante la 70ª Olimpiade, insieme ai poeti Pratina e Cherilo.

490 a.C.
Eschilo combatte come oplita alla battaglia di Maratona, dove si mette in luce con il fratello Cinegiro, il quale muore da valoroso.

La partecipazione attiva di Eschilo alla battaglia è attestata, fra gli altri, da Plutarco, *Questioni conviviali*, I, 10, 3 (628 D) che, citando una fonte dell'epoca di Maratona, rileva un dettaglio tattico – la postazione degli Eantidi sull'ala destra dello schieramento – di cui Eschilo stesso aveva dato testimonianza.
Nella mitografia della battaglia il fratello di Eschilo, Cinegiro, diventa uno degli eroi più famosi di Maratona: è ricordato già da Erodoto e poi da molte altre fonti. Secondo Plinio in un quadro del pittore Paneno, il cui soggetto era la battaglia di Maratona, si riconoscevano i ritratti dei generali ateniesi e barbari: «tra i barbari erano raffigurati Dati e Artaferne, tra gli Ateniesi Milziade, Callimaco e Cinegiro» (*Naturalis Historia*, XXXV, 57).
Dalle fonti storiche si ricava il racconto della morte eroica di Cinegiro: dopo la battaglia, inseguì i nemici fino alle navi e cercò di trattenere una delle imbarcazioni della flotta nemica con le mani, che gli vennero amputate (una o entrambe secondo le fonti), e così morì (per tutti: Erodoto, VI, 114 e Giustino, II, 9, 16). Cinegiro divenne presto un paradigma di coraggio e di valore bellico. Nella *stoa poikile* di Atene c'era una statua in bronzo con una mano amputata, dedicata al valoroso combattente dai suoi concittadini: secondo Luciano, il filosofo cinico Demonatte, suo contemporaneo (II secolo d.C.), vedendo quella statua vi riconobbe immediatamente il ritratto di Cinegiro.
L'atto di valore e la morte gloriosa di Cinegiro diventano anche un topos letterario (Libanio, *Declamationes*, 11, 2) frequentato per secoli, fino alla letteratura bizantina: a Cinegiro dedica, fra gli altri, un bell'epigramma Paolo Silenziario (*Anthologia Palatina*, XVI, 118).

485/484 a.C.
Eschilo vince in un concorso tragico: si tratta della prima delle tredici vittorie ottenute mentre il poeta è in vita, che salgono probabilmente a ventotto, secondo la *Suda*, aggiungendo quelle postume.

480 a.C.
Eschilo combatte a Salamina assieme al fratello minore Aminia al quale alcune fonti tarde attribuiscono gesta eroiche simili o addirittura identiche a quelle di Cinegiro.
Già le fonti antiche citano i *Persiani* (del 472 a.C.), in particolare la descrizione articolata dello scontro rievocato dal Messaggero ai vv. 337-47, 353-432, 447-71, 480 sgg., come riprova della partecipazione di Eschilo alla battaglia navale (Plutarco, *Vita di Temistocle*, 14, 1).
A quanto attestano le fonti alessandrine (sempre a caccia di sincronismi significativi), nei festeggiamenti per la vittoria il primo cantore del peana è Sofocle, all'epoca giovane efebo, e nello stesso periodo, proprio a Salamina, nasce Euripide (secondo il *Marmor Parium*, invece, Euripide sarebbe nato nel 485/484: altra data sospetta, perché coincidente con la prima vittoria di Eschilo).

479 a.C.
Eschilo probabilmente combatte anche a Platea (e, prima, forse anche all'Artemisio). Se però per la partecipazione alle battaglie di Maratona e di Salamina esiste una serie nutrita di testimonianze anche contemporanee agli eventi, confortate da dati desumibili dalle opere dello stesso poeta, la presenza di Eschilo ai due scontri dell'Artemisio e di Platea è attestata solo dalla fugace menzione in fonti più tarde (Pausania, I, 14, 5; *Vita di Eschilo*, 4). Probabilmente la notizia della partecipazione di Eschilo a tutti gli scontri più importanti delle guerre persiane è frutto di una riproposizione del cliché edificante del poeta-combattente.

472 a.C.
Vittoria di Eschilo alle Dionisie di Atene con la tetralogia che comprende i *Persiani*: la coregia è assunta da Pericle e questo è il primo atto politico del futuro principe di Atene. Nella tragedia si celebra, come un felice stratagemma, l'inganno con cui Temistocle provocò la flotta persiana ad attaccare battaglia a Salamina e per cui lo stesso stratega verrà condannato all'ostracismo, in sospetto di tradimento (nella tragedia però Temistocle non viene menzionato).

470 a.C.
Ierone di Siracusa nomina re di Etna il figlio Dinomene. Eschilo si reca in Sicilia e in questa occasione, probabilmente, compone le *Etnee*, come omaggio e augurio agli abitanti della nuova città (fondata nel 474 dallo stesso Ierone: la *Vita* forse semplifica facendo giungere Eschilo a Siracusa in occasione della fondazione della città). Stando all'*hypothesis* delle *Etnee*, contenuta in un brano papiraceo (Papiro di Ossirinco 2257, fr. 1), l'opera constava di cinque parti, ciascuna delle quali era rappresentata in

un luogo diverso della città. Per la stessa circostanza è in Sicilia anche Pindaro che, nella *Pitica* I, celebra Ierone, vincitore a Delfi, come "Etneo" e con lui la nuova città.
Probabilmente nella stessa occasione Ierone invita Eschilo ad allestire a Siracusa anche una replica dei *Persiani*: la ripresa della tragedia che rievoca lo scontro tra Greci e Barbari ha un preciso significato in ambito siciliano. Pochi anni prima, nel 480 a.C., proprio nello stesso giorno della battaglia di Salamina (Erodoto, VII, 166) i Siracusani avevano sconfitto i Cartaginesi a Imera, una coincidenza che viene presto enfatizzata sottolineando la simultaneità delle vittorie dei Greci della madrepatria e della forte colonia occidentale e ricollocando i due scontri nel quadro di un'unica guerra contro i barbari d'Oriente e d'Occidente. Nel 474 a.C. Ierone aveva inoltre sconfitto gli Etruschi a Cuma, in una battaglia navale che Pindaro rievoca riproponendo il tema dell'«Ellade strappata alla grave schiavitù» (*Pitica* I, 71-5).
A questo soggiorno siciliano è forse da ricondurre anche la messa in scena, a Siracusa, del *Prometeo*. Nell'evocazione di Tifone sepolto sotto le radici dell'Etna e nella profezia dei fiumi di fuoco che la rabbia del Titano farà sgorgare sulle piane della Sicilia (vv. 363-72), si legge un cenno alla recente, catastrofica, eruzione del vulcano (alla stessa eruzione fa riferimento anche Pindaro, *Pitica* I, 21-8). Ma oltre all'evento naturale, anche la scelta mitica della *Prometheia* sembra confermare un'ambientazione siracusana e una sponsorizzazione da parte di Ierone. La storia tragica ma a lieto fine di Prometeo, in cui il Titano, dopo aver collaborato con Zeus, si ribella contro quella che considera la «tirannide» del dio, ma poi, nel perduto *Prometeo liberato*, si riconcilia con il «re» degli dèi, è un soggetto che poteva ben armonizzarsi con l'ideologia politica dell'illuminato principe siracusano che amava farsi chiamare «re» e non tiranno: così, evidentemente, risulta da Pindaro, che attribuisce a Ierone il titolo di βασιλεύς («re di Siracusa» in *Olimpica* I, 23; «re mite con i suoi cittadini» in *Pitica* III, 70; e con l'epiteto di «re di Etna» il poeta si riferisce anche al figlio di Ierone, Dinomene, in *Pitica* I, 60).

468 a.C.
Sofocle concorre per la prima volta in un agone tragico e ottiene la sua prima vittoria contro Eschilo. Secondo il racconto di Plutarco l'evento teatrale si colloca nel clima delle celebrazioni

in onore di Teseo, promosse da Cimone che proprio in quell'anno aveva recuperato da Sciro le ossa dell'eroe e «in una trireme magnificamente addobbata le aveva riportate in Atene, dopo circa quattrocento anni» (*Vita di Cimone*, 8, 5 sgg.). La gara che sancì il primo successo del giovane tragediografo, sempre secondo la fonte plutarchea, fu agitata da risse tra gli spettatori, a cui Cimone mise fine facendo sedere al posto dei giudici «i dieci strateghi, uno per tribù» che lo avevano accompagnato a teatro.

468/467 a.C.
Temistocle viene colpito dall'ostracismo e si rifugia esule alla corte di Admeto, tra i Molossi, dove si fa accogliere dal re sedendosi come supplice con il piccolo figlio del re sull'altare della sua casa. Santo Mazzarino ha avanzato l'ipotesi che Eschilo abbia trasfigurato la vicenda di Temistocle nel perduto *Telefo*.

467 a.C.
Eschilo vince alle Dionisie con la tetralogia tebana che comprende i *Sette contro Tebe*. Secondo Plutarco, durante la rappresentazione del dramma, quando in scena risuonò il verso «non vuole apparire, ma essere il migliore» (οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει, *Sette*, 592), gli spettatori si voltarono verso Aristide, l'avversario politico di Temistocle che assisteva allo spettacolo, riconoscendo nella battuta un'allusione alla sua nota onestà (*Vita di Aristide*, 3, 4).

462 a.C.
Eschilo vince alle Dionisie con la tetralogia egizia che comprende le *Supplici*.
Sono gli anni dell'affermazione del partito democratico di Efialte e di Pericle, dell'ostracismo di Cimone, dell'assassinio di Efialte, dell'ascesa di Pericle, della destituzione dell'Areopago dal ruolo di guida politica della città assunto negli anni successivi alle guerre persiane.

458 a.C.
Eschilo vince alle Dionisie con l'*Orestea*.
La trilogia porta in scena la rivoluzione che in quegli anni sta trasformando la *politeia* ateniese dall'antica forma aristocratica legata ai *gene* nobiliari (a cui gli Atridi prestano nomi e figure)

alla nuova forma politica in cui il voto di ogni cittadino conta e ha peso (*Eumenidi*, 750-1).
Secondo la *Vita di Eschilo*, alla prima rappresentazione delle *Eumenidi* la visione del coro delle Erinni spaventa gli spettatori del teatro. Alcune fonti non coeve accennano marginalmente al fatto che Eschilo sia stato sottoposto a processo: Apsine di Gadara (III secolo d.C.) indica come causa le *Eumenidi*. Già Aristotele nell'*Etica Nicomachea* (1111 a 9-10) riportava memoria di un processo intentato contro Eschilo: a proposito di una tattica di retorica difensiva, ricordava che c'è chi si difende affermando che «non sapeva di dire cose che non dovevano essere dette, come fece Eschilo a proposito dei misteri» (οὐχ εἰδέναι ὅτι ἀπόρρητα ἦν ὥσπερ Αἰσχύλος τὰ μυστικά). In un commento a tale passo aristotelico è conservata la notizia secondo cui i drammi messi sotto accusa sarebbero stati: «le *Arciere*, le *Sacerdotesse*, il *Sisifo rotola-pietra*, l'*Ifigenia*, l'*Edipo*, tutti drammi che contenevano allusioni a Demetra». Lo stesso commentatore ricava dal trattato *Su Omero* di Eraclide Pontico la notizia secondo cui Eschilo avrebbe corso il pericolo di essere ucciso sulla scena del dramma da qualcuno degli spettatori che aveva giudicato empia la rappresentazione; il poeta si sarebbe rifugiato presso l'altare di Dioniso e, sottoposto poi a processo dall'Areopago, sarebbe stato assolto solo perché gli Areopagiti tennero conto delle sue imprese sul campo di Maratona dove – ci ricorda la fonte – «il fratello Cinegiro ebbe le mani amputate e il poeta stesso riportò molte ferite». Eliano, riprendendo la storia, confonde fratelli e battaglie e racconta: «il tragediografo Eschilo fu processato per empietà a causa di un dramma. Gli Ateniesi erano pronti a lapidarlo, ma Aminia, il fratello minore, sollevando il mantello mostrò il braccio con la mano amputata: era accaduto che Aminia aveva perduto una mano per un atto valoroso a Salamina, e fu il primo fra gli Ateniesi a essere premiato per il suo valore. Quando i giudici videro la sua mutilazione, tennero in considerazione le sue imprese e lasciarono andare assolto Eschilo» (*Varia historia*, V, 19). Un'altra fonte che conferma la notizia di un processo a Eschilo «per i misteri in scena» è Clemente Alessandrino, che però dà una diversa versione della strategia difensiva del poeta: Eschilo avrebbe sostenuto che «non era iniziato ai misteri» (ἐπιδείξας αὐτὸν μὴ μεμυημένον, *Stromata*, II, 14, 60, 2).

post 458 a.C.
Dopo la rappresentazione dell'*Orestea*, il poeta torna in Sicilia: probabilmente in seguito a un secondo invito di Ierone che apprezzava molto la sua arte. Ma le fonti segnalano motivi di insofferenza del poeta per il clima politico che si era venuto a creare in Atene (un clima in cui anche il processo, pur risoltosi con l'assoluzione, avrà avuto il suo peso). Eschilo sarebbe quindi tornato in Sicilia perché era stato sconfitto dal giovane Sofocle o da Simonide nel concorso per l'elegia dei caduti a Maratona (*Vita di Eschilo*, 8). Anche secondo Plutarco la ragione per cui Eschilo «parte indispettito da Atene» sarebbe da collegare ai successi del giovane Sofocle, mal digeriti dal poeta più anziano (*Vita di Cimone*, 8, 7; Plutarco però, confondendo le date, attribuisce all'amarezza della sconfitta del 468 a.C. la scelta dell'esilio volontario del poeta).
Nessun indizio nei testi pervenuti permette di ascrivere opere di Eschilo a questo secondo e ultimo soggiorno siracusano. La naturalizzazione di Eschilo tra i Greci d'Occidente della terra siciliana doveva essere comunque un topos letterario, se Ateneo ricorda il fatto che il poeta ricorre a molti vocaboli siculi (IX, 376 C) e Macrobio si riferisce al poeta come «Aeschylus tragicus, vir utique Siculus» (*Saturnali*, V, 19, 17); al clima culturale della colonia è forse da riferire anche l'allusione di Cicerone a un influsso della filosofia pitagorea sul pensiero del poeta («Aeschylus, non poeta solum, sed etiam Pythagoreus – sic enim accepimus», *Tusculanae disputationes*, II, 23).

456/455 a.C.
Eschilo muore a Gela.
Le circostanze della sua morte sono contenute in un curioso aneddoto, riportato da diverse fonti (*Vita di Eschilo*, 10; Valerio Massimo, IX, 12; Plinio, *Naturalis Historia*, X, 7; Eliano, *Natura Animalium*, VII, 16): un'aquila, che aveva artigliato una tartaruga ma non riusciva a romperne il carapace, l'avrebbe lasciata cadere proprio sulla testa del vecchio poeta, realizzando così una profezia che, in forma enigmatica, aveva predetto a Eschilo la morte a causa di un colpo proveniente dal cielo (*Vita di Eschilo*, 10: l'enigma recitava «dal cielo sarai colpito e morirai»).
Allo stesso anno della morte del poeta, il *Marmor Parium* fissa la data della prima vittoria di Euripide in un agone tragico.
Secondo Ateneo (XIV, 627 c-d) e Pausania (I, 14, 5) gli abitanti di Gela dedicarono a Eschilo un monumento funebre su cui

fu inciso un epigramma, che Eschilo stesso aveva composto per la sua tomba («Eschilo di Euforione, ateniese, qui giace: / questo monumento lo copre; morì nella fertile Gela, / ma la gloria del suo valore la radura di Maratona può raccontare / e il Medo dalle lunghe chiome, che ben la conosce», *Vita di Eschilo*, 11). Stando alla *Vita di Eschilo* la tomba del poeta era molto onorata e frequentata soprattutto da chi si era dedicato all'arte tragica e «andava là a recitare i suoi drammi».

Dopo la morte di Eschilo gli Ateniesi decretarono che chiunque avesse messo in scena tragedie eschilee avrebbe avuto assicurato il coro a spese della città.
Secondo la *Suda* un figlio di Eschilo, Euforione vinse quattro volte mettendo in scena drammi del padre: lo stesso Euforione vinse nel 431 a.C. contro Sofocle, nel concorso in cui Euripide presentava la *Medea*; anche Filocle, figlio della sorella di Eschilo, ebbe la meglio sull'*Edipo Re* di Sofocle.
Pausania (I, 21, 2) testimonia che una statua del poeta fu posta dagli Ateniesi nel teatro di Dioniso, ma l'opera «fu eretta molto tempo dopo la sua morte»; Diogene Laerzio (II, 2, 5) conferma che fu dedicata una statua a Eschilo solo dopo che lo stesso onore era stato concesso ad Astidamante, ovvero all'inizio del IV secolo a.C.: probabilmente la statua faceva parte del gruppo dedicato ai poeti da Licurgo verso il 340 a.C.
Il volto del poeta è noto da una serie di repliche del ritratto di età ellenistico-romana, una delle quali, nel giardino di Palazzo Colonna a Roma, è unita in una doppia erma all'immagine di Sofocle.

NOTA ALL'EDIZIONE

Il testo su cui è condotta la traduzione è quello stabilito da Martin L. West per la collezione teubneriana (prima edizione 1990; seconda edizione rivista e corretta 1998); il testo greco viene riprodotto per gentile concessione dell'editore.

Il volume *Aeschyli Tragoediae* di West è uscito a quasi due decenni di distanza dalla precedente edizione critica curata da Denys Page per i tipi oxoniensi (1972), che a sua volta sostituiva l'ottimo testo – sempre oxoniense – di Gilbert Murray (1937^1, 1955^2). Negli ultimi trent'anni il testo Page è stato quindi il riferimento principale per tutte le traduzioni in lingua italiana. La presente edizione è la prima completa delle sette tragedie superstiti ad adottare il testo West, testo che in molti punti propone un Eschilo "inedito" (si veda in proposito la nota sul testo, alle pp. LXXVII-LXXXII): a esso il curatore ha cercato di attenersi strettamente nella traduzione e nel commento.

Nell'edizione West le tragedie sono proposte nella sequenza: *Persiani*, *Sette contro Tebe*, *Supplici*, *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, *Prometeo*. I primi sei drammi sono disposti in ordine cronologico secondo la datazione ricostruita dalla critica; il *Prometeo* è invece relegato all'ultimo posto in quanto West, per motivi stilistici di ordine vario, ritiene che la tragedia non sia di Eschilo («incerto autore Promethei»). La *vexata quaestio de Prometheo*, che dal secolo scorso contrappone gli studiosi che difendono o attaccano la paternità eschilea della tragedia, interviene dunque a turbare anche l'ordine dell'ultima edizione critica: un ordine che è, come dichiara West, il segnale di uno schieramento. In questo Meridiano il curatore, che sulla questione è schierato sul fronte opposto, propone un ordine cronologico che comprende tutte e sette le tragedie tràdite (si veda in proposito l'Introduzione al *Prometeo*).

Ogni tragedia è preceduta da una Introduzione che presenta i dati necessari all'inquadramento cronologico e le fonti rela-

tive alle rappresentazioni e alla fortuna letteraria e iconografica antiche.

In coda alle sette tragedie si pubblicano tutti i frammenti che la critica indica come pertinenti alle tetralogie a cui appartenevano i drammi conservati. La loro traduzione è condotta sull'edizione curata da S.L. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. III: Aeschylus*, Göttingen 1985.

Aspra e dura, balenante di nessi fantasmatici e precari, di suoni e segni grafici che fanno attrito uno sull'altro, uno contro l'altro, la lingua di Eschilo sfugge alla cattura. Nell'impossibilità di restituirne completamente la profondità e la bellezza, questa versione si ripropone di restituire, di quella lingua, fratture e irregolarità. Nel lessico si è scelto di alludere all'elaborata complessità dei composti e delle figure, piuttosto che ricostruire parole e immagini formalmente o retoricamente incompatibili con le strutture della lingua italiana. Nella resa dello stile linguistico dei diversi personaggi e dei cori si è cercato di rispettare, come Eschilo fa, l'ethos delle diverse voci. Nella riproduzione della sintassi si è osservata la *lex potentior* dell'ordine immaginale piuttosto che la struttura grammaticale, per evitare che la resa letterale deformasse e stravolgesse senso e tono, rendendo aulici, ostici, a volte persino comici, parole, figure e nessi che rispondono a tutt'altra intenzione poetica.

Si è cercato, insomma, di seguire il testo greco nelle sue curve di altitudine e di caduta, nei suoi *piano* e *forte*, nelle sue discontinue scabrosità; ma anche di avere cura degli scarti improvvisi che dall'altezza dell'ardita costruzione simbolica, della difficile densità di un pensiero complesso e sempre interrogativo, fanno piombare il registro verso la figura comune, il tono triviale, la piatta banalità del proverbio e del buonsenso. Si è evitato di omogeneizzare questi toni uniformando lessicalmente e stilisticamente il testo verso una dizione "alta" e sublime che non corrisponde alla variegata complessità del dire tragico.

Il commento alle tragedie, strutturato seguendo la partizione interna di ciascun dramma, è articolato per paragrafi tematici. Approfondimenti di tipo strutturale, filologico, metrico, retorico, mitologico, drammaturgico, letterario, intervengono laddove la lettura specialistica sia parsa funzionale ai fini dell'interpretazione. Gli spunti relativi alla drammaturgia e allo stile linguistico di Eschilo ricavabili dai testi vengono analizzati e commentati in note specifiche.

In Appendice vengono presentate alcune fonti antiche su cui si basa la ricostruzione delle coordinate essenziali della biografia di Eschilo. Tra queste la *Vita di Eschilo*, un breve testo, probabilmente risalente all'età tardo-ellenistica, che rielabora, in forma narrativa, alcuni dati relativi alla biografia dell'autore e che compare come nota introduttiva nei principali manoscritti che conservano il testo delle tragedie.

M. C.

Antichità e Medioevo

Le fonti antiche attribuiscono a Eschilo fino a 90 drammi (*Suda*); la *Vita di Eschilo* porta notizia di «70 drammi, e oltre a questi circa 5 satireschi» (un passo molto incerto, in cui si potrebbe leggere anche «70 drammi e oltre a questi 15 satireschi, 5 discussi». Si confermerebbe nella seconda ipotesi il numero di 90 drammi per l'intero *corpus* delle opere attribuite a Eschilo in età alessandrina.

Dei drammi eschilei abbiamo ben 84 titoli (probabilmente da epurare di qualche doppione), grazie a due cataloghi delle opere contenuti nei manoscritti che hanno trasmesso il testo, e alle citazioni indirette delle fonti antiche.

Le tragedie che ci sono giunte sono 7: altri brandelli di testo si ricavano come frammenti dalle citazioni della tradizione indiretta e dai ritrovamenti papiracei.

Un testo scritto delle tragedie circolava già nel V secolo a.C., in una qualche forma di pubblicazione editoriale: prova certa sono le battute delle *Rane* di Aristofane in cui "Dioniso" si autorappresenta intento a leggere il testo dell'*Andromeda* (v. 52), e in cui il coro fa presente a "Eschilo" e a "Euripide" che gli spettatori possono seguire bene le citazioni delle loro opere perché «ognuno ha il suo libretto» (βυβλίον τ' ἔχων ἕκαστος, *Rane*, 1114).

Le tragedie eschilee furono oggetto di varie repliche, già all'epoca dell'autore. Destinati all'esecuzione teatrale, i testi furono dunque, certamente, sottoposti a modifiche, a rimaneggiamenti, a manipolazioni: Eschilo stesso avrà probabilmente rimesso mano ai suoi *Persiani* per la replica siracusana e un caso indubbio di interpolazione è il finale dei *Sette contro Tebe*, con ogni probabilità riscritto dopo il 411 a.C.

«La mia poesia non è morta con me» proclama "Eschilo" nelle *Rane* (rappresentate nel 405 a.C.): ma come sempre la tradizione, più che un dispositivo di conservazione, è un mec-

canismo di trasmissione-alterazione-tradimento. Se le riprese teatrali garantivano il successo e la fama postumi di Eschilo (e poi, nel IV secolo anche di Sofocle e di Euripide), il testo riproposto sulla scena era fatalmente, di ripresa in ripresa, sempre più distante dall'originale. Nella seconda metà del IV secolo (probabilmente verso il 340 a.C.) Licurgo decretò che fosse predisposta una copia ufficiale dei testi di Eschilo, Sofocle ed Euripide, a cui gli attori dovevano attenersi (pseudoPlutarco, *Vita decem oratorum*, VII, 841). L'atto di Licurgo si pone, evidentemente, come correttivo a un uso troppo libero dei testi teatrali, ma è insieme anche un segno di consapevolezza e di riconoscimento di un valore "monumentale" del testo (significativo che la fonte plutarchea riporti notizia, accanto al decreto sul testo dei tragici, dell'iniziativa di Licurgo di innalzare tre statue ai tre grandi tragici nel teatro di Dioniso).

Probabilmente proprio il testo "ufficiale" licurgheo fu oggetto di un'operazione di provvidenziale rapina culturale da parte di Tolomeo III Evergete, il *philologotatos* principe di Alessandria. Racconta Galeno che verso il 240 a.C. Tolomeo mandò a recuperare ad Atene un esemplare dei tragici per farli copiare, dando in garanzia la notevole somma di quindici talenti; ricopiatili quindi con ogni cura, rimandò ad Atene le copie trattenendo gli originali nella Biblioteca di Alessandria (Galeno, *Commento a Ippocrate Epid.*, V, 10, 2, 1): una testimonianza significativa della coscienza del valore, materiale e testuale, dell'"originale" rispetto a una qualsiasi, pur preziosissima e accurata, copia.

Ad Alessandria quindi il testo dei tragici fu sottoposto a un lavorio critico e filologico notevolissimo (lo stato del testo precedente all'edizione alessandrina si può apprezzare dal confronto con i reperti papiracei, che presentano *scriptio* continua, mancata suddivisione dei versi e delle battute, presenza di errori ortografici).

Un'edizione critica di Eschilo secondo i canoni alessandrini fu preparata dal grande bibliotecario di Alessandria, Aristofane di Bisanzio (255-180 a.C. circa): lo studioso affrontò il problema dell'autenticità, della colometria e dell'aggiunta dell'accentazione e dei segni diacritici. Particolarmente importante fu l'iniziativa di corredare ogni dramma di sommari (*hypotheseis*), che contengono a grandi linee la trama, i personaggi, l'anno della prima rappresentazione, la classificazione nell'agone e il nome degli altri concorrenti in gara (e altre notizie preziose) e

che, in buona parte, ci sono fortunatamente pervenuti. Sempre in età ellenistica Aristarco di Samotracia corredò i testi di commenti (*hypomnemata*) in cui venivano proposte spiegazioni testuali e apposte glosse ai termini più difficili. A differenza degli scoli a Sofocle e a Euripide, i nomi dei grammatici alessandrini non hanno lasciato traccia negli scoli a Eschilo, ma la dicitura «i commentatori dicono» che compare in alcuni scoli eschilei garantisce che essi si siano occupati anche dei testi di Eschilo e che molti degli *scholia vetera* siano da attribuire al loro lavoro interpretativo.

L'antologia di sette opere giunte fino a noi risale probabilmente al II secolo d.C., l'età dell'imperatore *philellenos*, Adriano (allo stesso periodo, e alla stessa iniziativa antologica dobbiamo con tutta probabilità anche la trasmissione delle sette tragedie di Sofocle e di dieci fra le diciotto di Euripide arrivate fino a noi).

Accanto a questa selezione dei testi dovettero comunque continuare a circolare altre edizioni del *corpus* eschileo, contenenti opere diverse, come è testimoniato dai frammenti papiracei ritrovati.

Le sette tragedie eschilee della silloge adrianea resistono e sopravvivono a due importanti fasi critiche della trasmissione dei testi antichi: il passaggio dal rotolo di papiro al codice (a partire dal IV secolo d.C.) e il *metacharakterismos*, ossia la trascrizione dei testi dalla grafia onciale alla minuscola (avvenuta intorno al IX secolo).

In ambito bizantino si costituisce un'antologia ulteriormente selettiva delle tragedie eschilee che comprende prima una triade composta da *Prometeo*, *Sette contro Tebe*, *Persiani*, poi una pentade costituita dai drammi precedenti con l'aggiunta di *Agamennone* ed *Eumenidi* (restano dunque escluse dalla triade e dalla pentade bizantina *Supplici* e *Coefore*): su questa scelta lavorò intorno al 1320 il bizantino Demetrio Triclinio, emendando il testo, restituendo forma metrica alle parti liriche e corredando il testo di nuovi scoli (*scholia tricliniana*). Il frutto del lavoro del Triclinio è contenuto nei codici *Ven. Marc.* 616 (=G, circa 1321), *Neap.* II F 31 (=T, di mano di Demetrio, circa 1325), *Laur.* 31, 8 (=F, scritto tra il 1335 e il 1348).

Al IX secolo, invece, risale il manoscritto più antico pervenuto che contiene copia integrale della silloge eschilea del II secolo d.C.: il codice pergamenaceo raccoglie le sette tragedie di Eschilo insieme alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, e alle

sette tragedie di Sofocle (sempre dal canone adrianeo); è costituito da 264 fogli, fitti di testo e scoli, e fu comprato a Bisanzio da Giovanni Aurispa, professore di greco a Bologna, che lo inviò nel 1424 a Niccolò Niccoli, a Firenze, dove è tuttora conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana (*Laur. Med.* 32, 9=M). Grazie all'interesse del dotto bizantino e dell'umanista il codice giunse quindi in Italia e scampò così alla nuova distruzione dei testi antichi che seguì alla caduta di Costantinopoli in mano ai Turchi nel 1453.

Le tragedie di Eschilo compaiono in M (ff. 119r-189r) secondo l'ordine seguente: *Persiani*, *Agamennone*, ‹*Coefore*›, *Prometeo*, *Eumenidi*, *Sette contro Tebe*, *Supplici*.

In M due grosse lacune compromettono gravemente la leggibilità del testo e la partizione fra le singole opere. La caduta di un gruppo di 8 fogli post f. 134 e di un gruppo di 6 fogli post f. 135 ha provocato una fusione tra il finale dell'*Agamennone* e l'inizio del testo delle *Coefore*: mancano quindi – in M – i versi 311-1066 e 1160-673 dell'*Agamennone* e il brano iniziale, difficilmente quantificabile in versi, delle *Coefore*.

Nel 1518 per le edizioni di Aldo Manuzio (a cura dell'umanista F. Asulanus) esce l'*editio princeps* di Eschilo che si rifà a M e quindi non riconosce la distinzione tra *Agamennone* e *Coefore*. Il testo distinto delle due tragedie si recupera solo nel 1552, quando esce a Venezia una nuova edizione di Eschilo a cura di Francesco Robortello che migliora anche la sticometria e la distribuzione delle battute: Robortello si accorge della lacuna ma non la integra, disponendo soltanto del testo mutilo. Finalmente nel 1557, a cura di Pier Vettori, esce a Genova un'edizione in cui, grazie all'utilizzo dei codici F e T, si recupera integralmente il testo dell'*Agamennone*. Mutilo resta l'*incipit* delle *Coefore* (tragedia di cui, essendo esclusa dalla pentade bizantina, il corrotto M resta l'unico testimone): qualche verso del prologo, recitato da Oreste, si recupera grazie a una tradizione indiretta fortunatamente, ed eccezionalmente, generosa (in primis, preziose le prime battute rimediate dalla citazione di Aristofane nelle *Rane*, 1126-8=1138 e 1152-3, 1156).

Dal 1557 quindi, dal lavoro filologico del grande Pier Vettori, inizia l'impresa inesaurita delle edizioni critiche moderne del testo eschileo.

Il testo West

Le novità dell'edizione West sono molte e significative: l'editore dà conto delle linee metodologiche generali della sua ricerca, del lavoro sui manoscritti e di molte delle scelte testuali nei suoi *Studies in Aeschylus*, Teubner, Leipzig 1990.

Nella prefazione all'edizione teubneriana, Martin West ribadisce l'impossibilità di disegnare uno *stemma codicum* unico per le diverse famiglie di manoscritti e dichiara di aver operato una nuova recensione dei codici, recuperando – soprattutto in riferimento alla "triade bizantina" (*Prometeo*, *Sette contro Tebe*, *Persiani*) – lezioni da diversi manoscritti del XIII secolo che erano rimasti «inexplorati». Un soccorso importante viene all'editore dall'analisi degli scoli: gli *scholia vetera*, di età tardo alessandrina; una famiglia di scoli probabilmente provenienti dalla scuola di Tzetzes; la famiglia ascrivibile alla lezione del dotto bizantino Tommaso Magistros; gli scoli tricliniani.

Dal punto di vista grammaticale, prosodico e ortografico – ambiti in cui la tradizione manoscritta è oltremodo oscillante e incerta – West cerca direttive nelle testimonianze epigrafiche e papiracee e propone una ripulitura del testo secondo un criterio, tendenzialmente omogeneo, di coerenza in base a valutazioni di tipo statistico: questa levigatura del testo riguarda soprattutto la restituzione di un colorito dorico continuo alle parti liriche e le varianti morfologiche e fonetiche che, in assenza di ragioni metriche cogenti, vengono uniformate. La revisione prosodica, invece, risponde prevalentemente alla ragione della lettura metrica (dei «canticorum metra» West propone, in appendice all'edizione, schemi molto elementari e utili). Riguardo all'ordine dei versi West, anche quando procede a trasposizioni di blocchi o di singoli versi, mantiene la numerazione "classica" a cui fanno riferimento tutti gli editori a partire da Wilamowitz, senza procedere a una revisione totale della numerazione dei versi: l'impressione sul lettore è che venga denunciata così, nell'ordine interpolato che mette in discussione ma non sostituisce quello precedente, la precarietà della soluzione proposta.

Dal punto di vista delle varianti testuali, West dà conto delle sue scelte in un ampio apparato critico, eccezionalmente, e generosamente, fitto di riferimenti a emendamenti e congetture proposti da altri editori: la riproduzione dell'intero apparato non rientra nell'economia del presente volume, ma l'impossibi-

lità del confronto con le note critiche a piè di pagina rende spesso poco perspicue le ragioni delle scelte di West, soprattutto in riferimento alle vaste lacune, passi dubbi e corrotti indicati dai tanti segni diacritici che costellano il testo e comunicano, anche graficamente, le molte insidie e le difficoltà di lettura.

Come esempio delle novità introdotte nel testo di Eschilo nell'edizione West (non sempre per congettura personale dell'editore, ma anche per restituzione al testo di felici congetture altrui), si propone qui di seguito una campionatura di una sola variante per tragedia, apprezzabile anche dal lettore non specialista.

In *Persiani*, 144-6, nel testo West si legge:

Ξέρξης βασιλεὺς
Δανάης τε γόνου
τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον

«il re Serse e la nostra gente che prende nome dal figlio di Danae» (*i.e.*: Persiani da "Perseo").

Nello stesso luogo nel testo Page si leggeva:

Ξέρξης βασιλεὺς
Δαρειογενὴς

«il re Serse, figlio di Dario».

In realtà, come si ricava anche dall'apparato Page, la lezione tràdita nei codici è:

Ξέρξης βασιλεὺς
Δαρειογενὴς
τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον.

«il re Serse, figlio di Dario, da cui la nostra gente prende nome» (che non ha senso perché non si vede come il nome di Serse possa essere considerato "eponimo" della gente persiana: probabilmente un tentativo abortito di emendamento antico dà esito in alcuni manoscritti alla variante ἄμετρον). Page, sulla scorta di altri critici, espunge quindi il v. 146, considerandolo evidentemente una zeppa interpolata nel testo.

West ravvisa sotto la corruttela la menzione di Danae, concettualmente *difficilior* rispetto alla facilitazione *Dareiogenes* (*facilior* perché in combinazione con il nome di Serse). La congettura di West non solo restaura il verso espunto, ma reintroduce nel testo il motivo della *paronymia* (motivo oltremodo caro a Eschilo). Inoltre, e non per ultimo, l'allusione a «Perseo figlio di Danae» riproduce il tema mitico della stirpe dell'oro (la «stirpe aurea», già ricordata al v. 79) e, soprattutto, il motivo, fondamentale nell'architettura simbolica della tragedia, della parentela ancestrale tra Greci e Persiani, mediante Perseo (motivo che troverà presto una nuova suggestione icastica nelle figure allegoriche delle sorelle Persia ed Ellade nel sogno della Regina: vv. 181 sgg.).

In *Sette contro Tebe*, 829-30, nel testo West si legge:

οἳ δῆτ' ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν
‹ἐτεοκλεεῖς› καὶ πολυνεικεῖς

«davvero secondo il loro nome, "eteocli" e "polinici"».

Nello stesso luogo nel testo Page si leggeva:

οἳ δῆτ' ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν
‹ › καὶ πολυνεικεῖς

«davvero secondo il loro nome, ‹ › e polinici».

Page ammette la presenza di una lacuna – già segnalata dalla critica precedente – e propone anche, in apparato, la congettura ‹ἐτεόκλειτοι› di Wecklein, ma non si spinge oltre. West, in base al confronto con gli scoli, come spesso accade, ricostruisce nel testo un gioco incrociato su entrambi i nomi dei disgraziati figli di Edipo: «molte contese contese» nel nome di "Polinice", ma anche «gloria» nel nome di "Eteocle". L'ardito plurale dei nomi propri, fatti apposizioni predicative di entrambi i fratelli, sigla insieme l'eccezionalità e l'unità della coppia.

Nel brano delle *Supplici*, 825-71, Page proponeva un testo corale continuo, pressoché illeggibile e insensato, tutto funestato dalle *cruces desperationis* (restano *extra cruces* soltanto diciassette versi). Il passo, come si vede anche nell'edizione West, è senza dubbio gravemente corrotto. Ma West, sulla scorta di un'intuizione di Wilamowitz, risolve la questione strutturale che mina la comprensione del corale attribuendo le battute corrispondenti ai vv. 825-6, 836-41, 849-53, 859-65, agli "Egizi" (nella traduzione si evidenzia anche la possibilità di anticipare a questo punto l'entrata dell'Araldo degli Egizi che si presenta in scena comunque subito dopo, al v. 872, e che, come molti altri personaggi eschilei, potrebbe ben entrare in scena cantando). Le battute che prima erano incomprensibili perché difficilmente attribuibili alle Danaidi sono ora più coerentemente espressione dell'irruente tracotanza degli Egizi. Nella nuova edizione il brano si configura quindi come un amebeo lirico in cui la voce dei violenti cugini contrasta, su un ritmo prosodico e musicale molto teso, con le voci delle spaventate fanciulle.

Analogamente in *Prometeo*, 425-31, Page poneva tutta la strofe tra *cruces*, e siglava in apparato con un laconico «425-430 desperati» la sua rinuncia ad affrontare il problema della menzione, secondo alcuni nel contesto incongrua, di Atlante. West opportunamente restaura il brano nel testo (in accordo con la tradizione manoscritta) e consente di risentire, anche nel canto delle Oceanine, il ricordo della punizione inflitta da Zeus al fratello Titano, all'altro capo – il capo occidentale – del mondo: una punizione già ricordata poco prima con angoscia e tormento dallo stesso Prometeo nel dialogo con Oceano (vv. 347-50), ma che proprio per questa ragione andrà mantenuta (anziché espunta come vana ripetizione). Nel corale la figura di Oceano viene evocata coerentemente alla fine di un immaginario viaggio che, passando per tutte le genti che partecipano al dolore del Titano, porta il pensiero delle Oceanine ai confini del mondo, fino ad Atlante.

Nel verso immediatamente seguente, frutto di un'ardita congettura, è l'inserzione di un verso-ponte che introduce nel pianto cosmico, prima del mare e dell'abisso, anche la terra «a piangere sulla sorte di Prometeo».

In *Agamennone*, 140, nel testo West si legge:

τόσον περ εὔφρων Ἑκάτα
δρόσοις ἀέπτοις μαλερῶν ‹λε›όντων

«tanto è benevola Ecate con i teneri cuccioli dei feroci leoni».

Nello stesso luogo in Page (e negli altri editori) si leggeva:

τόσον περ εὔφρων ἁ καλὰ
δρόσοις ἀέπτοις μαλερῶν λεόντων

«tanto è benevola la Bella con i teneri cuccioli dei feroci leoni».

Da un lato, mediante i segni diacritici e la nota in apparato, nell'edizione West viene riprodotto correttamente il dato di fatto che la menzione dei leoni non appare in nessun testimonio ma è frutto di congettura. Ma West recupera anche una congettura del 1851 di C. Badham, che risolve anche la menzione, davvero astrusa, di «la Bella» (come epiteto di Artemide), introducendo nel verso il nome di Ecate. È dunque ad "Artemide Ecate", Signora delle selve, ma anche dei piccoli delle belve, che il coro si rivolge: una conferma dell'ingegnoso emendamento si trova in *Supplici*, 676 in cui, come protettrice dei parti, viene invocata proprio Ἄρτεμιν δ' ἑκάταν.

Il prologo di *Coefore* è un buon banco di prova per misurare il progresso del faticoso recupero della lacuna nell'unico testimonio M, che dalla metà del Cinquecento, a partire dal lavoro critico di Robortello e Pier Vettori, impegna i filologi. Il testo Page ricostruiva 8 versi completi + 1 incompleto (vv. 1-3, 4-5: Aristofane, *Rane*, 1126-8, 1172-3; vv. 6-7: scoli a Pindaro, *Pitica* IV, 145, vv. 8-9: scoli a Euripide, *Alcesti*, 768). West integra parzialmente altri 4 versi, arrivando a un totale di 12 versi (di cui 6 lacunosi) che si avvicinano molto al computo minimo dei versi dati per perduti (da 15 a 20). La nuova integrazione restaurativa viene proposta sulla base degli scoli a *Rane*, 1127 (v. 3a) e *Rane*, 1141-3 (vv. 3b, c) e sulla base di Euripide, *Elettra*, 534 e scoli (v. 7a). Inoltre West propone in apparato una ricostruzione congetturale del nesso tra il frammento 1 (=vv. 1-3, recuperati dalla citazione aristofanea di *Rane*, 1126-8) e il frammento 2 (=v. 3a, recuperato dagli scoli a *Rane*, 1127), e del nesso tra il frammento 3 (=vv. 3b-c, recuperati da *Rane*, 1141-3) e il frammento 4 (=vv. 4-5, recuperati da *Rane*, 1172-3).

In *Eumenidi*, 574-5, Page, sulla base della segnalazione unanime dei codici, assegnava al coro i due versi che introducono l'entrata di Apollo come testimone del processo. Un'attribuzione che sotto il profilo drammaturgico risulta normalizzante perché ricalca la formula di saluto rivolta dal coro a un personaggio alla sua entrata (un esempio, tra i molti, nei *Persiani*, 155-8). Nel contesto però il saluto cerimoniale e convenzionale rivolto ad «Apollo, signore» in bocca alle Erinni risulta quanto meno incoerente, dato che a "Delfi" il commiato tra lo stesso Apollo e le Erinni non era stato certamente informato a cerimonie di cortesia (cfr. vv. 228-34). Nel testo West, seguendo un'indicazione degli scoli (e recuperando un'ipotesi già formulata nella prima metà del XIX secolo da Wieseler), si attribuisce molto più sensatamente ad Atena il saluto al dio e il ruolo di dare la parola nell'istituendo processo.

Martin West mette in evidenza la sua posizione contro l'autenticità del *Prometeo* già nel titolo dell'edizione teubneriana che recita: *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Promethei*. Al proposito nella prefazione alla stessa edizione West così dichiara: «Tragoedias pro antiquitate ordinavi, sicut Page, nec dubitavi Prometheum in postremum locum relegare, quod persua-

sum habeo hanc fabulam, magnificam sane atque audacem, sed sententiarum profunditate cassam, rudi manu compositam, multimodis ab Aeschyli arte abhorrentem, neque ab eo factam esse neque aetate eius».

Com'è ovvio il testo West non solo non è, e non potrebbe essere, "perfetto", ma è oggetto di discussione in ambito filologico – come merita qualsiasi lavoro serio e importante – sia per alcune linee guida generali sia per alcune scelte specifiche (soprattutto in relazione alla colometria, alla grafia e all'uso degli accenti, all'inserimento di alcune varianti sulla base di ricostruzioni ardite e ingegnose, ma deboli dal punto di vista del sostegno documentario). Senza dubbio, rispetto al suo predecessore, l'«humanissimus» Page – così lo definisce lo stesso West: molto erudito ma, forse per eccesso di sapienza, troppo prudente –, Martin West propone un testo coraggioso e innovativo, che qua e là fa rimpiangere però la solidità del lavoro critico di un editore più sensibile anche alla valenza letteraria e drammaturgica del testo tragico, come Gilbert Murray. Ciò non toglie però che la scienza filologica in questi ultimi decenni sia oggettivamente progredita, grazie all'accessibilità delle fonti (manoscritti, scoli, testimonianze indirette, fonti epigrafiche, reperti papiracei) e alla possibilità della loro recensione e sinossi resa incomparabilmente più ampia grazie all'eccezionale progresso dei mezzi tecnologici.

Il testo West è, dunque, a oggi, il miglior testo di Eschilo disponibile, semplicemente perché è l'ultimo in ordine di tempo e quindi si è avvalso con scrupolo, oltre che del lavoro critico e congetturale dei suoi predecessori, che West mostra correttamente di tenere in gran pregio, di un metodo e di una tecnica di molto affinati anche rispetto ai suoi immediati precedenti.

ESCHILO
LE TRAGEDIE

PERSIANI

Datazione

Dal sommario alessandrino preposto alla tragedia si ricava che: «Sotto l'arconte Menone [473/472 a.C.] Eschilo vinse la gara tragica con la tetralogia composta da Fineo, Persiani, Glauco di Potniai, Prometeo [portatore di fuoco]».

*Una testimonianza epigrafica (*IG *II/III.2, 2318, 4,4) attesta che la coregia fu assunta da Pericle: si tratta del primo atto politico del futuro leader ateniese.*

In uno scolio ad Aristofane si riporta una notizia, tratta dall'opera di Eratostene Sulle commedie, *secondo cui Eschilo, per desiderio di Ierone, fece rappresentare i Persiani a Siracusa una seconda volta (scolio a* Rane, *1028:* ... οἱ Περσαὶ ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Σιρακούσαις, σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ΄ περὶ κωμωιδιῶν). *Secondo la* Vita di Eschilo, *Eschilo si recò in Sicilia in occasione della fondazione della città di Etna da parte di Ierone [476/475 a.C.] e per celebrare l'evento compose le* Etnee (Vita, *9): la ripresa siracusana dei* Persiani *è molto probabilmente databile al 470, anno in cui Ierone nominò il figlio Dinomene principe di Etna. Dello stesso anno è anche la* Pitica I, *in cui Pindaro celebra la vittoria a Delfi di Ierone nella corsa con le quadrighe. L'ode fu eseguita a Etna nel 470, nel corso di solenni festeggiamenti e fornisce al poeta lo spunto per celebrare i successi militari siracusani iscrivendoli nel quadro dei trionfi greci contro i barbari: la vittoria di Gelone e Ierone contro il numeroso esercito dei Cartaginesi (Imera, 480) e soprattutto la recen-*

te vittoria navale di Ierone sugli Etruschi (Cuma, 474) vengono giustapposte al ricordo delle battaglie di Salamina e di Platea (Pitica I, *76-82). Pindaro istituisce per primo un parallelo tra le vittorie contro i barbari: da una parte Ateniesi e Spartani contro i barbari d'Oriente, dall'altra Siracusani-sicelioti contro i barbari d'Occidente. Nella vulgata storiografica antica si crea un parallelismo tra le battaglie di Imera/Platea o Imera/Termopili e di Cuma/Salamina, un parallelismo che viene siglato dalla coincidenza cronologica: secondo Erodoto, VII, 166, le battaglie di Imera e Salamina sarebbero avvenute lo stesso giorno; secondo Diodoro Siculo, XI, 24, 1, lo stesso giorno si sarebbe invece combattuto a Imera e alle Termopili. Proprio nel punto dell'ode pindarica in cui viene istituita la corrispondenza tra la vittoria siracusana e le vittorie greche contro i barbari orientali, il testo presenta eco significative con il testo dei* Persiani*: anche i Tirreni, per ricorrere alle parole del poeta, «desistono dal grido di guerra» perché hanno visto «*Hybris *gemere per le loro navi davanti a Cuma» (vv. 72-3), ma il richiamo più diretto è alla personificazione di Ellade, strappata alla «grave servitù» (*Ἑλλάδ' ἐξέλκων βαρείας δουλίας*, v. 75). Certa è dunque la consonanza – formale oltre che tematica – tra l'opera pindarica e quella eschilea (le relazioni anche personali tra Eschilo e Pindaro sono confermate da Eustazio,* Proemium commentariorum pindaricorum, 25*): tutto concorre a favore di una ripresa dei* Persiani *proprio nel quadro delle celebrazioni del 470 a.C.*

Gli altri drammi della tetralogia

I Persiani *facevano parte di una tetralogia tematicamente disomogenea. Del primo dramma, il* Fineo, *poco si può ricostruire dagli scarsissimi frammenti. La trama della tragedia era molto probabilmente incentrata sull'episodio mitico più famoso di cui era protagonista lo sfortunato re di Tracia: Fineo, punito per avere offeso gli dèi con la sua arte profetica, fu accecato e non poté più accostarsi al cibo senza essere assalito da orride Arpie – uccelli con il volto di donna – che «con le mani rapaci» (fr. I. 1, 4) gli strappavano il cibo, «al primo assaggio» (fr. I. 1, 1), senza permettergli mai di saziarsi mentre il disgraziato «insaziato, non cessa il lamento» (fr. I. 1, 2); Fineo verrà poi liberato dai figli di Borea, compagni di Giasone (il mito è narrato distesamente da Apollonio Rodio,* Argonautiche, *II, 178 sgg.). La pietosa storia di Fineo viene citata nel prologo delle* Eumenidi, *quando la Profetessa, spaventata dalla vista delle Erinni, le paragona alle Arpie (vv. 50-1): più che un'autocitazione dal dramma omonimo, nell'*Orestea *il ricordo del mito di Fineo sembra un riferimento diretto a un noto soggetto iconografico.*

Il protagonista del dramma che seguiva i Persiani *è con tutta probabilità il re di Corinto Glauco, figlio di Sisifo e padre di Bellerofonte, progenitore di quel Glauco che si incontra con Diomede sul campo di Troia* (Iliade, *VI, 153 sgg.). Menzionato nel sommario come* Glauco, *il titolo del dramma che si ricava dalla sinossi delle fonti è* Glaukos Potnieus*: secondo il mito il re di Corinto, Glauco, teneva i suoi cavalli in una scuderia a Potniai (tra Tebe e Platea) dove impediva agli animali di accoppiarsi perché, eccitati, fossero più veloci (riferimenti alla gara e ai cavalli sono nei frammenti I. 2, 2; I. 2, 3); ma per questo fu colpito dall'ira di Afrodite e fu sbranato dalle sue stesse cavalle (una suggestione del terribile pasto, nei frammenti I. 2, 5: «schiuma di pasto umano scorreva dalla bocca»; e I. 2, 6: «con silenziosi lamenti»).*

Il Prometeo *che chiudeva la tetralogia viene identificato con il* Prometheus pyrkaeus *citato da Polluce: il dramma satiresco era dunque probabilmente il* Prometeo incendiario *che, nel rispetto del registro dell'opera, sarebbe da tradurre più opportunamente come* Prometeo piromane. *Un ritrovamento papiraceo ha consentito di ricostruire un bra-*

no relativamente consistente del dramma: nei versi fortunosamente recuperati un coro di satiri, o forse un coro femminile, canta per ringraziare Prometeo del suo dono e invita Naiadi, ninfe e pastori a partecipare alla danza (fr. I. 3, 1).

*Secondo una notizia che si ricava dal tardo lessico Suda, Sofocle sarebbe stato il primo a portare nell'agone drammatico tetralogie composte da opere non collegate fra loro. Vari tentativi sono stati fatti per cercare un tema unitario che leghi i quattro drammi di questa tetralogia ma, per quanto labile e generico, l'unico filo tematico che ci è dato ricostruire come comune a tutti è il tema dell'*hybris *punita:* hybris *di Fineo punita dagli dèi, perché il re trace aveva confidato troppo nella sua arte profetica;* hybris *di Glauco che osò sfidare la potenza di Afrodite e dalla dea viene punito;* hybris *di Prometeo, tradotta in chiave comico-satiresca nella piromania del Titano, che viene punito da Zeus; e per prima, nella tragedia conservata, l'*hybris *di Serse punita a Salamina.*

Eco nelle fonti letterarie del V secolo

*Nell'*hypothesis *alessandrina premessa alla tragedia si trova la testimonianza di Glauco di Reggio (attivo verso la fine del V secolo e autore del trattato* Sugli antichi poeti e musicisti*) secondo cui Eschilo, nel primo verso della sua tragedia, avrebbe citato il primo verso delle* Fenicie *di Frinico:*

τάδ ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων (Frinico)
τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων (Eschilo).

La stessa fonte antica testimonia del fatto che il brano iniziale della tragedia di Frinico era recitato da un eunuco che riferiva la notizia della sconfitta persiana; nella tragedia di Eschilo invece il prologo è recitato dal coro. Il primo verso delle Fenicie *è quindi eseguito nel ritmo parlato del trimetro giambico, mentre il primo verso dei* Persiani *è eseguito in recitativo, su ritmo anapestico.*

Il dramma di Frinico, il cui coro era composto da schiave orientali («fenicie»), era stato rappresentato molto probabilmente nel 476 a.C., anno in cui sappiamo che Frinico vinse l'agone tragico con la coregia di Temistocle. Al tempo i rapporti tra Temistocle e Frinico dovevano essere consolidati, se già nel 492 Temistocle, allora arconte, aveva assegnato il coro a Frinico per un'altra tragedia che trattava di argomenti storici recenti, La presa di Mileto*: il soggetto del dramma era l'occupazione dell'isola da parte di Dario. La rievocazione del recente episodio bellico, in cui il re persiano aveva deportato l'intera popolazione di Mileto, aveva provocato una grande impressione sul pubblico ateniese al punto che il tragediografo fu multato per aver portato in scena fatti così dolorosi e commoventi; così Erodoto: «Era evidente che gli Ateniesi erano stati fortemente scossi e addolorati per la presa di Mileto [...]: e quando Frinico compose il dramma sulla conquista di Mileto e lo rappresentò, il teatro scoppiò in lacrime; lo punirono per aver ricordato le loro disgrazie multandolo con 1000 dracme, e decretarono che nessuno riprendesse mai più quel dramma» (VI, 21). La testimonianza erodotea ci consente di apprezzare la potenza suggestiva della tragedia, ma anche la tensione di una situazione politica interna in cui, già dagli anni '90, si profilava un'opposizione tra Temistocle – e la sua strategia che coinvolgeva anche la produzione teatrale – e le fazioni a lui avversarie, che probabilmente ebbero un ruolo nell'azione di censura contro il tragediografo. La citazione in apertura dei* Persiani *del primo verso del dramma "persiano" di un drammaturgo che vent'anni prima era stato multato per un altro dramma di soggetto persiano è certamente una scelta significativa in cui possiamo leggere, da parte di Eschilo, sia un'intenzione motivata sul piano artistico, sia un atto di simpatia politica verso la parte che Frinico (e Temistocle) rappresentavano.*

Finita la grande stagione delle guerre persiane e della

definizione dell'identità ellenica, il tema dello scontro epocale tra Greci e Barbari sembra perdere di interesse. Nell'elenco dei titoli conservati non è rintracciabile nessun altro dramma eschileo che prenda spunto dalle guerre persiane. Nelle tragedie superstiti di Sofocle e di Euripide, a prescindere da minime riprese lessicali, formali o strutturali, non si riscontra nessuna eco significativa dei Persiani.

Sul finire del V secolo, invece, a quanto si legge dai riferimenti presenti nell'ultima grande commedia politica di Aristofane, i Persiani *sembrano essere tornati all'attenzione del pubblico del teatro di Atene.*

In un passo delle Rane, *in particolare, "Eschilo" cita esplicitamente questa sua opera, abbinandola ai* Sette contro Tebe, *entrambi drammi che avrebbero avuto un effetto edificante sullo spirito bellico degli Ateniesi: un'autointerpretazione che, per altro, viene subito contestata e smentita da Dioniso (*Rane, *1008-29).*

Nel 405 a.C., anno in cui Aristofane mette in scena le Rane, *erano passati quasi settant'anni dalla prima rappresentazione dei* Persiani*: un periodo troppo lungo perché il pubblico serbasse ricordo dell'antico dramma. Per altro la memoria degli spettatori costituisce la premessa indispensabile per il successo dell'allusione comica: più che far riferimento a una lettura libresca del testo, la citazione aristofanea induce a ipotizzare (come d'altronde anche per i* Sette*) una ripresa dei* Persiani *nel teatro di Atene abbastanza vicina a questa data.*

Eco nelle fonti iconografiche del V e IV secolo

La rarità del soggetto trattato nei Persiani *e la fortuna molto circoscritta del dramma nel V secolo sono una buona spiegazione dell'assenza, tra i reperti vascolari, di un'iconografia direttamente dipendente dal dramma eschileo.*

Due vasi conservati a Napoli però, databili alla prima metà del IV secolo, costituiscono fonti utili per ricostruire alcuni elementi scenografici e costumistici dei drammi di generica ispirazione "persiana". Nel cosiddetto vaso di Pronomos, conservato al Museo Archeologico di Napoli e datato all'inizio del IV secolo, compaiono attori e satiri colti nell'atto di abbigliarsi per una rappresentazione: alcuni di loro indossano vesti orientali e ci forniscono la testimonianza più vicina sui costumi che potevano indossare gli attori "persiani" del dramma eschileo. Sempre al Museo Archeologico di Napoli è conservato un cratere che rappresenta numerose scene di ambientazione persiana: tra le varie raffigurazioni si nota una figura femminile che porta ascritta la dicitura ΕΛΛΑΣ*: forse un ricordo del personaggio allegorico evocato nel sogno della Regina (*Persiani, *181 sgg.).*

Più fortunato dal punto di vista iconografico è il soggetto del Fineo, *in particolare l'episodio del tormento inflitto dalle Arpie al re trace. Ma proprio la menzione nel testo eschileo delle «immagini dipinte» dello sventurato banchetto di Fineo (*Eumenidi, *50-1) ci fa sospettare che la fortuna iconografica dell'episodio fosse del tutto indipendente, e preponderante, rispetto allo spettacolo messo in scena da Eschilo nel 472 a.C.*

L'unico collegamento abbastanza solido fra i drammi di Eschilo nella tetralogia dei Persiani *e le raffigurazioni vascolari del tempo è rappresentato da un cratere conservato all'Ashmolean Museum di Oxford in cui compaiono Prometeo con la ferula porta-fuoco e i satiri: una scena che potrebbe essere in diretta relazione con il* Prometeo incendiario.

Ὑπόθησις

Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν φησι Φρυνίχου τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι· ὃς ἐκτίθησι καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην,

τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων

(TrGF 3 F 8). πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἦτταν, στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις· ἐνταῦθα δὲ προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν.

{τῶν δὲ χορ‹ικ›ῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὅτε λέγει δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν, ὡς τὸ "Τύριον οἶδμα λιποῦσα" (Eur. Phoen. 202), τὰ δὲ στάσιμα, ὅτε ἵσταται καὶ ἄρχεται τῆς συμφορᾶς τοῦ δράματος, τὰ δὲ κομματικά, ὅτε λοιπὸν ἐν θρήνωι γίνεται.}

καὶ ἔστιν ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος παρὰ τῶι τάφωι Δαρείου· ἡ δὲ ὑπόθεσις Ξέρξης στρατευσάμενος κατὰ Ἑλλάδος {μετὰ δυνάμεως πολλῆς, ἵππον μὲν ἄμετρον ἐπαγόμενος, ναῦς δὲ χιλίας διακοσίας ἑπτά, ἢ δεκατέσσαρας,} καὶ πεζῆι μὲν ἐν Πλαταιαῖς νικηθείς, ναυτικῆι δὲ ἐν Σαλαμῖνι, διὰ Θεσσαλίας φεύγων {διεπεραιώθη} εἰς τὴν Ἀσίαν.

ἐπὶ Μένωνος (473/2) τραγωιδῶν Αἰσχύλος ἐνίκα Φινεῖ, Πέρσαις, Γλαύκωι Ποτνιεῖ, Προμηθεῖ.

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα

χορὸς γερόντων: Ἄτοσσα: ἄγγελος: εἴδωλον Δαρείου: Ξέρξης

Argomento

Glauco nella sua opera sui miti di Eschilo afferma che la trama dei *Persiani* è tratta dalle *Fenicie* di Frinico; è lui che riporta anche l'inizio di quella tragedia:

«Noi qui, Persiani che siamo in antico venuti.»

Però in quel caso è un eunuco che annuncia, all'inizio, la sconfitta di Serse mentre prepara i seggi per i governanti; qui invece il prologo è recitato da un coro di anziani.

{Le parti del coro si distinguono nella parodo, in cui si dice per quale motivo il coro è in scena – ad esempio «Ho lasciato il mare di Tiro»; lo stasimo, in cui il coro sta nell'orchestra e dà il via alla vicenda del dramma; il commo in cui tutto il coro si dà a un compianto luttuoso.}

La scena del dramma è presso la tomba di Dario; l'argomento è la spedizione in Grecia di Serse {in cui condusse un grande esercito, un'immensa cavalleria, e milleduecentosette o milleduecentoquattordici navi}; le sue sconfitte per terra a Platea e per mare a Salamina; la sua fuga attraverso la Tessaglia {...} in direzione dell'Asia.

Sotto l'arconte Menone (473/472 a.C.) Eschilo vinse la gara tragica con la tetralogia composta da *Fineo*, *Persiani*, *Glauco di Potniai*, *Prometeo*.

Personaggi del dramma

coro di vecchi, Atossa, Messaggero, Ombra di Dario, Serse.

ΧΟΡΟΣ

Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων
'Ελλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται
καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων ἐδράνων φύλακες,
κατὰ πρεσβείαν οὓς αὐτὸς ἄναξ
Ξέρξης βασιλεὺς Δαρειογενὴς
εἵλετο χώρας ἐφορεύειν·
ἀμφὶ δὲ νόστωι τῶι βασιλείωι
καὶ πολυάνδρου στρατιᾶς ἤδη
κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται θυμὸς ἔσωθεν·
πᾶσα γὰρ ἰσχὺς 'Ασιατογενὴς
οἴχωκε, νέον δ' ἄνδρα βαΰζει,
κοὔτέ τις ἄγγελος οὔτέ τις ἱππεὺς
ἄστυ τὸ Περσῶν ἀφικνεῖται.
οἵτε τὸ Σούσων ἠδ' 'Αγβατάνων
καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος προλιπόντες ἔβαν,
τοὶ μὲν ἐφ' ἵππων, τοὶ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοί τε βάδην
πολέμου στῖφος παρέχοντες·
οἷος 'Αμίστρης ἠδ' 'Αρταφρένης
καὶ Μεγαβάτης ἠδ' 'Αστάσπης
ταγοὶ Περσῶν, βασιλῆς βασιλέως ὕποχοι μεγάλου,
σοῦνται στρατιᾶς πολλῆς ἔφοροι,
τοξοδάμαντές τ' ἠδ' ἱπποβάται,
φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην

CORO

Noi qui, soli rimasti di tutti i Persiani partiti
per la terra greca, Fedeli ci chiamano,
custodi dei molti tesori e della reggia, d'oro splendente:
per la nostra età veneranda lo stesso signore,
Serse, il Gran Re, il figlio di Dario,
noi prescelse a vegliare sulla sua terra.
Ora però, nell'attesa del ritorno del re
e di tutti i guerrieri, ora
un cattivo presagio troppo forte, dentro, agita il cuore
[d'angoscia.
Perché tutto quanto v'era in Asia di forte,
dall'Asia è partito! E qui è tutto un guaito per quei
[giovani uomini!
E intanto nessun messaggero, nessun cavaliere
arriva qui, nella città dei Persiani.
Loro alle spalle lasciarono Susa, Ecbatana,
e l'antica fortezza di Cissia, e andarono:
a cavallo alcuni, altri su navi, e altri ancora a piedi
[andavano,
a unirsi in torma guerriera.
Amistres è partito, ed è partito anche Artafrenes,
e Megabates e Astaspes,
condottieri di genti persiane, re che son sudditi al Gran Re.
Ecco, accorrono alla testa di un esercito immenso,
arcieri potenti e cavalieri:
a vedersi terribili, in battaglia superbi,

ψυχῆς εὐτλήμονι δόξηι·
'Αρτεμβάρης θ' ἱππιοχάρμης καὶ Μασίστρης
ὅ τε τοξοδάμας ἐσθλὸς Ἰμαῖος Φαρανδάκης θ'
ἵππων τ' ἐλατὴρ Σοσθάνης·
ἄλλους δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμμων Νεῖλος ἔπεμψεν·
Σουσισκάνης, Πηγαστάγων Αἰγυπτογενὴς
ὅ τε τῆς ἱερᾶς Μέμφιδος ἄρχων μέγας 'Αρσάμης
τάς τ' ὠγυγίους Θήβας ἐφέπων 'Αριόμαρδος
καὶ ἑλειοβάται ναῶν ἐρέται
δεινοὶ πλῆθός τ' ἀνάριθμοι·
ἀβροδιαίτων δ' ἕπεται Λυδῶν
ὄχλος, οἵτ' ἐπίπαν ἠπειρογενὲς κατέχουσιν ἔθνος,
τοὺς Μιτραγάθης
'Αρκτεύς τ'ἀγαθός, βασιλῆς δίοποι,
χαὶ πολύχρυσοι Σάρδεις ἐπόχους
πολλοῖς ἅρμασιν ἐξορμῶσιν,
δίρρυμά τε καὶ τρίρρυμα τέλη,
φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι·
στεῦνται δ' ἱεροῦ Τμώλου πελάται
ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι,
Μάρδων, Θάρυβις, λόγχης ἄκμονες καὶ ἀκοντισταὶ
Μυσοί· Βαβυλὼν δ' ἡ πολύχρυσος
πάμμικτον ὄχλον πέμπει σύρδην,
ναῶν τ' ἐπόχους καὶ τοξουλκῶι λήματι πιστούς·
τὸ μαχαιροφόρον τ' ἔθνος ἐκ πάσης 'Ασίας ἕπεται
δειναῖς βασιλέως ὑπὸ πομπαῖς.
τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας οἴχεται ἀνδρῶν,
οὓς περὶ πᾶσα χθὼν 'Ασιῆτις
θρέψασα πόθωι στένεται μαλερῶι,
τοκέες τ' ἄλοχοί τ' ἡμερολεγδὸν
τείνοντα χρόνον τρομέονται.

pronti a rischiare con coraggio la vita.
Artembares è partito, che gode della mischia a cavallo,
e il nobile Imaios, arciere potente; e Farandakes,
e Sosthanes, alla testa dei suoi cavalli.
Altri ancora ne mandò il Nilo che è grande e scorre
Susiskanes e Pegastagon, egizio di stirpe,
e il forte Arsames, che Menfi sacra governa.
E poi Ariomardos che regna sull'antichissima Tebe:
ai remi delle loro navi moltissimi uomini
incredibili, avvezzi a remare per le paludi del delta.
E poi anche i Lidi, in gran massa,
la gente che sa la dolcezza del vivere,
e domina su tutti i popoli del continente:
Mitragathes li conduce, con il valoroso Arkteus, regi
E poi gli abitanti di Sardi, d'oro splendente,
si slanciano su innumeri carri:
fila di carri a due, a tre tiri,
terrificante è il loro spettacolo.
E poi gli abitanti del sacro Tmolo, sicuri
che giogo di schiavitù imporranno sul collo alla Grecia:
Mardon, Tharybis, incudini forti contro i colpi di lancia;
di Misia; e poi Babilonia d'oro splendente
invia in lunghe file un composito esercito:
guerrieri su navi, e altri, fidenti nella forza tesa dell'arco.
Così tutte le genti, l'arma in pugno, da tutta l'Asia vanno:
un corteo agli ordini del formidabile Re.
Questo era il fiore degli uomini della terra di Persia: e
tutti quanti la terra d'Asia aveva nutrito,
tutti ora li piange: troppo forte è la nostalgia.
I padri, le madri, le spose contano i giorni, giorno
ma il tempo s'allunga, e tremano di paura.

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη str. 1
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,
λινοδέσμωι σχεδίαι πορθμὸν ἀμείψας
Ἀθαμαντίδος Ἕλλας,
πολύγομφον ὅδισμα
ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου·

πολυάνδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων ant. 1
ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμανόριον θεῖον ἐλαύνει
διχόθεν, πεζονόμοις ἔκ τε θαλάσσας
ὀχυροῖσι πεποιθὼς
στυφέλοις ἐφέταις, χρυ-
σογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φώς.

κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσων str. 2
φονίου δέργμα δράκοντος,
πολύχειρ καὶ πολυναύτας
Σύριόν θ' ἅρμα διώκων
ἐπάγει δουρικλυτοῖς ἀν-
δράσι τοξόδαμνον ἄρη·

δόκιμος δ' οὔτις ὑποστὰς ant. 2
μεγάλωι ῥεύματι φωτῶν
ὀχυροῖς ἔρκεσιν εἴργειν·
ἄμαχον κῦμα θαλάσσας.
ἀπρόσοιστος γὰρ ὁ Περσᾶν
στρατὸς ἀλκίφρων τε λαός.

θεόθεν γὰρ κατὰ Μοῖρ' ἐκράτησεν str. 3
τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις
πολέμους πυργοδαΐκτους
διέπειν ἱππιοχάρμας
τε κλόνους πόλεών τ' ἀναστάσεις·

La traversata è compiuta: l'esercito del re, distruttore
[di città,
è passato di là, sulla vicina sponda di terra.
Su un ponte di zattere legato con funi di corda,
ha traversato lo stretto di Elle Atamantide:
quel passaggio chiodato
è un giogo gettato sul collo del mare.

L'Asia è terra ricca di genti: un re bellicoso, al comando,
conduce quel gregge divino alla conquista di tutta
[la terra.
Per due vie lo conduce: per terra e anche per mare
egli conta su validi condottieri. Lui,
che nasce dal seme dell'oro;
lui, uomo eppur pari agli dèi.

Un lampo scuro gli brilla negli occhi:
occhi di drago iniettati di sangue.
Molti i guerrieri di terra, molti i combattenti sul mare,
dietro, di corsa, al suo carro assiro:
contro uomini che nella lancia cercano gloria,
l'Ares dell'arco egli conduce.

Nessuno al mondo potrà resistere
alla grande corrente di quel fiume d'eroi;
nessun solido argine arginare potrà
l'invincibile onda del mare.
All'esercito persiano fare fronte non si potrà:
prode è il cuore della sua gente.

Dagli dèi fu assegnato un destino, che forte
vigeva in antico: ai Persiani imponeva
guerre che abbattessero rocche,
tumulti di cavalli in battaglia,
città devastate e distrutte.

ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσας ant. 3
πολιαινομένας πνεύματι λάβρωι
†ἐσορᾶν† πόντιον ἄλσος,
πίσυνοι λεπτοδόμοις πείσ-
μασι λαοπόροις τε μαχαναῖς.

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ epod.
τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;
τίς ὁ κραιπνῶι ποδὶ πηδή-
ματος εὐπετέος ἀνάσσων;
φιλόφρων γὰρ ‹ποτι›σαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει
βροτὸν εἰς ἀρκύστ‹ατ›' Ἄτα·
τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν.

ταῦτά μοι μελαγχίτων str. 4
φρὴν ἀμύσσεται φόβωι,
"ὀᾶ
Περσικοῦ στρατεύματος",
τοῦδε μὴ πόλις πύθη-
ται κένανδρον μέγ' ἄστυ Σουσίδος·

καὶ τὸ Κισσίων πόλισμ' ant. 4
ἀντίδουπον ἄισεται,
"ὀᾶ",
τοῦτ' ἔπος γυναικοπλη-
θὴς ὅμιλος ἀπύων,
βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέσηι λακίς.

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας str. 5
καὶ πεδοστιβὴς λεώς
σμῆνος ὣς ἐκλέλοιπεν μελισ-
σᾶν ξὺν ὀρχάμωι στρατοῦ,
τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας ἀμφοτέρας ἅλιον
πρῶνα κοινὸν αἴας.

Ma un giorno impararono a guardare le ampie vie del mare
che di schiuma imbiancano se forte soffia il vento,
†a guardare† quell'acqueo paradiso;
ad affidarsi a cavi sottili di corda, a macchinosi ordigni,
per trasportare le truppe di là del mare.

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

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

E la cittadella di Cissia
farà eco a quel grido,
«ah!»
risponderanno le torme confuse
di donne,
e faranno a brani i loro pepli di bisso.

Perché sì, tutti, cavalieri e fanti, tutti i guerrieri,
via se ne sono andati, come uno sciame
d'api, ci hanno lasciato: dietro il condottiero,
l'esercito tutto ha varcato quel giogo sul mare,
fissato da entrambe le rive
alla sponda di terra.

λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθωι ant. 5
πίμπλαται δακρύμασιν·
Περσίδες δ' ἀβροπενθεῖς ἑκάστα πόθωι φιλάνορι
τὸν αἰχμάεντα θοῦρον εὐνατῆρ' ἀποπεμψαμένα
λείπεται μονόζυξ.

ἀλλ' ἄγε Πέρσαι,
τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον
φροντίδα κεδνὴν καὶ βαθύβουλον
θώμεθα· χρεία δὲ προσήκει·
πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς
Δανάης τε γόνου τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον;
πότερον τόξου ῥῦμα τὸ νικῶν,
ἢ δορυκράνου λόγχης ἰσχὺς κεκράτηκεν;
ἀλλ' ἥδε θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς φάος ὁρμᾶται
μήτηρ βασιλέως, βασίλεια δ' ἐμή· προσπίτνω·
καὶ προσφθόγγοις δὲ χρεὼν αὐτὴν
πάντας μύθοισι προσαυδᾶν.

— ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη,
μῆτερ ἡ Ξέρξου γεραιά, χαῖρε, Δαρείου γύναι·
θεοῦ μὲν εὐνάτειρα Περσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφυς –
εἴ τι μὴ δαίμων παλαιὸς νῦν μεθέστηκε στρατῶι.

ΒΑΣΙΛΕΙΑ

ταῦτα δὴ λιποῦσ' ἱκάνω χρυσεοστόλμους δόμους
καὶ τὸ Δαρείου τε κἀμὸν κοινὸν εὐνατήριον,
καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς· εἰς δ' ὑμᾶς ἐρῶ
μῦθον οὐδαμῶς ἐμαυτῆς, οὐδ' ἀδείμαντος, φίλοι,
μὴ μέγας Πλοῦτος κονίσας οὖδας ἀντρέψηι ποδί
ὄλβον, ὃν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.

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

Ma ora su, Persiani, sediamoci qui
presso questa dimora antica
e i nostri pensieri siano saggi e profondi:
incalza necessità.
Cosa farà mai ora il re Serse,
e la nostra gente che dal figlio di Danae,
da Perseo, prende nome?
Avrà vinto la potenza dell'arco?
Oppure la punta di lancia sarà stata più forte?
Ma ecco, come lampo di sguardo divino, una luce [s'avanza:
è la madre del re, è la mia regina! Di fronte a lei mi prostro.
Dobbiamo rivolgerci verso di lei per salutarla,
a lei tutti rivolgere le nostre parole di omaggio.

– O tu, Signora, la più nobile tra le donne persiane dalle forme sinuose, madre augusta di Serse, sposa di Dario, salve: di un dio tra i Persiani sei stata compagna, di un dio tu sei madre – se mai, no, il dèmone antico al nostro esercito non ha voltato le spalle.

REGINA

Per questo sono qui: ho lasciato la mia reggia d'oro, e il talamo che fu mio e di Dario, perché l'angoscia mi strazia il cuore. Ecco dunque a voi racconterò una storia che non viene da me, ma è spaventosa, miei cari!

Che mai la grande ricchezza non vada in polvere: abbattuta a terra, presa a calci, l'immensa fortuna che Dario innalzò, non senza l'aiuto divino.

ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν,
μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλῆθος ἐν τιμῆι σέβειν
μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς, ὅσον σθένος πάρα.
ἔστι γὰρ πλοῦτός γ' ἀμεμφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶι φόβος·
ὄμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότου παρουσίαν.
πρὸς τάδ', ὡς οὕτως ἐχόντων τῶνδε, σύμβουλοι λόγου
τοῦδέ μοι γένεσθε Πέρσαι, γηραλέα πιστώματα·
πάντα γὰρ τὰ κέδν' ἐν ὑμῖν ἐστί μοι βουλεύματα.

ΧΟ. εὖ τόδ' ἴσθι, γῆς ἄνασσα τῆσδε, μή σε δὶς φράσαι
μήτ' ἔπος μήτ' ἔργον, ὧν ἂν δύναμις ἡγεῖσθαι θέληι·
εὐμενεῖς γὰρ ὄντας ἥμας τῶνδε συμβούλους καλεῖς.

ΒΑ. πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροις ὀνείρασι
ξύνειμ', ἀφ' οὗπερ παῖς ἐμὸς στείλας στρατόν
Ἰαόνων γῆν οἴχεται πέρσαι θέλων,
ἀλλ' οὔτί πω τοιόνδ' ἐναργὲς εἰδόμην
ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης· λέξω δέ σοι.
ἐδοξάτην μοι δύο γυναῖκ' εὐείμονε,
ἣ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἠσκημένη,
ἣ δ' αὖτε Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν,
μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολύ
κάλλει τ' ἀμώμω, καὶ κασιγνήτα γένους
ταὐτοῦ· πάτραν δ' ἔναιον ἣ μὲν Ἑλλάδα
κλήρωι λαχοῦσα γαῖαν, ἣ δὲ βάρβαρον.
τούτω στάσιν τιν', ὡς ἐγὼ δόκουν ὁρᾶν,
τεύχειν ἐν ἀλλήλησι· παῖς δ' ἐμὸς μαθὼν
κατεῖχε κἀπράϋνεν, ἅρμασιν δ' ὕπο
ζεύγνυσιν αὐτὼ καὶ λέπαδν' ὑπ' αὐχένων
τίθησι. χῆ μὲν τῆιδ' ἐπυργοῦτο στολῆι

Perciò nel mio cuore c'è un'ansia doppia, indicibile: paura di dover custodire e tenere in gran pregio un cumulo di beni preziosi, senza più i miei guerrieri; paura che per gente, pur priva di ogni ricchezza, brilli una luce di gloria pari alla loro possanza.

Certo ancora sono intatte le mie fortune, nessuno le tocca: ma per l'occhio ho paura, per l'occhio della casa che è – io credo – la presenza del suo padrone.

Perciò, poiché così stanno le cose, consigliatemi voi, voi Persiani, vecchi Fedeli: in voi sta ogni buon consiglio su cui posso contare.

CORIFEO

Questo puoi tenerlo per certo, Signora di questa terra: a noi mai devi chiedere due volte una parola o un atto, che possa farti da guida.

Siamo con te e siamo pronti, lo sai, se ci chiami a darti un consiglio.

REGINA

Sempre, ogni notte, sono in preda a una ridda di sogni, da quando mio figlio è partito con l'esercito in armi per distruggere la terra di Ionia. Ma mai, no, ho fatto un sogno così chiaro come quest'ultima notte. Ora te lo racconto.

Due donne mi apparvero: erano belle le loro vesti. Una era abbigliata con vesti persiane, l'altra con vesti doriche: le avevo davanti agli occhi, ed erano entrambe di statura imponente, molto più alte delle donne esistenti, e di incomparabile bellezza.

Erano sorelle di sangue, della stessa stirpe: a una era toccato in sorte di abitare la terra greca, all'altra la terra dei barbari.

C'era un contrasto tra loro, a quanto mi parve di vedere, erano ostili l'una all'altra; mio figlio se ne accorse e le tratteneva, cercava di ammansirle: ecco... le lega entrambe al giogo di un carro; ecco... impone loro le redini al collo. E una stava ritta come una torre, fiera di quei fi-

ἐν ἡνίασί τ' εἶχεν εὔαρκτον στόμα,
ἢ δ' ἐσφάδαιζε, καὶ χεροῖν ἔντη δίφρου
διασπαράσσει καὶ ξυναρπάζει βίαι
ἄνευ χαλινῶν, καὶ ζυγὸν θραύει μέσον,
πίπτει δ' ἐμὸς παῖς. καὶ πατὴρ παρίσταται
Δαρεῖος οἰκτίρων σφε· τὸν δ' ὅπως ὁρᾶι
Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω.
ἐπεὶ δ' ἀνέστην καὶ χεροῖν καλλιρρόου
ἔψαυσα πηγῆς, ξὺν θυηπόλωι χερί
βωμὸν προσέστην, ἀποτρόποισι δαίμοσιν
θέλουσα θῦσαι πελανόν, ὧν τέλη τάδε·
ὁρῶ δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν
Φοίβου· φόβωι δ' ἄφθογγος ἑστάθην φίλοι·
μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμωι
πτεροῖς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρα
τίλλονθ'· ὃ δ' οὐδὲν ἄλλό γ' ἢ πτήξας δέμας
παρεῖχε. ταῦτ' ἐμοί τε δείματ' ἔστ' ἰδεῖν,
ὑμῖν τ' ἀκούειν. εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμός
πράξας μὲν εὖ θαυμαστὸς ἂν γένοιτ' ἀνήρ,
κακῶς δὲ πράξας – οὐχ ὑπεύθυνος πόλει,
σωθεὶς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός.
ΧΟ. οὔ σε βουλόμεσθα μῆτερ οὔτ' ἄγαν φοβεῖν λόγοις
οὔτε θαρσύνειν· θεοὺς δὲ προστροπαῖς ἱκνουμένη,
εἴ τι φλαῦρον εἶδες, αἰτοῦ τῶνδ' ἀποτροπὴν τελεῖν,
τὰ δ' ἀγάθ' ἐκτελῆ γενέσθαι σοί τε καὶ τέκνοις σέθεν
καὶ πόληι φίλοις τε πᾶσι. δεύτερον δὲ χρὴ χοάς
Γῆι τε καὶ φθιτοῖς χέασθαι· πρευμενῶς δ' αἰτοῦ τάδε,
σὸν πόσιν Δαρεῖον, ὄνπερ φὴις ἰδεῖν κατ' εὐφρόνην,
ἐσθλά σοι πέμπειν τέκνωι τε γῆς ἔνερθεν εἰς φάος,

nimenti e prestava docile la bocca alla briglia; ma l'altra recalcitrava. Ecco... con le mani le bardature del carro fa a pezzi, a forza si strappa: è senza morso, e spezza il giogo a metà. Cade mio figlio; e c'è anche suo padre presente, Dario là in piedi che lo commisera. Serse allora, non appena se lo vede davanti, si fa a brani la veste che aveva addosso.

Questo è il sogno che ho fatto stanotte.

E quando mi alzai, immersi le mani nell'acqua pura di fonte, la mano del sacrificio accostai all'altare, perché volevo fare un'offerta lustrale agli dèi che allontanano il male, e questo è il loro rito.

Ma ecco... vedo un'aquila che fugge e vola verso l'altare di Febo il terribile; terribile è la mia paura: resto là, ammutolita per il terrore, miei cari.

E subito dopo, ecco... un falco si precipita, in volo: lo vedo avventarsi sull'aquila e con gli artigli spennarle il capo; e quella, inerte, non reagiva, ma atterrita gli offriva le carni.

Per me è stato angoscioso vedere tutto questo; per voi ora è angoscioso udirne il racconto.

Ma tenete bene a mente ciò che ora vi dico: mio figlio, se sarà fortunato nelle sue gesta, sarà un eroe ammirato da tutti; ma se invece avrà sfortuna... lui no, alla città non ha da rendere conto: torni salvo comunque! ritorni a reggere questa sua terra!

CORIFEO

Non vogliamo, madre, spaventarti troppo con le nostre parole, ma neppure rassicurarti: gli dèi tu devi pregare e supplicare, se un segno sinistro tu hai visto, devi chiedere a loro di allontanarlo, e che tutto vada per il meglio, per te e per i tuoi figli, per la città e per quanti ti sono cari. Poi dovrai versare libami alla Terra e ai morti. Chiedi che siano propizi; che Dario, il tuo sposo, lui che dici di aver visto durante la notte, mandi tutto il bene possibile a te e a vostro figlio: là, dalle viscere della terra,

τἄμπαλιν δὲ τῶνδε γαίαι κάτοχα μαυροῦσθαι σκότωι.
ταῦτα θυμόμαντις ὢν σοι πρευμενῶς παρήινεσα·
εὖ δὲ πανταχῆι τελεῖν σοι τῶνδε κρίνομεν πέρι.
ΒΑ. ἀλλὰ μὴν εὔνους γ' ὁ πρῶτος τῶνδ' ἐνυπνίων κριτής
παιδὶ καὶ δόμοις ἐμοῖσι τήνδε κυρώσας φάτιν.
ἐκτελοῖτο δὴ τὰ χρηστά· ταῦτα δ' ὡς ἐφίεσαι
πάντα θήσομεν θεοῖσι τοῖς τ' ἔνερθε γῆς φίλοις
εὖτ' ἂν εἰς οἴκους μόλωμεν. κεῖνο δ' ἐκμαθεῖν θέλω
ὦ φίλοι· ποῦ τὰς Ἀθήνας φασὶν ἱδρῦσθαι χθονός;
ΧΟ. τῆλε πρὸς δυσμαῖς ἄνακτος Ἡλίου φθινασμάτων.
ΒΑ. ἀλλὰ μὴν ἵμειρ' ἐμὸς παῖς τήνδε θηρᾶσαι πόλιν;
ΧΟ. πᾶσα γὰρ γένοιτ' ἂν Ἑλλὰς βασιλέως ὑπήκοος.
ΒΑ. ὧδέ τις πάρεστιν αὐτοῖς ἀνδροπλήθεια στρατοῦ;
ΧΟ. καὶ στρατὸς τοιοῦτος, ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους κακά.
ΒΑ. καὶ τί πρὸς τούτοισιν ἄλλο; πλοῦτος ἐξαρκὴς δόμοις;
ΧΟ. ἀργύρου πηγή τις αὐτοῖς ἐστι, θησαυρὸς χθονός.
ΒΑ. πότερα γὰρ τοξουλκὸς αἰχμὴ διὰ χερῶν αὐτοῖς πρέπει;

mandi il bene alla luce e tutto il male che al bene si oppone, lo trattenga giù, nella terra, nascosto nell'ombra di tenebra.

Questo con il mio presago cuore, per il tuo bene io ti consiglio, e andrà tutto bene, ne siamo certi!

REGINA

Ma certo, lo so, tu mi sei amico: tu, primo interprete del mio sogno, per il bene di mio figlio e della mia casa, mi hai dato questo responso. Davvero vada tutto per il meglio! Ora tutto quanto mi hai prescritto di fare, io lo farò: sacrificherò agli dèi e a chi mi è caro e sta sottoterra, subito appena rientro a palazzo. Ma c'è ancora qualcosa che vorrei sapere, miei cari: dove dicono stia Atene? In quale terra?

CORIFEO

È lontano, verso Occidente, dove il Sole potente nel tramonto si strema.

REGINA

E dimmi, mio figlio perché desiderava fare sua preda proprio quella città?

CORIFEO

Perché così tutta intera la Grecia sarebbe diventata suddita del Gran Re.

REGINA

Hanno dunque un esercito tanto forte di uomini?

CORIFEO

È un esercito potente, che ha già inflitto ai Medi gravi sconfitte.

REGINA

E cos'altro hanno ancora? Hanno grandi ricchezze nella loro reggia?

CORIFEO

Una vena d'argento hanno: questo è il solo tesoro della loro terra.

REGINA

E sono bravi anche loro con le frecce e con l'arco?

ΧΟ. οὐδαμῶς· ἔγχη σταδαῖα καὶ φεράσπιδες σαγαί.
ΒΑ. τίς δὲ ποιμάνωρ ἔπεστι κἀπιδεσπόζει στρατῶι;
ΧΟ. οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι.
ΒΑ. πῶς ἂν οὖν μένοιεν ἄνδρας πολεμίους ἐπήλυδας;
ΧΟ. ὥστε Δαρείου πολύν τε καὶ καλὸν φθεῖραι στρατόν.
ΒΑ. δεινά τοι λέγεις ἰόντων τοῖς τεκοῦσι φροντίσαι.
ΧΟ. ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖν τάχ' εἴσηι πάντα ναμερτῆ λόγον·
τοῦδε γὰρ δράμημα φωτὸς Περσικὸν πρέπει μαθεῖν,
καὶ φέρει σαφές τι πρᾶγος ἐσθλὸν ἢ κακὸν κλυεῖν.

ΑΓΓΕΛΟΣ
ὦ γῆς ἁπάσης Ἀσίδος πολίσματα,
ὦ Περσὶς αἶα καὶ πολὺς πλούτου λιμήν,
ὡς ἐν μιᾶι πληγῆι κατέφθαρται πολύς
ὄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν.
ὤιμοι, κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά·
ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτύξαι πάθος,
Πέρσαι· στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων.

ΧΟ. ἄνια ἄνια {κακὰ}, νεόκοτα καὶ str. 1

CORIFEO
No: impugnano la lancia e combattono a piedi da fermi, con scudi pesanti.
REGINA
E chi è alla testa di quell'esercito? Chi è il loro padrone?
CORIFEO
Si vantano di non essere schiavi di nessun uomo, sudditi di nessuno.
REGINA
E come possono difendersi allora, quando i nemici in armi li assalgono?
CORIFEO
Possono! Tanto che hanno distrutto un esercito di Dario, che pure era numeroso e potente.
REGINA
Incredibile questo che mi dici! Per i parenti dei guerrieri che sono partiti c'è davvero da stare in pena.
CORIFEO
Ma ecco, credo che presto saprai tutto e avrai notizie precise: questo che sento è il passo di corsa di un guerriero persiano – lo riconosco – e ti porta il racconto chiaro di ciò che è successo, bene o male che sia.
MESSAGGERO
Città di tutta la terra d'Asia, terra di Persia, vasto porto di tesori, ti annuncio che in un solo colpo una grande fortuna è andata distrutta: il fior fiore dei Persiani giace a terra, reciso.

Ahimè, è orribile essere il primo ad annunciare sciagure! Eppure è necessario... tutto quanto abbiamo subìto va rivelato, Persiani: è proprio così, l'esercito dei barbari, tutto, è stato annientato.

CORO
Terribili pene, terribili pene {sventure} inaudite:

δάϊ'· αἰαῖ, διαίνεσθε Πέρ-
σαι τόδ' ἄχος κλύοντες.
ΑΓ. ὡς πάντά γ' ἔστ' ἐκεῖνα διαπεπραγμένα·
καὐτὸς δ' ἀέλπτως νόστιμον βλέπω φάος.

ΧΟ. ἦ μακροβίοτος ὅδε γέ τις αἰ- ant. 1
ὼν ἐφάνθη γεραιοῖς, ἀκού-
ειν τόδε πῆμ' ἄελπτον.
ΑΓ. καὶ μὴν παρών γε κοὐ λόγους ἄλλων κλυών,
Πέρσαι, φράσαιμ' ἂν οἷ' ἐπορσύνθη κακά.

ΧΟ. ὀτοτοτοῖ, μάταν str. 2
τὰ πολλὰ βέλεα παμμιγῆ
γᾶς ἀπ' Ἀσίδος ἦλθ' ἐπ' αἶαν
Δίαν, Ἑλλάδα χώραν.
ΑΓ. πλήθουσι νεκρῶν δυσπότμως ἐφθαρμένων
Σαλαμῖνος ἀκταὶ πᾶς τε πρόσχωρος τόπος.
ΧΟ. ὀτοτοτοῖ, φίλων ant. 2
ἁλίδονα †σώματα πολυβαφῆ†
κατθανόντα λέγεις φέρεσθαι
πλαγκτοῖς ἐν διπλάκεσσιν.
ΑΓ. οὐδὲν γὰρ ἦρκει τόξα, πᾶς δ' ἀπώλλυτο
λεὼς δαμασθεὶς ναῒοισιν ἐμβολαῖς.

ΧΟ. ἴυζ' ἄποτμον βοάν str. 3
δυσαιανῆ †Πέρσαις δαΐοις†,
ὡς πάνται παγκάκως
‹θεοὶ› θέσαν· αἰαῖ στρατοῦ φθαρέντος.

è la rovina! ah ah bagnatevi di lacrime, Persiani,
a udire un tale dolore.
MESSAGGERO
Davvero tutto, laggiù, s'è compiuto! E io che oramai
più non ci speravo, vedo il giorno del mio ritorno.

CORO
Oh, lunga, troppo lunga, questa nostra
vita: davvero un'eternità per noi vecchi si è rivelata,
ad ascoltare questa sciagura davvero inattesa.
MESSAGGERO
Sì, io ero là: non per discorsi sentiti da altri, Persiani,
posso raccontarvi quali pene soffrimmo.

CORO
Ah! inutili
le molte e molte frecce che insieme
dalla terra d'Asia scoccarono, verso la Grecia
terra, divina terra esecranda.
MESSAGGERO
Sono piene di cadaveri miseramente disfatti le spiagge di Salamina e là intorno, per ogni dove.
CORO
Ah! i corpi dei nostri cari
sbattuti dal mare †intrisi di salso†,
i nostri morti, dici, trascinati
tra relitti e vele, alla deriva.
MESSAGGERO
No, non bastavano gli archi: tutto l'esercito, distrutto! Dall'assalto delle navi è stato annientato.

CORO
Su, urla,
e sia un urlo disperato, di lutto †per i nemici Persiani†:
perché la peggiore, peggiore sciagura
‹gli dèi› ci hanno inflitto. L'esercito, ahinoi, tutto distrutto!

ΑΓ. ὦ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλύειν·
φεῦ, τῶν Ἀθηνῶν ὡς στένω μεμνημένος.

ΧΟ. στυγναί γε δὴ δαΐοις· ant. 3
μεμνῆσθαί τοι πάρα,
ὡς πολλοὺς σπερμάτων
εὔνιδας ἔκτισσαν ἠδ' ἀνάνδρους.

ΒΑ. σιγῶ πάλαι δύστηνος ἐκπεπληγμένη
κακοῖς· ὑπερβάλλει γὰρ ἥδε συμφορά,
τὸ μήτε λέξαι μήτ' ἐρωτῆσαι πάθη.
ὅμως δ' ἀνάγκη πημονὰς βροτοῖς φέρειν
θεῶν διδόντων· πᾶν δ' ἀναπτύξας πάθος
λέξον καταστάς, κεἰ στένεις κακοῖς ὅμως.
τίς οὐ τέθνηκε, τίνα δὲ καὶ πενθήσομεν
τῶν ἀρχελείων, ὅστ' ἐπὶ σκηπτουχίαι
ταχθεὶς ἄνανδρον τάξιν ἠρήμου θανών;
ΑΓ. Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῇ τε καὶ φάος βλέπει.
ΒΑ. ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα
καὶ λευκὸν ἦμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου.
ΑΓ. Ἀρτεμβάρης δὲ μυρίας ἵππου βραβεύς
στύφλους παρ' ἀκτὰς θείνεται Σιληνιῶν·
χὠ χιλίαρχος Δαδάκης πληγῆι δορός
πήδημα κοῦφον ἐκ νεὼς ἀφήλατο·
Τενάγων τ' ἄριστος Βακτρίων ἰθαγενής
θαλασσόπληκτον νῆσον Αἴαντος πολεῖ.
Λίλαιος Ἀρσάμης τε κ' Ἀργήστης τρίτος,
οἵδ' ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα
νικώμενοι κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα,
πηγαῖς τε Νείλου γειτονῶν Αἰγυπτίου

MESSAGGERO
Ah, Salamina, nome sopra ogni altro odioso! Ah, Atene, come piango a ricordare il tuo nome!

CORO
Tremenda sì, Atene per i suoi nemici!
Ricorda che
troppe donne ha reso sterili
spose, vedove oramai dei loro uomini.

REGINA
Sto in silenzio da tempo sgomenta, colpita dalla sciagura. Passa il segno questa disgrazia e non sopporta né parole, né domande.

Ma tuttavia, Necessità costringe i mortali a sopportare sciagure: sono gli dèi che ce ne fanno dono! Scopri dunque tutto il dolore: parla, sii forte anche se ti viene da piangere per la sciagura, racconta! C'è qualcuno che non sia morto? Chi dobbiamo piangere fra i condottieri di tutti quei popoli? Chi tra i comandanti in carica cadde e lasciò la sua schiera?

MESSAGGERO
Serse, lui, vive! E vede ancora la luce del sole.

REGINA
Queste tue parole portano alla mia casa una luce grande; è giorno che splende dalla notte più nera!

MESSAGGERO
Ma Artembares, invece, che era alla testa di diecimila cavalli, è un corpo sbattuto sulle rocciose coste dei Sileni. E Dadakes, capo di mille uomini... un colpo di lancia, un agile salto e fu sbalzato giù dalla nave. E Tenagon, il nobile principe dei Battriani, vaga cadavere intorno all'isola d'Aiace e il mare ne fa scempio. Lilaios, Arsames, Argestes: tre corpi sballottati che cozzano sulla dura costa dell'isola delle colombe.

Veniva dal paese delle sorgenti del Nilo d'Egitto, Far-

Φαρνοῦχος, οἵ τε ναὸς ἐκ μιᾶς πέσον
Ἀρκτεύς, Ἀδεύης, καὶ Φερεσσεύης τρίτος.
Χρυσεὺς Μάταλλος μυριόνταρχος θανών
ἵππου μελαίνης ἡγεμὼν τρισμυρίας
πυρσὴν ζαπληθῆ δάσκιον γενειάδα
ἔτεγγ', ἀμείβων χρῶτα πορφυρᾶι βαφῆι,
καὶ Μάγος Ἄραβος Ἀρτάβης τε Βάκτριος
σκληρᾶς μέτοικος γῆς ἐκεῖ κατέφθιτο.
Ἄμιστρις Ἀμφιστρεύς τε πολύπονον δόρυ
νωμῶν, ὅ τ' ἐσθλὸς Ἀριόμαρδος, Σάρδεσιν
πένθος παρασχών, Σεισάμης θ' ὁ Μύσιος,
Θάρυβίς τε πεντήκοντα πεντάκις νεῶν
ταγός, γένος Λυρναῖος, εὐειδὴς ἀνήρ,
κεῖται θανὼν δείλαιος οὐ μάλ' εὐτυχῶς·
Συέννεσίς τε, πρῶτος εἰς εὐψυχίαν,
Κιλίκων ἄπαρχος, εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον
ἐχθροῖς παρασχών, εὐκλεῶς ἀπώλετο.
τοσόνδέ ‹γ'› ἀρχόντων ὑπεμνήσθην πέρι·
πολλῶν παρόντων δ' ὀλίγ' ἀπαγγέλλω κακά.

ΒΑ. αἰαῖ, κακῶν ὕψιστα δὴ κλύω τάδε,
αἶσχη τε Πέρσαις καὶ λιγέα κωκύματα.
ἀτὰρ φράσον μοι τοῦτ' ἀναστρέψας πάλιν·
πόσον νεῶν δὴ πλῆθος ἦν Ἑλληνίδων,
ὥστ' ἀξιῶσαι Περσικῶι στρατεύματι
μάχην ξυνάψαι ναΐοισιν ἐμβολαῖς;

ΑΓ. πλήθους μὲν ἂν σάφ' ἴσθ' ἕκατι βαρβάρων
ναῦς ἂν κρατῆσαι· καὶ γὰρ Ἕλλησιν μὲν ἦν
ὁ πᾶς ἀριθμὸς εἰς τριακάδας δέκα
ναῶν, δεκὰς δ' ἦν τῶνδε χωρὶς ἔκκριτος·
Ξέρξηι δέ, καὶ γὰρ οἶδα, χιλιὰς μὲν ἦν
ὧν ἦγε πλῆθος, αἱ δ' ὑπέρκοποι τάχει
ἑκατὸν δὶς ἦσαν ἑπτά θ'· ὧδ' ἔχει λόγος.
μή σοι δοκοῦμεν τῆιδε λειφθῆναι μάχης;

nuchos: con lui, dalla stessa nave, Arkteus, Adeues, Feresseuse caddero in mare.

Matallos di Crisa era a capo di diecimila uomini e ora è morto; condottiero di trentamila cavalli neri, fulva, folta, selvatica era la sua barba: ora ha cambiato colore, tinta in un bagno rosso di sangue.

E Arabos, il mago; e Artabes della Battriana: ora sono laggiù, cadaveri che si decompongono, stranieri in quella dura terra.

E Amistris e Amfistreus, che brandiva la lancia che tanti colpi aveva inflitto; e il nobile Ariomardos lutto ora porta a Sardi; e Seisames di Misia; e Tharybis, capo di una flotta di duecentocinquanta navi: veniva da Lirna, era l'immagine della bellezza e ora giace, morto di una brutta morte. Davvero non ebbe fortuna! Siennesis poi, che era un campione di coraggio, il comandante dei Cilici, da solo inflisse gravissime perdite ai nemici, ed è morto con gloria.

Ho fatto ‹qui› menzione dei capi, soltanto: di tante sciagure ben scarso è il mio resoconto.

REGINA

Ahi ahi, abisso di sciagure è questo che sento: onta per i Persiani, e acuti singulti. Ma ancora dimmi, parlami ancora: erano così numerose le navi dei Greci, tante da attaccare battaglia e dare l'assalto contro la flotta persiana?

MESSAGGERO

No, davvero: di questo puoi essere certa! Stando al numero, doveva vincere la flotta dei barbari: a contare tutte le navi che avevano i Greci, si arriva a trecento, più una decina di navi scelte. Serse invece – questo lo so di preciso – guidava una flotta di mille navi, e le aveva condotte tutte quante, più le navi speciali, da corsa, che erano duecentosette. Questo è il conto: non ti pare che non dovevamo perdere in questa battaglia? Ma andò così: fu

ἀλλ' ὧδε δαίμων τις κατέφθειρε στρατόν,
τάλαντα βρίσας οὐκ ἰσορρόπωι τύχηι·
θεοὶ πόλιν σώιζουσι Παλλάδος θεᾶς.
ΒΑ. ἔτ' ἆρ' Ἀθηνῶν ἐστ' ἀπόρθητος πόλις;
ΑΓ. ἀνδρῶν γὰρ ὄντων ἔρκός ἐστιν ἀσφαλές.
ΒΑ. ἀρχὴ δὲ ναυσὶ ξυμβολῆς τίς ἦν φράσον·
τίνες κατῆρξαν, πότερον Ἕλληνες, μάχης,
ἢ παῖς ἐμός, πλήθει καταυχήσας νεῶν;
ΑΓ. ἦρξεν μὲν ὦ δέσποινα τοῦ παντὸς κακοῦ
φανεὶς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν.
ἀνὴρ γὰρ Ἕλλην ἐξ Ἀθηναίων στρατοῦ
ἐλθὼν ἔλεξε παιδὶ σῶι Ξέρξηι τάδε,
ὡς εἰ μελαίνης νυκτὸς ἵξεται κνέφας,
Ἕλληνες οὐ μενοῖεν, ἀλλὰ σέλμασιν
ναῶν ἐπανθορόντες ἄλλος ἄλλοσε
δρασμῶι κρυφαίωι βίοτον ἐκσωσοίατο.
ὁ δ' εὐθὺς ὡς ἤκουσεν, οὐ ξυνεὶς δόλον
Ἕλληνος ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον,
πᾶσιν προφωνεῖ τόνδε ναυάρχοις λόγον·
εὖτ' ἂν φλέγων ἀκτῖσιν ἥλιος χθόνα
λήξηι, κνέφας δὲ τέμενος αἰθέρος λάβηι,
τάξαι νεῶν στῖφος μὲν ἐν στοίχοις τρισίν
ἔκπλους φυλάσσειν καὶ πόρους ἁλιρρόθους,
ἄλλας δὲ κύκλωι νῆσον Αἴαντος πέριξ,
ὡς εἰ μόρον φευξοίαθ' Ἕλληνες κακόν,
ναυσὶν κρυφαίως δρασμὸν εὑρόντες τινά,
πᾶσι στέρεσθαι κρατὸς ἦν προκείμενον.
τοσαῦτ' ἔλεξε, κάρθ' ὑπ' εὐθύμου φρενός·
οὐ γὰρ τὸ μέλλον ἐκ θεῶν ἠπίστατο·
οἳ δ' οὐκ ἀκόσμως ἀλλὰ πειθάρχωι φρενί
δεῖπνόν ‹τ'› ἐπορσύνοντο, ναυβάτης τ' ἀνὴρ

un dèmone che volle distruggere il nostro esercito e caricò i piatti della bilancia con fortune di peso ineguale. Gli dèi salvano sempre la città della Pallade dea!

REGINA

E allora, è inespugnabile la città di Atene?

MESSAGGERO

Dove ci sono veri uomini, là è un baluardo invincibile!

REGINA

Ma l'inizio dell'attacco, come fu? Racconta: chi attaccò battaglia, i Greci? O fu mio figlio forte del numero delle sue navi?

MESSAGGERO

Chi diede inizio, o Signora, a tutto quel disastro, fu la vendetta divina che non perdona, o un dèmone malvagio venuto da chissà dove.

Un uomo, un greco, arrivò dal campo ateniese e disse così a tuo figlio Serse: che appena fossero calate le ombre nere della notte, i Greci non sarebbero rimasti a sostenere l'attacco, ma sarebbero balzati ai remi, per scappare chi da una parte chi da un'altra, nella speranza con quella fuga furtiva di salvarsi la vita.

E lui subito, come sentì questa storia, non si avvide dell'inganno del greco e neppure si accorse che gli dèi volevano il suo male, e pronunciò questo discorso a tutti i capitani delle navi: ordina che non appena la vampa dei raggi del sole scemerà sulla terra, e la tenebra prenderà il suo posto in tutto l'orizzonte del cielo, allora schierino la flotta in tre file, e presidino gli sbocchi e tutti i varchi del mare. E intanto le altre navi si appostino intorno all'isola d'Aiace: e così, se per caso i Greci fossero riusciti a scampare alla morte e fossero riusciti a trovare una via di fuga furtiva sulle loro navi, a tutti loro – disse – sarebbe stata mozzata la testa. Così parlò: troppo fiducioso era il suo cuore e non sapeva cosa gli stavano preparando gli dèi! Loro, in buon ordine, ubbidienti, ‹...› si apprestavano a preparare il pranzo, e i marinai

τροποῦτο κώπην σκαλμὸν ἀμφ' εὐήρετμον.
ἐπεὶ δὲ φέγγος ἡλίου κατέφθιτο
καὶ νὺξ ἐπήιει, πᾶς ἀνὴρ κώπης ἄναξ
εἰς ναῦν ἐχώρει πᾶς θ' ὅπλων ἐπιστάτης,
τάξις δὲ τάξιν παρεκάλει νεὼς μακρᾶς,
πλέουσι δ' ὡς ἕκαστος ἦν τεταγμένος·
καὶ πάννυχοι δὴ διάπλοον καθίστασαν
ναῶν ἄνακτες πάντα ναυτικὸν λεών.
καὶ νὺξ ἐχώρει, κοὐ μάλ' Ἑλλήνων στρατὸς
κρυφαῖον ἔκπλουν οὐδαμῆι καθίστατο·
ἐπεί γε μέντοι λευκόπωλος ἡμέρα
πᾶσαν κατέσχε γαῖαν εὐφεγγὴς ἰδεῖν,
πρῶτον μὲν ἠχῆι κέλαδος Ἑλλήνων πάρα
μολπηδὸν ηὐφήμησεν, ὄρθιον δ' ἅμα
ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας
ἠχώ· φόβος δὲ πᾶσι βαρβάροις παρῆν
γνώμης ἀποσφαλεῖσιν· οὐ γὰρ ὡς φυγῆι
παιῶν' ἐφύμνουν σεμνὸν Ἕλληνες τότε,
ἀλλ' εἰς μάχην ὁρμῶντες εὐψύχωι θράσει·
σάλπιγξ δ' ἀϋτῆι πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν.
εὐθὺς δὲ κώπης ῥοθιάδος ξυνεμβολῆι
ἔπαισαν ἅλμην βρύχιον ἐκ κελεύματος,
θοῶς δὲ πάντες ἦισαν, ἐκφανεῖς ἰδεῖν·
τὸ δεξιὸν μὲν πρῶτον εὐτάκτως κέρας
ἠγεῖτο κόσμωι, δεύτερον δ' ὁ πᾶς στόλος
ἐπεξεχώρει. καὶ παρῆν ὁμοῦ κλύειν
πολλὴν βοήν· "ὦ παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε,
ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δέ
παῖδας γυναῖκας θεῶν τε πατρώιων ἕδη
θήκας τε προγόνων· νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών".
καὶ μὴν παρ' ἡμῶν Περσίδος γλώσσης ῥόθος
ὑπηντίαζε, κοὐκέτ' ἦν μέλλειν ἀκμή.
εὐθὺς δὲ ναῦς ἐν νηῒ χαλκήρη στόλον

intanto mettevano a riposo i remi, bene appoggiati sui loro scalmi.

E poi che la luce del sole si affievolì e calò la notte, ognuno allora riprendeva il suo posto ai remi sulle navi, ciascuno in armi al suo posto. E fila per fila, lungo ogni nave, si passavano l'ordine, e avanzavano, ciascuno al posto assegnato. Per tutta la notte i condottieri delle navi fecero muovere avanti e indietro l'intera flotta.

Avanzava la notte, ma i Greci non tentavano fughe furtive da nessuna parte. E quando il giorno, con i suoi cavalli splendenti, invase tutta la terra – splendida vista di luce – riecheggiò, dalla schiera dei Greci, un rimbombo prima... ecco sembrava un canto, una musica sacra; e alta ne riprodusse la roccia dell'isola l'eco. Il terrore calò sui barbari, vacillava ora ogni certezza: no, non per la fuga intonavano i Greci quel sacro peana! Era un incitamento a lanciarsi in battaglia con coraggio da prodi!

Il suono di una tromba, e ovunque, là, divampò la battaglia. Ecco il rumore dei remi che simultaneamente battono l'acqua profonda del mare, a un solo comando; ecco tutti insieme appaiono, ora possiamo vederli! L'ala destra prima, ben schierata, avanzava alla testa della formazione e tutta la flotta veniva dietro. E intanto un grido, alto, si udì: «Figli dell'Ellade, avanti! liberate la patria, liberate i vostri figli, le donne, i templi dei nostri dèi, i sepolcri dei nostri antenati! Tutto è in gioco: qui e ora è la sfida!».

Dalla nostra parte, come una risacca rispose il frammisto brusìo delle lingue persiane. Non c'era più un istante da aspettare!

Ecco, ogni nave con il suo rostro di bronzo urta con-

ἔπαισεν· ἦρξε δ' ἐμβολῆς Ἑλληνικὴ
ναῦς, κἀποθραύει πάντα Φοινίσσης νεώς
κόρυμβ'· ἐπ' ἄλλην δ' ἄλλος ἤθυνεν δόρυ.
τὰ πρῶτα μέν νυν ῥεῦμα Περσικοῦ στρατοῦ
ἀντεῖχεν· ὡς δὲ πλῆθος ἐν στενῶι νεῶν
ἤθροιστ', ἀρωγὴ δ' οὔτις ἀλλήλοις παρῆν,
αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἐμβολαῖς χαλκοστόμοις
παίοντ', ἔθραυον πάντα κωπήρη στόλον,
Ἑλληνικαί τε νῆες οὐκ ἀφρασμόνως
κύκλωι πέριξ ἔθεινον· ὑπτιοῦτο δέ
σκάφη νεῶν, θάλασσα δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν,
ναυαγίων πλήθουσα καὶ φόνου βροτῶν·
ἀκταὶ δὲ νεκρῶν χοιράδες τ' ἐπλήθυον.
φυγῆι δ' ἀκόσμως πᾶσα ναῦς ἠρέσσετο,
ὅσαιπερ ἦσαν βαρβάρου στρατεύματος.
τοὶ δ' ὥστε θύννους ἤ τιν' ἰχθύων βόλον
ἀγῆσι κωπῶν θραύμασίν τ' ἐρειπίων
ἔπαιον, ἐρράχιζον· οἰμωγὴ δ' ὁμοῦ
κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἅλα,
ἕως κελαινὸν νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο.
κακῶν δὲ πλῆθος, οὐδ' ἂν εἰ δέκ' ἤματα
στοιχηγοροίην, οὐκ ἂν ἐκπλήσαιμί σοι·
εὖ γὰρ τόδ' ἴσθι, μηδάμ' ἡμέραι μιᾶι
πλῆθος τοσουτάριθμον ἀνθρώπων θανεῖν.

ΒΑ. αἰαῖ, κακῶν δὴ πέλαγος ἔρρωγεν μέγα
Πέρσαις τε καὶ πρόπαντι βαρβάρων γένει.

ΑΓ. εὖ νυν τόδ' ἴσθι, μηδέπω μεσοῦν κακόν·
τοιάδ' ἐπ' αὐτοῖς ἦλθε συμφορὰ πάθους
ὡς τοῖσδε καὶ δὶς ἀντισηκῶσαι ῥοπῆι.

ΒΑ. καὶ τίς γένοιτ' ἂν τῆσδ' ἔτ' ἐχθίων τύχη;
λέξον τίν' αὖ φὴις τήνδε συμφορὰν στρατῶι
ἐλθεῖν, κακῶν ῥέπουσαν εἰς τὰ μάσσονα.

tro una nave nemica; una nave greca diede inizio all'attacco e spezzò via i rembi di una nave fenicia; le prue l'una contro l'altra puntavano, di qua, di là si agitavano. Dapprima la marea dell'armata persiana fece fronte all'attacco: ma presto la gran massa di navi rimase accalcata nello stretto passaggio, e non potevano più prestarsi soccorso l'un l'altra; ma si intralciavano invece, urtavano una sull'altra coi loro stessi rostri, e si spezzavano i remi. Le navi greche con destrezza giravano loro intorno, le urtavano, facevano rovesciare gli scafi: non si vedeva più l'acqua del mare, ma una massa di rottami di navi e corpi di morti; e cadaveri e cadaveri sulle rive, sugli scogli intorno.

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

REGINA

Ahi ahi, un mare immenso di sciagure erompe sui Persiani e su tutta la gente dei barbari!

MESSAGGERO

Ma sappi che non siamo neppure a metà del disastro. Sul nostro esercito si è abbattuta poi una disgrazia così grande, che vale il doppio di quanto già pesava.

REGINA

E quale evento può esserci ancora peggiore di questo? Parla! Qual è la disgrazia che dici s'è abbattuta sull'esercito, ad aggravare ancora di più il conto del nostro disastro?

ΑΓ. Περσῶν ὅσοιπερ ἦσαν ἀκμαῖοι φύσιν
ψυχήν τ' ἄριστοι κεὐγένειαν ἐκπρεπεῖς
αὐτῶι τ' ἄνακτι πίστιν ἐν πρώτοις ἀεί
τεθνᾶσιν αἰσχρῶς δυσκλεεστάτωι πότμωι.
445 ΒΑ. οἲ 'γὼ τάλαινα ξυμφορᾶς κακῆς, φίλοι.
ποίωι μόρωι δὲ τούσδε φὴις ὀλωλέναι;
ΑΓ. νῆσός τίς ἐστι πρόσθε Σαλαμῖνος τόπων,
βαιά, δύσορμος ναυσίν, ἣν ὁ φιλόχορος
Πὰν ἐμβατεύει ποντίας ἀκτῆς ἔπι.
450 ἐνταῦθα πέμπει τούσδ', ὅπως, ὅταν νεῶν
φθαρέντες ἐχθροὶ νῆσον ἐκσωιζοίατο,
κτείνοιεν εὐχείρωτον Ἑλλήνων στρατόν,
φίλους δ' ὑπεκσώιζοιεν ἐναλίων πόρων –
κακῶς τὸ μέλλον ἱστορῶν. ὡς γὰρ θεός
455 ναῶν ἔδωκε κῦδος Ἕλλησιν μάχης,
αὐτημερὸν φάρξαντες εὐχάλκοις δέμας
ὅπλοισι ναῶν ἐξέθρωισκον, ἀμφὶ δέ
κυκλοῦντο πᾶσαν νῆσον, ὥστ' ἀμηχανεῖν
ὅπηι τράποιντο· πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ χερῶν
460 πέτροισιν ἠράσσοντο, τοξικῆς τ' ἀπὸ
θώμιγγος ἰοὶ προσπίτνοντες ὤλλυσαν·
τέλος δ' ἐφορμηθέντες ἐξ ἑνὸς ῥόθου
παίουσι, κρεοκοποῦσι δυστήνων μέλη,
ἕως ἁπάντων ἐξαπέφθειραν βίον.
465 Ξέρξης δ' ἀνώιμωξεν κακῶν ὁρῶν βάθος·
ἕδραν γὰρ εἶχε παντὸς εὐαγῆ στρατοῦ,
ὑψηλὸν ὄχθον ἄγχι πελαγίας ἁλός·
ῥήξας δὲ πέπλους κἀνακωκύσας λιγύ,
πεζῶι παραγγείλας ἅφαρ στρατεύματι,
470 ἵησ' ἀκόσμωι ξὺν φυγῆι. τοιάνδέ τοι

MESSAGGERO
Quanti tra i Persiani erano nel fiore delle forze, quanti erano nobili d'animo ed eletti di nascita, i primi su cui il re poteva sempre contare, sono morti tutti senza onore! Infame è il loro destino!
REGINA
Me infelice, per questa sventura, miei cari!
Ma tu che dici? Quale destino? Come sono morti?
MESSAGGERO
C'è un'isola là, davanti alla costa di Salamina; è un'isoletta, non ha approdi per le navi: Pan la frequenta con le sue danze, lungo la spiaggia sul mare.
Serse li aveva mandati là, quei disgraziati, perché qualora i nemici in rotta dalle navi avessero cercato salvezza nell'isola, li avrebbero uccisi: là i soldati greci sarebbero stati facile preda; e poi avrebbero anche potuto trarre in salvo i nostri caduti in mare. Ma non aveva previsto bene cosa sarebbe successo! Non appena un dio ebbe dato ai Greci la vittoria in quella battaglia navale, essi subito si bardarono delle loro belle armature di bronzo e saltarono giù dalle navi; ecco, circondano l'isola tutt'intorno, e non c'è più via di scampo. Da ogni parte piovevano colpi su colpi: pietre scagliate dai Greci, frecce dalle corde dei loro archi; e i nostri cadevano morti, uno dopo l'altro. Alla fine tutti insieme sferrano l'attacco decisivo: è il rombo di un solo assalto! Sono colpi, carni fatte a pezzi, smembrate; è il massacro di quei disgraziati, finché tutti, tutti persero la vita!
Serse allora pianse: davanti agli occhi aveva un abisso di sciagure. Il suo seggio era posto in vista dell'intero campo di battaglia, su un'altura elevata sopra la distesa del mare; si strappò le lunghe vesti, alto si levò il suo lamento! E subito dà gli ordini alle truppe di terra e si getta in una fuga scomposta.

πρὸς τῆι πάροιθε ξυμφορὰν πάρα στένειν.
ΒΑ. ὦ στυγνὲ δαῖμον, ὡς ἄρ' ἔψευσας φρενῶν
Πέρσας· πικρὰν δὲ παῖς ἐμὸς τιμωρίαν
κλεινῶν Ἀθηνῶν ἦὗρε, κοὐκ ἀπήρκεσαν
οὓς πρόσθε Μαραθὼν βαρβάρων ἀπώλεσεν·
ὧν ἀντίποινα παῖς ἐμὸς πράξειν δοκῶν
τοσόνδε πλῆθος πημάτων ἐπέσπασεν.
σὺ δ' εἰπέ, ναῶν αἳ πεφεύγασιν μόρον,
ποῦ τάσδ' ἔλειπες; οἶσθα σημῆναι τορῶς;
ΑΓ. ναῶν δὲ ταγοὶ τῶν λελειμμένων σύδην
κατ' οὖρον οὐκ εὔκοσμον αἴρονται φυγήν·
στρατὸς δ' ὁ λοιπὸς ἔν τε Βοιωτῶν χθονί
διώλλυθ', οἳ μὲν ἀμφὶ κρηναῖον γάνος
δίψηι πονοῦντες, οἳ δὲ ‹. . .
. . . . . οἳ δ'› ὑπ' ἄσθματος κενοῦ
διεκπερῶμεν εἴς τε Φωκέων χθόνα
καὶ Δωρίδ' αἶαν Μηλιᾶ τε κόλπον, οὗ
Σπερχειὸς ἄρδει πεδίον εὐμενεῖ ποτῶι·
κἀντεῦθεν ἥμας γῆς Ἀχαιΐδος πέδον
καὶ Θεσσαλῶν πόλεις ὑπεσπανισμένους
βορᾶς ἐδέξαντ'· ἔνθα δὴ πλεῖστοι θάνον
δίψηι τε λιμῶι τ'· ἀμφότερα γὰρ ἦν τάδε.
Μαγνητικὴν δὲ γαῖαν εἴς τε Μακεδόνων
χώραν ἀφικόμεσθ', ἐπ' Ἀξιοῦ πόρον,
Βόλβης θ' ἕλειον δόνακα, Πάγγαιόν τ' ὄρος,
Ἠδωνίδ' αἶαν. νυκτὶ δ' ἐν ταύτηι θεός
χειμῶν' ἄωρον ὦρσε, πήγνυσιν δὲ πᾶν
ῥέεθρον ἀγνοῦ Στρυμόνος· θεοὺς δέ τις
τὸ πρὶν νομίζων οὐδαμοῦ, τότ' ηὔχετο
λιτῆσι, Γαῖαν Οὐρανόν τε προσκυνῶν.
ἐπεὶ δὲ πολλὰ θεοκλυτῶν ἐπαύσατο
στρατός, περᾶι κρυσταλλοπῆγα διὰ πόρον·
χὥστις μὲν ἡμῶν πρὶν σκεδασθῆναι θεοῦ

Questa è la disgrazia che si aggiunge a quella di prima: su tanto abbiamo da piangere.
REGINA
Ti odio, dèmone che così hai ingannato le speranze dei Persiani! Un'amara punizione ha avuto mio figlio dalla gloriosa Atene: non bastavano tutti quei barbari che Maratona già aveva ucciso? Mio figlio pensava di poter compiere la loro vendetta e si è tirato addosso questa immensa mole di sciagure.
Ma tu dimmi, le navi che sono scampate al disastro, dove le hai lasciate? Sai indicarmi dove, precisamente?
MESSAGGERO
I comandanti delle navi superstiti si danno a una fuga affannata, scomposta, e il vento li aiuta; l'esercito di terra invece – ciò che ne rimaneva – si è disfatto in suolo di Beozia, alcuni tra i tormenti della sete anelando l'acqua di una fonte, ‹sfiniti altri› nell'ansimo della fatica. Noi, ci inoltrammo nel territorio della Focide, fino alla Doride e al golfo Maliaco, dove il fiume Spercheo irriga la piana con le sue acque feconde; e poi la pianura di Acaia e le città dei Tessali ci accolsero, stremati dalla fame. E là moltissimi morirono di sete e di fame, le due piaghe che ci torturavano.
Attraverso la regione di Magnesia giungemmo quindi in Macedonia, fino a traversare il guado dell'Axios, fino alle paludi di Bolbe, al monte Pangeo, fino alla terra degli Edoni. Ma proprio quella notte un dio mandò una gelata fuori stagione e ghiacciò tutto il corso del sacro Strimone. Allora, chi prima non credeva affatto agli dèi, là si metteva a pregare, a supplicare, prostrato ad adorare Terra e Urano. E quando i soldati ebbero finito di invocare a lungo gli dèi, provarono ad attraversare il fiume gelato: chi di noi riuscì a passare di là d'un balzo, prima

ἀκτῖνας ὡρμήθη, σεσωμένος κυρεῖ·
φλέγων γὰρ αὐγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος
μέσον πόρον διῆκε θερμαίνων φλογί·
πίπτον δ' ἐπ' ἀλλήλοισιν· εὐτυχὴς δέ τοι
ὅστις τάχιστα πνεῦμ' ἀπέρρηξεν βίου.
ὅσοι δὲ λοιποὶ κἄτυχον σωτηρίας,
Θρήικην περάσαντες μόγις πολλῶι πόνωι
ἤκουσιν ἐκφυγόντες, οὐ πολλοί τινες,
ἐφ' ἑστιοῦχον γαῖαν· ὡς στένειν πόλιν
Περσῶν, ποθοῦσαν φιλτάτην ἥβην χθονός.
ταῦτ' ἔστ' ἀληθῆ· πολλὰ δ' ἐκλείπω λέγων
κακῶν ἃ Πέρσαις ἐγκατέσκηψεν θεός.

ΧΟ. ὦ δυσπόνητε δαῖμον, ὡς ἄγαν βαρύς
ποδοῖν ἐνήλω παντὶ Περσικῶι γένει.

ΒΑ. οἶ 'γὼ τάλαινα διαπεπραγμένου στρατοῦ.
ὦ νυκτὸς ὄψις ἐμφανὴς ἐνυπνίων,
ὡς κάρτά μοι σαφῶς ἐδήλωσας κακά·
ὑμεῖς δὲ φαύλως αὖτ' ἄγαν ἐκρίνατε.
ὅμως δ', ἐπειδὴ τῆιδ' ἐκύρωσεν φάτις
ὑμῶν, θεοῖς μὲν πρῶτον εὔξασθαι θέλω·
ἔπειτα Γῆι τε καὶ φθιτοῖς δωρήματα
ἥξω λαβοῦσα πελανὸν ἐξ οἴκων ἐμῶν,
ἐπίσταμαι μὲν ὡς ἐπ' ἐξειργασμένοις,
ἀλλ' εἰς τὸ λοιπὸν εἴ τι δὴ λῶιον πέλοι.
ὑμᾶς δὲ χρὴ 'πὶ τοῖσδε τοῖς πεπραγμένοις
πιστοῖσι πιστὰ ξυμφέρειν βουλεύματα·
καὶ παῖδ', ἐάνπερ δεῦρ' ἐμοῦ πρόσθεν μόληι,
παρηγορεῖτε καὶ προπέμπετ' εἰς δόμους,
μὴ καί τι πρὸς κακοῖσι προσθῆται κακόν.

ΧΟ. ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, νῦν ‹ › Περσῶν

che si diffondessero i raggi divini del sole, riuscì a salvarsi. Ma arde fulgente lo splendido disco del sole, e i raggi sciolgono la superficie del guado, in mezzo, col caldo della loro vampa: cadevano allora uno dopo l'altro, e fortunato fu chi più presto ebbe interrotto il respiro di vita.

I superstiti che erano riusciti a mettersi in salvo traversarono la Tracia, con fatica dopo molte sofferenze – certo sono rimasti ben pochi! – fino a rifugiarsi nella loro terra, nelle loro case. Perciò la città dei Persiani ora può piangere, rimpiangere la sua gioventù, il frutto più caro di questa terra. Quanto ho detto è vero, e ancora tralascio di raccontare molte sciagure che sui Persiani il dio fece piombare.

CORO

O dèmone delle terribili pene! Come sei pesante e schiacci sotto ai tuoi piedi la gente persiana!

REGINA

Ah, me disgraziata: per l'esercito è tutto finito! O visione della notte, che mi sei apparsa nel sonno, con quanta chiarezza mi mostrasti queste sciagure! E voi, invece, prendevate alla leggera i miei presagi!

Tuttavia, poiché mi avete dato questo responso, prima di tutto voglio andare a pregare gli dèi, e poi verrò a portare offerte alla Terra e ai morti: andrò a prenderle nella mia reggia. So che la mia offerta è tardiva rispetto a tutto quanto già è accaduto; ma vorrei che per il futuro ci attendesse una sorte migliore.

E voi, dopo tutto questo, voi che siete i Fedeli dovrete darmi fidati consigli. Quanto a mio figlio, se arriva qui prima che io ritorni, consolatelo e scortatelo fino alla reggia: accompagnatelo, che non aggiunga, a tutte queste sventure, un'altra sventura.

CORO

Zeus, tu sei il re: ‹...› i Persiani

τῶν μεγαλαύχων καὶ πολυάνδρων
στρατιὰν ὀλέσας
ἄστυ τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων
πένθει δνοφερῶι κατέκρυψας.
πολλαὶ δ' ἁπαλαῖς χερσὶ καλύπτρας
κατερεικόμεναι
διαμυδαλέους δάκρυσι κόλπους
τέγγουσ' ἄλγους μετέχουσαι·
αἱ δ' ἀβρόγοοι Περσίδες ἀνδρῶν
ποθέουσαι ἰδεῖν ἀρτιζυγίαν,
λέκτρων εὐνὰς ἁβροχίτωνας,
χλιδανῆς ἥβης τέρψιν, ἀφεῖσαι,
πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις·
κἀγὼ δὲ μόρον τῶν οἰχομένων
αἴρω δοκίμως πολυπενθῆ.

νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει str. 1
γαῖ' Ἀσὶς ἐκκενουμένα.
Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως
βαρίδεσσι ποντίαις.
τίπτε Δαρεῖος μὲν οὕτω τότ' ἀβλαβὴς ἐπῆν
τόξαρχος πολιήταις,
Σουσίδος φίλος ἄκτωρ;

πεζούς †τε γὰρ† καὶ θαλασσίους ant. 1
†αἱ δ' ὁμόπτεροι† κυανώπιδες
ναῦες μὲν ἄγαγον, ποποῖ,
ναῦες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,
ναῦες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς,
διὰ δ' Ἰαόνων χέρας.
τυτθὰ δ' ἐκφυγεῖν ἄνακτ' αὐτόν, ὡς ἀκούομεν,

erano tronfi d'orgoglio, erano ricchi di genti,
e ora quell'esercito tu hai annientato,
e Susa ed Ecbatana
di nero dolore hai velato.
Molte donne con tenere mani
si stracciano i veli;
una pioggia di lacrime inonda i seni:
così fanno parte del loro dolore.
Prima, le spose persiane con dolci lamenti
si struggevano per la nostalgia di rivedere
il compagno, a cui s'erano appena accoppiate;
quelle dolci coltri del letto di spose,
quel giovane, delicato piacere: a tutto, addio!
Piangono ora di un pianto insaziato.
E anch'io sulla sorte di chi se n'è andato
alzo il canto del lutto, che qui si conviene.

Tutta, tutta ora piange
la terra d'Asia svuotata.
Serse era la guida, ah,
Serse fu la rovina, ah,
Serse sventatamente tutto condusse
in quelle navi di morte sul mare.
Ma perché invece Dario, prima, era indenne,
alla testa dei suoi arcieri, tutti persiani,
lui, l'amato condottiero di Susa?

Guerrieri di terra †e insieme† guerrieri di mare,
†ali di lino† occhi scuri sul mare,
le navi, ahi, li guidarono,
le navi, ahi, li rovinarono:
navi, assalti, dappertutto il disastro
dagli scontri con gli Ioni.
A malapena è scampato lo stesso sovrano – così ci hanno
[detto –

Θρήικης ἀμ πεδιήρεις
δυσχίμους τε κελεύθους.

τοὶ δ' ἄρα πρωτομόροιο φεῦ str. 2
ληφθέντες πρὸς ἀνάγκας ἠέ
ἀκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας ὀᾶ
«ἔρραινται.» στένε καὶ δακνά-
ζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον
οὐράνι' ἄχη, ὀᾶ,
τεῖνε δὲ δυσβάϋκτον
βοᾶτιν τάλαιναν αὐδάν.

κναπτόμενοι δ' ἁλὶ δεινά φεῦ ant. 2
σκύλλονται πρὸς ἀναύδων ἠέ
παίδων τᾶς ἀμιάντου. ὀᾶ.
πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερη-
θείς, τοκέες δ' ἄπαιδες {ἔρρανται}
δαιμόνι' ἄχη ὀᾶ
δυρόμενοι γέροντες
τὸ πᾶν δὴ κλύουσιν ἄλγος.
τοὶ δ' ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν δήν str. 3
οὐκέτι περσονομοῦνται,
οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν
δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,
οὐδ' εἰς γᾶν προπίτνοντες
ἄρξονται· βασιλεία
γὰρ διόλωλεν ἰσχύς.

οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν ant. 3
ἐν φυλακαῖς· λέλυται γάρ
λαὸς ἐλεύθερα βάζειν,
ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς.
αἱμαχθεῖσα δ' ἄρουρα‹ν›

attraverso le pianure di Tracia,
attraverso gli orrori per via.

E quelli che per primi trovarono la morte ah!
prede del destino ah!
intorno alle spiagge cicree ah!
«sono straziati!» Piangi, dilàniati,
profondo sia l'urlo,
fino al cielo salga il dolore ah!
Leva un lungo ululato,
alta la voce di questa pena.

Putridi di crudo salso ah!
straziati dai muti
figli del mare incorrotto ah!
È in lutto ogni casa, privata del suo
signore: e i genitori senza più figli {dispersi}
per disgrazia divina ah!
per la pena invecchiano,
a sentire tutto questo dolore.
E i sudditi d'Asia,
già più non obbediscono alla legge persiana,
si sottraggono ora al tributo
imposto dai loro sovrani;
già a terra più non
si prostrano: è distrutta
tutta tutta la potenza regale.

La lingua degli uomini
non ha più freni; il popolo, sciolto,
ora parla, liberamente:
il giogo del nostro potere s'è sciolto!
Intrisa di sangue è la terra

Αἴαντος περικλύστα
νᾶσος ἔχει τὰ Περσᾶν.

ΒΑ. φίλοι, κακῶν μὲν ὅστις ἔμπειρος κυρεῖ,
ἐπίσταται βροτοῖσιν ὡς ὅταν κλύδων
κακῶν ἐπέλθηι, πάντα δειμαίνειν φιλεῖ,
ὅταν δ' ὁ δαίμων εὐροῆι, πεποιθέναι
τὸν αὐτὸν αἰὲν ἄνεμον οὐριεῖν τύχης.
ἐμοὶ γὰρ ἤδη πάντα μὲν φόβου πλέα·
ἐν ὄμμασίν τ' ἀνταῖα φαίνεται θεῶν,
βοᾶι δ' ἐν ὠσὶ κέλαδος οὐ παιώνιος·
τοία κακῶν ἔκπληξις ἐκφοβεῖ φρένας.
τοιγὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων
χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν
ἔστειλα, παιδὸς πατρὶ πρευμενεῖς χοάς
φέρουσ', ἅπερ νεκροῖσι μειλικτήρια,
βοός τ' ἀφ' ἁγνῆς λευκὸν εὔποτον γάλα,
τῆς τ' ἀνθεμουργοῦ στάγμα, παμφαὲς μέλι,
λιβάσιν ὑδρηλαῖς παρθένου πηγῆς μέτα,
ἀκήρατόν τε μητρὸς ἀγρίας ἄπο
ποτόν, παλαιᾶς ἀμπέλου γάνος τόδε·
τῆς τ' αἰὲν ἐν φύλλοισι θαλλούσης βίον
ξανθῆς ἐλαίας καρπὸς εὐώδης πάρα,
ἄνθη τε πλεκτά, παμφόρου Γαίας τέκνα.
ἀλλ' ὦ φίλοι χοῆσι ταῖσδε νερτέρων
ὕμνους ἐπευφημεῖτε τόν τε δαίμονα
Δαρεῖον ἀνακαλεῖσθε· γαπότους δ' ἐγώ
τιμὰς προπέμψω τάσδε νερτέροις θεοῖς.

ΧΟ. βασίλεια γύναι, πρέσβος Πέρσαις,
σύ τε πέμπε χοὰς θαλάμους ὕπο γῆς,
ἡμεῖς θ' ὕμνοις αἰτησόμεθα φθιμένων πομποὺς
εὔφρονας εἶναι κατὰ γαίας.

di Aiace; onde la battono, intorno:
là, in quell'isola, la Persia tutta è sepolta!

REGINA
Miei fedeli, chi ha conosciuto disgrazie sa che quando i mortali sono travolti dalle ondate del male, allora usano aver paura di tutto; e quando al contrario il dèmone manda un influsso benigno, allora credono che sempre lo stesso vento spirerà, di fortuna.

Così ora è per me: tutto è pieno di paura. Negli occhi, le immagini dell'odio degli dèi; negli orecchi rimbomba uno strepito, e non è certo un peana! Un colpo così forte di sciagure stravolge di terrore la mente.

Così sono venuta qui, senza cocchio, senza sfarzo, di nuovo qui dalla mia reggia, e porto libami che siano grati al padre di mio figlio. Sono le offerte che i morti dolcemente blandiscono: buon latte bianco di vacca pura, le stille che produce l'ape dai fiori – il miele tutto dorato – mescolati insieme con l'acqua di una fonte vergine, e alla pura bevanda che sgorga dalla terra, selvatica madre. Ecco il vino, la delizia della vite vetusta; e inoltre, dall'albero che ha sempreverdi le foglie, dal lucente ulivo, ecco il frutto fragrante; e poi ghirlande di fiori, sbocciati dalla Terra feconda.

Ora miei cari, accompagnate queste offerte per gli Inferi con sacri inni, ed evocate il genio di Dario. Io, intanto, farò bere alla terra queste offerte, così raggiungeranno gli dèi della terra.

CORO
Tu, sposa del Re, tu dai Persiani venerata regina,
tu devi mandare i libami alle dimore di sottoterra:
noi canteremo inni intanto, per chiedere agli dèi che
[scortano i morti
di essere buoni con noi, da sotto la terra.

ἀλλὰ χθόνιοι δαίμονες ἀγνοί,
Γῆ τε καὶ Ἑρμῆ βασιλεῦ τ' ἐνέρων,
πέμψατ' ἔνερθεν ψυχὴν εἰς φῶς·
εἰ γάρ τι κακῶν ἄκος οἶδε πλέον,
μόνος ἂν θνητῶν πέρας εἴποι.

ἦ ῥ' ἀΐει μοι μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεὺς str. 1
βάρβαρα σαφηνῆ
ἰέντος τὰ παναίολ' αἰανῆ δύσθροα βάγματα;
παντάλαν' ἄχη
διαβοάσω·
νέρθεν ἆρα κλύει μου;

ἀλλὰ σύ μοι, Γᾶ τε καὶ ἄλλοι χθονίων ἀγεμόνες, ant. 1
δαίμονα μεγαυχῆ
ἰόντ' αἰνέσατ' ἐκ δόμων, Περσᾶν Σουσιγενῆ θεόν,
πέμπετε δ' ἄνω,
οἷον οὔπω
Περσὶς αἶ' ἐκάλυψεν.

ἦ φίλος ἀνήρ, {ἦ} φίλος ὄχθος· str. 2
φίλα γὰρ κέκευθεν ἤθη.
Ἀϊδωνεὺς δ' ἀναπομπὸς ἀνείης, Ἀϊδωνεύς,
{Δαρεῖον} θεῖον ἀνάκτορα Δαριᾶνα· ἡέ·

οὔτε γὰρ ἄνδράς ποτ' ἀπώλλυ ant. 2
πολεμοφθόροισιν ἄταις,
θεομήστωρ δ' ἐκικλήισκετο Πέρσαις, θεομήστωρ
δ' ἔσκεν, ἐπεὶ στρατὸν †εὖ ἐποδώκει†. ἡέ.

βαλλήν, ἀρχαῖος βαλλήν, ἴθι, ἰκοῦ, str. 3

Avanti, puri dèmoni ctoni,
Terra, Hermes e tu re degli Inferi
mandate su quest'anima, che venga alla luce!
Perché se esiste un rimedio più forte di queste sciagure,
[lui lo conosce;
lui, solo fra tutti i mortali, potrà dire il limite di questo
[male.
Ah!
Mi ascolta il beato, il re pari agli dèi, mi ascolta?
Le barbare, chiare parole della mia lingua,
i diversi lamenti così duri a sentirsi, li ascolta?
La pena del mio immenso dolore
metterò nel mio urlo:
ma dal cuore della terra, lui mi ascolta?

Avanti tu, Terra, e voi tutti, Signori degli Inferi,
concedete che quello spirito grande
venga qui dalle vostre dimore. Il dio dei Persiani, della
[gente di Susa:
lui mandate quassù,
lui, il più grande che mai
sia stato sepolto in terra di Persia.

Ah!
Mi era caro quell'uomo, {...} caro mi è questo tumulo:
amavo quel suo modo di essere che qui è sepolto.
Aidoneo, scortalo su, fallo apparire, Aidoneo!
Fa' apparire {Dario}, il divino sovrano, Dario! Eh!

Mai lui fece morire i suoi uomini,
mai le sue guerre portarono disastrosa rovina;
«mente divina», in Persia, «mente divina» veniva
[chiamato:
sempre il suo esercito †bene guidò†! Eh!

Re antico re, sovrano, vieni qui, qui vieni:

ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου,
κροκόβαπτον ποδὸς εὔμαριν ἀείρων,
βασιλείου τιήρας φάλαρον πιφαύσκων.
βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν· οἴ·

ὅπως καινά τε κλύῃς νέα τ' ἄχη· ant. 3
δέσποτα δέσποτ' ὦ φάνηθι.
Στυγία γάρ τις ἐπ' ἀχλὺς πεπόταται·
νεολάια γὰρ ἤδη κατὰ πᾶσ' ὄλωλεν.
βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν. οἴ.

αἰαῖ αἰαῖ· epod.
ὦ πολύκλαυτε φίλοισι θανών,
τί τάδε, ‹τί τάδε,› δυνάτα, δυνάτα,
†περὶ τᾶι σᾶι δίδυμα διὰ† γοέδν' ἁμάρτια;
πᾶσαι ‹γὰρ› γᾶι τᾶιδ' ἐξέφθινται τρίσκαλμοι
ναῦες ἄναες ἄναες.

ΕΙΔΩΛΟΝ ΔΑΡΕΙΟΥ

ὦ πιστὰ πιστῶν ἡλικές θ' ἥβης ἐμῆς
Πέρσαι γεραιοί, τίνα πόλις πονεῖ πόνον;
στένει, κέκοπται, καὶ χαράσσεται πέδον.
λεύσσων δ' ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας
ταρβῶ· χοὰς δὲ πρευμενὴς ἐδεξάμην·
ὑμεῖς δὲ θρηνεῖτ' ἐγγὺς ἑστῶτες τάφου,
καὶ ψυχαγωγοῖς ὀρθιάζοντες γόοις
οἰκτρῶς καλεῖσθέ μ'. ἔστι δ' οὐκ εὐέξοδον,
ἄλλως τε πάντως, χοὶ κατὰ χθονὸς θεοί
λαβεῖν ἀμείνους εἰσὶν ἢ μεθιέναι.
ὅμως δ' ἐκείνοις ἐνδυναστεύσας ἐγώ
ἥκω· τάχυνε δ', ὡς ἄμεμπτος ὦ χρόνου.
τί ἐστι Πέρσαις νεοχμὸν ἐμβριθὲς κακόν;

appari sulla cima di questo tumulo,
e il calzare tinto di croco solleva,
fa' apparire la punta splendente della tiara regale;
vieni, padre, Dario, padre buono, vieni! Ah!

Vieni ad ascoltare questi nuovi, nuovi dolori:
sovrano, mio sovrano, appari, ora!
Nell'aria aleggia una caligine scura di Stige infernale:
tutti i nostri giovani, tutti sono morti!
Vieni padre, Dario, padre buono, vieni! Ah!

Ah, ah!
Quando moristi, molte lacrime hai fatto versare a chi ti [amava!
Perché tutte queste sciagure, signore? Signore, ‹perché?› [È possibile
†per due volte ancora† per quale colpa questi lamenti?
Per tutta la terra ‹...› relitti di navi a tre scalmi, disfatte!
Ah! navi che non sono più navi, non più navi.

OMBRA DI DARIO

Fedeli tra i fedeli, compagni della mia giovinezza, vecchi Persiani, quale pena affligge il nostro paese? La terra risuona di gemiti, è colpita, spaccata.

Ma vedo anche la mia sposa accanto alla tomba: ho paura! Le sue libagioni benignamente ho accolto: e voi poi che cantate questo canto luttuoso, qui in piedi presso la mia tomba, e queste nenie che evocano le anime dei morti! Pietoso è il canto con cui mi evocate, ma non è facile uscire di là – no non è facile! – perché gli dèi inferi sono più buoni a prendere le anime, che a lasciarle andare.

Tuttavia sono riuscito ad avere la meglio su di loro, ed eccomi a voi: fa' presto ora, che non mi contestino di essere rimasto qui per troppo tempo.

Qual è questa nuova sciagura che incombe sui Persiani?

ΧΟ. σέβομαι μὲν προσιδέσθαι, str.
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι
σέθεν ἀρχαίωι περὶ τάρβει.

ΔΑ. ἀλλ' ἐπεὶ κάτωθεν ἦλθον σοῖς γόοις πεπεισμένος,
μή τι μακιστῆρα μῦθον ἀλλὰ σύντομον λέγων
εἰπὲ καὶ πέραινε πάντα, τὴν ἐμὴν αἰδῶ μεθείς.

ΧΟ. δίομαι μὲν χαρίσασθαι, ant.
δίομαι δ' ἀντία φάσθαι,
λέξας δύσλεκτα φίλοισιν.

ΔΑ. ἀλλ' ἐπεὶ δέος παλαιὸν σοὶ φρενῶν ἀνθίσταται,
τῶν ἐμῶν λέκτρων γεραιὰ ξύννομ', εὐγενὲς δάμαρ,
κλαυμάτων λήξασα τῶνδε καὶ γόων σαφές τί μοι
λέξον. ἀνθρώπεια δ' ἄν τοι πήματ' ἂν τύχοι βροτοῖς·
πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ θαλάσσης, πολλὰ δ' ἐκ χέρσου κακά
γίγνεται θνητοῖς, ὁ μάσσων βίοτος ἢν ταθῆι πρόσω.

ΒΑ. ὦ βροτῶν πάντων ὑπερσχὼν ὄλβον εὐτυχεῖ πότμωι,
ὡς ἔως τ' ἔλευσσες αὐγὰς ἡλίου ζηλωτὸς ὤν
βίοτον εὐαίωνα Πέρσαις ὡς θεὸς διήγαγες,
νῦν τέ σε ζηλῶ θανόντα πρὶν κακῶν ἰδεῖν βάθος.
πάντα γὰρ Δαρεῖ' ἀκούσηι μῦθον ἐν βραχεῖ χρόνωι·
διαπεπόρθηται τὰ Περσῶν πράγματθ', ὡς εἰπεῖν ἔπος.

ΔΑ. τίνι τρόπωι; λοιμοῦ τις ἦλθε σκηπτὸς ἢ στάσις πόλει;

CORO
Ho ritegno a rivolgere a te lo sguardo,
ho ritegno a rispondere a te parole,
ho ritegno davanti a te, per l'antico rispetto!

OMBRA
Ma via! Vengo qui da sotterra indotto dai tuoi lamenti: parla ora! E non fare lunghi discorsi ma in breve dimmi!
Parla e finiscila! Metti da parte la reverenza che hai verso di me!

CORO
Non oso assecondarti,
non oso risponderti,
e dire a chi amo cose che mai vorrei dire!

OMBRA
E allora, poiché questa antica paura ti paralizza la mente, tu, vecchia compagna del mio letto, tu mia nobile sposa, metti fine a questi pianti e a questi lamenti, e parlami chiaramente! Lo sai, ai mortali tocca soffrire umani dolori: molte sciagure vengono dal mare, molte dalla terra, molti mali capitano agli uomini, se la loro vita si prolunga troppo in avanti.

REGINA
Tu tra gli uomini sei stato il più felice, per tuo fortunato destino!
Finché hai visto la luce del Sole sei stato invidiato e hai condotto fra i Persiani la vita beata di un dio: e ora io ti invidio, perché sei morto prima di vedere l'abisso di queste sciagure!
Ecco, Dario, saprai tutto: per dirla in una sola parola, l'impero dei Persiani è stato annientato!

OMBRA
E come? la calamità di una peste? una rivolta nel paese?

ΒΑ. οὐδαμῶς, ἀλλ' ἀμφ' Ἀθήνας πᾶς κατέφθαρται στρατός.
ΔΑ. τίς δ' ἐμῶν ἐκεῖσε παίδων ἐστρατηλάτει; φράσον.
ΒΑ. θούριος Ξέρξης, κενώσας πᾶσαν ἠπείρου πλάκα.
ΔΑ. πεζὸς ἢ ναύτης δὲ πεῖραν τήνδ' ἐμώρανεν τάλας;
ΒΑ. ἀμφότερα· διπλοῦν μέτωπον ἦν δυοῖν στρατευμάτοιν.
ΔΑ. πῶς δὲ καὶ στρατὸς τοσόσδε πεζὸς ἤνυσεν περᾶν;
ΒΑ. μηχαναῖς ἔζευξεν Ἕλλης πορθμόν, ὥστ' ἔχειν πόρον.
ΔΑ. καὶ τόδ' ἐξέπραξεν, ὥστε Βόσπορον κλῆισαι μέγαν;
ΒΑ. ὧδ' ἔχει· γνώμης δέ πού τις δαιμόνων ξυνήψατο.
ΔΑ. φεῦ, μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς.
ΒΑ. ὡς ἰδεῖν τέλος πάρεστιν οἷον ἤνυσεν κακόν.
ΔΑ. καὶ τί δὴ πράξασιν αὐτοῖς ὧδ' ἐπιστενάζετε;
ΒΑ. ναυτικὸς στρατὸς κακωθεὶς πεζὸν ὤλεσε στρατόν.
ΔΑ. ὧδε παμπήδην δὲ λαὸς πᾶς κατέφθαρται δορί;

REGINA
No, niente di tutto questo: presso Atene l'intero esercito è stato distrutto!
OMBRA
E chi dei miei figli portò l'esercito fino a laggiù? Parla!
REGINA
È stato il bellicoso Serse: lui ha svuotato tutte le plaghe del continente!
OMBRA
Sventurato! E per terra o per mare tentò la follia di quest'impresa?
REGINA
Per terra e per mare: c'erano due fronti, due eserciti.
OMBRA
E come ha fatto un tale esercito di terra a passare di là del mare?
REGINA
Con dei ponteggi aggiogò lo stretto d'Elle, per creare un passaggio.
OMBRA
A questo è arrivato? Ha incatenato il potente Bosforo?
REGINA
Sì: un dèmone, forse, doveva avergli toccato la mente.
OMBRA
Ah, un grande dèmone davvero deve essere stato, per farlo delirare così!
REGINA
Ed ecco gli effetti che quella sciagura ha provocato!
OMBRA
E perché piangete così per questa impresa?
REGINA
L'esercito navale rovinò, e provocò la rovina anche dell'esercito di terra.
OMBRA
E così tutte quante le nostre truppe sono state annientate in battaglia?

ΒΑ. πρὸς τάδ', ὡς Σούσων μὲν ἄστυ πᾶν κενανδρίαι στένει –
ΔΑ. ὦ πόποι κεδνῆς ἀρωγῆς κἀπικουρίας στρατοῦ.
ΒΑ. Βακτρίων δ' ἔρρει πανώλης δῆμος, †τοὐδέ τις γέρων†.
ΔΑ. ὦ μέλεος, οἵαν ἄρ' ἤβην ξυμμάχων ἀπώλεσεν.
ΒΑ. μονάδα δὲ Ξέρξην ἔρημόν φασιν οὐ πολλῶν μέτα –
ΔΑ. πῶς τε δὴ καὶ ποῖ τελευτᾶν; ἔστι τις σωτηρία;
ΒΑ. ἄσμενον μολεῖν γέφυραν γαῖν δυοῖν ζευκτηρίαν.
ΔΑ. καὶ πρὸς ἤπειρον σεσῶσθαι τήνδε, τοῦτ' ἐτήτυμον;
ΒΑ. ναί· λόγος κρατεῖ σαφηνὴς τοῦτό γ'· οὐκ ἔνι στάσις.
ΔΑ. φεῦ· ταχεῖά γ' ἦλθε χρησμῶν πρᾶξις, εἰς δὲ παῖδ' ἐμόν
Ζεὺς ἀπέσκηψεν τελευτὴν θεσφάτων· ἐγὼ δέ που
διὰ μακροῦ χρόνου τάδ' ηὔχουν ἐκτελευτήσειν θεούς·
ἀλλ' ὅταν σπεύδηι τις αὐτός, χὠ θεὸς ξυνάπτεται.
νῦν κακῶν ἔοικε πηγὴ πᾶσιν ηὑρῆσθαι φίλοις.
παῖς δ' ἐμὸς τάδ' οὐ κατειδὼς ἥνυσεν νέωι θράσει,
ὅστις Ἑλλήσποντον ἱρὸν δοῦλον ὡς δεσμώμασιν

REGINA
Per questo tutta la città di Susa piange la perdita dei suoi uomini.
OMBRA
Ahimè! Era forte la loro difesa! Potevano contare su molti guerrieri!
REGINA
Tutta, tutta la gente della Battriana è morta: †nessuno arriverà più alla vecchiaia†!
OMBRA
Disgraziato! Ha perduto tutti quei giovani, tutti i nostri alleati!
REGINA
Solo Serse, solo lui, desolato con pochi altri dicono...
OMBRA
Dove, com'è morto? Oppure è riuscito a salvarsi?
REGINA
Per fortuna ha raggiunto il ponte, che collega le due terre.
OMBRA
E si è messo in salvo di qua, sul continente? È proprio sicuro?
REGINA
Sì, le notizie sono chiare su questo punto: non c'è alcun dubbio.
OMBRA
Ah! troppo presto le profezie si sono compiute! E contro mio figlio Zeus ha fatto precipitare il compimento degli oracoli divini!
Io speravo passassero lunghi anni, prima che gli dèi compissero quei vaticini!
Ma è certo, quando uno si dà da fare, anche gli dèi gli danno una mano!
Ora ecco, è come se si fosse aperta una nuova sorgente di disgrazie per tutti i miei: e mio figlio, che non sapeva di quegli oracoli, per l'impulso della sua giovinezza li ha fatti avverare; lui che credeva di poter far schiavo il

ἥλπισε σχήσειν ῥέοντα, Βόσπορον ῥόον θεοῦ.
καὶ πόρον μετερρύθμιζε, καὶ πέδαις σφυρηλάτοις
περιβαλὼν πολλὴν κέλευθον ἤνυσεν πολλῶι στρατῶι.
θνητὸς ὢν θεῶν τε πάντων ὥιετ', οὐκ εὐβουλίαι,
καὶ Ποσειδῶνος κρατήσειν· πῶς τάδ' οὐ νόσος φρενῶν
εἶχε παῖδ' ἐμόν; δέδοικα μὴ πολὺς πλούτου πόνος
οὑμὸς ἀνθρώποις γένηται τοῦ φθάσαντος ἁρπαγή.

ΒΑ. ταῦτά τοι κακοῖς ὁμιλῶν ἀνδράσιν διδάσκεται
θούριος Ξέρξης· λέγουσι δ' ὡς σὺ μὲν μέγαν τέκνοις
πλοῦτον ἐκτήσω ξὺν αἰχμῆι, τὸν δ' ἀνανδρίας ὕπο
ἔνδον αἰχμάζειν, πατρῶιον δ' ὄλβον οὐδὲν αὐξάνειν·
τοιάδ' ἐξ ἀνδρῶν ὀνείδη πολλάκις κλύων κακῶν
τήνδ' ἐβούλευσεν κέλευθον καὶ στράτευμ' ἐφ' Ἑλλάδα.

ΔΑ. τοιγάρ σφιν ἔργόν ἐστιν ἐξειργασμένον
μέγιστον, αἰείμνηστον, οἷον οὐδέπω
τόδ' ἄστυ Σούσων ἐξεκείνωσεν πεσόν,
ἐξ οὔτε τιμὴν Ζεὺς ἄναξ τήνδ' ὤπασεν,
ἔν' ἀνδρ' ἁπάσης Ἀσίδος μηλοτρόφου
ταγεῖν ἔχοντα σκῆπτρον εὐθυντήριον.
Μῆδος γὰρ ἦν ὁ πρῶτος ἡγεμὼν στρατοῦ,
ἄλλος δ' ἐκείνου παῖς τόδ' ἔργον ἤνυσεν·
φρένες γὰρ αὐτοῦ θυμὸν ὠιακοστρόφουν.
τρίτος δ' ἀπ' αὐτοῦ Κῦρος, εὐδαίμων ἀνήρ,
ἄρξας ἔθηκε πᾶσιν εἰρήνην φίλοις,
Λυδῶν δὲ λαὸν καὶ Φρυγῶν ἐκτήσατο
Ἰωνίαν τε πᾶσαν ἤλασεν βίαι·
θεὸς γὰρ οὐκ ἤχθηρεν, ὡς εὔφρων ἔφυ.
Κύρου δὲ παῖς τέταρτος ηὔθυνε στρατόν·
πέμπτος δὲ Μάρδος ἦρξεν, αἰσχύνη πάτραι

sacro Ellesponto, di incatenare quell'acqua sacra, la divina corrente del Bosforo.

E del guado ha fatto una strada: fissò dall'una e dall'altra parte con ceppi, a colpi di martello, un largo passaggio per il suo numeroso esercito.

Lui, un mortale, credeva di esser più potente anche degli dèi – che idea insensata! – più potente dello stesso Poseidone. Come è stato possibile?

Solo un colpo di follia può aver preso mio figlio! E temo ora che gli immensi tesori che io avevo conquistato diventino preda di tutti, del primo che arriva.

REGINA

Ma questo, devi saperlo, l'ha imparato frequentando persone malvagie, il bellicoso Serse: continuavano a dirgli che tu avevi conquistato per i tuoi figli grandi tesori con le tue guerre; e che lui invece era un vile, che faceva guerre solo interne, e che non accresceva per nulla la fortuna del padre.

Gente cattiva che lo avviliva, continuamente, e lui li ascoltava: un giorno, infine, decise di fare questa spedizione contro la Grecia.

OMBRA

Ecco, è stata compiuta un'impresa enorme, sproporzionata, che mai potrà essere dimenticata: impresa grandissima, davvero! È riuscito a svuotare questa città di Susa, e mai era successo da quando Zeus sovrano ci concesse questo privilegio: che un uomo solo, un monarca, abbia lo scettro, e sia a capo di tutta l'Asia nutrice di greggi.

Fu Medo il primo sovrano condottiero e a lui successe il figlio che portò avanti l'impresa: la saggezza guidava la rotta del suo cuore. Per terzo venne Ciro ed ebbe il favore degli dèi: sotto il suo regno ci fu pace per tutti i suoi alleati. Conquistò il popolo dei Lidi e dei Frigi e incalzò con forza l'intera Ionia. Gli dèi non gli furono ostili, perché era assennato. Poi il figlio di Ciro fu il quarto a comandare l'esercito dell'Asia; e per quinto comandò

θρόνοισί τ' ἀρχαίοισι· τὸν δὲ σὺν δόλωι
Ἀρταφρένης ἔκτεινεν ἐσθλὸς ἐν δόμοις
ξὺν ἀνδράσιν φίλοισιν, οἷς τόδ' ἦν χρέος.
ἕκτος δὲ Μάραφις· ἕβδομος δ' Ἀρταφρένης
κἀγώ· πάλου δ' ἔκυρσα τοὔπερ ἤθελον.
κἀπεστράτευσα πολλὰ σὺν πολλῶι στρατῶι,
ἀλλ' οὐ κακὸν τοσόνδε προσέβαλον πόληι·
Ξέρξης δ' ἐμὸς παῖς νέος ἐὼν νέα φρονεῖ,
κοὐ μνημονεύει τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς.
εὖ γὰρ σαφῶς τόδ' ἴστ', ἐμοὶ ξυνήλικες·
ἅπαντες ἡμεῖς, οἳ κράτη τάδ' ἔσχομεν,
οὐκ ἂν φανεῖμεν πήματ' ἔρξαντες τόσα.

ΧΟ. τί οὖν ἄναξ Δαρεῖε, ποῖ καταστρέφεις
λόγων τελευτήν; πῶς ἂν ἐκ τούτων ἔτι
πράσσοιμεν ὡς ἄριστα Περσικὸς λεώς;

ΔΑ. εἰ μὴ στρατεύοισθ' εἰς τὸν Ἑλλήνων τόπον,
μηδ' εἰ στράτευμα πλεῖον ἢι τὸ Μηδικόν·
αὐτὴ γὰρ ἡ γῆ ξύμμαχος κείνοις πέλει.

ΧΟ. πῶς τοῦτ' ἔλεξας; τίνι τρόπωι δὲ συμμαχεῖ;

ΔΑ. κτείνουσα λιμῶι τοὺς ὑπερπόλλους ἄγαν.

ΧΟ. ἀλλ' εὐσταλῆ τοι λεκτὸν ἀροῦμεν στόλον.

ΔΑ. ἀλλ' οὐδ' ὁ μείνας νῦν ἐν Ἑλλάδος τόποις
στρατὸς κυρήσει νοστίμου σωτηρίας.

ΧΟ. πῶς εἶπας; οὐ γὰρ πᾶν στράτευμα βαρβάρων
περᾶι τὸν Ἕλλης πορθμὸν Εὐρώπης ἄπο;

Mardo, vergogna per la sua patria e per i re precedenti. Ma il nobile Artafrenes lo uccise; gli tese un agguato dentro la reggia con dei complici di cui si avvaleva per l'impresa. Per sesto poi fu re Marafis, per settimo Artafrenes, e poi io, che ottenni in sorte ciò a cui aspiravo.

E tante volte, con tanti eserciti, tante spedizioni ho guidato, ma non ho mai inflitto al mio paese tanto danno.

Serse invece, mio figlio, è giovane e sono folli i progetti dei giovani: non ha tenuto a mente le mie prescrizioni.

Perché, davvero, dovete sapere miei vecchi compagni che di noi, tutti quanti abbiamo avuto in passato il suo stesso potere, mai si potrà dire che abbiamo provocato tali pene.

CORO

E allora, Dario signore? Dove vanno a parare questi discorsi? In queste condizioni, cosa possiamo fare per il meglio, noi, gente di Persia?

OMBRA

Mai più dovrete fare spedizioni contro il paese dei Greci, neppure se le truppe dei Medi saranno più numerose: perché la terra, la terra stessa, combatte al loro fianco.

CORO

Come puoi dire questo? Al loro fianco... e come?

OMBRA

Uccide i soldati con la carestia, anche se sono numerosi.

CORO

Ma noi prenderemo guerrieri robusti e scelti.

OMBRA

No, nessuno: neppure gli uomini che ora sono rimasti in terra greca, riusciranno a tornare e salvarsi.

CORO

Ma come puoi dire questo? Non è vero che tutte le truppe dei barbari possono sempre passare l'Ellesponto e venire via dall'Europa?

ΔΑ. παῦροί γε πολλῶν, εἴ τι πιστεῦσαι θεῶν
χρὴ θεσφάτοισιν, εἰς τὰ νῦν πεπραγμένα
βλέψαντα· συμβαίνει γὰρ οὐ τὰ μέν, τὰ δ' οὔ.
κεἴπερ τάδ' ἐστί, πλῆθος ἔκκριτον στρατοῦ
λείπει κενῆσιν ἐλπίσιν πεπεισμένος,
μίμνουσι δ' ἔνθα πεδίον Ἀσωπὸς ῥοαῖς
ἄρδει, φίλον πίασμα Βοιωτῶν χθονί·
οὗ σφιν κακῶν ὕψιστ' ἐπαμμένει παθεῖν,
ὕβρεως ἄποινα κἀθέων φρονημάτων,
οἳ γῆν μολόντες Ἑλλάδ' οὐ θεῶν βρέτη
ἠιδοῦντο συλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεώς,
βωμοὶ δ' ἄϊστοι, δαιμόνων θ' ἱδρύματα
πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων.
τοιγὰρ κακῶς δράσαντες οὐκ ἐλάσσονα
πάσχουσι, τὰ δὲ μέλλουσι, κοὐδέπω κακῶν
κρηπὶς ὕπεστιν, ἀλλ' ἔτ' ἐκπιδύεται.
τόσος γὰρ ἔσται πελανὸς αἱματοσφαγὴς
πρὸς γῆι Πλαταιῶν Δωρίδος λόγχης ὕπο·
θῖνες νεκρῶν δὲ καὶ τριτοσπόρωι γονῆι
ἄφωνα σημανοῦσιν ὄμμασιν βροτῶν
ὡς οὐχ ὑπέρφευ θνητὸν ὄντα χρὴ φρονεῖν·
ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσε στάχυν
ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμᾶι θέρος.
τοιαῦθ' ὁρῶντες τῶνδε τἀπιτίμια
μέμνησθ' Ἀθηνῶν Ἑλλάδος τε, μηδέ τις
ὑπερφρονήσας τὸν παρόντα δαίμονα
ἄλλων ἐρασθεὶς ὄλβον ἐκχέηι μέγαν.
Ζεύς τοι κολαστὴς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν
φρονημάτων ἔπεστιν, εὔθυνος βαρύς.
πρὸς ταῦτ' ἐκεῖνον σωφρονεῖν κεχρημένοι
πινύσκετ' εὐλόγοισι νουθετήμασιν
λῆξαι θεοβλαβοῦνθ' ὑπερκόμπωι θράσει.
σὺ δ' ὦ γεραιὰ μῆτερ ἡ Ξέρξου φίλη

OMBRA

Pochi, pochi dei molti che erano si salveranno, se c'è da credere agli oracoli divini. E quanto è accaduto finora è ben davanti ai nostri occhi: purtroppo si avverano sì quegli oracoli, tutti e sempre, non solo in parte! E se le cose stanno così, lui lascia laggiù un bel numero di uomini scelti, perduti per essersi illuso nelle sue vane speranze.

Loro intanto son rimasti là, dove l'Asopo bagna la piana con le sue acque, liquore prezioso per la terra di Beozia: là sofferenze atroci li attendono e sarà il castigo per la loro superbia, per il loro empio ardimento. Sono infatti proprio quelli che, giunti in terra greca, non ebbero ritegno di predare le immagini degli dèi, di dar fuoco ai templi: altari devastati, statue sacre divelte e gettate a terra, alla rinfusa. Chi ha fatto del male, ne soffre altrettanto, non meno! E altre sciagure verranno: non è questo il colmo del male. Butterà ancora quella fonte e sarà un sanguinoso libame offerto alla terra di Platea dalla lancia dei Dori: cumuli di cadaveri che fino alla terza generazione, muti testimoni, agli occhi di tutti insegneranno che non deve chi è mortale esser troppo superbo. La superbia dopo il fiore dà frutto: ed è spiga di rovina da cui si miete messe di pianto.

Guardate quindi questo castigo e ricordatevi sempre di Atene, ricordate la Grecia! Nessuno dovrà mai disprezzare ciò che il dio gli accorda, e per brama di altri possessi dissipare una grande fortuna. Zeus, si sa, punisce i progetti troppo superbi: è lui che presiede al giudizio, e chiede il conto, severo.

Ma voi, convincetelo con i vostri buoni consigli a essere prudente, a desistere dall'offendere gli dèi, con il suo orgoglio arrogante.

E tu, vecchia madre di Serse, che a lui sei tanto cara, va'

ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους κόσμον ὅστις εὐπρεπὴς
λαβοῦσ' ὑπαντίαζε παιδί· πάντα γάρ
κακῶν ὑπ' ἄλγους λακίδες ἀμφὶ σώματι
στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων.
ἀλλ' αὐτὸν εὐφρόνως σὺ πράϋνον λόγοις·
μόνης γάρ, οἶδα, σοῦ κλύων ἀνέξεται.
ἐγὼ δ' ἄπειμι γῆς ὑπὸ ζόφον κάτω.
ὑμεῖς δὲ πρέσβεις χαίρετ', ἐν κακοῖς ὅμως
ψυχῇ διδόντες ἡδονὴν κατ' ἡμέραν·
ὡς τοῖς θανοῦσι πλοῦτος οὐδὲν ὠφελεῖ.

ΧΟ. ἦ πολλὰ καὶ παρόντα καὶ μέλλοντ' ἔτι
ἤλγησ' ἀκούσας βαρβάροισι πήματα.
ΒΑ. ὦ δαῖμον, ὡς με πόλλ' ἐσέρχεται κακῶν
ἄλγη· μάλιστα δ' ἥδε συμφορὰ δάκνει,
ἀτιμίαν γε παιδὸς ἀμφὶ σώματι
ἐσθημάτων κλυοῦσαν, ἥ νιν ἀμπέχει.
ἀλλ' εἶμι, καὶ λαβοῦσα κόσμον ἐκ δόμων
ὑπαντιάζειν †ἐμῶι παιδὶ† πειράσομαι·
οὐ γὰρ τὰ φίλτατ' ἐν κακοῖς προδώσομεν.

ΧΟ. ὦ πόποι, ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πο- str. 1
λισσονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρσαμεν,
εὖθ' ὁ γεραιὸς
πανταρκὴς ἀκάκας ἄμαχος βασιλεύς
ἰσόθεος Δαρεῖος ἄρχε χώρας.

πρῶτα μὲν εὐδοκίμους στρατιὰς ἀπε- ant. 1
φαινόμεθ' ἠδὲ †νομί(σ)ματα† πύργινα
πᾶσαν ἐπ' ἰθύν·
νόστοι δ' ἐκ πολέμων ἀπόνους ἀπαθεῖς
‹αὖθις ἐς› εὖ πράσσοντας ἄγον {ἐς} οἴκους.

a casa, prendi le vesti più belle, e va' incontro a tuo figlio: per il dolore di tutte quelle sciagure si è stracciato le splendide vesti e sul suo corpo pendono ora a brandelli!

Ma tu sai come fare: parlagli, placalo! Solo a te, lo sai bene, presterà ascolto.

Io ora ritorno sotto, nell'ombra.

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

CORO

Quante disgrazie ora, e quante pene ancora ci saranno per i barbari! Le ascolto e ne soffro!

REGINA

O dèmone, quante sciagure incombono su di me! Ma più di tutto, questa è la disgrazia che mi morde il cuore: il disdoro di mio figlio, sentire di quelle vesti stracciate che porta addosso!

Vado, ora; prendo a casa una bella veste e mi appresto ad andare incontro †a mio figlio†: è quanto ho di più caro e nella disgrazia non voglio abbandonarlo.

CORO

Ah ah, splendida, felice vita
godevamo nel nostro paese,
allora, quando il re di un tempo,
che a tutto provvedeva, che male non faceva, il re
[imbattibile,
pari a un dio, Dario, comandava su questa terra.

Un tempo sì, il nostro vanto erano campagne di
guerra gloriose; †i soliti† assalti alle rocche,
in ogni scontro;
e i ritorni dalle battaglie sicuri, senza pene, senza dolori;
‹indietro›, compiute le belle gesta, tornavamo {alle}
[nostre case.

ὅσσας δ' εἶλε πόλεις πόρον οὐ δια- str. 2
βὰς Ἅλυος ποταμοῖο
οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθείς·
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε-
λωΐδες εἰσὶ πάροικοι
Θρηΐκων ἐπαύλεις,

λίμνας τ' ἔκτοθεν αἱ κατὰ χέρσον ἐ- ant. 2
ληλαμέναι πέρι πύργον
τοῦδ' ἄνακτος ἄϊον,
Ἕλλας τ' ἀμφὶ πόρον πλατὺν εὐχόμε-
ναι μυχία τε Προποντίς
καὶ στόμωμα Πόντου·

νᾶσοί θ' αἱ κατὰ πρῶν' ἅλιον περίκλυστοι str. 3
τᾶιδε γᾶι προσήμεναι,
οἵα Λέσβος ἐλαιόφυτός τε Σάμος,
Χίος ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκονος,
Τήνωι τε συνάπτουσ' Ἄνδρος ἀγχιγείτων·

καὶ τὰς ἀγχιάλους ἐκράτυνε μεσάκτους, ant. 3
Λῆμνον Ἰκάρου θ' ἕδος
καὶ Ῥόδον ἠδὲ Κνίδον Κυπρίας τε πόλεις
Πάφον ἠδὲ Σόλους Σαλαμῖνά τε, τᾶς
νῦν ματρόπολις τῶνδ' αἰτία στεναγμῶν·

καὶ τὰς εὐκτεάνους κατὰ κλῆρον Ἰ‹α›όνιον epod.
πολυάνδρους
†Ἑλλάνων ἐκράτυνεν σφετέραις φρεσίν.†
ἀκάματον δὲ παρῆν σθένος ἀνδρῶν
τευχηστήρων παμμίκτων τ' ἐπικούρων.
νῦν δ' οὐκ ἀμφιλόγως θεότρεπτα τάδ'

E tutte le città che lui conquistò
senza mai valicare il confine del fiume Halys,
senza andare lontano da casa:
come quelle sul golfo Strimonio
che sono vicine
alle dimore dei Traci.

Ma anche lontano dal mare, le città di terraferma
circondate di torri
obbedivano a lui, al nostro signore;
e pure le altre gloriose, adagiate intorno al largo
[Ellesponto;
nel seno della Propontide,
e sulla foce del Ponto.

E le isole poi, lungo la costa del mare circondate
[dalle onde,
vicine al nostro continente:
Lesbo e Samo, fiorita d'ulivi,
e Chio e Paro, e Nasso e Micono
e Andro che a Tino vicina si stringe.

E poi dominava sulle città che stanno sul mare, a mezzo
[fra le due coste:
Lemno e l'isola di Icaro,
e Rodi e Cnido, e Pafo e Soli
città di Cipro, e Salamina,
la cui madrepatria è ora la causa di tanti lamenti.

E poi era signore delle ricche, popolose
città del dominio di Ionia,
†città greche che col suo senno lui dominava.†
E mai si esaurivano le sue riserve: sempre
uomini freschi in armi e il ricambio di diverse truppe
[alleate.
Ora no, non v'è dubbio: il dio ci ha voltato le spalle!

αὖ φέρομεν πολέμοισι,
δμαθέντες μεγάλως πλαγαῖσι ποντίαισιν.

ΞΕΡΞΗΣ
ἰώ·
δύστηνος ἐγώ, στυγερᾶς μοίρας
τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης.
ὡς ὠμοφρόνως δαίμων ἐνέβη Περσῶν γενεᾶι·
τί πάθω τλήμων; λέλυται γὰρ ἐμῶν γυίων ῥώμη
τήνδ' ἡλικίαν ἐσιδόντ' ἀστῶν.
εἴθ' ὄφελε Ζεῦ κἀμὲ μετ' ἀνδρῶν τῶν οἰχομένων
θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι.

ΧΟ. ὀτοτοῖ βασιλεῦ, στρατιᾶς ἀγαθῆς
καὶ Περσονόμου τιμῆς μεγάλης κόσμου τ' ἀνδρῶν
οὓς νῦν δαίμων ἐπέκειρεν.
γᾶ δ' αἰάζει τὰν ἐγγάιαν prood.
ἦβαν Ξέρξαι κταμέναν, Ἄιδου σάκτορι Περσᾶν
ἀγδαβάται γὰρ πολλοὶ φῶτες,
χώρας ἄνθος, τοξοδάμαντες,
πάνυ ταρφύς τις μυριὰς ἀνδρῶν, ἐξέφθινται.
αἰαῖ αἰαῖ κεδνᾶς ἀλκᾶς·
Ἀσία δὲ χθών, βασιλεῦ γαίας,
αἰνῶς αἰνῶς ἐπὶ γόνυ κέκλιται.

ΞΕ. ὅδ' ἐγών, οἰοῖ αἰακτός· str. 1
μέλεος γένναι γᾶι τε πατρώιαι
κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.

ΧΟ. πρόσφθογγόν σοι †νόστου τὰν†
κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν
Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος
πέμψω πέμψω πολύδακρυν. {ἰαχάν}

Dalle guerre, ora, solo pene da sopportare:
e soffriamo, domati dai gravi colpi del mare.

SERSE
Ah!
Disgraziato che sono per questo crudele destino!
No, non si poteva prevedere questa sorte!
Feroce è quel dèmone che si avventò sulla gente persiana!
Quale pena ancora mi aspetta? Mi si piegano le ginocchia
a guardar questi vecchi, i miei cittadini.
Meglio davvero, Zeus, se anch'io, insieme a tanti che se [ne sono andati,
fossi stato velato dal destino di morte.

CORO
Oh oh, mio re, la bella armata,
l'alto onore dei Persiani, lo splendore di quei guerrieri!
E ora un dèmone li ha falcidiati!
La terra urla di dolore per la sua
gioventù uccisa da Serse: all'orlo l'Ade hai colmato [di morti persiani.
Venivano da Ecbatana quegli eroi,
il fiore di questo paese: erano arcieri valenti,
e a mucchi, a miriadi, sono morti.
Ah ah, la potenza del loro valore!
Tutta l'Asia, o re di questa terra,
– atroce atroce – è in ginocchio, piegata.

SERSE
Per me, sì, per me si deve piangere!
Eccomi, il pianto della mia gente,
la rovina della mia patria, io sono!

CORO
A salutare †il tuo ritorno†
è un urlo di morte, un canto di sciagura,
come un funereo lamento Mariandino:
leverò, leverò un grido, lacrime e pianto {...}.

ΞΕ. ἴετ' αἰανῆ {καὶ} πάνδυρτον ant. 1
δύσθροον αὐδάν· δαίμων γὰρ ὅδ' αὖ
μετάτροπος ἐπ' ἐμοί.
ΧΟ. ἥσω τοι καὶ πάνυ, λαοῦ
πάθεα σεβίζων ἀλίτυπά τε βάρη
πόλεως, γέννας· πενθητῆρος
κλάγξω δ' αὖ γόον ἀρίδακρυν.

<ΞΕ.> Ἰάων γὰρ ἀπηύρα, str. 2
Ἰάων ναύφαρκτος Ἄρης ἑτεραλκὴς
νυχίαν πλάκα κερσάμενος
δυσδαίμονά τ' ἀκτάν.
ΧΟ. οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου.
ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος;
ποῦ δέ σοι παραστάται,
οἷος ἦν Φαρανδάκης,
Σούσας, Πελάγων καὶ Δατάμας
ἠδὲ {ἀγαβάτας} Ψάμμις Σουσισκάνης τ'
Ἀγβάτανα λιπών;

ΞΕ. ὀλοοὺς ἀπέλειπον ant. 2
Τυρίας ἐκ ναὸς ἔρροντας ἐπ' ἀκταῖς
Σαλαμινι‹ά›σι, στυφέλου
θείνοντας ἐπ' ἀκτᾶς.
ΧΟ. οἰοιοῖ, †ποῦ δέ† σοι Φαρνοῦχος
Ἀριόμαρδός τ' ἀγαθός;
ποῦ δὲ Σευάλκης ἄναξ
ἢ Λίλαιος εὐπάτωρ,

SERSE
Levate l'urlo {...} scomposto
del dolore: il dèmone! è lui
che mi si è rivoltato contro.
CORO
Leverò sì il mio urlo di dolore, per rendere onore
ai lutti del mío popolo; quei duri colpi del mare
sul mio paese, sulla mia gente: questo il compianto.
Piango: lacrime e ancora lacrime nel mio lamento.

‹SERSE›
Con gli Ioni stava,
con gli Ioni, l'Ares che sfracella le navi, l'Ares che
[decide la vittoria;
e di notte, sulla distesa del mare, falcidiò la sua messe
[di morte,
su quella spiaggia del dèmone maledetto.
CORO
Grida ahi, ahi! E chiedigli ancora:
dove sono tutti i nostri guerrieri?
dove sono i tuoi capitani?
E Farandakes
e Susas e Pelagon e Datamas
e {Agabatas}, dove sono Psammis e Susiskanes
che ha lasciato Ecbatana?

SERSE
Cadaveri li ho lasciati: sono caduti
dalle navi di Tiro, morti galleggiano
sulle rive di Salamina, sbattuti sulle coste di
roccia.
CORO
Oh oh! e †dove sono† Farnuchos
e il prode Ariomardos?
Dov'è Sevalkes, il sovrano?
E Lilaios, di nobile stirpe?

Μέμφις, Θάρυβις καὶ Μασίστρας
Ἀρτεμβάρης τ' ἠδ' Ὑσταίχμας;
τάδε σ' ἐπανερόμαν.

ΞΕ. ἰώ, ἰώ μοι· str. 3
τὰς ὠγυγίους κατιδόντες
στυγνὰς Ἀθάνας πάντες ἐνὶ πιτύλωι,
ἐέ, ἐέ, τλάμονες ἀσπαίρουσι χέρσωι.
ΧΟ. ἦ καὶ Περσᾶν τὸν ἄωτον,
τὸν σὸν πιστὸν πάντ' ὀφθαλμόν,
μυρία μυρία πεμπαστάν
‹– – – –›, Βατανώχου
παῖδ' ἄλπιστον
τοῦ Σεισάμα τοῦ Μεγαβάτα,
Πάρθόν τε μέγαν τ' Οἰβάρην
ἔλιπες ἔλιπες; ὦ ὦ δαΐων·
Πέρσαις ἀγαυοῖς κακὰ πρόκακα λέγεις.

ΞΕ. ἴυγγά μοι δῆτ' ant. 3
ἀγαθῶν ἑτάρων ἀνακινεῖς
«ἄλαστ'» ἄλαστα στυγνὰ πρόκακα λέγων.
βοᾶι βοᾶι ‹μοι› μελέων ἔνδοθεν ἦτορ.
ΧΟ. καὶ μὴν ἄλλους γε ποθοῦμεν,
Μάρδων ἀνδρῶν μυριόταγον
Ξάνθην Ἄριόν τ' Ἀγχάρην
Δίαιξίν τ' ἠδ' Ἀρσάκην
ἱππιάνακτας,
†κηγδαδάταν† καὶ Λυθίμναν
Τόλμόν τ' αἰχμᾶς ἀκόρεστον·

E Menfis e Tharybis, Masistras
Artembares e Istaichmas dov'è?
Dimmi, dimmi, dove sono?

SERSE
Ahimè,
hanno ben visto l'antica
Atene crudele: un colpo di remo e tutti,
ahi ahi miserabili! sbattuti a riva, a morire di spasmi.
CORO
E fra tutti questi, forse anche il fiore di Persia,
il tuo fedelissimo, il tuo occhio attento,
il condottiero di innumeri innumeri schiere,
il figlio di Batanochos,
‹...› Alpistos?
E il figlio di Sesames, e il figlio di Megabates,
e Parthos e il forte Oibares,
tutti, tutti li hai lasciati? Infelice!
Ai nobili Persiani sciaguratissima sciagura tu annunci!

SERSE
Stridìo di magico incanto: il desiderio acuto
dei miei prodi compagni tu provochi in me;
mi rammenti crudeli, ‹indimenticabili›, indimenticabili
[pene con questi nomi:
un grido, un grido ‹...› da dentro il petto!
CORO
Altri ancora noi rimpiangiamo:
è il condottiero di mille e mille guerrieri di Mardi,
è Xanthes; e poi ancora Anchares l'ario;
e Diaxis, e ancora Arsakes,
comandanti delle schiere a cavallo;
†e anche Egdadatas† e Lythimnas
e Tolmos, mai sazio di guerreggiare.

ἔταφον ἔταφον οὐκ ἀμφὶ σκηναῖς
τροχηλάτοισιν ὄπιθεν ἑπομένους.

ΞΕ. βεβᾶσι γὰρ τοῖπερ ἀγρέται στρατοῦ. str. 4
ΧΟ. βεβᾶσιν, οἵ, νώνυμοι.
ΞΕ. ἰή ἰή, ἰώ ἰώ.
ΧΟ. ἰώ ἰώ δαίμονες,
‹ὡς› ἔθετ' ἄελπτον κακόν
διαπρέπον· οἷον δέδορκεν Ἄτα.

ΞΕ. πεπλήγμεθ', οἵ, τᾶς δι' αἰῶνος τύχας – ant. 4
ΧΟ. πεπλήγμεθ'· εὔδηλα γάρ –
‹ΞΕ.› νέαι νέαι δύαι δύαι –
ΧΟ. Ἰαόνων ναυβατᾶν
κύρσαντες οὐκ εὐτυχῶς·
δυσπόλεμον δὴ γένος τὸ Περσᾶν.

ΞΕ. πῶς δ' οὔ; στρατὸν μὲν τοσοῦ- str. 5
τον τάλας πέπληγμαι.
ΧΟ. τί δ' οὐκ ὄλωλεν, μεγάλατε Περσᾶν;
ΞΕ. ὁρᾶις τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ἐμᾶς στολᾶς;
ΧΟ. ὁρῶ, ὁρῶ. ΞΕ. τόνδέ τ' ὀϊστοδέγμονα –

Sono morti, morti e sepolti! Non posso credere che
[non ci siano,
vicino alla tenda tirata su ruote, che non siano qui dietro
[di te!

SERSE
Se ne sono andati, credimi, tutti andati i capi del mio
[esercito!
CORO
Andati... senza gloria per il loro nome.
SERSE
Ah! Ah!
CORO
Ah! gli dèi
‹...› ci hanno inflitto questa imprevedibile
sciagura. Quale potenza nello sguardo di Ate!

SERSE
Noi, colpiti da questa sventura...
CORO
... colpiti, sì, chi non lo vede?
‹SERSE›
... nuova, nuova sventura: mai visto un tale disastro!
CORO
Con le navi degli Ioni
si sono scontrati: e non hanno avuto fortuna, davvero!
Certo la gente persiana non sa far la guerra!

SERSE
Come posso smentirti? Un esercito immenso
e, ahimè, sono stato battuto.
CORO
Cosa ci resta, ora? Dimmelo, rovina dei Persiani!
SERSE
Vedi cosa resta della mia veste?
CORO
Vedo, ahimè, vedo! SERSE E questa faretra...

ΧΟ. τί τόδε λέγεις σεσωμένον;
ΞΕ. θησαυρὸν βελέεσσιν;
ΧΟ. βαιά γ' ὡς ἀπὸ πολλῶν.
ΞΕ. ἐσπανίσμεθ' ἀρωγῶν.
ΧΟ. Ἰάνων λαὸς οὐ φυγαίχμας.

ΞΕ. ἄγαν ἄρειος· κατεῖ- ant. 5
δον δὲ πῆμ' ἄελπτον.
ΧΟ. τραπέντα ναύφαρκτον ἐρεῖς ὄμιλον;
ΞΕ. πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾶι κακοῦ.
ΧΟ. παπαῖ παπαῖ. ΞΕ. καὶ πλέον ἢ παπαῖ μὲν οὖν.
ΧΟ. δίδυμα γάρ ἐστι καὶ τριπλᾶ
ΞΕ. λυπρά· χάρματα δ' ἐχθροῖς.
ΧΟ. καὶ σθένος γ' ἐκολούθη.
ΞΕ. γυμνός εἰμι προπομπῶν.
ΧΟ. φίλων ἄταισι ποντίαισιν.

ΞΕ. δίαινε διαῖνε πῆμα· πρὸς δόμους δ' ἴθι. str. 6
ΧΟ. αἰαῖ αἰαῖ, δύα δύα.

CORO
Questo, mi dici, è tutto quello che si è salvato?
SERSE
Sì, ecco, la custodia delle mie frecce.
CORO
È ben poca cosa, di tanto che avevi!
SERSE
Noi oramai siamo privi di ogni risorsa.
CORO
I guerrieri degli Ioni non evitano, no, la battaglia!

SERSE
Troppo valorosi sono! Ho visto lo spettacolo
di una sconfitta incredibile!
CORO
Le nostre navi in fuga, vuoi dire? La nostra armata in rotta?
SERSE
E io mi sono stracciato la veste alla vista di un tale disastro.
CORO
Ahimè, ahimè! Che disastro! SERSE Più che un disastro...
CORO
Doppio, triplo disastro...
SERSE
Per noi è dolore; ma è un godimento per i nostri nemici!
CORO
La nostra forza è piegata.
SERSE
Sono nudo: non ho più il mio seguito!
CORO
È stata la rovina dei tuoi compagni, sul mare!

SERSE
Piangi, piangi il disastro, e poi presto a casa!
CORO
Ah, la sciagura...

ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.
ΧΟ. δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς.
ΞΕ. ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς.
ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ·
βαρεῖά γ' ἅδε συμφορά·
οἵ, μάλα καὶ τόδ' ἀλγῶ.

ΞΕ. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν. ant. 6
ΧΟ. διαίνομαι γοεδνὸς ὤν.
ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.
ΧΟ. μέλειν πάρεστι, δέσποτα.
ΞΕ. ἐπορθίαζέ νυν γόοις.
ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ·
μέλαινα δ' ἀμμεμίξεται,
οἵ, στονόεσσα πλαγά.

ΞΕ. καὶ στέρν' ἄρασσε κἀπιβόα τὸ Μύσιον. str. 7
ΧΟ. ἄνια ἄνια.
ΞΕ. καί μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα.
ΧΟ. ἄπριγδ' ἄπριγδα, μάλα γοεδνά.

SERSE
Grida, sì, rispondi al mio lamento!
CORO
È un dono luttuoso, che il mio lutto al tuo lutto concede!
SERSE
Leva acuto il lamento: il tuo canto accompagni il mio canto!
CORO
Oh!
Pesante è questa sventura
e sotto il peso io soffro.

SERSE
Colpo su colpo, come il colpo del remo: battiti, piangi [per me!
CORO
Piango! Sono tutto un lamento!
SERSE
Grida, sì, rispondi al mio lamento!
CORO
Ecco, grido, signore!
SERSE
Alto l'urlo del tuo lamento! Più forte!
CORO
Oh!
Più cupo ancora mescolerò
più cupo il colpo del mio dolore!

SERSE
Sì, battiti il petto, e urla forte il lamento al modo dei Misi!
CORO
Mi fa male, mi fa male questa sciagura!
SERSE
Su, deturpati il viso, pizzica, strappa i bianchi peli [del mento!
CORO
Li strappo, li strappo con furia, e gemo di dolore!

ΞΕ. ἀΰτει δ' ὀξύ. ΧΟ. καὶ τάδ' ἔρξω.

ΞΕ. πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆι χερῶν. ant. 7
ΧΟ. ἄνια ἄνια.
ΞΕ. καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν.
ΧΟ. ἄπριγδ' ἄπριγδα, μάλα γοεδνά.
ΞΕ. διαίνου δ' ὄσσε. ΧΟ. τέγγομαί τοι.

ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι. epod.
ΧΟ. οἰοῖ οἰοῖ.
ΞΕ. αἰακτὸς εἰς δόμους κίε.
ΧΟ. ἰώ, ἰώ. {Περσὶς αἶα δύσβατος.}
ΞΕ. †ἰωὰ δὴ κατ' ἄστυ.†
ΧΟ. †ἰωὰ δῆτα, ναὶ ναί.†
ΞΕ. γοᾶσθ' ἁβροβάται.
ΧΟ. ἰώ, ἰώ· Περσὶς αἶα δύσβατος.
‹ΞΕ. . . . . ›
‹ΧΟ. . . . . ›

SERSE
Grida forte! CORO Sì, grido!

SERSE
Il peplo straccia, con le unghie le pieghe...
CORO
Mi fa male mi fa male...
SERSE
I capelli pizzica, strappa: questo è il compianto per [il nostro esercito!
CORO
Li strappo, li strappo con furia, e gemo di dolore!
SERSE
Pianto nei tuoi occhi! CORO Sì, piango!

SERSE
Grida, sì, rispondi al mio lamento!
CORO
Oh, oh!
SERSE
Continua a gemere, e va' verso casa!
CORO
Ah, {terra di Persia, quant'è duro calcarti!}
SERSE
†In tutta la città si spanda – oah!– il lamento!†
CORO
†Lamento, sì – oah! – il lamento!†
SERSE
Gemito e pianto nei vostri passi.
CORO
Ah, terra di Persia, quant'è duro calcarti!
‹SERSE
...›
‹CORO
...›

ΞΕ. ἠή ἠή, τρισκάλμοισιν
ΧΟ.› ἠή ἠή, βάρισιν ὀλόμενοι.
ΞΕ. πρόπεμπέ νύν μ᾽ ἐς οἴκους.›
ΧΟ. πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

SERSE
Ah, per le navi triremi...
«CORO»
Ah, per quelle barche funeste, sono morti!
«SERSE
Scortami ora alla reggia.»
CORO
Tua scorta saranno i miei aspri lamenti.

SETTE CONTRO TEBE

Datazione

Dal sommario alessandrino preposto alla tragedia si ricava che la tragedia fu rappresentata nella 77ª Olimpiade e che Eschilo vinse con la tetralogia composta da Laio, Edipo, Sette contro Tebe, *e il dramma satiresco* La Sfinge*: il confronto con la lista epigrafica dei vincitori alle Dionisie (IG II', 2325) consente di precisare la data al 467 a.C.*

Una conferma, per quanto tarda e indiretta, del contesto cronologico in cui la tragedia fu rappresentata è l'aneddoto raccontato da Plutarco, Vita di Aristide, *3: durante la rappresentazione della tragedia quando il Messaggero, a proposito del saggio Anfiarao, pronunciò la battuta «non vuole apparire, ma essere il migliore» (*οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει, *v. 592), gli spettatori si voltarono verso l'avversario politico di Temistocle che assisteva allo spettacolo, riconoscendo nella battuta un'allusione alla nota probità di Aristide.*

Gli altri drammi della tetralogia

I Sette contro Tebe *facevano parte di una tetralogia tematicamente unitaria, che trattava della saga tebana e delle sanguinose vicende della casata regale dei Labdacidi.*

Dai ridottissimi frammenti del primo dramma, il Laio, *si ricostruisce che la scena era ambientata a Tebe, il coro era composto da anziani cittadini (fr. II. 1, 1) e il prologo era recitato dal protagonista, il padre di Edipo (fr. II. 1, 2). Uno scolio alle* Vespe *di Aristofane riporta come perti-*

nente alla tragedia il raro termine χυτρίζειν, *«mettere nell'orcio» (fr. II. 1, 4: il termine viene usato anche da Sofocle nel* Priamo *in riferimento all'esposizione di Paride: cfr. fr. 532 Nauck): nel caso del* Laio *chi doveva essere messo «nella pentola» era il piccolo Edipo, evidentemente per venire esposto.*

*La tradizione è avarissima anche relativamente al testo del secondo dramma della trilogia, l'*Edipo*: dobbiamo l'unico frammento dell'opera a uno scolio all'*Edipo Re *di Sofocle e precisamente al verso dove compare il riferimento al trivio fatale in cui la strada che parte da Delfi si tripartisce (fr. II. 2, 1; cfr.* Edipo Re, *733:* σχιστὴ δ' ὁδὸς*). I tre versi riportati dallo scoliasta sono probabilmente recitati dal protagonista, Edipo, o da un personaggio secondario, che aveva assistito al fatale scontro.*

Tre brandelli di testo sono sopravvissuti dalla Sfinge*, il dramma satiresco che chiudeva la tetralogia con un soggetto omogeneo rispetto alla materia mitica della trilogia tragica. Un distico citato da Ateneo potrebbe riferirsi al premio per lo straniero (Edipo) che risolve l'enigma: una corona definita «la migliore delle catene, come dice Prometeo» (fr. II. 3, 1: Ateneo riconosce nella battuta un'autocitazione dal* Prometeo liberato*). Dall'antologia di versi eschilei recitati beffardamente da "Euripide" in Aristofane,* Rane*, 1287-95, è stato ricavato il verso dattilico che costituisce il secondo frammento rimasto del dramma, in cui la Sfinge è chiamata «cagna, patrona di giorni nefasti» (fr. II. 3, 2). Il terzo frammento si legge in un frustolo papiraceo (fr. II. 3, 3): sotto il termine assai difficile* κνοῦς *che Esichio glossa come «calpestio dei piedi» forse si può ravvisare un riferimento ai* χνόας ποδῶν*, i «mozzi dei piedi», di* Sette*, 371.*

Diversi tentativi sono stati fatti per ricostruire la trama generale della trilogia a partire dal testo dei Sette contro Tebe*: in particolare si è cercato di leggere nelle strofi corali ai vv. 742-57 un riassunto della trama del* Laio*, e nella sezione dello stesso stasimo compresa nei vv. 772-90 una ricapitolazione della trama dell'*Edipo*. Pare certo che nel terzo dramma che conclude la trilogia vengano ripresi non solo le suggestioni e i nuclei tematici, ma anche i fili narrativi della trama dei primi due drammi; è impossibile però ricostruire con qualche margine di certezza una successione fra le tre trame, dato che è evidentemente necessario ammettere uno scarto cronologico significativo fra le tragedie. Anche ipotizzando che Laio reciti soltanto il prologo del dramma omonimo (come da fr. 1), prima di lasciare definitivamente la scena e mettersi sulla via dell'incontro con il figlio parricida, resta uno iato temporale incolmabile fra l'*Edipo *e i* Sette*: tra le due tragedie deve trovare spazio un arco di tempo abbastanza lungo da permettere la nascita e la crescita dei figli di Edipo, Eteocle e Polinice.*

Altri casi ravvisabili nelle tragedie eschilee ci avvertono della scarsa considerazione in cui Eschilo teneva la verosimiglianza e il realismo nella concatenazione cronologica: è evidente che, per il drammaturgo, il tempo teatrale segue un altro ritmo rispetto al tempo reale. È dunque plausibile ipotizzare una ricostruzione della trama complessiva della trilogia distesa su un periodo di almeno vent'anni.

Eco nelle fonti letterarie del V secolo

Possiamo apprezzare un diretto influsso del testo dei Sette contro Tebe *nella produzione tragica del V secolo: l'esiguità dei frammenti che preclude quasi totalmente la possibilità di confronti non consente di verificare se analoga fortuna abbia interessato anche gli altri drammi della tetralogia tebana.*

Forti suggestioni dei Sette contro Tebe *sono riscontrabili nell'*Antigone *di Sofocle, datata probabilmente intor-*

*no al 442 a.C. (secondo l'*hypothesis *del dramma che collega l'elezione di Sofocle a stratego nella guerra periclea contro Samo, del 441 a.C., al successo ottenuto dal drammaturgo con l'*Antigone*). La materia mitica su cui è costruita la trama della tragedia è, a quanto risulta dalle nostre conoscenze, assolutamente originale: la stessa figura della figlia di Edipo, destinata ad avere tanto successo sulla scena teatrale, è sconosciuta alle fonti anteriori al V secolo. La mancanza di precedenti induce a pensare che Sofocle tragga ispirazione per la sua tragedia proprio dai* Sette contro Tebe.

Significative consonanze si riscontrano tra la parte iniziale del dramma sofocleo e l'esodo dei Sette. *Puntuali le riprese lessicali, in particolare fin dalle prime battute della protagonista* (αὐτάδελφον... κάρα, *dice Antigone rivolgendosi a Ismene nel primo verso dell'omonima tragedia; ma l'aggettivo, semanticamente ridondante, è invenzione eschilea e* αὐτάδελφον αἷμα *in* Sette, *718 è il sangue di Polinice che Eteocle si appresta a «mietere»).*

Creonte, nella sua prima battuta nel dramma, dà così l'annuncio della vittoria di Tebe: «Voi, uomini, ascoltate: gli dèi hanno portato in salvo la città! L'hanno raddrizzata dopo averla sballottata nella mareggiata» (Antigone, *162-3). In primo piano è la metafora della nave-città che è uno dei motivi conduttori dei* Sette*; e più direttamente nell'annuncio di Creonte riecheggiano le parole del Messaggero eschileo: «Sulla città è tornato il sereno: i colpi della burrasca sono stati molti, ma non abbiamo imbarcato acqua in sentina»* (Sette, *795-6).

*Soprattutto un brano, la parodo dell'*Antigone*, è costruito tutto sulla ripresa della tragedia di Eschilo: il richiamo, icastico oltre che lessicale, agli «scudi splendenti» dei guerrieri argivi* (τὸν λεύκασπιν... φῶτα, Antigone, *107; cfr.* ὑπὲρ τειχέων· ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαός, Sette, *89-90); e, ancora nello stesso corale, si percepisce il suono del fragore di Ares* (πάταγος Ἄρεος, Antigone, *125; cfr.* πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός, Sette, *103, e anche 239); e torna il ricordo di Zeus «che ha in odio i vanti della lingua altera»* (Ζεὺς... μεγάλης γλώσσης κόμπους ὑπερεχθαίρει, Antigone, *127-8; cfr. il vanto tracotante –* κόμπος *– e la «lingua» accusatrice –* γλώσσ'... κατήγορος *– di Capaneo che attira odio e punizione divina in* Sette, *425 sgg.).*

Se è vero che fu Eschilo a «ridurre al numero di sette» i molti guerrieri che parteciparono all'assalto di Tebe (τούτους τοὺς ἄνδρας ἐς μόνων ἑπτὰ ἀριθμὸν κατήγαγεν Αἰσχύλος, *Pausania, II, 19, 5), Sofocle certamente segue Eschilo nella sua scelta, evocando «i sette capi alle sette porte schierati»* (ἑπτὰ λοχαγοὶ... ἐφ' ἑπτὰ πύλαις ταχθέντες, Antigone, *141-2). E il profilo dell'aggressore di Tebe nel corale sofocleo riassume in sé, uno per sette, i caratteri dei singoli sfidanti alle porte di Tebe, così come vengono presentati nel dramma eschileo.*

Il guerriero è già pronto ad alzare sugli spalti il grido di vittoria (Antigone, *132-3; cfr. Ippomedonte e Polinice in* Sette, *497 e 634-5); impugna una torcia* (πυρφόρος, Antigone, *135; cfr. lo scudo di Capaneo che porta per insegna un* ἄνδρα πυρφόρον, *in* Sette, *432); il suo slancio è delirante* (μαινομέναι ξὺν ὁρμᾶι, Antigone, *135; cfr. la smania folle di Tideo e Ippomedonte stravolto in* Sette, *380 e 497); «baccheggia»* (βακχεύων, Antigone, *136; cfr.* βακχᾶι, Sette, *498); soffia raffiche di livore* (ἐπέπνει ῥιπαῖς... ἀνέμων, Antigone, *136-7; cfr. gli ansimi di Tideo in* Sette, *393, e i sibili ansimanti delle cavalle di Eteoclo in* Sette, *464).*

È generalmente riconosciuto dalla critica che il testo dei Sette contro Tebe *ha subìto un'interpolazione importante nella sezione conclusiva, con tutta probabilità dopo il 411 a.C. (decisiva, per il* terminus post quem *è la menzione dei* probuloi *al v. 1006). Il serio sospetto di una grossa interpolazione, avvenuta certamente in un periodo successivo al dramma di Sofocle, rende estremamente pro-*

blematica la ricostruzione del rapporto tra i due testi. È indubitabile che il finale interpolato dei Sette *risenta sensibilmente dell'*Antigone*; ma di converso non è dato sapere in che misura il finale originale avesse prima suggestionato il testo sofocleo. Le allusioni ai* Sette *raccolte quasi esclusivamente nella parte iniziale dell'*Antigone *fanno pensare che Sofocle abbia voluto segnalare intenzionalmente un nesso con la più antica tragedia, proponendo il suo dramma come un seguito, direttamente collegabile all'opera eschilea. Di Antigone e della sorella Ismene è possibile che il testo originale dei* Sette *non facesse menzione, o che al massimo venissero nominate in un fugace accenno, nell'esodo corale recitato dalle «fanciulle tebane», coetanee e sodali delle figlie di Edipo. Prendendo ispirazione dal finale dei* Sette, *Sofocle dunque dà corpo, carattere e ruolo drammatico al personaggio di Antigone, e così, di fatto, inventa un mito.*

Nelle Supplici *di Euripide, datate agli anni '20 del V secolo, lo sviluppo del dramma, successivo alla sconfitta dei Sette, ruota intorno alla richiesta che Adrasto rivolge a Teseo perché interceda presso i Tebani e vengano restituiti alle madri i corpi dei figli. Nel momento in cui il principe di Atene, dopo aver recuperato i corpi dei caduti, chiede ad Adrasto di rievocare la battaglia alle porte di Tebe, compare una precisa allusione metadrammatica ai* Sette *e in particolare al commo degli scudi: «Solo una cosa non ti voglio chiedere per non parere ridicolo, con chi ciascuno si scontrò in battaglia; da chi dei nemici ebbe ferita di lancia. Sono discorsi vani per chi li sente e per chi li racconta, se solo qualcuno è stato in battaglia e davanti agli occhi ha visto fitte le lance e poi vuol raccontare per filo e per segno chi sia stato valoroso. Non potrei chiedere questo e non potrei credere a chi osasse venire a raccontarlo: a malapena si riesce a vedere quanto serve quando ci si trova di fronte al nemico»* (Supplici, *846 sgg.: cfr. la battuta del Messaggero, che dà l'avvio al particolareggiatissimo com-*

mo degli scudi eschileo: «Posso parlare perché so tutto quanto dei nemici e quale porta toccò in sorte a ciascuno», Sette, *375-6; in parallelo con le parole di Teseo, è l'autocitazione di Euripide in* Fenicie, *751-2, quando al momento dello scontro Eteocle rifiuta di enumerare i nomi dei campioni tebani).*

Anche tutta la seguente rhesis *di Adrasto è giocata sul puntuale ribaltamento del testo eschileo: oltre al nobile Anfiarao e all'«encomiabile» Polinice, a Tebe erano schierati Capaneo, frugale e lontano da ogni superbia; Eteoclo, campione contro le ingiustizie; Ippomedonte, duro e temprato da una vita solitaria, gode dei suoi cavalli ma «per preparare il corpo per la patria»; Partenopeo, straniero che difende Argo come un Argivo; Tideo, che sotto il suo scudo nascondeva astuzie e aveva il suo vanto «negli atti non nelle parole». Tutti i caratteri presentati nel commo dei* Sette *come negativi, vengono riproposti nel dramma euripideo con segno positivo* (Supplici, *847-908). Euripide dichiara il suo distacco da Eschilo, ma, giocando all'antifrasi con i* Sette, *presuppone implicitamente la fortuna presso il pubblico di quel testo.*

Puntuale, ma anche elaboratissimo dal punto di vista metateatrale, è il gioco che viene intrecciato con il testo eschileo nelle Fenicie *di Euripide (databili con buona approssimazione intorno al 409 a.C.), la tragedia la cui trama coincide in gran parte con quella dei* Sette.

Il testo fin dalle prime battute è disseminato di moltissimi richiami lessicali al dramma eschileo: due scene in particolare risentono più direttamente della suggestione dei Sette.

Nel prologo, dopo la rhesis *di Giocasta, Antigone è sulle mura di Tebe e chiede al Pedagogo (uno schiavo che è stato nel campo argivo) di dire i nomi dei guerrieri che vede nel campo (il precedente epico è la* teichoscopia *omerica: la scena di* Iliade, *III, 153 sgg., in cui Elena dalle mura di Troia identifica per Priamo i guerrieri*

achei). La piana riluce di bronzo (κατάχαλκον ἅπαν πεδίον ἀστράπτει, Fenicie, *110-1; cfr.* Sette, *89-90); tutta la scena si configura come un gioco ottico di spostamento della prospettiva rispetto a quanto il Messaggero riferiva nel dramma eschileo: ora Antigone vede e indica dall'alto delle mura quanto nei* Sette *veniva evocato in scena mediante l'annuncio.*

I guerrieri vengono identificati da caratteri che compaiono già nel commo dei Sette *come propri degli attaccanti. Capaneo era per Eschilo «un nuovo Gigante»* (γίγας... ἄλλος, Sette, *424), ora è Ippomedonte «terribile a vedersi, simile a un gigante»* (φοβερὸς εἰσιδεῖν γίγαντι... προσόμοιος, Fenicie, *127-8). Tideo veniva trattenuto al di là dell'Ismeno dai moniti di Anfiarao* (Sette, *378-9); ora lo stesso Tideo viene visto mentre attraversa la fonte di Dirce* (Fenicie, *134); le sue armi sono strane e barbare* (Fenicie, *138), come strani erano i sonagli che tintinnavano sotto il suo scudo nell'evocazione eschilea* (Sette, *386); se per Eschilo Capaneo esibiva sullo scudo un uomo che porta il fuoco con la scritta «brucerò la città»* (πρήσω πόλιν, Sette, *434), ora Tideo porta sullo scudo un "Prometeo" con una fiaccola in mano per bruciare la città* (ὡς πρήσων πόλιν, Fenicie, *1122). Partenopeo che veniva descritto dal Messaggero eschileo «con l'occhio di Gorgone»* (γοργὸν δ' ὄμμ' ἔχων, Sette, *537) è «una Gorgone negli occhi»* (ὄμμασι γοργός, Fenicie, *146). Polinice ha armi d'oro* (ὅπλοισιν χρυσέοισιν, Fenicie, *168), ma anche il doppio di Polinice raffigurato sul suo scudo era, nel testo eschileo, «battuto in oro»* (χρυσήλατον... ἄνδρα, Sette, *644). E infine il Capaneo di Euripide «scaglia terribili minacce contro la città» come faceva il Capaneo di Eschilo* (τὰ δεινὰ τῆιδ' ἐφυβρίζει πόλει, Fenicie, *179;* πύργοις δ' ἀπειλεῖ δεῖν', Sette, *426).*

Il ricercato parallelo con il dramma eschileo continua nel quarto episodio quando, dopo che si è già consumato l'eroico sacrificio del figlio di Creonte, Meneceo, e si è concluso lo scontro alle porte, il Messaggero riferisce la battaglia a Giocasta (rimasta viva dopo la rivelazione nella versione di Euripide): tutta la scena (vv. 1104 sgg.) è un esercizio di variazione, un'ennesima riscrittura del commo degli scudi. Euripide si compiace di variare l'ordine degli elementi in gioco – emblemi, porte – e anche nella composizione della compagine dei Sette, diversamente dalla versione adottata da lui stesso nelle Supplici, *schiera, in campo Adrasto al posto di Eteoclo. Restano fissi, rispetto a Eschilo, solo due elementi: l'abbinamento di Capaneo alla porta Elettra (forse fissato dalla tradizione) e lo scudo vuoto di Anfiarao* (οὐ σεμεῖ ἔχον, Fenicie, *1111;* σῆμα δ' οὐκ ἐπῆν κύκλωι, Sette, *591) che parrebbe invece un'invenzione eschilea.*

Certo nelle Fenicie *il difetto della struttura antagonistica su cui è impostato anche il commo degli scudi dei* Sette, *la mancanza di una rappresentazione dialettica e icastica dell'ostilità allentano la potenza semiotica degli emblemi e li riducono a ornamenti. Ma questi scudi euripidei si salvano dall'essere orpelli inutili, per la presenza sensibile delle suggestioni del commo eschileo: uno schema che Euripide dichiaratamente assume come ipotesto e s'impegna a riscrivere.*

Nella tragedia di Euripide la morte di Polinice viene così siglata nelle parole di Antigone: «Polinice, sei stato fedele al tuo nome!» (ὦ Πολύνεικες ἔφυς ἄρ' ἐπώνυμος, Fenicie, *1494): e il rimando evidente all'eponimia finale evocata nei* Sette *contribuisce a chiarire il difficile e lacunoso passo eschileo* (οἳ δῆτ' ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν ‹ἐτεοκλειεῖς› καὶ πολυνεικεῖς, Sette, *829-30).*

Se nelle Supplici *di Euripide l'allusione ai* Sette contro Tebe *era diretta ed evidente, ma generica e rivolta per lo più alla struttura del testo, nelle* Fenicie *il confronto non avviene soltanto come agonismo interno dei due drammaturghi, ma viene data per presupposta una precisa conoscenza del testo eschileo.*

Nelle Rane *di Aristofane (nel passo già citato a proposito dei* Persiani*) "Eschilo" si vanta di aver composto con i* Sette contro Tebe *un «dramma pieno di Ares», «che, a vederlo, ogni uomo smaniava di combattere»* (δρᾶμα ποήσας Ἄρεως μεστόν, Rane, *1021); l'affermazione eschilea è prontamente rintuzzata da Dioniso che imputa a Eschilo l'inopportunità di rappresentare i Tebani come valorosi davanti al pubblico di Atene. Molto probabilmente l'"Eschilo" aristofaneo cita il giudizio che, secondo la testimonianza di Plutarco, il sofista Gorgia avrebbe dato sui* Sette contro Tebe *come «dramma pieno di Ares»* (Γοργίας εἶπεν ἓν τῶν δραμάτων αὐτοῦ *[di Eschilo]* μεστὸν Ἄρεως εἶναι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*: Plutarco,* Questioni conviviali, *VII, 10, 2). Un'eco suggestiva dei* Sette contro Tebe *è stata ravvisata anche nel par. XVI di un'opera conservata dello stesso Gorgia, l'*Encomio di Elena*; nel passo dell'orazione si legge: «Quando di un tratto la vista si trova di fronte corpi nemici e su nemiche armature nemico ornamento di bronzo e di ferro, e gli uni e gli altri che si affrontano, l'uno in attacco l'altro in difesa, subito si sconvolge e sconvolge l'anima tanto si fugge per la paura, anche se non c'è un pericolo imminente».*

Eco significative dei Sette *si trovano anche nell'ultimo capolavoro del teatro tragico del V secolo: l'*Edipo a Colono *di Sofocle che, a quanto si ricava da una* hypothesis *del dramma, fu rappresentato postumo ad Atene nel 401 a.C., messo in scena dal nipote del tragediografo, figlio di suo figlio Aristone. Un vero e proprio omaggio ai* Sette *è presente nella scena di Polinice* (Edipo a Colono, *1249-446): mentre Edipo, assistito da Antigone e Ismene, è ricoverato a Colono, si presenta a lui il figlio Polinice come «supplice», per chiedere al padre aiuto e protezione per il suo tentativo di riconquista del trono di Tebe, sottrattogli dal fratello Eteocle* (Edipo a Colono, *1291 sgg.). Nel solco della tradizione dei «sette» attaccanti (probabilmente inaugurata da Eschilo, ma ormai diventata convenzionale), Polinice passa in rassegna i nomi dei prìncipi che «con sette schiere e sette lance sono schierati intorno alla piana di Tebe»* (Edipo a Colono, *1311-2); i nomi degli alleati di Polinice ricalcano puntualmente la formazione proposta nel testo eschileo: Anfiarao, Tideo, Eteoclo, Ippomedonte, Capaneo, Partenopeo e, per settimo, lo stesso Polinice* (Sette, *1313-25).

Tutta la scena è comunque tramata di suggestioni tratte dal dramma eschileo: in particolare il tono con cui Antigone cerca di far desistere il fratello dall'affrontare lo scontro fratricida è sovrapponibile a quello con cui il coro si rivolge a Eteocle, ormai deciso alla morte, nei Sette contro Tebe*; così come identico è il tono delle risposte di Eteocle e di Polinice al coro di fanciulle tebane nel dramma eschileo, alla sorella in quello sofocleo* (Edipo a Colono, *1420-5, 1431-7; cfr.* Sette, *683-91, 710 sgg.).*

E forse, disseminati nel dramma di Sofocle ci sono anche eco dei drammi perduti della tetralogia eschilea: in particolare nella rievocazione dei dettagli dell'esilio di Edipo, delle colpe dei figli verso il padre, e delle maledizioni-Arai che l'esule, dal santuario delle Erinni, lancia contro la sua stirpe (Edipo a Colono, *421-60, 549-667, 1354-96).*

La concorrenza delle testimonianze di Fenicie *di Euripide (circa 409 a.C.),* Encomio di Elena *di Gorgia (circa 406 a.C.),* Rane *di Aristofane (405 a.C.),* Edipo a Colono *di Sofocle (messo in scena nel 402 a.C.), unita al dato dell'interpolazione del finale della tragedia, databile dopo il 411, costituiscono nell'insieme una buona serie di elementi a conferma non solo di una generica fortuna prolungata del testo, ma più precisamente di una replica dei* Sette contro Tebe *nell'ultimo decennio del V secolo.*

Un saggio all'interno del dialogo platonico sulla Repubblica *conferma ulteriormente la presenza del testo della tragedia ancora all'inizio del IV secolo. Nel dialogo platonico Sofocle ed Euripide sono citati soltanto una vol-*

ta per ciascuno: la menzione di Sofocle è a proposito non di una sua tragedia, ma di una battuta che avrebbe pronunciato Sofocle stesso su Eros (Repubblica, *329c); di Euripide viene citato il verso da una tragedia imprecisata* (Repubblica, *568a), verso che secondo altre fonti sarebbe stato ripreso anche da Sofocle (cfr. fr. 13 Nauck). Nel dialogo platonico in questione Eschilo invece viene menzionato per ben cinque volte: oltre a una citazione di due versi dalla* Niobe (Repubblica, *380a=fr. 156 Nauck), di otto versi da una tragedia in cui compariva Teti* (Repubblica, *383a=fr. 350 Nauck), e un verso da una tragedia imprecisata* (Repubblica, *563a=fr. 334 Nauck), compaiono due citazioni dai* Sette contro Tebe *che risulta così il dramma più citato nella* Repubblica.

Nel primo caso Platone riporta, ritoccandolo leggermente, il verso che verrà ricordato, a secoli di distanza, da Plutarco in riferimento ad Aristide (Repubblica, *361b:* ἄνδρα ἁπλοῦν καὶ γενναῖον, κατ' Αἰσχύλον οὐ δοκεῖν ἀλλ' εἶναι ἀγαθὸν ἐθέλοντα*; cfr.* Sette, *592:* οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει*). Nel secondo caso Platone fonde e parafrasa in un'unica citazione due versi tratti dalla stessa tragedia eschilea* (Repubblica, *550c:* τὸ τοῦ Αἰσχύλου λέγωμεν· ἄλλον ἄλλῃ πρὸς πόλει τεταγμένον*; cfr.* Sette, *451:* λέγ' ἄλλον ἄλλαις ἐν πύλαις εἰληχότα *e* Sette, *570:* Ὁμολωίσιν δὲ πρὸς πύλαις τεταγμένος*). Una riprova che, anche per il mero computo delle citazioni, fornisce un dato significativo della fortuna del testo.*

Eco nelle fonti iconografiche del V e IV secolo

Alla vasta fortuna letteraria e teatrale della saga tebana non corrisponde una fortuna iconografica altrettanto consistente. In particolare l'episodio dell'assalto a Tebe dei Sette e dello scontro fratricida tra Eteocle e Polinice è relativamente poco rappresentato nelle fonti iconografiche del V e IV secolo e nessun reperto è collegabile con qualche sicurezza al dramma eschileo.

Ad Atene, nel Museo dell'Acropoli, è conservato il frammento di una kylix, *in cui sono raffigurati due guerrieri, identici, stretti in un abbraccio mortale: ciascuno dei due impugna una spada e la punta contro l'altro. La posa speculare e la suggestione della somiglianza tra le due figure, unitamente al gesto offensivo reciproco che pare preludere a una morte simultanea, hanno portato a riconoscere nella scena raffigurata il duello fratricida tra Eteocle e Polinice. Nessun elemento però collega direttamente l'immagine a un contesto teatrale; inoltre la coppa è databile al 490-480 a.C., è perciò nettamente precedente alla rappresentazione dei* Sette *di Eschilo.*

Un motivo iconografico abbastanza diffuso nelle decorazioni del bordo esterno delle coppe da simposio è quello di un gruppo di sette guerrieri (otto in un caso), nudi o parzialmente svestiti, che tengono tra le mani armi e altri oggetti: in alcune raffigurazioni uno dei guerrieri, vestito di tutto punto, è presso un carro, mentre un altro è rappresentato nell'atto di tagliarsi, con la corta spada, una ciocca di capelli. Il numero dei guerrieri e il carattere evidentemente rituale dell'azione rappresentata consentono di riconoscere nel soggetto il rito preparatorio alla battaglia che nel testo tragico viene così ricordato: «E poi per i genitori, a casa, appendevano con le loro mani ricordi di sé al carro di Adrasto» (Sette, *49-50).*

È all'interno di questa tipologia iconografica dei sette guerrieri impegnati nella preparazione rituale all'attacco

*che si colloca forse l'unico reperto collegabile al testo eschileo. In un'*hydria *attica conservata nella collezione* Borowsky *a Gerusalemme, e datata tra il 470 e il 460 a.C., compare sulla fascia superiore della decorazione il soggetto dei sette guerrieri; accanto a una figura di giovanissimo guerriero che si sta tagliando i lunghi capelli è apposta la dicitura* ΠΑΡΘΕΝΟΠ.*: pur nella considerazione della convenzionalità del soggetto non si può escludere che l'immagine, e il rilievo dato alla figura di Partenopeo, sia stata influenzata dalla rappresentazione dei* Sette *che avvenne proprio nel periodo in cui fu eseguita l'opera.*

Una remota suggestione, forse anche scenografica, dell'assedio di Tebe si riscontra in una raffigurazione su un'anfora più tarda, datata alla seconda metà del IV secolo, conservata ora al Getty Museum di Malibu: un guerriero sta salendo su una scala, per dare l'assalto a una porta posta su un muro fortificato. Dello stesso periodo è una brocca campana, conservata a Toronto, in cui sono raffigurati dei guerrieri all'assalto, uno dei quali sta salendo su una scala. Il soggetto non è collegabile ai Sette *di Eschilo quanto piuttosto a una qualche scena, letteraria o teatrale, che avesse come protagonista Capaneo (spesso caratterizzato iconograficamente dalla scala con cui monta sulle mura di Tebe): ma il reperto ci offre una raffigurazione suggestiva, e relativamente antica, di Tebe con le sue porte e dell'assalto dei Sette.*

All'interno di un repertorio iconografico collegabile più alle suggestioni dei testi epici della saga tebana che alle sue riduzioni teatrali, è da citare a margine la relativa (e più tarda) fortuna di soggetti iconografici tratti dalle Fenicie *di Euripide: fra tutti si ricorda il Frontone di Orbetello (datato al III secolo a.C.).*

Un'ultima menzione va riservata a un'ipotesi recente secondo cui nei due guerrieri di bronzo recuperati nel mare di Riace nel 1972 (e datati genericamente intorno al 460 a.C.) sarebbero riconoscibili due elementi facenti parte di un gruppo dei Sette e gli Epigoni, che campeggiava nell'agorà di Argo e che, secondo Pausania, era direttamente suggestionato dalla rappresentazione dei Sette *di Eschilo: dedicando le statue ai sette capi «gli Argivi seguivano la versione di Eschilo»* (ἐπηκολουθήκασι γὰρ Ἀργεῖοι τῇι Αἰσχύλου ποιήσει, *Pausania, II, 20, 5), aggiungendo per altro al gruppo le statue degli Epigoni. Nei due bronzi di Riace Paolo Moreno ha voluto riconoscere Tideo (bronzo A) e Anfiarao (bronzo B).*

ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ

SETTE CONTRO TEBE

Ὑπόθησις

ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ἐν Θήβαις ὑπόκειται· ὁ δὲ χορὸς ἐκ Θηβαίων ἐστὶ παρθένων. ἡ δὲ ὑπόθεσις στρατεία Ἀργείων πολιορκοῦσα Θηβαίους, τοὺς καὶ νικήσαντας, καὶ θάνατος Ἐτεοκλέους καὶ Πολυνείκους.

ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγενίδου Ὀλυμπιάδι οη΄ ἔτει α΄ (468/7). ἐνίκα Αἰσχύλος Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, Σφιγγὶ σατυρικῇ· δεύτερος Ἀριστίας Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατύροις τοῖς Πρατίνου ‹τοῦ› πατρός· τρίτος Πολυφράσμων Λυκουργείαι τετραλογίαι.

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα

Ἐτεοκλῆς	Ἀντιγόνη
ἄγγελος κατάσκοπος	Ἰσμήνη
χορὸς παρθένων	κήρυξ

Argomento

La scena del dramma è posta a Tebe; il coro è composto da fanciulle tebane. L'argomento è la spedizione degli Argivi e l'assedio di Tebe, la vittoria dei Tebani e la morte di Eteocle e Polinice.

La tragedia fu rappresentata sotto l'arconte Teagene nella 77ª Olimpiade (468/467 a.C.). Vinse Eschilo con *Laio*, *Edipo*, *Sette contro Tebe*, e il dramma satiresco *La Sfinge*. Secondo fu Aristia con *Perseo*, *Tantalo*, *La lotta dei Satiri* del padre Pratina. Terzo fu Polifrasmone con la tetralogia di Licurgo.

Personaggi del dramma

Eteocle,	Antigone
Messaggero dal campo	Ismene
coro di fanciulle	Araldo

ΕΤΕΟΚΛΗΣ

Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια,
ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνηι πόλεως
οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνωι.
εἰ μὲν γὰρ εὖ πράξαιμεν, αἰτία θεοῦ·
εἰ δ' αὖθ', ὃ μὴ γένοιτο, συμφορὰ τύχοι,
Ἐτεοκλέης ἂν εἷς πολὺς κατὰ πτόλιν
ὑμνοῖθ' ὑπ' ἀστῶν φροιμίοις πολυρρόθοις
οἰμώγμασίν θ'· ὧν Ζεὺς ἀλεξητήριος
ἐπώνυμος γένοιτο Καδμείων πόλει.
ὑμᾶς δὲ χρὴ νῦν, καὶ τὸν ἐλλείποντ' ἔτι
ἥβης ἀκμαίας καὶ τὸν ἔξηβον χρόνωι
βλαστημὸν ἀλδαίνοντα σώματος πολύν,
ὥραν ἔχονθ' ἕκαστον ὥς τι συμπρεπές
πόληι τ' ἀρήγειν καὶ θεῶν ἐγχωρίων
βωμοῖσι, τιμὰς μὴ ξαλειφθῆναί ποτε,
τέκνοις τε, Γῆι τε μητρί, φιλτάτηι τροφῶι·
ἣ γὰρ νέους ἔρποντας εὐμενεῖ πέδωι,
ἅπαντα πανδοκοῦσα παιδείας ὄτλον,
ἐθρέψατ' οἰκιστῆρας ἀσπιδηφόρους
πιστοὺς ὅπως γένοισθε πρὸς χρέος τόδε.
καὶ νῦν μὲν εἰς τόδ' ἦμαρ εὖ ῥέπει θεός·
χρόνον γὰρ ἤδη τόνδε πυργηρουμένοις
καλῶς τὰ πλείω πόλεμος ἐκ θεῶν κυρεῖ·
νῦν δ' ὡς ὁ μάντις φησίν, οἰωνῶν βοτήρ,

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 dèi; 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, di ogni lamento. Da tutto questo Zeus ci protegga: sia «Protettore», come dice il suo nome, per la città dei Cadmei.

Quanto a voi, questo ora è il vostro dovere: sia chi non è giunto ancora alla piena giovinezza, sia chi è adulto, nel fiore degli anni e nel pieno delle forze, ciascuno si impegni per quanto gli spetta a difendere la città e gli altari degli dèi di questa terra, ché mai non vengano annientati 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 il vostro peso e vi fece crescere; educò i suoi primi cittadini, perché foste qui, ora, guerrieri fidati, pronti a questo dovere.

Ora, dunque, fino a quest'oggi, piega dalla nostra parte il favore divino: per tutto questo tempo, da quando siamo chiusi dentro le mura, la guerra, per lo più, è andata bene, grazie agli dèi.

Ma ora l'indovino dice – lui, che sorveglia gli uccelli,

ἐν ὠσὶ νωμῶν καὶ φρεσὶν πυρὸς δίχα
χρηστηρίους ὄρνιθας ἀψευδεῖ τέχνηι,
οὗτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων
λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιΐδα
νυκτηγορεῖσθαι κἀπιβούλευσιν πόληι.
ἀλλ' εἷς τ' ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων
ὁρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχίαι,
πληροῦτε θωρακεῖα, κἀπὶ σέλμασιν
πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις
μίμνοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων
ταρβεῖτ' ἄγαν ὅμιλον· εὖ τελεῖ θεός.
σκοποὺς δὲ κἀγὼ καὶ κατοπτῆρας στρατοῦ
ἔπεμψα, τοὺς πέποιθα μὴ ματᾶν ὁδῶι·
καὶ τῶνδ' ἀκούσας οὔ τι μὴ ληφθῶ δόλωι.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ

Ἐτεόκλεες, φέριστε Καδμείων ἄναξ,
ἥκω σαφῆ τἀκεῖθεν ἐκ στρατοῦ φέρων·
αὐτὸς κατόπτης δ' εἶμ' ἐγὼ τῶν πραγμάτων.
ἄνδρες γὰρ ἑπτά, θούριοι λοχαγέται,
ταυροσφαγοῦντες εἰς μελάνδετον σάκος
καὶ θιγγάνοντες χερσὶ ταυρείου φόνου
Ἄρη τ' Ἐνυὼ καὶ φιλαίματον Φόβον
ὠρκωμότησαν, ἢ πόληι κατασκαφὰς
θέντες λαπάξειν ἄστυ Καδμείων βίαι
ἢ γῆν θανόντες τήνδε φυράσειν φόνωι·
μνημεῖά θ' αὑτῶν τοῖς τεκοῦσιν εἰς δόμους
πρὸς ἅρμ' Ἀδράστου χερσὶν ἔστεφον, δάκρυ
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 λαχών

che con le orecchie, con la mente, senza il lume degli occhi, scruta i voli profetici con arte infallibile; lui che è principe in questi vaticini – parla di un assalto imponente che gli Achei hanno deciso per questa notte: un attacco insidioso contro la città!

Allora, su!, agli spalti! Su! alle porte delle mura! Presto, accorrete tutti! Presto, tutti in armi! Stipatevi sulle murate, postatevi sui parapetti delle mura, e sulle porte, a ogni varco: là a resistere, con tutto il vostro coraggio! Attaccheranno in gran massa, ma voi non spaventatevi: andrà tutto bene, grazie agli dèi!

Io intanto, ho mandato osservatori al campo, a spiare i piani dell'esercito, e conto che non abbiano fatto la strada invano. Ora li ascolto: nessuna insidia mi coglierà di sorpresa!

MESSAGGERO DAL CAMPO

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

Sette guerrieri, i capi fieri e bellicosi di quell'esercito, sgozzano un toro sopra uno scudo scuro, e nel sangue del toro bagnano le loro mani; ecco! nel nome di Ares, di Strage, di Terrore avido di sangue, hanno giurato di radere al suolo questa città, di evacuare brutalmente la rocca dei Cadmei: o, altrimenti, di morire e intridere questa terra con il loro sangue.

E poi per i genitori, a casa, dei ricordi appendevano con le loro mani al carro di Adrasto; e piangevano intanto; sì lacrime, ma non un lamento che uscisse dalle loro labbra. Hanno un cuore di ferro, un animo infiammato dal coraggio che spira dal loro sguardo: come leoni, hanno Ares negli occhi. Non dovrai aspettare molto tempo e ne avrai la conferma: li ho lasciati che decideva-

ἕκαστος αὐτῶν πρὸς πύλας ἄγοι λόχον.
πρὸς ταῦτ' ἀρίστους ἄνδρας ἐκκρίτους πόλεως
πυλῶν ἐπ' ἐξόδοισι τάγευσαι τάχος·
ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατός
χωρεῖ, κονίει, πεδία δ' ἀργηστὴς ἀφρός
χραίνει σταλαγμοῖς ἱππικῶν ἐκ πλευμόνων.
σὺ δ' ὥστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστρόφος
φάρξαι πόλισμα, πρὶν καταιγίσαι πνοάς
Ἄρεως· βοᾶι γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ·
καὶ τῶνδε καιρὸν ὅστις ὤκιστος λαβέ·
κἀγὼ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον
ὀφθαλμὸν ἔξω, καὶ σαφηνείαι λόγου
εἰδὼς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβὴς ἔσηι.

ΕΤ. ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολισσοῦχοι θεοί
Ἀρά τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής,
μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον
ἐκθαμνίσητε δηιάλωτον Ἑλλάδος
{φθόγγον χέουσαν καὶ δόμους ἐφεστίους}·
ἐλευθέραν δὲ γῆν τε καὶ Κάδμου πόλιν
ζεύγλησι δουλίοισι μήποτε σχεθεῖν·
γένεσθε δ' ἀλκή· ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν·
πόλις γὰρ εὖ πράσσουσα δαίμονας τίει.

ΧΟΡΟΣ

‹ › θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη·
μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών·
ῥεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας·
αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ',
ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος.
†ἐλεδεμνὰς†
πεδί' ὁπλόκτυπ' ὠτὶ χρίμπτει βοάν·

no, traendo a sorte, a quale porta ciascuno guiderà la sua schiera.

Perciò scegli i migliori guerrieri di questa città e schierali sui varchi delle porte: fa' presto! È già vicino, tutto in armi, l'esercito degli Argivi! Avanza: ecco la polvere! La piana è rorida: è un mare di bianca schiuma, stille di bava dei cavalli ansimanti.

Tu ora, come fa un abile timoniere per la sua nave, tappa le falle del castello, prima che si abbatta l'uragano, la tempesta di Ares. È un boato – senti! – è un'onda, ma di terra, l'armata che avanza. Ora è il momento: afferra l'istante, più veloce che puoi!

Io intanto resterò ancora al mio posto: di vedetta, terrò gli occhi bene aperti e ti riferirò chiaramente ciò che accade là fuori, così ne uscirai senza danno.

ETEOCLE

Tu Zeus, e Terra, e voi tutti dèi della città, e tu Maledizione, Erinni potente del padre mio, non permettete che questa città venga tutta distrutta, divelta dalle sue fondamenta, e di terra greca sia fatto bottino di guerra! {...} Libera è questa terra, libera la città di Cadmo: non soggiogatela mai al morso della schiavitù! Siate voi, invece, a sostenerla! Anche nel vostro interesse – spero – io parlo: perché «città che prospera onora i suoi dèi».

CORO

‹...› 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:
[davanti di corsa, i guerrieri a cavallo!
Nell'aria si alza la polvere per avvertirmi – la vedo! –
non ha voce ma è un messaggero chiaro e certo.
†...†
Il suolo della mia terra percosso da armi e cavalli:
[offende l'orecchio, è un boato

ποταῖται, βρέμει δ' ἀμαχέτου δίκαν
ὕδατος ὀροτύπου.
ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τ', ὀρόμενον
κακὸν ἀλεύσατε.
βοᾶι ‹⏑⏑–⏑⏑–› ὑπὲρ τειχέων·
ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὐ-
πρεπὴς ἐπὶ πόλιν διώκων ‹⏑–›.
τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει
θεῶν ἢ θεᾶν;
πότερα δῆτ' ἐγὼ ‹πάτρια› ποτιπέσω
βρέτη δαιμόνων;
ἰώ, μάκαρες εὔεδροι·
ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι· τί μέλλομεν ἀγάστονοι;
ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;
πέπλων καὶ στεφέων ‹πότε› πότ' εἰ μὴ νῦν
ἀμφὶ λιταν‹ὰ βαλεῖν χρείαν› ἕξομεν;
κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός.
τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων
Ἄρης, γᾶν τεάν;
ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν
ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

θεοὶ πολιάοχοι χθονὸς †ἴθ' ἴτε πάντες†· str. 1
ἴδετε παρθένων
ἱκέσιον λόχον δουλοσύνας ὕπερ.
κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν
καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον.
ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ, παντὸς ἔχων τέλος,
πάντως ἄρηξον δαΐων ἅλωσιν.
Ἀργεῖοι δὲ πόλισμα Κάδμου
κυκλοῦνται· φόβος δ' ἀρείων ὅπλων·
διάδετοι δὲ ‹–› γενυῶν ἱππίων
μινύρονται φόνον χαλινοί·

che aleggia nell'aria e rimbomba, come inarrestabile
[scroscio
di acqua che batte la roccia.
O dèi, o dee! Qui incombe
una sciagura: spazzatela via!
Un boato ‹...› al di là delle mura:
luccicano gli scudi dell'esercito
che avanza compatto, all'assalto della città! ‹...›
Chi mai ci salverà? Chi ci proteggerà?
Chi degli dèi? Chi delle dee?
Qual è la statua divina ‹...›
davanti a cui mi devo prostrare?
Ah! Voi, che state beati sui vostri troni,
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›, quando, se non ora, dovremmo
promettervi ‹in voto› nelle nostre preghiere?
Questo rumore... l'ho negli occhi! Certo non è una
[lancia sola che fa tutto questo baccano!
E tu, cosa farai? Tu che da sempre sei qui, tu ci tradirai?
Tu, Ares, tradirai la tua terra?
O dio dall'elmo d'oro, guarda, guarda la città
che un tempo ti fu tanto cara!

Dèi della città, della nostra terra, †venite, venite tutti†!
Guardate le fanciulle
che vi pregano in coro di scampare alla schiavitù!
Onde intorno alla rocca – guerrieri e fluttuanti cimieri –
mugghiano, sospinte dal soffio di Ares.
Ma tu, Zeus padre nostro, tu che tutto puoi compiere,
salvaci, salvaci dalla cattura nemica!
Ma già gli Argivi la cittadella di Cadmo
circondano: terrore delle armi di Ares!
Strette le ganasce ‹...› nel morso i cavalli
mugugnano: stridore di strage!

ἑπτὰ δ' ἀγήνορες πρέποντες στρατοῦ
δορυσσοῖς σαγαῖς πύλαις ἑβδόμαις
προσίστανται πάλωι λαχόντες.

σύ τ' ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος ant. 1
ῥυσίπολις γενοῦ
Παλλάς, ὅ θ' ἵππιος ποντομέδων ἄναξ
ἰχθυβόλωι ‹⏑ – ⏑ ⏑̲› μαχανᾶι {Ποσειδᾶν}·
ἐπίλυσιν φόβων, ἐπίλυσιν δίδου·
σύ τ' Ἄρης †φεῦ φεῦ ἐπώνυμον Κάδμου†
πόλιν φύλαξον κήδεσαί τ' ἐναργῶς·
καὶ Κύπρις, ἅτε γένους προμάτωρ,
ἄλευσον· σέθεν γὰρ ἐξ αἵματος
γεγόναμεν, λιταῖσι δέ σε θεοκλύτοις
ἀϋτοῦσαι πελαζόμεσθα·
καὶ σὺ Λύκει' ἄναξ, Λύκειος γενοῦ
στρατῶι δαΐωι {στόνων ἀϋτᾶς}· σύ τ' ὦ Λατογένει-
α κούρα, τόξον εὐτυκάζου. {Ἄρτεμι φίλα}

ἐΐ· ἐΐ· str. 2
ὄτοβον ἁρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω·
ὦ πότνι' Ἥρα·
ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι·
Ἄρτεμι φίλα· {ἒ ἒ ἒ ἒ·}
δορυτίνακτος {δ'} αἰθὴρ ἐπιμαίνεται·
τί πόλις ἄμμι πάσχει; τί γενήσεται;
ποῖ δ' ἔτι τέλος ἐπάγει θεός;

ἐΐ· ἐΐ· ant. 2
ἀκροβόλος δ' ἐπάλξεων λιθὰς ἔρχεται·
ὦ φίλ' Ἄπολλον·
κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων·
†καὶ Διόθεν†

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,
salva questa città,
tu, Pallade! E tu Signore dei cavalli, che regni sul mare
con l'arma ‹...› che scagli sui pesci, {Poseidone},
liberaci dal terrore, liberaci!
E tu ancora Ares: †aiuto, aiuto!† Questa città †prende
[nome da Cadmo†
difendila e fa' vedere quanto ti è cara!
E tu, Cipride, che sei la prima madre della nostra gente,
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 giovane dea, tieni ben pronto il tuo arco {Artemide
[mia}!

Ah, ah!
Clangore di carri – li sento! – intorno a questa città!
Era, signora!
Cigolano le ruote per gli assi gravati dal peso,
Artemide mia! {ah, ah!}
Vibrano le lance {...} e l'aria smania di furore:
cosa si abbatte sulla nostra città? Che cosa accadrà?
Dove, a quale fine 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†

πολεμόκραντον ἀγνὸν τέλος ἐν μάχαι,
σύ τε μάκαιρ' ἄνασσ' Ὄγκα πρὸ πόλεως,
ἑπτάπυλον ἕδος ἐπιρρύου.

ἰὼ παναρκεῖς θεοί, str. 3
ἰὼ τέλειοι τέλειαί τε γᾶς
τᾶσδε πυργοφύλακες,
πόλιν δορίπονον
μὴ προδῶθ' ἑτεροφώνωι στρατῶι·
κλύετε παρθένων κλύετε πανδίκως
χειροτόνους λιτάς.

ἰὼ φίλοι δαίμονες, ant. 3
λυτήριοί ‹τ'› ἀμφιβάντες πόλιν
δείξαθ' ὡς φιλοπόλεις,
μέλεσθέ θ' ἱερῶν
δαμίων, μελόμενοι δ' ἀρήξατε·
φιλοθύτων δέ τοι πόλεος ὀργίων
μνήστορες ἔστέ μοι.

ET. ὑμᾶς ἐρωτῶ, θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά,
ἦ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόληι σωτήρια
στρατῶι τε θάρσος τῶιδε πυργηρουμένωι,
βρέτη πεσούσας πρὸς πολισσούχων θεῶν
αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήματα;
μήτ' ἐν κακοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φίλη
ξύνοικος εἴην τῶι γυναικείωι γένει·
κρατοῦσα μὲν γὰρ οὐχ ὁμιλητὸν θράσος,
δείσασα δ' οἴκωι καὶ πόληι πλέον κακόν.
καὶ νῦν πολίταις τάσδε διαδρόμους φυγάς
θεῖσαι διερροθήσατ' ἄψυχον κάκην,

il verdetto di guerra e che questo scontro termini puro.
E tu beata, Onca sovrana, resta davanti alla città
e salva il tuo tempio dalle sette porte.

O dèi che tutto potete,
dèi e dee, che tutto compite, voi che di questa terra
sorvegliate le mura,
e questa città, travagliata dalla guerra,
non consegnatela in balìa di un esercito di lingua
straniera:
prestate ascolto a queste fanciulle! Ascolto – è giusto! –
alle nostre suppliche a mani tese!

Voi che siete i miei dèi,
siate i miei liberatori: mettetevi intorno alla città
e dimostrate così che vi è cara!
Voi avete a cuore i riti che celebra
il nostro popolo: ora aiutateci!
Sacrifici e misteri celebra la città:
ricordatevene ora, per me.

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 ai nostri guerrieri accerchiati dentro le mura, prostrandovi così, davanti alle statue degli dèi della città, a strillare e a sbraitare, voi, detestabili da chiunque abbia cervello?

Mai e poi mai nelle disgrazie – ma neppure nella buona sorte – voglio avere a che fare con la genìa delle donne! La donna! Quando si sente forte è intrattabile, è di una prepotenza impossibile; quando invece ha un qualche timore è un malanno ancora più grande: donna fa danno alla casa e alla città.

Così è anche ora: con queste corse, di qua e di là, in preda al panico, frastornate i nostri cittadini e fate serpeggia-

τὰ τῶν θύραθεν δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλετε,
αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθούμεθα.
τοιαῦτά τἂν γυναιξὶ συνναίων ἔχοις.
κεἰ μή τις ἀρχῆς τῆς ἐμῆς ἀκούσεται,
ἀνὴρ γυνή τε χὥτι τῶν μεταίχμιον,
ψῆφος κατ' αὐτῶν ὀλεθρία βουλεύσεται,
λευστῆρα δήμου δ' οὗ τι μὴ φύγῃ μόρον.
μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω,
τἄξωθεν· ἔνδον δ' οὖσα μὴ βλάβην τίθει.
ἤκουσας, ἢ οὐκ ἤκουσας; ἢ κωφῆι λέγω;

ΧΟ. ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεισ' ἀκού- str. 1
σασα τὸν ἁρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον,
ὅτε τε σύριγγες ἔκλαγξαν ἑλίτροχοι,
ἱππικῶν τ' ἄπυεν
πηδαλίων διαστόμια, πυριγενετᾶν χαλινῶν.
ΕΤ. τί οὖν; ὁ ναύτης ἆρα μὴ 'ς πρῶιραν φυγών
πρύμνηθεν ηὗρε μηχανὴν σωτηρίας
νεὼς καμούσης ποντίωι πρὸς κύματι;

ΧΟ. ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ- ant. 1
χαῖα βρέτη, θεοῖσι πίσυνος, νιφάδος
ὅτ' ὀλοᾶς νειφομένας βρόμος ἐν πύλαις·
δὴ τότ' ἤρθην φόβωι
πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεος ἵν' ὑπερέχοιεν ἀλκάν.
ΕΤ. πύργον στέγειν εὔχεσθε πολέμιον δόρυ;

re scoramento e viltà; e favorite invece, quanto meglio non si potrebbe, i nemici che stanno là fuori. E così 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 condanna: sarà lapidato dal popolo e non potrà scampare in alcun modo alla morte! Sta all'uomo, e non certo alla donna, decidere, su tutto quanto accade fuori delle mura di casa; a casa, dunque, vai dentro! Donna non fare altro danno! Mi hai sentito o non mi hai sentito? E che? Sto parlando a una sorda?

CORO
Figlio di Edipo, mio caro, ho avuto paura a sentire
lo strepito dei carri: quel fragore fragore,
le ruote che stridono, girando in tondo!
E i cavalli che mugghiano, stringendo
in bocca il morso 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 sbattuta tra le ondate del mare?

CORO
Ma è dagli dèi 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 aiutassero la
[nostra città.
ETEOCLE
Pregate che la rocca resista alle armi nemiche? Ma

οὐκοῦν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν· ἀλλ' οὖν θεούς
τοὺς τῆς ἁλούσης πόλεος ἐκλείπειν λόγος.

ΧΟ. μήποτ' ἐμὸν κατ' αἰῶνα λίποι θεῶν str. 2
ἄδε πανάγυρις, μηδ' ἐπίδοιμι τάνδ'
ἀστυδρομουμέναν πόλιν καὶ †στράτευμ'
ἁπτόμενον† πυρὶ δαΐωι.
ΕΤ. μή μοι θεοὺς καλοῦσα βουλεύου κακῶς·
Πειθαρχία γάρ ἐστι, τῆς Εὐπραξίας
μήτηρ, γυνὴ Σωτῆρος· ὧδ' ἔχει λόγος.

ΧΟ. ἔστι· θεοῦ δ' ἔτ' ἰσχὺς καθυπερτέρα· ant. 2
πολλάκι δ' ἐν κακοῖσιν τὸν ἀμήχανον
κἀκ χαλεπᾶς δύας ὕπερθ' ὀμμάτων
κριμναμενᾶν νεφελᾶν ὀρθοῖ.
ΕΤ. ἀνδρῶν τάδ' ἐστί, σφάγια καὶ χρηστήρια
θεοῖσιν ἔρδειν πολεμίων πειρωμένους·
σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων.

ΧΟ. διὰ θεῶν πόλιν νεμόμεθ' ἀδάματον, str. 3
δυσμενέων δ' ὄχλον πύργος ἀποστέγει.
τίς τάδε νέμεσις στυγεῖ;
ΕΤ. οὗτοι φθονῶ σοι δαιμόνων τιμᾶν γένος·
ἀλλ' ὡς πολίτας μὴ κακοσπλάγχνους τιθῆις,
εὔκηλος ἴσθι μηδ' ἄγαν ὑπερφοβοῦ.

questo dipende dagli dèi; e al contrario, come si dice: «Città conquistata gli dèi 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 dalle fiamme del† fuoco che tutto devasta!
ETEOCLE
Invoca pure gli dèi, ma non avere 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 nelle sventure non ha più risorse,
ed è abbattuto da gravi difficoltà, quando 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 dèi e trarre vaticini, quando ci cimentiamo contro i nemici. Compito tuo è invece fare silenzio e startene a casa!

CORO
Grazie agli dèi la città che abitiamo non è mai stata vinta;
grazie agli dèi queste mura da sempre respingono
[gli eserciti ostili.
In nome di quale giustizia puoi disdegnare tutto questo?
ETEOCLE
Non è questo che ti rimprovero, di onorare tutti quanti gli dèi; ma non voglio che tu renda smidollati gli abitanti di questa città! Sta calma dunque e non sconvolgerti così per il terrore!

ΧΟ. ποτανὸν κλυοῦσα πάταγον ἄμ' ἰᾶι ant. 3
ταρβοσύνωι φόβωι τάνδ' ἐς ἀκρόπτολιν,
τίμιον ἕδος, ἰκόμαν.
ΕΤ. μή νυν, ἐὰν θνήισκοντας ἢ τετρωμένους
πύθησθε, κωκυτοῖσιν ἁρπαλίζετε·
τούτωι γὰρ Ἄρης βόσκεται, φόνωι βροτῶν.

ΧΟ. καὶ μὴν ἀκούω γ' ἱππικῶν φρυαγμάτων.
ΕΤ. μή νυν ἀκούουσ' ἐμφανῶς ἄκου' ἄγαν.
ΧΟ. στένει πόλισμα γῆθεν, ὡς κυκλουμένων.
ΕΤ. οὐκοῦν ἔμ' ἀρκεῖ τῶνδε βουλεύειν πέρι.
ΧΟ. δέδοικ'· ἀραγμὸς δ' ἐν πύλαις ὀφέλλεται.
ΕΤ. οὐ σῖγα μηδὲν τῶνδ' ἐρεῖς κατὰ πτόλιν;
ΧΟ. ὦ ξυντέλεια, μὴ προδῶις πυργώματα.
ΕΤ. οὐκ εἰς φθόρον σιγῶσ' ἀνασχήσηι τάδε;
ΧΟ. θεοὶ πολῖται, μή με δουλείας τυχεῖν.
ΕΤ. αὐτή σε δουλοῖς κἀμὲ καὶ πᾶσαν πόλιν.
ΧΟ. ὦ παγκρατὲς Ζεῦ, τρέψον εἰς ἐχθροὺς βέλος.

CORO
Ma io all'improvviso ho sentito aleggiare un frastuono
[e grida insieme:
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 avide sui singhiozzi, perché proprio di questo 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: siamo circondati!
ETEOCLE
Per questo ci sono io a decidere, 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 abbandonare queste mura!
ETEOCLE
Ma va' alla malora! Non puoi tenertelo per te e stare zitta?
CORO
Dèi 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 rivolgi il tuo fulmine!

ΕΤ. ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἷον ὤπασας γένος.
ΧΟ. μοχθηρόν – ὥσπερ ἄνδρας ὧν ἁλῶι πόλις.
ΕΤ. παλινστομεῖς αὖ θιγγάνουσ' ἀγαλμάτων;
ΧΟ. ἀψυχίαι γὰρ γλῶσσαν ἁρπάζει φόβος.
ΕΤ. αἰτουμένωι μοι κοῦφον εἰ δοίης τέλος.
ΧΟ. λέγοις ἂν ὡς τάχιστα, καὶ τάχ' εἴσομαι.
ΕΤ. σίγησον ὦ τάλαινα, μὴ φίλους φόβει.
ΧΟ. σιγῶ. ξὺν ἄλλοις πείσομαι τὸ μόρσιμον.
ΕΤ. τοῦτ' ἀντ' ἐκείνων τοὔπος αἰροῦμαι σέθεν·
καὶ πρός γε τούτοις ἐκτὸς οὖσ' ἀγαλμάτων
εὔχου τὰ κρείσσω, ξυμμάχους εἶναι θεούς·
κἀμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων ἔπειτα σύ
ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον,
Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς,
θάρσος φίλοις, λύουσα πολέμιον φόβον.
ἐγὼ δὲ χώρας τοῖς πολισσούχοις θεοῖς,
πεδιονόμοις τε κἀγορᾶς ἐπισκόποις,
Δίρκης τε πηγαῖς ὕδατί θ' Ἰσμηνοῦ λέγω,
εὖ ξυντυχόντων καὶ πόλεως σεσωμένης
μήλοισιν αἱμάσσοντας ἑστίας θεῶν
{ταυροκτονοῦντας θεοῖσιν ὧδ' ἐπεύχομαι}
θήσειν τρόπαια †πολεμίων δ' ἐσθήμασι†
λάφυρα δάιων δουρίπληχθ' ἁγνοῖς δόμοις.
{στέψω πρὸ ναῶν πολεμίων δ' ἐσθήματα}

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 farla.
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 giusta, non le altre, che voglio sentire da te. E poi, stai lontana dalle statue, e prega invece per la cosa più importante: che gli dèi siano al nostro fianco in battaglia.

Ascolta prima la mia preghiera e poi innalza tu il sacro grido, il peana propiziatorio: la voce che accompagna, secondo il costume ellenico, i sacrifici. Così infonderai coraggio ai nostri e dissolverai la paura della guerra.

Io intanto agli dèi 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 dico che se avremo buona fortuna e se la città sarà salva, allora il sangue delle greggi scorrerà sui focolari divini; {e prometto di sgozzare un toro in loro onore}, innalzeremo trofei †con le spoglie nemiche† e appenderemo trofei ai loro templi sacri {incoronerò i loro templi con le spoglie dei nemici}.

τοιαῦτ' ἐπεύχου μὴ φιλοστόνως θεοῖς,
μηδ' ἐν ματαίοις κἀγρίοις ποιφύγμασιν·
οὐ γάρ τι μᾶλλον μὴ φύγῃς τὸ μόρσιμον.
ἐγὼ δέ γ' ἄνδρας ἓξ ἐμοὶ ξὺν ἑβδόμωι
ἀντηρέτας ἐχθροῖσι τὸν μέγαν τρόπον
εἰς ἑπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολών,
πρὶν ἀγγέλους σπερχνούς τε καὶ ταχυρρόθους
λόγους ἱκέσθαι καὶ φλέγειν χρείας ὕπο.

XO. μέλει, φόβωι δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ· str. 1
γείτονες δὲ καρδιᾶς
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
τὸν ἀμφιτειχῆ λεών,
δράκοντας ὥς τις τέκνων
ὑπερδέδοικεν λεχαίων δυσευνάτορας
πάντρομος πελειάς.
τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ πύργους
πανδαμεὶ πανομιλεί
στείχουσιν – τί γένωμαι; –
τοὶ δ' ἐπ' ἀμφιβόλοισιν
ἰάπτουσι πολίταις
χερμάδ' ὀκριόεσσαν.
παντὶ τρόπωι, Διογενεῖς
θεοί, πόλιν καὶ στρατὸν
Καδμογενῆ ῥύεσθε.

ποῖον δ' ἀμείψεσθε γαίας πέδον ant. 1
τᾶσδ' ἄρειον, ἐχθροῖς
ἀφέντες τὰν βαθύχθον' αἶαν
ὕδωρ τε Διρκαῖον, εὐ-
τραφέστατον πωμάτων
ὅσων ἵησιν Ποσειδὰν ὁ γαιάοχος
Τηθύος τε παῖδες;

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

Io ora vado a schierare sei guerrieri e me stesso per settimo, per contrastare con forza i nemici ai sette varchi delle mura: prima che le parole dei messi giungano concitate e confuse, prima che divampi la fiamma di necessità.

CORO
Sì, così vorrei; ma per il terrore non ha sonno il mio cuore.
Mi stringono dentro al petto
le angosce e rinfocolano la paura:
è già intorno alle mura, l'armata!
Come paventa i serpenti per i suoi piccoli appena nati,
non li vuole dentro nel nido
la tremebonda colomba;
così quelli, contro le nostre mura,
da ogni parte, in gran massa, 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, dèi, la nostra città e i suoi guerrieri
gente di Cadmo, voi proteggete!

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 i figli di Teti?

πρὸς τάδ' ὦ πολιοῦχοι
θεοὶ τοῖσι μὲν ἔξω
πύργων ἀνδρολέτειραν
κάκαν, ῥίψοπλον ἄταν,
ἐμβαλόντες ἄροισθε
κῦδος τοῖσδε πολίταις,
καὶ πόλεως ῥύτορες ‹ἔστ'›
εὔεδροί τε στάθητ'
ὀξυγόοις λιταῖσιν.

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' ὠγυγίαν str. 2
Ἅΐδαι προϊάψαι, δορὸς ἄγραν
δουλίαν, ψαφαρᾶι σποδῶι
ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν
περθομέναν ἀτίμως,
τὰς δὲ κεχειρωμένας ἄγεσθαι, ἐΐ,
νέας τε καὶ παλαιάς
ἱππηδὸν πλοκάμων, περιρ-
ρηγνυμένων φαρέων· βοᾶι δ'
ἐκκενουμένα πόλις,
λαΐδος ὀλλυμένας μειξοθρόου.
βαρείας τοι τύχας προταρβῶ.

κλαυτὸν δ' ἀρτιτρόφους ὠμοδρόπους ant. 2
νομίμων προπάροιθεν διαμεῖψαι
δωμάτων στυγερὰν ὁδόν·
ἢ τὸν φθίμενον γὰρ προλέγω
βέλτερα τῶνδε πράσσειν.
πολλὰ γάρ, εὖτε πτόλις δαμασθῆι, ἐΐ,
δυστυχῆ τε πράσσει·
ἄλλος δ' ἄλλον ἄγει, φονεύ-
ει, τὰ δὲ πυρφορεῖ· καπνῶι
{δὲ} χραίνεται πόλισμ' ἅπαν·

Per tutto questo, o dèi
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 ‹sarete› i salvatori
e resterete ben saldi sui vostri seggi,
se ascoltate queste suppliche, questi 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 dèi,
senza onore distrutta!
E le donne dei vinti trascinate, ghermite, ah ah!
giovani e vecchie,
come cavalle per i capelli tirate; fatte a brani
le loro vesti. Un boato:
la città 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 questa:
perché molte pene ha da soffrire la città conquistata, ah ah!
Molte sventure avrà da patire!
Di qua, il vincitore il vinto trascina,
assassina; di là, appicca fuoco di incendio: e per il fumo
{poi} la città è già tutta bruna.

μαινόμενος δ' ἐπιπνεῖ λαοδάμας
μιαίνων εὐσέβειαν Ἄρης.

κορκορυγαὶ δ' ἀν' ἄστυ, ποτὶ {πτόλιν} δ' [ὀρκάνα str. 3
πυργῶτις, πρὸς ἀνδρὸς δ' ἀνὴρ
‹– ∪› δορὶ καίνεται·
βλαχαὶ δ' αἱματόεσσαι
τῶν ἐπιμαστιδίων
ἀρτιτρεφεῖς βρέμονται.
ἁρπαγαὶ δέ, διαδρομᾶν ὁμαίμονες·
ξυμβολεῖ φέρων φέροντι
καὶ κενὸς κενὸν καλεῖ
ξύννομον θέλων ἔχειν,
οὔτε μεῖον οὔτ' ἴσον λελιμμένοι·
τὰ δ' ἐκ τῶνδ' εἰκάσαι λόγος πάρα.

παντοδαπὸς δὲ καρπὸς χαμάδις πεσὼν ant. 3
ἀλγύνει κυρήσας πικρῶν
ὄμμα θαλαμηπόλων,
πολλὰ δ' ἀκριτόφυρτος
γᾶς δόσις οὐτιδανοῖς
ἐν ῥοθίοις φορεῖται.
δμωΐδες δὲ καινοπήμονες νέαι
†τλήμονες εὐνὰν αἰχμάλωτον
ἀνδρὸς εὐτυχοῦντος†, ὡς
δυσμενοῦς ὑπερτέρου
ἐλπίς ἐστι νύκτερον τέλος μολεῖν
παγκλαύτων ἀλγέων ἐπίρροθον.

— ὅ τοι κατόπτης, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, στρατοῦ
πευθώ τιν' ἧμιν ὦ φίλαι νέαν φέρει,
σπουδῇ διώκων πομπίμους χνόας ποδῶν.

Impazzano i nemici; è un vento che scuote i guerrieri,
che contamina ogni pietà: vento di Ares.

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 è meno avido, ciascuno vuole di più!
Puoi immaginare cosa da tutto questo accadrà.

Frutti diversi sparsi per terra, caduti,
desolazione per chi vi si imbatte, crudo
spettacolo per le ancelle del talamo:
tutti mischiati, confusi,
i doni della terra sono rapiti,
trascinati nel flusso del niente.
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 del dolore e del pianto.

– Ecco la spia – è lui, mi pare!– che torna dal campo e ci porta, mie care, qualche notizia. Corre in fretta! Come avesse ruote veloci ai piedi!

— καὶ μὴν ἄναξ ὅδ' αὐτὸς Οἰδίπου τόκος
εἰς ἀρτίκολλον, ἀγγέλου λόγον μαθεῖν·
σπουδὴ δὲ καὶ τοῦδ' οὐκ ἀπαρτίζει πόδα.
ΑΓ. λέγοιμ' ἂν εἰδὼς εὖ τὰ τῶν ἐναντίων,
ὥς τ' ἐν πύλαις ἕκαστος εἵληχεν πάλον.
Τυδεὺς μὲν ἤδη πρὸς πύλησι Προιτίσιν
βρέμει· πόρον δ' Ἰσμηνὸν οὐκ ἐᾶι περᾶν
ὁ μάντις· οὐ γὰρ σφάγια γίγνεται καλά.
Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος
μεσημβριναῖς κλαγγῆσιν ὡς δράκων βοᾶι·
θείνει δ' ὀνείδει μάντιν Οἰκλείδην σοφόν,
σαίνειν μόρον τε καὶ μάχην ἀψυχίαι.
τοιαῦτ' ἀϋτῶν τρεῖς κατασκίους λόφους
σείει, κράνους χαίτωμ', ὑπ' ἀσπίδος δὲ τῶι
χαλκήλατοι κλάζουσι κώδωνες φόβον·
ἔχει δ' ὑπέρφρον σῆμ' ἐπ' ἀσπίδος τόδε,
φλέγονθ' ὑπ' ἄστροις οὐρανὸν τετυγμένον·
λαμπρὰ δὲ πανσέληνος ἐν μέσωι σάκει,
πρέσβιστον ἄστρων, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει.
τοιαῦτ' ἀλύων ταῖς ὑπερκόμποις σαγαῖς
βοᾶι παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἐρῶν,
ἵππος χαλινῶν ὡς κατασθμαίνων μένει,
ὅστις βοὴν σάλπιγγος ὁρμαίνει μένων.
τίν' ἀντιτάξεις τῶιδε; τίς Προίτου πυλῶν
κλήιθρων λυθέντων προστατεῖν φερέγγυος;
ΕΤ. κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὔτιν' ἂν τρέσαιμ' ἐγώ,
οὐδ' ἑλκοποιὰ γίγνεται τὰ σήματα·
λόφοι δὲ κώδων τ' οὐ δάκνουσ' ἄνευ δορός.
καὶ νύκτα ταύτην ἣν λέγεις ἐπ' ἀσπίδος
ἄστροισι μαρμαίρουσαν οὐρανοῦ κυρεῖν,
τάχ' ἂν γένοιτο μάντις ἀνοία τινί.

– 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: arriva di fretta anche lui e il suo passo è affannato!

MESSAGGERO

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'indovino non gli consente di passare il guado dell'Ismeno perché i segni delle vittime non sono propizi. Ma Tideo smania, avido di battaglia. Sbraita fastidioso come un serpente che sibila nel meriggio: copre di insulti l'indovino, il sapiente figlio di Oicleo; dice che scodinzola come un cane per blandire il 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 tremendo.

Sullo scudo porta quest'insegna superba: un cielo, fiammeggiante di stelle, tutto sbalzato, 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, pure ansima contro le briglie e allo squillo di tromba; pur resta, ma vuole slanciarsi.

Chi gli opporrai a contrastarlo? Chi, quando saranno tolte le sbarre della porta di Preto, chi credi che possa resistergli?

ETEOCLE

Gli orpelli dei guerrieri non mi hanno mai messo paura, e le insegne non hanno mai inferto ferite a 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, potrebbe trasformarsi presto, per qualcuno, in un presagio sventato.

εἰ γὰρ θανόντι νὺξ ἐπ' ὄμμασιν πέσοι,
τῶι τοι φέροντι σῆμ' ὑπέρκομπον τόδε
γένοιτ' ἂν ὀρθῶς ἐνδίκως τ' ἐπώνυμον,
καὐτὸς κατ' αὐτοῦ τήνδ' ὕβριν μαντεύσεται.
ἐγὼ δὲ Τυδεῖ κεδνὸν Ἀστακοῦ τόκον
τῶνδ' ἀντιτάξω προστάτην πυλωμάτων,
μάλ' εὐγενῆ τε καὶ τὸν Αἰσχύνης θρόνον
τιμῶντα καὶ στυγοῦνθ' ὑπέρφρονας λόγους.
αἰσχρῶν γὰρ ἀργός, μὴ κακὸς δ' εἶναι φιλεῖ.
σπαρτῶν δ' ἀπ' ἀνδρῶν, ὧν Ἄρης ἐφείσατο,
ῥίζωμ' ἀνεῖται, κάρτα δ' ἔστ' ἐγχώριος,
Μελάνιππος· ἔργον δ' ἐν κύβοις Ἄρης κρινεῖ·
Δίκη δ' ὁμαίμων κάρτά νιν προστέλλεται
εἴργειν τεκούσηι μητρὶ πολέμιον δόρυ.

ΧΟ. τὸν ἀμόν νυν ἀντίπαλον εὐτυχεῖν str. I
θεοὶ δοῖεν, ὡς δικαίως πόλεως
πρόμαχος ὄρνυται· τρέμω δ' αἱματη-
φόρους μόρους ὑπὲρ φίλων
ὀλομένων ἰδέσθαι.

ΑΓ. τούτωι μὲν οὕτως εὐτυχεῖν δοῖεν θεοί.
Καπανεὺς δ' ἐπ' Ἠλέκτρασιν εἴληχεν πύλαις·
γίγας ὅδ' ἄλλος, τοῦ πάρος λελεγμένου
μείζων, ὁ κόμπος δ' οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ·
{πύργοις δ' ἀπειλεῖ δεῖν', ἃ μὴ κραίνοι τύχη·}
θεοῦ τε γὰρ θέλοντος ἐκπέρσειν πόλιν
καὶ μὴ θέλοντός φησιν, οὐδὲ τὴν Διός
ἔριν πέδοι σκήψασαν ἐμποδὼν σχεθεῖν·
τὰς δ' ἀστραπάς τε καὶ κεραυνίους βολάς
μεσημβρινοῖσι θάλπεσιν προσήικασεν.
ἔχει δὲ σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον,

Quando uno muore, infatti, la notte cade sopra ai suoi occhi: e 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.

E io contro Tideo, il valoroso figlio di Astaco opporrò, a difendere quella porta: è nobile di gente, venera il trono dell'Onore e detesta le parole superbe; è incapace di azioni ignobili e non usa comportarsi da vile. Agli Sparti, che Ares risparmiò, risalgono le sue radici: è proprio stirpe di questa terra, il nostro Melanippo! È pur sempre Ares che decide ai dadi l'esito dell'impresa; ma tuttavia la Giustizia del sangue manda lui, proprio lui, a respingere dalla sua terra – la madre che l'ha partorito – le armi nemiche.

CORO
Al nostro campione buona fortuna
gli dèi concedano, a lui che in nome della giustizia per [la sua città
va a combattere. Ma io tremo: il sangue,
la morte di chi cadrà per difendere i suoi cari
– no! – non li voglio vedere!

MESSAGGERO
Sì: a lui gli dèi concedano buona fortuna!

Poi c'è Capaneo, a cui è toccata in sorte la porta di Elettra: costui è un nuovo 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 dèi 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 sue saette riscaldano, dice, come i raggi del sole a mezzogiorno.

Porta come insegna un uomo nudo con una fiaccola:

φλέγει δὲ λαμπὰς διὰ χερῶν ὡπλισμένη·
χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν "πρήσω πόλιν".
τοιῶιδε φωτί, πέμπε, τίς ξυστήσεται,
τίς ἄνδρα κομπάζοντα μὴ τρέσας μενεῖ;
ET. καὶ τῶιδε κέρδει κέρδος ἄλλο τίκτεται.
τῶν τοι ματαίων ἀνδράσιν φρονημάτων
ἡ γλῶσσ' ἀληθὴς γίγνεται κατήγορος.
Καπανεὺς δ' ἀπειλεῖ δρᾶν παρεσκευασμένοις·
θεοὺς ἀτίζων κἀπογυμνάζων στόμα
χαρᾶι ματαίαι θνητὸς ὢν εἰς οὐρανόν
πέμπει γεγωνὰ Ζηνὶ κυμαίνονθ' ἔπη·
πέποιθα δ' αὐτῶι ξὺν δίκηι τὸν πυρφόρον
ἥξειν κεραυνόν, οὐδὲν ἐξεικασμένον.
{μεσημβρινοῖσι θάλπεσιν τοῖς ἡλίου.}
ἀνὴρ δ' ἐπ' αὐτῶι, κεἰ στόμαργός ἐστ' ἄγαν,
αἴθων τέτακται λῆμα, Πολυφόντου βία,
φερέγγυον φρούρημα, προστατηρίας
Ἀρτέμιδος εὐνοίασι σύν τ' ἄλλοις θεοῖς.
λέγ' ἄλλον ἄλλαις ἐν πύλαις εἰληχότα.

ΧΟ. ὄλοιθ' ὃς πόληι μεγάλ' ἐπεύχεται, ant. 1
κεραυνοῦ δέ νιν βέλος ἐπισχέθοι
πρὶν ἐμὸν εἰσθορεῖν δόμον πωλικῶν θ'
ἑδωλίων ὑπερκόπωι
δορί ποτ' ἐκλαπάξαι.

ΑΓ. {καὶ μὴν τὸν ἐντεῦθεν λαχόντα πρὸς πύλαις}
λέξω· τρίτωι γὰρ Ἐτεόκλωι τρίτος πάλος
ἐξ ὑπτίου ἥδησεν εὐχάλκου κράνους,
πύλησι Νηΐστησι προσβαλεῖν λόχον.
ἵππους δ' ἐν ἀμπυκτῆρσιν ἐμβριμωμένας

brucia quel fuoco che impugna come un'arma; e una scritta, a lettere d'oro, proclama «Brucerò la città».

Contro questo eroe devi mandare... chi mai potrà contrastarlo? Chi resisterà senza tremare di fronte a un guerriero così tracotante?

ETEOCLE

Ecco un altro punto a nostro favore! Vero è che per gli uomini pieni di vana superbia, la lingua davvero è infida. Capaneo sta là a lanciare minacce, contro chi è già pronto all'azione: non rispetta gli dèi, gli basta stancarsi la bocca, contento e incosciente, lui – un mortale! – che scaglia contro il cielo, contro Zeus stesso, una fiumana di parole!

Sono certo che arriverà per punirlo proprio il fuoco: e sarà un fulmine, non proprio tiepido {come i raggi del sole a mezzogiorno!}.

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, sarà benevola e con lei gli altri dèi.

Dimmi di un altro, a un'altra porta estratto a sorte.

CORO

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

MESSAGGERO

{Del prossimo, toccato in sorte alla prossima porta}

Ora ti dirò che per terzo a Eteocle, al terzo sorteggio uscito dal cavo del bell'elmo di bronzo, toccò di condurre la sua schiera alla porta di Neiste.

Fa roteare in cerchio le sue cavalle che fremono sotto

δινεῖ, θελούσας πρὸς πύλαις πεπτωκέναι·
φιμοὶ δὲ συρίζουσι βάρβαρον τρόπον
μυκτηροκόμποις πνεύμασιν πληρούμενοι.
ἐσχημάτισται δ' ἀσπὶς οὐ σμικρὸν τρόπον·
ἀνὴρ δ' ὁπλίτης κλίμακος προσαμβάσεις
στείχει πρὸς ἐχθρῶν πύργον, ἐκπέρσαι θέλων·
βοᾶι δὲ χοὗτος γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖς,
ὡς οὐδ' ἂν Ἄρης σφ' ἐκβάλοι πυργωμάτων.
καὶ τῶιδε φωτὶ πέμπε τὸν φερέγγυον
πόλεως ἀπείργειν τῆσδε δούλιον ζυγόν.

ET. {πέμποιμ' ἂν ἤδη τόνδε, σὺν τύχηι δέ τωι·}
καὶ δὴ πέπεμπται, κόμπον ἐν χειροῖν ἔχων,
Μεγαρεύς, Κρέοντος σπέρμα τοῦ σπαρτῶν γένους,
ὃς οὔ τι μάργων ἱππικῶν φρυαγμάτων
βρόμον φοβηθεὶς ἐκ πυλῶν χωρήσεται,
ἀλλ' ἢ θανὼν τροφεῖα πληρώσει χθονί
ἢ καὶ δύ' ἄνδρε καὶ πόλισμ' ἐπ' ἀσπίδος
ἑλὼν λαφύροις δῶμα κοσμήσει πατρός.
κόμπαζ' ἐπ' ἄλλωι, μηδέ μοι φθόνει λέγων.

XO. ἐπεύχομαι δὴ σὲ μὲν εὐτυχεῖν, ἰὼ str. 2
πρόμαχ' ἐμῶν δόμων, τοῖσι δὲ δυστυχεῖν·
ὡς δ' ὑπέραυχα βάζουσιν ἐπὶ πτόληι
μαινομέναι φρενί, τώς νιν
Ζεὺς νεμέτωρ ἐπίδοι κοταίνων.

AΓ. τέταρτος ἄλλος γείτονας πύλας ἔχων
Ὄγκας Ἀθάνας ξὺν βοῆι παρίσταται,
Ἱπποµέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος·

i frontali, smaniose di lanciarsi contro la porta. Le musoliere sibilano: suoni aspri e barbari dalle froge che ansimano forte.

Il suo scudo è ornato da una figura non certo da poco: un guerriero in armi sale per una scala, su per le mura nemiche, per espugnarle. Anche qui tuona una scritta, di lettere incise: dice che neppure Ares riuscirà a buttarlo giù dalle mura.

Contro quest'eroe tu devi mandare un difensore che allontani dalla città il giogo della schiavitù.

ETEOCLE

{Manderò questo e che abbia fortuna!}

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

Non è uomo che si spaventi per strani nitriti di cavalli imbizzarriti: non cederà il passo alla porta! O morirà e ripagherà così il debito alla terra che l'ha nutrito, oppure entrambi i guerrieri, insieme alla rocca che sta sullo scudo, conquisterà e con quel bottino adornerà la casa di suo padre.

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

CORO

Prego ancora che tu abbia fortuna, ah!
tu che combatti per difendere le nostre case! Disgrazia,
[invece, invoco sui nostri nemici!
Sbraitano arroganti contro la nostra città:
sono dei pazzi! Zeus, il vendicatore,
rivolga contro di loro lo sguardo dell'ira!

MESSAGGERO

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

ἄλω‹ν› δὲ πολλήν, ἀσπίδος κύκλον λέγω,
ἔφριξα δινήσαντος· οὐκ ἄλλως ἐρῶ.
ὁ σηματουργὸς δ' οὔ τις εὐτελὴς ἄρ' ἦν,
ὅστις τόδ' ἔργον ὤπασεν πρὸς ἀσπίδι,
Τυφῶν ἰέντα πυρπνόον διὰ στόμα
λιγνὺν μέλαιναν, αἰόλην πυρὸς κάσιν·
ὄφεων δὲ πλεκτάνησι περίδρομον κύτος
προσηδάφισται κοιλογάστορος κύκλου.
αὐτὸς δ' ἐπηλάλαξεν, ἔνθεος δ' Ἄρει
βακχᾶι πρὸς ἀλκὴν θυιὰς ὥς, φόβον βλέπων.
τοιοῦδε φωτὸς πεῖραν εὖ φυλακτέον·
Φόβος γὰρ ἤδη πρὸς πύλαις κομπάζεται.

ET. πρῶτον μὲν Ὄγκα Παλλάς, ἥτ' ἀγχίπτολις
πύλησι γείτων, ἀνδρὸς ἐχθαίρουσ' ὕβριν
εἴρξει, νεοσσῶν ὡς δράκοντα δύσχιμον·
Ὑπέρβιος δέ, κεδνὸς Οἴνοπος τόκος,
ἀνὴρ κατ' ἄνδρα τοῦτον ἡιρέθη, θέλων
ἐξιστορῆσαι μοῖραν ἐν χρείαι τύχης,
οὔτ' εἶδος οὔτε θυμὸν οὐδ' ὅπλων σχέσιν
μωμητός. Ἑρμῆς δ' εὐλόγως ξυνήγαγεν·
ἐχθρὸς γὰρ ἀνὴρ ἀνδρὶ τῶι ξυστήσεται,
ξυνοίσετον δὲ πολεμίους ἐπ' ἀσπίδων
θεούς· ὁ μὲν γὰρ πυρπνόον Τυφῶν ἔχει,
Ὑπερβίωι δὲ Ζεὺς πατὴρ ἐπ' ἀσπίδος
σταδαῖος ἧσται, διὰ χερὸς βέλος φλέγων.
{κοὔπώ τις εἶδε Ζῆνά που νικώμενον.}
τοιάδε μέν τοι προσφίλεια δαιμόνων·
πρὸς τῶν κρατούντων δ' ἐσμέν, οἳ δ' ἡσσωμένων,
εἰ Ζεύς γε Τυφῶ καρτερώτερος μάχηι·
εἰκὸς δὲ πράξειν ἄνδρας ὧδ' ἀντιστάτας,
Ὑπερβίωι τε πρὸς λόγον τοῦ σήματος
σωτὴρ γένοιτ' ἂν Ζεὺς ἐπ' ἀσπίδος τυχών.

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

L'artista che gli ha fatto l'emblema non era certo un incapace; questo è il lavoro applicato al suo scudo: Tifone, dalla bocca di fuoco, alita una caligine nera, e insieme volute di fiamma. Serpenti attorcigliati fissano tutt'intorno sul bordo la piastra incavata al cerchione.

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

Questo 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, proprio a quella porta, abbraccia la nostra città. Lei, che ha in odio la superbia di quel guerriero, lo terrà lontano come un serpente schifoso dal nido dei suoi piccoli!

Poi sarà Iperbio, valoroso figlio di Enopo, guerriero di fronte a guerriero, a contrastarlo: 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 dèi che stanno sui loro scudi: quell'altro porta Tifone dall'alito di fuoco, ma sullo scudo di Iperbio lo stesso padre Zeus sta eretto impugnando la folgorante saetta. {E davvero nessuno ha mai saputo che Zeus sia stato sconfitto!}

Così sono schierati gli dèi, queste le alleanze: noi siamo dalla parte dei vincitori, loro da quella dei vinti, se è vero che Zeus nello scontro ha sopraffatto Tifone. È dato credere che l'esito sarà lo stesso per i due guerrieri che si affronteranno; per Iperbio, in ragione dell'insegna, Zeus che sta sul suo scudo sarà il Salvatore.

ΧΟ. πέποιθά ‹τοι› τὸν Διὸς ἀντίτυπον ἔχοντ' ἄφιλον ἐν σάκει τοῦ χθονίου δέμας δαίμονος, ἐχθρὸν εἴκασμα βροτοῖς τε καὶ δαροβίοισι θεοῖσιν, πρόσθε πυλᾶν κεφαλὰν ἰάψειν. ant. 2

ΑΓ. οὕτω γένοιτο. τὸν δὲ πέμπτον αὖ λέγω, πέμπτῃσι προσταχθέντα Βορραίαις πύλαις τύμβον κατ' αὐτὸν Διογενοῦς Ἀμφίονος· ὄμνυσι δ' αἰχμὴν ἣν ἔχει, μᾶλλον θεοῦ σέβειν πεποιθὼς ὀμμάτων θ' ὑπέρτερον, ἢ μὴν λαπάξειν ἄστυ Καδμείων βίαι. Ἄρεως τόδ' αὐδᾶι μητρὸς ἐξ ὀρεσκόου βλάστημα καλλίπρωιρον, ἀνδρόπαις ἀνήρ· στείχει δ' ἴουλος ἄρτι διὰ παρηΐδων, Ὥρας φυούσης, ταρφὺς ἀντέλλουσα θρίξ· ὃ δ' ὠμόν, οὔ τι παρθένων ἐπώνυμον φρόνημα, γοργὸν δ' ὄμμ' ἔχων, προσίσταται. οὐ μὴν ἀκόμπαστός γ' ἐφίσταται πύλαις· τὸ γὰρ πόλεως ὄνειδος ἐν χαλκηλάτωι σάκει, κυκλωτῶι σώματος προβλήματι, Σφίγγ' ὠμόσιτον προσμεμηχανημένην γόμφοις ἐνώμα, λαμπρὸν ἔκκρουστον δέμας, φέρει δ' ὑφ' αὑτῆι φῶτα Καδμείων ἕνα, ὡς πλεῖστ' ἐπ' ἀνδρὶ τῶιδ' ἰάπτεσθαι βέλη. ἐλθὼν δ' ἔοικεν οὐ καπηλεύσειν μάχην, μακρᾶς κελεύθου δ' οὐ καταισχυνεῖν πόρον, Παρθενοπαῖος Ἀρκάς. ὅδε τοιόσδ', ἀνὴρ μέτοικος, Ἄργει δ' ἐκτίνων καλὰς τροφάς πύργοις ἀπειλεῖ τοῖσδ' ἃ μὴ κραίνοι θεός.

ΕΤ. εἰ γὰρ τύχοιεν ὧν φρονοῦσι πρὸς θεῶν

CORO
Sono certa ‹davvero› che chi porta l'avversario di Zeus
sullo scudo, chi porta il dèmone, la bestia
infera – figura odiosa ai mortali
e agli dèi sempiterni –
contro la nostra porta si sfracellerà la testa.

MESSAGGERO
E così sia veramente. Ora del quinto vi dico.
Sta schierato alla quinta porta di Borea, proprio presso la tomba di Anfione, figlio di Zeus: giura sulla sua lancia, che venera più degli dèi e su cui confida più che sui suoi occhi, giura che raderà al suolo brutalmente la rocca dei Cadmei.
Questo urlo di guerra alza a gran voce quel nato da madre selvatica, quel virgulto dal bel volto, quel guerriero fanciullo. La peluria sulle guance da poco gli cresce – primavera che sboccia: è già una barba che folta gli spunta. Ma ha l'animo crudele, non certo di fanciulla, come dice il suo nome: con l'occhio di Gorgone avanza all'assalto. No davvero! Non viene senza baldanza contro la nostra porta!
L'onta della nostra città sta sul suo scudo di bronzo battuto, tondo schermo del corpo suo: la Sfinge carnivora, applicata con i chiodi. Lucido, a sbalzo, il mostro risalta e tiene tra le grinfie, sotto di sé, un guerriero Cadmeo, perché più frecce lo possano colpire.
Non sembra che sia venuto a svendere la battaglia! Non si è risparmiato un lungo viaggio per arrivare fino a qui dall'Arcadia, Partenopeo: questo è il suo nome ed è forestiero, ospite in Argo. Ripaga bene il conto alla città che lo nutre, sfidando le nostre mura: che gli dèi non portino a segno le sue minacce!
ETEOCLE
Magari invece, davvero, per i loro vanti blasfemi aves-

αὐτοῖς ἐκείνοις ἀνοσίοις κομπάσμασιν·
ἢ τὰν πανώλεις παγκάκως τ' ὀλοίατο.
ἔστιν δὲ καὶ τῶιδ' ὃν λέγεις τὸν Ἀρκάδα
ἀνὴρ ἄκομπος, χειρ δ' ὁρᾶι τὸ δράσιμον,
Ἄκτωρ, ἀδελφὸς τοῦ πάρος λελεγμένου·
ὃς οὐκ ἐάσει γλῶσσαν ἐργμάτων ἄτερ
εἴσω πυλῶν ῥέουσαν ἀλδαίνειν κακά,
οὐδ' εἰσαμεῖψαι θηρὸς ἐχθίστου δάκος
{εἰκὼ φέροντα πολεμίας ἐπ' ἀσπίδος}
ἔξωθεν εἴσω. τῶι φέροντι μέμψεται,
πυκνοῦ κροτησμοῦ τυγχάνουσ' ὑπὸ πτόλιν.
θεῶν θελόντων τἂν ἀληθεύσαιμ' ἐγώ.

ΧΟ. ἱκνεῖται λόγος διὰ στηθέων, str. 3
τριχὸς δ' ὀρθίας πλόκαμος ἵσταται
μεγάλα μεγαληγόρων κλυούσαι
ἀνοσίων ἀνδρῶν· εἰ θεοὶ θεοί,
τούσδ' ὀλέσειαν ἐν γᾶι.

ΑΓ. ἕκτον λέγοιμ' ἂν ἄνδρα σωφρονέστατον,
ἀλκὴν ἄριστον μάντιν, Ἀμφιάρεω βίαν·
Ὁμολωΐσιν δὲ πρὸς πύλαις τεταγμένος
κακοῖσι βάζει πολλὰ Τυδέως βίαν,
τὸν ἀνδροφόντην, τὸν πόλεως ταράκτορα,
μέγιστον Ἄργει τῶν κακῶν διδάσκαλον,
Ἐρινύος κλητῆρα, πρόσπολον Φόνου,
κακῶν δ' Ἀδράστωι τῶνδε βουλευτήριον·
καὶ τὸν σὸν αὖθις †πρὸς μόραν ἀδελφεόν†,
ἐξυπτιάζων ὄμμα, Πολυνείκους βίαν,
δισσῆι τελευτῆι τοὔνομ' ἐνδατούμενος
καλεῖ· λέγει δὲ τοῦτ' ἔπος διὰ στόμα·
"ἦ τοῖον ἔργον καὶ θεοῖσι προσφιλές
καλόν τ' ἀκοῦσαι καὶ λέγειν μεθυστέροις,

sero dagli dèi la giusta ricompensa! Certamente morirebbero tutti, 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 prima. Lui non permetterà che parole senza fatti penetrino dentro le porte e si diffondano ad alimentare sciagure; né che entri in città {chi porta sullo scudo bellicoso} l'immagine del mostro aborrito: fuori deve restare, mai entrare qui dentro. A chi lo porta sarà invece di scorno: una fitta gragnuola di colpi lo aspetta sotto la rocca! Vogliano gli dèi che le mie parole si avverino!

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

MESSAGGERO
Del sesto ora voglio dirvi, che è il guerriero più saggio: è il migliore dei profeti, il forte Anfiarao.

Alla porta Omoloide è già al suo posto, schierato, e continua a inveire contro il violento Tideo: che è un assassino, che ha sconvolto la sua città, che è il più grande maestro di sciagure per Argo, che provoca Erinni ed è ministro di Strage, che è stato lui a consigliare Adrasto per tutte queste sciagure.

E poi ancora †contro tuo fratello† inveisce; volge altrove lo sguardo, dal forte Polinice, sdoppia il suo nome spezzandolo a metà e lo chiama: «Conflitto, conflitto infinito».

Queste sono le parole che escono dalla sua bocca: «Ma che bella impresa! Davvero una cosa gradita agli dèi, bella a udirsi e a raccontarsi per le generazioni a ve-

πόλιν πατρώιαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς
πορθεῖν, στράτευμ' ἐπακτὸν ἐμβεβληκότα;
μητρός τε πηγὴν τίς κατασβέσει δίκη,
585 πατρίς τε γαῖα σῆς ὑπὸ σπουδῆς δορί
ἁλοῦσα 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' εὔκηλος νέμων
πάγχαλκον ηὔδα. σῆμα δ' οὐκ ἐπῆν κύκλωι·
οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει,
βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενος,
ἐξ ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουλεύματα.
595 τούτωι σοφούς τε κἀγαθοὺς ἀντηρέτας
πέμπειν ἐπαινῶ· δεινός, ὃς θεοὺς σέβει.
ET. φεῦ τοῦ ξυναλλάσσοντος ὄρνιθος βροτοῖς
δίκαιον ἄνδρα τοῖσι δυσσεβεστέροις.
ἐν παντὶ πράγει δ' ἔσθ' ὁμιλίας κακῆς
600 κάκιον οὐδέν, καρπὸς οὐ κομιστέος·
{ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται.}
ἢ γὰρ ξυνεισβὰς πλοῖον εὐσεβὴς ἀνὴρ
ναύτησι θερμοῖς καὶ πανουργίαι τινί
ὄλωλεν ἀνδρῶν ξὺν θεοπτύστωι γένει,
605 ἢ ξὺν πολίταις ἀνδράσιν δίκαιος ὢν
ἐχθροξένοις τε καὶ θεῶν ἀμνήμοσιν
ταὐτοῦ κυρήσας ἐκδίκως ἀγρεύματος
πληγεὶς θεοῦ μάστιγι παγκοίνωι δάμη.
οὕτω δ' ὁ μάντις, υἱὸν Οἰκλέους λέγω,
610 σώφρων δίκαιος ἀγαθὸς εὐσεβὴς ἀνήρ,
μέγας προφήτης, ἀνοσίοισι συμμιγείς
θρασυστόμοισιν ἀνδράσιν βίαι φρενῶν
τείνουσι πομπὴν τὴν μακρὰν πάλιν μολεῖν
Διὸς θέλοντος ξυγκαθελκυσθήσεται.

nire, aggredire e distruggere la città dei padri, gli dèi della propria stirpe, portando all'assalto un esercito straniero! Quale giustizia potrà disseccare la fonte materna? E la tua terra patria, conquistata col furore delle tue armi, come potrà esserti mai alleata?

Io, per quanto mi riguarda, so che andrò a ingrassare questa terra: sono profeta e so che sarò sepolto sotto questo suolo nemico. Ma andiamo a combattere! La morte che mi è destinata – questa la mia speranza – non sarà senza onore!»

Così l'indovino, fermo e composto, con il suo scudo tutto di bronzo, diceva a gran voce; non porta nessuna insegna sul disco, perché non vuole apparire, ma essere valoroso.

Dai profondi solchi della sua mente coglie i frutti e da là germinano i suoi saggi consigli. Contro di lui ti consiglio di mandare avversari che siano prudenti, oltre che valorosi: tremendo è il potere di chi onora gli dèi!

ETEOCLE

Maledetto il destino che nelle imprese mescola un uomo giusto a degli empi! In ogni impresa 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!}

È come un uomo pio che si imbarchi su una nave in mezzo a una ciurma di uomini irosi e malvagi: finisce che va in rovina insieme a quella genìa di uomini aborriti dagli dèi. Oppure quando fra gli abitanti di una città c'è un uomo giusto, in mezzo a gente che non conosce l'ospitalità e non si cura degli dèi, viene preso nella loro 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 valoroso e pio, grande profeta, si trova immischiato con uomini empi, arroganti e violenti, che hanno molta strada da fare per tornare sui loro passi. Se dio

δοκῶ μὲν οὖν σφε μηδὲ προσβαλεῖν πύλαις,
οὐχ ὡς ἄθυμον οὐδὲ λήματος κάκηι,
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,
ἐχθρόξενον πυλωρὸν ἀντιτάξομεν·
γέροντα τὸν νοῦν, σάρκα δ' ἡβῶσαν φύει·
ποδῶκες ὄμμα· χεῖρα δ' οὐ βραδύνεται
παρ' ἀσπίδος γυμνωθὲν ἁρπάσαι δορί·
θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς.

ΧΟ. κλυόντες θεοὶ δικαίους λιτὰς ant. 3
ἀμετέρας τελεῖθ', ὡς πόλις εὐτυχῆι,
δορίπονα κάκ' ἐκτρέποντες ‹εἰς› γᾶς
ἐπιμόλους· πύργων δ' ἔκτοθεν βαλών
Ζεύς σφε κάνοι κεραυνῶι.

ΑΓ. τὸν ἕβδομον δὴ τόνδ' ἐφ' ἑβδόμαις πύλαις
λέξω, τὸν αὐτοῦ σὸν κασίγνητον, πόλει
οἵας ἀρᾶται καὶ κατεύχεται τύχας
{πύργοις ἐπεμβὰς κἀπιγηρυθεὶς χθονί}
ἀλώσιμον παιῶν' ἐπεξιακχάσας·
σοὶ ξυμφέρεσθαι καὶ κτανὼν θανεῖν πέλας
ἢ ζῶντ' ἀτιμαστῆρα τὼς ἀνδρηλάτην
φυγῆι τὸν αὐτὸν τόνδε τείσασθαι τρόπον.
τοιαῦτ' ἀϋτεῖ, καὶ θεοὺς γενεθλίους
καλεῖ πατρώιας γῆς ἐποπτῆρας λιτῶν

vorrà, sarà trascinato anche lui nella rete, intrappolato 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 di animo, ma sa che dovrà morire in battaglia, se è vero che danno frutto gli oracoli del Lossia. E il dio ama tacere o dire parole opportune.

E tuttavia contro di lui un nostro uomo, il forte Lastene, metteremo a guardia della porta, a tenere fuori gli ospiti indesiderati: ha la mente saggia di un vecchio, ma il suo corpo è un fiore di giovinezza; è pronto il suo occhio, veloce come i suoi piedi e neppure il braccio è lento: rapida la sua lancia colpisce la zona del corpo che lo scudo lascia scoperto.

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

CORO
Ascoltate, o dèi, le giuste preghiere
che noi vi rivolgiamo ed esauditele: ché questa città
[abbia buona fortuna!
Le pene della guerra, le sciagure, stornatele contro
gli aggressori della mia terra: giù, fuori da queste mura,
Zeus li faccia precipitare e li uccida con 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.} Canta, invasato di Iacco, il peana della conquista: dice che si batterà con te, che ti ucciderà e morirà con te; oppure, se sarai vivo – tu che l'hai privato di ogni diritto – sarai messo al bando e con l'esilio ti ripagherà della sua stessa pena. Così grida a gran voce e invoca gli dèi della stirpe

τῶν ὧν γενέσθαι πάγχυ Πολυνείκους βία.
ἔχει δὲ καινοπηγὲς εὔκυκλον σάκος,
διπλοῦν τε σῆμα προσμεμηχανημένον·
χρυσήλατον γὰρ ἄνδρα τευχηστὴν ἰδεῖν
ἄγει γυνή τις σωφρόνως ἡγουμένη·
Δίκη δ' ἄρ' εἶναί φησιν, ὡς τὰ γράμματα
λέγει, "κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε, καὶ πόλιν
ἕξει πατρώιαν δωμάτων τ' ἐπιστροφάς".
τοιαῦτ' ἐκείνων ἐστὶ τἀξευρήματα·
σὺ δ' αὐτὸς ἤδη γνῶθι τίνα πέμπειν δοκεῖ·
ὡς οὔποτ' ἀνδρὶ τῶιδε κηρυκευμάτων
μέμψηι· σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι ναυκληρεῖν πόλιν.

ET. ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὦ πανδάκρυτον ἀμὸν Οἰδίπου γένος·
ὤιμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι.
ἀλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρέπει,
μὴ καὶ τεκνωθῆι δυσφορώτερος γόος.
ἐπωνύμωι δὲ κάρτα, Πολυνείκει λέγω,
τάχ' εἰσόμεσθα τοὐπίσημ' ὅποι τελεῖ,
εἴ νιν κατάξει χρυσότευκτα γράμματα
ἐπ' ἀσπίδος φλύοντα σὺν φοίτωι φρενῶν.
εἰ δ' ἡ Διὸς παῖς παρθένος Δίκη παρὴν
ἔργοις ἐκείνου καὶ φρεσίν, τάχ' ἂν τόδ' ἦν·
ἀλλ' οὔτέ νιν φυγόντα μητρόθεν σκότον
οὔτ' ἐν τροφῆσιν οὔτ' ἐφηβήσαντά πω
οὔτ' ἐν γενείου ξυλλογῆι τριχώματος
Δίκη προσεῖδε καὶ κατηξιώσατο·
οὐδ' ἐν πατρώιας μὴν χθονὸς κακουχίαι
οἶμαί νιν αὐτῶι νῦν παραστατεῖν πέλας·
ἦ δῆτ' ἂν εἴη πανδίκως ψευδώνυμος
Δίκη, ξυνοῦσα φωτὶ παντόλμωι φρένας.

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, e un'insegna applicata con due figure: d'oro battuto si vede un guerriero in armi e una donna davanti che lo conduce, dal portamento composto; afferma di essere Dike e nella scritta dice: «Condurrò questo guerriero: riavrà la sua città e tornerà alla casa del padre».

Questa è la sua trovata: 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 dèi esecrata, 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 dove lo porterà il suo emblema: se lo ricondurrà qui quella scritta d'oro sbalzata sullo scudo, in cui rigurgita la follia della sua mente.

Perché se davvero la vergine figlia di Zeus, se Dike stesse al suo fianco, se lo assistesse nelle sue imprese e nei suoi progetti, presto accadrebbe tutto questo che dice. Ma né quando venne al mondo, già esule, 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 Dike rivolse verso di lui il suo sguardo e sempre lo disdegnò.

Neppure ora, dunque, per la rovina della sua terra patria, credo che sarà schierata al suo fianco: o forse sarebbe proprio giusto dire che Dike porta un nome falso, se fosse complice di un uomo capace di tutto! In questo

τούτοις πεποιθὼς εἶμι καὶ ξυστήσομαι
αὐτός· τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος;
ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτωι κάσις,
ἐχθρὸς ξὺν ἐχθρῶι στήσομαι. φέρ' ὡς τάχος
κνημῖδας, αἰχμῆς καὶ πτερῶν προβλήματα.
ΧΟ. μή, φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδίπου τέκος, γένηι
ὀργὴν ὅμοιος τῶι κάκιστ' αὐδωμένωι·
ἀλλ' ἄνδρας Ἀργείοισι Καδμείους ἄλις
εἰς χεῖρας ἐλθεῖν· αἷμα γὰρ καθάρσιον·
ἀνδροῖν δ' ὁμαίμοιν θάνατος ὧδ' αὐτοκτόνος,
οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάσματος.
ΕΤ. εἴπερ κακὸν φέροι τις, αἰσχύνης ἄτερ
ἔστω· μόνον γὰρ κέρδος ἐν τεθνηκόσιν·
κακῶν δὲ καίσχρῶν οὔτιν' εὐκλείαν ἐρεῖς.

ΧΟ. τί μέμονας τέκνον; μή τί σε θυμοπλη- str. 1
θὴς δορίμαργος ἅτα φερέτω· κακοῦ δ'
ἔκβαλ' ἔρωτος ἀρχάν.
ΕΤ. ἐπεὶ τὸ πρᾶγμα κάρτ' ἐπισπέρχει θεός,
ἴτω κατ' οὖρον, κῦμα Κωκυτοῦ λαχόν,
Φοίβωι στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος.

ΧΟ. ὠμοδακής σ' ἄγαν ἵμερος ἐξοτρύ- ant. 1
νει πικρόκαρπον ἀνδροκτασίαν τελεῖν
αἵματος οὐ θεμιστοῦ.
ΕΤ. φίλου γὰρ ἐχθρά μοι πατρὸς †τελεῖ† ἀρά

confido e sarò io ad affrontarlo: chi altri meglio 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 il volo delle frecce!

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 minaccia! 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! Sarà la morte assassina di due uomini 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.

CORO

Cos'hai in mente, figlio? Non voglio che Ate
che invade il cuore con furia bellicosa, ti trascini: caccia via
l'impulso di questo sciagurato desiderio!

ETEOCLE

Poiché è un dio che a questa impresa forte ci spinge, si vada allora, a vele spiegate sull'onda di Cocito del nostro destino: noi detestati da Febo, noi tutta progenie di Laio!

CORO

Crudo ti morde uno stimolo: come estro
ti incita a cogliere, alfine, l'amaro frutto di una strage,
strage di un sangue empio.

ETEOCLE

La Maledizione del padre mio, la mia nemica †ora si

ξηροῖς ἀκλαύτοις ὄμμασιν προσιζάνει,
λέγουσα κέρδος πρότερον ὑστέρου μόρου.

ΧΟ. ἀλλὰ σὺ μὴ 'ποτρύνου· κακὸς οὐ κεκλή- str. 2
σηι βίον εὖ κυρήσας· μελάναιγις {δ'} ἔξ-
εισι δόμων Ἐρινύς, ὅταν ἐκ χερῶν
θεοὶ θυσίαν δέχωνται.
ΕΤ. θεοῖς μὲν ἤδη πως παρημελήμεθα,
χάρις δ' ἀφ' ἡμῶν ὀλομένων θαυμάζεται·
τί οὖν ἔτ' ἂν σαίνοιμεν ὀλέθριον μόρον;

ΧΟ. μίμν' ὅτε σοι παρέστακεν, ἐπεὶ δαίμων ant. 2
λήματος ἂν τροπαίαι χρονίαι μεταλ-
λακτὸς ἴσως ἂν ἔλθοι θελεμωτέρωι
πνεύματι· νῦν δ' ἔτι ζεῖ.
ΕΤ. ἐξέζεσεν γὰρ Οἰδίπου κατεύγματα·
ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων
ὄψεις, πατρώιων χρημάτων δατήριοι.

ΧΟ. πείθου γυναιξί, καίπερ οὐ στέργων ὅμως.
ΕΤ. λέγοιτ' ἂν ὧν ἄνη τις· οὐδὲ χρὴ μακράν.
ΧΟ. μὴ ἔλθηις ὁδοὺς σὺ τάσδ' ἐφ' ἑβδόμαις πύλαις.
ΕΤ. τεθηγμένον τοί μ' οὐκ ἀπαμβλυνεῖς λόγωι.

compie†! Aridi i suoi occhi, senza lacrime, mi sta sempre seduta accanto e mi dice che è un guadagno per me morire prima, piuttosto che una morte più tarda.

CORO
Ma tu non provocarla! Non avrai fama
di vile per aver tenuto in buon conto la vita! {Ma} il
[vortice scuro
di Erinni esce via dalla reggia, se dalle tue mani
gli dèi accettano un sacrificio.
ETEOCLE
Gli dèi! 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?

CORO
Aspetta! Il dèmone
potrebbe mutare intenzione col tempo
e forse tornare a spirare con soffio
più mite: ma per ora, ancora, infuria e ribolle.
ETEOCLE
L'hanno fatto ribollire e tracimare 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 mi vuoi assecondare, ascoltami!
ETEOCLE
Di' pure qualcosa, ma che sia l'ultima: non farla lunga!
CORIFEA
Non prendere, tu, quella strada: non andare alla Settima Porta!
ETEOCLE
Io sono una lama affilata: non potrai certo smussarmi con le tue parole!

ΧΟ. νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾶι θεός.
ΕΤ. οὐκ ἄνδρ' ὁπλίτην τοῦτο χρὴ στέργειν ἔπος.
ΧΟ. ἀλλ' αὐτάδελφον αἷμα δρέψασθαι θέλεις;
ΕΤ. θεῶν διδόντων οὐκ ἂν ἐκφύγοις κακά.

ΧΟ. πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον str. 1
θεὸν οὐ θεοῖς ὁμοίαν,
παναλαθῆ κακόμαντιν
πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινύν,
τελέσαι τὰς περιθύμους
κατάρας Οἰδιπόδα βλα-
ψίφρονος· παιδολέτωρ δ' ἔρις ἅδ' ὀτρύνει.

ξένος δὲ κλήρους ἐπινωμᾶι, ant. 1
Χάλυβος Σκυθᾶν ἄποικος,
κτεάνων χρηματοδαίτας
πικρός, ὠμόφρων Σίδαρος,
χθόνα ναίειν διαπήλας
ὁπόσαν καὶ φθιμένοισιν
κατέχειν, τῶν μεγάλων πεδίων ἀμοίρους.

ἐπεὶ δ' ἂν αὐτοκτόνως str. 2
αὐτοδάϊκτοι θάνωσι καὶ γαῖα κόνῖς
πίηι μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον,
τίς ἂν καθαρμοὺς πόροι;
τίς ἄν σφε λύσειεν; ὦ πόνοι δόμων
νέοι παλαιοῖσι συμμιγεῖς κακοῖς.

CORIFEA
Ma la vittoria anche quand'è senza onore è pregiata dagli dèi!
ETEOCLE
Un uomo, un guerriero, non può accettare questi discorsi!
CORIFEA
Ma è tuo fratello! Vuoi mietere il tuo stesso sangue?
ETEOCLE
Quando gli dèi vogliono donarci sciagure, non c'è chi possa sfuggirvi!

CORO
Tremo: ho terrore che la dea che rovina le case,
che agli altri dèi non somiglia,
sia sempre veridica profeta di sventura,
invocata dal padre, l'Erinni,
faccia compiere ora le furiose
maledizioni di Edipo
demente: è eccitata da questa contesa che i figli dilania.

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

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 reggia,
dolori nuovi alle antiche sciagure si mischiano insieme.

παλαιγενῆ γὰρ λέγω ant. 2
παρβασίαν ὠκύποινον, αἰῶνα δ' εἰς τρίτον
μένει‹ν›, Ἀπόλλωνος εὖτε Λάϊος
βίαι, τρὶς εἰπόντος ἐν
μεσομφάλοις Πυθικοῖς χρηστηρίοις
θνάισκοντα γέννας ἄτερ σώιζειν πόλιν,

κρατηθεὶς ἐκ φίλων ἀβουλιᾶν str. 3
ἐγείνατο μὲν μόρον αὐτῶι
πατροκτόνον Οἰδιπόδαν,
ὅστε ματρὸς ἀγνάν
σπείρας ἄρουραν ἵν' ἐτράφη,
ῥίζαν αἱματόεσσαν,
ἔτλα· παράνοια συνᾶγε
νυμφίους φρενώλης·

κακῶν δ' ὥσπερ θάλασσα κῦμ' ἄγει ant. 3
τὸ μὲν πίτνον, ἄλλο δ' ἀείρει
τρίχαλον, ὃ καὶ περὶ πρύμ-
ναν πόλεως καχλάζει.
μεταξὺ δ' ἄλκαρ ὅδ' ὀλίγωι
τείνει πύργος ἐν εὔρει,
δέδοικα δὲ σὺν βασιλεῦσι
μὴ πόλις δαμασθῆι.

τελειᾶν γὰρ παλαιφάτων ἀρᾶν str. 4
βαρεῖαι καταλλαγαί,
τὰ δ' ὀλο(ὰ) {τελούμεν'} οὐ παρέρχεται·
πρόπρυμνα δ' ἐκβολὰν φέρει
ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν
ὄλβος ἄγαν παχυνθείς.

τίν' ἀνδρῶν γὰρ τοσόνδ' ἐθαύμασαν ant. 4
θεοί τε ξυνέστιοι {πόλεως}

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

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

Come un mare di sciagure sospinge le onde:
una si abbassa, ma intanto un'altra si solleva nell'aria
a tre creste; ed è questa che si alza fragorosa
intorno alla nave di questa 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 compiono le maledizioni antiche
con pesanti baratti
ma non toccano {...} i miserabili:
giù dalla nave si getta via la zavorra,
degli uomini potenti,
il successo eccessivo, troppo nutrito.

E chi fra gli uomini fu mai altrettanto ammirato,
dagli dèi che stanno nei templi {di questa città}?

πολύβατός τ' ἀγὼν βροτῶν,
ὅσον τότ' Οἰδίπουν τίον
τὰν ἁρπαξάνδραν
κῆρ' ἀφελόντα χώρας;

ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων ἐγένετο str. 5
μέλεος ἀθλίων γάμων,
ἐπ' ἄλγει δυσφορῶν
μαινομέναι κραδίαι
δίδυμ' ἃ κάκ' ἐτέλεσεν
πατροφόνωι χερί, τῶν κρειssοτέρων
γνωμάτων ἐπλάγχθη,

τέκνοις δ'†ἀραίας† ἐφῆκεν ant. 5
ἐπίκοτος τροφᾶς, αἰαῖ,
πικρογλώσσους ἀράς,
καί σφε σιδαρονόμωι
διὰ χερί ποτε λαχεῖν
κτήματα· νῦν δὲ τρέω μὴ τελέσηι
καμψίπους Ἐρινύς.
ΑΓ. θαρσεῖτε παῖδες †μητέρων† τεθραμμέναι·
πόλις πέφευγεν ἥδε δούλιον ζυγόν.
πέπτωκεν ἀνδρῶν ὀβρίμων κομπάσματα,
πόλις δ' ἐν εὐδίαι τε καὶ κλυδωνίου
πολλῆσι πληγαῖς ἄντλον οὐκ ἐδέξατο.
στέγει δὲ πύργος, καὶ πύλας φερεγγύοις
ἐφαρξάμεσθα μονομάχοισι προστάταις.
καλῶς ἔχει τὰ πλεῖστ', ἐν ἓξ πυλώμασιν·
τὰς δ' ἑβδόμας ὁ σεμνὸς ἑβδομαγέτας
ἄναξ Ἀπόλλων εἵλετ', Οἰδίπου γένει
κραίνων παλαιὰς Λαΐου δυσβουλίας.
ΧΟ. τί δ' ἐστι πρᾶγμα νεόκοτον πόληι πλέον;

Chi in questa piazza, frequentata da tanta gente,
fu più onorato di Edipo, allora,
quando scacciò la bestia vorace di carne umana,
via dalla nostra terra?

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

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

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.

Hanno resistito 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 la scelse il sacro signore del Sette, Apollo sovrano, per dar compimento nei figli di Edipo all'antico errore di Laio.

CORIFEA

Quale altro nuovo evento incombe ancora sulla nostra città?

ΑΓ. {πόλις σέσωσται· βασιλεῖς δ' ὁμόσποροι}
ἄνδρες τεθνᾶσιν ἐκ χερῶν αὐτοκτόνων.
ΧΟ. τίνες; τί δ' εἶπας; παραφρονῶ φόβωι λόγου.
ΑΓ. φρονοῦσά νυν ἄκουσον· Οἰδίπου γένος –
ΧΟ. οἲ 'γὼ τάλαινα· μάντις εἰμι τῶν κακῶν.
ΑΓ. οὐδ' ἀμφιλέκτως μὴν κατεσποδημένοι –
ΧΟ. ἐκεῖθι κεῖσθον; βαρέα δ' οὖν ὅμως φράσον.
ΑΓ. οὕτως ὁμαίμοις χερσὶν ἠναίροντ' ἄγαν
αὐτούς· ὁ δαίμων κοινὸς ἦν ἀμφοῖν ἅμα·
αὐτὸς δ' ἀναλοῖ δῆτα δύσποτμον γένος.
τοιαῦτα χαίρειν καὶ δακρύεσθαι πάρα,
πόλιν μὲν εὖ πράσσουσαν, οἱ δ' ἐπιστάται,
δισσὼ στρατηγώ, διέλαχον σφυρηλάτωι
Σκύθηι σιδήρωι κτημάτων παμπησίαν·
ἔξουσι δ' ἣν λάβωσιν ἐν ταφῆι χθονός,
πατρὸς κατ' εὐχὰς δυσπότμως φορούμενοι.
{πόλις σέσωται· βασιλέοιν δ' ὁμοσπόροιν
πέπωκεν αἷμα γαῖ' ὑπ' ἀλλήλων φόνωι.}
ΧΟ. ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι
δαίμονες, οἳ δὴ Κάδμου πύργους
τούσδε ῥύεσθαι ‹ ›,
πότερον χαίρω κἀπολολύξω

MESSAGGERO
{La città è salva, ma i re, nati da identico seme} 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, già prevedo sciagure...
MESSAGGERO
... non c'è da aver dubbi: giacciono nella polvere!
CORIFEA
Là... loro due... giacciono? È duro ascoltarti, ma parla comunque!
MESSAGGERO
Loro stessi, con mani fraterne, si sono strappati l'un l'altro la vita. Il dèmone era lo stesso, lo stesso davvero per entrambi, ed è certo lui che ha voluto annientare questa stirpe disgraziata.
Gioire dobbiamo dunque per questi eventi, e insieme anche piangere: 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, disgraziatamente travolti dalle imprecazioni del padre.
{La città è salva; ma dei due re nati da identico seme, questa terra ha bevuto il sangue: hanno fatto strage l'uno dell'altro!}
CORO
Potente Zeus, e voi divinità della
città, voi che difendete
queste mura di Cadmo ‹...›,
devo forse gioire e alzare il canto esultante

πόλεως ἀσινεῖ †σωτῆρι†
ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας
ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους,
οἳ δῆτ' ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν
‹ἐτεοκλειεῖς› καὶ πολυνεικεῖς
ὤλοντ' ἀσεβεῖ διανοίαι;

ὦ μέλαινα καὶ τελεία str. 1
γένεος Οἰδίπου τ' ἀρά,
κακόν με καρδίαν τι περιπίτνει κρύος.
ἔτευξα τύμβωι μέλος
θυιὰς αἱματοσταγεῖς
νεκροὺς κλυοῦσα δυσμόρως
θανόντας· ἦ δύσορνις ἄ-
δε ξυναυλία δορός.

ἐξέπραξεν, οὐδ' ἀπεῖπεν ant. 1
πατρόθεν εὐκταία φάτις·
βουλαὶ δ' ἄπιστοι Λαΐου διήρκεσαν.
μέριμνα δ' ἀμφὶ πτόλιν·
θέσφατ' οὐκ ἀμβλύνεται.
ἰὼ πολύστονοι, τόδ' ἡρ-
γάσασθ' ἄπιστον· ἦλθε δ' αἰ-
ακτὰ πήματ' οὐ λόγωι.

τάδ' αὐτόδηλα· πρεπτὸς ἀγγέλου λόγος· mesod. 1
διπλαῖν μερίμναιν δίδυμ' †ἀνορέατ† κακά·
αὐτοφόνα δίμορα τέλεα τάδε πάθη. τί φῶ;
τί δ' ἄλλό γ' ἢ πόνοι πόνων {δόμων} ἐφέστιοι;
ἀλλὰ γόων ὦ φίλαι κατ' οὖρον
ἐρέσσετ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν

a chi protesse †e salvò† la mia città?
O devo invece per quegli infelici, per quei disgraziati,
piangere forte, per quei principi che non lasciano figli?
Non è stato proprio come i loro nomi promettevano?
‹Eteocli› e Polinici: gloriosi nel nome di Eteocle,
[rissosi nel nome di Polinice,
morti ora per loro empia risoluzione.

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

Si è compiuto, alla fine, no non si è estinto
quel voto maledetto, pronunciato dal padre:
l'atto empio di Laio è resistito tenace, nel tempo.
L'angoscia ora si diffonde in città:
non perdono il filo le parole del dio.
E su di voi, quante lacrime! Avete compiuto
una tale empietà! Il dolore è giunto al colmo
e vuole lamenti, non più parole.

Ecco, ora sono davanti ai nostri occhi: ecco cosa
[preannunciava il messaggero.
Una doppia angoscia per una doppia sciagura †...†!
Hanno fatto strage di se stessi: due destini si compiono
[in questa pena. Cosa resta da dire?
Cos'altro, se non che dolori dolori {nella reggia}
[rincorrono?
Ma ora, mie care, al vento, al tempo dei lamenti
con il ritmo del remo, battete il capo con entrambe le mani:

πίτυλον, ὃς αἰὲν δι' Ἀχέροντ' ἀμείβεται,
{τὰν} ἄνοστον μελάγκροκον
ναυστολῶν θεωρίδα
τὰν ἀστιβῆ Παιῶνι, τὰν ἀνάλιον
πανδόκον εἰς ἀφανῆ τε χέρσον.

{ἀλλὰ γὰρ ἤκουσ' αἵδ' ἐπὶ πρᾶγος
πικρὸν Ἀντιγόνη τ' ἠδ' Ἰσμήνη·
θρῆνον ἀδελφοῖν οὐκ ἀμφιλόγως
οἶμαί σφ' ἐρατῶν ἐκ βαθυκόλπων
στηθέων ἥσειν· ἄλγος ἐπάξιον·
ἡμᾶς δὲ δίκη πρότερον φήμης
τὸν δυσκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος
ἰαχεῖν Ἄϊδα τ'
ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλπειν.
ἰώ
δυσαδελφότατα πασῶν ὁπόσαι
στρόφον ἐσθῆσιν περιβάλλονται·
κλαίω, στένομαι, καὶ δόλος οὐδεὶς
μὴ 'κ φρενὸς ὀρθῶς με λιγαίνειν.}

ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Α΄
ἰώ, ἰὼ δύσφρονες, str. 2
φίλων ἄπιστοι καὶ κακῶν ἀτρύμονες,
δόμους ἐλόντες πατρώιους μέλεοι ξὺν ἀλκᾶι.

ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β΄
μέλεοι δῆθ', οἳ μελέους θανάτους
ηὕροντο δόμων ἐπὶ λύμηι.

— ἰώ, ἰὼ δωμάτων ant. 2
ἐρειψίτοιχοι καὶ πικρὰς μοναρχίας

con il colpo del remo che spinge, che sempre trasporta
(la) processione senza ritorno, [per l'Acheronte
il 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 e Ismene:
un compianto funebre per i due fratelli – sono certa –
dal profondo del cuore per amore
leveranno, e il dolore sarà adeguato all'evento.
Noi intanto, prima di sentire la loro voce,
dobbiamo far risuonare
il lugubre inno all'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.}

PRIMO SEMICORO
Ah, ah! Pazzi,
non avete creduto a chi vi amava, non eravate ancora
[stanchi di sciagure:
e ora la reggia paterna avete distrutto, infelici, battendovi
[in armi!

SECONDO SEMICORO
Infelici sì, loro che infelice morte
trovarono, per la rovina della loro casa!

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

ἰδόντες, ἤδη διήλλαχθε σὺν σιδάρωι.
— κάρτα δ' ἀληθῆ πατρὸς Οἰδιπόδα
πότνι' Ἐρινὺς ἐπέκρανεν.

— δι' εὐωνύμων τετυμμένοι, str. 3
τετυμμένοι δῆθ', ὁμο-
σπλάγχνων τε πλευρωμάτων
«⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –»
αἰαῖ δαιμόνιοι,
αἰαῖ δὴ θανάτων ἀντιφόνων ἀραί.
— διανταίαν λέγεις {πλαγὰν} δόμοισι καὶ
σώμασιν πεπληγμένους {ἐννέπω}
ἀναυδάτωι μένει
ἀραίωι τ' ἐκ πατρός
«οὐ» διχόφρονι πότμωι.

— διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος· ant. 3
στένουσι πύργοι, στένει
πέδον φίλανδρον· μένει
κτέανα δ' ἐπιγόνοις,
δι' ὧν αἰνομόροις,
δι' ὧν νεῖκος ἔβα καὶ θανάτου τέλος.
«—» ἐμοιράσαντο δ' ὀξυκάρδιοι
κτήμαθ' ὥστ' ἴσον λαχεῖν·
διαλλακτῆρι δ' οὐκ
ἀμεμφεία φίλοις,
οὐδ' ἐπίχαρις Ἄρης.

— σιδαρόπληκτοι μὲν ὧδ' ἔχουσιν, str. 4
σιδαρόπληκτοι δὲ τοὺς μένουσιν
(τάχ' ἄν τις εἴποι) τινές
τάφων πατρώιων λαχαί.
— ἀχάεις δόμων μάλ' αὐτούς

Ma oramai siete stati riconciliati
dalla lama di ferro!
– Troppo vere le maledizioni del padre Edipo:
e la sacra Erinni le ha realizzate!

– Colpiti al fianco sinistro,
colpiti al fianco nato
dalle medesime viscere
«...»
ah ah! Travolti dal dèmone!
Ah ah! Maledizioni che vendicate sangue con morte!
– Da parte a parte – tu dici – {la piaga} la loro casa [trapassata,
i loro corpi feriti e trafitti {...}
con inaudita violenza,
per quel maledetto destino che il padre invocò
e che li rese «in»separabili.

– Percorre la città questo lamento:
piangono le mura, piange la terra
per i suoi amati guerrieri; rimangono
i beni per i successori, quei beni
per cui hanno avuto questa sorte tremenda,
per cui piombò su di loro la contesa e la morte.
«→» Si spartirono fra loro ferocemente,
si spartirono i loro beni, e a ciascuno toccò la stessa parte!
Ma chi mediò questo accordo
non avrà lodi da chi li amava:
non va gratitudine ad Ares.

– Il ferro li trafisse e così giacciono
il ferro li trafisse e qui stanno;
ora potremmo chiederci: a chi
toccherà stare nella tomba del padre?
– Riecheggia alto dalla reggia

προπέμπει δαΐκτήρ
γόος αὐτόστονος, αὐτοπήμων,
δαϊ‹ό›φρων, οὐ φιλογαθής,
ἐτύμως δακρυχέων ἐκ
φρενός, ἃ κλαιομένας μου
μινύθει τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοιν.

— πάρεστι δ' εἰπεῖν ἐπ' ἀθλίοισιν ant. 4
ὡς ἐρξάτην πολλὰ μὲν πολίτας
ξένων τ' ἐπακτῶν στίχας
πολυφθόρους ἐν δαΐ.
— δυσδαίμων σφιν ἁ τεκοῦσα
πρὸ πασᾶν γυναικῶν
ὁπόσαι τεκνογόνοι κέκληνται·
παῖδα τὸν αὐτᾶς πόσιν αὐτὰ
θεμένα τούσδ' ἔτεχ', οἳ δ' ὧδ'
ἐτελεύτασαν ὑπ' ἀλλα-
λοφόνοις χερσὶν ὁμοσπόροισιν.

— ὁμόσποροι δῆτα καὶ πανώλεθροι str. 5
διατομαῖσ‹ιν› οὐ φίλαις
ἔριδι μαινομέναι
νείκεος ἐν τελευτᾶι.
‹—› πέπαυται δ' ἔχθος, ἐν δὲ γαίαι
ζόα φονορύτωι
μέμικται· κάρτα δ' εἴσ' ὅμαιμοι.
πικρὸς λυτὴρ νεικέων ὁ πόντιος
ξεῖνος ἐκ πυρὸς συθείς,
θηκτὸς Σίδαρος· πικρὸς δὲ χρημάτων
κακὸς δατητὰς Ἄρης,
ἀρὰν πατρώιαν τιθεὶς ἀλαθῆ.

— ἔχουσι μοῖραν λαχόντες, ὦ μέλεοι, ant. 5
‹διὰ› διοσδότων ἀχέων·

e li accompagna straziante
il lamento che per sé piange, per la propria pena:
il lamento che fa triste ogni pensiero e cancella ogni gioia,
che lacrime vere fa versare dal
cuore; io piango,
estenuata, per questi miei due sovrani.

– Si può dire che questi infelici
hanno compiuto una grande impresa per i loro cittadini,
e per le schiere di tutti gli stranieri
massacrati in gran numero in battaglia!
– Disgraziata colei che li ha partoriti,
disgraziata sopra tutte le donne
che abbiano avuto il nome di madre.
Il suo stesso figlio ebbe per sposo
e partorì questi: questi che
ora sono morti, facendo strage l'uno dell'altro,
mani assassine nate dallo stesso seme.

– Stesso, stesso seme davvero e si sono massacrati,
in una spartizione non certo fraterna,
per folle astio,
fino alla fine della contesa.
‹–› Ora non c'è più odio: nella terra
intrisa di sangue, le loro vite
si sono mescolate: ora è proprio lo stesso, lo stesso sangue.
Duro fu chi risolse la contesa, lo straniero
che viene dal mare, temprato nel fuoco,
la lama affilata del Ferro; duro fu il liquidatore
dei beni, il perfido Ares,
che tradusse in verdetto la maledizione del padre.

– Ora hanno il destino che spettava loro per sorte,
[questi infelici,
‹con› le pene che hanno avuto in dono da Zeus:

ὑπὸ δὲ σώματι γᾶς
πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.
— ἰὼ πολλοῖς ἐπανθίσαντες
πόνοισι γενεάν· {πόνοισί γε δόμους}
τελευτᾶι δ' αἵδ' ἐπηλάλαξαν
Ἀραὶ τὸν ὀξὺν νόμον, τετραμμένου
παντρόπωι φυγᾶι γένους·
ἔστακε δ' Ἄτας τρόπαιον ἐν πύλαις
ἐν αἷς ἐθείνοντο, καὶ
δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων.

— παιθεὶς ἔπαισας. — σὺ δ' ἔθανες mesod. 1
[κατακτανών.
— δορὶ δ' ἔκανες. — δορὶ δ' ἔθανες.
— μελεοπόνος — μελεοπαθής
— (ἴτω γόος) — (ἴτω δάκρυ)
— πρόκεισαι. — κατακτάς.

— ἠέ· — ἠέ· str. 6
— μαίνεται γόοισι φρήν.
— ἐντὸς δὲ καρδία στένει.
— ἰώ, ἰὼ πάνδυρτε σύ.
— σὺ δ' αὖτε καὶ πανάθλιε.
— πρὸς φίλου ἔφθισο.
— καὶ φίλον ἔκτανες.
— διπλᾶ λέγειν — διπλᾶ δ' ὁρᾶν
— ἄχεα †τοίων† τάδ' ἐγγύθεν.
— πέσεα δ' ἀδέλφ' ἀδελφεῶν.
— ἰώ
Μοῖρα βαρυδότειρα μογερὰ
πότνιά τ' Οἰδίπου σκιά,
μέλαιν' Ἐρινύς, ἦ μεγασθενής τις εἶ.

sotto il loro corpo avranno
tutte le ricchezze della terra, avranno l'abisso.
– Ah! Fiori di dolore avete fatto sbocciare
in onore della vostra stirpe! {in onore della vostra reggia.}
Alla fine alzarono il loro grido di guerra
quelle Maledizioni: acuto il timbro del loro canto e
[tutta questa gente
fu volta, scomposta, alla fuga.
Infisso il trofeo di Ate sta sulla porta
dove si colpirono: e
il dèmone, che li ha vinti entrambi, ora è placato.

– Tu colpito, hai colpito. – Tu sei morto e morte hai
[dato.
– Con la lancia hai ucciso. – Con la lancia sei stato
[ucciso.
– Triste dolore hai dato. – Triste dolore hai patito.
– Scorra l'onda del lamento. – Delle lacrime scorra l'onda.
– Giaci morto. – Morte hai dato.

– Ah! – Ah!
– La mente nei lamenti delira.
– E dentro il mio cuore si strugge.
– Ah, ah tutti i lamenti per te.
– E anche per te, sciagurato!
– Dal fratello sei stato ucciso.
– Hai ucciso il fratello.
– Doppia sciagura nelle mie parole.
– Doppia sciagura davanti ai
[miei occhi.
– A questo dolore †...†congiunto...
– Di fratelli affratellati cadaveri.
– Ahi
Tu, Destino! Pesante e crudele è il dono che fai!
Sacra ombra di Edipo,
tetra Erinni, davvero potente tu sei!

— ἠέ· — ἠέ· ant. 6
— δυσθέατα πήματα
— ἐδείξατ' ἐκ φυγᾶς ἐμοί.
— οὐδ' ἵκεθ' ὡς κατέκτανεν.
— σωθεὶς δὲ πνεῦμ' ἀπώλεσεν.
— ὤλεσε δῆτα, ναί.
— τόν‹δε› δ' ἐνόσφισεν.
— ὀλοὰ λέγειν — ὀλοὰ δ' ὁρᾶν
— †δύστονα κήδε' ὁμώνυμα†
— διερὰ τρίπαλτα πήματα.
{ὀλοὰ λέγειν — ὀλοὰ δ' ὁρᾶν}
— ἰώ
Μοῖρα βαρυδότειρα μογερὰ
πότνιά τ' Οἰδίπου σκιά,
μέλαιν' Ἐρινύς, ἦ μεγασθενής τις εἶ.

— σύ τοί νιν οἶσθα διαπερῶν epod.
— σὺ δ' οὐδὲν ὕστερος μαθών
— ἐπεὶ κατῆλθες εἰς πόλιν
— δορός γε τῶιδ' ἀντηρέτας.
— τάλαν γένος — τάλανα παθόν.
— ἰὼ πόνος — ἰὼ κακά
— δώμασιν — καὶ χθονί.
{— πρὸ πάντων δ' ἐμοί.
— καὶ τὸ πρόσω γ' ἐμοί.}
— ἰώ, ἰὼ δυστόνων κακῶν ἄναξ
{Ἐτεόκλεις ἀρχηγέτα}
‹— ἰώ, ἰὼ . . . . .›
— ἰὼ ἰώ, πάντα πολυπονώτατοι.
— ἰὼ ἰώ, δαιμονῶντες ἄται.
— ἰὼ ἰώ, ποῦ σφε θήσομεν χθονός;
— ἰὼ ἰώ, ἔνθα τιμιώτατον.

– Ah! – Ah!
– Una pena insopportabile da guardare...
– ... mi portò, tornando dall'esilio!
– Ancora non era arrivato e uccise.
– ... era in salvo e perse la vita...
– ... la perse davvero, sì...
– ... e a quest'altro la sottrasse.
– Dolore nelle mie parole. – Dolore davanti ai miei occhi.
– †Cattiva armonia, grave pena dagli stessi nomi†
– Atroce, tremenda pena.
– {Dolore nelle mie parole. – Dolore davanti ai miei occhi.}
– Ah!
Ahi
Tu, Destino! Pesante e crudele è il dono che fai!
Sacra ombra di Edipo,
tetra Erinni, davvero potente tu sei!

– Tu ecco, la conosci fino in fondo, l'hai provata...
– ... e tu subito dopo l'hai bene imparata...
– ... quando tornasti in questa città...
– ... per affrontarlo in battaglia.
– Sventurata è questa stirpe. – Sventure ha patito.
– Che pena! – Che sciagure!
– ... per la reggia... – ... e per questa terra...
{– ... e soprattutto per me...
– ... e per me ancor prima.}
– Ah, ah, signore del pianto, signore della sciagura...
{Eteocle, tu nostro capo!}
‹– ah! ah!›
– ah! ah! Voi, che per tutto più avete sofferto...
– ah! ah! Voi, trascinati dal dèmone incontro ad Ate.
– ah! ah! Dove li metteremo questi due, in quale parte [di questa terra?
– ah! ah! Dove più alto è l'onore!

— ἰώ ἰώ, πῆμα πατρὶ πάρευνον.
‹— ἰώ ἰώ, – ∪ – ∪ – –›

{ΚΗΡΥΞ

δοκοῦντα καὶ δόξαντ' ἀπαγγέλλειν με χρή
δήμου προβούλοις τῆσδε Καδμείας πόλεως·
Ἐτεοκλέα μὲν τόνδ' ἐπ' εὐνοίαι χθονός
θάπτειν ἔδοξε γῆς φίλαις κατασκαφαῖς·
στέγων γὰρ ἐχθροὺς θάνατον εἵλετ' ἐν πόλει,
ἱερῶν πατρώιων δ' ὅσιος ὢν μομφῆς ἄτερ
τέθνηκεν οὗπερ τοῖς νέοις θνήισκειν καλόν.
οὕτω μὲν ἀμφὶ τοῦδ' ἐπέσταλται λέγειν·
τούτου δ' ἀδελφόν, τόνδε Πολυνείκους νεκρόν,
ἔξω βαλεῖν ἄθαπτον, ἁρπαγὴν κυσίν,
ὡς ὄντ' ἀναστατῆρα Καδμείων χθονός
εἰ μὴ θεῶν τις ἐμποδὼν ἔστη δορί
τῶι τοῦδ'· ἄγος δὲ καὶ θανὼν κεκτήσεται
θεῶν πατρώιων, οὓς ἀτιμάσας ὅδε
στράτευμ' ἐπακτὸν ἐμβαλὼν ἥιρει πόλιν.
οὕτω πετηνῶν τόνδ' ὑπ' οἰωνῶν δοκεῖ
ταφέντ' ἀτίμως τοὐπιτίμιον λαβεῖν,
καὶ μήθ' ὁμαρτεῖν τυμβοχόα χειρώματα
μήτ' ὀξυμόλποις προσσέβειν οἰμώγμασιν,
ἄτιμον εἶναι δ' ἐκφορᾶς φίλων ὕπο.
τοιαῦτ' ἔδοξε τῶιδε Καδμείων τέλει.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

ἐγὼ δὲ Καδμείων γε προστάταις λέγω·
ἢν μή τις ἄλλος τόνδε συνθάπτειν θέληι,
ἐγώ σφε θάψω κἀνὰ κίνδυνον βαλῶ
θάψασ' ἀδελφὸν τὸν ἐμόν· οὐδ' αἰσχύνομαι
ἔχουσ' ἄπιστον τήνδ' ἀναρχίαν πόλει.
δεινὸν τὸ κοινὸν σπλάγχνον οὗ πεφύκαμεν,

– ah! ah! Questa pena giacerà accanto a quella del padre!
‹– ah! ah!›

{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'amore che ha avuto per questo suolo, sia sepolto nella sua terra che gli è cara. Per contrastare i nemici, infatti, ha affrontato la morte nella sua città: onorava i templi degli dèi patrii e senza macchia è caduto quando 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, in pasto ai cani: avrebbe distrutto la terra di Cadmo, se solo un dio non avesse fermato le sue armi. Impuro, anche da morto permane la colpa verso gli dèi patrii: costui non ebbe per loro alcun rispetto, radunò un esercito straniero e lo portò all'attacco della sua città. Perciò è stato decretato che per sepoltura sia dato in pasto agli uccelli e così avrà il disonore che merita: nessuno versi un pugno di terra sopra il suo corpo per far tumulo, nessuno gli faccia onore con canti e gemiti. Gli è anche negato l'onore del corteo funebre dei suoi cari.»

Così ha decretato il governo dei Cadmei.

ANTIGONE

E io, ai capi dei Cadmei dico questo: se nessun altro vorrà seppellirlo con me, io da sola lo seppellirò. Affronterò il pericolo per seppellire questo mio fratello, e non ho alcun ritegno a ribellarmi agli ordini della città. Tremenda è questa carne di cui siamo fatti: carne di una

μητρὸς ταλαίνης κἀπὸ δυστήνου πατρός.
τοιγὰρ θέλουσ' ἄκοντι κοινώνει κακῶν
ψυχή, θανόντι ζῶσα συγγόνωι φρενί.
τούτου δὲ σάρκας ‹οὐ . . . .
. . . . .› οὐδὲ κοιλογάστορες
λύκοι σπάσονται· μὴ δοκησάτω τινί·
τάφον γὰρ αὐτῶι καὶ κατασκαφὰς ἐγώ
γυνὴ περ οὖσα τῶιδε μηχανήσομαι
κόλπωι φέρουσα βυσσίνου πεπλώματος,
καὐτὴ καλύψω· μηδέ τωι δόξηι πάλιν·
θάρσει παρέσται μηχανὴ δραστήριος.

ΚΗ. αὐδῶ πόλιν σε μὴ βιάζεσθαι τάδε.

ΑΝ. αὐδῶ σὲ μὴ περισσὰ κηρύσσειν ἐμοί.

ΚΗ. τραχύς γε μέντοι δῆμος ἐκφυγὼν κακά.

ΑΝ. τράχυν'· ἄθαπτος δ' οὗτος οὐ γενήσεται.

ΚΗ. ἀλλ' ὃν πόλις στυγεῖ, σὺ τιμήσεις τάφωι;

ΑΝ. εἰ δὴ τὰ τοῦδ' οὐ διατετίμηται θεοῖς.

ΚΗ. οὔ, πρίν γε χώραν τήνδε κινδύνωι βαλεῖν.

ΑΝ. παθὼν κακῶς κακοῖσιν ἀντημείβετο.

ΚΗ. ἀλλ' εἰς ἅπαντας ἀνθ' ἑνὸς τόδ' ἔργον ἦν.

madre infelice e di un disgraziato padre. Perciò tu, vita mia, devi condividere le sue sciagure: 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 sbraneranno i ventri voraci dei lupi – nessuno lo pensi! 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

E io ad alta voce ti ripeto: non continuare a farmi proclami, che per me sono superflui!

ARALDO

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

ANTIGONE

E sia aspro quanto gli pare! Costui, tuttavia, non resterà insepolto.

ARALDO

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

ANTIGONE

Sì, se è vero che ciò che ora resta di lui non può essere un disonore per gli dèi.

ARALDO

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

ANTIGONE

Aveva subìto un torto e ha ripagato male con male.

ARALDO

Ma la sua impresa era contro noi tutti, non contro uno solo.

AN. Ἔρις περαίνει μῦθον ὑστάτη θεῶν·
ἐγὼ δὲ θάψω τόνδε· μὴ μακρηγόρει.
ΚΗ. ἀλλ' αὐτόβουλος ἴσθ'· ἀπεννέπω δ' ἐγώ.
ΗΜΙΧ. Α΄
φεῦ φεῦ.
ὦ μεγάλαυχοι καὶ φθερσιγενεῖς Κῆρες Ἐρινύες,
αἵτ' Οἰδιπόδα γένος ὠλέσατε πρυμνόθεν οὕτως.
τί πάθω; τί δὲ δρῶ; τί δὲ μήσωμαι;
πῶς τολμήσω μήτέ σε κλαίειν
μήτε προπέμπειν ἐπὶ τύμβωι;
ΗΜΙΧ. Β΄
ἀλλὰ φοβοῦμαι κἀποτρέπομαι λῆμα πολιτῶν.
σύ γε μὴν πολλῶν πενθητήρων
τεύξηι· κεῖνος δ' ὁ τάλας ἄγοος
μονόκλαυτον ἔχων θρῆνον ἀδελφῆς
εἶσιν. τίς ἂν οὖν τὰ πίθοιτο;
— δράτω ‹τι› πόλις καὶ μὴ δράτω
τοὺς κλαίοντας Πολυνείκη·
ἡμεῖς γὰρ ἴμεν καὶ συνθάψομεν αἵδε προπομποί.
καὶ γὰρ γενεᾶι κοινὸν τόδ' ἄχος,
καὶ πόλις ἄλλως ἄλλοτ' ἐπαινεῖ τὰ δίκαια.
— ἡμεῖς δ' ἅμα τῶιδ', ὥσπέρ τε πόλις
καὶ τὸ δίκαιον ξυνεπαινεῖ·
μετὰ γὰρ μάκαρας καὶ Διὸς ἰσχὺν
ὅδε Καδμείων ἤρυξε πόλιν μὴ ἀνατραπῆναι
μηδ' ἀλλοδαπῶι κύματι φωτῶν
κατακλυσθῆναι τὰ μάλιστα.}

ANTIGONE
È Eris che mette fine a questa storia: Eris ultima dea.
E io lo seppellirò: non insistere ancora a parlare.
ARALDO
Fa' quel che vuoi, ma sappi che sei tu a volerlo: io ti ho avvertito!
PRIMO SEMICORO
Oh, oh!
Superbe voi, che rovinate le stirpi, Chere, Erinni,
voi che la gente di Edipo dalle radici così avete annientato!
Che cosa devo ora subire? Che fare? Che cosa decidere?
Come oserò non farti il compianto,
non accompagnarti alla tomba in corteo?
SECONDO SEMICORO
Ma ho paura: mi trattiene la decisione dei miei concittadini.
Tu certo, invece, avrai l'onore di molti pianti;
ma quell'infelice, senza un lamento,
avrà come unico compianto il canto funebre della sorella:
chi la seguirà?
– Intervenga o non intervenga la città,
a punire chi piange Polinice,
noi andiamo comunque! Gli daremo anche noi sepoltura
[e saremo il suo corteo.
Perché appartiene a tutta la stirpe, è di tutti questo dolore,
e la città cambia parere, di volta in volta, su che cosa è giusto.
– Noi invece andiamo con lui: la città
e la giustizia approvano la nostra scelta.
Dopo i beati, dopo il potente 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.}

SUPPLICI

Datazione

*Un fortunato ritrovamento papiraceo dell'*hypothesis, *pubblicato da Lobel nel 1952 (Papiro di Ossirinco, 2256 fr. 3), ha consentito di circoscrivere a un periodo abbastanza preciso la datazione del dramma. Nel frammento viene segnalata la vittoria di Eschilo con la tetralogia composta da* Supplici, Figli di Egitto, Danaidi, *e il dramma satiresco* Amimone*; e un secondo posto a Sofocle (del terzo nominato Mesato non si ha alcuna notizia al di fuori di questa citazione). Da un passo di Plutarco si ricava che la prima partecipazione di Sofocle a un concorso tragico avvenne nell'anno 468 a.C., un dato confermato dal* Marmor Parium *da cui sappiamo che Sofocle vinse quella gara con il* Trittolemo (Vita di Cimone, *8, 9). Mettendo insieme questi dati, ed escludendo il 467 (anno della vittoria di Eschilo con la trilogia tebana), si viene a circoscrivere un arco di tempo che va dal 466 al 459 (il 458 è l'anno dell'*Orestea*). Un'ipotesi di Lobel e Lloyd Jones porta a integrare il primo rigo del frustolo papiraceo in* ἐπὶ Ἀρ[χεδημίδου *anziché in* ἐπὶ ἄρ[χ(οντος) *per analogia con la didascalia della trilogia tebana, contenuta in un frammento dello stesso papiro, che propone la datazione nella forma* ἐπὶ Θεαγ]ενίδου (*ovvero con il nome dell'arconte eponimo, senza la premessa del titolo* ἄ[ρ(χοντος). *In base a questa ricostruzione si arriva a datare esattamente la tetralogia egizia all'anno 463, anno di cui Archedemidos è arconte eponimo (dato che si ricava dal* Marmor Parium*).*

Questa ipotesi di datazione, ormai quasi unanimemen-

te accettata, ha rivoluzionato la cronologia interna della produzione eschilea e ha cancellato pagine di elucubrazioni critiche sulla presunta antichità relativa delle Supplici *in quanto dramma "corale" o "arcaico". La datazione alla fine degli anni '60 del V secolo a.C. permette di collocare opportunamente le* Supplici *negli anni dell'affermazione del partito del demos di Efialte e di Pericle e della destituzione dell'Areopago dal ruolo di guida politica della città, che l'organo aveva assunto negli anni successivi alle guerre persiane; il periodo dell'allargamento della possibilità di accesso all'arcontato a un numero più ampio di cittadini (probabilmente i* γαμόροι, *i «possessori della terra» menzionati al v. 613); e quindi dell'ostracismo a Cimone, dell'assassinio di Efialte e dell'ascesa di Pericle. Il momento in cui quella che molti anni dopo (e forse, almeno inizialmente, in tono spregiativo) verrà detta* demokratia *è allo statu nascenti.*

Questo movimento – la costituzione difficile dello stato democratico – è lo spunto realissimo che motiva la rappresentazione di un episodio secondario del mito delle Danaidi: la richiesta di ospitalità delle fanciulle al principe di Argo, Pelasgo.

Gli altri drammi della tetralogia

Le Supplici *erano dunque il primo brano di una tetralogia tematicamente unitaria (come la tetralogia di cui facevano parte i* Sette contro Tebe*), che trattava la storia delle Danaidi, iniziando dall'approdo delle fanciulle in Grecia, fino alla fine della loro storia mitica.*

Dai frammenti superstiti la critica ha tentato faticosamente di ricostruire alcuni elementi del secondo dramma della trilogia tragica, I figli di Egitto. *Secondo il mito, la trama consisteva molto probabilmente nel matrimonio tra le figlie di Danao e i cugini; la tragedia doveva comprende-*

re anche l'episodio della sanguinosa notte nuziale in cui le fanciulle si accordano per uccidere, ciascuna nel suo talamo, gli odiati sposi. La questione più spinosa riguarda la composizione del coro: risulta infatti molto complicato ammettere che esso fosse composto dai cugini delle Danaidi che danno il titolo alla tragedia (che alla fine del dramma dovrebbero essere uccisi); è necessario dunque ipotizzare o un coro secondario o un coro diversamente composto (ad esempio dalle stesse Danaidi o da quelle «serventi del talamo», le ΘΑΛΑΜΟΠΟΙΟΙ, *che secondo il fr. 125 M davano il titolo al dramma). Il frammento corale in cui si lamenta presso Zeus il tradimento del principio di ospitalità (fr. III. 1, 3) sembrerebbe attribuibile proprio a un coro di ancelle, comunque legate alle fanciulle obbligate alle nozze. Secondo un'ipotesi molto ardita il frammento sarebbe un compianto per la fine di Pelasgo (in questo caso da identificare con il* τὸν ξενόδοκον, *citato al v. 2) che troverebbe la morte in uno scontro violento. Il problema principale nella ricostruzione della trama del dramma (e dell'intera trilogia) resta il ruolo di Pelasgo che potrebbe essere il mediatore delle nozze tra i cugini o, all'inverso, la vittima della sopraffazione dei figli di Egitto prepotenti e infidi (fr. III. 1, 2). L'interpretazione di alcuni passaggi della tragedia superstite, relativi al terrore della contaminazione e al rapporto di parentela che simmetricamente lega Pelasgo anche ai cugini delle Danaidi, ci porta a preferire la prima ipotesi.*

Del terzo dramma della trilogia, le Danaidi, *rimangono tre frammenti in cui sarà da porre l'atto finale del mito. Forse un riassunto della trama della tragedia può essere letto nella profezia che, nel* Prometeo, *il Titano propone a Io sul futuro della sua stirpe: «Cinquanta tue discendenti ritorneranno ad Argo: non vi andranno di loro volontà, ma per sfuggire alle nozze incestuose con i loro cugini. Ma essi, eccitati dalla passione, come sparvieri che non lasciano scappare lontano le colombe, arriveranno in caccia della loro preda – caccia proibita – per sposarle: ma il dio*

proibirà loro di avventarsi su quei corpi. La terra dei Pelasgi li accoglierà «...»: e poi verranno uccisi: furibonda strage, furore di donne in una notte di veglia. Ogni sposa priverà della vita il suo uomo e nell'eccidio ogni donna bagnerà nel sangue una spada affilata: facesse altrettanto la Cipride dea contro i miei nemici! Una sola delle fanciulle si innamorerà e non vorrà uccidere il suo sposo: l'intenzione affilata del delitto si spunterà per amore. E farà la sua scelta: preferirà essere chiamata vigliacca e non assassina. Ad Argo da lei nascerà una stirpe regale» (Prometeo, *853-69). Il fr.* III. 2, 2, *recuperato da Ateneo, contiene uno splendido inno alla potenza di Afrodite e potrebbe essere coerentemente riferito al caso di Ipermestra che, unica fra le sorelle, desiste dal piano omicida e risparmia lo sposo (cfr. Pindaro,* Nemea X, *7-8, che incrocia così nel doppio senso la scelta erotica con la decisione della fanciulla di salvare lo sposo: «non si lasciò andare al delirio Ipermestra, ma con decisione solitaria trattenne nel fodero la spada»:* οὐδ' Ὑπερμήστρα παρεπλάγχθη μονόψαφον ἐν κολεῶι κατασχοίσας ξίφος*).*

Altre versioni del mito sono probabilmente ricostruibili da una serie di testimonianze di Pausania. È stato messo, forse arbitrariamente, in relazione con la trilogia eschilea un passo in cui, presentando il santuario di Apollo Liceo in Argo, pieno di ricordi di Danao, l'autore descrive una statua lignea di Afrodite e sostiene che lo xoanon *era stato dedicato alla dea da Ipermestra, dopo che, per aver disatteso l'ordine dell'omicidio degli sposi imposto (secondo questa versione) alle figlie dal padre, fu portata in giudizio da Danao stesso presso gli Argivi e assolta (Pausania, II, 19). Da un altro passo di Pausania si ricava che salendo all'acropoli di Argo era visibile un monumento funebre ai figli di Egitto, ma che conteneva solo le teste degli uomini «perché il resto dei corpi è a Lerna dove fu perpetrato l'assassinio dei giovinetti» (Pausania, II, 24); a Lerna le Danaidi avrebbero dedicato una statua ad Afrodite (Pausania, II, 37).*

La trama complessiva della tragedia potrebbe invece essere messa in relazione con un'altra importante testimonianza pindarica, secondo cui la trucida storia delle Danaidi avrebbe avuto una conclusione positiva: dopo il delitto perpetrato dalle figlie, Danao avrebbe promosso dei giochi, consistenti in gare di corsa, mettendo in palio le «vergini» assassine (Pitica IV, *112-5). Le fanciulle in palio, secondo Pindaro, sarebbero state quarantotto: il numero si ottiene sottraendo al numero originale di cinquanta due delle Danaidi, dato che Ipermestra era rimasta sposa dell'amato Linceo e Amimone aveva avuto nel frattempo un'avventura che ne aveva deciso il destino come sposa di un dio.*

Il finale della trilogia, secondo questa ricostruzione, configurava probabilmente una soluzione positiva alla storia delle Danaidi.

Proprio Amimone era la protagonista del perduto dramma satiresco: la figlia di Danao, assalita da un satiro alla fonte, viene salvata da Poseidone che la convince a unirsi a lui. In uno dei frammenti rimasti è conservata, con tutta probabilità, una battuta che il dio rivolge alla fanciulla, in riferimento al destino del matrimonio (fr. III. 3, 1) e, in particolare, al matrimonio destinato con lo stesso dio che, con questo argomento, la seduce.

Eco nelle fonti letterarie del V secolo

Al mito del ritorno delle Danaidi più che alla tetralogia eschilea è forse da riferire la notizia riportata da Erodoto secondo cui le figlie di Danao, prendendo spunto dai misteri di Osiride, importarono dall'Egitto la cerimonia sacra, in onore di Demetra e della fecondità femminile «che i Greci chiamano Tesmoforie [...] e la insegnarono alle donne pelasgiche» (II, 171).

Un collegamento tra le Danaidi e i riti eleusini è confermato anche dalla testimonianza più tarda di Pausania che, in riferimento a un'opera dipinta conservata a Delfi, ricorda di aver visto raffigurate accanto alla figura di Sisifo e prima di quella di Tantalo «altre figure che portavano acqua, ma il vaso portato da una vecchia donna era forato» e, in un passo assai ambiguo, mette in relazione queste figure con i misteri di Eleusi (Pausania, X, 31, 11). Possiamo ipotizzare che il ruolo delle Danaidi nell'istituzione dei misteri potesse essere una suggestione interessante per Eschilo: uno spunto di cui però non ci è dato sapere se e come venisse raccolto e sviluppato nella trilogia.

Eco nelle fonti iconografiche del V e IV secolo

Secondo un mito che ha una discreta fortuna nelle fonti letterarie e iconografiche più tarde, le Danaidi sarebbero state punite negli Inferi del delitto degli sposi con un supplizio per cui dovevano continuamente portare acqua da anfore forate (una delle prime testimonianze è in pseudo-Platone, Assioco, *371e-372a, in cui le Danaidi e il loro vano trasporto d'acqua –* Δαναίδων ὑδρεῖαι ἀτελεῖς *– vengono ricordati insieme agli altri supplizi esemplari negli Inferi, con Tantalo, Tizio e Sisifo: una serie destinata a diventare canonica).*

Molto più rari sono i reperti riferibili agli episodi narrati nella tetralogia eschilea, e in particolare direttamente derivati da quella versione drammatica del mito.

Interessante può risultare l'accostamento al testo delle Supplici *di due hydrie, conservate una a Monaco e una a Berlino, in cui è rappresentato lo sbarco di Danao e delle figlie: la datazione dei reperti (460-450 a.C.) unita alla presenza di alcuni dettagli esotici nella raffigurazione (il ventaglio di foggia egizia; la forma esotica della punta dello scafo), consentono di ipotizzare che, se non di una ripresa della scena teatrale, si possa ravvisare nelle immagini una qualche suggestione della scenografia della tragedia.*

Certamente riferibili a una scena teatrale, anche se decisamente più tardi (databili alla seconda metà del IV secolo), sono i crateri in cui vengono rappresentate giovani fanciulle sedute su un altare contrassegnate dai rami di ulivo e dai gesti propri dei supplici, al centro di una scena di scontro tra uomini che irrompono armati (da sinistra) e altri che intervengono chiaramente in loro difesa (da destra). Gli aggressori potrebbero essere i giovani Egizi, il personaggio barbato con la spada in pugno Pelasgo; la foggia delle vesti delle fanciulle è elaborata e di aspetto «non greco» (cfr. Supplici, *234-5); i tessuti sono variegati e decorati (cfr.* Supplici, *432).*

ΙΚΕΤΙΔΕΣ

SUPPLICI

ἐπὶ ἄρ[χ(οντος) Ὀλυμπιάδος . . ἔτει .
ἐνίκα [Αἰ]σχύλο[ς Ἱκέτισι, Αἰγυπτίοις,
Δαν[αῖ]σι, Ἀμυ[μώνηι σατυ(ρικῆι)·
δεύτ[ε]ρ[ο]ς Σοφοκλῆ[ς· τρίτος
Μέσατος ⟦N.[.].[⟧

Sotto l'arconte [...], durante la... Olimpiade.
Vinse Eschilo con *Supplici*, *Figli di Egitto*,
Danaidi, e il dramma satiresco *Amimone*.
Secondo fu Sofocle; terzo
Mesato [...

‹ΧΟΡΟΣ›

Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον
νάϊον ἀρθέντ᾽ ἀπὸ προστομίων λεπτο‹ψα›μάθων
Νείλου· Δίαν δὲ λιποῦσαι
χθόνα σύγχορτον Συρίαι φεύγομεν,
οὔτιν᾽ ἐφ᾽ αἵματι δημηλασίαν
ψήφωι πόλεως γνωσθεῖσαι,
ἀλλ᾽ αὐτογενῆ φυξανορίαν,
γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ᾽
ὀνοταζόμεναι ‹διάνοιαν›.
Δαναὸς δέ, πατὴρ καὶ βούλαρχος καὶ στασίαρχος,
τάδε πεσσονομῶν κύδιστ᾽ ἀχέων ἐπέκρανεν,
φεύγειν ἀνέδην διὰ κῦμ᾽ ἅλιον,
κέλσαι δ᾽ Ἄργους γαῖαν, ὅθεν δὴ γένος ἡμέτερον,
τῆς οἰστροδόνου βοὸς ἐξ ἐπαφῆς
κἀξ ἐπιπνοίας Διὸς εὐχόμενον, τετέλεσται.
τίν᾽ ἂν οὖν χώραν εὔφρονα μᾶλλον τῆσδ᾽ ἀφικοίμεθα
σὺν τοῖσδ᾽ ἱκετῶν ἐγχειριδίοις,
ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν;
‹ἀλλ᾽ ὦ πάτριοι δαίμονες Ἄργους›,
ὧν πόλις, ὧν γῆ καὶ λευκὸν ὕδωρ,
ὕπατοί τε θεοὶ καὶ βαρύτιμοι
χθόνιοι θήκας κατέχοντες
καὶ Ζεὺς σωτὴρ τρίτος, οἰκοφύλαξ ὁσίων ἀνδρῶν,

‹CORO›

Zeus dei supplici guardi benevolo questo nostro stuolo
che ha alzato le vele dalle foci di sabbia sottile
del Nilo: lasciata la terra divina,
che con la Siria confina, siamo esuli in fuga,
non al bando per un fatto di sangue,
condannate dal voto della nostra città,
ma in fuga dai maschi della nostra stirpe,
perché l'unione con i figli di Egitto e la loro empia
‹intenzione› noi aborriamo.
Danao, nostro padre, fu guida alla nostra decisione,
[guida alla nostra sedizione,
e con questa mossa ottenne dal male il risultato migliore:
fuggire, presto, sull'onda del mare,
e approdare a questa terra di Argo, proprio qui, donde
[la nostra stirpe
della giovenca tormentata dall'estro, per il tocco,
per il soffio di Zeus, si vanta di trarre origine.
Quale terra, dunque, potrebbe accoglierci più
[benevolmente
di questa a cui siamo giunte
tenendo in mano questi rami dei supplici
avvolti in bende di lana?
‹Voi, divinità protettrici di Argo!›
– della città, della terra, dell'acqua chiara –
voi dèi del cielo e voi che, nel profondo
della terra custodite, severi, i sepolcri;
e Zeus Salvatore per terzo che proteggi la casa degli
[uomini puri:

δέξασθ' ἱκέτην τὸν θηλυγενῆ
στόλον αἰδοίωι πνεύματι χώρας·
ἀρσενοπληθῆ δ' ἐσμὸν ὑβριστὴν Αἰγυπτογενῆ,
πρὶν πόδα χέρσωι τῆιδ' ἐν ἀσώδει
θεῖναι, ξὺν ὄχωι ταχυήρει
πέμψατε πόντονδ'· ἔνθα δὲ λαίλαπι χειμωνοτύπωι,
βροντῆι στεροπῆι τ' ὀμβροφόροισίν τ' ἀνέμοις,
ἀγρίας]
ἁλὸς ἀντήσαντες ὄλοιντο,
πρίν ποτε λέκτρων ὧν Θέμις εἴργει,
σφετεριξάμενοι πατραδελφείαν
τήνδ' ἀεκόντων, ἐπιβῆναι.

νῦν δ' ἐπικεκλομένα str. 1
Δῖον πόρτιν ὑπερ-
πόντιον τιμάορ', ἶνιν {τ'} ἀνθονόμου
τὸν προγόνου βοὸς ἐξ ἐπιπνοίας
Ζηνὸς ἔφαψιν – ἐπωνυμίαι δ' ἐπε-
κραίνετο μόρσιμος αἰών
εὐλόγως, Ἔπαφον δ' ἐγέννασεν·

ὄντ' ἐπιλεξαμένα ant. 1
νῦν ἐν ποιονόμοις
ματρὸς ἀρχαίας τόποις, τῶν πρόσθε πόνων
μνασαμένα τά τε νῦν ἐπιδείξω
πιστὰ τεκμήρια, γαιονόμοισι δ' ἄ-
ελπτά περ ὄντα φανεῖται·
γνώσεται δὲ λόγου τις ἐν μάκει.

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων str. 2
ἐγγάϊος οἶκτον {οἰκτρὸν} ἀΐων,
δοξάσει τις ἀκούειν ὅπα τᾶς Τηρεΐας
μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου,
κιρκηλάτου γ' ἀηδόνος,

accogliete queste supplici, questo stuolo di donne,
nel segreto respiro di questa terra.
Quella torma di maschi invece, lo sciame prevaricatore,
[i figli di Egitto,
prima che metta piede su questo suolo fangoso,
insieme alla sua nave veloce,
ributtatelo a mare: là burrascosa rovinosa tempesta,
là tuono e fulmine, e venti grevi di pioggia, contro
[gli aspri
flutti li facciano sfracellare e morire.
Prima, prima che salgano sui nostri letti che Themis
[preclude,
e violino la parentela fraterna dei nostri padri,
e noi che non vogliamo.

Ora invochiamo
il divino torello, che da oltre-
mare ci venga in aiuto, nato dalla giovenca,
nostra progenitrice, al pascolo di fiori, per il soffio
di Zeus: e dal tocco di Zeus
quando si compì il tempo stabilito
proprio Epafo – "il tocco" – nacque.

È lui che invochiamo
e ora in questi luoghi che furono pascolo d'erba
dell'antica madre, le sue pene di allora
ricorderemo e prove certe mostreremo agli abitanti
[di questa terra
che vere parranno per quanto incredibili;
e qualcuno riconoscerà la storia nel corso di questo
[racconto.

Se c'è un auspice qui,
uno del luogo che avverta questo lamento {...},
crederà di sentire la voce
della sposa sventurata {...} di Tereo:
l'usignolo dallo sparviero inseguito

ἄτ' ἐπὶ χλωρῶν ποταμῶν {τ'} εἰργομένα ant. 2
πενθεῖ νέον οἶτον ἠθέων,
ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως
ὤλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν
δυσμάτορος κότου τυχών.

τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισι str. 3
δάπτω τὰν ἁπαλὰν εἰλοθερῆ παρειάν
ἀπειρόδακρύν τε καρδιᾶν·
γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι
δειμαίνουσ', ἀφίλου τᾶσδε φυγᾶς
ἀερίας ἀπὸ γᾶς
εἴ τίς ἐστι κηδεμών.

ἀλλὰ θεοὶ γενέται κλύετ' εὖ τὸ δίκαιον ἰδόντες· ant. 3
ἦβαν μὴ τέλεον δόντες ἔχειν παρ' αἶσαν,
ὕβριν δ' ἐτύμως στυγόντες,
πέλοιτ' ἂν ἔνδικοι γάμοις.
ἔστι δὲ κἀκ πολέμου τειρομένοις
βωμὸς ἁρῆς φυγάσιν
ῥῦμα, δαιμόνων σέβας.

εὖ θείη Διός, εἰ παναλα- str. 4
θῶς Διός, ἵμερος. οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη·
δαῦλοι γὰρ πραπίδων
δάσκιοί τε τείνου-
σιν πόροι, κατιδεῖν ἄφραστοι·

πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώ- ant. 4
τωι, κορυφᾶι Διὸς εἰ κρανθῆι πρᾶγμα τέλειον.
πάνται τοι φλεγέθει
κἀν σκότωι μελαίναι
ξὺν τύχαι μερόπεσσι λαοῖς.

che dalle verdi acque del fiume {...} via fu scacciato
e piangendo il suo nuovo aspetto, per sventura mutato,
ricanta la morte del figlio, da lei assassinato
con le sue proprie mani,
incorso in ira matrigna.

Così anch'io, in lacrime, su ritmi ionici
graffio la tenera guancia brunita dal sole
e il mio petto che non conosceva lacrime:
non fiori ma lamenti raccolgo,
sperando ansiosa che per questa fuga odiosa
dalla terra Aeria
ci sia qualcuno che ci protegga.

Ecco voi, dèi della mia stirpe, ascoltateci! Voi che sapete
[ciò che è giusto!
Non mettete fine alla nostra giovinezza, contro il destino:
se è vero che odiate la prepotenza
siate giusti contro queste nozze!
Anche per chi sfinito dalla guerra
sfugge da Ares, un rifugio sicuro
è l'altare, dove sta la potenza divina.

Andrà a segno il desiderio di Zeus, se Zeus è
sempre veritiero! Ma la sua intenzione non si lascia
[mai catturare:
nella macchia ombrosa, nel folto si diramano
i sentieri della sua volontà, indecifrabili, inespressi.

E cala senza inciampare, non casca obliquo,
il compimento dell'atto, se è stato deciso dal cenno
[di Zeus:
e ovunque sfolgora
anche nell'ombra,
compiendo le sorti delle genti umane.

ἰάπτει δ' ἐλπίδων str. 5
ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς,
βίαν δ' οὔτιν' ἐξοπλίζει·
πᾶν ἄπονον δαιμονίων·
ἥμενος ὃν φρόνημά πως
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμπας ἑδράνων ἀφ' ἁγνῶν.

ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν, ant. 5
Βήλειος οἵαι νεάζει πυθμήν
δι' ἀμὸν γάμον τεθαλώς
δυσπαραβούλοισι φρεσίν
καὶ διάνοιαν μαινόλιν
κέντρον ἔχων ἄφυκτον †ἄται δ' ἀπάται† μεταγνούς.

τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω, str. 6
λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ.
ἰή, ἰή,
ἰηλέμοισιν ἐμπρεπής {θρεομένη μέλη}
ζῶσα γόοις με τιμῶ.

ἰλεῶμαι μὲν Ἀπίαν βοῦνιν – ephymn. 1
καρβᾶνα δ' αὐδὰν εὖ γᾶ κοννεῖς –
πολλάκι δ' ἐμπίτνω ξὺν λακίδι λινοσινεῖ
Σιδονίαι καλύπτραι.

θεοῖς δ' ἐναγέα τέλεα, πελομένων καλῶς, ant. 6
ἐπίδρομ', ὁπόθι θάνατος ἀπῇ.
ἰώ, ἰώ,
ἰὼ δυσάγκριτοι πόνοι·
ποῖ τόδε κῦμ' ἀπάξει;

ἰλεῶμαι μὲν Ἀπίαν βοῦνιν – ephymn. 1
καρβᾶνα δ' αὐδὰν εὖ γᾶ κοννεῖς –

E getta giù dall'alta torre
delle loro speranze i miseri mortali,
senza armarsi mai di violenza:
senza sforzo avviene ogni atto divino.
Sta fermo, posato il pensiero di Zeus
e da lì tutto compie, dal suo sacro trono.

Ma volga lo sguardo ora a questa violenza:
è la stirpe di Belo! Guardi com'è turgido quel ceppo,
già pieno di gemme, per unirsi a me,
con ostinata deliberazione,
con delirante intenzione,
con irresistibile estro †accecamento e inganno† da
[cui non si sfugge.

Parole di pena, canti pieni di paura,
grida acute, profonde, di pianto,
ahi, ahi,
fra i lamenti distintamente si sentono {i lamentosi canti}:
ancor viva mi rendo l'onore del compianto funebre!

E voglio supplicare queste dune di Apis:
– o terra, tu capisci bene queste parole barbare –
e ancora ancora mi avvento a lacerare
il mio velo di lino sidonio.

I riti espiatori, sacri agli dèi, bene compiuti,
sono efficaci, incalzano la morte per tenerla lontana.
Ah, ah,
ah inesprimibile è la mia pena,
dove mi sbatterà quest'onda?

E voglio supplicare queste dune di Apis:
– o terra, tu capisci bene queste parole barbare –

πολλάκι δ' ἐμπίτνω ξὺν λακίδι λινοσινεῖ
Σιδονίαι καλύπτραι.

πλάτα μὲν οὖν λινορραφής τε str. 7
δόμος ἄλα στέγων δορός
ἀχείματόν μ' ἔπεμπε σὺν πνοαῖς, οὐδὲ μέμφομαι·
τελευτὰς δ' ἐν χρόνωι πατὴρ ὁ παντόπτας
πρευμενεῖς κτίσειεν·

σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρὸς εὐνάς ephymn. 2
ἀνδρῶν, ἐέ,
ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.

θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν ἀγνά μ' ant. 7
ἐπιδέτω Διὸς κόρα,
ἔχουσα σέμν' ἐνώπι' ἀσφαλῆ, παντὶ δὲ σθένει
διωγμοῖς ἀσχαλῶσ' ἀδμῆτος ἀδμήτα
ῥύσιος γενέσθω·

σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρὸς εὐνάς ephymn. 2
ἀνδρῶν, ἐέ,
ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.

εἰ δὲ μή, μελανθές str. 8
ἡλιόκτυπον γένος
τὸν γάϊον, τὸν πολυξενώτατον
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων
ἰξόμεσθα σὺν κλάδοις
ἀρτάναις θανοῦσαι,
μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων.

ἆ Ζήν· Ἰοῦς ἰὼ μῆνις ephymn. 3
μάστειρ' ἐκ θεῶν· κοννῶ δ' ἄγαν

e ancora ancora mi avvento a lacerare
il mio velo di lino sidonio.

I remi però, le vele cucite di lino e
la casa di legno hanno resistito al mare
e senza tempeste mi hanno condotto sulle ali del vento:
[non posso recriminare!
Così anche, col tempo, il padre che tutto vede,
conceda un buon approdo a questo nostro viaggio!

E noi nobile stirpe, nate da una sacra madre, i letti
dei maschi – ah ah –
e le nozze – noi indomate – possiamo evitare!

Una dea vuole ciò che io voglio: è l'intatta
figlia di Zeus! Lei mi protegga,
con il suo sguardo santo che rassicura, con tutta la
[sua potenza;
lei che ha in odio gli inseguitori: dea Indomata me
[indomata,
lei salvatrice soccorra.

E noi nobile stirpe, nate da una sacra madre, i letti
dei maschi – ah ah –
e le nozze – noi indomate – possiamo evitare!

Altrimenti noi, nero fiore,
bronzea gente impressa dal sole,
dal dio della terra, il dio più ospitale di tutti
– dallo Zeus dei morti –
andremo supplici con questi rami:
morte impiccate,
per non aver trovato gli dèi del cielo.

O Zeus, o tormento di Io,
ira divina! Riconosco bene

γαμετ‹ᾶς Διὸς› οὐρανονίκου.
χαλεποῦ γὰρ ἐκ πνεύματος εἶσι χειμών.

καὶ τότ' οὐ δικαίοις ant. δ
Ζεὺς ἐνέξεται ψόγοις,
τὸν τᾶς βοὸς παῖδ' ἀτιμάσας, τὸν αὐ-
τός ποτ' ἔκτισεν γόνωι,
νῦν ἔχων παλίντροπον
ὄψιν ἐν λιταῖσιν;
ὕψοθεν δ' εὖ κλύοι καλούμενος.

‹ἀ Ζήν· Ἰοῦς ἰὼ μῆνις ephymn. 3
μάστειρ' ἐκ θεῶν· κοννῶ δ' ἄγαν
γαμετᾶς Διὸς οὐρανονίκου.
χαλεποῦ γὰρ ἐκ πνεύματος εἶσι χειμών.›

ΔΑΝΑΟΣ

παῖδες, φρονεῖν χρή· ξὺν φρονοῦντι δ' ἥκετε
πιστῶι γέροντι τῶιδε ναυκλήρωι πατρί·
καὶ τἀπὶ χέρσου νῦν προμηθίαν λαβών
αἰνῶ φυλάξαι τἄμ' ἔπη δελτουμένας.
ὁρῶ κόνιν, ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ·
σύριγγες οὐ σιγῶσιν ἀξονήλατοι·
ὄχλον δ' ὑπασπιστῆρα καὶ δορυσσόον
λεύσσω ξὺν ἵπποις καμπύλοις τ' ὀχήμασιν.
τάχ' ἂν πρὸς ἡμᾶς τῆσδε γῆς ἀρχηγέται
ὀπτῆρες εἶεν ἀγγέλων πεπυσμένοι.
ἀλλ' εἴτ' ἀπήμων εἴτε καὶ τεθηγμένος
ὠμῆι ξὺν ὀργῆι τόνδ' ἐπόρνυται στόλον,
ἄμεινόν ἐστι παντὸς οὕνεκ' ὦ κόραι
πάγον προσίζειν τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν·
κρεῖσσον δὲ πύργου βωμός, ἄρρηκτον σάκος.
ἀλλ' ὡς τάχιστα βᾶτε, καὶ λευκοστεφεῖς

l'astio della ‹sposa di Zeus›, che vince anche il cielo!
Da quell'aspro soffio si alza tempesta!

Allora sì, Zeus incorrerà
nel biasimo che spetta agli ingiusti,
se spregerà le figlie della giovenca, di cui proprio lui
un tempo generò la stirpe;
se ora distoglierà
il suo sguardo da queste preghiere.
Noi lo chiamiamo: lui dall'alto benevolo ascolti!

‹O Zeus, o tormento di Io,
ira divina! Riconosco bene
l'astio della sposa di Zeus, che vince anche il cielo!
Da quell'aspro soffio si alza tempesta!›

DANAO

Figlie, bisogna essere sagge! Con un uomo saggio siete giunte fin qui, questo vecchio fidato ha guidato la nave: io, vostro padre.

Anche ora, che siamo a terra, vi consiglio prudenza e di tenere bene impresse le mie parole. Vedo polvere, muto araldo di un esercito. I mozzi delle ruote non girano in silenzio: stridono forte sugli assi rotanti. Una torma con scudi e lance già vedo, insieme ai cavalli e ai grandi carri.

Presto verranno qui da noi, a incontrarci i capi di questa terra, informati dai messaggeri.

Ma sia che venga in pace, questa delegazione, sia che vengano spinti da un'ira tagliente e crudele, in ogni caso è meglio, fanciulle, che vi sediate su questo rialzo sacro a tutti questi dèi: più forte di un bastione è un altare, è uno scudo invincibile.

Su, presto, presto andate! Tenete quelle candide ben-

ἱκετηρίας, ἀγάλματ' αἰδοίου Διός,
σεμνῶς ἔχουσαι διὰ χερῶν εὐωνύμων
αἰδοῖα καὶ γοεδνὰ καὶ ζαχρεῖ' ἔπη
ξένους ἀμείβεσθ', ὡς ἐπήλυδας πρέπει,
τορῶς λέγουσαι τάσδ' ἀναιμάκτους φυγάς.
φθογγῆι δ' ἐπέσθω πρῶτα μὲν τὸ μὴ θρασύ,
τὸ μὴ μάταιον δ' ἐκ σεσωφρονισμένων
ἴτω προσώπων ὄμματος παρ' ἡσύχου.
καὶ μὴ πρόλεσχος μηδ' ἐφολκὸς ἐν λόγωι
γένηι· τὸ τῆιδε κάρτ' ἐπίφθονον γένος.
μέμνησο δ' εἴκειν· χρεῖος εἶ, ξένη, φυγάς·
θρασυστομεῖν γὰρ οὐ πρέπει τοὺς ἥσσονας.

ΧΟ. πάτερ, φρονούντως πρὸς φρονοῦντας ἐννέπεις.
φυλάξομαι δὲ τάσδε μεμνῆσθαι σέθεν
κεδνὰς ἐφετμάς· Ζεὺς δὲ γεννήτωρ ἴδοι.

‹ΔΑ.› ἴδοιτο δῆτα πρευμενοῦς ἀπ' ὄμματος.

‹ΧΟ.› θέλοιμ' ἂν ἤδη σοὶ πέλας θρόνους ἔχειν.

‹ΔΑ.› μή νυν σχόλαζε, μηχανῆς δ' ἔστω κράτος.

‹ΧΟ.› ὦ Ζεῦ, κόπων οἴκτιρε μὴ ἀπολωλότας.

‹ΔΑ.› κείνου θέλοντος εὖ τελευτήσει τάδε.
καὶ Ζηνὸς ὄρνιν τόνδε νῦν κικλήισκετε.

‹ΧΟ.› καλοῦμεν αὐγὰς Ἡλίου σωτηρίους.

‹ΔΑ.› ἀγνόν τ' Ἀπόλλω, φυγάδ' ἀπ' οὐρανοῦ θεόν.

‹ΧΟ.› εἰδὼς ἂν αἶσαν τήνδε συγγνοίη βροτοῖς.

de di supplici, sacre a Zeus, nella mano sinistra, e parole di rispetto, di pietà, di aiuto, rivolgete agli stranieri, come si conviene a chi giunge forestiero, e dite chiaramente che siete esuli ma non per un delitto di sangue. E soprattutto le vostre parole si accordino su un tono né arrogante, né vacuo, ma parlate come persone accorte e misurate; il vostro sguardo, il vostro volto sia tranquillo. Non devi essere precipitosa, e neppure prolissa nel parlare: la gente di qui è molto insofferente. E ricordati di essere accondiscendente: è necessario perché sei una straniera, un'esule! Le parole arroganti non si addicono a chi è più debole.

CORIFEA

Padre, parli da saggio ma anche noi siamo sagge. Baderò a tenere a mente questi tuoi buoni consigli e Zeus, nostro progenitore, ci sorvegli.

«DANAO»

Sì, ci sorvegli con occhio benigno.

«CORIFEA»

Vorrei essere là ora, seduta accanto a te.

«DANAO»

Non perdete tempo: il nostro piano ora deve riuscire!

«CORIFEA»

O Zeus, lasciati commuovere dalle nostre pene: fa' che non siamo perdute!

«DANAO»

Se lui vuole, finirà tutto bene. Pregate ora anche l'aquila di Zeus!

«CORIFEA»

Invochiamo i raggi del Sole salvatore!

«DANAO»

E il puro Apollo, il dio in esilio dal cielo.

«CORIFEA»

Ben conosce lui questo destino di esule, e comprende i mortali!

‹ΔΑ.› συγγνοῖτο δῆτα καὶ παρασταίη πρόφρων.
‹ΧΟ.› τίν' οὖν κικλήισκω τῶνδε δαιμόνων ἔτι;
‹ΔΑ.› ὁρῶ τρίαιναν τήνδε σημεῖον θεοῦ.
‹ΧΟ.› ἀλλ' εὖ τ' ἔπεμψεν εὖ τε δεξάσθω χθονί.
‹ΔΑ.› κήρυξ ὅδ' ἄλλος τοῖσιν Ἑλλήνων νόμοις.
‹ΧΟ.› ἐλευθέροις νυν ἐσθλὰ κηρυκευέτω.
‹ΔΑ.› πάντων δ' ἀνάκτων τῶνδε κοινοβωμίαν
σέβεσθ'· ἐν ἀγνῶι δ' ἑσμὸς ὡς πελειάδων
ἵζεσθε κίρκων τῶν ὁμοπτέρων φόβωι,
ἐχθρῶν ὁμαίμων καὶ μιαινόντων γένος.
ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγών;
πῶς δ' ἂν γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος πάρα
ἀγνὸς γένοιτ' ἄν; οὐδὲ μὴ 'ν Ἄιδου θανών
φύγηι ματαίων αἰτίας πράξας τάδε.
κἀκεῖ δικάζει τὰ‹μ›πλακήμαθ', ὡς λόγος,
Ζεὺς ἄλλος ἐν καμοῦσιν ὑστάτας δίκας.
σκοπεῖτε κἀμείβεσθε τόνδε τὸν τ‹ρ›όπον,
ὅπως ἂν ὔμιν πρᾶγος εὖ νικᾶι τόδε.

‹ΠΕΛΑΣΓΟΣ›
ποδαπὸν ὅμιλον τόνδ' ἀνελληνόστολον
πέπλοισι βαρβάροισι κἀμπυκώμασιν
χλίοντα προσφωνοῦμεν; οὐ γὰρ Ἀργολίς
ἐσθὴς γυναικῶν οὐδ' ἀφ' Ἑλλάδος τόπων.
ὅπως δὲ χώραν οὔτε κηρύκων ὕπο
ἀπρόξενοί τε νόσφιν ἡγητῶν μολεῖν
ἔτλητ' ἀτρέστως, τοῦτο θαυμαστὸν πέλει.
κλάδοι γε μὲν δὴ κατὰ νόμους ἀφικτόρων

‹DANAO›
Ci comprenda dunque, e sia benigno al nostro fianco!
‹CORIFEA›
Chi altri ancora, fra gli dèi, devo invocare?
‹DANAO›
Vedo qui un tridente, simbolo di un dio...
‹CORIFEA›
Benevolmente ci accompagnò, ora benevolmente ci accolga a terra.
‹DANAO›
E quest'altro è l'Araldo, secondo il culto dei Greci.
‹CORIFEA›
Sia per noi araldo di buone notizie: di libertà.
‹DANAO›
Di tutte queste potenze divine venerate l'altare comune. In questo sacro luogo, posatevi come uno stormo di colombe, atterrite dagli sparvieri, dai loro alati fratelli: sono vostri nemici, hanno lo stesso sangue e infettano la stirpe. Come può restare puro l'uccello che mangia l'uccello? Come può restare puro qualcuno che si unisce a una donna che lo rifiuta, prendendola da un padre che gliela rifiuta?
Neppure da morto, nell'Ade, fuggirà mai l'accusa di stoltezza chi agisce così. Anche là c'è a dirimere le colpe un altro Zeus – a quanto dicono – che tra i morti rende gli ultimi verdetti.
Badate dunque a rispondere a loro come vi ho detto, per uscire vittoriose da questa impresa.

‹PELASGO›
Da dove mai viene questa gente non greca, che si ammanta di pepli barbari e di turbanti? A chi sto parlando? Non sono certo vesti di donne dell'Argolide, né di qualche altra greca contrada! E che poi senza araldi, né protettori, né scorta, abbiate avuto l'ardire di giungere a questa terra senza timore: questo proprio mi colpisce! Dei rami – a quanto vedo – secondo l'uso dei supplici, voi avete de-

κεῖνται παρ' ὑμῶν πρὸς θεοῖς ἀγωνίοις·
μόνον τόδ' Ἑλλὰς χθὼν ξυνοίσεται στόχωι.
καὶ τἄλλα, πόλλ' ἔτ' εἰκάσαι δίκαιον ἦν,
εἰ μὴ παρόντι φθόγγος ἦν ὁ σημανῶν.
ΧΟ. εἴρηκας ἀμφὶ κόσμον ἀψευδῆ λόγον.
ἐγὼ δὲ πρὸς σὲ πότερον ὡς ἔτην λέγω,
ἢ τηρὸν ἱερόρραβδον, ἢ πόλεως ἀγόν;
ΠΕ. πρὸς ταῦτ' ἀμείβου καὶ λέγ' εὐθαρσὴς ἐμοί.
τοῦ γηγενοῦς γάρ εἰμ' ἐγὼ Παλαίχθονος
ἴνις Πελασγός, τῆσδε γῆς ἀρχηγέτης.
ἐμοῦ δ' ἄνακτος εὐλόγως ἐπώνυμον
γένος Πελασγῶν τήνδε καρποῦται χθόνα.
καὶ πᾶσαν αἶαν, ἧς δι' ἀγνὸς ἔρχεται
Στρυμών, τὸ πρὸς δύνοντος ἡλίου κρατῶ·
ὁρίζομαι δὲ τήν τε Περραιβῶν χθόνα
Πίνδου τε τἀπέκεινα, Παιόνων πέλας,
ὄρη τε Δωδωναῖα· συντέμνει δ' ὄρος
ὑγρᾶς θαλάσσης· τῶνδε τἀπὶ τάδε κρατῶ.
αὐτῆς δὲ χώρας Ἀπίας πέδον τόδε
πάλαι κέκληται φωτὸς ἰατροῦ χάριν·
Ἄπις γὰρ ἐλθὼν ἐκ πέρας Ναυπακτίας
ἰατρόμαντις παῖς Ἀπόλλωνος χθόνα
τήνδ' ἐκκαθαίρει κνωδάλων βροτοφθόρων,
τὰ δὴ παλαιῶν αἱμάτων μιάσμασιν
χρανθεῖσ' ἀνῆκε γαῖα †μηνεῖται ἄκη†
δρακονθόμιλον δυσμενῆ ξυνοικίαν.
τούτων ἄκη τομαῖα καὶ λυτήρια
πράξας ‹ἀ›μέμπτως Ἄπις Ἀργείαι χθονί
μνήμην τότ' ἀντίμισθον ηὗρετ' ἐν λιταῖς.
ἔχουσα δ' ἤδη τἀπ' ἐμοῦ τεκμήρια
γένος τ' ἂν ἐξεύχοιο καὶ λέγοις πρόσω·
μακράν γε μὲν δὴ ῥῆσιν οὐ στέργει πόλις.

posto per tutti i nostri dèi: solo questo fa pensare a una terra greca, per il resto potrei immaginare molte possibilità... ma ci siete qui voi a spiegare con le vostre parole.

CORIFEA

È vero ciò che dici, a proposito delle mie vesti. Ma ora ti chiedo: parlo a un cittadino qualunque, a un sacerdote con lo scettro sacro, o al capo di questa città?

PELASGO

Quanto a questo, ti rispondo e ti rassicuro: a me puoi parlare. Io sono il figlio di Palectone, il nato dalla terra: sono Pelasgo, il principe di questo paese. Sono il sovrano e da me direttamente deriva il nome della stirpe dei Pelasgi, che vive dei frutti di questa terra. E su tutto il territorio attraversato dal puro Strimone, fino a Occidente, si estende il mio dominio. Il confine arriva al territorio dei Perrebi e al Pindo, il paese che sta vicino ai Peoni, e ai monti di Dodona: il confine è segnato dall'acqua del mare. Da qui fino a laggiù esercito il mio potere.

Questa pianura, la regione di Apis, si chiama così fin dai tempi antichi grazie a un medico famoso. Apis era giunto qui da Naupatto, era medico e profeta, figlio di Apollo, e bonificò questo suolo da serpenti micidiali che la terra, infettata dal sangue di antichi delitti, aveva prodotto †...†: una proliferazione di draghi, orribilmente infestante. Contro questa piaga Apis, tagliando e purificando, operò rimedi efficaci per la terra argiva, e ottenne allora come ricompensa di essere ricordato nelle nostre suppliche.

Ora che hai avuto da me questi ragguagli, dimmi tu da quale stirpe ti vanti di discendere: ma bada che la città non apprezza i discorsi lunghi!

«ΧΟ.» βραχὺς τορός θ' ὁ μῦθος· Ἀργεῖαι γένος
ἐξευχόμεσθα σπέρμά τ' εὐτέκνου βοός·
χὡς ταῦτ' ἀληθῆ, πιστὰ προσφύσω λόγωι.
ΠΕ. ἄπιστα μυθεῖσθ' ὦ ξέναι κλυεῖν ἐμοί,
ὅπως τόδ' ὑμῖν ἐστιν Ἀργεῖον γένος.
Λιβυστικαῖς γὰρ μᾶλλον ἐμφερέστεραι
γυναιξίν ἐστε κοὐδαμῶς ἐγχωρίαις·
καὶ Νεῖλος ἂν θρέψειε τοιοῦτον φυτόν·
Κύπριος χαρακτήρ τ' ἐν γυναικείοις τύποις
εἰκὼς πέπληκται τεκτόνων πρὸς ἀρσένων·
Ἰνδῶν τ' ἀκούω νομάδας ἱπποβάμοσιν
εἶναι καμήλοις ἀστραβιζούσας χθόνα
παρ' Αἰθίοψιν ἀστυγειτονουμένας·
καὶ τὰς ἀνάνδρους κρεοβότους {δ'} Ἀμάζονας,
εἰ τοξοτευχεῖς ἦστε, κάρτ' ἂν ἤικασα
ὑμᾶς. διδαχθεὶς «δ'» ἂν τόδ' εἰδείην πλέον,
ὅπως γένεθλον σπέρμά τ' Ἀργεῖον τὸ σόν.
«ΧΟ.» κληιδοῦχον Ἥρας φασὶ δωμάτων ποτὲ
Ἰὼ γενέσθαι τῆιδ' ἐν Ἀργείαι χθονί.
«ΠΕ.» ἦν ὡς μάλιστα, καὶ φάτις πολλὴ κρατεῖ.
«ΧΟ.» μὴ καὶ λόγος τις Ζῆνα μιχθῆνα‹ι› βροτῶι;
«ΠΕ.» κἄκρυπτά γ' Ἥρας ταῦτ' ἄ‹ρ'› ἦν› παλαίσματα.
«ΧΟ. . . . . .›
«ΠΕ.» πῶς οὖν τελευτᾶι βασιλέωιν νείκη τάδε;
«ΧΟ.» βοῦν τὴν γυναῖκ' ἔθηκεν Ἀργεία θεός.
«ΠΕ.» οὐκοῦν πελάζει Ζεὺς ἔτ' εὐκραίρωι βοΐ;

«CORIFEA»
Breve e chiara è la mia storia. Da stirpe argiva noi vantiamo i nostri ascendenti: siamo le discendenti della ben fecondata giovenca, e che sia la verità, te lo confermerò con le mie parole.
PELASGO
Incredibile alle mie orecchie, o straniere, pare questa storia: voi, di stirpe argiva? A donne libiche, piuttosto, assomigliate, non certo alla gente di qui. Anche sul Nilo potrebbe essere cresciuta questa vostra razza; oppure il tipo cipriota che gli artisti amano usare a modello per le figure femminili, quello vi assomiglia! Ho sentito dire anche di donne nomadi del paese degli Indi, che cavalcano tutte bardate cammelli e abitano il paese vicino agli Etiopi... Oppure alle vergini carnivore, {...} alle Amazzoni, se aveste l'arco, direi che assomigliate. Ma spiegami, ché capisca meglio: in che senso la tua stirpe è argiva?
«CORIFEA»
Guardiana del tempio di Era, raccontano che un tempo fosse Io, in questa terra di Argo...
«PELASGO»
È così, sì: è una voce risaputa.
«CORIFEA»
E non si racconta anche che Zeus si unì a quella donna mortale?
«PELASGO»
Sì, e questo inganno fu scoperto da Era.
«CORIFEA
...›
«PELASGO»
E come finì la lite fra i due dèi sovrani?
«CORIFEA»
La dea di Argo trasformò la donna in giovenca.
«PELASGO»
E Zeus non si accoppiò con la giovenca dalle belle corna?

«ΧΟ.» φᾶσιν, πρέποντα βουθόρωι ταύρωι δέμας.
«ΠΕ.» τί δῆ«τα» πρὸς ταῦτ' ἄλοχο«ς» ἰσχυρὰ Διός;
«ΧΟ.» τὸν πάνθ' ὁρῶντα φύλακ' ἐπέστησεν βοΐ.
«ΠΕ.» ποῖον πανόπτην οἰοβουκόλον λέγεις;
305 «ΧΟ.» Ἄργον, τὸν Ἑρμῆς παῖδα Γῆς κατέκτανεν.
«ΠΕ.» τί οὖν ἔτευξ' ἔτ' ἄλλο δυσπότμωι βοΐ;
306a «ΧΟ.» βοηλάτην «ἔπεμψεν ἐπτερωμένον».
«ΠΕ. βοῶν λέγεις» μύωπα κινητήριον.
308 «ΧΟ.» οἶστρον καλοῦσιν αὐτὸν οἱ Νείλου πέλας.
310 «ΠΕ.» καὶ ταῦτ' ἔλεξας πάντα συγκόλλως ἐμοί.
311 «ΧΟ.» καὶ μὴν Κάνωβον κἀπὶ Μέμφιν ἵκετο.
309 «ΠΕ.» τοῖ γάρ νιν ἐκ γῆς ἤλασεν μακρῶι δρόμωι;
313 «ΧΟ.» καὶ Ζεύς γ' ἐφάπτωρ χειρὶ φιτύει γόνον.
«ΠΕ.» τί«ς» οὖν ὁ Διὸς πόρτις εὔχεται βοός;
315 «ΧΟ.» Ἔπαφος, ἀληθῶς ῥυσίων ἐπώνυμος.
«ΠΕ. . . . . .;»

«CORIFEA»
Così dicono, e che assunse l'aspetto di un toro per montarla.
«PELASGO»
E cosa fece allora la potente sposa di Zeus?
«CORIFEA»
Mise accanto alla giovenca un guardiano che tutto vedeva.
«PELASGO»
E chi era questo mandriano tutt'occhi che dici?
«CORIFEA»
Argo, il figlio della Terra che Hermes poi uccise.
«PELASGO»
E cos'altro escogitò Era contro la disgraziata giovenca?
«CORIFEA»
Un tormento «mandò, un insetto alato»...
«PELASGO»
... un tafano dici, di quelli che assillano «i buoi»...
«CORIFEA»
... lo chiama estro la gente del Nilo.
«PELASGO»
Anche questo che dici corrisponde a quanto io so.
«CORIFEA»
E poi giunge a Canopo e a Menfi.
«PELASGO»
E così la fece scappare via da questa terra, di gran corsa.
«CORIFEA»
E Zeus, toccandola con la mano, fece germogliare in lei un figlio.
«PELASGO»
E chi è questo figlio della giovenca, che si vanta di essere figlio di Zeus?
«CORIFEA»
Epafo, che nel nome porta la verità del tocco liberatore.
«PELASGO
...»

‹ΧΟ.› Λιβύη, μέγιστον γῆς ‹⏑ – › καρπουμένη.
‹ΠΕ.› τίν' οὖν ἔτ' ἄλλον τῆσδε βλαστημὸν λέγεις;
‹ΧΟ.› Βῆλον δίπαιδα, πατέρα τοῦδ' ἐμοῦ πατρός.
‹ΠΕ.› τὸ πάνσοφον νῦν ὄνομα τούτο‹υ› μοι φράσον.
‹ΧΟ.› Δαναός· ἀδελφὸς δ' ἐστι πεντηκοντάπαις –
‹ΠΕ.› καὶ τοῦδ' ἄνοιγε τοὔνομ' ἀφθόνως λόγοι.
‹ΧΟ.› Αἴγυπτος. εἰδὼς δ' ἀμὸν ἀρχαῖον γένος
πράσσοις ἄν, ὡς Ἀργεῖον ἀνστήσας στόλον.
‹ΠΕ.› δοκεῖτε ‹μέν› μοι τῆσδε κοινωνεῖν χθονός
τἀρχαῖον. ἀλλὰ πῶς πατρῶια δώματα
λιπεῖν ἔτλητε; τίς κατέσκηψεν τύχη;
‹ΧΟ.› ἄναξ Πελασγῶν, αἰόλ' ἀνθρώπων κακά,
πόνου δ' ἴδοις ἂν οὐδαμοῦ ταὐτὸν πτερόν.
ἐπεὶ τίς ηὔχει τήνδ' ἀνέλπιστον φυγὴν
κέλσειν ἐς Ἄργος κῆδος ἐγγενὲς τὸ πρίν,
ἔχ‹θ›ει μεταπτοηθὲν εὐναίων γάμων;
‹ΠΕ.› τί φὴις ἱκνεῖσθαι τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν
λευκοστεφεῖς ἔχουσα νεοδρέπτους κλάδους;
‹ΧΟ.› ὡς μὴ γένωμαι δμωῒς Αἰγύπτου γένει.
ΠΕ. πότερα κατ' ἔχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις;

‹CORIFEA›
Libia, che trae da quella terra ‹...› moltissimi frutti.
‹PELASGO›
E quale altro rampollo dici che sia nato da lei?
‹CORIFEA›
Belos, che ebbe due figli, ed era il padre di mio padre che è qui.
‹PELASGO›
Dimmi allora il nome ben giusto di questo tuo padre.
‹CORIFEA›
Danao, e suo fratello ha cinquanta figli.
‹PELASGO›
Rivelami anche il nome di quello: non risparmiare sulle parole!
‹CORIFEA›
Egitto. Ora conosci le radici antiche della mia stirpe e puoi trattarmi come gente di Argo.
‹PELASGO›
Sembra ‹in effetti› che voi abbiate un legame antico con questa terra: ma come mai avete avuto il coraggio di abbandonare le vostre case, la vostra patria? Quale disgrazia vi ha colpito?
‹CORIFEA›
Signore dei Pelasgi, variegati sono i mali degli uomini e non vedrai mai gli stessi colori sulle ali del dolore. Chi infatti avrebbe potuto pensare che questa imprevista fuga avrebbe fatto approdare ad Argo le tue antiche parenti, spinte dall'odio per i letti nuziali?
‹PELASGO›
Perché – dimmi – supplichi tutti questi dèi, con rami tagliati di fresco, avvolti in candide bende?
‹CORIFEA›
Per non diventare serva dei figli di Egitto!
PELASGO
Provi odio per loro, o Themis, la legge divina, lo vieta?

‹ΧΟ.› τίς δ' ἂν φιλοῦσ' ὄνοιτο τοὺς κεκτημένους;
‹ΠΕ.› σθένος μὲν οὕτω μεῖζον αὔξεται βροτοῖς.
‹ΧΟ.› καὶ δυστυχο‹ύ›ντων γ' εὐμαρὴς ἀπαλλαγή.
ΠΕ. πῶς οὖν πρὸς ὑμᾶς εὐσεβὴς ἐγὼ πέλω;
ΧΟ. αἰτοῦσι μὴ 'κδοὺς παισὶν Αἰγύπτου πάλιν.
ΠΕ. βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον.
ΧΟ. ἀλλ' ἡ Δίκη γε ξυμμάχων ὑπερστατεῖ.
ΠΕ. εἴπέρ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοιν‹ων›ὸς ἦι.
ΧΟ. αἰδοῦ σὺ πρύμναν πόλεος ὧδ' ἑστεμμέν‹ν›.
‹ΠΕ.› πέφρικα λεύσ‹σ›ων τάσδ' ἕδρα‹ς› κατασκίους·
βαρύς γε μέντοι Ζηνὸς ἱκεσίου κότος.

ΧΟ. Παλαίχθονος τέκος, κλῦθί μου str. 1
πρόφρονι καρδίαι, Πελασγῶν ἄναξ.
ἴδε με τὰν ἱκέτιν φυγάδα περίδρομον,
λυκοδί‹ω›κτον ὡς δάμαλιν ἀμ πέτραις
ἠλιβάτοις, ἵν' ἀλ-
κᾶι πίσυνος μέμυκε φρά-
ζουσα βοτῆρι μόχθους.
ΠΕ. ὁρῶ κλάδοισι νεοδρόποις κατάσκιον

‹CORIFEA›
Chi mai amerebbe procurarsi un padrone?
‹PELASGO›
Ma così facendo diventa più grande, cresce la forza degli uomini.
‹CORIFEA›
Già! Così è facile sbarazzarti di chi è disgraziato!
PELASGO
Ma come posso dimostrarvi la mia compassione?
CORIFEA
Non consegnandoci ai figli di Egitto che ci reclameranno.
PELASGO
Tu mi chiedi una cosa ben grave: di provocare una nuova guerra!
CORIFEA
Ma la Giustizia è alleata di chi combatte per lei!
PELASGO
Certamente... sempre che fosse con voi all'inizio di questa storia!
CORIFEA
Tu rispetta questo altare, la prua della città, che noi abbiamo così incoronato!
‹PELASGO›
Tremo nel vedere su questi seggi divini l'ombra dei vostri rami!
Certo che è grave l'ira dello Zeus dei supplici!

CORO
Figlio di Palectone, ascoltami,
con cuore amico! Signore dei Pelasgi,
guarda noi supplici, esuli, in fuga.
Come giovenca fuggiasca,
braccata da lupo, su per rocce
e dirupi, confidando nella sua protezione,
muggisce al bovaro per dirgli le sue pene.
PELASGO
Vedo sì, all'ombra dei rami appena recisi, tutti gli dèi

†νέονθ'† ὅμιλον τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν·
εἴη δ' ἄνατον πρᾶγμα τοῦτ' ἀστοξένων,
μηδ' ἐξ ἀέλπτων κἀπρομηθήτων πόλει
νεῖκος γένηται· τῶν γὰρ οὐ δεῖται πόλις.

ΧΟ. ἴδοιτο δῆτ' ἄνατον φυγὰν ant. 1
ἱκεσία Θέμις Διὸς κλαρίου.
σὺ δὲ παρ' ὀψιγόνου μάθε γεραιόφρων·
ποτιτρόπαιον αἰδόμενος οὐ λιπερ-
‹νὴς ∪ ∪ – ∪ –›
†ιεροδόκα† θεῶν
λήματ' ἀπ' ἀνδρὸς ἀγνοῦ.
ΠΕ. οὗτοι κάθησθε δωμάτων ἑφέστιοι
ἐμῶν. τὸ κοινὸν δ' εἰ μιαίνεται πόλις,
ξυνῆι μελέσθω λαὸς ἐκπονεῖν ἄκη.
ἐγὼ δ' ἂν οὐ κραίνοιμ' ὑπόσχεσιν πάρος,
ἀστοῖς δὲ πᾶσι τῶνδε κοινώσας πέρι.

ΧΟ. σύ τοι πόλις, σὺ δὲ τὸ δάμιον· str. 2
πρύτανις ἄκριτος ὤν
κρατύνεις βωμόν, ἑστίαν χθονός,
μονοψήφοισι νεύμασιν σέθεν,
μονοσκήπτροισι δ' ἐν θρόνοις χρέος
πᾶν ἐπικραίνεις· ἅγος φυλάσσου.
ΠΕ. ἅγος μὲν εἴη τοῖς ἐμοὶ παλιγκότοις,
ὑμῖν δ' ἀρήγειν οὐκ ἔχω βλάβης ἄτερ.
οὐδ' αὖ τόδ' εὖφρον, τάσδ' ἀτιμάσαι λιτάς.
ἀμηχανῶ δὲ καὶ φόβος μ' ἔχει φρένας
δρᾶσαί τε μὴ δρᾶσαί τε καὶ τύχην ἐλεῖν.

qui †...†. Mi auguro che l'atto di queste straniere concittadine non porti danno e che da questi eventi, inaspettati imprevedibili, non nascano disordini in città: di questo la città non ha certo bisogno!

CORO
Sorveglia tu che questo esilio non porti disgrazia,
tu Themis, protettrice dei supplici, figlia di Zeus
[delle sorti!
E tu, che sei anziano di senno, impara da me che sono
se rispetterai il supplice, non sarai mai [appena nata:
‹desolato...›
†sacre offerte† agli dèi...
questa è la decisione di un uomo puro!
PELASGO
Ma non siete sedute presso il focolare della mia casa! E se l'infezione può contagiare la città, insieme al popolo tutto dobbiamo trovare dei rimedi. Io non posso farvi alcuna promessa prima di far parte tutti i cittadini della situazione.

CORO
Tu sei la città, tu sei il popolo!
Tu governi, non soggetto a giudizio:
hai il potere sugli altari e sui focolari di questa terra,
con il solo tuo voto, con il tuo cenno sovrano,
con il tuo scettro, stando sul trono, tutto decidi!
Guardati dal sacrilegio!
PELASGO
Il sacrilegio ricada su chi mi è nemico! Ma aiutarti non è privo di rischi: e per altro, non è prudente disdegnare queste tue suppliche.
Non so cosa fare e la paura mi opprime il cuore. Agire?
Non agire e tentare la sorte?

ΧΟ. τὸν ὑψόθεν σκοπὸν ἐπισκόπει, ant. 2
φύλακα πολυπόνων
βροτῶν οἳ τοῖς πέλας προσήμενοι
δίκας οὐ τυγχάνουσιν ἐννόμου.
μένει τοι Ζηνὸς ἱκταίου κότος,
δυσπαράθελκτος παθόντος οἴκτοις.
ΠΕ. εἴ τοι κρατοῦσι παῖδες Αἰγύπτου σέθεν
νόμωι πόλεως, φάσκοντες ἐγγύτατα γένους
εἶναι, τίς ἂν τοῖς ἀντιωθῆναι θέλοι;
δεῖ τοί σε φεύγειν κατὰ νόμους τοὺς οἴκοθεν,
ὡς οὐκ ἔχουσιν κῦρος οὐδὲν ἀμφὶ σοῦ.

ΧΟ. μή τί ποτ' οὖν γενοίμαν ὑποχε‹ί›ριος str. 3
κράτεσιν ἀρσένων· ὕπαστρον δέ τοι
μῆχαρ ὁρίζομαι γάμου δύσφρονος
φυγάν. ξύμμαχον δ' ἐλόμενος Δίκαν
κρῖνε σέβας τὸ πρὸς θεῶν.
ΠΕ. οὐκ εὔκριτον τὸ κρῖμα· μὴ ἔμ' αἱροῦ κριτήν.
εἶπον δὲ καὶ πρίν, οὐκ ἄνευ δήμου τάδε
πράξαιμ' ἄν, οὐδέ περ κρατῶν, μὴ καί ποτε
εἴπηι λεώς, εἴ πού τι μὴ λῶιον τύχοι,
"ἐπήλυδας τιμῶν ἀπώλεσας πόλιν".

ΧΟ. ἀμφοτέρους ὁμαίμων τάδ' ἐπισκοπεῖ ant. 3
Ζεύς, ἑτερορρεπής, νέμων εἰκότως
ἄδικα μὲν κακοῖς, ὅσια δ' ἐννόμοις.
τί τῶνδ' ἐξ ἴσου ῥεπομένων †μεταλ-
γεῖς† τὸ δίκαιον ἔρξαι;

CORO
Bada a colui che dall'alto guarda
e protegge gli afflitti
mortali che dal loro prossimo
non ottengono legittima giustizia.
È tenace la collera di Zeus, protettore dei supplici,
contro chi non si lascia piegare dai lamenti di chi soffre.
‹PELASGO›
Se però i figli di Egitto hanno diritti su di te, secondo la legge della vostra città, poiché affermano di essere vostri strettissimi congiunti, chi vorrà contrastarli? Dovrai difenderti secondo le leggi della tua patria e dimostrare che non hanno su di te alcuna fondata pretesa.

CORO
Non voglio cadere mai in loro mano,
in potere dei maschi! Arriverò fino al confine delle stelle,
per fuggire a queste male nozze!
Ma tu scegli per alleata Giustizia
e decidi di onorare gli dèi.
PELASGO
Non è facile questa decisione: non rivolgerti proprio a me, non sono io che decido!
L'ho detto anche prima: non posso farlo senza il popolo, neppure se ho il potere, ché qualcuno del popolo non abbia mai a dire, se poi capitasse qualcosa di male: «per fare onore ai forestieri, ha rovinato la città».

CORO
Nostro e vostro progenitore, su tutto ciò vigila
Zeus che è imparziale e spartisce davvero, secondo
[giustizia,
punizioni ai malvagi e protezione sacra a chi rispetta
[le leggi.
Se tutto viene soppesato equamente, †perché ti dovresti
pentire† di aver agito secondo giustizia?

ΠΕ. δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου,
δίκην κολυμβητῆρος εἰς βυθὸν μολεῖν
δεδορκὸς ὄμμα μηδ' ἄγαν ὠινωμένον,
ὅπως ἄνατα ταῦτα πρῶτα μὲν πόλει,
αὐτοῖσί θ' ἥμιν ἐκτελευτήσει καλῶς,
καὶ μήτε Δῆρις ῥυσίων ἐφάψεται
μήτ' ἐν θεῶν ἕδρασιν ὧδ' ἱδρυμένας
ἐκδόντες ὕμας τὸν πανώλεθρον θεόν
βαρὺν ξύνοικον θησόμε‹σ›θ' Ἀλάστορα,
ὃς οὐδ' ἐν Ἅιδου τὸν θανόντ' ἐλευθεροῖ.
μῶν οὐ δοκεῖ δεῖν φροντίδος σωτηρίου;

ΧΟ. φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως str. 4
εὐσεβὴς πρόξενος·
τὰν φυγάδα μὴ προδῷς,
τὰν ἔκαθεν ἐκβολαῖς
δυσθέοις ὀρομέναν·

μηδ' ἴδηις μ' ἐξ ἑδρᾶν πολυθέων ant. 4
ῥυσιασθεῖσαν, ὦ
πᾶν κράτος ἔχων χθονός·
γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων
καὶ φύλαξαι κότον.

μή τι τλᾶις τὰν ἱκέτιν εἰσιδεῖν str. 5
ἀπὸ βρετέων βίαι δίκας ἀγομέναν
ἱππαδὸν ἀμπύκων,
πολυμίτων πέπλων τ' ἐπιλαβὰς ἐμῶν.

ἴσθι γάρ· παισὶ τάδε καὶ δόμοις, ant. 5
ὁπότερ' ἂν κτίσηις, μένει †δρεικτίνειν
ὁμοίαν θέμιν.

PELASGO
Devo riflettere profondamente per trovare il modo di salvarci: come un pescatore devo scendere giù, fino all'abisso, scrutando il fondo con occhio lucido e sobrio. Devo provvedere, prima di tutto, che non ci siano danni per la mia città e che tutto vada bene per noi; e poi che non si accenda Contesa per la vostra restituzione. E se invece vi consegniamo, dopo che vi siete rifugiate qui, che vi siete appostate su questi seggi divini, non sia mai che ci mettiamo in casa il dèmone della distruzione, il grave Genio della Vendetta, che neppure nell'Ade lascia liberi i morti.
Non vi sembra che io debba pensare a una soluzione che ci salvi?

CORO
Pensaci e sii giusto e pietoso
protettore degli ospiti.
Non tradire noi esuli
scacciate da empia
persecuzione: non mandarci via!

Non sopportare che veniamo strappate via,
predate dai sacri altari degli dèi, o tu
che sei il signore assoluto di questa terra!
Riconosci la violenza di quegli uomini
e guardati dall'ira divina!

Non puoi sopportare di vedere le supplici
a forza dalle statue via trascinate,
come cavalle per le redini afferrate,
e fatti a brani i miei pepli di trapunto tessuto!

Perché sappilo bene: per i tuoi figli e per la tua casa
qualsiasi cosa tu farai, dovranno saldare †...†
[il conto della giustizia.

τάδε φράσαι. δίκαια Διόθεν κρατεῖ.

ΠΕ. καὶ δὴ πέφρασμαι· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται·
ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν
πᾶσ' ἐστ' ἀνάγκη· καὶ γεγόμφωται σκάφος
στρέβλησι ναυτικῆσιν ὡς προσηγμένον,
ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.
καὶ χρήμασιν μὲν ἐκ δόμων πορθουμένοις
γένοιτ' ἂν ἄλλα κτησίου Διὸς χάριν
ἄτης γε μείζω, καὶ μετεμπλήσαι γόμον·
καὶ γλῶσσα τοξεύσασα μὴ τὰ καίρια,
ἀλγεινὰ θυμοῦ κέντρα κινητήρια,
γένοιτο μύθου μῦθος ἂν θελκτήριος·
ὅπως δ' ὄμαιμον αἷμα μὴ γενήσεται,
δεῖ κάρτα θύειν καὶ πεσεῖν χρηστήρια
θεοῖσι πολλοῖς πολλά, πτημονῆς ἄκη.
ἦ κάρτα νείκους τοῦδ' ἐγὼ παροίχομαι·
θέλω δ' ἄϊδρις μᾶλλον ἢ σοφὸς κακῶν
εἶναι· γένοιτο δ' εὖ παρὰ γνώμην ἐμήν.
«ΧΟ.» πολλῶν ἄκουσον τέρματ' αἰδοίων λόγων.
ΠΕ. ἤκουσα, καὶ λέγοις ἄν· οὔ με φεύξεται.
ΧΟ. ἔχω στρόφους ζώνας τε, συλλαβὰς πέπλων.
«ΠΕ.» τάχ' ἂν γυναικῶν ταῦτα συμπρεπῆ πέλοι.
«ΧΟ.» ἐκ τῶνδε τοίνυν, ἴσθι, μηχανὴ καλή.
ΠΕ. λέξον τίν' αὐδὴν τήνδε γηρυθεῖσ' ἔσηι.

A questo pensa! Giustizia, che da Zeus discende,
[s'impone

PELASGO
Dunque: ho meditato! Ma di nuovo mi sono arenato. O contro gli uni, o contro gli altri siamo obbligati ora a scatenare una grande guerra: lo scafo della mia mente è inchiodato, come bloccato da saldi paranchi. Non esiste una soluzione senza dolore.

Perché quando una casa viene depredata delle sue ricchezze, potrà acquistarne delle altre, per grazia di Zeus, il dio del possesso, anche maggiori di quelle che ha perso, e la dispensa si potrà riempire di nuovo; e quando dalla bocca sono sfuggite frecciate inopportune e offensive, che feriscono l'animo, potranno esserci poi parole più dolci per rimediare.

Ma perché non venga versato consanguineo sangue, occorre sacrificare e abbattere molte vittime: molte offerte a molti dèi, per rimediare al male.

Davvero io voglio evitare questa contesa: del male meglio non saperne affatto che saperne troppo.

Comunque vi auguro che tutto vada bene, contro le mie previsioni!

«CORIFEA»
Ascolta fino alla fine le mie parole, con tutto il rispetto!

PELASGO
Ascolto! Puoi parlare e niente mi sfuggirà!

CORIFEA
Ho delle fasce, le cinte che trattengono i pepli...

«PELASGO»
Sono accessori da donne, normali...

«CORIFEA»
Ma questi, sappi, possono tornare molto utili...

PELASGO
Parla chiaro! Che cosa mi stai proclamando?

ΧΟ. εἰ μή τι πιστὸν τῶιδ' ὑποστήσηι στόλωι –
‹ΠΕ.› τί σοι περαίνει μηχανὴ ξυζωμάτων;
ΧΟ. νέοις πίναξιν βρέτεα κοσμῆσαι τάδε.
ΠΕ. αἰνιγματῶδες τοὔπος· ἀλλ' ἀπ‹λ›ῶς φράσον.
ΧΟ. ἐκ τῶνδ' ὅπως τάχιστ' ἀπάγξασθαι θεῶν.
ΠΕ. ἤκουσα μαστικτῆρα καρδίας λόγον.
ΧΟ. ξυνῆκας· ὠμμάτωσα γὰρ σαφέστερον.
467a ‹ΠΕ.› καὶ μὴν ‹. . . . . .
καὶ› πολλαχῆι γε δυσπάλαιστα πράγματα.
κακῶν δὲ πλῆθος ποταμὸς ὡς ἐπέρχεται·
ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ' εὔπορον
τόδ' εἰσ‹β›έβηκα, κοὐδαμοῦ λιμὴν κακῶν.
εἰ μὲν γὰρ ὑμῖν μὴ τόδ' ἐκπράξω χρέος,
μίασμ' ἔλεξας οὐχ ὑπερτοξεύσιμον·
εἰ δ' αὖθ' ὁμαίμοις παισὶν Αἰγύπτου σέθεν
σταθεὶς πρὸ τειχέων διὰ μάχης ἥξω τέλους,
πῶς οὐχὶ τἀνάλωμα γίγνεται πικρόν,
ἄνδρας γυναικῶν οὕνεχ' αἱμάξαι πέδον;
ὅμως δ' ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον
ἱκτῆρος· ὕψιστος γὰρ ἐν βροτοῖς φόβος.
σὺ μέν, πάτερ γεραιὲ τῶνδε παρθένων,
‹. . . . . .›
κλάδους τε τούτους αἶψ' ἐν ἀγκάλαις λαβὼν
βωμοὺς ἐπ' ἄλλους δαιμόνων ἐγχωρίων
θές, ὡς ἴδωσι τῆσδ' ἀφίξεως τέκμαρ
πάντες πολῖται, μηδ' ἀπορριφθῆι λόγος
ἐμοῦ κάτ'· ἀρχῆς γὰρ φιλαίτιος λεώς.
καὶ γὰρ τάχ' ἄν τις οἰκτίσας ἰδὼν τάδε
ὕβριν μὲν ἐχθήρειεν ἄρσενος στόλου,

CORIFEA
... se non darai qualche garanzia a tutte noi...
‹PELASGO›
In che senso ti saranno utili le cinture?
CORIFEA
Per ornare con nuove figure queste statue divine.
PELASGO
Parli per indovinelli: basta! Parla chiaro!
CORIFEA
Con queste faremo presto a impiccarci, appendendoci agli dèi.
PELASGO
Sento parole che mi sferzano il cuore!
CORIFEA
Hai capito: ora ti ho chiaramente aperto gli occhi.
‹PELASGO›
E allora ‹...› da qualsiasi verso la prenda, non so come affrontare la situazione. È una piena di sciagure, come un fiume che avanza. Mi sono impelagato in un abisso di rovina, e non c'è nessun porto per i mali.

Infatti, se non mi comporto con voi com'è mio dovere, tu minacci una contaminazione irrimediabile. Ma se invece mi posterò davanti alle mura e affronterò la battaglia contro i tuoi consanguinei, i figli di Egitto, se i maschi e non le femmine macchieranno questa mia terra, non sarà ugualmente amaro quel sangue versato?

Comunque è necessario aver rispetto dell'ira di Zeus dei supplici: supremo è il terrore che di lui hanno i mortali.

E tu, vecchio, padre di queste fanciulle ‹...› raccogli subito fra le braccia questi rami e deponili sugli altri altari delle divinità del luogo. Tutti i cittadini li vedranno, avranno la prova del vostro arrivo e le mie parole non verranno respinte: la gente, infatti, è sempre pronta ad accusare il potere.

E presto qualcuno proverà pietà vedendo quei rami, e sentirà avversione per la prepotenza dello stuolo dei ma-

ὑμῖν δ' ἂν εἴη δῆμος εὐμενέστερος·
τοῖς ἥσσοσιν γὰρ πᾶς τις εὐνοίας φέρει.
<ΔΑ.> πολλῶν τάδ' ἡμῖν ἐστιν ἠξιωμένα,
αἰδοῖον εὑρεθέντα πρόξενον λαβεῖν.
ὀπάονας δὲ φράστοράς τ' ἐγχωρίων
ξύμπεμψον, ὡς ἂν τῶν πολισσούχων θεῶν
βωμοὺς προνάους καὶ †πολισσούχων† ἕδρας
εὕρωμεν, ἀσφάλεια δ' ἥι δι' ἄστεως
στείχουσι. μορφῆς δ' οὐχ ὁμόστολος φύσις·
Νεῖλος γὰρ οὐχ ὅμοιον Ἰνάχωι γένος
τρέφει. φύλαξαι μὴ θράσος τέκηι φόβον·
καὶ δὴ φίλον τις ἔκταν' ἀγνοίας ὕπο.
ΠΕ. στείχοιτ' ἄν, ἄνδρες· εὖ γὰρ ὁ ξένος λέγει.
ἡγεῖσθε βωμοὺς ἀστικοὺς θεῶν ‹θ'› ἕδρας·
καὶ ξυμβολοῦσιν οὐ πολυστομεῖν χρεών
ναύτην ἄγοντας τόνδ' ἐφέστιον θεῶν.

ΧΟ. τούτωι μὲν εἶπας, καὶ τεταγμένος κίοι·
ἐγὼ δὲ πῶς δρῶ; ποῦ θράσος νέμεις ἐμοί;
ΠΕ. κλάδους μὲν αὐτοῦ λεῖπε, σημεῖον πόνου.
‹ΧΟ.› καὶ δή σφε λείπω, χειρία λόγοις σέθεν.
‹ΠΕ.› λευρὸν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε.
‹ΧΟ.› καὶ πῶς βέβηλον ἄλσος ἂν ῥύοιτό με;
‹ΠΕ.› οὗτοι πτερωτῶν ἁρπαγαῖς ‹σ'› ἐκδώσομεν.

schi. Così tutto il popolo sarà ben disposto verso di voi: si è sempre benevoli verso i più deboli.
‹DANAO›
È un grande onore, per noi, aver trovato un ospite, un protettore che ci rispetti. Dammi una scorta di guide e di gente del luogo per trovare gli altari davanti ai templi e ai santuari degli dèi della città †...†: così potremo attraversare sicuri la città. Il nostro aspetto è diverso da quello della vostra gente: sul Nilo cresce una razza molto diversa da quella dell'Inaco. Bisogna badare che la nostra fierezza non ingeneri timore: è già accaduto che qualcuno abbia ucciso chi gli era amico per non averlo riconosciuto per tale.
PELASGO
Andate, uomini! Ha ragione lo straniero: conducetelo agli altari ‹e› ai templi degli dèi della città! E chiunque incontriate per via, non è necessario che parliate molto: dite che portate quest'uomo, giunto per mare, ai templi degli dèi.

CORIFEA
A lui hai detto e farà come hai ordinato; ma io cosa faccio? Che sicurezza mi dai?
PELASGO
Lasciate qui i rami, segno della vostra pena.
‹CORIFEA›
Ecco li lascio, come tu dici.
‹PELASGO›
E ora spostati laggiù, in quella radura del bosco sacro.
‹CORIFEA›
E che sicurezza mi darà quella radura? È accessibile a chiunque.
‹PELASGO›
Certo non abbiamo intenzione di darti in pasto agli uccelli rapaci.

‹ΧΟ.› ἀλλ' εἰ δρακόντων δυσφρόνων ἐχθίοσιν;
‹ΠΕ.› εὔφημον εἴη τοὔπος εὐφημουμένηι.
‹ΧΟ.› οὗτοί τι θαῦμα δυσφορεῖν φόβωι φρενός.
‹ΠΕ.› αἰεὶ δ' †ἀνάκτων† ἐστὶ δεῖμ' ἐξαίσιον.
‹ΧΟ.› σὺ καὶ λέγων εὔφραινε καὶ πράσσων φρένα.
‹ΠΕ.› ἀλλ' οὔτι δαρὸν χρόνον ἐρημώσει πατήρ.
ἐγὼ δὲ λαοὺς ξυγκαλῶν ἐγχωρίους
στείχω, τὸ κοινὸν ὡς ἂν εὐμενὲς τιθῶ·
καὶ σὸν διδάξω πατέρα ποῖα χρὴ λέγειν.
πρὸς ταῦτα μίμνε καὶ θεοὺς ἐγχωρίους
λιταῖς παραιτοῦ τῶν σ' ἔρως ἔχει τυχεῖν.
ἐγὼ δὲ ταῦτα πορσυνῶν ἐλεύσομαι·
πειθὼ δ' ἕποιτο καὶ τύχη πρακτήριος.

ΧΟ. ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων str. 1
μακάρτατε καὶ τελέων
τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ,
πιθοῦ τε καὶ γένει σῶι
ἄλευσον ἀνδρῶν ὕβριν εὖ στυγήσας·
λίμναι δ' ἔμβαλε πορφυροειδεῖ
τὰν μελανόζυγ' ἄταν.

τὸ πρὸς γυναικῶν ‹δ'› ἐπιδών, ant. 1
παλαίφατον ἀμετέρου
γένους φιλίας προγόνου γυναικός

‹CORIFEA›
E se arrivano quei mostri, per me peggiori dei serpenti maligni?
‹PELASGO›
Tranquilla! Augurati ogni bene perché ogni bene ti è stato augurato. Tranquilla!
‹CORIFEA›
Ti stupisci che il mio cuore sia sconvolto per il terrore? Ti stupisci che io sragioni?
‹PELASGO›
È sempre eccessiva la paura †verso i potenti†.
‹CORIFEA›
E allora rassicuraci tu, con le parole e con i fatti.
‹PELASGO›
Vostro padre non vi lascerà sole per molto tempo. E io, intanto, vado a convocare l'assemblea di questo paese e a ben disporre la comunità verso di voi; e istruirò anche tuo padre su cosa converrà dire.
Intanto tu aspetta qui: prega e supplica gli dèi del luogo, chiedi loro che quanto desideri si avveri.
Io andrò a disporre ogni cosa: siano con me, ad assistermi perché tutto si compia, Persuasione e Fortuna.

CORO
Re dei re, fra i beati
beatissimo, tra le perfette potenze
tu perfettissimo, santo Zeus
ascoltaci e dalla tua stirpe
allontana la violenza di quegli uomini, con tutto il tuo odio!
Getta nel mare di porpora
la sciagura di quei remi neri!

Guarda ‹poi› queste donne,
l'antica fama della nostra
stirpe, che discende dalla progenitrice, una donna che
[ti fu cara,

νέωσον εὔφρον' αἶνον·
γενοῦ πολυμνῆστορ, ἔφαπτορ Ἰοῦς.
Δῖαί τοι γένος εὐχόμεθ' εἶναι
γᾶς ἀπὸ τᾶσδ' ἐνοίκου.

παλαιὸν δ' εἰς ἴχνος μετέσταν, str. 2
ματέρος ἀνθονόμους ἐπωπάς,
λειμῶνα βούχιλον, ἔνθεν Ἰὼ
οἴστρωι ἐρεθομένα
φεύγει ἀμαρτίνοος,
πολλὰ βροτῶν διαμειβομένα
φῦλα· †διχῆι† δ' ἀντίπορον
γαῖαν †ἐν αἴσαι†, διατέμνουσα πόρον
κυματίαν, ὁρίζει·

ἰάπτει δ' Ἀσίδος δι' αἴας ant. 2
μηλοβότου Φρυγίας διαμπάξ·
περᾶι δὲ Τεύθραντος ἄστυ Μυσῶν
Λύδιά τε γύαλα,
καὶ δι' ὀρῶν Κιλίκων,
Παμφύλων τε {γένη} διορνυμένα
γᾶν ποταμούς τ' αἰενάους
καὶ βαθύπλουτον χθόνα, καὶ τὰν Ἀφροδί-
τας πολύπυρον αἶαν.

ἱκνεῖται δ', εἰσικνουμένου βέλει str. 3
βουκόλου πτερόεντος,
Δῖον πάμβοτον ἄλσος,
λειμῶνα χιονόβοσκον, ὅντ' ἐπέρχεται
Τυφῶ μένος
ὕδωρ τε Νείλου νόσοις ἄθικτον,
μαινομένα πόνοις ἀτί-
μοις ὀδύναις τε κεντροδα-
λήτισι, θυιὰς Ἥρας.

e rinnova il suo destino felice.
Ricordati di tutto, del tocco di Io:
perché noi vantiamo una stirpe divina,
noi proveniamo da questa terra.

Siamo tornate sulle orme antiche,
agli aperti prati fioriti di nostra madre,
al pascolo della giovenca, da cui Io
stravolta dall'estro
fuggiva, con mente errante,
passando di terra in terra, per molte genti
mortali; e poi †...†
come voleva il destino, tagliò lo stretto
[di mare
che separa la terra di due continenti.

E si lancia in terra d'Asia,
attraverso i pascoli della Frigia
e giunge alla città dei Misi, Teutrante,
e alle valli di Lidia,
e su, oltre i monti in Cilicia
e in Panfilia {...} arriva
ai fiumi perenni,
terra fertile e ricca, e poi alla terra di Afrodite
folta di grano.

Giunge infine, incalzata dal pungolo,
dal suo insetto mandriano,
al fertile, sacro, bosco di Zeus,
alla piana irrorata da nevi e battuta
dall'alito potente di Tifone,
e all'acqua del Nilo immune da morbi:
folle di dolore giunge, per gli indegni
tormenti, per le piaghe del pungolo,
la menade di Era.

βροτοὶ δ' οἳ γᾶς τότ' ἦσαν ἔννομοι ant. 3
χλωρῶι δείματι θυμόν
πάλλοντ' ὄψιν ἀήθη,
βοτὸν †ἐσορῶντες† δυσχερὲς μειξόμβροτον,
τὰ μὲν βοός,
τὰ δ' αὖ γυναικός· τέρας δ' ἐθάμβουν.
καὶ τότε δὴ τίς ἦν ὁ θέλ-
ξας πολύπλαγκτον ἀθλίαν
οἰστροδόνητον Ἰώ;

δι' αἰῶνος κρέων ἀπαύτου str. 4
‹– × – ∪∪ – –›·
Διὸς δ' ἀπημάντωι σθένει
καὶ θείαις ἐπιπνοίαις
παύεται, δακρύων δ' ἀπο-
στάζει πένθιμον αἰδῶ.
λαβοῦσα δ' ἕρμα Δῖον ἀψευδεῖ λόγωι
γείνατο παῖδ' ἀμεμφῆ,

δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον· ant. 4
ἔνθεν πᾶσα βοᾶι χθών,
"φυσιζόου γένος τόδε
Ζηνός ἐστιν ἀληθῶς".
τίς γὰρ ἂν κατέπαυσεν Ἥ-
ρας νόσους ἐπιβούλους;
Διὸς τόδ' ἔργον. καὶ τόδ' ἂν γένος λέγων
ἐξ Ἐπάφου κυρήσαις.

τίν' ἂν θεῶν ἐνδικωτέροισιν str. 5
κεκλοίμαν εὐλόγως ἐπ' ἔργοις;
‹αὐτὸς ὁ› πατὴρ φυτουργὸς αὐτόχειρ ἄναξ,
γένους παλαιόφρων μέγας
τέκτων, τὸ πᾶν μῆχαρ, οὔριος Ζεύς.

Gli uomini che allora abitavano quella terra
impallidirono e il cuore balzò
loro nel petto per quell'inconsueta visione:
†quando videro† la disgraziata bestia semiumana,
mezzo vacca,
mezzo donna, e si spaventarono davanti a quel mostro.
E allora, chi consolò
la piagata, l'infelice,
la torturata Io?

Il signore del tempo infinito
‹...›:
di fronte alla dolce potenza di Zeus,
al suo soffio divino,
tutto si placa. E pianse Io, e dalle sue lacrime
stillarono dolore e vergogna.
Accolse in sé la forza di Zeus – è vera la storia –
e generò un figlio di cui andare orgogliosa,

che per la sua lunga vita visse felice:
e in tutta la terra perciò riecheggiano queste parole:
«Questa stirpe viene dalla fonte della vita:
discende veramente da Zeus!».
E chi altri avrebbe potuto placare
l'insidioso morbo di Era?
Questa è opera di Zeus, e chi dice che la nostra stirpe
proviene da Epafo coglie nel segno.

Chi fra gli dèi sarebbe più giusto
invocare per avere soccorso in questi frangenti?
‹Lui,› il padre, il procreatore, la potenza sovrana della
[sua mano;
della nostra stirpe, lui fu il sapiente, grande
architetto; onnipotente rimedio, soffio che spira
[benefico: Zeus.

ὑπ' ἀρχᾶι δ' οὔτινος θοάζων ant. 5
τὸ μεῖον κρεισσόνων κρατύνει·
οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει κράτη,
πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος
σπεῦσαι. τί τῶνδ' οὐ Διὸς φέρει φρήν;

ΔΑ. θαρσεῖτε παῖδες· εὖ τὰ τῶν ἐγχωρίων·
δήμου δέδοκται παντελῆ ψηφίσματα.
ΧΟ. ὦ χαῖρε πρέσβυ, φίλτατ' ἀγγέλλων ἐμοί·
ἔνισπε δ' ἥμιν ποῖ κεκύρωται τέλος,
δήμου κρατοῦσα χείρ ‹θ'› ὅ«πηι› πληθύ«ν»εται.
ΔΑ. ἔδοξεν Ἀργείοισιν, οὐ διχορρόπως,
ἀλλ' ὥστ' ἀνηβῆσαί με γηραιᾶι φρενί –
πανδημίαι γὰρ χερσὶ δεξιωνύμοις
ἔφριξεν αἰθὴρ τόνδε κραινόντων λόγον –
ἡμᾶς μετοικεῖν τῆσδε γῆς ἐλευθέρους
κἀρ‹ρ›υσιάστους ξύν τ' ἀσυλίαι βροτῶν·
καὶ μήτ' ἐνοίκων μήτ' ἐπηλύδων τινά
ἄγειν· ἐὰν δὲ προστιθῆι τὸ καρτερόν,
τὸν μὴ βοηθήσαντα τῶνδε γαμόρων
ἄτιμον εἶναι ξὺν φυγῆι δημηλάτωι.
τοιάνδ' ἔπειθε ῥῆσιν ἀμφ' ἡμῶν λέγων
ἄναξ Πελασγῶν, Ζηνὸς ἱκεσίου κότον
μέγαν προφωνῶν, μήποτ' εἰσόπιν χρόνου
πολὺν παχύναι, ξενικὸν ἀστικόν θ' ἅμα
λέγων διπλοῦν μίασμα πρὸ‹ς› πόλεως φανέν
ἀμήχανον βόσκημα πημονῆς πέλειν.
τοιαῦτ' ἀκούων χερσὶν Ἀργεῖος λεώς
ἔκραν' ἄνευ κλητῆρος ὡς εἶναι τάδε.
δημηγόρους δ' ἤκουσεν εὐπειθεῖς στροφάς
δῆμος Πελασγῶν· Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος.

Il suo potere non è sottoposto a nessuno: lui sta in trono
e comanda, assoluto.
Nessun potere da onorare, che sieda più in alto di lui.
Subito si fa atto ciò che la sua parola
promette. Che cosa mai non compie la mente di Zeus?

DANAO
Coraggio, bambine! Tutto bene, da parte degli abitanti di qui. Il popolo ha votato il decreto decisivo.

CORIFEA
Bentornato, padre mio, ambasciatore di notizie gradite! Ma dicci: come sono arrivati a questa conclusione? Come ha deciso il popolo? Come è stata la votazione? Come hanno alzato le mani?

DANAO
Gli abitanti di Argo hanno deciso, con giudizio unanime, e hanno risollevato il mio vecchio cuore. Tutte le mani destre si alzarono insieme, l'aria vibrò e fu approvata questa decisione: ci ospitano, siamo liberi in questa terra, al sicuro da rapimenti e da rapine. E nessuno, né cittadino né forestiero, vi potrà portare via con sé: se ci saranno atti di violenza e qualcuno della gente di qui non verrà in vostro soccorso, verrà privato dei suoi diritti e il popolo lo condannerà all'esilio. Il sovrano, Pelasgo, li persuase con questo discorso riguardo a noi: cominciò col ricordare la potenza dell'ira di Zeus dei supplici, che non va alimentata in previsione del futuro; poi disse che una duplice contaminazione, insieme straniera e intestina, poteva insorgere dalla città, e che incombeva un'inarrestabile caterva di dolori.

Ascoltò tutto l'assemblea di Argo; e poi senza bisogno di appello, alzarono la mano e decisero quanto vi ho detto.

Le piroette oratorie che ha ascoltato il popolo dei Pelasgi erano certamente persuasive, ma è Zeus che ha deciso in favore di questo esito.

625 ΧΟ. ἄγε δή, λέξωμεν ἐπ' Ἀργείοις
εὐχὰς ἀγαθάς, ἀγαθῶν ποινάς·
Ζεὺς δ' ἐφορεύοι ξένιος ξενίου
στόματος τιμὰς †ἐπ' ἀληθείαι
τέρμον' ἀμέμπτων πρὸς ἅπαντα†.

630 †νῦν ὅτε καὶ† θεοὶ str. 1
Διογενεῖς κλύοιτ' εὐκ-
ταῖα γένει χεούσας,
μήποτε πυρίφατον τάν‹δε› Πελασγίαν {πόλιν}
635 τὸν ἄκορον βοᾶς κτίσαι μάχλον Ἄρη,
τὸν ἀρότοις θερίζοντα βροτοὺς ἐν ἄλλοις,

οὕνεκ' ὤικτισαν ἡμᾶς,
640 ψῆφον δ' εὔφρον' ἔθεντο,
αἰδοῦνται δ' ἱκέτας Διός,
ποίμναν τάνδ' ἀμέγαρτον·

οὐδὲ μετ' ἀρσένων ant. 1
ψῆφον ἔθεντ' ἀτιμώ-
645 σαντες ἔριν γυναικῶν,
Δῖον ἐπιδόμενοι πράκτορ' ἀεὶ σκοπὸν
δυσπόλεμον, τὸν οὔτις ἂν δόμος ἔχων
650 ἐπ' ὀρόφων ἰαίνοιτο· βαρὺς δ' ἐφίζει.

ἄζονται γὰρ ὁμαίμους
Ζηνὸς ἵκτορας ἁγνοῦ·
τοιγάρτοι καθαροῖσι βω-
655 μοῖς θεοὺς ἀρέσονται.

τοιγὰρ ὑποσκίων str. 2
ἐκ στομάτων ποτάσ-
θω φιλότιμος εὐχά·
μήποτε λοιμὸς ἀνδρῶν

CORO
Su, dai, diciamo per gli abitanti di Argo
buone preghiere, per contraccambiare la loro bontà.
Vigili ancora Zeus degli ospiti sulle nostre voci di ospiti
che rendono loro onore, †e ogni augurio
porti davvero a buon fine†.

†Ora ...† anche voi, dèi
figli di Zeus, ascoltateci profondere
benedizioni su questa gente:
mai sia preda del fuoco la terra dei Pelasgi {...},
mai innalzi i suoi urli l'insaziabile, furioso Ares,
mieta vite mortali su altri campi di sangue!

Perché hanno avuto pietà di noi,
ed è stato favorevole il loro voto:
hanno avuto rispetto delle supplici di Zeus,
di questo nostro disgraziato gregge.

E non hanno votato
a favore dei maschi
disprezzando la causa di noi donne:
a Zeus hanno volto lo sguardo, a lui che agisce e
[sempre sorveglia,
imbattibile; non c'è casa che, avendolo
ostile, possa reggersi salda. Il suo peso la schianta!

Hanno avuto rispetto del sangue comune
di noi supplici del santo Zeus:
e per i loro altari puri
saranno graditi agli dèi.

Allora sotto questi rami,
dalle nostre bocche aliti
un voto di gratitudine:
mai la peste svuoti

τάνδε πόλιν κενώσαι·
μηδ' ἐπιχωρίοις ‹⏑ –›
πτώμασιν αἱματίσαι πέδον γᾶς.

ἥβας δ' ἄνθος ἄδρεπτον
ἔστω, μηδ' Ἀφροδίτας
εὐνάτωρ βροτολοιγὸς Ἄ-
ρης κέρσειεν ἄωτον.

καὶ γεραροῖσι πρεσ- ant. 2
βυτοδόκοι γέμου-
σαι θυμέλαι φλεγόντων·
τὼς πόλις εὖ νέμοιτο,
Ζῆνα μέγα‹ν› σεβόντων,
τὸν ξένιον δ' ὑπερτάτως,
ὃς πολιῶι νόμωι αἶσαν ὀρθοῖ.

τίκτεσθαι δ' ἐφόρους γᾶς
ἄλλους εὐχόμεθ' αἰεί,
Ἄρτεμιν δ' ἑκάταν γυναι-
κῶν λόχους ἐφορεύειν.

μηδέ τις ἀνδροκμὴς str. 3
λοιγὸς ἐπελθέτω
τάνδε πόλιν δαΐζων,
ἄχορον ἀκίθαριν δακρυογόνον ἄρη
βοάν τ' ἔ‹ν›δημον ἐξοπλίζων.

νούσων δ' ἐσμὸς ἀπ' ἀστῶν
ἴζοι κρατὸς ἀτερπής·
εὐμενὴς δ' ὁ Λύκειος ἔσ-
τω πάσαι νεολάιαι.

questa città dei suoi uomini;
mai la sedizione insanguini ‹...›
questa terra con cadaveri di cittadini.

Il fiore della giovinezza resti intatto,
e l'amante di Afrodite, la piaga
dei mortali,
Ares, non lo falci, lo lasci sbocciare.

E i vecchi possano
stare insieme,
intorno ai focolari accesi;
e la città prosperi
nella venerazione del grande Zeus:
Zeus degli ospiti che dall'alto
per vetusto diritto regge il destino.

E questa terra abbia
anche altri dèi a proteggerla – è il nostro augurio perenne;
e Artemide Ecate dei parti
delle donne si prenda cura.

Mai il flagello
omicida sopraggiunga
a lacerare questa città.
Senza danze, senza musica, Ares padre del pianto
non armi l'urlo di guerra civile.

E lo sciame molesto delle malattie
si posi lontano dagli abitanti di questa città:
sia clemente Apollo Liceo
con la giovane gente di qui!

καρποτελῆ δέ τοι ant. 3
Ζεὺς ἐπικραινέτω
φέρματι γᾶν πανώρωι·
πρόνομα δὲ βοτὰ τοῖς πολύγονα τελέθοι·
τὸ πᾶν τ' ἐκ δαιμόνων θάλοιεν.

εὔφημον δ' ἐπὶ βωμοῖς
μοῦσαν θείατ' ἀοιδοί·
ἀγνῶν τ' ἐκ στομάτων φερέσ-
θω φήμα φιλοφόρμιγξ.

φυλάσσοι τ' ‹εὖ τὰ τίμι' ἀστοῖς str. 4
τὸ δάμιον, τὸ πτόλιν κρατύνει,
προμαθὶς εὐκοινόμητις ἀρχά·
ξένοισί τ' εὐξυμβόλους,
πρὶν ἐξοπλίζειν ἄρη,
δίκας ἄτερ πημάτων διδοῖεν.

θεοὺς δ' οἳ γᾶν ἔχουσιν αἰεί ant. 4
τίοιεν ἐγχωρίους πατρώιαις
δαφνηφόροις βουθύτοισι τιμαῖς·
τό τ' αὖ τεκόντων σέβας,
τρίτον τόδ' ἐν θεσμίοις
Δίκας γέγραπται μεγιστοτίμου.

ΔΑ. εὐχὰς μὲν αἰνῶ τάσδε σώφρονας, φίλαι·
ὑμεῖς δὲ μὴ τρέσητ' ἀκούσασαι πατρός
ἀπροσδοκήτους τούσδε καὶ νέους λόγους.
ἱκεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπὸ σκοπῆς ὁρῶ
τὸ πλοῖον· εὔσημον γάρ· οὔ με λανθάνει
στολμοί τε λαίφους καὶ παραρρύσεις νεώς
καὶ πρῶιρα πρόσθεν ὄμμασιν βλέπουσ' ὁδόν,
οἴακος εὐθυντῆρος ὑστάτου νεώς

Fruttifera renda
Zeus questa terra
nel raccolto di ogni stagione;
e le greggi di buoi siano sempre feconde,
e tutto fiorisca per grazia divina!

Sacra musica presso gli altari
cantino gli aedi
e dalle loro bocche pure si innalzi,
in accordo, voce al suono di lira.

Preservi ‹...› ai cittadini i loro diritti
il popolo che comanda in questa città:
previdente, solidale potere!
Agli stranieri offrano patti:
prima di armare la guerra
concedano accordi, evitando sciagure.

E agli dèi di qui, da sempre signori di questa terra,
tributino onore, secondo i patri costumi,
con corone d'alloro e sacrifici di buoi,
e abbiano rispetto per i genitori:
questo per terzo nei precetti
di Dike veneranda sta scritto.

DANAO
Approvo queste preghiere sagge, figlie mie!
Ma ora non impauritevi sentendo dal padre queste nuove e inattese parole: perché da questa altura, rifugio dei supplici, vedo la nave. È ben visibile: scorgo chiaramente gli armamenti, le vele e la prua, con i suoi occhi davanti che scrutano la via; e, dietro, la poppa che segue

ἄγαν καλῶς κλύουσα, τὼς ἂν οὐ φίλη·
πρέπουσι δ' ἄνδρες νάϊοι μελαγχίμοις
γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν.
καὶ τἄλλα πλοῖα πᾶσά θ' ἡπικουρία
εὔπρεπτος· αὐτὴ δ' ἡγεμὼν ὑπὸ χθόνα
στείλασα λαῖφος παγκρότως ἐρέσσεται.
ἀλλ' ἡσύχως χρὴ καὶ σεσωφρονισμένως
πρὸς πρᾶγμ' ὁρώσας τῶνδε μὴ ἀμελεῖν θεῶν·
ἐγὼ δ' ἀρωγοὺς ξυνδίκους θ' ἥξω λαβών.
ἴσως γὰρ ἂν κήρυξ τις ἢ πρέσβη μόλοι,
ἄγειν θέλοντες, ῥυσίων ἐφάπτορες.
ἀλλ' οὐδὲν ἔσται τῶνδε· μὴ τρέσητέ νιν·
ὅμως ‹δ'› ἄμεινον, εἰ βραδύνοιμεν βοῆι,
ἀλκῆς λαθέσθαι τῆσδε μηδαμῶς ποτε.
θάρσει· χρόνωι τοι κυρίαι τ' ἐν ἡμέραι
θεοὺς ἀτίζων τις βροτῶν δώσει δίκην.

ΧΟ. πάτερ, φοβοῦμαι, νῆες ὡς ὠκύπτεροι — str. 1
ἥκουσι· μῆκος δ' οὐδὲν ἐν μέσωι χρόνου.
περίφοβόν μ' ἔχει τάρβος, ἐτητύμως
πολυδρόμου φυγᾶς ὄφελος εἴ τί μοι·
παροίχομαι πάτερ δείματι.
ΔΑ. ἐπεὶ τελεία ψῆφος Ἀργείων, τέκνα,
θάρσει· μαχοῦνται περὶ σέθεν, σάφ' οἶδ' ἐγώ.

‹ΧΟ.› ἐξῶλές ἐστι μάργον Αἰγύπτου γένος — ant. 1
μάχης τ' ἄπληστον· καὶ λέγω πρὸς εἰδότα.
δορυπαγεῖς δ' ἔχοντες κυανώπιδας
νῆας ἔπλευσαν ὧδ' ἐπὶ ταχεῖ κ‹ρ›ότωι,
πολεῖ μελα‹γ›χίμωι ξὺν στρατῶι.

il timone che la governa, obbediente, fin troppo obbediente... e non mi piace per niente. Si vedono gli uomini dell'equipaggio, pelle nera che risalta dai candidi pepli.

E anche tutte le altre navi e gli equipaggi sono in vista: ma la prima è già vicina a terra; hanno già ammainato le vele e remano a tutta forza.

Ma bisogna mantenere la calma e il controllo: badate, anche in questa circostanza, di non trascurare gli dèi.

Io vado e condurrò con me validi difensori dei nostri diritti. Può essere che arrivi un araldo o un'ambasceria e che vogliano portarvi via, e che vi mettano addosso le mani per catturarvi. Ma questo non avverrà: non abbiate paura! Comunque sarà meglio, qualora tardassimo ad accorrere al vostro grido, che non dimentichiate mai che avete la loro protezione.

Coraggio! Verrà il momento, il giorno giusto in cui chi fra gli uomini disprezza gli dèi pagherà secondo giustizia.

CORO
Padre, ho paura! Le navi così veloci... volano...
ecco, arrivano. Non c'è più distanza tra noi e loro.
È un'angoscia davvero terribile...
la lunga corsa... la fuga, saranno mai servite a qualcosa?
Io vaneggio, padre, per la paura.
DANAO
C'è stato il voto degli Argivi, piccole,
coraggio! Daranno battaglia per voi, stai certa, te lo dico io!

«CORO»
Sono maledetti quei pazzi, i figli di Egitto,
mai sazi di battaglie: e parlo a uno che lo sa bene!
Solido è il loro legno: su navi dagli occhi scuri
arrivano qui – rapido il ritmo battuto dai remi –
contro questa città, con un esercito di pelle nera.

ΔΑ. πολλοὺς δέ γ' εὑρήσουσιν ἐν μεσημβρίας str. 2
θάλπει βραχίον' εὖ κατερρινωμένους.

‹ΧΟ.› μόνην δὲ μὴ πρόλ‹ε›ιπε, λίσσομαι πάτερ·
γυνὴ μονωθεῖσ' οὐδέν· οὐκ ἔνεστ' ἄρης.
οὐλόφρονες δὲ καὶ δολ‹ι›ομήτιδες,
δυσάγνοις φρεσὶν κόρακες ὥστε βω-
μῶν ἀλέγοντες οὐδέν.
ΔΑ. καλῶς ἂν ἡμῖν ξυμφέροι ταῦτ' ὦ τέκνα, ant. 2
εἰ σοί τε καὶ θεοῖσιν ἐχθαιροίατο.

‹ΧΟ.› οὐ μὴ τριαίνας τάσδε καὶ θεῶν σέβη
δείσαντες ἡμῶν χεῖρ' ἀπόσχωνται πάτερ.
περίφρονες δ' ἄγαν, ἀνιέρωι μένει
μεμαργωμένοι, κυνοθρασεῖς, θεῶν
οὐδὲν ἐπαΐοντες.
ΔΑ. ἀλλ' ἔστι φήμη τοὺς λύκους κρείσσους κυνῶν
εἶναι· βύβλου δὲ καρπὸς οὐ κρατεῖ στάχυν.

‹ΧΟ.› ὡς καὶ ματαίων ἀνοσίων τε κνωδάλων
ἔχοντας ὀργὰς χρὴ φυλάσσεσθαι †κράτος†.

‹ΔΑ.› οὔτοι ταχεῖα ναυτικοῦ στρατοῦ στολή
οὔθ' ὅρμος, οὐδὲ πεισμάτων σωτηρίαν
εἰς γῆν ἐνεγκεῖν οὐδ' ἐν ἀγκυρουχίαις
θαρσοῦσι ναῶν ποιμένες παραυτίκα,
ἄλλως τε καὶ μολόντες ἀλίμενον χθόνα
εἰς νύκτ', ἀποστείχοντος ἡλίου· φιλεῖ

DANAO
Ma qui troveranno braccia d'acciaio,
uomini temprati al sole di mezzogiorno!

«CORO»
Non lasciarmi mai sola, padre, ti prego!
Una donna da sola non è niente: non abbiamo, in noi,
[il dèmone della guerra...
Ma la nostra rovina quelli hanno in mente, e di inganni
è pieno il loro empio cuore: come corvacci
disprezzano i sacri altari.
DANAO
È un bene questo per noi, piccole,
se sono ostili agli dèi oltre che a voi.

«CORO»
Non certo per paura di questo tridente e per rispetto
terranno le mani lontane da noi, padre! [verso gli dèi
Deliranti, smodati, empi, prepotenti,
pazzi, cani furiosi, non prestano
ascolto agli dèi.
DANAO
Ma si dice che i lupi siano più forti dei cani: e il frutto del papiro non vince la spiga.

«CORIFEA»
Sono come bestie dementi e immonde! Hanno la stessa rabbia dei mostri! †Sono forti e† dobbiamo difenderci!

«DANAO»
Ma è certo che le manovre di una flotta non sono così veloci, e neppure è rapido l'approdo con l'attracco delle gomene da gettare a terra; e quando sono all'ancora i piloti non si sentono subito al sicuro, soprattutto se arrivano a una costa priva di porti, verso sera, quando il sole è

ὠδῖνα τίκτει‹ν› νὺξ κυβερνήτηι σοφῶι.
οὕτω γένοιτ' ἂν οὐδ' ἂν ἔκβασις στρατοῦ
καλή, πρὶν ὅρμωι ναῦν θρασυνθῆναι. σὺ δέ
φρόνει μέν, ὡς ταρβοῦσα, μὴ ἀμελεῖν θεῶν·
‹ἐγὼ δὲ . . . . . .›
πράξας ἀρωγήν· ἄγγελον δ' οὐ μέμψεται
πόλις γέρονθ', ἠβῶντα δ' εὐγλώσσωι φρενί.

XO. ἰὼ γᾶ βοῦνι, πάνδικον σέβας, str. 1
τί πεισόμεσθα; ποῖ φύγωμεν Ἀπίας
χθονός, κελαινὸν εἴ τι κεῦθός ἐστί που;
μέλας γενοίμαν καπνός
νέφεσ‹σ›ι γειτονῶν Διός·
τὸ πᾶν δ' ἄφαντος ἀμπετὴς αἰδνὸς ὡς
κόνις ἄτερθεν πτερύγων ὀλοίμαν.

ἀλυκτὸν δ' οὐκέτ' ἂν πέλοι κακόν· ant. 1
κελαινόχρων δὲ πάλλεται φίλον κέαρ.
πατρὸ‹ς› σκοπαὶ δέ μ' εἴλον· οἴχομαι φόβωι.
θέλοιμι δ' ἂν μορσίμων
βρόχου τυχεῖν ἐν ἀρτάναις
πρὶν ἄνδρ' ἀπευκτὸν τῶιδε χριμφθῆν‹αι› χροΐ·
πρόπαρ θανούσας δ' Ἅΐδας ἀνάσσοι.

πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἂν αἰθέρος θρόνος, str. 2
πρὸς ὧι θ' ὑδρηλὰ γίγνεται χιὼν νέφη,
ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσ-
δεικτος οἰόφρων κρεμάς
γυπιὰς πέτρα, βαθὺ
πτῶμα μαρτυροῦσά μοι,
πρὶν δαΐκτορος βίαι
καρδιᾶς γάμου κυρῆσαι;

κυσὶν δ' ἔπειθ' ἕλωρα κἀπιχωρίοις ant. 2

al tramonto. La notte è sempre gravida di doglie per il bravo timoniere. E per l'esercito lo sbarco può anche non andare bene, fintantoché la nave non sia saldamente ormeggiata. Ma tu bada, per la paura, di non trascurare gli dèi! ‹Io intanto...› vado a cercare soccorso: la città non disprezzerà questo messaggero che è vecchio d'età, ma giovane di lingua e di testa.

CORO
O terra di dune, tutta santa,
cosa dovremo soffrire? Dove fuggiremo da questa terra
di Apis? In quale oscuro rifugio?
Nero fumo io diventassi
per avvicinarmi alle nubi di Zeus;
del tutto invisibile, impercettibile,
come polvere senza ali, svanissi!

Ma non potrò scampare alla sciagura!
Intriso di nero, sobbalza il mio cuore,
sconvolta per ciò che ha visto mio padre: svengo per [la paura.
Vorrei ricorrere a questo cappio di morte,
e impiccarmi
prima che il maschio indesiderato sfiorasse questa [mia pelle!
Prima, piuttosto, ci abbia Ade, da morte!

Dove potrebbe esserci per me un posto nel cielo,
dove le gocce di pioggia si fanno neve;
o uno scabro pendio, inaccessibile
alle capre, una roccia deserta
e scoscesa, nido di avvoltoi; un posto che mi assicuri
un lancio nell'abisso
prima di subire la violenza di queste nozze
che mi lacerano il cuore.

Oppure sarò carne per i cani, cibo per gli uccelli

ὄρνισι δεῖπνον οὐκ ἀναίνομαι πέλειν·
τὸ γὰρ θανεῖν ἐλευθεροῦ-
ται φιλαιάκτων κακῶν.
ἐλθέτω μόρος, πρὸ κοί-
τας γαμηλίου τυχών.
ἀμφυγᾶς τίν' ἔτι πόρον
τέμνω γάμου λυτῆρα;

†ἴυζευ δ' ὀμφάν†, οὐράνια μέλη str. 3
λιτανὰ θεοῖσι καὶ ‹θεαῖς›,
τέλεα δέ {μοι} πως πελόμενά μοι
λυσίγαμ' ἄχειμ'. ἔπιδε πάτερ,
βίαια μὴ φίλοις ὀρῶν
ὄμμασιν, ἐνδίκως· σεβί-
ζου δ' ἱκέτας σέθεν, γαιάοχε παγκρατὲς Ζεῦ.

γένος γὰρ Αἰγύπτιον ὕβριν ant. 3
δύσφορον ‹⏑ – › ἀρσενογενές·
μετά με δρόμοισι διόμενοι
φυγάδα μάταισι πολυθρόοις
βίαια δίζηνται λαβεῖν.
σὸν δ' ἐπίπαν ζυγὸν ταλάν-
του· τί δ' ἄνευ σέθεν θνατοῖσ‹ι› τέλειόν ἐστιν;

‹ΑΙΓΥΠΤΙΟΙ›
ὅ ὅ ὅ, ἄ ἄ ἄ·
ὅδε μάρπτις [
ναΐος [
γάΐος [
‹. . . . . .›

‹ΧΟ.› τῶν πρὸ μάρπτι κάμνοις, ἰόφ,
ὅμ[ ] αὖθι καββάς

di qui: lo accetto!
Morire libera
dal dolore e dal pianto!
Venga la morte prima
che tocchi il letto nuziale!
Quale altra via di fuga posso trovare,
che mi liberi dalle nozze?

†...† Alzate fino al cielo
canti e suppliche agli dèi ‹e alle dee›,
ché riescano a liberarmi {...} da queste nozze,
senza che spiri vento di tempesta! Guarda padre,
la loro brutta violenza, guarda!
Vedi se è giusto! Fa'
rispettare le tue supplici, tu, signore della terra,
[potentissimo Zeus!

La stirpe d'Egitto, superbia
insopportabile ‹...›: loro, i maschi,
corrono, mi braccano,
io in fuga... e loro urlano e sbraitano,
per prendermi a forza.
Nelle tue mani è l'asse della bilancia:
che cosa, per gli uomini, si compie mai senza di te?

‹EGIZI› (ARALDO?)
Oh, oh! Ah, ah!
Eccomi, sono qui a prenderti
... dalla nave
sono già a terra
‹...›

‹CORO›
Fermati! No! ...
Ahhh! Giù, di nuovo...

νυ[ ]δυΐαν βοὰν ἀμφαίνω·
ὁρῶ τάδε πόνων βιαίων ἐμῶι φροίμια προξένωι.
ἠέ· ἠέ·
βαῖνε φυγᾶι πρὸς ἀλκάν.
‹. . . . .› βλοσυρόφρονα χλιδᾶι,
δύσφορα ναῖ κὰν γᾶι·
γάϊ᾽ ἄναξ προτάσσου.
‹ΑΙΓ.› σοῦσθε σοῦσθ᾽ ἐπὶ βᾶριν ὅπως ποδῶν.
οὔκουν οὔκουν τιλμοὶ τιλμοὶ καὶ στιγμοί,
πολυαίμων φόνιος ἀποκοπὰ κρατός;
σοῦσθε σοῦσθ᾽ ὀλόμεναι †ὀλόμεν᾽ ἐπαμίδα†.

‹ΧΟ.› εἴθ᾽ ἀνὰ πολύρυτον str. 1
ἁλμάεντα πόρον
δεσποσίωι ξὺν ὕβρει
γομφοδέτωι τε δόρει διώλου.
‹ΑΙΓ.› ‹δί›αιμον ἔσω σ᾽ ἐπ᾽ ἀμᾶδα·
ἥσυχ᾽ οὖν, ἔα τάπιτά.
κελεύω βοᾶς μεθέσθαι· ‹∪ –›
ἶχαρ †φρενί τ᾽ ἄταν†
†ἰὼ ἰὸν† ‹. . . .›
λεῖφ᾽ ἔδρανα, κί᾽ εἰς δόρυ,
ἀτίετ᾽ ἀνὰ πόλιν εὐσεβῶν.

‹ΧΟ.› μήποτε πάλιν ἴδοι‹ς› ant. 1
ἀλφεσίβοιον ὕδωρ,
ἔνθεν ἀεξόμενον
ζώφυτον αἷμα βροτοῖσι θάλλει.

[...]... Uh!... è una doglia, questo mio urlo.
Vedo il preludio di sofferenze che incombono...
[di violenze per me,
la straniera...
Eh, eh! Eh!...
Va', scappa, al riparo...
‹...› la ferocia si sfoga in lussuria...
incontenibile... sulla nave, sulla terra...
Signore di questa terra, aiuto!
‹EGIZI› (ARALDO?)
Su, su! Alla nave! presto, muovete i piedi,
presto, presto! Ti strappo, ti strappo i capelli, il marchio,
[il marchio ti metto!
Sangue, sangue! Vuoi che ti uccida? Ti taglio la testa?
Su, su! Siete perdute, †perdute... alla barca!†

‹CORO›
Magari tu, trascinato dalle forti correnti
nel viaggio per mare,
tu, con i tuoi padroni e tutta la loro superbia,
nella tua bella barca, andassi alla malora!
‹EGIZI› (ARALDO?)
A sangue ti trascinerò sulla barca!
Presto, sbrigati! Arrenditi!
Te lo ordino di prepotenza: ‹...›
†...† ‹...›
Lascia quegli altari! Vai! Alla nave!
Non hai onore, non hai onore in questa città...

‹CORO›
Mai mai, tu possa rivedere
l'acqua del fiume che i pascoli feconda,
da cui cresce la vita
e rifiorisce il sangue alle genti.

«ΑΙΓ.» ἄρειος ἐγὼ βαθύχαος
†βαθρείας βαθρείας γέρονt.
σὺ δ' ἐ‹ν› ναῖ ναῖ βάσηι τάχα,
θέλεος ἀθέλεος.
βία βιᾶται πολλά· φροῦδα ‹. . .›
βᾶτε †βαθυμιτροκακὰ παθῶν
ὀλόμεναι παλάμαις†.

«ΧΟ.» αἰαῖ, αἰαῖ· str. 2
εἰ γὰρ δυσπαλάμως ὄλοιο
δι' ἁλίρρυτον ἄλσος
κατὰ Σαρπηδόνιον χῶμα πολύψαμμον ἀλαθεὶς
Συρίαισιν αὔραις.

ΚΗΡΥΞ
βαίνειν κελεύω βᾶριν εἰς ἀμφίστροφον
ὅσον τάχιστα· μηδέ τι‹ς› σχολαζέτω.
ὁλκὴ γὰρ οὗτοι πλόκαμον οὐδάμ' ἅζεται.

«ΧΟ.» οἰοῖ, οἰοῖ ant. 2
λύμας †ισύπρογασυλάσκει
περιχαμπτὰ† βρυάζεις·
†ὃσ ἐρωτᾶσ† ὁ μέγας Πότμος ὑβρίζοντ' ἐπιτρῖψει-
εν ἄϊστον ἄται.
ΚΗ. ἴυζε καὶ λάκαζε καὶ κάλει θεούς·
Αἰγυπτίαν γὰρ βᾶριν οὐχ ὑπερθορῆι.
{ἴυζε καὶ βόα}
†πικρότερ' ἀχέων οἰζύος ὄνομ' ἔχων†.

«EGIZI» (ARALDO?)
Io sono il guerriero che abita quella terra
†feconda, feconda: io ...†
Tu, presto, presto salirai sulla nave
volente o nolente,
a forza, di prepotenza: su! ‹...›
Andate! †E lungo sarà il cammino,
pesanti i tuoi tormenti.†

«CORO»
Ah, ah!
Va in malora! Morissi, e di mala morte,
in quella radura del mare,
sulle sabbie del tempestoso promontorio
dove sta il tumulo di Sarpedone, là alla deriva,
sbattuto dai venti di scirocco!

ARALDO
Ti ordino di salire sulla barca, il più presto possibile:
non perdete tempo, nessuna!
Voi, tiratele per i capelli: nessuna pietà!

«CORO»
Ah! Ahi!
Insulti, †oltraggi, lussuria
e irrefrenabili brame† traboccano dalle tue parole:
†...† Il Destino irresistibile ti spazzi via con tutta la [tua prepotenza:
una superbia mai vista!
ARALDO
Urla, strilla, invoca anche gli dèi!
Non eviterai la barca dei figli di Egitto!
{Urla, grida}
†e ti toccherà anche di peggio!†

885 ΧΟ. οἰοῖ πάτερ, βρέτεος ἄρος str. 3
‹μ›ατᾶι· ‹βίαι δέ› μ᾽ ἄλαδ᾽ ἄγει
ἄραχνος ὡς βάδην
ὄναρ ὄναρ μέλαν.
ὀτοτοτοτοῖ,
890 μᾶ Γᾶ, μᾶ Γᾶ †βοᾶν†
φοβερὸν ἀπότρεπε·
ὦ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ.
ΚΗ. οὔτοι φοβοῦμαι δαίμονας τοὺς ἐνθάδε·
οὐ γάρ μ᾽ ἔθρεψαν, οὐδὲ γηράσω τροφῆι.

895 ΧΟ. μαιμᾶι πέλας δίπους ὄφις· ant. 3
ἔχιδνα δ᾽ ὥς με [⏑̲ ∪ –]
τί ποτ᾽ ἔν[– ∪ –]
δάκος ἀχ[– ∪ –]
ὀτοτοτοτοῖ,
900 μᾶ Γᾶ, μᾶ Γᾶ †βοᾶν†
φοβερὸν ἀπότρεπε·
ὦ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ.
ΚΗ. εἰ μή τις εἰς ναῦν εἶσιν αἰνέσας τάδε,
λακὶς χιτῶνος ἔργον οὐ κατοικτιεῖ.

905 ΧΟ. ἰὼ πόλεως ἀγοὶ πρόμοι, δάμναμαι. str. 4
909 ΚΗ. ἕλξειν ἔοιχ᾽ ὑμας ἐπισπάσας κόμης,
910 ἐπεὶ οὐκ ἀκούε‹τ᾽ ὀ›ξὺ τῶν ἐμῶν λόγων.

908 ‹ΧΟ.› διωλόμεσθ᾽· ἄεπτ᾽ ἄναξ πάσχομεν. ant. 4

CORO
Ahah! Padre, aiuto! Gli altari
non mi proteggono! Mi trascina via ‹a forza›;
è come un ragno, passo dopo passo...
è un incubo, un incubo nero!
Ahahahah!
Mamma! Terra mia! Mamma! †...†
scaccia via ciò che mi fa paura!
Aiuto, babbo mio, figlio della terra: Zeus, aiuto!
ARALDO
Non ho certo paura delle divinità di qui:
non devo a loro se sono cresciuto e invecchiato.

CORO
Smania, è vicina la serpe a due zampe:
come una vipera mi [...]
[...]
È un mostro [...]
Ahahahah!
Mamma! Terra mia! Mamma! †...†
scaccia via ciò che mi fa paura!
Aiuto, babbo mio, figlio della terra: Zeus, aiuto!
ARALDO
Se qualcuna si rifiuta di venire alla nave,
farò a brani le vostre vesti, senza pietà.

CORO
Oh, capi della città! Aiuto! Sono perduta!
ARALDO
Allora, dovrò trascinarvi per i capelli,
dato che non avete buone orecchie per le mie parole.

‹CORO›
È la fine! Signore, è nefando questo che subiamo!

906 ‹ΚΗ.› πολλοὺς ἄνακτας, παῖδας Αἰγύπτου, τάχα
907 ὄψεσθε· θαρσεῖτ', οὐκ ἐρεῖτ' ἀναρχίαν.

911 ΠΕ. οὗτος, τί ποιεῖς; ἐκ ποίου φρονήματος
ἀνδρῶν Πελασγῶν τήνδ' ἀτιμάζεις χθόνα;
ἀλλ' ἢ γυναικῶν εἰς πόλιν δοκεῖς μολεῖν;
κάρβανος ὢν Ἕλλησιν ἐγχλίεις ἄγαν·
915 καὶ πόλλ' ἁμαρτὼν οὐδὲν ὤρθωσα‹ς› φρενί.
ΚΗ. τί δ' ἡμπλάκηται τῶνδ' ἐμοὶ δίκης ἄτερ;
ΠΕ. ξένος μὲν εἶναι πρῶτον οὐκ ἐπίστασαι.
ΚΗ. πῶς δ' οὐχί; τἄμ' ὁλωλόθ' εὑρίσκων ἄγω.
ΠΕ. ποίοισιν εἰπὼν προξένοις ἐγχωρίοις;
920 ΚΗ. Ἑρμῆι, μεγίστωι προξένω‹ν›, μαστηρίωι.
ΠΕ. θεοῖσιν εἰπὼν τοὺς θεοὺς οὐδὲν σέβηι.
ΚΗ. τοὺς ἀμφὶ Νεῖλον δαίμονας σεβίζομαι.
ΠΕ. οἱ δ' ἐνθάδ' οὐδέν, ὡς ἐγὼ σέθεν κλύω.
ΚΗ. ἄγοιμ' ἄν, εἴ τις τάσδε μὴ ξαιρήσεται.
925 ΠΕ. κλαίοις ἄν, εἰ ψαύσειας, οὐ μάλ' εἰς μακράν.

‹ARALDO›
Molti signori – i figli di Egitto – vedrete presto!
Coraggio, su! Non avrete da lagnarvi di essere senza
[padroni!

PELASGO
Ehi tu, che fai? Non penserai di poter offendere la gente dei Pelasgi e oltraggiare questa terra? O credi di essere arrivato a una città di femmine? Sei un barbaro e sei troppo insolente verso i Greci, ma ti sbagli di molto e non ragioni giusto.

ARALDO
E che colpa mi viene imputata, contro la giustizia?

PELASGO
Sei uno straniero e, per prima cosa, sembra che tu non lo sappia.

ARALDO
E perché no? Ho trovato ciò che avevo perduto e me lo riprendo.

PELASGO
E con chi ne hai parlato? Forse con chi le ha accolte e ospitate?

ARALDO
Ne ho parlato a Hermes, il potente protettore degli ospiti: è lui che controlla!

PELASGO
Parli agli dèi, ma non rispetti gli dèi...

ARALDO
Le divinità del Nilo, quelle io rispetto!

PELASGO
E quelle di qui invece no, a quanto intendo da te.

ARALDO
Le devo portare via, se nessuno me le toglie di mano!

PELASGO
Avrai da piangere, se solo le tocchi: e non dovrai aspettare molto!

ΚΗ. ἤκουσα· τοὔπος οὐδαμῶς φιλόξενον.
ΠΕ. οὐ γὰρ ξενοῦμαι τοὺς θεῶν συλήτορας.
ΚΗ. λέγοιμ' ἂν ἐλθὼν παισὶν Αἰγύπτου τάδε.
ΠΕ. ἀβουκόλητον τοῦτ' ἐμῶι φρονήματι.
ΚΗ. ἀλλ' ὡς ἂν εἰδὼς ἐννέπω σαφέστερον –
καὶ γὰρ πρέπει κήρυκ' ἀπαγγέλ‹λ›ειν τορῶς
ἕκαστα – πῶς φῶ, πρὸς τίνος τ' ἀφαιρεθείς
ἥκειν γυναικῶν αὐτανέψιον στόλον;
οὗτοι δικάζει ταῦτα μαρτύρων ὕπο
Ἄρης· τὸ νεῖκος δ' οὐκ ἐν ἀργύρου λαβῆι
ἔλυσεν· ἀλλὰ πολλὰ γίγνεται πάρος
πεσήματ' ἀνδρῶν κἀπολακτισμοὶ βίου.
‹ΠΕ.› τί σοὶ λέγειν χρὴ τοὔνομ'; ἐν χρόνωι μαθών
εἴσηι ‹σύ› τ' αὐτὸς χοἱ ξυνέμποροι σέθεν.
ταύτας δ' ἐκούσας μὲν κατ' εὔνοιαν φρενῶν
ἄγοις ἄν, εἴπερ εὐσεβὴς πίθοι λόγος·
‹. . . . . .›
τοιάδε δημόπρακτος ἐκ πόλεως μία
ψῆφος κέκρανται, μήποτ' ἐκδοῦναι βίαι
στόλον γυναικῶν. τῶνδ' ἐφήλωται τορῶ‹ς›
γόμφος διαμπάξ, ὡς μένειν ἀραρότως.
ταῦτ' οὐ πίναξίν ἐστιν ἐγγεγραμμένα,
οὐδ' ἐν πτυχαῖς βύβλων κατεσφραγισμένα,
σαφῆ δ' ἀκούεις ἐξ ἐλευθεροστόμου
γλώσσης. κομίζου δ' ὡς τάχιστ' ἐξ ὀμμάτων.
‹ΚΗ.› ἔοιγμεν ἤδη πόλεμον ἀρεῖσθαι νέον·
εἴη δὲ νίκη καὶ κράτος τοῖς ἄρσεσιν.
‹ΠΕ.› ἀλλ' ἄρσενάς τοι τῆσδε γῆς οἰκήτορας
εὑρήσετ', οὐ πίνοντας ἐκ κριθῶν μέθυ.

ARALDO
Ho capito: ma questo non è certo un parlare ospitale.
PELASGO
E infatti io non sono ospitale con chi depreda gli dèi.
ARALDO
Andrò a riferire tutto quanto ai figli di Egitto.
PELASGO
Non starò a rimuginarvi troppo sopra... non mi preoccupa.
ARALDO
Ma per poter riferire più chiaramente – dato che è compito dell'araldo riferire precisamente ogni cosa – cosa devo dire? Arrivo senza le donne: chi è stato che mi ha sottratto lo stuolo delle cugine? Ares non fa giustizia mediante prove e testimoni e non risolve le contese con risarcimenti in denaro, ma ci sono sempre molti corpi di guerrieri caduti, e spreco di vite buttate via e prese a calci.
‹PELASGO›
Perché devo dirti il mio nome? Lo saprai con il tempo, ‹tu› e i tuoi compari. Quanto a queste, se fossero consenzienti e d'accordo, le potresti portare via, magari con un discorso rispettoso che le persuadesse ‹...›. Ma questo è il decreto del popolo, deciso con il voto unanime di tutta la città: non consegnare mai queste donne alla violenza. Questo è quanto; e sta confitto precisamente come un chiodo che passa da parte a parte, e tiene tutto ben saldo. Tutto ciò non sta scritto su tavolette, e neppure è sigillato dentro a rotoli di papiro: ma sono parole chiare, queste che ascolti, da una libera voce. Vattene al più presto, scompari dalla mia vista.
‹ARALDO›
Sappi che farai scoppiare una nuova guerra: e la vittoria e il potere siano dei maschi!
‹PELASGO›
Maschi – sta certo – ne troverete anche fra gli abitanti di questa terra: non siamo gente che si ubriaca d'orzo!

ὑμεῖς δὲ πᾶσαι ξὺν φίλαις ὀπάοσιν
θράσος λαβοῦσαι στείχετ' εὐερκῆ πόλιν
πύργων βαθείαι μηχανῆι κεκλημένην.
καὶ δώματ' ἐστὶ πολλὰ μὲν τὰ δήμια,
δεδωμάτωμαι δ' οὐδ' ἐγὼ σμικρᾶι χερί,
ἔνθ' ἐστὶν ὔμιν εὐτύκους ναίειν δόμους
πολλῶν μετ' ἄλλων· εἰ δέ τις μείζων χάρις,
πάρεστιν οἰκεῖν καὶ μονο‹ρ›ρύθμους δόμους.
τούτων τὰ λῶιστα καὶ τὰ θυμηδέστατα,
πάρεστι, λωτίσασθε. προστάτης δ' ἐγώ
ἀστοί τε πάντες, ὥνπερ ἥδε κραίνεται
ψῆφος. τί τῶνδε κυριωτέρους μένεις;

ΧΟ. ἀλλ' ἀντ' ἀγαθῶν ἀγαθοῖσ‹ι› βρύοι, δῖε Πελασγῶν·
πέμψον δὲ πρόφρων δεῦρ' ἡμέτερον
πατέρ' εὐθαρσῆ Δαναόν, πρόνοον καὶ βούλαρχον·
τοῦ γὰρ προτέρα μῆτις, ὅπου χρὴ δώματα ναίειν.
‹. . . . . .› καὶ τόπος εὔφρων.
πᾶς τις ἐπειπεῖν ψόγον ἀλλοθρόοις
εὔτυκος· εἴη δὲ τὰ λῶιστα.
‹. . . . . .›
ξύν τ' εὐκλείαι καὶ ἀμηνίτωι
βάξει λαῶν ἐγχώρων.
τάσσεσθε φίλαι δμωΐδες οὕτως
ὡς ἐφ' ἑκάστηι διεκλήρωσεν
Δαναὸς θεραποντίδα φερνήν.

ΔΑ. ὦ παῖδες, Ἀργείοισιν εὔχεσθαι χρεών
θύειν τε λείβειν θ' ὡς θεοῖς Ὀλυμπίοις
σπονδάς, ἐπεὶ σωτῆρες οὐ διχορρόπως.
καί μου τὰ μὲν πραχθέντα πρὸς τοὺς ἐγγενεῖς
φίλους πικρῶς ἤκουσαν α‹ὐ›τανεψίοις·

E voi tutte, con le vostre ancelle, fatevi coraggio e andate nella città ben difesa, dentro la cinta dei suoi alti bastioni. Quanto alle case, ce ne sono molte di proprietà pubblica, e anch'io ho case mie proprie, e non da poco: là potrete abitare comodamente, assieme ad altri. Ma se invece preferite, potrete abitare in case singole, per voi sole. Questo è il meglio che vi posso offrire e che possiate desiderare: scegliete fior da fiore, come quando cogliete i fiori di loto. Sarò io il vostro protettore, ma anche tutti i cittadini che così hanno decretato con il loro voto. Quali protettori migliori di questi potresti aspettarti?

CORO
In cambio di tutto questo bene tu abbia abbondanza di [bene, divino re dei Pelasgi!
Ma sii buono, manda a chiamare qui nostro
padre, il coraggioso Danao, il nostro consigliere [previdente, la nostra guida;
lui saprà decidere in quali case noi dovremo abitare
‹...› e quale sistemazione sia la migliore.
Tutti sono pronti a biasimare chi parla una lingua [straniera.
Speriamo che vada tutto bene!
‹...›
Per il nostro buon nome e per non suscitare
ostilità nella gente del luogo,
disponetevi, ancelle care, così come
Danao vi assegnò in dote
al servizio di ciascuna di noi.

DANAO
Figlie mie, dobbiamo ringraziare gli abitanti di Argo, fare per loro sacrifici e libagioni, come si fa per gli dèi dell'Olimpo, perché vi hanno salvato, senza esitazioni. Hanno ascoltato da me cos'era successo con i nostri parenti, e sono stati decisi contro i vostri cugini.

ἐμοὶ δ' ὀπαδοὺς τούσδε καὶ δορυσσόους
ἔταξαν, ὡς ἔχοιμι τίμιον γέρας,
καὶ μήτ' ἀέλπτως δορικανεῖ μόρωι θανών
λάθοιμι, χώραι δ' ἄχθος αἰείζων πέλοι,
‹μήτ' . . . . . .
. . . . . τιμιωτέραν ἐμοῦ›.
τοιῶνδε τυγχάνοντας ἐκ πρυμνῆς φρενός
χάριν σέβεσθαι †τιμιωτέραν ἐμοῦ†.
καὶ ταῦθ' ἅμ' ἐγγράψασθε πρὸς γεγραμμένοις
πολλοῖσιν ἄλλοις σωφρονίσμασιν πατρός·
ἀγνῶθ' ὅμιλον, ὡς ἐλέγχεται χρόνωι,
πᾶς δ' ἐν μετοίκωι γλῶσσαν εὔτυκον φέρει
κακήν, τό τ' εἰπεῖν εὐπετὲς μύσαγμά πως.
ὑμᾶς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,
ὥραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς.
τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς·
θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί, τί μήν.
καὶ κνώδαλα πτεροῦντα καὶ πεδοστιβῆ,
καρπώματα στάζοντα κηρύσσει Κύπρις,
κἄωρα μωλύουσ' ἅμ', ὡς μαίνειν ἔρωι,
καὶ παρθένων χλιδῆσιν εὐμόρφοις ἔπι
πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον
τόξευμ' ἔπεμψεν, ἱμέρου νικώμενος.
πρὸς ταῦτα μὴ πάθωμεν ὧν πολὺς πόνος,
πολὺς δὲ πόντος οὕνεκ' ἠρόθη δορί,
μηδ' αἶσχος ἡμῖν, ἡδονὴν δ' ἐχθροῖς ἐμοῖς
πράξωμεν. οἴκησις δὲ καὶ διπλῆ πάρα·
τὴν μὲν Πελασγός, τὴν δὲ καὶ πόλις διδοῖ,
οἰκεῖν λάτρων ἄτερθεν· εὐπετῆ τάδε.
μόνον φύλαξαι τάσδ' ἐπιστολὰς πατρός,
τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου πλέον.
ΧΟ. τἄλλ' εὐτυχοῖμεν πρὸς θεῶν Ὀλυμπίων·
ἐμῆς δ' ὀπώρας οὕνεκ' εὖ θάρσει πάτερ.

A me hanno anche assegnato questa scorta di armati, perché avessi l'onore del mio rango e non mi facessi sorprendere da una morte imprevista, per il colpo di un'arma ‹...›.

Avendo ricevuto tanti benefici, in cima al vostro cuore ci sia sempre gratitudine e onore verso di loro †...†.

E questo, ancora, annotate, insieme ai molti altri insegnamenti di vostro padre: che un gruppo di gente sconosciuta con il tempo viene messa sotto giudizio. Tutti hanno la lingua pronta contro i forestieri: voci malevole, parole che volano veloci e diventano infamie e calunnie.

Io vi raccomando di non disonorarmi: perché siete nel fiore dell'età, e questo attrae gli uomini. Non è facile da custodire il vostro fiore così bello e maturo: bruti e uomini sono pronti a guastarlo. Questo è certo.

Così accade anche per le bestie, in cielo e in terra: Cipride mette all'incanto i suoi frutti stillanti, e la giovinezza languida smania; chiunque passi accanto alla bellezza piena di grazia delle fanciulle, scaglia uno sguardo dardeggiante di seduzione, soggiogato dal desiderio.

Perciò badiamo bene a non dover subire la stessa sorte per cui abbiamo avuto un lungo travaglio, per cui abbiamo solcato con la nostra nave un vasto tratto di mare. Guai se procuriamo vergogna a noi stessi e soddisfazione ai nostri nemici. Abbiamo a disposizione una doppia possibilità di sistemazione: la reggia di Pelasgo e le case che ci offre la città, gratuitamente; questa è una comoda soluzione. Devi solo osservare questi avvertimenti di tuo padre, e curare la discrezione più della stessa tua vita.

CORO

Per tutto il resto godiamo di buona fortuna da parte degli dèi dell'Olimpo; e quanto alla mia età fiorente, sta'

εἰ γάρ τι μὴ θεοῖς βεβούλευται νέον,
ἴχνος τὸ πρόσθεν οὐ διαστρέψω φρενός.

— ἴτε μὰν ἀστυάνακτας str. 1
μάκ‹α›ρας θεοὺς †γανάεντες†,
πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου
περιναίουσιν παλαιόν.
ὑποδέξασθε ‹δ'› ὀπαδοὶ
μέλος· αἶνος δὲ πόλιν τάνδε Πελασγῶν
ἐχέτω· μηδ' ἔτι Νείλου
προχοὰς σέβωμεν ὕμνοις,

ποταμοὺς δ' οἳ διὰ χώρας ant. 1
θελεμὸν πῶμα χέουσιν
πολύτεκνοι, λιπαροῖς χεύμασι γαίας
τόδε με‹ι›λίσσοντες οὖδας.
ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἁγνὰ
στόλον οἰκτιζομένα, μηδ' ὑπ' ἀνάγκας
τέλος ἔλθοι Κυθερείας·
Στύγιον πέλοι τόδ' ἄθλον.

‹ΑΡΓΕΙΟΙ›
Κύπριδος ‹δ'› οὐκ ἀμελεῖ‹ν›, θεσμὸς ὅδ' εὔφρων· str. 2
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥραι,
τίεται δ' αἰολόμητις
θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς·
μετάκοινοι δὲ φίλαι ματρὶ πάρεισιν
Πόθος ‹ἄι› τ' οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ,
δέδοταί θ' Ἁρμονίας μοῖρ' Ἀφροδίται
ψεδυρα‹ὶ› τρίβοι τ' ἐρώτων.

φυγάδεσ‹σιν› δ' ἐπιπνοίας κακά τ' ἄλγη ant. 2

tranquillo, padre! Se infatti gli dèi non decidono qualcosa di nuovo, non cambierò e il mio contegno avrà l'impronta di sempre.

– Andate ora, e celebrate i sovrani della rocca,
gli dèi beati †...†
signori della città e quelli che abitano
presso l'antico corso dell'Erasino.
E voi, scorta, accompagnate
il nostro canto: sia lode a questa città dei Pelasgi,
e non più le foci del Nilo
onoreremo nei nostri inni,

ma i fiumi che per questa terra
versano dolce liquore,
fecondi, con fertili correnti,
che siano il miele per questo suolo.
Ci protegga Artemide pura:
abbia pietà di tutte noi, e che per forza
non giunga il compimento della dea Citerea!
Sarebbe un'impresa: mortifera impresa!

‹ARGIVI› (ANCELLE?)
Ma neppure Cipride devi trascurare, in questo [canto propiziatorio:
è potente, è la più vicina a Zeus, insieme a Era;
in alto onore è la volubile
dea, per le sue venerabili imprese.
Come compagni, accanto alla madre stanno
Pothos e ‹colei che› non ha mai subìto un rifiuto,
la seducente Peithò;
e in dono ha anche la dote di Armonia, Afrodite:
sussurri e intermezzi d'amore.

Per chi la sfugge, tempeste, mali e dolore

πολέμους θ' αἱματόεντας προφοβοῦμαι.
τί ποτ' εὔπλοιαν ἔπραξαν
ταχυπόμποισι διωγμοῖς;
ὅτι τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένοιτ' ἄν·
Διὸς οὐ παρβατός ἐστιν
μεγάλα φρὴν ἀπέρατος·
μετὰ πολλᾶν δὲ γάμων ἅδε τελευτὰ
προτερᾶν πέλοι γυναικῶν.

‹ΧΟ.› ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξαι str. 3
γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι.
‹ΑΡΓ.› τὸ μὲν ἂν βέλτατον εἴη.
‹ΧΟ.› σὺ δὲ θέλγοις ἂν ἄθελκτον.
‹ΑΡΓ.› σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον.

‹ΧΟ.› τί δὲ μέλλω φρένα Δίαν ant. 3
καθορᾶν, ὄψιν ἄβυσσον;
‹ΑΡΓ.› μέτριόν νυν ἔπος εὔχου.
‹ΧΟ.› τίνα καιρόν με διδάσκεις;
‹ΑΡΓ.› τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν.

‹ΧΟ.› Ζεὺ‹ς› ἄναξ ἀποστεροί- str. 4
η γάμον δυσάνορα
δάϊον, ὅσπερ Ἰὼ
πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ

e guerre sanguinose prevedo con terrore:
perché, perché quelli hanno avuto una navigazione
[così buona?
Perché così veloce è stato il loro inseguimento?
Ma ciò che è destino dovrà accadere!
È inevitabile il volere
della grande, sconfinata mente di Zeus!
Ci sono state molte altre nozze prima,
altre nozze per molte donne.

«CORO»
O grande Zeus allontana
da me le nozze con i figli di Egitto.
«ARGIVI» (ANCELLE?)
Questa sarebbe la soluzione migliore.
«CORO»
Tu vorresti incantarmi, ma io non mi lascio incantare.
«ARGIVI» (ANCELLE?)
Ma tu certo non conosci il futuro.

«CORO»
Come posso scrutare il futuro nella mente di Zeus,
la visione di quell'abisso?
«ARGIVI» (ANCELLE?)
Ora prega con parole più giuste.
«CORO»
Qual è la cosa giusta, ora? Insegnami!
«ARGIVI» (ANCELLE?)
Verso gli dèi, mai nessun eccesso.

«CORO»
Zeus che è sovrano ci eviti
le nozze con gli odiati maschi,
nozze crudeli: lui che Io
liberò dai tormenti,

χειρὶ παιωνίαι
κατασχεθών, εὐμενῆ βίαν κτίσας·

καὶ κράτος νέμοι γυναι-
ξίν. τὸ βέλτερον κακοῦ
καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ,
καὶ †δίκα δίκας† ἔπεσ-
θαι ξὺν εὐχαῖς ἐμαῖς,
λυτηρίοις μαχαναῖς θεοῦ πάρα.

toccandola con la sua mano risanatrice,
compiendo una dolce violenza;

ant. 4

ora dia potere alle donne!
Nel male, spero
nella soluzione migliore:
e †a giustizia segua sempre giustizia†,
in accordo con le mie preghiere,
intervenga un dio, in qualche modo, a liberarmi!

PROMETEO INCATENATO

Datazione

Manca qualsiasi elemento che consenta di supportare con dati certi la datazione del dramma. Tutte le ipotesi avanzate si poggiano esclusivamente su elementi interni e il dato più utile è la consonanza riscontrabile tra i vv. 15-28 della Pitica I *di Pindaro (che contengono una digressione mitica su Tifone e il racconto di un'eruzione dell'Etna) e i vv. 351-72 del* Prometeo *(la lunga digressione su Tifone sepolto sotto l'Etna e la profezia della sua vendetta). L'ode pindarica è datata al 470 a.C.: una data molto probabile anche per uno dei soggiorni eschilei in Sicilia. Un altro elemento che porta vicino alla stessa data è la possibilità di un'autocitazione dalla trilogia (o tetralogia) prometeica nei due versi della* Sfinge *di Eschilo conservati da Ateneo («allo straniero dunque una corona, una corona antica: la migliore delle catene, come dice Prometeo», [...]* ἐκ Προμηθέως λόγου, *fr. II. 3, 1): la* Sfinge *è il dramma satiresco della tetralogia tebana, datato al 467 a.C., anno che potrebbe fissare il* terminus ante quem *per la tragedia.*

Sulla scorta di queste considerazioni la tragedia può essere collocata approssimativamente intorno al 470 a.C.

L'evocazione della potenza catastrofica di Tifone nell'eruzione dell'Etna, nonché una serie di argomentazioni interne rendono plausibile l'ipotesi, già avanzata in diverse riprese dalla critica e diversamente argomentata, di una messa in scena siciliana del Prometeo.

Gli altri drammi della tetralogia

L'indice dei titoli dei drammi eschilei nei codici M e V contiene altri due titoli riferibili alla saga del Titano: un Prometeo liberato (ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΛΥΟΜΕΝΟΣ)*, e un* Prometeo portatore di fuoco (ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΠΥΡΦΟΡΟΣ)*. Il* Prometeo incendiario (ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΠΥΡΚΑΕΥΣ) *citato da Polluce sarà invece, probabilmente, il dramma satiresco che chiudeva la tetralogia dei* Persiani *e che nell'*hypothesis *degli stessi* Persiani *è indicato semplicemente come* Prometeo.

Ammettendo dunque che i tre Prometeo – Incatenato, Liberato *e* Portatore di fuoco – *facessero parte della stessa trilogia, è logico supporre che il* Prometeo liberato *fosse il dramma successivo al* Prometeo incatenato *nella serie. L'*hypothesis *dell'*Incatenato *contiene un errore: la lista dei personaggi del dramma compare in quasi tutti i codici in questa forma e in questa sequenza (che non corrisponde a quella ricostruita criticamente nel testo West: «Personaggi del dramma: Potere e Violenza, Efesto, coro di Oceanine, Prometeo, Oceano, Terra, Eracle, Hermes, Io figlia di Inaco (*τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα· Κράτος καὶ Βία, Ἥφαιστος, χορὸς Ὠκεανίδων, Προμηθεύς, Ὠκεανός, Γῆ, Ἡρακλῆς, Ἑρμῆς, Ἰὼ Ἰνάχου*»). Sono nominati dunque anche «Terra, Eracle», due personaggi che nella tragedia non compaiono affatto: ma Terra (chiamata Gea o Themis: vv. 18, 209-10) è la madre del Titano; Eracle è l'eroe, discendente di Io, «che avrà gloria nell'arco» destinato a liberare Prometeo (vv. 760-74, 869-72). Molto probabilmente nel sommario si sono confusi i personaggi dei drammi contigui, e la madre del Titano e l'eroe comparivano nel secondo dramma della trilogia: Terra nel ruolo di mediatrice, Eracle come liberatore. L'errore potrebbe far pensare a ulteriori coincidenze fra i personaggi delle due tragedie (ad esempio Hermes, Oceano) che potrebbero aver favorito, per la sovrapposizione dei nomi nella serie, la confusione tra le* hypotheseis *dell'*Incatenato *e del* Liberato. *Stando ai frammenti IV. 1, 1 e IV. 1, 2 (probabilmente derivanti dalla parodo anapestica del coro) e al frammento 3 (la versione latina di Cicerone) il coro del* Prometeo liberato *era composto da Titani. I frammenti "geografici" (IV. 1, 1; IV. 1, 2; IV. 1, 5; IV. 1, 6; IV. 1, 7), probabilmente relativi alla profezia dei viaggi di Eracle, corrispondono alle sezioni geografiche dell'episodio di Io (vv. 700-41, 786-818). Nel lungo frammento citato da Cicerone (fr. IV. 1, 3), forse in base a una rielaborazione dal modello greco del tragico latino Accio, si trovano una descrizione della punizione dell'aquila e del reiterato pasto del fegato del Titano, e un'allusione al desiderio di morte di Prometeo (v. 23: «amore mortis terminum anquirens mali»), che si può accostare al passaggio della tragedia in cui Prometeo esprime la sua invidia per il dono della mortalità (vv. 753-4: «[...] a me dal destino non è dato di morire: perché, è vero, la morte è la fine di tutte le pene»).*

Gli scarsissimi frammenti rimasti consentono di ricostruire ben poco del Prometeo portatore di fuoco. *Non è chiara neppure la collocazione del dramma all'interno dell'ipotetica tetralogia eschilea: stando al titolo il* Pyrphoros *potrebbe essere stato il primo della* Prometheia *e il brandello di testo rimasto (fr. IV. 2, 1) potrebbe essere ascrivibile alla parte del dramma in cui Prometeo porta il suo prezioso dono ai fratelli mortali. Ma, in considerazione di ragioni interne alla struttura della tragedia conservata, è stata avanzata anche l'ipotesi che il* Pyrphoros *potesse essere collocato come terzo nella serie. Un'ulteriore complicazione insorge dal fatto che manca comunque un titolo per il dramma satiresco. Ogni ipotesi di ricostruzione è dunque estremamente fragile e non è scontata neppure la pertinenza dei tre titoli "prometeici" presenti nell'indice di Eschilo alla stessa trilogia.*

In questa situazione di estrema incertezza resta valida

solo l'ipotesi di un legame tra il Prometeo incatenato *e il* Prometeo liberato.

Eco nelle fonti letterarie e iconografiche del V e IV secolo

Né le fonti letterarie né le fonti iconografiche del V secolo registrano tracce specificamente riconducibili al Prometeo incatenato. *Solo un cratere apulo tardo, datato 340 a.C. circa, è stato messo in relazione con la scenografia della tragedia: l'immagine vascolare, che raffigura Prometeo legato davanti alla bocca di una caverna, è stata anche utilizzata per ricostruire una possibile scenografia che potesse supportare l'atto finale del dramma e la scomparsa del Titano (il Titano scomparirebbe, mediante un* ekkyklema, *nella caverna). L'accostamento tra la raffigurazione e il testo tragico, non fosse altro che per motivi di distanza cronologica non colmata da altre, per quanto sporadiche, evidenze, è molto forzato. A una scena teatrale da un* Prometeo, *probabilmente satiresco, pare ispirata anche un'oinochoe apula, datata alla metà del IV secolo, che raffigura Prometeo incatenato sulla destra con dietro l'aquila di Zeus che gli sta volando addosso, Eracle con* leonte, *arco e clava che sopraggiunge sulla sinistra e un satiro, al centro, rivolto verso l'eroe, nell'atto di porgergli un kantaros: una situazione e una combinazione di personaggi – Prometeo legato, Eracle, satiro – che, a quanto ci è dato sapere, non è riferibile a nessuno dei* Prometei *eschilei.*

La mancanza di eco nella produzione teatrale e artistica contemporanea trova una buona motivazione nell'originalità del soggetto drammatico prescelto da Eschilo e nelle difficoltà, soprattutto tecniche, di riprese postume del dramma. Un problema analogo doveva porsi per le Etnee *– il dramma di Eschilo certamente composto per il teatro siciliano, anch'esso molto atipico nell'esecuzione: una tragedia che subì, forse non casualmente, la stessa "sfortuna" iconografica e letteraria del* Prometeo.

Se non si vuole usare anche questo argomento come prova concorrente all'ipotesi di inautenticità del testo, anche il dato della mancata fortuna immediata, letteraria e iconografica, del soggetto concorre dunque, ancora una volta, a suffragare un'ipotesi di produzione ed esecuzione extrateniese – ovvero siciliana – della tragedia.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ

PROMETEO INCATENATO

Ὑπόθεσις

Προμηθέως ἐν Σκυθίαι δεδεμένου διὰ τὸ κεκλοφέναι τὸ πῦρ πυνθάνεται Ἰὼ < > πλανωμένη, καὶ κατ' Αἴγυπτον γενομένη ὅτι ἐκ τῆς ἐπαφήσεως τοῦ Διὸς τέξεται τὸν Ἔπαφον. Ἑρμῆς τε παράγεται ἀπειλῶν αὐτῶι κεραυνωθήσεσθαι, ἐὰν μὴ εἴπηι τὰ μέλλοντα ἔσεσθαι τῶι Διί. καὶ τέλος βροντῆς γενομένης ἀφανὴς γίνεται ὁ Προμηθεύς.

κεῖται ἡ μυθοποιία ἐν παρεκβάσει παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Κολχίσι, παρὰ δ' Εὐριπίδηι ὅλως οὐ κεῖται. ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Σκυθίαι ἐπὶ τὸ Καυκάσιον ὄρος· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ Ὠκεανίδων νυμφῶν. τὸ δὲ κεφάλαιον αὐτοῦ ἐστι Προμηθέως δέσις.

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα

Κράτος καὶ Βία: Ἥφαιστος: Προμηθεύς: χορὸς Ὠκεανίδων: Ὠκεανός: Ἰὼ Ἰνάχου: Ἑρμῆς

Argomento

Prometeo è in Scizia, incatenato perché ha rubato il fuoco; rivela a Io < >, che sta vagando, che giungerà in Egitto e che dal tocco di Zeus genererà Epafo-tocco. Entra quindi Hermes che lo minaccia che verrà fulminato se non dirà ciò che accadrà nel futuro a Zeus. Nel finale c'è un boato di tuono e Prometeo scompare.

Questo mito si trova in una digressione fatta da Sofocle nelle *Colchidi*; in Euripide invece non si trova affatto. La scena del dramma è in Scizia, presso il monte Caucaso. Il coro è composto dalle ninfe Oceanine. Il punto più importante è l'incatenamento di Prometeo.

Personaggi del dramma

Potere e Violenza, Efesto, Prometeo, coro di Oceanine, Oceano, Io, figlia di Inaco, Hermes.

ΚΡΑΤΟΣ

Χθονὸς μὲν εἰς τήλουρον ἥκομεν πέδον,
Σκύθην ἐς οἶμον, ἄβροτον εἰς ἐρημίαν.
Ἥφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολάς
ἅς σοι πατὴρ ἐφεῖτο, τόνδε πρὸς πέτραις
ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.
τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
θνητοῖσι κλέψας ὤπασεν· τοιᾶσδέ τοι
ἁμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,
ὡς ἂν διδαχθῇ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.

ΗΦΑΙΣΤΟΣ

Κράτος Βία τε, σφῶιν μὲν ἐντολὴ Διός
ἔχει τέλος δὴ κοὐδὲν ἐμποδὼν ἔτι.
ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῆ θεόν
δῆσαι βίαι φάραγγι πρὸς δυσχειμέρωι·
πάντως δ' ἀνάγκη τῶνδέ μοι τόλμαν σχεθεῖν,
εὐωριάζειν γὰρ πατρὸς λόγους βαρύ.
τῆς ὀρθοβούλου Θέμιδος αἰπυμῆτα παῖ,
ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασιν
προσπασσαλεύσω τῶιδ' ἀπανθρώπωι πάγωι,
ἵν' οὔτε φωνὴν οὔτέ του μορφὴν βροτῶν
ὄψηι, σταθευτὸς δ' ἡλίου φοιβῆι φλογί

POTERE

Qui, ai confini del mondo siamo giunti, qui, nella Scizia lontana, in un inumano deserto.

Su ora, Efesto, occupati tu di eseguire il mandato che il padre ti ha dato. Ecco l'uomo: alle rocce, sospese sull'abisso, questo temerario tu devi legare, con catene d'acciaio, in ceppi infrangibili.

Perché il fiore tuo, il fuoco, scintilla di tutte le arti, costui ha rubato e l'ha donato ai mortali. Delle sue colpe ora, agli dèi deve pagare la pena: deve imparare ad accettare, ad amare il potere assoluto di Zeus, e smetterla con questa sua smania di far del bene agli umani.

EFESTO

Voi due, Potere e Violenza, andate: l'ordine che Zeus vi ha dato è ora compiuto, niente più vi trattiene. Ma io non oso: un essere della mia stirpe, un dio, legarlo a forza a una rupe esposta alle intemperie!

Tuttavia necessità mi costringe a osare proprio questo, perché è grave trascurare le parole del padre.

Ecco, testardo figlio di Themis! Contro la tua, contro la mia volontà, con metallo tenace ti devo inchiodare a questa rupe lontana dagli uomini: voce non sentirai, figure di mortali mai più vedrai. Ma legato sarai, esposto alla vampa

χροιᾶς ἀμείψεις ἄνθος· ἀσμένωι δέ σοι
ἡ ποικιλείμων νὺξ ἀποκρύψει φάος,
πάχνην θ' ἑώιαν ἥλιος σκεδᾶι πάλιν·
αἰεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδὼν κακοῦ
τρύσει σ', ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.
τοιαῦτ' ἀπηύρω τοῦ φιλανθρώπου τρόπου·
θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπτήσσων χόλον
βροτοῖσι τιμὰς ὤπασας πέρα δίκης·
ἀνθ' ὧν ἀτερπῆ τήνδε φρουρήσεις πέτραν
ὀρθοστάδην ἄϋπνος, οὐ κάμπτων γόνυ·
πολλοὺς δ' ὀδυρμοὺς καὶ γόους ἀνωφελεῖς
φθέγξηι· Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες·
ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆι.

ΚΡ. εἶέν, τί μέλλεις καὶ κατοικτίζηι μάτην;
τί τὸν θεοῖς ἔχθιστον οὐ στυγεῖς θεόν,
ὅστις τὸ σὸν θνητοῖσι προύδωκεν γέρας;

ΗΦ. τὸ ξυγγενές τοι δεινὸν ἥ θ' ὁμιλία.

ΚΡ. ξύμφημ'· ἀνηκουστεῖν δὲ τῶν πατρὸς λόγων
οἷόν τε πῶς; οὐ τοῦτο δειμαίνεις πλέον;

ΗΦ. αἰεί γε δὴ νηλὴς σὺ καὶ θράσους πλέως.

ΚΡ. ἄκος γὰρ οὐδὲν τόνδε θρηνεῖσθαι· σὺ δέ
τὰ μηδὲν ὠφελοῦντα μὴ πόνει μάτην.

ΗΦ. ὦ πολλὰ μισηθεῖσα χειρωναξία.

ΚΡ. τί νιν στυγεῖς; πόνων γὰρ ὡς ἁπλῶι λόγωι
τῶν νῦν παρόντων οὐδὲν αἰτία τέχνη.

ΗΦ. ἔμπας τις αὐτὴν ἄλλος ὤφελεν λαχεῖν.

e alla fiamma del sole la tua pelle appassirà come un fiore: un sollievo ti porterà la notte dal manto stellato, la notte che oscura la luce; e poi il sole che torna a sciogliere la brina del mattino. Incessante ti tormenterà la passione di questa pena: non è ancora nato chi la possa alleviare!

Tanto patisci, per la tua smania di far del bene agli umani!

Un dio che non si è piegato davanti all'ira degli altri dèi e ha procurato ai mortali privilegi che sono fuori da ogni giustizia! Per aver fatto questo, su questa roccia del dolore, tu veglierai: qui fisso, in piedi, senza dormire, senza poter mai piegare le gambe! Molti lamenti e pianti alzerai, tutti inutili: inflessibile è la volontà di Zeus; e duro, come è sempre, il potere recente.

POTERE

E allora, che aspetti? Cos'è questa tua vana pietà? Perché non detesti anche tu un dio inviso agli dèi: lui che il fuoco, il tuo fuoco, ha donato ai mortali?

EFESTO

Siamo della stessa stirpe: formidabile è il legame del sangue.

POTERE

Lo so: ma com'è possibile disobbedire alle parole del padre? Non è questo che più di tutto devi temere?

EFESTO

Eccoti, come sempre, spietato e rude.

POTERE

Nessuna pietà può consolare costui, nessun compianto! E se non puoi aiutarlo in alcun modo non soffrire inutilmente!

EFESTO

Quanto è odioso il mio mestiere!

POTERE

Perché odioso? Della punizione che ora subisce, è evidente, non sei tu il responsabile, né la tua arte.

EFESTO

E tuttavia vorrei che fosse toccato a un altro, questo mandato!

ΚΡ. ἅπαντ' ἐπαχθῆ πλὴν θεοῖσι κοιρανεῖν·
ἐλεύθερος γὰρ οὔτίς ἐστι πλὴν Διός.
ΗΦ. ἔγνωκα τοῖσδε, κοὐδὲν ἀντειπεῖν ἔχω.
ΚΡ. οὔκουν ἐπείξῃ τῶιδε δεσμὰ περιβαλεῖν,
ὡς μή σ' ἑλινύοντα προσδερχθῆι πατήρ;
ΗΦ. καὶ δὴ πρόχειρα ψάλια δέρκεσθαι πάρα.
ΚΡ. βαλών νυν ἀμφὶ χερσὶν ἐγκρατεῖ σθένει
ῥαιστῆρι θεῖνε, πασσάλευε πρὸς πέτραις.
ΗΦ. περαίνεται δὴ κοὐ ματᾶι τοὔργον τόδε.
ΚΡ. ἄρασσε μᾶλλον, σφίγγε, μηδαμῆι χάλα·
δεινὸς γὰρ εὑρεῖν κἀξ ἀμηχάνων πόρον.
ΗΦ. ἄραρεν ἥδε γ' ὠλένη δυσεκλύτως.
ΚΡ. καὶ τήνδε νυν πόρπασον ἀσφαλῶς, ἵνα
μάθηι σοφιστὴς ὢν Διὸς νωθέστερος.
ΗΦ. πλὴν τοῦδ' ἂν οὐδεὶς ἐνδίκως μέμψαιτό μοι.
ΚΡ. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς αὐθάδη γνάθον
στέρνων διαμπὰξ πασσάλευ' ἐρρωμένως.
ΗΦ. αἰαῖ Προμηθεῦ, σῶν ὑπερστένω πόνων.
ΚΡ. σὺ δ' αὖ κατοκνεῖς τῶν Διός τ' ἐχθρῶν ὕπερ
στένεις· ὅπως μὴ σαυτὸν οἰκτιεῖς ποτε.
ΗΦ. ὁρᾶις θέαμα δυσθέατον ὄμμασιν;

POTERE
Tutto pesa fuorché comandare agli dèi: perché nessuno è libero all'infuori di Zeus.
EFESTO
Lo so: e su questo non ho niente da ridire.
POTERE
E allora? Perché non ti sbrighi? Legalo con le catene, prima che il padre non ti sorprenda a esitare!
EFESTO
Ecco le catene: eccole, sono pronte.
POTERE
Mettigliele alle mani e fissale con forza, batti più forte, inchiodalo alla roccia.
EFESTO
L'ho fatto, ecco: il mio lavoro procede...
POTERE
Batti più forte, stringi, non mollare: è un essere formidabile, capace di trovare scampo anche nelle situazioni impossibili.
EFESTO
Questo braccio è inchiodato: impossibile che si liberi.
POTERE
Quell'altro ora, su, fissalo fermo: e così impari, lui che fa il sapiente, che è certo più stolto di Zeus!
EFESTO
Lui solo e nessun altro può giudicarmi.
POTERE
La morsa stretta metti ora, di un chiodo d'acciaio: incatenalo stretto intorno al petto!
EFESTO
Ah, Prometeo: piango, piango per il tuo dolore!
POTERE
Tu esiti, ancora? Soffri per chi è nemico di Zeus? Ti auguro di non dover mai commiserare te stesso!
EFESTO
Ma non vedi? Non è uno spettacolo insopportabile?

ΚΡ. ὁρῶ κυροῦντα τόνδε τῶν ἐπαξίων.
ἀλλ' ἀμφὶ πλευραῖς μασχαλιστῆρας βάλε.
ΗΦ. δρᾶν ταῦτ' ἀνάγκη· μηδὲν ἐγκέλευ' ἄγαν.
ΚΡ. ἦ μὴν κελεύσω κἀπιθωῦξω γε πρός.
χώρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βίαι.
ΗΦ. καὶ δὴ πέπρακται τοὔργον οὐ μακρῶι πόνωι.
ΚΡ. ἐρρωμένως νῦν θεῖνε διατόρους πέδας,
ὡς οὐπιτιμητής γε τῶν ἔργων βαρύς.
ΗΦ. ὅμοια μορφῆι γλῶσσά σου γηρύεται.
ΚΡ. σὺ μαλθακίζου, τὴν δ' ἐμὴν αὐθαδίαν
ὀργῆς τε τραχυτῆτα μὴ 'πίπλησσέ μοι.
ΗΦ. στείχωμεν, ὡς κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει.
ΚΡ. ἐνταῦθα νῦν ὕβριζε καὶ θεῶν γέρα
συλῶν ἐφημέροισι προστίθει. τί σοι
οἷοί τε θνητοὶ τῶνδ' ἀπαντλῆσαι πόνων;
ψευδωνύμως σε δαίμονες Προμηθέα
καλοῦσιν· αὐτὸν γάρ σε δεῖ προμηθίας,
ὅτωι τρόπωι τῆσδ' ἐκκυλισθήσηι τέχνης.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ
ὦ δῖος αἰθὴρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί
ποταμῶν τε πηγαὶ ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα παμμήτωρ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ·
ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.

POTERE
Vedo ciò che egli stesso si è meritato.
Intorno alle spalle ora, su, mettigli le cinghie!
EFESTO
Lo faccio perché devo. Ma tu smettila di darmi ordini!
POTERE
Ordini, certo, ancora! Ora ti ingiungo: più giù le gambe, incatenale, forte!
EFESTO
Ecco, già fatto: non ci vuole molta fatica!
POTERE
Più forte, ora, ribatti più saldi i chiodi delle catene, perché sarà severo chi giudicherà questo lavoro.
EFESTO
La tua voce gracchia, brutta come il tuo aspetto.
POTERE
Tu fa' pure il tenero: ma non imputare a me la mia durezza e l'asprezza di questa ira.
EFESTO
Andiamocene ora: è incatenato in tutto il corpo.
POTERE
Dài ora! Mostraci quanto sei superbo, tu che depredi i privilegi divini e li offri ai mortali, creature di un giorno! Sono capaci i tuoi uomini di liberarti da queste pene? Con un nome falso, Prometeo il Preveggente, gli dèi ti hanno chiamato: ora avresti bisogno di un preveggente per vedere in che modo potrai districarti da queste catene, marchingegno di Efesto.

PROMETEO
Aria del cielo divina, venti dalle rapide ali; e voi sorgenti dei fiumi; e voi onde del mare, innumerevoli volte fragorose, ridenti; e tu terra, madre di tutto, e tu disco del sole, che tutto vedi: voi invoco! Guardatemi, io un dio, quali pene dagli dèi devo subire!

δέρχθηθ' οἵαις ἀικείασιν διακναιόμενος
τὸν μυριέτη χρόνον ἀθλεύσω·
τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
ἐξηῦρ' ἐπ' ἐμοὶ δεσμὸν ἀεικῆ.
φεῦ φεῦ· τὸ παρὸν τό τ' ἐπερχόμενον πῆμα στενάχω.
ποῖ ποτε μόχθων χρὴ τέρματα τῶνδ' ἐπιτεῖλαι;

καίτοι τί φημι; πάντα προυξεπίσταμαι
σκεθρῶς τὰ μέλλοντ', οὐδέ μοι ποταίνιον
πῆμ' οὐδὲν ἥξει. τὴν πεπρωμένην δὲ χρή
αἶσαν φέρειν ὡς ῥᾶιστα, γιγνώσκονθ' ὅτι
τὸ τῆς ἀνάγκης ἐστ' ἀδήριτον σθένος.
ἀλλ' οὔτε σιγᾶν οὔτε μὴ σιγᾶν τύχας
οἷόν τέ μοι τάσδ' ἐστί. θνητοῖς γὰρ γέρα
πορὼν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
ναρθηκοπλήρωτον δὲ θηρῶμαι πυρός
πηγὴν κλοπαίαν, ἣ διδάσκαλος τέχνης
πάσης βροτοῖς πέφηνε καὶ μέγας πόρος.
τοιῶνδε ποινὰς ἀμπλακημάτων τίνω
ὑπαίθριος δεσμοῖς ‹πε›πασσαλευμένος.

ἀ ἀ ἔα ἔα·
τίς ἀχώ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής;
θεόσυτος, ἢ βρότειος, ἢ κεκραμένη;
ἵκετο τερμόνιόν ‹τις› ἐπὶ πάγον
πόνων ἐμῶν θεωρός, ἢ τί δὴ θέλων;
ὁρᾶτε δεσμώτην με, δύσποτμον θεόν,
τὸν Διὸς ἐχθρόν, τὸν πᾶσι θεοῖς
δι' ἀπεχθείας ἐλθόνθ' ὁπόσοι
τὴν Διὸς αὐλὴν εἰσοιχνεῦσιν,
διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν.
φεῦ φεῦ, τί ποτ' αὖ κινάθισμα κλύω
πέλας οἰωνῶν;

Guardate da quali torture tormentato
lotterò, per un tempo infinito!
Fu lui, il nuovo signore dei beati,
fu lui a inventare per me l'umiliazione di queste [catene!
Ahimè, la pena presente, ma anche tutto quanto [verrà, io piango!
Ahimè, quando mai avranno un termine questi [dolori?

Ma che dico? Io prevedo ogni cosa e il futuro è ben chiaro: nessuna pena mi colpirà inaspettata. Io devo sopportare la sorte che mi è stata assegnata, più pazientemente che posso, ricordandomi sempre che non si sfugge alla stretta di necessità. Ora però su questa mia sorte non posso né urlare, né tacere: un privilegio divino ceduto ai mortali mi ha incatenato, me misero, a questo destino. Dentro la ferula nascosi la scintilla del fuoco che avevo rubato, e il fuoco fu maestro di ogni arte per gli uomini: brillò per loro una via di salvezza, una grande risorsa. E ora, per questa colpa sconto la pena, qui inchiodato, costretto dalle catene, per aria sospeso.

Ah ah
che suono è questo? Che odore strano mi giunge?
È divino, è umano o è qualcos'altro piuttosto?
Giunge ‹qualcuno› a questa rupe ai confini del mondo:
per osservare le mie pene, o per che cosa?
Guardatemi qui incatenato, io dio sventurato!
Io inviso a Zeus, io che tutti gli dèi
odiano ora, tutti quanti
frequentano la reggia di Zeus,
per aver amato troppo i mortali.
Ah, ah, cos'è mai questo fruscìo che sento
vicino? Sono uccelli?

αἰθὴρ δ' ἐλαφραῖς πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει·
πᾶν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον.

ΧΟΡΟΣ

μηδὲν φοβηθῇς· φιλία γὰρ ἅδε τάξις Str. 1
πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις
προσέβα τόνδε πάγον, πατρώιας
μόγις παρειποῦσα φρένας·
κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὖραι.
κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος διῆιξεν ἄντρων
μυχόν, ἐκ δ' ἔπληξέ μου τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ·
σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχωι πτερωτῶι.

ΠΡ. αἰαῖ αἰαῖ,
τῆς πολυτέκνου Τηθύος ἔκγονα
τοῦ περὶ πᾶσάν θ' εἱλισσομένου
χθόν' ἀκοιμήτωι ῥεύματι παῖδες πατρὸς Ὠκεανοῦ,
δέρχθητ', ἐσίδεσθ' οἵωι δεσμῶι προσπορπατὸς
τῆσδε φάραγγος σκοπέλοις ἐν ἄκροις
φρουρὰν ἄζηλον ὀχήσω.

ΧΟ. λεύσσω Προμηθεῦ, φοβερὰ δ' ἐμοῖσιν ὄσσοις ant. 1
ὁμίχλα προσῆιξε πλήρης
δακρύων σὸν δέμας εἰσιδούσαι
πέτραι προσαυαινόμενον
ταῖσ‹δ'› ἀδαμαντοδέτοισι λύμαις.
νέοι γὰρ οἰακονόμοι κρατοῦσ' Ὀλύμπου,
νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις Ζεὺς ἀθέτως κρατύνει·
τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν ἀΐστοῖ.

L'aria di un battito di ali leggere tutta freme!
Qualunque cosa sia, mi fa paura questa cosa che
[si avvicina...

CORO

Non aver paura: ti è amica questa schiera
di esseri alati che l'un con l'altra in gara, veloce,
si accosta a questa rupe;
abbiamo faticato a persuadere il padre!
Ma eccomi, portata dal soffio impetuoso del vento:
l'eco dei colpi battuti sul ferro giunse fin dentro
[la nostra grotta,
e scacciò via ogni ritegno dal mio sguardo.
Balzai, scalza com'ero, sul carro alato.

PROMETEO

Ah, ah,
voi figlie di Teti feconda
e di colui che tutta la terra
con instancabile corrente circonda, figlie del padre
[Oceano,
guardate, vedete con quali catene sono inchiodato
a questo sperone di roccia, in alto
appeso a far da guardia: uno stato certo non invidiabile.

CORO

Ti vedo, Prometeo, e sui miei occhi
un velo di paura, denso
di lacrime, si stende: il tuo corpo vedo
sulla rupe, consunto
dalle umilianti catene di ferro.
Sì: nuovi signori governano ora l'Olimpo,
e con nuove leggi, al di fuori del Giusto, Zeus governa
e annienta ora le potenze di un tempo.

ΠΡ. εἰ γάρ μ' ὑπὸ γῆν
νέρθεν θ' Ἅιδου τοῦ νεκροδέγμονος
εἰς ἀπέραντον Τάρταρον ἦκεν,
δεσμοῖς ἀλύτοις ἀγρίως πελάσας,
ὡς μήτε θεὸς μήτέ τις ἄλλος τοῖσδ' ἐπεγάθει·
νῦν δ' αἰθέριον κίνυγμ' ὁ τάλας
ἐχθροῖς ἐπίχαρτα πέπονθα.

ΧΟ. τίς ὧδε τλησικάρδιος str. 2
θεῶν, ὅτωι τάδ' ἐπιχαρῆ;
τίς οὐ ξυνασχαλᾶι κακοῖς
τεοῖσι, δίχα γε Διός; ὃ δ' ἐπικότως ἀεί
θέμενος ἄγναμπτον νόον
δάμναται Οὐρανίαν γένναν, οὐδὲ λήξει
πρὶν ἂν ἢ κορέσηι κέαρ ἢ παλάμαι τινὶ
τὰν δυσάλωτον ἕληι τις ἀρχάν.

ΠΡ. ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ καίπερ κρατεραῖς ἐν γυιοπέδαις
αἰκιζομένου χρείαν ἕξει μακάρων πρύτανις,
δεῖξαι τὸ νέον βούλευμ' ὑφ' ὅτου
σκῆπτρον τιμάς τ' ἀποσυλᾶται.
καί μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς ἐπαοιδῆσιν
θέλξει, στερεάς τ' οὔποτ' ἀπειλὰς
πτήξας τόδ' ἐγὼ καταμηνύσω,
πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων δεσμῶν χαλάσηι
ποινάς τε τίνειν τῆσδ' αἰκείας ἐθελήσηι.

ΧΟ. σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς ant. 2
δύαισιν οὐδὲν ἐπιχαλᾶις,
ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς·
ἐμὰς δὲ φρένας ἠρέθισε διάτορος φόβος,
δέδια δ' ἀμφὶ σαῖς τύχαις,

PROMETEO
Se giù, sotto terra, almeno,
giù nell'Ade, ricovero dei morti,
nel Tartaro senza confini mi avesse gettato,
in catene indissolubili, crudelmente
cosicché né un dio né nessun altro potesse goderne!
Invece eccomi, misero zimbello sospeso per aria:
il mio martirio è una gioia per chi mi odia.

CORO
Chi tra gli dèi ha tanto coraggio da gioire
di questa tua pena?
Chi non compatisce il tuo
dolore, a parte Zeus? Implacabile la sua ira,
inflessibile la sua mente,
domina tutta la stirpe celeste, e non ti darà tregua
finché non sarà sazio il suo cuore. O fintantoché un'altra [mano
non conquisterà il suo inespugnato potere.

PROMETEO
Eppure di me, ora tormentato da queste strette
catene, di me avrà bisogno, quel governatore dei beati,
perché gli riveli il nuovo complotto: da chi
gli sarà predato lo scettro e l'onore.
E non saranno, no, dolci parole a persuadermi o [ammalianti
incanti; e neppure le dure minacce
mi faranno paura: no, non dirò nulla io
finché non mi scioglierà da queste crudeli catene
e vorrà scontare una pena per questo oltraggio.

CORO
Sei fiero, tu, e alle sofferenze
più amare non cedi:
ma parli troppo, troppo liberamente!
Il mio cuore è trafitto da un grande terrore:
ho paura di quanto potrà accaderti

ποῖ ποτε τῶνδε πόνων χρή σε τέρμα κέλσαντ'
ἐσιδεῖν· ἀκίχητα γὰρ ἤθεα καὶ κέαρ
ἀπαράμυθον ἔχει Κρόνου παῖς.

ΠΡ. οἶδ' ὅτι τραχὺς καὶ παρ' ἑαυτῶι τὸ δίκαιον ἔχων·
{Ζεὺς· ἀλλ'} ἔμπας <δ'>, οἵω, μαλακογνώμων
ἔσται ποθ', ὅταν ταύτηι ῥαισθῆι·
τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργὴν
εἰς ἀρθμὸν ἐμοὶ καὶ φιλότητα
σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἥξει.

ΧΟ. πάντ' ἐκκάλυψον καὶ γέγων' ἡμιν λόγον,
ποίωι λαβών σε Ζεὺς ἐπ' αἰτιάματι
οὕτως ἀτίμως καὶ πικρῶς ἀικίζεται·
δίδαξον ἥμας, εἴ τι μὴ βλάπτηι λόγωι.

ΠΡ. ἀλγεινὰ μέν μοι καὶ λέγειν ἐστὶν τάδε,
ἄλγος δὲ σιγᾶν· πανταχῆι δὲ δύσποτμα.
ἐπεὶ τάχιστ' ἤρξαντο δαίμονες χόλου
στάσις τ' ἐν ἀλλήλοισιν ὠροθύνετο,
οἱ μὲν θέλοντες ἐκβαλεῖν ἕδρας Κρόνον,
ὡς Ζεὺς ἀνάσσοι δῆθεν, οἱ δὲ τοὔμπαλιν
σπεύδοντες ὡς Ζεὺς μήποτ' ἄρξειεν θεῶν,
ἐνταῦθ' ἐγὼ τὰ λῶιστα βουλεύων πιθεῖν
Τιτᾶνας, Οὐρανοῦ τε καὶ Χθονὸς τέκνα,
οὐκ ἠδυνήθην· αἰμύλας δὲ μηχανάς
ἀτιμάσαντες καρτεροῖς φρονήμασιν
ὠιοντ' ἀμοχθεὶ πρὸς βίαν τε δεσπόσειν·
ἐμοὶ δὲ μήτηρ οὐχ ἅπαξ μόνον Θέμις
καὶ Γαῖα, πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία,
τὸ μέλλον ἦι κρανοῖτο προυτεθεσπίκει,
ὡς οὐ κατ' ἰσχὺν οὐδὲ πρὸς τὸ καρτερόν
χρείη, δόλωι δὲ τοὺς ὑπερσχόντας κρατεῖν.
τοιαῦτ' ἐμοῦ λόγοισιν ἐξηγουμένου

se mai ci sia dato di vedere un termine, un porto
dove approdino le tue pene. Inesorabile è l'indole
del figlio di Cronos, e il suo cuore insensibile alle parole.

PROMETEO
So che è duro e che è sovrano nel decidere ciò che è giusto:
ma {Zeus tuttavia} mitigherà, credo, i suoi pensieri
quel giorno, quando dovrà rabbonirsi;
si calmerà la sua ira implacabile
e verrà qui, un giorno, da me che lo aspetto ansioso,
ansioso di fare di nuovo amicizia.

CORIFEA
Spiegaci tutto, raccontaci per bene: per quale colpa
Zeus ti ha catturato e ti tormenta ora, con l'umiliazione
e la crudeltà di questa pena? Spiegaci, se non ti danneggia parlarne.

PROMETEO
Doloroso è per me parlare, ma doloroso è anche tacere: ogni cosa, qui, mi fa male.

All'improvviso tra gli dèi sorse una violenta contesa e si scagliavano gli uni contro gli altri: una parte voleva detronizzare Crono perché Zeus divenisse re, l'altra parte al contrario si batteva perché non voleva che fosse Zeus a comandare sugli dèi.

Io allora con i migliori consigli cercai di convincere i Titani, figli di Urano e della Terra, ma non riuscii: disprezzavano i miei persuasivi ragionamenti, erano ostinati, perché credevano di impadronirsi del potere senza sforzo, con un colpo di mano violento.

Mia madre, Themis e Gea – una forma per molti nomi –, continuava a dirmi che prevedeva ciò che sarebbe accaduto in futuro: né con la forza né con la prepotenza, ma con l'inganno avrebbero avuto il sopravvento e il potere. Tutto questo io spiegavo a loro, ma non ne facevano conto.

οὐκ ἠξίωσαν οὐδὲ προσβλέψαι τὸ πᾶν.
κράτιστα δή μοι τῶν παρεστώτων τότε
ἐφαίνετ' εἶναι προσλαβόντα μητέρα
ἑκόνθ' ἑκόντι Ζηνὶ συμπαραστατεῖν·
ἐμαῖς δὲ βουλαῖς Ταρτάρου μελαμβαθὴς
κευθμὼν καλύπτει τὸν παλαιγενῆ Κρόνον
αὐτοῖσι συμμάχοισι. τοιάδ' ἐξ ἐμοῦ
ὁ τῶν θεῶν τύραννος ὠφελημένος
κακῆσι τιμαῖς ταῖσδέ μ' ἐξημείψατο.
ἔνεστι γάρ πως τοῦτο τῇ τυραννίδι
νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι.
ὃ δ' οὖν ἐρωτᾷς, αἰτίαν καθ' ἥντινα
αἰκίζεταί με, τοῦτο δὴ σαφηνιῶ.
ὅπως τάχιστα τὸν πατρῷον εἰς θρόνον
καθέζετ', εὐθὺς δαίμοσιν νέμει γέρα
ἄλλοισιν ἄλλα, καὶ διεστοιχίζετο
ἀρχήν· βροτῶν δὲ τῶν ταλαιπώρων λόγον
οὐκ ἔσχεν οὐδέν', ἀλλ' ἀϊστώσας γένος
τὸ πᾶν ἔχρηιζεν ἄλλο φιτῦσαι νέον.
καὶ τοῖσιν οὐδεὶς ἀντέβαινε πλὴν ἐμοῦ,
ἐγὼ δ' ἐτόλμησ'· ἐξελυσάμην βροτούς
τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἅιδου μολεῖν.
τῶ τοι τοιαῖσδε πημονῆσι κάμπτομαι,
πάσχειν μὲν ἀλγεινῆσιν, οἰκτρᾶσιν δ' ἰδεῖν·
θνητοὺς δ' ἐν οἴκτωι προθέμενος, τούτου τυχεῖν
οὐκ ἠξιώθην αὐτός, ἀλλὰ νηλεῶς
ὧδ' ἐρρύθμισμαι, Ζηνὶ δυσκλεὴς θέα.

ΧΟ. σιδηρόφρων γε κἀκ πέτρας εἰργασμένος
ὅστις Προμηθεῦ σοῖσιν οὐ ξυνασχαλᾶι
μόχθοις· ἐγὼ γὰρ οὔτ' ἂν εἰσιδεῖν τάδε
ἔχρηιζον, εἰσιδοῦσά τ' ἠλγύνθην κέαρ.

ΠΡ. καὶ μὴν φίλοις ἐλεινὸς εἰσορᾶν ἐγώ.

ΧΟ. μή πού τι προύβης τῶνδε καὶ περαιτέρω;

Allora mi sembrò che in quella situazione, la decisione migliore fosse di schierarmi con mia madre, tutti e due dalla parte di Zeus: così il dio voleva e anch'io ero d'accordo.

Grazie ai miei consigli l'abisso scuro, profondo del Tartaro ora nasconde l'antichissimo Crono e quanti combattevano con lui.

Il sovrano, il tiranno degli dèi, si è giovato del mio aiuto, e non con onori ma con questi dolori, ora mi ricambia. Proprio questo è il male insito nella tirannide: non avere fiducia nei propri amici.

Mi chiedete ora quale fu il motivo per cui Zeus mi tortura e io chiaramente ve lo spiegherò.

Non appena sedette sul trono del padre, subito spartì i privilegi fra gli dèi e a ciascuno attribuì il suo potere. Ma dei mortali, infelici, Zeus non tenne conto: voleva annientare tutta quella stirpe e seminarne una nuova.

Nessuno si oppose: solo io, io solo, ebbi questo coraggio. E prosciolsi i mortali dalla condanna di sparire per sempre nell'Ade.

Per questo ora sono piegato da tante sofferenze, dolorose per me, pietose per chi mi vede.

Io ho avuto pietà dei mortali, e questo mi è toccato subire; ma di me nessuno ha avuto pietà! Senza compianto, così sono ridotto: per Zeus un inglorioso spettacolo!

CORIFEA

Cuore di ferro, fatto di roccia, chiunque non soffra per te Prometeo, per la tua pena: io stessa non vorrei essere costretta a guardare e, guardandoti, a straziarmi il cuore.

PROMETEO

Certo per chi mi vuol bene sono una vista pietosa.

CORIFEA

Ma, forse, non sei andato anche più oltre?

ΠΡ. θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.
ΧΟ. τὸ ποῖον εὑρὼν τῆσδε φάρμακον νόσου;
ΠΡ. τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώικισα.
ΧΟ. μέγ' ὠφέλημα τοῦτ' ἐδωρήσω βροτοῖς.
ΠΡ. πρὸς τοῖσδε μέντοι πῦρ ἐγώ σφιν ὤπασα.
ΧΟ. καὶ νῦν φλογωπὸν πῦρ ἔχουσ' ἐφήμεροι;
ΠΡ. ἀφ' οὗ γε πολλὰς ἐκμαθήσονται τέχνας.
ΧΟ. τοιοῖσδε δή σε Ζεὺς ἐπ' αἰτιάμασιν –
«ΠΡ.» αἰκίζεταί γε, κοὐδαμῆι χαλᾶι κακῶν.
«ΧΟ.» οὐδ' ἐστὶν ἄθλου τέρμά σοι προκείμενον;
ΠΡ. οὐκ ἄλλό γ' οὐδέν, πλὴν ὅταν κείνωι δοκῆι.
ΧΟ. δόξει δὲ πῶς; τίς ἐλπίς; οὐχ ὁρᾶις ὅτι
ἥμαρτες; ὡς δ' ἥμαρτες, οὔτ' ἐμοὶ λέγειν
καθ' ἡδονήν, σοί τ' ἄλγος. ἀλλὰ ταῦτα μέν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἔκλυσιν ζήτει τινά.
ΠΡ. ἐλαφρόν, ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
ἔχει, παραινεῖν νουθετεῖν τε τὸν κακῶς
πράσσοντ'. ἐγὼ δὲ ταῦθ' ἅπαντ' ἠπιστάμην·
ἑκὼν ἑκὼν ἥμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι,
θνητοῖς δ' ἀρήγων αὐτὸς ηὑρόμην πόνους·

PROMETEO
Gli uomini avevano sempre, fissa, davanti agli occhi la morte: io ho fatto cessare quello sguardo.
CORIFEA
E quale rimedio hai trovato per questo male?
PROMETEO
Ho fatto abitare dentro di loro le cieche speranze.
CORIFEA
Un dono prezioso hai fatto ai mortali.
PROMETEO
E poi procurai a loro il fuoco.
CORIFEA
E ora quegli esseri effimeri hanno il fuoco e la sua fiamma lucente?
PROMETEO
Sì: e dal fuoco impareranno molte arti.
CORIFEA
Questa allora è la colpa che ti imputa Zeus!
«PROMETEO»
E mi tormenta senza dar tregua al mio dolore.
«CORIFEA»
Non c'è un termine stabilito per questa prova?
PROMETEO
No, non c'è: quando parrà a lui, allora...
CORIFEA
Allora quando? Che speranze hai? Non vedi in cosa hai sbagliato? Hai sbagliato, è sicuro: anche se ammetterlo a me non dà piacere, e a te dà solo dolore. Ma ora non pensiamo più a questo: e tu cerca una via di scampo da questo tormento.
PROMETEO
È facile per chi ne è fuori dar consigli, ammonire chi soffre ed è in disgrazia! Ma io sapevo già tutto, lo sapevo! Volevo, volevo farlo il mio sbaglio: non intendo negarlo!
Per aver aiutato i mortali, avrei avuto un castigo; ma certo non pensavo mi toccasse una pena come questa:

οὐ μήν τι ποιναῖς γ' ὠιόμην τοίασί με
κατισχνανεῖσθαι πρὸς πέτραις πεδαρσίοις
τυχόντ' ἐρήμου τοῦδ' ἀγείτονος πάγου.
καί μοι τὰ μέν παρόντα μὴ δύρεσθ' ἄχη,
πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερπούσας τύχας
ἀκούσαθ', ὡς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν.
πίθεσθέ μοι, πίθεσθε, συμπονήσατε
τῶι νῦν μογοῦντι· πάντά τοι πλανωμένη
πρὸς ἄλλοτ' ἄλλον πημονὴ προσιζάνει.

ΧΟ. οὐχ ἀκούσαις ἐπεθώϋξας τοῦτο Προμηθεῦ·
καὶ νῦν ἐλαφρῶι ποδὶ κραιπνόσυτον
θᾶκον προλιποῦσ'
αἰθέρα θ' ἁγνὸν πόρον οἰωνῶν
ὀκριοέσσηι χθονὶ τῆιδε πελῶ·
τοὺς σοὺς δὲ πόνους χρήιζω διὰ παντὸς ἀκοῦσαι.

ΩΚΕΑΝΟΣ
ἥκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
διαμειψάμενος πρὸς σὲ Προμηθεῦ,
τὸν πτερυγώκη τόνδ' οἰωνὸν
γνώμηι στομίων ἄτερ εὐθύνων·
ταῖς σαῖς δὲ τύχαις, ἴσθι, συναλγῶ.
τό τε γάρ με, δοκῶ, ξυγγενὲς οὕτως ἐπαναγκάζει,
χωρίς τε γένους οὐκ ἔστιν ὅτωι
μείζονα μοῖραν νείμαιμ' ἢ σοί.
γνώσηι δὲ τάδ' ὡς ἔτυμ', οὐδὲ μάτην
[χαριτογλωσσεῖν
ἔνι μοι· φέρε γὰρ σήμαιν' ὅτι χρή σοι ξυμπράσσειν·
οὐ γάρ ποτ' ἐρεῖς ὡς Ὠκεανοῦ
φίλος ἐστὶ βεβαιότερός σοι.

ΠΡ. ἔα, τί χρῆμα; καὶ σὺ δὴ πόνων ἐμῶν
ἥκεις ἐπόπτης; πῶς ἐτόλμησας λιπὼν

macerarmi sospeso a una roccia, in questo deserto lontano da tutto.

Ma non soffrite per la mia condizione: scendete a terra e ascoltate ciò che si prepara, così saprete tutto, fino alla fine. Datemi ascolto, datemi ascolto, partecipate così a questa mia pena! Sì, ora tocca a me: ma il male sempre è vagabondo e dall'uno all'altro si sposta.

CORO
Va bene: ci esorti a fare questo, Prometeo, e noi
[acconsentiamo.
Ecco, ora con piede leggero lasciamo
questo carro, seggio traballante,
e attraverso l'etere puro, dove volano gli uccelli,
scendiamo a terra; ecco, qui tra le rocce:
qui perché devo ascoltare le tue pene,
tutto, fino in fondo, ascoltare.

OCEANO
Eccomi. Al termine di un lungo cammino,
arrivo qui da te Prometeo,
su questo uccello dalle ali veloci
che con il pensiero, senza morso, si fa guidare.
Per ciò che ti accade, sappi, io soffro con te:
siamo della stessa stirpe e per questo, credo, io mi sento
[costretto a compatirti.
Ma lasciando da parte la stirpe comune, non esiste nessuno
che io onori quanto onoro te.
E saprai quanto sono affidabili le mie parole: ché io non
[uso parlare a vuoto, per compiacere.
Su dunque, dimmi cosa devo fare per te:
e non potrai mai dire che nessuno
ti è amico più fedele di Oceano.

PROMETEO
Ehi, che accade? Anche tu vieni ad assistere allo spettacolo della mia pena? Quanto coraggio hai avuto a la-

ἐπώνυμόν τε ῥεῦμα καὶ πετρηρεφῆ
αὐτόκτιτ' ἄντρα τὴν σιδηρομήτορα
ἐλθεῖν ἐς αἶαν; ἦ θεωρήσων τύχας
ἐμὰς ἀφῖξαι καὶ ξυνασχαλῶν κακοῖς;
δέρκου θέαμα, τόνδε τὸν Διὸς φίλον,
τὸν ξυγκαταστήσαντα τὴν τυραννίδα,
οἵαις ὑπ' αὐτοῦ πημονῆσι κάμπτομαι.
ΩΚ. ὁρῶ Προμηθεῦ, καὶ παραινέσαι γέ σοι
θέλω τὰ λῷστα, καίπερ ὄντι ποικίλωι.
γίγνωσκε σαυτὸν καὶ μεθάρμοσαι τρόπους
νέους· νέος γὰρ καὶ τύραννος ἐν θεοῖς.
εἰ δ' ὧδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους
ῥίψεις, τάχ' ἄν σου καὶ μακρὰν ἀνωτέρω
θακῶν κλύοι Ζεύς, ὥστέ σοι τὸν νῦν ὄχλον
παρόντα μόχθων παιδιὰν εἶναι δοκεῖν.
ἀλλ' ὦ ταλαίπωρ' ἃς ἔχεις ὀργὰς ἄφες,
ζήτει δὲ τῶνδε πημάτων ἀπαλλαγάς.
ἀρχαῖ' ἴσως σοι φαίνομαι λέγειν τάδε·
τοιαῦτα μέντοι τῆς ἄγαν ὑψηγόρου
γλώσσης Προμηθεῦ τἀπίχειρα γίγνεται.
σὺ δ' οὐδέπω ταπεινός, οὐδ' εἴκεις κακοῖς,
πρὸς τοῖς παροῦσι δ' ἄλλα προσλαβεῖν θέλεις;
οὔκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλωι
πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς, ὁρῶν ὅτι
τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.
καὶ νῦν ἐγὼ μὲν εἶμι καὶ πειράσομαι
ἐὰν δύνωμαι τῶνδέ σ' ἐκλῦσαι πόνων·
σὺ δ' ἡσύχαζε μηδ' ἄγαν λαβροστόμει.
ἦ οὐκ οἶσθ' ἀκριβῶς, ὢν περισσόφρων, ὅτι
γλώσσηι ματαίαι ζημία προστρίβεται;
ΠΡ. ζηλῶ σ' ὀθούνεκ' ἐκτὸς αἰτίας κυρεῖς,
πάντων μετασχὼν καὶ τετολμηκὼς ἐμοί.
καὶ νῦν ἔασον μηδέ σοι μελησάτω·

sciare le acque che portano il tuo nome e gli antri scavati nel fondo roccioso, per arrivare fin qui, in questa terra patria del ferro? Sei venuto a vedere la mia sventura e a compatire le mie disgrazie?

Guarda che spettacolo: sono io, l'alleato di Zeus, colui che lo aiutò a diventare tiranno! Guarda con quali pene da Zeus stesso sono stato piegato!

OCEANO

Vedo sì, Prometeo, e voglio darti il consiglio migliore, anche se tu già sei astuto. Devi sempre sapere chi sei e adattarti alle regole nuove: perché nuovo è questo tiranno che domina tra gli dèi. Se scagli parole così tracotanti e taglienti, subito, anche se il suo trono sta molto più in alto, Zeus le può sentire: e allora la mole di pene che ora subisci ti sembrerà un gioco da bambini.

Disgraziato: lascia andare l'ira che provi, e cerca di cambiare la tua sorte, uno scampo da queste torture!

Forse ti sembra che ti parli con parole antiquate: ma con l'alterigia delle tue parole, vedi, Prometeo, cosa ti sei guadagnato.

Tu non sei mai umile, non cedi di fronte al dolore: ai tuoi mali ne vuoi aggiungere ancora degli altri?

Su, credimi, lasciati istruire da me: non recalcitrare, sapendo che il sovrano assoluto è prepotente e comanda senza render conto a nessuno.

Ora vado da lui e se posso proverò a liberarti da questa punizione. Tu, intanto, sta' calmo e non dire parole insolenti. O forse, tu che sei tanto sapiente, non sai che sulla lingua che blatera vanamente si abbatte il castigo?

PROMETEO

Ti ammiro perché tu, senza essere implicato, hai avuto l'ardire di venire qui e di coinvolgerti completamente nel mio caso. Ma ora lascia stare, non occuparti di me! Non

πάντως γὰρ οὐ πείσεις νιν· οὐ γὰρ εὐπιθής.
πάπταινε δ' αὐτὸς μή τι πημανθῇς ὁδῷ.
ΩΚ. πολλῷ γ' ἀμείνων τοὺς πέλας φρενοῦν ἔφυς
ἢ σαυτόν· ἔργωι κοὐ λόγωι τεκμαίρομαι.
ὁρμώμενον δὲ μηδαμῶς ἀντισπάσηις·
αὐχῶ γὰρ αὐχῶ τήνδε δωρειὰν ἐμοί
δώσειν Δί', ὥστε τῶνδέ σ' ἐκλῦσαι πόνων.
ΠΡ. τὰ μέν σ' ἐπαινῶ κοὔ τι μὴ λήξω ποτέ,
προθυμίας γὰρ οὐδὲν ἐλλείπεις· ἀτάρ
μηδὲν πόνει· μάτην γὰρ οὐδὲν ὠφελῶν
ἐμοὶ πονήσεις, εἴ τι καὶ πονεῖν θέλεις.
ἀλλ' ἡσύχαζε σαυτὸν ἐκποδὼν ἔχων·
ἐγὼ γὰρ οὔ, κεἰ δυστυχῶ, τοῦδ' οὕνεκα
θέλοιμ' ἂν ὡς πλείστοισι πημονὰς τυχεῖν.
οὐ δῆτ', ἐπεί με καὶ κασιγνήτου τύχαι
τείρουσ' Ἄτλαντος, ὃς πρὸς ἑσπέρους τόπους
ἕστηκε κίον' οὐρανοῦ τε καὶ χθονός
ὤμοις ἐρείδων, ἄχθος οὐκ εὐάγκαλον.
τὸν γηγενῆ τε Κιλικίων οἰκήτορα
ἄντρων ἰδὼν ὠικτιρα, δάϊον τέρας
ἑκατογκάρανον, πρὸς βίαν χειρούμενον,
Τυφῶνα θοῦρον, †πᾶσιν ὃς ἀντέστη† θεοῖς,
σμερδνῆσι γαμφηλῆσι συρίζων φόβον,
ἐξ ὀμμάτων δ' ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας,
ὡς τὴν Διὸς τυραννίδ' ἐκπέρσων βίαι·
ἀλλ' ἦλθεν αὐτῶι Ζηνὸς ἄγρυπνον βέλος,
καταιβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα,
ὃς αὐτὸν ἐξέπληξε τῶν ὑψηγόρων
κομπασμάτων· φρένας γὰρ εἰς αὐτὰς τυπείς
ἐφεψαλώθη κἀξεβροντήθη σθένος.
καὶ νῦν ἀχρεῖον καὶ παράορον δέμας
κεῖται στενωποῦ πλησίον θαλασσίου

potrai convincerlo in alcun modo: non si lascia convincere facilmente! Tieni tu gli occhi aperti invece, guardati attorno che per via non ti capiti qualcosa di male.

OCEANO

Eh già, per natura sei più bravo a pensare al prossimo che a te stesso: lo provano i fatti, non solo le tue parole. Ma io voglio andare; lo voglio e tu non potrai frenarmi di certo. È un vanto, un gran vanto per me se Zeus mi concede la grazia di liberarti da questa punizione.

PROMETEO

Per queste tue parole ti lodo e non smetterò mai di lodarti, perché non mi risparmi né affetto né premura: ma non darti pena. Sarebbe inutile e non mi gioverebbe in alcun modo, se pure volessi darti pena per me in qualche modo. Invece sta' tranquillo e va' lontano da qui. Io non vorrei mai che per la mia disgrazia toccassero punizioni anche ad altri. No, non voglio! Già mi tormenta abbastanza quanto è accaduto a mio fratello Atlante che nelle terre d'Occidente sostiene il pilastro del cielo e della terra, poggiato sulle sue spalle: un peso non certo facile da reggere.

E poi ho visto il figlio della terra che abita nelle grotte in Cilicia, ed ebbi pietà di quel mostro tremendo: il furente Tifone dalle cento teste con violenza abbattuto, lui †che si oppose a tutti† contro gli dèi, sibilando terrore dalle orrende fauci, dai suoi occhi balenava il lampo della Gorgone. Voleva rovesciare con la violenza la tirannide di Zeus e fu colpito dal dardo sempre vigile di Zeus, il fulmine folgorante che piomba improvviso si abbatté sulla sua smisurata superbia; colpito al cuore divenne cenere e svanì nel tuono la sua potenza. Ora giace, corpo impotente, annientato, vicino a uno stretto braccio di

ἰπούμενος ῥίζησιν Αἰτναίαις ὕπο·
κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἥμενος μυδροκτυπεῖ
Ἥφαιστος, ἔνθεν ἐκραγήσονταί ποτε
ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις
τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροὺς γύας·
τοιόνδε Τυφῶς ἐξαναζέσει χόλον
θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης,
καίπερ κεραυνῶι Ζηνὸς ἠνθρακωμένος.
σὺ δ' οὐκ ἄπειρος, οὐδ' ἐμοῦ διδασκάλου
χρήιζεις· σεαυτὸν σῶιζ' ὅπως ἐπίστασαι·
ἐγὼ δὲ τὴν παροῦσαν ἀντλήσω τύχην,
ἔστ' ἂν Διὸς φρόνημα λωφήσηι χόλου.

ΩΚ. οὔκουν Προμηθεῦ τοῦτο γιγνώσκεις, ὅτι
ὀργῆς νοσούσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;

ΠΡ. ἐάν τις ἐν καιρῶι γε μαλθάσσηι κέαρ
καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχναίνηι βίαι.

ΩΚ. ἐν τῶι προθυμεῖσθαι δὲ καὶ τολμᾶν τίνα
ὁρᾶις ἐνοῦσαν ζημίαν; δίδασκέ με.

ΠΡ. μόχθον περισσὸν κουφόνουν τ' εὐηθίαν.

ΩΚ. ἔα με τῆιδε τῆι νόσωι νοσεῖν, ἐπεί
κέρδιστον εὖ φρονοῦντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν.

ΠΡ. ἐμὸν δοκήσει ταμπλάκημ' εἶναι τόδε.

ΩΚ. σαφῶς μ' ἐς οἶκον σὸς λόγος στέλλει πάλιν.

ΠΡ. μὴ γάρ σε θρῆνος οὑμὸς εἰς ἔχθραν βάληι.

ΩΚ. ἢ τῶι νέον θακοῦντι παγκρατεῖς ἕδρας;

mare, schiacciato sotto le radici dell'Etna, là dove sulle alte cime sta Efesto e batte la massa di ferro rovente. Ma un giorno da là sgorgheranno fiumi di fuoco che divoreranno con fauci selvagge i vasti campi della fertile Sicilia. Sarà l'ira di Tifone che si riaccende, l'eruzione dell'immane alito infuocato di dardi roventi: si risveglierà anche se è stato carbonizzato dal fulmine di Zeus.

Ma tu tutto questo lo sai: non hai bisogno di me che te lo spieghi, salva te stesso, come sai fare. Io sopporterò fino in fondo questa mia sventura, fino a che dalla mente di Zeus l'ira non svanirà.

OCEANO

Ma come, non lo sai, Prometeo, che le parole possono guarire il male dell'ira?

PROMETEO

Sì, forse: se è il momento giusto in cui il cuore si lascia addolcire, e se non si esaspera l'animo che ribolle violento.

OCEANO

Ma tu prevedi che verrò punito per la mia premura, se oso tentare? Dillo.

PROMETEO

Una fatica enorme, una sciocchezza: tutto sprecato.

OCEANO

Lasciami ammalare di questo male: a volte è meglio essere intelligenti ma sembrare sciocchi.

PROMETEO

Risulterà mio questo errore!

OCEANO

Chiaramente le tue parole mi rimandano a casa.

PROMETEO

Sì, perché non voglio che la tua compassione ti procuri odio e avversità.

OCEANO

Odio? E da chi? Da questo, che da poco siede sul trono e ha assunto tutti i poteri?

ΠΡ. τούτου φυλάσσου μή ποτ' ἀχθεσθῆι κέαρ.
ΩΚ. ἡ σὴ Προμηθεῦ ξυμφορὰ διδάσκαλος.
ΠΡ. στέλλου, κομίζου, σῶιζε τὸν παρόντα νοῦν.
ΩΚ. ὁρμωμένωι μοι τόνδ' ἐθώϋξας λόγον·
λευρὰν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς
τετρασκελὴς οἰωνός· ἄσμενος δέ τἄν
σταθμοῖς ἐν οἰκείοισι κάμψειεν γόνυ.

ΧΟ. στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας Προμηθεῦ· str. 1
δακρυσίστακτον ἀπ' ὄσσων
ῥαδινῶν λειβομένα ῥέος παρειὰν
νοτίοις ἔτεγξα παγαῖς.
ἀμέγαρτα γὰρ τάδε Ζεὺς
ἰδίοις νόμοις κρατύνων
ὑπερήφανον θεοῖς τοῖς
πάρος ἐνδείκνυσιν αἰχμάν.

πρόπασα δ' ἤδη στονόεν λέλακε χώρα, ant. 1
μεγαλοσχήμονά τ' ἀρχαι-
οπρεπῆ ‹– ∪ ∪ –› στένουσι τὰν σὰν
ξυνομαιμόνων τε τιμάν·
ὁπόσοι τ' ἔποικον ἀγνᾶς
Ἀσίας ἕδος νέμονται
μεγαλοστόνοισι σοῖς πή-
μασι συγκάμνουσι θνατοί,

Κολχίδος τε γᾶς ἔνοικοι str. 2
παρθένοι μάχας ἄτρεστοι,
καὶ Σκύθης ὅμιλος, οἳ γᾶς
ἔσχατον τόπον ἀμφὶ Μαι-
ῶτιν ἔχουσι λίμναν,

PROMETEO
Sta' in guardia con lui, che mai il suo cuore non si adiri!
OCEANO
La tua disgrazia lo insegna bene, Prometeo.
PROMETEO
Vattene, vai: e non cambiare idea!
OCEANO
Ecco, vado! Mentre gridi, già vado: via, via per l'ampio spazio del cielo il mio quadrupede alato vola, ecco, ora potrà piegare, felice, le ginocchia nelle stalle di casa.

CORO
Piango te e la tua sventura, Prometeo:
una pioggia di lacrime dagli occhi
lucida scende e mi bagna la guancia,
come una molle corrente sgorga dalle umide fonti;
tremendo questo regno di Zeus
che impone le sue proprie leggi
ed esibisce agli dèi di un tempo
il suo scettro insolente.

Tutta, tutta questa terra rimbomba di un gemito:
il sublime antico tuo fasto
compiangono ‹...› e l'onore
dei tuoi consanguinei.
E quanti abitano
qui nella sacra terra d'Asia
con alti lamenti partecipano
al tuo dolore. Tutti, tutti i mortali:

in Colchide,
le vergini intrepide in battaglia;
e poi le genti di Scizia, che abitano
l'ultimo lembo di questa terra,
intorno alla palude Meotide;

Ἀραβίας τ' ἄρειον ἄνθος, ant. 2
ὑψίκρημνον οἳ πόλισμα
Καυκάσου πέλας νέμουσι,
δαΐος στρατός, ὀξυπρώι-
ροισι βρέμων ἐν αἰχμαῖς.

μόνον δὴ πρόσθεν ἄλλον ἐν πόνοις str. 3
δαμέντ' ἀκαμαντοδέτοις Τιτᾶνα λύ-
μαις ἐσειδόμαν θεόν,
Ἄτλαντος ὑπέροχον σθένος κραταιόν,
‹ὃς γᾶν› οὐράνιόν τε πόλον
νώτοις ὑποστεγάζει.

‹Προμηθεῦ, σὰς δὲ γᾶ στένει τύχας,› ant. 3
βοᾶι δὲ ‹πόνοις ἅμα› πόντιος κλύδων
ξυμπίτνων, στένει βυθός,
κελαινὸς {δ'} Ἅιδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἁγνορύτων ποταμῶν
στένουσιν ἄλγος οἰκτρόν.

ΠΡ. μήτοι χλιδῆι δοκεῖτε μηδ' αὐθαδίαι
σιγᾶν με· συννοίαι δὲ δάπτομαι κέαρ,
ὁρῶν ἐμαυτὸν ὧδε προυσελούμενον.
καίτοι θεοῖσι τοῖς νέοις τούτοις γέρα
τίς ἄλλος ἢ 'γὼ παντελῶς διώρισεν;
ἀλλ' αὐτὰ σιγῶ, καὶ γὰρ εἰδυίασιν ἄν
ὑμῖν λέγοιμι· τὰν βροτοῖς δὲ πήματα
ἀκούσαθ', ὡς σφας νηπίους ὄντας τὸ πρίν
ἔννους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπηβόλους.
λέξω δέ, μέμψιν οὔτιν' ἀνθρώποις ἔχων,
ἀλλ' ὧν δέδωκ' εὔνοιαν ἐξηγούμενος·
οἳ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην,
κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ' ὀνειράτων

e poi il fior fiore dei guerrieri d'Arabia
e coloro che inaccessibili rocche
abitano, nei pressi del Caucaso:
esercito terribile, dalle acuminate
lance vibranti.

Prima tra gli dèi solo un altro,
un Titano, era stato visto punito,
domato e umiliato:
Atlante che con la sua forza immane, superba
‹la terra› e il cielo
sulle spalle sostiene.

‹Prometeo, la terra piange la tua sventura›
e rimbomba il mare ‹per la tua pena›
onda su onda; e piange l'abisso;
(e) sotto, nella terra, freme il recesso cupo di Ade;
e le sorgenti dei fiumi sacri
piangono per te dolore e pietà.

PROMETEO

Non crediate che sia orgoglio o superbia il mio silenzio: ma mi rimorde il cuore ripensare, vedere come vengo umiliato. Chi altri? Io ho assegnato tutti i privilegi a questi nuovi dèi. Ma voglio tacere di questo: lo direi a voi che già ben lo sapete.

Ascoltate invece le miserie dei mortali: erano come infanti prima, e io diedi loro coscienza e pensiero. Parlerò senza disprezzo alcuno per gli uomini, ma vi spiegherò quanto fu il mio amore per loro, quali i miei doni.

Prima, avevano occhi e non vedevano, orecchie e non sentivano, ma come le immagini nei sogni vivevano con-

ἀλίγκιοι μορφῆσι τὸν μακρὸν βίον
ἔφυρον εἰκῆι πάντα, κοὔτε πλινθυφεῖς
δόμους προσείλους ἦισαν, οὐ ξυλουργίαν,
κατώρυχες δ' ἔναιον ὥστ' ἀήσυροι
μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις.
ἦν δ' οὐδὲν αὐτοῖς οὔτε χείματος τέκμαρ
οὔτ' ἀνθεμώδους ἦρος οὔτε καρπίμου
θέρους βέβαιον, ἀλλ' ἄτερ γνώμης τὸ πᾶν
ἔπρασσον, ἔστε δή σφιν ἀντολὰς ἐγὼ
ἄστρων ἔδειξα τάς τε δυσκρίτους δύσεις.
καὶ μὴν ἀριθμόν, ἔξοχον σοφισμάτων,
ἐξηῦρον αὐτοῖς, γραμμάτων τε συνθέσεις,
μνήμην ἁπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην.
κἄζευξα πρῶτος ἐν ζυγοῖσι κνώδαλα,
ζεύγλησι δουλεύοντα σάγμασίν θ' ὅπως
θνητοῖς μεγίστων διάδοχοι μοχθημάτων
γένοινθ'· ὑφ' ἁρμά τ' ἤγαγον φιλήνιους
ἵππους, ἄγαλμα τῆς ὑπερπλούτου χλιδῆς.
θαλασσόπλαγκτα δ' οὔτις ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ
λινόπτερ' ἡύρε ναυτίλων ὀχήματα.
τοιαῦτα μηχανήματ' ἐξευρὼν τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὅτωι
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.

ΧΟ. πέπονθας ἀικὲς πῆμ'· ἀποσφαλεὶς φρενῶν
πλανᾶι, κακὸς δ' ἰατρὸς ὥς τις εἰς νόσον
πεσὼν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὑρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

ΠΡ. τὰ λοιπά μου κλύουσα θαυμάσηι πλέον,
οἵας τέχνας τε καὶ πόρους ἐμησάμην.
τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις εἰς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξημ' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χρῖστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρείαι κατεσκέλλοντο, πρίν γ' ἐγὼ σφισιν

fusamente una vita lunga, inconsapevole. Non sapevano costruire edifici, case all'aperto, non sapevano lavorare il legno: abitavano sottoterra come brulicanti formiche, in caverne profonde, senza la luce del sole. Non sapevano riconoscere i segnali dell'inverno, la primavera e i suoi fiori, l'estate e i suoi frutti. Facevano tutto senza coscienza finché io insegnai loro a distinguere il sorgere e il tramontare degli astri; e poi il numero, principio di ogni sapere, per loro inventai, e le lettere e la scrittura, memoria di tutto, madre feconda della poesia.

Per primo addomesticai le bestie selvatiche, le legai al giogo, così che sostituissero gli uomini nelle fatiche pesanti; domai i cavalli e li legai al carro, ché fossero il vanto di lussuoso sfarzo. Io e nessun altro inventai la nave, il cocchio marino dalle ali di lino. E io che per gli uomini ho escogitato tutte queste invenzioni, disgraziato non so trovare per me il mezzo per sfuggire a questa pena.

CORIFEA

Hai avuto una punizione incredibile: ora la tua mente è turbata e vaneggia. Come un cattivo medico ti sei ammalato e ti sei perso d'animo e ora non sai più trovare per te un farmaco che ti guarisca.

PROMETEO

Ancora di più ti stupirai ascoltando il resto: quali arti, quali espedienti ho inventato. Il più importante è questo: se uno si ammalava non aveva alcun rimedio, né cibo, né unguento o pozione. Si consumavano così, senza farmaci,

ἔδειξα κράσεις ἠπίων ἀκεσμάτων
αἷς τὰς ἁπάσας ἐξαμύνονται νόσους.
τρόπους τε πολλοὺς μαντικῆς ἐστοίχισα,
κἄκρινα πρῶτος ἐξ ὀνειράτων ἃ χρή
ὕπαρ γενέσθαι, κληδόνας τε δυσκρίτους
ἐγνώρισ' αὐτοῖς ἐνοδίους τε συμβόλους,
γαμψωνύχων τε πτῆσιν οἰωνῶν σκεθρῶς
διώρισ', οἵτινές τε δεξιοὶ φύσιν
εὐωνύμους τε, καὶ δίαιταν ἥντινα
ἔχουσ' ἕκαστοι, καὶ πρὸς ἀλλήλους τίνες
ἔχθραι τε καὶ στέργηθρα καὶ ξυνεδρίαι,
σπλάγχνων τε λειότητα, καὶ χροιὰν τίνα
ἔχουσ' ἂν εἴη δαίμοσιν πρὸς ἡδονήν
χολή, λοβοῦ τε ποικίλην εὐμορφίαν·
κνίσηι τε κῶλα ξυγκαλυπτὰ καὶ μακρὰν
ὀσφῦν πυρώσας δυστέκμαρτον εἰς τέχνην
ὤδωσα θνητούς, καὶ φλογωπὰ σήματα
ἐξωμμάτωσα πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα.
τοιαῦτα μὲν δὴ ταῦτ'· ἔνερθε δὲ χθονὸς
κεκρυμμέν' ἀνθρώποισιν ὠφελήματα,
χαλκόν, σίδηρον, ἄργυρον χρυσόν τε, τίς
φήσειεν ἂν πάροιθεν ἐξευρεῖν ἐμοῦ;
οὐδείς, σάφ' οἶδα, μὴ μάτην φλύσαι θέλων.
βραχεῖ δὲ μύθωι πάντα συλλήβδην μάθε·
πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως.

ΧΟ. μή νυν βροτοὺς μὲν ὠφέλει καιροῦ πέρα,
σαυτοῦ δ' ἀκήδει δυστυχοῦντος· ὡς ἐγὼ
εὔελπίς εἰμι τῶνδέ σ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
λυθέντα μηδὲν μεῖον ἰσχύσειν Διός.

ΠΡ. οὐ ταῦτα ταύτηι Μοῖρά πω τελεσφόρος
κρᾶναι πέπρωται, μυρίαις δὲ πημοναῖς
δύαις τε καμφθεὶς ὧδε δεσμὰ φυγγάνω·
τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶι.

finché io non insegnai loro a miscelare medicamenti curativi per scacciare tutte le malattie. Poi spiegai loro distintamente i diversi tipi di divinazione: per primo insegnai a discernere le visioni veridiche che vengono in sogno, e a riconoscere le voci confuse dei presagi, gli indizi da trarre dagli incontri. Da me impararono a distinguere il volo degli uccelli rapaci, il significato del volo da destra e del volo da sinistra; il comportamento di ciascun uccello, quali siano in contrasto fra loro, quali in accordo, quali convivano assieme. Le viscere degli animali poi insegnai ad osservare, se sono lisce e quale colore hanno, se dalla bile risulta il favore degli dèi, e le forme variabili del lobo del fegato. Insegnai a bruciare le parti più interne dell'intestino e lunghi lombi misi sul fuoco. Così guidai i mortali sulle vie imperscrutabili delle arti mantiche: resi chiari per loro i segnali delle fiamme quando bruciano, che prima erano oscuri. Questo è tutto quello che ho fatto. E quanto ai tesori nascosti nella terra, utili agli uomini – bronzo ferro argento e oro – chi prima di me potrebbe dire di averli scoperti? Nessuno, lo so bene, nessuno che non voglia vantarsi a vuoto.

In poche parole, insomma, sappilo: i mortali possiedono tutte le arti grazie a Prometeo.

CORIFEA

Ma tu ora non preoccuparti di pensare al bene degli uomini: non è questo il momento! Occupati della tua sventura: io ho buone speranze che tu sarai sciolto da queste catene e sarai potente non meno di Zeus.

PROMETEO

La Moira che decide il destino non ha stabilito che accada questo: sarò stremato da mille pene prima di sfuggire a queste catene. La mia arte è di gran lunga meno potente della necessità.

ΧΟ. τίς οὖν ἀνάγκης ἐστὶν οἰακοστρόφος;
ΠΡ. Μοῖραι τρίμορφοι μνήμονές τ' Ἐρινύες.
ΧΟ. τούτων ἄρα Ζεὺς ἐστιν ἀσθενέστερος;
ΠΡ. οὔκουν ἂν ἐκφύγοι γε τὴν πεπρωμένην.
ΧΟ. τί γὰρ πέπρωται Ζηνὶ πλὴν αἰεὶ κρατεῖν;
ΠΡ. τοῦτ' οὐκέτ' ἂν πύθοιο· μηδὲ λιπάρει.
ΧΟ. ἢ πού τι σεμνόν ἐστιν ὃ ξυναμπέχεις.
ΠΡ. ἄλλου λόγου μέμνησθε· τόνδε δ' οὐδαμῶς
καιρὸς γεγωνεῖν, ἀλλὰ συγκαλυπτέος
ὅσον μάλιστα· τόνδε γὰρ σώιζων ἐγώ
δεσμοὺς ἀεικεῖς καὶ δύας ἐκφυγγάνω.

ΧΟ. μηδάμ' ὁ πάντα νέμων str. 1
θεῖτ' ἐμᾶι γνώμαι κράτος ἀντίπαλον Ζεύς,
μηδ' ἐλινύσαιμι θεοὺς ὁσίαις
θοίναις ποτινισομένα
βουφόνοις παρ' Ὠκεανοῦ πατρὸς ἄσβεστον πόρον,
μηδ' ἀλίτοιμι λόγοις,
ἀλλά μοι τόδ' ἐμμένοι
καὶ μήποτ' ἐκτακείη.

ἡδύ τι θαρσαλέαις ant. 1
τὸν μακρὸν τείνειν βίον ἐλπίσι, φαναῖς

CORIFEA
Ma chi è che tiene il governo di necessità?
PROMETEO
Le Moire dai tre volti e le Erinni, dèmoni della memoria.
CORIFEA
E Zeus, allora? Rispetto a loro è meno potente?
PROMETEO
Certo, non si può sottrarre a quanto è stato deciso dal destino.
CORIFEA
E cosa ha deciso il destino per Zeus? Che debba regnare per sempre?
PROMETEO
Questo non chiederlo più: non insistere!
CORIFEA
Dunque c'è un segreto che tu nascondi!
PROMETEO
Pensate ad altro: non è assolutamente il momento di parlare di questo! Deve rimanere un segreto, finché è possibile. Solo così, serbando questo segreto, sfuggirò a queste incredibili catene, a questi tormenti.

CORO
Mai, mai, colui che tutto dispone,
Zeus, si metta contro di me con il suo potere!
Che mai io ritardi ad accostarmi agli dèi
nei banchetti rituali,
a immolare le vittime presso il mare infinito del
[padre Oceano!
Mai, mai, le mie parole siano empie!
Questo per me è un punto fermo,
e non verrà mai meno.

È dolce
passare una lunga vita tra incoraggianti speranze,
[sprazzi di luce

θυμὸν ἀλδαίνουσαν ἐν εὐφροσύναις·
φρίσσω δὲ σὲ δερκομένα
μυρίοις μόχθοις διακναιόμενον ‹⏑ – ∪ –›
Ζῆνα γὰρ οὐ τρομέων
ἰδίαι γνώμαι σέβηι
θνατοὺς ἄγαν Προμηθεῦ.

φέρ' ὅπως χάρις ἀ χάρις ὦ φίλος εἰ- str. 2
πέ· ποῦ τις ἀλκά;
τίς ἐφαμερίων ἄρηξις; οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν
ἄκικυν ἰσόνειρον, ἆι τὸ φωτῶν
ἀλαὸν γένος ἐμπεποδισμένον; οὔποτε ‹– –›
τὰν Διὸς ἁρμονίαν
θνατῶν παρεξίασι βουλαί.

ἔμαθον τάδε σὰς προσιδοῦσ' ὀλοὰς ant. 2
τύχας Προμηθεῦ·
τὸ διαμφίδιον δέ μοι μέλος προσέπτα
τόδ' ἐκεῖνό θ' ὅτ' ἀμ-
φὶ λουτρὰ καὶ λέχος σὸν ὑμεναίουν
ἰότατι γάμων, ὅτε τὰν ὁμοπάτριον ἔδνοις
ἄγαγες Ἡσιόναν
πιθὼν δάμαρτα κοινόλεκτρον.

ΙΩ ‹ἰώ·›
τίς γῆ; τί γένος; τίνα φῶ λεύσσειν
τόνδε χαλινοῖς ἐν πετρίνοισιν χειμαζόμενον;
τίνος ἁμπλακίας ποινὰς ὀλέκηι;
σήμηνον ὅποι γῆς ἡ μογερὰ πεπλάνημαι.

ἃ ἃ, ἐΐ·
χρίει τις αὖ με τὰν τάλαιναν οἶστρος –

che confortano il cuore con buoni pensieri.
Ma ho i brividi nel vederti
sfinito da tanti tormenti ‹...›.
Tu no, non hai avuto paura di Zeus e
la scelta è stata tua: troppo onore hai fatto
ai mortali, Prometeo.

Che gratitudine, mio caro, che gratitudine!
Dimmi, chi ti difende?
Che aiuto ti daranno quegli esseri che durano un giorno?
[Non li hai veduti
così deboli,
inetti, simili a fantasmi di sogno, una razza cieca
che vaga incapace di vedere la luce: mai ‹...›
l'armonia decisa da Zeus,
la volontà dei mortali può trasgredire.

Ho imparato tutto questo vedendo
la tua sventura, Prometeo!
Ti ricordi com'era diverso il nostro canto? Allora,
intorno ai lavacri, intorno al talamo
del rito nuziale, il tuo imeneo cantavamo
per nostra sorella, che con i doni nuziali
Esione, felice di esserti sposa, portavi al tuo letto.

IO
‹Oh!›
Che terra è questa? Che gente? Chi vedo
in catene fra le rocce, esposto alle intemperie?
Che punizione sconti? Per quale delitto?
Spiegami in quale terra io, disgraziata, sono giunta
[nel mio vagare.

Ah ah!
Di nuovo quell'estro mi punge, me misera,

{εἴδωλον Ἄργου γηγενοῦς} ἄλευ', ἀ δᾶ – {φοβοῦμαι}
τὸν μυριωπὸν εἰσορῶσα βούταν·
ὃ δὲ πορεύεται δόλιον ὄμμ' ἔχων,
ὃν οὐδὲ κατθανόντα γαῖα κεύθει,
ἀλλά με τὰν τάλαιναν
ἐξ ἐνέρων περῶν κυνηγετεῖ πλανᾶι
τε νῆστιν ἀνὰ τὰν παραλίαν ψάμμον,

ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὀτοβεῖ δόναξ str.
ἀχέτας ὑπνολέταν νόμον.
ἰὼ ἰὼ ποποῖ,
ποῖ μ' ἄγουσ' ‹αἵδε› τηλέπλαγκτοι πλάναι;
τί ποτέ μ' ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ'
ἐνέζευξας εὑρὼν ἁμαρτοῦσαν ἐν πημοναῖσιν, ἐᾷ,
οἰστρηλάτωι δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὧδε τείρεις;
πυρί ‹με› φλέξον, ἢ χθονὶ κάλυψον, ἢ
ποντίοις δάκεσι δὸς βοράν,
μηδέ μοι φθονήσηις
εὐγμάτων ἄναξ·
ἄδην με πολύπλανοι πλάναι
γεγυμνάκασιν, οὐδ' ἔχω μαθεῖν ὅπηι
πημονὰς ἀλύξω.
κλύεις φθέγγμα τᾶς βούκερω παρθένου;

ΠΡ. πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδινήτου κόρης
τῆς Ἰναχείας; ἢ Διὸς θάλπει κέαρ
ἔρωτι, καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἥραι στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται.

ΙΩ πόθεν ἐμοῦ σὺ πατρὸς ὄνομ' ἀπύεις; ant.
εἰπέ μοι τᾶι μογερᾶι, τίς ὤν,
τίς ἄρα μ' ὦ τάλας

{e l'ombra di Argo, nato dalla terra}. Via, via, ah
[terra {aiuto]
vedo il custode dai mille occhi, il mio mandriano!
Lui mi insegue, con il suo sguardo insidioso!
Neanche da morto la terra lo nasconde,
ma, infelice,
anche dagli inferi continua a darmi la caccia, mentre vago
affamata, lungo le rive sabbiose del mare.

Da una zampogna di cera risuona
l'eco di un ipnotico ritmo:
oh, oh, ahimè,
dove mi porterà ‹questo› mio interminabile errare?
Perché, figlio di Crono, perché mai hai pensato
di asservirmi a questa punizione? In che cosa ho
[sbagliato? Eh eh!
L'estro mi agita, il terrore mi annichilisce:
perché mi rendi demente, perché mi tormenti?
Brucia‹mi› con il tuo fulmine, seppelliscimi sotto la terra,
dammi in pasto ai mostri del mare:
non disdegnare,
signore, le mie preghiere!
Basta con tutto questo vagare,
sono stanca! E non mi è dato sapere come
potrò sfuggire a questa pena.
La senti la voce della fanciulla con le corna di vacca?

PROMETEO
Certo: non è forse questa la voce della figlia di Inaco, tormentata dall'estro? È lei che il cuore di Zeus infiamma d'amore, è lei che per l'odio violento di Era viene sfiancata in queste interminabili corse.

IO
Come sai, tu, il nome del padre mio?
Dimmi, dillo alla disgraziata: chi sei tu?
Chi sei, infelice,

τὰν ταλαίπωρον ὧδ' ἔτυμα προσθροεῖς
θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ
μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιτᾰλέοισιν, ἐἔ;
σκιρτημάτων δὲ νήστισιν ἀικείαις
λαβρόσυτος ἦλθον ‹Ἥρας›
ἐπικότοισι μήδεσι δαμεῖσα. δυσ-
δαιμόνων δέ τινες, οἵ, ἐἔ,
οἳ' ἐγὼ μογοῦσιν.
ἀλλά μοι τορῶς
τέκμηρον ὅτι μ' ἐπαμμένει
παθεῖν· τί μῆχ‹α›ρ, ἢ τί φάρμακον νόσου;
δεῖξον, εἴπερ οἶσθα·
θρόει, φράζε τᾶι δυσπλάνωι παρθένωι.

ΠΡ. λέξω τορῶς σοι πᾶν ὅπερ χρήιζεις μαθεῖν,
οὐκ ἐμπλέκων αἰνίγματ', ἀλλ' ἁπλῶι λόγωι,
ὥσπερ δίκαιον πρὸς φίλους οἴγειν στόμα.
πυρὸς βροτοῖς δοτῆρ' ὁρᾶις Προμηθέα.

ΙΩ ὦ κοινὸν ὠφέλημα θνητοῖσιν φανείς,
τλῆμον Προμηθεῦ, τοῦ δίκην πάσχεις τάδε;
ΠΡ. ἁρμοῖ πέπαυμαι τοὺς ἐμοὺς θρηνῶν πόνους.
ΙΩ οὔκουν πόροις ἂν τήνδε δωρειὰν ἐμοί;
ΠΡ. λέγ' ἥντιν' αἰτῆι· πᾶν γὰρ ἂν πύθοιό μου.
ΙΩ σήμηνον ὅστις ἐν φάραγγί σ' ὤχμασεν.
ΠΡ. βούλευμα μὲν τὸ Δῖον, Ἡφαίστου δὲ χείρ.
ΙΩ ποινὰς δὲ ποίων ἁμπλακημάτων τίνεις;

che a un'infelice parli così precisamente,
e dai un nome a questo flagello divino, dici chi è la dea
che mi tormenta con questo pungolo, che mi fa fuggire?
[Eh eh!
Balzo... salto per un'indegna fame...
Ingorda, concitata qui giungo,
stremata dalle ansie di vendetta ‹di Era›. Altri
disgraziati, ah ah,
altri soffrono come me!
Ma dimmi esattamente
quanto ancora mi resta
da patire: c'è un rimedio, un farmaco per questo male?
Dimmelo se lo sai!
Gridalo forte: dillo alla disgraziata, vagabonda fanciulla!

PROMETEO
Ti dirò chiaramente tutto quanto vuoi sapere, senza complicare il discorso con enigmi. Ti parlerò con parole semplici, com'è giusto parlare tra amici. Hai davanti a te colui che ha donato il fuoco ai mortali: sono Prometeo!

IO
Per tutti noi mortali sei apparso come un dono prezioso! Povero Prometeo, perché subisci questo castigo?
PROMETEO
Ho appena cessato di piangere per le mie pene.
IO
E allora? Non mi fai questo piacere?
PROMETEO
Dimmi che cosa chiedi: da me saprai tutto.
IO
Spiegami chi ti incatenò su quel dirupo.
PROMETEO
L'ordine era di Zeus: materialmente fu Efesto.
IO
E per quali delitti sconti una tale pena?

ΠΡ. τοσοῦτον ἀρκῶ σοι σαφηνίσας μόνον.
ΙΩ καὶ πρός γε τούτοις τέρμα τῆς ἐμῆς πλάνης
δεῖξον τίς ἔσται τῆι ταλαιπώρωι χρόνος.
ΠΡ. τὸ μὴ μαθεῖν σοι κρεῖσσον ἢ μαθεῖν τάδε.
ΙΩ μήτοί με κρύψηις τοῦθ' ὅπερ μέλλω παθεῖν.
ΠΡ. ἀλλ' οὐ μεγαίρω τοῦδε τοῦ δωρήματος.
ΙΩ τί δῆτα μέλλεις μὴ οὐ γεγωνίσκειν τὸ πᾶν;
ΠΡ. φθόνος μὲν οὐδείς, σὰς δ' ὀκνῶ θρᾶξαι φρένας.
ΙΩ μή μου προκήδου μᾶσσον ὡς ἐμοὶ γλυκύ.
ΠΡ. ἐπεὶ προθυμῆι, χρὴ λέγειν· ἄκουε δή.
ΧΟ. μήπω γε, μοῖραν δ' ἡδονῆς κἀμοὶ πόρε·
τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον,
αὐτῆς λεγούσης τὰς πολυφθόρους τύχας·
τὰ λοιπὰ δ' ἄθλων σοῦ διδαχθήτω πάρα.
ΠΡ. σὸν ἔργον Ἰοῖ ταῖσδ' ὑπουργῆσαι χάριν,
ἄλλως τε πάντως καὶ κασιγνήταις πατρός·
ὡς τἀποκλαῦσαι κἀποδύρασθαι τύχας
ἐνταῦθ', ὅπου μέλλοι τις οἴσεσθαι δάκρυ
πρὸς τῶν κλυόντων, ἀξίαν τριβὴν ἔχει.
ΙΩ οὐκ οἶδ' ὅπως ὕμιν ἀπιστῆσαί με χρή,
σαφεῖ δὲ μύθωι πᾶν ὅπερ προσχρήιζετε
πεύσεσθε· καίτοι καὶ λέγουσ' ὀδύρομαι
θεόσσυτον χειμῶνα καὶ διαφθοράν
μορφῆς, ὅθεν μοι σχετλίαι προσέπτατο.

PROMETEO
Ti basti ciò che ti ho detto.

IO
E allora il limite del mio errare dimmi, quanto tempo resta ancora all'infelice.

PROMETEO
Per te è meglio ignorarlo piuttosto che saperlo.

IO
No! Non nascondermi questo, quanto ancora devo patire.

PROMETEO
Non voglio negarti questo favore.

IO
Perché allora esiti? Perché non mi fai sapere tutto?

PROMETEO
Non è che non voglio, ma esito perché non vorrei sconvolgerti la mente.

IO
Non preoccuparti per me: mi sarà dolce sapere...

PROMETEO
Dato che insisti, io devo parlare... Ascolta dunque!

CORIFEA
No, non ora: un po' di diletto anche a me assicura. Prima vogliamo sentire narrare la sua sventura, che racconti lei gli eventi che la sconvolsero in questo modo. E poi le dirai quanto ancora le resta da patire.

PROMETEO
Sta a te ora, Io, fare loro questo favore: sono pur sempre tue parenti, per parte di padre. Piangere e lamentarsi della propria sorte e far venire le lacrime agli occhi a chi ascolta, richiede il suo tempo...

IO
Non so come posso rifiutare: chiaramente saprete la storia che mi chiedete, anche se mi addolora raccontare di questa tempesta divina che, da quando, sventurata, mi ha investito, stravolse il mio aspetto.

αἰεὶ γὰρ ὄψεις ἔννυχοι πωλεύμεναι
εἰς παρθενῶνας τοὺς ἐμοὺς παρηγόρουν
λείοισι μύθοις· "ὦ μέγ' εὐδαιμον κόρη,
τί παρθενεύηι δαρόν, ἐξόν σοι γάμου
τυχεῖν μεγίστου; Ζεὺς γὰρ ἱμέρου βέλει
πρὸς σοῦ τέθαλπται καὶ ξυναίρεσθαι Κύπριν
θέλει· σὺ δ' ὦ παῖ μὴ ἀπολακτίσηις λέχος
τὸ Ζηνός, ἀλλ' ἔξελθε πρὸς Λέρνης βαθύν
λειμῶνα, ποίμνας βουστάσεις τε πρὸς πατρός,
ὡς ἂν τὸ Δῖον ὄμμα λωφήσηι πόθου."
τοιοῖσδε πάσας εὐφρόνας ὀνείρασι
ξυνειχόμην δύστηνος, ἔστε δὴ πατρί
ἔτλην γεγωνεῖν νυκτίφαντ' ὀνείρατα·
ὃ δ' εἴς τε Πυθὼ κἀπὶ Δωδώνης πυκνούς
θεοπρόπους ἴαλλεν, ὡς μάθοι τί χρή
δρῶντ' ἢ λέγοντα δαίμοσιν πράσσειν φίλα.
ἦκον δ' ἀπαγγέλλοντες αἰολοστόμους
χρησμούς, ἀσήμους δυσκρίτως τ' εἰρημένους·
τέλος δ' ἐναργὴς βάξις ἦλθεν Ἰνάχωι
σαφῶς ἐπισκήπτουσα καὶ μυθουμένη
ἔξω δόμων τε καὶ πάτρας ὠθεῖν ἐμέ
ἄφετον ἀλᾶσθαι γῆς ἐπ' ἐσχάτοις ὅροις·
κεἰ μὴ θέλοι, πυρωπὸν ἐκ Διὸς μολεῖν
κεραυνόν, ὃς πᾶν ἐξαϊστώσοι γένος.
τοιοῖσδε πεισθεὶς Λοξίου μαντεύμασιν
ἐξήλασέν με κἀπέκλησε δωμάτων,
ἄκουσαν ἄκων, ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν
Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε.
εὐθὺς δὲ μορφὴ καὶ φρένες διάστροφοι
ἦσαν, κεραστὶς δ', ὡς ὁρᾶτ', ὀξυστόμωι
μύωπι χρισθεῖσ' ἐμμανεῖ σκιρτήματι
ἦισσον πρὸς εὔποτόν τε Κερχνείας ῥέος
Λέρνης τε κρήνην· βουκόλος δὲ γηγενὴς

Venivano sempre da me, durante la notte, nella mia stanza di fanciulla, visioni e mi parlavano con dolci voci: «Tu sei molto fortunata, fanciulla: perché rimani vergine così a lungo, quando potresti avere le nozze più splendide? Zeus si è infiammato per te, è colpito dalla freccia del desiderio e vuole fare l'amore con te. Tu, bambina, non recalcitrare contro il letto di Zeus ma vai nell'erba alta del prato di Lerna, nei pascoli delle vacche di tuo padre, cosicché l'occhio di Zeus plachi il suo desiderio». Ogni notte facevo questi sogni, finché trovai il coraggio di svelare a mio padre le visioni che affollavano le mie notti. Allora lui mandò molti messi a interrogare gli oracoli divini, a Pito, a Dodona, per sapere cosa dovesse fare o dire che fosse gradito agli dèi. Tornavano e riferivano oracoli ambigui, insensati e difficili da interpretare. Infine a Inaco giunse un responso chiaro, che dava indicazioni precise: diceva di scacciarmi via di casa, via dalla mia terra, e che fossi lasciata a errare, brada, fino ai confini del mondo. E che, se non voleva fare così, la folgore di Zeus avrebbe incenerito tutto il suo popolo.

Persuaso da questo responso del Lossia, mi scacciò via, fuori dalla reggia: mio malgrado, suo malgrado, ma lo costringeva, a forza, il morso di Zeus ad agire così. E subito il mio aspetto, la mia mente, vennero stravolti. Queste corna mi crebbero, che vedi, e mi lancinò la punta acuminata del tafano, che mi fa fare questi balzi inconsulti: di corsa a bere alla corrente di Cercnea, di corsa alla fonte di Lerna. Mi scortava, come un man-

ἄκρατος ὀργὴν Ἄργος ὠμάρτει, πυκνοῖς
ὄσσοις δεδορκώς, τοὺς ἐμοὺς κατὰ στίβους.
ἀπροσδόκητος δ' αὐτὸν †αἰφνίδιος† μόρος
τοῦ ζῆν ἀπεστέρησεν, οἰστροπλὴξ δ' ἐγώ
μάστιγι θείαι γῆν πρὸ γῆς ἐλαύνομαι.
κλύεις τὰ πραχθέντ'· εἰ δ' ἔχεις εἰπεῖν ὅτι
λοιπὸν πόνων, σήμαινε. μηδέ μ' οἰκτίσας
ξύνθαλπε μύθοις ψευδέσιν· νόσημα γάρ
αἴσχιστον εἶναί φημι συνθέτους λόγους.

ΧΟ. ἔα ἔα, ἄπεχε, φεῦ·
οὔποθ' «ὧδ» οὔποτ' ἠΰχουν ξένους
μολεῖσθαι λόγους εἰς ἀκοὰν ἐμάν,
οὐδ' ὧδε δυσθέατα καὶ δύσοιστα
†πήματα λύματα δείματ' ἀμφήκει
κέντρωι ψύχειν ψυχὰν ἐμάν†.
ἰὼ {ἰὼ} μοῖρα μοῖρα·
πέφρικ' εἰσιδοῦσα πρᾶξιν Ἰοῦς.

ΠΡ. πρώι γε στενάζεις καὶ φόβου πλέα τις εἶ·
ἐπίσχες ἔστ' ἂν καὶ τὰ λοιπὰ προσμάθηις.
ΧΟ. λέγ', ἐκδίδασκε· τοῖς νοσοῦσί τοι γλυκὺ
τὸ λοιπὸν ἄλγος προυξεπίστασθαι τορῶς.
ΠΡ. τὴν πρίν γε χρείαν ἠνύσασθ' ἐμοῦ πάρα
κούφως· μαθεῖν γὰρ τῆσδε πρῶτ' ἐχρήιζετε
τὸν ἀμφ' ἑαυτῆς ἄθλον ἐξηγουμένης·
τὰ λοιπὰ νῦν ἀκούσαθ', οἷα χρὴ πάθη
τλῆναι πρὸς Ἥρας τήνδε τὴν νεάνιδα.
σύ τ' Ἰνάχειον σπέρμα τοὺς ἐμοὺς λόγους
θυμῶι βάλ', ὡς ἂν τέρματ' ἐκμάθηις ὁδοῦ.
πρῶτον μὲν ἑνθένδ' ἡλίου πρὸς ἀντολάς
στρέψασα σαυτὴν στεῖχ' ἀνηρότους γύας·
Σκύθας δ' ἀφίξηι νομάδας, οἳ πλεκτὰς στέγας

driano, Argo, nato dalla terra, inflessibile nella sua ira: mi sorvegliava con i suoi mille occhi, passo per passo mi braccava. Improvvisamente lo sorprese la morte †...† e perse la vita: ma io, incalzata dall'estro, dalla sferza divina, continuo a correre di terra in terra. Ora tu sai che cosa è successo: se hai da dirmi cosa mi resta da patire, dimmelo! Non avere pietà di me! Non confortarmi con storie fasulle: il male peggiore è questo, io dico, parole false ad arte composte.

CORO
Ah, ah, fermati, no!
Mai, mai avrei creduto che ‹così› strane
parole giungessero al mio orecchio,
né che, sì orrende a vedersi e a sopportarsi,
†pene sciagure angosce
con un pungolo tagliente freddassero l'anima mia†.
Oh, {oh}, destino!
Rabbrividisco a vedere la vicenda di Io.

PROMETEO
È presto per piangere, e sei già piena di paura! Controllati, finché non saprai anche il resto!
CORIFEA
Parla, spiega: a chi è malato è dolce sapere prima, precisamente, quanto da soffrire gli resti.
PROMETEO
La prima richiesta è stata soddisfatta e non mi è costata fatica: avevate chiesto per prima cosa di sapere da lei che cosa avesse patito, e lei ve l'ha spiegato. Ora ascoltate il resto, quali pene sarà costretta a subire da parte di Era questa giovinetta. E anche tu, figlia di Inaco, tieni bene a mente queste mie parole, così conoscerai il termine del tuo viaggio.

Da qui partirai, prima, verso oriente e volgerai il tuo passo verso terre incolte: arriverai presso i nomadi Sciti,

πεδάρσιοι ναίουσ' ἐπ' εὐκύκλοις ὄχοις,
ἐκηβόλοις τόξοισιν ἐξηρτυμένοι·
οἷς μὴ πελάζειν, ἀλλ' ἀλιστόνοις πόδας
χρίμπτουσα ῥαχίασιν ἐκπερᾶν χθόνα.
λαιᾶς δὲ χειρὸς οἱ σιδηροτέκτονες
οἰκοῦσι Χάλυβες, οὓς φυλάξασθαί σε χρή,
ἀνήμεροι γὰρ οὐδὲ πρόσπλατοι ξένοις.
ἥξεις δ' Ὑβριστὴν ποταμὸν οὐ ψευδώνυμον·
ὃν μὴ περάσῃς, οὐ γὰρ εὔβατος περᾶν,
πρὶν ἂν πρὸς αὐτὸν Καύκασον μόλῃς, ὀρῶν
ὕψιστον, ἔνθα ποταμὸς ἐκφυσᾶι μένος
κροτάφων ἀπ' αὐτῶν· ἀστρογείτονας δὲ χρή
κορυφὰς ὑπερβαλοῦσαν εἰς μεσημβρινὴν
βῆναι κέλευθον, ἔνθ' Ἀμαζόνων στρατόν
ἥξεις στυγάνορ', αἳ Θεμίσκυράν ποτε
κατοικιοῦσιν ἀμφὶ Θερμώδονθ', ἵνα
τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος,
ἐχθρόξενος ναύτῃσι, μητρυιὰ νεῶν.
αὗταί σ' ὁδηγήσουσι καὶ μάλ' ἄσμεναι·
ἰσθμὸν δ' ἐπ' αὐταῖς στενοπόροις λίμνης πύλαις
Κιμμερικὸν ἥξεις, ὃν θρασυσπλάγχνως σε χρή
λιποῦσαν αὐλῶν' ἐκπερᾶν Μαιωτικόν·
ἔσται δὲ θνητοῖς εἰσαεὶ λόγος μέγας
τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ' ἐπώνυμος
κεκλήσεται. λιποῦσα δ' Εὐρώπης πέδον
ἤπειρον ἥξεις Ἀσιάδ'. ἆρ' ὕμιν δοκεῖ
ὁ τῶν θεῶν τύραννος εἰς τὰ πάνθ' ὁμῶς
βίαιος εἶναι; τῇδε γὰρ θνητῇ θεός
χρήιζων μιγῆναι τάσδ' ἐπέρρεψεν πλάνας.
πικροῦ δ' ἔκυρσας ὦ κόρη τῶν σῶν γάμων
μνηστῆρος· οὓς γὰρ νῦν ἀκήκοας λόγους
εἶναι δόκει σοι μηδέπω 'ν προοιμίοις.
ΙΩ ἰώ μοί μοι, ἐΐ.

che abitano capanne intrecciate di giunco, case mobili su ruote; sono armati di arco e colpiscono da lontano. A loro non ti avvicinare, ma volgi i tuoi passi verso le rocce, verso i flutti sonanti del mare e attraversa quella terra. A sinistra abitano i Calibi che lavorano il ferro: devi guardarti da loro! Sono gente selvaggia, ostile a chi è straniero. Arriverai poi al fiume Hybryste, il "fiume della prepotenza" che non smentisce il suo nome: non attraversarlo, non è possibile guadarlo prima di giungere al Caucaso, che, vedrai, altissimo fra gli altri monti; e proprio dalle sue vette sgorga il fiume irruente. Là dovrai varcare cime alte fino al cielo e volgere poi il tuo cammino verso mezzogiorno. Allora incontrerai l'esercito delle Amazzoni, ostili ai maschi, che un giorno prenderanno dimora a Temiscira, sulle rive del Termodonte dove gli scogli Salmidessi creano una morsa sul mare, pericolosissima per i marinai, cattiva matrigna per tutte le navi. Loro ti insegneranno il cammino, ti saranno amiche. Da là giungerai all'istmo dei Cimmeri, ai passaggi angusti di quella palude: dovrai farti coraggio per attraversare lo stretto Meotico e superarlo. Resterà per sempre tra gli uomini grande fama del tuo passaggio, e il Bosforo, "stretto della vacca", prenderà nome da te.

Lascerai l'Europa e giungerai alla piana continentale dell'Asia. Ma non sembra anche a voi che il sovrano degli dèi sia sempre, comunque, violento? Un dio, che voleva unirsi a questa donna mortale, le fa piombare addosso queste erranti avventure! Hai avuto uno sposo crudele, fanciulla, per queste tue nozze! E quanto finora hai ascoltato è solo l'inizio!

IO

Ah, ah! Ah, ah!

ΠΡ. σὺ δ' αὖ κέκραγας κἀναμυχθίζηι· τί που
δράσεις ὅταν τὰ λοιπὰ πυνθάνηι κακά;
ΧΟ. ἦ γάρ τι λοιπὸν τῆιδε πημάτων ἐρεῖς;
ΠΡ. δυσχείμερόν γε πέλαγος ἀτηρᾶς δύης.
ΙΩ τί δῆτ' ἐμοὶ ζῆν κέρδος, ἀλλ' οὐκ ἐν τάχει
ἔρριψ' ἐμαυτὴν τῆσδ' ἀπὸ στύφλου πέτρας,
ὅπως πέδοι σκήψασα τῶν πάντων πόνων
ἀπηλλάγην; κρεῖσσον γὰρ εἰσάπαξ θανεῖν
ἢ τὰς ἁπάσας ἡμέρας πάσχειν κακῶς.
ΠΡ. ἦ δυσπετῶς ἂν τοὺς ἐμοὺς ἄθλους φέροις,
ὅτωι θανεῖν μέν ἐστιν οὐ πεπρωμένον·
αὕτη γὰρ ἦν ἂν πημάτων ἀπαλλαγή·
νῦν δ' οὐδέν ἐστι τέρμά μοι προκείμενον
μόχθων πρὶν ἂν Ζεὺς ἐκπέσηι τυραννίδος.
ΙΩ ἦ γάρ ποτ' ἐστὶν ἐκπεσεῖν ἀρχῆς Δία;
ΠΡ. ἥδοι' ἄν, οἶμαι, τήνδ' ἰδοῦσα συμφοράν.
ΙΩ πῶς δ' οὐκ ἄν, ἥτις ἐκ Διὸς πάσχω κακῶς;
ΠΡ. ὡς τοίνυν ὄντων τῶνδε γαθεῖν σοι πάρα.
ΙΩ πρὸς τοῦ τύραννα σκῆπτρα συληθήσεται;
ΠΡ. πρὸς αὐτὸς αὑτοῦ κενοφρόνων βουλευμάτων.
ΙΩ ποίωι τρόπωι; σήμηνον, εἰ μή τις βλάβη.
ΠΡ. γαμεῖ γάμον τοιοῦτον, ὧι ποτ' ἀσχαλεῖ.

PROMETEO
Ma tu di nuovo gemi e sospiri: e che farai quando saprai i mali che ti restano da patire?
CORIFEA
E dunque le dirai quanto le resta da soffrire?
PROMETEO
Una tempesta, un mare di tormenti e dolore.
IO
Che guadagno ho io a vivere? Non sarebbe meglio che subito mi lanciassi giù da questa roccia petrosa, e vedere la fine di tutte queste mie pene? Meglio morire una volta per tutte, che patire giorno per giorno così tanto dolore!
PROMETEO
Tu malamente sopporteresti la mia punizione, perché a me dal destino non è dato di morire: perché, è vero, la morte è la fine di tutte le pene. Per me, invece, non c'è un termine fissato di queste sofferenze, prima che Zeus, il tiranno, non venga deposto.
IO
Deposto? Zeus potrebbe dunque perdere il suo potere?
PROMETEO
Gioiresti, credo, ad assistere a quell'evento.
IO
E come no? Io soffro per colpa di Zeus!
PROMETEO
Sarà così: puoi gioirne!
IO
E quale altro tiranno gli sottrarrà lo scettro?
PROMETEO
Lui stesso, da solo, con le sue stolte decisioni.
IO
E in che modo avverrà? Spiegamelo, se non è un danno per te.
PROMETEO
Sposerà una donna di cui avrà da dolersi.

ΙΩ θέορτον, ἢ βρότειον; εἰ ῥητόν, φράσον.
ΠΡ. τί δ' ὄντιν'; οὐ γὰρ ῥητὸν αὐδᾶσθαι τόδε.
ΙΩ ἦ πρὸς δάμαρτος ἐξανίσταται θρόνων;
ΠΡ. ἦ τέξεταί γε παῖδα φέρτερον πατρός.
ΙΩ οὐδ' ἔστιν αὐτῶι τῆσδ' ἀποστροφὴ τύχης;
ΠΡ. οὐ δῆτα, πλὴν ἔγωγ' ἂν ἐκ δεσμῶν λυθείς.
ΙΩ τίς οὖν ὁ λύσων ἐστὶν ἄκοντος Διός;
ΠΡ. τῶν σῶν τιν' αὐτὸν ἐκγόνων εἶναι χρεών.
ΙΩ πῶς εἶπας; ἦ 'μὸς παῖς σ' ἀπαλλάξει κακῶν;
ΠΡ. τρίτος γε γένναν πρὸς δέκ' ἄλλησιν γοναῖς.
ΙΩ ἥδ' οὐκέτ' εὐξύμβλητος ἡ χρησμωιδία.
ΠΡ. καὶ μηδὲ σαυτῆς γ' ἐκμαθεῖν ζήτει πόνους.
ΙΩ μή μοι προτείνων κέρδος εἶτ' ἀποστέρει.
ΠΡ. δυοῖν λόγοιν σε θατέρωι δωρήσομαι.
ΙΩ ποίοιν; πρόδειξον αἵρεσίν τ' ἐμοὶ δίδου.
ΠΡ. δίδωμ'· ἑλοῦ γάρ· ἢ πόνων τὰ λοιπά σοι

IO
Una dea o una mortale? Parla, se puoi!
PROMETEO
Cosa ti importa chi sarà? Non mi è dato parlare di questo.
IO
Ma sarà la sposa a spodestarlo dal trono?
PROMETEO
Lei partorirà un figlio, più forte di suo padre.
IO
E non ci può essere un mutamento in questa sua sorte?
PROMETEO
No, certamente; a meno che io non venga liberato da queste catene.
IO
Ma chi potrà liberarti, contro il volere di Zeus?
PROMETEO
Dovrà essere uno nato dalla tua progenie.
IO
Che dici? Come potrà un figlio mio liberarti dalle tue pene?
PROMETEO
Avverrà alla terza generazione, dopo altre dieci.
IO
Non mi è ancora ben chiara questa tua profezia.
PROMETEO
E dunque non cercare di conoscere le altre tue pene.
IO
Non offrirmi l'assaggio di un dono per poi privarmene!
PROMETEO
Ci sono due storie: di una sola ti farò dono.
IO
Due storie? Spiegami e fammi scegliere.
PROMETEO
Ecco: puoi scegliere che ti dica per filo e per segno le

φράσω σαφηνῶς, ἢ τὸν ἐκλύσοντ' ἐμέ.
ΧΟ. τούτων σὺ τὴν μὲν τῆιδε, τὴν δ' ἐμοὶ χάριν
θέσθαι θέλησον, μηδ' ἀτιμάσηις λόγου·
καὶ τῆιδε μὲν γέγωνε τὴν λοιπὴν πλάνην,
ἐμοὶ δὲ τὸν λύσοντα· τοῦτο γὰρ ποθῶ.
ΠΡ. ἐπεὶ προθυμεῖσθ', οὐκ ἐναντιώσομαι
τὸ μὴ οὐ γεγωνεῖν πᾶν ὅσον προσχρήιζετε.
σοὶ πρῶτον Ἰοῖ πολύδονον πλάνην φράσω,
ἣν ἐγγράφου σὺ μνήμοσιν δέλτοις φρενῶν.
ὅταν περάσηις ῥεῖθρον ἠπείρων ὅρον,
πρὸς ἀντολὰς φλογῶπας ἡλίου στίβει
πόντον παρὰ ζάφλοισβον, ἔστ' ἂν ἐξίκηι
πρὸς Γοργόνεια πεδία Κισθήνης, ἵνα
αἱ Φορκίδες ναίουσι, δηναιαὶ κόραι
τρεῖς κυκνόμορφοι, κοινὸν ὄμμ' ἐκτημέναι,
μονόδοντες, ἃς οὔθ' ἥλιος προσδέρκεται
ἀκτῖσιν οὔθ' ἡ νύκτερος μήνη ποτέ·
πέλας δ' ἀδελφαὶ τῶνδε τρεῖς κατάπτεροι,
δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστυγεῖς,
ἃς θνητὸς οὐδεὶς εἰσιδὼν ἔξει πνοάς.
τοιοῦτο μέν σοι τοῦτο φρούριον λέγω,
ἄλλην δ' ἄκουσον δυσχερῆ θεωρίαν·
ὀξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρῦπας φύλαξαι, τόν τε μουνῶπα στρατόν
Ἀριμασπὸν ἱπποβάμον', οἳ χρυσόρρυτον
οἰκοῦσιν ἀμφὶ νᾶμα Πλούτωνος πόρου·
τούτοις σὺ μὴ πέλαζε. τήλουρον δὲ γῆν
ἥξεις, κελαινὸν φῦλον, οἳ πρὸς ἡλίου
ναίουσι πηγαῖς, ἔνθα ποταμὸς Αἰθίοψ.
τούτου παρ' ὄχθας ἑρφ', ἕως ἂν ἐξίκηι
καταβασμόν, ἔνθα Βυβλίνων ὀρῶν ἄπο
ἵησι σεπτὸν Νεῖλος εὔποτον ῥέος.
οὗτός σ' ὁδώσει τὴν τρίγωνον εἰς χθόνα

pene che ti restano da soffrire, oppure che ti racconti di colui che potrà liberarmi.
CORIFEA
Delle due storie, ti prego, fanne dono di una a lei, dell'altra a me, e non rifiutarti di raccontare, non disprezzarci: a lei racconta del resto del suo vagabondare, a me del tuo liberatore. Questo desidero, questo ti chiedo.
PROMETEO
Poiché mi pregate non mi opporrò a raccontarvi tutto quanto avverrà, tutto quanto voi mi chiedete.
A te prima Io, parlerò del tuo doloroso vagabondare: imprimitelo bene, a chiare lettere, nella mente.
Quando avrai oltrepassato il confine d'acqua tra i due continenti, va' verso oriente, dove sorgono i raggi del sole. Passerai le onde fragorose del mare finché arriverai alle piane Gorgoneie di Cistene, dove abitano le Forcidi, le tre vecchissime fanciulle dall'aspetto di cigno, che hanno un occhio solo fra tutte e un dente per una: mai si espongono ai raggi del sole, mai alla luce della luna notturna. Vicino stanno le loro tre sorelle alate, le Gorgoni dalle chiome di serpente odiate dai mortali: nessun uomo, dopo averle viste, conservò un alito di vita. Ti dico questo per metterti in guardia.
Ora ascolta: vedrai altri mostri, tremendi! Guardati dai cani di Zeus, i cani che non latrano, con il rostro, i rapaci grifoni, e dall'esercito degli uomini con un occhio solo, i cavalieri Arimaspi, che abitano presso il corso del fiume Plutono dall'acqua d'oro: non avvicinarti a loro! Giungerai poi ai confini della terra, presso un popolo nero che abita alle fonti del sole, dov'è il fiume Etiope. Seguine le rive finché giungerai a una cataratta, dove dai monti di Biblos sgorga la sacra corrente, l'acqua buona del Nilo: sarà il fiume a guidarti fino alla terra del delta,

Νειλῶτιν· οὗ δὴ τὴν μακρὰν ἀποικίαν
Ἰοῖ πέπρωται σοί τε καὶ τέκνοις κτίσαι.
τῶνδ' εἴ τί σοι ψελλόν τε καὶ δυσεύρετον,
ἐπανδίπλαζε καὶ σαφῶς ἐκμάνθανε·
σχολὴ δὲ πλείων ἢ θέλω πάρεστί μοι.
ΧΟ. εἰ μέν τι τῆιδε λοιπὸν ἢ παρειμένον
ἔχεις γεγωνεῖν τῆς πολυφθόρου πλάνης,
λέγ'· εἰ δὲ πάντ' εἴρηκας, ἡμῖν αὖ χάριν
δὸς ἥνπερ αἰτούμεσθα· μέμνησαι δέ που.
ΠΡ. τὸ πᾶν πορείας ἥδε τέρμ' ἀκήκοεν·
ὅπως δ' ἂν εἰδῆι μὴ μάτην κλυοῦσά μου,
ἃ πρὶν μολεῖν δεῦρ' ἐκμεμόχθηκεν φράσω,
τεκμήριον τοῦτ' αὐτὸ δοὺς μύθων ἐμῶν.
ὄχλον μὲν οὖν τὸν πλεῖστον ἐκλείψω λόγων,
πρὸς αὐτὸ δ' εἶμι τέρμα σῶν πλανημάτων.
ἐπεὶ γὰρ ἦλθες πρὸς Μολοσσὰ γάπεδα
τὴν αἰπύνωτόν τ' ἀμφὶ Δωδώνην, ἵνα
μαντεῖα θᾶκός τ' ἐστὶ Θεσπρωτοῦ Διός
τέρας τ' ἄπιστον, αἱ προσήγοροι δρύες,
ὑφ' ὧν σὺ λαμπρῶς κοὐδὲν αἰνικτηρίως
προσηγορεύθης ἡ Διὸς κλεινὴ δάμαρ
μέλλουσ' ἔσεσθαι – τῶνδε προσσαίνει σέ τι; –
ἐντεῦθεν οἰστρήσασα τὴν παρακτίαν
κέλευθον ἦιξας πρὸς μέγαν κόλπον Ῥέας,
ἀφ' οὗ παλιμπλάγκτοισι χειμάζηι δρόμοις·
χρόνον δὲ τὸν μέλλοντα πόντιος μυχός,
σαφῶς ἐπίστασ', Ἰόνιος κεκλήσεται,
τῆς σῆς πορείας μνῆμα τοῖς πᾶσιν βροτοῖς.
σημεῖά σοι τάδ' ἐστὶ τῆς ἐμῆς φρενός,
ὡς δέρκεται πλέον τι τοῦ πεφασμένου.
τὰ λοιπὰ δ' ὑμῖν τῆιδέ τ' εἰς κοινὸν φράσω,
εἰς ταὐτὸν ἐλθὼν τῶν πάλαι λόγων ἴχνος.
ἔστιν πόλις Κάνωβος, ἐσχάτη χθονός,

la Nilotide, dove è destino che tu, Io, fondi per te e per i tuoi figli una lontana colonia.

Di tutto questo, se qualcosa ti è oscuro, se non hai capito, chiedimi ancora, e saprai tutto con chiarezza. Ho tempo da perdere qui: più di quanto vorrei averne!

CORIFEA

Se qualcosa ancora manca, se hai tralasciato qualcosa di quel che accadrà durante il suo rovinoso vagare, dillo. Se invece le hai detto tutto, facci il favore che ti abbiamo chiesto: tu sai quale.

PROMETEO

Lei ha saputo tutto, fino alla fine, del suo viaggio. E perché sappia che non ha perso tempo ad ascoltarmi, dirò quanto ha sofferto prima di giungere qui: questa sarà la conferma delle mie parole.

Tralascerò la gran parte della storia e vado subito all'inizio del tuo vagabondare: dopo che giungesti alle pianure Molossie sulla cresta del monte presso Dodona, dove sta il seggio profetico di Zeus di Tesprozia e il prodigio incredibile delle querce parlanti, proprio da esse, luminosamente e senza enigmi, ti fu preannunciato che saresti diventata la gloriosa sposa di Zeus: non ti lusingano un po' queste parole?

Da là, spinta dall'estro, seguisti la riva del mare e giungesti al grande golfo di Rea; ma eccoti di nuovo a correre via, sospinta dall'errabonda tempesta: in futuro però, sappilo, quell'insenatura di mare verrà chiamata Ionio e, con il tuo nome, ricorderà il tuo passaggio a tutti i mortali. Ti do questa prova che la mia mente vede lontano, ben oltre ciò che appare.

Ora parlerò a voi e a lei insieme, riprendendo il filo del discorso di prima. C'è una città – Canobo – ai confi-

Νείλου πρὸς αὐτῶι στόματι καὶ προσχώματι·
ἐνταῦθα δή σε Ζεὺς τίθησιν ἔμφρονα
ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θιγὼν μόνον·
ἐπώνυμον δὲ τῶν Διὸς γεννημάτων
τέξεις κελαινὸν Ἔπαφον, ὃς καρπώσεται
ὅσην πλατύρρους Νεῖλος ἀρδεύει χθόνα.
πέμπτη δ' ἀπ' αὐτοῦ γέννα πεντηκοντάπαις
πάλιν πρὸς Ἄργος οὐχ ἑκοῦσ' ἐλεύσεται
θηλύσπορος, φεύγουσα συγγενῆ γάμον
ἀνεψιῶν· οἱ δ' ἐπτοημένοι φρένας,
κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι,
ἥξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους, φθόνον δὲ σωμάτων ἕξει θεός·
Πελασγία δὲ δέξεται ‹. . . .
. . . . . .› θηλυκτόνωι
ἄρει δαμέντων νυκτιφρουρήτωι θράσει·
γυνὴ γὰρ ἄνδρ' ἕκαστον αἰῶνος στερεῖ,
δίθηκτον ἐν σφαγῆσι βάψασα ξίφος.
τοιάδ' ἐπ' ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς ἔλθοι Κύπρις.
μίαν δὲ παίδων ἵμερος θέλξει τὸ μή
κτεῖναι ξύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυνθήσεται
γνώμην· δυοῖν δὲ θάτερον βουλήσεται,
κλύειν ἄναλκις μᾶλλον ἢ μιαιφόνος.
αὕτη κατ' Ἄργος βασιλικὸν τέξει γένος.
μακροῦ λόγου δεῖ ταῦτ' ἐπεξελθεῖν τορῶς·
σπορᾶς γε μὴν ἐκ τῆσδε φύσεται θρασύς,
τόξοισι κλεινός, ὃς πόνων ἐκ τῶνδ' ἐμέ
λύσει· τοιόνδε χρησμὸν ἡ παλαιγενὴς
μήτηρ ἐμοὶ διῆλθε, Τιτανὶς Θέμις·
ὅπως δὲ χὤπηι, ταῦτα δεῖ μακροῦ λόγου
εἰπεῖν, σύ τ' οὐδὲν ἐκμαθοῦσα κερδανεῖς.
ΙΩ ἐλελεῦ ἐλελεῦ·
ὑπό μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπλῆγες μανίαι θάλπουσ'.

ni del territorio del Nilo: sorge sul terreno di riporto, presso la foce del fiume. Lì Zeus ti farà ritornare in te stessa, toccandoti con la sua mano senza farti paura, sfiorandoti solo: allora un figlio della stirpe di Zeus, che prenderà nome da quel tocco, il nero Epafo tu partorirai e lui raccoglierà i frutti di tutta la terra irrigata dall'ampio Nilo.

Alla quinta generazione dopo di lui cinquanta tue discendenti ritorneranno ad Argo: non vi andranno di loro volontà, ma per sfuggire alle nozze incestuose con i loro cugini. Ma loro eccitati dalla passione, come sparvieri che non lasciano scappare lontano le colombe, arriveranno in caccia della loro preda – caccia proibita – per sposarle: ma il dio proibirà loro di avventarsi su quei corpi. La terra dei Pelasgi li accoglierà ‹...›, e poi verranno uccisi: furibonda strage, furore di donne in una notte di veglia. Ogni sposa priverà della vita il suo uomo e nell'eccidio ogni donna bagnerà nel sangue una spada affilata: facesse altrettanto la Cipride dea contro i miei nemici! Una sola delle fanciulle si innamorerà e non vorrà uccidere il suo sposo: l'intenzione affilata del delitto si spunterà per amore. E farà la sua scelta: preferirà essere chiamata vigliacca e non assassina. Ad Argo da lei nascerà una stirpe regale. Ci vorrebbe un lungo discorso per raccontare tutto per bene; ti dico solo che da questo seme nascerà un figlio coraggioso, che avrà gloria con il suo arco: e sarà lui che mi libererà da queste pene. Questa profezia mi ha fatto mia madre, la Titanide, l'antichissima Themis: ma ci vorrebbe troppo tempo per dire come e quando tutto questo accadrà. E tu non avresti alcun vantaggio a saperlo.

IO

Uh uh!

Di nuovo mi prende... lo sfacelo... colpi di frusta dentro
[la testa; mi eccita l'assillo,

οἴστρου δ' ἄρδις χρίει ζάπυρος·
κραδία δὲ φόβωι φρένα λακτίζει,
τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἑλίγδην,
ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης πνεύματι μάργωι
γλώσσης ἀκρατής, θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῆι
στυγνῆς πρὸς κύμασιν ἄτης.

ΧΟ. ἦ σοφός, ἦ σοφὸς ἦν str.
ὃς πρῶτος ἐν γνώμαι τόδ' ἐβάστασε καὶ
γλώσσαι διεμυθολόγησεν,
ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῶι,
καὶ μήτε τῶν πλούτωι διαθρυπτομένων
μήτε τῶν γένναι μεγαλυνομένων
ὄντα χερνήταν ἐραστεῦσαι γάμων.

μήποτε, μήποτ' ἔμ' ὦ ant.
Μοῖραι «⏑ – – –» λεχέων Διὸς εὐ-
νάτειραν ἴδοισθε πέλουσαν,
μηδὲ πλαθείην γαμέται τινὶ τῶν ἐξ Οὐρανοῦ·
ταρβῶ γὰρ ἀστεργάνορα παρθενίαν
εἰσορῶσ' Ἰοῦς ἀμαλαπτομέναν
δυσπλάνοις Ἥρας ἀλατείαις πόνων.

ἐμοὶ δ', ὁπόθι μὲν ὁμαλός, ὁ γάμος ἄφοβος, οὐ- epod.
‹δὲ› δέδια· μὴ δὲ κρεισσόνων {θεῶν ἔρως}
ἄφυκτον ὄμμα προσδράκοι {με}.
ἀπόλεμος ὅδε γ' ὁ πόλεμος, ἄπορα πόριμος· οὐδ'
ἔχω τί ἂν γενοίμαν·
τὰν Διὸς γὰρ οὐχ ὁρῶ μῆτιν ὅπαι φύγοιμ' ἄν.

ΠΡ. ἦ μὴν ἔτι Ζεύς, καίπερ αὐθάδη φρονῶν,

il punteruolo dell'estro è un ferro rovente che mi
[tormenta...
e il cuore scalcitra per la paura,
e i miei occhi roteano in tondo!
Via! Di corsa, trascinata via dal soffio della follia,
la mia lingua... non mi controllo: parole melmose
[sbattono a caso
contro le ondate della mia odiosa rovina.

CORO
Com'era saggio, com'era saggio
colui che per primo elaborò questo pensiero
e lo espresse con queste parole:
«Di gran lunga è meglio sposare chi ti è pari:
con chi è abituato a vivere nel lusso e nell'opulenza,
con chi si fa vanto della sua nobile stirpe
il manovale non brami le nozze.»

Mai, mai, Moire,
‹...› mi vedrete
accostarmi al letto di Zeus,
mai apprestarmi alle nozze con qualcuno degli dèi figli
[di Urano:
ho paura a vedere questa fanciulla che non voleva
[il maschio,
a vedere Io sfigurata
in questo errante vagabondare per punizione di Era.

Per me, allora, voglio nozze tra pari, nozze senza timore;
mi angoscia che qualcuno degli dèi potenti {che il
[desiderio degli dèi}
posi il suo occhio {su di me} e non mi dia scampo:
è una guerra senza storia, una via senza via di uscita,
né posso sapere che cosa ne sarebbe di me.
Non vedo come si possa sfuggire se la mente di Zeus
[ti cattura.

PROMETEO
Già, Zeus! Tanto superbo della sua intelligenza, ep-

ἔσται ταπεινός, οἷον ἐξαρτύεται
γάμον γαμεῖν, ὃς αὐτὸν ἐκ τυραννίδος
θρόνων τ' ἄϊστον ἐκβαλεῖ· πατρὸς δ' ἀρὰ
Κρόνου τότ' ἤδη παντελῶς κρανθήσεται
ἣν ἐκπίτνων ἠρᾶτο δηναιῶν θρόνων.
τοιῶνδε μόχθων ἐκτροπὴν οὐδεὶς θεῶν
δύναιτ' ἂν αὐτῶι πλὴν ἐμοῦ δεῖξαι σαφῶς·
ἐγὼ τάδ' οἶδα χὠι τρόπωι. πρὸς ταῦτά νυν
θαρσῶν καθήσθω τοῖς πεδαρσίοις κτύποις
πιστὸς τινάσσων τ' ἐν χεροῖν πύρπνουν βέλος·
οὐδὲν γὰρ αὐτῶι ταῦτ' ἐπαρκέσει τὸ μὴ οὐ
πεσεῖν ἀτίμως πτώματ' οὐκ ἀνασχετά.
τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται
ἐπ' αὐτὸς αὐτῶι, δυσμαχώτατον τέρας,
ὃς δὴ κεραυνοῦ κρείσσον' εὑρήσει φλόγα
βροντῆς θ' ὑπερβάλλοντα καρτερὸν κτύπον
θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον
ἢ τρίκροον αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος σκεδᾶι.
πταίσας δὲ τῶιδε πρὸς κακῶι μαθήσεται
ὅσον τό τ' ἄρχειν καὶ τὸ δουλεύειν δίχα.

ΧΟ. σύ θην, ἃ χρήιζεις, ταῦτ' ἐπιγλωσσᾶι Διός.

ΠΡ. ἅπερ τελεῖται, πρὸς δ' ἃ βούλομαι λέγω.

ΧΟ. καὶ προσδοκᾶν χρὴ δεσπόσειν Ζηνός τινα;

ΠΡ. καὶ τῶνδέ γ' ἔξει δυσλοφωτέρους πόνους.

ΧΟ. πῶς οὐχὶ ταρβεῖς τοιάδ' ἐκρίπτων ἔπη;

ΠΡ. τί δαὶ φοβοίμην, ὧι θανεῖν οὐ μόρσιμον;

pure è un miserabile perché sta preparandosi a nozze che rovesceranno il suo trono e abbatteranno la sua tirannide. La maledizione del padre Crono allora sarà perfettamente compiuta: maledetto l'aveva mentre veniva rovesciato dal suo antichissimo trono!

E come evitare queste pene nessuno degli dèi, nessuno tranne me, potrebbe indicarlo a Zeus con chiarezza. Io solo lo so: io so come può fare. Stia pure seduto sul suo trono, confidi nei tuoni che squassano la terra, nel dardo del fulmine che sferra dalle sue mani: tuoni e fulmini non gli serviranno ad evitare il tonfo umiliante, inesorabile!

Si sta preparando da sé il suo rivale: una creatura prodigiosa, invincibile, che saprà trovare una fiamma più potente di ogni fulmine, uno schianto più forte e tonante di ogni tuono; e anche il flagello marino che scuote la terra, il tridente affilato di Poseidone, verrà spezzato. Zeus incorrerà in questa sventura e allora imparerà quanto sia diverso comandare o servire.

CORIFEA

Tu fai profezie in base alle tue speranze, e oltraggi Zeus.

PROMETEO

Tutto questo si compirà! Ma è vero: quanto dico è proprio ciò che desidero.

CORIFEA

E dobbiamo credere che qualcuno sarà il padrone di Zeus?

PROMETEO

Sì: e lui subirà punizioni molto più pesanti di queste.

CORIFEA

E come fai a non spaventarti nel pronunciare queste parole?

PROMETEO

Di che cosa dovrei aver ancora paura? Di morire forse? Non fa parte del mio destino.

ΧΟ. ἀλλ' ἄθλον ἄν σοι τοῦδ' ἔτ' ἀλγίω πόροι.
ΠΡ. ὃ δ' οὖν ποείτω· πάντα προσδοκητά μοι.
ΧΟ. οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί.
ΠΡ. σέβου, προσεύχου, θῶπτε τὸν κρατοῦντ' ἀεί·
ἐμοὶ δ' ἔλασσον Ζηνὸς ἢ μηδὲν μέλει.
δράτω, κρατείτω τόνδε τὸν βραχὺν χρόνον
ὅπως θέλει· δαρὸν γὰρ οὐκ ἄρξει θεοῖς.
ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε τὸν Διὸς τρόχιν,
τὸν τοῦ τυράννου τοῦ νέου διάκονον·
πάντως τι καινὸν ἀγγελῶν ἐλήλυθεν.
ΕΡΜΗΣ
σὲ τὸν σοφιστήν, τὸν πικρῶς ὑπέρπικρον,
τὸν ἐξαμαρτόντ' εἰς θεοὺς ἐφημέροις
πορόντα τιμάς, τὸν πυρὸς κλέπτην λέγω·
πατὴρ ἄνωγέ σ' οὕστινας κομπεῖς γάμους
αὐδᾶν, πρὸς ὧν γ' ἐκεῖνος ἐκπίπτει κράτους·
καὶ ταῦτα μέντοι μηδὲν αἰνικτηρίως,
ἀλλ' αὖθ' ἕκαστα φράζε. μηδ' ἐμοὶ διπλᾶς
ὁδοὺς Προμηθεῦ προσβάλῃς· ὁρᾷς δ' ὅτι
Ζεὺς τοῖς τοιούτοις οὐχὶ μαλθακίζεται.
ΠΡ. σεμνόστομός γε καὶ φρονήματος πλέως
ὁ μῦθός ἐστιν, ὡς θεῶν ὑπηρέτου.
νέον νέοι κρατεῖτε, καὶ δοκεῖτε δή
ναίειν ἀπενθῆ πέργαμ'. οὐκ ἐκ τῶνδ' ἐγὼ
δισσοὺς τυράννους ἐκπεσόντας ἡισθόμην;
τρίτον δὲ τὸν νῦν κοιρανοῦντ' ἐπόψομαι
αἴσχιστα καὶ τάχιστα. μή τί σοι δοκῶ
ταρβεῖν ὑποπτήσσειν τε τοὺς νέους θεούς;
πολλοῦ γε καὶ τοῦ παντὸς ἐλλείπω. σὺ δέ
κέλευθον ἥνπερ ἦλθες ἐγκόνει πάλιν·
πεύσῃ γὰρ οὐδὲν ὧν ἀνιστορεῖς ἐμέ.

CORIFEA
Ma potrebbe capitarti una prova ancora più dolorosa di questa!
PROMETEO
E mi capiti pure! Io oramai mi aspetto di tutto.
CORIFEA
Saggio è chi si inchina di fronte all'Inevitabile.
PROMETEO
E tu adora, prega, adula sempre chi comanda: a me, di Zeus, mi importa meno di niente. Faccia pure, comandi, per questo breve tempo, come vuole: non sarà ancora a lungo il capo degli dèi. Ma ecco: vedo arrivare il galoppino di Zeus, il corriere del nuovo tiranno. Viene certo ad annunciare qualcosa di nuovo.
HERMES
Tu che sei sapientissimo; tu che sei durissimamente durissimo; tu che hai fatto torto agli dèi dando onori agli uomini che vivono un giorno; a te, ladro del fuoco, io comunico questo: il padre comanda che tu dica ad alta voce di queste nozze di cui cianci, e riveli chi rovescerà il suo potere. Parla e non fare il misterioso: di' chiaramente ogni cosa!
Non farmi fare due volte il viaggio, Prometeo! Vedi che Zeus, con questi tuoi modi, non si rabbonisce di certo!
PROMETEO
Che paroloni, che concettoso questo discorso: eh già, è il servo degli dèi! Nuovo potere, nuovi padroni: e voi ora credete di abitare in una fortezza inaccessibile al dolore. Ma io, da là, non ne ho visti ben due, di tiranni, cadere giù a precipizio? E il terzo, che ora comanda, lo vedrò cadere ancora più in basso, ancora più presto. Credi forse che io tremi di paura e mi inchini davanti ai nuovi dèi? Mai più! Tu dunque sbrigati: rifai la strada da cui sei venuto! Non puoi convincermi a dirti niente di ciò che mi chiedi.

ΕΡ. τοιοῖσδε μέντοι καὶ πρὶν αὐθαδίσμασιν
εἰς τάσδε σαυτὸν πημονὰς καθώρμισας.
ΠΡ. τῆς σῆς λατρείας τὴν ἐμὴν δυσπραξίαν,
σαφῶς ἐπίστασ', οὐκ ἂν ἀλλάξαιμ' ἐγώ.
‹ΕΡ.› κρεῖσσον γάρ, οἶμαι, τῆιδε λατρεύειν πέτραι
ἢ πατρὶ φῦναι Ζηνὶ πιστὸν ἄγγελον.
‹ΠΡ. . . . . .›
οὕτως ὑβρίζειν τοὺς ὑβρίζοντας χρεών.
ΕΡ. χλιδᾶν ἔοικας τοῖς παροῦσι πράγμασιν.
ΠΡ. χλιδῶ; χλιδῶντας ὧδε τοὺς ἐμοὺς ἐγώ
ἐχθροὺς ἴδοιμι· καὶ σὲ δ' ἐν τούτοις λέγω.
ΕΡ. ἦ κἀμὲ γάρ τι ξυμφοραῖς ἐπαιτιᾶι;
ΠΡ. ἁπλῶι λόγωι τοὺς πάντας ἐχθαίρω θεούς,
ὅσοι παθόντες εὖ κακοῦσί μ' ἐκδίκως.
ΕΡ. κλύω σ' ἐγὼ μεμηνότ' οὐ σμικρὰν νόσον.
ΠΡ. νοσοῖμ' ἄν, εἰ νόσημα τοὺς ἐχθροὺς στυγεῖν.
ΕΡ. εἴης φορητὸς οὐκ ἄν, εἰ πράσσοις καλῶς.
ΠΡ. ὤιμοι.

HERMES
Spavalderie simili a quelle di prima: e guarda in che bel porto di tormenti sei naufragato!
PROMETEO
Non scambierei mai, sappilo bene, la mia disgrazia con la tua schiavitù.
‹HERMES›
Eh già! Credo proprio sia molto meglio stare qui, prigionieri, incatenati a questa roccia, piuttosto che essere il fidato messaggero del padre Zeus!
‹PROMETEO
...›
Per forza chi è violento fa violenza!
HERMES
Sembreresti orgoglioso di questa tua condizione...
PROMETEO
Ah sì, orgoglioso? Allora, vorrei vedere orgogliosi così i miei nemici: e ti metto fra quelli.
HERMES
Ehi! Ora riesci a incolpare anche me, non so come, della tua disgrazia?
PROMETEO
In poche parole: io odio tutti quanti gli dèi che da me hanno avuto del bene e mi hanno ricambiato facendomi del male.
HERMES
A quanto sento sei malato di mente: una malattia grave.
PROMETEO
Malato sì: se è malattia odiare i propri nemici.
HERMES
Davvero non saresti tollerabile se non versassi in queste condizioni!
PROMETEO
Ahimè!

ΕΡ. τόδε Ζεὺς τοὔπος οὐκ ἐπίσταται.
ΠΡ. ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος.
ΕΡ. καὶ μὴν σύ γ' οὔπω σωφρονεῖν ἐπίστασαι.
ΠΡ. σὲ γὰρ προσηύδων οὐκ ἄν, ὅνθ' ὑπηρέτην.
ΕΡ. ἐρεῖν ἔοικας οὐδὲν ὧν χρήιζει πατήρ.
ΠΡ. καὶ μὴν ὀφείλων γ' ἂν τίνοιμ' αὐτῶι χάριν.
ΕΡ. ἐκερτόμησας δῆθεν ὥσ‹τε› παῖδά με.
ΠΡ. οὐ γὰρ σὺ παῖς τε κἄτι τοῦδ' ἀνούστερος,
εἰ προσδοκᾶις ἐμοῦ τι πεύσεσθαι πάρα;
οὐκ ἔστιν ἄικισμ' οὐδὲ μηχάνημ' ὅτωι
προτρέψεταί με Ζεὺς γεγωνῆσαι τάδε
πρὶν ἂν χαλασθῆι δεσμὰ λυμαντήρια.
πρὸς ταῦτα ῥιπτείσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ,
λευκοπτέρωι δὲ νιφάδι καὶ βροντήμασι
χθονίοις κυκάτω πάντα καὶ ταρασσέτω·
γνάμψει γὰρ οὐδὲν τῶνδέ μ' ὥστε καὶ φράσαι
πρὸς οὗ χρεών νιν ἐκπεσεῖν τυραννίδος.
ΕΡ. ὅρα νυν εἴ σοι ταῦτ' ἀρωγὰ φαίνεται.
ΠΡ. ὤπται πάλαι δὴ καὶ βεβούλευται τάδε.
ΕΡ. τόλμησον ὦ μάταιε, τόλμησόν ποτε
πρὸς τὰς παρούσας πημονὰς ὀρθῶς φρονεῖν.

HERMES
Questa parola Zeus non la conosce!
PROMETEO
La imparerà: il tempo invecchia e insegna ogni cosa.
HERMES
Certo è che tu non hai imparato ancora a stare bene al tuo posto!
PROMETEO
E già: infatti non dovrei parlare con te che non sei altro che un servo!
HERMES
A quanto pare, dunque, non mi dici nulla di quanto ti ha chiesto il padre.
PROMETEO
Ecco: digli che gli devo molto e che lo ricambierò.
HERMES
Ti prendi gioco di me, come se fossi un bambino.
PROMETEO
Un bambino? No, sei molto più stupido se credi di potermi convincere in qualche modo. Non esiste tortura, non esiste mezzo, con cui Zeus potrà convincermi a rivelargli queste cose, se prima non fa cessare la pena umiliante di queste catene. Ecco: lanci pure qui la sua folgore che incenerisce e con i candidi fiocchi di neve, con i suoi tuoni tutto scuota e sconvolga, non mi piegherò di fronte a niente e non gli dirò chi rovescerà la sua tirannide.
HERMES
Vedi un po' se ti pare che questo atteggiamento ti procuri vantaggi...
PROMETEO
Ho già visto, ho già deciso così.
HERMES
Abbi il coraggio, pazzo, il coraggio di rinsavire, a fronte di queste torture.

ΠΡ. ὀχλεῖς μάτην με κῦμ' ὅπως παρηγορῶν.
εἰσελθέτω σε μήποθ' ὡς ἐγὼ Διός
γνώμην φοβηθεὶς θηλύνους γενήσομαι
καὶ λιπαρήσω τὸν μέγα στυγούμενον
γυναικομίμοις ὑπτιάσμασιν χερῶν
λῦσαί με δεσμῶν τῶνδε· τοῦ παντὸς δέω.
ΕΡ. λέγων ἔοικα πολλὰ καὶ μάτην ἐρεῖν·
τέγγει γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσσει λιταῖς
ἐμαῖς, δακὼν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγὴς
πῶλος βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχει.
ἀτὰρ σφοδρύνει γ' ἀσθενεῖ σοφίσματι·
αὐθαδία γὰρ τῶι φρονοῦντι μὴ καλῶς
αὐτὴ κατ' αὐτὴν οὐδενὸς μεῖζον σθένει.
σκέψαι δ', ἐὰν μὴ τοῖς ἐμοῖς πεισθῆις λόγοις,
οἷός σε χειμὼν καὶ κακῶν τρικυμία
ἔπεισ' ἄφυκτος· πρῶτα μὲν γὰρ ὀκρίδα
φάραγγα βροντῆι καὶ κεραυνίαι φλογί
πατὴρ σπαράξει τήνδε καὶ κρύψει δέμας
τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλη σε βαστάσει·
μακρὸν δὲ μῆκος ἐκτελευτήσας χρόνου
ἄψορρον ἥξεις εἰς φάος, Διὸς δέ τοι
πτηνὸς κύων, δαφοινὸς αἰετός, λάβρως
διαρταμήσει σώματος μέγα ῥάκος,
ἄκλητος ἕρπων δαιταλεὺς πανήμερος,
κελαινόβρωτον δ' ἦπαρ ἐκθοινάσεται.
τοιοῦδε μόχθου τέρμα μή τι προσδόκα
πρὶν ἂν θεῶν τις διάδοχος τῶν σῶν πόνων
φανῆι θελήσηι τ' εἰς ἀναύγητον μολεῖν
Ἅιδην κνεφαίά τ' ἀμφὶ Ταρτάρου βάθη.
πρὸς ταῦτα βούλευ', ὡς ὅδ' οὐ πεπλασμένος
ὁ κόμπος, ἀλλὰ καὶ λίαν εἰρημένος·
ψευδηγορεῖν γὰρ οὐκ ἐπίσταται στόμα
τὸ Διὸν, ἀλλὰ πᾶν ἔπος τελεῖ. σὺ δέ

PROMETEO
Mi molesti inutilmente: ma è come se parlassi alle onde del mare. Non credere mai che io possa aver paura delle decisioni di Zeus, che diventi timoroso come una femmina: no, non verrò certo a pregare colui che odio così tanto, facendo come le supplici, con le mani protese, perché mi liberi da queste catene. Proprio no!

HERMES
Mi sembra di aver parlato troppo e per niente: tu non ti ammorbidisci, non ti addolcisci per le mie suppliche. Anzi: mordi il morso come un puledro appena domato che si ribella e battaglia contro le redini. Ma è tutto furore senza cervello: l'arroganza, per chi è intelligente, non è un bene, e di per sé è pura impotenza. Considera invece, se non ti lasci convincere dalle mie parole, quale tempesta, che ondate alte di dolore ti travolgeranno: e non avrai scampo.

Prima di tutto il padre frantumerà questa rupe scoscesa con il tuono e con la fiamma del fulmine e seppellirà il tuo corpo sotto il peso di una morsa di pietra. Passerà molto tempo e alla fine tornerai di nuovo alla luce, e allora il cane alato di Zeus, l'aquila avida di sangue, ingorda sbranerà il tuo corpo, come un grande straccio di carne: non invitata, planerà su di te e verrà a banchettare per tutto il giorno, a divorarti il fegato scuro. Non aspettare il termine di questo tormento: non finirà prima che non appaia un dio che ti dia il cambio in questa pena e precipiti nel buio dell'Ade, nell'abisso tenebroso del Tartaro.

Ora sai tutto: prendi le tue decisioni! Ma bada che quanto ti dico non è millanteria o minaccia vana! Ti ho detto tutto per bene, ho parlato anche troppo: non sa dire il falso la bocca di Zeus e ogni sua parola si compie.

πάπταινε καὶ φρόντιζε, μηδ' αὐθαδίαν
εὐβουλίας ἀμείνον' ἡγήσηι ποτέ.
ΧΟ. ἡμῖν μὲν Ἑρμῆς οὐκ ἄκαιρα φαίνεται
λέγειν· ἄνωγε γάρ σε τὴν αὐθαδίαν
μεθέντ' ἐρευνᾶν τὴν σοφὴν εὐβουλίαν.
πείθου· σοφῶι γὰρ αἰσχρὸν ἐξαμαρτάνειν.
ΠΡ. εἰδότι τοί μοι τάσδ' ἀγγελίας ὅδ' ἐθώϋξεν·
πάσχειν δὲ κακῶς ἐχθρὸν ὑπ' ἐχθρῶν οὐδὲν
[ἀεικές.
πρὸς ταῦτ' ἐπί μοι ῥιπτείσθω μὲν πυρὸς ἀμφήκης
βόστρυχος, αἰθὴρ δ' ἐρεθιζέσθω
βροντῆι σφακέλωι τ' ἀγρίων ἀνέμων,
χθόνα δ' ἐκ πυθμένων αὐταῖς ῥίζαις
πνεῦμα κραδαίνοι,
κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ ῥοθίωι ξυγχώσειεν
τῶν οὐρανίων ἄστρων διόδους·
εἰς δὲ κελαινὸν Τάρταρον ἄρδην ῥίψειε δέμας
τοὐμὸν ἀνάγκης στερραῖς δίναις·
πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.
ΕΡ. τοιάδε μέντοι τῶν φρενοπλήκτων
βουλεύματ' ἔπη τ' ἐστὶν ἀκοῦσαι.
τί γὰρ ἐλλείπει μὴ ‹οὐ› παραπαίειν
ἡ τοῦδ' εὐχή; τί χαλᾶι μανιῶν;
ἀλλ' οὖν ὑμεῖς γ', αἱ πημοσύναις
ξυγκάμνουσαι ταῖς τοῦδε, τόπων
μετά ποι χωρεῖτ' ἐκ τῶνδε θοῶς,
μὴ φρένας ὕμων ἠλιθιώσηι
βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον.
ΧΟ. ἄλλό τι φώνει καὶ παραμυθοῦ μ' ὅτι καὶ πείσεις·
οὐ γὰρ δήπου τοῦτό γε τλητὸν παρέσυρας ἔπος.
πῶς με κελεύεις κακότητ' ἀσκεῖν;
μετὰ τοῦδ' ὅτι χρὴ πάσχειν ἐθέλω·
τοὺς προδότας γὰρ μισεῖν ἔμαθον,

Tu rifletti e bada di non credere che l'arroganza sia più vantaggiosa della prudenza.
CORIFEA
A noi sembra che Hermes non abbia detto cose inopportune: ti esorta a deporre la tua arroganza e a metterti sulla via di una decisione prudente e saggia. Dagli retta: per chi sa è una vergogna continuare a sbagliare.
PROMETEO
Costui mi ha fatto il suo proclama, ma io già sapevo tutto:
patire per colpa dei propri nemici non è cosa ignobile.
Perciò scagli pure su di me il guizzo tagliente
di fuoco, e il cielo si squarci
per i tuoni, per la raffica di venti selvaggi;
la terra sia divelta dalle radici,
dall'impeto distruttore del vento;
le ondate del mare con violento fragore irrompano
su fino al cielo, a interrompere la corsa degli astri;
nel Tartaro scuro faccia precipitare giù il mio corpo,
giù nei vortici inflessibili di necessità.
Comunque non potrà darmi la morte.
HERMES
Queste che sento sono proprio parole
di una mente bacata.
Le sue imprecazioni sono tutte un delirio:
perché ‹non› la smette con questa follia?
Ma su ora voi, che per le sue pene
soffrite con lui, andate
via da qui, presto, ché non restiate
stordite, tramortite
dal boato inesorabile del tuono.
CORIFEA
Dimmi altro: servono altri argomenti per convincermi.
Ciò che hai detto è intollerabile:
come fai a comandarmi di comportarmi da vile?
Voglio soffrire con lui per quanto è necessario.
I traditori! Ho imparato a odiarli,

κοὐκ ἔστι νόσος τῆσδ' ἥντιν' ἀπέπτυσα μᾶλλον.
ΕΡ. ἀλλ' οὖν μέμνησθ' ἃ γ' ἐγὼ προλέγω,
μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι μέμψησθε τύχην,
μηδέ ποτ' εἴπηθ' ὡς Ζεὺς ὕμας
εἰς ἀπρόοπτον πῆμ' εἰσέβαλεν·
μὴ δῆτ', αὐταὶ δ' ὑμᾶς αὐτάς·
εἰδυῖαι γὰρ κοὐκ ἐξαίφνης οὐδὲ λαθραίως
εἰς ἀπέραντον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.
ΠΡ. καὶ μὴν ἔργωι κοὐκέτι μύθωι χθὼν σεσάλευται,
βρυχία δ' ἠχὼ παραμυκᾶται
βροντῆς, ἕλικες δ' ἐκλάμπουσι στεροπῆς ζάπυροι,
στρόμβοι δὲ κόνιν εἰλίσσουσι,
σκιρτᾶι δ' ἀνέμων πνεύματα πάντων
εἰς ἄλληλα στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα,
ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντωι.
τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ Διόθεν
τεύχουσα φόβον στείχει φανερῶς.
ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθὴρ κοινὸν φάος εἰλίσσων,
ἐσορᾶις μ' ὡς ἔκδικα πάσχω;

e non c'è male al mondo che disprezzi più di questo.
HERMES
E allora tenete bene a mente ciò che ora vi dico:
quando sarete preda della rovina, allora non accusate [il caso,
non dite mai che fu Zeus
a gettarvi in una pena imprevedibile.
No, proprio no! Siete voi stesse che vi rovinate!
Sapete tutto bene: non vi accadrà nulla di sorpresa,
non sarete intrappolate con l'inganno!
Intricate nella rete inestricabile della rovina
vi troverete per la vostra stoltezza.
PROMETEO
È tempo di fatti non più di parole... ecco la terra trema,
l'eco cupa del tuono...
è già un boato... spirali, lampi abbaglianti di fuoco...
un turbine solleva volute di polvere...
sfrenato è il soffio dei venti,
l'uno contro l'altro in lotta impetuosa...
il cielo è sconvolto, si confonde col mare.
Sono i colpi di Zeus contro di me:
cresce il terrore, eccolo, è qui...
Tu madre mia veneranda,
e tu cielo che fai ruotare tutt'intorno la luce,
mi vedi? Quanto soffro è ben oltre i confini di Dike!

Orestea
(AGAMENNONE, COEFORE, EUMENIDI)

Datazione

*Nell'*hypothesis *all'*Agamennone *è indicata la data della messa in scena della trilogia a cui seguiva il dramma satiresco* Proteo*: «sotto l'arconte Filocleo, nel secondo anno della 80ª Olimpiade (459/458 a.C.). Primo fu Eschilo con* Agamennone, Coefore, Eumenidi*, e il dramma satiresco* Proteo».

Un passaggio della Vita di Eschilo *porta una notizia, di cui non è possibile stabilire quanto sia fondata e antica la fonte, secondo la quale «alcuni dicono che durante la rappresentazione delle* Eumenidi *quando fece entrare quel coro in ordine sparso colpì a tal punto il pubblico, che i bambini svennero e le donne incinte abortirono»* (τινὲς δέ φασιν ἐν τῇι ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλῆξαι τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψύξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι, Vita *9*).

Il titolo *Orestea*

*Aristofane cita come prologo dell'*Orestea (ἐξ Ὀρεστείας, Rane, *1124 sgg.*) *alcuni versi che non appartengono all'*Agamennone*: come viene detto nella commedia aristofanea, le battute sono pronunciate da Oreste, reduce ad Argo, che si trova «sulla tomba del padre»* (ἐπὶ τῶι τύμβωι λέγει τῶι τοῦ πατρός τεθνεῶτος, Rane, *1139-40*). *I tre versi sono stati dunque restituiti come pertinenti al prologo delle* Coefore*, e in particolare come battute iniziali di Oreste* (Rane, *1126-8*=Coefore, *fr. 1*).

*Nel Laurenziano Mediceo gr. 32, 9 (M) per la caduta di una parte dei fogli è intervenuta una confusione tra il testo del finale dell'*Agamennone *e il testo del prologo delle* Coefore*: nelle prime edizioni cinquecentine delle tragedie eschilee risultavano dunque soltanto sei drammi e non sette. Per la contiguità venutasi a creare tra la coda e la testa dei due drammi, in una parte della tradizione manoscritta si è provocata la perdita di sezioni consistenti della prima e della seconda tragedia; mentre il testo dell'*Agamennone *è stato recuperato grazie al progresso del lavoro filologico (a partire dalla metà del XV secolo), il testo delle* Coefore *è rimasto gravemente mutilo nella sezione iniziale.*

In questa deleteria confusione fra i testi dei due drammi può forse in qualche modo avere interagito negativamente il titolo complessivo Orestea*; come pare suggerire il testo di Aristofane, alla fine del V secolo, il titolo stava a indicare soltanto quella parte della trilogia in cui Oreste è protagonista: ovvero il secondo dramma* – Coefore – *e forse il secondo e il terzo insieme* – Coefore *più* Eumenidi*. Restava comunque escluso dall'*Orestea *l'*Agamennone*, e a buona ragione dato che Oreste nel primo dramma non ha alcun ruolo e viene solo nominato di sfuggita.*

Il titolo era destinato a essere esteso a tutta la trilogia e ad avere tanta fortuna fino ai nostri giorni; ma forse Aristofane parla di Orestea *in modo del tutto generico. Nella denominazione* Orestea *potrebbe giocare un ruolo decisivo anche la presenza dell'omonima opera lirica di Stesicoro, dai cui scarsi frammenti residui si misura il debito che anche Eschilo contrasse con il più antico poema sia in relazione alla materia mitica sia su specifici dettagli lessicali e suggestioni icastiche: primo fra tutti l'incubo di una serpe con la testa insanguinata nel sogno di Clitemnestra che compare anche nell'opera stesicorea (fr. 42 P).*

*Il titolo complessivo nasce probabilmente dalla necessità pratica di individuare sotto uno stesso nome i drammi di una trilogia di materia omogenea. E oltre all'*Orestea *(più il dramma satiresco* Proteo*) che la tradizione ci ha fortunatamente conservato, possiamo ricostruire intorno ai drammi pervenuti almeno tre, se non quattro, tetralogie omogenee: la tebana, che comprende i* Sette contro Tebe *(con* Laio, Edipo *e il dramma satiresco* La Sfinge*); la storia delle figlie di Danao, che comprende le* Supplici *(con* Figli di Egitto, Danaidi *e il dramma satiresco* Amimone*); e probabilmente la cosiddetta* Prometheia*, che poteva comprendere il* Prometeo incatenato*, il* Prometeo liberato *e forse il* Prometeo portatore di fuoco.

Il *Proteo*

Gli scarsissimi frammenti non consentono di ricostruire quasi nulla del dramma satiresco che chiudeva la tetralogia.

*Si può soltanto cercare di ricostruire, in base al titolo e al personaggio mitico citato, il soggetto della trama: a un certo punto dell'*Agamennone *l'Araldo che annuncia il ritorno del re, rispondendo al Corifeo, inserisce una lunga digressione sulla tempesta che disperse la flotta achea e separò Agamennone dal fratello Menelao (vv. 617 sgg.: la fonte è* Odissea*, III, 130 sgg., in cui però Nestore racconta che una tempesta precedette e un'altra seguì a un litigio che divise Agamennone da Menelao). Nel testo della tragedia resta comunque in sospeso quale sia stata la sorte di Menelao.*

Il dramma satiresco si ricollega con tutta probabilità all'episodio raccontato invece dallo stesso Menelao in Odissea*, IV, 354 sgg. Trattenuto dai venti nell'isola di Faro, Menelao incontra Eidothea, figlia di Proteo il Vecchio del Mare (in uno dei frammenti attribuiti al* Proteo *si trova la notizia che Eschilo avrebbe rinominato con il vezzeggiativo Eidò quella che per Omero era Eidothea – ma diversamente in uno scolio all'episodio omerico di Proteo viene*

riportato che «anche Eschilo nel Proteo la chiama "Eidothea"»: fr. V. 3): la fanciulla suggerisce a Menelao di catturare il Vecchio del Mare – l'inafferrabile e multiforme Proteo, suo padre – mentre pascola la sua mandria di foche per farsi dare informazioni sul suo ritorno. Nell'Odissea è Proteo che, proprio in questo incontro, racconta a Menelao l'avvenuto assassinio di Agamennone imputato da Omero, in questo passo, a Egisto, e la vendetta di Oreste, probabilmente già compiuta (IV, 521-47). La figura fiabesca del Vecchio del Mare, capace di tutte le metamorfosi (nel testo omerico, prima di farsi catturare, si trasforma in leone, in serpente, in pantera, in cinghiale, in acqua, in albero: IV, 456-8) e la sua profezia che ricapitola la storia – dal ritorno di Agamennone fino alla vendetta di Oreste – forniscono a Eschilo un ottimo spunto per chiudere, riassumendo, la trama dell'intera trilogia su altro, più leggero, registro.

Eco nelle fonti letterarie del V secolo

È certo che la trilogia eschilea sotto l'aspetto formale ebbe un fortissimo influsso sulla drammaturgia successiva. Un solo esempio può essere utile per evidenziare quanto alcune soluzioni apparentemente marginali adottate da Eschilo abbiano avuto fortuna come stilemi drammaturgici.

Nell'Agamennone sono inserite due scene in cui il metro del parlato è, anziché il "normale" trimetro giambico, il tetrametro trocaico catalettico (un ritmo più cadenzato e sostenuto, eseguito probabilmente in una forma prossima al recitativo). Si tratta di due momenti particolarmente agitati: la sticomitia in cui le domande del Corifeo si alternano alle grida di Agamennone, assassinato all'interno della reggia (vv. 1344, 1346-7), e il violento scambio dialogico tra Egisto e il Corifeo nell'esodo del dramma, in cui la situazione rischia di degenerare in uno scontro armato

(vv. 1649-73). Questa soluzione ritmica verrà ripresa da Euripide e da Sofocle utilizzando la variazione proprio in casi analoghi a quelli di cui l'Agamennone costituisce più o meno direttamente il paradigma formale: scene particolarmente agitate in cui (come nel momento dell'assassinio) il coro è intensamente partecipe agli eventi e quasi provocato a intervenire direttamente nell'azione drammatica (*cfr.* Elena, 1621-41; Baccanti, 604-41); scene di esodo in cui al passo di marcia anapestico si sostituisce la diversa cadenza del trocheo (esemplate evidentemente sullo scontro coro/Egisto del finale dell'Agamennone): il primo notevole esempio è l'esodo dell'Edipo Re, 1515-30, ma lo scarto trocaico diventa poi una sigla quasi convenzionale di chiusura (ad esempio in Ione, 1606-22; Fenicie, 1758-63) fino a che la variazione giambi/trochei non viene giocata, in modo più raffinato, per segnalare l'uscita di scena definitiva di un personaggio (Cassandra nelle Troiane, 444-61) o per sottolineare formalmente dei finali anticipati o simulati (Elena, 1621-41; Ifigenia in Tauride, 1203-33; Filottete, 1402-8). L'uso di questo modulo è solo un esempio dell'autorità esercitata dalle soluzioni eschilee sull'evoluzione drammaturgica successiva.

La selezione della tradizione dei testi tragici ci ha consegnato la possibilità di verificare l'influsso dell'esempio eschileo su Euripide, di cui abbiamo conservati l'Elettra, datata intorno al 420 a.C., e l'Oreste, datato circa 408 a.C.; e su Sofocle che, forse a ridosso dell'opera euripidea, riprende soggetto e titolo nella sua Elettra (di datazione incerta). Le tre tragedie sono intrise di citazioni eschilee. Notevolissimo è nell'Oreste lo sviluppo, tutto introspettivo e patologico, della persecuzione delle Erinni, diventate ora dèmoni mentali, introiettate come deliri e fantasmi nella mente del matricida. Ma una scena, in particolare, è assolutamente decisiva per mettere in luce il rapporto di Euripide e Sofocle con il modello più antico e per confermare anche una memoria recente dell'Orestea da parte

del pubblico: il riconoscimento di Elettra e Oreste (Coefore, 164-234) costituisce l'ipotesto per due passaggi nelle due Elettra. Nel dramma di Euripide, Oreste dissimula la sua identità anche con la sorella, nella cui umile casa tuttavia si fa ospitare; in un dialogo tra Elettra e un Vecchio contadino, il fido famiglio piange perché ha visto sulla tomba di Agamennone dei segni – un ricciolo di capelli, un'impronta, una veste: le stesse "prove" che suggellano il riconoscimento in Coefore – che attribuisce a Oreste (Euripide, Elettra, 509-40). Ma Elettra (che qui è maschera trasparente di Euripide) sottopone gli indizi portati dal Vecchio a una critica rigorosamente razionale e letteralistica, e smonta sofisticamente, uno per uno, gli elementi di prova: i capelli di un maschio allenato nelle palestre non sono uguali a quelli "pettinati" di una femmina (Euripide, Elettra, 527-31); l'orma non si stampa sul terreno roccioso e comunque la taglia di un piede maschile non è mai uguale a quella di un piede femminile, pur se si tratta di due fratelli (Euripide, Elettra, 534-7); Elettra era bambina all'epoca della partenza di Oreste e non può aver tessuto la veste, che pure andrebbe ben stretta ora al fratello diventato adulto (Euripide, Elettra, 541-4). Al di là dell'opportunità e della coerenza della critica euripidea, è notevole il gioco di riferimento metateatrale con la scena delle Coefore, senza la quale la scena euripidea perde quasi totalmente di senso.

Interessante è vedere come Sofocle si colloca in questo gioco metateatrale a distanza che coinvolge i tragediografi e ha per sponda necessaria la complicità del pubblico. Nella sua Elettra è Crisotemi che porta alla sorella la notizia delle tracce comparse sulla tomba di Agamennone: si tratta ancora di una ciocca di capelli (Sofocle, Elettra, 902-15), l'unico indizio che aveva un fondamento in un rito d'offerta tradizionale e, soprattutto, l'unica prova che aveva resistito all'esame di verosimiglianza, di coerenza e di realismo a cui vengono sottoposte le prove eschilee nel dramma di

Euripide. Nella versione di Sofocle il riconoscimento tra i fratelli viene confermato, più tardi, da una sphragis, il sigillo regale di Agamennone che Oreste esibisce alla sorella come prova certa della sua identità (Sofocle, Elettra, 1223).

Ma non si tratta soltanto di riscontri puntuali limitati a una scena o a uno stilema formale; e neppure, all'opposto, di una generica ispirazione di soggetto: nelle due Elettra e nell'Oreste composizione della trama, costruzione dei caratteri dei personaggi, lessico e soluzioni drammaturgiche sono ispirati da spunti e suggestioni individuabili precisamente nell'Orestea. È del tutto inverosimile che i tragediografi potessero mettere in atto, e soprattutto il pubblico potesse apprezzare, questi riferimenti abbondanti, precisi e sottili, richiamando alla memoria la prima messa in scena della trilogia di più di trent'anni prima. Inverosimile è anche l'ipotesi di un ritorno di fortuna dell'Orestea basato esclusivamente su una larga diffusione libresca del testo, a meno che la produzione editoriale del "libretto" non s'inserisca nel contesto di una ripresa teatrale. Tutto fa pensare a una replica della trilogia databile ai primi anni '20, che aveva riportato in auge il testo di Eschilo sia presso i tragediografi, e sia soprattutto presso gli spettatori del teatro di Dioniso.

Eco nelle fonti iconografiche del V e IV secolo

Nell'Agamennone né l'assassinio del re né quello di Cassandra vengono rappresentati in scena: l'arma dell'assassinio, a quanto si evince dal testo, è una spada (Agamennone, 1525) che poi si chiarirà essere la spada di Egisto (Coefore, 1011).

Nelle Coefore, invece, dopo che si sono alzate le urla di Egisto assassinato da Oreste, Clitemnestra, chiamata dal Servo, esce dalle sue stanze armata di una scure (Coefore, 889-90).

La fortuna iconografica della figura di Clitemnestra armata è precoce: l'arma che compare in mano a Clitemnestra è la spada o la scure, con una netta preferenza per questa seconda. Nel cratere attico di Caltanissetta, datato circa 470 a.C. (e perciò precedente alla messa in scena della trilogia eschilea), Clitemnestra aggredisce Cassandra con una spada: possiamo ipotizzare che questa raffigurazione, coerente anche con il dettato del testo eschileo, fosse stata suggestionata dall'Orestea di Stesicoro in cui forse Clitemnestra già impugnava come arma la spada dell'amante. Forse l'ispirazione del poema di Stesicoro si riconosce anche nelle raffigurazioni dell'omicidio di Agamennone da parte di Egisto (così in un cratere attico di Boston, datato alla metà del V secolo) e nella scena costruita en pendant dell'assassinio di Egisto da parte di Oreste di cui abbiamo diverse riproduzioni in crateri della prima metà del V secolo: in questa versione iconografica è presente anche Clitemnestra, a volte armata di scure. Un'iconografia diversa (e più tarda) prevede che l'aggressione a Egisto da parte di Oreste avvenga presso una stele su cui, in un caso, compare una statuetta di Zeus: in questa tipologia la presenza di Clitemnestra sembra molto più marginale.

In una splendida kylix, già conservata al Museo di Berlino e ora perduta (circa 470 a.C.), Clitemnestra esce a gran falcate da una porta impugnando una scure. Di una scure è armata anche nella bellissima scena dell'aggressione a Cassandra raffigurata sulla kylix di Ferrara, databile negli anni della trilogia. La ripresa iconografica in questo caso non è puntuale, ma è senza dubbio suggestionata dal testo di Eschilo.

Più tardo invece il motivo di Elettra sulla tomba di Agamennone: un soggetto molto diffuso nei corredi tombali per tutta la prima metà del IV secolo (evidentemente per il suo esplicito riferimento funerario) che deriva comunque, direttamente o indirettamente, dal testo delle

Coefore, e molto probabilmente da una sua ripresa teatrale tardiva, forse anche posteriore al 420 a.C. circa ipotizzato come fonte per le Elettra euripidea e sofoclea e per l'Oreste. Nella scena convenzionale ripetuta in vari esemplari a partire dalla fine del V secolo, Elettra è al centro della composizione, seduta sul monumento funebre, con il capo velato e in atteggiamento mesto (una mano al volto configura la Pathosformel della malinconia); la stele funeraria è ornata di nastri votivi e di corone, e intorno e in mano a Elettra compaiono vasi (per le choai, le offerte liquide); ai lati due figure maschili giovani, evidentemente Oreste e Pilade; a volte compaiono ancelle che portano offerte. In un cratere conservato a Taranto e datato all'inizio del IV secolo si trova raffigurata la processione delle "coefore".

Chiaramente dipendente dal testo eschileo è anche la scena dell'uccisione di Clitemnestra da parte di Oreste, sull'anfora Getty, datata alla metà del IV secolo: l'immagine è uno scatto preciso sul momento in cui Oreste aggredisce la madre e Clitemnestra esibisce il seno nudo per cercare di fermare il figlio (Coefore, 896-8); ma in contrazione iconografica compare anche, sospesa sopra la testa di Clitemnestra, un'Erinni con una serpe arrotolata al polso, brandita minacciosamente dal dèmone contro il matricida.

Se è vero che, come recita l'hypothesis premessa alle Eumenidi, la materia del terzo dramma della trilogia è tutta originalmente eschilea e nessuno degli altri due tragici trattò lo stesso soggetto, tutte le immagini vascolari che ritraggono insieme Oreste e le Erinni saranno da attribuire alla suggestione di questa tragedia. Questo è senz'altro accertabile per la rappresentazione che vede Oreste abbarbicato all'omphalos delfico: così, ad esempio in un cratere apulo della metà del IV sec. a.C., conservato ora a Boston, in cui compaiono anche Atena e Apollo ai lati e sotto due Erinni addormentate. Molto significativa in alcune raffigurazioni è la presenza di Hermes, come ad esempio il cratere

campano di Milano, datato sempre alla metà del IV secolo: un indizio importante a conforto di una presenza, sulla scena teatrale, di Hermes come muta persona (*Hermes è invitato esplicitamente da Apollo ad accompagnare Oreste da Delfi ad Atene in* Eumenidi, *89-92).*

Ancora alla prima parte della tragedia – la sezione ambientata a Delfi – sarà da riferire la serie di immagini in cui Oreste cerca di tenere lontane le Erinni, aiutato da Atena e da Apollo, come nel cratere del Louvre, databile al 440 a.C. (quindi un periodo prossimo alla prima rappresentazione della trilogia), o nella pelike di Perouse.

*Meno riferibile a un punto preciso dell'*Orestea *è l'antitesi ipostatizzata, pur in una resa dinamica, tra le Erinni che perseguitano il matricida e lo minacciano con i serpenti e Oreste che, in posa stante, cerca di difendersi con la spada in pugno: così appare Oreste inseguito dai dèmoni in un'hydria di Berlino del 450 a.C. circa, ma il motivo ha una sua persistenza visto che ricompare in un vaso di Napoli, datato alla metà del IV secolo. A volte le Erinni compaiono alate, a dispetto dell'esplicita segnalazione contenuta nel testo eschileo* (ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν, Eumenidi, *51): così nel già citato cratere del Louvre e in due crateri apuli, uno conservato a Berlino e datato alla fine del V secolo, un secondo dell'inizio del IV secolo e conservato all'Ashmolean Museum di Oxford. Comunque, pur con gli attributi delle ali o dei serpenti, in tutta la tradizione iconografica le Erinni non compaiono mai orride come il testo eschileo suggerirebbe: anzi, in generale, sono raffigurate come fanciulle giovani, non affatto sgraziate. Pausania afferma che gli Ateniesi chiamavano* Σεμναί *le Erinni e che Eschilo fu l'unico a rappresentare i dèmoni con i serpenti nei capelli.*

*Nel cratere di Berlino la scena raffigurata è, chiaramente, quella della seconda sezione del dramma: in aderenza alle segnalazioni contenute nel testo di Eschilo Oreste è «abbracciato alla statua di Atena» (*Eumenidi, *80, 242).*

Una sorta di composizione di scene diverse tratte dal testo della tragedia è nello splendido cratere apulo del Louvre. A sinistra due giovani donne sono abbandonate nel sonno e una figura stante, ammantata, tocca la fronte a una di loro; una figura simile è già sveglia e guarda verso la scena principale, rappresentata al centro: la raffigurazione coincide con il passo di Eumenidi, *94 sgg., la scena in cui Clitemnestra risveglia i dèmoni dal loro sonno. Al centro, seduta su una specie di altare, sta una figura maschile, in posizione meditativa, con una spada a tracolla; dietro di lui una figura di proporzioni maggiori impugna con la mano sinistra una fronda di alloro a mo' di asta, e con la mano destra tiene sospeso sopra la testa del giovane seduto un maialino: si tratta evidentemente di Oreste e di Apollo e il maialino è la rappresentazione figurata del primo sacrificio della serie di purificazioni che il matricida assicura di aver compiuto prima di giungere ad Atene in* Eumenidi, *281-3. Il cratere del Louvre, che contiene riferimenti così puntuali al testo di Eschilo, è datato al primo decennio del IV secolo: ancora un elemento che, accanto alle altre testimonianze iconografiche e alle citazioni di Euripide e di Sofocle, concorre a suffragare l'ipotesi di una replica – o una serie di repliche – della trilogia negli ultimi due decenni del V secolo a.C.*

Ὑποθήσις

Ἀγαμέμνων εἰς Ἴλιον ἀπιὼν τῇι Κλυταιμήστραι ‹συνέθε-
το›, εἰ πορθήσοι τὸ Ἴλιον, τῆς αὐτῆς ἡμέρας σημαίνειν διὰ
πυρσοῦ. ὅθεν σκοπὸν ἐκάθισεν ἐπὶ μισθῶι Κλυταιμή-
στρα, ἵνα τηροίη τὸν πυρσόν. καὶ ὁ μὲν ἰδὼν ἀπήγγειλεν,
αὐτὴ δὲ τῶν πρεσβυτῶν ὄχλον μεταπέμπεται, περὶ τοῦ
πυρσοῦ ἐροῦσα· ἐξ ὧν καὶ ὁ χορὸς συνίσταται· οἵτινες
ἀκούσαντες παιανίζουσιν. μετ' οὐ πολὺ δὲ καὶ Ταλθύβιος
παραγίνεται καὶ τὰ κατὰ τὸν πλοῦν διηγεῖται. Ἀγα-
μέμνων δὲ ἐπὶ ἁπήνης ἔρχεται· εἵπετο δ' αὐτῶι ἑτέρα
ἁπήνη, ἔνθα ἦν τὰ λάφυρα καὶ ἡ Κασσάνδρα. αὐτὸς μὲν
οὖν προεισέρχεται εἰς τὸν οἶκον σὺν τῇι Κλυταιμήστραι,
Κασσάνδρα δὲ προμαντεύεται, πρὶν εἰς τὰ βασίλεια εἰσ-
ελθεῖν, τὸν ἑαυτῆς καὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος θάνατον καὶ
τὴν ἐξ Ὀρέστου μητροκτονίαν, καὶ εἰσπηδᾶι ὡς θανου-
μένη, ῥίψασα τὰ στέμματα. τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δρά-
ματος θαυμάζεται ὡς ἔκπληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἱκανόν.
ἰδίως δὲ Αἰσχύλος τὸν Ἀγαμέμνονα ἐπὶ σκηνῆς ἀναι-
ρεῖσθαι ποιεῖ, τὸν δὲ Κασσάνδρας σιωπήσας θάνατον
νεκρὰν αὐτὴν ὑπέδειξεν, πεποίηκέν τε Αἴγισθον καὶ
Κλυταιμήστραν ἑκάτερον διισχυριζόμενον περὶ τῆς ἀναι-
ρέσεως ἐνὶ κεφαλαίωι, τὴν μὲν τῇι ἀναιρέσει Ἰφιγενείας,
τὸν δὲ ταῖς τοῦ πατρὸς Θυέστου ἐξ Ἀτρέως συμφοραῖς.

ἐδιδάχθη τὸ δρᾶμα ἐπὶ ἄρχοντος Φιλοκλέους Ὀλυμ-
πιάδι ὀγδοηκοστῆι ἔτει β' (459/8). πρῶτος Αἰσχύλος Ἀγα-

Argomento

Agamennone partendo per Ilio «aveva promesso» a Clitemnestra che, se avesse conquistato Ilio, lo stesso giorno le avrebbe mandato un segnale mediante fuochi. Perciò Clitemnestra aveva messo un soldato perché stesse di sentinella al segnale di fuoco. Questi lo vede e le dà l'annuncio; lei allora convoca il gruppo degli anziani e riferisce loro del fuoco: questi anziani costituiscono anche il coro. Saputa la notizia essi alzano un peana per la vittoria. Dopo non molto giunge anche Taltibio e racconta le vicende della navigazione. Quindi Agamennone arriva su un carro: lo segue un altro carro in cui sta il bottino di guerra e Cassandra. Quindi egli entra in casa con Clitemnestra, Cassandra, prima di entrare nella reggia, fa una profezia sulla morte sua e di Agamennone e sul matricidio di Oreste; quindi si precipita all'interno pronta a morire, gettando via le bende sacerdotali. Questa parte del dramma è oggetto di ammirazione perché di grande effetto e perché suscita una forte emozione. Con una scelta originale, Eschilo fa uccidere Agamennone sulla scena, mentre sospende la morte di Cassandra e la mostra cadavere; fa rivendicare quindi sia a Egisto sia a Clitemnestra l'uccisione, in un unico punto, l'una per l'uccisione di Ifigenia, l'altro per le sciagure inflitte al padre Tieste da Atreo.

Il dramma fu rappresentato sotto l'arconte Filocleo, nel secondo anno della 80ª Olimpiade (459/458 a.C.).

μέμνονι, Χοηφόροις, Εὐμενίσι, Πρωτεῖ σατυρικῶι. ἐχορήγει Ξενοκλῆς Ἀφιδναῖος.

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα

φύλαξ	χορός	ἄγγελος
Κλυταιμήστρα		Ταλθύβιος κήρυξ
Ἀγαμέμνων		Κασσάνδρα
	Αἴγισθος	

προλογίζει δὲ ὁ φύλαξ, θεράπων Ἀγαμέμνονος.

Primo fu Eschilo con *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, e il dramma satiresco *Proteo*. La coregia fu assunta da Senocle di Afidna.

Personaggi del dramma

Guardia	coro	Messaggero
Clitemnestra		araldo Taltibio
Agamennone		Cassandra
	Egisto	

Il prologo è recitato dalla guardia, uno dei servi di Agamennone.

ΦΥΛΑΞ

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἣν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν κυνὸς δίκην
ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὁμήγυριν,
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι,
†ἀστέραςτ ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν.
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ ξύμβολον,
αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν
ἁλώσιμόν τε βάξιν· ὧδε γὰρ κρατεῖ
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.
εὖτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχω
εὐνὴν ὀνείροις οὐκ ἐπισκοπουμένην
ἐμήν – φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ,
τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνωι –
ὅταν δ' ἀείδειν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ,
ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος,
κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων,
οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου.
νῦν δ' εὐτυχὴς γένοιτ' ἀπαλλαγὴ πόνων
εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρός.

ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον
φάος πιφαύσκων καὶ χορῶν κατάστασιν
πολλῶν ἐν Ἄργει τῆσδε συμφορᾶς χάριν.

GUARDIA

Dèi! Vi chiedo di liberarmi da questo tormento, questa guardia che dura da un anno. Dormire qui rannicchiato, sulla reggia degli Atridi, accovacciato come un cane! Ormai so riconoscere le costellazioni degli astri notturni, quali portano l'inverno, quali l'estate ai mortali: †gli astri†, i signori luminosi del cielo, so quando tramontano, so quando sorgono.

Anche ora sto all'erta, aspettando il segnale di una fiaccola: un lampo di fuoco da Troia che porti la notizia, l'annuncio che la città è stata presa.

Questo comanda il cuore maschio della Signora, questo spera. E io, nella notte inquieta, sto in questo giaciglio umido che non protegge i miei sogni – la paura, non il sonno, mi è vicina, sempre presente e non mi lascia chiudere serenamente le palpebre al sonno – e quando provo a intonare una nenia, a canterellare piano piano – così, con la musica cerco di combattere il sonno – allora piango la disgrazia di questa casa e lamento com'era governata bene un tempo.

Ma dovrebbe arrivare finalmente la liberazione da questa fatica: dovrebbe apparire dalle tenebre la buona novella con la luce del fuoco.

Eccoti, fiaccola! Ecco il bagliore che fa splendere nella notte la luce del giorno e una lunga serie di danze, in Argo, per la grazia di questo evento.

ἰοὺἰοὺ·
Ἀγαμέμνονος γυναικὶ σημαίνω τορῶς
εὐνῆς ἐπαντείλασαν ὡς τάχος δόμοις
ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα τῆιδε λαμπάδι
ἐπορθιάζειν, εἴπερ Ἰλίου πόλις
ἑάλωκεν, ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλ‹λ›ων πρέπει·
αὐτός τ' ἔγωγε φροίμιον χορεύσομαι.
τὰ δεσποτῶν γὰρ εὖ πεσόντα θήσομαι,
τρὶς ἓξ βαλούσης τῆσδέ μοι φρυκτωρίας.
γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλῆ χέρα
ἄνακτος οἴκων τῆιδε βαστάσαι χερί.
τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσσηι μέγας
βέβηκεν. οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,
σαφέστατ' ἂν λέξειεν· ὡς ἑκὼν ἐγὼ
μαθοῦσιν αὐδῶ κοὐ μαθοῦσι λήθομαι.

ΧΟΡΟΣ
δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμωι μέγας ἀντίδικος
Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων,
διθρόνου Διόθεν καὶ δισκήπτρου
τιμῆς ὀχυρὸν ζεῦγος Ἀτρειδᾶν,
στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην
τῆσδ' ἀπὸ χώρας ἦραν, στρατιῶτιν ἀρωγήν,
μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες ἄρη,
τρόπον αἰγυπιῶν οἵτ' ἐκπατίοις ἄλγεσι παίδων
†ὕπατοι† λεχέων στροφοδινοῦνται
πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι,
δεμνιοτήρη πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες·
ὕπατος δ' αἴων ἤ τις Ἀπόλλων ἢ Πὰν ἢ Ζεὺς
οἰωνόθροον γόον ὀξυβόαν τῶνδε μετοίκων
ὑστερόποινον πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν.
οὕτω δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων

Eh! eh!
Alla sposa di Agamennone ora vado a dare l'annuncio, ben chiaro: si leverà subito dal letto e alzerà per la reggia il suo grido di giubilo per questo fuoco. Troia è stata presa: lo annuncia il segnale di luce! Io, proprio io, voglio essere il primo a danzare, a dare il via ai canti: la partita è andata bene per i miei padroni e anch'io ho tirato ai dadi tre volte sei, in questa mia veglia dei segnali di fuoco.
Ora, appena il sovrano arriva a casa, voglio prendere con questa mano la sua mano amatissima.
Basta, per il resto ora taccio. Un peso enorme come un bue è piombato sulla mia lingua: questa stessa casa, se potesse parlare, potrebbe dire tutto, chiarissimamente. E io parlo volentieri a chi sa: con chi non sa, tutto dimentico.

CORO
Sono già dieci anni da quando il grande avversario
[di Priamo,
il re Menelao e con lui Agamennone,
– due troni e due scettri per grazia di Zeus:
in un giogo appaiati al potere i fratelli Atridi –
con uno stuolo di migliaia di Argivi
guidarono per mare da questa terra la spedizione
[possente.
E forte nel loro cuore urlava Ares:
erano come avvoltoi che in grande ansia per i loro piccoli
†alti† volteggiano sui nidi,
– colpi di remo invece che battiti d'ali –
e soffrono per aver perso i pulcini nel nido.
Ma dall'alto un dio, Apollo, Pan o Zeus,
ascolta il gridìo lamentoso degli uccelli, il verso stridulo
[di quei coabitanti del cielo,
contro i prevaricatori manda la dea dell'ultima vendetta:
[l'Erinni.
E così il Signore manda i figli di Atreo

ἐπ' Ἀλεξάνδρωι πέμπει ξένιος
Ζεὺς πολυάνορος ἀμφὶ γυναικός,
πολλὰ παλαίσματα καὶ γυιοβαρῆ
γόνατος κονίασιν ἐρειδομένου
διακναιομένης τ' ἐν προτελείοις
κάμακος θήσων Δαναοῖσιν
Τρωσί θ' ὁμοίως. ἔστι δ' ὅπηι νῦν
ἐστι· τελεῖται δ' εἰς τὸ πεπρωμένον·
οὔθ' ὑποκαίων οὔτ' ἐπιλείβων
οὔτε †δακρύων† ἀπύρων ἱερῶν
ὀργὰς ἀτενεῖς παραθέλξει.
ἡμεῖς δ' ἀτίται σαρκὶ παλαιᾶι
τῆς τότ' ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες
μίμνομεν, ἰσχὺν ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ
[σκήπτροις·
ὅ τε γὰρ νεαρὸς μυελὸς στέρνων ἐντὸς ἀνάσσων
ἰσόπρεσβυς, ἄρης δ' οὐκ ἔνι χώραι,
τό θ' ὑπεργήρων, φυλλάδος ἤδη κατακαρφομένης,
τρίποδας μὲν ὁδοὺς στείχει, παιδὸς δ' οὐδὲν
[ἀρείων
ὄναρ ἡμερόφα‹ν›τον ἀλαίνει.
σὺ δὲ Τυνδάρεω θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμήστρα,
τί χρέος; τί νέον; τί δ' ἐπαισθομένη,
τίνος ἀγγελίας πειθοῖ περίπεμπτα θυοσκεῖς;
πάντων δὲ θεῶν τῶν ἀστυνόμων,
ὑπάτων, χθονίων, τῶν τε θυραίων τῶν τ' ἀγοραίων
βωμοὶ δώροισ‹ι› φλέγονται·
ἄλλη δ' ἄλλοθεν οὐρανομήκης λαμπὰς ἀνίσχει
φαρμασσομένη χρίματος ἀγνοῦ
μαλακαῖς ἀδόλοισι παρηγορίαις,
πελανῶι μυχόθεν βασιλείωι.
τούτων λέξασ' ὅτι καὶ δυνατὸν
καὶ θέμις, αἴνει παιών τε γενοῦ τῆσδε μερίμνης,

contro Paride Alessandro. Zeus, il dio degli ospiti,
impone che per quella donna e i suoi molti amanti
insorgano molte battaglie: le membra spossate,
ginocchia nella polvere piegate,
tutti stremati fin dai primi scontri sul campo,
Danai e Troiani, insieme. Ma le cose ora stanno
così: e ora giunge a compimento il destino.
Non bastano gli altari ardenti, e nemmeno le offerte
[di unguenti;
non bastano le pire dei sacrifici,
né †le lacrime† versate nei sacri riti in cui il fuoco non
[brucia:
l'ira inesorabile non si lascia placare.
E noi, con questo vecchio corpo inutile
nell'ora della spedizione, fummo lasciati qui,
e qui siamo rimasti: la nostra è la forza di un bambino,
[appoggiata al bastone!
La linfa vitale che scorre nel petto di un bimbo e lo
[sostiene
è come quella di un vecchio. Siamo smidollati: Ares non
[abita qui.
Il vecchio è una foglia secca, inaridita:
su tre gambe, trascina i suoi passi più debole di un bimbo,
e vagola come il fantasma di un sogno alla luce del giorno.
Ma tu, figlia di Tindaro, Clitemnestra, regina, dimmi:
cosa accade? Quali novità? Cosa hai saputo?
Per quali notizie ordini che si celebrino ovunque sacrifici?
Gli altari di tutti gli dèi della città,
– dèi del cielo, dèi della terra, dèi delle case e delle piazze –
tutti bruciano di offerte.
Da ogni parte su, fino al cielo, si alzano fiamme
e risplendono ravvivate da olio purissimo,
da dolci, intatte delizie,
libami preziosi profusi dai penetrali della reggia.
Di tutto questo dimmi ciò che puoi,
ciò che è lecito dire: sollevami dall'ansia di questo affanno,

ἢ νῦν τοτὲ μὲν κακόφρων τελέθει,
τοτὲ δ' ἐκ θυσιῶν ἃς ἀναφαίνεις
ἐλπὶς ἀμύνει φροντίδ' ἄπληστον
καὶ θυμοβόρον φρενὶ λύπην.

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν str. 1
ἐκτελέων – ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει
πειθώ, μολπᾶν ἀλκάν, ξύμφυτος αἰών –
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας
ξύμφρονα ταγάν,
πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις
Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε-
ῶν, ὁ κελαινὸς ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς,
φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δορυπάλτου
παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν
βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικύμονα φέρματι γένναν,
βλαβέντα λοισθίων δρόμων.
αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

κεδνὸς δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασι δισσούς ant. 1
Ἀτρεΐδας μαχίμους ἐδάη λαγοδαίτας
πομπούς τ' ἀρχάς· οὕτω δ' εἶπε τεράζων·
"χρόνωι μὲν ἀγρεῖ Πριάμου πόλιν ἅδε κέλευθος,
πάντα δὲ πύργων
κτήνη πρόσθε τὰ δημιοπληθέα Μοῖρα λαπάξει
πρὸς τὸ βίαιον·
οἷον μή τις ἄγα θεόθεν κνεφά-
σηι προτυπὲν στόμιον μέγα Τροίας
στρατωθέν. οἴκ‹τ›ωι γὰρ ἐπίφθονος Ἄρτεμις ἀγνά
πτανοῖσιν κυσὶ πατρός

che a volte diventa un cattivo presagio;
a volte invece per i sacrifici che fai celebrare
la speranza mi soccorre nella preoccupazione implacabile
e nel dolore che dentro rode il cuore.

Io posso proclamare che era fatale quella spedizione dei
[nostri più forti
guerrieri: vecchi noi siamo, ma ancora ci ispirano
gli dèi e infondono persuasione e vigore nel nostro canto.
Canterò dei due troni Achei e della loro potenza,
di tutta la gioventù greca unita nell'impresa:
tutti lanciati, armi in pugno, pronti all'azione – per
[auspicio di guerra –
contro la terra dei Teucri.
Il re degli uccelli ai re dell'armata apparve:
due aquile erano, una scura, l'altra chiara sul dorso.
Apparvero presso la casa regale, da destra – la mano che
[regge la lancia –
ben distinte a vedersi,
e si avventarono su una lepre gravida a sbranarle il ventre
[e la prole:
ne fecero strazio nella sua ultima corsa.
Canto di lutto, canto di lutto, ma il bene trionfi su tutto!

Il bravo indovino vide le aquile e riconobbe i due Atridi
che, bellicosi, di slancio divoravano la lepre:
erano i capi dell'esercito. E così disse interpretando il
[prodigio:
«Verrà il tempo in cui questa spedizione prenderà la città
[di Priamo
e tutti i beni
del tesoro di quella città, la Moira disperderà
con impetuosa violenza:
purché la collera divina non faccia calare la tenebra
sul grande esercito che tiene Troia nella morsa
d'assedio! Si addolora la pura Artemide, si adira
contro le fide bestie alate del padre

αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισιν,
στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν."
αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

"τόσον περ εὔφρων Ἑκάτα epod.
δρόσοις ἀέπτοις μαλερῶν ‹λε›όντων
πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομάστοις
θηρῶν ὀβρικάλοισι τερπνά·
τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κραῖναι.
δεξιὰ μέν, κατάμομφα δὲ φάσματα †στρουθῶν†.
ἰήϊον δὴ καλέω Παιῶνα,
μή τινας ἀντιπνόους Δαναοῖς
χρονίας ἐχενῆιδας ἁπλοίας
τεύξῃ, σπευδομένα θυσίαν
ἑτέραν, ἄνομόν τιν', ἄδαιτον,
νεικέων τέκτονα σύμφυτον, οὐ δει-
σήνορα· μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος
οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόποινος."
τοιάδε Κάλχας
ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν
μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων οἴκοις βασιλείοις·
τοῖς δ' ὁμόφωνον
αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ- str. 2
τῶι φίλον κεκλημένωι,
τοῦτό νιν προσεννέπω·
οὐκ ἔχω προσεικάσαι
πάντ' ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

οὔθ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας ant. 2

che prima del parto sacrificano la povera lepre:
odia, la dea, il pasto delle aquile».
Canto di lutto, canto di lutto ma il bene trionfi su tutto!

«Ma è benevola Ecate
con i teneri cuccioli dei forti ‹leoni›!
I piccoli lattanti di tutte le fiere
selvatiche le sono cari:
e pretende che si compiano i segni di quei prodigi,
le apparizioni propizie eppure esecrabili †...†
E te invoco Apollo Peana in soccorso,
ché la dea non mandi qualche vento contrario
a trattenere a lungo le navi dei Danai
e non richieda un altro sacrificio:
empio, inconsumabile, che fomenta discordie e astio
per il marito. È rimasto in casa un tremendo rancore:
è un'insidia, è Ira che non dimentica, che dei figli fa [vendetta.»
Così Calcante a voce alta diceva:
insieme a grandi successi
presagi di morte annunciava alla reggia dagli auspìci.
E in accordo con le sue parole cantiamo:
canto di lutto, canto di lutto, ma il bene trionfi su tutto!

Zeus, chiunque egli sia e se gli piace
essere chiamato così,
ora io invoco!
Non so chi altro figurarmi,
pur se pondero bene ogni possibilità,
all'infuori di Zeus, se via dalla mente mia questo peso vano
devo scacciare davvero.

Non posso invocare il dio un tempo potente

παμμάχωι θράσει βρύων,
οὐδὲ λέξ‹ε›ται πρὶν ὤν·
ὅς τ' ἔπειτ' ἔφυ, τριακ-
τῆρος οἴχεται τυχών·
Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν,

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ- str. 3
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαιμόνων δὲ ποῦ χάρις,
βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων;

καὶ τόθ' ἡγεμὼν ὁ πρέσ- ant. 3
βυς νεῶν Ἀχαιϊκῶν,
μάντιν οὔτινα ψέγων,
ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων,
εὖτ' ἀπλοίαι κεναγγεῖ βαρύ-
νοντ' Ἀχαιϊκὸς λεώς
Χαλκίδος πέραν ἔχων
παλιρρό‹χ›θοις ἐν Αὐλίδος τόποις,

πνοαὶ δ' ἀπὸ Στρυμόνος μολοῦσαι str. 4
κακόσχολοι, νήστιδες, δύσορμοι,
βροτῶν ἄλαι, ναῶν ‹τε› καὶ πεισμάτων ἀφειδεῖς,
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι
τρίβωι κατέξαινον ἄν-
θος Ἀργείων· ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ
χείματος ἄλλο μῆχαρ
βριθύτερον πρόμοισιν

pieno di bellicosa audacia:
di lui si dirà che non esisteva neppure!
E un altro poi venne,
ma si ritirò perché trovò uno
tre volte più forte di lui:
era Zeus, e chi ora celebra alto il suo trionfo,
è saggio davvero.

Aprì le vie del sapere ai mortali:
«con il dolore si impara»,
questo è il principio che pose ben saldo.
Stilla una pena che ruba sonno, questo tormento
che rimorde nel cuore. Anche chi non vorrebbe
arriva a sapere.
È questo, forse, il dono degli dèi? È questa la grazia
[delle potenze
divine che prepotenti governano il sacro timone del
[cosmo?

Quel giorno il venerato capo
delle navi achee
non disprezzò l'indovino,
ma cospirò con gli eventi funesti,
mentre l'esercito acheo gravato
dal blocco delle navi, dalla carestia,
stava fermo, di fronte a Calcide:
in Aulide davanti al fragore dei flutti marini.

E dallo Strimone venivano venti
deboli; venti di fame, venti di sosta forzata,
che estenuavano gli uomini e logoravano navi e gomene:
lunga lunga attesa che consumava,
macerava il fiore degli Achei.
Ma in quel tempo crudele un rimedio
ancora più grave del male,

μάντις ἔκλαγξεν,
προφέρων Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτροις
ἐπικρούσαντας Ἀτρείδας
δάκρυ μὴ κατασχεῖν,

ἄναξ δ' ὁ πρέσβυς τόδ' εἶπε φωνῶν· ant. 4
"βαρεῖα μὲν κὴρ τὸ μὴ πιθέσθαι,
βαρεῖα δ' εἰ τέκνον δαΐξω, δόμων ἄγαλμα,
μιαίνων παρθενοσφάγοισιν
ῥείθροις πατρώιους χέρας
πέλας βωμοῦ· τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;
πῶς λιπόναυς γένωμαι
ξυμμαχίας ἁμαρτών;
παυσανέμου γὰρ
θυσίας παρθενίου θ' αἵματος ὀργᾶι
περιόργως· ἀπὸ δ' αὐδᾶι
Θέμις. εὖ γὰρ εἴη."

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον str. 5
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἄναγνον ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω.
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων· ἔτλα δ' οὖν
θυτὴρ γενέσθαι
θυγατρός, γυναικοποίνων
πολέμων ἀρωγάν
καὶ προτέλεια ναῶν.

λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρώιους ant. 5
παρ' οὐδὲν αἰῶ τε παρθέν‹ε›ιον
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς·
φράσεν δ' ἀόζοις πατὴρ μετ' εὐχάν

l'indovino annunciò ai condottieri:
«È Artemide» proclamò; e gli Atridi con gli scettri
batterono il suolo
senza riuscire a trattenere le lacrime.

Allora il venerato sovrano disse così, a voce alta:
«Grave è la sorte di chi non obbedisce al destino;
ma grave è anche trucidare mia figlia, la gioia della mia casa,
contaminare con il sangue della fanciulla sgozzata
le mie mani di padre,
sull'altare. Quale scegliere di queste due sciagure?
[Quale per evitare il male?
Come posso abbandonare le navi,
mancare di parola con i miei alleati?
E allora si plachino i venti
con il sacrificio, con il sangue della fanciulla: con rabbia
rabbiosa decido, ma così reclama
Giustizia. E così sia!».

Così precipitò nel giogo di necessità
e l'ispirazione del suo cuore lo volse all'empia
impura sacrilega decisione,
e si risolse a osare il tutto per tutto.
Sempre i mortali incita la turpe
sventurata follia, principio di ogni dolore. E tanto lui osò:
si fece carnefice del sacrificio
di sua figlia, per sostenere
quella guerra, per rivendicare una donna,
per propiziare e far partire le navi.

Lei pregava e il padre chiamava per nome:
ma a nulla valeva, neppure la sua età di fanciulla,
per quei comandanti bramosi di guerra.
E il padre disse ai ministri del sacrificio che dopo la
[preghiera,

δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῶι προνωπῆ
λαβεῖν ἀέρδην,
στόματός τε καλλιπρώιρου
φυλακᾶι κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις,

βίαι χαλινῶν τ' ἀναύδωι μένει. str. 6
κρόκου βαφὰς δ' εἰς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων ἀπ' ὄμματος βέλει
φιλοίκτωι, πρέπουσα τὼς
ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν, ἀγνᾶι δ' ἀταύρωτος αὐδᾶι πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὖ-
ποτμον «π»αιῶνα φίλως ἐτίμα.

τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω· ant. 6
τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.
Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει·
τὸ μέλλον «δ'» ἐπεὶ γένοιτ'
ἂν κλύοις· πρὸ χαιρέτω·
ἴσον δὲ τῶι προστένειν·
τορὸν γὰρ ἥξει ξύνορθρον αὐγαῖς.
πέλοιτο δ' οὖν τἀπὶ τούτοισιν εὖ πρᾶξις, ὡς
θέλει τόδ' ἄγχιστον Ἀ-
πίας γαίας μονόφρουρον ἔρκος.
— ἥκω σεβίζων σὸν Κλυταιμήστρα κράτος·
δίκη γάρ ἐστι φωτὸς ἀρχηγοῦ τίειν
γυναῖκ', ἐρημωθέντος ἄρσενος θρόνου.
σὺ δ' εἴ τι κεδνὸν εἴτε μὴ πεπυσμένη

come una capra la sollevassero sull'altare.
Avvolta nelle vesti con decisione
la presero. Lei stava prostrata, il muso a terra:
le imbavagliarono la bella bocca
per impedire che imprecasse
maledizioni contro la sua casa.

Violenta la forza di quel morso che la ammutoliva.
Le vesti erano già una macchia tinta di croco, sparse per [terra,
e lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate,
come pietose frecciate,
vivida e bella come
un quadro dipinto; e voleva
dire qualcosa, lei che tante volte
nelle stanze del padre per i suoi banchetti
aveva cantato: voce pura, intatta, che celebrava l'amato
padre nel terzo brindisi con un peana
di buon augurio, facendogli onore con tutto il suo amore.

Poi non più ho visto e non voglio più parlare:
soltanto dirò che l'arte di Calcante è potente, si compie,
e che la Giustizia solo a chi soffre concede in cambio [il sapere.
Quanto al futuro, solo quando accade
potrai conoscerlo, e prima lo si saluti con gioia,
altrimenti, sarebbe come piangere prima del tempo.
Verrà! Fulgido verrà come i raggi del sole che sorge;
per tutti questi eventi, ci sarà ora un buon compimento,
come vuole questo baluardo a noi vicinissimo,
rimasto nella terra di Apis il solo presidio.

CORIFEO

– Ecco che omaggio al tuo potere, Clitemnestra: giustizia vuole che onori la sposa del mio eroico sovrano, quando l'uomo ha lasciato deserto il suo trono.

Tu vieni a far sacrifici: hai già qualche buona notizia o

εὐαγγέλοισιν ἐλπίσιν θυηπολεῖς,
κλύοιμ' ἂν εὔφρων· οὐδὲ σιγώσηι φθόνος.

ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ
εὐάγγελος μέν, ὥσπερ ἡ παροιμία,
ἕως γένοιτο μητρὸς εὐφρόνης πάρα·
πεύσηι δὲ χάρμα μεῖζον ἐλπίδος κλυεῖν·
Πριάμου γὰρ ἡιρήκασιν Ἀργεῖοι πόλιν.
ΧΟ. πῶς φήις; πέφευγε τοὔπος ἐξ ἀπιστίας.
ΚΛ. Τροίαν Ἀχαιῶν οὖσαν· ἦ τορῶς λέγω;
ΧΟ. χαρά μ' ὑφέρπει δάκρυον ἐκκαλουμένη.
ΚΛ. εὖ γὰρ φρονοῦντος ὄμμά σου κατηγορεῖ.
ΧΟ. τί γὰρ τὸ πιστόν; ἔστι τῶνδέ σοι τέκμαρ;
ΚΛ. ἔστιν, τί δ' οὐχί; μὴ δολώσαντος θεοῦ.
ΧΟ. πότερα δ' ὀνείρων φάσματ' εὐπειθῆ σέβεις;
ΚΛ. οὐ δόξαν ἂν λάβοιμι βριζούσης φρενός.
ΧΟ. ἀλλ' ἦ σ' ἐπίανέν τις ἄπτερος φάτις;
ΚΛ. παιδὸς νέας ὡς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας.
ΧΟ. ποίου χρόνου δὲ καὶ πεπόρθηται πόλις;
ΚΛ. τῆς νῦν τεκούσης φῶς τόδ' εὐφρόνης λέγω.

sperі soltanto in un lieto annuncio? Sarei felice di saperlo: ma non te ne voglio se mantieni il silenzio.

CLITEMNESTRA
Buone notizie, come dice il proverbio, porta Aurora al suo sorgere, se ha per madre una buona notte: saprai di una gioia più grande di quanto non speri. La città di Priamo: gli Achei l'hanno presa.
CORIFEO
Che dici? Mi sfugge il senso... non posso crederci.
CLITEMNESTRA
Troia è in mano achea: devo dirlo ancora più chiaramente?
CORIFEO
La gioia mi travolge e mi fa piangere.
CLITEMNESTRA
I tuoi occhi rivelano la tua fedeltà.
CORIFEO
Ma è sicuro? Hai una prova di ciò che dici?
CLITEMNESTRA
Sicuro, non c'è dubbio... a meno che un dio non ci inganni.
CORIFEO
Forse ti fidi di immagini apparse nel sogno?
CLITEMNESTRA
Non presterei fede a una mente intorpidita dal sonno.
CORIFEO
Forse allora ti sei accontentata di una voce fugace, malcerta...
CLITEMNESTRA
Neanche fossi una bambina: offendi la mia intelligenza.
CORIFEO
Ma quando è stata conquistata la città?
CLITEMNESTRA
Questa notte, ti dico, la notte da cui è sorto questo giorno.

ΧΟ. καὶ τίς τόδ' ἐξίκοιτ' ἂν ἀγγέλων τάχος;
ΚΛ. Ἥφαιστος, Ἴδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας·
φρυκτὸς δὲ φρυκτῶι δεῦρ' ἀπ' ἀγγάρου πυρός
ἔπεμπεν, Ἴδη μὲν πρὸς Ἑρμαῖον λέπας
Λήμνου· μέγαν δὲ πανὸν ἐκ νήσου τρίτον
Ἀθῶιον αἶπος Ζηνὸς ἐξεδέξατο·
ὑπερτελής τε, πόντον ὥστε νωτίσαι,
ἰσχὺς πορευτοῦ λαμπάδος πρὸς ἡδονήν
‹. . . . . .
. . . . . .›
πεύκη, τὸ χρυσοφεγγὲς ὡς τις ἥλιος
σέλας παραγγείλασα Μακίστου σκοπαῖς·
ὃ δ' οὔ τι μέλλων οὐδ' ἀφρασμόνως ὕπνωι
νικώμενος παρῆκεν ἀγγέλου μέρος,
ἑκὰς δὲ φρυκτοῦ φῶς ἐπ' Εὐρίπου ροάς
Μεσσαπίου φύλαξι σημαίνει μολόν.
οἱ δ' ἀντέλαμψαν καὶ παρήγγειλαν πρόσω,
γραίας ἐρείκης θωμὸν ἅψαντες πυρί·
σθένουσα λαμπὰς δ' οὐδέ πω μαυρουμένη
ὑπερθοροῦσα πεδίον Ἀσωποῦ δίκην
φαιδρᾶς σελήνης πρὸς Κιθαιρῶνος λέπας
ἤγειρεν ἄλλην ἐκδοχὴν πομποῦ πυρός.
φάος δὲ τηλέπομπον οὐκ ἠναίνετο
φρουρά, πλέον καίουσα τῶν εἰρημένων·
λίμνην δ' ὑπὲρ Γοργῶπιν ἔσκηψεν φάος,
ὄρος τ' ἐπ' Αἰγίπλαγκτον ἐξικνούμενον
ὤτρυνε θεσμὸν †μὴ χαρίζεσθαι† πυρός·
πέμπουσι δ' ἀνδαίοντες ἀφθόνωι μένει
φλογὸς μέγαν πώγωνα, καὶ Σαρωνικοῦ
πορθμοῦ κατόπτην πρῶν' ὑπερβάλλειν πρόσω
φλέγουσαν· εἶτ' ἔσκηψεν, εἶτ' ἀφίκετο
Ἀραχναῖον αἶπος, ἀστυγείτονας σκοπάς·

CORIFEO
E chi ti ha portato così presto la notizia?
CLITEMNESTRA
Efesto è stato, il suo lampo luminoso giunto dal monte Ida. Segnale dopo segnale è giunta qui la staffetta del fuoco: l'Ida ha mandato l'annuncio a Lemno, alla rupe di Hermes.
La grande luce arriva dall'isola alle vette dell'Athos di Zeus, ed è il terzo segnale. E poi, di slancio, varca il mare per la nostra gioia, la potenza del lampo di fuoco nel suo tragitto ‹...›: ecco la fiaccola, la luce d'oro, come un raggio di sole porta l'annuncio alle vedette di guardia sul Macisto.
E quello non aspetta, non è intorpidito dal sonno, ma è pronto al suo turno di messaggero e da lontano la luce della fiaccola balza sulle acque dell'Euripo, veloce a portare il segnale alle sentinelle dei Messapi.
E loro, subito pronti a rilanciare il messaggio, accendono un rogo di erica secca e fanno avanzare il fuoco dell'annuncio.
Luce forte che non si smorza: balza sulla pianura dell'Asopo come una luna splendente, presto giunge alle rupi del Citerone e suscita un'altra staffetta di luci. La vedetta non trascura quel lampo che viene da lontano e accende un fuoco ancora più vivo degli altri.
Sulla palude Gorgopide riverbera la luce e giunge al monte Egiplancto e sveglia la sentinella †ad accendere† il fuoco.
Felici quelli senza risparmio di forze inviano una grande lingua di fuoco che arde oltre la rupe che è a guardia dello stretto Saronico.
Ancora un balzo in avanti, ed ecco il fuoco che giunge al passo Aracneo, il posto di guardia più vicino alla nostra città.

κἄπειτ' Ἀτρειδῶν εἰς τόδε σκήπτει στέγος
φάος τόδ' οὐκ ἄπαπτον Ἰδαίου πυρός.
τοιοίδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νόμοι,
ἄλλος παρ' ἄλλου διαδοχαῖς πληρούμενοι·
νικᾶι δ' ὁ πρῶτος καὶ τελευταῖος δραμών.
τέκμαρ τοιοῦτον ξύμβολόν τέ σοι λέγω
ἀνδρὸς παραγγείλαντος ἐκ Τροίας ἐμοί.
«ΧΟ.» θεοῖς μὲν αὖθις ὦ γύναι προσεύξομαι·
λόγους δ' ἀκοῦσαι τούσδε κἀποθαυμάσαι
διανεκῶς θέλοιμ' ἂν ὡς λέγεις πάλιν.
ΚΛ. Τροίαν Ἀχαιοὶ τῆιδ' ἔχουσ' ἐν ἡμέραι.
οἶμαι βοὴν ἄμικτον ἐν πόληι πρέπειν·
ὄξος τ' ἄλειφά τ' ἐγχέας ταὐτῶι κύτει
διχοστατοῦντ' ἂν οὐ φίλως προσεννέποις,
καὶ τῶν ἁλόντων καὶ κρατησάντων δίχα
φθογγὰς ἀκούειν ἐστὶ συμφορᾶς διπλῆς.
οἱ μὲν γάρ, ἀμφὶ σώμασιν πεπτωκότες
ἀνδρῶν κασιγνήτων τε καὶ φυταλμίων
παῖδες γερόντων, οὐκέτ' ἐξ ἐλευθέρου
δέρης ἀποιμώζουσι φιλτάτων μόρον·
τοὺς δ' αὖτε νυκτίπλαγκτος ἐκ μάχης πόνος
νήστεις πρὸς ἀρίστοισιν ὧν ἔχει πόλις
τάσσει, πρὸς οὐδὲν ἐν μέρει τεκμήριον,
ἀλλ' ὡς ἕκαστος ἔσπασεν τύχης πάλον.
ἐν αἰχμαλώτοις Τρωϊκοῖς οἰκήμασιν
ναίουσιν ἤδη, τῶν ὑπαιθρίων πάγων
δρόσων τ' ἀπαλλαχθέντες· ὡς δ' εὐδαίμονες
ἀφύλακτον εὐδήσουσι πᾶσαν εὐφρόνην.
εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολισσούχους θεούς
τοὺς τῆς ἁλούσης γῆς θεῶν θ' ἱδρύματα,
οὔ τἂν ἑλόντες αὖθις ἀνθαλοῖεν ἄν.
ἔρως δὲ μή τις πρότερον ἐμπίπτηι στρατῶι
πορθεῖν τὰ μὴ χρή, κέρδεσιν νικωμένους·

E poi qui, ecco, alla reggia degli Atridi, infine arriva il lampo, ultimo figlio del primo fuoco dell'Ida.
Questo hanno fatto le staffette del fuoco secondo i miei ordini, passandosi l'una all'altra il segnale di luce: e in questa corsa la vittoria è di tutti, dell'ultimo come del primo. Questa è la prova, il segno sicuro, ti dico, che da Troia il mio sposo mi manda.

«CORO»

Subito, donna, gli dèi voglio ringraziare. Ma ora vorrei ascoltare le tue parole che mi sorprendono: parla ancora, non interromperti!

CLITEMNESTRA

Troia: gli Achei l'hanno presa quest'oggi.
Sento un boato confuso nella città: se versi aceto e olio nello stesso vaso si separano l'uno dall'altro, non si mescolano bene insieme. Così per vincitori e vinti: senti le voci del loro diverso destino. I vinti prima: buttati sui corpi dei mariti, dei fratelli, e i figli sui vecchi genitori – il collo piegato al giogo, non più libero oramai –, chini a piangere la morte dei loro cari. E gli altri invece. Adesso è mattina: il vagabondare nella notte, la battaglia prima, la stanchezza, la fame li spinge a cercar da mangiare, tutto quanto si può trovare in città. È una schiera ma nessuno sta al posto assegnato: ciascuno va dove il caso lo spinge. Nelle case dei vinti Troiani entrano ora, a cercare un riparo, non più all'aperto, all'addiaccio, all'umido, al gelo: ora finalmente dormiranno, senza più turni di guardia, dormiranno tutta la notte sereni. Se avranno rispetto per gli dèi della città, per i templi di quella terra conquistata, non saranno catturati a loro volta, non saranno mai vinti. Ma che mai, prima, non prenda i guerrieri la voglia di distruggere ciò che è empio toccare, travolti dalla bramosia del bottino. Perché devono tornare

δεῖ γὰρ πρὸς οἴκους νοστίμου σωτηρίας,
κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν·
θεοῖς δ' ἀναμπλάκητος εἰ μόλοι στρατός,
ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων
‹. . . . . .›
γένοιτ' ἄν, εἰ πρόσπαια μὴ τύχοι κακά.
τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἐμοῦ κλύεις.
τὸ δ' εὖ κρατοίη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν·
πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τὴν ὄνησιν εἰλόμην.

ΧΟ. γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις.
ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστά σου τεκμήρια
θεοὺς προσειπεῖν εὖ παρασκευάζομαι·
χάρις γὰρ οὐκ ἄτιμος εἴργασται πόνων.

— ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καὶ Νὺξ φιλία
μεγάλων κόσμων κτεάτειρα,
ἥτ' ἐπὶ Τροίας πύργοις ἔβαλες στεγανὸν δίκτυον,
ὡς μήτε μέγαν μήτ' οὖν νεαρῶν τιν' ὑπερτελέσαι
μέγα δουλείας γάγγαμον ἄτης παναλώτου.
Δία τοι ξένιον μέγαν αἰδοῦμαι τὸν τάδε πράξαντ',
ἐπ' Ἀλεξάνδρωι τείνοντα πάλαι τόξον, ὅπως ἂν
μήτε πρὸ καιροῦ μήθ' ὑπὲρ ἄστρων
βέλος ἠλίθιον σκήψειεν.

Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν· str. 1
πάρεστιν τοῦτό γ' ἐξιχνεῦσαι·
{ὡς} ἔπραξεν ὡς ἔκρανεν. οὐκ ἔφα τις
θεοὺς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν
ὅσοις ἀθίκτων χάρις
πατοῖθ'· ὃ δ' οὐκ εὐσεβής·
πέφανται δ' †ἐγγόνους
ἀτολμήτων ἄρη†

ora, salvi alle loro case, indietro sul percorso del loro cammino. Ritornare. Ma se pure i guerrieri tornano innocenti verso gli dèi, si risveglia sempre il dolore dei morti ‹...›: andrà così, a meno che una sciagura non piombi su di loro improvvisa. Queste parole di donna tu ascolti da me: il bene trionfi, e sia chiaro, senza nessuna incertezza! Di tutti i tesori, questo prescelgo e mi voglio godere.

CORIFEO
Sei donna ma come un uomo saggio tu parli, con sagge parole. E io ho udito da te prove sicure e sono pronto a ringraziare gli dèi: la loro grazia compensa le nostre pene.

– Zeus sovrano, e Notte, tu Notte amica,
che grande gloria ci hai procurato:
sulla rocca di Troia hai gettato una rete stretta,
e nessuno, giovane o adulto, è potuto sfuggire
ai lacci della schiavitù, la rovina che tutto cattura.
Zeus degli ospiti, dio potente, te venero: per te tutto [questo si è compiuto!
Contro Alessandro da molto tempo era teso il tuo arco, [ché mai
fuori tempo o a vuoto, al di là delle stelle,
la freccia invano cadesse.

Il colpo è di Zeus, si può ben dirlo;
ed è facile seguirne la traiettoria:
{...} ha deciso e la sua decisione si è compiuta. E qualcuno [poi dice
che gli dèi disdegnano di prendersi cura degli uomini
che calpestano le norme sacre e inviolabili: è un empio [costui!
Appare †nata da chi
troppo osa Maledizione†

πνεόντων μεῖζον ἢ δικαίως,
φλεόντων δωμάτων ὑπέρφευ
ὑπὲρ τὸ βέλτιστον. ἔστω δ' ἀπή-
μαντον, ὥστ' ἀπαρκεῖν
εὖ πραπίδων λαχόντι·

οὐ γάρ ἐστιν ἔπαλξις
πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρί
λακτίσαντι μέγαν Δίκας
βωμὸν εἰς ἀφάνειαν.

βιᾶται δ' ἀ τάλαινα Πειθώ, ant. 1
προβούλο‹υ› παῖς ἄφερτος Ἄτας·
ἄκος δὲ πᾶν μάταιον. οὐκ ἐκρύφθη,
πρέπει δέ, φῶς αἰνολαμπές, σίνος·
κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον
τρίβωι τε καὶ προ‹σ›βολαῖς
μελαμπαγὴς πέλει
δικαιωθείς, ἐπεὶ
διώκει παῖς π‹ο›τανὸν ὄρνιν,
πόληι πρόστριμμα θεὶς ἄφερτον.
λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις θεῶν,
τὸν δ' ἐπίστροφον τῶν
φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ.

οἷος καὶ Πάρις ἐλθών
εἰς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν
ἤισχυνε ξενίαν τράπε-
ζαν κλοπαῖσι γυναικός.

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας str. 2
κλόνους λοχισμούς τε καὶ ναυβάτας ὁπλισμούς,
ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίωι φθοράν,

per chi è gonfio d'orgoglio, più di quanto sia giusto,
per chi troppo trabocca di ricchezze nelle sue case,
più di quanto sia bene. Immune da pena
rimanga chi sa accontentarsi
di quanto gli capita in sorte.

Non assicura nessuna difesa
la ricchezza a chi per avidità
prende a calci il grande altare di Dike,
per annientarlo.

Trascinato a forza dalla miserabile Persuasione,
figlia intrattabile di Ate e del suo cattivo consiglio,
vano è ogni rimedio: non rimane occulta,
ma sempre riemerge, spia perversa, la piaga.
Come metallo di bassa lega
che si consuma, si ammacca,
e dal nero scrostato appare
per quello che vale; come
un bambino che per rincorrere per gioco un uccello che
[svolazza
infligge alla città incalcolabili danni.
Può supplicare, ma non lo ascolta nessuno tra gli dèi:
anzi chi è coinvolto in questi misfatti
è un ingiusto da epurare.

Così Paride: venne
alla casa degli Atridi
e disonorò il desco del suo ospite
rubandogli la sua donna.

E lei lasciò la sua città, i guerrieri e gli scudi
e le lance già pronte alla mischia e gli uomini in armi alle
[navi:
lei se ne andò, portando con sé a Ilio una dote di rovina.

βεβάκει ῥίμφα διὰ
πυλᾶν, ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον
τόδ' ἐννέποντες δόμων προφῆται·
"ἰώ, ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες.
πάρεστι σιγὰς ἀτίμους ἀλοιδόρους ἀλίσ-
τους ἀφειμένων ἰδεῖν·
πόθωι δ' ὑπερποντίας
φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.

εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν
ἔχθεται χάρις ἀνδρί·
ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις
ἔρρει πᾶσ' ἀφροδίτα.

ὀνειρόφαντοι δὲ πενθήμονες ant. 2
πάρεισι δόξαι φέρουσαι χάριν ματαίαν·
μάταν γάρ, εὖτ' ἂν ἐσθλά τις δοκῶν ὁρᾶν,
παραλλάξασα διὰ
χερῶν βέβακεν ὄψις, οὐ μεθύστερον
πτεροῖς ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις."
τὰ μὲν κατ' οἴκους ἐφ' ἑστίας ἄχη
τάδ' ἐστὶ καὶ τῶνδ' ὑπερβατώτερα·
τὸ πᾶν δ' ἀφ' Ἕλλανος αἴας ξυνορμένων ‹ἀ›πέν-
θεια τλησικάρδιος
δόμοις ἑκάστου πρέπει,
πολλὰ δ' οὖν θιγγάνει πρὸς ἦπαρ·
‹– ×› οὓς μὲν ἔπεμψεν
οἶδεν, ἀντὶ δὲ φωτῶν
τεύχη καὶ σποδὸς εἰς ἑκάσ-
του δόμους ἀφικνεῖται.

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων str. 3
καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχαι δορός

Ecco leggera è uscita
dalle porte, osando l'inosabile: e molto piangevano
i profeti della reggia e dicevano:
«Ahi, ahi, la nostra reggia, la nostra reggia e i suoi sovrani,
ahi, quel letto nuziale e quelle impronte d'amore!
Mi pare di vedere i silenzi di quell'abbandono: silenzio
[di umiliazione,
silenzio che non recrimina, silenzio dell'offesa,
e nel rimpianto d'amore gli parrà
che l'immagine della sua donna fuggita al di là del mare
[sia ancora
la signora della sua casa.

La grazia delle belle statue
ora gli è insopportabile:
occhi vuoti in cui si è disseccato
ogni desiderio d'amore.

E fantasmi nel sogno, dolorose illusioni,
verranno a portargli un vano piacere:
vano sì quando qualcuno crede di vedere ciò che gli è caro
e lo stringe tra le braccia, ma l'immagine svanisce presto
sui sentieri volatili del sonno».
Nella reggia, intorno al focolare, era il peso di tutta questa
[angoscia,
ma si preannunciavano altre pene, ancora più gravi;
dovunque dalla terra greca partirono i guerrieri,
un rimpianto che non ha più lacrime
abita le case di ciascuno
e strazia i cuori:
‹...› si sa chi è partito,
ma al posto dei guerrieri
urna e ceneri fanno ritorno
alle loro case.

E Ares, il cambiavalute, che converte in cenere i corpi,
Ares, che tiene in bilico l'esito della battaglia,

πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ
ψῆγμα δυσδάκρυτον, ἀν-
τήνορος σποδοῦ γεμί-
ζων λέβητας εὐθέτου‹ς›.
στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄν-
δρα τὸν μὲν ὡς μάχας ἴδρις,
τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ'–
"ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός"·
τάδε σῖγά τις βαΰζει,
φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἕρπει
προδίκοις Ἀτρείδαις.
οἳ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος
θήκας Ἰλιάδος γᾶς
εὔμορφοι κατέχουσιν, ἐχ-
θρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυψεν.

βαρεῖα δ' ἀστῶν φάτις ξὺν κότωι, ant. 3
δημοκρά‹ν›του δ' ἀρᾶς τίνει χρέος·
μένει δ' ἀκοῦσαί τί μου
μέριμνα νυκτηρεφές·
τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ
ἄσκοποι θεοί, κελαι-
ναὶ δ' Ἐρινύες χρόνωι
τυχηρὸν ὄντ' ἄνευ δίκας
παλιντυχεῖ τριβᾶι βίου
τιθεῖσ' ἀμαυρόν, ἐν δ' ἀΐσ-
τοις τελέθοντος οὔτις ἀλκά.
τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν εὖ
βαρύ· βάλλεται γὰρ ὅσσοις
Διόθεν κεραυνός.
κρίνω δ' ἄφθονον ὄλβον·
μήτ' εἴην πτολιπόρθης,

dall'incendio di Ilio,
ai loro cari rimanda un peso
di polvere su cui piangere: al posto
di un uomo il peso leggero
di un'urna piena di cenere.
E rimpiangono i guerrieri cantandone le lodi:
com'era bravo questo in battaglia,
com'è morto da eroe quest'altro nella mischia
«e tutto per la donna di un altro»;
così qualcuno mugola in silenzio,
e il dolore serpeggia, e si rivolge, funesto,
contro i figli di Atreo, che si fanno giustizia.
Altri poi – corpi ancora intatti – sotto
le mura di Ilio, nella terra
hanno avuto un sepolcro: terra nemica
che copre i suoi conquistatori.

Parole gravi dei cittadini, piene di rancore:
le invettive del popolo sono un debito che si paga caro.
Rimane in me un'angoscia,
un incubo cupo:
chi è stato la causa di tanta rovina
non sfugge all'occhio degli dèi, e le nere
Erinni col tempo
contro chi ha avuto ingiustamente fortuna
rivoltano le sorti, sconvolgono la vita;
lo stremano, lo annientano infine
privandolo di ogni risorsa.
La gloria eccessiva è un bene
che pesa: e dagli occhi saettanti
di Zeus piomba il fulmine.
Io cerco una felicità immune da invidia:
non voglio essere distruttore di città,

μήτ' οὖν αὐτὸς ἁλοὺς ὑπ' ἄλ-
λων βίον κατίδοιμι.

epod.

πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου
πόλιν διήκει θοά
βάξις· εἰ δ' ἐτήτυμος,
τίς οἶδεν, εἴτε θεῖον †ἐστιν μὴ† ψύθος;
τίς ὧδε παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος,
φλογὸς παραγγέλμασιν
νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ'
ἀλλαγᾶι λόγου καμεῖν;
{ἐν} γυναικὸς αἰχμᾶι πρέπει
πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι.
πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὅρος ἐπινέμεται
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον
γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος.

— τάχ' εἰσόμεσθα λαμπάδων φαεσφόρων
φρυκτωριῶν τε καὶ πυρὸς παραλλαγάς,
εἴτ' οὖν ἀληθεῖς εἴτ' ὀνειράτων δίκην
τερπνὸν τόδ' ἐλθὸν φῶς ἐφήλωσεν φρένας·
κήρυκ' ἀπ' ἀκτῆς τόνδ' ὁρῶ κατάσκιον
κλάδοις ἐλαίας· μαρτυρεῖ δέ μοι κάσις
πηλοῦ ξύνουρος διψία κόνις τάδε,
ὡς οὔτ' ἄναυδος οὔτέ σοι δαίων φλόγα
ὕλης ὀρείας σημανεῖ καπνῶι πυρός,
ἀλλ' ἢ τὸ χαίρειν μᾶλλον ἐκβάξει λέγων –
τὸν ἀντίον δὲ τοῖσδ' ἀποστέργω λόγον.
εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι·
χὤστις τάδ' ἄλλως τῆιδ' ἐπεύχεται πόλει,
αὐτὸς φρενῶν καρποῖτο τὴν ἁμαρτίαν.

ΚΗΡΥΞ

ἰὼ πατρῶιον οὖδας Ἀργείας χθονός,

ma neppure voglio fare la vita del prigioniero
schiavo di altri.

Dal fuoco viene il buon annuncio;
corre veloce la voce
per la città: chissà se è una prova certa
o †se è† un dio che ci inganna?
Chi è mai tanto puerile o tanto pazzo,
da infiammarsi il cuore per un fuoco
che porta notizie, e poi
abbattersi se cambia l'annuncio?
Tipico dell'impulso di femmina {...}
compiacersi e gioire prima che sia chiaro l'evento.
Troppo credule le donne corrono subito a pascersi
di conclusioni: ma altrettanto velocemente
il trionfo proclamato da bocca di donna svanisce.

– Ecco: presto sapremo se i segnali di fuoco splendenti, la staffetta delle fiaccole accese, erano veritieri; oppure se l'apparizione di questa luce è come un dolce sogno che illude la mente. Ecco, vedo un araldo che viene dalla costa: si fa ombra con rami d'ulivo. Arriva: me lo conferma questa polvere secca, che sempre si accompagna al fango. Non sarà più un segnale muto ad apparirti, non più una fiamma che brucia sui monti boscosi, non più il fumo: sarà lui a parlare, a confermare la nostra gioia, a farla più grande. E se invece... ma no! mi rifiuto di ascoltare parole diverse. I segni apparsi volgono al bene e altro bene verrà. E chiunque auguri qualcosa di diverso a questa città si goda da solo il frutto del suo delirio.

ARALDO

O suolo della mia patria, terra di Argo! Giungo qui,

δεκάτωι σε φέγγει τῶιδ' ἀφικόμην ἔτους,
πολλῶν ῥαγεισῶν ἐλπίδων μιᾶς τυχών·
οὐ γάρ ποτ' ἤὖχουν τῆιδ' ἐν Ἀργείαι χθονί
θανὼν μεθέξειν φιλτάτου τάφου μέρος.
νῦν χαῖρε μὲν χθών, χαῖρε δ' ἡλίου φάος,
ὕπατός τε χώρας Ζεύς, ὁ Πύθιός τ' ἄναξ,
τόξοις ἰάπτων μηκέτ' εἰς ἡμᾶς βέλη·
ἅλις παρὰ Σκάμανδρον ἦσθ' ἀνάρσιος·
νῦν {δ'} αὖτε σωτὴρ ἴσθι καὶ παιώνιος,
ἄναξ Ἄπολλον. τούς τ' ἀγωνίους θεούς
πάντας προσαυδῶ, τόν τ' ἐμὸν τιμάορον
Ἑρμῆν, φίλον κήρυκα κηρύκων σέβας,
ἥρως τε τοὺς πέμψαντας, εὐμενεῖς πάλιν
στρατὸν δέχεσθαι τὸν λελειμμένον δορός.
ἰὼ μέλαθρα, βασιλέων φίλαι στέγαι,
σεμνοί τε θᾶκοι, δαίμονές τ' ἀντήλιοι·
εἴ που πάλαι, φαιδροῖσι τοισίδ' ὄμμασιν
δέξασθε κόσμωι βασιλέα πολλῶι χρόνωι·
ἥκει γὰρ ὑμῖν φῶς ἐν εὐφρόνηι φέρων
καὶ τοῖσδ' ἅπασι κοινὸν Ἀγαμέμνων ἄναξ.
ἀλλ' εὖ νιν ἀσπάσασθε, καὶ γὰρ οὖν πρέπει,
Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου
Διὸς μακέλληι, τῆι κατείργασται πέδον
{βωμοὶ δ' ἄϊστοι καὶ θεῶν ἱδρύματα}
καὶ σπέρμα πάσης ἐξαπόλλυται χθονός.
τοιόνδε Τροίαι περιβαλὼν ζευκτήριον
ἄναξ Ἀτρείδης πρέσβυς εὐδαίμων ἀνήρ
ἥκει· τίεσθαι δ' ἀξιώτατος βροτῶν
τῶν νῦν· Πάρις γὰρ οὔτε συντελὴς πόλις
ἐξεύχεται τὸ δρᾶμα τοῦ πάθους πλέον.
ὀφλὼν γὰρ ἁρπαγῆς τε καὶ κλοπῆς δίκην
τοῦ ῥυσίου θ' ἥμαρτε καὶ πανώλεθρον
αὐτόχθονον πατρῶιον ἔθρισεν δόμον·

dopo che per dieci anni il sole ha brillato, e delle molte mie speranze infrante questa sola si è realizzata: già, non avrei più sperato di morire in questa terra di Argo e di essere sepolto dai miei cari. Ecco invece! Ti saluto terra, ti saluto luce del sole, e te Zeus grande sovrano di questa terra, e te signore di Pito che non tenderai più il tuo arco contro di noi, mai più ci colpirai con le tue frecce. Ci hai fatto abbastanza guerra sulle rive dello Scamandro: {ma} ora sii tu il nostro salvatore, Apollo signore. Insieme, tutti gli dèi della città invoco. E invoco anche il mio dio, Hermes il messaggero, dai messaggeri venerato; e gli eroi di questa terra invoco, che ci hanno fatto partire: ora accolgano benevolmente i guerrieri che la guerra ha risparmiato.

Ecco la casa, la reggia, i troni onorati, le statue degli dèi rivolte verso il sole: come in passato anche ora accogliete con i vostri occhi splendenti, accogliete con onore il re che dopo tanto tempo ritorna. Viene a portare luce nella notte a voi e a tutti, il signore, Agamennone, il nostro re. Festeggiatelo, su, come si deve! Ha divelto Troia con la vanga di Zeus giustiziere, ne ha rivoltato il suolo {gli altari distrutti, le statue degli dèi}: ogni seme di quella terra è stato estirpato. Su Troia il sovrano Atride ha posto il suo giogo; e ora giunge venerato, fortunato eroe: di tutti i mortali viventi è il più degno di onore. Paride e la città che l'ha aiutato non possono vantarsi che il misfatto compiuto sia stato più grande di quanto hanno dovuto subire. Ha pagato per la razzia e per il furto: ha perduto la preda e ha falcidiato la sua terra, la sua pa-

διπλᾶ δ' ἔτεισαν Πριαμίδαι θἀμάρτια.
ΧΟ. κήρυξ Ἀχαιῶν χαῖρε τῶν ἀπὸ στρατοῦ.
ΚΗ. χαίρω· †τεθνᾶναι† δ' οὐκέτ' ἀντερῶ θεοῖς.
ΧΟ. ἔρως πατρώιας τῆσδε γῆς σ' ἐγύμνασεν;
ΚΗ. ὥστ' ἐνδακρύειν γ' ὄμμασιν χαρᾶς ὕπο.
ΧΟ. τερπνῆς ἄρ' ἦστε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου.
ΚΗ. πῶς δή; διδαχθεὶς τοῦδε δεσπόσω λόγου.
ΧΟ. τῶν ἀντερώντων ἱμέρωι πεπληγμένοι.
ΚΗ. ποθεῖν ποθοῦντα τήνδε γῆν στρατὸν λέγεις;
ΧΟ. ὡς πόλλ' ἀμαυρᾶς ἐκ φρενός ‹μ'› ἀναστένειν.
ΚΗ. πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν στύγος †στρατῶι†;
ΧΟ. πάλαι τὸ σιγᾶν φάρμακον βλάβης ἔχω.
ΚΗ. καὶ πῶς; ἀπόντων κοιράνων ἔτρεις τινάς;
ΧΟ. ὡς νῦν, τὸ σὸν δή, καὶ θανεῖν πολλὴ χάρις.
ΚΗ. εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτα δ' ἐν πολλῶι χρόνωι

tria, la casa. La gente di Priamo ha pagato care le sue colpe.
CORO
Salve a te araldo, che giungi dal campo degli Achei.
ARALDO
Sono salvo: non posso più recriminare contro gli dèi †per la mia morte†.
CORO
Ti ha fatto soffrire il desiderio della tua terra?
ARALDO
Tanto che ora i miei occhi sono pieni di lacrime per la gioia!
CORO
Avete conosciuto, dunque, le fitte di questo dolce male...
ARALDO
Male? Spiegati meglio: non colgo il senso di queste parole che dici...
CORO
Il male che è ferita, desiderio di chi ci ama.
ARALDO
Anche voi di questa terra, stai dicendo, soffrivate come noi soldati di nostalgia?
CORO
Tante volte ho pianto e il ‹mio› cuore era scuro.
ARALDO
E perché questo sconvolgente dolore †...†?
CORO
Da tempo ho trovato nel silenzio un rimedio al dolore.
ARALDO
Perché? Essendo lontani i signori, forse qualcun altro temevi?
CORO
Sì – tu stesso l'hai detto – e morire sarebbe ora una grande grazia.
ARALDO
Tutto è andato bene: ma nel lungo passare degli anni

τὰ μέν τις ἂν λέξειεν εὐπετῶς ἔχειν,
τὰ δ' αὖτε κἀπίμομφα· τίς δὲ πλὴν θεῶν
ἅπαντ' ἀπήμων τὸν δι' αἰῶνος χρόνον;
μόχθους γὰρ εἰ λέγοιμι καὶ δυσαυλίας
‹. . . . . .›
σπαρνὰς παρήξεις καὶ κακοστρώτους, τί δ' οὐ
στένοντες, οὐ λαχόντες ἥματος μέρος;
τὰ δ' αὖτε χέρσωι καὶ πλέον προσῆν στύγος·
εὐναὶ γὰρ ἦσαν δαΐων πρὸς τείχεσιν,
ἐξ οὐρανοῦ δὲ κἀπὸ γῆς λειμώνιαι
δρόσοι κατεψάκαζον, ἔμπεδον σίνος,
ἐσθημάτων τιθέντες ἔνθηρον τρίχα.
χειμῶνα δ' εἰ λέγοι τις οἰωνοκτόνον,
οἷον παρεῖχ' ἄφερτον Ἰδαία χιών,
ἢ θάλπος, εὖτε πόντος ἐν μεσημβριναῖς
κοίταις ἀκύμων νηνέμοις εὕδοι πεσών –
τί ταῦτα πενθεῖν δεῖ; παροίχεται πόνος·
παροίχεται δέ, τοῖσι μὲν τεθνηκόσιν
τὸ μήποτ' αὖθις μηδ' ἀναστῆναι μέλειν,
ἡμῖν δὲ τοῖς λοιποῖσιν Ἀργείων στρατοῦ
νικᾶι τὸ κέρδος, πῆμα δ' οὐκ ἀντιρρέπει.
τί τοὺς ἀναλωθέντας ἐν ψήφωι λέγειν,
τὸν ζῶντα δ' ἀλγεῖν χρὴ τύχης παλιγκότου;
καὶ πολλὰ χαίρειν ξυμφοραῖς καταξιῶ
‹. . . . . .›
ὡς κομπάσαι τῶιδ' εἰκὸς ἡλίου φάει,
ὑπὲρ θαλάσσης καὶ χθονὸς ποτωμένοις
‹. . . . . .
. . . . . .›
"Τροίαν ἑλόντες δήποτ' Ἀργείων στόλος
θεοῖς λάφυρα ταῦτα τοῖς καθ' Ἑλλάδα
δόμοις ἐπασσάλευσαν ἀρχαῖον γάνος."
τοιαῦτα χρὴ κλυόντας εὐλογεῖν πόλιν

forse a volte le cose vanno bene e altre volte accadono cose deprecabili. Ma chi, a parte gli dèi, è immune dal dolore per tutto il tempo della sua vita?

Potrei parlarti delle fatiche, delle nottatacce, ‹...› la panca stretta della nave per duro giaciglio. Come no? Piangevamo, lamentavamo la nostra sorte a ogni ora del giorno. E poi, una volta a terra, a tormento si aggiungeva tormento, sempre più duro. Buttati a dormire sotto le mura nemiche: bagnati dall'acqua che veniva dal cielo, dall'umido che veniva su dalla terra – pioggia e guazza: un fastidio continuo, che ci inzuppava le vesti, e ci faceva i capelli ispidi, come bestie. Potrei dirti l'inverno che uccide gli uccelli: il freddo insopportabile, la neve dell'Ida. Potrei dirti l'estate, quando con la vampa di mezzogiorno piomba sul mare la calma piatta: non un'onda, non un alito di vento... Ma perché rattristarci? La fatica è passata: trapassata anche per chi è morto e non gli importa più di risorgere. Per noi, superstiti dell'esercito Acheo, mettendo su un piatto della bilancia le pene, il guadagno ha più peso. Perché fare la conta dei morti e così far soffrire i vivi per la sorte avversa? Preferisco dire addio e ancora addio alle disgrazie. ‹...› Ora è il momento dell'orgoglio, e il nostro vanto alla luce di questo sole si alzi in volo sul mare e sulla terra: ‹...› «Abbiamo preso Troia, un esercito di Argivi inchioda i trofei del bottino, splendido orgoglio, alle sue case per tutta l'Ellade.» Chi udrà queste parole elogerà questa città e i suoi condot-

καὶ τοὺς στρατηγούς, καὶ χάρις τιμήσεται
Διὸς τόδ' ἐκπράξασα. πάντ' ἔχεις λόγον.

ΧΟ. νικώμενος λόγοισιν οὐκ ἀναίνομαι·
αἰεὶ γὰρ ἡβᾶι τοῖς γέρουσιν εὐμαθεῖν.
δόμοις δὲ ταῦτα καὶ Κλυταιμήστραι μέλειν
εἰκὸς μάλιστα, ξὺν δὲ πλουτίζειν ἐμέ.

ΚΛ. ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο,
ὅτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός
φράζων ἅλωσιν Ἰλίου τ' ἀνάστασιν.
καί τίς μ' ἐνίπτων εἶπε, "φρυκτώρων δια‹ί›
πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;
ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ."
λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὖσ' ἐφαινόμην·
ὅμως δ' ἔθυον, καὶ γυναικείωι νόμωι
ὀλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν
ἔλασκον εὐφημοῦντες, ἐν θεῶν ἕδραις
θυηφάγον †κοιμῶντες† εὐώδη φλόγα.
καὶ νῦν τὰ μάσσω μὲν τί δεῖ σέ μοι λέγειν;
ἄνακτος αὐτοῦ πάντα πεύσομαι λόγον·
ὅπως δ' ἄριστα τὸν ἐμὸν αἰδοῖον πόσιν
σπεύσω πάλιν μολόντα δέξασθαι. τί γάρ
γυναικὶ τούτου φέγγος ἥδιον δρακεῖν,
ἀπὸ στρατείας ἄνδρα σώσαντος θεοῦ
πύλας ἀνοῖξαι; ταῦτ' ἀπάγγειλον πόσει,
ἥκειν ὅπως τάχιστ' ἐράσμιον πόλει.
γυναῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὕροι μολών
οἵανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα
ἐσθλὴν ἐκείνωι, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν,
καὶ τἄλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον
οὐδὲν διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου·
οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν
ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς.

tieri e verrà onorato Zeus per averci concesso la grazia di questa impresa. Questo è tutto.

CORO

Mi hai sopraffatto con le tue parole, non ho nulla da dire. Sempre fresca nei vecchi è la curiosità di sapere altre cose. Ma ora è opportuno che tutta la reggia, e soprattutto Clitemnestra goda di queste notizie per noi tanto preziose.

CLITEMNESTRA

Alto già prima, forte di gioia è stato il mio grido, quando di notte ho visto il primo messaggero: il fuoco che proclamava la conquista e la distruzione di Ilio.

E qualcuno si prendeva gioco di me e diceva: «Vampe, segnali di fuoco e subito ti sei convinta e credi che Troia sia già stata presa. Cuore di donna troppo presto si infiamma».

Così dicevano e sembrava che vaneggiassi: comunque ho predisposto i sacrifici e per l'ordine di una donna un grido di gioia si è alzato di qua, di là, per tutta la città; e risuonavano sante invocazioni e nei templi degli dèi †...†, e il sangue delle vittime smorzava la fiamma profumata. E ora, perché tu dovresti dirmi di più? Dallo stesso re saprò tutto quanto. Devo affrettarmi ora, per accogliere nel modo migliore il mio venerabile sposo che torna: che cosa c'è di più dolce per una donna di quello che vedrò in questo giorno? Oggi al mio uomo, tornato dalla guerra, salvato dagli dèi, aprirò questa porta! Questo riferisci al mio sposo: che venga il prima possibile nella sua città che lo ama. E tornando troverà certo la sua donna fedele nel palazzo, come l'ha lasciata: una brava cagna della sua casa, buona con lui, ostile a chi gli vuol male, sempre la stessa. E in questo lungo tempo nessun sigillo, mai, ho violato: non ho conosciuto il piacere, né diceria infamante per un altro uomo, più di quanto non conosca il bagno che tempra la lama di

τοιόσδ' ὁ κόμπος, τῆς ἀληθείας γέμων,
οὐκ αἰσχρὸς ὡς γυναικὶ γενναίαι λακεῖν.

ΧΟ. αὕτη μὲν οὕτως εἶπε, μανθάνοντί σοι
τοροῖσιν ἑρμηνεῦσιν εὐπρεπῆ λόγον.
σὺ δ' εἰπὲ κήρυξ, Μενέλεων δὲ πεύθομαι,
εἰ νόστιμός γε καὶ σεσωμένος πάλιν
ἥκει ξὺν ὑμῖν, τῆσδε γῆς φίλον κράτος.
ΚΗ. οὐκ ἔσθ' ὅπως λέξαιμι τὰ ψεύδη καλά
εἰς τὸν πολὺν φίλοισι καρποῦσθαι χρόνον.
ΧΟ. πῶς δῆτ' ἂν εἰπὼν κεδνὰ τἀληθῆ τύχοις;
σχισθέντα δ' οὐκ εὔκρυπτα γίγνεται τάδε.
ΚΗ. ἀνὴρ ἄφαντος ἐξ Ἀχαιϊκοῦ στρατοῦ,
αὐτός τε καὶ τὸ πλοῖον. οὐ ψεύδη λέγω.
ΧΟ. πότερον ἀναχθεὶς ἐμφανῶς ἐξ Ἰλίου,
ἢ χεῖμα, κοινὸν ἄχθος, ἥρπασε στρατοῦ;
ΚΗ. ἔκυρσας ὥστε τοξότης ἄκρος σκοποῦ,
μακρὸν δὲ πῆμα ξυντόμως ἐφημίσω.
ΧΟ. πότερα γὰρ αὐτοῦ ζῶντος ἢ τεθνηκότος
φάτις πρὸς ἄλλων ναυτίλων ἐκλήιζετο;
ΚΗ. οὐκ οἶδεν οὐδεὶς ὥστ' ἀπαγγεῖλαι τορῶς
πλὴν τοῦ τρέφοντος Ἡλίου χθονὸς φύσιν.
ΧΟ. πῶς γὰρ λέγεις χειμῶνα ναυτικῶι στρατῶι
ἐλθεῖν τελευτῆσαί τε δαιμόνων κότωι;

bronzo. Questo è il mio vanto: ed è tutta verità. Per una donna onesta, non è disonore gridarlo forte.

CORO
Lei ti ha parlato così per farti capire: parole belle e ben chiare per chi sappia intendere. Ma tu ora, araldo, dimmi di Menelao, se è di ritorno, se anche lui è tornato salvo con voi, l'amato signore di questa terra.

ARALDO
Non posso proprio dire parole belle ma false a chi mi è caro, perché non sarebbe una gioia duratura.

CORO
Ma non hai da darci notizie che siano insieme buone e vere? Se non sono così, presto vengono scoperte.

ARALDO
L'eroe è scomparso dall'esercito acheo, lui e la sua nave. E non dico una menzogna.

CORO
Ma come? Lo avete visto salpare da Ilio? O è stata una tempesta, la sciagura che tutti temiamo, che l'ha strappato via dall'esercito?

ARALDO
Hai colto nel segno, come un bravo arciere: hai riassunto in poche parole una grande disgrazia.

CORO
Ma allora? È vivo? È morto? Cosa si dice tra la gente della flotta?

ARALDO
No, nessuno sa, nessuno sa riferire chiaramente cosa sia successo. Solo il Sole ha visto, lui che nutre tutto quanto nasce sulla terra.

CORO
E dimmi: come fu questa tempesta che si abbatté sulla flotta? Come finì? Per quale ira delle potenze divine, dimmi...

ΚΗ. εὔφημον ἦμαρ οὐ πρέπει κακαγγέλωι
γλώσσηι μιαίνειν· χωρὶς ἡ τιμὴ θεῶν.
ὅταν δ' ἀπευκτὰ πήματ' ἄγγελος πόληι
σμοιῶι προσώπωι πτωσίμου στρατοῦ φέρηι,
πόληι μὲν ἕλκος ἓν τὸ δήμιον τυχεῖν,
πολλοὺς δὲ πολλῶν ἐξαγισθέντας δόμων
ἄνδρας διπλῆι μάστιγι, τὴν Ἄρης φιλεῖ,
δίλογχον ἄτην, φοινίαν ξυνωρίδα,
τοιῶνδε μέν τοι πημάτων σεσαγμένον
πρέπει λέγειν παιῶνα τόνδ' Ἐρινύων·
σωτηρίων δὲ πραγμάτων εὐάγγελον
ἥκοντα πρὸς χαίρουσαν εὐεστοῖ πόλιν,
πῶς κεδνὰ τοῖς κακοῖσι συμμείξω, λέγων
χειμῶν' Ἀχαιοῖς οὐκ ἀμήνιτον θεῶν;
ξυνώμοσαν γάρ, ὄντες ἔχθιστοι τὸ πρίν,
πῦρ καὶ θάλασσα, καὶ τὰ πίστ' ἐδειξάτην
φθείροντε τὸν δύστηνον Ἀργείων στρατόν.
ἐν νυκτὶ δυσκύμαντα δ' ὠρώρει κακά·
ναῦς γὰρ πρὸς ἀλλήλησι Θρήικιαι πνοαί
πρηστῆρι τυφῶι ξὺν ζάληι τ' ὀμβροκτύπωι
ἤρεικον· αἳ δὲ κεροτυπούμεναι βίαι
ὤιχοντ' ἄφαντοι ποιμένος κακοῦ στρόβωι.
ἐπεὶ δ' ἀνῆλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος,
ὁρῶμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς
ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις.
ἡμᾶς γε μὲν δὴ ναῦν τ' ἀκήρατον σκάφος
ἤτοί τις ἐξέκλεψεν ἢ ξητήσατο
θεός τις, οὐκ ἄνθρωπος, οἴακος θιγών,
Τύχη δὲ σωτὴρ ναῦν θέλουσ' ἐφέζετο,
ὡς μήτ' †ἐν ὅρμωι† κύματος ζάλην ἔχειν
μήτ' ἐξοκεῖλαι πρὸς κραταίλεων χθόνα.
ἔπειτα δ' Ἅιδην πόντιον πεφευγότες,
λευκὸν κατ' ἦμαρ, οὐ πεποιθότες τύχηι,

ARALDO
È un giorno felice: non è bene contaminarlo con brutte notizie. Ogni dio ha il suo proprio onore; quando un messaggero porta alla città disgrazie e pene, e scuro in volto parla di un esercito annientato, con un solo colpo ferisce tutto il popolo della città: molti uomini strappati via da molte case, per la frusta doppia, la frusta di Ares, la maledizione a due lame, il vincolo sanguinoso; allora con il bottino di tante pene bisogna innalzare il peana alle Erinni. Ma io che porto buone notizie di salvezza e giungo alla città prospera e felice, perché dovrei mescolare il bene con le disgrazie, e raccontare della tempesta che l'ira degli dèi ha scatenato sugli Achei?

Fu una congiura fra i due elementi, da sempre nemici: il fuoco e il mare fecero un patto e mantennero fede all'accordo per distruggere insieme il disgraziato esercito Acheo. Era notte e la rovina montava, ondata su ondata, tremenda: le navi, al soffio dei venti di Tracia, nel turbine dell'uragano, in mezzo alla tempesta e alla pioggia battente, cozzavano l'una sull'altra; colpi violenti come cornate, e sparirono travolte nel vortice di quel cattivo mandriano. Quando poi ritornò la luce del sole vediamo la distesa del mare Egeo tutta fiorita: corpi di guerrieri achei e rottami di navi.

Noi e la nostra nave, con la chiglia intatta: certo qualcuno l'aveva messa al riparo, in salvo. Certo un dio intercedette per noi, non un uomo: un dio posò la mano sul nostro timone. La Fortuna che salva volle venire a sedersi al timone della nostra nave: tempesta e ondate non ci travolsero †ma rimanemmo ancorati† e non fummo sbattuti sulla costa rocciosa. Poi scampati all'Ade del mare, nel mattino splendente, ancora incerti sulla

ἐβουκολοῦμεν φροντίσιν νέον πάθος
στρατοῦ καμόντος καὶ κακῶς σποδουμένου.
καὶ νῦν ἐκείνων ‹τ'› εἴ τίς ἐστιν ἐμπνέων,
λέγουσιν ἡμᾶς ὡς ὀλωλότας, τί μή‹ν›;
ἡμεῖς τ' ἐκείνους ταὔτ' ἔχειν δοξάζομεν.
γένοιτο δ' ὡς ἄριστα· Μενέλεων γὰρ οὖν
πρῶτόν τε καὶ μάλιστα προσδόκα μολεῖν.
εἰ δ' οὖν τις ἀκτὶς ἡλίου νιν ἱστορεῖ
χλωρόν τε καὶ βλέποντα μηχαναῖς Διός
οὔπω θέλοντος ἐξαναλῶσαι γένος,
ἐλπίς τις αὐτὸν πρὸς δόμους ἥξειν πάλιν.
τοσαῦτ' ἀκούσας ἴσθι τἀληθῆ κλυών.

ΧΟ. τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' εἰς τὸ πᾶν ἐτητύμως – str. 1
μή τις ὄντιν' οὐχ ὁρῶ-
μεν, προνοίαισ‹ι› τοῦ πεπρωμένου
γλῶσσαν ἐν τύχαι νέμων –
τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ'
Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
ἐλέναυς ἔλανδρος ἐλέπτολις ἐκ τῶν ἁβροπήνων
προκαλυμμάτων ἔπλευσε
Ζεφύρου γίγαντος αὔραι,
πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ
κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφαντον,
κελσάντων Σιμόεντος ἀκτὰς ἐπ' ἀεξιφύλλους
δι' Ἔριν αἱματόεσσαν.

Ἰλίωι δὲ κῆδος ὀρθώνυμον τελεσσίφρων ant. 1
Μῆνις ἤλασεν, τραπέ-
ζας ἀτίμωσιν ὑστέρωι χρόνωι
καὶ ξυνεστίου Διός
πρασσομένα τὸ νυμφότιμον
μέλος ἐκφάτως τίοντας,

nostra sorte, nutrivamo l'affanno di questo nuovo dolore: l'esercito era stato distrutto, polverizzato.

E ora se qualcuno di quelli ancora respira, dirà che noi siamo morti: cos'altro potrebbe dire? E anche noi immaginiamo la stessa disgrazia per loro. Invece tutto andrà bene: e Menelao per primo, vedrai, ritornerà.

E se ora un raggio di sole lo sorprende vivo e vegeto, se ha gli occhi aperti, lo dobbiamo all'intervento di Zeus che certo non vuole annientare la sua stirpe. C'è speranza che torni indietro, a casa. Dammi ascolto, e sappi che ti ho detto la verità.

CORO
Chi mai trovò un nome così giusto?
Qualcuno certo a noi invisibile,
che sapeva prevedere il destino,
capace di cogliere il segno delle parole
trovò il nome per la donna della guerra, per l'oggetto
[della contesa.
Elena! È proprio lei:
Elena rovina delle navi, Elena rovina dei guerrieri,
Elena rovina delle città! Presto, via dalle morbide
coltri del talamo, via a salpare
al soffio del potente Zefiro!
E c'erano molti guerrieri in armi come cacciatori coi cani,
dietro alle orme invisibili dei remi sul mare,
fino ad approdare alle rive sempreverdi del Simoenta,
per la cruenta Contesa.

Poi a Ilio quelle nozze consonanti al suo nome
ispirò l'Ira funesta che sempre si compie; l'Ira che
anche dopo molto tempo fa i conti con chi non rispetta
[la mensa ospitale.
L'ira di Zeus protettore della casa
si compì contro tutti coloro che a voce spiegata avevano
[onorato
il rito nuziale con il canto

ὑμέναιον, ὃς τότ' ἐπέρρεπε γαμβροῖσιν ἀείδειν.
μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον
Πριάμου πόλις γεραιά
πολύθρηνον, μέγα που στένει κικλήισκου-
σα Πάριν τὸν αἰνόλεκτρον,
παμπορθῆ πολύθρηνον αἰῶ θεμένα πολιτᾶν,
μέλεον αἷμ' ἀνατλᾶσα.

ἔθρεψεν δὲ λέοντος ἰ- str. 2
νιν δόμοις ἀγάλακτον οὔ-
τως ἀνὴρ φιλόμαστον,
ἐν βιότου προτελείοις
ἄμερον, εὐφιλόπαιδα,
καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον·
πολέα δ' ἔσκ' ἐν ἀγκάλαις
νεοτρόφου τέκνου δίκαν,
φαιδρωπὸς ποτὶ χεῖρα σαί-
νων τε γαστρὸς ἀνάγκαις·

χρονισθεὶς δ' ἀπέδειξεν ἦ- ant. 2
θος τὸ πρὸς τοκέων· χάριν
γὰρ τροφεῦσιν ἀμείβων
μηλοφόνοισι ‹σὺν› ἄταις
δαῖτ' ἀκέλευστος ἔτευξεν,
αἵματι δ' οἶκος ἐφύρθη,
ἄμαχον ἄλγος οἰκέταις,
μέγα σίνος πολυκτόνον·
ἐκ θεοῦ δ' ἱερεύς τις Ἄ-
τας δόμοις προσεθρέφθη.

πάραυτα δ' ἐλθεῖν ἐς Ἰλίου πόλιν λέγοιμ' ἄν str. 3
φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας,
ἀκασκαῖον ‹δ'› ἄγαλμα πλούτου,

imeneo; contro tutti i congiunti che lo intonarono.
Diverso fu il canto che imparò poi
la città antica di Priamo;
un canto luttuoso, un grande gemito riecheggia
ora imprecando: «Paride, maledetto il tuo letto!
Letto di distruzione, letto di lutti per molti anni inflitti
[agli abitanti di Troia».
E deve sopportare il peso di quel sangue miseramente
[versato.

Come un cucciolo di leone
allevato da un uomo nella sua casa, preso
appena svezzato, che ancora desidera il latte materno.
Nei primi mesi di vita
è tenero, amato dai bimbi,
vezzeggiato dai grandi:
e tante volte viene preso in braccio
come un infante appena nato,
gli occhi gli brillano alle carezze,
scodinzola
per i morsi della fame.

Ma con il passare del tempo, rivela l'indole
della sua razza: in segno di gratitudine,
come contraccambio verso chi lo ha allevato
fa strage di greggi, ‹con› grave sciagura,
e, senza invito, si prepara un banchetto funesto.
La casa è imbrattata di sangue,
e per tutti è un dolore invincibile,
un grande, tremendo eccidio:
e fu un dio a mandare un ministro di Sciagura
in quella casa, perché venisse allevato.

Dapprima, posso dire, lei arrivò alla città di Troia
e portò una sensazione di serenità, un'aria calma senza
[venti:
era una splendida statua divina, muta e preziosa,

μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος,
δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος·
παρακλίνασ' ἐπέκρανεν
745 δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος
συμένα Πριαμίδαισιν
πομπᾶι Διὸς ξενίου
νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος τέτυκται, ant. 3
μέγαν τελεσθέντα φωτὸς ὄλβον
τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνάισκειν,
755 ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει
βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν.
δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ-
μί· τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,
760 σφετέραι δ' εἰκότα γένναι·
οἴκων γὰρ εὐθυδίκων
καλλίπαις πότμος αἰεί.

φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις μὲν παλαιὰ νεά- str. 4
ζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν
765 ὕβριν τότ' ἢ τόθ', ὅτε τὸ κύριον μόλῃι
φάος, κότον νεώρη,
δαίμονά τε τὰν ἄμαχον ἀπόλεμον,
ἀνίερον θράσος μελαί-
νας μελάθροισιν Ἄτας,
770 εἰδομέναν τοκεῦσιν.

Δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν, ant. 4
τὸν δ' ἐναίσιμον τίει
775 βίον· τὰ χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν πίνωι

un morbido dardeggiare di sguardi,
un fiore d'amore che penetra dentro e punge il cuore.
Ma poi il dèmone fece precipitare le cose e si compirono
le nozze amare.
Lei, pessima scorta, pessima compagnia,
fu lei che si avventò contro la gente di Priamo,
per ordine di Zeus, protettore degli ospiti:
lei, lutto delle spose, l'Erinni.

Un antico detto tra i mortali dice che
la fortuna di un uomo, se cresce e raggiunge il culmine,
genera figli, non muore mai sterile;
e che dal successo a una casata
germoglia sempre insaziata sventura.
Ma io diversamente dagli altri ho un mio
pensiero: credo che solo l'atto empio
ne generi altri,
ancora più gravi della stessa specie;
e che nelle case rette da giustizia
buoni figli il destino procrea.

La colpa antica tende a rigenerarsi
in nuova colpa, per gli uomini malvagi;
prima o poi, quando giunge il giorno
stabilito, è un nuovo rigurgito d'ira
e il dèmone invincibile, imbattibile,
dissacrante violenza si avventa contro la casa:
è la cupa Ate, Sciagura
che somiglia a chi l'ha generata.

Ma Giustizia splende anche nelle case annerite dal fumo
e onora chi vive rettamente;
invece dalle regge rivestite d'oro, da chi ha

χερῶν παλιντρόποις‹ιν›
ὄμμασι λιποῦσ' ὅσια προσέμολε,
δύναμιν οὐ σέβουσα πλού-
του παράσημον αἴνωι·
πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾶι.

ἄγε δὴ βασιλεῦ, Τροίας π‹τ›ολίπορθ',
Ἀτρέως γένεθλον,
πῶς σε προσείπω, πῶς σε σεβίξω,
μήθ' ὑπεράρας μήθ' ὑποκάμψας καιρὸν χάριτος;
πολλοὶ δὲ βροτῶν τὸ δοκεῖν εἶναι
προτίουσι δίκην παραβάντες·
τῶι δυσπραγοῦντί τ' ἐπιστενάχειν πᾶς τις ἕτοιμος,
δῆγμα δὲ λύπης οὐδὲν ἐφ' ἧπαρ προσικνεῖται,
καὶ ξυγχαίρουσιν ὁμοιοπρεπεῖς
ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι
‹. . . . . .›
ὅστις δ' ἀγαθὸς προβατογνώμων,
οὐκ ἔστι λαθεῖν ὄμματα φωτὸς
τὰ δοκοῦντ' εὔφρονος ἐκ διανοίας
ὑδαρεῖ σαίνειν φιλότητι.
σὺ δ' ἐμοὶ τότε μὲν στέλλων στρατιὰν
Ἑλένης ἕνεκ', οὐ γάρ ‹σ'› ἐπικεύσω,
κάρτ' ἀπομούσως ἦσθα γεγραμμένος,
οὐδ' εὖ πραπίδων οἴακα νέμων,
‹. . . .› θάρσος ἐκούσιον
ἀνδράσι θνήισκουσι κομίζων·
νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενὸς οὐδ' ἀφίλως
εὔφρων ‹. . . . . .› πόνος εὖ τελέσασιν.
γνώσηι δὲ χρόνωι διαπευθόμενος
τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως
πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν.

le mani imbrattate di sangue, volge altrove lo sguardo
e diserta per andare in case pure:
non ha soggezione per il potere della ricchezza,
marchiato dalla piaggeria.
Ma ogni cosa conduce al suo fine.

Eccoti o re, distruttore di Troia,
figlio di Atreo,
come rivolgermi a te, come onorarti
senza esagerare, ma senza sminuire l'omaggio che ti devo?
Molti fra gli uomini preferiscono apparire
piuttosto che essere, e trasgrediscono il limite di giustizia;
e se uno è in disgrazia chiunque è pronto a compiangerlo,
anche se nessun dolore gli graffia il cuore:
allo stesso modo sono pronti a gioire
sforzando il volto al sorriso.
‹...›
Ma a chiunque conosca bene il suo gregge
non sfuggono gli occhi di un uomo
che sembrano sinceramente contenti
e fanno festa con un affetto annacquato.
Quando tu quella volta preparavi la spedizione
per Elena – non voglio nasconder‹te›lo –
ho avuto di te un'immagine davvero sgradevole,
non hai governato bene la tua intenzione,
‹...› istigando all'ardimento
tanti uomini che portavi a morire.
Ma ora dal profondo del cuore, con tutto il mio affetto
sono dalla tua parte ‹...
...› ora che l'impresa è stata portata a buon fine.
Ora saprai tutto: in breve tempo sarai informato
su chi fra i cittadini ha governato secondo giustizia
la tua città e chi non si è comportato come doveva.

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

πρῶτον μὲν Ἄργος καὶ θεοὺς ἐγχωρίους
δίκη προσειπεῖν, τοὺς ἐμοὶ μεταιτίους
νόστου δικαίων θ' ὧν ἐπραξάμην πόλιν
Πριάμου· δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλώσσης θεοί
κλυόντες, ἀνδροθνῆτας, Ἰλίου φθορᾶς
εἰς αἱματηρὸν τεῦχος οὐ διχορρόπως
ψήφους ἔθεντο· τῶι δ' ἐναντίωι κύτει
Ἐλπὶς προσήιει, χειρὸς οὐ πληρουμένωι.
καπνῶι δ' ἁλοῦσα νῦν ἔτ' εὔσημος πόλις·
Ἄτης θύελλαι ζῶσι· συνθνήισκουσα δέ
σποδὸς προπέμπει πίονας πλούτου πνοάς.
τούτων θεοῖσι χρὴ πολύμνηστον χάριν
τίνειν, ἐπείπερ χἀρπαγὰς ὑπερκόπους
ἐπραξάμεσθα, καὶ γυναικὸς οὕνεκα
πόλιν διημάθυνεν Ἀργεῖον δάκος
ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος λεώς,
πήδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν·
ὑπερθορὼν δὲ πύργον ὠμηστὴς λέων
ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ.
θεοῖς μὲν ἐξέτεινα φροίμιον τόδε·
τὰ δ' εἰς τὸ σὸν φρόνημα, μέμνημαι κλυών
καί φημι ταὐτὰ καὶ ξυνήγορόν μ' ἔχεις.
παύροις γὰρ ἀνδρῶν ἐστι συγγενὲς τόδε,
φίλον τὸν εὐτυχοῦντ' ἄνευ φόνων σέβειν·
δύσφρων γὰρ ἰὸς καρδίαν προσήμενος
ἄχθος διπλοίζει τῶι πεπαμένωι νόσον·
τοῖς τ' αὐτὸς αὐτοῦ πήμασιν βαρύνεται,
καὶ τὸν θυραῖον ὄλβον εἰσορῶν στένει.
εἰδὼς λέγοιμ' ἄν· εὖ γὰρ ἐξεπίσταμαι
ὁμιλίας κάτοπτρον· εἴδωλον σκιᾶς,
δοκοῦντας εἶναι κάρτα πρευμενεῖς ἐμοί.
μόνος δ' Ὀδυσσεύς, ὅσπερ οὐχ ἑκὼν ἔπλει,

AGAMENNONE

Per prima cosa è giusto salutare Argo e gli dèi di questa terra, responsabili del mio ritorno e della giustizia che ho fatto sulla città di Priamo.

Nel fare giustizia gli dèi non ascoltarono discorsi, ma decisero che quei guerrieri morissero, che Ilio fosse distrutta: dentro l'urna di sangue, senza esitare, posero questo voto. All'urna opposta invece, si avvicinò Speranza, ma al tocco della mano rimase vuota: il fumo che si alza dalla città conquistata ne è la prova migliore. Viva e violenta la furia, la tempesta di Ate: la città muore e la sua ricca opulenza è dispersa in folate di cenere. Di questo dobbiamo essere grati agli dèi con duratura memoria: abbiamo vendicato l'insulto di quel rapimento e per una donna una città è stata distrutta dalla bestia argiva! Il cavallo partorì e uno stuolo di armati balzò fuori al tramonto delle Pleiadi: al di là delle mura, ecco il leone affamato di carne che si sazia leccando sangue regale! In onore degli dèi mi sono dilungato con questo preludio!

Ora, so quanto tu senti, le tue parole mi fanno ricordare di te e ti confermo che hai la mia approvazione: virtù, propria di pochi uomini, onorare l'amico che ha avuto fortuna senza provare invidia! È così: un veleno maligno si insinua nel cuore e aggrava la pena di chi è già ammorbato da questo male. Così sente il peso dei suoi propri dolori e in più soffre vedendo la fortuna del prossimo.

Parlo a ragion veduta, conosco bene lo specchio dei rapporti con gli altri: evanescenti come ombre, quelli che sembravano essere del tutto dalla mia parte! Odisseo, solo, per quanto fosse salpato controvoglia, una vol-

ζευχθεὶς ἕτοιμος ἦν ἐμοὶ σειραφόρος,
εἴτ' οὖν θανόντος εἴτε καὶ ζῶντος πέρι
λέγω. τὰ δ' ἄλλα πρὸς πόλιν τε καὶ θεούς
κοινοὺς ἀγῶνας θέντες ἐν πανηγύρει
βουλευσόμεσθα. καὶ τὸ μὲν καλῶς ἔχον
ὅπως χρονίζον εὖ μενεῖ βουλευτέον·
ὅτωι δὲ καὶ δεῖ φαρμάκων παιωνίων,
ἤτοι κέαντες ἢ τεμόντες εὐφρόνως
πειρασόμεσθα πῆμ' ἀποστρέψαι νόσου.
νῦν δ' εἰς μέλαθρα καὶ δόμους ἐφέστιος
ἐλθὼν θεοῖσι πρῶτα δεξιώσομαι,
οἵπερ πρόσω πέμψαντες ἤγαγον πάλιν.
νίκη δ', ἐπείπερ ἕσπετ', ἐμπέδως μένοι.
ΚΛ. ἄνδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε,
οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλάνορας τρόπους
λέξαι πρὸς ὑμᾶς· ἐν χρόνωι δ' ἀποφθίνει
τὸ τάρβος ἀνθρώποισιν. οὐκ ἄλλων πάρα
μαθοῦσ' ἐμαυτῆς δύσφορον λέξω βίον
τοσόνδ' ὅσονπερ οὗτος ἦν ὑπ' Ἰλίωι.
τὸ μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχα
ἧσθαι δόμοις ἔρημον ἔκπαγλον κακόν,
πολλὰς κλύουσαν ‹κλ›ηδόνας παλιγκότους,
καὶ τὸν μὲν ἥκειν, τὸν δ' ἐπεισφέρειν κακοῦ
κάκιον ἄλλο πῆμα λάσκοντας δόμοις.
καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύγχανεν
ἀνὴρ ὅδ' ὡς πρὸς οἶκον ὠχετεύετο
φάτις, τέτρηται δικτύου πλείω λέγειν·
εἰ δ' ἦν τεθνηκὼς ὡς ἐπλήθυον λόγοι,
τρισώματός τἄν, Γηρυὼν ὁ δεύτερος,
πολλὴν ἄνωθεν, τὴν κάτω γὰρ οὐ λέγω,
χθονὸς τρίμοιρον χλαῖναν ἐξηύχει λαβών,
ἅπαξ ἑκάστωι κατθανὼν μορφώματι.
τοιῶνδ' ἕκατι κληδόνων παλιγκότων

ta unito nel giogo, era pronto, sempre, ad aiutarmi a trascinare quel peso: sia lui morto o sia ancora vivo, io questo di lui dico.

Quanto al resto, riguardo alla città e agli dèi, insieme in assemblea prenderemo le nostre decisioni: e dovremo prendere decisioni giuste in modo che durino salde nel tempo. E se per qualcosa servono rimedi risanatori, cauterizzeremo, taglieremo come si deve e così cercheremo di allontanare il male e il dolore.

Ora entro nel palazzo, nella mia casa, e per prima cosa voglio salutare gli dèi del focolare, loro che mi hanno fatto partire e poi ritornare: la vittoria, che fin qui mi ha seguito, rimanga ferma al mio fianco.

CLITEMNESTRA

Cittadini, voi anziani cittadini di Argo, non ho pudore a parlare davanti a voi dei sentimenti per il mio uomo: con il tempo per tutti il ritegno svanisce! Non l'ho certo imparata da altri, la conosco bene da me la mia vita e perciò posso parlarvi delle difficoltà quando lui era sotto le mura di Ilio. Per prima cosa è una dolorosa sventura per una donna stare in casa da sola, lontano dal suo uomo, ad ascoltare la recrudescenza delle voci cattive.

Arriva uno, poi un altro che porta notizie ancora peggiori e fanno riecheggiare in casa voci di sventura: se quest'uomo fosse stato trafitto da tante ferite tutte le volte che ne arrivò qui in casa notizia, avrebbe più buchi di una rete. E se fosse morto ogni volta che arrivò questo annuncio, avrebbe tre corpi – un nuovo Gerione – e sopra tre spessi strati di terra: tre morti potrebbe vantare, una per ogni suo corpo. Per tutto ciò, per questa re-

πολλὰς ἄνωθεν ἀρτάνας ἐμῆς δέρης
ἔλυσαν ἄλλοι πρὸς βίαν λελημμένης.
ἐκ τῶνδέ τοι παῖς ἐνθάδ' οὐ παραστατεῖ
ἐμῶν τε καὶ σῶν κύριος πιστωμάτων,
ὡς χρῆν, Ὀρέστης· μηδὲ θαυμάσῃς τόδε.
τρέφει γὰρ αὐτὸν εὐμενὴς δορύξενος,
Στροφίος ὁ Φωκεύς, ἀμφίλεκτα πήματα
ἐμοὶ προφωνῶν, τόν θ' ὑπ' Ἰλίῳ σέθεν
κίνδυνον, εἴ τε δημόθρους ἀναρχία
βουλὴν καταρρίψειεν, ὥς τε σύγγονον
βροτοῖσι τὸν πεσόντα λακτίσαι πλέον.
τοιάδε μέντοι σκῆψις οὐ δόλον φέρει.
ἔμοιγε μὲν δὴ κλαυμάτων ἐπίσσυτοι
πηγαὶ κατεσβήκασιν, οὐδ' ἔνι σταγών·
ἐν ὀψικοίτοις δ' ὄμμασιν βλάβας ἔχω
τὰς ἀμφὶ σοὶ κλαίουσα λαμπτηρουχίας
ἀτημελήτους αἰέν. ἐν δ' ὀνείρασιν
λεπταῖς ὑπαὶ κώνωπος ἐξηγειρόμην
ῥιπῆσι θωΰσσοντος, ἀμφὶ σοὶ πάθη
ὁρῶσα πλείω τοῦ ξυνεύδοντος χρόνου.
νῦν ταῦτα πάντα τλᾶσ' ἀπενθήτωι φρενί
λέγοιμ' ἂν ἄνδρα τόνδε, τῶν σταθμῶν κύνα,
σωτῆρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης
στῦλον ποδήρη, μονογενὲς τέκνον πατρί,
καὶ γῆν φανεῖσαν ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα,
κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χείματος,
ὁδοιπόρωι διψῶντι πηγαῖον ῥέος·
τερπνὸν δὲ τἀναγκαῖον ἐκφυγεῖν ἅπαν.
τοιοῖσδέ τοί νιν ἀξιῶ προσφθέγγμασιν,
φθόνος δ' ἀπέστω· πολλὰ γὰρ τὰ πρὶν κακά
ἠνειχόμεσθα. νῦν δέ μοι φίλον κάρα
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθείς
τὸν σὸν πόδ' ὦναξ Ἰλίου πορθήτορα.

crudescenza di voci cattive, molte volte mi salvarono dai cappi a cui mi ero impiccata, tirandomi giù a viva forza. Per questo non è qui presente nostro figlio, il pegno del nostro legame: non è qui Oreste, come dovrebbe, ma non meravigliarti per questo. Lo ospita e lo alleva un buon amico, Strofio nella Focide. Fu lui a preavvisarmi di un doppio pericolo: il rischio mortale che correvi sotto le mura di Troia e qui i tumulti del popolo, l'anarchia che poteva rovesciare l'assemblea, perché è nella natura degli uomini calpestare chi cade. Questo è il motivo: non c'è inganno.

Quanto a me si sono seccate le sorgenti del pianto, non ho più una sola lacrima. Nelle veglie fino a tarda notte ho logorato i miei occhi a scrutare i segnali di fuoco che non arrivavano mai, e a piangere per te: tra i sogni un leggero ronzio di zanzara, il rumore delle ali, e subito mi svegliavo e vedevo crescere intorno a te dolori, più ancora di quelli che mi apparivano nel sonno.

Ora che ho sopportato tutto questo, con l'animo libero dal dolore, potrei dire di quest'uomo che è il cane della reggia, la gomena che tiene in salvo la nave, la solida colonna di un alto tetto, prezioso come il figlio unico per un padre; potrei dire che è terra che appare ai naviganti quando ormai hanno perso le speranze; potrei dire che è come vedere il sole risplendere dopo la tempesta; come l'acqua di una fonte per il viandante assetato. È una gioia trovar scampo dalle difficoltà!

Lo accolgo con queste parole, di queste lodi lo giudico degno e stia lontana da noi l'invidia: molte disgrazie, prima, abbiamo sopportato. Ora, mio caro, scendi da quel carro: ma il tuo piede non poggi sulla nuda terra, tu, mio signore, che hai conquistato Ilio! Ancelle, cosa

δμωιαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος
πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν;
εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος,
εἰς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἂν ἡγῆται Δίκη.
τὰ δ' ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνωι νικωμένη
θήσει δικαίως ξὺν θεοῖς †εἱμαρμένα†.
ΑΓ. Λήδας γένεθλον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ,
ἀπουσίαι μὲν εἶπας εἰκότως ἐμῆι·
μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας· ἀλλ' ἐναισίμως
αἰνεῖν, παρ' ἄλλων χρὴ τόδ' ἔρχεσθαι γέρας.
καὶ τἄλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ
ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην
χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνηις ἐμοί,
μηδ' εἵμασι στρώσας' ἐπίφθονον πόρον
τίθει· θεούς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών·
ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν
βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου·
λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ.
χωρὶς ποδοψήστρων τε καὶ τῶν ποικίλων
κληδὼν ἀΰτει· καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν
θεοῦ μέγιστον δῶρον. ὀλβίσαι δὲ χρή
βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίληι·
εἰ πάντα δ' ὡς πράσσοιμ' ἄν, εὐθαρσὴς ἐγώ.
ΚΛ. καὶ μὴν τόδ' εἰπὲ μὴ παρὰ γνώμην ἐμοί.
ΑΓ. γνώμην μὲν ἴσθι μὴ διαφθεροῦντ' ἐμέ.
ΚΛ. ηὔξω θεοῖς δείσας ἂν ὧδ' ἔρδειν τάδε;
ΑΓ. εἴπέρ τις, εἰδώς γ' εὖ τόδ' ἐξεῖπον τέλος.
ΚΛ. τί δ' ἂν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τάδ' ἤνυσεν;

aspettate? Non vi è stato dato l'ordine di stendere tappeti per terra sul suo percorso? Subito qui, una corsia di porpora! E Dike lo conduca alla casa che più non sperava. Di tutto il resto mi occupo io: sempre vigile, non cederò al sonno, e †il destino† si compia secondo giustizia con l'aiuto degli dèi.

AGAMENNONE

Figlia di Leda, custode della mia reggia, io sono stato a lungo lontano e tu hai parlato a lungo: è giusto! Ma per onorarmi come conviene, l'elogio dovrebbe venire da altri. E poi, non rammollirmi trattandomi come una femmina, e non rivolgerti a me come se fossi un barbaro, spalancando la bocca con grida di omaggio, prostrandoti al suolo! Non rendere odioso il mio cammino ricoprendo il suolo di tessuti preziosi! Agli dèi, solo a loro, spettano questi onori sontuosi: incedere tra variopinte meraviglie, a me che sono un mortale, procura un vero terrore. Voglio dire: onorami come un uomo, non come un dio! Anche senza tappeti e stoffe variopinte la gloria alta risuona: ed evitare la superbia è il più grande dono che gli dèi possano darci. Rallegrarci invece dobbiamo se terminiamo la nostra vita in una situazione felice. Se agissi sempre così, non avrei paura di nulla.

CLITEMNESTRA

Comunque dimmi questo, senza fingere.

AGAMENNONE

Io non fingo né altero il mio pensiero: sappilo bene.

CLITEMNESTRA

In un momento di angoscia avresti fatto questo voto agli dèi?

AGAMENNONE

L'avrei fatto, se qualcuno che lo sapeva mi avesse detto di farlo!

CLITEMNESTRA

Ma che cosa credi avrebbe fatto Priamo, se avesse compiuto lui questa impresa?

ΑΓ. ἐν ποικίλοις ἂν κάρτά μοι βῆναι δοκεῖ.
ΚΛ. μή νυν τὸν ἀνθρώπειον αἰδεσθῇς ψόγον.
ΑΓ. φήμη γε μέντοι δημόθρους μέγα σθένει.
ΚΛ. ὁ δ' ἀφθόνητός γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει.
ΑΓ. οὗτοι γυναικός ἐστιν ἱμείρειν μάχης.
ΚΛ. τοῖς δ' ὀλβίοις γε καὶ τὸ νικᾶσθαι πρέπει.
ΑΓ. ἦ καὶ σὺ νίκην τῆσδε δήριος τίεις;
ΚΛ. πιθοῦ· κρατεῖς μέντοι παρείς γ' ἐκὼν ἐμοί.
ΑΓ. ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοὶ ταῦθ', ὑπαί τις ἀρβύλας
λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός·
καὶ τοῖσδέ μ' ἐμβαίνονθ' ἁλουργέσιν θεῶν
μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος.
πολλὴ γὰρ αἰδὼς δωματοφθορεῖν ποσίν
φθείροντα πλοῦτον ἀργυρωνήτους θ' ὑφάς.
τούτων μὲν οὕτω· τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς
τήνδ' εἰσκόμιζε· τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς
θεὸς πρόσωθεν εὐμενῶς προσδέρκεται.
ἑκὼν γὰρ οὐδεὶς δουλίωι χρῆται ζυγῶι·
αὕτη δέ, πολλῶν χρημάτων ἐξαίρετον
ἄνθος, στρατοῦ δώρημ' ἐμοὶ ξυνέσπετο.
ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε,
εἶμ' εἰς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν.
ΚΛ. ἔστιν θάλασσα – τίς δέ νιν κατασβέσει; –
τρέφουσα πολλῆς πορφύρας ἰσάργυρον
κηκῖδα παγκαίνιστον, εἱμάτων βαφάς·
ἄκος δ' ὑπάρχει τῶνδε σὺν θεοῖς, ἄναξ,

AGAMENNONE
Credo che certamente lui camminerebbe su tessuti di porpora.
CLITEMNESTRA
E allora non avere riguardo per il biasimo della gente.
AGAMENNONE
Ma l'opinione del popolo ha grande forza.
CLITEMNESTRA
Chi non è invidiato non è neppure ammirato.
AGAMENNONE
Non è certo da donna questa passione di dar battaglia.
CLITEMNESTRA
Chi ha avuto fortuna ed è felice può anche lasciarsi vincere.
AGAMENNONE
Ma perché mai tieni tanto alla vittoria in questa contesa?
CLITEMNESTRA
Dai, tu hai già vinto! Ora cedi a me di buon grado!
AGAMENNONE
Se così credi... e allora qualcuno mi slacci i sandali, presto, ai miei piedi! E mentre cammino su questa porpora divina che viene dal mare, nessuno mi lanci sguardi di invidia. Ho un grande ritegno nel calpestare i beni della mia casa, ricchezze e tessuti preziosi. Ma sia così. Quanto a questa straniera, falla entrare in casa e trattala con benevolenza: la divinità guarda da lontano e vede con occhio benigno chi, essendo più forte, si comporta in modo mite. Nessuno porta volentieri il giogo di schiavitù: e lei, fiore squisito fra molte ricchezze, dono dell'esercito, mi ha seguito fin qui.
Ecco, mi hai convinto: entrerò nella reggia calpestando la porpora.
CLITEMNESTRA
C'è il mare – chi mai potrà prosciugarlo? – il mare che nutre conchiglie sempre nuove di porpora preziosa, per tingere i tessuti. Ne abbiamo in abbondanza, mio si-

ἔχειν· πένεσθαι δ' οὐκ ἐπίσταται δόμος.
πολλῶν πατησμὸν δ' εἱμάτων ἂν ηὐξάμην,
δόμοισι προυνεχθέντος ἐν χρηστηρίοις,
ψυχῆς κόμιστρα τῆσδε μηχανωμένη.
ῥίζης γὰρ οὔσης φυλλὰς ἵκετ' εἰς δόμους
σκιὰν ὑπερτείνασα Σειρίου Κυνός·
καὶ σοῦ μολόντος δωματῖτιν ἑστίαν,
θάλπος μὲν ἐν χειμῶνι σημαίνεις μολών,
ὅταν δὲ τεύχηι Ζεὺς {τ'} ἀπ' ὄμφακος πικρᾶς
οἶνον, τότ' ἤδη ψῦχος ἐν δόμοις πέλει
ἀνδρὸς τελείου δῶμ' ἐπιστρωφωμένου.
Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει·
μέλοι δέ τοί σοι τῶνπερ ἂν μέλληις τελεῖν.

ΧΟ. τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως str. 1
δεῖμα προστατήριον
καρδίας τερασκόπου ποτᾶται,
μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά,
οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν
δυσκρίτων ὀνειράτων
θάρσος εὐπειθὲς ἴ-
ζει φρενὸς φίλον θρόνον;
χρόνος δ' ἐπεὶ πρυμνησίων ξὺν ἐμβολαῖς
†ψαμμίας ἀκάτα† παρή-
βησεν, εὖθ' ὑπ' Ἴλιον
ὦρτο ναυβάτας στρατός·

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων ant. 1
νόστον αὐτόμαρτυς ὤν·
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνωδεῖ
θρῆνον Ἐρινύ‹ο›ς αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων
ἐλπίδος φίλον θράσος.

gnore, con il favore degli dèi: la tua casa non conosce la povertà. Avrei promesso in voto agli dèi una corsia di molti tessuti, se gli oracoli mi avessero richiesto questo, mentre mi arrovellavo a cercare un riscatto per questa tua vita. Ma se la radice è viva, le fronde arrivano fin sopra la casa e stendono un'ombra sulla canicola di Sirio: tu sei tornato al tuo focolare e il tuo ritorno è un segnale di calore nel freddo dell'inverno. O come quando il cielo {...} fa maturare l'uva acerba e procura il vino, il re, il mio signore perfetto è tornato.
Zeus, Zeus, tu che compi a perfezione ogni cosa, porta perfettamente a compimento i miei voti! Prenditi cura di quanto stai, perfettamente, per compiere!

CORO
Perché mi incombe
questa angoscia, mi domina
sul cuore e gli svolazza intorno come un cattivo presagio?
Perché la nenia di questa profezia, che non ho richiesto,
[che non ho pagato?
Perché non riesco a mandarla via
come un incubo vago e indistinto?
Perché non si insedia una serena fiducia
in fondo al mio cuore?
Eppure ormai è passato molto tempo da quando le navi
†sulla spiaggia sabbiosa† tirarono a bordo gli ormeggi e
[salparono
veloci per Ilio,
imbarcazioni e soldati.

Ho visto con i miei occhi
il suo ritorno: ne sono testimone io stesso.
Eppure risuona l'inno senza lira,
il canto luttuoso ‹di› Erinni: suona da solo, dentro di me,
nel cuore, senza più avere neppure
il dolce incoraggiamento della speranza.

995 σπλάγχνα δ' οὔτοι ματάι-
ζει, πρὸς ἐνδίκοις φρεσίν
τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ.
εὔχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς
ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν
1000 εἰς τὸ μὴ τελεσφόρον.

μάλα γέ τοι †τᾶς πολλᾶς str. 2
ὑγιείας ἀκόρεστον†
‹⏑⏑› τέρμα· νόσος {γὰρ}
γείτων ὁμότοιχος ἐρείδει·
1005 καὶ πότμος εὐθυπορῶν
ἀνδρὸς ‹⏑ – ⏑⏑ –
– ⏑› ἔπαισεν ἄφαντον ἔρμα.
καὶ τὸ μὲν πρὸ χρημάτων
κτησίων ὄκνος βαλών
1010 σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρου,
οὐκ ἔδυ πρόπας δόμος
π‹λ›η‹σ›μονᾶς γέμων ἄγαν,
οὐδ' ἐπόντισε σκάφος·
πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλα-
1015 φής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν
νῆστιν ὤλεσεν νόσον·

τὸ δ' ἐπὶ γᾶν πεσὸν ἅπαξ ant. 2
θανάσιμον πρόπαρ ἀνδρός
1020 μέλαν αἷμα τίς ἂν
πάλιν ἀγκαλέσαιτ' ἐπαείδων;
οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ
τῶν φθιμένων ἀνάγειν
Ζεὺς κατένευσεν ἐπ' ἀβλαβείαι.
1025 εἰ δὲ μὴ τεταγμένα
μοῖρα μοῖραν ἐκ θεῶν

E certo le mie viscere non si torcono invano:
sono giuste le ansie,
vera la vertigine che sento nel cuore.
Io prego che contro il mio
presentimento cadano a vuoto, siano falsi i presagi
e non si compiano mai.

†Quando la salute è troppo prospera
non è mai contenta, mai sazia†:
‹...› e la malattia {...} da vicino,
muro contro muro, la infiltra e corrode.
Anche la sorte dell'uomo,
che va dritto per la sua rotta, ‹...
...› si sfracella contro uno scoglio invisibile.
Ma se una parte del carico di ricchezze
viene gettata via per prudenza,
scaraventata via come soppesata zavorra,
non affonda tutta la casa
perché è troppo carica e piena:
non fa naufragio la barca.
Ci sono i doni di Zeus, abbondanti e copiosi;
ci sono i campi arati
che ogni anno rinnovano il raccolto
e abbattono il morbo della carestia.

Ma se a terra un uomo morendo
il nero sangue della morte ha versato, chi mai
potrà richiamarlo in vita con un incantesimo?
C'era un uomo, un sapiente
che riportava in vita i morti,
ma Zeus non lo lasciò impunito.
Moira contro Moira: se un destino non prestabilito

εἶργε μὴ πλέον φέρειν,
προφθάσασα καρδία
γλῶσσαν ἂν τάδ' ἐξέχει·
νῦν δ' ὑπὸ σκότωι βρέμει
θυμαλγής τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ-
να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν
ζωπυρουμένας φρενός.
ΚΛ. εἴσω κομίζου καὶ σύ, Κασ‹σ›άνδραν λέγω,
ἐπεί σ' ἔθηκε Ζεὺς ἀμηνίτως δόμοις
κοινωνὸν εἶναι χερνίβων, πολλῶν μετὰ
δούλων σταθεῖσαν κτησίου βωμοῦ πέλας.
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μηδ' ὑπερφρόνει·
καὶ παῖδα γάρ τοί φασιν Ἀλκμήνης ποτὲ
πραθέντα τλῆναι δουλίας μάζης θιγεῖν.
εἰ δ' οὖν ἀνάγκη τῆσδ' ἐπιρρέποι τύχης,
ἀρχαιοπλούτων δεσποτῶν πολλὴ χάρις·
οἳ δ' οὔποτ' ἐλπίσαντες ἥμησαν καλῶς,
ὠμοί τε δούλοις ‹. . . . .
. . . . .› πάντα, καὶ παρὰ στάθμην
ἔχεις παρ' ἡμῶν οἷάπερ νομίζεται.
ΧΟ. σοί τοι λέγουσα παύεται σαφῆ λόγον.
ἐντὸς δ' ἁλοῦσα μορσίμων ἀγρευμάτων
πείθοι' ἄν, εἰ πείθοι'· ἀπειθοίης δ' ἴσως.
ΚΛ. ἀλλ' εἴπέρ ἐστι μὴ χελιδόνος δίκην
ἀγνῶτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη,
εἴσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγωι.
ΧΟ. ἔπου· τὰ λῶιστα τῶν παρεστώτων λέγει·
πείθου λιποῦσα τόνδ' ἁμαξήρη θρόνον.
ΚΛ. οὗτοι θυραίαν †τήνδ'† ἐμοὶ σχολὴ πάρα
τρίβειν· τὰ μὲν γὰρ ἑστίας μεσομφάλου
ἕστηκεν ἤδη μῆλα πρὸς σφαγὰς πάρος,
‹. . . . . .›
ὡς οὔποτ' ἐλπίσασι τήνδ' ἔξειν χάριν.

impedisse che il destino voluto dagli dèi avesse il [sopravvento,
il mio cuore potrebbe precorrere
le parole e sfogare tutto questo.
Ma ora vaga nelle tenebre e freme
il mio animo dolente, senza più sperare
in un tempo che dissolverà questa angoscia:
la mia mente è tutta in fiamme!

CLITEMNESTRA

Vieni dentro anche tu: dico a te Cassandra! È stato Zeus che, clemente, ti ha portato a questa reggia, a prendere parte ai riti lustrali: con molti altri schiavi ti ha posto vicino all'altare degli dèi della casa. Scendi da quel carro: non tenere quel fare superbo! Dicono che perfino Eracle, il figlio di Alcmena, una volta venne venduto e gli toccò di mangiare il pane della schiavitù. Dunque, se la necessità ha virato così la tua sorte, considera una grande grazia servire signori nobili, di antica ricchezza: quelli che insperatamente hanno ammassato beni in abbondanza sono crudeli con gli schiavi ‹...› sempre: tu sai che da noi ci si comporta secondo misura.

CORIFEO

A te parla! Ti ha appena fatto un discorso ben chiaro! Sei stata catturata, presa nella rete del destino: ora obbedisci, se vuoi obbedire. Ma forse non sai obbedire.

CLITEMNESTRA

Forse, come una rondine, conosce soltanto un'ignota lingua barbara; ma se così non è, io le parlerò e con le mie parole riuscirò a persuaderla nel profondo del cuore.

CORIFEO

Senti ciò che dice, assecondala! Sono le parole migliori che puoi sentire in questa situazione. Obbedisci: lascia il tuo sedile sul carro.

CLITEMNESTRA

Non ho tempo da perdere stando †quit† sulla porta: nel focolare al centro della casa ci sono già le vittime, pronte per essere sgozzate ‹...›. Mai più speravamo in

σὺ δ' εἴ τι δράσεις τῶνδε, μὴ σχολὴν τίθει·
εἰ δ' ἀξυνήμων οὖσα μὴ δέχηι λόγον,
σὺ δ' ἀντὶ φωνῆς φράζε καρβάνωι χερί.

ΧΟ. ἑρμηνέως ἔοικεν ἡ ξένη τοροῦ
δεῖσθαι· τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαιρέτου.

ΚΛ. ἦ μαίνεταί γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν,
ἥτις λιποῦσα μὲν πόλιν νεαίρετον
ἧκει, χαλινὸν δ' οὐκ ἐπίσταται φέρειν
πρὶν αἱματηρὸν ἐξαφρίζεσθαι μένος.
οὐ μὴν πλέω ῥῖψας' ἀτιμασθήσομαι.

ΧΟ. ἐγὼ δ', ἐποικτίρω γάρ, οὐ θυμώσομαι.
ἴθ' ὦ τάλαινα· τόνδ' ἐρημώσας' ὄχον,
ε‹ἴ›κουσ' ἀνάγκηι τῆιδε, καίνισον ζυγόν.

ΚΑΣ‹Σ›ΑΝΔΡΑ
ὀτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ· str. 1
ὦπολλον ὦπολλον.

ΧΟ. τί ταῦτ' ἀνωτότυξας ἀμφὶ Λοξίου;
οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν.

ΚΑ. ὀτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ· ant. 1
ὦπολλον ὦπολλον.

ΧΟ. ἦδ' αὖτε δυσφημοῦσα τὸν θεὸν καλεῖ,
οὐδὲν προσήκοντ' ἐν γόοις παραστατεῖν.

ΚΑ. Ἄπολλον· Ἄπολλον· str. 2
ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.

questa grazia. Tu se vuoi fare come ti ho detto, non perdere tempo: se non hai capito e inteso le mie parole, anziché parlare fatti capire a gesti con le tue barbare mani.

CORIFEO
Forse la straniera ha bisogno di un bravo interprete: si comporta come una bestia selvatica appena catturata.

CLITEMNESTRA
O magari è pazza e ascolta le voci della sua mente malata: ha lasciato la sua città appena conquistata e non sa portare il morso, ma sulla bocca, per la rabbia, ha schiuma di sangue. Non mi abbasserò ancora a buttare al vento altre parole.

CORIFEO
Io provo pietà, non ira contro di lei. Va' infelice! Lascia questo carro e cedi alla necessità: abituati al nuovo giogo!

CASSANDRA
Ah ah ah! da da da!
Apollo mio, Apollo!

CORO
Perché gridi così e chiami il Lossia? Il dio non ama le grida e i canti luttuosi!

CASSANDRA
Ah ah ah! da da da!
Apollo mio, Apollo!

CORO
Di nuovo invoca il dio, con grida funeste: ma quel dio non viene mai in soccorso, quando qualcuno si lamenta.

CASSANDRA
Apollo, Apollo,
dio del cammino, dio della mia rovina: questo è il tuo [nome!
Non hai faticato a perdermi una seconda volta!

ΧΟ. χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὑτῆς κακῶν·
μένει τὸ θεῖον δουλίαι περ ἐν φρενί.

ΚΑ. Ἄπολλον· Ἄπολλον· ant. 2
ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἃ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην;
ΧΟ. πρὸς τὴν Ἀτρειδῶν· εἰ σὺ μὴ τόδ' ἐννοεῖς,
ἐγὼ λέγω σοι, καὶ τάδ' οὐκ ἐρεῖς ψύθη.

ΚΑ. {ἃ ἃ·} μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα str. 3
αὐτοφόνα κακὰ †κἀρτάναι†
ἀνδροσφαγεῖον καὶ †πεδορραντήριον†.
ΧΟ. ἔοικεν εὖρις ἡ ξένη κυνὸς δίκην
εἶναι· ματεύει δ' ὧν ἀνευρήσει φόνον.

ΚΑ. μαρτυρίοισ‹ι› γὰρ τοῖσδ' ἐπιπείθομαι· ant. 3
κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγάς,
ὀπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.
ΧΟ. καὶ μὴν κλέος σου μαντικὸν πεπυσμένοι
ἦμεν· προφήτας δ' οὔτινας μαστεύομεν.

ΚΑ. ἰὼ ποποῖ, τί ποτε μήδεται; str. 4
τί τόδε νέον ἄχος; μέγα,
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον· ἀλκὰ δ'
ἑκὰς ἀποστατεῖ.

CORO
Pare che stia facendo profezie sulle sue disgrazie: lo spirito divino le invade ancora la mente, nonostante ora sia schiava.

CASSANDRA
Apollo, Apollo,
dio del cammino, dio della mia rovina: questo è il tuo [nome!
Dove mi hai portato ora? A quale casa?
CORO
Alla casa degli Atridi: se non la riconosci, te lo dico io e non potrai dire che mento.

CASSANDRA
{...} Casa odiata dagli dèi, che ha assistito
a molti delitti fra consanguinei †...†:
stragi, omicidi, †il suolo è intriso di sangue†.
CORO
È brava, è come un cane da caccia, la straniera: fiuta le tracce e troverà sangue.

CASSANDRA
Queste sono le prove di cui mi fido:
sento voci di bambini che piangono, sgozzati,
vedo carni cucinate e mangiate dal padre.
CORO
Sei famosa, lo sappiamo anche noi, per le tue capacità profetiche: ma qui, ora, non si allevano profeti.

CASSANDRA
Ah, ahimè! Cosa sta meditando?
Cos'è questa nuova angoscia? Una grande,
una grande sciagura trama in questa casa,
insopportabile per i suoi cari, insanabile: e chi può venire [in soccorso
è distante, lontano...

ΧΟ. τούτων ἄϊδρίς εἰμι τῶν μαντευμάτων,
ἐκεῖνα δ' ἔγνων· πᾶσα γὰρ πόλις βοᾶι.

ΚΑ. ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς; ant. 4
τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα – πῶς φράσω τέλος;
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται· προτείνει δὲ χεὶρ ἐκ
χερὸς ὀρεγομένα.

ΧΟ. οὔπω ξυνῆκα· νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων
ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ.

ΚΑ. ἐέ παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; str. 5
ἦ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου;
ἀλλ' ἄρκυς ἡ ξύνευνος, ἡ ξυναιτία
φόνου. στάσις δ' ἀκόρετος γένει
κατολολυξάτω θύματος λευσίμου.

ΧΟ. ποίαν Ἐρινὺν τήνδε δώμασιν κέληι
ἐπορθιάζειν; οὔ με φαιδρύνει λόγος·
ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφὴς
σταγών, ἅτε καὶ δορὶ πτωσίμο‹ι›ς
ξυνανύτει βίου
δύντος αὐγαῖς, ταχεῖα δ' ἅτα πέλει.

ΚΑ. ἆ ἆ ἴδου, ἴδου· ἄπεχε τᾶς βοός ant. 5
τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν
μελαγκέρωι λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει· πίτνει δ' ‹ἐν› ἐνύδρωι τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

CORO
Non capisco queste profezie; i fatti di prima sì, li sapevo:
tutta la città li ripete ad alta voce.

CASSANDRA
Ah, infelice, questo, allora, vuoi fare?
Il tuo sposo, il tuo compagno di letto
mentre lo ristori, lo lavi, nel bagno... come posso
[continuare?
Ma presto tutto finirà: la mano già si protende
e l'altra mano da dietro si avventa...

CORO
Non capisco più! Enigmi, oscure profezie: non so districarmi!

CASSANDRA
Ah, ahi ahi! Che visione è questa?
Sarà la rete dell'Ade?
Rete sì, ma è la sua sposa, lei è la complice
dell'assassinio. La faida insaziabile di questa stirpe
alza il suo ululato di gioia per il sacrificio che merita
[morte.

CORO
Quale Erinni tu invochi a gridare vittoria
in questa casa? Le tue parole sono oscure per me!
Ma scorrono fino al mio cuore gocce di sangue giallastro:
come quando uno cade in battaglia
e insieme ai raggi della vita
al tramonto rapida giunge, rovinosa, la fine.

CASSANDRA
Ah ah! Ecco, ecco: tieni lontano dalla vacca
il toro; dentro le sue vesti...
ecco lo cattura e con l'arma – nera, bicorne –
lo colpisce: e lui cade ‹nella› vasca piena d'acqua.
Una trappola, un assassinio, l'acqua versata dal vaso:
[questo è il destino io dico.

ΧΟ. οὐ κομπάσαιμ' ἂν θεσφάτων γνώμων ἄκρος
εἶναι, κακῶι δέ τωι προσεικάζω τάδε.
ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις
βροτοῖς τέλλεται; κακῶν γὰρ διαὶ
πολυεπεῖς τέχναι
θεσπιωιδοὶ φόβον φέρουσιν μαθεῖν.

ΚΑ. ἰὼ ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι· str. 6
τὸ γὰρ ἐμὸν θροῶ πάθος ἐπεγχύδαν.
ποῖ δή με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες;
οὐδέν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανουμένην, τί γάρ;
ΧΟ. φρενομανής τις εἶ, θεοφόρητος, ἀμ-
φὶ δ' αὑτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθά
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, φιλοίκτοις φρεσίν
Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς
ἀηδὼν βίον.

ΚΑ. ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρος ἀηδόνος· ant. 6
περέβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας
θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.
ΧΟ. πόθεν ἐπισσύτους θεοφόρους {τ'} ἔχεις
ματαίους δύας,
τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτωι κλαγγᾶι
μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις;
πόθεν ὅρους ἔχεις θεσπεσίας ὁδοῦ
κακορρήμονας;

CORO
Non posso vantarmi di essere un acuto interprete di
[profezie,
ma queste parole mi prefigurano qualche disgrazia.
E quando mai dalle profezie viene ai mortali
qualche buona notizia? Solo disgrazie! E per questo
le molte parole delle arti
profetiche ci insegnano solo a imparare il terrore.

CASSANDRA
Oh oh! Un cattivo destino mi tocca in sorte:
grido, grido per questa mia sciagura che sulle altre
[trabocca.
Perché mi hai portato fin qui, me infelice?
Per niente? Per morire insieme? Perché?
CORO
Folle forse tu sei, invasata dal dio! E per questo
gridi per te stessa
un canto... ma non è un canto, è come un usignolo
mai stanco del suo verso, che lamentosamente, ahimè,
«Iti, Iti» grida: canta una vita
che sempre rifiorisce di dolore.

CASSANDRA
Ah, vorrei sì il destino del melodioso usignolo!
Gli dèi lo rivestono di un corpo alato,
gli concedono una vita dolce, a parte il lamento del canto:
su di me, invece, incombe il colpo di un'arma a doppio
[taglio.
CORO
Da dove ti vengono questi divini sussulti,
questi vani affanni,
queste urla di terrore – infauste parole –
modulate in acute melodie?
Dove hai trovato i segnali di questa traccia profetica,
da dove provengono queste voci sinistre?

ΚΑ. ἰὼ γάμοι γάμοι Πάριδος str. 7
ὀλέθριοι φίλων·
ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν·
τότε μὲν ἀμφὶ σὰς ἀϊόνας τάλαιν'
ἠνυτόμαν τροφαῖς·
νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε κ' Ἀχερουσίους
ὄχθους ἔοικα θεσπιωιδήσειν τάχα.
ΧΟ. τί τόδε τορὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω;
νεογνὸς ἂν ἀϊὼν μάθοι·
πέπληγμαι δ' ὑπαὶ δήγματι φοινίωι,
δυσαλγεῖ τύχαι μινυρὰ {κακὰ} θρεομένας,
θραύματ' ἐμοὶ κλυεῖν.

ΚΑ. ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ant. 7
ὀλομένας τὸ πᾶν·
ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρός
πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων· ἄκος δ'
οὐδὲν ἐπήρκεσαν
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἐχρῆν παθεῖν,
ἐγὼ δὲ θερμόνους τάχ' Ἐμπέδωι βαλῶ.
ΧΟ. ἐπόμενα προτέροισ‹ι› τάδ' ἐφημίσω,
καί τίς σε κακοφρονεῖν τίθη-
σι δαίμων ὑπερβαρὴς ἐμπίτνων,
μελίζειν πάθη γοερὰ θανατοφόρα·
τέρμα δ' ἀμηχανῶ.

ΚΑ. καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
ἔσται δεδορκὼς νεογάμου νύμφης δίκην,
λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολάς
πνέων ἐπάιξειν, ὥστε κύματος δίκην

CASSANDRA
Ah nozze, nozze di Paride,
rovina per tutti i suoi cari!
Ah, lo Scamandro, il fiume della mia terra!
Sulle tue rive, un tempo, misera,
sono stata nutrita, sono cresciuta:
ora presso il Cocito e sulle sponde dell'Acheronte
presto – credo – farò le mie profezie.
CORO
Perché dici ora queste parole, fin troppo chiare?
Anche un bambino, a sentirle, capirebbe;
e un morso sanguinoso mi prende, mi colpisce:
gemi e ti lamenti, sempre più fioca, per la tua sorte
e per me ogni tua parola è una ferita. [{dolorosa}

CASSANDRA
Ah, dolori, dolori della mia città
completamente distrutta!
Ah, i sacrifici di mio padre davanti alle mura:
mandrie e mandrie di buoi presi dal pascolo! Ma non ci
non servirono a nulla, [fu rimedio:
e la città patì ciò che doveva patire!
E io, con la mente in fiamme, presto sarò gettata
CORO [nell'infero Ctonio.
Queste parole che dici concordano con quelle di prima:
ma chi ti spinge a questi pensieri maligni?
È un dèmone che ti è piombato addosso con tutto il suo
e ti fa cantare questi dolorosi lamenti di morte? [peso,
E quanto alla fine... non so più cosa dire.

CASSANDRA
Certo ora l'oracolo non ci guarda più attraverso il velo, come una sposa novella: splendente come un vento potente che irrompe al sorgere del sole, un'ondata del

κλύ‹ζ›ειν πρὸς αὐγὰς τοῦδε πήματος πολύ
μεῖζον. φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων·
καὶ μαρτυρεῖτε ξυνδρόμως ἴχνος κακῶν
ῥινηλατούσηι τῶν πάλαι πεπραγμένων.
τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὔποτ' ἐκλείπει χορός
ξύμφθογγος οὐκ εὔφωνος· οὐ γὰρ εὖ λέγει.
καὶ μὴν πεπωκώς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
βρότειον αἷμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,
δύσπεμπτος ἔξω, ξυγγόνων Ἐρινύων·
ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι
πρώταρχον ἄτην, ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν
εὐνὰς ἀδελφοῦ τῶι πατοῦντι δυσμενεῖς.
ἥμαρτον, ἢ κυρῶ τι τοξότης τις ὡς;
ἢ ψευδόμαντίς εἰμι θυροκόπος φλέδων;
ἐκμαρτύρησον προυμόσας τό μ' εἰδέναι
†λόγωι† παλαιὰς τῶνδ' ἁμαρτίας δόμων.

ΧΟ. καὶ πῶς ἂν ὅρκου πῆ‹γ›μα γενναίως παγέν
παιώνιον γένοιτο; θαυμάζω δέ σου,
πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουν πόλιν
κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεστάτεις.

ΚΑ. μάντις μ' Ἀπόλλων τῶιδ' ἐπέστησεν τέλει.

1204 ΧΟ. μῶν καὶ θεός περ ἱμέρωι πεπληγμένος;

1203 ΚΑ. πρὸ τοῦ μὲν αἰδὼς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε.

1205 ΧΟ. ἁβρύνεται γὰρ πᾶς τις εὖ πράσσων πλέον.

ΚΑ. ἀλλ' ἦν παλαιστὴς κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν.

ΧΟ. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἦλθετον νόμωι;

mare si alzerà e porterà alla luce una pena molto più grave di questa. Vi dirò e non più per enigmi: e voi confermerete che sto fiutando la traccia delle sciagure avvenute in passato.

Questa casa... c'è un coro che non cessa mai: un concerto di voci, e non sono voci propizie. C'è già stato il simposio: loro... hanno bevuto e sono diventate ancora più prepotenti... un simposio di sangue umano... resta ancora in casa, non si fa cacciare via il festino delle Erinni, parenti di sangue di questa stirpe! È difficile scacciarle via: bene insediate dentro la reggia, cantano il canto della colpa originaria, e a turno sputano rancore sul letto fraterno, che sia funesto a chi lo oltraggiò. Sbaglio? Oppure come un bravo arciere ho colto nel segno? O forse sono una ciarlatana, che bussa alle porte vendendo false profezie? Tu sarai il mio testimone e giurerai che io conosco †...† le colpe antiche di questa reggia.

CORIFEO

E come potrà un giuramento, seppure leale, rimediare a ciò che è già stato? Però mi stupisci: sei cresciuta al di là del mare, e in una città straniera cogli nel segno con le tue parole, come se fossi stata qui da sempre.

CASSANDRA

Apollo, il profeta, mi votò a questo compito.

CORIFEO

Forse, se pure è un dio, si innamorò?

CASSANDRA

Prima di ora avevo ritegno a parlarne.

CORIFEO

È un lusso che ci si può prendere quando tutto va per il meglio.

CASSANDRA

Era una gara, un gioco, e lui mi lusingava con il suo favore.

CORIFEO

E a che punto siete arrivati? Avete avuto dei figli?

ΚΑ. ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.
ΧΟ. ἦδη τέχνησιν ἐνθέοις ἠιρημένη;
ΚΑ. ἦδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη.
ΧΟ. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότωι;
ΚΑ. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.
ΧΟ. ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς.
ΚΑ. ἰοὺ ἰού, ὦ ὦ κακά·
ὑπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος
στροβεῖ ταράσσων φροιμίοις †ἐφημένους†.
ὁρᾶτε τούσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους
νέους, ὀνείρων προσφερεῖς μορφώμασιν;
παῖδες θανόντες, ὡσπερεὶ πρὸς οὐ φίλων,
χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς
ξὺν ἐντέροις τε σπλάγχν', ἐποίκτιστον γέμος,
πρέπουσ' ἔχοντες, ὧν πατὴρ ἐγεύσατο.
ἐκ τῶνδε ποινάς φημι βουλεύειν τινά,
λέοντ' ἄναλκιν ἐν λέχει στρωφώμενον
οἰκουρόν, οἴμοι, τῶι μολόντι δεσπότηι·
{ἐμῶι· φέρειν γὰρ χρὴ τὸ δούλιον ζυγόν.}
ναῶν τ' ἄπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης
ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆι τύχηι·
οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα μισητῆς κυνός,
λε‹ί›ξασα κἀγκλίνασα φαιδρὸν οὖς, δάκνει.
τοιάδε τόλμα‹ν› θῆλυς ἄρσενος φονεύς
ἔστιν. τί νιν καλοῦσα δυσφιλὲς δάκος
τύχοιμ' ἄν; ἀμφίσβαιναν, ἢ Σκύλλαν τινα
οἰκοῦσαν ἐν πέτρασι, ναυτίλων βλάβην,
θυίουσαν Ἅιδου μητέρ' ἄσπονδόν τ' ἄρη

CASSANDRA
L'avevo promesso al Lossia: ma tradii la promessa.
CORIFEO
Eri già presa dal dio, dalla sua arte?
CASSANDRA
Sì: già profetizzavo ai miei cittadini tutto quanto sarebbe accaduto.
CORIFEO
E come sfuggisti indenne all'ira del Lossia?
CASSANDRA
Non fui più creduta da nessuno e su niente: questa fu la sua punizione.
CORIFEO
Veramente a noi sembra che le tue profezie siano vere.
CASSANDRA
Ah ah, oh oh, che disgrazie!
Ecco ritorna la fatica tremenda della vera profezia, che mi sconvolge e mi scuote già al suo preludio! †...† Ecco vedete quelli seduti nella reggia? Sono bambini e assomigliano a fantasmi di un sogno... sono bambini, sono morti, sì uccisi e gli assassini sono i loro cari, a cui cari non sono; e quelle mani piene di carni, che delle proprie carni si nutrono, cuore, fegato, viscere, pasto miserabile di cui saziarsi! Ecco, ora si vede, il padre gusta la loro carne! Per tutto quanto è accaduto io vi dico che chi sta tramando vendetta è un leone vigliacco, che si rivolta tra le coltri del letto come un animale domestico, ahimè, e stando nella sua casa trama contro il padrone che torna. {...}
E il capo della flotta di navi, il distruttore di Ilio, per un'occulta maledizione, si prepara a un evento funesto: non sa che la cagna odiosa con la sua lingua lo lecca e si avvicina festosa al suo orecchio, e poi... ecco lo morde. Tanto osa: una femmina che assassina il suo uomo. Quale nome posso trovare per chiamarla? Che mostro odioso? Una serpe o Scilla forse, che abita tra le rocce e rovina i naviganti? O la madre furiosa di Ade, che fa

φίλοις πνέουσαν; ὡς δ' ἐπωλολύξατο
ἡ παντότολμος, ὥσπερ ἐν μάχης τροπῇι.
δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστίμωι σωτηρίαι.
καὶ τῶνδ' ὅμοιον εἴ τι μὴ πείθω, τί γάρ;
τὸ μέλλον ἥξει· καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρὼν
ἄγαν {γ'} ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς.
ΧΟ. τὴν μὲν Θυέστου δαῖτα παιδείων κρεῶν
ξυνῆκα καὶ πέφρικα, καὶ φόβος μ' ἔχει
κλυόντ' ἀληθῶς οὐδὲν ἐξεικασμένα·
τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πεσὼν τρέχω.
ΚΑ. Ἀγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον.
ΧΟ. εὔφημον ὦ τάλαινα κοίμησον στόμα.
ΚΑ. ἀλλ' οὔτι Παιὼν τῶιδ' ἐπιστατεῖ λόγωι.
ΧΟ. οὔκ, εἴπερ ἔσται γ'· ἀλλὰ μὴ γένοιτό πως.
ΚΑ. σὺ μὲν κατεύχηι, τοῖς δ' ἀποκτείνειν μέλει.
ΧΟ. τίνος πρὸς ἀνδρὸς τοῦτ' ἄχος πορσύνεται;
ΚΑ. ἦ κάρτα ‹μακ›ρὰν παρεκόπης χρησμῶν ἐμῶν.
ΧΟ. τοῦ γὰρ τελοῦντος οὐ ξυνῆκα μηχανήν.
ΚΑ. καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἕλλην' ἐπίσταμαι φάτιν.

spirare una guerra senza tregua contro i propri cari? Come ha esultato per il trionfo quella donna, che è capace di tutto! Come quando in battaglia volge in fuga il nemico... E pare proprio che gioisca del ritorno e della salvezza...

E su tutto questo, anche se non mi credi, è lo stesso: che importa? Il futuro arriverà: e anche tu presto assisterai ai fatti, e dolorosamente dovrai ammettere che sono stata profetessa troppo veritiera.

CORIFEO

Il banchetto di Tieste, con la carne dei figli... ho inteso e ho i brividi. Il terrore mi invade a sentire queste parole vere: non l'ha certo inventato... Ma quanto alle altre cose che ho ascoltato, mi pare di correre a precipizio fuori di carreggiata...

CASSANDRA

Agamennone: io dico che tu vedrai la sua morte.

CORIFEO

Zitta, infelice, fa' tacere quella tua bocca!

CASSANDRA

Non c'è dio che possa rimediare queste parole.

CORIFEO

No, se sarà proprio così: ma se non accade...

CASSANDRA

Tu stai qui a far scongiuri; intanto altri si occupano della strage.

CORIFEO

Ma chi? Chi è l'uomo che sta preparando questa sciagura?

CASSANDRA

Certo non segui la pista delle mie profezie.

CORIFEO

Non ho capito la trama e chi la porterà a compimento.

CASSANDRA

Eppure parlo bene la lingua greca.

ΧΟ. καὶ γὰρ τὰ πυθόκραντα, δυσμαθῆ δ' ὅμως.
ΚΑ. παπαῖ·
οἷον τὸ πῦρ ἐπέρχεται {δέ μοι}·
ὀτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον· οἳ 'γὼ 'γὼ ‹∪ –›.
αὕτη δίπους λέαινα, συγκοιμωμένη
λύκωι λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίαι,
κτενεῖ με τὴν τάλαιναν, ὡς δὲ φάρμακον
τεύχουσα κἀμοῦ μισθὸν ἐνθήσει ποτῶι·
ἐπεύχεται, θήγουσα φωτὶ φάσγανον,
ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτείσεσθαι φόνον.
τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε,
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρηι στέφη;
σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ·
ἴτ' εἰς φθόρον πεσόντ', ἐγὼ θ' ἅμ' ἕψομαι·
ἄλλην τιν' ἄτης ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε.
ἰδοὺ δ', Ἀπόλλων αὐτὸς οὐκδύων ἐμέ
χρηστηρίαν ἐσθῆτ'. ἐποπτεύσας δέ με
κἀν τοῖσδε κόσμοις καταγελωμένην μέγα
φίλων ὕπ' ἐχθρῶν οὐ διχορρόπως, μάτην
‹τὰ πιστὰ θεσπίζουσαν, οὐδὲν ἤρκεσεν,›
κακουμένη δέ, φοιτὰς ὡς ἀγύρτρια,
πτωχὸς τάλαινα λιμοθνὴς ἠνεσχόμην·
καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμέ
ἀπήγαγ' εἰς τοιάσδε θανασίμους τύχας,
βωμοῦ πατρώιου δ' ἀντ' ἐπίξηνον μένει
θερμὸν κοπέντος φοινίωι προσφάγματι.
οὐ μὴν ἄτιμοί γ' ἐκ θεῶν τεθνήξομεν·
ἥξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος,
μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός.
φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος
κάτεισιν ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις·
ἄξει νιν ὑπτίασμα κειμένου πατρός.
τί δῆτ' ἐγὼ κάτοικ‹τ›ος ὧδ' ἀναστένω;

CORIFEO
Anche gli oracoli pizi parlano bene: eppure sono difficili da capire...
CASSANDRA
Ah!
Come un fuoco {mi} prende! Ah, Apollo dei Lupi, ahimè, ahimè! ‹...› Lei è una leonessa a due zampe, e dorme assieme al lupo, quando il nobile leone è lontano. Ucciderà anche me, infelice! È come un veleno che sta preparando, e nella pozione mette anche la dose del mio castigo: si sta vantando, mentre affila la spada per il suo sposo, di vendicare con la mia morte il fatto che mi ha portato con sé.
Ma perché mi faccio deridere con queste vesti, gli scettri e le stole profetiche intorno al collo? Ecco, vi spezzo, vi strappo, prima di morire: via, a terra, alla malora, e io vi verrò dietro! Siate dote di sciagura per qualche altra, al posto mio! Ecco, ecco, è Apollo stesso che mi spoglia della veste di profetessa: ma già il dio era rimasto a guardare quando venivo derisa per questi paramenti anche dai miei cari che – è certo – mi erano ostili. Ma invano ‹ho profetizzato cose vere, a niente è servito›, sono stata umiliata, come una pazza, una ciarlatana: pitocca, miserabile, morta di fame... tutto questo ho sopportato. E ora il profeta che mi ha fatto profeta mi trascina a questa sorte di morte. Non l'altare della mia patria ma un ceppo mi aspetta, fumante per il sangue della vittima sgozzata.
Ma non moriremo senza vendetta divina; verrà il giorno in cui arriverà il nostro vendicatore: il rampollo diver rà matricida e vendicherà la morte del padre. Fuggiasco, vagabondo, esule da questa terra, verrà per compiere queste sciagure sui suoi parenti: il corpo riverso a terra del padre qui lo richiama.
Ma perché continuare ancora a piangere e a commise-

ἐπεὶ τὸ πρῶτον εἶδον Ἰλίου πόλιν
πράξασαν ὡς ἔπραξεν, οἳ δ' εἷλον πόλιν
οὕτως ἀπαλλάσσουσιν ἐν θεῶν κρίσει,
ἰοῦσα πράξω· τλήσομαι τὸ κατθανεῖν·
{ὀμώμοται γὰρ ὅρκος ἐκ θεῶν μέγας.}
Ἄιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω.
ἐπεύχομαι δὲ καιρίας πληγῆς τυχεῖν,
ὡς ἀσφάδαιστος, αἱμάτων εὐθνησίμως
ἀπορρυέντων, ὄμμα συμβάλω τόδε.
ΧΟ. ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, πολλὰ δ' ‹αὖ› σοφὴ
γύναι, μακρὰν ἔτεινας. εἰ δ' ἐτητύμως
μόρον τὸν αὑτῆς οἶσθα, πῶς θεηλάτου
βοὸς δίκην πρὸς βωμὸν εὐτόλμως πατεῖς;
ΚΑ. οὐκ ἔστ' ἄλυξις, οὔ, ξένοι, χρόνωι πλέον.
ΧΟ. ὁ δ' ὕστατός γε τοῦ χρόνου πρεσβεύεται.
ΚΑ. ἥκει τόδ' ἦμαρ· σμικρὰ κερδανῶ φυγῆι.
ΧΟ. ἀλλ' ἴσθι τλήμων οὖσ' ἀπ' εὐτόλμου φρενός.
ΚΑ. οὐδεὶς ἀκούει ταῦτα τῶν εὐδαιμόνων.
ΧΟ. ἀλλ' εὐκλεῶς τοι κατθανεῖν χάρις βροτῶι.
ΚΑ. ἰὼ πάτερ, σοῦ σῶν τε γενναίων τέκνων.
ἀλλ' εἶμι κἀν δόμοισι κωκύσουσ' ἐμήν
Ἀγαμέμνονός τε μοῖραν· ἀρκείτω βίος.
ἰὼ ξένοι –
ΧΟ. τί δ' ἐστι χρῆμα; τίς σ' ἀποστρέφει φόβος;

rarmi? Già ho visto la città di Ilio subire quanto ha subìto e quelli che conquistarono la mia città ora vengono così ricambiati, secondo il giudizio divino. Ora vado e sarà così: sopporterò la mia morte! {...} Ma ora io mi rivolgo alla porta di questa reggia, porta dell'Ade, e prego che mi tocchi un colpo bene assestato: senza spasmi, senza agonia, scorra il sangue di una morte veloce e possa io chiudere questi miei occhi.

CORIFEO

Infelice tu, molto infelice: tu donna che sai molte cose ‹...›, hai parlato a lungo. Ma se è vero che conosci il tuo destino, perché sei come una vacca spinta dagli dèi e cammini con tanto coraggio verso l'altare del sacrificio?

CASSANDRA

Non c'è scampo, non c'è, miei amici stranieri: il tempo è compiuto.

CORIFEO

Ma la fine della vita è la parte più preziosa.

CASSANDRA

È arrivato questo giorno fatale: ben poco guadagnerei se fuggissi.

CORIFEO

Comunque – sappilo – sai affrontare il tuo destino con grande coraggio.

CASSANDRA

Nessuno, quando è felice, si sente dire così.

CORIFEO

È vero: ma morire con onore è una grazia per i mortali.

CASSANDRA

Ah, padre, tu e i tuoi nobili figli!

Ma via, ora andrò nella reggia a fare il compianto funebre per la morte mia e di Agamennone: basta così con la vita!

Addio a voi stranieri!

CORIFEO

Cosa succede? Quale terrore ti fa volgere indietro?

ΚΑ. φῦ φῦ –
ΧΟ. τί τοῦτ' ἔφυξας; εἴ τι μὴ φρενῶν στύγος.
ΚΑ. φόνον δόμοι πνέουσιν αἱματοσταγῆ.
ΧΟ. καὶ πῶς; τόδ' ὄζει θυμάτων ἐφεστίων.
ΚΑ. ὅμοιος ἀτμὸς ὥσπερ ἐκ τάφου πρέπει.
ΧΟ. οὐ Σύριον ἀγλάϊσμα δώμασιν λέγεις.
ΚΑ. οὗτοι δυσοίζω θάμνον ὡς ὄρνις φόβωι
ἄλλως· θανούσηι μαρτυρεῖτέ μοι τόδε,
ὅταν γυνὴ γυναικὸς ἀντ' ἐμοῦ θάνηι
ἀνήρ τε δυσδάμαρτος ἀντ' ἀνδρὸς πέσηι·
ἐπιξενοῦμαι ταῦτα δ' ὡς θανουμένη.
ΧΟ. ὦ τλῆμον, οἰκτίρω σε θεσφάτου μόρου.
ΚΑ. ἅπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν, ἢ θρῆνον θέλω
ἐμὸν τὸν αὐτῆς· ἡλίου δ' ἐπεύχομαι
πρὸς ὕστατον φῶς, δεσπότου τιμαόροις
ἐχθροὺς φόνευσιν τὴν ἐμὴν τίνειν ὁμοῦ,
δούλης θανούσης, εὐμαροῦς χειρώματος.
ἰὼ βρότεια πράγματ'· εὐτυχοῦντα μέν
σκιά τις ἂν τρέψειεν· εἰ δὲ δυστυχῆι,
βολαῖς ὑγρώσσων σπόγγος ὥλεσεν γραφήν.
καὶ ταῦτ' ἐκείνων μᾶλλον οἰκτίρω πολύ.

CASSANDRA
Uh, Uh.
CORIFEO
Cosa ululi? È forse l'orrore che ti invade la mente?
CASSANDRA
Sulla reggia spira odore di assassinio... gronda sangue.
CORIFEO
Ma cosa dici? Questo è l'odore delle vittime sacrificate sui focolari...
CASSANDRA
... lo stesso tanfo che si sente nelle tombe...
CORIFEO
Non stai parlando degli aromi di Siria che si levano dalla reggia.
CASSANDRA
Non ho paura, non sono un uccello terrorizzato che si rifugia in un cespuglio: non per questo io grido! Ma voi, quando sarò morta, siate testimoni di questo che dico, quando una donna morirà in cambio della mia morte – morte di donna – e quando un uomo cadrà al posto dello sposo disgraziato: vi chiedo di concedermi questo dono ospitale, in punto di morte.
CORIFEO
Infelice, ho pietà di te per la tua profezia di morte!
CASSANDRA
Ancora una parola, una sola... o meglio un canto... voglio cantare il mio proprio compianto funebre. Così invoco il Sole, quest'ultima luce che vedo; coloro che vendicheranno il re, chi ammazzerà i suoi nemici faccia pagare loro anche la mia morte: la morte di una schiava che fu docile, facile preda.

Ah, le vicende dei mortali! Se c'è buona fortuna, basta un'ombra a farla svanire! E se la fortuna è cattiva, un colpo di spugna e si cancella il disegno! E tra le due, questa è la sorte che compiango di più.

ΧΟ. τὸ μὲν εὖ πράσσειν ἀκόρεστον ἔφυ πᾶσι βροτοῖσ‹ιν›,
δακτυλοδείκτων δ' οὔτις ἀπειπὼν εἴργει
[μελάθρων,
"μηκέτ' ἐσέλθῃς", τάδε φωνῶν.
καὶ τῶιδε πόλιν μὲν ἐλεῖν ἔδοσαν μάκαρες Πριάμου,
θεοτίμητος δ' οἰκαδ' ἱκάνει·
νῦν δ' εἰ προτέρων αἷμ' ἀποτείσει
καὶ τοῖσι θανοῦσι θανὼν ἄλλων
ποινὰς θανάτων ἐπικρανεῖ,
τίς ἂν ‹ἐξ›εύξαιτο βροτῶν ἀσινεῖ
δαίμονι φῦναι τάδ' ἀκούων;

ΑΓ. ὤιμοι, πέπληγμαι καιρίαν †πληγὴν ἔσω†.

ΧΟ. σῖγα· τίς πληγὴν ἀϋτεῖ, καίρι' ὡς οὐτασμένος;

ΑΓ. ὤιμοι μάλ' αὖθις, δευτέραν πεπληγμένος.

ΧΟ. τοὔργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως οἰμώγμασιν.
ἀλλὰ κοινωσώμεθ' ἤν πως ἀσφαλῆ βουλεύματ' ‹ἦι›.

— ἐγὼ μὲν ὔμιν τὴν ἐμὴν γνώμην λέγω,
πρὸς δῶμα δεῦρ' ἀστοῖσι κηρύσσειν βοήν.

— ἐμοὶ δ' ὅπως τάχιστά γ' ἐμπεσεῖν δοκεῖ
καὶ πρᾶγμ' ἐλέγχειν ξὺν νεορρύτωι ξίφει.

— κἀγὼ τοιούτου γνώματος κοινωνὸς ὤν
ψηφίζομαί τι δρᾶν· τὸ μὴ μέλλειν δ' ἀκμή.

— ὁρᾶν πάρεστι· φροιμιάζονται γὰρ ὡς
τυραννίδος σημεῖα πράσσοντες πόλει.

— χρονίζομεν γάρ, οἳ δὲ τῆς μελλοῦς κλέος
πέδον πατοῦντες οὐ καθεύδουσιν χερί.

CORO
Nessuno tra i mortali è mai sazio di fortuna;
nessuno le indica la porta di casa per mandarla via;
nessuno le dice: «Non entrare!».
Al nostro signore i beati hanno concesso di distruggere
[la città di Priamo
e giunge in patria venerato come un dio:
ma se ora dovrà ripagare con il sangue il sangue dei suoi
[antenati,
e con la sua morte di altre morti
risarcire vendetta,
chi mai tra i mortali, potrà vantarsi
ascoltando queste vicende, di avere un dio che lo protegge?

AGAMENNONE
Ah! Sono colpito, colpito a morte †al cuore! Qui dentro†

CORO
Taci! Chi grida, ferito da un colpo mortale?

AGAMENNONE
Ah! Ancora un altro colpo!

CORO
Tutto è compiuto, sono i gemiti del mio re! Ora dobbiamo pensare insieme quale decisione ‹sarà› più sicura...
– Io vi dico cosa penso: diamo l'allarme, gridiamo ai cittadini che vengano qui alla reggia.
– Io credo invece che dobbiamo intervenire: entrare dentro al più presto e denunciare il delitto mentre la spada è ancora grondante di sangue.
– Anch'io sono di questo parere e voto per l'intervento: non è il momento per stare ad aspettare...
– È qui, sotto ai nostri occhi: questo è il preludio che alla città verranno imposte le insegne della tirannide.
– Stiamo perdendo tempo così: quelli si mettono sotto i piedi la bella gloria del temporeggiare, e intanto il loro braccio non dorme.

— οὐκ οἶδα βουλῆς ἥστινος τυχὼν λέγω·
τοῦ δρῶντός ἐστι καὶ τὸ βουλεῦσαι πέρι.
— κἀγὼ τοιοῦτός εἰμ', ἐπεὶ δυσμηχανῶ
λόγοισι τὸν θανόντ' ἀνιστάναι πάλιν.
— ἦ καὶ βίον τείνοντες ὧδ' ὑπείξομεν
δόμων καταισχυντῆρσι τοῖσδ' ἡγουμένοις;
— ἀλλ' οὐκ ἀνεκτόν, ἀλλὰ κατθανεῖν κρατεῖ·
πεπαιτέρα γὰρ μοῖρα τῆς τυραννίδος.
— ἦ γὰρ τεκμηρίοισιν ἐξ οἰμωγμάτων
μαντευσόμεσθα τἀνδρὸς ὡς ὀλωλότος;
— σάφ' εἰδότας χρὴ τῶνδε μυθεῖσθαι πέρι·
τὸ γὰρ τοπάζειν τοῦ σάφ' εἰδέναι δίχα.
— ταύτην ἐπαινεῖν πάντοθεν πληθύνομαι,
τρανῶς Ἀτρείδην εἰδέναι κυροῦνθ' ὅπως.

ΚΛ. πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων
τἀναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι.
πῶς γάρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων, φίλοις
δοκοῦσιν εἶναι, πημονῆς ἀρκύστατ' ἂν
φάρξειεν ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος;
ἐμοὶ δ' ἀγὼν ὅδ' οὐκ ἀφρόντιστος †πάλαι
νίκης παλαιᾶς† ἦλθε, σὺν χρόνωι γε μήν.
ἕστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις·
οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι,
ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνασθαι μόρον·
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστοχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν·
παίω δέ νιν δίς, κἀν δυοῖν οἰμωγμάτοιν
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς
Διὸς νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν.
οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει †πεσόν†,
κἀκφυσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν

– Non so per quale decisione prendere parte: ma chi agisce, prima deve decidere...

– Anch'io sono nella stessa condizione: e non so come si possa far resuscitare un morto stando qui a parlare.

– E dunque per sopravvivere ci piegheremo a questi nuovi, svergognati, padroni della reggia?

– No, non posso sopportarlo! Meglio morire, piuttosto: la morte è un destino più dolce della tirannide.

– Ma dobbiamo davvero tirare a indovinare e prendere queste grida come prova che il nostro signore è morto?

– Bisogna essere sicuri e poi parlarne: far congetture è ben diverso dal conoscere bene le cose.

– Approvo del tutto, pienamente, questa proposta: dobbiamo sapere con chiarezza cosa ne è del figlio di Atreo.

CLITEMNESTRA

Molte cose prima sono state dette, cose opportune per quel momento: ora non avrò ritegno a dire il contrario. Come potevo, altrimenti, con tutta l'ostilità che provavo per il mio nemico che pareva essermi caro, tramare e tendere le reti della rovina? Tendere una rete così alta, dovevo, che non potesse essere scavalcata! Questa è la prova che attendo da tanto tempo: †questa vittoria proviene da lontano†, ora è arrivata, anche se si è fatta molto aspettare.

Io sto qui dove l'ho colpito, ritta di fronte al mio gesto: questo ho fatto e non lo rinnegherò! Non doveva sfuggirmi, scampare al suo destino di morte. Una rete senza uscita, una rete da pesca, stendo intorno a lui, come fosse una fastosa veste funesta. Poi lo colpisco, due volte: due gemiti, si accascia, gli cedono le membra! Era già accasciato e io sferrai un terzo colpo, come dono votivo al dio di sotterra, custode dei morti. Così †è caduto† e fremeva in sussulti, e spirando mi getta addosso un

βάλλει μ' ἐρεμνῆι ψακάδι φοινίας δρόσου,
χαίρουσαν οὐδὲν ἧσσον ἢ διοσδότωι
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.
εἰ δ' ἦν, πρεπόντων ὥστ' ἐπισπένδειν νεκρῶι,
τοῦδ' ἂν δικαίως ἦν, ὑπερδίκως μὲν οὖν·
τοσόνδε κρατῆρ' ἐν δόμοις κακῶν ὅδε
πλήσας ἀραίων αὐτὸς ἐκπίνει μολών.
ὡς ὧδ' ἐχόντων, πρέσβος Ἀργείων τόδε,
χαίροιτ' ἄν, εἰ χαίροιτ', ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι.
ΧΟ. θαυμάζομέν σου γλῶσσαν, ὡς θρασύστομος,
ἥτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάζεις λόγον.
ΚΛ. πειρᾶσθέ μου γυναικὸς ὡς ἀφράσμονος,
ἐγὼ δ' ἀτρέστωι καρδίαι πρὸς εἰδότας
λέγω (σὺ δ' αἰνεῖν εἴτέ με ψέγειν θέλεις,
ὅμοιον)· οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων ἐμός
πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς
ἔργον, δικαίας τέκτονος. τάδ' ὧδ' ἔχει.

ΧΟ. τί κακὸν ὦ γύναι str. 1
χθονοτρεφὲς ἐδανὸν ἢ ποτόν
πασαμένα ῥυτᾶς ἐξ ἁλὸς ὀρόμενον
τόδ' ἐπέθου θύος δημοθρόους τ' ἀράς;
ἀπέδικες ἀπέταμες, ἀ«πό»πολις δ' ἔσηι,
μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς.

ΚΛ. νῦν μὲν δικάζεις ἐκ πόλεως φυγὴν ἐμοί
καὶ μῖσος ἀστῶν δημόθρους τ' ἔχειν ἀράς,
οὐδὲν τότ' ἀνδρὶ τῶιδ' ἐναντίον φέρων,
ὃς οὐ προτιμῶν, ὡσπερεὶ βοτοῦ μόρον
μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν,
ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλτάτην ἐμοί

violento fiotto di sangue – tetro spruzzo di rugiada cruenta; e io ne godo come un campo, con il seme che germoglia nei solchi, gode per la pioggia divina. Se fosse possibile, se fosse lecito brindare su un cadavere, sarebbe giusto brindare per lui, anzi più che giusto: in questa casa costui ha riempito un calice così grande di maledette sciagure, e ora se lo beve lui stesso. Ora che è tornato!

Così stanno le cose, venerandi Argivi: rallegratevi, se potete. Io, del mio gesto, mi vanto.

CORIFEO

Ci colpiscono queste tue parole e la tua arroganza! Tu osi vantarti di raccontare queste cose sul tuo uomo!

CLITEMNESTRA

Mi provocate come fossi una donna, una sciocca! Ma il mio cuore non trema e parlo a chi sa: che tu mi elogi o mi biasimi per me è lo stesso! Ecco qui Agamennone, il mio sposo, cadavere! E questa è opera della mia mano, matrice di giustizia. Questo è quanto.

CORO str. 1

Quale mala pianta, donna,
cresciuta nella terra, o quale pozione
distillata dai flutti del mare hai preso
per compiere questo sacrificio e farti maledire dalla tua [gente?
L'hai abbattuto, l'hai massacrato: sarai bandita dalla città,
come un peso odioso per i tuoi cittadini.

CLITEMNESTRA

Ora mi condanni all'esilio dalla città e parli dell'odio dei cittadini e delle maledizioni del popolo; ma non dicevi niente contro quest'uomo prima, quando, senza darci gran peso, come si trattasse della morte di una bestia, di una delle pecore lanose che abbondano nei pascoli, ha sacrificato sua figlia. Mia figlia! Che io ho par-

ὠδῖν', ἐπωιδὸν Θρηικίων ἀημάτων.
οὐ τοῦτον ἐκ γῆς τῆσδε χρῆ‹ν› σ' ἀνδρηλατεῖν
μιασμάτων ἄποιν'; ἐπήκοος δ' ἐμῶν
ἔργων δικαστὴς τραχὺς εἶ. λέγω δέ σοι
τοιαῦτ' ἀπειλεῖν ὡς παρεσκευασμένης
ἐκ τῶν ὁμοίων χειρὶ νικήσαντ' ἐμοῦ
ἄρχειν· ἐὰν δὲ τοὔμπαλιν κραίνηι θεός,
γνώσηι διδαχθεὶς ὀψὲ γοῦν τὸ σωφρονεῖν.

ΧΟ. μεγαλόμητις εἶ, ant. 1
περίφρονα δ' ἔλακες, ὥσπερ οὖν
φονολιβεῖ τύχαι φρὴν ἐπιμαίνεται·
λίπος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος εὖ πρέπει.
ἄντιτον ἔτι σε χρὴ στερομέναν φίλων
τύμμα τύμμα‹τι› τεῖσαι.

ΚΛ. καὶ τήνδ' ἀκούεις ὁρκίων ἐμῶν θέμιν·
μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην
Ἄτην Ἐρινύν θ', ἧσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ,
οὔ μοι φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ,
ἕως ἂν αἴθηι πῦρ ἐφ' ἑστίας ἐμῆς
Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί·
οὗτος γὰρ ἥμιν ἀσπὶς οὐ ‹σ›μικρὰ θράσους.
κεῖται γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,
Χρυσηΐδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίωι,
ἥ τ' αἰχμάλωτος ἥδε, καὶ τερασκόπος
καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος
πιστὴ ξύνευνος, ναυτίλων δὲ σελμάτων
ἰστοτρίβης. ἄτιμα δ' οὐκ ἐπραξάτην·
ὃ μὲν γὰρ οὕτως, ἥ δέ τοι κύκνου δίκην
τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον
κεῖται, φιλήτωρ τοῦδ', ἐμοὶ δ' ἐπήγαγεν
†εὐνῆς† παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆς.

torito, immolata per incantare i venti di Tracia! Non dovevi esiliarlo da questa terra, punirlo per la macchia di quel delitto? Ora invece, a sentire quello che io ho fatto, ti atteggi a giudice severo: ma io ti dico, minaccia pure! Sono pronta a venire alle mani ad armi pari e se vinci sarai tu a comandare. Se invece gli dèi vorranno il contrario imparerai presto a stare al tuo posto.

CORO
La tua mente è altèra
e parole superbe hai pronunciato; ora
stai delirando per questo gesto che gronda ancora di [sangue:
hai gli occhi, lo vedo, iniettati di sangue.
Senza più onori, privata dei tuoi cari,
dovrai pagare colpo su colpo.

CLITEMNESTRA
E tu ascolta la legge fondata di questi miei giuramenti: la vendicatrice di mia figlia fu Dike, e insieme a lei Ate e l'Erinni! Per loro ho fatto questa strage e ora l'incubo della paura non metterà piede nella mia reggia, fino a che ci sarà Egisto ad accendere il fuoco nella mia casa! Lui è dalla mia parte, da sempre; sarà uno scudo non da poco, una sicurezza per me.

Ecco! Giace qui a terra colui che offese me, la sua donna, colui che fu la delizia delle figlie di Crise sotto le mura di Ilio! Ed ecco la sua prigioniera, l'indovina che divideva il letto con lui, la profetessa, sua compagna fedele: con lui è stata sul legno degli scalmi, con lui sulla nave. Si meritavano quanto hanno pagato: costui e anche lei, che come un cigno ha cantato l'ultimo suo lamento di morte, ora sono qui distesi! Era la sua amante e la sua morte è stata il tocco finale †...† nel piatto del mio piacere.

ΧΟ. φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει μὴ περιώδυνος str. 2
μηδὲ δεμνιοτήρης
μόλοι τὸν αἰεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν
μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον, δαμέντος
φύλακος εὐμενεστάτου, {καὶ}
πολέα τλάντος γυναικὸς διαί·
πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.

ἰώ, ‹ἰὼ› παράνους Ἑλένα, ephymn. 1
μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλὰς
ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίαι·
νῦν τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω
δι' αἷμ' ἄνιπτον, ἥτις ἦν τότ' ἐν δόμοις
Ἔρις ἐρίδματος ἀνδρὸς οἰζύς.

ΚΛ. μηδὲν θανάτου μοῖραν ἐπεύχου τοῖσδε βαρυνθείς,
μηδ' εἰς Ἑλένην κότον ἐκτρέψῃς
ὡς ἀνδρολέτειρ', ὡς μία πολλῶν
ἀνδρῶν ψυχὰς Δαναῶν ὀλέσασ'
ἀξύστατον ἄλγος ἔπραξεν.

ΧΟ. δαῖμον, ὃς ἐμπίτνεις δώμασι καὶ διφυί- ant. 2
οισι Ταντα λίδαισιν,
κράτος ‹τ'› ἰσόψυχον ἐκ γυναικῶν
καρδιόδηκτον ἐμοὶ κρατύνεις·
ἐπὶ δὲ σώματος δίκαν {μοι}
κόρακος ἐχθροῦ σταθεὶς ἐκνόμως
ὕμνον ὑμνεῖν ἐπεύχεται ‹⏑ –›.

ΚΛ. νῦν δ' ὤρθωσας στόματος γνώμην,

CORO
Ah, perché senza farci soffrire
senza farci tribolare in un letto
non viene la morte e ci porta
un sonno infinito? È caduto, sconfitto
il nostro buon difensore! {E}
tutto questo ha patito per mano di una donna!
Una donna gli ha annientato la vita!

Oh, ‹oh,› folle fu Elena
lei che da sola molte vite – quante vite di eroi! –
distrusse sotto le mura di Troia;
e ora, Elena, io ti incorono con l'ultimo fregio memorabile
fatto di sangue che non si può lavare: tu per questa reggia
fosti la sciagurata Eris, che ha sconfitto il sovrano.

CLITEMNESTRA
Non augurarti la morte, perché ti senti oppresso da questi [eventi.
E non rivolgere il tuo rancore verso Elena
chiamandola «rovina degli eroi», come se lei sola
avesse distrutto molte vite di Danai,
lei sola provocato questo insanabile dolore.

CORO
Tu dèmone, che ti abbatti su queste case
e sui discendenti di Tantalo,
la tua furia che spira da entrambe le donne
mi morde il cuore, e mi vinci!
E sopra questo cadavere {...},
come un brutto corvo stai appollaiato e con un verso [sgraziato
un canto di vanto tu canti ‹...›.

CLITEMNESTRA
Ora sì, hai corretto parole e pensiero,

τὸν τριπάχυντον δαίμονα γέννης τῆσδε
[κικλήισκων·
ἐκ τοῦ γὰρ ἔρως αἱματολοιχὸς †νείρει† τρέφεται(·)
πρὶν καταλῆξαι τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ.

ΧΟ. ἦ μέγαν †οἴκοις τοῖσδε† str. 3
δαίμονα καὶ βαρύμηνιν αἰνεῖς –
φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον – ἀτηρᾶς τύχας ἀκόρεστον,
ἰὼ ἰή, διαὶ Διός
παναιτίου πανεργέτα·
τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;
τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν;

ἰὼ ‹ἰὼ› βασιλεῦ βασιλεῦ, πῶς σε δακρύσω; ephymn. 2
φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἴπω;
κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῶιδ'
ἀσεβεῖ θανάτωι βίον ἐκπνέων,
ὤιμοί μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον,
δολίωι μόρωι δαμείς
ἐκ χερὸς ἀμφιτόμωι βελέμνωι.

ΚΛ. αὐχεῖς εἶναι τόδε τοὔργον ἐμόν·
μὴ δ' ἐπιλεχθῆις Ἀγαμεμνονίαν εἶναί μ' ἄλοχον·
φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ
τοῦδ' ὁ παλαιὸς δριμὺς ἀλάστωρ
Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος
τόνδ' ἀπέτεισεν, τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.

ΧΟ. ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ ant. 3
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;

chiamando in causa il dèmone di questa stirpe che per la
[terza volta si impingua.
Da lui alimentata cresce la brama †...† di succhiare
[sangue!
E prima ancora che si plachi la vecchia piaga, ecco la
[nuova ferita!

CORO
Potente è il dèmone †di questa reggia†
e grave è la sua ira che esalti! –
Ah ah, rievocare queste sciagure – vicende interminabili
[di una sorte funesta!
Ah, ah! Questo è opera di Zeus,
che tutto provoca, che tutto esegue:
cosa mai possono compiere i mortali senza l'aiuto di Zeus?
Cosa di quanto è accaduto non è stato deciso dal dio?

Ah re, ‹ah› mio re, mio re, come posso piangerti?
Cosa posso dirti con tutto il mio amore?
Tu giaci qui steso, in questa rete di ragno sei preso,
in una morte empia hai perso la vita!
Ahimè, ahimè: tu qui disteso in questo ignobile stato,
da una trappola mortale annientato,
ucciso da quella mano con una lama affilata!

CLITEMNESTRA
Ora proclami che questa è opera mia:
ma non dire che io sono la sposa di Agamennone!
Chi ha preso sembianza della donna di questo morto
del feroce banchetto di Atreo
è l'antico crudele vendicatore.
E con questo ha saldato il conto: un uomo adulto
[sacrificato in cambio
dei piccoli uccisi.

CORO
Tu, innocente di questo delitto?
E chi mai potrà sostenerlo?

πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλήπτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ·
βιάζεται δ' ὁμοσπόροις
ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων
μέλας Ἄρης, ὅποι δίκαν προβαίνων
πάχνας κουροβόρου παρέξει.

ἰὼ ‹ἰὼ› βασιλεῦ βασιλεῦ, πῶς σε δακρύσω; ephymn. 2
φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἴπω;
κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῶιδ'
ἀσεβεῖ θανάτωι βίον ἐκπνέων,
ὤιμοί μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον,
δολίωι μόρωι δαμείς
ἐκ χερὸς ἀμφιτόμωι βελέμνωι.

ΚΛ. οὔτ' ἀνελεύθερον οἶμαι θάνατον τῶιδε γενέσθαι,
‹δόλιόν τε λαχεῖν μόρον οὐκ ἀδίκως'›
οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην οἴκοισιν ἔθηκ';
ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθέν,
τὴν πολύκλαυτόν †τ' Ἰφιγένειαν†
‹. . . . . .›
ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων,
μηδὲν ἐν Ἄιδου μεγαλαυχείτω,
ξιφοδηλήτωι θανάτωι τείσας ἅπερ ἔρξεν.

ΧΟ. ἀμηχανῶ, φροντίδος στερηθείς str. 4
εὐπάλαμον μέριμναν,
ὅπαι τράπωμαι πίτνοντος οἴκου.
δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
τὸν αἱματηρόν· ψακὰς δὲ λήγει,
Δίκαι δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγ‹άν›ει βλάβας
πρὸς ἄλλαις θηγάναισ‹ι› Μοῖρα.

Come, come? Complice tuo il vendicatore mandato [dagli avi?
Infuria tra fiotti
di sangue fraterno
il tetro Ares finché arriva a fare giustizia
dei grumi di sangue dei figli sbranati.

Ah re, ‹ah› mio re, mio re, come posso piangerti?
Cosa posso dirti con tutto il mio amore?
Tu giaci qui steso, in questa rete di ragno sei preso,
in una morte empia hai perso la vita!
Ahimè, ahimè: tu qui disteso in questo ignobile stato,
da una trappola mortale annientato,
ucciso da quella mano con una lama affilata!

CLITEMNESTRA
Non credo che sia stata ignobile la morte di costui,
‹era giusto che cadesse in una trappola mortale›:
non è stato lui a portare l'inganno di Ate in questa casa?
Sul frutto che in me da lui era germogliato,
quante lacrime ho versato †, Ifigenia†!
‹...›
Ha fatto quello che ha fatto; ha subìto quanto doveva [subire:
e nell'Ade non potrà fare lo spavaldo
perché ha pagato con una morte cruenta, con un colpo [di spada ha pagato,
tutto il male che aveva compiuto.

CORO
Non so districarmi, sono svuotato di ogni pensiero:
non ho un'idea che mi conforti,
in cui possa rifugiarmi, mentre questa reggia crolla.
Ora ho paura, una pioggia di sangue scroscia
e abbatte questa casa: non è più una pioggia sottile;
ora con Dike affila le armi per un'altra impresa,
incrociandole con altre armi, il Destino!

ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθε μ' ἐδέξω ephymn. 3
πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἀργυροτοίχου
δροίτης κατέχοντα χάμευναν.
τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;
ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι τλήσηι, κτείνασ'
ἄνδρα τὸν αὑτῆς ἀποκωκῦσαι
ψυχῆι τ' ἄχαριν χάριν ἀντ' ἔργων
μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι;
τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείωι
ξὺν δακρύοις ἰάπτων
ἀληθείαι φρενῶν πονήσει;

ΚΛ. οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν τοῦτο· πρὸς ἡμῶν
κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν,
οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξοίκων,
ἀλλ' Ἰφιγένειά νιν ἀσπασίως
θυγάτηρ, ὡς χρή, πατέρ' ἀντιάσα-
σα πρὸς ὠκύπορον πόρθμευμ' ἀχέων
περὶ χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.

ΧΟ. ὄνειδος ἥκει τόδ' ἀντ' ὀνείδους, ant. 4
δύσμαχα δ' ἐστι κρῖναι.
φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων·
μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνωι Διός
παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ.
τίς ἂν γονὰν ‹ἀ›ραῖον ἐκβάλοι δόμων;
κεκόλληται γένος πρὸς ἄται.

ΚΛ. εἰς τόνδ' ἐνέβη‹ς› ξὺν ἀληθείαι χρησμόν· ἐγὼ δ' οὖν
ἐθέλω δαίμονι τῶι Πλεισθενιδᾶν ὅρκους θεμένη

Ah terra, mia terra, magari mi avessi accolto
prima che vedessi quest'uomo
disteso sul fondo di una vasca d'argento!
Chi lo seppellirà? Chi canterà il compianto funebre?
Sarai tu forse? Tu oserai, che hai ucciso
il tuo uomo? Sarai tu a singhiozzare il compianto?
Tu farai questo omaggio sgradito alla sua anima:
un canto tanto ingiusto per le sue grandi imprese?
Chi pronuncerà l'elogio funebre sulla tomba di questo
[divino eroe?
Chi piangerà per lui,
soffrendo con cuore sincero?

CLITEMNESTRA
Non spetta a te occuparti di questo. Per mano nostra
è caduto. Io l'ho ucciso, io lo seppellirò.
E non avrà il compianto di gente estranea:
sarà Ifigenia, sua figlia, che lo accoglierà e lo abbraccerà
come si deve. Andrà incontro a suo padre, al rapido
[traghetto della morte,
gli butterà le braccia al collo e lo bacerà.

CORO
Un oltraggio che risponde a un oltraggio:
difficile è dare un giudizio!
Chi deruba viene derubato, chi uccide cade ucciso:
resta saldo, finché Zeus resta saldo sul trono, il principio
che chi agisce patisce. Questa è la giustizia divina.
Ma chi può scacciare da questa casa il germe della
[maledizione?
Questa stirpe è legata con le catene di Ate.

CLITEMNESTRA
Finalmente questo è un responso veritiero! E io
con il dèmone dei discendenti di Plistene voglio fare un
[patto:

τάδε μὲν στέργειν, δύστλητά περ ὄνθ',
ὃ δὲ λοιπόν, ἰόντ' ἐκ τῶνδε δόμων
ἄλλην γενεὰν τρίβειν θανάτοις αὐθέντησιν.
κτεάνων δὲ μέρος βαιὸν ἐχούσηι πᾶν ἀποχρῆι μοι,
μανίας μελάθρων ἀλληλοφόνους ἀφελούσηι.

ΑΙΓΙΣΘΟΣ

ὦ φέγγος εὖφρον ἡμέρας δικηφόρου.
φαίην ἂν ἤδη νῦν βροτῶν τιμαόρους
θεοὺς ἄνωθεν γῆς ἐποπτεύειν ἄχη,
ἰδὼν ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων
τὸν ἄνδρα τόνδε κείμενον, φίλως ἐμοί,
χειρὸς πατρώιας ἐκτίνοντα μηχανάς.
Ἀτρεὺς γὰρ ἄρχων τῆσδε γῆς, τούτου πατήρ,
πατέρα Θυέστην τὸν ἐμόν, ὡς τορῶς φράσαι,
αὐτοῦ δ' ἀδελφόν, ἀμφίλεκτος ὢν κράτει,
ἠνδρηλάτησεν ἐκ πόλεως τε καὶ δόμων·
καὶ προστρόπαιος ἑστίας μολὼν πάλιν
τλήμων Θυέστης μοῖραν ηὗρετ' ἀσφαλῆ,
τὸ μὴ θανὼν πατρῶιον αἱμάξαι πέδον
αὐτός· ξένια δὲ τοῦδε δύσθεος πατὴρ
Ἀτρεὺς προθύμως μᾶλλον ἢ φίλως πατρί
τὠμῶι, κρεουργὸν ἦμαρ εὐθύμως ἄγειν
δοκῶν, παρέσχε δαῖτα παιδείων κρεῶν.
τὰ μὲν ποδήρη καὶ χερῶν ἄκρους κτένας
ἔθρυπτ' †ἄνωθεν ἀνδρακὰς καθήμενος
ἄσημα† δ' αὐτῶν αὐτίκ' ἀγνοίαι λαβών
ἔσθει, βορὰν ἄσωτον, ὡς ὁρᾶις, γένει.
κἄπειτ' ἐπιγνοὺς ἔργον οὐ καταίσιον
ὤιμωξεν, ἀμπίπτει δ' ἀπὸ σφαγὰς ἐρῶν,
μόρον δ' ἄφερτον Πελοπίδαις ἐπεύχεται,
λάκτισμα δείπνου ξυνδίκως τιθεὶς ἀρᾶι,
οὕτως ὀλέσθαι πᾶν τὸ Πλεισθένους γένος.

accettare la situazione, anche se è dura da sopportare,
purché il dèmone, per il futuro, se ne vada via da questa [reggia,
vada a tormentare un'altra stirpe con le morti e gli omicidi [intestini.
Di tutti i tesori mi accontento di poco: il resto lo cedo
pur di cacciare via dalla reggia la follia di questa catena [di stragi.

EGISTO

Bella questa luce: finalmente è questo il giorno della giustizia! Ora posso dire che esistono per i mortali dei vendicatori, gli dèi che dal cielo sorvegliano i dolori della terra: perché ora vedo, avvolto nelle vesti tessute dalle Erinni, quest'uomo qui steso. Grande è la mia gioia perché ha pagato le trame ordite dalla mano di suo padre.

Atreo un tempo era il signore di questa terra ed era suo padre; mio padre invece era Tieste – dirò tutto – ed era suo fratello. Si contendevano il potere e mio padre fu esiliato dalla città e dalla reggia: ritornò alla sua casa supplice e ottenne di avere accoglienza, l'infelice Tieste, di non morire e di non versare il suo sangue sul suolo patrio. Quanto ai doni ospitali Atreo, il disgraziato padre di costui, si mostrò generoso, più che amorevole verso mio padre: mostrava di avere premura di organizzargli una giornata di festa, un banchetto. E gli offrì in pasto le carni dei suoi figli. Aveva tagliato loro le dita delle mani e dei piedi, poi li aveva triturati; così, inconsapevole, Tieste prendeva †pezzi indistinti di carne umana† e mangiava: fu un pasto, come vedi, irreparabile per questa stirpe. Poi accortosi del nefando misfatto, urlò di dolore, e cadde a terra vomitando i brani di quella strage: contro i Pelopidi invocò una morte terribile; dando un calcio alla mensa lanciò questa maledizione: «Così sia distrutta tutta la stirpe di Plistene».

ἐκ τῶνδέ τοι πεσόντα τόνδ' ἰδεῖν πάρα·
κἀγὼ δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ῥαφεύς.
τρίτον γὰρ ὄντά μ' ἐπὶ δέκ' ἀθλίοι πατρί
ξυνεξελαύνει τυτθὸν ὄντ' ἐν σπαργάνοις·
τραφέντα δ' αὖθις ἡ Δίκη κατήγαγεν,
καὶ τοῦδε τἀνδρὸς ἡψάμην θυραῖος ὤν,
πᾶσαν ξυνάψας μηχανὴν δυσβουλίας.
οὕτω καλὸν δὴ καὶ τὸ κατθανεῖν ἐμοί,
ἰδόντα τοῦτον τῆς Δίκης ἐν ἕρκεσιν.

XO. Αἴγισθ', ὑβρίζειν ἐν κακοῖσιν οὐ σέβω.
σὺ δ' ἄνδρα τόνδε φὴις ἑκὼν κατακτανεῖν,
μόνος δ' ἔποικτον τόνδε βουλεῦσαι φόνον;
οὔ φημ' ἀλύξειν ἐν δίκηι τὸ σὸν κάρα
δημορριφεῖς, σάφ' ἴσθι, λευσίμους ἀράς.

AI. σὺ ταῦτα φωνεῖς νερτέραι προσήμενος
κώπηι, κρατούντων τῶν ἐπὶ ζυγῶι δορός;
γνώσηι γέρων ὢν ὡς διδάσκεσθαι βαρύ
τῶι τηλικούτωι, σωφρονεῖν εἰρημένον.
δεσμοὶ δὲ καὶ τὸ γῆρας αἵ τε νήστιδες
δύαι διδάσκειν ἐξοχώταται φρενῶν
ἰατρομάντεις. οὐχ ὁρᾶις ὁρῶν τάδε;
πρὸς κέντρα μὴ λάκτιζε, μὴ παίσας μογῆις.

XO. γύναι, σὺ τοὺς ἥκοντας ἐκ μάχης νέον
οἰκουρός, εὐνὴν ἀνδρὸς αἰσχύνων ἄμα,
ἀνδρὶ στρατηγῶι τόνδ' ἐβούλευσας μόρον;

AI. καὶ ταῦτα τἄπη κλαυμάτων ἀρχηγενῆ.
Ὀρφεῖ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις·
ὃ μὲν γὰρ ἧγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶι,
σὺ δ' ἐξορίνας ‹ν›ηπίοις ὑλάγμασιν

Per tutto questo, ora, vedi quest'uomo qui caduto: e io sono il giustiziere, io ho macchinato il delitto. Io, che ero il terzo di dieci figli che aveva il mio povero padre, fui mandato lontano, mentre ero un infante, ancora in fasce; quando fui cresciuto, poi, Dike mi riportò qui. Ho messo le mani su quest'uomo anche se ero lontano: ho predisposto l'intero progetto, la trappola. Ora posso bene morire: sarebbe bello ora, dopo aver visto costui nelle reti di Dike.

CORO

Egisto, non ho alcun rispetto di chi fa il prepotente nelle disgrazie. Tu dici di aver ucciso quest'uomo per tua volontà e dici che da solo hai progettato questo esecrando assassinio? Io dico che, quando sarà fatta giustizia, non salverai la testa. Sappilo bene: il popolo ti lapiderà scagliandoti addosso tutte le sue maledizioni.

EGISTO

Tu parli così, tu che stai seduto agli ultimi banchi dei remi? Tu parli contro i potenti che stanno al comando della nave? Saprai com'è duro imparare qualcosa quando si è vecchi! E io intendo insegnarti a stare al tuo posto. Le catene e il digiuno sono eccellenti maestri, severi e buoni a educare chi è vecchio: fantastiche cure per i vaneggiamenti della mente. Non vedi ciò che hai davanti? Non hai gli occhi? Non recalcitrare, ché, a dar colpi sugli sproni, ti fai male da solo.

CORO

Sei una femmina! Tu stavi a casa, tu portinaia, a disonorare quelli che sono tornati ora dalla guerra e il letto dell'eroe. Hai deciso tu di far morire così questo eroe, il capo dell'esercito?

EGISTO

Anche queste parole saranno per te fonte di pianto. La tua voce ha l'effetto contrario a quella di Orfeo: lui, con la dolcezza del suo canto, trascinava e incantava tutto, tu, provocandomi con i tuoi balbettanti latrati, verrai

ἄξηι· κρατηθεὶς δ' ἠμερώτερος φανῆι.
ΧΟ. ὡς δὴ σύ μοι τύραννος Ἀργείων ἔσηι,
ὃς οὔκ, ἐπειδὴ τῶιδ' ἐβούλευσας μόρον,
δρᾶσαι τόδ' ἔργον οὐκ ἔτλης αὐτοκτόνως.
ΑΙ. τὸ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφῶς,
ἐγὼ δ' ὕποπτος ἐχθρὸς ἦ παλαιγενής.
ἐκ τῶν δὲ τοῦδε χρημάτων πειράσομαι
ἄρχειν πολιτῶν· τὸν δὲ μὴ πειθάνορα
ζεύξω βαρείαις, οὔ τι δὴ σειραφόρον
κριθῶντα πῶλον, ἀλλ' ὁ δυσφιλὴς ‹σ›κότωι
λιμὸς ξύνοικος μαλθακόν σφ' ἐπόψεται.
ΧΟ. τί δὴ τὸν ἄνδρα τόνδ' ἀπὸ ψυχῆς κακῆς
οὐκ αὐτὸς ἠνάριζες, ἀλλὰ σὺν γυνή,
χώρας μίασμα καὶ θεῶν ἐγχωρίων,
ἔκτειν'; Ὀρέστης ἆρά που βλέπει φάος,
ὅπως κατελθὼν δεῦρο πρευμενεῖ τύχηι
ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παγκρατὴς φονεύς;

ΑΙ. ἀλλ' ἐπεὶ δοκεῖς τάδ' ἔρδειν καὶ λέγειν, γνώσηι τάχα.
ΧΟ. εἶα δὴ φίλοι λοχῖται, τοὔργον οὐχ ἑκὰς τόδε.
ΑΙ. εἶα δή, ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω.
ΧΟ. ἀλλὰ κἀγὼ μὴν πρόκωπος, ‹κ›οὐκ ἀναίνομαι θανεῖν.
ΑΙ. δεχομένοις λέγεις θανεῖν σέ· τὴν τύχην δ' αἱρούμεθα.
ΚΛ. μηδαμῶς ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν ἄλλα δράσωμεν κακά·

trascinato via, e una volta domato, vedremo se diventerai più docile.
CORO
Oh, mi parli come se fossi proprio il tiranno di Argo, tu che, dopo che hai tramato per questa morte, non sei stato capace di compiere il gesto e di ucciderlo con le tue mani!
EGISTO
La trappola spettava alla donna: è chiaro! Io ero un nemico, guardato con sospetto da sempre! Con i tesori che appartenevano a lui, io proverò a governare questa città: e chi non sarà ubbidiente verrà domato duramente! Non verrà certo trattato come un puledro da cocchio, nutrito di buon orzo: la fame odiosa e la gattabuia vi ammansiranno!
CORO
Ma perché quest'eroe, tu vigliacco, non l'hai ucciso con le tue mani? Perché con te c'era quella donna, la tua complice, lei che ora contamina questa terra e gli dèi del luogo: lei lo ha ucciso! Ma c'è Oreste... che forse vede la luce del sole; e quando ritornerà per nostra buona fortuna, forse sarà forte abbastanza per uccidere entrambi costoro.

EGISTO
Allora, dato che vuoi fare così e così parli, saprai ben presto...
CORO
Presto allora, guardie, è il momento!
EGISTO
Presto ognuno tenga pronta, in pugno, la spada!
CORO
Anch'io l'ho in pugno, «e» non mi sottraggo alla morte!
EGISTO
Se dici davvero che vuoi morire, a me sta bene: eccoti...
CLITEMNESTRA
No, tu che per me sei il più caro fra gli uomini, non

ἀλλὰ καὶ τάδ' ἐξαμῆσαι πολλά, δύστηνον θέρος.
πημονῆς δ' ἅλις γ' ὑπάρχε‹ι›· μηδὲν ἄλλ' ἀτώμεθα.
στείχετ' αἰδοῖ‹οι› γέροντες πρὸς δόμους,
[πεπρωμένοις
πρὶν παθεῖν εἴξαντες ‹. . . . . .
. . . . .› καιρόν· χρῆν τάδ' ὡς ἐπράξαμεν.
εἰ δέ τοι μόχθων γένοιτο τῶνδ' ἄκος, δεχοίμεθ' ἄν,
δαίμονος χηλῆι βαρείαι δυστυχῶς πεπληγμένοι.
ὧδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν.

AI. ἀλλὰ τούσδ' ἐμοὶ ματαίαν γλῶσσαν ὧδ' ἀπανθίσαι
κἀκβαλεῖν ἔπη τοιαῦτα δαίμονος πειρωμένους,
σώφρονος γνώμης δ' ἁμαρτῆι τὸν κρατοῦντ'
[‹ὀνειδίσαι›.

XO. οὐκ ἂν Ἀργείων τόδ' εἴη, φῶτα προσσαίνειν κακόν.

AI. ἀλλ' ἐγώ σ' ἐν ὑστέρασιν ἡμέραις μέτειμ' ἔτι.

XO. οὔκ, ἐὰν δαίμων Ὀρέστην δεῦρ' ἀπευθύνηι μολεῖν.

AI. οἶδ' ἐγὼ φεύγοντας ἄνδρας ἐλπίδας σιτουμένους.

XO. πρᾶσσε, πιαίνου, μιαίνων τὴν δίκην, ἐπεὶ πάρα.

AI. ἴσθι μοι δώσων ἄποινα τῆσδε μωρίας χάριν.

facciamo altro male! Abbiamo già portato a frutto questi delitti e sono molti: una disgraziata messe di lutti!

Basta con le sciagure: basta! Non attiriamoci altre maledizioni!

Rientrate voi, venerabili vecchi, andate a casa: assecondate il destino prima di fare qualcosa che vi faccia soffrire.

‹...› Ora è il momento opportuno: noi abbiamo fatto quanto andava fatto.

E se se c'è un rimedio a tante atrocità, prendiamolo, noi sventurati, che siamo stati colpiti dall'artiglio di un dèmone.

Questo è ciò che vi dice una donna, se vi pare degno ascoltarla.

EGISTO

Ma allora costoro potranno ancora riempirsi la bocca di sciocchezze e scagliarci contro tante ingiurie, provocando il dèmone?

La loro mente non è più salda e vaneggia: ma devono per questo ‹oltraggiare› chi comanda?

CORO

Non è mai stato costume degli Argivi inchinarsi davanti a un vigliacco.

EGISTO

Bada, io ti punirò, per tutti i giorni che ti restano!

CORO

Non potrai, se il dèmone guida Oreste e lo riporta qui.

EGISTO

Lo so bene che gli esuli mangiano speranza!

CORO

Fa' pure il gradasso, imbratta la giustizia: fa' pure finché puoi!

EGISTO

Sappi che pagherai per queste tue sciocchezze!

ΧΟ. κόμπασον θαρσῶν, ἀλέκτωρ ὥστε θηλείας πέλας.
ΚΛ. μὴ προτιμήσῃς ματαίων τῶνδ' ὑλαγμάτων· ‹ἐγώ›
καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων ‹καλῶς›.

CORO
Sei vanitoso, tronfio come un galletto vicino alla sua femmina!
CLITEMNESTRA
Non fare conto di questi vani latrati: ‹io›
e te, insieme signori, governeremo ‹bene› questa reggia!

ΧΟΗΦΟΡΟΙ

COEFORE

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῶι' ἐποπτεύων κράτη, (fr. 1)
σωτὴρ γενοῦ μοι ξύμμαχός τ' αἰτουμένωι·
ἥκω γὰρ εἰς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι
. . . . . .
3a (θέλων τιμωρῆσαι τῶι πατρί) (fr. 2)
. . . . . .
b . . βιαίως ἐκ γυναικείας χερός (fr. 3)
c δόλοις λαθραίοις . . ἀπώλετο
. . . . . .
τύμβου δ' ἐπ' ὄχθωι τῶιδε κηρύσσω πατρί (fr. 4)
5 κλυεῖν, ἀκοῦσαι . . . .
. . . . . .
. . πλόκαμον Ἰνάχωι θρεπτήριον, (fr. 5)
τὸν δεύτερον δὲ τόνδε πενθητήριον
. . . . . .
7a . . . . ‹ἐν κραταιλέωι πέδωι› (fr. 6)
. . . . . .
οὐ γὰρ παρ‹ὼν› ὤιμωξα σὸν πάτερ μόρον, (fr. 7)
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾶι νεκροῦ
. . . . . .
10 τί χρῆμα λεύσσω; τίς ποθ' ἥδ' ὁμήγυρις
στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις
πρέπουσα; ποίαι ξυμφορᾶι προσεικάσω;
πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον,
ἢ πατρὶ τώμῶι τάσδ' ἐπεικάσας τύχω

ORESTE

Hermes dei morti, tu che sorvegli la potenza di mio padre, sii la mia salvezza, ti prego, e il mio alleato! Arrivo ora in questa terra: sono tornato
[...]
(e voglio vendicare mio padre)
[...]
che violentemente per mano di donna,
con subdole trame, è stato ucciso.
[...]
Ora sul tumulo di questa tomba invoco mio padre:
senti, ascolta
[...]
Già un ricciolo di capelli ho tagliato per l'Inaco che mi ha allevato, ora ne taglio un secondo per questo lutto.
[...]
‹in questa piana pietrosa›
[...]
non ero qui a piangere la tua morte, padre, non ho disteso le braccia quando hanno portato il tuo cadavere
[...]
Ma cosa vedo? Cos'è mai questo corteo di donne che avanza? Quelle vesti così nere, cosa sono? Quale disgrazia mi devo immaginare? Un nuovo lutto si abbatte sulla mia casa?
O forse, immagino, portano libagioni a mio padre, dolce conforto per i morti?

χοὰς φερούσαις νερτέροις μειλίγματα;
οὐδέν ποτ' ἄλλο· καὶ γὰρ Ἠλέκτραν δοκῶ
στείχειν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν πένθει λυγρῶι
πρέπουσαν. ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόρον
πατρός, γενοῦ δὲ ξύμμαχος θέλων ἐμοί.
Πυλάδη, σταθῶμεν ἐκποδών, ὡς ἂν σαφῶς
μάθω γυναικῶν ἥτις ἥδε προστροπή.

‹ΧΟΡΟΣ›

ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν str. 1
χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κόπωι·
πρέπει παρὴις φοίνισσ' ἀμυγμοῖς
ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμωι
(δι' αἰῶνος δ' ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ),
λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων
λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,
πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

τορὸς γὰρ {Φοῖβος} ὀρθόθριξ δόμων ant. 1
ὀνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων,
ἀωρόνυκτον ἀμβόαμα
μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβωι,
γυναικείοισιν ἐν δώμασιν βαρὺς πίτνων,
κριταὶ ‹δὲ› τῶνδ' ὀνειράτων
θεόθεν ἔλακον ὑπέγγυοι
μέμφεσθαι τοὺς γᾶς νέρθεν περιθύμως
τοῖς κτανοῦσί τ' ἐγκοτεῖν.

τοιάνδε χάριν ἀχάρι‹το›ν, ἀπότροπον κακῶν. str. 2
ἰὼ Γαῖα μαῖα, μωμένα μ' ἰ‹ά›λλει
δύσθεος γυνά (φοβοῦμαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν)·
τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι;

È così! Ecco Elettra, mi sembra, che avanza! Mia sorella: è lei – si vede – con tutto il dolore del suo lutto! O Zeus, concedimi di vendicare la morte di mio padre, e consenti di essermi buon alleato!

Pilade, fermiamoci qui da parte, ché possa vedere bene cos'è questa processione di donne.

«CORO»

Mandata dalla reggia, sono venuta qui,
a portare libagioni. Forte risuona il colpo delle mie mani;
ecco la guancia rossa di segni,
solchi recenti graffiati dall'unghia
(sempre sempre si nutre di lamenti il mio cuore)
le mie vesti di lino a brandelli:
senti lo squarcio dei tessuti strappati per il dolore,
sul petto brandelli del peplo, stracciato
per una sciagura che ha cancellato ogni gioia.

Era stato chiaro {Febo} – ho i capelli ritti dalla paura –
il sogno profetico e dal sonno ispirava ira, rancore:
nella notte profonda un ululato aleggiò per la casa,
dal cuore della casa un urlo straziante, orrendo,
nelle stanze delle donne grave rimbomba,
«e» gli interpreti dei sogni
che parlano per voce del dio dicevano
che i morti che stanno sotterra furibondi lanciano accuse
e covano rancore contro gli assassini.

Per questo disgraziato atto di grazia, per scongiurare il [male,
ah! Terra madre – quale oltraggio – lei mi ha mandata
quella donna disgraziata (tremo nel dire questa parola).
Come riscattare il sangue caduto su questa terra?

ἰὼὼ πάνοιζυς ἑστία,
ἰὼὼ κατασκαφαὶ δόμων.
ἀνάλιοι βροτοστυγεῖς
δνόφοι καλύπτουσι δόμους
δεσποτᾶν θανάτοισι.

σέβας δ' ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρίν ant. 2
δι' ὤτων φρενός τε δαμίας περαῖνον
νῦν ἀφίσταται, φοβεῖται δέ τις. τὸ δ' εὐτυχεῖν,
τόδ' ἐν βροτοῖς θεός τε καὶ θεοῦ πλέον·
ῥοπὰ δ' ἐπισκοτεῖ δίκας
ταχεῖα τοῖς μὲν ἐν φάει,
τὰ δ' ἐν μεταιχμίωι σκότου
μένει χρονίζοντα {ἄχη} βρύει‹ν›,
τοὺς δ' ἄκραντος ἔχει νύξ.

τὰ δ' αἵματ' ἐκποθέν‹θ›' ὑπὸ Χθονὸς τροφοῦ, str. 3
τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρύδαν·
αἰανὴς ‹δ'› ἄτα
διαφέρει τὸν αἴτιον
‹καὶ› παναρκέτας νόσος. {βρύειν
τοὺς δ' ἄκραντος ἔχει νύξ}

θιγόντι δ' οὔτι νυμφικῶν ἑδωλίων ant. 3
ἄκος, πόροι τε πάντες ἐκ μιᾶς ὁδοῦ
‹ξυμ›βάλλοντες, τὸν
χερομυσῆ φόνον καθαί-
ροντες, ἴθυσαν ‹μ›άταν.

ἐμοὶ δ' (ἀνάγκαν γὰρ ἀμφίπτολιν epod.
θεοὶ προσήνεγκαν, ἐκ γὰρ οἴκων πατρώιων
δούλιον ἐσᾶγον αἶσαν)
δίκαια καὶ μὴ δίκαι' αἰνέσαι

Ah, la casa di ogni sventura!
Ah, la reggia devastata!
Non c'è più sole: odiose
tenebre avvolgono la reggia
per la morte dei suoi signori.

Un rispetto inattaccabile, incrollabile, indiscusso, prima
penetrava dalle orecchie fino al cuore del popolo:
ma ora è svanito e c'è solo terrore. La fortuna,
lei è il dio fra i mortali: dio più potente di ogni altro dio.
Ma la bilancia della Giustizia proietta la sua ombra
rapida su quelli che si mettono in luce;
mentre chi sta nella penombra
{angoscia} attende di avere fortuna col passare del tempo;
e altri vengono avvolti in una notte infinita.

Il sangue bevuto dalla Terra nutrice
è vendetta, è delitto, è un grumo che non si scioglie:
Ate della sciagura
trascina il colpevole
‹come› una malattia virulenta.
{e altri vengono avvolti in una notte infinita}

Per chi ha oltraggiato la mia stanza di sposa
non c'è salvezza: se anche tutte le acque in un'unica [corrente
confluissero,
per quella mano insozzata di sangue, per purificarla,
scorrerebbero invano.

A me (poiché gli dèi imposero alla mia città
un duro destino e io dalle case della mia patria
sono stata condotta qui a vivere schiava)
al giusto e all'ingiusto devo assentire,

πρέποντ' ἀρχὰς βίου βίαι φρενῶν,
πικρὸν στύγος κρατούσαι·
δακρύω δ' ὑφ' εἱμάτων
ματαίοις δεσποτᾶν τύχαισιν,
κρυφαίοις πένθεσιν παχνουμένα.

ΗΛΕΚΤΡΑ

δμωιαὶ γυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες,
ἐπεὶ πάρεστε τῆσδε προστροπῆς ἐμοί
πομποί, γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι·
τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χοάς;
πῶς εὔφρον' εἴπω, πῶς κατεύξωμαι πατρί;
πότερα λέγουσα παρὰ φίλης φίλωι φέρειν
γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα;
τῶνδ' οὐ πάρεστι θάρσος, οὐδ' ἔχω τί φῶ
χέουσα τόνδε πελανὸν ἐν τύμβωι πατρός.
ἢ τοῦτο φάσκω τοὔπος, ὡς νόμος βροτοῖς,
εὖ τ' ἀντιδοῦναι τοῖσι πέμπουσιν τάδε
στέφη, δόσιν τε τῶν καλῶν ἐπαξίαν;
ἢ σῖγ' ἀτίμως, ὥσπερ οὖν ἀπώλετο
πατήρ, τάδ' ἐκχέασα, γάποτον χύσιν,
στείχω, καθάρμαθ' ὡς τις ἐκπέμψας, πάλιν
δικοῦσα τεῦχος ἀστρόφοισιν ὄμμασιν;
τῆσδ' ἔστε βουλῆς, ὦ φίλαι, μεταίτιαι·
κοινὸν γὰρ ἔχθος ἐν δόμοις νομίζομεν.
μὴ κεύθετ' ἔνδον καρδίας φόβωι τινός·
τὸ μόρσιμον γὰρ τόν τ' ἐλεύθερον μένει
καὶ τὸν πρὸς ἄλλης δεσποτούμενον χερός.
λέγοις ἄν, εἴ τι τῶνδ' ἔχεις ὑπέρτερον.

ΧΟ. αἰδουμένη σοι βωμὸν ὡς τύμβον πατρός
λέξω, κελεύεις γάρ, τὸν ἐκ φρενὸς λόγον.

ΗΛ. λέγοις ἄν, ὥσπερ ἠιδέσω τάφον πατρός.

e obbedire a chi mi comanda con la rabbia nel cuore
tenendo a freno amarezza e rancore:
ma sotto questi veli io piango
il misero caso dei miei padroni,
raggelata nel dolore segreto.

ELETTRA

Ancelle, donne che accudite la mia casa, voi che mi avete accompagnato in questa processione, datemi un consiglio ora: cosa devo dire versando queste offerte funebri? Quali sono le parole giuste? Quali parole che siano gradite a mio padre?

Devo dire forse che porto offerte al caro sposo dalla sua cara sposa, mia madre? Così no, non ho coraggio: e non so cosa dire mentre verso i libami nella tomba di mio padre.

O forse dovrei dire così, come si usa nei riti: che il morto bene ricambi chi gli manda queste offerte con un dono pari al bene che ha avuto?

Oppure stare in silenzio dovrei, ma non gli farei onore... ed è così, senza onore, che è morto mio padre...

E allora? Verserò queste offerte, che la terra le beva, e poi tornerò, come se avessi gettato via dei rifiuti, buttando via il vaso, senza girarmi indietro a guardare? Datemi un consiglio, mie care: come me avete in odio la mia casa! Non tenete chiuso il vostro cuore, non abbiate nessuna paura, il nostro destino è comune: morte che aspetta chi è libero come chi è in pugno a un padrone.

Parla se hai qualcosa da dirmi.

CORIFEA

Sì, ti parlerò, perché rispetto come fosse un altare la tomba di tuo padre: dirò, come comandi, quanto mi viene dal cuore.

ELETTRA

Sì, parla per il rispetto che senti per la tomba di mio padre.

‹ΧΟ.› φθέγγου χέουσα κεδνὰ τοῖσιν εὔφροσιν.
ΗΛ. τίνας δὲ τούτους τῶν φίλων προσεννέπω;
ΧΟ. πρῶτον μὲν αὐτὴν χὥστις Αἴγισθον στυγεῖ.
ΗΛ. ἐμοί τε καὶ σοί τἄρ' ἐπεύξομαι τάδε.
ΧΟ. αὐτὴ σὺ ταῦτα μανθάνουσ' ἤδη φράσαι.
ΗΛ. τίν' οὖν ἔτ' ἄλλον τῆιδε προστιθῶ στάσει;
ΧΟ. μέμνησ' Ὀρέστου, κεἰ θυραῖός ἐσθ' ὅμως.
ΗΛ. εὖ τοῦτο, κἀφρένωσας οὐχ ἥκιστά με.
ΧΟ. τοῖς αἰτίοις νυν τοῦ φόνου μεμνημένη –
ΗΛ. τί φῶ; δίδασκ' ἄπειρον ἐξηγουμένη.
ΧΟ. ἐλθεῖν τιν' αὐτοῖς δαίμον' ἢ βροτῶν τινα –
ΗΛ. πότερα δικαστὴν ἢ δικηφόρον λέγεις;
ΧΟ. ἁπλωστὶ φράζουσ', ὅστις ἀνταποκτενεῖ.
ΗΛ. καὶ ταῦτά μοὔστιν εὐσεβῆ θεῶν πάρα;
ΧΟ. πῶς δ' οὔ, τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς;
ΗΛ. ‹. . . . . .›
κήρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω,
‹ἄρηξον,› Ἑρμῆ χθόνιε, κηρύξας ἐμοί

‹CORIFEA›
Mentre versi le offerte pronuncia preghiere per chi gli vuole bene.
ELETTRA
Gli vuole bene? Di chi posso dire così tra i suoi cari?
CORIFEA
Prima di tutto di te stessa; e poi di chiunque odi Egisto.
ELETTRA
Allora pregherò per me e per te.
CORIFEA
Hai capito e ora puoi pregare.
ELETTRA
E chi altri posso aggiungere che stia dalla nostra parte?
CORIFEA
Ricordati di Oreste, anche se è lontano.
ELETTRA
Sì, giusto: hai fatto benissimo a ricordarmelo.
CORIFEA
E ora dei colpevoli del delitto ricordati...
ELETTRA
Cosa devo dire? Insegnami, guidami: non so cosa dire...
CORIFEA
... che venga per loro un dio o un uomo...
ELETTRA
Un giudice, vuoi dire, o un giustiziere?
CORIFEA
Dillo chiaramente: chiunque ripaghi morte con morte.
ELETTRA
E questo, è giusto chiederlo agli dèi?
CORIFEA
Perché no? Non è giusto ricambiare il malvagio con il suo stesso male?
ELETTRA
‹...›
Araldo potente degli dèi che stanno sotto, che stanno sopra la terra ‹aiutami›! Hermes dei morti porta questo

τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλυεῖν ἐμάς
εὐχάς, πατρώιων δωμάτων ἐπισκόπους,
καὶ Γαῖαν αὐτήν, ἣ τὰ πάντα τίκτεται
θρέψασά τ' αὖθις τῶνδε κῦμα λαμβάνει.
κἀγὼ χέουσα τάσδε χέρνιβας †βροτοῖς†
λέγω καλοῦσα πατέρ'· ἐποίκτιρόν τ' ἐμέ
φίλον τ' Ὀρέστην φῶς ἄναψον ἐν δόμοις.
πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα
πρὸς τῆς τεκούσης, ἄνδρα δ' ἀντηλλάξατο
Αἴγισθον, ὅσπερ σοῦ φόνου μεταίτιος.
κἀγὼ μὲν ἀντίδουλος, ἐκ δὲ χρημάτων
φεύγων Ὀρέστης ἐστίν, οἳ δ' ὑπερκόπως
ἐν τοῖσι σοῖς πόνοισι χλίουσιν μέγα.
ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχηι τινί
κατεύχομαί σοι, καὶ σὺ κλῦθί μου πάτερ·
αὐτῆι τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολύ
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν.
ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναι σοῦ πάτερ τιμάορον
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικατθανεῖν δίκηι·
ταῦτ' ἐν μέσωι τίθημι †τῆς κακῆς ἀρᾶς†
κείνοις λέγουσα τήνδε τὴν κακὴν ἀράν·
ἡμῖν δὲ πομπὸς ἴσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω
ξὺν θεοῖσι καὶ Γῆι καὶ Δίκηι νικηφόρωι.
τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τάσδ' ἐπισπένδω χοάς·
ὑμᾶς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος,
παιῶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας.

ΧΟ. ἴετε δάκρυ καναχὲς {ὀλόμενον}
ὀλομένωι δεσπόται
πρὸς ἔρυμα τόδε κεδνῶν, κακῶν δ'
ἀπότροπον ἄγος ἀπεύχετον,
κεχυμένων χοᾶν·

mio messaggio agli dèi inferi, che ascoltino le mie preghiere, che sorveglino la reggia di mio padre! E porta il messaggio alla stessa Terra, lei che genera e nutre ogni cosa e che poi tutto in sé riprende.

Ecco, io verso questi libami †per i morti† e invoco mio padre con queste parole: «Abbi pietà di me e il tuo Oreste, la sua luce, riaccendi nella tua casa.

Perché ora noi vaghiamo sperduti, svenduti da quella stessa che ci ha generato; e lei si è presa in cambio un altro uomo, Egisto, che è complice della tua morte. Io vivo come una schiava, Oreste è al bando dai suoi beni: mentre quelli, pieni di arroganza, dilapidano i frutti delle tue fatiche.

Che venga Oreste – lui ritorni! – e che la fortuna lo aiuti, ti prego! Ascoltami, padre! E a me concedi di sapermi comportare bene, meglio di mia madre, e che la mia mano sia più pura della sua.

Per noi ti rivolgo queste preghiere. E per i nostri nemici ti chiedo, padre, che compaia il tuo vendicatore, che uccida chi ti ha ucciso, secondo giustizia: alle mie preghiere io aggiungo †...† anche questa nefasta maledizione per loro.

A noi invece manda qui sopra ogni bene, con l'aiuto degli dèi, della Terra e di Dike, che conduce alla vittoria.»

Con queste preghiere, ecco ora verso le liquide offerte; e voi intanto, secondo il rito, infioratele di lamenti, intonando il peana del morto.

CORO

Lacrime, lacrime versate, {suono di pianto}
per il signore che è morto:
a lui, il baluardo di ogni bene, la nostra difesa
che scongiura ogni male,
versiamo questi libami.

κλύε δέ μοι, σέβας,
κλύ' ὦ δέσποτ' ἐξ ἀμαυρᾶς φρενός.
ὀτοτοτοτοτο{το}τοῖ·
ἰώ, τίς δορισθενὴς ‹εἶσ'› ἀνὴρ
ἀναλυτὴρ δόμων, Σκυθικά τ' ἐν χεροῖν
{παλίντονα} ἐν ἔργωι βέλη πιπάλλων Ἄρεως
σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν βέλη;

‹ΗΛ.› ἔχει μὲν ἤδη ‹γ›απότου‹ς› χοὰς πατήρ·
νέου δὲ μύθου τοῦδε κοινωνήσατε.
ΧΟ. λέγοις ἄν· ὀρχεῖται δὲ καρδία φόβωι.
ΗΛ. ὁρῶ τομαῖον τόνδε βόστρυχον τάφωι.
ΧΟ. τίνος ποτ' ἀνδρὸς ἢ βαθυζώνου κόρης;
ΗΛ. εὐξύμβολον τόδ' ἐστὶ παντὶ δοξάσαι.
ΧΟ. πῶς οὖν παλαιὰ παρὰ νεωτέρας μάθω;
ΗΛ. οὐκ ἔστιν ὅστις πλὴν ἐμοῦ κείραιτό νιν.
ΧΟ. ἐχθροὶ γὰρ οἷς προσῆκε πενθῆσαι τριχί.
ΗΛ. καὶ μὴν ὅδ' ἐστὶ κάρτ' ἰδεῖν ὁμόπτερος –
ΧΟ. ποίαις ἐθείραις; τοῦτο γὰρ θέλω μαθεῖν.
ΗΛ. αὐτοῖσιν ἥμιν κάρτα προσφερὴς ἰδεῖν.

E tu, ascoltami maestà,
ascolta signore dal buio della tua mente.
Ah ah
ah! Quale eroe valoroso nelle armi
verrà a liberare la reggia brandendo in pugno
{...} la scitica arma di Ares,
ben stretta la spada, per colpire da vicino?

‹ELETTRA›
Ecco, mio padre riceve i libami che la terra ha bevuto. Ma ora sentite quanto ho da dirvi di nuovo.
CORIFEA
Parla: il cuore mi salta in gola per la paura.
ELETTRA
Vedo questo ricciolo di capelli tagliati, qui sulla tomba.
CORIFEA
E di chi è? Di un uomo o di una snella fanciulla?
ELETTRA
È ben facile da capire...
CORIFEA
Capire cosa? Io che sono più vecchia, devo imparare da te che sei più giovane?
ELETTRA
Non c'è nessuno, eccetto me, che possa aver fatto questa offerta.
CORIFEA
E già: sono malvagi coloro a cui spetterebbe il rito luttuoso di tagliare i capelli.
ELETTRA
E certo che questo ricciolo, a ben guardarlo, è proprio uguale...
CORIFEA
... uguale a cosa? Voglio saperlo.
ELETTRA
A questi nostri capelli! Lo accosto ai miei: guarda!

ΧΟ. μῶν οὖν Ὀρέστου κρύβδα δῶρον ἦ‹ν› τόδε;
ΗΛ. μάλιστ' ἐκείνου βοστρύχοις προσείδεται.
ΧΟ. καὶ πῶς ἐκεῖνος δεῦρ' ἐτόλμησεν μολεῖν;
ΗΛ. ἔπεμψε χαίτην κουρίμην χάριν πατρός.
ΧΟ. οὐχ ἥσσον εὐδάκρυτά μοι λέγεις τάδε,
εἰ τῆσδε χώρας μήποτε ψαύσει ποδί.
ΗΛ. κἀμοὶ προσέστη καρδίαι κλυδώνιον
χολῆς, ἐπαίθην δ' ὡς διανταίωι βέλει·
ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι
σταγόνες ἄφαρκτοι δυσχίμου πλημυρίδος
πλόκαμον ἰδούσηι τόνδε· πῶς γὰρ ἐλπίσω
ἀστῶν τιν' ἄλλον τῆσδε δεσπόζειν φόβης;
ἀλλ' οὐδὲ μήν νιν ἡ κτανοῦσ' ἐκείρατο,
ἐμή γε μήτηρ, οὐδαμῶς ἐπώνυμον
φρόνημα παισὶ δύσθεον πεπαμένη.
ἐγὼ δ' ὅπως μὲν ἄντικρυς τάδ' αἰνέσω,
εἶναι τόδ' ἀγλάϊσμά μοι τοῦ φιλτάτου
βροτῶν Ὀρέστου – σαίνομαι δ' ὑπ' ἐλπίδος.
φεῦ·
εἴθ' εἶχε φωνὴν ἔμφρον' ἀγγέλου δίκην,
ὅπως δίφροντις οὖσα μὴ 'κινυσσόμην,
ἀλλ' εὖ σάφ' ἦν ἢ τόνδ' ἀποπτύσαι πλόκον,
εἴπέρ γ' ἀπ' ἐχθροῦ κρατὸς ἦν τετμημένος,
ἢ ξυγγενὴς ὢν εἶχε συμπενθεῖν ἐμοί,
ἄγαλμα τύμβου τοῦδε καὶ τιμὴν πατρός.
ἀλλ' εἰδότας μὲν τοὺς θεοὺς καλούμεθα,
οἵοισιν ἐν χειμῶσι ναυτίλων δίκην
στροβούμεθ'· εἰ δὲ χρὴ τυχεῖν σωτηρίας,
σμικροῦ γένοιτ' ἂν σπέρματος μέγας πυθμήν.

CORIFEA
Forse allora ‹era› un dono che Oreste ha fatto di nascosto?
ELETTRA
Certo sembra proprio uno dei suoi riccioli.
CORIFEA
E come avrà avuto il coraggio di tornare qui?
ELETTRA
Avrà mandato una sua ciocca tagliata, per farne dono a nostro padre.
CORIFEA
Mi fa piangere ancora di più questo che dici, se non potrà mai più mettere piede su questa terra.
ELETTRA
Anche il mio cuore è invaso da un'onda di rabbia, come una freccia acuta che mi trafigge. Dagli occhi mi cadono le lacrime che si erano disseccate, irrefrenabili ora, come da una gonfia tempesta, nel vedere questi capelli. Come posso pensare che qualcun altro, tra i cittadini, abbia questa stessa capigliatura? E non è certo la sua assassina che si è tagliata i capelli per il lutto! Non certo mia madre che mai per i suoi figli – disgraziata! – ha onorato il suo nome di madre.

Ma io, per potermi convincere e riconoscere che questa è un'offerta del più caro fra gli uomini, un dono di Oreste... no, mi sto lasciando lusingare dalla speranza! Ahimè!

Se solo questa ciocca potesse parlare, come un messaggero, e potessi non tormentarmi più e straziarmi la mente: se mi dicesse chiaramente di gettarla via, se mai è stata tagliata dalla testa di un malvagio; oppure se è del mio stesso sangue potrebbe condividere il mio dolore, come ornamento per questa tomba, e onore per mio padre.

Gli dèi che tutto sanno, noi invochiamo! Sanno bene da quale tempesta noi, come naufraghi, siamo travolti! E se dovrà arrivare la salvezza, anche da un piccolo seme può crescere un albero grande.

καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον,
†ποδῶν δ' ὁμοῖοι† τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς.
καὶ γὰρ δύ' ἐστὸν τώδε περιγραφὰ ποδοῖν,
αὐτοῦ τ' ἐκείνου καὶ ξυνεμπόρου τινός·
‹. . . . . .›
πτέρναι τενόντων θ' ὑπογραφαὶ μετρούμεναι
εἰς ταὐτὸ συμβαίνουσι τοῖς ἐμοῖς στίβοις·
πάρεστι δ' ὠδὶς καὶ φρενῶν καταφθορά.

ΟΡ. εὔχου τὰ λοιπά, τοῖς θεοῖς τελεσφόρους
εὐχὰς ἐπαγγέλλουσα, τυγχάνειν καλῶς.
ΗΛ. ἐπεὶ τί νῦν ἔκατι δαιμόνων κυρῶ;
ΟΡ. εἰς ὄψιν ἥκεις ὥνπερ ἐξηύχου πάλαι.
ΗΛ. καὶ τίνα σύνοισθά μοι καλουμένηι βροτῶν;
ΟΡ. σύνοιδ' Ὀρέστην πολλά σ' ἐκπαγλουμένην.
ΗΛ. καὶ πρὸς τί δῆτα τυγχάνω κατευγμάτων;
ΟΡ. ὅδ' εἰμί· μὴ μάστευ' ἐμοῦ μᾶλλον φίλον.
ΗΛ. ἀλλ' ἦ δόλον τιν' ὧ ξέν' ἀμφί μοι πλέκεις;
ΟΡ. αὐτὸς κατ' αὐτοῦ τἄρα μηχανορραφῶ.
ΗΛ. ἀλλ' ἐν κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς γελᾶν θέλεις;
ΟΡ. κἀν τοῖς ἐμοῖς ἄρ', εἴπερ ἔν γε τοῖσι σοῖς.
ΗΛ. ὡς ὄντ' Ὀρέστην γάρ σ' ἐγὼ προσεννέπω;
‹ΟΡ.› αὐτὸν μὲν οὖν ὁρῶσα δυσμαθεῖς ἐμέ,
κουρὰν δ' ἰδοῦσα τήνδε κηδείου τριχός
ἀνεπτερώθης κἀδόκεις ὁρᾶν ἐμέ,

Ma ecco delle orme, un altro indizio: guarda! †piedi† sono uguali alle mie! Sì: ci sono due diverse impronte di piedi: di lui e di qualcuno che l'accompagna. ‹...› Le impronte e la forma del piede le misuro e combaciano perfettamente con le mie orme. Che angoscia, che strazio nel cuore!

ORESTE
Prega per il futuro, che la fortuna ti sia ancora amica! Annuncia agli dèi che le tue preghiere si sono compiute.
ELETTRA
Per cosa? Che cosa ho ottenuto ora dagli dèi?
ORESTE
Hai di fronte ai tuoi occhi chi prima invocavi.
ELETTRA
E chi sai chi io invocavo, tra tutti i mortali?
ORESTE
So che Oreste, molte volte, con grande affetto chiamavi.
ELETTRA
E perché avrei ora ottenuto ciò che invocavo?
ORESTE
Sono qui, sono io: non devi cercare nessun altro che ti sia più caro.
ELETTRA
Oh! È un inganno, straniero? Una trappola?
ORESTE
Contro me stesso ordirei questa trappola.
ELETTRA
Oh! Vuoi deridermi per le mie sventure?
ORESTE
Sono le mie sventure, se sono le tue.
ELETTRA
Allora tu sei... Oreste? Ti posso chiamare così?
‹ORESTE›
Mi vedi qui e non mi riconosci! Ma quando hai visto quella ciocca di capelli per il lutto, ti sei tutta eccitata e

ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς
‹. . . . . .›
σαυτῆς ἀδελφοῦ ξυμμέτρου τῶι σῶι κάραι·
σκέψαι τομῆι προσθεῖσα βόστρυχον τριχός.
ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πληγὰς ἠδὲ θήρειον γραφήν –
ἔνδον γενοῦ, χαρᾶι δὲ μὴ 'κπλαγῆις φρένας·
τοὺς φιλτάτους γὰρ οἶδα νῶιν ὄντας πικρούς.
ΗΛ. ὦ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός,
δακρυτὸς ἐλπὶς σπέρματος σωτηρίου·
ὦ τερπνὸν ὄμμα, τέσσαρας μοίρας ἔχον
ἐμοί· προσαυδᾶν σ' ἐστ' ἀναγκαίως ἔχον
πατέρα τε, καὶ τὸ μητρὸς εἰς σέ μοι ῥέπει
στέργηθρον – ἣ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται –
καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου·
πιστός τ' ἀδελφὸς ἦσθ', ἐμοὶ σέβας φέρων
μόνος. ‹κατῆλθες δῆτα, καὶ τάχ' ἐντελεῖ›
ἀλκῆι πεποιθὼς δῶμ' ἀνακτήσηι πατρός.
‹ΟΡ.› ‹μόνον› Κράτος τε καὶ Δίκη ξὺν τῶι τρίτωι
πάντων μεγίστωι Ζηνὶ συγγένοιτό μοι.
Ζεῦ Ζεῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ·
ἰδοῦ δὲ γένναν ‹εὖν›ιν αἰετοῦ πατρός
θανόντος ἐν πλεκτῆσι καὶ σπειράμασιν
δεινῆς ἐχίδνης· τοὺς δ' ἀπωρφανισμένους
νῆστις πιέζει λιμός· οὐ γὰρ ἐντελεῖς
θήραν πατρώιαν προσφέρειν σκηνήμασιν.
οὕτω δὲ κἀμὲ τήνδέ τ', Ἠλέκτραν ‹λ›έγω,
ἰδεῖν πάρεστί σοι, πατροστερῆ γόνον,
ἄμφω φυγὴν ἔχοντε τὴν αὐτὴν δόμων.
καὶ τοῦ θυτῆρος καὶ σὲ τιμῶντος μέγα
πατρὸς νεοσσοὺς τούσδ' ἀποφθείρας πόθεν
ἕξεις ὁμοίας χειρὸς εὔθοινον γέρας;
οὔτ' αἰετοῦ γένεθλ' ἀποφθείρας πάλιν

hai creduto di vedermi qui, e osservavi le tracce delle mie impronte, le tue con le mie ‹...›, con quelle di tuo fratello che tanto ti assomiglia.

Guarda ora la ciocca di capelli, guarda il punto in cui è stata tagliata. E guarda questa stoffa, che hai tessuto con le tue mani: guarda i segni del tuo telaio, il disegno della caccia... Torna in te, ma senza lasciarti travolgere dalla gioia. Sai bene che chi più dovrebbe volerci bene per noi è il più aspro nemico.

ELETTRA

Tu carissimo, tu cuore della casa del padre! Quante lacrime ho versato per questa speranza, seme di salvezza! Mio volto amato! Quattro volte mi sei caro: devo rivolgermi a te come padre, ma anche l'amore per la madre a te rivolgo – perché lei la odio, ed è giusto il mio odio –; e poi l'amore della sorella, sacrificata senza pietà; ma sei anche il fratello in cui confido, il solo che mi porta rispetto. ‹Ora sei qui e presto› forte del tuo valore, stai certo, riconquisterai la reggia del padre.

«ORESTE»

‹Soltanto› se Potere, Giustizia e con loro il dio più potente, lo stesso Zeus, saranno con me.

Zeus, Zeus, guarda qui cosa accade! Guarda i piccoli orfani dell'aquila: il padre è morto, stretto nelle spire di una vipera orrenda. Sono orfani ora e una fame vorace li consuma: non sono grandi abbastanza per portare al nido la preda, che prima il padre portava.

Così siamo noi, io ed Elettra: siamo qui, puoi vederci, piccoli che hanno perso il padre, entrambi al bando dalla nostra casa. Il re che è stato sacrificato e che grandemente ti onorava era nostro padre: se ora fai morire i suoi piccoli, da chi altri avrai offerte tanto generose? Se annienti i figli

πέμπειν ἔχοις ἂν σήματ' εὐπειθῆ βροτοῖς,
οὔτ' ἀρχικός σοι πᾶς ὅδ' αὐανθεὶς πυθμὴν
βωμοῖς ἀρήξει βουθύτοις ἐν ἥμασιν.
κόμιζ', ἀπὸ σμικροῦ δ' ἂν ἄρειας μέγαν
δόμον, δοκοῦντα κάρτα νῦν πεπτωκέναι.
ΧΟ. ὦ παῖδες, ὦ σωτῆρες ἑστίας πατρός,
σιγᾶθ', ὅπως μὴ πεύσεταί τις, ὦ τέκνα,
γλώσσης χάριν δὲ πάντ' ἀπαγγείλῃ τάδε
πρὸς τοὺς κρατοῦντας· οὓς ἴδοιμ' ἐγώ ποτε
θανόντας ἐν κηκῖδι πισσήρει φλογός.
«ΟΡ.» οὗτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενὴς
χρησμός, κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν
κἀξορθιάζων πολλὰ καὶ δυσχειμέρους
ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν ἐξαυδώμενος
εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους
τρόπον τὸν αὐτόν, ἀνταποκτεῖναι λέγων·
αὐτὸν δ' ἔφασκε τῆι φίλῃι ψυχῆι τάδε
τείσειν μ' ἔχοντα πολλὰ δυστερπῆ κακά,
ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον.
τὰ μὲν γὰρ ἐκ γῆς δυσφρόνων μηνίματα
βροτοῖς πιφαύσκων εἶπε, τὰς δ' ἔ‹γ›νω νόσους
σαρκῶν ἐπαμβατῆρας, ἀγρίαις γνάθοις
λειχῆνας ἐξέσθοντας ἀρχαίαν φύσιν,
λευκὰς δὲ κόρσας τῆιδ' ἐπαντέλλειν νόσωι·
ἄλλας τ' ἐφώνει προσβολὰς Ἐρινύων
ἐκ τῶν πατρώιων αἱμάτων τελουμένας
‹. . . . . .›
ὁρῶντα λαμπρόν, ἐν σκότωι νωμῶντ' ὀφρῦν.
τὸ γὰρ σκοτεινὸν τῶν ἐνερτέρων βέλος
ἐκ προστροπαίων ἐν γένει πεπτωκότων
καὶ λύσσα καὶ μάταιος ἐκ νυκτῶν φόβος
κινεῖ, ταράσσει, καὶ διωκάθει πόλεως
χαλκηλάτωι πλάστιγγι λυμανθὲν δέμας.

dell'aquila, come potrai inviare segni credibili ai mortali? Questo ceppo regale, se inaridisce, non servirà ai tuoi altari nei giorni dei riti. Aiutaci: tu puoi risollevare e rifare grande questa reggia che ora sembra tutta distrutta.

CORIFEA

Figli miei, salvezza della casa del padre, zitti ora! Che nessuno senta, piccoli, e per il gusto di parlare riveli tutto quanto a chi comanda. Potessi vederli morire tra il fumo nero e le fiamme!

«ORESTE»

No, non mi tradirà il Lossia e il suo oracolo potente: lui mi ordina di tentare questa prova. Sempre mi incita e minaccia una tempesta di sciagure – il sangue mi ribolle – se non ricambio gli assassini di mio padre con la stessa moneta: morte con morte!

Altrimenti – afferma il dio – pagherò io con la mia vita, tra molti insopportabili tormenti, infuriato per i miei beni perduti.

Il dio rivelò agli uomini la collera dei dèmoni maligni della terra: e io ho saputo di morbi che si attaccano alle carni, di morsi selvaggi dei cancri che divorano alla radice la vita, di piaghe biancastre, putride per la malattia.

E poi gli attacchi delle Erinni evocava a gran voce, che sorgono dal sangue paterno ‹...›: vedono chiaro i loro occhi, allenati alle tenebre! È dalle tenebre, già, dal buio delle profondità della terra, che viene quella freccia: dai morti viene, che ai figli supplicano vendetta. E sarà furore, un folle terrore che nelle notti agiterà, sconvolgerà, scaccerà via dalla città con una frusta di bronzo

καὶ τοῖς τοιούτοις οὔτε κρατῆρος μέρος
εἶναι μετασχεῖν, οὐ φιλοσπόνδου λιβός,
βωμῶν τ' ἀπείργειν οὐχ ὁρωμένην πατρός
μῆνιν· δέχεσθαι ‹δ'› οὔτε συλλύειν τινά,
πάντων δ' ἄτιμον κἄφιλον θνήισκειν χρόνωι
κακῶς ταριχευθέντα παμφθάρτωι μόρωι.
τοιοῖσδε χρησμοῖς ἆρα χρὴ πεποιθέναι;
κεἰ μὴ πέποιθα, τοὔργόν ἐστ' ἐργαστέον.
πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν ξυμπίτνουσιν ἵμεροι,
θεοῦ τ' ἐφετμαὶ καὶ πατρὸς πένθος μέγα,
καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία,
τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν,
Τροίας ἀναστατῆρας εὐδόξωι φρενί,
δυοῖν γυναικοῖν ὧδ' ὑπηκόους πέλειν·
θήλεια γὰρ φρήν· εἰ δὲ μή, τάχ' εἴσεται.

‹ΧΟ.› ἀλλ' ὦ μεγάλαι Μοῖραι, Διόθεν τῆιδε τελευτᾶν
ἦι τὸ δίκαιον μεταβαίνει.
ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ γλῶσσα τελείσθω·
τοὐφειλόμενον πράσσουσα Δίκη μέγ' ἀϋτεῖ·
ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν πληγὴν τινέτω.
"δράσαντι παθεῖν", τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.

‹ΟΡ.› ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι str. 1
φάμενος ἢ τί ῥέξας
τύχοιμ' ἂν ἔκαθεν οὐρίσας,
ἔνθά σ' ἔχουσιν εὐναί;
σκότωι φάος ἀντίμοιρον, χάριτες δ' ὁμοίως
κέκληνται γόος εὐκλεής
προσθοδόμοις Ἀτρείδαις.

‹ΧΟ.› τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμά- str. 2
ζει πυρὸς μαλερὰ γνάθος,

il corpo tormentato del reietto. E non potrà prendere parte ai simposi, né ai riti: dagli altari lo allontanerà invisibile l'ira del padre. Nessuno poi lo accoglierà nella sua casa; da tutti sarà disprezzato, detestato e col tempo dovrà morire, malamente abbrutito da una mala morte.

Questi erano gli oracoli: come potrei non crederci? Ma anche se non ci credessi, va fatto ciò che deve essere fatto.

Molte intenzioni convergono su questo punto: gli ordini del dio, il grande lutto per mio padre, la privazione dei miei beni che mi angustia; e il fatto che i cittadini più gloriosi di tutto il mondo, coloro che hanno fama di essere stati i conquistatori di Troia, si trovano allo stato di servi: servi di due femmine. Sì, hanno cuore di femmina! E se così non è, lo sapremo ben presto.

«CORO»
Moire potenti, per Zeus tutto si compia
dalla parte in cui giustizia si volge.
Parola ostile per parola ostile si compia;
esige il suo debito Dike e così proclama a gran voce:
colpo assassino con colpo assassino si paghi.
«Chi agisce sempre patisce»: antichissima è questa
[sentenza.

«ORESTE»
O padre, sventurato padre, cosa posso
dire, quale alito di vento
può sospingerti fin qui
da laggiù dove giaci?
Luce in cambio dell'ombra! Una grazia
è per te sentire il compianto per la gloria
degli Atridi davanti alla tua reggia.

«CORO»
Figlio mio, lo spirito di chi è morto non si piega
al morso fiero del fuoco,

φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς.
ὀτοτύζεται δ' ὁ θνήισκων,
ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων·
πατέρων τε καὶ τεκόντων
γόος ἔνδικος ματεύει
τὸ πᾶν ἀμφιλαφὴς ταραχθείς.

ΗΛ. κλῦθί νυν ὦ πάτερ ἐν μέρει ant. 1
πολυδάκρυτα πένθη·
δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος
θρῆνος ἀναστενάζει·
τάφος δ' ἱκέτας δέδεκται φυγάδας θ' ὁμοίως.
τί τῶνδ' εὖ, τί δ' ἄτερ κακῶν;
οὐκ ἀτρίακτος ἄτα;

ΧΟ. ἀλλ' ἔτ' ἂν ἐκ τῶνδε θεὸς χρήιζων
θείη κελάδους εὐφθογγοτέρους,
ἀντὶ δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων
παιὼν μελάθροις ἐν βασιλείοις
νεοκρᾶτα φίλον κομίσειεν.

ΟΡ. εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίωι str. 1
πρός τινος Λυκίων πάτερ
δορίτμητος κατηναρίσθης·
λιπὼν ἂν εὔκλειαν ἐν δόμοισιν
τέκνων τ' ἐ‹ν› κελεύθοις ἐπίστρεπτον αἰῶ
κτίσας πολύχωστον ἂν εἶχες
τάφον διαποντίου γᾶς,
δώμασιν εὐφόρητον.

ΧΟ. φίλος φίλοισι τοῖς ἐκεῖ καλῶς θανοῦ- ant. 2

ma alla fine scoppia il suo furore.
Si compiange chi muore
ma poi si rivela il vendicatore:
per i padri, per i genitori
il pianto cerca giustizia
e tutto pervade, tutto agitando.

ELETTRA
Ascolta ora, padre, il contrappunto
delle nostre lacrime, dei nostri dolori:
i due figli, sulla tua tomba,
un lamento funebre per te cantano.
La tua tomba ci accoglie, supplici ed esuli insieme.
Cosa ci resta? Cosa, se non le sventure?
Invincibile è Ate!

CORO
Ma anche da qui un dio, se vuole,
può far alzare voci di canti gioiosi,
invece che lamenti funebri sopra le tombe
il canto di vittoria nelle sale della reggia
riporti il piacere del vino novello.

ORESTE
Se sotto le mura di Troia
da uno dei Lici, padre,
fossi stato ucciso in battaglia!
Avresti lasciato nome di gloria nella tua casa,
ai tuoi figli avresti procurato una vita
per tutte le strade del mondo famosa,
un tumulo altissimo avresti
di là del mare:
questo sarebbe stato un dolore sopportabile per la tua casa.

CORO
E insieme ai suoi guerrieri che laggiù una bella morte

σιν κατὰ χθονὸς ἐμπρέπων,
σεμνότιμος ἀνάκτωρ
πρόπολός τε τῶν μεγίστων
χθονίων ἐκεῖ τυράννων·
βασιλεὺς γὰρ ἦν, ὄφρ' ἔζη,
μόριμον λάχος †πιμπλάντων†
χεροῖν πεισίβροτόν τε βάκτρον.

‹ΗΛ.› μηδ' ὑπὸ Τρωΐας ant. 3
τείχεσι φθίμενος πάτερ
μετ' ἄλλωι δουρικμῆτι λαῶι
παρὰ Σκαμάνδρου πόρον τεθάφθαι·
πάρος δ' οἱ κτανόντές νιν οὕτω δαμῆναι,
‹δάιοις› θανατηφόρον αἶσαν
πρόσω τινὰ πυνθάνεσθαι
τῶνδε πόνων ἄπειρον.

‹ΧΟ.› ταῦτα μὲν ὦ παῖ κρείσσονα χρυσοῦ,
μεγάλης δὲ τύχης καὶ ὑπερβορέου
μείζονα φωνεῖς· δύνασαι γάρ.
ἀλλὰ διπλῆς γὰρ τῆσδε μαράγνης δοῦπος ἱκνεῖται·
τῶι μὲν ἀρωγοὶ κατὰ γῆς ἤδη,
τῶν δὲ κρατούντων χέρες οὐχ ὅσιαι,
στυγερῶν τούτων ‹. . . . .›
παισὶ δὲ μᾶλλον γεγένηται.

‹ΟΡ.› τοῦτο διαμπερὲς οὖς str. 4
ἵκεθ' ἅπερ τε βέλος.
Ζεῦ Ζεῦ, κάτωθεν ἀμπέμπων
ὑστερόποινον ἄταν
βροτῶν τλάμονι καὶ πανούργωι
χειρί· τοκεῦσι δ' ὁμῶς τελεῖται.

trovarono, sotto terra sarebbe sovrano,
venerato signore;
starebbe accanto ai potenti
re del mondo che regnano laggiù, nella terra:
era re, finché visse,
ebbe in sorte †...†
di tenere in pugno lo scettro che comanda le genti.

‹ELETTRA›
No! Neppure sotto le mura di Troia
dovevi morire padre mio,
con gli altri guerrieri ferito in battaglia;
non dovevi esser sepolto presso il fiume Scamandro!
I suoi assassini, piuttosto, dovevano morire così:
‹...› e da lontano avremmo saputo della loro morte,
senza passare per questi dolori.

‹CORO›
Piccola, ti auguri cose più preziose dell'oro,
più grandi della grande fortuna degli Iperborei!
Puoi farlo, certo,
ma questo è il colpo di un doppio flagello: si vede il segno!
Perché chi può portare soccorso è morto e sepolto,
e quegli altri intanto comandano con le mani impure
– odiosi – ‹...›
E a danno dei figli tutto questo è accaduto.

‹ORESTE›
Queste parole mi trafiggono l'orecchio,
come una freccia!
Zeus, Zeus da sotto terra manda
Ate, estremo castigo:
contro chi ha agito con temeraria audacia,
e anche contro chi mi ha generato ugualmente si compie.

‹ΧΟ.› ἐφυμνῆσαι γένοιτό μοι †πευκή- str. 3
εντ'† ὀλολυγμὸν ἀνδρός
θεινομένου γυναικός τ'
ὀλλυμένας· τί γὰρ κεύ-
θω φρενὸς οἷον ἔμπας
ποτᾶται πάροιθ' – ἐκ δὲ πρώιρας
δριμὺς ἄηται κραδίας
θυμός – ἔγκοτον στύγος;

‹ΗΛ.› καὶ πότ' ἂν ἀμφιθαλής ant. 4
Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι,
φεῦ φεῦ, κάρανα δαΐξας;
πιστὰ γένοιτο χώραι·
δίκαν δ' ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ·
κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων τε τιμαί.

‹ΧΟ.› ἀλλὰ νόμος μὴν φονίας σταγόνας
χυμένας εἰς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν
αἷμα· βοᾶι γὰρ λοιγὸς Ἐρινὺν
παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην
ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτηι.

ΟΡ. ποποῖ δᾶ νερτέρων τυραννίδες· str. 6
ἴδετε πολυκρατεῖς Ἀραὶ †φθειμένων†·
ἴδεσθ' Ἀτρειδᾶν τὰ λοίπ' ἀμηχάνως
ἔχοντα καὶ δωμάτων
ἄτιμα. πᾶι τις τράποιτ' ἂν ὦ Ζεῦ;

‹ΧΟ.› πέπαλται δ' αὖτέ μοι φίλον κέαρ ant. 5
τόνδε κλύουσαν οἶκτον·
καὶ τότε μὲν δύσελπις,
σπλάγχνα δέ μοι κελαινοῦ-

«CORO»
Un inno io alzerò, †...
...† un ululato profondo, per l'uomo
sacrificato, per la donna
uccisa: perché nascondere
nell'animo quanto in me si agita,
e comunque trapela? – Spira vento di prua:
è l'impeto del cuore – è il rancore implacabile.

«ELETTRA»
Ma quando la potenza fiorente
di Zeus calerà il suo pugno,
ah, quando squarcerà le loro teste?
Questo impegno gli chiedo per la mia terra:
giustizia contro ingiustizia io chiedo!
Ascoltate Terra e Potenze degli Inferi.

«CORO»
La legge comanda che le gocce di sangue
nella terra versate chiamino altro
sangue: la strage richiama l'Erinni
e dai morti insorge rovina
che rimanda ad altra rovina.

ORESTE
Ah ah, sovrani degli Inferi!
Vedete quanto sono potenti le maledizioni †dei morti†,
guardate cosa resta degli Atridi! Senza risorse,
disonorati nella loro casa!
Dove posso rivolgermi, Zeus?

«CORO»
Un sobbalzo del cuore ancora ho sentito
a udire questo lamento;
ed eccomi ora senza speranza,
buio dentro di me

ται πρὸς ἔπος κλυούσαι·
ὅταν δ' αὖτ' ἐπαλκές ‹τι φωνῆις›,
θάρσος ἀπέστασεν ἄχος
†πρὸς τὸ φανεῖσθαι† μοι καλῶς.

‹ΗΛ.› τί δ' ἂν φάντες τύχοιμεν; ἢ τάπερ ant. 6
πάθομεν ἄχεα πρός γε τῶν τεκομένων;
πάρεστι σαίνειν, τὰ δ' οὔτι θέλγεται·
λύκος γὰρ ὥστ' ὠμόφρων
ἄσαντος ἐκ ματρός ἐστι θυμός.

‹ΧΟ.› ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας str. 7
νόμοις ἰ‹η›λεμιστρίας,
ἀπρικτόπληκτα πολυπλάνητα δ' ἦν ἰδεῖν
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα
ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπωι δ' ἐπερρόθει
κροτητὸν ἀμὸν {καὶ} πανάθλιον κάρα.

‹ΗΛ.› ἰώ, ἰὼ δαΐα str. 8
πάντολμε μᾶτερ, δαΐαις ἐν ἐκφοραῖς
ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ',
ἄνευ δὲ πενθημάτων
ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι.

‹ΟΡ.› τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι· str. 9
πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἆρα τείσει
ἔκατι μὲν δαιμόνων,
ἔκατι δ' ἁμᾶν χερῶν.
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

ad ascoltare queste parole.
Ma ‹se dici› una parola decisa,
il coraggio scaccia l'angoscia
e †mi pare che torni la luce†.

‹ELETTRA›
Ma cosa possiamo dire ora? Parlare delle pene
che abbiamo patito da chi ci ha generato?
Si può blandire il dolore, ma non c'è incantesimo che lo [sospenda:
un lupo vorace,
implacabile è quest'animo che ci ha dato la madre.

‹CORO›
Batterò il ritmo di un compianto orientale,
sulla melodia delle supplici di Cissia.
Ecco: colpire strappare graffiare;
la mano alzare e calare
da sopra da sotto; rimbomba dai colpi
percossa {...} la mia povera testa.

‹ELETTRA›
Ah ah, crudele
madre mia, capace di tutto! Crudele quel funerale:
un re senza i suoi cittadini,
senza compianti!
Hai avuto l'ardire di seppellire il tuo sposo senza un [lamento!

‹ORESTE›
Che oltraggio, questo che dici! Ahimè.
Ma l'oltraggio fatto a mio padre lei certo lo sconterà,
grazie agli dèi,
grazie a queste mie mani;
e dopo che l'ho uccisa io possa pure morire.

‹ΧΟ.› ἐμασχαλίσθη δέ γ', ὡς τόδ' εἰδῆις, ant. 9
ἔπρασσε δ' ἅπέρ νιν ὧδε θάπτει,
μόρον κτίσαι μωμένα
ἄφερτον αἰῶνι σῶι.
κλύει‹ς› πατρώιους δύκα›ς ἀτίμους.

‹ΗΛ.› λέγεις πατρῶιον μόρον· ἐγὼ δ' ἀπεστάτουν ant. 7
ἄτιμος, οὐδὲν ἀξία,
μυχῶι δ' ἄφειρκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν
ἑτοιμότερα γέλωτος ἀνέφερον λίβη,
χέουσα πολύδακρυν γόον κεκρυμμένα.
τοιαῦτ' ἀκούων ‹τάδ'› ἐν φρεσὶν ‹γράφου›.

‹ΧΟ.› γράφου· δι' ὤτων δὲ συν- ant. 8
τέτραινε μῦθον ἡσύχωι φρενῶν βάθει.
τὰ μὲν γὰρ οὕτως ἔχει,
τὰ δ' αὐτὸς ὀργᾶι μαθεῖν·
πρέπει δ' ἀκάμπτωι μένει καθήκειν.

‹ΟΡ.› σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ πάτερ φίλοις. str. 10
‹ΗΛ.› ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα.
‹ΧΟ.› στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ' ἐπιρροθεῖ·
ἄκουσον εἰς φάος μολών,
ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.

‹ΟΡ.› ἄρης ἄρει ξυμβαλεῖ, δίκαι δίκα. ant. 10
‹ΗΛ.› ἰὼ θεοί, κραίνετ' ἐνδίκως ‹∪ –›.

‹CORO›
L'ha fatto a pezzi, questo devi sapere,
prima lo ha massacrato e poi lo ha sepolto qui:
bramava di dargli una morte
che fosse per te insopportabile, per tutta la vita.
Ora hai saputo dell'oltraggio che tuo padre ha subìto.

‹ELETTRA›
Tu parli della morte di nostro padre: ma io sono stata [scacciata,
disonorata, privata di tutto,
segregata in casa, come un cane rognoso;
io che ero sempre pronta a ridere, di continuo là a piangere,
di nascosto versavo le molte lacrime del mio dolore.
Ascolta tutto questo, ‹che resti bene inciso› nella tua [mente.

‹CORO›
Tienilo a mente: e dalle orecchie scenda questo racconto
e si conficchi fisso nel fondo del cuore.
Così stanno le cose,
il resto imparalo dalla tua rabbia:
è necessaria una forza inflessibile per scendere in campo.

‹ORESTE›
A te parlo, padre: sta' vicino ai tuoi cari!
‹ELETTRA›
Anch'io ti invoco piangendo!
‹CORO›
Siamo dalla vostra parte e, tutte insieme, gridiamo:
«Ascoltaci, e appari alla luce!
Sta' con noi, contro i nostri nemici.»

‹ORESTE›
Ares contro Ares, Dike contro Dike.
‹ELETTRA›
Oh dèi, fate che giustizia si compia ‹...›.

‹ΧΟ.› τρόμος μ' ὑφέρπει κλύουσαν εὐγμάτων.
τὸ μόρσιμον μένει πάλαι,
εὐχομένοις δ' ἂν ἔλθοι.

ὦ πόνος ἐγγενής str. 11
καὶ παράμουσος Ἄτας
αἱματόεσσα πλαγά.
ἰὼ δύστον' ἄφερτα κήδη·
ἰὼ δυσκατάπαυτον ἄλγος.

δώμασιν ἔμμοτον ant. 11
τῶνδ' ἄκος, οὐδ' ἀπ' ἄλλων
ἔκτοθεν, ἀλλ' ἀπ' αὐτῶν
δι' ὠμὰν Ἔριν αἱματηράν.
θεῶν ‹τῶν› κατὰ γᾶς ὄδ' ὕμνος·

ἀλλὰ κλυόντες μάκαρες χθόνιοι τῆσδε κατευχῆς
πέμπετ' ἀρωγὴν παισὶν προφρόνως ἐπὶ νίκηι.

ΟΡ. πάτερ, τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανών,
αἰτουμένωι μοι δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων.
‹ΗΛ.› κἀγὼ πάτερ τοιά‹ν›δέ σου χρείαν ἔχω,
φυγεῖν μέγαν, προσθεῖσαν Αἰγίσθωι, ‹πόνον›.
‹ΟΡ.› οὕτω γὰρ ἄν σοι δαῖτες ἔννομοι βροτῶν
κτιζοίατ'· εἰ δὲ μή, παρ' εὐδείπνοις ἔσηι
ἄτιμος ἐμπύροισι κνισωτοῖς χθονός.
‹ΗΛ.› κἀγὼ χοάς σοι τῆς ἐμῆς παγκληρίας

‹CORO›
Un brivido mi serpeggia dentro nel sentire queste [invocazioni.
L'ora del destino attende da lungo tempo
e può scoccare adesso per chi la invoca.

Il dolore è intestino a questa stirpe!
Disgraziata, sanguinolenta
piaga di Ate!
Insopportabile la musica cattiva di questa pena:
ah, dolore che non si lascia placare!

Dentro la casa
sta il rimedio per questo male: non da altri,
da fuori, ma da loro stessi insorgerà
la cruda, sanguinosa, Contesa.
Per ‹gli› dèi della Terra, questo inno intoniamo:

«Su, ascoltate, beati dèi degli Inferi, questa preghiera,
e mandate un soccorso a questi figli, un aiuto per la loro [vittoria.»

ORESTE
Padre, tu che non hai avuto una morte degna di un sovrano, ti prego: concedimi il potere sulla tua casa.
‹ELETTRA›
Anch'io padre ho bisogno di te! Voglio scampare alla grande, più grande ‹sciagura›: essere sottomessa agli ordini di Egisto.
‹ORESTE›
Così potremo imbandire per te i banchetti di rito per i morti: altrimenti tu solo resterai senza onori, fra gli altri defunti celebrati con tutti i riti, quando il fumo dei sacrifici si alza dalla terra.
‹ELETTRA›
E anch'io ti porterò libagioni dalla mia dote, quando

οἴσω πατρώιων ἐκ δόμων γαμηλίους·
πάντων δὲ πρῶτον τόνδε πρεσβεύσω τάφον.
ΟΡ. ὦ Γαῖ', ἄνες μοι πατέρ' ἐποπτεῦσαι μάχην.
ΗΛ. ὦ Φερσέφασσα, δὸς δέ γ' εὔμορφον κράτος.
ΟΡ. μέμνησο λουτρῶν οἷς ἐνοσφίσθης πάτερ.
ΗΛ. μέμνησο δ' ἀμφίβληστρον ὡς ἐκαίνισαν.
ΟΡ. πέδαις δ' ἀχαλκεύτοις ἐθηρεύθης πάτερ.
ΗΛ. αἰσχρῶς τε βουλευτοῖσιν ἐν καλύμμασιν.
ΟΡ. ἆρ' ἐξεγείρηι τοῖσδ' ὀνείδεσιν πάτερ;
ΗΛ. ἆρ' ὀρθὸν αἴρεις φίλτατον τὸ σὸν κάρα;
‹ΟΡ.› ἤτοι Δίκην ἴαλλε σύμμαχον φίλοις
ἢ τὰς ὁμοίας ἀντίδος λαβὰς λαβεῖν,
εἴπερ κρατηθεὶς γ' ἀντινικῆσαι θέλεις.
‹ΗΛ.› καὶ τῆσδ' ἄκουσον λοισθίου βοῆς πάτερ,
ἰδὼν νεοσσοὺς τούσδ' ἐφημένους τάφωι·
οἴκτιρε θῆλυν ἄρσενός θ' ὁμοῦ γόον.
‹ΟΡ.› καὶ μὴ ξαλείψηις σπέρμα Πελοπιδῶν τόδε·
οὕτω γὰρ οὐ τέθνηκας οὐδέ περ θανών.
παῖδες γὰρ ἀνδρὶ κληδόνος σωτήριοι
θανόντι· φελλοὶ δ' ὡς ἄγουσι δίκτυον,
τὸν ἐκ βυθοῦ κλωστῆρα σώιζοντες λίνου.
ἄκου'· ὑπὲρ σοῦ τοι ‹τ›άδ' ἔστ' ὀδύρματα,
αὐτὸς δὲ σώιζηι τόνδε τιμήσας λόγον.
‹ΧΟ.› καὶ μὴν ἀμεμφῆ τόνδ' ἐτείνατον λόγον,

uscirò dalla casa paterna nel giorno delle nozze: prima di ogni altra cosa verrò a onorare questa tomba.

ORESTE
Tu Terra, riporta quassù mio padre che ci assista nella nostra battaglia.

ELETTRA
Persefone, donagli la pienezza della sua forza.

ORESTE
Ricordati del bagno in cui fosti ucciso, padre mio.

ELETTRA
Ricordati la trappola che escogitarono.

ORESTE
Con catene immateriali ti hanno catturato, padre mio.

ELETTRA
Vigliacchi: con tessuti orditi per l'inganno!

ORESTE
Non ti risvegli per questi oltraggi, padre mio?

ELETTRA
Non sollevi la tua testa amatissima?

‹ORESTE›
Allora invia Dike come alleata ai tuoi cari. Oppure concedi che ci armiamo delle loro stesse armi, se, sconfitto, vuoi prenderti ora la tua rivincita.

‹ELETTRA›
E ora ascolta quest'ultimo grido, padre mio! Vedi i tuoi piccoli accoccolati qui sulla tua tomba? Abbi pietà della femmina e del maschio, pietà del nostro pianto!

‹ORESTE›
Non annientare questa stirpe dei Pelopidi: così non sarai morto, seppure sei già morto. Nel nome dei figli c'è la salvezza di un uomo che muore: come il sughero trascinano a galla la rete e dal fondo del mare traggono in salvo la maglia di lino. Ascolta: per te sono questi lamenti! Salvi te stesso se tieni in conto queste nostre parole.

‹CORIFEA›
Sta bene tutto quanto avete detto e ripetuto: così ave-

τίμημα τύμβου τῆς ἀνοιμώκτου τύχης.
τὰ δ' ἄλλ', ἐπειδὴ δρᾶν κατώρθωσαι φρενί,
ἔρδοις ἂν ἤδη δαίμονος πειρώμενος.
‹OP.› ἔσται. πυθέσθαι δ' οὐδέν ἐστ' ἔξω δρόμου
πόθεν χοὰς ἔπεμψεν, ἐκ τίνος λόγου,
μεθύστερον τιμῶσ' ἀνήκεστον πάθος.
θανόντι δ' οὐ φρονοῦντι δειλαία χάρις
ἐπέμπετ'· οὐκ ἔχοιμ' ἂν εἰκάσαι τόδε·
τὰ δῶρα μείω δ' ἐστὶ τῆς ἁμαρτίας.
τὰ πάντα γάρ τις ἐκχέας ἀνθ' αἵματος
ἑνός, μάτην ὁ μόχθος· ὧδ' ἔχει λόγος.
θέλοντι δ', εἴπερ οἶσθ', ἐμοὶ φράσον τάδε.
‹XO.› οἶδ', ὦ τέκνον, παρῆν γάρ. ἔκ τ' ὀνειράτων
καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη
χοὰς ἔπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή.
OP. ἦ καὶ πέπυσθε τοὔναρ, ὥστ' ὀρθῶς φράσαι;
XO. τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει.
OP. καὶ ποῖ τελευτᾶι καὶ καρανοῦται λόγος;
‹XO.› ἐν σπαργάνοισι παιδὸς ὁρμίσαι δίκην.
‹OP.› τίνος βορᾶς χρήιζοντα, νεογενὲς δάκος;
‹XO.› αὐτὴ προσέσχε μαστὸν ἐν τὠνείρατι.
‹OP.› καὶ πῶς ἄτρωτον οὖθαρ ἦν ὑπὸ στύγους;
‹XO.› ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι.
‹OP.› οὗτοι μάταιον ἂν τόδ' ὄψανον πέλοι.

te fatto onore a questa tomba che non aveva avuto compianto. Ma ora, poiché hai preso la decisione di agire nell'animo tuo, agisci e metti alla prova il destino!
‹ORESTE›
E così sia. Ma, non sarà fuorviante se ora ti chiedo: perché lei mandò queste libagioni? Per quale ragione ora, tardivamente, si prende cura di un male irreparabile? Per un morto, che nulla avverte, è un'offerta ben miserabile questa che manda! Non so cosa pensare. Il dono è molto inferiore rispetto alla sua colpa. Per quanti libami si versino, rispetto a una sola goccia di sangue, è tutto vano e sprecato: così dice il proverbio.
Se lo sai, dimmelo; voglio sapere.
‹CORIFEA›
Lo so, figlio mio, ero là. Incubi e angosce notturne, tremende, la sconvolsero: perciò mandò queste libagioni quella donna disgraziata!
ORESTE
Conoscete anche il sogno? Potete raccontarmelo bene?
CORIFEA
Le pareva di partorire una serpe: così ha detto!
ORESTE
E come finiva la storia? Come si concludeva?
‹CORIFEA›
La avvolgeva in fasce, come fosse un bambino.
‹ORESTE›
E come si nutriva, quel mostro appena nato?
‹CORIFEA›
Lei gli porgeva il seno in quel sogno...
‹ORESTE›
E quell'orrida creatura? Non le ferì il petto?
‹CORIFEA›
Sì, succhiava latte e insieme un grumo di sangue!
‹ORESTE›
Non sarà solo una vana visione!

535 ‹ΧΟ.› ἦ δ' ἐξ ὕπνου κέκλαγεν ἐπτοημένη,
πολλοὶ δ' ἀνῆιθον ἐκτυφλωθέντες σκότωι
λαμπτῆρες ἐν δόμοισι δεσποίνης χάριν.
πέμπει δ' ἔπειτα τάσδε κηδείους χοάς,
ἄκος τομαῖον ἐλπίσασα πημάτων.
540 ‹ΟΡ.› ἀλλ' εὔχομαι Γῆι τῆιδε καὶ πατρὸς τάφωι
τοὔνειρον εἶναι τοῦτ' ἐμοὶ τελεσφόρον·
κρίνω δέ τοί νιν ὥστε συγκόλλως ἔχειν.
εἰ γὰρ τὸν αὐτὸν χῶρον ἐκλιπὼν ἐμοί
οὔφις †επᾶσασπαργανηπλείζετο†
545 καὶ μαστὸν ἀμφέχασκ' ἐμὸν θρεπτήριον,
θρόμβωι δ' ἔμειξεν αἵματος φίλον γάλα,
ἦ δ' ἀμφὶ τάρβει τῶιδ' ἐπώιμωξεν πάθει,
δεῖ τοί νιν, ὡς ἔθρεψεν ἔκπαγλον τέρας,
θανεῖν βιαίως· ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγώ
550 κτείνω νιν, ὡς τοὔνειρον ἐννέπει τόδε.
ΧΟ. τερασκόπον δὴ τῶνδε σ' αἱροῦμαι πέρι,
γένοιτο δ' οὕτως. τἄλλα δ' ἐξηγοῦ φίλοις,
τοὺς μέν τι ποιεῖν, τοὺς δὲ μή τι δρᾶν λέγων.
‹ΟΡ.› ἁπλοῦς ὁ μῦθος· τήνδε μὲν στείχειν ἔσω,
‹ὑμᾶς δὲ . . . . . .›
555 αἰνῶ δὲ κρύπτειν τάσδε συνθήκας ἐμάς,
ὡς ἂν δόλωι κτείναντες ἄνδρα τίμιον
δόλωι γε καὶ ληφθῶσιν, ἐν ταὐτῶι βρόχωι
θανόντες, ἦι καὶ Λοξίας ἐφήμισεν,
ἄναξ Ἀπόλλων, μάντις ἀψευδὴς τὸ πρίν.
560 ξένωι γὰρ εἰκώς, παντελῆ σαγὴν ἔχων,
ἥξω ξὺν ἀνδρὶ τῶιδ' ἐφ' ἑρκείους πύλας
Πυλάδηι – ξένος δὲ καὶ δορύξενος δόμων –
ἄμφω δὲ φωνὴν ἥσομεν Παρνησσίδα,
γλώσσης ἀϋτὴν Φωκίδος μιμουμένω.
565 καὶ δὴ θυρωρῶν οὔ τις ἂν φαιδρᾶι φρενί
δέξαιτ', ἐπεὶ δὴ δαιμονᾶι δόμος κακοῖς·

‹CORIFEA›
E lei nel sonno urlò forte, sconvolta, e le molte torce già spente nel buio della reggia si accesero, per volere della Signora. E poi subito manda questi libami funebri, sperando di rimediare, di tagliar via di netto l'angoscia.
‹ORESTE›
Ora io prego questa terra, e la tomba di mio padre, che il sogno si avveri: da come lo interpreto tutto corrisponde, punto per punto. Perché se quel serpente è uscito dallo stesso ventre da cui io sono uscito, †se è stato avvolto nelle mie stesse fasce†, se la sua bocca si è attaccata allo stesso seno che mi ha nutrito, e ha succhiato insieme al suo latte un grumo di sangue; se lei terrorizzata urlò per il dolore; allora lei che nutrì quel mostro orrendo deve morire di morte violenta! Eccomi allora: sono io quel serpente, e la uccido come il sogno predice.
CORIFEA
Sei l'interprete di questi presagi: così mi sta bene, e così avvenga. Per il resto spiega a chi sta dalla tua parte cosa dobbiamo e non dobbiamo fare. Sta a te, parla!
‹ORESTE›
È semplice: lei, ritorni a casa! Quanto a voi ‹...› vi ordino di tenere segreti questi miei piani. Così coloro che uccisero con l'inganno un re onorato da tutti, con l'inganno verranno presi e nella stessa rete ammazzati. Questo mi predisse il Lossia, Apollo sovrano, e non è mai stato, prima d'ora, un falso profeta.
Come uno straniero, con tutto il suo bagaglio, io arriverò con Pilade, il mio compagno, alle porte della reggia – mi presenterò come uno straniero che chiede ospitalità a palazzo; entrambi parleremo il dialetto del Parnaso e imiteremo l'accento della Focide. Certo nessuno dei guardiani alle porte farà buon viso al nostro arrivo, per-

μενοῦμεν οὕτως, ὥστ' ἐπεικάζειν τινά
δόμους παραστείχοντα καὶ τάδ' ἐννέπειν·
"τί δὴ πύλησι τὸν ἱκέτην ἀπείργεται
Αἴγισθος, εἴπερ οἶδεν ἔνδημος παρών;"
εἰ δ' οὖν ἀμείψω βαλὸν ἑρκείων πυλῶν
κἀκεῖνον ἐν θρόνοισιν εὑρήσω πατρός,
ἢ καὶ μολὼν ἔπειτά μοι κατὰ στόμα
ἐρεῖ – σάφ' ἴσθι, καὶ κατ' ὀφθαλμοὺς λαβών
πρὶν αὐτὸν εἰπεῖν "ποδαπὸς ὁ ξένος;" νεκρόν
θήσω, ποδώκει περιβαλὼν χαλκεύματι·
φόνου δ' Ἐρινὺς οὐχ ὑπεσπανισμένη
ἄκρατον αἷμα πίεται τρίτην πόσιν.
νῦν οὖν σὺ μὲν φύλασσε τἀν οἴκωι καλῶς,
ὅπως ἂν ἀρτίκολλα συμβαίνηι τάδε·
ὑμῖν δ' ἐπαινῶ γλῶσσαν εὔφημον φέρειν,
σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια.
τὰ δ' ἄλλα τούτωι δεῦρ' ἐποπτεῦσαι λέγω
ξιφηφόρους ἀγῶνας ὀρθώσαντί μοι.

ΧΟ. πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει str. 1
δεινὰ {καὶ} δειμάτων ἄχη,
πόντιαί τ' ἀγκάλαι
κνωδάλων ἀνταίων
βρύουσι {πλάθουσι}· βλάπτουσι καὶ πεδαίχμιοι
λαμπάδες πεδάοροι
πτανά τε καὶ πεδοβάμονα· κἀνεμόεντ' ἄν
αἰγίδων φράσαι κότον·

ἀλλ' ὑπέρτολμον ἀν- ant. 1
δρὸς φρόνημα τίς λέγοι
καὶ γυναικῶν φρεσίν
τλαμόνων {καὶ} παντόλμους
ἔρωτας, ἄταισι συννόμους βροτῶν;

ché la reggia è preda del male. Perciò staremo là, ad aspettare, cosicché chiunque si avvicini alla reggia si interroghi e si dica: «Perché Egisto tiene il supplice fuori della porta? Certamente è in casa ed è stato informato di questo arrivo».

E se riesco a varcare la soglia della reggia e lo trovo seduto sul trono di mio padre; o se arriva più tardi e mi interroga... è certo, l'avrò di fronte agli occhi... ma prima che mi dica : «Da dove vieni, straniero?», sarà già cadavere, con un rapido colpo della mia spada. E di questo assassinio Erinni mai sazia berrà il sangue puro: sarà la sua terza libagione!

Ora tu bada che in casa sia tutto a posto, che tutto avvenga puntualmente come abbiamo deciso.

A voi invece raccomando di tenere la bocca chiusa: tacere quando serve e parlare giusto quando è opportuno.

Per il resto a lui, a mio padre, ancora mi rivolgo: che protegga questa impresa e faccia andare a segno i colpi della mia spada.

CORO
Molti la terra nutre
terribili {...} funesti orrori
e i recessi del mare
brulicano {...} di bestie mostruose, maligne.
E dall'alto cala ancora rovina:
i fulmini dal cielo distruggono
gli esseri dell'aria e della terra. E potrei dire dei venti,
il vortice tempestoso del loro furore.

Ma la violenza che c'è nella mente dell'uomo
chi potrà dirla a parole?
E la brama nel cuore delle donne
temerarie, {...} l'audace
passione che porta tutti a rovina?

ξυζύγους δ' ὁμαυλίας
θηλυκρατὴς ἀπέρωπος ἔρως παρανικᾶι
κνωδάλων τε καὶ βροτῶν.

ἴστω δ', ὅστις οὐχ ὑπόπτερος φροντίσιν, str. 2
δαεὶς τὰν ἁ παιδολύ-
μας τάλαινα Θεστιὰς
μήσατο
πυρδαὴς γυνὰ πρόνοι-
αν, κ‹ατ›αίθουσα παιδὸς δαφοινόν
δαλὸν ἥλικ', ἐπεὶ μολὼν
ματρόθεν κελάδησε,
ξύμμετρόν τε δια‹ὶ› βίου
μοιρόκραντον ἐς ἦμαρ.

ἄλλα‹ν› δ' ἐστὶν ἐν λόγοις στυγεῖν, ant. 2
φοινίαν
κόραν, ἅτ' ἐχθρῶν ὑπαὶ
φῶτ' ἀπώλεσεν φίλον,
Κρητικοῖς
χρυσεοδμήτοισιν ὅρ-
μοις πιθήσασα, δώροισι Μίνω,
Νῖσον ἀθανάτας τριχὸς
νοσφίσασ' ἀπροβούλως
πνέονθ' ἁ κυνόφρων ὕπνωι·
κιγχάνει δέ νιν Ἑρμᾶς.

ἐπεὶ δ' ἐπεμνασάμαν ἀμειλίχων str. 3
πόνων, ἄκαιρ' οὐδὲ δυσφιλὲς γαμή-
λευμ' ἀπεύχετον δόμοις
γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν
ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρωι

Il vincolo nuziale è spezzato
dalla passione della femmina, sfrenata:
rotto il giogo per le bestie e gli umani.

E si ricordi poi, chi non ha
labile mente,
la storia della madre crudele che il figlio
uccise. Era la disgraziata figlia di Testio
che prese la decisione tremenda:
la donna, che conosceva il potere del fuoco,
e diede alle fiamme il rosso tizzone,
acceso da quando il figlio era uscito
dal suo ventre e aveva emesso i primi vagiti,
il tizzone che segnava la durata della sua vita
fino all'ultimo giorno fatale.

Ma c'è un'altra storia d'orrore da raccontare:
la figlia
assassina che, persuasa dai nemici,
uccise il padre, l'uomo che doveva esserle più caro!
Sedotta,
dall'oro dei gioielli
cretesi, dono di Minosse,
strappò a Niso il capello immortale,
mentre dormiva tranquillo
un sonno senza sospetti – cuore di cagna! –
e subito Hermes lo portò via con sé.

Ecco: dopo aver ricordato altre amare
pene, è il momento che parli dell'odiosa
coppia, per la reggia esecranda,
delle astuzie e delle trame di questa donna
contro il suo sposo che tornava dalla guerra

†ἐπ' ἀνδρὶ δηΐοισ ἐπικότω σέβασ†.
τίω δ' ἀθέρμαντον ἑστίαν δόμων,
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν.

κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμνιον ant. 3
λόγωι· γοᾶται δὲ δὴ τόδ' ἐν κατά-
πτυστον, ἤικασεν δέ τις
τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πήμασιν.
θεοστυγήτωι δ' ἄχει
βροτῶν ἀτιμωθὲν οἴχεται γένος·
σέβει γὰρ οὔτις τὸ δυσφιλὲς θεοῖς.
τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω;

τόδ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος str. 4
διανταίαν
ὀξυπευκὲς οὐτᾶι
διαὶ Δίκας, τὸ μὴ θέμις, {γὰρ οὐ}
λὰξ πέδον πατουμένας –
τὸ πᾶν Διὸς σέβας παρεκ-
βάντες οὐ θεμιστῶς.

Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμήν, ant. 4
προχαλκεύει δ'
Αἶσα φασγανουργός·
τέκνον δ' ἐπεισφέρει δόμοις
αἱμάτων παλαιτέρων
τίνει‹ν› μύσος χρόνωι κλυτὰ
βυσσόφρων Ἐρινύς.

OP. παῖ παῖ, θύρας ἄκουσον ἐρκείας κτύπον.
τίς ἔνδον ὦ παῖ; παῖ μάλ' αὖ· τίς ἐν δόμοις;
τρίτον τόδ' ἐκπέραμα δωμάτων καλῶ,
εἴπερ φιλόξεν' ἐστὶν Αἰγίσθου διαί.

†contro il suo sposo che i nemici temevano e rispettavano†.
Io rendo onore al focolare domestico che non divampa,
a tempra di donna che non sia temeraria.

Fra tutti i delitti, inveterata fama ha il delitto di Lemno,
esempio di obbrobrio ovunque compianto,
qualsiasi sia il misfatto orrendo che venga messo a
[confronto
con la strage di Lemno.
Odiosa agli dèi, abominata
dagli uomini, quella stirpe nel disprezzo si estinse:
nessuno porta rispetto a chi è inviso agli dèi.
Ho raccolto insieme queste storie tremende e non senza
[ragione.

La sua spada è già puntata alle spalle
affilata,
da parte a parte trafigge
in nome di Dike – ma non è giusto – {...}
che a terra fu calpestata:
violando il sacro onore
di Zeus fuori dai confini di Themis.

Saldo è il fondamento di Dike,
il Destino da tempo
affila la spada:
ha riportato il figlio a questa casa
a scontare la macchia
del sangue antico, a passo lento
dal fondo abisso della sua mente, l'Erinni.

ORESTE

Ragazzo, tu ragazzo! Senti i miei colpi alla porta della reggia? Chi c'è dentro, ragazzo? Ehi, ragazzo! Chi c'è in casa? È la terza volta che chiamo perché si presenti qualcuno alla porta, se mai questa casa di Egisto è ospitale!

ΠΥΛΩΡΟΣ

εἰέν· ἀκούω. ποδαπὸς ὁ ξένος; πόθεν;

ΟΡ. ἄγγελλε τοῖσι κυρίοισι δωμάτων,
πρὸς οὕσπερ ἥκω καὶ φέρω καινοὺς λόγους.
τάχυνε δ', ὡς καὶ νυκτὸς ἅρμ' ἐπείγεται
σκοτεινόν, ὥρα δ' ἐμπόρους μεθιέναι
ἄγκυραν ἐν δόμοισι πανδόκοις ξένων.
ἐξελθέτω τις δωμάτων τελεσφόρος,
γυνὴ †ταπαρχος† – ἄνδρα δ' εὐπρεπέστερον·
αἰδὼς γὰρ ἐν λέσχησιν οὖσ' ἐπαργέμους
λόγους τίθησιν· εἶπε θαρσήσας ἀνήρ
πρὸς ἄνδρα κἀσήμηνεν ἐμφανὲς τέκμαρ.

ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ

ξένοι, λέγοιτ' ἂν εἴ τι δεῖ· πάρεστι γάρ
ὁποῖάπερ δόμοισι τοῖσδ' ἐπεικότα,
καὶ θερμὰ λουτρὰ καὶ πόνων θελκτηρία
στρωμνή, δικαίων τ' ὀμμάτων παρουσία.
εἰ δ' ἄλλο πρᾶξαι δεῖ τι βουλιώτερον,
ἀνδρῶν τόδ' ἐστὶν ἔργον, οἷς κοινώσομεν.

ΟΡ. ξένος μέν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων·
στείχοντα δ' αὐτόφορτον οἰκείαι σαγῆι
εἰς Ἄργος, ὥσπερ δεῦρ' ἀπεζύγην πόδας,
ἀγνὼς πρὸς ἀγνῶτ' εἶπε συμβαλὼν ἀνήρ,
ἐξιστορήσας καὶ σαφηνίσας ὁδόν,
Στροφίος ὁ Φωκεύς (πεύθομαι γὰρ ἐν λόγωι),
"ἐπείπερ ἄλλως ὦ ξέν' εἰς Ἄργος κίεις,
πρὸς τοὺς τεκόντας πανδίκως μεμνημένος
τεθνεῶτ' Ὀρέστην εἰπέ, μηδαμῶς λάθηι.
εἴτ' οὖν κομίζειν δόξα νικήσει φίλων,
εἴτ' οὖν μέτοικον εἰς τὸ πᾶν αἰεὶ ξένον
θάπτειν, ἐφετμὰς τάσδε πόρθμευσον πάλιν.
νῦν γὰρ λέβητος χαλκέου πλευρώματα
σποδὸν κέκευθεν ἀνδρὸς εὖ κεκλαυμένου."

GUARDIANO

Eccomi, ho sentito! Di dove sei straniero? Da dove vieni?

ORESTE

Avverti i signori di questa reggia che vengo da loro e che porto notizie. Fa' presto! Già sta arrivando la notte con il suo carro di tenebre! È ora che i viaggiatori gettino l'ancora in una casa accogliente e ospitale! Venga qui qualcuno della casa, che possa decidere, sia una donna †che comanda† – o, meglio, se è un uomo: perché il riguardo può rendere ambigue le parole; uomo a uomo si parla senza scrupoli e ci si spiega con chiarezza.

CLITEMNESTRA

Stranieri, dite pure se vi serve qualcosa. Qui c'è tutto quanto a una reggia come questa si conviene: un bagno caldo, un letto soffice per riposarsi dalle fatiche, la sorveglianza di occhi fidati. Se c'è bisogno di qualcosa d'altro, se c'è qualcosa da decidere invece, questo è affare da uomini: ne farò parte a chi si deve.

ORESTE

Sono straniero, vengo da Daulia, nella Focide. Ero per via e avevo con me il mio bagaglio. Ero diretto ad Argo, proprio qui, dove ho portato i miei passi; quand'ecco incontro un uomo – io non lo conoscevo, lui non mi conosceva; mi chiese che strada facessi, mi indicò la sua. Era Strofio, della Focide (lo seppi in via di discorso), e mi disse: «Amico, dato che vai ad Argo per altri motivi, ricordati assolutamente di riferire ai genitori che Oreste è morto: non dimenticartene! Fammi sapere se i suoi cari hanno il desiderio di riportarlo a casa, o se preferiscono che sia sepolto in terra straniera, e resti nostro ospite per sempre. Quando torni riportami i loro ordini. Nel frattempo un'urna funebre nelle sue anse di bronzo custodisce le ceneri di quell'uomo che è stato degnamente compianto».

τοσαῦτ' ἀκούσας εἶπον. εἰ δὲ τυγχάνω
τοῖς κυρίοισι καὶ προσήκουσιν λέγων,
οὐκ οἶδα· τὸν τεκόντα δ' εἰκὸς εἰδέναι.
ΚΛ. οἴ 'γώ, κατ' ἄκρας εἶπας ὡς πορθούμεθα.
ὦ δυσπάλαιστε τῶνδε δωμάτων Ἀρά,
ὡς πόλλ' ἐπωπᾶις κἀκποδὼν εὖ κείμενα·
τόξοις πρόσωθεν εὐσκόποις χειρουμένη
φίλων ἀποψιλοῖς με τὴν παναθλίαν.
καὶ νῦν Ὀρέστης, ἦν γὰρ εὐβούλως ἔχων,
ἔξω κομίζων ὀλεθρίου πηλοῦ πόδα –
νῦν δ' ἥπερ ἐν δόμοισι βακχείας κακῆς
ἰατρὸς ἐλπὶς ἦν, προδοῦσαν ἔγγραφε.
ΟΡ. ἐγὼ μὲν οὖν ξένοισιν ὧδ' εὐδαίμοσιν
κεδνῶν ἕκατι πραγμάτων ἂν ἤθελον
γνωτὸς γενέσθαι καὶ ξενωθῆναι· τί γάρ
ξένου ξένοισίν ἐστιν εὐμενέστερον;
πρὸς δυσσεβείας ‹δ'› ἦν ἐμοὶ τόδ' ἐν φρεσίν,
τοιόνδε πρᾶγμα μὴ καρανῶσαι φίλοις
καταινέσαντα καὶ κατεξενωμένον.
ΚΛ. οὗτοι κυρήσεις μεῖον' ἀξίων σέθεν,
οὐδ' ἧσσον ἂν γένοιο δώμασιν φίλος.
ἄλλος δ' ὁμοίως ἦλθεν ἂν τάδ' ἀγγελῶν.
ἀλλ' ἔσθ' ὁ καιρὸς ἡμερεύοντας ξένους
μακρᾶς κελεύθου τυγχάνειν τὰ πρόσφορα·
ἄγ' αὐτὸν εἰς ἀνδρῶνας εὐξένους δόμων,
ὀπισθόπους τε τούσδε καὶ ξυνεμπόρους,
κἀκεῖ κυρούντων δώμασιν τὰ πρόσφορα.
αἰνῶ δὲ πράσσειν ὡς ὑπευθύνωι τάδε.
ἡμεῖς δὲ ταῦτα τοῖς κρατοῦσι δωμάτων
κοινώσομέν τε κοὐ σπανίζοντες φίλων
βουλευ‹σ›όμε‹σ›θα τῆσδε συμφορᾶς πέρι.

ΧΟ. εἶέν, φίλιαι δμωΐδες οἴκων,

Tanto ho saputo, tanto ti riferisco. Non so se ho trovato i suoi genitori, se sto parlando a chi devo: ma i suoi parenti devono saperlo.

CLITEMNESTRA

Ahimè! Le tue parole sono il colmo della rovina, il disastro! Ah, Maledizione di questa casa, non c'è gara con te! Tutto vedi, anche se è stato messo da parte, riposto, nascosto! Con il tuo arco preciso, da lontano, colpisci e mi spogli di tutto quanto mi è caro! Disgraziata che sono! Ora anche Oreste, che pure era buono e aveva il piede fuori da questa melma nefasta... per la reggia lui era la speranza di guarire da questa orgia furibonda di morte! Ora ci ha abbandonati: segna un punto a tuo favore, tu Maledizione!

ORESTE

Da ospiti così nobili avrei preferito presentarmi ed essere ospitato in una situazione più lieta: cosa c'è di più gradito all'ospite dell'ospite che giunge? ‹Ma› per il mio animo sarebbe stato un sacrilegio non portare a termine questo compito presso persone amiche, dopo che l'avevo promesso e mi avevate offerto ospitalità.

CLITEMNESTRA

Non avrai meno di quanto ti spetta, né per questo sarai meno caro a questa casa. Sarebbe comunque arrivato un altro con questa notizia.

Ma ora è il momento di ordinare che gli stranieri che hanno viaggiato tutto il giorno trovino quanto gli serve. Su, portali nella reggia, nelle stanze per gli ospiti: e vadano anche il suo seguito e i suoi compagni, e là abbiano accoglienza degna di questa reggia. Esegui! È un ordine e poi me ne darai conto. Noi intanto faremo parte di tutto questo a chi comanda: non ci mancano gli amici e prenderemo una decisione sul da farsi in questa sventura.

CORO

E ora, ancelle di questa reggia,

πότε δὴ στομάτων δείξομεν ἰσχὺν ἐπ' Ὀρέστηι;
ὦ πότνια Χθὼν καὶ πότνι' ἀκτὴ
χώματος, ἣ νῦν ἐπὶ ναυάρχωι
σώματι κεῖσαι τῶι βασιλείωι,
νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον·
νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθὼ δολία‹ν› ξυγκαταβῆναι,
χθόνιον δ' Ἑρμῆν καιρὸς νυχίοις τοῖσδ'
ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν. [ἐφεδρεῦσαι

— ἔοικεν ἀνὴρ ὁ ξένος τεύχειν κακόν·
τροφὸν δ' Ὀρέστου τήνδ' ὁρῶ κεκλαυμένην.
ποῖ δὴ πατεῖς Κίλισσα δωμάτων πάρος;
λύπη δ' ἄμισθός ἐστί σοι ξυνέμπορος.

‹ΤΡΟΦΟΣ›
Αἴγισθον ἡ κρατοῦσα τοῖς ξένοις καλεῖν
ὅπως τάχιστ' ἄνωγεν, ὡς σαφέστερον
ἀνὴρ ἀπ' ἀνδρὸς τὴν νεάγγελτον φάτιν
ἐλθὼν πύθηται τήνδε. πρὸς μὲν οἰκέτας
θέτο σκυθρωπὸν ὄμμα, τόν γ' ἐντὸς γέλων
κεύθουσ' ἐπ' ἔργοις διαπεπραγμένοις καλῶς
κείνηι, δόμοις δὲ τοῖσδε παγκάκως ἔχει
φήμης ὕφ' ἧς ἤγγειλαν οἱ ξένοι τορῶς.
ἦ δὴ κλυὼν ἐκεῖνος εὐφρανεῖ νόον,
εὖτ' ἂν πύθηται μῦθον. ὦ τάλαιν' ἐγώ·
ὡς μοι τὰ μὲν παλαιὰ συγκεκραμένα
ἄλγη δύσοιστα τοῖσδ' ἐν Ἀτρέως δόμοις
τυχόντ' ἐμὴν ἤλγυνεν ἐν στέρνοις φρένα,
ἀλλ' οὔτί πω τοιόνδε πῆμ' ἀνεσχόμην.
τὰ μὲν γὰρ ἄλλα τλημόνως ἤντλουν κακά·
φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τριβήν,
ὃν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη,

quando riveleremo la potenza delle nostre voci in aiuto [di Oreste?
Tu, sacra Terra, e sacro tumulo
della sepoltura, che stai ora sul corpo
del comandante della flotta, sul corpo del re,
ascoltami ora, aiutami ora!
Ora è il momento che Peithò, con i suoi inganni, scenda
è il momento che Hermes dei morti presieda [in campo;
a questo scontro notturno tra lame assassine.

– Sembra che l'ospite stia progettando il delitto: ecco, vedo la nutrice di Oreste, in lacrime. Dove vai, Cilissa, fuori dalla reggia? Vedo in te un dolore impagabile.

‹NUTRICE›
È per Egisto: la Signora mi ha comandato di chiamarlo per gli stranieri, che venga qui al più presto. Da uomo a uomo potrà informarsi più chiaramente sulle notizie che hanno appena riferito.

Con quelli di casa faceva la faccia scura, ma dentro rideva, nel suo cuore: si sono messe bene le cose per lei, ma per questa casa è un disastro la notizia inequivocabile che gli stranieri hanno portato.

E anche lui, certo, si rallegrerà quando saprà questa storia.

Ah, povera me: ho davanti agli occhi il magma antico delle sventure insopportabili di questa reggia di Atreo! Ogni volta ho sofferto aspramente nel cuore, ma mai ho patito un dolore come questo! Tutto il resto, ogni sciagura, l'ho subìta, pazientemente; ma il mio Oreste, l'assillo del mio cuore...!

Io l'ho nutrito, l'ho preso appena uscito dal grembo

καὶ νυκτιπλάγκτων ὀρθίων κελευμάτων
‹. . . . . .›
καὶ πολλὰ καὶ μοχθήρ' ἀνωφέλητ' ἐμοί
τλάσηι· τὸ μὴ φρονοῦν γὰρ ὡσπερεὶ βοτόν
τρέφειν ἀνάγκη, πῶς γὰρ οὔ; τρόπωι φρενός·
οὐ γάρ τι φωνεῖ παῖς ἔτ' ὢν ἐν σπαργάνοις
εἰ λιμὸς ἢ δίψη τις ἢ λιψουρία
ἔχει· νέα δὲ νηδὺς αὐτάρκης τέκνων.
τούτων πρόμαντις οὖσα, πολλὰ δ' οἴομαι
ψευσθεῖσα παιδὸς σπαργάνων φαιδρύντρια,
κναφεὺς τροφεύς τε ταὐτὸν εἰχέτην τέλος.
ἐγὼ διπλᾶς δὴ τάσδε χειρωναξίας
ἔχουσ' Ὀρέστην ἐξεθρεψάμην πατρί·
τεθνηκότος δὲ νῦν τάλαινα πεύθομαι.
στείχω δ' ἐπ' ἄνδρα τῶνδε λυμαντήριον
οἴκων· θέλων δὲ τόνδε πεύσεται λόγον.
‹ΧΟ.› πῶς οὖν κελεύει νιν μολεῖν ἐσταλμένον;
‹ΤΡ.› τί πῶς; λέγ' αὖθις, ὡς μάθω σαφέστερον.
‹ΧΟ.› εἰ ξὺν λοχίταις εἴτε καὶ μονοστιβῆ.
‹ΤΡ.› ἄγειν κελεύει δορυφόρους ὀπάονας.
ΧΟ. μή νυν σὺ ταῦτ' ἄγγελλε δεσπότου στύγει,
ἀλλ' αὐτὸν ἐλθεῖν ὡς ἀδειμάντως κλύηι
ἄνωχθ' ὅσον τάχιστα γαθούσηι φρενί.
ἐν ἀγγέλωι γὰρ κυπτὸς ὀρθοῦται λόγος.
ΤΡ. ἀλλ' ἦ φρονεῖς εὖ τοῖσι νῦν ἠγγελμένοις;
ΧΟ. ἀλλ' εἰ τροπαίαν Ζεὺς κακῶν θήσει ποτέ;
ΤΡ. καὶ πῶς; Ὀρέστης ἐλπὶς οἴχεται δόμων.
ΧΟ. οὔπω· κακός γε μάντις ἂν γνοίη τάδε.

di sua madre; e poi su e giù nella notte per i suoi strilli. ‹...› E tutte quelle mie fatiche ora sono vane! Quando il piccolo non capisce, come un cucciolo bisogna nutrirlo – non è vero? – rivolgergli ogni cura e attenzione. Non sa parlare il bambino, quand'è ancora in fasce, non sa dire se ha fame, se ha sete, se deve fare la pipì: il pancino dei piccoli ha le sue leggi. E io dovevo indovinare, ma tante volte mi sbagliavo e allora dovevo lavargli le fasce: ero insieme la sua nutrice e la sua lavandaia. Con queste due mansioni ho preso Oreste da suo padre per allevarlo. Ora è morto: questo, infelice, ora so!

E ora vado dall'uomo che ammorba questa casa: sarà contento lui, certo, di apprendere questa notizia.

‹CORIFEA›

E come verrà? Cosa ha comandato lei?

‹NUTRICE›

Come? Ripeti: voglio capire meglio cosa mi chiedi.

‹CORIFEA›

Con la scorta oppure da solo?

‹NUTRICE›

Ha comandato che porti con sé le guardie in armi.

CORIFEA

E tu non dirlo questo, al padrone che detesti: digli invece che venga da solo, ché non ha nulla da temere. E che venga presto, presto, con animo lieto. Il messaggero deve aggiustare il messaggio storto.

NUTRICE

Ma tu sei contenta di ciò che è stato or ora annunciato?

CORIFEA

E se Zeus potesse raddrizzare la rotta in questa tempesta di mali?

NUTRICE

E come potrebbe? La speranza stava in Oreste e ora non è più in questa reggia.

CORIFEA

No, non ancora: è un cattivo profeta chi pensa così.

ΤΡ. τί φήις; ἔχεις τι τῶν λελεγμένων δίχα;
ΧΟ. ἄγγελλ' ἰοῦσα, πρᾶσσε τἀπεσταλμένα·
μέλει θεοῖσιν ὥνπερ ἂν μέλῃι πέρι.
ΤΡ. ἀλλ' εἶμι καὶ σοῖς ταῦτα πείσομαι λόγοις·
γένοιτο δ' ὡς ἄριστα σὺν θεῶν δόσει.

ΧΟ. νῦν παραιτουμέναι μοι πάτερ str. 1
Ζεῦ θεῶν Ὀλυμπίων
δὸς †τύχας τυχεῖν δέ μου
κυρίως τὰ σωφροσυνευ†
μαιομένοις ἰδεῖν.
διὰ δίκας ἄπαν ἔπος ἔλακον·
Ζεῦ, σὺ δέ νιν φυλάσσοις.

ἄϊε ‹Ζεῦ›, πρὸ δὲ δὴ 'χθρῶν τὸν ἔσω‹θεν› str. 2
μελάθρων ὦ {Ζεῦ} θές, ἐπεί νιν μέγαν ἄρας,
δίδυμα καὶ τριπλᾶ παλίμ-
ποινα θέλων ἀμείψει.

ἴσθι δ' ἀνδρὸς φίλου πῶλον εὖ- ant. 1
νιν ζυγέντ' ἐν ἅρμασιν,
βημάτων ἐν δρόμωι
προστιθεὶς μέτρον τι καὶ
σωιζόμενος ῥυθμόν·
τοῦτ' ἰδεῖν, δάπεδον ἀνομένων
†βημάτων† ὄρεγμα.

οἵ τ' ἔσωθε δωμάτων str. 3
πλουτογαθῆ μυχὸν κομίζετε,
κλῦτε σύμφρονες θεοί·

NUTRICE
Cosa dici? Sai qualcos'altro oltre a quanto hanno detto?
CORIFEA
Va', porta il messaggio, fa' come ti è stato ordinato. Sta agli dèi occuparsi di quanto spetta a loro.
NUTRICE
Vado, allora: farò come tu dici. E tutto vada per il meglio, per grazia divina!

CORO
Ora io ti supplico, Zeus,
padre degli dèi dell'Olimpo:
che †il Caso in questo caso assista
coloro che desiderano giustizia e saggezza al poteret,
che chi lo desidera possa vederlo!
In nome di Dike ho detto quelle parole:
tu, Zeus, custodiscile ora!

Ascoltami ‹Zeus›, conducilo di fronte ai suoi nemici, che
alla reggia {Zeus}: e se in alto lo porterai [stanno dentro
sarà lieto di compensarti
due volte, tre volte di più.

Lo sai! Il puledro dell'eroe che ti era caro
è orfano, è aggiogato a un carro.
Alla sua corsa
poni una meta,
salva il suo passo:
così che si possa vedere al galoppo,
†...† di slancio.

E voi che state dentro la reggia
e nei recessi custodite tesori di ricchezze,
ascoltate o dèi, siate benigni:

ἄγετε ‹– ∪ – ∪ – ∪›
τῶν πάλαι πεπραγμένων
λύσασθ' αἷμα προσφάτοις δίκαις·
γέρων φόνος μηκέτ' ἐν δόμοις τέκοι.

τὸ δὲ καλῶς κτίμενον ὦ μέγα ναίων mesod.
στόμιον, εὖ δὸς ἀνιδεῖν δόμον ἀνδρός,
καί νιν ἐλευθερίας
λαμπρὸν ἰδεῖν ‹φῶς› φιλίοις
ὄμμασι‹ν ἐκ› δνοφερᾶς καλύπτρας.

ξυλλάβοι δ' ‹ἂν› ἐνδίκως ant. 3
παῖς ὁ Μαίας, ἐπεὶ φορώτατος
πρᾶξιν οὐρίσαι θέλων.
πολλὰ δ' ἄλλ' ἔφανε χρήιζων,
{κρυπτά} ἄσκοπον κλέπος τελῶν·
νύκτωρ τ' ὀμμάτων σκότον φέρει,
κατ' ἡμέραν δ' οὐδὲν ἐμφανέστερος.

καὶ τότ' ἤδη κλυτόν str. 4
δωμάτων λυτήριον
θῆλυν οὐριοστάταν
[– ∪]κρεκτον γοήτων νόμον
μεθήσομεν. πλεῖ τάδ' εὖ·
ἐμὸν ἐμὸν κέρδος αὔξεται τόδ', ἄ-
τα δ' ἀποστατεῖ φίλων.

σὺ δὲ θαρσῶν ὅταν ἥκηι μέρος ἔργων ant. 2
ἐπαΰσας {πατρὸς ἔργωι} θρο‹ε›ούσαι
πρὸς σὲ "τέκνον"
"πατρός" αὔδα, καὶ πέραιν'
οὐκ ἐπίμομφον ἄταν,

guidateci ‹...›!
E di quanto è successo in passato
lavate il sangue, con nuovo dettame di giustizia:
il crimine antico non dia più frutti in questa casa.

E tu che abiti il bel penetrale,
tu dio potente, concedi che la reggia di questo eroe
[rialzi la testa,
e che ‹luce› chiara
di libertà lui possa vedere con i suoi
occhi, ‹dopo› tanti veli di tenebra.

E che venga in soccorso, com'è giusto,
anche il figlio di Maia, il dio che, se vuole, può far soffiare
il vento più propizio all'impresa:
molte cose lui può rivelare,
ma trame oscure {nascoste} lui compie;
di notte cala ombre sugli occhi,
e di giorno non si rivela più chiaro.

E ora un canto solenne
di liberazione per questa reggia,
un canto di donne che spiri vento propizio,
‹non più› melodia di lamenti
noi innalzeremo: «Vada in porto l'impresa!».
Per me, per me stessa aumenta il vantaggio se Ate
sta lontana da chi mi è caro.

E tu fatti coraggio, e quando sarà giunto il tempo di agire,
a colei che ti verrà incontro {...}
dicendoti «Figlio»,
grida forte «Figlio sì: di mio padre», e porta a termine
la tua vendetta incontestabile.

Περσέως τ' ἐν φρεσίν ant. 4
‹τλᾶθι› καρδίαν σχεθών
τοῖς θ' ὑπὸ χθονὸς φίλοις
τοῖς τ' ἄνωθεν προπράσσων χάριν,
Γοργοῦς λυγρᾶς ἔνδοθεν
φόνιον ἄταν τιθείς, ἀναίτιον δ'
ἐξ Ἀπόλλωνος μόρον.

ΑΙΓΙΣΘΟΣ
ἥκω μὲν οὐκ ἄκλητος ἀλλ' ὑπάγγελος·
νέαν φάτιν δὲ πεύθομαι λέγειν τινάς
ξένους μολόντας, οὐδαμῶς ἐφίμερον,
μόρον γ' Ὀρέστου. καὶ τόδ' αὖ φέρειν δόμοις
γένοιτ' ἂν ἄχθος αἱματοσταγές, φόνωι
τῶι πρόσθεν ἐλκαίνουσι καὶ δεδηγμένοις.
πῶς ταῦτ', ἀληθῆ καὶ βλέποντα δοξάσω;
ἢ πρὸς γυναικῶν δειματούμενοι λόγοι
πεδάρσιοι θρώισκουσι, θνήισκοντες μάτην;
τί τῶνδ' ἂν εἴποις ὥστε δηλῶσαι φρενί;
ΧΟ. ἠκούσαμεν μέν, πυνθάνου δὲ τῶν ξένων
εἴσω παρελθών. οὐδὲν ἀγγέλων σθένος
ὡς αὐτὸν ἀνδρὸς ἄνδρα πεύθεσθαι πάρα.
‹ΑΙ.› ἰδεῖν ἐλέγξαί τ' εὖ θέλω τὸν ἄγγελον,
εἴτ' αὐτὸς ἦν θνήισκοντος ἐγγύθεν παρών
εἴτ' ἐξ ἀμαυρᾶς κληδόνος λέγει μαθών.
οὔτοι φρέν' ἀ‹ν› κλέψειεν ὠμματωμένην.

ΧΟ. Ζεῦ Ζεῦ, τί λέγω;
πόθεν ἄρξωμαι τάδ' ἐπευχομένη κἀπιθεάζουσ',
ὑπὸ δ' εὐνοίας πῶς ἴσον εἰποῦσ' ἀνύσωμαι;
νῦν γὰρ μέλλουσι μιανθεῖσαι
πειραὶ κοπάνων ἀνδροδαΐκτων
ἢ πάνυ θήσειν Ἀγαμεμνονίων

Il cuore di Perseo
‹porta› nel petto,
e per i tuoi morti laggiù sotto terra
e per i vivi quassù compi quest'atto di grazia!
Il sangue rovinoso della Gorgone trista
portalo dentro la casa: non è colpevole
questa uccisione che Apollo comanda.

EGISTO
Eccomi, sono qui perché chiamato da un messo! Mi dicono di una nuova notizia che alcuni stranieri sono venuti a portare. Certo non è una notizia piacevole: Oreste è morto. Sarebbe ancora un dolore, un fatto sanguinoso da sopportare per questa casa, già dal delitto piagata e ferita. Ma come posso sapere se questa notizia è vera e precisa? Non saranno discorsi di donne impaurite, che si alzano nell'aria come faville per spegnersi subito nel nulla?
Cosa potete dirmi che mi chiarisca le idee?
CORIFEA
Così abbiamo sentito anche noi: ma puoi chiedere agli stranieri. Entra dentro la reggia: non servono i messaggeri quando ci si può parlare da uomo a uomo.
‹EGISTO›
Sì, voglio ben vedere e interrogare chi ha portato il messaggio: se era là, vicino quando è morto, o se riferisce voci incerte. Non potranno ingannarmi: cento occhi ha la mia mente!

CORO
Zeus, Zeus, cosa posso dire?
Da dove inizio la preghiera?
Con quali parole potrò esprimere tutto il mio affetto?
Ecco, ora stanno già per lordarsi, per contaminarsi,
le punte affilate delle spade omicide!
Forse è il colpo fatale, definitivo, che cala

οἴκων ὄλεθρον διὰ παντός,
ἢ πῦρ καὶ φῶς ἐπ' ἐλευθερίαι
δαίων ἀρχάς τε πολισσονόμους ‹. . .›
ἔξει, πατέρων μέγαν ὄλβον.
τοιάνδε πάλην μόνος ὢν ἔφεδρος δισσοῖς μέλλει
θεῖος Ὀρέστης ἄψειν· εἴη δ' ἐπὶ νίκηι.
(βοὴ ἔνδοθεν)
ἐέ· ὀτοτοτοῖ.
ΧΟ. ἔα ἔα μάλα·
πῶς ἔχει; πῶς κέκρανται δόμοις;
ἀποσταθῶμεν πράγματος τελουμένου,
ὅπως δοκῶμεν τῶνδ' ἀναίτιαι κακῶν
εἶναι· μάχης γὰρ δὴ κεκύρωται τέλος.
‹ΟΙΚΕΤΗΣ›
οἴμοι, πανοίμοι δεσπότου †τελουμένου†·
οἴμοι μάλ' αὖθις ἐν τρίτοις προσφθέγγμασιν·
Αἴγισθος οὐκέτ' ἐστίν. ἀλλ' ἀνοίξατε
ὅπως τάχιστα, καὶ γυναικείους πύλας
μοχλοῖς χαλᾶτε· καὶ μάλ' ἠβῶντος δὲ δεῖ –
οὐχ ὡς δ' ἀρῆξαι διαπεπραγμένωι· τί γάρ;
ἰού ἰού.
κωφοῖς ἀὐτῶ καὶ καθεύδουσιν μάτην
ἄκραντα βάζω. ποῖ Κλυταιμήστρα; τί δρᾶι;
‹ΧΟ.› ἔοικε νῦν αὐτῆς ἐπιξήνου πέλας
αὐχὴν πεσεῖσθαι πρὸς Δίκης πεπληγμένος.
ΚΛ. τί δ' ἐστὶ χρῆμα; τίνα βοὴν ἵστης δόμοις;
ΟΙ. τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω.
ΚΛ. οἶ 'γώ· ξυνῆκα τοὔπος ἐξ αἰνιγμάτων·
δόλοις ὀλούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν.
δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν ὡς τάχος·

sulla casa di Agamennone!
Oppure è una fiaccola, una luce che brilla per la libertà,
e lui riavrà il potere e il governo della legge ‹...›
e le grandi fortune dei suoi padri.
È una lotta; è solo, e l'ultimo a scendere in campo: uno [contro due,
l'eroico Oreste. Sia sua la vittoria!
(*un urlo da dentro la reggia*)
Ah ah.
CORIFEA
Ah.
Cosa c'è ora? Cos'è accaduto alla reggia? Facciamoci da parte finché l'impresa è compiuta: così – sia chiaro! – noi non siamo complici del delitto! Ma l'esito dello scontro ormai è deciso.
‹SERVO›
Aiuto, ancora aiuto, il mio signore! †...† Aiuto, per la terza volta grido: aiuto! Egisto non vive più: aprite, aprite presto! Togliete la sbarra alla porta del gineceo! C'è bisogno di un giovane, forte... Ma non potrebbe più soccorrerci: tutto ormai è compiuto. Che fare?
Ah ah.
Ma a chi urlo io? A dei sordi? A gente che dorme io grido invano, senza ottenere nulla... Dov'è Clitemnestra? Cosa fa?
‹CORIFEA›
Mi pare che sul suo collo cali già il colpo della spada di Dike.
CLITEMNESTRA
Che c'è? Perché alzi questo grido in tutta la casa?
SERVO
I morti uccidono i vivi: questo io dico!
CLITEMNESTRA
Ahimè! Ora capisco le parole dell'enigma: di inganno moriremo come di inganno abbiamo ucciso. Qualcuno

εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν ἢ νικώμεθα.
ἐνταῦθα γὰρ δὴ τοῦδ' ἀφικόμην κακοῦ.

ΟΡ. σὲ καὶ ματεύω· τῶιδε δ' ἀρκούντως ἔχει.
ΚΛ. οἲ 'γώ· τέθνηκας, φίλτατ' Αἰγίσθου βία.
ΟΡ. φιλεῖς τὸν ἄνδρα; τοιγὰρ ἐν ταὐτῶι τάφωι
κείσηι· θανόντα δ' οὔτι μὴ προδῶις ποτε.
ΚΛ. ἐπίσχες ὦ παῖ, τόνδε δ' αἴδεσαι, τέκνον,
μαστόν, πρὸς ὧι σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἅμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.
ΟΡ. Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;

ΠΥΛΑΔΗΣ
ποῦ δαὶ τὰ λοιπὰ Λοξίου μαντεύματα
τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα;
ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.
ΟΡ. κρίνω σὲ νικᾶν, καὶ παραινεῖς μοι καλῶς.
ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σὲ σφάξαι θέλω·
καὶ ζῶντα γάρ νιν κρείσσον' ἠγήσω πατρός.
τούτωι θανοῦσα ξυγκάθευδ', ἐπεὶ φιλεῖς
τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν δὲ χρῆν φιλεῖν στυγεῖς.
ΚΛ. ἐγώ σ' ἔθρεψα, ξὺν δὲ γηράναι θέλω.
ΟΡ. πατροκτονοῦσα γὰρ ξυνοικήσεις ἐμοί;
ΚΛ. ἡ Μοῖρα τούτων ὦ τέκνον παραιτία.
ΟΡ. καὶ τόνδε τοίνυν Μοῖρ' ἐπόρσυνεν μόρον.

mi dia presto una scure affilata, per uccidere: presto! Vedremo se vinceremo o se saremo vinti.
Eccomi giunta a questo punto, nella mia disgrazia!

ORESTE
Te cerco: lui ne ha già avuto abbastanza.
CLITEMNESTRA
Ahimè! Sei morto, Egisto, caro... tu, il mio sostegno!
ORESTE
Ami quest'uomo? Bene starai con lui nella stessa tomba: da morto non vorrai mai tradirlo!
CLITEMNESTRA
Fermati! Abbi rispetto, figlio mio, di questo seno, su cui tante volte ti addormentavi e intanto con le labbra succhiavi il dolce latte che ti nutriva.
ORESTE
Pilade: cosa devo fare? È mia madre: come trovo il coraggio di ucciderla?

PILADE
E cosa ne sarà poi degli oracoli del Lossia, delle parole della Pizia, della fede nei giuramenti? Meglio avere tutti contro, tutti nemici, ma non gli dèi!
ORESTE
Sì, hai vinto: mi hai convinto, hai ragione.
Seguimi tu: là, vicino a lui, ti voglio ammazzare! Da vivo lo hai preferito a mio padre: da morta giacerai accanto a lui, dato che ami quest'uomo e odi chi dovevi amare!
CLITEMNESTRA
Io ti ho nutrito: insieme a te voglio invecchiare.
ORESTE
Hai ucciso mio padre e vorresti vivere con me?
CLITEMNESTRA
Il Destino, figlio mio, è colpevole di tutto questo.
ORESTE
E il Destino ha predisposto ora anche la tua morte!

ΚΛ. οὐδὲν σεβίζηι γενεθλίους ἀράς, τέκνον;
ΟΡ. τεκοῦσα γάρ μ' ἔρριψας εἰς τὸ δυστυχές.
ΚΛ. οὕτοι σ' ἀπέρριψ' εἰς δόμους δορυξένους.
ΟΡ. ἀικῶς ἐπράθην ὢν ἐλευθέρου πατρός.
ΚΛ. ποῦ δῆθ' ὁ τῖμος ὄντιν' ἀντεδεξάμην;
ΟΡ. αἰσχύνομαί σοι τοῦτ' ὀνειδίσαι σαφῶς.
ΚΛ. μὴ ἀλλ' εἴφ' ὁμοίως καὶ πατρὸς τοῦ σοῦ μάτας.
ΟΡ. μὴ ἔλεγχε τὸν πονοῦντ' ἔσω καθημένη.
ΚΛ. ἄλγος γυναιξὶν ἀνδρὸς εἴργεσθαι, τέκνον.
ΟΡ. τρέφει δέ γ' ἀνδρὸς μόχθος ἡμένας ἔσω.
ΚΛ. κτενεῖν ἔοικας ὦ τέκνον τὴν μητέρα.
ΟΡ. σύ τοι σεαυτήν, οὐκ ἐγώ, κατακτενεῖς.
ΚΛ. ὅρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας.
ΟΡ. τὰς τοῦ πατρὸς δὲ πῶς φύγω παρεὶς τάδε;

CLITEMNESTRA
Figlio mio, non temi le maledizioni di chi ti ha messo al mondo?
ORESTE
Mi hai messo al mondo, per gettarmi subito alla malora!
CLITEMNESTRA
Ti ho mandato lontano, in una casa ospitale.
ORESTE
Ignobilmente mi hai venduto, io che ero nato da un uomo libero.
CLITEMNESTRA
E dove sarebbe il prezzo che ne ho ricavato?
ORESTE
Provo ritegno per te a dirti chiaramente la tua vergogna.
CLITEMNESTRA
Non dirla allora! Ma di' anche le follie di tuo padre!
ORESTE
Non accusarlo: lui tribolava in guerra e tu te ne stavi comoda a casa.
CLITEMNESTRA
Figlio mio, è un dolore per le donne star lontane dal loro uomo!
ORESTE
Ma è la fatica dell'uomo che le nutre mentre loro stanno in casa.
CLITEMNESTRA
Figlio mio, lo so, ora uccidi tua madre!
ORESTE
Sei tu, non io, che uccidi te stessa.
CLITEMNESTRA
Bada bene! Sta' attento alla furia delle cagne della madre!
ORESTE
E come sfuggirò a quelle del padre, se ora mi tiro indietro?

ΚΛ. ἔοικα θρηνεῖν ζῶσα πρὸς τύμβον μάτην.
ΟΡ. πατρὸς γὰρ αἶσα τόνδε σοὐρίζει μόρον.
ΚΛ. οἴ ἰγώ, τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἐθρεψάμην·
ἦ κάρτα μάντις οὐξ ὀνειράτων φόβος.
930 ΟΡ. κάνες τὸν οὐ χρῆν· καὶ τὸ μὴ χρεὼν πάθε.

ΧΟ. στένω μὲν οὖν καὶ τῶνδε συμφορὰν διπλῆν·
ἐπεὶ δὲ πολλῶν αἱμάτων ἐπήκρισε
τλήμων Ὀρέστης, τοῦθ' ὅμως αἱρούμεθα,
ὀφθαλμὸν οἴκων μὴ πανώλεθρον πεσεῖν.

935 — ἔμολε μὲν δίκα Πριαμίδαις χρόνωι, str. 1
βαρύδικος ποινά·
ἔμολε δ' εἰς δόμον τὸν Ἀγαμέμνονος
διπλοῦς λέων, διπλοῦς ἄρης·
ἔλασε δ' εἰς τὸ πᾶν
940 ὁ πυθόχρηστος φυγάς
θεόθεν εὖ φραδαῖσιν ὡρμημένος.

ἐπολολύξατ' ὦ δεσποσύνων δόμων mesod. 1
ἀναφυγαὶ κακῶν καὶ κτεάνων τριβᾶς
ὑπὸ δυοῖν μιαστόροιν,
945 δυσοίμου τύχας.

ἔμολε δ' ἃι μέλει κρυπταδίου μάχας ant. 1
δολιόφρων ποινά·
ἔθιγε δ' ἐ‹ν› μάχαι χερὸς ἐτήτυμος

CLITEMNESTRA
Sono ancora viva e già mi pare di piangere invano sulla mia tomba.
ORESTE
È il destino di mio padre che ha decretato per te questa morte.
CLITEMNESTRA
Ahimè, ho partorito questa serpe: io l'ho nutrita. Vera profezia era l'incubo di quel sogno!
ORESTE
Hai ucciso chi non dovevi uccidere: ora patisci ciò che non dovresti patire.

CORO
Piango anche di questi due la morte.
Ma poiché di tanti delitti è arrivato al culmine
l'infelice Oreste, questo ci auguriamo:
che la pupilla della reggia non si spenga, travolta dalla rovina.

– È arrivata giustizia: lenta è giunta per le donne di Priamo, grave, penosa vendetta.
È arrivato alla casa di Agamennone
il leone, due volte leone; è arrivato Ares, due volte Ares.
Ha raggiunto il suo scopo l'esule
che aveva avuto l'oracolo pizio:
dal dio, dai suoi buoni consigli, era stato incitato.

Alzate un canto di gioia! La casa dei padroni
è salva dal male e dal tormento di costoro:
quei due empi, che la contaminavano!
Funesta la loro sorte!

È arrivata a colei che amava la lotta nell'ombra
la punizione insidiosa:
e nello scontro lo ha preso per mano la vera

Διὸς κόρα – Δίκαν δέ νιν
προσαγορεύομεν
βροτοὶ τυχόντες καλῶς –
ὀλέθριον πνέουσ' ἐπ' ἐχθροῖς κότον·

τά‹ν›περ ὁ Λοξίας ὁ Παρνασσίας str. 2
μέγαν ἔχων μυχὸν
χθονὸς ἐπωρθίαξεν ἄδολα δολίως
βλαπτομέναν· χρονισθεῖσα δ' ἐποίχεται.
κρατεῖ πως τὸ θεῖον· †παρὰ τὸ μὴ†
ὑπουργεῖν κακοῖς·
ἄξιον {δ'} οὐρανοῦχον ἀρχὰν σέβειν.

πάρα τε φῶς ἰδεῖν, μέγα τ' ἀφιρέθη mesod. 2
ψάλιον οἴκων.
ἄναγε μὰν δόμοι· πολὺν ἄγαν χρόνον
χαμαιπετεῖς ἔκεισθε.

τάχα δὲ παντελὴς πρόμος ἀμείψεται ant. 2
πρόθυρα δωμάτων,
ὅταν ἀφ' ἑστίας μύσος ‹ἄ›παν ἐλάσηι
καθαρμοῖσ‹ιν› ἀτᾶν ἐλατηρίοις.
τύχαι δ' εὐπρόσωποι †κοίται τὸ πᾶν ἰδεῖν
ἀκοῦσαι† πρευμενεῖς
μέτοικο‹ι› δόμων, πεσοῦνται πάλιν.

{πάρα τὸ φῶς ἰδεῖν.}

OP. ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα
πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας.
σεμνοὶ μὲν ἦσαν ἐν θρόνοις τόθ' ἥμενοι,
φίλοι τε καὶ νῦν, ὡς ἐπεικάσαι πάθει
πάρεστιν, ὅρκός τ' ἐμμένει πιστώμασιν·

figlia di Zeus – che noi mortali Dike
chiamiamo,
cogliendo nel segno –
lei che furia di morte ai nemici ispira.

È lei – Dike – che il Lossia, sovrano in Parnaso,
dal suo antro profondo
dentro la terra, lei pura da inganni, proclamò che con [l'inganno
era stata oltraggiata: ora con il tempo qui finalmente è [arrivata.
Grande sempre la potenza del dio: e †...† io non dovrò
servire i malvagi.
Dobbiamo venerare il potere divino, {...} che il cielo [governa.

Ora si vede luce: la catena pesante
è stata sciolta, la reggia è libera!
Sollevati, casa: per molto, troppo tempo,
sei stata abbattuta a terra, distrutta.

Presto il signore che tutto compie varcherà
la soglia della reggia,
e allora dal suo focolare ogni macchia sarà lavata,
purificata, e la rovina scacciata.
La fortuna mostra il suo volto buono:
†...†
Gli usurpatori sono stati cacciati e deposti.

{Ora si può vedere la luce.}

ORESTE

Guardate la coppia di despoti di questa terra, gli assassini di mio padre, i distruttori di questa reggia.

Erano venerati quando stavano seduti sul trono; si amavano e anche ora sono uniti – lo dimostra la loro sorte: il loro patto resta saldo, fedele. Insieme giurarono

ξυνώμοσαν μὲν θάνατον ἀθλίωι πατρί
καὶ ξυνθανεῖσθαι, καὶ τάδ' εὐόρκως ἔχει.
ἴδεσθε δ' αὖτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν,
τὸ μηχάνημα, δεσμὸν ἀθλίωι πατρί,
πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα.
ἐκτείνατ' αὐτὸν καὶ κύκλωι παρασταδὸν
στέγαστρον ἀνδρὸς δείξαθ', ὡς ἴδηι πατήρ –
οὐχ οὑμός, ἀλλ' ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε –
{Ἥλιος ἄναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς}
ὡς ἂν παρῆι μοι μάρτυς ἐν δίκηι ποτέ
ὡς τόνδ' ἐγὼ μετῆλθον ἐνδίκως μόρον
τὸν μητρός· Αἰγίσθου γὰρ οὐ λέγω μόρον,
ἔχει γὰρ αἰσχυντῆρος, ὡς νόμος, δίκην.
τί νιν προσειπὼν ἂν τύχοιμ' ἂν εὐστομῶν;
ἄγρευμα θηρός, ἢ νεκροῦ ποδένδυτον
δροίτης κατασκήνωμα; δίκτυον μὲν οὖν
ἄρκύν τ' ἂν εἴποις καὶ ποδιστῆρας πέπλους.
τοιοῦτον ἂν κτήσαιτο φιλήτης ἀνήρ,
ξένων ἀπαιόλημα κἀργυροστερῆ
βίον νομίζω‹ν›· τῶιδέ τἂν δολώματι
πολλοὺς ἀναιρῶν πολλὰ θερμαίνοι φρένα.
ἥτις δ' ἐπ' ἀνδρὶ τοῦτ' ἐμήσατο στύγος
ἐξ οὗ τέκνων ἤνεγχ' ὑπὸ ζώνην βάρος –
φίλον τέως, νῦν δ' ἐχθρόν, ὡς φαίνει, κακόν –
τί σοι δοκεῖ, μύραινά γ' εἴτ' ἔχιδν' ἔφυ,
σήπειν θιγοῦσ' ἂν ‹μ›ᾶλλον, οὐ δεδηγμένον,
τόλμης ἔκατι κἀκδίκου φρονήματος;
τοιάδ' ἐμοὶ ξύνοικος ἐν δόμοισι μή
γένοιτ'· ὀλοίμην πρόσθ‹εν› ἐκ θεῶν ἄπαις.
‹ΧΟ.› αἰαῖ ‹αἰαῖ› μελέων ἔργων·
στυγερῶι θανάτωι διεπράχθης·
ἐᾶ· μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ.
ΟΡ. ἔδρασεν ἠοὐκ ἔδρασε; μαρτυρεῖ δέ μοι

di dare la morte a mio padre, l'infelice, e di morire insieme: hanno mantenuto fede alla promessa.

Guardate anche voi, che avete assistito a queste sciagure: guardate la trappola, la catena che a mio padre, infelice, legò mani e piedi. Stendetelo qui e avvicinatevi tutti, qui in cerchio... mostrate il telo in cui il corpo nudo di un uomo fu avvolto: ché veda il padre – no, non mio padre, ma colui che sorveglia ogni cosa – {Helios deve vedere i delitti di mia madre} perché mi sia testimone un giorno, in giudizio, che io per giustizia ho messo a morte mia madre.

Della morte di Egisto non parlo; ha avuto la pena che spetta agli adulteri: è la legge. Ma di questo che cosa si può dire senza sporcarsi la bocca? Una rete da preda? Un sudario da cadavere per avvolgere un corpo dopo il bagno? Una rete sì, una trappola, un peplo che gli imbriglia i piedi. È un ordigno da predone, per tendere agguati ai viandanti; qualcuno che vive di rapine e quanti più riesce a catturare con questa trappola, tanto più si rallegra nel cuore.

Ma lei, che tanto rancore ha concepito contro il suo uomo, l'uomo di cui aveva portato in grembo i figli – caro peso allora, che ora si rivela nefasto per lei – a cosa somiglia? Dimmi? A una vipera forse, a una bestia schifosa che infetta con il solo contatto, senza neppure un morso, per istinto cattivo, malvagio?

No, una donna così non abiterà mai con me in questa casa! Piuttosto vogliano gli dèi che io muoia senza figli!

«CORO»

Ah ‹ah›, quanto dolore!
Morte odiosa questa tua!
Ah! Anche per chi resta germoglia la pena!

ORESTE

Ma è colpevole o non è colpevole? Questo telo, tinto

φάρος τόδ', ὡς ἔβαψεν Αἰγίσθου ξίφος·
φόνου δὲ κηκὶς ξὺν χρόνωι ξυμβάλλεται
πολλὰς βαφὰς φθείρουσα τοῦ ποικίλματος.
νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρών
πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε.
ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν,
ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα –
«ΧΟ.» οὔτις μερόπων ἀσινῆ βίοτον ant.
διὰ πάντ' «ἂν» ἄτιμος ἀμείψαι·
ἐᾷ· μόχθος δ' ὁ μὲν αὐτίχ', ὁ δ' ἥξε‹ι›.
«ΟΡ.» ἀλλ' ὡς ἂν εἰδῆτ' – οὐ γὰρ οἶδ' ὅπηι τελεῖ,
ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἡνιοστροφῶν δρόμου
ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον
φρένες δύσαρκτοι· πρὸς δὲ καρδίαι Φόβος
ἄιδειν ἕτοιμος, ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι Κότωι –
ἕως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω φίλοις
κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης,
πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος,
καὶ φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι
τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, χρήσαντ' ἐμοί
πράξαντι μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς
εἶναι, παρέντα δ', οὐκ ἐρῶ τὴν ζημίαν,
τόξωι γὰρ οὔτις πημάτων ἐφίεται.
καὶ νῦν ὁρᾶτέ μ', ὡς παρεσκευασμένος
ξὺν τῶιδε θαλλῶι καὶ στέφει προσίξομαι
μεσόμφαλόν θ' ἵδρυμα, Λοξίου πέδον,
πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον,
φεύγων τόδ' αἷμα κοινόν· οὐδ' ἐφ' ἑστίαν
ἄλλην τραπέσθαι Λοξίας ἐφίετο.
τάδ' ἐν χρόνωι μοι πάντας Ἀργείους λέγω
‹μνήμηι φυλάσσειν οἷ›ι ἐπορσύνθη κακά
καὶ μαρτυρεῖν μοι, Μενέλεως ‹ἐὰν μόλη›ι·
ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος

dalla spada di Egisto, è il testimone: e le chiazze di sangue con il tempo intridono la stoffa e corrodono il variopinto tessuto. Ora posso cantare le sue lodi, ora posso alzare il compianto, ora che parlo a questo drappo che ha ucciso mio padre! Soffro per quanto ho fatto, soffro per il dolore inferto, soffro per tutta la mia stirpe: questa vittoria è infetta, un contagio che nessuno mi potrà invidiare.

«CORO»

Nessuno, fra i mortali, può passare
tutta senza affanno la vita, senza pagare il prezzo.
Ah ah: il dolore ci colpisce e ancora ci colpirà.

«ORESTE»

Ma ascoltate bene, perché io non so come andrà a finire: sono come un auriga che tiene le briglie a cavalli che ormai sono andati fuori pista. Mi trascinano, sono travolto... i miei pensieri senza più freno... E sul mio cuore il Terrore è pronto a cantare, e per la Furia è pronto a danzare... ma finché sono in me proclamo ai miei cari che ho ucciso mia madre per giustizia: aveva ucciso mio padre, era infetta, invisa agli dèi. E questa pozione di audacia – me ne vanto – me l'ha data il profeta pizio, il Lossia: fu lui che mi predisse che se avessi compiuto questa impresa sarei stato libero dalla colpa, e se invece mi fossi tirato indietro... no, non dirò quale sarebbe stata la punizione, non riuscirei ad arrivare a tiro di tanta pena!

E ora guardatemi: sono pronto! Con un ramoscello avvolto nelle bende vado al santuario posto nel cuore del mondo, nella terra del Lossia, dove si dice splenda la luce del fuoco inestinguibile. Fuggo via da questo sangue, via dal mio stesso sangue! Il Lossia mi ordinò di andare soltanto alla sua dimora.

E dico a tutti gli abitanti di Argo di ‹serbare memoria› nel tempo: li chiamo a testimoni di come si svolsero queste sciagure, per ‹quando giungerà› Menelao.

Io vado ora, errabondo, esule dalla mia terra!

‹. . . . . .›
ζῶν καὶ τεθνηκὼς τάσδε κληδόνας λιπών.
«ΧΟ.» ἀλλ' εὖ τ' ἔπραξας, μηδ' ἐπιζευχθῆι‹ς› στόμα
φήμηι πονηρᾶι μηδ' ἐπιγλωσσῶ κακά,
ἐλευθερώσας πᾶσαν Ἀργείων πόλιν,
δυοῖν δρακόντοιν εὐπετῶς τεμὼν κάρα.
«ΟΡ.» ἆ ἆ·
σμοιαὶ γυναῖκες αἵδε Γοργόνων δίκην
φαϊοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι
πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ' ἂν μείναιμ' ἐγώ.
ΧΟ. τίνες σε δόξαι, φίλτατ' ἀνθρώπων πατρί,
στροβοῦσιν; ἴσχε, μὴ φοβοῦ, νικῶν πολύ.
ΟΡ. οὐκ εἶσι δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί·
σαφῶς γὰρ αἵδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες.
ΧΟ. ποταίνιον γὰρ αἷμά σοι χειροῖν ἔτι·
ἐκ τῶνδέ τοι ταραγμὸς εἰς φρένας πίτνει.
ΟΡ. ἄναξ Ἄπολλον, αἵδε πληθύουσι δή,
κἀξ ὀμμάτων στάζουσι νᾶμα δυσφιλές.
ΧΟ. εἷς σοι καθαρμός· Λοξίας δὲ προσθιγών
ἐλεύθερόν σε τῶνδε πημάτων κτίσει.
ΟΡ. ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὁρῶ·
ἐλαύνομαι δὴ κοὐκέτ' ἂν μείναιμ' ἐγώ.
ΧΟ. ἀλλ' εὐτυχοίης, καί σ' ἐποπτεύων πρόφρων
θεὸς φυλάσσοι καιρίοισι συμφοραῖς.

— ὅδε τοι μελάθροις τοῖς βασιλείοις

‹...› Che viva o che muoia lascio di me questa fama.
«CORIFEA»
Ma è stato giusto il tuo gesto! Non incatenarti la lingua con parole maligne: non pronunciare parole di disgrazia! Hai liberato tutta la città di Argo; hai tagliato con un solo colpo, bene assestato, la testa alle due serpi.
«ORESTE»
Ah ah!
Quali femmine sono mai queste? Come le Gorgoni hanno nere le vesti, intricate le chiome di fitti serpenti: non posso più rimanere qui, io!
CORIFEA
Quali visioni ti sconvolgono? Tra tutti sei il figlio al padre più caro! Coraggio, non aver paura: la tua è stata una grande vittoria!
ORESTE
Non è una visione questa che mi strazia! Le vedo bene: sono le cagne furiose della madre!
CORIFEA
Hai ancora le mani insanguinate. È per questo che sei scosso, e la tua mente è sconvolta.
ORESTE
Apollo, signore! Eccole, sono qui, sono sempre di più e dai loro occhi cola un umore ripugnante.
CORIFEA
Per te c'è una sola purificazione: il tocco del Lossia e sarai libero da queste pene.
ORESTE
Voi no, non le vedete; ma io le vedo! Mi cacciano: non posso più restare qui, io.
CORIFEA
Va' allora, e abbi fortuna: vegli su di te benigno il dio e ti protegga per tempi migliori.

CORO
Nella casa regale

τρίτος αὖ χειμὼν πνεύσας γονίας ἐτελέσθη.
παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν
μόχθοι τάλανες {τε Θυέστου}·
δεύτερον ἀνδρὸς βασίλεια πάθη,
λουτροδάϊκτος δ' ὤλετ' Ἀχαιῶν πολέμαρκος ἀνήρ·
νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν σωτήρ – ἢ μόρον εἴπω;
ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
μετακοιμισθὲν μένος Ἄτης;

questa è la terza tempesta che travolge la stirpe. Ora tutto è compiuto.
Un pasto con le carni dei figli: così cominciarono
le miserande sventure {di Tieste}.
Poi venne lo strazio di un uomo, del re:
sgozzato nel bagno morì il condottiero degli Achei.
Ora, infine, è arrivata la terza... dovrei dire salvezza o rovina?
Quando mai finirà, quando si placherà,
e avrà pace la furia di Ate?

ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ

EUMENIDI

Ἀριστοφάνους γραμματικοῦ ἡ ὑπόθεσις

Ὀρέστης ἐν Δελφοῖς περιεχόμενος ὑπὸ τῶν Ἐρινύων βουλῇι Ἀπόλλωνος παρεγένετο εἰς Ἀθήνας εἰς τὸ ἱερὸν τῆς Ἀθηνᾶς· ἧς βουλῇι νικήσας κατῆλθεν εἰς Ἄργος. τὰς δὲ Ἐρινύας πραῦνασα προσηγόρευσεν Εὐμενίδας. παρ' οὐδετέρωι κεῖται ἡ μυθοποιία.

τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα

Πυθιὰς προφῆτις: Ἀπόλλων: Ὀρέστης: Κλυταιμήστρας εἴδωλον: χορὸς Εὐμενίδων: Ἀθηνᾶ: προπομποί.

Argomento di Aristofane grammatico

Oreste si trova a Delfi, perseguitato dalle Erinni, per volere di Apollo si rifugia ad Atene, nel tempio di Atena: quindi per volontà della dea vince sulle Erinni e fa ritorno ad Argo. La dea placa le Erinni e dà loro il nome di Eumenidi. Questa trama mitica non si trova in nessuno degli altri due tragici.

Personaggi del dramma

La profetessa Pizia, Apollo, Oreste, Fantasma di Clitemnestra, coro di Eumenidi, Atena, scorta.

ΠΡΟΦΗΤΙΣ

Πρῶτον μὲν εὐχῆι τῆιδε πρεσβεύω θεῶν
τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν· ἐκ δὲ τῆς Θέμιν,
ἣ δὴ τὸ μητρὸς δευτέρα τόδ' ἕζετο
μαντεῖον, ὡς λόγος τις· ἐν δὲ τῶι τρίτωι
λάχει, θελούσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός,
Τιτανὶς ἄλλη παῖς Χθονὸς καθέζετο
Φοίβη· δίδωσιν δ' ἥ, γενέθλιον δόσιν,
Φοίβωι· τὸ Φοίβης δ' ὄνομ' ἔχει παρώνυμον.
λιπὼν δὲ λίμνην Δηλίαν τε χοιράδα,
κέλσας ἐπ' ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος,
εἰς τήνδε γαῖαν ἦλθε Παρνησσοῦ θ' ἕδρας·
πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα
κελευθοποιοὶ παῖδες Ἡφαίστου, χθόνα
ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην.
μολόντα δ' αὐτὸν κάρτα τιμαλφεῖ λεώς
Δελφός τε, χώρας τῆσδε πρυμνήτης ἄναξ,
τέχνης δέ νιν Ζεὺς ἔνθεον κτίσας φρένα
ἵζει τέταρτον τόνδε μάντιν ἐν θρόνοις·
Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός.
τούτους ‹μ›ὲν εὐχαῖς φροιμιάζομαι θεούς,
Παλλὰς Προναία δ' ἐν λόγοις πρεσβεύεται·
σέβω δὲ νύμφας, ἔνθα Κωρυκὶς πέτρα
κοίλη, φίλορνις, δαιμόνων ἀναστροφαί·
Βρόμιος ἔχει τὸν χῶρον, οὐδ' ἀμνημονῶ,

PROFETESSA

Innanzi a tutto con questa preghiera fra tutti gli dèi la prima profetessa, Terra, io venero. E dopo di lei Themis, che con la madre, per seconda – a quanto si dice – sedeva sul trono della profezia; e poi toccò per terza a un'altra Titanide – erano d'accordo, non ci fu violenza – e la figlia della Terra sedette sul trono: Febe. Fu lei a concedere a Febo il potere profetico, come dono natale.

Da Febe, Febo prese il nome. A Delo lasciò il terreno palustre, lasciò gli scogli, e approdò alle coste e ai porti di Pallade: giunse a questa terra e trovò dimora sul monte Parnaso.

Grande onore fecero al dio i figli di Efesto: lo accompagnarono, gli aprirono la via, e bonificarono quella terra che era selvaggia. Al suo arrivo il dio fu festeggiato solennemente dal popolo e da Delfo che era il sovrano, al governo di quella terra. E Zeus insediò nel dio, nella sua mente, l'arte mantica: quarto profeta ora lui siede sul trono. E il Lossia è interprete di Zeus, suo padre.

Questi dèi per primi nelle mie preghiere io voglio cantare, e poi a Pallade Pronaia con le mie parole voglio rendere onore; e alle ninfe, che stanno nel roccioso antro Coricio, dove vivono gli uccelli e gli dèi tornano spesso. Bromio è signore del luogo – non lo dimentico:

ἐξ οὗτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεός,
λαγῶ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον·
Πλειστοῦ τε πηγὰς καὶ Ποσειδῶνος κράτος
καλοῦσα καὶ τέλειον ὕψιστον Δία
ἔπειτα μάντις εἰς θρόνους καθιζάνω.
καὶ νῦν τυχεῖν με τῶν πρὶν εἰσόδων μακρῷ
ἄριστα δοῖεν· κεἰ πάρ' Ἑλλήνων τινές,
ἴτων πάλωι λαχόντες, ὡς νομίζεται·
μαντεύομαι γὰρ ὡς ἂν ἡγῆται θεός.

—

ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν
πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου,
ὡς μήτε σωκεῖν μήτέ μ' ἀκταίνειν στάσιν·
τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκείαι σκελῶν.
δείσασα γὰρ γραῦς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὖν.
ἐγὼ μὲν ἕρπω πρὸς πολυστεφῆ μυχόν·
ὁρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῶι μὲν ἄνδρα θεομυσῆ
ἕδρας ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι
στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδὲς ξίφος
ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον
λήνει μεγίστωι σωφρόνως ἐστεμμένον,
ἀργῆτι μαλλῶι· τῆιδε γὰρ τρανῶς ἐρῶ.
πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
εὕδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος –
οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω·
οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.
εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
αὗται· μέλαιναι δ', εἰς τὸ πᾶν βδελύκτροποι,
ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν,
ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα·
καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα
φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας.

da là il dio mosse con il suo esercito di baccanti, per straziare Penteo, braccandolo a morte come una lepre.

E le fonti del Plisto e la potenza di Poseidone ancora io invoco; e l'altissimo Zeus che tutto compie: come sua interprete io siedo su questo seggio.

E ora gli dèi mi concedano fortuna, che mi vada meglio rispetto a quelli che sono entrati qui prima: se sono arrivati dei Greci, entrino tirando a sorte il loro turno, come di rito: io darò profezia come il dio mi insegna.

—

Tremende parole, tremenda visione davanti ai miei occhi! Via, mi scaccia via dalla dimora del Lossia. Non ho più forza, non sto in piedi: corro piegata, appoggiandomi alle mani... le gambe non mi sostengono... è niente una vecchia impaurita, è debole come un bimbo.

Ecco mi trascino fino al recesso del tempio ornato con sacre corone: vedo là, sull'omphalos, un uomo odioso agli dèi. E là come un supplice... le mani gocciano sangue... ha in mano una spada che da poco ha colpito... ha un lungo, lungo ramo d'ulivo, e, come di rito, il ramo è avvolto in una lunga, lunga benda di candida lana. Lo vedo: è certo, questo che dico! E di fronte a quell'uomo ecco uno strano gruppo di donne, appoggiate ai sedili, dorme. No, non donne sono, ma Gorgoni piuttosto direi.

Ma no, neppure alle Gorgoni assomigliano! Una volta ho visto dipinte le Arpie che portavano via il pasto a Fineo: queste sono senz'ali, ma ci assomigliano. Sono nere, ripugnanti, russano – irregolare è il loro respiro: dai loro occhi cola un orrido umore. E quelle vesti! Davanti alle statue degli dèi non è lecito portarle e neppure fra gli uo-

τὸ φῦλον οὐκ ὄπωπα τῆσδ' ὁμιλίας,
οὐδ' ἥτις αἶα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος
τρέφουσ' ἀνατεὶ μὴ μεταστένειν πόνον.
τἀντεῦθεν ἤδη τῶνδε δεσπότηι δόμων
αὐτῶι μελέσθω Λοξίαι μεγασθενεῖ·
ἰατρόμαντις δ' ἐστὶ καὶ τερασκόπος
καὶ τοῖσιν ἄλλοις δωμάτων καθάρσιος.

—

ΟΡΕΣΤΗΣ

ἄναξ Ἄπολλον, οἶσθα μὲν τὸ μὴ ἀδικεῖν·
ἐπεὶ δ' ἐπίστāι, καὶ τὸ μὴ ἀμελεῖν μάθε.
σθένος δὲ ποιεῖν εὖ φερέγγυον τὸ σόν.

ΑΠΟΛΛΩΝ

οὗτοι προδώσω, διὰ τέλους δέ σοι φύλαξ
ἐγγὺς παρεστώς, καὶ πρόσω δ' ἀποστατῶν,
ἐχθροῖσι τοῖς σοῖς οὐ γενήσομαι πέπων.
καὶ νῦν ἁλούσας τάσδε τὰς μάργους ὁρᾶις –
ὕπνωι πεσοῦσαι δ' αἱ κατάπτυστοι, κόραι
γραῖαι, παλαιαὶ παῖδες, αἷς οὐ μείγνυται
θεῶν τις οὐδ' ἄνθρωπος οὐδὲ θήρ ποτε·
κακῶν δ' ἕκατι κἀγένοντ', ἐπεὶ κακόν
σκότον νέμονται Τάρταρόν θ' ὑπὸ χθονός,
μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων –
ὅμως δὲ φεῦγε, μηδὲ μαλθακὸς γένηι.
ἑλῶσι γάρ σε καὶ δι' ἠπείρου μακρᾶς
βιβῶντ' ἀν' αἰεὶ τὴν πλανοστιβῆ χθόνα
ὑπέρ τε πόντον καὶ περιρρύτας πόλεις.
καὶ μὴ πρόκαμνε τόνδε βουκολούμενος
πόνον, μολὼν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν
ἵζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας·
κἀκεῖ δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίους

mini, nelle loro case. Non ho mai visto esseri come questi! Non esiste una terra che si possa augurare di allevare una simile razza senza suo danno, senza pena!

Ma ora il signore di questo tempio dovrà provvedere, il potentissimo Lossia: il suo oracolo guarisce, il prodigio interpreta e ogni dimora per lui è purificata.

—

ORESTE

Apollo, Signore, sai che non ho commesso nulla di ingiusto: lo sai e per questo sappi anche che non puoi non prenderti cura di me. La tua potenza mi garantisce il tuo soccorso efficace.

APOLLO

No, non ti tradirò, fino in fondo ti proteggerò. Sarò con te quando sarò vicino, sarò con te quando sarò lontano; e non sarò tenero con i tuoi nemici.

E ora guarda queste furie: sono già vinte – sono cadute nel sonno le abominate, fanciulle decrepite, antiche bambine con le quali nessuno mai si è unito: nessun dio, nessun uomo, nessuna bestia. Sono nate per il male e abitano la mala ombra e il Tartaro, nel sottosuolo, detestate dagli uomini e dagli dèi dell'Olimpo.

Ma ora fuggi, non cedere alla stanchezza. Ti prenderanno altrimenti, anche se vai nelle vaste terre del continente, dovunque nella terra poserai il tuo passo errante, anche al di là del mare e delle sue città circondate dalle acque.

Non stancarti, anche se aumenta la fatica, finché non arrivi alla città di Pallade. Allora fermati e abbraccia la statua antica della dea: là, grazie ai giudici e a parole che

μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὑρήσομεν
ὥστ' εἰς τὸ πᾶν σε τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων·
καὶ γὰρ κτανεῖν σ' ἔπεισα μητρῷον δέμας.
μέμνησο, μὴ φόβος σε νικάτω φρένας.
σὺ δ', αὐτάδελφον αἷμα καὶ κοινοῦ πατρός,
Ἑρμῆ, φύλασσε· κάρτα δ' ὢν ἐπώνυμος
πομπαῖος ἴσθι, τόνδε ποιμαίνων ἐμόν
ἱκέτην· σέβει τοι Ζεὺς τόδ' ἐκνόμων σέβας
ὁρμώμενον βροτοῖσιν εὐπόμπωι τύχηι.

—

ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑΣ ΕΙΔΩΛΟΝ

εὕδοιτ' ἄν, ὠή· καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ;
ἐγὼ δ' ὑφ' ὑμῶν ὧδ' ἀπητιμασμένη
ἄλλοισιν ἐν νεκροῖσιν, ὧν μὲν ἔκτανον
ὄνειδος ἐν φθιτοῖσιν οὐκ ἐκλείπεται,
αἰσχρῶς δ' ἀλῶμαι, προυννέπω δ' ὑμῖν ὅτι
ἔχω μεγίστην αἰτίαν κείνων ὕπο,
παθοῦσα δ' οὕτω δεινὰ πρὸς τῶν φιλτάτων
οὐδεὶς ὑπέρ μου δαιμόνων μηνίεται
κατασφαγείσης πρὸς χερῶν μητροκτόνων.
ὅρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδίαι σέθεν·
εὕδουσα γὰρ φρὴν ὄμμασιν λαμπρύνεται.
{ἐν ἡμέραι δὲ μοῖρ' ἀπρόσκοπος βροτῶν.}
ἦ πολλὰ μὲν δὴ τῶν ἐμῶν ἐλείξατε,
χοάς τ' ἀοίνους, νηφάλια μειλίγματα,
καὶ νυκτίσεμνα δεῖπν' ἐπ' ἐσχάραι πυρός
ἔθυον, ὥραν οὐδενὸς κοινὴν θεῶν·
καὶ πάντα ταῦτα λὰξ ὁρῶ πατούμενα,
ὃ δ' ἐξαλύξας οἴχεται νεβροῦ δίκην,
καὶ ταῦτα κούφως· ἐκ μέσων ἀρκυστάτων
ὥρουσεν, ὑμῖν ἐγκατιλλώψας μέγα.

incantano, troveremo il modo perché cessi per sempre questa tua pena.

Sono stato io a convincerti a colpire a morte il corpo di tua madre: ricordatene perché il terrore non deve vincere sulla tua ragione.

E tu fratello mio, sangue del mio sangue, figlio del mio stesso padre, tu Hermes proteggilo: sii davvero, come dice il tuo nome, la Guida di questo mio supplice e conducilo. Zeus rispetta gli esuli e l'aura di questo rispetto si irradia fra gli uomini sul soffio della buona fortuna.

—

FANTASMA DI CLITEMNESTRA

Dormite eh, dormite bene, voi! Ma che bisogno c'è qui di qualcuno che dorme?

Io per colpa vostra sono disprezzata tra gli altri morti: ho ucciso e tra i defunti non mi viene risparmiato nessun oltraggio.

Io vado errando vergognosamente, e vi dico che sono loro a imputarmi le peggiori accuse.

Io, che ho subìto questo delitto tremendo da chi mi era più caro al mondo, io, uccisa da mani matricide! E nessuno degli dèi è sdegnato per questo!

Tu guarda queste mie ferite, guardale con gli occhi del cuore! Quando la mente dorme, il suo occhio lampeggia dal profondo e vede più chiaro (alla luce del giorno il destino dei mortali non si lascia scrutare).

Eppure molte volte siete venute a lambire il liquido delle mie offerte, libami senza vino, miele schietto e banchetti notturni ho sacrificato per voi sul fuoco dell'altare, nell'ora della notte, in quell'ora tutta vostra che non dividete con nessuno degli altri dèi. Tutto questo – ora vedo – voi lo calpestate; e intanto lui è sfuggito dalla rete e se ne è andato come un cerbiatto, senza sforzo: dall'intrico della rete è balzato via, facendosi beffe di voi.

ἀκούσαθ', ὡς ἔλεξα τῆς ἐμῆς περὶ
ψυχῆς· φρονήσατ' ὦ κατὰ χθονὸς θεαί·
ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμήστρα καλῶ.

ΧΟΡΟΣ

(μυγμός)

ΚΛ. μύζοιτ' ἄν, ἀνὴρ δ' οἴχεται φεύγων πρόσω·
†φίλοις γάρ εἰσιν οὐκ ἐμοῖς† προσίκτορες.

ΧΟ. (μυγμός)

ΚΛ. ἄγαν ὑπνώσσεις, κοὐ κατοικτίζεις πάθος·
φονεὺς δ' Ὀρέστης τῆσδε μητρὸς οἴχεται.

ΧΟ. (ὠγμός)

ΚΛ. ὤζεις, ὑπνώσσεις· οὐκ ἀναστήσηι τάχος;
τί σοι τέτακται πρᾶγμα πλὴν τεύχειν κακά;

ΧΟ. (ὠγμός)

ΚΛ. Ὕπνος Πόνος τε, κύριοι ξυνωμόται,
δεινῆς δρακαίνης ἐξεκήραναν μένος.

ΧΟ. (μυγμὸς διπλοῦς ὀξύς)
λαβέ. λαβέ.
λαβέ. λαβέ. φράζου.

ΚΛ. ὄναρ διώκεις θῆρα, κλαγγαίνεις δ' ἅπερ
κύων μέριμναν οὔποτ' ἐκλείπων πόνου.
τί δρᾶις; ἀνίστω, μή σε νικάτω πόνος,
μηδ' ἀγνοήσηις πῆμα μαλθαχθεῖσ' ὕπνωι.
ἄλγησον ἦπαρ ἐνδίκοις ὀνείδεσιν·

Ascoltatemi: è della mia vita che io vi parlo! Tornate in voi, dee della terra!
Un sogno, l'ombra di Clitemnestra vi chiama!

CORO

(*mormorìo*)

CLITEMNESTRA

Mormorate voi... e intanto l'uomo è fuggito lontano. †...† ... supplicando...

CORO

(*mormorìo*)

CLITEMNESTRA

Dormi ancora, profondamente; spietata tu, non soffri per il mio dolore! Oreste, il mio assassino, lui che ha ucciso sua madre se n'è andato.

CORO

(*gemito*)

CLITEMNESTRA

Gemi tu e continui a dormire. Alzati, presto! Cos'altro hai da fare? Solo questo è il tuo compito: fare del male!

CORO

(*gemito*)

CLITEMNESTRA

Sonno e Fatica: sono potenti e hanno fatto un accordo per fiaccare l'energia del formidabile mostro.

CORO

(*mormorìo, più forte, acuto*)

Prendilo! Prendilo!
Prendilo! Prendilo! Attenta!

CLITEMNESTRA

Insegui la preda nel sogno, latri come un cane che si affanna senza tregua nella sua fatica. Ma che fai? Alzati, non farti vincere dalla fatica e non dimenticare il mio dolore: non farti addolcire dal sonno. Soffri nel cuore:

τοῖς σώφροσιν γὰρ ἀντίκεντρα γίγνεται·
σὺ δ' αἱματηρὸν πνεῦμ' ἐπουρίσασα τῶι,
ἀτμῶι κατισχ‹ν›αίνουσα, νηδύος πυρί,
ἔπου, μάραινε δευτέροις διώγμασιν.

ΧΟ. ἔγειρ', ἔγειρε καὶ σὺ τήνδ', ἐγὼ δὲ σέ.
εὕδεις; ἀνίστω, κἀπολακτίσασ' ὕπνον
ἰδώμεθ' εἴ τι τοῦδε φροιμίου ματᾶι.

— ἰοὺ ἰοὺ πυπάξ· str. 1
ἐπάθομεν, φίλαι –
ἦ πολλὰ δὴ πονοῦσα καὶ μάτην ἐγώ –
ἐπάθομεν πάθος δυσακές, ὦ πόποι,
ἄφερτον κακόν.
ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἴχεται δ' ὁ θήρ·
ὕπνωι κρατηθεὶσ' ἄγραν ὤλεσα.

ἰὼ παῖ Διός· ant. 1
ἐπίκλοπος πέλει,
νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω,
τὸν ἱκέταν σέβων, ἄθεον ἄνδρα καὶ
τοκεῦσιν πικρόν·
τὸν μητραλοίαν δ' ἐξέκλεψας ὢν θεός.
τί τῶνδ' ἐρεῖ τις δικαίως ἔχειν;

ἐμοὶ δ' ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολόν str. 2
ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου
μεσολαβεῖ κέντρωι
ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν·
πάρεστι μαστίκτορος
δαΐου δαμίου
βαρύ τι περίβαρυ κρύος ἔχειν.

sono giusti i miei rimproveri, e per chi intende devono essere un pungolo acuto.
Alitagli addosso il tuo fiato di sangue, torturalo con il tuo respiro, con il fuoco che ti esce dalle viscere; inseguilo, stremalo, incalzalo ancora di più.

CORO
Svegliati! E quest'altra tu sveglia, mentre io sveglio te! Dormi ancora? Alzati! Via, via questo sonno: vediamo se questa prima caccia è stata vana.

– Oh oh:
mie care ecco quanto dobbiamo subire!
– ... subire subire: ho tanto subìto e sofferto, io... –
abbiamo subìto una dolorosissima pena, ah!
Una sciagura insopportabile!
Dalla rete è saltato via con un balzo, è fuggita la mia preda!
Vinta dal sonno ho perso la mia caccia.

Ah! Figlio di Zeus!
Un ladro tu sei!
Tu, un giovane dio, noi dee antichissime hai umiliato,
per fare onore al supplice, a quell'uomo empio e
crudele verso chi l'ha generato.
Il matricida ci hai sottratto: tu, un dio!
Quale giustizia c'è in tutto questo?

Il rimprovero mi è arrivato nel sonno,
mi ha colpito come quando un auriga
pungola il suo cavallo.
Mi ha colpito nella mente, mi ha colpito nelle viscere:
lei mi ha sferzato
crudele, davanti a tutti,
e sento un brivido pesante, ah, troppo pesante.

τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοί, ant. 2
κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον
φονολιβῆ θρόνον
περὶ πόδα, περὶ κάρα·
πάρεστι γᾶς ὀμφαλόν
προσδρακεῖν αἱμάτων
βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.

ἐφεστίωι δὲ μάντις ὢκν› μιάσματι str. 3
μυχὸν ἐχράνατ' αὐτόσσυτος αὐτόκλητος,
παρὰ νόμον θεῶν βρότεα μὲν τίων,
παλαιγενεῖς δὲ Μοίρας φθίσας.

κάμοί τε λυπρός, καὶ τὸν οὐκ ἐκλύσεται· ant. 3
ὑπὸ δὲ γᾶν φυγὼν οὔποτ' ἐλευθεροῦται,
ποτιτρόπαιος ὢν δ' ἔτερον ἐν κάραι
μιάστορ' †ἐκείνου† πάσεται.

ΑΠ. ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος
χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,
μὴ καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργῆστὴν ὄφιν
χρυσηλάτου θώμιγγος ἐξορμώμενον
ἀνῆις ὑπ' ἄλγους μέλανα πλευμόνων ἀφρόν,
ἐμοῦσα θρόμβους οὓς ἀφείλκυσας φόνου.
οὔτοι δόμοισι τοῖσδε χρίμπτεσθαι πρέπει,
ἀλλ' οὗ καρανιστῆρες ὀφθαλμωρύχοι
δίκαι σφαγαί τε, σπέρματός τ' ἀποφθοραὶ
παίδων κακοῦται χλοῦνις, ἠδ' ἀκρωνια‹ί›
λευσμοί τε, καὶ μύζουσιν οἰκτισμὸν πολύν
ὑπὸ ῥάχιν παγέντες. ἆρ' ἀκούετε
οἵας ἑορτῆς ἐστ' ἀπόπτυστοι θεοῖς
στέργηθρ' ἔχουσαι; πᾶς δ' ὑφηγεῖται τρόπος
μορφῆς· λέοντος ἄντρον αἱματορρόφου

Questo sapete fare voi, nuovi dèi,
che avete il potere su tutto, trasgredendo ogni giustizia:
un trono che gronda sangue
da cima a fondo!
Ecco l'omphalos, il centro della terra,
qui, davanti ai tuoi occhi: guarda quale orrenda
macchia di sangue lo imbratta.

Lui, il dio profeta, ora con questa contaminazione
[consumata nella sua dimora
ha profanato il suo recesso: nessuno lo spinse, nessuno
[lo costrinse.
Contro ogni legge divina santificò un misfatto dei mortali,
corrompendo le antichissime Moire.

Per me è stato un dolore, ma l'uomo non si salverà:
può fuggire fin sotto la terra e non sarà mai libero.
Ovunque si volga, sulla sua testa impura
incomberà sempre †su di lui† un dèmone vendicatore.

APOLLO
Fuori! È un ordine, presto fuori da questo tempio! Via dal mio antro profetico! Altrimenti ti prenderà al volo un serpente alato, lucente: una frecciata scoccata dal mio arco d'oro, che ti farà sputare schiuma nera per il dolore, che ti farà vomitare i grumi di sangue che succhi via dai cadaveri.

Non vi è lecito avvicinarvi a questo tempio! Andate dove mozzano teste, dove strappano gli occhi, là dove ci sono processi ed esecuzioni, dove si evirano i ragazzi, ovunque ci siano mutilazioni, lapidazioni, dove le vittime impalate mugghiano con lunghi gemiti. Mi avete sentito? Queste sono le feste di cui vi dilettate, voi abominate da tutti gli dèi!

Il vostro aspetto rivela ciò che siete: esseri come voi dovrebbero abitare nell'antro di un leone sanguinario, e non

οἰκεῖν τοιαύτας εἰκός, οὐ χρηστηρίοις
ἐν τοῖσδε πλησίοισι τρίβεσθαι μύσος.
χωρεῖτ' ἄνευ βοτῆρος αἰπολούμεναι·
ποίμνηι τοιαύτηι δ' οὔτις εὐφιλὴς θεῶν.
ΧΟ. ἄναξ Ἄπολλον, ἀντάκουσον ἐν μέρει.
αὐτὸς σὺ τούτων οὐ μεταίτιος πέλει,
ἀλλ' εἷς τὸ πᾶν ἔπραξας ὡς παναίτιος.
ΑΠ. πῶς δή; τοσοῦτο‹ν› μῆκος ἔκτεινον λόγου.
ΧΟ. ἔχρησας ὥστε τὸν ξένον μητροκτονεῖν;
ΑΠ. ἔχρησα ποινὰς τοῦ πατρὸς πέμψαι· τί μήν;
ΧΟ. κἄπειθ' ὑπέστης αἵματος δέκτωρ νέου;
ΑΠ. καὶ προστραπέσθαι τούσδ' ἐπέστελλον δόμους.
ΧΟ. καὶ τὰς προπομποὺς δῆτα τάσδε λοιδορεῖς;
ΑΠ. οὐ γὰρ δόμοισι τοῖσδε πρόσφοροι μολεῖν.
ΧΟ. ἀλλ' ἔστιν ἥμιν τοῦτο προστεταγμένον –
ΑΠ. τίς ἥδε τιμή; κόμπασον γέρας καλόν.
ΧΟ. τοὺς μητραλοίας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν.
ΑΠ. τί γὰρ γυναικὸς ἥτις ἄνδρα νοσφίσηι;
‹ΧΟ.› οὐκ ἂν γένοιθ' ὅμαιμος αὐθέντης φόνος.
ΑΠ. ἦ κάρτ' ἄτιμα καὶ παρ' οὐδὲν ἠργάσω

trascinare la vostra sozzura in questi luoghi, non contaminare chi accostate nei santuari. Andate via! E non ci sarà un mandriano che vi conduca a quel pascolo: a nessun dio piace una mandria del genere.

CORIFEA
Apollo, signore, ora tocca a te ascoltarmi. Tu non sei solo complice di quanto è accaduto, ma è tutta opera tua: tu sei il colpevole!

APOLLO
Colpevole? Prosegui, spiegati meglio!

CORIFEA
Non è vero che hai fatto una profezia allo straniero ché uccidesse sua madre?

APOLLO
Ho fatto una profezia che ordinava la vendetta per il padre. E allora?

CORIFEA
E poi non l'hai protetto, non l'hai forse difeso per quel sangue appena versato?

APOLLO
Sì, e gli ordinai di rivolgersi a questo tempio, di venire qui.

CORIFEA
E noi lo abbiamo accompagnato: perché ci insulti?

APOLLO
Voi non siete ammesse in questo tempio.

CORIFEA
Ma così ci è stato prescritto: questo dobbiamo fare.

APOLLO
Che cos'è questo incarico? Un bell'onore di cui vantarsi!

CORIFEA
Scacciamo dalle case i matricidi.

APOLLO
E se invece è una donna che ha ucciso il suo uomo, che fate?

‹CORIFEA›
Quello non è un assassinio del medesimo sangue!

APOLLO
Non contano niente per te, non hanno alcun pregio, i

Ἥρας τελείας καὶ Διὸς πιστώματα·
Κύπρις δ' ἄτιμος τῶιδ' ἀπέρριπται λόγωι,
ὅθεν βροτοῖσι γίγνεται τὰ φίλτατα.
εὐνὴ γὰρ ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ μόρσιμος
ὅρκου 'στὶ μείζων, τῆι δίκηι φρουρουμένη.
εἰ τοῖσιν οὖν κτείνουσιν ἀλλήλους χαλᾶις
τὸ μὴ τίνεσθαι μηδ' ἐποπτεύειν κότωι,
οὔ φημ' Ὀρέστην σ' ἐνδίκως ἀνδρηλατεῖν·
τὰ μὲν γὰρ οἶδα κάρτά σ' ἐνθυμουμένην,
τὰ δ' ἐμφανῶς πράσσουσαν ἡσυχαίτερα.
δίκας δὲ Παλλὰς τῶνδ' ἐποπτεύσει θεά.

ΧΟ. τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον οὔ τι μὴ λίπω ποτέ.

ΑΠ. σὺ δ' οὖν δίωκε καὶ πόνον πλείω τίθου.

ΧΟ. τιμὰς σὺ μὴ ξύντεμνε τὰς ἐμὰς λόγωι.

ΑΠ. οὐδ' ἂν δεχοίμην ὥστ' ἔχειν τιμὰς σέθεν.

ΧΟ. μέγας γὰρ ἔμπας πὰρ Διὸς θρόνοις λέγηι.
ἐγὼ δ', ἄγει γὰρ αἷμα μητρῶιον, δίκας
μέτειμι τόνδε φῶτα κἀκκυνηγέσω.

ΑΠ. ἐγὼ δ' ἀρήξω τὸν ἱκέτην τε ῥύσομαι·
δεινὴ γὰρ ἐν βροτοῖσι κἀν θεοῖς πέλει
τοῦ προστροπαίου μῆνις, εἰ προδῶι σφ' ἑκών.

—

ΟΡ. ἄνασσ' Ἀθάνα, Λοξίου κελεύμασιν
ἥκω· δέχου δὲ πρευμενῶς ἀλάστορα,
οὐ προστρόπαιον οὐδ' ἀφοίβαντον χέρα,
ἀλλ' ἀμβλὺν ἤδη προστετριμμένον τε πρὸς
ἄλλοισιν οἴκοις καὶ πορεύμασιν βροτῶν.

riti nuziali di Era, i patti di fedeltà suggellati da Zeus. E anche la Cipride dea non onori, la sdegni con queste parole, lei che ai mortali concede i più dolci piaceri. L'amore che unisce l'uomo e la donna è siglato dal destino, vale di più di un giuramento, è sotto la custodia di Dike. Se usi indulgenza verso la sposa che uccide lo sposo, se non vuoi punirla né colpirla con la tua ira, io dico che la tua persecuzione di Oreste non è nel segno di Dike.

Vedo che alcuni assassinii ti agitano molto; per altri – è chiaro – non ti dai pena, te ne stai quieta: ma sul giudizio di questi veglierà la Pallade dea.

CORO
Quell'uomo, io, non lo mollerò mai.

APOLLO
E perseguitalo, inseguilo allora: datti ancora più pena.

CORO
Questo è il mio compito, il mio privilegio: non puoi infrangerlo con le tue parole!

APOLLO
Io non accetterei mai un tale privilegio!

CORO
Si dice che tu sia un dio importante, che siedi accanto al trono di Zeus. Ma io, inseguendo il sangue della madre, devo far giustizia di quest'uomo, braccarlo io devo.

APOLLO
E io andrò in soccorso a quel supplice, e lo salverò. Formidabile fra i mortali e fra gli dèi è l'ira del supplice: io non posso consentire di tradirlo!

—

ORESTE
Atena, signora, per ordine del Lossia qui sono giunto: accoglimi benevolmente! Sono perseguitato dal dèmone vendicatore, ma non porto contaminazione, la mia mano non è impura.

Mi sono stremato vagabondando per molte case, fre-

ὅμοια χέρσον καὶ θάλασσαν ἐκπερῶν,
σώιζων ἐφετμὰς Λοξίου χρηστηρίους,
πρόσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σὸν θεά·
αὐτοῦ φυλάσσων ἀναμενῶ τέλος δίκης.

ΧΟ. εἶέν· τόδ' ἐστὶ τἀνδρὸς ἐκφανὲς τέκμαρ·
ἔπου δὲ μηνυτῆρος ἀφθέγκτου φραδαῖς·
τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρόν
πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκμαστεύομεν.
πολλοῖς δὲ μόχθοις ἀνδροκμῆσι φυσιᾶι
σπλάγχνον· χθονὸς γὰρ πᾶς πεποίμανται τόπος,
ὑπέρ τε πόντον ἀπτέροις ποτήμασιν
ἦλθον διώκουσ' οὐδὲν ὑστέρα νεώς.
καὶ νῦν ὅδ' ἐνθάδ' ἐστί που καταπτακών·
ὀσμὴ βροτείων αἱμάτων με προσγελᾶι.

— ὄρα ὄρα μάλ' αὖ· λεῦσσε τό‹πο›ν πάνται,
μὴ λάθηι φύγδα βὰς {ὁ} ματροφόνος ἀτίτας.
ὅδ' †ταὖτε γοῦν† ἀλκὰν ἔχων
περὶ βρέτει πλεχθεὶς θεᾶς ἀμβρότου
ὑπόδικος θέλει γενέσθαι χρεῶν.
τὸ δ' οὐ πάρεστιν· αἷμα μητρῶιον χαμαί
δυσαγκόμιστον, παπαῖ·
τὸ διερὸν πέδοι χύμενον οἴχεται.
ἀλλ' ἀντιδοῦναι δεῖ σ' ἀπὸ ζῶντος ῥοφεῖν
ἐρυθρὸν ἐκ μελέων πελανόν, ἀπὸ δὲ σοῦ
βοσκὰν φεροίμαν πώματος δυσπότου·
καὶ ζῶντά σ' ἰσχνάνασ' ἀπάξομαι κάτω,
ἀντίποιν' ὡς τίνηις ματροφόνου δύας.
ὄψηι δὲ κεἴ τις ἄλλος ἤλιτεν βροτῶν
ἢ θεὸν ἢ ξένον
τιν' ἀσεβῶν ἢ τοκέας φίλους,

quentando molte genti; ho passato tutte le terre e anche il mare, osservando gli ordini profetici del Lossia, e ora giungo al tuo tempio, davanti alla tua statua, o dea: sotto la tua protezione attendo il compimento della giustizia.

CORIFEA
Ecco! Questa è una traccia chiara del nostro uomo. Segui gli indizi di questo muto segnale: il cerbiatto è ferito e io come un cane succhio le gocce di sangue. Che fatica! Ansimi, spasmi atroci nelle mie viscere! Ho vagato per tutta la terra, per ogni dove: sopra il mare ho volato, senza avere le ali, l'ho rincorso e nessuna nave è stata più veloce di me.
E ora lui è qui, da qualche parte, acquattato: odore di sangue, odore di sangue mortale, mi fa godere.

– Guarda, guarda! Cerca bene, dappertutto:
non può sfuggirci, non può nascondersi, non può
[scapparsene impunito,
quel matricida.
†Di nuovo† Eccolo! Ha trovato di nuovo un soccorso
abbracciando la statua di una dea immortale.
Vuole essere giudicato qui per ciò che a noi spetta, che a
[noi deve.
Ma questo non è possibile! Il sangue della madre versato,
il sangue che ha bagnato la terra
non si riscatta, no!
Il sangue penetra nella terra e scompare:
devi ripagarmi facendomi succhiare, da vivo, il tuo sangue,
rosso libame delle tue carni. Di te
voglio nutrirmi, bevendo il tuo imbevibile umore:
ti prosciugherò e poi, ancora vivo, ti trascinerò sotto terra,
così mi ripagherai dello strazio del matricidio.
E vedrai che se qualcun altro fra gli uomini
ha offeso un dio o un ospite,
se ha mancato di rispetto ai suoi genitori,

ἔχονθ' ἕκαστον τῆς δίκης ἐπάξια.
μέγας γὰρ Ἅιδης ἐστὶν εὔθυνος βροτῶν
ἔνερθε χθονός,
δελτογράφωι δὲ πάντ' ἐπωπᾶι φρενί.

ΟΡ. ἐγὼ διδαχθεὶς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι
†πολλοὺς καθαρμούς,† καὶ λέγειν ὅπου δίκη
σιγᾶν θ' ὁμοίως· ἐν δὲ τῶιδε πράγματι
φωνεῖν ἐτάχθην πρὸς σοφοῦ διδασκάλου.
βρίζει γὰρ αἷμα καὶ μαραίνεται χερός,
μητροκτόνον μίασμα δ' ἔκπλυτον πέλει,
ποταίνιον γὰρ ὂν πρὸς ἑστίαι θεοῦ
Φοίβου καθαρμοῖς ἠλάθη χοιροκτόνοις.
πολὺς δέ μοι γένοιτ' ἂν ἐξ ἀρχῆς λόγος,
ὅσοις προσῆλθον ἀβλαβεῖ ξυνουσίαι·
χρόνος καθαίρει πάντα γηράσκων ὁμοῦ.
καὶ νῦν ἀφ' ἁγνοῦ στόματος εὐφήμως καλῶ
χώρας ἄνασσαν τῆσδ' Ἀθηναίαν ἐμοί
μολεῖν ἀρωγόν· κτήσεται δ' ἄνευ δορός
αὐτόν τε καὶ γῆν καὶ τὸν Ἀργεῖον λεών
πιστὸν δικαίως εἰς τὸ πᾶν τε σύμμαχον.
ἀλλ' εἴτε χώρας ἐν τόποις Λιβυστικῆς
Τρίτωνος ἀμφὶ χεῦμα γενεθλίου πόρου
τίθησιν ὀρθὸν ἢ κατηρεφῆ πόδα
φίλοις ἀρήγουσ', εἴτε Φλεγραίαν πλάκα
θρασὺς ταγοῦχος ὡς ἀνὴρ ἐπισκοπεῖ,
ἔλθοι – κλύει δὲ καὶ πρόσωθεν ὢν θεός –
ὅπως γένοιτο τῶνδ' ἐμοὶ λυτήριος.

ΧΟ. οὔτοι σ' Ἀπόλλων οὐδ' Ἀθηναίας σθένος
ῥύσαιτ' ἂν ὥστε μὴ οὐ παρημελημένον
ἔρρειν, τὸ χαίρειν μὴ μαθόνθ' ὅπου φρενῶν,
ἀναίματον βόσκημα δαιμόνων σκιά‹ν›.
οὐδ' ἀντιφωνεῖς, ἀλλ' ἀποπτύεις λόγους,

vedrai che laggiù paga la giusta pena.
Potente giudice dei mortali è Ade,
là sotto la terra,
e sorveglia ogni cosa: tutto è inciso a chiare lettere nella [sua mente.

ORESTE
Molto ho imparato dalle mie sciagure e ora so cosa fare: †...†, so parlare quando è giusto e quando è giusto tacere; ma in questa circostanza mi è stato ordinato di parlare da parte di un maestro molto sapiente.

Il sangue è placato, sbiadite le macchie dalle mie mani. La contaminazione del matricidio è tutta lavata; era ancora fresca la macchia quando presso la dimora del dio Febo fu cancellata con riti di purificazione: un piccolo maiale fu sacrificato.

Troppo lungo sarebbe per me risalire all'inizio della storia, raccontare quanta gente ho incontrato senza subire o far loro offesa. Ma il tempo passa e purifica ogni cosa.

E ora con bocca pura, devotamente invoco la sovrana di questa terra: Atena vienimi in aiuto! Senza battaglie la dea potrà conquistare me, la mia terra e il popolo di Argo, e saremo per sempre fedeli al suo fianco. In qualsiasi luogo della terra si trovi ora la dea, nei paesi di Libia, presso la corrente del fiume natale Tritone, a portare soccorso ai suoi protetti apertamente o in segreto, anche se sta sorvegliando la piana Flegrea come un comandante coraggioso, venga qui – è una dea e mi può sentire anche se è lontana! – venga a liberarmi da queste pene!

CORO
Né Apollo né la potenza di Atena ti potranno salvare, fintantoché non sarai perduto, abbandonato, rovinato, senza più sapere dove stia nessuna gioia del cuore: finché non sarai dissanguato dai dèmoni, ridotto a un'ombra.

Non rispondi? Disdegni le mie parole? Sappi che

ἐμοὶ τραφείς τε καὶ καθιερωμένος;
καὶ ζῶν με δαίσεις οὐδὲ πρὸς βωμῶι σφαγείς·
ὕμνον δ' ἀκούσηι τόνδε δέσμιον σέθεν.

— ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ μοῦσαν στυγερὰν
ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν
λέξαι τε λάχη τὰ κατ' ἀνθρώπους
ὡς ἐπινωμᾶι στάσις ἀμή.
εὐθυδίκαιοι δ' οἰόμεθ' εἶναι·
τοὺς μὲν καθαρὰς ‹καθαρῶς› χεῖρας προνέμοντας
οὔτις ἐφέρπει μῆνις ἀφ' ἡμῶν,
ἀσινὴς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ·
ὅστις δ' ἀλιτὼν ὥσπερ ὅδ' ἀνὴρ
χεῖρας φονίας ἐπικρύπτει,
μάρτυρες ὀρθαὶ τοῖσι θανοῦσιν παραγιγνόμεναι
πράκτορες αἵματος αὐτῶι τελέως ἐφάνημεν.

μᾶτερ ἃ μ' ἔτικτες, ὦ str. 1
μᾶτερ Νύξ, ἀλαοῖσι καὶ δεδορκόσιν ποινάν,
κλῦθ'· ὁ Λατοῦς γὰρ ἵνίς μ' ἄτιμον τίθησιν
τόνδ' ἀφαιρούμενος πτῶκα, ματρῶιον ἅγ-
νισμα κύριον φόνου.

ἔπι δὲ τῶι τεθυμένωι ephymn.
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορά, φρενοδαλής
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μιγκτος, αὐονὰ βροτοῖς.

τοῦτο γὰρ λάχος διαν- ant. 1
ταία Μοῖρ' ἐπέκλωσεν ἐμπέδως ἔχειν· θνατῶν
τοῖσιν αὐτουργίαι ξυμπαγῶσιν μάταιοι,

per me sei stato allevato e a me sei consacrato. Vivo sarai il mio pasto: non dovrò neppure sgozzarti sull'altare. Ascolta il mio canto, canto di incanto.

– Su iniziamo la danza! Un'orrida musica
facciamo risuonare
cantando le sorti che agli uomini
assegna la nostra schiera.
Giustiziere perfette, questo noi siamo:
chi tende ‹puramente› pure le mani
non incorre nella nostra ira,
e incolume attraversa tutta la vita.
Ma per chi è colpevole, come quest'uomo,
e nasconde mani imbrattate di sangue,
noi testimoni, garanti di giustizia di fronte ai morti
appariamo, a chiedere il debito di sangue: inesorabili.

Oh madre che mi hai generato, oh
Notte, madre mia, per il castigo di chi vede la luce e di chi [più non vede,
ascoltami! Il figlio di Latona mi disonora,
sottraendomi questa preda che fugge,
la vittima che può espiare l'assassinio materno.

E per la vittima sacrificale
questo canto – delirio
follia frenesia –
inno di Erinni si innalza,
canto che incatena la mente. Canto senza
suono di cetra, che annienta la stirpe mortale.

Questo compito Moira
inflessibile a noi destinò con fermezza: fra i mortali
chiunque compia dissennati delitti

τοῖς ὁμαρτεῖν, ὅφρ' ἂν γᾶν ὑπέλθηι· θανὼν δ'
οὐκ ἄγαν ἐλεύθερος.

ἔπι δὲ τῶι τεθυμένωι ephymn.
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορά, φρενοδαλής
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μιγκτος, αὐονὰ βροτοῖς.

γιγνομέναισι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη, str. 2
ἀθανάτων δ' ἀπέχειν χέρας, οὐδέ τίς ἐστι
ξυνδα‹ί›τωρ μετάκοινος·
παλλεύκων δὲ πέπλων †ἄμοιρος† ἄκληρος ἐτύχθην
‹– ∪ – × – ∪ –›

δωμάτων γὰρ εἰλόμαν mesod. 1
ἀνατροπάς· ὅταν Ἄρης
τιθασὸς ὢν φίλον ἕληι,
ἐπὶ τόν, ὦ, διόμεναι
κρατερὸν ὄνθ' †ὁμοίως
μαυροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου†.

σπευδόμενος δ' ἀφελεῖν τινα τᾶσδε μερίμνας, ant. 2
θεῶν δ' ἀτέλειαν ἐμαῖσι λιταῖς ἐπικραίνειν,
μηδ' εἰς ἄγκρισιν ἐλθεῖν,
Ζεὺς αἱμοσταγὲς ἀξιόμισον ἔθνος τόδε λέσχας
ἃς ἀπηξιώσατο.

δόξαι δ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναί str. 3
τακόμεναι κατὰ γᾶν μινύθουσιν ἄτιμοι
ἀμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν
ὀρχησμοῖς τ' ἐπιφ‹θ›όνοις ποδός.

da noi viene inseguito, cacciato fin sotto la terra; e da
neppure allora di noi si può liberare. [morto

E per la vittima sacrificale
questo canto – delirio
follia frenesia –
inno di Erinni si innalza,
canto che incatena la mente. Canto senza
suono di cetra, che annienta la stirpe mortale.

Appena nate questa sorte per noi fu decretata:
dagli immortali dobbiamo tenerci lontane, nessuno
siede alla nostra mensa e divide il pasto con noi.
E bianche vesti †per destino† non mi spettano. Così è
[stato stabilito.
‹...›

Devastare le case: questo io voglio!
Quando Ares assassino
in una casa un congiunto uccida,
sull'omicida, ah sì!, ci avventiamo
e per quanto forte sia †comunque
lo roviniamo, ancora sozzo di sangue fresco†.

Ma lui si affanna a sottrarci questa nostra cura,
a non far compiere queste mie litanie,
a non arrivare al verdetto:
ma quella gente che, orrida, gronda sangue
Zeus non accoglie al suo cospetto.

La fama degli uomini, anche se si innalza fino al cielo,
marcisce poi sotto terra e svanisce senza più pregio.
E noi ci avventiamo, velate di nero:
ritmo dell'odio che muove la nostra danza.

μάλα γὰρ οὖν ἁλομένα mesod. 2
ἀνέκαθεν βαρυπετῆ
καταφέρω ποδὸς ἀκμάν –
σφαλερὰ ‹καὶ› τανυδρόμοις
κῶλα – δύσφορον ἄταν.

πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ὑπ' ἄφρονι λύμαι· ant. 3
τοῖον ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσους πεπόταται,
καὶ δνοφεράν τιν' ἀχλὺν κατὰ δώματος
αὐδᾶται πολύστονος φάτις.

μέλει γάρ, εὐμήχανοι str. 4
δὲ καὶ τέλειοι, κακῶν
τε μνάμονες, σεμναί
καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς,
{ἄτιμα} ἀτίετα διόμεναι λάχη
θεῶν διχοστατοῦντ' ἀναλίωι λάπαι,
†δυσοδοπαίπαλα† δερκομένοισι
καὶ δυσομμάτοις ὁμῶς.

τίς οὖν τάδ' οὐχ ἅζεται ant. 4
τε καὶ δέδοικεν βροτῶν,
ἐμοῦ κλύων θεσμόν
τὸν μοιρόκραντον ἐκ θεῶν
δοθέντα τέλεον; ἔπι δέ μοι
γέρας παλαιόν, οὐδ' ἀτιμίας κυρῶ,
καίπερ ὑπὸ χθόνα τάξιν ἔχουσα
καὶ δυσάλιον κνέφας.

ΑΘΗΝΑ

πρόσωθεν ἐξήκουσα κληδόνος βοήν
ἀπὸ Σκαμάνδρου, γῆν καταφθατουμένη,
ἣν δῆτ' Ἀχαιῶν ἄκτορές τε καὶ πρόμοι,

Alto ora salto,
e dall'alto ora giù, verso il basso
slancio il mio passo: di scatto, pesante,
– vacillano le gambe a chi ‹pure› corre
veloce – inesorabile rovina si avventa.

Cade e non sa perché, ormai sragiona:
nube, ombra di tenebra, gli si agita attorno,
nebbia oscura sulla sua casa
si alza dalla gran voce del male.

Questa la nostra cura: e troviamo modo
di portare tenaci a buon fine il nostro impegno; del male
siamo i dèmoni della memoria, noi le dee venerande,
intrattabili per i mortali,
{senza pregio}, senza onore facciamo il nostro dovere,
relegate lontano dagli altri dèi, nella gora priva di sole
†...† orrida per chi vede la luce del sole
come per chi più non vede.

Chi non rispetta il nostro compito?
Chi fra i mortali non trema
se risuona il decreto
che da Moira mi è stato assegnato, dagli dèi
mi è stato affidato perché fosse compiuto?
Antico è il mio privilegio e non mi difetta l'onore,
seppure la mia dimora è sotto la terra,
nella tenebra priva di luce.

ATENA

Da lontano udii una voce alta che mi chiamava: ero sullo Scamandro e mi stavo occupando di quella terra che mi fu assegnata dai signori degli Achei, una parte consistente

τῶν αἰχμαλώτων χρημάτων λάχος μέγα,
ἔνειμαν αὐτόπρεμνον εἰς τὸ πᾶν ἐμοί,
ἐξαίρετον δώρημα Θησέως τόκοις·
ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα,
πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος.
{πώλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον.}
καινὴν δ' ὁρῶσα τήνδ' ὁμιλίαν χθονός
ταρβῶ μὲν οὐδέν, θαῦμα δ' ὄμμασιν πάρα.
τίνες ποτ' ἐστέ; πᾶσι δ' εἰς κοινὸν λέγω,
βρέτας τε τοὐμὸν τῶιδ' ἐφημένωι ξένωι
«ὑμῖν τε· τόνδε μὲν γὰρ ἐν ξένοις λέγω,»
ὑμᾶς δ' ὁμοίας οὐδενὶ σπαρτῶν γένει,
οὔτ' ἐν θεᾶσι πρὸς θεῶν ὁρωμέναις,
οὔτ' οὖν βροτείοις ἐμφερεῖς μορφώμασιν·
λέγειν δ' ἄμομφον ὄντα τοὺς πέλας κακῶς,
πρόσω δικαίων ἥδ' ἀποστατεῖ θέμις.
ΧΟ. πεύσηι τὰ πάντα ξυντόμως, Διὸς κόρη.
ἡμεῖς γάρ ἐσμεν Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα,
Ἀραὶ δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπαὶ κεκλήμεθα.
ΑΘ. γένος μὲν οἶδα κληδόνας τ' ἐπωνύμους.
ΧΟ. τιμάς γε μὲν δὴ τὰς ἐμὰς πεύσηι τάχα.
ΑΘ. μάθοιμ' ἄν, εἰ λέγοι τις ἐμφανῆ λόγον.
ΧΟ. βροτοκτονοῦντας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν.
ΑΘ. καὶ τῶι κτανόντι ποῦ τὸ τέρμα τῆς φυγῆς;
ΧΟ. ὅπου τὸ χαίρειν μηδαμοῦ νομίζεται.
ΑΘ. ἦ καὶ τοιαύτας τῶιδ' ἐπιρροιζεῖς φυγάς;
ΧΟ. φονεὺς γὰρ εἶναι μητρὸς ἠξιώσατο.

del bottino di guerra, che ora è tutta, completamente mia, un dono prezioso per i discendenti di Teseo.

Sono venuta di corsa, senza fermare mai il passo, senza ali e roboava il mio scudo {dopo aver aggiogato a questo carro vigorosi cavalli}. E vedo ora questa novità: questa gente che è arrivata qui nella mia terra; non ho paura, ma sono stupefatta a questa vista.

Chi siete mai? A tutti quanti voi parlo, sia a questo straniero che si tiene stretto alla mia statua, «sia a voi: e parlo certamente a gente forestiera». Non assomigliate a nessuno che mai sia nato sulla terra, e neppure sembrate divinità: non siete simili agli altri dèi. Ma il vostro aspetto non è neppure avvicinabile a quello dei mortali... Ma parlare male di chi ti sta davanti, senza essere stati offesi, non è giusto né lecito.

CORIFEA

Ti dirò tutto immediatamente, figlia di Zeus. Noi siamo le funeste figlie della Notte: Maledizioni è il nostro nome quando stiamo sotto terra.

ATENA

Ho capito chi siete e il senso del vostro nome.

CORIFEA

E ora saprai anche i miei poteri e i miei privilegi.

ATENA

Lo saprò se me lo dici con parole chiare.

CORIFEA

Gli omicidi noi cacciamo dalle loro case.

ATENA

E per chi ha ucciso dove finisce questa fuga?

CORIFEA

In un luogo dove non è concessa nessuna gioia.

ATENA

E anche costui perseguiti e cacci con la tua voce roca?

CORIFEA

Sì: lui osò assassinare sua madre.

ΑΘ. ἀδμὴς ἀνάγκης, ἤ τινος τρέων κότον;
ΧΟ. ποῦ γὰρ τοσοῦτο‹ν› κέντρον ὡς μητροκτονεῖν;
ΑΘ. δυοῖν παρόντοιν ἥμισυς λόγου πάρα.
ΧΟ. ἀλλ᾽ ὅρκον οὐ δέξαιτ᾽ ἄν, οὐ δοῦναι θέλει.
ΑΘ. κλυεῖν δικαίως μᾶλλον ἢ πρᾶξαι θέλεις.
ΧΟ. πῶς δή; δίδαξον· τῶν σοφῶν γὰρ οὐ πένηι.
ΑΘ. ὅρκοις τὰ μὴ δίκαια μὴ νικᾶν λέγω.
ΧΟ. ἀλλ᾽ ἐξέλεγχε· κρῖνε δ᾽ εὐθεῖαν δίκην.
ΑΘ. ἦ κἀπ᾽ ἐμοὶ τρέποιτ᾽ ἂν αἰτίας τέλος;
ΧΟ. πῶς δ᾽ οὔ, σεβούσηι γ᾽ ἄξι᾽ ἀντ᾽ ἐπαξίων;
ΑΘ. τί πρὸς τάδ᾽ εἰπεῖν ὦ ξέν᾽ ἐν μέρει θέλεις;
λέξας δὲ χώραν καὶ γένος καὶ ξυμφορὰς
τὰς σάς, ἔπειτα τῶνδ᾽ ἀμυνάθου ψόγον,
εἴπερ πεποιθὼς τῆι δίκηι βρέτας τόδε
ἦσαι φυλάσσων ἑστίας ἀμῆς πέλας
σεμνὸς προσίκτωρ ἐν τρόποις Ἰξίονος.
τούτοις ἀμείβου πᾶσιν εὐμαθές τί μοι.
ΟΡ. ἄνασσ᾽ Ἀθάνα, πρῶτον ἐκ τῶν ὑστάτων
τῶν σῶν ἐπῶν μέλημ᾽ ἀφαιρήσω μέγα.
οὐκ εἰμὶ προστρόπαιος, οὐδ᾽ ἔχων μύσος
πρὸς χειρὶ τῆμῆι τὸ σὸν ἐφεζόμην βρέτας·

ATENA
Chi lo costrinse? L'ira di qualcuno lo faceva temere?
CORIFEA
Dove mai esiste un pungolo così forte da spingere al matricidio?
ATENA
Siete in due qui, e io ho sentito parlare solo una parte.
CORIFEA
Ma questo non vuole accettare patti, né farne.
ATENA
Vuoi dirti giusta piuttosto che agire secondo giustizia?
CORIFEA
E come? Insegnamelo tu che non difetti certo di sapienza.
ATENA
Io dico che non ci sono patteggiamenti che possano far prevalere l'ingiustizia.
CORIFEA
Allora indaga, e poi darai il giusto verdetto.
ATENA
Capisco bene? Rimettete a me l'esito del processo?
CORIFEA
E perché no? Ate, che onori quanto degnamente ci spetta.
ATENA
E tu cosa vuoi dire, per parte tua, straniero? Dimmi qual è il tuo paese, la tua gente, quali sono le tue disgrazie, e poi difenditi dall'accusa di queste, dato che confidando nella giustizia ti tieni stretto alla mia statua, vicino alla mia dimora: supplice sacro allo stesso modo di Issione. Rispondi a tutte queste domande cosicché io possa sapere.
ORESTE
Atena, signora, per prima cosa cancella la grave preoccupazione che trapela dalle tue ultime parole. Non sono un colpevole che viene qui a supplicare: queste mani con

τεκμήριον δὲ τῶνδέ σοι λέξω μέγα.
ἄφθογγον εἶναι τὸν παλαμναῖον νόμος,
ἔστ' ἂν πρὸς ἀνδρὸς αἵματος καθαρσίου
σφαγαὶ καθαιμάξωσι ν«ε»οθηλοῦ‹ς› βοτοῦ·
πάλαι πρὸς ἄλλοις ταῦτ' ἀφιερώμεθα
οἴκοισι, καὶ βοτοῖσι καὶ ῥυτοῖς πόροις.
ταύτην μὲν οὕτω φροντίδ' ἐκποδὼν λέγω·
γένος δὲ τοὐμὸν ὡς ἔχει πεύσῃ τάχα.
Ἀργεῖός εἰμι, πατέρα δ' ἱστορεῖς καλῶς,
Ἀγαμέμνον', ἀνδρῶν ναυβατῶν ἁρμόστορα,
ξὺν ὧι σὺ Τροίαν ἄπολιν Ἰλίου πόλιν
ἔθηκας. ἔφθιθ' οὗτος οὐ καλῶς, μολών
εἰς οἶκον, ἀλλά νιν κελαινόφρων ἐμή
μήτηρ κατέκτα, ποικίλοις ἀγρεύμασιν
κρύψασ', ἃ λουτρῶν ἐξεμαρτύρει φόνον.
κἀγὼ κατελθών, τὸν πρὸ τοῦ φεύγων χρόνον,
ἔκτεινα τὴν τεκοῦσαν, οὐκ ἀρνήσομαι,
ἀντικτόνοις ποινῆσι φιλτάτου πατρός.
καὶ τῶνδε κοινῆι Λοξίας μεταίτιος,
ἄλγη προφωνῶν ἀντίκεντρα καρδίαι,
εἰ μή τι τῶνδ' ἔρξοιμι τοὺς ἐπαιτίους.
σὺ δ' εἰ δικαίως εἴτε μή, κρῖνον δίκην·
πράξας γὰρ ἐν σοὶ πανταχῆι τάδ' αἰνέσω.
ΑΘ. τὸ πρᾶγμα μεῖζον ἤ τις οἴεται τόδε
βροτὸς δικάζειν· οὐδὲ μὴν ἐμοὶ θέμις
φόνου διαιρεῖν ὀξυμηνίτου‹ς› δίκας,
ἄλλως τε καὶ σὺ μὲν κατηρτυκὼς νόμωι
ἱκέτης προσῆλθες καθαρὸς ἀβλαβὴς δόμοις,
ὁμῶς δ' ἄμομφον ὄντά σ' αἰδοῦμαι πόλει,
αὗται δ' ἔχουσι μοῖραν οὐκ εὐπέμπελον,
καὶ μὴ τυχοῦσαι πράγματος νικηφόρου,
χώραι μεταῦθις ἰὸς ἐκ φρονημάτων
πέδοι πεσὼν ἄφερτος αἰανὴς νόσος.

cui tocco la tua statua non sono macchiate dal delitto. Ti darò una prova sicura di questo che dico. È legge che resti muto l'omicida fintantoché qualcuno non lo purifichi con il sangue puro di un sacrificio di una bestiola appena nata. Già presso altre dimore abbiamo compiuto sacrifici di purificazione con animali e con l'acqua lustrale. Ti dico dunque di liberarti da questo pensiero. E ora ti dirò della mia gente.

Sono di Argo, e tu conosci bene mio padre, Agamennone, condottiero dell'armata navale. Insieme a lui tu hai annientato Ilio: Troia, una città che non è più una città. Lui è morto, e non è stata una bella morte. Tornò a casa, ma mia madre con il suo cuore nero lo uccise, gettandogli addosso una rete insidiosa: io l'ho vista quella rete, la prova del delitto commesso nel bagno.

Allora io ritornai, dopo molto tempo da quando ero andato in esilio, e uccisi colei che mi aveva fatto nascere. Non nego nulla: dovevo fare vendetta del mio amatissimo padre.

E di tutto questo il Lossia fu complice: sentivo nel cuore il pungolo delle sue profezie, le sofferenze che mi minacciava se non avessi agito così contro i colpevoli.

Se il mio atto sia stato giusto oppure no, giudica tu! Per quanto ho fatto mi rimetto comunque alla tua decisione.

ATENA

Il fatto è troppo grave perché si possa affidarne il giudizio agli uomini; ma neppure a me è lecito dare giudizi su questo delitto, giudizi che inaspriscano gli animi.

Per altro tu ti presenti qui dopo aver espletato ogni rito, come supplice puro e senza portare danno al mio tempio e non porti biasimo alla città: per questo ti rispetto. Ma non è facile allontanare costoro e il destino che portano con sé. Perché se non usciranno vittoriose da questa impresa, su questa terra poi cadrà il veleno del loro rancore: insopportabile rovina verrà ad ammorbare questo suolo!

τοιαῦτα μὲν τάδ' ἐστίν· ἀμφότερα, μένειν
πέμπειν τε, †δυσπήματ'† ἀμηνίτως ἐμοί.
ἐπεὶ δὲ πρᾶγμα δεῦρ' ἀπέσκηψεν τόδε,
φόνων δικαστάς, ὁρκίων αἰδουμένους
θεσμόν, τὸν εἰς ἅπαντ' ἐγὼ θήσω χρόνον,
‹. . . . . .›
ὅρκον περῶντας μηδὲν ἐκδίκοις φρεσίν.
ὑμεῖς δὲ μαρτύριά τε καὶ τεκμήρια
καλεῖσθ', ἀρωγὰ τῆς δίκης ὁρκώματα·
κρίνασα δ' ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτατα
ἥξω διαιρεῖν τοῦτο πρᾶγμ' ἐτητύμως.

ΧΟ. νῦν καταστροφαὶ νέων str. 1
θεσμίων, εἰ κρατή-
σει δίκα, δίκας βλάβα,
τοῦδε μητροκτόνου.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερεί-
αι ξυναρμόσει βροτούς,
πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα
πάθεα προσμένει τοκεῦ-
σιν μεταῦθις ἐν χρόνωι.

οὔτε γὰρ βροτοσκόπων ant. 1
μαινάδων τῶνδ' ἐφέρ-
ψει κότος τις ἐργμάτων·
πάντ' ἐφήσω μόρον·
‹σ›πεύσεται δ' ἄλλος ἄλλοθεν, προφω-
νῶν τὰ τῶν πέλας κακά,
λῆξιν ὑπόδυσίν τε μόχθων,
ἄκεά τ' οὐ βέβαια τέμ-
νων {δέ τις} μάταν παρηγορεῖ‹ν›.

Così stanno le cose: comunque in entrambi i casi, accoglienza o rifiuto, †...† la mia decisione non sarà dettata dall'impulso del cuore.

E poiché la situazione si è volta così, sceglierò giudici per questi delitti di sangue, legati da un patto sacro di onore. E questa istituzione rimarrà anche per il tempo a venire,

‹...›

senza violare nessun patto e senza commettere alcuna ingiustizia.

E voi intanto raccogliete testimonianze e altre prove, sulle quali poggiare un verdetto fondato.

Vado a scegliere i migliori tra i cittadini, e tornerò a dirimere questa causa con chiarezza.

CORO
Sconvolgimenti porteranno queste nuove
leggi, se prevarrà
una giustizia a danno di giustizia,
la causa di questo matricida.
Dopo questo atto agli uomini
sarà tutto lecito.
È certo! Molte ferite inferte dagli stessi figli,
molto dolore d'ora in poi
colpirà i genitori.

E noi menadi
che sorvegliamo i mortali
non potremo scagliare la nostra ira su questi misfatti,
dovremo lasciare impunita ogni morte.
E si rivolgeranno chi all'uno chi all'altro, protestando
per i delitti dei loro parenti,
per chiedere tregua e riparo dagli affanni,
ma incerti saranno i rimedi,
vani {...} i consigli.

μηδέ τις κικλησκέτω str. 2
ξυμφορᾶι τετυμμένος
τοῦτ' ἔπος θροούμενος,
"ὦ Δίκα",
"ὦ θρόνοι" τ' "Ἐρινύων".
ταὐτά τις τάχ' ἂν πατήρ
ἢ τεκοῦσα νεοπαθής
οἶκτον οἰκτίσαιτ', ἐπει-
δὴ πίτνει δόμος Δίκας.

ἔσθ' ὅπου τὸ δεινὸν εὖ, ant. 2
καὶ φρενῶν ἐπίσκοπον
δεῖμ' ἄνω καθήμενον·
ξυμφέρει
σωφρονεῖν ὑπὸ στένει.
τίς δὲ μηδὲν ἐν φάει
καρδίας δέος τρέφων –
ἢ πόλις, βροτός θ' ὁμοί-
ως – ἔτ' ἂν σέβοι Δίκαν;

μήτ' ἄναρκτον βίον str. 3
μήτε δεσποτούμενον
αἰνέσηις·
παντὶ μέσωι τὸ κράτος θεὸς ὤπασεν,
ἄλλ' ἄλλαι δ' ἐφορεύει.
ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω·
δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος ὡς ἐτύμως,
ἐκ δ' ὑγιείας
φρενῶν ὁ πᾶσιν φίλος
καὶ πολύευκτος ὄλβος.

εἰς τὸ πᾶν {δέ} σοι λέγω· ant. 3
βωμὸν αἴδεσαι Δίκας,

E nessuno che venga colpito
dalla disgrazia potrà più invocare
e chiamare ad alta voce:
«Dike»
e «Potere delle Erinni».
Qualcuno forse ancora, un padre
o una madre appena colpiti
si lamenterà con questo lamento: ma ormai
è crollata la casa di Dike.

C'è un momento in cui è bene che ci sia terrore,
che la paura stia a guardia dei pensieri
seduta sopra di loro.
Giova
alla saggezza il dolore.
Chi mai, finché sta nella luce,
se non coltiva nessun terrore nel cuore,
chi mai – città o individuo, –
può onorare Dike?

Né l'anarchia nella vita
ma neppure la sudditanza a un padrone
è da apprezzare:
tutto quanto sta nel mezzo il dio favorisce
e in vari modi sorveglia.
Questo è da dire:
dall'empia follia nasce sicura violenza;
da una mente
sana, invece, nasce colei che a tutti è cara,
che tutti si auspicano: la felicità.

Per tutto questo {...} ti dico:
onora l'altare di Dike,

μηδέ νιν
κέρδος ἰδὼν ἀθέωι ποδὶ λάξ ἀτί-
σηις, ποινὰ γὰρ ἐπέσται·
κύριον μένει τέλος.
πρὸς τάδε τις τοκέων σέβας εὖ προτίων
καὶ ξενοτίμους
ἐπιστροφὰς δωμάτων
αἰδόμενός τις ἔστω.

ἑκὼν δ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὤν str. 4
οὐκ ἄνολβος ἔσται·
πανώλεθρος ‹δ'› οὔποτ' ἂν γένοιτο.
τὸν ἀντίτολμον δέ φαμι, παρβάδαν
τὰ πόλλ' ‹ἄγοντ›α παντόφυρτ' ἄνευ δίκας
βιαίως, ξὺν χρόνωι καθήσειν
λαῖφος, ὅταν λάβηι πόνος,
θραυομένας κεραίας.

καλεῖ δ' ἀκούοντας οὐδὲν ‹ἐν› μέσαι ant. 4
δυσπαλεῖ τε δίναι·
γελᾶι δὲ δαίμων ἐπ' ἀνδρὶ θερμῶι,
τὸν οὔποτ' αὐχοῦντ' ἰδὼν ἀμηχάνοις
δύαις λαπαδνὸν οὐδ' ὑπερθέοντ' ἄκραν·
δι' αἰῶνος δὲ τὸν πρὶν ὄλβον
ἔρματι προσβαλὼν Δίκας
ὤλετ' ἄκλαυτος αἴστος.

ΑΘ. κήρυσσε κήρυξ, καὶ στρατὸν κατειργάθου,
ἥ τ' †τοῦν† διάτορος Τυρσηνικὴ
σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πλησθεῖσα
ὑπέρτονον γήρυμα φαινέτω στρατῶι·
πληρουμένου γὰρ τοῦδε βουλευτηρίου
σιγᾶν ἀρήγει καὶ μαθεῖν θεσμοὺς ἐμούς

e mai, in vista
di qualche guadagno, prendilo a calci con piede
sacrilego; dopo sopraggiunge certa la pena,
l'esito resta quello, sicuro.
E oltre a questo il rispetto per i genitori osserva sopra
[ogni cosa,
e il riguardo per l'ospite
che si presenta alla porta della tua casa:
questo sia per te un punto d'onore.

Chi di sua volontà, senza costrizioni, sta nel giusto
non sarà mai infelice:
mai verrà travolto dalla rovina.
Ma chi si ribella, trasgredisce giustizia
e si ‹procura› una caterva di beni, alla rinfusa
con prepotenza raccolti, con il tempo ammainerà
la sua vela: quando l'affanno ti prende
perché l'albero della nave si schianta.

E allora potrà chiamare quell'uomo, e invocare, senza
[che nessuno lo ascolti,
quando ormai sarà preso ‹nel› vortice ineluttabile:
e ride il dèmone per l'uomo irruente
che non può più vantarsi di fronte all'irrimediabile,
che non ha più forze per arrivare alla cresta dell'onda e
[superarla.
Definitivamente la fortuna di prima,
se incoccia contro lo scoglio di Dike,
rovina, annichilita, e non c'è nessun compianto.

ATENA

Araldo, fa' il tuo mestiere! Chiama a raccolta il popolo: †...† dà fiato forte alla tromba dell'annuncio, e alto fa' sentire il suo timbro a tutto il popolo.

Ecco: il consiglio ora è al completo: è opportuno che tutta la città faccia silenzio e senta quali sono le mie di-

πόλιν τε πᾶσαν εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον
καὶ τῶνδ' ὅπως ἂν εὖ καταγνωσθῆι δίκη.
ἄναξ Ἄπολλον, ὧν ἔχεις αὐτὸς κράτει·
τί τοῦδε σοὶ μέτεστι πράγματος λέγε.
ΑΠ. καὶ μαρτυρήσων ἦλθον – ἔστι γὰρ νόμοι
ἱκέτης ὅδ' ἀνὴρ καὶ δόμων ἐφέστιος
ἐμῶν, φόνου δὲ τῶιδ' ἐγὼ καθάρσιος –
καὶ ξυνδικήσων αὐτός· αἰτίαν δ' ἔχω
τῆς τοῦδε μητρὸς τοῦ φόνου. σὺ δ' εἴσαγε
ὅπως ‹τ'› ἐπίσται τήνδε κύρωσον δίκην.
ΑΘ. ὑμῶν ὁ μῦθος – εἰσάγω δὲ τὴν δίκην –
ὁ γὰρ διώκων πρότερος ἐξ ἀρχῆς λέγων
γένοιτ' ἂν ὀρθῶς πράγματος διδάσκαλος.
ΧΟ. πολλαὶ μέν ἐσμεν, λέξομεν δὲ συντόμως.
ἔπος δ' ἀμείβου πρὸς ἔπος ἐν μέρει τιθείς.
τὴν μητέρ' εἰπὲ πρῶτον εἰ κατέκτονας.
ΟΡ. ἔκτεινα· τούτου γ' οὔτις ἄρνησις πέλει.
ΧΟ. ἓν μὲν τόδ' ἤδη τῶν τριῶν παλαισμάτων.
ΟΡ. οὐ κειμένωι πω τόνδε κομπάζεις λόγον.
ΧΟ. εἰπεῖν γε μέντοι δεῖ σ' ὅπως κατέκτανες.
ΟΡ. λέγω· ξιφουλκῶι χειρὶ πρὸς δέρην τεμών.
ΧΟ. πρὸς τοῦ δ' ἐπείσθης καὶ τίνος βουλεύμασιν;
ΟΡ. τοῖς τοῦδε θεσφάτοισι· μαρτυρεῖ δέ μοι.

sposizioni, valide per sempre, e che in forza dei miei dettami si decida il verdetto di giustizia.

Apollo, sovrano che hai potere su tutto questo: spiega quale parte hai in questi fatti. Parla!

APOLLO

Eccomi: sono qui per rendere testimonianza. Quest'uomo secondo il rito si è rivolto a me come supplice ed è stato accolto nel mio tempio; io stesso l'ho purificato dal suo assassinio. E ora vengo ad assisterlo: è mia la responsabilità dell'assassinio di sua madre. Ora tu da' inizio a questo processo: dipende da te la sua risoluzione.

ATENA

La parola a voi – così do inizio al processo:

l'accusatore cominci a parlare per primo. Racconti tutto dall'inizio e spieghi correttamente come sono andati i fatti.

CORIFEA

Molte noi siamo, ma con poche parole parleremo. Alle nostre domande rispondi punto per punto, nell'ordine che noi ti poniamo. Tua madre, prima di tutto: di' se l'hai uccisa.

ORESTE

L'ho uccisa. Non lo nego affatto.

CORIFEA

Un primo punto da segnare per me: e non è che il primo dei miei tre attacchi, in questo agone.

ORESTE

Non sono ancora a terra e tu già ti vanti.

CORIFEA

Ora devi dire come l'hai uccisa.

ORESTE

Ora lo dico: con la spada, con le mie mani le ho tagliato la gola.

CORIFEA

Qualcuno che ti abbia convinto? Consigliato?

ORESTE

I suoi oracoli, sono stati: lui mi è testimone!

ΧΟ. ὁ μάντις ἐξηγεῖτό σοι μητροκτονεῖν;
ΟΡ. καὶ δεῦρό γ' αἰεὶ τὴν τύχην οὐ μέμφομαι.
ΧΟ. ἀλλ' εἴ σε μάρψει ψῆφος, ἄλλ' ἐρεῖς τάχα.
ΟΡ. πέποιθ'· ἀρωγὰς δ' ἐκ τάφου πέμπει πατήρ.
ΧΟ. νεκροῖσί νυν πέπισθι μητέρα κτανών.
ΟΡ. δυοῖν γὰρ εἶχε προσβολὰς μιασμάτοιν.
ΧΟ. πῶς δή; δίδαξον τοὺς δικάζοντας τάδε.
ΟΡ. ἀνδροκτονοῦσα πατέρ' ἐμὸν κατέκτανεν.
ΧΟ. τοιγὰρ σὺ μὲν ζῇς, ἡ δ' ἐλευθέρα φόνωι;
ΟΡ. τί δ' οὐκ ἐκείνην ζῶσαν ἤλαυνες φυγῇ;
ΧΟ. οὐκ ἦν ὅμαιμος φωτὸς ὃν κατέκτανεν.
ΟΡ. ἐγὼ δὲ μητρὸς τῆς ἐμῆς ἐν αἵματι;
ΧΟ. πῶς γάρ σ' ἔθρεψεν ἐντὸς ὦ μιαιφόνε
ζώνης; ἀπεύχηι μητρὸς αἷμα φίλτατον;
ΟΡ. ἤδη σὺ μαρτύρησον, ἐξηγοῦ δέ μοι,
Ἄπολλον, εἴ σφε ξὺν δίκηι κατέκτανον.
δρᾶσαι γάρ, ὥσπέρ ἐστιν, οὐκ ἀρνούμεθα·

CORIFEA
Il profeta ti ha spiegato che dovevi uccidere tua madre?
ORESTE
E finora, di quanto è stato, non mi lamento.
CORIFEA
Ma se arriverà il voto di condanna, presto saranno diverse le tue dichiarazioni.
ORESTE
Ho fiducia: un grande soccorso mi viene dalla tomba di mio padre.
CORIFEA
Buona idea, aver fiducia nei morti, dopo che hai ucciso tua madre!
ORESTE
Era infetta per una doppia contaminazione.
CORIFEA
Quale? Spiega questo ai tuoi giudici.
ORESTE
Ha ucciso il suo sposo e ha ucciso mio padre.
CORIFEA
E allora? Tu sei vivo, mentre lei è stata prosciolta morendo ammazzata!
ORESTE
Perché quando lei era viva, non la perseguitavi? Perché non la inseguivi?
CORIFEA
Non era del suo stesso sangue l'uomo che uccise.
ORESTE
E io? Ho forse il sangue di mia madre?
CORIFEA
Non è vero che ti ha nutrito dentro il suo grembo, tu assassino? Rinneghi il sangue di tua madre? È ciò che più ti appartiene.
ORESTE
Ora testimonia tu: di', Apollo, se l'ho uccisa secondo giustizia. I fatti, in sé, non li nego. Ma se quel sangue è

ἀλλ᾽ εἰ δικαίως εἴτε μὴ τῆι σῆι φρενί
δοκεῖ τόδ᾽ αἷμα κρῖνον, ὡς τούτοις φράσω.
ΑΠ. λέξω πρὸς ὑμᾶς, τόνδ᾽ Ἀθηναίας μέγαν
θεσμόν, δικαίως, μάντις ὢν δ᾽ οὐ ψεύσομαι.
οὐπώποτ᾽ εἶπον μαντικοῖσιν ἐν θρόνοις,
οὐκ ἀνδρός, οὐ γυναικός, οὐ πόλεως πέρι,
ὃ μὴ κελεύσαι Ζεὺς Ὀλυμπίων πατήρ.
τὸ μὲν δίκαιον τοῦθ᾽ ὅσον σθένει μαθεῖν,
βουλῆι πιφαύσκω δ᾽ ὔμμ᾽ ἐπισπέσθαι πατρός·
ὅρκος γὰρ οὔτι Ζηνὸς ἰσχύει πλέον.
ΧΟ. Ζεύς, ὡς λέγεις σύ, τόνδε χρησμὸν ὤπασε
φράζειν Ὀρέστηι τῶιδε, τὸν πατρὸς φόνον
πράξαντα μητρὸς μηδαμοῦ τιμὰς νέμειν;
ΑΠ. οὐ γάρ τι ταὐτὸν ἄνδρα γενναῖον θανεῖν
διοσδότοις σκήπτροισι τιμαλφούμενον,
καὶ ταῦτα πρὸς γυναικός, οὔ τι θουρίοις
τόξοις ἐκηβόλοισιν ὥστ᾽ Ἀμαζόνος,
ἀλλ᾽ ὡς ἀκούσηι, Παλλάς, οἵ τ᾽ ἐφήμενοι
ψήφωι διαιρεῖν τοῦδε πράγματος πέρι.
ἀπὸ στρατείας γάρ νιν, ἠμπολημένα
τὰ πλεῖστ᾽ ἄμεινον, εὐφρόσιν δεδεγμένη
‹λόγοις . . . . . .›
δροίτηι περῶντι λουτρά, κἀπὶ τέρματι
φάρος περεσκήνωσεν, ἐν δ᾽ ἀτέρμονι
κόπτει πεδήσασ᾽ ἄνδρα δαιδάλωι πέπλωι.
ἀνδρὸς μὲν ὔμιν οὗτος εἴρηται μόρος
τοῦ παντοσέμνου, τοῦ στρατηλάτου νεῶν·
†ταύτην τοιαύτην† εἶπον, ὡς δηχθῆι λεώς

stato versato giustamente o ingiustamente dipende dal tuo giudizio: dammi tu una giustificazione ché io possa riferirla a costoro.

APOLLO

Parlerò a voi, corte suprema istituita da Atena. È stato giusto: io, il profeta, non dico il falso. Mai dalla mia dimora profetica mai riguardo a un uomo, riguardo a una donna, riguardo a una città ho pronunciato una parola che non mi fosse stata ordinata da Zeus, il padre degli dèi dell'Olimpo. Questo è quello che è giusto e dovete riconoscere la sua potenza! Questo proclamo: voi dovete seguire la volontà di mio padre, non c'è patto che prevalga su Zeus!

CORIFEA

Zeus, a quanto tu dici, ha appoggiato questo responso del tuo oracolo? Su mandato di Zeus hai detto a Oreste che doveva vendicare l'assassinio del padre senza rispettare l'onore della madre?

APOLLO

Non è affatto la stessa cosa la morte di un nobile eroe – un re che gode dell'onore di uno scettro datogli dallo stesso Zeus – e per di più per mano di una donna: non è lo stesso che la morte non l'abbia sorpreso in battaglia, per una freccia scoccata da lontano magari da un'Amazzone, ma nel modo che ora tutti voi saprete, tu Pallade e anche voi che sedete qui per votare il giudizio su questo delitto.

Tornava dalla guerra e ripensava alle molte imprese gloriose che aveva compiuto. Lei lo accolse: era felice e serena ‹a parole...› lui si preparò a fare il bagno nella vasca; ma ecco... un drappo gli cade addosso, lo cattura in quella trappola inestricabile... l'eroe è colpito, avvolto in quel peplo, tessuto per l'insidia.

Di un uomo vi ho narrato la morte, un eroe venerato da tutti: era il capo dell'armata navale. †Di una donna il delitto† ho raccontato, perché la crudeltà di quel misfat-

ὅσπερ τέτακται τήνδε κυρῶσαι δίκην.
ΧΟ. πατρὸς προτιμᾶι Ζεὺς μόρον τῶι σῶι λόγωι·
αὐτὸς δ' ἔδησε πατέρα πρεσβύτην Κρόνον·
πῶς ταῦτα τούτοις οὐκ ἐναντίως λέγεις;
ὑμᾶς δ' ἀκούειν ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι.
ΑΠ. ὦ παντομισῆ κνώδαλα, στύγη θεῶν,
πέδας μὲν ἂν λύσειεν, ἔστι τοῦδ' ἄκος,
καὶ κάρτα πολλὴ μηχανὴ λυτήριος·
ἀνδρὸς δ' ἐπειδὰν αἷμ' ἀνασπάσηι κόνις
ἅπαξ θανόντος, οὔτις ἐστ' ἀνάστασις.
τούτων ἐπωιδὰς οὐκ ἐποίησεν πατήρ
οὐμός, τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἄνω τε καὶ κάτω
στρέφων τίθησιν οὐδὲν ἀσθμαίνων μένει.
ΧΟ. πῶς †γὰρ τὸ φεύγειν† τοῦδ' ὑπερδικεῖς ὅρα·
τὸ μητρὸς αἷμ' ὅμαιμον ἐκχέας πέδοι
ἔπειτ' ἐν Ἄργει δώματ' οἰκήσει πατρός;
ποίοισι βωμοῖς χρώμενος τοῖς δημίοις;
ποία δὲ χέρνιψ φρατέρων προσδέξεται;
ΑΠ. καὶ τοῦτο λέξω, καὶ μάθ' ὡς ὀρθῶς ἐρῶ.
οὐκ ἔστι μήτηρ ἡ κεκλημένη τέκνου
τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου·
τίκτει δ' ὁ θρώισκων, ἣ δ' ἅπερ ξένωι ξένη
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάψηι θεός.
τεκμήριον δὲ τοῦδέ σοι δείξω λόγου·
πατὴρ μὲν ἂν γένοιτ' ἄνευ μητρός· πέλας
μάρτυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διός,
«οὐ . . . . . .»
οὐδ' ἐν σκότοισι νηδύος τεθραμμένη,
ἀλλ' οἷον ἔρνος «αὐτὸς ἀντέλλει» θεός·
«ἄνευ δὲ πατρὸς» οὔτις ἂν τέκοι «γυνή».

to colpisca, come un morso, nel cuore dei giudici a cui spetta la decisione per il verdetto.

CORIFEA

Zeus, a quanto tu dici, rispetta soprattutto la sorte del padre. Ma non era stato lui a incatenare Crono, il suo vecchio padre? E questo fatto non è in contraddizione con quello che dici? Ascoltatemi: chiamo tutti voi a testimoni!

APOLLO

Mostri, voi siete, da tutti esecrate: gli dèi vi odiano! Le catene si possono sempre sciogliere, c'è rimedio a quella pena: davvero esistono molti modi per liberarsene. Quando invece la polvere della terra si è intrisa del sangue di un uomo, una volta che sia morto non c'è ritorno, non tornerà alla luce. Mio padre, Zeus, non fa incantesimi contro la morte: su tutto il resto ha potere e può rivoltare dall'alto in basso ogni cosa senza nessuno sforzo.

CORIFEA

Ti esponi un po' troppo†...† per difendere costui: sta' attento! Era sangue di sua madre, sangue del suo stesso sangue! E lui l'ha versato a terra; come potrebbe ora abitare in Argo, nella casa del padre? Su quali altari celebrerà i riti con il suo popolo? E quelli della sua gente quale acqua lustrale potranno condividere con lui?

APOLLO

Te lo dirò, e sappi che parlo giusto.

Madre si dice, ma non è lei che genera il figlio: diventa però la nutrice non appena in lei sia stato seminato l'embrione. Chi procrea è il maschio che la prende; lei è come un ospite che per il suo ospite custodisce e preserva il rampollo, a meno che gli dèi non lo annientino. C'è una prova di questo e ora te ne darò dimostrazione. Si può essere padre senza che ci sia una madre e abbiamo qui la miglior testimone di questo: la figlia di Zeus l'Olimpio «...»; lei non è cresciuta nel buio di un ventre, ma come un germoglio «è sbocciata da sola», la dea. «Senza padre, invece,» nessuna «donna» può procreare.

ἐγὼ δὲ, Παλλάς, τἄλλά θ' ὡς ἐπίσταμαι
τὸ σὸν πόλισμα καὶ στρατὸν τεύξω μέγαν,
καὶ τόνδ' ἔπεμψα σῶν δόμων ἐφέστιον
ὅπως γένοιτο πιστὸς εἰς τὸ πᾶν χρόνου
καὶ τόνδ' ἐπικτήσαιο σύμμαχον, θεά,
καὶ τοὺς ἔπειτα, καὶ τάδ' αἰανῶς μένοι,
στέργειν τὰ πιστὰ τῶνδε τοὺς ἐπισπόρους.
ΑΘ. ἤδη κελεύ‹σ›ω τούσδ' ἀπὸ γνώμης φέρειν
ψῆφον δικαίαν, ὡς ἄλις λελεγμένων;
ΧΟ. ἡμῖν μὲν ἤδη πᾶν τετόξευται βέλος,
μένω δ' ἀκοῦσαι πῶς ἀγὼν κριθήσεται.
ΑΘ. τί γάρ; πρὸς ὑμῶν πῶς τιθεῖσ' ἄμομφος ὦ;
ΑΠ. ἠκούσαθ' ὧν ἠκούσατ'· ἐν δὲ καρδίαι
ψῆφον φέροντες ὅρκον αἰδεῖσθε ξένοι.
ΑΘ. κλύοιτ' ἂν ἤδη θεσμόν, Ἀττικὸς λεώς,
πρώτας δίκας κρίνοντες αἵματος χυτοῦ.
ἔσται δὲ καὶ τὸ λοιπὸν Αἰγέως στρατῶι
αἰεὶ δικαστῶν τοῦτο βουλευτήριον·
πάγον δ †Ἄρειον† τόνδ', Ἀμαζόνων ἕδραν
σκηνάς θ', ὅτ' ἦλθον Θησέως κατὰ φθόνον
στρατηλατοῦσαι, καὶ πόληι νεόπτολιν
τήνδ' ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε,
Ἄρει δ' ἔθυον, ἔνθέν ἐστ' ἐπώνυμος
πέτρα πάγος τ' Ἄρειος. ἐν δὲ τῶι σέβας
ἀστῶν φόβος τε ξυγγενὴς τὸ μὴ ἀδικεῖν
σχήσει τόδ', ἦμαρ καὶ κατ' εὐφρόνην ὁμῶς,
αὐτῶν πολιτῶν μὴ †'πικαινόντων† νόμους
κακαῖς ἐπιρροῆσι· βορβόρωι δ' ὕδωρ
λαμπρὸν μιαίνων οὔποθ' εὑρήσεις ποτόν.

E io, o Pallade, per tutto quanto io posso e so, farò grande la tua città e il tuo popolo! Ho mandato costui al focolare del tuo tempio perché ti fosse fedele, per tutto il tempo a venire: lo avrai come alleato, dea, lui e quanti verranno dopo di lui. Questo principio deve rimanere ben saldo per sempre e i suoi discendenti onoreranno questa alleanza.

ATENA

Ora posso dare l'ordine a costoro di votare ciò che ritengono giusto, secondo coscienza? Avete parlato abbastanza?

CORIFEA

Noi non abbiamo più frecce al nostro arco. Resto in attesa di conoscere la decisione dell'assemblea.

ATENA

E come faremo? Come potrò evitare le vostre contestazioni?

APOLLO

Avete ascoltato quanto c'era da ascoltare: ora date il vostro voto in tutta coscienza, nostri ospiti, e rispettate il patto.

ATENA

Ascoltate ora il mio responso, popolo dell'Attica, voi che ora siete chiamati a giudicare sul primo delitto di sangue! Anche per il tempo a venire resterà insediato nella comunità di Egeo questo collegio di giudici. Sarà questo colle †di Ares† in cui postarono il campo le Amazzoni quando vennero ad attaccare Teseo e di fronte all'Acropoli costruirono una nuova rocca con alte mura e torri: qui sacrificavano ad Ares. Questa rocca, da allora, ha preso il nome di Areopago, colle di Ares: qui il rispetto dei cittadini, e la paura che si accompagna al rispetto, tratterrà dal commettere crimini, di giorno e di notte. E se i cittadini non †manterranno in vigore† questi ordinamenti scorreranno fiumi di sciagure: l'acqua limpida si contaminerà con il fango e non sarà più possibile berne. Né

τὸ μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον
ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλεύω σέβειν,
καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν·
τίς γὰρ δεδοικὼς μηδὲν ἔνδικος βροτῶν;
τοιόνδέ τοι ταρβοῦντες ἐνδίκως σέβας
ἔρυμά τε χώρας καὶ πόλεως σωτήριον
ἔχοιτ' ἄν, οἷον οὔτις ἀνθρώπων ἔχει,
οὔτ' ἐν Σκύθησιν οὔτε Πέλοπος ἐν τόποις.
κερδῶν ἄθικτον τοῦτο βουλευτήριον,
αἰδοῖον, ὀξύθυμον, εὐδόντων ὕπερ
ἐγρηγορὸς φρούρημα γῆς καθίσταμαι.
ταύτην μὲν ἐξέτειν' ἐμοῖς παραίνεσιν
ἀστοῖσιν εἰς τὸ λοιπόν· ὀρθοῦσθαι δὲ χρή
καὶ ψῆφον αἴρειν καὶ διαγνῶναι δίκην
αἰδουμένους τὸν ὅρκον. εἴρηται λόγος.
ΧΟ. καὶ μὴν βαρεῖαν τήνδ' ὁμιλίαν χθονός
ξύμβουλός εἰμι μηδαμῶς ἀτιμάσαι.
ΑΠ. κἄγωγε χρησμοὺς τοὺς ἐμούς τε καὶ Διός
ταρβεῖν κελεύω μηδ' ἀκαρπώτους κτίσαι.
ΧΟ. ἀλλ' αἱματηρὰ πράγματ' οὐ λαχὼν σέβεις,
μαντεῖα δ' οὐκέθ' ἁγνὰ μαντεύσηι νέμων.
ΑΠ. ἦ καὶ πατήρ τι σφάλλεται βουλευμάτων
πρωτοκτόνοισι προστροπαῖς Ἰξίονος;
ΧΟ. λέγεις· ἐγὼ δὲ μὴ τυχοῦσα τῆς δίκης
βαρεῖα χώραι τῆιδ' ὁμιλήσω πάλιν.
ΑΠ. ἀλλ' ἔν τε τοῖς νέοισι καὶ παλαιτέροις
θεοῖς ἄτιμος εἶ σύ· νικήσω δ' ἐγώ.

anarchia né dispotismo: questa è la norma che indico ai cittadini e che raccomando loro di osservare. E ancora vi ordino di non cacciare fuori dalla città la potenza del terrore. Chi può stare nel giusto se non ha nulla da temere?

Se tutti avranno la giusta riverenza per l'autorità sacra di questa istituzione, ci sarà sempre un baluardo per questa terra e salvezza per questa città, quale nessun altro tra i mortali avrà mai né tra gli Sciti né nella regione di Pelope.

Immune da corruzione, rispettato, inflessibile, sentinella per chi dorme sempre vigile su questa terra: così questo tribunale io fondo e costituisco.

È stato lungo il mio discorso e le raccomandazioni ai miei cittadini per il tempo a venire. Alzatevi ora: dovete dare il vostro voto e giudicare la causa, nel rispetto dei patti siglati. Questo è quanto avevo da dire.

CORIFEA

Grave potrebbe diventare la nostra presenza in questa terra: vi consiglio di non disprezzare l'onore che ci spetta.

APOLLO

E io vi ordino di avere riverenza per le profezie mie e di Zeus e di non renderle sterili!

CORIFEA

Ma sono fatti di sangue! Non spettano a te, non sono di tua competenza: la sede dell'oracolo e le profezie che darai non potranno più essere pure!

APOLLO

E mio padre? Sbagliò forse a proteggere Issione, il primo assassino che si rivolse a lui come supplice?

CORIFEA

Sbagliò sì: tu l'hai detto. Ma io, se non troverò giustizia, sarò una presenza che peserà ancora gravemente su questa terra.

APOLLO

Ma tu chi sei? Non hai onore né tra i nuovi dèi né tra gli dèi antichi. Certo io vincerò!

ΧΟ. τοιαῦτ' ἔδρασας καὶ Φέρητος ἐν δόμοις·
Μοίρας ἔπεισας ἀφθίτους θεῖναι βροτούς.
ΑΠ. οὔκουν δίκαιον τὸν σέβοντ' εὐεργετεῖν,
ἄλλως τε πάντως χὥτε δεόμενος τύχοι;
ΧΟ. σύ τοι παλαιὰς διανομὰς καταφθίσας
οἴνωι παρηπάφησας ἀρχαίας θεάς.
ΑΠ. σύ τοι τάχ' οὐκ ἔχουσα τῆς δίκης τέλος
ἐμῆι τὸν ἰὸν οὐδὲν ἐχθροῖσιν βαρύν.
ΧΟ. ἐπεὶ καθιππάζηι με πρεσβῦτιν νέος,
δίκης γενέσθαι τῆσδ' ἐπήκοος μένω,
ὡς ἀμφίβουλος οὖσα θυμοῦσθαι πόληι.
ΑΘ. ἐμὸν τόδ' ἔργον, λοισθίαν κρῖναι δίκην·
ψῆφον δ' Ὀρέστηι τήνδ' ἐγὼ προσθήσομαι.
μήτηρ γὰρ οὔτίς ἐστιν ἥ μ' ἐγείνατο,
τὸ δ' ἄρσεν αἰνῶ πάντα (πλὴν γάμου τυχεῖν)
ἅπαντι θυμῶι, κάρτα δ' εἰμὶ τοῦ πατρός·
οὕτω γυναικὸς οὐ προτιμήσω μόρον
ἄνδρα κτανούσης δωμάτων ἐπίσκοπον·
νικᾶι δ' Ὀρέστης κἂν ἰσόψηφον κριθῆι.
ἐκβάλλεθ' ὡς τάχιστα τευχέων πάλους,
ὅσοις δικαστῶν τοῦτ' ἐπέσταλται τέλος.
ΟΡ. ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον, πῶς ἀγὼν κριθήσεται;
ΧΟ. ὦ Νὺξ μέλαινα μῆτερ, ἆρ' ὁρᾶις τάδε;

CORIFEA
Questo è ciò che hai fatto anche nella reggia di Ferete: hai persuaso le Moire a rendere immortali gli uomini che dovevano morire.
APOLLO
E non avevo ragione? Non è giusto fare del bene a chi ti è devoto, soprattutto se si trova a chiederti aiuto?
CORIFEA
E così hai sovvertito gli ordinamenti di un tempo: con il vino hai sedotto le antiche dee.
APOLLO
E ben presto tu, poiché non avrai dalla tua l'esito di questo giudizio, vomiterai il tuo veleno, ma non avrà più effetti malefici contro i tuoi nemici!
CORIFEA
Tu giovane dio, calpesti e insulti me, potenza antichissima. Io rimango in attesa di ascoltare quale sarà il verdetto. Ancora non so, ma da quella decisione dipende se la mia furia si scatenerà contro questa città.
ATENA
A me spetta l'ultima decisione.
E un voto in favore di Oreste io aggiungo. Io non ho madre che mi abbia generato: sempre sto dalla parte del maschio (fatto salvo che rifiuto il legame nuziale) con tutto il mio animo. Tutta, tutta del padre, io sono. Perciò non posso dare un peso maggiore alla morte di una donna che uccise il suo uomo, la garanzia della sua casa. La vittoria sia dunque di Oreste, anche se la votazione dovesse risultare alla pari. Presto! Estraete i voti dalle urne, voi giudici che avete avuto questo incarico.
ORESTE
Febo! Apollo! Chi vincerà la contesa? Quale sarà il giudizio?
CORIFEA
Notte, nera madre Notte, vedi cosa sta succedendo?

«ΟΡ.» νῦν ἀγχόνης μοι τέρματ', ἢ φάος βλέπειν.
«ΧΟ.» ἡμῖν γὰρ ἔρρειν, ἢ πρόσω τιμὰς νέμειν.
ΑΠ. πεμπάζετ' ὀρθῶς ἐκβολὰς ψήφων ξένοι,
τὸ μὴ ἀδικεῖν σέβοντες ἐν διαιρέσει.
γνώμης δ' ἀπούσης πῆμα γίγνεται μέγα,
†βαλοῦσά τ' οἰκον† ψῆφος ὤρθωσεν μία.
ΑΘ. ἀνὴρ ὅδ' ἐκπέφευγεν αἵματος δίκην·
ἴσον γάρ ἐστι τἀρίθμημα τῶν πάλων.
ΟΡ. ὦ Παλλάς, ὦ σώσασα τοὺς ἐμοὺς δόμους·
καὶ γῆς πατρώιας ἐστερημένον σύ τοι
κατώικισάς με· καί τις Ἑλλήνων ἐρεῖ
"Ἀργεῖος ἀνὴρ αὖθις, ἔν τε χρήμασιν
οἰκεῖ πατρώιοις", Παλλάδος καὶ Λοξίου
ἕκατι καὶ τοῦ πάντα κραίνοντος τρίτου
Σωτῆρος, ὃς πατρῶιον αἰδεσθεὶς μόρον
σώιζει με, μητρὸς τάσδε συνδίκους ὁρῶν.
ἐγὼ δὲ χώραι τῆιδε καὶ τῶι σῶι στρατῶι
τὸ λοιπὸν εἰς ἅπαντα πλειστήρη χρόνον
ὁρκωμοτήσας νῦν ἄπειμι πρὸς δόμους,
μήτοί τιν' ἄρη δεῦρο πρυμνήτην χθονὸς
ἐλθόντ' ἐποίσειν εὖ κεκασμένον δορί.
αὐτοὶ γὰρ ἡμεῖς ὄντες ἐν τάφοις τότε
τοῖς τἀμὰ παρβαίνουσι νῦν ὁρκώματα
ἀμηχάνοισι φάρξομεν δυσπραξίαις
ὁδούς, ἀθύμους καὶ παρόρνιθας πόρους
τιθέντες, ὡς αὐτοῖσι μεταμέληι πόνος·
ὀρθουμένων δὲ καὶ πόλιν τὴν Παλλάδος
τιμῶσιν αἰεὶ τήνδε συμμάχωι δορί
αὐτοῖσιν ἡμεῖς ἐσμεν εὐμενέστεροι.
καὶ χαῖρε, καὶ σὺ καὶ πολισσοῦχος λεώς·
πάλαισμ' ἄφυκτον τοῖς ἐναντίοις ἔχοις,
σωτήριόν τε καὶ δορὸς νικηφόρον.

«ORESTE»
Siamo alla fine! Un cappio, mi aspetta, oppure... rivedere la luce.
«CORIFEA»
Anche per noi: o saremo annientate o riavremo l'antico onore.
APOLLO
Contate bene, amici, l'esito dei voti: non fate errori nel dividerli ché sarebbe ingiustizia. Se sfugge un voto può venirne un danno grave; †...† così come un unico voto può raddrizzare una situazione.
ATENA
Quest'uomo è assolto dall'accusa di omicidio. Il conteggio dei voti è alla pari.
ORESTE
O Pallade, tu hai salvato la mia casa!
Ero stato privato della terra dei miei padri e tu mi hai riportato a casa. Tra i greci si potrà dire: «È di nuovo un cittadino di Argo e abita nei possedimenti dei suoi padri». Grazie a Pallade e al Lossia e per ultimo a colui che tutto decide, il Salvatore: fu lui a onorare la morte di mio padre e a salvarmi, anche di fronte a costoro che difendono la legge della madre.
Ora con questa terra e con il suo popolo, per il tempo a venire, stringo un patto solenne. Poi tornerò alla mia reggia; e mai accadrà che un cittadino di Argo alla testa di un esercito in armi venga qui a fare guerra. Io sarò già nella tomba allora, ma chi trasgredirà i miei patti sarà per me assediato da insormontabili ostacoli: manderò loro presagi spaventosi che li scoraggino finché desistano dall'impresa.
Ma se staranno ai patti e onoreranno la città di Pallade, se saranno suoi alleati in guerra, io sarò sempre benevolo verso di loro.
Salve a te, dea, e al popolo che governa questa città! Lo scontro con i tuoi nemici sia sempre a tuo favore, inesorabile, e porti salvezza e vittoria nelle battaglie.

ΧΟ. ἰὼ θεοὶ νεώτεροι, παλαιοὺς νόμους str. 1
καθιππάσασθε κἀκ χερῶν εἵλεσθέ μου·
ἐγὼ δ' ἄτιμος ἡ τάλαινα βαρύκοτος,
ἐν γᾶι τᾶιδε, φεῦ,
ἰὸν ἰὸν ἀντιπενθῆ μεθεῖσα καρδίας,
σταλαγμὸν χθόνι‹ον› ἄφορον· ἐκ δὲ τοῦ
λειχὴν ἄφυλλος ἄτεκνος, ὦ Δίκα ‹Δίκα›,
πέδον ἐπισύμενος
βροτοφθόρους κηλῖδας ἐν χώραι βαλεῖ.
στενάζω· τί ῥέξω;
γελῶμαι· †δύσοιστα
πολίταις ἔπαθον
ἰὼ μεγάλατοι†
κόραι δυστυχεῖς
Νυκτὸς ἀτιμοπενθεῖς.

ΑΘ. ἐμοὶ πίθεσθε μὴ βαρυστόνως φέρειν·
οὐ γὰρ νενίκησθ', ἀλλ' ἰσόψηφος δίκη
ἐξῆλθ' ἀληθῶς, οὐκ ἀτιμίαι σέθεν,
ἀλλ' ἐκ Διὸς γὰρ λαμπρὰ μαρτύρια παρῆν,
αὐτός θ' ὁ χρήσας αὐτὸς ἦν ὁ μαρτυρῶν,
ὡς ταῦτ' Ὀρέστην δρῶντα μὴ βλάβας ἔχειν.
ὑμεῖς δὲ ‹μή›τε τῆιδε γῆι βαρὺν κότον
σκήψητε, μὴ θυμοῦσθε, μηδ' ἀκαρπίαν
τεύξητ' ἀφεῖσαι πλευμόνων σταλάγματα,
βρωτῆρας αἰχμὰς σπερμάτων ἀνημέρους.
ἐγὼ γὰρ ὔμιν πανδίκως ὑπίσχομαι
ἕδρας τε καὶ κευθμῶνας ἐνδίκου χθονός
λιπαροθρόνοισιν ἡμένας ἐπ' ἐσχάραις
ἔξειν, ὑπ' ἀστῶν τῶνδε τιμαλφουμένας.

CORO
Voi nuovi dèi! Le antiche leggi
calpestate e dalle mani me lo sottraete:
io, ora, senza onori – miserabile – farò pesare il mio odio
su questa terra, ahimè.
Veleno veleno in cambio di questo dolore verserò dal [mio cuore,
stillicidio che renderà questo suolo infecondo. E verrà
una cancrena maligna contro ogni primavera – o Dike, [‹Dike› –
intaccherà la terra, ammorberà questo paese e annienterà [la sua gente.
Piango: ma perché alzare gemiti e urlare?
Sono derisa †insopportabile l'oltraggio
che da questa città subisco!
Ah, noi scacciate†
noi figlie disgraziate
della Notte! Dolore, dolore e nessun onore!

ATENA
Ascoltatemi! Non piangete forte!
Non siete state sconfitte: il verdetto uscito dalle urne in realtà è alla pari. Non è un disonore per voi! Da Zeus sono arrivate le testimonianze più lampanti e ha testimoniato lo stesso Apollo, proprio lui che aveva dato quel responso, dicendo che Oreste non doveva essere punito per quanto aveva fatto.
Ma voi ora ‹non› riversate il vostro rancore su questa terra, non infuriatevi, non rendete questo suolo infecondo con gocce di veleno, stillate dal vostro fiato: lame affilate che falcidiano anzitempo le nostre messi. Io solennemente vi prometto che avrete sedi, vostre dimore in questa terra: starete sedute accanto ad altari ricchi di splendide offerte, e sarete onorate da tutti gli abitanti di questa città.

ΧΟ. ἰὼ θεοὶ νεώτεροι, παλαιοὺς νόμους ant. 1
καθιππάσασθε κἀκ χερῶν εἵλεσθέ μου·
ἐγὼ δ' ἄτιμος ἡ τάλαινα βαρύκοτος,
ἐν γᾶι τᾶιδε, φεῦ,
ἰὸν ἰὸν ἀντιπενθῆ μεθεῖσα καρδίας,
σταλαγμὸν χθόνι‹ον› ἄφορον· ἐκ δὲ τοῦ
λειχὴν ἄφυλλος ἄτεκνος, ὦ Δίκα ‹Δίκα›,
πέδον ἐπισύμενος
βροτοφθόρους κηλῖδας ἐν χώραι βαλεῖ.
στενάζω· τί ῥέξω;
γελῶμαι· †δύσοιστα
πολίταις ἔπαθον
ἰὼ μεγάλατοι†
κόραι δυστυχεῖς
Νυκτὸς ἀτιμοπενθεῖς.

ΑΘ. οὐκ ἔστ' ἄτιμοι, μηδ' ὑπερθύμως ἄγαν
θεαὶ βροτῶν κτίσητε δύσκηλον χθόνα.
κἀγὼ πέποιθα Ζηνί, καὶ τί δεῖ λέγειν;
καὶ κλῆιδας οἶδα δώματος μόνη θεῶν
ἐν ὧι κεραυνός ἐστιν ἐσφραγισμένος·
ἀλλ' οὐδὲν αὐτοῦ δεῖ· σὺ δ' εὐπειθὴς ἐμοί
γλώσσης ματαίας μὴ 'κβάλῃς ἔπη χθονί
καρπὸν φέροντα πάντα μὴ πράσσειν καλῶς.
κοίμα κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος,
ὡς σεμνότιμος καὶ ξυνοικήτωρ ἐμοί·
πολλῆς δὲ χώρας τῆσδε τἀκροθίνια,
θύῃ πρὸ παίδων καὶ γαμηλίου τέλους,
ἔχουσ' ἐς αἰεί τόνδ' ἐπαινέσεις λόγον.

ΧΟ. ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ, str. 2

CORO
Voi nuovi dèi! Le antiche leggi
calpestate e dalle mani me lo sottraete:
io, ora, senza onori – miserabile – farò pesare il mio odio
su questa terra, ahimè.
Veleno veleno in cambio di questo dolore verserò dal [mio cuore,
stillicidio che renderà questo suolo infecondo. E verrà
una cancrena maligna contro ogni primavera – o Dike, [‹Dike› –
intaccherà la terra, ammorberà questo paese e annienterà [la sua gente.
Piango: ma perché alzare gemiti e urlare?
Sono derisa †insopportabile l'oltraggio
che da questa città subisco!
Ah, noi scacciate†
noi figlie disgraziate
della Notte! Dolore, dolore e nessun onore!

ATENA
No, non siete state disonorate! E non sia mai, o dee, che per eccesso di ira rendiate questa terra desolata per la sua gente!

Anch'io confido in Zeus: e serve dirlo? Io sola fra gli dèi ho le chiavi della sua dimora, in cui è custodito il tesoro dei fulmini. Ma non serviranno i fulmini: lascia che ti convinca! Non scagliare vane minacce contro questa terra, ché mai non portino un frutto di rovina.

Placa l'impeto amaro, il fiotto nero del tuo rancore! Puoi avere qui tutti i tuoi onori: qui puoi abitare con me.

E di questa vasta terra avrai le primizie, i sacrifici di ringraziamento per le nascite e per le nozze. Acconsenti e per sempre terrai caro questo mio consiglio, saprai che è giusto.

CORO
Questo devo patire, ahimè! Ah!

ἐμὲ παλαιόφρονα, κατά ‹τε› γᾶν οἰκεῖν
‹ἵν'› ἀτίετον, φεῦ, μύσος.
πνέω τοι μένος
ἅπαντά τε κότον.
οἰοῖ δᾶ φεῦ·
τίς μ' ὑποδύεται πλευρὰς ὀδύνα;
{θυμὸν} ἄϊε μᾶτερ Νύξ·
ἀπό με γὰρ τιμᾶν δαναιᾶν θεῶν
δυσπάλαμοι παρ' οὐδὲν ἦραν δόλοι.

ΑΘ. ὀργὰς ξυνοίσω σοι· γεραιτέρα γὰρ εἶ.
†καίτοι μὲν† σὺ κάρτ' ἐμοῦ σοφωτέρα,
φρονεῖν δὲ κἀμοὶ Ζεὺς ἔδωκεν οὐ κακῶς.
ὑμεῖς δ' ἐς ἀλλόφυλον ἐλθοῦσαι χθόνα
γῆς τῆσδ' ἐρασθήσεσθε, προυννέπω τάδε·
οὐπιρρέων γὰρ τιμιώτερος χρόνος
ἔσται πολίταις τοῖσδε, καὶ σὺ τιμίαν
ἕδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως
τεύξῃ παρ' ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων
†ὅσην† παρ' ἄλλων οὔποτ' ἂν σχέθοις βροτῶν.
σὺ δ' ἐν τόποισι τοῖς ἐμοῖσι μὴ βάλῃς
μήθ' αἱματηρὰς θηγάνας, σπλάγχνων βλάβας
νέων, ἀοίνοις ἐμμανεῖς θυμώμασιν,
μηδ' †ἐξελοῦσ' ὡς† καρδίαν ἀλεκτόρων
ἐν τοῖς ἐμοῖς ἀστοῖσιν ἱδρύσῃς ἄρη
ἐμφύλιόν τε καὶ πρὸς ἀλλήλους θρασύν.
θυραῖος ἔστω πόλεμος, οὐ μόλις παρών,
ἐν ὧι τις ἔσται δεινὸς εὐκλείας ἔρως·
ἐνοικίου δ' ὄρνιθος οὐ λέγω μάχην.
τοιαῦθ' ἑλέσθαί σοι πάρεστιν ἐξ ἐμοῦ,
εὖ δρῶσαν, εὖ πάσχουσαν, εὖ τιμωμένην
χώρας μετασχεῖν τῆσδε θεοφιλεστάτης.

Io che custodisco memoria della sapienza antica, abitare
[‹...› in questa terra
‹dove› sono disonorata, ahimè, odiata!
Ansima la mia furia,
tutto tutto il mio rancore.
Ah, no!
Cos'è questa fitta che parte a parte mi trapassa
{il cuore}? Ascoltami Notte, madre mia:
del mio onore antico sono stata privata
e gli inganni imbattibili di questi dèi mi hanno tutta, tutta
[annientata.

ATENA

Sopporterò il tuo furore perché sei più vecchia: †...† certo tu sei più sapiente ma anche a me Zeus ha dato in dono un'intelligenza non da poco. Ma se voi andrete in un altro paese, tra altra gente, rimpiangerete questa terra: questo vi dico. Con il volgere del tempo ci saranno ancora più onori per gli abitanti di questa città e tu avrai un posto d'onore presso la casa di Eretteo e avrai l'omaggio di processioni di uomini e di donne †...† cosa che non ti sarebbe dato di avere presso nessun'altra gente. Ma tu non lanciare in questi miei luoghi pungoli sanguinosi che rovinano il cuore dei giovani e li fanno ebbri non di vino, ma di furore; non istigare il loro ardimento, non farne †...† galli da battaglia; non insediare nei miei cittadini lo spirito della guerra intestina, e la violenta aggressività fra di loro. Si metta alla porta la guerra: non farà fatica a ripresentarsi per chi abbia un formidabile desiderio di gloria; ma non chiamo «battaglia» quella dell'uccello dentro il suo nido.

Tutto questo puoi ottenere da me: puoi fare del bene, puoi ricevere buoni omaggi e buoni onori, e stare con noi in questo paese amato dagli dèi.

ΧΟ. ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ, ant. 2
ἐμὲ παλαιόφρονα, κατά τε γᾶν οἰκεῖν
‹ἵν'› ἀτίετον, φεῦ, μύσος.
πνέω τοι μένος
ἅπαντά τε κότον.
οἰοῖ δᾶ φεῦ·
τίς μ' ὑποδύεται πλευρὰς ὀδύνα;
{θυμὸν} ἄϊε μᾶτερ Νύξ·
ἀπό με γὰρ τιμᾶν δαναιᾶν θεῶν
δυσπάλαμοι παρ' οὐδὲν ἦραν δόλοι.

ΑΘ. οὔτοι καμοῦμαί σοι λέγουσα τἀγαθά,
ὡς μήποτ' εἴπῃς πρὸς νεωτέρας ἐμοῦ
θεὸς παλαιὰ καὶ πολισσούχων βροτῶν
ἄτιμος ἔρρειν τοῦδ' ἀπόξενος πέδου.
ἀλλ' εἰ μὲν ἁγνόν ἐστί σοι Πειθοῦς σέβας,
γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελκτήριον,
σὺ δ' οὖν μένοις ἄν· εἰ δὲ μὴ θέλεις μένειν,
οὔ τἂν δικαίως τῆιδ' ἐπιρρέποις πόλει
μῆνίν τιν' ἣ κότον τιν' ἢ βλάβην στρατῶι·
ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρωι χθονός
εἶναι δικαίως εἰς τὸ πᾶν τιμωμένηι.

ΧΟ. ἄνασσ' Ἀθάνα, τίνα με φῆις ἔχειν ἕδραν;

ΑΘ. πάσης ἀπήμον' οἰζύος· δέχου δὲ σύ.

ΧΟ. καὶ δὴ δέδεγμαι – τίς δέ μοι τιμὴ μένει;

ΑΘ. ὡς μή τιν' οἶκον εὐθενεῖν ἄνευ σέθεν.

ΧΟ. σὺ τοῦτο πράξεις, ὥστ' ἐμὲ σθένειν τόσον;

CORO
Questo devo patire, ahimè! Ah!
Io che custodisco memoria della sapienza antica, abitare
‹dove› sono disonorata, ahimè, odiata! [in questa terra
Ansima la mia furia,
tutto tutto il mio rancore.
Ah, no!
Cos'è questa fitta che parte a parte mi trapassa
{il cuore}? Ascoltami Notte, madre mia:
del mio onore antico sono stata privata
e gli inganni imbattibili di questi dèi mi hanno tutta, tutta
[annientata.

ATENA
Non mi stancherò di ripeterti tutto il bene che ti aspetta; mai potrai dire che da me, una nuova dea, e dalla gente che abita questa città, tu dea antichissima sei stata oltraggiata, disonorata, cacciata via da questo suolo.

Ma se per te è sacra la maestà di Peithò – dolce seduzione, incanto delle mie parole – fermati, rimani qui!

Se non vorrai rimanere, non sarà giusto che scagli contro questa città la tua ira, il tuo rancore, e invochi la rovina su questo popolo! È dato anche a te avere parte di questa terra, ed essere giustamente, per sempre, onorata.

CORIFEA
Atena sovrana, dimmi: quale posto qui posso avere?

ATENA
Un luogo al riparo da ogni pena: accetta!

CORIFEA
Sì, accetto: e quale onore rimane a me riservato?

ATENA
Nessuna casa potrà reggersi felicemente senza di te.

CORIFEA
E tu farai in modo di garantirmi tutta questa potenza?

ΑΘ. τῶι γὰρ σέβοντι ξυμφορὰς ὀρθώσομεν.
ΧΟ. καί μοι πρὸ παντὸς ἐγγύην θήσηι χρόνου;
ΑΘ. ἔξεστι γάρ μοι μὴ λέγειν ἃ μὴ τελῶ.
ΧΟ. θέλξειν μ' ἔοικας, καὶ μεθίσταμαι κότου.
ΑΘ. τοιγὰρ κατὰ χθόν' οὖσ' ἐπικτήσηι φίλους.
ΧΟ. τί οὖν μ' ἄνωγας τῆιδ' ἐφυμνῆσαι χθονί;
ΑΘ. ὁποῖα νίκης μὴ κακῆς ἐπίσκοπα,
καὶ ταῦτα γῆθεν ἔκ τε ποντίας δρόσου
ἐξ οὐρανοῦ τε· κἀνέμων ἀήματα
εὐηλίως πνέοντ' ἐπιστείχειν χθόνα·
καρπόν τε γαίας καὶ βοτῶν ἐπίρρυτον
ἀστοῖσιν εὐθενοῦντα μὴ κάμνειν χρόνωι·
καὶ τῶν βροτείων σπερμάτων σωτηρίαν.
τῶν δ' εὐσεβούντων ἐκφορωτέρα πέλοις·
στέργω γάρ, ἀνδρὸς φιτυποίμενος δίκην,
τὸ τῶν δικαίων τῶνδ' ἀπένθητον γένος.
τοιαῦτά σοῦστι· τῶν ἀρειφάτων δ' ἐγώ
πρεπτῶν ἀγώνων οὐκ ἀνέξομαι τὸ μὴ οὐ
τήνδ' ἀστύνικον ἐν βροτοῖς τιμᾶν πόλιν.

ΧΟ. δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν, str. 1
οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης
τε φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλάνων ἄγαλμα δαιμόνων·
ἅιτ' ἐγὼ κατεύχομαι

ATENA
Chi ti venera avrà soccorso da noi nelle disgrazie.
CORIFEA
E di questo mi dai garanzia per sempre?
ATENA
Non posso garantire per sempre: non so se potrò mantenere...
CORIFEA
Un incantamento mi sembra questo... la mia ira va svanendo...
ATENA
E così, stando in questa terra, avrai chi ti è amico.
CORIFEA
Cosa devo cantare? Dimmi cosa vuoi che auguri a questa terra.
ATENA
Un canto per una vittoria non da poco! Proteggi tutto quanto provenga dalla terra, dalle gocce d'acqua del mare e dal cielo: che il soffio dei venti caldi arrivi fino a questa regione; che la terra sia fertile, le greggi feconde e i cittadini godano di una prosperità che non si esaurisca nel tempo; venga preservata la fertilità di questa gente. E con chi ti venera sii più generosa. Come un agricoltore ama le sue piante, io amo la stirpe dei giusti e voglio che fiorisca senza soffrire. Tutto questo sta a te. Io da parte mia nelle imprese gloriose di guerra non permetterò che questa città non sia vittoriosa: dovrà avere onori tra tutte le genti.

CORO
Accetterò di abitare con la Pallade dea:
non priverò del suo onore questa città
che il potentissimo Zeus e Ares
stabilirono fosse il presidio degli dèi sulla terra,
custodia e splendore di altari degli dèi della Grecia.
Per questa città io invoco,

θεσπίσασα πρευμενῶς
ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαίας ἐξαμβρῦσαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

ΑΘ. τάδ' ἐγὼ προφρόνως τοῖσδε πολίταις
πράσσω, μεγάλας καὶ δυσαρέστους
δαίμονας αὐτοῦ κατανασσαμένη·
πάντα γὰρ αὖται τὰ κατ' ἀνθρώπους ἔλαχον διέπειν·
ὁ δὲ μὴ ‹⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏓› κύρσας βαρεῶν τούτων,
οὐκ οἶδεν ὅθεν πληγαὶ βιότου·
τὰ γάρ ἐκ προτέρων ἀπλακήματά νιν
πρὸς τάσδ' ἀπάγει·
σιγῶν ‹δ'› ὄλεθρος καὶ μέγα φωνοῦντ'
ἐχθραῖς ὀργαῖς ἀμαθύνει.

ΧΟ. δενδροπήμων δὲ μὴ πνέοι βλάβα – ant. 1
τὰν ἐμὰν χάριν λέγω –
φλογμοὺς ὀμματοστερεῖς φυτῶν
τὸ μὴ περᾶν ὅρον τόπων,
μηδ' ἄκαρπος αἰανὴς ἑφερπέτω νόσος.
μῆλά τ' εὐθενοῦντα Πάν
ξὺν διπλοῖσιν ἐμβρύοις
τρέφοι, χρόνωι ‹τε τῶι› τεταγμένωι γόνος
πλουτόχθων ἰκμαίαν
δαιμόνων δόσιν πίοι.

ΑΘ. ἦ τάδ' ἀκούετε, πόλεως φρούριον, οἷ' ἐπικραίνει;
μέγα γὰρ δύναται πότνι' Ἐρινὺς
παρά τ' ἀθανάτοις τοῖς θ' ὑπὸ γαῖαν,
περί τ' ἀνθρώπων φανέρ' ὡς τελέως διαπράσσουσιν,
τοῖς μὲν ἀοιδάς, τοῖς δ' αὖ ‹δα›κρύων
βίον ἀμβλωπὸν παρέχουσαι.

con profezie propizie,
che crescano fortuna e prosperità:
dalla terra spunti la primavera di un'esistenza felice,
radiosa alla luce del sole...

ATENA
Ecco quanto io, a favore degli abitanti di questa città,
ho fatto: i potenti implacabili
dèmoni qui ho fatto insediare.
A loro è toccato sovrintendere a tutto quanto riguarda i [mortali
e chi non ‹...› le ha mai avute nemiche
non sa l'origine delle piaghe dell'esistenza.
Per le colpe dei progenitori l'uomo
al loro cospetto è trascinato
e silenziosa la rovina si abbatte e anche chi grida forte
da una furia ostile violenta è stroncato.

CORO
... e vento che gli alberi schianta mai soffi
– questi saranno i miei doni –;
vampa ardente del sole che orba dalle piante le gemme
mai passi il confine di questa terra;
morbo qui non serpeggi, che i frutti rovina.
Greggi feconde Pan
faccia crescere con parti gemelli,
‹e al› tempo stabilito sia fertile
la terra ubertosa, dalla pioggia, dono
divino, nutrita...

ATENA
Avete udito questo, voi presidio di questa città? Sentite [cosa promettono?
Molto potente è la venerabile Erinni!
Presso gli immortali, presso i morti sotto terra,
e per gli uomini, tutto porta sicuro a compimento:
e ad alcuni procura canti di lode, ad altri
una vita nell'ombra, segnata dal pianto.

ΧΟ. ἀνδροκμῆτας δ' ἀώρους ἀπεννέπω τύχας, str. 2
νεανίδων τ' ἐπηράτων
ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε κύρι' ἔχοντες
θεαί τ' ὦ Μοῖραι
ματροκασιγνῆται,
δαίμονες ὀρθονόμοι,
παντὶ δόμωι μετάκοινοι,
παντὶ χρόνωι δ' ἐπιβριθεῖς
ἐνδίκοις ὁμιλίαις,
πάνται τιμιώταται θεῶν.

ΑΘ. τάδε τοι, χώραι τῆμῆι προφρόνως ἐπικραινομένων,
γάνυμαι· στέργω δ' ὄμμα τὸ Πειθοῦς,
ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στόμ' ἐπώπα
πρὸς τάσδ' ἀγρίως ἀπανηναμένας·
ἀλλ' ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος·
νικᾶι δ' ἀγαθῶν ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός.

ΧΟ. τὰν δ' ἄπληστον κακῶν μήποτ' ἐν πόληι στάσιν ant. 2
ταῖδ' ἐπεύχομαι βρέμειν,
μηδὲ πιοῦσα κόνις μέλαν αἷμα πολιτᾶν
δι' ὀργὰν ποινάς
ἀντιφόνους, ἄτας
ἁρπαλίσαι πόλεως·
χάρματα δ' ἀντιδιδοῖεν
κοινοφιλεῖ διανοίαι,
καὶ στυγεῖν μιᾶι φρενί·
πολλῶν γὰρ τόδ' ἐν βροτοῖς ἄκος.

ΑΘ. ἆρα φρονοῦσιν γλώσσης ἀγαθῆς ὁδὸν εὑρίσκει‹ν›;

CORO
... vite stroncate anzitempo: via da qui io scaccio queste [sventure!
E alle giovani spose in grazia d'amore
sia concesso di godere la sorte di vivere accanto allo sposo;
garantite anche voi dee, voi Moire
che ci siete sorelle, figlie di nostra madre:
voi potenze divine che portate giustizia
e in ogni casa condividete le sorti,
sempre incombenti,
ovunque giustamente presenti,
voi tra le dee le più onorate...

ATENA
Per tutto questo, perché a questa terra portano il loro [efficace favore,
io gioisco: e sono grata allo sguardo di Peithò
che si è posato sulla mia lingua, sulla mia bocca
quando costoro erano riluttanti e selvagge.
Infine Zeus ha vinto: Zeus del confronto
ha vinto la nostra contesa, ha vinto il bene per sempre.

CORO
... e colei che mai è sazia di rovina, la guerra intestina
mai questa città faccia tremare: questo io invoco!
Mai la terra beva il sangue scuro dei suoi cittadini,
mai smani la vendetta,
sangue che chiama sangue, che
invischia nelle sciagure la città:
ma a gioia corrisponda gioia,
in accordo di armonia per il bene comune,
in accordo di intenti contro il nemico comune!
Per molti mali che soffrono i mortali, questo è il rimedio.

ATENA
Non va bene? Non hanno trovato la via delle parole [benefiche?

ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων
μέγα κέρδος ὁρῶ τοῖσδε πολίταις·
τάσδε γὰρ εὔφρονας εὐφρονες αἰεὶ μέγα τιμῶντες
καὶ γῆν καὶ πόλιν ὀρθοδίκαιον
πρέψετε πάντως διάγοντες.

ΧΟ. ‹χαίρετε,› χαίρετ' ἐναισιμίαισ‹ι› πλούτου, str. 3
χαίρετ' Ἀττικὸς λεώς,
ἴκταρ ἡμένας Διός
παρθένου φίλας φίλοι,
σωφρονοῦντες ἐν κόρωι·
Παλλάδος δ' ὑπὸ πτεροῖς
ὄντας ἄζεται πατήρ.

ΑΘ. χαίρετε χὑμεῖς· προτέραν δ' ἐμὲ χρὴ
στείχειν θαλάμους ἀποδείξουσαν
πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν.
ἴτε, καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν κατὰ γῆς
[σύμεναι
τὸ μὲν ἀτηρὸν χωρὶς κατέχειν,
τὸ δὲ κερδαλέον πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκηι.
ὑμεῖς δ' ἡγεῖσθε, πολισσοῦχοι
παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκοι‹ς›·
εἴη δ' ἀγαθῶν ἀγαθὴ διάνοια πολίταις.

ΧΟ. χαίρετε, χαίρετε δ' αὖθις, ἐπανδιπλοίζω, ant. 3
πάντες οἱ κατὰ πτόλιν
δαίμονές τε καὶ βροτοί·
Παλλάδος πόλιν νέμον-
τες, μετοικίαν δ' ἐμάν
εὐσεβοῦντες, οὔτι μέμ-
ψεσθε συμφορὰς βίου.

Da questi loro volti spaventosi
un grande vantaggio si profila per gli abitanti di questa città.
Se voi queste benevole divinità con animo benevolo
[sempre onorerete,
questa terra e questa città saranno rette secondo giustizia,
e voi vi metterete in luce ovunque con le vostre imprese.

CORO
«Gioite» gioite per il vostro destino di ricchezza!
Gioisci popolo dell'Attica!
Voi abitate assieme alla figlia
di Zeus, e le siete cari!
Al culmine della fortuna sapete mantenere misura:
chi sta sotto le ali
di Pallade dal suo stesso padre è protetto.

ATENA
Gioite anche voi: ora, per prima cosa devo
precedervi per mostrarvi le vostre dimore
alla luce sacra di questo corteo.
Andate, accompagnate da queste vittime sacre, andate
e trattenete laggiù tutto il male nocivo, [sottoterra
e mandate quassù quanto è utile alla città per il suo
Guidatele voi, che governate questa città, [successo.
voi figli di Cranao, accompagnatele;
e i cittadini per il bene un buon animo verso di loro
[conservino.

CORO
Gioite, gioite ancora: due volte ripeto il mio voto,
voi tutti, che abitate questa città,
potenze divine e genti mortali!
Voi abitate la città di Pallade e se onorerete
la mia presenza, non dovrete mai recriminare
di aver subìto disgrazie nella vostra esistenza.

ΑΘ. αἰνῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων,
πέμψω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων
εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους
ξὺν προσπόλοισιν αἵτε φρουροῦσιν βρέτας
τοὐμόν, δικαίως· ὅμμα γὰρ πάσης χθονός
Θησῆιδος ἐξίκοιτ' ἄν, εὐκλεὴς λόχος
παίδων, γυναικῶν, καὶ στόλος πρεσβυτίδων
φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασιν
‹. . . . . .
. . . . . .›
τιμᾶτε, καὶ τὸ φέγγος ὁρμάσθω πυρός,
ὅπως ἂν εὔφρων ἥδ' ὁμιλία χθονός
τὸ λοιπὸν εὐάνδροισι συμφοραῖς πρέπηι.

ΝΕΩΚΟΡΟΙ
βᾶτ' †ἐν δόμωι† μεγάλαι φιλότιμοι str. 1
Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες ὑπ' εὐφρονι πομπᾶι.
– εὐφαμεῖτε δὲ χωρῖται.

γᾶς ὑπὸ κεύθεσιν ἀγυγίοισιν ant. 1
{καὶ} τιμαῖς καὶ θυσίαις περίσεπτα τύχοιτε.
– εὐφαμεῖτε δὲ πανδαμεί.

ἵλαοι δὲ καὶ εὐθύφρονες γᾶι str. 2
δεῦρ' ἴτε, Σεμναὶ ‹θεαί›, πυριδάπτωι
λαμπάδι τερπόμεναι καθ' ὁδόν. {δ'}
– ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.

σπουδᾶι δ' εἴσιτε πανδάϊδ' οἶκον· ant. 2
Παλλάδος ἀστοῖς Ζεὺς παντόπτας
οὕτω Μοῖρά τε συγκατέβα.
– ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.

ATENA
Mi compiaccio per queste parole, per questi voti.
Vi accompagnerò ora alla luce delle fiaccole sfolgoranti:
giù nel sottosuolo, giù nei recessi della terra,
con le ancelle che custodiscono la mia statua.
Così è giusto; le pupille di tutta la terra
di Teseo vengano qui! Venga una nobile schiera
di fanciulle, di donne e tutto lo stuolo delle anziane
con addosso vesti di porpora
‹...›
‹...›
onorate; e la luce di questi fuochi splenda forte: la loro
[presenza per tutto il futuro
sulla nostra terra porterà prosperità a tutti gli uomini.

CUSTODI DEL TEMPIO
Entrate †nel tempio† potenti, onorate
figlie senza figli, figlie della Notte, scortate da questo
[vostro corteo.
– Fate silenzio abitanti di questa terra.

Sotto terra nei recessi antichissimi
{e} onori e sacrifici solenni per voi troverete.
– Fate silenzio, ovunque silenzio.

Siete placate, ora, benevole verso questa terra:
venite qui, ‹dee› Venerande. Il fuoco splendente
di questa fiaccola allieterà il vostro cammino. {...}
– Alte urla di giubilo ora! Alto il nostro canto!

Presto entrate in questa dimora tutta illuminata di
[fiaccole!
Per i cittadini di Pallade, Zeus che tutto vede
e Moira, il destino, così convennero.
– Alte urla di giubilo ora! Alto il nostro canto!

FRAMMENTI

1. ΦΙΝΕΥΣ

1
καὶ ψευδόδειπνα πολλὰ μαργώσης γνάθου
ἐρρυσίαζον στόματος ἐν πρώτηι χαρᾶι

(fr. 258 R: *ex* Aten., X, 421)

2
ἄνηστις δ' οὐκ ἀποστατεῖ γόος

(fr. 258a R: *ex* Etym. Gen.)

3
πέλλυτρ' ἔχουσιν εὐθέτοις ἐν ἀρβύλαις

(fr. 259 R: *ex* Poll., VII, 91)

4
ἅρπαγοι χε[ρ]σῖν

(fr. 259a R: *ex sch. ad Hom. H 76*; *ex* Pap. Oxy. 1087, I, 33)

2. ΓΛΑΥΚΟΣ ΠΟΤΝΙΕΥΣ

1
]ης ελων ἵπποισ[ι]ν..[
]ω γένοιτο καισεπευ..[.].[

1. DAL «FINEO»

1
molti ingannevoli bocconi dalla mascella rabbiosa
gli strappavano al primo assaggio della bocca

2
insaziato, non cessa il lamento

3
portano calze in comodi calzari

4
con le mani rapaci

2. DAL «GLAUCO DI POTNIA»

1
]lanciando con i cavalli [
]sarebbe [

–]ξιας ἕκατι πρωτο...[.].[
]εν κελεύθωι ξυμβολ̣ο̣[
εὐοδίαν μὲν...
πρῶτον ἀπὸ στόματος χέομεν
]ρονω[
...

(fr. 36 R: *ex* Pap. Soc. It., 1210; *sch. ad Ar. Ra.* 1528)

2
ἀγὼν γὰρ ἄνδρας οὐ μένει λελειμμένους

(fr. 37 R: *ex sch. ad Plat. Crat.* 421 d 17)

3
ἐφ' ἅρματος γὰρ ἅρμα καὶ νεκρῶι νεκρός,
ἵπποι δ' ἐφ' ἵπποις ἦσαν ἐμπεφυρμένοι

(fr. 38 R: *ex sch. ad Eur. Fen.* 1194)

4
εἷλκον ‹δ'› ἄνω λυκηδόν, ὥστε διπλόοι
λύκοι νεβρὸν φέρουσιν ἀμφὶ μασχάλαις

(fr. 39 R: *ex sch. ad Hom.* N 198)

5
ἀφρὸς
βορᾶς βροτείας ἐρρύη κατὰ στόμα

(fr. 372 R: *ex sch. ad Ar. Lys.* 1257)

6
εὐφήμοις γόοις

(fr. 40 R: *ex* Esichio)

]per il primo [
]nel cammino un incontro [
un buon viaggio...
per prima cosa profonderemo dalla nostra bocca
[...]
[...]

2
la gara non aspetta chi resta indietro

3
carro su carro, morto su morto,
cavalli e cavalli, tutti insieme, confusi

4
trascinavano su come lupi: come una coppia
di lupi porta un cerbiatto per le zampe

5
schiuma
di pasto umano scorreva dalla bocca

6
con silenziosi lamenti

3. ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΠΥΡΚΑΕΥΣ

1

]ϛίᾳ δέ μ' εὐμενὴς χορεύει χάρις
φ[α]ε̣γν[ὸ]ν ‹– –›
χιτῶνα πὰρ πυρὸς ἀκάματον αὐγάν.
κλυοῦσ' ἐμοῦ δὲ Ναΐδων τις παρ' ἑσ-
τιοῦχον σέλας πολλᾷ διώξε̣ται.

Νύμφας δέ τοι πέποιθ' ἐγὼ
στήσει[ν] χοροὺς
Προμηθέως δῶ[ρ]ον ὡς σεβούσας.

κα̣λ̣[ὸ]γ δ' ὕμνογ ἀμφὶ τὸν δόντα μολ-
πάσε̣ιγ [.]ο̣λ̣[...]ῳ λεγούσας τόδ' ὡς
Προμηθε[ὺς βρο]τ̣οῖς
φερέσβιός τ.[...].[ ] σπευσίδωρ[ος.
χορεύσειν .[.....]νί̣' ἐλπὶς ὡ-
ρ]ίου χε̣[ί]μα̣τ̣[ος ...]ερ.ιχ̣[..]..·

Νύμφας δέ τ̣[οι] π̣έπ̣[ο]ιθ' ἐγὼ
στήσε]ιν χορο̣ὺς
Προμ]η[θ]έως δῶ̣ρον ὡς σεβούσα[ς.

]αι ποιμέγ[.]ς πρέπειγ
]το νυκτιπλαγ-
κτ]...[σιν ἐπιστε[

3. DAL «PROMETEO INCENDIARIO»

1
CORO

strofe
«volentieri»
il tuo benevolo dono mi fa danzare:
una lucente...
tunica, presso il lampo instancabile del fuoco.
Mi sentirà qualcuna delle Naiadi
e correrà certo all'altare che sfolgora.

efimnio
E sono certo che le Ninfe
parteciperanno alle danze
per onorare il dono di Prometeo.

antistrofe
Un bell'inno cantare per chi ha fatto il dono:
e io [...] che dicano che
Prometeo ai mortali
dà la vita [...] è generoso nei doni.
Sarà la danza così [...] – spero – quando
verrà l'inverno [...]

efimnio
E sono certo che le Ninfe
parteciperanno alle danze
per onorare il dono di Prometeo.

«io credo» che ai pastori convenga «partecipare
alle danze» notturne
con corone «di fiori»...

θελουσ. [
.ᾳειμώγ[.] ... [
..ι χορευμασ[

ἱερὰ δ' ἀϰτὶς σελ[
τ]ηλέγνωτον ν.[
ᾳ[ν]τισέληγϙ[
...

(fr. 204b-c R: *ex* Pap. Oxy. 2245)

2
ἐξευλαβοῦ δὲ μή σε προσβάλῃι στόμα
πέμφιξ· πικρὰ γάρ† καὶ οὐ διὰ ζοῆς ἀτμοί†

(fr. 187a R: *ex* Galen., *In Hipp. Epid.* VI *Comm.*, I, 29)

3
λινᾶ δέ, πίσσα κώμολίνου μακροὶ τόνοι

(fr. 205 R: *ex* Poll., X, 64)

4
τράγος γένειον ἆρα πενθήσεις σύ γε

(fr. 207 R: *ex* Plut., *De cap. ex inim. ut.*, II, 86 E)

... voglio...
... prato...
... danzare...

e il sacro raggio del fuoco
da lontano riconosco...
simile a luce di luna...
...

2
bada di non prenderti in faccia
una folata di vento: è dura† e ti strozza il respiro vitale†

3
cordami impeciati lunghe funi di lino

4
Caprone, piangerai tu il lutto della tua barba

1. ΛΑΙΟΣ

1
ἡ μὲν] σκηνὴ τοῦ δρά[ματο]ς ὑποκεῖται ἐν [...] ὁ δὲ
χο(ρὸς) συνέστη[κεν ἐ]κ πολιτῶν γε[ραιῶ]ν

(fr. 451v R: *ex* Pap. Oxy. 2256, 4)

2
ὁ προλογί-
ζων Λά[ιος
[
[
] τὰ π[ρ]όσωπα
Λάι[ος

(*ex* Pap. Oxy. 2256, 1)

3
ἀράχνου

(fr. 121 R: *ex* Esichio)

4
χυτρίζειν

(fr. 122 R: *ex sch. Ven. ad Ar. Vesp.* 289e: ἐγχυτριεῖς) ἀπὸ τῶν ἐκτιθεμένων παιδίων ἐν χύτραις· διὸ καὶ Σοφοκλῆς

1. DAL «LAIO»

1
La scena del dramma è a ‹Tebe›; il coro è composto da ‹anziani› cittadini

2
il prologo
è recitato da Laio.
...
...
Personaggi del dramma:
Laio...

3
di un ragno

4
mettere nell'orcio

«"mi metterai nell'orcio" ‹equivale a "mi ucciderai"›: dai bambini esposti negli orci. Perciò anche Sofocle nel *Priamo*

ἀποκτεῖναι χυτρίζειν ἔλεγεν ἐν Πριάμωι καὶ Αἰσχύλος Λαΐωι [...]

2. ΟΙΔΙΠΟΥΣ

1

ἐπῆιμεν τῆς ὁδοῦ τροχήλατον
σχιστῆς κελεύθου τρίοδον, ἔνθα συμβολὰς
τριῶν κελεύθων Ποτνιάδας ἠμείβομεν

(fr. 387a R: *ex sch. ad Soph. Oid.* 733)

3. ΣΦΙΓΞ

1

τῶι δὲ ξένωι γε στέφανον, ἀρχαῖον στέφος,
δεσμῶν ἄριστον ἐκ Προμηθέως λόγου

(fr. 235 R: *ex* Ateneo, XV, 674d: Αἰσχύλος δ' ἐν τῶι λυομένωι Προμηθεῖ σαφῶς φησιν ὅτι ἐπὶ τιμῆι τοῦ Προμηθέως τὸν στέφανον περιτίθεμεν τῆι κεφαλῆι, ἀντίποινα τοῦ ἐκείνου δεσμοῦ, καίτοι ἐν τῆι ἐπιγραφομένηι Σφιγγὶ εἰπών· 'τῶι – λόγου')

2

Σφίγγα δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα

(fr. 236 R: *ex* Ar. *Ran.* 1287)

3

κνοῦς (= ὁ τῶν ποδῶν ψόφος)

(fr. 237 R: *ex* Esichio)

ed Eschilo nel *Laio* usano "mettere nell'orcio" per "uccidere"»

2. DALL'«EDIPO»

1

arriviamo a un punto in cui la strada si divide:
tre strade tutte carrabili e là prendiamo l'incrocio
dei tre sentieri di Potnia

3. DALLA «SFINGE»

1

allo straniero dunque una corona, una corona antica:
la migliore delle catene, come dice Prometeo

«Eschilo nel *Prometeo liberato* dice giustamente che è in onore di Prometeo che ci mettiamo la corona sulla testa, in ricordo delle sue catene, e così nel dramma intitolato *Sfinge* dice: "allo straniero... Prometeo"»

2

la Sfinge, cagna, patrona di giorni nefasti

3

calpestio [dei piedi]

1. ΑΙΓΥΠΤΙΟΙ

1
τὸν Ζαγρέα τὸν πολυξενώτατον
τὸν Δία τῶν κεκμηκότων

(fr. 5 R: *ex* Et. Gud.-Stefanus: Ζαγρεύς = Πλούτων)

2
δεινοὶ πλέκειν τοι μηχανὰς Αἰγύπτιοι

(fr. 373 R: *ex sch. ad Ar. Nub.* 1130)

[ΘΑΛΑΜΟΠΟΙΟΙ = ΑΙΓΥΠΤΙΟΙ]

3
ἰδὲ γὰρ, ὦ Ζ[εῦ] ξέ[νιε], ν[..].[
τ]ὸν ξενοδόκον κατασχ̣[
.. ἐ]στιν χάρις ἐν θ[εο]ῖ̣ς
].. [.]σι τοῖς δικαίοις.
τ̣οίγαρ κ[ατα]π̣ρ̣ίσσομ̣[
κόμας [ἀ]φ̣ειδεῖ χε.[
τόδ' ἄνᾳ̣[υ]λον βρέγμαπ...
δυρομ̣[έν]ᾳ σὸν πότμον γό[οις
[...]

(fr. 451h R: *ex* Pap. Oxy. 2251)

1. DA «I FIGLI DI EGITTO»

1
Zagreus, il molto ospitale
Zeus dei morti

(Zagreus = Plutone)

2
I figli di Egitto, formidabili a tramare inganni

[SERVENTI DEL TALAMO = I FIGLI DI EGITTO]

3
Tu vedi o Z‹eus› degli osp‹iti ora la casa›
ospitale d‹istrutta›.
È forse questa la gratitudine degli dèi
verso gli ‹uomini› giusti?
Perciò mi strappo
i capelli con m‹ano› che non perdona...
un fremito cupo ‹– faccio rimbombare›
piangendo il tuo destino con la‹menti
...

2. ΔΑΝΑΙΔΕΣ

1

κἄπειτα δ' εὖτε λαμπρὸν ἡλίου φάος
ἕως ἐγείρηι, πρευμενεῖς τοὺς νυμφίους
νόμοισι θέντων σὺν κόροις τε καὶ κόραις

(fr. 43 R: *ex sch. ad Pind. Pyth.* III, 32c)

2

ἐρᾶι μὲν ἀγνὸς οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα,
ἔρως δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν·
ὄμβρος δ' ἀπ' εὐνάεντος οὐρανοῦ πεσὼν
ἔκυσε γαῖαν· ἡ δὲ τίκτεται βροτοῖς
μήλων τε βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον
δένδρων τ' ὀπώραν· ἐκ νοτίζοντος γάμου
τελεῖθ' ὅς' ἔστι· τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος

(fr. 44 R: *ex* Aten., XIII, 600A)

3

καθαίρομαι γῆρας

(fr. 45 R: *ex* Esichio)

3. ΑΜΥΜΟΝΗ

1

σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί

(fr. 13 R: *ex* Ammon., 120, 31, 1)

2

κἄγωγε τὰς σὰς βακκάρεις τε καὶ μύρα

(fr. 14 R: *ex* Aten., XV, 690C)

2. DALLE «DANAIDI»

1

E poi finalmente quando la luce splendente del sole
Aurora si sveglia, rende felici gli sposi
secondo il rito, fanciulli e fanciulle...

2

Ama il cielo sacro penetrare la terra;
brama prende la terra di congiungersi a lui;
acqua copiosa cade dal cielo piovoso
e la terra feconda, generando ai mortali
le greggi e il nutrimento di Demetra, pane di vita.
Verdeggia primavera, per le umide nozze compiuta.
E di tutto questo io sono mandante e Signora

3

purifico la vecchiaia

3. DA «AMIMONE»

1

tuo destino è sposarti, mio destino sposarmi

2

e io unguenti e profumi...

3
θρώισκων κνώδαλα

(fr. 15 R: *ex* Esichio)

3
generando creature mostruose

1. ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΛΥΟΜΕΝΟΣ

1

(.....) ἥκομεν (.....)
τοὺς σοὺς ἄθλους τούσδε, Προμηθεῦ,
δεσμοῦ τε πάθος τόδ' ἐποψόμενοι
...
πῆι μὲν δίδυμον χθονὸς Εὐρώπης
μέγαν ἠδ' Ἀσίας τέρμονα Φᾶσιν

(fr. 190, 191 R: *ex* Arr., *Periplo*, 19)

2

φοινικόπεδόν τ' ἐρυθρᾶς ἱερὸν
χεῦμα θαλάσσης
χαλκοκέραυνόν τε παρ' Ὠκεανῶι
λίμναν παντοτρόφον Αἰθιόπων,
ἵν' ὁ παντόπτας Ἥλιος αἰεὶ
χρῶτ' ἀθάνατον κάματόν θ' ἵππων
θερμαῖς ὕδατος
μαλακοῦ προχοαῖς ἀναπαύει

(fr. 192 R: *ex* Strab., *Geogr.*, I, 2, 27)

3

Titanum suboles, socia nostri sanguinis, / generata Coelo, aspicite religatum asperis / vinctumque saxis, navem ut

1. DAL «PROMETEO LIBERATO»

1

(CORO)
(...) siamo giunti a (...)
queste tue pene, Prometeo,
e il tormento delle catene abbiamo qui, davanti agli occhi
...
dove sta il doppio confine, di terra d'Europa
e d'Asia, il grande Fasi

2

Rossa la piana e sacra
del Mare Rosso l'onda
e presso l'Oceano la bronzea lampeggiante
palude degli Etiopi, fertile terra:
là il Sole onniveggente ogni giorno
il corpo immortale e i suoi stanchi cavalli
nei caldi flutti della dolce acqua
immerge, riposa e si spegne

3

PROMETEO
Stirpe dei Titani, miei consanguinei / generati dal Cielo-Urano: guardatemi qui incatenato stretto a queste dure /

horrisono freto / noctem paventes timidi adnectunt navitae. / Saturnius me sic infixit Iuppiter, / Iovisque numen Mulciberi adscivit manus. / hos ille cuneos fabrica crudeli inserens / perrupit artus; qua miser sollertia / transverberatus castrum hoc Furiarum incolo. / iam tertio me quoque funesto die / tristi advolatu aduncis lacerans unguibus / Iovis satelles pastu dilaniat fero. / tum iecore opimo farta et satiata adfatim / clangorem fundit vastum et sublime avolans / pinnata cauda nostrum adulat sanguinem. / cum vero adesum inflatu renovatumst iecur, / tum rursum taetros avida se ad pastus refert. / sic hanc custodem maesti cruciatus alo, / quae me perenni vivum foedat miseria. / namque, ut videtis, vinclis constrictus Iovis / arcere nequeo diram volucrem a pectore. / sic me ipse viduus pestes excipio anxias, / amore mortis terminum anquirens mali. / sed longe a leto numine aspellor Iovis, / atque haec vetusta saeclis glomerata horridis / luctifica clades nostro infixa est corpori; / e quo liquatae solis ardore excidunt / guttae, quae saxa adsidue instillant Caucasi.

(fr. 193 R: *ex* Cic., *Tusc.*, II, 23-5: "veniat Aeschylus, non poeta solum sed etiam Pythagoreus, sic enim accepimus. quo modo fert apud eum Prometheus dolorem quem excipit ob furtum Lemnium, 'unde ignis cluet mortalibus clam /divisus: eum doctus Prometheus / clepsisse dolo poenasque Iovi / fato expendisse supremo' [*ex* Accio, *Philoct.* fr. II 9 sgg.]? has igitur poenas pendens adfixus ad Caucasum dicit haec: 'Titanum... Caucasi'.")

rocce, come una nave in un mare minaccioso / che i marinai, temendo che venga la notte, alle rocce ormeggiano stretta. / Il figlio di Saturno, Giove, così mi inchiodò, / e la mano di Vulcano venne in aiuto al volere di Giove: / fu lui che conficcando questi ceppi con la sua arte crudele / mi frantumò gli arti; e io infelice, per il suo zelo nelle torture, / ora abito questa roccaforte delle Furie. / E ogni due giorni – infausto giorno! – / mi si lancia addosso tristo in volo, e mi lacera con le unghie adunche, / l'uccello di Giove, e mi dilania con fiero pasto. / Quindi l'aquila saziata, ben pasciuta del grasso fegato, / alza un grido profondo e vola via, in alto, / strusciando le penne della coda sul mio sangue. / Ma appena il fegato si riforma / allora ritorna, avida, al suo tetro pasto, di nuovo: / così nutro il carceriere della penosa tortura, / che mi oltraggia nella carne viva, con interminabile pena. / E, come vedete, stretto dalle catene di Giove, / non posso scacciare via il crudele volatile dal petto. / Così sto, impotente, ad accogliere il tormento di questa mia peste, / e cercando una fine di questo male, la morte io bramo: / ma il volere di Giove certo non mi viene in soccorso. / E questo annoso, straziante macello, perpetuato nel cumulo di orridi secoli, / è conficcato qui nel mio corpo, / da cui liquefatte dal sole cadono / gocce a irrorare incessantemente le rocce del Caucaso.

«Veniamo a Eschilo, che – a quanto sappiamo – non fu solo poeta, ma anche filosofo pitagoreo. E dunque in che modo – secondo Eschilo – Prometeo sopporta il dolore che si è procurato con il furto di Lemno "donde è fama che il fuoco di nascosto con i mortali / fu condiviso; e che il sapiente Prometeo / rubò il fuoco e la punizione di Giove / scontò con una sorte terribile" (dal *Filottete* di Accio)? E proprio scontando quella punizione, incatenato al Caucaso, Prometeo dice così: "Stirpe dei Titani... Caucaso".»

4
ἵππων ὄνων τ' ὀχεῖα καὶ ταύρων γένος
δοὺς ἀντίδουλα καὶ πόνων ἐκδέκτορα

(fr. 194 R: *ex* Plut., 98 c)

5
εὐθεῖαν ἕρπε τήνδε. καὶ πρώτιστα μὲν
βορεάδας ἥξεις πρὸς πνοάς, ἵν' εὐλαβοῦ
βρόμον καταιγίζοντα, μή σ' ἀναρπάσηι
δυσχειμέρωι πέμφιγι συστρέψας ἄφνω

(fr. 195 R: *ex* Galen., *in Hippocr. Epid. VI comm.* 1, 29)

6
ἔπειτα δ' ἥξεις δῆμον ἐνδικώτατον
‹×› ἁπάντων καὶ φιλοξενώτατον,
Γαβίους, ἵν' οὔτ' ἄροτρον οὔτε γατόμος
τέμνει δίκελλ' ἄρουραν, ἀλλ' αὐτόσποροι
γύαι φέρουσι βίοτον ἄφθονον βροτοῖς

(fr. 196 R: *ex* Steph. Byz., 7, 3)

7
ἀλλ' ἱππάκης βρωτῆρες εὔνομοι Σκύθαι

(fr. 198 R: *ex* Strab., *Geogr.*, VII, 3, 7)

8
ἥξεις δὲ Λιγύων εἰς ἀτάρβητον στρατόν·
ἔνθ' οὐ μάχης, σάφ' οἶδα, καὶ θοῦρός περ ὢν
μέμψηι· πέπρωται γάρ σε καὶ βέλη λιπεῖν
ἐνταῦθ'· ἐλέσθαι δ' οὔτιν' ἐκ γαίας λίθον

4
maschi di cavalli e di asini e la razza dei tori
dati da me per schiavi, come sostituti delle fatiche

5
PROMETEO (A ERACLE)
Va' dritto da questa parte; e dapprima
giungerai dove sono i venti di Borea, e bada bene
che il tuono che turbina non ti travolga,
trascinandoti via nella rapida tempesta

6
PROMETEO (A ERACLE)
poi giungerai dal popolo più giusto
e ospitale che ci sia: sono accoglienti con gli stranieri
i Gabi, dove né l'aratro né la marra
fende la terra, ma da soli
i solchi del suolo danno frutti abbondanti ai mortali

7
PROMETEO (A ERACLE)
i cavalieri Sciti, ben governati, mangiatori di
formaggio fatto con latte di cavalla

8
PROMETEO (A ERACLE)
giungerai al popolo dei Liguri, che non teme nessuno;
là, lo so bene, anche se sei combattivo,
non rimpiangerai la battaglia. È destino che là tu perda
le tue frecce, e non avrai da usare neppure le pietre

ἕξεις, ἐπεὶ πᾶς χῶρός ἐστι μαλθακός.
ἰδὼν δ' ἀμηχανοῦντά σ' οἰκτερεῖ πατήρ,
νεφέλην δ' ὑποσχὼν νιφάδι γογγύλων πέτρων
ὑπόσκιον θήσει χθόν'· οἷς ἔπειτα σὺ
βάλλων διώσηι ῥαιδίως Λίγυν στρατόν

(fr. 199 R: *ex* Strab., *Geogr.*, IV, 1, 7)

9
Ἀγρεὺς δ' Ἀπόλλων ὀρθὸν ἰθύνοι βέλος

(fr. 200 R: *ex* Plut., *Amat.*, XIV, 757 D)

10
ἐχθροῦ πατρός μοι τοῦτο φίλτατον τέκνον

(fr. 201 R: *ex* Plut., *Pomp.*, I, 1)

11
ἀρειθύσανοι

(fr 203 R: *ex* Eust., *Il.*, 600, 43)

12
εἰσαφάσματα

(fr. 204 R: *ex* Esichio)

2. ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΠΥΡΦΟΡΟΣ

1
σιγῶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγων τὰ καίρια

(fr. 208 R: *ex* Gell., XIII, 19, 4)

perché il suolo è tutto molle.
Vedendoti in difficoltà avrà pietà il padre
e manderà una nube nera fitta di pietre
che farà ombra alla terra: e tu potrai scagliarle
e mettere in fuga facilmente l'esercito dei Liguri

9
Apollo, il cacciatore, tiri diritta la sua freccia

10
PROMETEO (RIVOLTO A ERACLE)
per me questo è il figlio carissimo di un odioso padre

11
guerrieri che sono l'onore di Ares

12
lacerti

2. DAL «PROMETEO PORTATORE DI FUOCO»

1
tacere quando bisogna o dire parole opportune

2
ἐκ πηλοπλάστου σπέρματος θνητὴ γυνή

(fr. 369 R: *ex* Proclo, in Hes., *Op.*, 157a62)

2
donna mortale, di seme impastato d'argilla

ΠΡΟΤΕΥΣ

1
σιτουμένην δύστηνον ἀθλίαν φάβα
μέσακτα πλευρὰ πρὸς πτύοις πεπληγμένην

(fr. 210 R: *ex* Aten., IX, 394 A)

2
καὶ τὸν ἰχθύων γάρον

(fr. 211 R: *ex* Aten., II, 67 C)

3
Εἰδώ

(fr. 212 R: *ex* Et. Gud.: ... ὡς παρ' Αἰσχύλωι ἡ Εἰδώ... αντὶ τοῦ Εἰδοθέα; *v. sch. ad Hom.* δ 366: καὶ Αἰσχύλος δὲ ἐν Προτεῖ Εἰδοθέαν αὐτὴν καλεῖ)

DAL «PROTEO»

1
affamata disgraziata povera colomba
ferita tra le ventole dell'aia, in mezzo al petto

2
e l'intingolo di pesci

3
Eidò

«in Eschilo: "Eidò" al posto di "Eidothea"» (Et. Gud.); «anche Eschilo nel *Proteo* la chiama "Eidothea"» (scolio ad *Odissea*, IV, 366)

Hypothesis

Il sommario contiene l'indicazione del nome dell'arconte che permette di ricostruire la data della messa in scena: il 472 a.C.; si ricava inoltre dall'*hypothesis* il confronto proposto da Glauco di Reggio con il primo verso delle *Fenicie* di Frinico, rappresentate probabilmente quattro anni prima.

Sotto la registrazione del fatto che il "prologo" è recitato non da un attore (ad esempio l'Eunuco del dramma di Frinico) ma dal coro, compare nel testo una glossa schediastica sulle parti della tragedia in cui si specifica la differenza tra la parodo («in cui il coro motiva la sua presenza in scena», *hypoth.* 9-10), gli stasimi, in cui il coro è nell'orchestra, e il commo, relegato alla funzione di compianto luttuoso. Come esempio di motivazione della presenza scenica del coro in una parodo, l'autore dell'*hypothesis* riporta la prima battuta del coro nelle *Fenicie* di Euripide (v. 202). È interessante il fatto che, in questo tipo di classificazione e di esemplificazione, per "parodo" sembra intendersi il canto d'entrata del coro, nel caso in cui il coro entri in scena a dramma iniziato, dopo un "prologo" recitato dagli attori (come nel caso delle *Fenicie*, appunto); mentre la parodo in apertura del dramma viene definita, a quanto pare, come "prologo" del coro (προλογίζει χορὸς, *hypoth.* 8-9).

Nell'*hypothesis* è contenuto un riferimento scenografico alla tomba di Dario (*hypoth.* 14-5) nei pressi della quale si trova la *skene* del dramma: una notazione interessante per la segnalazione di una contiguità tra l'edificio scenico e l'orchestra, al cui centro, evidentemente, si trova la tomba del Re.

Nel riassumere la materia mitica del dramma, il sommario cita i fatti storici della spedizione di Serse, dall'inizio dell'impresa alla ritirata, menzionando sullo stesso piano Platea e Salamina: una ricostruzione che, pur succinta, risulta alquanto generica e poco congruente rispetto all'argomento del dram-

ma, in cui tutti gli eventi scenici ruotano intorno a Salamina e Platea è nominata soltanto nella profezia dell'Ombra.

Un'ultima notazione riguarda il catalogo dei personaggi: anche in questo caso la menzione della Regina come "Atossa" (nome assente nel dramma) denuncia nell'autore dell'*hypothesis* il lettore di Erodoto, piuttosto che il lettore attento della tragedia.

Parodo (vv. 1-154)

Entra in scena un gruppo di dignitari Persiani: si presentano come un corpo di «Fedeli», guardie delle sedi regali (vv. **2-3**).

Il canto di entrata è composto di una parte lirica, su struttura strofica, chiusa in apertura e in coda da due brani anapestici, secondo lo schema: preludio anapestico (vv. **1-64**), sezione lirico-strofica (vv. **65-139**), brano anapestico (vv. **140-54**).

Il lungo preludio anapestico (vv. **1-64**), eseguito in recitativo, segna con il ritmo cadenzato il passo della marcia d'entrata dei coreuti. Nei primi versi il coro giustifica la propria presenza e dà conto della situazione drammatica (vv. **1-15**): l'ambientazione scenica è in una delle regge persiane; i Fedeli si presentano davanti alla reggia perché mossi da un presentimento angoscioso: l'esercito è partito da molto tempo e serpeggia la preoccupazione per l'assenza di notizie. Dal v. **16** viene quindi rievocato lo spettacolo imponente della partenza dell'esercito innumerevole, radunatosi da tutto l'Oriente per la spedizione contro la Grecia.

La seconda sezione (vv. **65-139**) è invece il canto vero e proprio, composto su uno schema di cinque coppie di strofe e antistrofe. Le prime tre coppie sono molto omogenee dal punto di vista tematico e metrico-ritmico: il passo regolare e solenne del metro ionico (⏑⏑– –) accompagna accenti di vanto per la potenza dell'armata persiana al seguito del bellicoso Serse. Nella quarta e quinta coppia strofica (vv. **114-39**) il ritmo diventa più veloce: prevale il motivo-guida del lecizio (– ⏑ – ⏑ – ⏑ –) e alla scrittura metrica più concitata corrispondono nel testo angoscia e paura per la sorte dell'esercito, commiste a cupe note di nostalgia per i guerrieri lontani. Dopo la terza coppia cade un modulo astrofico (l'epodo ai vv. **93-100**) che nell'edizione di riferimento è spostato rispetto all'ordine trasmesso dai manoscritti; il brano, metricamente omogeneo alle prime tre strofi, contiene una serie di considerazioni gnomiche sulla malignità di Ate, il cieco errore che irretisce gli uomini: sia dal punto di vista tematico sia sotto l'aspetto ritmico, lo spostamento nel testo è motivato dallo stacco che il brano segna tra la prima e la seconda sezione della parodo.

Nella terza sezione (vv. **140-54**) si torna alla cadenza del passo anapestico e l'esecuzione è nuovamente in recitativo. Gli anapesti sottolineano il tempo di un nuovo movimento scenico: i coreuti rompono l'assetto coreografico assunto per le evoluzioni strofiche e si autoesortano a una nuova disposizione (ἀλλ' ἄγε Πέρσαι, v. **140**).

Il testo offre alcuni spunti utili alla ricostruzione della scenografia: il riferimento alle lussuose e dorate regge persiane (v. **3**) è probabilmente un'indicazione dell'allestimento del fondale scenico; alla facciata del palazzo che fa da sfondo alla rappresentazione si riferisce ancora il coro, indicando di sedersi «presso questa dimora antica» (τόδ'... στέγος ἀρχαῖον, v. **141**). I Fedeli si rappresentano come un coro di anziani, che proprio per la loro età sono stati scelti dal Re a sorvegliare la reggia durante la spedizione contro la Grecia (vv. **5-7**). Alla fine della parodo, i Fedeli si prostrano al cospetto della Regina che esce dal palazzo, ovvero dalla porta posta al centro del fondale scenico. Nell'anafora del prefisso *pros-* (προσπίτνω... προσφθόγγοις... προσαυδᾶν, vv. **151-3**) si legge una precisa indicazione registica: con un moto di orientazione il coro si rivolge verso l'attore che concentra su di sé l'attenzione drammatica.

I FEDELI

I vecchi Persiani si qualificano con un titolo che, per il modo in cui viene presentato, sembra avere un carattere ufficiale nelle gerarchie di corte (πιστὰ καλεῖται, v. **2**): gli anziani «Fedeli», a quanto si evince dal testo, svolgerebbero le funzioni di un corpo di guardia, deputato a sorvegliare le sedi regali in assenza del Re. Anche Senofonte, nelle sue opere "persiane" (*Ciropedia* e *Anabasi*), farà ripetutamente riferimento a un corpo di Fedeli che però parrebbe svolgere, durante le spedizioni belliche, il diverso ruolo di guardia del corpo del Re (cfr. ad esempio l'episodio in cui Ciro interviene in armi a dirimere uno scontro fra Greci affiancato dai suoi "Fedeli": ἔλαβε τὰ πάλτα εἰς τὰς χεῖρας καὶ σὺν τοῖς παροῦσι τῶν πιστῶν ἦκεν ἐλαύνων εἰς τὸ μέσον, *Ciropedia*, I, 15).

LA SCENA DELLA REGGIA

Il fondale della tragedia – la *skene* – doveva, in qualche modo, rievocare la facciata della splendida reggia di Susa che, con Ecbatana, Babilonia e la nuova Persepoli, era una delle capitali dell'impero achemenide costruite da Dario. Durante gli scavi archeologici di Susa furono rinvenute più copie del documento di fondazione ufficiale della reggia, su tavolette d'argilla incise con scrittura cuneiforme; così Dario descrive lo splendido palazzo: «Questo è il palazzo che io ho costruito a Susa. Le sue decorazioni sono state portate da lontano [...]: il legno di cedro fu portato da un monte denominato Libano [...]; il legno proviene dal Gandara e dalla Carmania. L'oro che è stato qui usato è stato portato da Sardi e dalla Battriana. Le pietre – lapislazzuli e corallina – furono portate dalla Sogdiana. La turchese fu portata dalla Corasmia. L'argento e il rame dall'Egitto. Gli ornamenti con i quali è stato adornato il muro furono portati dalla Ionia. L'avorio fu portato dall'Etiopia, dall'India e dall'Aracosia. Gli artigiani [...] provenivano dalla Ionia e da Sardi, [...] erano Medi ed Egiziani [...] e Babilonesi. A Susa qui si ordinò di erigere una splendida opera: un'opera eccezionalmente splendida è riuscita».

Lo stupendo fregio degli arcieri in mattoni cotti e smaltati, ora al Museo del Louvre di Parigi, ci restituisce un'immagine della magnificenza delle regge achemenidi.

L'ORO DEI BARBARI

Il fulgore e l'abbondanza dell'oro ritorna più volte nella parodo: d'oro sono le regge persiane (v. **3**); d'oro gli abitanti di Sardi (v. **45**); dorata è Babilonia (v. **53**); d'oro è la stirpe divina da cui discende Serse (v. **80**). L'unico verso superstite dei *Persiani* di Epicarmo ci parla di oro; «aurea» è l'armata dei Medi in un epigramma simonideo (90 B, 88 D).

L'oro, metallo in Grecia rarissimo, per i Greci meglio si addice agli dèi che agli uomini. D'oro è l'arco di Apollo, «aurea» è Afrodite come il suo trono, «aurei» il carro e le briglie di Era, lo scettro di Zeus: d'oro e d'avorio sono fatte le statue più preziose che raffigurano, nei templi, le divinità.

L'oro, attributo divino, esercita sui Greci un fascino oscuro: i Barbari, che ne sono ricchi, fanno largo uso nelle loro vesti e nei loro oggetti del preziosissimo metallo; ma è un uso pericoloso che sfiora l'empietà.

IL CATALOGO DEGLI ESERCITI E DEI PRINCIPI

La rassegna degli eserciti (vv. **21-59**) è il primo dei tre cataloghi proposti nella tragedia: è una parata imponente e grandiosa, un'armata innumerevole, radunatasi da ogni contrada di Oriente agli ordini di Serse per la spedizione contro la Grecia.

Il catalogo risente, nel genere e nel lessico, così come nella struttura, di forti suggestioni omeriche: il riscontro più vicino è l'inventario dei popoli dell'Asia convenuti a Troia per combattere, a fianco degli uomini di Priamo e degli alleati orientali, contro gli Achei (*Iliade*, IV, 824-77), catalogo che, in qualche modo, corrisponde a quello delle navi achee contenuto nello stesso libro e che immediatamente lo precede (*Iliade*, IV, 484-759). La visione dell'esercito, già presentato come caterva immensa (v. **20**), come accozzaglia disordinata e grandiosa (v. **53**), come spettacolo tremendo (v. **48**) e nel suo insieme come corteo formidabile al seguito del Re (v. **58**), si articola nella diversificata composizione, anche etnica, dei popoli soggetti all'impero persiano, ciascuno guidato dal suo principe, tutti «sudditi al Gran Re» (v. **24**). Per alcuni dei nomi di condottieri e prìncipi orientali esiste il riscontro storico della citazione erodotea (ad esempio, Artafrenes, in VII, 74, è il capo dei Lidi e dei Misi; Megabates è Megabazo di Megabateo, in VII, 97; Astaspes è Istaspe, in VII, 64). Ma nel contesto del dramma i nomi dal suono barbaro non servono a individuare precise personalità storiche: quei nomi stranieri e potenti sottolineano il distacco di una lontananza linguistica e culturale ed evocano il terrore per lo sconosciuto. Gli stessi nomi ricorreranno in altri due punti del dramma: il bollettino dei caduti che proporrà il Messaggero (vv. 302-30) e il necrologio del compianto finale (vv. 957-1001).

L'ARCO, ARMA ORIENTALE

Nelle raffigurazioni vascolari greche del VI e V secolo i Barbari sono immediatamente identificabili per l'abbigliamento: una sorta di tuta bracata, arabescata o maculata; sul capo un berretto di tipo frigio; ai piedi affusolati calzari simili a *babouches* orientali. Ma il Barbaro si distingue dal Greco anche per il tipo di armatura: a tracolla la faretra; la corta spada, poco più di un lungo pugnale (la μάχαιρα ricordata dal coro come attributo del «popolo d'Asia»: μαχαιροφόρον τ' ἔθνος, v. **56**); al fianco lo scudo leggero; e soprattutto l'arco (τοξοδάμαντές, v. **26**; τοξουλκῶι λήματι, v. **55**). L'arco è arma del Barbaro. All'*arete*

greca, che è soprattutto bravura nello scontro ravvicinato e che ha come arma propria la lancia, si oppone l'«Ares dell'arco» (τοξόδαμνον ἄρη, v. **86**): arma del colpo sferrato da lontano, della precisione e dell'insidia.

L'IMMAGINE DEL GIOGO

Nel corso della tragedia, l'immagine del giogo compare insistentemente: quattro volte nella sola parodo corale. La prima suggestione è il progetto minaccioso di rendere la Grecia soggetta al potere persiano, come una bestia al giogo (v. **50**). Poi è «il giogo gettato sul collo del mare» da Serse per costruire un passaggio sull'Ellesponto (vv. **70**, **131**); ma l'idea di trattare Poseidone come una bestia da domare attirerà la punizione divina. La metafora sembra essere appartenuta al repertorio retorico di Serse; questo, secondo il racconto di Erodoto, il discorso di Serse ai suoi Nobili, dopo la riconquista dell'Egitto: «Farò di tutti questi paesi un unico paese [...] porteranno il giogo sia quelli che sono colpevoli verso di noi sia quelli che non lo sono» (VII, 8).

Nell'ultima battuta del canto corale ricompare la metafora nell'immagine della sposa del guerriero in lacrime, rimasta «spaiata» nel giogo coniugale (μονόζυξ, v. **139**).

IL RE PERSIANO, DELLA STIRPE DELL'ORO

Serse «figlio di Dario» è nominato nelle prime battute recitate dal coro (v. **6**). Il nome di Serse compare anche in chiusura del corale d'entrata (v. **144**). Nella parte lirica del brano il Re viene definito «furente» (θούριος ἄρχων, v. **74**), un epiteto solitamente riservato ad Ares. Anche il lampo scuro e sanguinario negli occhi del Re (v. **81**) getta un'ombra cupa sullo splendore aureo dei versi precedenti: l'occhio di Serse è iniettato di sangue, come l'occhio di Ares, il cui nome compare a sigillo della strofe in cui Serse viene evocato (v. **86**). Per tre volte nella tragedia l'aggettivo θούριος, proprio del dio della guerra, è riferito a Serse (vv. **73**, 718 e 754): Serse è la furia inconsulta di Ares, è Ares stesso. Riecheggia l'oracolo spaventoso che, secondo Erodoto, la Pizia da Delfi diede agli Ateniesi: «Tutto cade in rovina: il fuoco distrugge e fiero Ares sul sirio suo cocchio» (VII, 140).

Nella sezione lirica, Serse viene anche presentato come «nato dal seme dell'oro» (vv. **79-80**): secondo il mito, riportato anche da Erodoto, il capostipite della razza persiana «da cui essi

trassero il loro nome» (VII, 61) fu Perses, figlio di Perseo e Andromeda. Si tratta quindi di un richiamo al mito di Danae, madre di Perseo, fecondata da Zeus che si unì a lei, rinchiusa nella torre, sotto forma di pioggia aurea. La storia mitica fornisce dunque la suggestione di una parentela della razza persiana con l'ellenica per ascendenza materna, da parte dell'argiva Danae: il legame ancestrale è messo in evidenza anche in chiusura del corale, mediante il riferimento alla «nostra gente che dal figlio di Danae prende il nome» (v. **146**, in un verso restituito grazie a un acuto intervento congetturale). Il tema della parentela tra Grecia e Asia verrà ripreso nell'episodio seguente *per figuras*, nel sogno allegorico della Regina.

UOMO PARI AGLI DÈI

Il nesso «uomo eppur pari agli dèi» (ἰσόθεος φώς, al v. **80**) si ritrova anche in *Iliade*, II, 565 e come qui è ossimorico: φώς indica l'eccellenza dell'umano segnata dal limite della mortalità (è esplicitamente opposto al divino, all'immortale, in *Iliade*, XVII, 98); è la condizione che, all'interno dei ridotti ed effimeri confini dell'umano, si evidenzia e si esalta. Anche ἰσόθεος è parola omerica (ma risuona anche nell' ἴσος θεοῖσιν del fr. 2 di Saffo, l'invidiato amante dell'amata, che Catullo traduce «par... deo»): l'aggettivo rapporta la dimensione umana alla divina, e insieme misura nella distanza un'incolmabile differenza. Solo all'uomo è dato di essere eroe ma mortale: il paragone con il divino non può che ribadire un rapporto di tensione che qualifica l'eccellenza dei suoi poli destinata a rimanere sempre inappagata.

Nel contesto l'espressione acquista un significato marcatamente tragico. Al re persiano viene universalmente riconosciuta una natura divina: nel linguaggio mitico greco, Serse è discendente di Zeus mediante Danae, e nella teocrazia achemenide è il figlio incarnato della suprema divinità Ahura Mazda, oggetto di venerazione da parte dei suoi sudditi. La locuzione «uomo pari agli dèi» designa dunque la natura divina del sovrano, ma prefigura anche l'atto di empia superbia del mortale che si crede «pari agli dèi», che crede di poter trattare gli immortali come suoi pari (così Serse tratterà Poseidone). Questa superba empietà – la greca *hybris*, trasgressione dei limiti imposti all'umano che gli dèi mai risparmiano – anche nel caso di Serse chiama una punizione.

La «traduzione» greca dell'impresa di Serse presenta dun-

que come tragica colpa dell'eroe la rivendicazione di divinità del sovrano orientale, che invece, nel contesto di quella cultura, era un concetto del tutto naturale e indiscusso, perfettamente congruo con un sistema di riferimenti di valore diverso dal greco.

DESTINO CONTINENTALE, GUERRA NAVALE

Per il popolo persiano il destino assegnato dagli dèi (θεόθεν... κατὰ Μοῖρ', v. **102**) consisteva in un impero immenso ma finito, limitato entro confini terrestri. La trasgressione di quella *moira*, il tentativo di appropriazione di una parte ulteriore e diversa rispetto a quanto gli dèi avevano assegnato, nella tragedia è la colpa di Serse. La colpa coincide con un nuovo «apprendimento» (ἔμαθον δ'..., v. **109**): i Persiani, gente del continente, arrivano al mare e il loro sguardo si perde nella delizia sconosciuta del paradiso marino (l'immagine ardita e difficile πόντιον ἄλσος v. **111**, è anche in Bacchilide, XVI, 85: ἄλσος è il boschetto sacro, il recinto, e quindi la distesa del mare delimitata dall'orizzonte).

Ma per trasbordare il suo esercito, Serse commette un'ulteriore empietà, aggiogando l'Ellesponto: l'immagine (vv. **71-2**, **113-4**, **130-1**) è quella di un transito terrestre costruito come una barca: è ancora una figura dell'ardito progetto di combinazione fra i due elementi, il mare e la terra; in questo consiste l'empia superbia di Serse.

In questo contesto l'enfasi delle metafore acquee vela un'amara, tragica ironia: la «grande corrente del fiume d'eroi» (vv. **87-8**) sarà travolta dalla corrente del mare; l'onda del mare, cui è paragonata la forza dell'esercito persiano (v. **90**), è davvero invincibile, tanto che travolgerà questo stesso esercito.

L'OMBRA DI ATE

Dopo la prima parte del corale, ricca di accenti di orgoglio e di vanto, lo stacco segnato dalla strofe senza responsione (vv. **93-100**) introduce nella sinfonia note più cupe: sulla speranza di trionfo incombe l'ombra di Ate (vv. **97-9**). Ate è «figlia maggiore di Zeus, funesta, che tutti trascina in errore» (*Iliade*, XIX, 91). Ate «forte con i piedi veloci / [...] va per il mondo / a ingannare gli uomini» (*Iliade*, IX, 505-7): è la colpa cieca, l'errore che s'abbatte sui mortali e li rovina. L'evocazione di Ate apre alle ultime due coppie strofiche in cui il sentimento di angoscia ha il sopravvento.

LA VIOLENZA DEL RIMPIANTO

Angoscia e paura che agitano il coro sono anche i sentimenti dei parenti e delle spose in attesa dei guerrieri (vv. **60-4**). *Pothos* è il desiderio dell'assente, ma non è, qui, languida nostalgia: è un rimpianto violento, una furia quasi ferina (πόθωι... μαλερῶι, v. **62**; ma μαλεροί, «feroci», sono detti i leoni in *Agamennone*, 141); è il desiderio della sposa, lasciata sola nel letto dall'uomo partito per la guerra, che ricorda la foga dell'amante guerriero (τὸν αἰχμάεντα θοῦρον εὐνατῆρ', v. **137**: l'aggettivo θοῦρος è collocato, in posizione sintatticamente ambivalente, a qualificare il furioso assalto del guerriero – riferito ad αἰχμάεντα che precede – ma anche la foga dell'unione amorosa (εὐνατῆρ' che segue, ovvero lo sposo considerato come «compagno di letto»).

Tutti i presagi funesti di questo canto – le vesti lacerate, la città deserta, l'urlo delle donne, i letti vuoti – riecheggeranno nella triste conferma dell'ultimo corale della tragedia.

Primo episodio: coro, Regina, Corifeo, Messaggero (vv. 155-531)

Alla fine del canto d'entrata, il coro si trova nei pressi dell'edificio scenico che rappresenta la reggia persiana: dopo avere annunciato l'uscita dal palazzo della Regina (vv. 140-54), si rivolge a lei direttamente, con una apostrofe cerimoniosamente prolissa, in cui la presenta come «madre augusta di Serse, sposa di Dario» (vv. **155-8**). Ha quindi inizio l'episodio che si può dividere in tre atti principali: il sogno, l'annuncio, la preparazione del rito.

Il primo atto (vv. **155-245**) vede in scena il coro e la Regina. Dopo aver espresso al coro la sua ansia e aver ricevuto dai Fedeli assicurazioni di complicità e di conforto (vv. **159-75**), la Regina racconta un fosco sogno profetico (vv. **176-214**). Il Corifeo suggerisce quindi alla Regina di compiere un sacrificio apotropaico (vv. **215-25**). La Regina accetta il consiglio, ma prima di ritirarsi intrattiene con il Corifeo un dialogo sticomitico in cui chiede delucidazioni sull'obiettivo della spedizione di Serse (vv. **226-45**): nel gioco delle battute di domanda e risposta vengono evocati la lontana Atene e il valore dei Greci. A questo punto l'episodio sembra avviarsi alla conclusione, con il consiglio, che i Fedeli danno alla Regina, di compiere il rito per guadagnare la

benevolenza della Terra e dei morti (vv. **219 sgg.**). Ma, inaspettatamente, entra in scena un nuovo personaggio.

Il secondo atto (vv. **246-514**) ha come protagonista il Messaggero e l'episodio si movimenta, prima con gli interrogativi della Regina su Atene, poi con l'annuncio della disfatta e il racconto della battaglia che il messo porta in scena (vv. **249 sgg.**). Annunciato dal Corifeo (vv. **246-8**), dopo una serie di lamentazioni sulla sconfitta persiana contrappuntate da strofette liriche cantate dal coro (vv. **249-89**), il Messaggero, interrogato e sollecitato dalla Regina, la rassicura sulla sorte di Serse e racconta la disfatta dell'armata persiana; riferisce la battaglia navale e la strage e le tappe della rovinosa ritirata. Il racconto è intercalato da brevi interventi di appoggio della Regina e del Corifeo. Al termine dei suoi resoconti il Messaggero esce insalutato.

Il terzo atto è costituito da un ultimo scambio di battute tra il Corifeo e la Regina (vv. **515-31**). L'episodio si conclude con l'imprecazione del Corifeo contro «il dèmone maligno» e con la lamentazione della Regina che vede realizzarsi il presagio del sogno e che, infine, si ritira dentro la reggia per andare a compiere il sacrificio.

L'episodio, molto lungo e articolato, presenta una struttura variata da una significativa alternanza ritmica che investe anche le parti parlate: il primo dialogo tra Corifeo e Regina (vv. **155-75**) avviene in tetrametri trocaici. Il ritmo trocaico ⏑ – (che, secondo Aristotele, era il primo metro del «parlato» nella tragedia: *Poetica*, 49 a 22) accentua la tonalità di confidenza e di angosciosa compartecipazione. Quando la Regina passa a raccontare il sogno che ha inquietato la sua notte (vv. **176-214**) il passo scarta recisamente al ritmo giambico, che presenta una cadenza inversa rispetto al trocheo (– ⏑). Il trimetro giambico, che nell'evoluzione delle strutture metrico-ritmiche del dramma diverrà il metro assolutamente maggioritario (e quasi totalitario) nelle sezioni parlate delle tragedie, riporta il registro espressivo a una tonalità più obiettiva e descrittiva. Riprende quindi il dialogo tra il Corifeo e la Regina: il tono è di nuovo confidenziale e simpatetico e il ritmo nuovamente si inverte, tornando al passo trocaico (vv. **215-48**). Entra quindi in scena il nuovo attore e il dialogo tra il Messaggero e il coro si esprime con un amebeo epirrematico (vv. **249-89**): il coro rivolge le sue domande in forma lirica (secondo uno schema di tre coppie di strofe e antistrofe) e il messo risponde intercalando alle strofette brevi interventi parlati, in trimetri giambici. Nelle strofette liriche le lamentazioni del coro trovano espressione nel passo rotto e sussultante del cretico (– ⏑ –) e del baccheo (⏑ – –), combinati in diverse formule ritmiche. Riprende quindi la parola la Regina e avvia un dialogo con il Messaggero, sollecitandolo a raccontare distesamente gli eventi (vv. **290-514**: trimetri giambici); il ritmo giambico si mantiene anche nell'ultimo conclusivo dialogo tra Corifeo e Regina (vv. **515-31**).

Il sogno della Regina prima e i resoconti del Messaggero poi costituiscono la cornice in cui si profilano i temi guida dell'episodio: l'opposizione, allegorica, etica e simbolica, tra Greci e Persiani; il contrasto tra il numero dei barbari e la virtù ellenica che si concretizza nello scontro bellico e nella disfatta persiana; il confronto tra Serse e il padre Dario.

LA REGINA

La figura storica che corrisponde alla maschera della Regina è Atossa, figlia di Ciro e seconda moglie di Dario (Erodoto, VII, 2). Nella tragedia il nome della madre di Serse, probabilmente ignoto agli Ateniesi, non compare.

Il carattere del personaggio si delinea attraverso la definizione del suo *status* e del suo orizzonte culturale. La Regina è sposa e madre di un re dei Persiani, è perciò sposa e madre di dio: partecipa della natura divina che la regalità orientale garantisce ed è oggetto di adorazione da parte dei suoi sudditi. Il coro accoglie la Regina con la *proskynesis* (v. **152**), la prostrazione cerimoniale che gli orientali tributavano al Re, incarnazione vivente del dio supremo Ahura Mazda.

La Regina è figura della maestà: entra in scena su un carro, con uno stile pomposo (così si ricostruisce dalla sua successiva comparsa scenica che avviene, per differenza, «senza cocchio, senza sfarzo», vv. 607-9).

La Regina è figura della bellezza femminile; il coro si rivolge a lei usando un attributo che convenzionalmente si trova come omaggio alla grazia muliebre, l'aggettivo βαθυζώνων (v. **155**), letteralmente «dalla profonda cintura», compare già in Omero, in riferimento alle donne preda di guerra (*Iliade*, IX, 594) e, secondo uno scolio omerico, è attributo peculiare delle donne barbare (scolio a *Odissea*, III, 154). In realtà l'aggettivo si trova usato anche, più genericamente, in relazione alla bellezza muliebre in Pindaro per Leda (*Olimpica* III, 35) e per le Cariti (*Pitica* IX, 2), ma non è escluso che la sottolineatura della cintura che

rientra, profonda nella rotondità delle curve, possa essere intesa come accenno alla bellezza sensuale della donna orientale: non tanto «snella», quanto piuttosto «sinuosa di forme».

La Regina è Signora del mondo: interrogando il coro sulla meta della spedizione di Serse e chiedendo informazioni su Atene (vv. **230 sgg.**), trapela un moto di incredulità per l'esistenza di una dimensione a lei ignota e si profila un orizzonte culturale e mentale alieno rispetto ai punti di riferimento validi all'interno dell'orizzonte greco. Alla Regina tocca il ruolo straniante di evocare i confini dell'Occidente come un territorio logisticamente e mentalmente lontano e misterioso, di cui lei – Signora dell'Oriente, Signora di tutto – può permettersi di non conoscere le coordinate elementari: anche perché il suo pensiero perfettamente cosmocratico, dispoticamente assoluto, non contempla né dislocazioni né confini. La Regina è anche madre: già nel racconto del sogno fa intravedere, insieme all'angoscia, la preoccupazione affettuosa per l'umiliazione subìta dal figlio, che nella visione della madre è, prima di tutto, il suo «bambino che cade a terra» (πίπτει δ ἐμὸς παῖς, v. **197**). Dopo aver ascoltato in silenzio l'annuncio della disfatta, la prima domanda che rivolge al messo è volta, con una genericità quasi apotropaica, a sapere «chi è morto»; il Messaggero intende l'angoscia della madre e risponde al senso, non alla lettera, dell'interrogativo rassicurandola, innanzitutto, sulla sorte di Serse (v. **299**): una risposta che provoca nella madre un moto di gioia, incoerente rispetto alle circostanze, ma incontenibile e viscerale (vv. **300-1**).

MONARCHIA PERSIANA, LIBERTÀ GRECA

I Greci riservavano la *proskynesis* solo agli dèi: il costume orientale era avvertito dunque come una forma di empietà e insieme una prova del carattere servile dei Barbari. La menzione della *proskynesis* di fronte al sovrano (v. 151) è il primo indizio che la tragedia propone dell'opposizione tra i due sistemi culturali, il greco e il persiano: un'opposizione che ha un immediato riscontro sul piano politico. In Oriente il governante non è sottoposto a nessuno (e a nessuna legge): la Regina stessa dice chiaramente che Serse, se vincerà, avrà merito e gloria, ma se sarà sconfitto «alla città non ha da rendere conto» (v. **213**). È esattamente il contrario di quanto il «governante» greco – nel caso specifico impersonato da Eteocle – afferma all'inizio dei *Sette contro Tebe*: «Se ci andrà bene, ogni merito sarà degli dèi; ma se invece [...] dovesse capitarci una disgrazia, "Eteocle", Eteocle solo, per tutta la città la gente invocherà» (*Sette*, 6-8). In Grecia proprio la responsabilità dell'amministrazione del potere implica il dovere della resa dei conti al corpo politico. Anche Erodoto sottolineerà la differenza fra i Greci ὑπεύθυνοι, «sudditi» soltanto nei confronti della loro polis, e il monarca che invece non è soggetto né alle leggi della città né a nient'altro (Erodoto, III, 80). Quasi un motto di questo privilegio esclusivo del monarca orientale è in Euripide: «Tra i barbari tutti, tranne uno, sono servi» (*Elena*, 276).

La differenza tra autocrazia barbara e libertà ellenica viene rimarcata dalla reazione stupita della Regina alle informazioni datele dal Corifeo sulla costituzione politica greca (vv. **241-3**): sorprendentemente i Greci «senza padrone» (v. **241**) hanno già dato brillante prova della loro potenza, anche nell'esperienza dell'*arete* bellica. Di sfuggita c'è un fugace e generico accenno alla gloriosa vittoria greca di Maratona sugli eserciti di Dario (vv. **233, 244**): Maratona verrà poi ricordata ancora soltanto ai vv. **473-5**, ma Salamina – teatro della virtù ateniese – viene presentata come la battaglia più importante che segna la vittoria decisiva sui Barbari. Nel dramma la differenza di orizzonte di valori e di sistema politico tra Barbari e Greci viene apparentemente esposta in modo descrittivo, quasi neutrale: ma già nelle risposte del coro alle domande della Regina è possibile cogliere, sottotraccia, una concessione all'orgoglio ellenico per il proprio ordinamento politico, senza sudditi-schiavi né subordinazioni assolute (v. **242**). Lo stesso compiacimento per la virtù greca vittoriosa contro il numero dei Barbari, traspare nel racconto della battaglia dalle parole del Messaggero, con una tonalità che arriva ai limiti enfatici della retorica autocelebrativa (cfr. soprattutto i vv. **337-44, 392-4, 401-5**): è l'ammiccante concessione alla sicurezza psicologica degli spettatori, in una platea composta da Ateniesi, combattenti e vincitori pochi anni prima a Salamina.

IL SOGNO DELLA REGINA

Il racconto che la Regina propone del suo sogno (vv. **176-214**) non è meramente l'espressione di un presagio inconscio che si materializza nell'incubo notturno, ma ha forte valore semantico in quanto risponde a due delle principali funzioni che il sogno assume nel sistema culturale greco: è innanzitutto un messaggio, dotato di una sua fenomenologica verità, tramite di comunica-

zione – spesso in linguaggio allegorico – tra gli dèi e gli uomini. In più si tratta di un sogno ufficiale, gravido di significati e degno oggetto di procedure ermeneutiche: infatti medium fisico del messaggio divino – il sognatore – è la persona che riveste, nel contesto specifico, il ruolo di sovrano, la Regina (la stessa importanza, anche sotto il profilo della sintassi drammaturgica, assume il sogno di Clitemnestra nelle *Coefore*). Per il suo particolare statuto, questo sogno, all'interno della costruzione drammatica, prende il posto di un autentico momento narrativo e la profezia allegorica significativamente preannuncia il racconto della sconfitta che presto sarà portato in scena dal Messaggero: si tratta, da tutti i punti di vista, di un'anticipazione dell'evento, la cui veridicità non potrà che essere validata dal racconto e dalla descrizione della disfatta; e infine la conferma definitiva della realtà dell'evento sarà data nell'esodo dallo stesso Serse. Il racconto del sogno ha una prima funzione di innesco drammaturgico, di anticipazione rispetto allo svolgimento dell'azione. La Regina racconta il suo sogno per sfogare l'angoscia condividendola con i Fedeli e compie così una prima catarsi dell'incubo, che prefigura quella rituale annunciata alla fine dell'atto scenico e avviata al termine dell'episodio. Sarà un rito apotropaico, evocatore di potenze benigne, capaci di stornare il male: l'offerta sacrificale è una liquida mistura di farina, miele, olio, vino (πελανόν, v. **204**: un sacrificio lustrale di cui la ricetta è ai vv. 610 sgg.), fatta scorrere dentro le fenditure della terra per raggiungere le divinità infere. Questa stessa offerta diverrà, nel crudo presagio di Platea della profezia di Dario, il «sanguinoso libame» (πελανὸς αἱματοσφαγής, v. 816), versato nella terra dai corpi dei morti persiani.

L'AQUILA E IL GIOGO

Il sogno è popolato da segni e presagi. L'aquila, che compare al v. **205**, è uccello totemico di Zeus, e quindi sigillo inequivoco di garanzia divina sulla regalità. Ma più specificamente l'aquila compare come segno regale anche nel repertorio iconografico achemenide: in un pannello di mattoni a smalto proveniente dal palazzo di Susa (ora al Louvre), la testa di Dario, il padre di Serse, è montata su un corpo teriomorfo e ibrido, leonino e con ali d'aquila; l'immagine è raddoppiata specularmente, e i due esseri androcefali si affrontano sotto il disco solare di Ahura Mazda che stende sulla doppia figura del re le ampie ali dell'uccello regale. Inoltre l'aquila, nell'arte divinatoria dei Greci, è considerata l'uccello dotato di evidentissima carica semiotica: «Zeus mandò un'aquila, tra gli uccelli il più sicuro fra i presagi» (*Iliade*, VIII, 247).

Ritorna insistente l'immagine del giogo (v. **190**), come un sigillo – quasi un'impresa – dello stile del potere di Serse. Nella visione della madre, Serse tenta di aggiogare Persia ed Ellade – «terra dei barbari» e «terra dei Greci» – per ricomporre una lite fraterna. I simboli (il giogo, la ribellione) sono gli stessi adottati nella retorica propagandistica e autocelebrativa della libertà ellenica, ma nella prospettiva persiana l'ottica è completamente stravolta: Ellade, sorella di sangue di Asia, è ribelle al giogo e Serse interviene per ristabilire l'accordo. Questa è l'interpretazione dei fatti secondo il punto di vista del «nemico»: lettura necessaria alla rappresentazione tragica della complessità del conflitto.

PERSIA ED ELLADE

Due sorelle, belle entrambe e fiere, diverse di carattere: la prima rappresentazione del rapporto tra Persia ed Ellade è in questa figura. Si riafferma, per allegoria, la parentela tra i due popoli, Greci e Barbari, già proposta in versione mitica nel canto di entrata del coro (mediante l'argivo Perseo, eroe eponimo del popolo persiano ricordato al v. 145 e già evocato dal «seme dell'oro» ai vv. 79-80). Nella ricostruzione della Regina la spartizione tra Persia ed Ellade è l'effetto di un gioco della sorte che ha determinato l'insediamento dei Persiani nella «terra dei barbari» e dei Greci in «terra di Ellade» (vv. **186-7**). È forse significativo il fatto che Eschilo non faccia riferimento a una divisione geografica (e mitica) assoluta tra Asia ed Europa, ma a una spartizione del mondo in cui i confini politici non coincidono perfettamente con i confini geografici. Tale imperfetta coincidenza è particolarmente evidente nella posizione liminare delle colonie ioniche, greche di fondazione e di cultura ma poste sulla costa asiatica, che costituiscono il primo oggetto di contesa tra Greci e Persiani. La distinzione tra le due sorelle è percepibile, prima di tutto, dall'abbigliamento: una porta «vesti persiane», l'altra «vesti doriche» (vv. **182-3**). Il peplo di lana grezza e non tinta viene considerato dunque una sorta di antico costume ellenico (che mantiene il nome di "dorico" perché costume "nazionale" nella conservatrice Sparta) e si oppone, nella sua severa semplicità, al costume persiano, caratterizzato nei materiali e nella foggia dal lusso e dalla raffinatezza.

La scena allegorica è l'espediente che permette di tradurre la complessità della relazione in forma di racconto: la Regina rappresenta il contrasto tra Persia ed Ellade come un dissidio fraterno, che il Re cerca di controllare. Si evidenzia quindi una differenza di carattere tra le due sorelle che si esprime nel diverso comportamento rispetto al giogo imposto dal Re persiano: Persia è naturalmente docile e sottomessa, fiera dell'imbrigliatura che è il segno del suo servaggio; Ellade è scontrosa e ribelle, renitente al morso del potere imperiale (vv. **192 sgg.**).

NOI BARBARI

La geografia mentale del «nemico» viene restituita vividamente sulla scena nelle scelte linguistiche della Regina: la spedizione di Serse ha come obiettivo la riconquista della «terra di Ionia» (v. **178**), la costa asiatica dove fioriscono le colonie greche economicamente attive e potenti, ma politicamente soggette all'impero persiano. L'importanza della Ionia rispetto alla Grecia nella prospettiva persiana è confermata da un passo di Erodoto, in cui il generale Mardonio parlando a Serse fa riferimento ai Greci definendoli «gli Ioni che abitano in Europa» (Ἴωνας τοὺς ἐν τῇι Εὐρώπῃι κατοικημένους, VII, 9). Dal punto di vista della Regina, dunque, il mondo è diviso tra «terra dell'Ellade» e «terra dei barbari»: in mezzo sta la Ionia, obiettivo della spedizione di Serse che viene presentata come una guerra di riconquista di territori di confine ribelli. Nel contesto l'espressione «terra dei barbari» (v. **187**) connota, senza alcuna coloritura negativa, tutto il mondo non greco: più esattamente nella prospettiva della Regina, tutto il mondo eccetto la Grecia.

IL FIGLIO E IL PADRE

La violenta ribellione di Ellade provoca due effetti: la rottura del giogo con cui Serse cercava di appaiare i due continenti e la caduta a terra del Re. Alla scena, nel sogno, assiste Dario (v. **197**): la presenza del padre come spettatore amplifica l'umiliazione di Serse che reagisce rabbiosamente lacerandosi le vesti. Come confermerà anche in seguito la Regina (nel colloquio con l'Ombra di Dario, vv. 753 sgg.) Serse è ossessionato dalla figura di Dario: l'implicazione psicologica della relazione irrisolta tra il figlio e il padre arricchisce il motivo del contrasto tra Serse e Dario, essenziale nella struttura tematica e figurativa del dramma.

L'apparizione di Dario nel sogno allegorico prefigura l'Ombra del terzo episodio del dramma; anche le vesti lacerate di Serse evocate nella scena onirica sono un'anticipazione importante della comparsa in scena, nell'atto finale del dramma, del re vestito di stracci.

L'AQUILA E IL FALCO

Come primo rimedio apotropaico al cattivo presagio, la Regina racconta di avere approntato immediatamente un rito lustrale (vv. **201-4**). Ma il rito di purificazione – primo tentativo di catarsi dalle brutture previste nel sogno – è stato interrotto da un auspicio nefasto. L'aquila, simbolo del potere regale – figura di Serse – vola a ripararsi presso l'altare di Febo, il dio dell'arco; ma viene attaccata dal falco che le spenna il capo (vv. **205 sgg.**; un gioco paretimologico tra l'epiclesi "Febo" e la paura-*phobos* è in Φοίβου· φόβωι, v. **206**). La visione prodigiosa importa nel racconto un'altra trasposizione del presagio, ancora astratta, ma più reale rispetto alla prima versione sognata: una traduzione simbolica dell'evento, proposta con il risalto figurale di un emblema, che va a sovrapporsi al presentimento onirico e ad aggravarne il senso.

ATENE, L'OSCURA

Dal cuore dell'impero persiano, la Regina e i Fedeli evocano un teatro del mondo in cui Atene è il nome di una località remota e oscura, collocata in un imprecisato Occidente (vv. **231-2**): le battute della Regina, in particolare, esprimono tutto il disprezzo orientale per la penuria di uomini e la miseria di risorse dei Greci (vv. **235, 237**; ma già al v. **167** l'allusione, non di univoca lettura, a «gente, pur priva di ogni ricchezza»). Per il pubblico ateniese, che dopo le vittorie riportate nelle guerre persiane era tronfio come mai – e come mai più sarà – della sua gloria, doveva suonare grave questa svalutazione dell'importanza di Atene e offensiva la denigrazione della sua fama. Proprio perché nella considerazione della Regina il prestigio di Atene è nullo, la campagna di Serse pare alla madre ingiustificata: quasi il capriccio di un bambino che si accanisca su una preda di poco pregio (v. **233**). I Fedeli, invece, confermano in questo dialogo il loro ruolo di organo di consultazione politica, di "senato" del potere, e ribadiscono le ragioni strategiche della campagna: la conquista di Atene è il presupposto per l'assoggettamento di tutta la Grecia (v. **234**).

OCCIDENTE COME ALTROVE

La serie delle domande della Regina sulla situazione geografica, economica e politica di Atene e le risposte del Corifeo descrivono agli spettatori ateniesi i limiti dell'orizzonte mentale del nemico. Lo sviluppo della tragedia scorre anche nelle pieghe sottili dello stupore della Regina, drammaticamente convincente, per l'incontro con valori e istanze alternativi rispetto a quelli vigenti nel sistema monarchico persiano. L'opposizione tra Persiani e Greci è giocata all'interno di coordinate destinate a diventare topiche nella retorica dell'identità ellenica: contro la potenza del numero, un esercito che vince per valore e qualità (vv. **236-7**); contro l'inestimabile profusione dell'oro persiano, una sola «vena d'argento» (il riferimento, al v. **238** è alle miniere del Laurion, unica vena metallifera della Grecia, sfruttata intensivamente da Atene nel V secolo); contro la tattica mobile del colpo sferrato da lontano, peculiare degli arcieri orientali, lo stile dei combattenti greci, armati di lancia e scudo, che affrontano il nemico corpo a corpo (vv. **239-40**); contro un esercito agli ordini di un padrone, l'orgoglio di guerrieri liberi, vittoriosi sul campo pur senza capi e sovrani (vv. **241-2**). Il moto di domande e risposte tra la Regina e i Fedeli mette in scena l'antinomia tra due sistemi culturali irriducibili; ma tramite la focalizzazione della visuale di parte persiana, viene ribaltato il senso dell'alterità e relativizzata la prospettiva. Pur nell'innegabile compiacimento per l'emergere di uno stile di identità occidentale vincente rispetto a quello orientale, la declinazione tutta dialettica della configurazione etnico-culturale mina alla radice il presupposto ideologico di un riconoscimento esclusivo. L'Occidente viene così rappresentato come identità relativa, definita per distacco rispetto alla matrice orientale.

LA COMPARSA DEL MESSAGGERO

Il secondo atto si apre con uno scambio concitato, anche dal punto di vista compositivo, tra il Messaggero e il coro (vv. **249-89**). Dopo aver dato, in forma essenziale, l'annuncio della sconfitta («l'esercito dei barbari, tutto, è stato annientato», v. **255**), il Messaggero avvia una lamentazione insieme al coro. Ai brani cantati dal coro è affidata la tonalità più mossa e agitata: le esortazioni al compianto (v. **257**), le esclamazioni di dolore (vv. **268, 274**), le imprecazioni contro Atene (v. **286**). Gli interventi del Messaggero invece, pur intercalati dal canto, mantengono un filo discorsivo.

Il sistema delle comunicazioni all'interno del vastissimo territorio dell'impero persiano era organizzato in modo rapido e sicuro; nello pseudo-aristotelico *De mundo* (398 a 32 sgg.) – testo in cui l'organizzazione dell'impero persiano è immagine della perfetta sincronia del cosmo tutto – viene descritta una tecnica di comunicazione sulle grandi distanze mediante relè di segnali luminosi che di altura in altura trasmette, in codice binario acceso/spento, la notizia: è lo stesso sistema evocato sulla scena tragica da Eschilo per l'annuncio della presa di Troia e del ritorno del Re ad Argo (*Agamennone*, 20 sgg., 290 sgg.). Le fonti storiche testimoniano di un efficientissimo sistema a staffetta di corrieri sincronizzati che garantiva la rapidità di comunicazioni più articolate (Erodoto, VIII, 98; una conferma anche in Senofonte, *Ciropedia*, VIII, 6).

In questo caso la critica ha puntigliosamente notato come, per dare garanzia di veridicità al suo discorso, il Messaggero faccia in realtà un'affermazione che pecca di inverosimiglianza. Infatti se il sistema evocato nel dramma era la staffetta dell'*aggareion* (questo il nome secondo Erodoto), computando le tappe da Sardi a Susa il corriere che giunge alla reggia dovrebbe essere il centoventesimo, non il primo: e quindi non potrebbe aver assistito di persona agli eventi di cui porta notizia. Ma il ruolo di testimone oculare dal campo di battaglia di cui il Messaggero è investito prevale sulla plausibilità del dato: e quindi la versione della battaglia proposta sulla scena tragica ha un sigillo certo di verità. E forse, proprio grazie a questa forzatura delle ragioni della verosimiglianza, il soldato Eschilo che era presente a Salamina può portare la sua personale testimonianza.

IL PRIMO ANNUNCIO

Entrando, il Messaggero dà la notizia della disfatta dell'esercito persiano: l'annuncio è generico, catastrofico, anonimo. Per il gioco di rovesciamento indotto dalla tragedia, nel teatro posto nel cuore politico e simbolico di Atene risuonano potenti le maledizioni contro «la tremenda Atene» e «l'odiosa Salamina» (vv. **284-6**).

Il Messaggero premette al suo resoconto una garanzia di autenticità: aver assistito di persona agli eventi narrati (v. **266**), aver visto con i propri occhi certifica la verità dell'informazione. La fama riferita è sempre inaffidabile e incerta (v. **267**), mentre l'autopsia viene considerata come l'unico procedimento attendibile e non falsificabile. È un'idea che si trova riaffermata più

volte, relativamente a campi diversi del sapere, nella cultura letteraria greca, e che costituisce uno dei capisaldi metodologici di Erodoto: lo storico distingue chiaramente tra i fatti accertati personalmente e la raccolta di informazioni dedotte da altre fonti (Erodoto, II, 29; l'assunto è ripreso successivamente, con ben altro rigore programmatico, da Tucidide, I, 22).

IL RUOLO DEL CORO

Nel primo atto dell'episodio, i Fedeli svolgono il loro ruolo istituzionale: rappresentati dal Corifeo, fanno da sponda alle ansie della Regina (vv. **173-5**), la consigliano sui riti da compiere (vv. **215-25**), rispondono ai suoi interrogativi (vv. **232-45**). Anche sotto il profilo drammaturgico il coro svolge il suo compito: la presenza in scena del gruppo di Fedeli sollecita – e motiva – il racconto del sogno da parte della Regina e l'elaborazione di una strategia di neutralizzazione del presagio mediante i sacrifici (che costituisce il tema dello stasimo e dell'episodio seguenti).

Ma nella reazione del coro all'annuncio del Messaggero si riconosce anche un altro suo ruolo: saputo del disastro, il coro intercala strofette cantate alle nefaste parole del messo, ed esorta i Persiani al lamento (vv. **256 sgg.**). Il tema (la lamentazione funebre) e la forma (l'amebeo trenodico) corrispondono a una funzione originaria, rituale prima che teatrale, del gruppo corale: una funzione che i Fedeli svolgeranno compiutamente nell'esodo, facendosi scorta di Serse in una sorta di corteo funebre (vv. 919 sgg.).

I LETTI VUOTI

L'immagine delle donne prive dei loro uomini attraversa il dramma e ossessiona le fantasie del coro. Dapprima era l'angoscia delle spose per i guerrieri lontani, che si univa a quella dei genitori (v. 62); poi era la minaccia dello strazio delle vesti, da parte delle donne, per la paventata morte dei loro uomini (v. 122); compare quindi l'immagine dei letti coniugali vuoti, molli di pianto (v. 135); ora che il cattivo presagio ha trovato conferma, le donne sono già vedove-spose, compagne di letto di maschi che non ci sono più (εὐνίδας... ἀνάνδρους, v. **289**: il termine εὐνίς è giocato in tutta la sua ambiguità semantica, nella doppia accezione di εὐνήτειρα, «compagna di letto» e quindi «sposa»; ma anche, per la parentela etimologica con il radicale che si ritrova nel latino *vanus*, *vidua*, come termine pertinente all'ambito semantico della privazione; in *Iliade*, XXII, 44 Priamo si dice εὔνιν dei figli). Lo strazio del lutto e il processo patetico, che dalla nostalgia amorosa sfocia nel rimpianto dello sposo che non tornerà più, verranno ricapitolati nello stasimo seguente (vv. 537-47). L'insistita evocazione dell'immagine delle giovani spose, prima la nostalgia poi lo strazio per l'amante perduto, arricchisce di una nota di dolcezza il quadro della disfatta militare: la tenerezza e la pietà per le donne persiane non può non suscitare negli spettatori ateniesi un sentimento di compassione e di commossa partecipazione verso il dolore dei nemici. Ma le immagini evocate dal coro hanno anche un altro significato, che s'impone sulla prima lettura, tutta sentimentale: i Fedeli danno voce anche alla preoccupazione, tutta politica, di un disastro demografico. È in questo senso la figura del letto vuoto e della donna in pianto si accompagna puntualmente al terrore dello sterminio, all'ossessione dell'annientamento di tutto il popolo persiano (vv. **117-9**) correlati alla disperazione femminile (vv. **122 sgg.**, **281-3**), alle spose-vedove (vv. **288-9**): una preoccupazione che trova poi un'eco nel successivo brano corale in cui tra l'esercito «che era ricco di genti» e la terra d'Asia «svuotata» viene inserito il pathos delle giovani spose (vv. 533-49).

IL SILENZIO DELLA REGINA

Al primo annuncio della disfatta la Regina non reagisce: solo dopo il brano di lamentazione del Messaggero e del coro interviene giustificando il suo silenzio (v. **290**). Questo impaccio nell'uso scenico dell'attore denuncia senza dubbio una difficoltà, ancora arcaica, nella costruzione drammaturgica: il Messaggero entrando in scena non si era rivolto all'attore-Regina, ma al coro, che, originariamente, costituisce il centro obbligato dell'azione scenica, la sponda fissa di riferimento (l'"Euripide" aristofaneo ironizzerà proprio sui lunghi, ingiustificabili, silenzi dei personaggi delle tragedie di Eschilo: Aristofane, *Rane*, 919 sgg.). Ma il personaggio tragico giustifica ampiamente il suo ammutolimento: l'enormità della notizia lascia sbigottiti (vv. **290 sgg.**). L'attonito silenzio della Regina è la giusta espressione del suo stordimento, commisto di dolore per la sventura subìta dall'esercito, terrore per la sorte del suo popolo, angoscia per la vita del figlio. L'evento è comunque al di là di ogni logica misura (v. **291**), e non sopporta il movimento antilogico di domanda e di risposta (v. **292**): solo il silenzio può compren-

dere e contenere l'indicibilità di questa pena («indicibile» era già l'ansia della Regina al v. **165**). Soltanto dopo un istante di muto sgomento, dopo aver assorbito il primo colpo ed essere passata attraverso la crisi di ineffabilità, la Regina cede alla necessità – che è anche una necessità drammatica di sviluppo dell'azione – e si concede alla spiegazione, al discorso sugli eventi (vv. **293 sgg.**): questo passaggio dà l'avvio al dialogo con il Messaggero e allo svolgimento del racconto della battaglia e della disfatta persiana.

IL BOLLETTINO DELLA DISFATTA

Dopo aver rassicurato la madre sulla sorte del figlio, il Messaggero subito dà il bollettino dei caduti (vv. **302 sgg.**). Il catalogo corrisponde, a distanza, alla rassegna degli eserciti della parodo (vv. 29 sgg.): Artembares, che era stato nominato per primo tra i capi, viene qui menzionato nuovamente per primo nella lista dei morti (v. **302**, v. 29). Il racconto del Messaggero è costruito con forte effetto drammatico a partire dall'ultima visione dell'arena della battaglia, il mare di Salamina: è lo spettacolo della morte, acqua e rive brulicanti di cadaveri, corpi e relitti tra cui compaiono, evocati con grande efficacia icastica dal Messaggero, i volti e i nomi dei valorosi guerrieri citati nel canto di apertura. Tutto il brano è tramato di suggestioni epiche: la tradizione omerica fornisce, e quasi impone, lessico e metafore alla descrizione del massacro. Un'eco dall'*Iliade* si coglie ad esempio nella scenetta della morte di Dadakes, descritta felicemente con pochi tratti ai vv. **304-5**: l'«agile volo» che sbalza il condottiero giù dalla nave ricorda la scena della morte di Cebrione, figlio illegittimo di Priamo, che ucciso da Patroclo balza giù dal carro come un uomo abile a tuffarsi nel mare (*Iliade*, XVI, 745-9).

IL NUMERO DELLE NAVI

La Regina sollecita il Messaggero a essere più preciso e dettagliato, a cominciare dal numero delle navi schierate dai Greci e dai Persiani. I numeri riportati delle unità navali dei Greci – 300, più 10 navi scelte – e dei Persiani – 1000, più 207 navi speciali (vv. **338-42**) – trovano conferma nei dati di Erodoto: esattamente per quanto riguarda le navi persiane (VII, 89), approssimativamente, in relazione alle navi greche (380 navi: VIII, 48, 82). Nella loro realistica precisione questi numeri offrivano un'inequivoca e aritmetica riprova della sproporzione tra le forze navali persiane e le greche, che esaltava nel confronto il trionfo del valore sul numero.

Secondo Tucidide fu Temistocle che convinse gli Ateniesi a costruire le navi da combattimento «essendo atteso l'arrivo dei barbari» (I, 14); sempre Tucidide registra il numero di 400 navi impegnate a Salamina, delle quali i due terzi sarebbero state fornite da Atene (I, 74).

L'INGANNO DEI GRECI

Ancora una sollecitazione della Regina convince il Messaggero a ricapitolare dall'inizio le fasi della battaglia. Secondo la versione drammatica restituita dal Messaggero, un inganno dei Greci avrebbe preordinato la strategia dello scontro (v. **355**). L'esito della battaglia tra Greci e Barbari viene quindi deciso da un *dolon* (v. **361**).

Il greco, infiltratosi nel campo persiano fingendosi un traditore, sarebbe stato Sicinno, pedagogo dei figli di Temistocle; secondo la versione di Erodoto, l'infiltrato sarebbe stato inviato dallo stesso comandante della flotta ateniese allo scopo di accelerare l'inizio della battaglia ed evitare la ritirata degli alleati peloponnesiaci (VIII, 75; il parallelo epico è il falso traditore Sinone che convince i Troiani a portare dentro le mura il cavallo fatale).

Comunque la ricostruzione degli eventi del 480 a.C. che ruotano intorno alla battaglia di Salamina non è né semplice né limpida: Temistocle, il salvatore di Atene, era in città oggetto di sospetti, di invidie e di accuse e dopo la vittoria andrà a raccogliere a Sparta gli onori dovutigli (VIII, 124); su di lui continuerà a pesare per anni un sospetto di intelligenza con il nemico, e otto anni più tardi l'eroe di Salamina verrà processato e condannato all'ostracismo per aver preso la decisione di non incalzare il nemico dopo la battaglia navale e per aver permesso a Serse una ritirata priva di ostacoli (a questo proposito, anche Erodoto, VIII, 109-12). Alla fine di una serie di rocambolesche peripezie raccontate ampiamente da Tucidide, Temistocle in esilio otterrà da Artaserse, il successore di Serse, il governatorato di Magnesia in Asia minore e morirà qualche anno più tardi «di malattia o suicida con il veleno» (I, 135-8). In un capitolo tucidideo troviamo anche riportato il testo della prima missiva che Temistocle avrebbe inviato ad Artaserse per chiederne la protezione: «Sono Temistocle e vengo da te, io che tra tutti i Greci ho apportato i danni più gravi alla vostra casata,

nel tempo in cui mi trovavo costretto a respingere l'assalto di tuo padre; ma sono anche l'autore di grossi benefici nei vostri confronti, dal momento che la sua ritirata avvenne in sicurezza per causa mia anche se fu per lui perigliosa. Mi devi un favore (e scriveva quindi di aver annunciato a Serse la ritirata dei Greci da Salamina e di aver impedito il taglio dei ponti, ma quest'ultimo fatto se lo attribuiva falsamente): ora eccomi, vengo a farti grandi benefici, e sono perseguito dai Greci per l'amicizia che mi lega a te. Mi tratterrò un anno perché voglio mostrarti i motivi per cui sono venuto» (I, 137). Nel 476 a.C. Temistocle era stato corego delle *Fenicie*, la tragedia di Frinico sulla battaglia di Salamina e il decreto di ostracismo contro Temistocle cade proprio nel 472 a.C., l'anno in cui viene rappresentata la tragedia di Eschilo; ma nei *Persiani* non compare menzione del suo nome. Non è pensabile che nel dramma non fosse percepibile un qualche riflesso delle tensioni che proprio in quei mesi animavano la vita politica intorno alla questione del doppio gioco dello stratega. E comunque la versione dei fatti che Eschilo propone nella tragedia senza dubbio suffraga la tesi favorevole a Temistocle e lo scagiona dall'accusa di tradimento. Da questo punto di vista, il ruolo del Messaggero appare particolarmente significativo e importante nella strategia generale di ricostruzione storica a cui il dramma risponde: maschera di Eschilo, il Messaggero che era presente alla battaglia fornisce una versione dei fatti che viene proposta come obiettiva e inoppugnabile (vv. **266-7**). Sulla scena del teatro greco la garanzia dell'esperienza autoptica da parte del personaggio del Messaggero diverrà un topos, l'avallo preventivo alla credibilità e la certificazione della verità del resoconto: ma in questo caso, molto più che altrove, tramite la voce del Messaggero Eschilo riferisce la "verità" suggellata implicitamente dall'esperienza degli eventi che lui stesso ha fatto personalmente sul campo di battaglia.

IL DÈMONE MALEFICO

I Persiani hanno, come popolo, un destino proprio: in antico era il decreto divino che favoriva le fortune persiane ma prevedeva per l'impero di Dario esclusivamente conquiste terrestri (v. 101); ora, come già paventava il coro, per colpa di Serse «ha voltato le spalle» (v. 158) alla gente persiana e causa la rovina dei Persiani. Nell'episodio la menzione del dèmone maligno ricorre per ben quattro volte, nelle parole del Messaggero (vv. **345**, **354**), della Regina (v. **472**), del Corifeo (v. **515**): lo stesso «greco traditore», autore dell'inganno perpetrato a danno dei Persiani, è presentato come un'incarnazione del *daimon* (v. **354**). Nel racconto del messo il resoconto degli eventi si salda alla loro interpretazione formale; l'epifania del dèmone vendicatore è l'inevitabile punizione divina contro l'*hybris* di Serse: è un esercito di terra imbarcato su navi; è, come nota Erodoto, «gente che non sa neppure nuotare» (VIII, 89), che viene sbaragliata e travolta.

IL PANICO DEI BARBARI

L'esito della battaglia sembra deciso prima ancora di iniziare: i Persiani sono colti di sorpresa dal canto di battaglia che si leva dal campo dei Greci e sono subito invasi dal terrore (v. **391**). Phobos è nell'immaginario epico già omerico il figlio e il compagno di Ares «che mette in fuga il guerriero più audace» (*Iliade*, XIII, 298-300), è la paura che sgomenta e spinge alla fuga: l'altro dèmone della paura, accoppiato allegoricamente a Phobos e ad Ares, è Deimos, la paura che paralizza. Il peana (v. **393**) è propriamente l'inno sacro ad Apollo (*Paian* è anche epiteto ed epiclesi di Apollo): il canto che fa tremare, ma anche libera, soccorre, guarisce dai mali. Perciò è anche inno di vittoria (lo stesso inno che Achille invita i compagni a cantare, dopo aver sconfitto Ettore, *Iliade*, XXII, 391). È una preghiera che invoca la protezione degli dèi e che insieme rincuora dando per certa la loro benevolenza: cantare il peana prima della battaglia significa assicurare il canto di ringraziamento agli dèi dopo la vittoria, e quindi, già prefigurare quella vittoria.

L'ORGOGLIO DEI GRECI

L'orgoglio ateniese era già stato solleticato nel dialogo informativo tra la Regina e il Corifeo (vv. **231-45**) e, per contrasto, nello scambio di imprecazioni contro «l'odiosa Salamina» e «la tremenda Atene» del coro e del Messaggero (vv. **284-9**). Ma il resoconto del Messaggero è l'occasione per dare sfogo alla soddisfazione nazionalistica del pubblico ateniese mediante la rievocazione scenica del valore ellenico: alla retorica dell'autocelebrazione concorrono la sottolineatura della disparità numerica tra Greci e Persiani (vv. **333-44**); la certezza della protezione degli dèi sulla città di Pallade (v. **347**); la definizione di Atene come «città inespugnabile» perché difesa da un baluardo di eroi (vv. **349-50**). Affermazioni che certo miravano

ad avere un effetto rassicurante sugli spettatori che assistevano alla tragedia sotto l'Acropoli ancora tutta devastata dall'occupazione e dall'incendio dei Persiani. Ed è proprio il racconto della battaglia il momento drammatico in cui l'orgoglio greco trova la sua esaltazione: dopo la notte dell'inganno, delle manovre e dell'attesa, come appare la luce del giorno cresce un rimbombo ed echeggia il peana, canto apollineo di incitamento alla battaglia e di preludio della vittoria (vv. **388-94**). Nel racconto del Messaggero la battaglia si risolve tatticamente con una sola manovra felice: nello stretto braccio di mare di fronte a Salamina le molte e pesanti navi persiane si ammassano e si intralciano, mentre le triremi greche hanno buon gioco grazie alla stazza ridotta e all'abilità che mette i marinai greci in condizione di condurre la danza della battaglia, con manovre spedite e armoniose. La qualità vincente è la destrezza dei Greci, l'agilità delle navi e degli uomini che dipende strettamente dall'esperienza logistica. Sul piano tattico e strategico i Greci risultano superiori ai Barbari perché sanno sfruttare a loro assoluto vantaggio la situazione geografica e numerica, a primo avviso penalizzante. Anche in questa circostanza la virtù vincente è la capacità di intrecciare complicità con il reale: l'atteggiamento agonistico si misura con la situazione concreta, calcolandone la singolarità e decidendo lo stile dell'azione di volta in volta più efficace.

L'APPELLO PRIMA DELLA BATTAGLIA

Il Messaggero riporta in forma diretta anche una breve allocuzione tenuta da un condottiero alle truppe greche, e che sarebbe stato percepibile anche dai barbari perché pronunciato a gran voce (vv. **402-5**). Queste parole potrebbero essere le stesse rispetto a quelle che Erodoto attribuisce a Temistocle, pronunciate al sorgere del sole davanti alla flotta riunita, prima dell'attacco: «Quando apparve il sole, i Greci radunarono gli equipaggi e Temistocle parlò nel modo più appropriato per la circostanza. Il discorso consisteva tutto nella contrapposizione tra le scelte migliori e le peggiori, relativamente a quanto concerne la natura e la cultura umane. Dopo averli persuasi a fare le scelte migliori concluse il discorso e ordinò l'attacco» (VIII, 83). Il discorso di Temistocle dunque, a quanto leggiamo in Erodoto, era composto, in forma antilogica, sulla contrapposizione tra scelte a favore di valori positivi o negativi: il fine retorico era quello di convincere i soldati alla scelta dell'alternativa positiva, ossia affrontare la battaglia contro i numerosissimi nemici.

Nell'intervento del Messaggero abbiamo solo la parte positiva del ragionamento. In particolare il discorso eschileo sembra sovrapponibile all'ultima parte di quello erodoteo e la scelta di non riferire anche la parte negativa dell'alternativa (la scelta peggiore – τὰ ἥσσονα – secondo Erodoto) risponde evidentemente alla necessità drammaturgica di un discorso breve, ma è coerente anche con l'esigenza, viva nel contesto, di presentare una posizione ellenica assolutamente compatta e determinata, senza l'oscillazione di possibili alternative, neppure sul piano meramente retorico.

La patria, i figli, i templi e gli antenati, evocati esplicitamente nel testo tragico (v. **405**), sono propriamente quelle «istituzioni naturali e culturali dell'umanità» a cui, pur sommariamente, fa riferimento il testo erodoteo (ὅσα δὴ ἐν ἀνθρώπου φύσι καὶ καταστάσι ἐγγίνεται). E anche la battuta finale del discorso rievocato dal Messaggero, «tutto è in gioco: qui e ora è la sfida» (νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών, v. **405**) sembra essere una clausola appropriata per la struttura antilogica dell'esortazione evidenziata da Erodoto. Molto probabilmente dunque nell'enfatica esortazione alla liberazione della patria, dei figli, delle donne, dei templi e dei sepolcri degli avi, era restituito sulla scena, chiaramente e puntualmente, l'appello del comandante della flotta greca.

FANTASMI DEL MARE

Torna il mare, un mare cattivo, nelle immagini reali e metaforiche evocate dal Messaggero.

La menzione delle «spiagge di Salamina» provoca immediatamente nel coro la scena di un mare popolato da corpi intrisi di salso e relitti di navi (vv. **274 sgg.**). Davanti a un pubblico di gente esperta di mare il lessico si fa tecnico, evocando più concretamente i dettagli della strage: ad esempio il difficile passo «tra erranti doppie tele» (πλαγκτοῖς ἐν διπλάκεσσιν, v. **277**) è probabilmente da riferire ai relitti delle vele delle navi distrutte entro cui si impigliano e di cui, quasi, «si rivestono» – come nota uno scolio – i cadaveri sballottati dalle onde. Come un rumore di onde e di risacca è il brusìo che si alza dal campo persiano (v. **396**): in risposta alle chiare parole dei Greci una babelica commistione di suoni barbarici che ricorda il rombo confuso del mare.

Già dal primo attacco inizia il massacro e l'immagine è subito quella della cruenta mattanza dei tonni (vv. **424-5**). Il mare, che scompare alla vista sotto la massa dei relitti di navi e di corpi dopo la prima giornata di scontri (v. **427**), ricompare puntualmente nelle metafore: «un abisso, un mare di sciagure» esclama la Regina (vv. **331, 433**); «un abisso di male» si apre di fronte al disperato Serse (v. **465**). E non si tratta soltanto di sbiadite riprese di metafore topiche: è un «mare, abisso di sciagure», ma la battaglia è realmente sul mare; è «come la mattanza dei tonni», ma di una vera mattanza si tratta. Metafora e paragone trasgredendo il confine dello statuto retorico, ritrovano nel contesto specifico una perfetta aderenza semantica.

L'ISOLA DI PAN

Erodoto racconta che nella fase di preparazione della battaglia, a seguito delle informazioni sulla possibile ritirata degli alleati peloponnesiaci fornite ai nemici dall'emissario di Temistocle, i Persiani avrebbero dislocato parte delle loro truppe nell'isola di Psyttalea per accerchiare i nemici e precludere loro ogni possibilità di fuga dal bacino tra l'isola di Salamina e il continente, dove si sarebbe svolta la battaglia (VIII, 76).

In accordo con la versione erodotea, nella ricostruzione dei fatti proposta nella tragedia, Serse avrebbe mandato nell'«isola di Pan» il fior fiore dei capitani del suo esercito per sorprendere i nemici in fuga dopo la battaglia (vv. **441-3**); ma il piano si ribalta contro i Persiani e l'isola si rivela una trappola (vv. **454 sgg.**). Anche su questo punto la versione di Eschilo sembra mirare a difendere Temistocle dal sospetto di tradimento: i Persiani avrebbero predisposto autonomamente un contingente in armi sull'isola e i Greci, una volta concluso lo scontro navale, avrebbero dato seguito alla vittoria sbarcando sull'isola e sterminando i prìncipi persiani. La memoria del massacro dell'«isola di Pan» rimase viva per secoli: ancora Pausania (nel II secolo d.C.) riferisce che «nell'isola dove si dice che circa 400 barbari sbarcarono e perirono per mano dei Greci, in occasione della sconfitta navale di Serse» si vedevano ancora «statue lignee di Pan, scolpite grossolanamente» (I, 36, 2). Il dio Pan fa la sua epifania anche in un altro episodio delle guerre persiane, in occasione della battaglia di Maratona; così Erodoto: «L'araldo Fidippide riferì agli Ateniesi che presso il monte Partenio, oltre Tegea, si imbattè in Pan: dopo aver gridato a gran voce il nome di Fidippide, Pan gli ordinò di chiedere agli Ateniesi per quale motivo non lo tenevano in considerazione, dato che era stato benevolo con gli Ateniesi e molte volte aveva dato loro un aiuto prezioso, e questo sarebbe accaduto ancora in futuro [...]. Gli Ateniesi allora consacrarono a Pan un santuario ai piedi dell'acropoli e istituirono in suo onore ogni anno sacrifici e processioni di fiaccole» (VI, 105).

Pan è il dio dai piedi caprini, che frequenta i luoghi rocciosi e disabitati: è il dio della selva, dell'istinto, della sessualità originaria, del panico. È il dio del tempo sospeso del meriggio e il dio del silenzio. Eco, la ninfa sfuggita allo stupro del dio e smembrata in mille pezzi che riecheggiano i suoi lamenti, era stata evocata poco prima dal Messaggero, quando la roccia dell'isola aveva amplificato il peana dei Greci e il rumoreggiare atterrito dei Persiani (vv. **389-91**): ora il silenzio dell'isola di Pan viene scosso dal rombo dell'assalto dei Greci. Non c'è battaglia, ma è immediatamente il massacro.

IL PIANTO DI SERSE

Il Re persiano non partecipa alla battaglia navale, ma assiste alle manovre e agli scontri seduto in trono su un'altura, da una prospettiva in cui lo sguardo può abbracciare l'intero teatro di guerra (vv. **466-7**). Erodoto conferma che Serse assisteva alla battaglia dalle falde del monte Egialeo, di fronte a Salamina (VIII, 90). Nel testo erodoteo viene rappresentato un despota distaccato e crudele, che osserva gli scontri dalla sua postazione privilegiata, come fosse uno spettacolo. Dall'alto del suo trono Serse contempla e giudica: esprime la sua stima per il valore militare dei Greci (VIII, 90) e, nel suo campo, per l'eroico comportamento dell'alleata Artemisia (VIII, 88); commina punizioni ai Fenici tacciati di viltà (VIII, 90); si preoccupa di far registrare ai suoi segretari i nomi dei comandanti e la provenienza delle navi che compiono atti di valore (VIII, 90); e infine, a battaglia conclusa, pensa solo a predisporre di nascosto la sua fuga (VIII, 97).

Diverso è il ritratto che emerge nella ricostruzione teatrale: di fronte all'abisso della disgrazia, il Gran Re piange e si straccia le vesti (vv. **465-8**), e quindi, disperato, si dà alla fuga. La maschera tragica di Serse è quella di una persona umanissima, in pianto per l'umiliazione del suo onore e per l'eccidio della sua gente. Lo sfogo nel pianto di Serse e le sue vesti stracciate nel momento della disfatta corrispondono alla figura umiliata del Re nell'incubo della Regina (vv. 197-9) e anticipano il rito di degradazione della regalità nel commo finale (vv. 1017 sgg.).

LA RITIRATA PERSIANA

La «fuga scomposta» di Serse (v. **469**) dà il via alla «fuga scomposta» delle navi superstiti (v. **481**) e alla ritirata dei Persiani, che avviene all'insegna del disdoro. È il terzo momento della disfatta: dopo la sconfitta tattico-militare della battaglia navale e la morte infame dei prìncipi guerrieri nell'isola di Pan, ora è la perdita definitiva del prezioso *kosmos* barbarico. L'esercito compie a ritroso il percorso della marcia trionfale evocata nel canto di entrata del coro: nel ritorno verso Oriente, la visione fastosa del corteo dorato si rovescia nel quadro di un esercito in rotta, tormentato dalla sete, dalla fame, piagato dalle intemperie. Non così nella versione storica di Erodoto, secondo cui la ritirata di Serse e dei suoi eserciti avvenne in modo più articolato e complesso; nel testo erodoteo Serse, dopo Salamina, sarebbe fuggito per mare e sarebbe stato protagonista di un truce episodio, paradigmatico della crudeltà del Gran Re verso i suoi sudditi-schiavi: «Durante la navigazione infuriò la tempesta: la nave era sovraccarica, tanto che molti dei Persiani saliti a bordo col re dovevano rimanere sul ponte. Allora Serse, preso dal terrore, avrebbe chiesto al pilota se vi fosse qualche possibilità di salvezza e quello gli avrebbe risposto: "Signore, non ve n'è alcuna se non ci si libera di una parte di tutta questa gente che si è imbarcata". Al che si dice che Serse abbia detto: "O Persiani, ciascuno di voi dimostri di avere a cuore il suo re: pare infatti che da voi dipenda la mia salvezza". Così disse e quelli, dopo essersi prosternati, si gettarono in mare» (VIII, 118).

Lo stesso Erodoto afferma di non credere a questa storia (VIII, 119), ma ci restituisce così un buon esempio della vasta materia aneddotica intorno ai Barbari e alle loro atrocità, che doveva essere molto apprezzata dai Greci. In controcanto rispetto alle suggestioni propagandistiche, la ricostruzione tragica rifugge dalla facile demonizzazione dell'ethos barbarico e propone l'immagine di un esercito distrutto, di un ritorno in patria tormentato, al seguito di un Re disperato e straziato: uno scenario che tende a suscitare compassione di combattenti e simpatia di reduci piuttosto che soddisfazione di nemici.

IL RITO APOTROPAICO

La Regina si ritira per predisporre offerte alla Terra e ai morti (vv. **522 sgg.**). La realtà della disfatta che il Messaggero ha portato in scena in tutta la sua crudezza non modifica in nessun

senso l'intenzione della Regina: il rito ctonio alla terra e ai morti resta l'unico rimedio praticabile per stornare il male. Il presagio, i simboli e le allegorie apparsi in sogno avevano in sé un valore di realtà di cui l'annuncio è stato soltanto la prevista conferma: il Messaggero, anonimo come il suo volto, sparisce di scena senza aggiungere nulla, di fatto, a quanto già non si presagisse e il rito sarà esattamente lo stesso, rivolto «alla Terra e ai morti» come il coro dei Fedeli aveva consigliato prima della sua comparsa (cfr. vv. 220 e **523**).

Ritirandosi la Regina raccomanda al coro di fare una buona accoglienza a Serse, qualora arrivasse in sua assenza. In particolare raccomanda di curare che il Re «non aggiunga [...] un'altra sventura» (v. **531**): intende il suicidio, e da qui questa preoccupazione diverrà topos tragico.

Primo stasimo (vv. 532-97)

In un preludio anapestico (vv. **532-47**) il coro si muove a passo cadenzato e si dispone in assetto di danza. Nel brano si trovano l'annuncio e l'introduzione al contenuto tematico della seguente parte lirica: la notizia della disfatta che si abbatte sulle case persiane, le scene di dolore e i lamenti delle giovani spose. Il corale si articola quindi, per la parte lirica vera e propria, su tre coppie strofiche. Il passo della prima coppia (vv. **548-67**) è modulato sui ritmi base del docmio (– ⏑ – ⏑ –) e del giambo lirico (⏑ – ⏑ –); in clausola compare il ferecrateo (– ⏑ – ⏑ – ⏑ –) che è il ritmo guida della seconda coppia strofica (vv. **568-83**) e diventa assolutamente preponderante nella terza (vv. **584-97**); le quattro strofi si chiudono sul ritmo del coreo-baccheo (– ⏑ – ⏑ – ⏑ –) e del docmio-baccheo (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –): nel complesso una scrittura ritmica lugubre e insieme agitata dall'ansia. I Fedeli cantano la disfatta dell'esercito: lo stasimo risponde puntualmente alla parte strofica del canto di entrata (vv. 65-139) e verifica implacabilmente quelle angosce. Il nero che ammantava il cuore di tristi presagi è divenuto il nero dolore che vela le donne persiane (vv. 116, **536**); la nostalgia delle spose è ora insaziabile rimpianto (vv. 134, **542**); al presagio del vuoto nella città di Susa corrisponde la terribile, incredibile realtà dell'Asia svuotata di tutti i suoi guerrieri (vv. 118, **549**).

Serse comincia a essere considerato il responsabile assoluto del disastro: all'iterata apostrofe al Re condottiero, ma condot-

tiero di rovina (vv. **550-2**), corrisponde in perfetta sintonia di accenti ritmici (ribadita ed esasperata dall'ossessiva coincidenza quasi perfetta degli accenti tonici) l'iterata apostrofe alle navi veicoli di rovina (vv. **560-1**).

Compiendo le evoluzioni della danza, il coro si autoesorta ai lamenti e agli atti di dolore (vv. **571-5**) in un'anticipazione del rito del compianto che sarà messo in scena nel finale della tragedia.

L'INVOCAZIONE A ZEUS

Il canto si rivolge a Zeus che viene invocato in quanto re (v. **532**): Zeus è l'ipostasi divina della regalità di Dario a cui il coro fa esplicito riferimento (vv. **555 sgg.**). In questo lo stasimo si configura come un preludio al successivo canto che accompagnerà il rito di evocazione dell'Ombra. Ma Zeus è qui, soprattutto, il principio di distruzione, che ha annientato l'esercito persiano (vv. **534-6**); Zeus *basileus*, dunque, se pure rappresenta l'istanza trascendente che legittima la regalità, quando la superbia umana emerge in un profilo di dismisura può manifestarsi anche come potenza negativa, che si abbatte perfino contro la persona del re, detentore della sovranità che Zeus stesso garantisce.

FANTASMI DEL MARE

Dal mare vengono ancora figure di morte. Le navi, grazie a una scelta lessicale particolarmente felice, sono presentate come imbarcazioni funebri (v. **553**). βᾶρις (da cui per altro, per la mediazione del latino deriva l'italiano "barca") è un tipo di imbarcazione egiziana (così sono dette le navi degli Egizi in *Supplici*, 836, 873, 882). Ma, secondo la testimonianza di Diodoro Siculo «si chiama *baris* l'imbarcazione che trasporta i cadaveri» (I, 96); e *baris* è detta anche la barca di Caronte in *Antologia Palatina* (VII, 67, 635). Il termine richiama dunque contemporaneamente l'immagine di un'imbarcazione esotica e di un veicolo funebre.

Le navi sono comunque sinistre, animate, e dalle cubie – i fori posti a prua che avevano la funzione di far passare le catene delle ancore – scrutano il mare (v. **559**: la stessa figura, più esplicita, è in *Supplici*, 716, in riferimento alle navi minacciose dei figli di Egitto); l'immagine è sottolineata con insistenza nella struttura dell'anastrofe (vv. **560-2**).

Dal mare affiorano i corpi dei guerrieri che vagano come relitti erranti sulle spiagge dell'Attica (vv. **569-70**); oramai putridi di salso, i cadaveri sono preda dei pesci (vv. **576-8**). La perifrasi «muti [...] figli dell'incorrotto» (vv. **577-8**) configura un'allusione per enigma ed è intenzionalmente schermata e reticente: la soluzione – «i pesci, creature del mare» – si recupera attraverso l'attrito della struttura ossimorica che oppone lo strazio dei cadaveri putrefatti e sbranati all'incorruttibilità del mare. Per altro il mare è detto ἀμίαντος, incontaminato e incontaminabile: ma anche, con evidente intenzione apotropaica, dal momento che proprio quei corpi corrotti, e in generale tutte le lordure contaminanti, raccoglie: come accade nell'*Iliade*, i bagni dei guerrieri dopo le battaglie purificano nel mare il sudore della fatica ma anche il sangue delle stragi.

Ancora una funerea immagine marina nel finale del canto: lugubre il suono delle onde che s'infrangono sulle rive dell'«isola di Aiace», ovvero sulle sponde di Salamina, terra «intrisa di sangue»; e la clausola del corale – «la Persia tutta è sepolta» – (vv. **595-7**) ha la movenza stilistica di un'epigrafe tombale.

DARIO L'INVITTO

Da questo punto in avanti Dario è presentato come il Re che non ha mai subito danni (v. **555**), «l'invitto». Maratona, cui il Corifeo nel dialogo con la Regina aveva fatto ripetuta allusione (vv. **233, 244**) e che era stata nominata dal Messaggero come luogo della rovina dei Barbari (v. **475**), pare dimenticata. Certamente la scelta di mettere in secondo piano il glorioso episodio di Maratona risponde anche alla necessità, teatrale e politica, di privilegiare in questo contesto il successo della battaglia navale di Salamina, in cui è indiscusso il ruolo protagonista di Atene (e dell'innominato Temistocle). Ma Eschilo chiede agli Ateniesi di cancellare dalla memoria Maratona e le sconfitte inflitte a Dario dai Greci anche per una ragione interna alla costruzione tematica della tragedia: la necessità tragica di contrapporre la figura di Dario alla figura di Serse come esponenti di un diverso stile della regalità e dell'esercizio del potere. In opposizione a Serse, che si è avventurosamente imbarcato in un'impresa marittima, Dario è rappresentato «alla testa dei suoi arcieri, tutti persiani» (v. **556**): la misura di Dario sta anche nell'omogeneità del suo esercito e in questo si oppone all'*hybris* di Serse, che nel suo immenso e composito esercito ha mescolato tutte le razze barbare. La raffigurazione del Re come *toxarchos*, «signore dell'arco», era impressa nelle monete d'oro

di conio regale che circolavano in tutte le satrapie istituite da Dario e anche nelle città in terra greca a comperare alleanze e tradimenti (per metonimia i Greci chiamavano «arciere» la moneta d'oro persiana, il darico: Plutarco, *Vita di Agesilao*, 15; *Vita di Artaserse*, 20). Agli spettatori ateniesi viene proposta dunque una versione dei fatti stravolgente e inedita, per cui le vicende belliche antecedenti a Salamina vengono presentate come un luminoso succedersi di vittorie terrestri persiane (e quindi, di converso, di sconfitte greche): un successo ininterrotto fino all'impresa navale di Serse (questa versione dei fatti verrà ripresa, con note ancor più decise, nel terzo e ultimo stasimo, vv. 852-908).

LO STRAZIO DEI PERSIANI

Racconta Erodoto che quando a Susa ancora in festa per l'occupazione dell'Acropoli di Atene sopraggiunse la notizia della disfatta di Salamina: «Tutti rimasero sconvolti e si strapparono le vesti: dappertutto, interminabili, erano grida e lamenti [...]. I Persiani erano così addolorati non per le navi ma perché temevano per Serse, e rimasero in questo stato finché non arrivò Serse in persona e li calmò» (VIII, 99-100).

Un'eco di queste notizie – le scene di dolore e di strazio nelle città persiane, di cui i Greci non potevano non compiacersi – è ai vv. **537-47**, **571-5**.

LA SOVRANITÀ MINACCIATA

A chiusura del corale, i Fedeli restituiscono in scena un quadro apocalittico delle conseguenze della sconfitta di Salamina: si paventa, anzi già si rappresenta come in atto, il crollo del potere persiano. La vittoria dei Greci è presentata come il successo di un sistema di valori alternativo al *personomein*: una vittoria che mina alle fondamenta l'ordine persiano, nelle sue istituzioni giuridiche, fiscali, rituali, politiche. È in crisi il sistema di subordinazione totale dei Barbari al Re, garantito dall'imposizione della legge, dall'accettazione del tributo, dalla prostrazione cerimoniale davanti al sovrano, dal controllo della libertà di espressione dei cittadini (vv. **584-93**). Il coro dei Persiani promuove dunque la sconfitta di Salamina a momento epocale, che avrebbe effetti eversivi addirittura all'interno dell'assetto dell'impero achemenide: si tratta di un'esagerazione enfatica irreale e forse inverosimile anche per gli stessi Ateniesi. Ancora si avverte in questi accenti l'intenzione di celebrare, anche sopra le righe, l'importanza dell'episodio bellico che ha visto protagonisti Atene e Temistocle; ma la funzione di questa esasperazione tematica e retorica non è soltanto propagandistica. Il catastrofismo dei Fedeli ha ancora una volta una sua verosimiglianza e congruenza all'interno del gioco drammatico: il coro è in prima linea, esposto all'evento di cui assorbe e riflette vividamente sulla scena gli effetti, accentuandone efficacemente il pathos.

Nel collegamento continuo tra le immagini metaforiche del dramma ritorna nel finale con forte evidenza simbolica la figura del giogo: il giogo del potere con cui Serse voleva soggiogare la Grecia (v. 50); il giogo che aveva imposto sul collo dell'Ellesponto (vv. 70, 131); lo stesso giogo con cui voleva stringere Grecia e Asia nel sogno allegorico della Regina (v. 196); il giogo coniugale infranto delle spose persiane (v. 139); è ora il giogo del potere imperiale già dato per sciolto (v. **594**).

Secondo episodio: Regina (vv. 598-622)

Uscendo dalla porta della reggia, rientra in scena la Regina, ora in ben altra veste rispetto alla sua prima comparsa: a piedi e in abito dimesso (vv. **607-8**). L'episodio consiste in un unico discorso della Regina, inserito e quasi schiacciato tra i due corali. La Regina interviene, rispondendo indirettamente alle lugubri note finali del corale precedente e manifesta la sua partecipazione all'angoscia dei Fedeli, prima con un insipido commento gnomico, poi con l'evidenza degli effetti causati in lei dal pathos dell'evento (vv. **598-606**).

Come preannunciato prima del corale, porta in scena l'occorrente per il rito e predispone la preparazione delle offerte per l'evocazione dell'Ombra (vv. **609-18**): al centro della scenografia si evidenzia ora la presenza della tomba di Dario.

Infine la Regina esorta il coro ad accompagnare con un canto gli atti del rito che si appresta a compiere in scena, dando così l'avvio al secondo stasimo (vv. **619-22**).

DELIRIO SENSORIALE

La Regina restituisce ancora la tonalità dello sgomento per la notizia del disastro, descrivendo le manifestazioni del suo turbamento psichico: la reazione al trauma è un delirio di paura che le invade la mente. È un vero e proprio delirio sensoriale,

una sindrome di panico: i fantasmi di morte negli occhi, lo strepito della battaglia nelle orecchie (vv. **603-5**). Dall'abisso del terrore e del dolore, le parole della Regina riflettono un tono di tragica ironia, che sfiora il sarcasmo: «non è certo un peana» il rumore che la assorda e la stravolge (v. **605**) e questo "non-peana" fa da controcanto al vittorioso peana che si era alzato dal fronte greco per incoraggiare i combattenti prima della battaglia (v. 393).

LA RINUNCIA ALLO SFARZO

La Regina dichiara esplicitamente di presentarsi in scena «senza i carri né lo sfarzo di prima» (vv. **607-8**). La prima entrata in scena della Regina (vv. 150 sgg.) era avvenuta evidentemente in gran pompa, all'insegna dello splendore e solo ora, per differenza con questa seconda entrata, ne apprezziamo l'impatto visivo. La segnalazione costituisce un'importante nota di regìa, perfettamente consonante al discorso drammaturgico complessivo del dramma: Eschilo evidenzia il cambiamento intervenuto a Susa prima e dopo Salamina, non solo con l'evocazione dei pianti e degli strazi del popolo persiano, ma anche, emblematicamente, mediante questo significativo mutamento nella veste e nel portamento della Regina. Dopo l'annuncio luttuoso della sconfitta e delle stragi di Persiani, l'ordine persiano comincia a degradarsi, a partire dalle forme esteriori: la Regina, per prima, dismette la maniera altera e maestosa di autorappresentazione della regalità per adottare uno stile umile e dimesso.

LA PREPARAZIONE DEL RITO

Vengono presentati i materiali dell'offerta: ingredienti del sacrificio, puntualmente enumerati, sono sostanze fluide, adatte a scorrere dentro la terra – latte, miele, acqua pura di fonte, vino, olio – a cui si aggiungono serti di fiori (vv. **611-8**). La Regina si accosta dunque alla tomba di Dario come "coefora" (χοάς φέρουσ', vv. **609-10**). Prima dell'annuncio del Messaggero, il Corifeo aveva consigliato di officiare un sacrificio propiziatorio rivolto alla Terra e ai morti che essa contiene, e quindi rivolto anche a Dario (vv. 219-23, 228-9). Ora l'offerta liquida che la Regina si appresta a far scorrere nella terra non ha più l'obiettivo generico di rendere benigni i dèmoni sotterranei: deve raggiungere Dario, ingraziarlo e blandirlo fino ad attirarne l'Ombra in superficie (vv. **609-10**).

Secondo stasimo (vv. 623-80)

Alla fine della sua *rhesis* la Regina aveva esortato i Fedeli ad accompagnare i suoi gesti rituali con un canto propiziatorio: lo stasimo risulta quindi fortemente giustificato nell'economia dello sviluppo drammaturgico.

Durante il corale la Regina rimane in scena e mentre i Fedeli cantano e danzano l'inno psicagogico, compie la parte materiale dell'officio sacrificale.

Nel preludio al canto, i Fedeli prendono posizione nell'orchestra al passo degli anapesti (vv. **623-32**); nel brano introduttivo (come accade nella parodo e nel primo stasimo) viene proposto un sommario del contenuto del canto: l'esecuzione dell'inno che accompagna il rito (vv. **623-7**), l'invocazione alle divinità degli Inferi, ché favoriscano l'emersione dalla terra dell'Ombra (vv. **628-30**), l'evocazione di Dario (vv. **630-2**). Segue la parte lirica, cantata e danzata, composta da tre coppie strofiche più un epodo finale (vv. **633-80**). La scrittura metrica del brano è frammentata, agitata e progressivamente più scomposta: la cadenza della prima e della seconda coppia strofica è data dal modulo-guida del metro ionico (⏑ ⏑ – – –) che tende però a slittare, nella terza coppia strofica, verso il ritmo sussultante del docmio (⏑ – – – –) sciolto in diverse varianti; e a sua volta il docmio tende a risolversi in una sequenza affannosa di sillabe brevi (in clausola della terza coppia strofica). Nell'epodo si trovano riassunte le confuse cadenze ritmiche del brano: tra due docmi di colorito ionico che aprono e chiudono la strofetta (v. **674**: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –; v. **680**: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –) si trova inserita una lunghissima sequenza di sillabe brevi che ricade nel passo giambico (vv. **675-7**: ⏑ ⏑ ⏑

esortative e di interiezioni esclamative (vv. **628**, **633**, **640**, **647**, **650**, **652**, **655-6**, **657**, **658**, **664**, **671**).

LA PREGHIERA AGLI DÈI

Al coro spetta l'esecuzione dell'inno (v. **625**), tecnicamente il canto rivolto agli dèi. Terra, Hermes e il re degli Inferi, Ade, sono le divinità a cui il coro si appella perché mandino alla luce l'ombra di Dario (vv. **629-30**).

Terra è la divinità primigenia, che tutto in sé contiene: dalla sua unione con Urano, il cielo, nacquero Crono e quindi le stirpi degli dèi e degli uomini. Ade è il dio degli Inferi, figlio di Crono e fratello di Zeus e di Poseidone con cui condivise il potere sul cosmo: nel ballottaggio originario a Zeus toccò il cielo, a Poseidone la terra, ad Ade il sottosuolo. Zeus, Ade e Poseidone sono tre ipostasi di uno stesso principio divino della sovranità.

Hermes è il dio del passaggio, il principio divino della trasmissione: ha il potere di mettere in comunicazione gli dèi fra loro, gli dèi con gli uomini, gli uomini con gli uomini, le anime dei morti con quelle dei vivi; per questa sua ultima funzione è psicopompo, «guida delle anime».

BARBARA CHIAREZZA

Il termine "barbaro" ha una connotazione semantica primariamente linguistica e rappresenta, in onomatopea, l'incomprensibile balbettìo dei non-greci; la contrapposizione al sostantivo che, al contrario, indica intellegibilità, "chiarezza" espressiva dà vita a un accostamento stridente, in greco fortemente ossimorico (v. **635**). Ma non si tratta di un mero artificio retorico a effetto: nel lessico della tragedia la parola "barbaro" è sistematicamente sottoposta a una ridefinizione semantica che ne ribalta l'accezione e l'uso comune. La «terra dei barbari» (v. 187), «tutta la gente dei barbari» (v. 434) nelle parole della Regina stanno per «questa nostra terra», «il nostro popolo» «l'esercito dei barbari» (vv. 255, 423), «la flotta dei barbari» (v. 337), «le truppe dei barbari» (v. 798) nelle parole del Messaggero e del Corifeo stanno per «il nostro esercito», «la nostra flotta», «le nostre truppe»; «barbari» per il Messaggero (v. **391**), per la Regina (v. **475**), per il Corifeo (v. **844**) ovvero per tutti i personaggi del dramma, sta per «noi». La definizione di "barbaro" che normalmente determina un'alterità culturale, geografica e politica, indispensabile nella polarizzazione dell'identità di "noi Greci", nella prospettiva rovesciata della tragedia viene ripensata e messa in gioco: il "noi" degli spettatori è così paradossalmente provocato a immedesimarsi nel «noi barbari» che riecheggia dalla scena. Nel contesto storico specifico il ribaltamento appare tanto più pericoloso: infatti è a seguito delle vittorie sui "barbari" che la retorica politica, soprattutto ateniese, fonda la percezione di un'identità conflittuale, un «noi Greci» condiviso. Gioco violento e difficile, il ludus teatrale mette in crisi ogni tentativo di semplificazione e denuncia l'insensatezza di ogni definizione assoluta.

DARIO L'IRREPRENSIBILE

Nel canto dei Fedeli, Dario viene rappresentato come il Re amato (φίλος... φίλος... φίλα... ἤθη, vv. **648-9**); il sovrano divino (θεῖον ἀνάκτορα, v. **651**), innocente in tutto verso il suo popolo (v. **653**); interprete della volontà degli dèi (θεομήστωρ... θεομήστωρ, v. **655**); buona «guida» dell'esercito (così possiamo leggere dietro l'insanabile v. **657**); il padre buono (πάτερ ἄκακε, vv. **664**, **671**). La rappresentazione di Dario come re di un'epoca felice e innocente verrà ripresa e dispiegata nel terzo stasimo (vv. 852-908).

Anche il giudizio erodoteo riconosce a Dario meriti di saggezza e di misura nella guida militare e nell'amministrazione giuridica ed economica del suo impero; per altro questa immagine positiva del fondatore della dinastia achemenide era certamente propagandata dalle fazioni filopersiane che avevano un ruolo importante nel quadro della politica greca, e in particolare ateniese, del tempo. Ma nella versione della tragedia il giudizio relativamente positivo su Dario viene esasperato fino a rasentare la provocazione: per il pubblico ateniese del 472 a.C. – il pubblico di questa tragedia – Dario era infatti il grande Re battuto a Maratona, il nemico a cui il valore greco aveva inferto una pesante, anche se non decisiva, sconfitta. La falsificazione teatrale (vv. **653-4**: «mai lui fece morire i suoi uomini», «mai le sue guerre portarono disastrosa rovina») rende lo spettatore complice di una versione dei fatti che nega il primo glorioso successo dei Greci.

L'APPARIZIONE DELL'OMBRA

Dal tumulo sul quale la Regina officia il rito e intorno a cui il coro danza, emerge l'Ombra. La comparsa progressiva di Dario viene segnalata nel testo con la menzione dei dettagli del-

l'abbigliamento regale, in ordine inverso di apparizione, dal basso all'alto, i calzari e la tiara (vv. **660-3**). La descrizione delle vesti del re evoca sulla scena il fasto esotico del re barbaro: i calzari tinti di giallo-croco, la punta splendente della tiara, il copricapo di forma cilindrica, leggermente svasato verso l'alto, che è attributo tipico del sovrano orientale (i Greci, come segnalato in uno scolio *ad locum*, lo chiamavano *kyrbasia*).

FANTASMI DAL MARE: NAVI NON-NAVI

La clausola del canto corale fa eco al finale dello stasimo precedente: «le navi li guidarono, le navi li rovinarono» (vv. 560-2). La nuovissima figura di parola «navi non-navi» (ναῦες ἄναες ἄναες, v. **680**) dice l'ultima nuovissima sciagura; ma è anche, quasi, un'onomatopea del lamento.

Terzo episodio: Ombra di Dario, coro, Regina, Corifeo (vv. 681-851)

Il rito della Regina e l'evocazione del coro hanno avuto successo: è comparsa l'Ombra di Dario e dall'alto del tumulo il fantasma del Re dialoga con il coro, postato probabilmente a semicerchio intorno alla tomba, e con la Regina che si trova accanto allo stesso tumulo su cui ha compiuto i sacrifici.

L'episodio è movimentato grazie a una strutturazione metrico-ritmica molto variata, anche nei metri del parlato: a una prima *rhesis* dell'Ombra (in trimetri giambici) segue un breve scambio epirrematico in cui il parlato di Dario (ora in tetrametri trocaici) si alterna a una coppia di strofette cantate dal coro (vv. **681-702**), sul ritmo regolare e lamentoso dei dimetri ionici (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –), un movimento trascinato e rallentato in clausola dallo slittamento verso il molosso (– – – –). Il coro, cui l'Ombra apparendo si rivolge, si sottrae al dialogo perché intimidito dalla reverenza per l'antico Re; e allora, sollecitata dall'Ombra, subentra la Regina (dal v. **709**), in funzione supplente del ruolo di interlocuzione che il coro rifiuta.

Segue un colloquio tra Dario e la Regina, sempre al passo dei trochei e modulato sui toni dell'agitazione emotiva (vv. **703-58**). In uno scambio sticomitico di domande e risposte prima (vv. **715-38**) e intervenendo nel dialogo poi, la «vecchia sposa» dà conto a Dario del motivo dell'evocazione e gli comunica la notizia della sciagura; nel dialogo concitato tra l'Ombra e la Regina, nonostante le giustificazioni della madre, emerge la responsabilità totale di Serse nella disfatta dell'esercito persiano.

L'Ombra quindi scarta a un registro più oggettivo nella ricapitolazione della storia dell'impero persiano (vv. **759-86**): il passaggio è evidenziato da un nuovo scambio ritmico, dai tetrametri trocaici si ritorna ai trimetri giambici.

Dopo la ricapitolazione della storia dell'impero dai tempi di Medo fino all'epoca attuale, il ruolo di interlocutore di Dario ritorna al Corifeo (dal v. **787**) che esorta l'Ombra a indicare quali saranno gli sviluppi futuri e introduce la profezia della successiva sconfitta di Platea (vv. **787-829**). La disfatta di Salamina risulta così integrata in un quadro interpretativo coerente e unitario, contrassegnato dal destino, che comprende in un'unica, superiore ragione il passato, il presente e anche il futuro.

Infine, dopo aver raccomandato ai Fedeli di consigliare in futuro Serse nel modo migliore e alla Regina di accogliere il figlio e di placarlo, e dopo avere infine esortato il coro a sopportare la disgrazia, l'Ombra si ritira nuovamente nell'Ade (vv. **830-42**). Uno scambio di battute tra il Corifeo e la Regina (vv. **843-51**) chiude il lungo episodio. Il brano, centrale per importanza ed estensione nella struttura del dramma, è dunque contrassegnato da una serie di scambi tra gli interlocutori dell'Ombra di Dario (Ombra-Coro, Ombra-Regina, Ombra-Coro): i passaggi tra le diverse sezioni di cui l'episodio si compone sono puntualmente sottolineati dalla variazione metrica, che nell'alternanza ritmo giambico/ritmo trocaico segna le diverse intensità tonali. L'Ombra, comparsa evidentemente *e machina* dal sottosuolo, ridiscende nuovamente nel tumulo alla fine della sua ultima *rhesis* (dopo il v. **842**); l'episodio si conclude con un breve intervento della Regina che annuncia di ritirarsi nella reggia per recuperare una bella veste da portare al figlio, andandogli incontro. La Regina si ritira dunque (dopo il v. **851**), entrando nel palazzo dalla porta posta sul fondale scenico, promettendo di ritornare: ma così non sarà. La Regina esce definitivamente a questo punto dalla scena del dramma.

L'IMPAZIENZA DELL'OMBRA

Appena emerso dalle tenebre dell'Ade, Dario chiede conto ai Fedeli dei gemiti della terra, dei loro accenti angosciati e della preoccupante presenza della Regina sulla sua tomba (vv. **681-93**). L'Ombra esprime tutta la difficoltà e il fastidio per la stra-

da che ha dovuto percorrere, e quindi esorta il coro ad affrettarsi (v. **692**). Di fronte alle esitazioni del coro, Dario scarta (anche metricamente) a un tono più intimo e perentorio, richiamandolo all'urgenza della situazione (vv. **692, 697**).

La fretta e l'insofferenza spazientita per la cerimoniosità dei Fedeli rivelano la radicale distanza del fantasma dalle angosce e dagli eventi del mondo dei vivi: l'Ombra ha fretta di tornare nella sua dimensione di morte.

IL RITEGNO DEL CORO

Il ritmo lento delle strofette liriche, accompagnato da movenze di danza cerimoniose e solenni (vv. **694-6, 700-2**), esprime bene il pathos dei Fedeli – soggezione e ritegno – di fronte alla comparsa maestosa dell'Ombra del Re, che pure era stata insistentemente evocata.

Verosimile dal punto di vista psicologico e gerarchico, il ritegno del coro svolge però anche una funzione drammaturgica importante: grazie al rispetto e alla reticenza dei Fedeli il coro viene per la prima volta escluso momentaneamente dall'azione e si avvia un dialogo tra attore e attore.

COMPLICITÀ CONIUGALE

Dario si rivolge alla Regina su un registro di immediata, intima complicità, registro su cui si accordano le battute iniziali e finali dell'Ombra; «la vecchia compagna di letto» del Re (v. **704**) è anche la «vecchia madre di Serse», tanto amata dal figlio che sa come fare per consolarlo (v. **832**). Il dialogo tra i coniugi si svolge come un intimo "a parte" rispetto al centro della scena che resta occupato dal coro, pur temporaneamente ammutolito.

SUPERBIA E MISURA

La riflessione sull'atto rovinoso di Serse suscita nell'Ombra la considerazione del primo pericolo che incombe sull'agire dei mortali, la superbia (vv. **749 sgg., 820 sgg.**): *hybris*, la trasgressione che avviene per misconoscenza del limite o per tracotante sconsideratezza, è la causa prima di questa e di molte altre azioni tragiche. A *hybris* si oppone il principio di misura e di grazia che, nell'etica individuale così come nell'etica politica, si identifica con *sophrosyne*.

LA PRUDENZA DI DARIO

Il ruolo drammatico dell'Ombra è quello di fornire un'interpretazione formale degli eventi: una lettura che solo Dario, ora divinità degli Inferi, dall'incolmabile distanza della sua condizione può dare. L'Ombra chiede informazioni su quanto è accaduto, perché Ade è la dimensione del confino assoluto dal mondo, di ignoranza degli eventi mondani; ma si rivela subito capace di intelligenza profonda degli eventi che hanno colpito il suo impero. L'Ombra trasfigura i fatti e riscatta la sciagura dall'accidentalità del caso, iscrivendola in un ordine formale più comprensivo: la realizzazione del destino passato e futuro dei Persiani. Il sapere, demonico e distaccato, dell'Ombra attinge anche al repertorio della conoscenza comune, richiamando precetti di generico buon senso. Dario costella i suoi interventi di sentenze: le sventure inevitabili nella lunga vita dei mortali (vv. **706-10**); la versione tragica, rovesciata in sarcasmo, di proverbi come «aiutati che il ciel t'aiuta» (v. **742**) e «chi di spada ferisce di spada perisce» (vv. **813-5**). Mentre la Regina risponde puntualmente alle richieste di chiarimento dell'Ombra (vv. **715-38**), il Re, con prudenza superiore e distaccata, commenta l'accaduto con un tono che suona inadeguato rispetto all'urgenza radicale che agita le angosciate richieste dei Fedeli e che corrisponde imperfettamente ai loro dolorosi «perché» (vv. **787-99**). Distaccata e sentenziosa è anche la chiusa del discorso di Dario che raccomanda al coro, come unica gioia possibile per il mortale, la soddisfazione effimera di inventare frammenti di felicità nel quotidiano (v. **841**): topos dell'etica simposiale, tutto interno a un orizzonte aristocratico e individualistico, l'idea che il piacere possa compiersi nel tempo assoluto dell'istante suona nel contesto come un'astrazione del tutto generica e fuori luogo. Il sapere demonico del grande morto è impotente a placare l'angoscia dell'umano, a confortare il pathos dell'evento, che resta intatto e inconsolabile.

DARIO VERSO SERSE

La Regina, richiamata dall'Ombra a intervenire nel dialogo, apostrofa Dario con un'espressione che ricalca i motivi encomiastici del corale precedente: fortunato, felice (v. **709**), invidiato, visse come un dio tra i Persiani (v. **710**). Dario, dal canto suo, pare tanto sicuro dell'invincibilità del suo esercito che, informato del disastro, sospetta una calamità naturale piuttosto che ammettere la possibilità di una sconfitta militare (v. **715**):

incredulo chiede particolari, cercando, invano, smentite. Il Re si presenta come colui che «mai inflisse alla città tanto danno» (v. **780**), «mai provocò tali pene» (v. **786**). Questa immagine di Dario è puntualmente ripresa anche nel corale seguente: tutte le voci del dramma concertano un ritratto ufficiale di Dario che mai, nella tragedia, viene scalfito o messo in discussione.

Dario (già definito «mente divina», v. 655) interpreta divinamente gli eventi e cerca di portare alla luce le ragioni profonde dell'accaduto: conosce il destino dell'impero persiano, vede l'*hybris* di Serse, considera la sua empietà, e spiega la recente disfatta persiana come effetto di queste premesse.

Contro la misura e la prudenza di Dario, la furia insensata e tracotante di Serse caratterizza uno stile alternativo della regalità. Il figlio di Dario è il re «bellicoso» (θούριος, v. **718**: ma l'epiteto, che richiama la furia inconsulta di Ares, compare nel dramma altre due volte in riferimento a Serse: vv. 73 e **754**).

Il figlio del vecchio Re è giovane, troppo giovane: improvvido, incauto, arrogante; l'intemperanza caratteriale di Serse e la sua dissennatezza vengono attribuite ripetutamente da Dario alla giovane età del figlio (vv. **744**, **782**). Il dato è storicamente infondato, ma proprio per questo la forzatura sulla differenza di età tra Dario e Serse risulta tanto più significativa: per sottolineare e radicalizzare l'antinomia tragica, la polarizzazione tra la figura del vecchio Re e quella del nuovo Re viene esasperata anche sotto il rispetto anagrafico.

SERSE L'EMPIO

Dario riconosce negli atti del figlio un'attitudine all'empietà.

Serse, l'empio, ha creduto di poter aggiogare l'Ellesponto, schiavizzando il mare (v. **745**). Il riferimento (che riprende un tema già presente, ma con accenti di vanto, nel corale iniziale, vv. 70-3) è all'impresa di Serse che avrebbe cercato di incatenare il passaggio tra Asia ed Europa, frustando poi le onde del mare; così racconta Erodoto: «Gli incaricati al lavoro avevano costruito due ponti per unire le due rive [...]. Ma quando era già stato fatto il collegamento, sopraggiunse una violenta tempesta che mandò a pezzi e distrusse tutto quello che era stato fatto. Quando Serse lo seppe, montò su tutte le furie e ordinò che fossero inflitti trecento colpi di frusta all'Ellesponto e che venisse calato in mare un paio di ceppi; [...] mandò anche degli uomini con l'incarico di imprimere il suo marchio all'Ellesponto. E mentre lo frustavano, il re ordinò di pronunciare queste parole barbare e folli: "Onda amara, il tuo padrone ti infligge questo castigo perché l'hai offeso [...]"» (VII, 34-5; ma l'episodio è ricordato in altri due passi di Erodoto: come esempio di superbia, di cui forse Serse si era pentito – VII, 54 – e come atto paradigmatico dell'empietà di Serse citato da Temistocle – VIII, 109).

Serse, l'empio, il re orientale che si crede un dio, ha creduto di essere più potente dello stesso Poseidone marchiando e simbolicamente aggiogando il mare ribelle (v. **750**). Ma Poseidone che rivendica per sua una potenza pari a quella di Zeus, irato per gli affronti subìti è schierato dalla parte dei Greci contro i «barbari» d'Asia (lo stesso schieramento nell'*Iliade* vedeva il dio del mare schierato dalla parte degli Achei contro gli asiatici Troiani): Erodoto ricorda che proprio per la riconosciuta ostilità del mare verso i Persiani, i Greci in questo periodo decretarono per Poseidone l'epiteto di «Salvatore» (VII, 191-2).

SERSE IL SACRILEGO

Ma Serse è anche sacrilego ed empi sono coloro che, al seguito di Serse, hanno profanato i templi degli dèi e pagheranno con la vita quella colpa (vv. **807 sgg.**). Le profanazioni dei templi, l'incendio dell'Acropoli di Atene, nella recente memoria dei Greci erano l'esempio più terribile del pericolo che Serse era giunto a portare nel cuore del loro mondo, violando i luoghi più sacri. Racconta Erodoto che mentre i Greci discutevano sul da farsi, mandavano ambascerie ovunque per chiedere aiuti e stringevano e rompevano effimere alleanze, gli eserciti dei Barbari, travolta l'eroica resistenza di Leonida alle Termopili, sfondavano la resistenza e occupavano un'Atene già quasi totalmente evacuata: «Quando gli Ateniesi [che erano rimasti asserragliati] si accorsero che i nemici erano saliti sull'Acropoli, si buttarono giù dalle mura e così morirono; altri si rifugiarono nel penetrale del tempio. Ma nel frattempo i Persiani che avevano effettuato la scalata, per prima cosa corsero alle porte, le spalancarono e massacrarono i supplici; dopo di che saccheggiarono il tempio e incendiarono l'Acropoli» (Erodoto, VIII, 53).

Ancora centocinquant'anni più tardi, Alessandro Magno partirà con una spedizione contro Dario III, pronipote di Serse, dichiarando di voler vendicare proprio queste profanazioni: i templi bruciati, le statue degli dèi oltraggiate e divelte. Nel 330 a.C. l'incendio del palazzo reale di Persepoli, reggia degli

Achemenidi, vendicherà l'empio fuoco che Serse aveva portato sull'Acropoli, e che i Greci non avranno ancora dimenticato.

Nel 472, durante la rappresentazione della tragedia, i segni dell'incendio recente erano ancora ben visibili, a ricordare al pubblico del teatro il pericolo corso e l'offesa portata dai Persiani al cuore di Atene.

SERSE, GLI ORACOLI E I PRESAGI

Serse, l'incauto, l'improvvido, ha fatto inverare gli oracoli che profetizzavano la vittoria dei Greci sui Persiani (v. **739**). Anche la ricostruzione proposta da Erodoto è costellata da oracoli che annunciano la disfatta dei barbari; questo l'oracolo in versi, a proposito di Salamina: «Quando il ponte di navi dei barbari farà congiuntura / tra la sponda sacra ad Artemide armata d'oro e la penisola di Cinosura; / dopo che avranno con folle intento distrutto la splendida Atene; / Dike, giustizia divina, spegnerà Koros, tronfio e arrogante, figlio di Hybris superba / che infuria tremendo, che tutto presume asservire. / Bronzo con bronzo si cozza, e di sangue Ares imporpora il mare: / allora giorno della libertà verrà per la Grecia / grazie a Zeus onniveggente e alla sacra Vittoria» (VIII, 77).

Ma Erodoto racconta anche di un indovino alla corte di Serse, transfuga da Atene, imbroglione e corrotto, che occultava al Gran Re le profezie nefaste e asseriva «che era destino che l'Ellesponto fosse aggiogato da un Persiano», vaticinando un esito positivo per la spedizione contro la Grecia (VII, 6).

Nella ricostruzione tragica, l'Ombra di Dario afferma che Serse non conosceva gli oracoli (v. **744**), ma assecondando l'estro della sua giovanile tracotanza, fece precipitare la situazione verso il nefasto compimento della parola divina. Serse, giovane e arrogante, inoltre ha agito senza tenere conto delle prescrizioni paterne (v. **783**). L'interpretazione fornita da Erodoto sulle ragioni della spedizione di Serse è diametralmente opposta rispetto a quanto afferma nella tragedia l'Ombra di Dario. Erodoto racconta che Serse fu spinto in Grecia soprattutto dal desiderio di concludere l'impresa iniziata da Dario che, dopo Maratona, era stata ingloriosamente lasciata sospesa per la morte del padre. Secondo un aneddoto (che poteva essere ben noto agli Ateniesi), quando il Re era ancora incerto a proposito della spedizione e ne dibatteva con il suo generale Artabano, un altro fantasma (forse Dario stesso) aveva spronato Serse alla guerra contro i Greci: «A quanto narrano i Persiani, a Serse nel sonno parve di vedere la figura di un uomo, grande e maestosa, che gli diceva: "Vuoi cambiare idea, Persiano? Non vuoi più fare una spedizione contro la Grecia, pur avendo prima dato ordine ai Persiani di ammassare un grande esercito?" [...] La notte successiva, poi, ricomparve nel sogno lo stesso fantasma e gli disse: "Figlio di Dario [...] tu hai dichiarato al cospetto dei Persiani di voler rinunciare alla spedizione: non hai tenuto in considerazione le mie parole; credi che sia un uomo da nulla costui che ti parla? Sappi dunque che se non farai subito la spedizione, avrai le conseguenze che ti dico: come sei diventato in poco tempo grande e potente, altrettanto rapidamente sarai annientato!"» (VII, 14).

L'INDULGENZA DELLA MADRE

Dario, anche dalla distante dimensione del mondo di Ade a cui oramai appartiene, è innanzitutto il vecchio Re, prudente e perciò protetto dal destino e dalla fortuna, che è stato sostituito da un giovane Re, dissennato e perciò punito dagli dèi e dal destino. La Regina invece è, e resta, soprattutto madre di Serse. Nell'esporre all'Ombra la strategia dell'impresa contro la Grecia, la Regina chiama in causa il dèmone che ha stravolto la mente di Serse (v. **724**): il dubbio sulle decisioni prese dal figlio, l'idea di una dissennatezza improvvisa, pare quasi le venga alla mente nel momento stesso in cui parla a Dario. Evocando il dèmone come responsabile della follia di Serse, la Regina trova una motivazione esterna, una giustificazione all'operato del figlio. A proposito della responsabilità del dèmone, Dario ribatte alla Regina con una risposta in cui pare leggibile un'intonazione sarcastica (v. **725**): l'ipotesi di un colpo di follia viene ripresa poi da Dario come unica spiegazione possibile per la rovinosa empietà del figlio (vv. **750-1**; Dario però non fa riferimento al dèmone, ma più concretamente a una malattia mentale). Al fine di alleggerire il figlio delle sue oggettive responsabilità nella decisione e nella condotta della spedizione contro i Greci, la madre ricorre anche ad altri argomenti: la disastrosa temerarietà sarebbe il frutto del continuo confronto con Dario, che avrebbe avvilito Serse e lo avrebbe spinto a riprendere l'impresa paterna per eguagliare i successi del padre (vv. **753-8**).

I CATTIVI CONSIGLI

La versione della Regina mette in luce le implicazioni psicologiche del desiderio di emulazione da parte del figlio delle

splendide conquiste del padre, ma cita anche un traviamento del giovane re per la frequentazione di cattivi consiglieri (v. **753**). Serse sarebbe stato comunque indotto a dar seguito alla guerra contro la Grecia perché accusato «di armarsi vilmente all'interno» (ἀνανδρίας ὑπο ἔνδον αἰχμάζειν, vv. **755-6**): nella provocazione dei cattivi consiglieri di corte più che un'allusione sarcastica a comportamenti privati del giovane Re, sarà da leggere ancora un riferimento a un'opposizione tra diverse strategie politico-militari, caldeggiate da contrastanti fazioni dei generali persiani.

Nello stesso discorso di Dario pare di cogliere il riflesso di questa opposizione tra diverse strategie: il vecchio Re, infatti, oppone alla fortuna dell'impero *finitum* di Ciro, di Cambise e di Dario stesso, la sciagura della scelta strategica di Serse che progetta di travalicare i confini terrestri, di sfondarli per andare a combattere «al di fuori» di essi. Nella ricostruzione complessiva di Dario della storia persiana, mentre le guerre precedenti sono presentate come imprese di consolidamento all'interno dell'Asia, la spedizione di Serse è intesa come empia trasgressione di un destino.

Un riscontro a proposito dei «cattivi consigli» che avrebbero convinto Serse alla guerra si trova in Erodoto. Alla morte di Dario il potente generale Mardonio avrebbe convinto Serse a riprendere la campagna contro la Grecia, allettandolo con questi argomenti (che si aggiungevano all'ovvio desiderio di vendetta e di rivincita per Maratona): «"Signore, non è giusto che gli Ateniesi che hanno inflitto tanti danni ai Persiani non vengano puniti come si meritano. Porta a compimento le imprese che hai in corso! Doma prima la ribellione in Egitto, e poi fa' una spedizione contro Atene perché tu abbia gloria di valoroso e perché chiunque in futuro si guardi bene dall'assalire il tuo paese." Questo fu il discorso con cui lo incitava alla vendetta; ma aggiunse anche che l'Europa era una terra bellissima, ricca di alberi da frutto di ogni specie, molto fertile, degna di essere posseduta tra tutti gli uomini solo dal Gran Re» (VII, 5).

POLITEIA MONARCHICA E NOMOS DELLA TERRA

La considerazione dell'enormità dell'impresa di Serse (evidenziata dal ribaltamento ironico ai vv. **759-60**) induce Dario a ricapitolare la storia passata del suo impero, ricostruendo la successione dei re sul trono persiano da Medo (eponimo dei Medi, come il mitico Perseo e poi Perses lo sono dei Persiani), a Ciro, all'ignobile Mardo (la storia dell'usurpazione del «falso Smerdi» è in Erodoto, III, 30), fino a Dario stesso, per giungere infine al giovane Serse (vv. **765-82**). Secondo la rassegna proposta da Dario, alla nona generazione di regnanti, Serse porta a distruzione un impero secolare di cui vengono ricordate le fasi di unificazione, fino all'ascesa al trono di Dario stesso, avvenuta in seguito a una complicata congiura di palazzo.

La costituzione monarchica e totalitaria dell'impero persiano è stata voluta, per l'Asia, da un inoppugnabile decreto divino (v. **762**). Eschilo inserisce nel discorso di Dario un elemento eversivo, che mina alla radice qualsiasi tentazione di assolutizzare le pretese di autonomia dei Greci: Zeus ha stabilito la forma del sistema politico persiano, Zeus stesso ne garantisce la legittimità. La monarchia asiatica implica sudditanza di tutto un popolo a un solo uomo; fede nella natura divina del sovrano; obbligo di tributi; negazione della libertà di parola: tutto l'opposto rispetto ai valori su cui si costituisce la scommessa della *politeia* ateniese. Ma la diversità di sistema politico che distingue i Barbari dai Greci (per meglio dire, i Persiani dagli Ateniesi) non implica in sé una colpa. Quella costituzione è stata decisa per quel popolo dallo stesso Zeus: quindi quella forma di potere ha un fondamento divino, addirittura un'ipostasi, nella monarchia olimpica di Zeus. Colpa tragica è invece l'*hybris* di Serse (v. **821**), che trasgredisce la *moira*, il disegno di destino prefigurato fin dalle origini per l'impero persiano: un destino che coincideva con il nomos terrestre (vv. 101-5). In questa prospettiva appare, simbolicamente fortissima, l'immagine della Terra alleata dei Greci (v. **792**) in una guerra oramai apocalittica, in cui scendono in campo anche le potenze della natura. Serse ha tradito il nomos della Terra avventurandosi sul mare e la Terra si vendica uccidendo i Persiani con la carestia (v. **794**), bevendo il loro sangue da cui miete «spiga di rovina, messe di pianto» (vv. **821-2**).

LA PROFEZIA DI PLATEA

L'esito della ricapitolazione degli eventi offerta da Dario è un monito volto a dissuadere per sempre i Persiani dalla guerra contro la Grecia. Ritorna la visione della flotta persiana distrutta che provoca anche la disfatta dell'esercito di terra (vv. **728-33**): terribile, grondante di sangue è la profezia dell'imminente sconfitta persiana di Platea, attribuita non ad Atene ma «alle armi dei Dori» (vv. **816-7**). Il sangue che sarà versato dai

Persiani nella battaglia è presentato come una vera offerta sacrificale: il sanguinoso libame destinato alla terra di Platea coincide con la liquida mistura offerta ritualmente alla terra dalla Regina nel primo tempo del dramma (πελανὸς, v. **816**; πελανόν, v. **204**).

Risuonano ancora, finalmente, potenti e minacciosi per la reggia di Susa – potenti ed edificanti per il teatro ateniese – i nomi di Atene e dell'Ellade, nomi di cui i Barbari dovranno ricordarsi per sempre (v. **824**).

LA SOVRANITÀ DEGRADATA: LE VESTI DEL RE

Mentre l'Ombra scompare nuovamente inghiottita dalla terra, a suggello dell'episodio la Regina mette l'accento sulla cura «che più morde il cuore» per lo scempio della veste di Serse (vv. **846-8**): più che un *muliebris sensus*, la segnalazione di una sensibilità tutta femminile e materna per l'abbigliamento del figlio (così intendeva Wilamowitz), sarà da leggere, invece, la preoccupazione, tutta orientale, per la compostezza formale del sovrano. Il monarca è tale anche per l'integrità della sua veste: la sovranità abita quella forma e coincide con essa (si veda a questo proposito l'aneddoto in cui Serse chiede ad Artabano di sostituirlo per verificare l'apparizione del fantasma profetico, e gli propone di «indossare le mie vesti, sederti sul mio trono e dormire nel mio letto»: Erodoto, VII, 15). Il valore conferito alla veste regale denota un altro elemento di peculiarità del simbolismo del potere monarchico rispetto all'immaginario greco.

Per accogliere degnamente Serse, superstite e reduce dalla battaglia, la madre entra dunque nella reggia per procurare al figlio una nuova veste, che restauri il decoro del corpo del Re (vv. **849-51**).

Terzo stasimo (vv. 852-906)

Nel canto il coro ha compreso e fa sua l'interpretazione degli eventi proposta da Dario. Il corale consiste in una ricapitolazione complessiva delle fortune militari dei Persiani nell'età di Dario, che fa risaltare per contrasto la disgraziata e rovinosa età di Serse.

Il corale è articolato in quattro coppie strofiche e un epodo finale. Nella prima coppia, i Fedeli rimpiangono l'epoca felice di

Dario (vv. **852-62**); nella seconda, le sue conquiste *intra fines* (vv. **863-78**); nella terza coppia strofica, l'estensione della sovranità persiana fino alle isole greche poste di fronte alla costa asiatica e più oltre (vv. **879-95**). Nell'epodo, infine, il coro ricorda il controllo del potere di Dario sulle città greche della costa ionica; il canto si chiude con il riferimento all'attuale condizione di disgrazia dei barbari dovuto al voltafaccia del *daimon*, e allo stato di sofferenza dei Persiani (vv. **896-906**). Tutto il canto è modulato su un regolare passo dattilico (– ⏑ ⏑) e, considerando il contenuto del brano (la ricapitolazione delle imprese gloriose di Dario) in questa scelta metrica, eccezionalmente uniforme, si avverte l'intenzione di modulare il brano su un registro epico. Composte e regolari anche le clausole di ogni movimento strofico (cretico e baccheo=itifallico – ⏑ – ⏑ – –) che si ripete anche, come accento doloroso, nella clausola finale dell'epodo (vv. **906-7**).

Risulta ora netto il quadro polare che oppone in modo assai definito Dario a Serse.

Dario: potere imperiale protetto da Zeus – benevolenza degli dèi nei confronti dei Persiani – prosperità dell'impero – campagne militari di terra – fortune e gloria militari – *kosmos* regale salvato.

Serse: *hybris* punita da Zeus – conversione malevola del *daimon* – (compimento degli oracoli) – rovina dell'impero – spedizioni sul mare (offesa a Poseidone) – disfatta dell'esercito – perdita del prezioso *kosmos* regale (le vesti dimesse della Regina, la veste strappata di Serse).

Il contrasto tra le due figure di Re è assoluto e incomponibile.

NOMOS DELLA TERRA E TALASSOCRAZIA

Viene rilanciata dal coro l'idea di un nomos della terra, rispettato dall'antico sovrano, su cui erano state costruite le fortune dell'impero. Dario era il Signore dell'impero, il felice promotore di una politica di consolidamento *intra fines*: le sue vittoriose campagne militari furono circoscritte al «confine dell'Halys» (v. **864**); nella prospettiva geografico-politica dei Greci, il fiume Halys segnava il confine che separava le satrapie interne della Persia dalle colonie greche costiere, controllate solo indirettamente dai Persiani. Viene ricordata così, sulla scena del teatro di Atene, l'influenza persiana fino alla costa della Ionia, e più oltre, su tutte le isole greche fino a Salamina (cfr. la rassegna delle isole, da Oriente a Occidente, soggette all'autorità persiana ai tempi di Dario, vv. **879-95**). La potenza di Dario era

vincente in quanto era contenuta nell'ambito territoriale riservato, per un superiore disegno geopolitico, ai Barbari: su questo territorio le forze militari persiane compivano imprese gloriose – assedi e conquiste di città – esercitando il valore proprio di un esercito di terra (vv. **859-62**). L'esercito persiano è potente finché rimane nei limiti della sua vocazione imperiale continentale: implicitamente il coro suggerisce che averlo portato a combattere sul mare è la causa della rovina.

In questo progetto strategico e militare, Dario era «imbattibile» (ἄμαχος, v. **855**): l'aggettivo suonava certamente assai ostico per gli spettatori ateniesi che avevano combattuto e vinto Dario a Maratona. Ma è questo il prezzo che l'orgoglio "ellenico" degli Ateniesi è chiamato a pagare in cambio dell'esaltazione assoluta della vittoria di Salamina.

FANTASMI DAL MARE

Ancora pene dal mare (v. **906**). In parallelo con i versi conclusivi del primo e del secondo stasimo (vv. 596-7, 680) anche questo coro si conclude con un riferimento al mare della rovina: clausola obbligata nel repertorio tematico e retorico della tragedia.

Esodo: Serse, coro (vv. 908-1077)

Alla fine dell'episodio precedente la Regina aveva preannunciato che sarebbe tornata con le vesti da portare al figlio (vv. 849-51). Ma, al posto della Regina, inatteso, entra in scena Serse, privo di scorta e con le vesti regali stracciate.

Dopo un breve preludio anapestico che accompagna l'entrata del Re e il suo incontro con i Fedeli (vv. **908-31**), il ritmo del canto si struttura in sette coppie strofiche e un epodo (vv. **932-1077**): nell'amebeo lirico, voce e movenze dell'attore si intonano a voce e movenze del coro, intrecciando un canto e una danza concorde.

Dal punto di vista metrico-ritmico la parte lirica del corale si lascia suddividere in due parti. Le prime tre coppie strofiche, che contengono la presentazione della disfatta, i lamenti del coro e di Serse e il catalogo dei principi persiani morti, presentano un andamento ritmico omogeneo, variato su un modulo base anapestico (vv. **932-1001**). Le ultime quattro coppie strofiche e l'epodo sono articolati tutti in forma di dialogo lirico sticomitico tra Serse e il coro (vv. **1002-77**): il modulo metrico-ritmico di base è ora il giambo lirico. La prima coppia strofica (vv. **932-49**) costituisce una *liaison* ritmica tra gli anapesti che accompagnano l'entrata di Serse (⏑ ⏑ –) e il resto del corale: il periodo è tutto leggibile come anapestico, ma le forme solute ai vv. **934=943**, **936-7=945-6** configurano uno slittamento verso il ritmo docmiaco che, nelle sue diverse soluzioni e nella variazione allungata del metro ionico (⏑ ⏑ – –), sarà il motivo-guida della seconda e della terza coppia strofica (vv. **950-73**, **974-1001**). La cellula ritmica fondamentale di questa melodia resta comunque l'anapesto, in variazioni opposte, che vanno dal *lentissimo* dell'olospondaico (vv. **979=993**, **983=997**) al *presto* del polibraco (⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ : vv. **985-6=999-1000**, **987=1001**).

Dalla quarta coppia fino alla fine (dal v. **1002**), in coincidenza con l'avvio del dialogo sticomitico, su un ritmo omogeneamente giambico, con forme leggermente variate di fraseggio metrico s'inserisce la clausola, da Eschilo prediletta in chiusura di strofe, dell'itifallico (– ⏑ – ⏑ – –). La segnalazione dello scempio delle armi e delle vesti del re è contenuta in un periodo di tre ferecratei (– ⏑ – ⏑ – ⏑ – –), un periodo significativamente circoscritto ed evidenziato in un tessuto compatto, ritmicamente uniforme. Nell'ultima coppia strofica (vv. **1054-65**) in una scrittura che resta basilarmente giambica, le soluzioni in polibrachi (vv. **1043=1051**, **1055-61**) rappresentano ancora uno slittamento verso le forme più francamente docmiache dell'epodo (vv. **1066-77**). Nei versi finali, in corrispondenza dell'ennesima rievocazione delle barche mortifere, i docmi si conformano a un lugubre ritmo olospondaico (– – – –, ripetuto per tre volte ai vv. **1074-5**).

Dal v. **1038** Serse dà l'avvio all'esodo vero e proprio: istruisce il coro sui gesti e i canti del lamento rituale, indirizzando il corteo «verso la reggia» (πρὸς δόμους δ' ἴθι, v. **1038**). Serse, dunque, in testa, e dietro il coro di Fedeli al seguito del loro re come «scorta luttuosa», escono di scena entrando nella porta posta al centro del fondale scenico che figura la reggia achemenide.

IL RIASSUNTO TEMATICO DELLA TRAGEDIA

L'esodo riassume e restituisce tutte le eco che risuonano nella tragedia: ancora Serse e poi il coro si disperano per le miriadi di giovani guerrieri morti nell'impresa (vv. **913-30**); ancora la terra d'Asia piange la sua gioventù perduta, il suo fiore reciso (vv. **922-4**). Ancora viene proposto un catalogo dei morti (vv.

957-86): gli stessi nomi dei valorosi principi persiani uccisi, lo stesso lutto.

Tornano in rapsodica sinfonia i diversi temi della tragedia: il dèmone malefico, che era stato già chiamato in causa dalla Regina e dall'Ombra di Dario, responsabile dell'accecamento di Serse (vv. **724-5**) e che viene nuovamente evocato come crudele persecutore della gente persiana (vv. **911**, **921**, **942**, **952**, **1053**); Ares rovinoso e i fantasmi di morte dal mare (vv. **945**, **950-3**, **976-7**, **1075-6**); i nomi «maledetti» di Salamina e di Atene (vv. **964**, **976**) e la menzione del coraggio e del valore degli «Ioni» (vv. **950-3**, **1011-5**); il degrado simbolico della sovranità (vv. **1017-24**, **1030-6**). Il lamento trova consone voci retoriche nell'anafora (vv. **930**, **949-50**, **980**, **985**, **990-1**, **1000**, **1002-3**, **1008-9**, **1020**, **1046**, **1055**, **1057**, **1061**, **1064**), che si articola anche nel poliptoto (v. **1041**).

GLI STRACCI DEL RE

La visione della veste regale stracciata, profetizzata, annunciata, paventata dalla madre, si materializza in scena con la comparsa di Serse, figura di una regalità sconfitta e degradata. La sciagura dei Persiani si lascia rappresentare icasticamente dai brandelli della veste e dell'armatura regale (vv. **1017-23**, **1030**), dal corpo del Re ora nudo (v. **1036**) e straziato (vv. **1054 sgg.**). Serse non è più l'intatto, l'intangibile, l'aureo sovrano: esibisce in scena il corpo regale offeso e avvilito, come figura allegorica della superbia punita.

SERSE GUIDA DEL LUTTO

Il Re assume il ruolo di *exarchos*, guida del canto luttuoso (vv. **931 sgg.**). Maestro del compianto, Serse dà istruzioni per l'esecuzione della lamentazione funebre impostando l'armonia vocale e gestuale del brano: la modulazione delle grida e il modo del canto, forte lugubre acuto (vv. **931-41**, **1038-45**, **1048-52**, **1059**, **1066**); l'indicazione dei gesti rituali e coreografici: l'autoflagellazione, i colpi al petto, lo strappo dei capelli e della barba, lo strazio delle vesti, il passo ritmato al tempo grave dei lamenti (vv. **1046**, **1054**, **1056**, **1060**, **1062**, **1064**, **1071**, **1073**). E il coro ritualmente risponde con puntuali rimandi antifonici.

Il canto è modulato come un «lamento Mariandino» (v. **939**): con riferimento all'intonazione funerea di un particolare tipo di flauto, originario di una zona della Bitinia, dalla sonorità lugubre e lamentosa (così testimonia uno scolio *ad locum*).

Il corale è modulato secondo «il modo dei Misi» (v. **1054**): il termine "misio" indica uno stile del nomos musicale orientale dalla tonalità mossa, patetica.

La prescrizione che Serse impartisce al coro di «pizzicare, strappare i capelli» (v. **1062**) corrisponde a una delle espressioni gestuali topiche del lutto. Il riferimento è complicato però dall'ambiguità semantica del verbo: ψάλλω indica specificamente l'azione del pizzicare le corde dello strumento musicale con le dita, senza il plettro. Si tratta quindi, senza dubbio, di un'indicazione coreografica, cui però, in forza del significato tecnico del termine, potrebbe corrispondere anche un'indicazione di esecuzione per l'accompagnamento musicale.

PATHOS COME INCANTAMENTO

Il suono stridente dei nomi dei caduti ha l'effetto di un incantamento magico che accende la memoria e ispira il pathos del desiderio (vv. **988-90**). *Iynx* è un uccello utilizzato nelle pratiche magiche: legato a una ruota gli veniva torto il collo finché emetteva un trillo straziato, che magicamente richiamava l'oggetto d'amore. Come lo stridìo acuto dell'incantamento amoroso, la litania dei morti suscita nel coro la malìa struggente del rimpianto: un desiderio acuto che strega e ossessiona la mente.

LA TENDA DEL RE

Viene ricordata di sfuggita da Serse la *skene*, la sua preziosa tenda dietro alla quale non c'è più il corteo dei guerrieri, oramai sepolti (v. **1000**).

La tenda regale, una vera reggia trasportabile, in cui prendeva posto il sovrano con tutto il suo seguito, è una delle meraviglie che i Persiani portano dall'Oriente, impressionando l'immaginario dei Greci. Secondo la testimonianza di Erodoto, Serse avrebbe affidato la tenda regale a Mardonio, il quale l'avrebbe poi abbandonata sul campo di Platea con tutto l'arredamento lussuoso e le suppellettili di pregio che conteneva (IX, 70, 82). La sontuosa struttura lignea, caduta in mano degli abitanti di Tegea, fu portata «nel luogo in cui fu raccolto tutto il bottino dei Greci». Con ogni probabilità la «tenda» di Serse fornì lo schema architettonico per la costruzione della prima scena del teatro di Atene; e forse l'importante trofeo di guerra, trasportato materialmente nel teatro di Dioniso, da "reggia da campo" di Serse divenne il fondale scenico: la "reggia" di Susa in questa tragedia.

L'ULTIMO CORTEO

Il dramma si era aperto con la teoria, evocata dal coro, di un corteo dorato che sfilava maestoso verso l'Occidente, a compiere un'impresa di conquista; si chiude con l'immagine di un corteo mesto e luttuoso che accompagna il Re dentro la reggia, celebrando un rito di compianto funebre (v. **1068**). La scorta regale, prima composta dai giovani e baldanzosi principi convenuti da tutti i confini dell'impero agli ordini di Serse, è ora composta dai vecchi consiglieri di Susa, l'ultimo contingente rimasto a proteggere il corpo denudato e degradato del Re.

Con l'ultima «scorta di aspri lamenti» (v. **1077**) ha fine la trenodia, la danza del dolore che ricompone in sinfonia funebre tutte le voci della tragedia. I Fedeli, che avevano cantato con Dario la superiore giustizia della punizione inflitta dagli dèi a Serse, ora piangono con Serse, danzano il lutto, corrispondendo al dolore del Re. L'*interim* dei presagi, degli annunci, dei fantasmi, attraverso cui si è sviluppata l'azione, è finito: il dramma è perfetto.

In tutte le tragedie pervenute, Serse è l'unico personaggio che non parla, ma canta soltanto; compare in scena quando tutto è già stato detto, a istruire con il suo coro il luttuoso finale della tragedia. È il compimento del pathos tragico che non ammette più parole, ma solo lo sfogo dionisiaco, corale, del canto.

SETTE CONTRO TEBE

Hypothesis

La data, ricavabile dalla menzione dell'arconte eponimo dell'anno 468/467, e i titoli degli altri drammi della trilogia (di unitario soggetto tebano) sono i dati più importanti che si ricavano dal sommario del dramma.

Come concorrenti di Eschilo nell'agone drammatico di quell'anno vengono citati due autori di cui sono rimaste scarsissime notizie. Aristia, secondo l'*hypothesis*, avrebbe messo in scena due tragedie e un dramma satiresco «del padre Pratina». Secondo un'altra testimonianza ricavabile da un frammento papiraceo anche le tragedie messe in scena da Aristia sarebbero da attribuire al padre (δεύτερος Ἀριστίας ταῖς τοῦ πα[τρὸς αὐτοῦ Πρατίνο]υ τραγωιδίαις, Papiro di Ossirinco, 2256 fr. 2): Pratina era originario di Fliunte, nella regione di Corinto, e Pausania testimonia del fatto che nell'agorà della città era posto un monumento dedicato ad «Aristia figlio di Pratina» che «con il padre Pratina compose i drammi satireschi più celebri, eccezione fatta per quelli di Eschilo» (τούτωι τῶι Ἀριστίαι σάτυροι καὶ Πρατίναι τῶι πατρὶ εἰσι πεποιημένοι πλὴν τοῦ Αἰσχύλου δοκιμώτατοι, Pausania, II, 13, 6-7).

Polifrasmone, arrivato terzo sulla base della testimonianza dell'*hypothesis*, era un altro figlio d'arte: suo padre, a quanto riporta la Suda, era Frinico. Secondo l'elenco del *Marmor Parium* (IG II^2 2318) Polifrasmone vinse l'agone delle Grandi Dionisie nel 471 a.C.

Prologo: Eteocle, Messaggero (vv. 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 Messaggero, mandato a spiare nel campo ne-

mico, che conferma l'imminente assalto. Una breve invocazione di Eteocle, rivolta a Zeus, alla Terra, agli dèi poliadici e alla potente Erinni del padre, chiude il prologo.

Strutturalmente il prologo è composto su una misura di calibrata simmetria: i primi 38 versi giambici contengono il discorso di apertura di Eteocle; segue, in 30 trimetri, il resoconto del messo; infine il prologo si chiude con gli 8 versi della preghiera di Eteocle. Il discorso di Eteocle (vv. **1-38**) presenta una partizione tematica interna in quattro blocchi quasi esattamente equivalenti: 9 versi per la dichiarazione dei doveri del governante; 11 versi per la dichiarazione dei doveri dei cittadini; 9 versi per l'annuncio della profezia dell'indovino; 9 versi per l'esortazione dei cittadini alle armi.

La sezione iniziale introduce immediatamente nel vivo dell'azione drammatica: l'esortazione alle armi di Eteocle (vv. **30-8**), poi l'annuncio del Messaggero (vv. **39-68**) portano direttamente in scena gli eventi.

Il prologo ha anche la funzione di delineare 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 madre Terra, la guerra incombente, il terrore dei nemici, il ruolo degli dèi poliadici.

TEATRO COME CITTÀ

Eteocle entra in scena e si rivolge agli spettatori come fossero l'assemblea dei Tebani (v. **1**), convocata dal governante per comunicazioni urgenti. Il teatro è quindi provocato a identificarsi con lo spazio politico.

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 da molto tempo, ma l'esercito attaccante fino a questo momento non era giunto ancora in prossimità della città: Eteocle dichiara di essere stato appena avvertito dell'incombenza dell'attacco dall'indovino (vv. **24 sgg.**: il «prìncipe dei vaticini», il cieco Tiresia) che a sua volta ha letto il futuro prossimo nei presagi, mediante la tecnica divinatoria.

CADMO E LA SUA STIRPE

Eteocle apostrofa i cittadini con un richiamo alla discendenza da Cadmo: la scelta della locuzione Κάδμου πολῖται (v. 1) pare significativa. In nessun punto del dramma ricorre infatti l'aggettivo Θηβαῖοι (di valore prosodico equivalente all'aggettivo καδμεῖοι 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 in Aristofane, *Rane*, 1021).

Il richiamo esclusivo, fin dalla prima battuta del dramma, alla discendenza da Cadmo appare come una scelta significativa: il mito viene assolutizzato e sottratto all'immediatezza dell'attualizzazione storica, che il nome di Tebe richiamerebbe. Ma l'insistenza sulla stirpe di Cadmo ha anche una funzione precisa nella trama della tragedia: l'opposizione tra il destino della città «cadmea» e dei suoi abitanti (che gli dèi, e in particolare Ares e Afrodite, sono chiamati a proteggere) e la sorte della casata regnante, discendente da Laio.

In questo senso anche nel richiamo di Eteocle al debito contratto dai «cadmei» con la madre Terra (vv. **16 sgg.**) non si dovrà leggere alcuna genericità metaforica o retorica: Tebe, come viene ricordato più volte nella tragedia, è la città degli Sparti, i «Seminati», nati dal grembo della Terra dopo che l'eroe fondatore Cadmo, guidato da Atena, seminò i denti del serpente di Ares, ucciso presso la fonte Castalia (Igino, *Favole*, CLXXVIII). Quella tebana è perciò la gente più di ogni altra radicata, in senso immediatamente genetico, nella madre Terra.

LA NAVE-CITTÀ

L'immagine della nave-città risale già a Omero: all'origine del paragone sarà stata la suggestione dell'analogia fra l'eminenza dell'Acropoli, arroccata rispetto alla pianura circostante, e il profilo della nave emergente sulla distesa piatta del mare.

La particolare e mirata frequenza di questa metafora ne fa un motivo-guida del dramma: nel contesto mitico e simbolico del dramma di Tebe (la città degli «Sparti», i nati dalla terra), tanto più vivida risulta l'immagine della nave-città, come frammento solido, pericolosamente minacciato dai flutti del mare.

La cittadella fortificata viene presentata da Eteocle come una nave in assetto da combattimento. Puntuale il riflesso nel lessico, per cui i cittadini vengono esortati all'azione come l'equipaggio in armi, le mura diventano le «murate» e le torrette sugli spalti diventano i «parapetti» della nave (v. **32**).

Nella descrizione del Messaggero l'immagine contagia anche la piana intorno all'Acropoli che si trasforma nella distesa del

mare: la bava dei cavalli ansimanti (creature sacre a Poseidone) è «spuma marina» (v. **60**); l'attacco nemico è come una tempesta sul mare (v. **62**); un uragano incombe, un'«onda di terra»: l'esercito dei nemici avanza, con il rombo di un boato (v. **64**).

IL RE-GOVERNANTE

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, porta a oscurare sia nel latino *gubernator* sia soprattutto nell'italiano «governante» il significato originario del greco κυβερνήτης, «timoniere».

Dote condivisa da chi governa una nave e da chi governa una città è l'intelligenza versatile che gioca le sue *chanches* di efficacia nella complicità con il reale. Abilità del timoniere è trovare una via nel mare che, per definizione, è senza percorsi: reggere il timone e inventare, all'impronta, la manovra giusta, opportuna e tempestiva che permette di tener salda la barra e di correggere la rotta. Tradotto in termini politici, abilità del governante è innanzitutto «dire le parole opportune» (v. **1**): scegliere, secondo convenienza, cosa dire ai cittadini; ma ciò implica, necessariamente, la determinazione, tutta politica, di cosa il re debba invece tacere.

Il re, come il pilota, nel momento cruciale deve saper «afferrare l'istante» (καιρὸν... λαβέ, v. **65**). *Kairos* è la dimensione temporale puntuale e istantanea che richiede un intervento pronto e tempestivo: è il frangente in cui il *kybernetes-gubernator* esercita la sua dote di prudenza regale e ha occasione di dar prova della sua *metis*.

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 variabilità degli eventi (v. **3**). Zeus, ipostasi divina della regalità, è perennemente insonne.

La terza caratteristica del ruolo regale è l'isolamento. L'accostamento di εἷς a πολὺς (v. **6**) produce un effetto di attrito: la solitudine di Eteocle si oppone alla totalità dei cittadini. L'esclusività della responsabilità regale determina dunque una solitudine di posizione, accentuata dal richiamo alla diffusa percezione politica della figura di Eteocle: chi più sta in alto rischia maggiormente, anche in modo negativo, la concentrazione dell'attenzione pubblica sui suoi atti (vv. **5-7**).

Eteocle si rappresenta in una posizione di duplice isolamento: separato, per suo grave privilegio, dalla comunità dei cittadini, è solo anche nei confronti degli dèi poliadici che a lui contendono, nell'opinione pubblica, il merito dell'eventuale successo (v. **4**).

LE MURA E LE PORTE DI TEBE

Le mura di Tebe (menzionate per la prima volta al v. **22**) sono di per sé soggetto di una storia mitica. Anfione e Zeto, figli di Zeus e Antiope (già citati in *Odissea*, XI, 260-5), ne furono gli architetti; Anfione in particolare edificò la cinta muraria di Tebe «trascinando le pietre con la melodia della sua lira» (scolio *de Amphione et Zeto*; il mito è noto anche a Pausania, V, 7). Ancora al suono di un'altra lira – continua lo scoliasta –, quella 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). L'origine e la distruzione delle mitiche mura di Tebe avvengono dunque al suono della musica, e in particolare dello strumento per eccellenza apollineo.

Le porte che si aprono sulle mura di Tebe sono i luoghi cruciali in cui si giocano le possibilità di vittoria o di sconfitta della città: «varchi» (v. **33**) che consentono il passaggio dall'esterno all'interno, le fessure da cui i nemici possono penetrare nella città, e quindi i punti deboli nella compattezza del confine murario. Ma, nel contempo, i passi obbligati segnati dalle sette porte consentono a Eteocle di predisporre una tattica di combattimento, di assorbire l'assalto in massa dei nemici preordinando una strategia difensiva concentrata in sette duelli.

Le porte sono dunque, anche, i punti di forza della città, le zone strategiche che garantiscono la tenuta formale della sua architettura.

IDENTITÀ DEL NEMICO

Imprecisata è per ora l'identità del nemico che attacca la città: dalla visione di Tiresia, riferita da Eteocle, si ricava soltanto il dato che si tratta di un esercito «acheo» (v. **28**). Poco di più si desume dal resoconto del Messaggero (vv. **39-68**) in cui dei sette guerrieri non viene indicato, per ora, alcun nome e si sa solo che rispondono agli ordini di Adrasto.

L'attributo "acheo" si spiegherà allora, piuttosto, come allusione epica, confermata anche dalla morfologia e dal colorito omerico del termine. Su tutta la descrizione incombe infatti

una forte suggestione letteraria: la notte, l'inganno, il progetto furtivo e occulto (alla fine del suo discorso – v. **38** – Eteocle parla esplicitamente di «insidia»): tutti gli elementi, lessicali e tematici, rimandano all'assedio archetipico, gli Achei intorno a Troia, agli ordini di un altro re di Argo, Agamennone.

I SETTE

Il sette è la cifra di Tebe e di questa tragedia: sette i capi delle schiere che assediano Tebe; sette i varchi che sulle mura consentono (e precludono) l'accesso alla città; il primo epiteto di Tebe città «dalle sette porte»; Eteocle riserverà per sé il settimo posto e alla porta settima avverrà il duello fatale; dalla massa immensa e confusa l'esercito assediante si personifica nei suoi sette capi (v. **42**) contro cui Eteocle dovrà schierare sette difensori antagonisti; l'imponente attacco (v. **24**) si concentrerà, nel commo centrale della tragedia, in sette duelli. Il numero, come dirà il Messaggero nell'ultimo annuncio (vv. 800-8), è pertinente ad Apollo, «Signore del Sette».

Adrasto (menzionato al v. **50**) 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.

Secondo un'importante informazione che si ricava da Pausania, fu Eschilo a ridurre l'esercito degli attaccanti di Tebe al numero di sette (τούτους τοὺς ἄνδρας ἐς μόνων ἑπτὰ ἀριθμὸν κατήγαγεν Αἰσχύλος, πλειόνων ἔκ τε Ἄργους ἡγεμόνων καὶ Μεσσήνης καί τινων καὶ Ἀρκάδων στρατευσαμένων: Pausania, II, 20, 5): una scelta che pare dettata dall'intenzione di istituire una corrispondenza tra i princìpi e le porte di Tebe, ma anche dall'esigenza di compiere una riduzione drammaturgicamente più funzionale.

IL RITO NOTTURNO

Il Messaggero evoca in scena i Sette nell'atto di compiere un rito: il sacrificio di un grande animale sullo scudo bruno, e quindi un giuramento solenne, bagnando le mani nel sangue della vittima (vv. **42 sgg.**). Questo passo diventerà un esempio celebre della fosca grandiosità della poesia eschilea e verrà citato come paradigma di "stile elevato" nel tardo *Trattato sul Sublime*, XV, 12-26. Forse la scena rituale che Eschilo qui immagina trae suggestione da notizie provenienti dall'Oriente: un rito simile è narrato in Erodoto a proposito degli Sciti (IV, 70).

I Sette si preparano allo scontro mettendo da parte ricordi per i loro cari (vv. **40-51**); uno scolio chiarisce il motivo per cui i ricordi dei guerrieri verrebbero affidati al carro di Adrasto: «Poiché Anfiarao aveva profetizzato loro che Adrasto solo si sarebbe salvato [...] mandavano a casa fermagli, capelli o oggetti di questo tipo e [...] ciascuno degli Argivi dipingeva sul carro di Adrasto il suo ritratto» (scolio al v. 50). Il gruppo dei Sette impegnati a prepararsi alla battaglia, accanto al carro di Adrasto, è un soggetto che ha una certa fortuna nell'iconografia vascolare proprio intorno all'epoca della rappresentazione della tragedia.

IL SORTEGGIO: CASO E NECESSITÀ

La scena dell'estrazione a sorte fra i Sette e della loro assegnazione alle porte della città (vv. **55-6**) 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 (vv. 375-676). La pratica adottata dai Sette è quella dell'estrazione dei nomi dall'elmo rovesciato: lo stesso procedimento mediante il quale (come si legge in *Iliade*, XV, 190-1) nel momento epocale della ripartizione dell'universo avvenne l'attribuzione delle tre parti del cosmo – cielo, acque, terra – a Zeus, Poseidone e Ade.

La scelta lessicale (πάλωι λαχών, v. **55**) conferma che il ballottaggio non designa una ripartizione casuale, ma la distribuzione delle sorti rinvia direttamente al destino (il verbo λαγχάνω, «ho per sorte», ha la stessa radice di Lachesi, il nome di una delle Moire): attraverso quella pratica ha modo di realizzarsi in ragione di una necessità originaria. Questo sorteggio annuncia dunque un tema fondamentale della tragedia: la relazione che si intreccia fra caso e necessità, il gioco di relazione tra caso e sorte nel destino dei figli di Edipo.

ZEUS E ARA

Fra gli dèi olimpi chiamati a soccorrere la città minacciata Eteocle pronuncia, in tutto il corso del dramma, solo il nome di Zeus: in quanto re si rivolge, non casualmente, soltanto al dio la cui *time* coincide con la sovranità. Gli altri dèi sono invocati collettivamente come «dèi della città» (vv. **69-70**).

Fra gli dèi non olimpi Eteocle supplica la Terra, nutrice della stirpe tebana (vv. **16-20, 69**); e poi l'Ara del padre (v. **70**), nel rife-

rimento alla maledizione scagliata da Edipo sui figli. La prima invocazione ad Ara, nel gruppo degli dèi che dovranno proteggere la città («Zeus, e Terra, e voi tutti dèi della città, e Ara», vv. **69-70**), ha soprattutto il valore di una supplica apotropaica alla forza del dèmone: Erinni «potentissima» è chiamata ad attivare positivamente la sua potenza a favore della città per salvare Tebe. In questa prima fase Eteocle pare confidare in una versione benefica di Ara: sembra credere che la maledizione paterna, che profetizzava per i figli una spartizione cruenta del potere, sia giocabile a suo favore, per la salvezza della città. Ma l'invocazione ad Ara-Erinni insinua in sordina tra gli accenti edificanti della retorica politica una prima nota di angoscia: un presagio oscuro.

IL RICATTO AGLI DÈI

Subito Eteocle provoca Zeus a manifestare la sua potenza e a riguadagnarsi così, nei fatti, l'epiteto di "Soccorritore" di cui la città lo pregia (ἀλεξητήριος, v. **8**); gli scoli *ad locum* testimoniano che «Zeus a Tebe viene venerato come Ἀλεξητήριος»: forse una conferma si trova in un passo dell'*Edipo Re* in cui viene invocato uno Zeus Ἀλεξήτωρ (Sofocle, *Edipo Re*, 143).

Alla fine del prologo, Eteocle richiama gli dèi al loro dovere di protettori, «anche nel loro interesse», con esplicito riferimento ai sacrifici e alle offerte che la città tributerà loro (vv. **76-7**).

Fin dalle prime battute del dramma, il governante rivela di intrattenere con gli dèi poliadici una relazione non improntata alla devozione incondizionata, ma a un vigile controllo critico. Eteocle risponde alla città, ma a Eteocle rispondono gli dèi che la città sono chiamati a soccorrere: la responsabilità obiettiva – e quindi non solo il merito eventuale (v. **4**), ma anche l'eventuale colpa (vv. **71-3**) – di quanto accadrà alla città, viene fatta ricadere sugli dèi. E, per converso, se la città uscirà libera e vittoriosa dall'attacco nemico, gli dèi protettori saranno compensati del loro aiuto (vv. **74-7**). Si tratta di un rapporto dinamico in cui il re impone alla divinità un gioco agonistico: mantenendo un registro formale di ponderato rispetto si insinua retoricamente una dialettica implicita di ricatto.

Parodo (vv. 78-181)

Entra in scena il coro composto da giovinette tebane. Le fanciulle sono agitate, in preda a 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 dèi poliadici e la riproduzione dei rumori avvertiti dall'esterno delle mura.

La parodo è composta da un'introduzione astrofica e una parte articolata in tre coppie strofiche a responsione: lo schema compositivo e il contenuto tematico dei vv. **108 sgg.** concorrono ad evidenziare lo stacco formale tra il preludio (la parodo vera e propria, l'entrata in scena del coro) e la parte successiva di cui, pur in un testo assai accidentato, è leggibile la morfologia strofica.

Il preludio astrofico non si presenta, come in altre parodo eschilee (*Persiani*, 1-64; *Supplici*, 1-39; *Agamennone*, 40-109) in forma anapestica, ma docmiaca. Il ritmo "storto" del docmio (– ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –) conferisce al canto un timbro più angosciato rispetto alla cadenza regolare del passo anapestico (⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –). Nella trama ritmica del brano, omogeneamente docmiaco, sono poste in posizione di particolare evidenza le inserzioni di tre trimetri giambici e di un trimetro bacchiaco (l'inclusione di trimetri giambici in contesti lirici, o recitativi, contiene spesso riferimenti a concrete situazioni sceniche). Il primo trimetro giambico (v. **100**) richiama l'attenzione sul rumore degli scudi (che ipotizziamo dunque si facesse percepibile proprio in questo momento); i docmi che seguono, ai vv. **101-2**, rappresentano un saldo collegamento al contesto precedente, che l'inserto giambico per un momento aveva interrotto: anche il testo infatti, in corrispondenza alla ripresa del ritmo docmiaco, ritorna alle invocazioni retoriche dei versi precedenti. Il secondo trimetro giambico (v. **103**) contiene ancora un preciso richiamo all'evidenza acustica del fragore delle molte lance nemiche. Il trimetro bacchiaco (v. **104**) contiene l'invocazione ad Ares, il cui nome è significativamente racchiuso nella misura squisitamente rituale del baccheo (⏑ – –). Il terzo trimetro giambico (v. **106**) contiene infine l'invocazione diretta al dio, con concreto riferimento alla presenza scenica della sua statua. Nella clausola ritorna un docmio, ritmo-guida e sigla del preludio (v. **107**). L'agitata sezione astrofica è frammentata, concitatamente paratattica, continuamente interrotta dai vocativi delle invocazioni agli dèi e dalle interrogative enfatiche. Le fanciulle entrano tumultuosamente, in modo scomposto, cantando il loro panico su un ritmo agitato e sussultante: gli interrogativi si alternano

alle urla di terrore (vv. **89, 97**); i rumori dell'assalto sono inframmezzati dalle invocazioni agli dèi che però rimangono, per tutta questa prima parte, generiche e collettive, a eccezione della supplica ad Ares, che chiude la sezione (vv. **104-7**).

Nella successiva sezione lirica, invece, già dal v. **108**, il ritmo e il contenuto del canto si organizzano secondo uno schema più definito e composto sia dal punto di vista formale sia tematico: gli dèi vengono supplicati, tutti insieme (vv. **109-14**) e poi uno per uno, secondo un ordine preciso che evidentemente corrisponde alla posizione delle statue degli dèi sulla scena.

Il ritmo della prima coppia strofica (vv. **108-49**) è decisamente docmiaco; dal modulo variabile delle diverse soluzioni del docmio, si staccano però nettamente due frasi ritmiche composte dalla cadenza baccheo+itifallico (⏑ – – – – ⏑ ⏑ – –), a sottolineare nella strofe lo stridore mortifero dei morsi equini (v. **124**: l'acuto dell'itifallico è separato dal verso seguente mediante iato) e, in clausola, la postazione dei Sette alle porte, determinata dal fatale ballottaggio (v. **128**). Nell'antistrofe invece gli stacchi metrici corrispondono all'urlo delle donne e al loro avvicinamento alla statua di Afrodite (v. **144**) e, in clausola, al riferimento alla potenza tesa dell'arco di Artemide (v. **150**). Nella seconda coppia strofica (vv. **150-65**) un contesto ritmico docmiaco (sul modulo tipo ⏑ – – – ⏑ –) con inserzione di metri giambici (v. **154=162**): in clausola un dimetro giambico in forma soluta, con una sequenza di sei sillabe brevi consecutive: x̆ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – (v. **157=165**).

Alla concitazione ritmica corrisponde una sintassi paratattica, che alterna brevi proposizioni con l'indicazione dei rumori extrascenici (via via sempre più distinti e differenziati), ai vocativi delle apostrofi agli dèi. Ai vv. **152, 154, 159**, i nomi delle divinità invocate sono contenuti in una misura metrica che presenta una leggera variazione ritmica rispetto all'andamento docmiaco della strofe (adonio, per il nome di Era in strofe, e per il nome di Apollo in antistrofe; digiambo per l'invocazione ad Artemide). I vocativi sono per di più collocati in speciale rilievo, circoscritti nelle pause di sospensione dello iato: il v. **152=159** (Era, Apollo) è in iato sia rispetto al verso precedente sia al seguente; il v. **154** (Artemide) è in iato rispetto al precedente.

Nella terza coppia strofica (vv. **166-81**) su un tempo sensibilmente più lento rispetto alla sizigia precedente, il modulo ritmico resta quello del docmio.

La sintassi di questa sezione del corale è articolata sui vocativi, contenenti le apostrofi agli dèi (vv. **166** e **174**); e sugli accenti imploranti, espressi con gli imperativi supplichevoli alle divinità (κλύετε, v. **171**; δείξαθ'... μέλεσθέ, vv. **176-7**; ἔστέ, v. **181**).

Nel brano si trovano segnalazioni che permettono di ricostruire la presenza in scena di statue degli dèi: il coro fa ripetutamente riferimento a statue degli dèi (vv. **96, 99**, 212) e la presenza scenica dei simulacri divini è confermata anche da tutta la struttura lessicale, metrica e sintattica della parodo. Il coro si rivolge agli dèi direttamente, apostrofandoli collettivamente e individualmente in seconda persona: «voi dèi» (vv. **98-100**); «tu, Ares» (v. **105**); «tu, figlia di Zeus» (v. **129**); «tu, Ares» (v. **136**); «da te, Cipride» (v. **140**); «tu, signore Liceo» (v. **146**); «tu, figlia di Leto» (v. **148**).

A quanto si ricava dunque dal testo, l'allestimento scenico prevede la presenza di otto statue di divinità olimpiche disposte in questa successione: Zeus, Atena-Poseidone, Ares-Afrodite, Apollo-Artemide, Era.

Il coro articola la sua supplica secondo uno schema che corrisponde alla disposizione delle statue degli dèi nell'orchestra: le parole e le movenze della danza seguono le tappe di una processione, in cui i coreuti si rivolgono in sequenza alle singole divinità, accostandosi a ciascuna statua in corrispondenza della supplica specifica. Il percorso della danza consiste in un giro di andata da Zeus a Era e poi in un giro di ritorno da Era a Zeus, più rapido e che non tocca tutte le statue (vv. **116-51**; **153-65**).

Il percorso di ritorno del coro, dall'ultima statua alla prima, avviene più rapidamente rispetto a quello di andata: le fanciulle sono infatti di nuovo in preda alla concitazione (ancora esclamazioni di panico, vv. **150, 157**) per i rumori dell'esercito, via via più assordanti (vv. **151, 155, 158, 160**).

All'inizio e alla fine della supplica le fanciulle si rivolgono a tutti gli dèi poliadici in gruppo (vv. **87-102, 166-81**). La successione secondo cui gli dèi vengono nominati e supplicati corrisponde alla disposizione delle statue nell'orchestra.

Gli dèi, secondo la segnalazione contenuta al v. **97** (εὔεδροι, poi ripreso anche al v. 319) sono raffigurati in posizione seduta sui loro troni; ben visibili sono i loro attributi iconografici.

FANTASMI DEL MARE

L'immaginazione delle fanciulle associa la visione dei nemici che avanzano a paurose figure del mare. «Scorre» verso la città

l'esercito assediante (v. **80**): è un flusso dilagante, come una corrente in piena, gonfia e impetuosa; o come il succedersi di ondate violente che s'infrangono rumorosamente sulla navecittà (vv. **113-5**). E su questa tempestosa distesa marina le creste dei cimieri dei guerrieri si confondono con le creste delle onde (δοχμολόφων ἀνδρῶν, v. **113**).

La presenza del dimostrativo deittico (ὅδε λεὼς, v. **80**) ha fatto ipotizzare che il coro veda realmente l'esercito che avanza, attraverso le feritoie sulle mura. Più verosimilmente viene restituita in scena, come reale e presente, l'evidenza di una vivida immaginazione: le fanciulle – come nota uno scolio – «vedono, ma con gli occhi della mente». L'immagine della marea di guerrieri efficacemente evocata (anche mediante la figura etimologica στρατὸς στρατόπεδον al centro del v. **79**) incombe, fino quasi a materializzarsi sulla scena.

LA CIFRA DEL SETTE

Ritorna anche nelle parole del coro la cifra ambigua – terrifica e insieme salvifica – della tragedia. Sette sono i capi dell'esercito nemico (v. **125**); sette sono le porte che i guerrieri assaltano, nell'ordine destinato dal sorteggio fatale (vv. **126-7**); sette le porte su cui la città può organizzare la sua difesa (v. **165**).

I SENSI COLPITI: LA VISTA

Le fanciulle, profondamente scosse dal panico, dapprima si fanno trascinare dall'eccitazione della fantasia, lasciandosi andare all'immaginazione: subito però la visione immaginata (l'esercito argivo che lascia l'accampamento e avanza all'assalto; la fiumana travolgente dei nemici, vv. **79-80**) 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 (v. **81**), evidentemente oltre la barriera delle mura: il messaggio della polvere è «senza voce», ma non per questo meno chiaro e sicuro (v. **82**).

Ancora al di là delle mura (come segnalato esplicitamente al v. **89**) le fanciulle intravedono i bagliori riflessi dalla massa metallica delle armi nemiche (λεύκασπις... λαὸς, v. **90**: gli «scudi luccicanti» diventano, dopo i *Sette*, un attributo topico dell'esercito argivo contro Tebe; cfr. Sofocle, *Antigone*, 106; Euripide, *Fenicie*, 110-1, 1099).

I SENSI COLPITI: L'UDITO

Dato che possono ben poco «vedere» – solo la polvere alzata dai guerrieri e i bagliori delle armature – le fanciulle si affidano all'ascolto. I rumori che colpiscono l'orecchio (ὠτὶ χρίμπτει, v. **84**) vengono riproposti dalle fanciulle, spesso riprodotti con vocaboli onomatopeici, e riverberano quindi sulla scena (nella città).

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 (ὁπλόκτυπ', v. **84**) e che si espande nell'aria (ποτᾶται, v. **85**), come una specie di scroscio, come acqua «che batte la roccia» (ὀροτύπου, v. **86**; il parallelo scroscio dell'acqua/clamore della battaglia è già omerico: cfr. *Iliade*, IV, 452-6).

La sinfonia sinistra presenta un repertorio di sonorità via via più diversificate: si percepisce anche il fragore degli scudi (κτύπον, v. **100**), il cozzo delle lance (πάταγος, v. **103**), il rumore dell'onda che si rifrange, sollevata dal vento di tempesta (καχλάζει, v. **115**), lo stridore di denti dei cavalli che mordono il morso (μινύρονται, v. **124**). E ancora, in un *crescendo* assordante, il tramestio dei carri da guerra, il cigolìo delle ruote, la gragnuola di pietre che colpisce gli spalti; e poi il fracasso degli scudi che battono alle porte e le lance che fanno vibrare l'aria (ὄτοβον... χνόαι... δορυτίνακτος, vv. **151-5**).

SINESTESIA VISTA-UDITO

Già la polvere è definita «messaggero senza voce» (ἄναυδος... ἄγγελος, v. **82**), con un ossimoro che gioca la complicazione dei suoi significati all'incrocio tra i due ambiti estetici del «vedere» e dell'«udire». Quindi con efficace sinestesia il rumore diventa l'oggetto diretto della percezione visiva: il coro «vede il rumore» (κτύπον δέδορκα, v. **103**) e dunque lo rende visibile, grazie all'evocazione retorica, ai cittadini di Tebe (e agli spettatori del dramma), espletando così, in questa prima sezione della tragedia, il ruolo passivo e reattivo di sensore estetico.

ARES

Ares, nominato più volte dal Messaggero come ipostasi dell'aggressione nemica (vv. 45, 53, 64), è ora la prima divinità a cui le donne del coro si rivolgono (vv. **104-5**: quasi una risposta alle domande che si ponevano nei versi precedenti: «Quale dio [...] supplicare?»).

Il primo dio è dunque Ares che in Tebe ha «antiche radici» (v. **104**). 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, ed epifania 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. Da fonti scoliastiche dipende la notizia secondo cui a Tebe oltre a una «fonte di Ares» ci sarebbe stato anche un «muro di Ares».

Ares è dunque nel cuore mitico di Tebe, e perciò le fanciulle del coro si rivolgono al dio che più di ogni altro deve aver cara e deve proteggere la terra cadmea (vv. **104-7**). Ma subito torna la figura di un altro Ares, esterno a Tebe, avverso a Tebe, che coi caratteri di nemico avanza bellicoso e minaccia la stabilità della città: è il «soffio di Ares» che fa mugghiare le ondate nemiche (v. **115**); è il «terrore delle armi di Ares» che attanaglia la città (v. **121**).

Ares è dentro e fuori; Ares è ovunque: la presenza di Ares, al centro della scena (e quindi, simbolicamente, nel cuore della città), non basta a garantire l'aiuto del dio il cui impeto e il cui furore sono sempre imprevedibili e inaffidabili (cfr. *Iliade*, V, 831).

GLI DÈI IN SCENA: ZEUS ED ERA

A differenza delle altre divinità che stanno in coppia, le statue di Zeus ed Era sono isolate e collocate una all'inizio, l'altra alla fine della schiera divina.

Il coro si rivolge a Zeus soltanto una volta, all'inizio del primo percorso; anche a Era soltanto una volta e di sfuggita, svoltando dal giro di andata a quello di ritorno. Molto generiche le epistrofi a Zeus «padre che tutto puoi» (v. **117**), e a Era a cui il coro si indirizza con l'aggettivo πότνια (v. **152**), attributo esclusivamente femminile, che designa un'arcaica potenza divina.

GLI DÈI IN SCENA: ATENA E POSEIDONE

Ad Atena e Poseidone il coro si rivolge in coppia, invocandoli con due articolate perifrasi che contengono riferimenti all'ambito su cui gli dèi esercitano la loro potenza: la battaglia difensiva e la protezione della città per Atena (vv. **129-30**); il mare e i cavalli per Poseidone (vv. **132-4**). Del signore del mare viene ricordato anche l'attributo del tridente (v. **133**), evidentemente visibile in scena come caratterizzazione iconografica del dio.

La condivisione del dominio del cavallo (e del carro tirato da cavalli) e quella dell'epiteto ἵππιος (v. **131**) è proprio il nesso in cui s'incrociano nel mito, così come nei culti locali, le storie e i riti di Atena e di Poseidone. L'epiteto «protettrice della rocca» (ῥυσίπολις, v. **130**) è attributo proprio di Atena: in *Iliade*, VI, 305 così viene invocata da Ecuba, nella preghiera che le nobili anziane rivolgono alla divinità, su invito di Ettore; e così viene chiamata anche nell'*Inno* omerico, XXVII, 3.

L'epiclesi «Pallade» (v. **131**), che spesso sostituisce il nome di Atena, tanto da essere un altro nome della dea, 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) è ricordato anche negli scoli a questo passo.

Nel giro di ritorno il coro sosta nuovamente di fronte alla coppia divina, ma si rivolge soltanto ad Atena, chiamandola questa volta con l'epiclesi «Onka», e facendo riferimento al suo «tempio dalle sette porte»: la città tutta di Tebe è pensata come un santuario dedicato ad Atena, che la dea è chiamata a proteggere (vv. **164-5**). Secondo alcuni scoli «Onka» era il nome fenicio di Atena, il cui culto fu portato a Tebe da Cadmo.

Una preziosa notizia, contenuta nello scolio 163d, ci informa che sulle mura di Tebe – 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 sarà chiamata anche *Pylaitis* «dea della porta» (Licofrone, *Alessandra*, 356).

GLI DÈI IN SCENA: ARES E AFRODITE

Al centro della schiera divina, al centro dell'orchestra, sta la coppia delle divinità progenitrici della stirpe tebana, Ares e Afrodite, a cui il coro nella processione dedica nel giro di andata la supplica e la sosta più estese (vv. **134-45**). Ares è provocato a manifestarsi, dando conto visibilmente della cura che ha per la sua città (v. **139**): ricordando Cadmo, le fanciulle richiamano Ares alla sua responsabilità istituzionale nella storia della fondazione di Tebe. Afrodite viene evocata con l'epiclesi «Cipride», come «prima madre» della stirpe tebana (v. **140**): in quanto madre di Armonia, le fanciulle ricordano alla dea il vincolo di sangue, la parentela ancestrale che lega Afrodite alla città (v. **143**).

Del dio della guerra le fanciulle nominano l'elmo d'oro (χρυσοπήληξ, v. **106**), rendendo evidente la presenza scenica dell'attributo del dio.

Nel percorso di ritorno, il coro dedica alla coppia centrale della schiera una sosta fugace, in cui si rivolge solo ad Ares che «decide l'esito sacro della battaglia» (vv. **162-3**). Nell'incertezza di un testo malsicuro, si legge che il coro supplica il «figlio di Zeus» (questa la lettura più probabile) di garantire un esito «puro» alla battaglia (v. **163**). Così lo scolio: «L'uccisione in battaglia non è impura (μιαρός), e il suo termine qui viene detto puro (ἁγνὸν ὁ τέλος) in quanto coloro che uccidono i nemici sono puri (καθαροί) più di coloro che uccidono i loro cari» (scolio al v. 162a).

In forma non esplicita, anzi quasi criptata, viene invocato il dio perché allontani il pericolo di contaminazione che deriverebbe dall'uccisione di un parente di sangue. A questo punto dello sviluppo della trama, le fanciulle di Tebe possono ancora sperare che il sangue che verrà versato nello scontro sia sangue «nemico», sangue estraneo; nel momento in cui si saprà che la guerra è un conflitto intestino e che verrà versato sangue fraterno, le fanciulle si mostreranno ossessionate dal terrore del «contagio» di un sangue «non lavabile» (vv. 682, 694, 718, 736-9). Il motivo della contaminazione ricorre anche nell'unico passo dei *Sette* in cui vi sia un'allusione certa a Giocasta (vv. 753-6).

GLI DÈI IN SCENA: APOLLO E ARTEMIDE

Anche Apollo e Artemide sono chiamati a intervenire a difesa della città: in questo caso le fanciulle sostano brevemente di fronte alla coppia divina nel giro di andata (vv. **146-9**), e altrettanto fugacemente si rivolgono al solo Apollo, invocandolo per nome, nel giro di ritorno (v. **160**).

Apollo è chiamato con il nome «Liceo»: nell'interpretazione dell'epiclesi si legge generalmente un riferimento al lupo, ipostasi animale del dio (uno scolio propone però altre varianti interpretative: «Liceo, perché viene venerato in Licia; ... o perché è "lucifero" procura il primo albore mattutino quando la notte si ritira»; scolio al v. 145a). Qui Apollo è espressamente provocato dalle fanciulle a un'epifania animale: a farsi «lupo» e mostrare il suo accanimento contro l'esercito nemico (vv. **146-7**). La sorella «figlia di Leto» viene chiamata a tendere il suo arco (probabilmente un'allusione alla presenza materiale dell'arma come attributo della statua al v. **149**): potenza cruda ed energica della fanciulla saettatrice.

Lupo e arciera, i fratelli divini vengono evocati entrambi nella loro epifania più aggressiva.

IL RICATTO AGLI DÈI

A conclusione della supplica le fanciulle invocano gli dèi tutti, collettivamente, come «guardiani della città» a proteggere Tebe dalle armi nemiche (vv. **166-70**); li provocano a dimostrare concretamente il loro affetto, facendo cerchio intorno alla città (vv. **176-9**); li ricattano ricordando i sacri riti e i sacrifici che essi amano (vv. **180-1**). L'offerta ex voto consisterà nei «pepli e corone» (vv. **101-2**).

Il rituale dell'offerta di un peplo agli dèi, in cambio del buon esito della battaglia, è attestato già dall'epoca arcaica: 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, 266-73).

Come aveva fatto Eteocle in chiusura del prologo, alla fine della parodo il coro riafferma che lo scambio riti-culti-sacrifici/protezione è il patto fondante che lega la città ai suoi dèi.

Primo episodio: Eteocle, coro, Corifea (vv. 182-286)

Eteocle si rivolge alle fanciulle del coro con tono severo e ordina che cessino di agitarsi e lamentarsi. Il coro risponde facendo notare a 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: progressivamente Eteocle conduce il coro a una maggiore compostezza emotiva ed espressiva, finché alla fine ottiene dalle fanciulle l'impegno al «silenzio».

L'episodio si conclude, su toni più pacati, 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 dèi della città una supplica e promette in voto sacrifici e trofei in caso di successo. Infine esce di scena, dichiarando che andrà a scegliere sei campioni da schierare alle sette porte e che schiererà se stesso al settimo posto.

Due discorsi di Eteocle (parlati, in giambi), di estensione sovrapponibile (21 versi l'iniziale; 23 versi il finale) aprono e chiudono ad anello l'episodio (vv. **182-202**; **264-86**).

La sezione centrale (vv. **203-44**) è composta da un amebeo epirrematico, la cui scrittura ritmica è molto compatta: si tratta di tre coppie strofiche, articolate su un numero decrescente di versi (5+5; 4+4; 3+3), intercalate da triplette di trimetri giambici, recitati da Eteocle; le tre strofette liriche sono di tonalità docmiaca, ma presentano tre clausole differenti.

Le tre clausole (aristofanio: αα'; ibiceo: ββ'; lecizio: γγ') allacciano, con una sorta di ponte ritmico, il docmio al giambo (alternato alle liriche). La forma di docmio più ricorrente in queste strofette (specie in ββ', γγ') è il tipo ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ; ma ai vv. **204=212, 233=239** nel secondo docmio, che contiene l'onomatopea dello spaventoso clangore dei carri (-κτυπον ὅτοβον ὅτοβον, v. **204**) o del fragore confuso che da fuori minaccia la città (πάταγον ἄμ' ἰᾶι, v. **239**), interviene il tempo concitato del polibraco: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓.

All'amebeo segue una sticomitia (vv. **245-63**) con un serrato dialogo tra il re e le fanciulle: a ulteriore conferma della studiata simmetria aritmetica dell'episodio, si può notare che il numero dei versi della sticomitia giambica (19) corrisponde quasi perfettamente al numero dei giambi nell'amebeo immediatamente precedente (il "parlato" intercalare di Eteocle: 18 versi).

Nel brano si trovano ancora riferimenti alle statue presenti in scena: Eteocle rimprovera aspramente le fanciulle per essersi buttate ai piedi delle statue degli dèi (v. **185**), per essere tornate a toccare le statue (v. **258**); e infine ordina loro di allontanarsi dalle statue (v. **265**).

BESTIE E FEMMINE

Eteocle esprime la sua avversione verso il comportamento istintivo e impolitico del coro con il disprezzo del carattere inumano delle reazioni delle fanciulle che si comportano come bestie o come donnette.

Le scelte lessicali mirano a sottolineare la bestialità delle reazioni delle fanciulle (esplicitamente «bestie», θρέμματ', v. **182**) nella situazione di crisi: i verbi a cui Eteocle fa ricorso, di origine onomatopeica, indicano generalmente versi di cani o di uccelli (αὔειν, λακάζειν, v. **186**), e rimandano comunque al campo semantico dei suoni inarticolati, gridii o strepiti. Al lessico animale pertiene anche la vivida immagine del coro che si avventa sui lamenti come un branco di bestie da preda (κωκυτοῖσιν ἁρπαλίζετε, v. **243**)

L'attacco alle donne (vv. **187-90**) considerate un cattivo dono di Zeus (così esplicitamente al v. **256**) si iscrive in una tradizione già antica di tirate misogine (Esiodo, *Teogonia*, 570 sgg.; Semonide, fr. 7). La sfuriata di Eteocle (quasi un *a parte*, rivolto più agli spettatori che al coro) corrisponde dunque a una convenzione diffusa e condivisa, alimentata dal repertorio popolare, gnomico e aneddotico. La topica misogina trova però nel contesto una ragione che ne riscatta, in parte, gli accenti più vieti: Eteocle non ricorre semplicemente alla banalità di un luogo comune, ma il rimprovero è funzionale al ruolo del governante che richiama il coro alle conseguenze politiche delle sue reazioni.

Nel testo si trova il rimando a un indefinito «terzo sesso», a mezzo fra maschio e femmina (v. **197**): l'espressione (non certo riferibile – come pure vorrebbero alcuni scoli *ad locum* – a improbabilissimi «eunuchi») assolve nel contesto a una funzione meramente retorica, un ampliamento enfatico adeguato alla collera di Eteocle.

Dunque Eteocle dapprima riafferma la competenza tutta maschile negli affari «esterni» alla casa (vv. **200-1**), ribadendo una divisione istituzionale dei ruoli secondo cui i sacrifici cruenti, la consultazione di oracoli e in generale le tecniche divinatorie fanno parte dei compiti maschili, in quanto (come la tauroctonia e il patto di sangue dei Sette nel prologo del dramma) sono una sorta di preparazione rituale alla battaglia (vv. **230-1**). Questa etica delle relazioni intersessuali trova un riflesso nobile nell'epica arcaica; così Ettore congeda affettuosamente 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, tutti gli uomini di Ilio e io più di ogni altro» (*Iliade*, VI, 490-4: il topos epico e tragico della separazione della donna dagli affari della città, soprattutto bellici, sarà ribaltato da Aristofane in versione comica – esplicitamente in *Lisistrata*, 519, con ripresa del passaggio omerico sopra ricordato).

Di converso, il ruolo femminile sembra in prima battuta drasticamente ridotto a «tacere» e «restare dentro» per non fare danno (ἔνδον δ' οὖσα, così Eteocle, v. **201**); ma la brusca perentorietà di Eteocle sembra dettata da un moto di momentanea esasperazione, e già nel corso del breve episodio Eteocle si smentisce, o meglio si corregge: le fanciulle non devono «stare a casa», ma prima dominare la paura e poi concorrere in modo

opportuno e adeguato al successo dello scontro. In questo senso, alla fine del dialogo, è lo stesso Eteocle che invita il coro a innalzare il grido rituale e a collaborare con il canto del peana a dar coraggio ai cittadini e a dissolvere il terrore dei nemici (vv. **266-70**).

DENTRO-FUORI

La necessità tutta politica di una definizione netta del perimetro della città è invece estranea alle fanciulle del coro, che pure sono le prime a patire e a riflettere in eco l'invasione acustica che dall'esterno pervade la città.

«Dentro» e «fuori» sono parole chiave nell'impianto retorico del discorso di Eteocle (vv. **193-4, 201**): dovere del re, specie nel momento di crisi, è ristabilire rigidamente la linea di demarcazione. Il governante ribadisce che mediante la ripercussione patetica del coro, per via naturale e impolitica, la minaccia esterna già filtra all'interno della città. Il coro è come una membrana indiscretamente osmotica, un organo di pericolosa comunicazione fra «dentro» e «fuori»: perciò Eteocle richiama perentoriamente le fanciulle alla ragione della discrezione politica, pena l'accusa di favoreggiamento del nemico.

FIGLIO DI EDIPO

L'apostrofe diretta delle fanciulle a Eteocle porta in primo piano un dato che finora era rimasto in ombra (a parte la vaga invocazione all'«Erinni potente del padre», v. 70): il re è, prima di tutto, «figlio di Edipo» (Οἰδίπου τέκος, v. **203**).

Il Messaggero nel prologo si era rivolto a Eteocle ribadendone il ruolo politico di signore di Tebe («potente signore dei Cadmei», v. 39); il coro delle fanciulle, refrattario a ogni reticenza diplomatica, si indirizza a Eteocle richiamandolo immediatamente alla sua parentela maledetta. È il primo accenno a una situazione genealogica che presenta il re in una posizione e in una figura diversa rispetto a quella del «governante» – l'abile timoniere al comando della nave-città – secondo cui Eteocle aveva scelto di rappresentarsi dall'inizio del dramma.

TERRORE-RUMORE

Le fanciulle insistono nell'opporre alle ragioni di Eteocle l'evidenza soverchiante dei rumori (vv. **203-7, 212-3**) di cui riproducono il repertorio con un lessico sempre prevalentemente onomatopeico: ancora il passo dei carri (reso con efficace anafora al v. **204**), il cigolìo delle ruote, lo stridore mortifero dei denti dei cavalli sui morsi, il frastuono della grandine di sassi alle porte. I rumori provenienti dall'esterno vengono rappresentati ancora come un'orrida sinfonia: il fracasso confuso (πάταγον, v. **239**); il nitrito dei cavalli (ἱππικῶν φρυαγμάτων, v. **245**); lo strepito alle porte (ἀραγμὸς, v. **249**).

Organo ipersensibile, il coro «ascolta troppo», ovvero «sente» in modo istintivo, pre-politico: quindi inopportuno, impolitico. Eteocle pretende invece una percezione discriminata: il coro non deve sentire in modo non filtrato, ma «ascoltare» e restituire solo ciò che è utile e opportuno. In questo senso l'invito perentorio a «prestare orecchio» alle parole del re (al v. **196**, ribadito nell'interrogativa esortativa al v. **202**) si contrappone all'accusa di ascoltare indiscretamente e con troppa evidenza i rumori provenienti dall'esterno (v. **246**).

Il pathos dell'ascolto (vv. **203, 239, 245**) fatica a convertirsi in un logos dell'ascolto: Eteocle insiste dapprima perentoriamente intimando il silenzio (vv. **250, 262**), poi via via facendo ricorso alla persuasione, finché il coro non acconsente.

SOLITUDINE E RESPONSABILITÀ DEL GOVERNANTE

Rispondendo alle fanciulle che si affidano agli dèi, ancora Eteocle ricorda, con una sentenza proverbiale, la scarsa affidabilità degli dèi poliadici in caso di sconfitta (v. **218**); il proverbio nasce forse da una leggenda secondo cui, come leggiamo in una nota antica a questo passo: «Quando Troia stava per essere distrutta, ai Troiani apparvero gli dèi che portavano via dai templi le loro statue» (scolio al v. 217d).

Il governante riafferma, non senza un accento di amarezza, la sua solitudine nella responsabilità della difesa della città: gli dèi sono completamente affidabili solo in caso di vittoria. D'altro canto questo è lo stesso principio che regola anche la relazione tra il governante e i cittadini: la virtù civica dell'obbedienza si instaura non a priori, nel momento del pericolo quando sarebbe più necessaria, ma solo nel momento in cui il governante ha già «salvato» la città (questo il senso più probabile del proverbio ai vv. **224-5**, in un punto in cui il testo presenta un'andatura sintattica non del tutto convincente).

Nel corso del dialogo emerge una differenza nell'atteggiamento di Eteocle e delle fanciulle in rapporto agli dèi. Nonostante la paura, le fanciulle nutrono una fiducia assoluta nell'intervento divino, e proprio questa convinzione le assolve dal

controllo delle emozioni. Il governante, invece, nutre una persistente diffidenza nei confronti degli dèi e perciò è responsabilizzato in prima persona a mettere in atto una strategia – retorica, rituale, politica, bellica – che insieme salvi la città e le procuri consenso e protezione divina.

Eteocle mette in atto una prima strategia persuasiva a base di proverbi, di richiami ai costumi tradizionali e al buon senso comune, repertorio su cui cerca complicità da parte della «città»: la Tebe teatralmente rappresentata dalle fanciulle, l'Atene realmente rappresentata dagli spettatori. Uno snodo retorico significativo è nel momento in cui le fanciulle replicano alle ingiunzioni e alle minacce di Eteocle sostenendo che non può esservi «giusta» indignazione da parte del governante contro chi "giustamente" abita una città che grazie agli dèi è inespugnata, e quindi contro chi "giustamente" invoca la protezione divina (πόλιν νεμόμεθ' ἀδάματον... τίς... νέμεσις, vv. **233-5**): il coro ricorre a un sottile gioco retorico che lega etimologicamente la giustizia invocata da Eteocle contro il disordine al verbo che designa l'abitare secondo norme di giustizia – νέμομαι; e neutralizza così la possibilità di replica. In risposta a questo argomento, Eteocle non può che ritirarsi su una posizione difensiva, escludendo che da parte sua ci sia un'intenzione inibitoria rispetto alle consuetudini condivise, a cui il coro si appella (v. **236**). Si esplicita in questo punto la polemica sulla fede negli dèi, un vincolo a cui il governante si sottrae, avocando a sé la responsabilità degli eventi, ma che non può ufficialmente dichiarare nullo, pena la messa in crisi dei fondamenti politico-religiosi della città.

Nel senso del ricatto vincolante va letto, dunque, anche il voto finale di Eteocle agli dèi, con la descrizione dei sacrifici che il governante stesso officerà in caso di vittoria (vv. **275-8a**: un passo che presenta però gravi anomalie sintattiche, lessicali e di senso, e per questo in sospetto di corruzione e interpolazione già antica).

CONVERSIONE DEL CORO AL LOGOS POLITICO

Le fanciulle finalmente parlano con Eteocle (vv. **245 sgg.**): fino a questo punto si erano espresse solo con il canto. La forma dialogica porta a poco a poco le fanciulle ad accettare la ragione politica che il governante predica e impone. Nei primi scambi di botta e risposta però la conversione all'ordine del discorso pare ancora imperfetta: la Corifea elude il confronto con Eteocle, distraendosi ancora in espressioni di paura e in invocazioni agli dèi che restano slegate dalle battute dell'attore (vv. **245-55**).

Eteocle insegue dialetticamente il coro, ribattendo battuta per battuta alle sue diversioni patetiche, finché trova la tattica retorica giusta per agganciarsi alla Corifea: a un certo punto Eteocle risponde a un'invocazione a Zeus con un'altra invocazione a Zeus (vv. **255-6**). S'innesca così un meccanismo di concatenazione delle battute: la Corifea, catturata nell'intermittenza dialettica impostata da Eteocle, prolunga la sintassi del verso precedente, modificandone a sua volta il senso («la genia delle donne / ... donne che soffrono...»: γυναικῶν... γένος. μοχθηρόν, vv. **256-7**: fa da nesso l'aggettivo «miserevole», riferito al precedente *genos*). S'instaura finalmente una correlazione tra le battute della Corifea e quelle dell'attore finché Eteocle riesce a ottenere una risposta diretta e puntuale (vv. **260-1**); via via i toni dell'argomentare di Eteocle diventano più morbidi e suasori.

Grazie alla magìa della persuasione, alla fine il governante riesce a catturare nelle maglie del logos il delirio irrazionale delle fanciulle (allo stesso modo Atena riesce a persuadere alla ragione della città l'Erinni corifea in *Eumenidi*, 892 sgg., anche in quel caso a conclusione di un dialogo sticomitico). Il silenzio che alla fine il re riesce a ottenere dalle fanciulle (v. **263**) è frutto della conversione alla ragione.

IL SILENZIO ELOQUENTE

I termini che indicano il silenzio punteggiano il brano sticomitico, ricorrendo per quattro volte, fino all'impegno finale della Corifea («taccio», σιγῶ, v. **263**; e prima Eteocle: οὐ σῖγα, v. **250**, σιγῶσ', v. **252**, σίγησον, v. **262**). Ma la qualità di questo silenzio – ingiunto, a lungo contrattato e infine ottenuto – è molto particolare.

Non è, ovviamente, un'assenza totale di voce che Eteocle pretende dalle fanciulle: anche sotto il profilo drammaturgico, tale richiesta sarebbe insensata e impraticabile. Ciò che le fanciulle devono mettere a tacere non è la loro voce, ma i rumori, percepiti dall'esterno finora troppo fedelmente (così, espressamente, Eteocle: ἐμφανῶς ἄκου' ἄγαν, v. **246**): se il coro non trasmetterà più quei suoni spaventosi, i cittadini – fa intendere Eteocle – non potranno più percepirli. È la propagazione dei suoni che deve cessare, ed è questa che il coro promette di interrompere: dal momento in cui la Corifea formalizzerà la sua

promessa (v. **263**) le donne «taceranno», nel senso che non faranno più udire "manifestamente" ciò che pur odono.

Eteocle vuole che si alzi ancora la voce delle fanciulle, ma che sia un canto «composto», impostato secondo la norma che egli detta, funzionale alla ragione e ai riti della città. Sarà un canto propiziatorio che infonda coraggio ai cittadini e allontani la paura del nemico (v. **270**): il «peana» che Eteocle esplicitamente commissiona al coro delle fanciulle (v. **268**) è, propriamente, il canto che i guerrieri alzano prima della battaglia (il «peana» che si alza anche dalle navi greche prima dello scontro a Salamina in *Persiani*, 380 sgg.). Il canto di vittoria si fonde con quello del sacrificio per il buon esito della battaglia: il peana canta un ὀλολυγμός, termine che designa uno specifico «ululato» rituale femminile (nel tardo romanzo di Eliodoro, all'*alalazein* maschile risponde l'*ololyzein* femminile: *Etiopiche*, III, 5).

Resta per Eteocle l'ossessione per la «confusione» che dall'esterno dilagherà nella città: ora che la voce delle fanciulle è stata persuasa al «silenzio», la turbativa che minaccia l'interno non è più il rumore dell'assalto, ma gli annunci del Messaggero, le parole «concitate e confuse» che presto invaderanno la scena (vv. **285-6**).

LA CIFRA DEL SETTE

Il re si appresta a predisporre uno schema tattico e dialettico, a stabilire un ordine in cui accogliere la disposizione degli schieramenti avversari; cifra di tale schema è ancora una volta il numero sette che ritorna, in variazione lessicale inedita, nelle «mura-sette-varchi» (v. **284**) e nell'indicazione della postazione di Eteocle, la settima (v. **282**).

Il re preordina la tattica dei duelli e sceglie i difensori della città, ed è – come accadeva nei duelli epici – guerriero fra i guerrieri, settimo dopo sei: fatalmente Eteocle dichiara qui di riservare a se stesso proprio il settimo posto e inventa così il suo destino.

Primo stasimo (vv. 287-368)

Il coro è ora solo in scena. 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 echi dei rumori esterni. Ma, diversamente dal panico scomposto del

corale precedente, ora l'angoscia si sfoga nella visione della conquista, e nella supplica agli dèi protettori della città. Il più sobrio contegno espressivo che Eteocle ha imposto alle fanciulle nel corso dell'episodio precedente non ha una conseguenza immediata sulle loro ansie, in quanto sono turbate da fantasmi terrorizzanti. Le prescrizioni di Eteocle producono invece un effetto formalizzante sulla struttura dello stasimo articolata in tre coppie strofiche: dal punto di vista lessicale, sintattico e metrico-ritmico il canto risulta molto più composto ed equilibrato rispetto al corale di apertura.

Il corale si articola in tre coppie strofiche: nella prima (vv. **287-320**), il canto si apre su un ritmo che alterna il dimetro giambico al cretico (– ⏑ – –) e al baccheo (– ⏑ – –). Il periodo centrale dei due brani contiene: in strofe l'evocazione dell'esercito nemico con la metafora dei serpenti che attentano al "nido" della città; in antistrofe, l'apostrofe agli dèi che su quell'esercito dovranno scagliare Ate, la rovina. Ai vv. **295-300=312-7** una sequenza di sei ferecratei (– – – ⏑ ⏑ – – –) configura l'anima ritmica della coppia strofica e contiene, in strofe e in antistrofe, le sezioni di maggior impatto drammatico (la grandine dei colpi alle porte; l'invocazione agli dèi). L'effetto dell'inserzione di un periodo ritmico così compatto è di grande potenza, e ripete uno schema modulare a cui Eschilo ricorre anche nel primo stasimo dei *Persiani* ai vv. 584-9=591-6. Il parallelo fra la scrittura ritmica di questi due testi lirici è confermato dalla clausola delle coppie strofiche, in entrambi i casi – *Persiani*, 590-7; *Sette*, 303-20 – con un aristofanio (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –).

La seconda coppia strofica (vv. **321-44**) si apre sulle note lente e molli del metro ionico (⏑ ⏑ – –), iniziando dal *lentissimo* del molosso iniziale (– – –); il ritmo si fa più serrato e incalzante a partire dai vv. **326-7**, quando, dopo aver paventato un destino collettivo di rovina, il coro evoca l'incubo del destino individuale delle fanciulle in caso di conquista della città; nell'antistrofe, al contrario, le prime molli note accompagnano il lamento sulla sorte individuale di futura schiavitù delle fanciulle tebane, mentre la seconda parte, ritmata sui tempi più sostenuti del coriambo (– ⏑ ⏑ –), del digiambo (⏑ ⏑ – –) e del gliconeo (– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –), contiene la previsione della devastazione della città conquistata. La clausola di questa sizigia è ritmata sullo schema dell'itifallico (⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – baccheo+cretico+baccheo), il movimento finale prediletto da Eschilo a chiusura di periodi ritmici particolarmente agitati.

La terza coppia strofica (vv. **345-68**) si apre con un primo movimento affannoso in tre docmi; quindi il tempo si fa concitato con il *presto* dei tre cretici, che ritmano nel testo della strofe l'immagine del corpo a corpo fra gli armati. La prima frase del periodo, articolata sulla misura-base del coriambo (– ⏑ ⏑ –), si chiude con la combinazione coriambo+baccheo (– ⏑ ⏑ – ⏑ –), quasi una clausola interna stigmatizzata dallo iato, al v. **351=363**: un punto fermo che mette in situazione di evidenza nella strofe la tremenda suggestione acustica dei vagiti dei bimbi assassinati (il «belato» è musicato sull'onomatopea di βρέμονται); in antistrofe invece sarà evidenziato il verso che contiene l'allusione ai frutti mischiati e travolti nei flutti della rovina.

Dopo lo stacco deciso, per iato, alla fine dei vv. **351** e **363**, il ritmo riprende ancora sulla veloce base cretica (– ⏑ –): un trimetro giambico, al v. **353=365**, richiama l'attenzione sulle voci dei guerrieri che si chiamano l'un l'altro (nella strofe); e sul letto di schiavitù che aspetta le fanciulle (nell'antistrofe). La clausola baccheo+cretico+digiambo (⏑ – – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –: frase ritmica a cui Eschilo ricorre in clausola anche in *Agamennone*, 183=191), chiude l'agitato periodo.

LA SERPE E IL NIDO

Tebe assediata dai nemici dentro le mura è come un nido di colomba insidiato da serpi (vv. **291-7**). Il serpente mostruoso, il nido, le piccole vittime e la madre spaventata sono figure simboliche della città assediata anche in Omero: come ricorda Odisseo, proprio questa visione apparve in Aulide agli Achei durante un sacrificio e l'indovino Calcante interpretò il segno come allegoria della conquista di Troia (*Iliade*, II, 308 sgg.).

RUMORI INTERIORI

Riverbera ancora un'ultima eco dei rumori dell'assedio (la tempesta di pietre: χερμάδ' ὀκριόεσσαν, v. **300**): ma ora l'ossessione percettiva è tutta interna, penetrata dentro la mente delle fanciulle. Censurato da Eteocle l'organo della percezione uditiva, il coro attiva come sfogo dell'ansia l'immaginazione, non meno spaventosa del reale: il boato non viene più dall'esterno, non è più il boato dell'«ondata di terra», né il boato del suolo «percosso dalle armi nemiche» (vv. 64, 84); ma il suono sordo della città evacuata (βοᾶι δ' ἐκκενουμένα πόλις, vv. **329-30**), confuso con le urla delle prede in fuga (μειξοθρόου, v. **331**).

Un nuovo, strano rumore è la sigla sonora di questa proiezione fantastica: alla rocca sale un cupo gorgoglio, suono terminale del sacrificio, i gorgoglii che escono dal corpo di una vittima sventrata (κορκορυγαί, v. **345**, indicano onomatopeicamente i borborigmi delle viscere della vittima).

Ultimo suono terrificante, evocato dal coro nel suo delirio immaginativo, sono i «vagiti insanguinati» dei lattanti strappati al seno delle madri (βλαχαὶ δ' αἱματόεσσαι, v. **348**).

TEBE COME TROIA

Il tema-guida del corale è il quadro grandioso e visionario della conquista di Tebe: la descrizione è evocata con fervida immaginazione al tempo presente, e via via si arricchisce di dettagli terrificanti. Contro la speranza di salvezza, si sviluppa una lunga antitesi possibile, un contrappunto dolente, che include accenti di insistente preghiera apotropaica: o gli dèi assolveranno al loro dovere di difesa e protezione della città o sarà l'orrore.

L'immaginazione delle fanciulle ricalca nel lessico, nei temi, nelle suggestioni metaforiche il modello letterario della città conquistata per antonomasia: Troia. Tebe è «l'Antichissima», la città mitica a cui spetta per prima l'attributo di «Ogigia» (v. **321**: l'aggettivo è derivato probabilmente dal mitico re tebano Ogigio, anche se già Eschilo lo riferisce ad altri luoghi: l'antichissima Tebe di Egitto, in *Persiani*, 38; Atene, in *Persiani*, 975; ma anche il recesso nella terra, nelle viscere di Atene, che ospita le convertite Erinni, in *Eumenidi*, 1036).

Tutte le fantasie, immagini e parole, delle fanciulle, fin dalla prima figura allegorica del nido straziato dalla serpe (vv. **291-7**), traggono spunti dal paradigma troiano: la città «gettata nell'Ade» (v. **322**, ripresa di *Iliade*, I, 3); i vincitori chiamati direttamente «Achei» (v. **324**); le donne trascinate per i capelli come puledre (v. **326**); le grida confuse (v. **331**) e i pianti (v. **333**); le voci di richiamo fra i vincitori (v. **340**); il fuoco dell'incendio (v. **341**); le carneficine (v. **340**); i neonati strappati al petto delle madri (vv. **348-50**); le rapine (v. **351**); la spartizione violenta del bottino (vv. **352-5**).

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. **336-7**); come dirà la Polissena euripidea, esse pensano che «solo il nome di schiava basta a farmi desiderare la morte» (*Ecuba*, 346 sgg.), 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 delirante, vividissimo nella concretezza dei dettagli cruenti, è concepito come un trionfo di Ares, il cui nome campeggia in posizione cruciale al centro della visione: sulla città sconvolta dall'invasione nemica soffia il suo alito «che contamina ogni pietà» (vv. **343-4**).

Il pathos delle fanciulle e l'incalzare delle loro fantastiche e spaventose descrizioni si placano un poco nel finale, con l'amara speranza del riposo della notte dopo i travagli della distruzione e della conquista (v. **367**).

LA FIDUCIA NEGLI DÈI

Già Eteocle aveva introdotto l'idea di una possibile fuga degli dèi dalla città in caso di disfatta (vv. 217-8). Il coro riprende, in un'interrogativa retorica con intenzione apotropaica, l'immagine degli dèi in trasferimento (v. **304**); e forse echeggia qui un richiamo mitico preciso, ancora in riferimento alla saga troiana. La storia del trasloco degli dèi, come attesta uno scolio, verrà ripresa da Sofocle in un dramma satiresco: «Nei *Xoanophoroi* – *I portatori di statue* – di Sofocle si dice che gli dèi portarono via da Ilio i loro *xoana* quando seppero che la città era stata conquistata» (scolio al v. 304a).

Il coro comunque si affida agli dèi, chiedendo loro come aveva prescritto Eteocle un doppio intervento, una doppia magìa, salvifica per la città e rovinosa per «quelli di fuori»: che fra i nemici facciano infuriare il dèmone distruttore di Ate, la dea che rovina i guerrieri, letteralmente che «fa gettare le armi» (ῥίψοπλον ἄταν, v. **315**); e, contemporaneamente, che conferiscano successo ai cittadini (κῦδος, v. **317**). Sui Tebani il coro invoca la grazia divina della gloria: si tratta – nota Emile Benveniste – di una sorta di dono prodigioso e improvviso, come un talismano che solo gli dèi possono concedere e che conferisce al guerriero un vantaggio irresistibile, per cui il detentore del *kydos* è immancabilmente vittorioso.

In cambio – promette il coro – gli dèi potranno stare «ben saldi sui loro seggi» (εὔεδροί... στάθητ', v. **319**), un concreto riferimento ai «troni» su cui le statue divine siedono in scena.

STIRPE DELLA TERRA

Nelle immagini del coro ritorna la metafora vegetale, un motivo-guida di questa tragedia in cui gli abitanti di Tebe pensano sempre se stessi come «figli della terra»: le fanciulle si immaginano, con richiami lessicali e metafore insistenti, prese dai vincitori come un frutto precoce e acerbo, strappato dalla pianta in un raccolto intempestivo e violento (vv. **333-4**). E nella desolazione del quadro della conquista, fra i tanti orrori l'occhio della fantasia si sofferma alfine, non casualmente, sui frutti della terra, gettati confusamente al suolo (v. **357**).

FANTASMI DEL MARE

Ricompaiono, ancora in un'immagine distruttiva, i flutti del mare: il mare travolge la terra e, sparpagliando i suoi frutti nel «flusso del niente», ne vanifica il «dono» (vv. **361-2**). Ancora l'aridità del mare che tutto annichilisce si contrappone alla fecondità benefica della terra.

Secondo episodio: coro, Messaggero, Eteocle, Corifea (vv. 369-682)

L'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.

Annunciati dal coro, rientrano in scena Eteocle e il Messaggero. Il Messaggero presenta uno a uno i sette campioni nemici e gli scudi di ciascuno su cui compaiono i loro emblemi ed Eteocle oppone a essi, uno a 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.

Dopo l'entrata in scena di Eteocle e del Messaggero (vv. **369-74**), il brano si articola in due sezioni, formalmente distinte. La prima è un lungo commo epirrematico e contiene la presentazione dei primi sei duelli (vv. **375-630**). La seconda, dopo la presentazione del settimo duello, scarta rispetto alla struttura modulare ripetuta per sei volte (vv. **631**-719).

Per i primi sei duelli si ripete dunque un identico modulo, costituito da tre elementi:

1) la presentazione, da parte del Messaggero, del campione nemico;

2) la risposta di Eteocle, con la presentazione dell'antagonista tebano;

3) una strofe lirica di commento cantata dal coro.

L'estensione delle sei *rheseis* del Messaggero e delle *rheseis* di risposta di Eteocle varia 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) è un poco più ampia, per numero di versi, rispetto alle precedenti.

La sezione relativa ai primi sei duelli (vv. **375-630**) è dunque, nel suo insieme, una composizione compatta e armonica, articolata sulla regolare ripetizione del modulo-base 1/2/3, che puntuale ritorna a puntellare la scrittura drammatica come il motivo-guida di una composizione architettonica. Di duello in duello, di porta in porta, il modulo-base viene dunque leggermente variato, e il criterio compositivo generale del commo è strutturato sulla riduzione, l'amplificazione e la modificazione dei registri retorici degli elementi base, tutti già presenti nel primo paradigma modulare. L'elemento che sigla ciascun sintagma è la strofetta lirica del coro: la voce cantante commenta, impreca contro il nemico o supplica gli dèi, garantendo comunque la realtà drammaturgica dell'agone che di coppia in coppia si sviluppa e suggellando le decisioni di Eteocle. A intercalare i duelli sono quindi tre coppie antistrofiche e ciascuna stanza è composta da 5 versi: le strofette corali sono caratterizzate dalla presenza di ritmi docmiaci (con variazioni sullo schema base: ⏑ – – ⏑ –), intervallati con ritmi giambici (⏑ – ⏑ –). Le clausole sono sottolineate da ritmi leggermente variati che però mantengono e confermano, nel contesto, il colorito docmiaco del brano e comunque si appoggiano nel finale sul ritmo del baccheo (⏑ – –): cretico e baccheo (⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – –: v. **421=456**); docmio e baccheo (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –: v. **485=525**); aristofanio (– ⏑ ⏑ – ⏑ – –: v. **567=630**).

Alla fine della presentazione del settimo sfidante, Polinice, il Messaggero si congeda (v. **652**). Quasi sempre nelle tragedie eschilee il Messaggero, una volta completato l'annuncio che esaurisce la sua funzione, esce di scena, di norma insalutato e senza preavviso grazie allo statuto di speciale inconsistenza personale del suo ruolo drammatico. In questo caso specifico, l'uscita di scena del messo prima di attendere la risposta di Eteocle chiarisce un dettaglio drammaturgicamente fondamentale: chi sia il destinatario delle sette «risposte» di Eteocle. Non è il Messaggero a cui Eteocle non si rivolge mai direttamente, tranne che per rare e sbrigative apostrofi: l'inciso alla seconda persona singolare al v. **400**, per riprendere alla lettera la descrizione dello scudo di Tideo e i due imperativi con cui lo incita a passare velocemente al successivo annuncio (vv. **480, 541**). In tutte e sette le *rheseis* di Eteocle dunque (non solo nell'ultima) non esiste un vero rapporto dialogico fra attore e attore, ma c'è piuttosto la ricezione, da parte dell'attore protagonista, di una voce secondaria latrice dell'annuncio e la reazione alla comunicazione. Tutte le «repliche» dunque sono rivolte non al Messaggero, ma al contenuto del messaggio: Eteocle, come aveva detto egli stesso di sé nel prologo, è assolutamente solo. Unico destinatario delle parole del governante è dunque il corpo dei cittadini, rappresentato in scena dalle fanciulle del coro (e sugli spalti del teatro dagli spettatori del dramma): e infatti a Eteocle ribatte il coro, nei primi sei casi con le strofette liriche, nel settimo caso scartando direttamente al dialogo parlato.

La struttura dell'ultima sezione dell'episodio (vv. **631**-719) comporta quindi un'alterazione rispetto alla misura di simmetria osservata fino a quel punto: dopo la presentazione del settimo duello, non a caso proprio nel momento in cui vengono meno l'adesione e il conforto del coro alla scelta di Eteocle che prelude al doppio fratricidio, il coro non risponde, come negli altri casi, liricamente, ma interviene la Corifea con un breve discorso in sei versi parlati, cercando di dissuadere il re dallo scontro con il fratello. Con la risposta di Eteocle prende l'avvio un amebeo (vv. 683-711) 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, il dialogo si fa più serrato e, nelle ultime battute di botta e risposta fra Corifea ed Eteocle, assume la forma concitata della sticomitia. Fondamentale dunque in tutta la struttura dell'episodio la funzione del coro come connettivo drammaturgico: è il coro che introduce gli arrivi del Messaggero e di Eteocle, così come è il coro a siglare con le strofette liriche ogni abbinamento fino al sesto; ed è infine ancora il coro, in chiusura dell'episodio, l'interlocutore di Eteocle.

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. Il movimento drammatico consiste essenzialmente nel percorso di andata e ritorno delle parole del Messaggero e di Eteocle, e l'evento è attivato in scena per effetto, concreto e 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 che è stato interpretato come magico-dialettico, sovrannaturale o cledonomantico, ingaggia una serie di confronti dialettici con il nemico, ai quali, per effetto di illusione teatrale, corrispondono reali eventi extrascenici. Questa rappresentazione scenica della battaglia – simbolica e, mediante gli scudi, emblematica – costituisce dunque una soluzione originalissima che risolve, anche sul piano drammaturgico, la raffigurazione dei duelli: una traduzione tutta dialettica della battaglia, che la finzione teatrale rende miracolosamente verosimile.

In questo senso la brevità dello stasimo seguente (vv. 720-91), 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.

L'ENTRATA DEGLI ATTORI

Il coro (come indicato esplicitamente in uno scolio) si divide in due semicori: come confermato dal vocativo al v. **370**, ciascuna delle due parti annuncia all'altra l'arrivo da un lato del Messaggero (vv. **369-71**), dall'altro di Eteocle (vv. **372-4**), che entrano dalle opposte *eisodoi*.

Gli attori irrompono in scena con urgenza e premura: il parallelismo è sottolineato dalla struttura di 3+3 versi e dalla ripetuta segnalazione della «fretta» che contraddistingue il passo di entrambi i personaggi (vv. **371**, **374**).

Il Messaggero giunge in un atteggiamento tipico del personaggio, di corsa: l'accelerazione del passo viene enfatizzata con la metafora dei «mozzi dei piedi» (χνόας ποδῶν, v. **371**) che, come fossero supporti di ruote, girano a gran velocità. L'immagine è un *unicum* eschileo e si ritroverà solo nel linguaggio surrealistico dei cartoni animati.

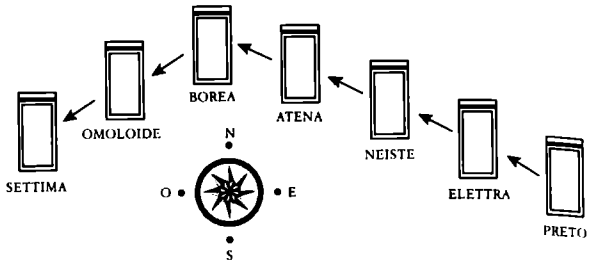
Anche Eteocle entra in fretta, tanto che il passo del re quasi non appoggia a terra e «non imprime orma al suolo» (ἡ σπουδὴ οὐκ ἐᾶι τὸν πόδα πατεῖν εἰς γῆν ὥστε καὶ ἴχνος ποιεῖν: così uno scolio *ad locum*). Ma se per il Messaggero la concitazione pare conveniente al ruolo, nel caso di Eteocle il turbamento che scompone il portamento regale è un sintomo rilevante del momento di urgenza e di crisi.

LE SETTE PORTE DI TEBE

Come provano le diverse combinazioni, disposizioni e scelte di Euripide nelle tragedie che trattano lo stesso mito dei *Sette* (*Supplici*, *Fenicie*), i nomi delle porte e dei 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. È da tenere nella giusta considerazione l'ipotesi, basata sulla testimonianza tarda di Pausania, che questa versione eschilea del noto episodio del ciclo tebano sia la prima in cui l'esercito argivo all'assedio di Tebe sia ridotto alla rappresentanza simbolica dei suoi sette capitani; non sono comunque da sottovalutare alcune testimonianze iconografiche, precedenti alla tragedia eschilea, che sembrano già prevedere la riduzione a sette del numero degli sfidanti. Questa selezione, all'interno di un più vasto repertorio di nomi che la tradizione del ciclo tebano conservava, sarà stata certamente condizionata dal numero delle sette porte della città.

Difficile appare l'esercizio di identificazione topografica delle sette porte, attestate a Tebe dalle fonti, con le porte menzionate nel dramma. Nella ricostruzione eschilea sembrano rispettati due soli criteri: l'anonimato dell'ultima porta, o forse la sua denominazione come «Settima» (viene chiamata «Settima» anche nelle *Fenicie* e nelle *Supplici*) e l'orientamento delle aperture della città.

Il confronto dei dati testuali con le fonti storiche e archeologiche permette di ricostruire che: la prima porta di Preto (Tideo-Melanippo) si apre verso la Calcide, e quindi in direzione est; la quinta porta di Borea (Partenopeo-Attore), nominata solo da Eschilo, sarà disposta secondo il vento da cui prende nome, orientata dunque verso nord; la sesta porta Omoloide (Anfiarao-Lastene) si apre secondo la testimonianza di Pausania (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 decisamente a 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. A quanto pare il dato fondamentale che al tragediografo preme mettere in evidenza mediante questa topografia simbolica è il fatto che le porte, e quindi i duelli (fino al settimo, fratricida) procedono da oriente verso occidente.

PRIMO DUELLO: TIDEO/MELANIPPO (vv. 375-421)

TIDEO (vv. 375-96)

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, v. **376**). La scelta appare simbolicamente significativa e funzionale all'architettura drammaturgica dell'episodio: Tideo è infatti – come ricordano varie fonti mitografiche – 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 (vv. 571-5). Nella ricercata simmetria compositiva del quadro dei sette duelli, la collocazione di Tideo al primo posto richiama dunque la postazione di Polinice all'ultimo, il settimo.

Fonti mitografiche tarde segnalano che Tideo sarebbe stato costretto all'esilio dalla città patria per aver commesso un fratricidio (Igino, *Favole*, LXIX; 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 della sua città, Calidone) e il leone (emblema della città di Polinice, Tebe)»: della storia dell'oracolo ha memoria anche Euripide nelle *Fenicie* e nelle *Supplici*.

Fortuna iconografica e letteraria 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; una versione a cui Eschilo non accorda spazio, dato che alle prime sei porte tutti i difensori della città – e quindi anche Melanippo – risultano vincitori sugli sfidanti (così il Messaggero, v. 799).

Nel ritratto di Tideo è contaminata l'immagine potente e gloriosa dell'eroe della saga tebana con i caratteri omerici del figlio Diomede. Il Tideo «invasato di furore» (μαργῶν, v. **380**) richiama il Diomede furente e desideroso di battersi (μαργάνειν) di *Iliade*, V, 880. Il Tideo urlante (βοᾶι, vv. **381**, **392**) ricorda l'epiteto «valente nell'urlo» (βοὴν ἀγαθός) del Diomede iliadico. E ancora il Diomede arrogante di *Iliade*, V, 881 (ὑπερφίαλος) si riflette nell'alterigia vana e sprezzante di Tideo (ὑπερκόμποις σαγαῖς, 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, quando Diomede, paralizzato dalla vista di Ares, viene assimilato a un uomo che si arresta «impotente» perché giunto alla riva di un fiume (*Iliade*, V, 596-9).

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 e con l'accusa di viltà (vv. **382-3**; in risposta, alla sesta porta, Anfiarao inveirà contro Tideo, responsabile con Polinice della spedizione contro Tebe: vv. 570-5). 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 Messaggero e la risposta di Eteocle compaiono, in riferimento a Tideo, ben quattro aggettivi composti con il prefisso *hyper-* (vv. **387**, **391**, **404**, **410**), e una volta il sostantivo *hybris* (v. **406**).

Anche l'armatura di Tideo è eccessiva, ma in un senso preumano. 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 feroce 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 (κλαγγῆσιν, v. **381**; κλάζουσι, v. **386**), l'urlo roboante (βοᾶι, vv. **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 parodo avvertiva indistintamente dall'esterno (fremiti e boati: βρέμει, v. 85; βοᾶι, v. 89) sono ora, con accorta ripresa lessicale, riconoscibili nei 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 Messaggero (ὡς δράκων, v. **381**; ἵππος... ὡς, v. **393**). Anche nel simbolismo animale, dunque, Tideo incarna le precedenti fantasie delle fanciulle del coro: il panico di fronte ai demonici cavalli (vv. 122-3, 206, 245) e la paura per l'insidia dei serpenti al nido-città (vv. 291-4) si materializzano nella minaccia del serpente-cavallo che sfida la città alla prima porta.

Incastonata al centro della presentazione del Messaggero è la descrizione dell'emblema: un cielo scuro 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 (v. **390**); ma l'emblema evoca un cosmo notturno in cui non rifulge la luce positiva del 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 tricliniano 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!"» (scolio al v. 387g): nelle intenzioni dello sfidante la luna sarebbe simbolo di Tideo stesso, il più potente dei guerrieri argivi così come la luna è «il più venerando fra gli astri».

Negli ultimi due versi della *rhesis*, il Messaggero sollecita Eteocle a contrapporre a Tideo un degno difensore.

MELANIPPO (vv. 397-416)

Prima cura di Eteocle è attenuare il panico che la descrizione del nemico ha diffuso in scena (il *phobos* evocato dal Messaggero, v. 386): per dimostrare che gli «orpelli» di Tideo sono in realtà inefficaci, il re fornisce ai cittadini una garanzia soggettiva e responsabile dell'inanità delle sue armi e del suo proprio coraggio nell'affrontarle (l'avocazione personale della responsabilità è enfatizzata dal pronome personale in posizione sintattica forte: οὔτιν' ἂν τρέσαιμ' ἐγώ, v. **397**).

Eteocle s'impegna dunque ad annullare dialetticamente, uno per uno, i segni di potenza di Tideo, negando loro, innanzitutto, qualsiasi reale potenza offensiva (v. **398**): 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 (Tideo non ha lancia, v. **399**).

Il secondo attacco è rivolto all'emblema: Eteocle inaugura qui l'artificio retorico della *reflexio*, catturando in una semantica rovesciata di segno le parole che il Messaggero ha adoperato per la descrizione dell'emblema nemico. La retorica diviene a questo punto strumento di una pratica di reinterpretazione cledonomantica, mediante la quale le cose/segno – la luna, 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 irreversibile. 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 θανόντι/φέροντι (vv. **403-4**); ma anche con l'allitterante poliptoto καὐτὸς κατ' αὐτοῦ (v. **406**), e con la figura etimologica che apre e chiude l'evocazione del cattivo presagio, μάντις/μαντεύσεται (vv. **402**, **406**). Le parole virano, nel senso voluto da Eteocle, e a

suggello della sua operazione Eteocle si richiama al principio dell'*eponymia* (v. **405**): il vincolo della giustizia del nome, della sua essenziale congruenza, 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 (v. **402**), e in ciò Tideo si contrappone ancora ad Anfiarao, il «profeta saggio» (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 contrassegnato dalla misura e dal riserbo. Il contrasto si riflette anche nell'assetto retorico del discorso di presentazione di Eteocle, tutto giocato sulla modestia della dissimulazione: su un uso paradossale, quasi antifrastico, dell'aggettivo qualificativo in combinazione ossimorica (v. **410**), sulla litote programmaticamente antienfatica (v. **411**). L'amplificazione superlativa delle qualità del campione tebano viene ottenuta mediante la climax discendente di una progressiva ritrazione dall'enfasi assertiva iniziale (v. **409**) che arriva a sfiorare un'efficacissima reticenza.

Al v. **409**, il termine αἰσχύνη è usato come equivalente di αἰδώς, che propriamente designa il giusto ritegno di fronte ad atti contrari al codice di comportamento comunemente accettato nella comunità guerriera o politica; ma le parole nel linguaggio tragico (e in special modo nel lessico di questa tragedia) sono sempre ambigue e in particolare le parole di Eteocle sono armi a doppio taglio, che finiranno puntualmente per rivoltarsi contro di lui: Eteocle rinominerà infatti αἰσχύνη alla settima porta (v. 683) nel senso proprio, negativo, della vergogna che accompagna un atto disonorevole; sarà allora propriamente l'onta da evitare, che colpirebbe la sua gloria di guerriero se si sottraesse allo scontro fatale.

L'ultima qualità del difensore tebano 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 tema 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, gli Sparti cominciarono a combattere fra loro e da questa prima guerra fraterna ne sopravvissero solo cinque: Ctonio, Udeo, Iperenore, Peloro ed Echione (Igino, *Favole*, CLXXVIII). Melanippo, figlio di Astaco, in quanto discendente dai superstiti, è in forza di questo radicamento investito naturalmente del ruolo di difensore della madre Terra.

Il nome del difensore compare solo a sigillo del lungo periodo in cui vengono esposte le sue qualità (vv. **406-13**): 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, *Favole*, LXIX); impossibile stabilire se questo dettaglio del mito fosse noto a 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, in un'anticipazione suggestiva della coppia ultima nella serie. Resta comunque il fatto che i nomi dei primi due rivali ricordavano senza dubbio, ciascuno singolarmente, il mito del fratricidio: sia Tideo a Calidone, sia gli Sparti da cui Melanippo deriva la sua stirpe nascono al racconto mitico con una storia di fratelli nemici che si uccidono l'un l'altro. In particolare la stirpe tebana – di cui Melanippo, ma anche Eteocle e Polinice sono figli – nasce segnata dal fratricidio, in un mito di cui, non casualmente, si trova un'allusione proprio in questo passo (v. **412**).

Infine Eteocle si appella alla Giustizia del sangue (Δίκη δ' ὁμαίμων, v. **415**) 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 il logos si rivela per Eteocle un campo minato; l'aggettivo che indica il rapporto di consanguineità è, nel lessico di questo dramma (e in particolare in bocca a Eteocle), assai rischioso: ὁμαίμονες erano state definite le rapine e le scorrerie della conquista, paventate dalle fanciulle del coro (v. 351); morte di guerrieri ὁμαίμων (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 ὅμαιμοι, davvero "consanguinei" saranno i fratelli quando avranno mescolato il loro sangue e intriso insieme con esso la terra tebana (v. 940).

Allo stesso tempo Eteocle conferma che l'esito della battaglia è opera di un Ares *aleator*; ma è lo stesso Ares (come ha ricordato proprio 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 ancor più pericolosa per la stirpe regale della città – la stirpe di Edipo – macchiata dal *miasma* di un eccesso di consanguineità.

LA SIGLA DEL CORO

Il confronto è suggellato dal breve corale, che si riallaccia alle ultime parole dell'intervento di Eteocle, riprendendo il riferimento a Dike che impronta gli atti del difensore della città (δικαίως πόλεως πρόμαχος, vv. **418-9**). Dopo la benedizione augurale invocata da parte degli dèi sul difensore tebano, ritornano nell'ultimo periodo della strofetta lirica accenti di terrore; ora che lo scontro è in atto le fanciulle non delirano più in fantasie astratte, ma esprimono una paura molto concreta e verosimile: la paura della vista dei cadaveri dei propri cari (τρέμω... ἰδέσθαι, vv. **419-21**).

SECONDO DUELLO: CAPANEO/POLIFONTE (vv. 422-56)

CAPANEO (vv. 422-36)

Capaneo è, in tutta la tradizione antica, l'eroe superbo ed empio contro gli dèi. Le fonti letterarie e mitografiche ricordano il nome dell'eroica e devota moglie Evadne e del figlio Stenelo (che sarà combattente con Diomede a Troia) e non hanno memoria di altre sue imprese, all'infuori dell'assedio di Tebe, in cui tentò da solo la scalata alle mura della città: ma giunto in cima, sfidò Zeus stesso che lo punì istantaneamente incenerendolo con la folgore (Igino, *Favole*, LXVIII). Per la mediazione di Stazio persiste, nella tradizione iconografica e letteraria tardo-antica e medievale, la rappresentazione di Capaneo come campione della superbia e dell'empietà irriducibile, anche di fronte all'evidenza del castigo divino: l'immagine arriverà fino a Dante, che nella *Commedia* raffigurerà Capaneo, nel girone infernale degli empi, ritto e impassibile sotto la pioggia di fuoco, ancora imprecante contro Dio (*Inferno*, XIV, 46 sgg.).

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: II, 564; κυδάλιμος: IV, 403). Ma Capaneo doveva avere anche originariamente una connotazione nettamente negativa, se Euripide nelle *Supplici* potrà giocare antifrasticamente rispetto alla tradizione mitico-letteraria, proponendo, come sofistica palinodia, un ritratto di Capaneo capovolto rispetto al modello tradizionale, nel senso positivo della modestia e della pietà verso gli dèi (questa rappresentazione di un Capaneo "pio e virtuoso" resta del tutto isolata).

Forse un'allusione alla sfida a Zeus è già nell'apposizione γίγας ὅδ' ἄλλος (v. **424**), che più che un riferimento alla taglia «gigantesca» dell'eroe potrebbe rievocare la mitica gigantomachia. Capaneo è doppiamente empio contro Zeus: innanzitutto lo provoca a scagliargli contro la sua Ira (v. **429**: Eris, il demone della Contesa, sarà rinominata nella tragedia, ma come causa della rovina dei figli di Edipo: cfr. vv. 726, 935); quindi lo disprezza con il suo scetticismo, illudendosi che la potenza divina sia rapportabile a una misura umana e "naturale" e credendo perciò di poterla fronteggiare. In questo senso il paragone fra il fuoco della folgore e 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 comunica figurativamente l'intenzione di incendiare la città, ma c'è anche una didascalia, a lettere d'oro, che riafferma: «Brucerò la città» (πρήσω πόλιν, v. **434**).

Nel passaggio dall'emblema notturno di Tideo a questo incendiario di Capaneo si riconosce una progressione di significati: proprio la parentela iconica tra 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 fulgore 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 a una dimensione più recente e vicina, in cui l'alfabetizzazione – la scritta che accompagna e spiega l'emblema – è segnale certo di avvenuta civilizzazione.

Nell'uomo inerme (γυμνὸν, v. **432**: il significato «nudo di armi» sarà reso ancor più evidente dal confronto con il successivo "oplita" sullo scudo di Eteocle) i commentatori antichi vedono raffigurato Capaneo stesso; o più genericamente un guerriero che avanza spedito, perché non impedito dall'armatura; ovvero, più specificamente, «Polinice, nudo del suo legittimo potere» (scolio al v. 432c); o miticamente un «Prometeo portatore di fuoco» (scolio al v. 432g).

Gli elementi di continuità che saldano questo brano al prototipo Tideo/Melanippo sono dunque oggettivi e rilevanti: ma accanto agli espliciti richiami interni sussistono differenze significative che inducono a leggere il secondo duello come una variazione abbreviata del primo.

La figura di Capaneo, infatti, risulta costantemente, in tutte le versioni del mito, la più marcata e caratterizzata dei Sette: così è, ad esempio, nelle *Supplici* di Euripide, in cui a Capaneo viene riservata 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 del primo attaccante. Questo ritratto dell'eroe – sbiadito e sbrigativo, tutto sommato ridimensionato rispetto alle altre fonti del mito tebano – produce però l'effetto evidente di far risaltare in modo più impressionante la prima figura dello schieramento argivo, Tideo.

POLIFONTE (vv. 437-51)

La replica di Eteocle si apre con un'espressione di contenuto popolare, giocata intorno a un poliptoto (κέρδει κέρδος, v. **437**): una frase costruita intorno a un altro poliptoto chiude, in elegante simmetria, l'intervento di Eteocle (ἄλλον ἄλλαις, v. **451**). Già il duplice sigillo poliptotico, di apertura e chiusura, è rivelatore dell'alto grado di ricercatezza retorica di questo secondo discorso di Eteocle: se infatti alla prima porta egli aveva dato prova della sua bravura cledonomantica, decifrando l'enigma dell'emblema nemico, ora si trova ad affrontare un eroe parlante. La differenza, rispetto a Tideo, è marcata: Capaneo è tanto loquace da far parlare, per didascalia, anche il suo scudo e a questa provocazione verbale Eteocle è chiamato a rispondere parola per parola. Nella sua concisa essenzialità la replica di Eteocle a Capaneo è, retoricamente, la più perfetta dell'intero commo.

La retorica di Eteocle si sviluppa su un'elaborata catena antanaclastica: 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, elemento per elemento, 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 «portatore di fuoco» ma non sarà il guerriero incendiario che Capaneo porta raffigurato sullo scudo, bensì la folgore micidiale di Zeus (v. **444**): quanto 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 appiccare alla città diventa, nelle parole di Eteocle, il fuoco metaforico dell'«ardimento bruciante» (αἴθων... λῆμα, v. **448**) che anima il difensore Polifonte; allo stesso modo anche il sarcastico paragone istituito da Capaneo tra la saetta divina e i raggi del sole viene rivolto, sullo stesso tenore sarcastico, contro Capaneo stesso (vv. **445-6**).

Anche in questo caso (come per il precedente, Melanippo) Eteocle contrappone alle 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 «stanca la bocca in allenamenti» (v. **441**, con metafora atletica), Eteocle oppone un guerriero di cui la prima qualità è quella di essere semmai «eccessivamente pigro di bocca» (la ricercata concessione alla dissimulazione retorica, v. **447**).

Il nome Polifonte (certamente di invenzione eschilea come quasi tutti quelli degli altri campioni tebani) 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 una sua, molto poco diplomatica, ambasceria a Tebe (*Iliade*, IV, 395); il fatto che questo nome appartenga al repertorio onomastico del ciclo tebano è comprovato anche da una fonte mitogra-

fica tarda che attribuisce il nome «Polifonte» all'auriga di Laio (Apollodoro, III, 51). Dall'accostamento di Polifonte al nome della dea Artemide (v. **450**) deriva probabilmente una tradizione mitografica, di cui si trova riflesso anche negli scoli (scolio al v. 450a: «Polifonte era sacerdote di Artemide»).

TERZO DUELLO: ETEOCLO/MEGAREO (vv. 457-85)

ETEOCLO (vv. 458-71)

Con il terzo duello Eteoclo/Megareo (geminato mediante la strofetta corale al successivo: Ippomedonte/Iperbio) inizia una seconda fase dello scontro, più concisa, di transizione tra i primi e gli ultimi duelli.

È questo il brano più breve dell'intera serie: tanto ridotto rispetto all'estensione degli altri duelli da indurre alcuni interpreti a ipotizzare una lacuna all'inizio della replica di Eteocle.

Dopo un ennesimo accenno al fatale sorteggio dall'elmo, la prima immagine non si focalizza sulla figura dello sfidante, ma sulle sue cavalle che girano in tondo, frementi e smaniose di lanciarsi all'assalto (vv. **461-4**): ritorna la presenza inquietante del cavallo, che nel bestiario di questa tragedia è – con la serpe – simbolo del male.

La presentazione dello sfidante (come poi quella del difensore antagonista, Megareo) è molto più asciutta delle precedenti: manca qualsiasi caratterizzazione esplicita dell'aspetto fisico e dell'ethos dell'attaccante. Dopo il breve accenno alle cavalle 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 nell'assalto di Capaneo). L'oplita dello scudo ha una scritta incisa accanto, con cui sfida Ares stesso a contrastarlo: come le lettere d'oro «parlanti» sullo scudo di Capaneo (v. **434**), le lettere scritte sono il medium, la "voce" con la quale il guerriero «urla» (v. **468**). Se Eteoclo, dunque, non emette versi o voci minacciose (come i suoi precedenti compagni, Tideo e Capaneo), per lui parlano il verso strano, «barbaro», delle cavalle e il suo doppio, il guerriero raffigurato sullo scudo (v. **463**).

Nella progressione tra il primo e il terzo scudo si fa via via più certa l'acquisizione delle *technai* e lo scudo di Eteoclo è di fattura squisita (οὐ σμικρὸν τρόπον, per litote al v. **465**). Il terzo scudo di Eteoclo rappresenta inoltre un «oplita» e non più un guerriero «spoglio di armi» come lo scudo precedente: i

passaggi dall'uno all'altro guerriero della serie dei Sette segnano anche i gradi di una progressiva civilizzazione. Più stretta si fa anche, dal primo al terzo attaccante, la relazione tra il portatore di scudo e lo scudo stesso con un progressivo effetto-specchio che culmina qui nell'identificazione tra Eteoclo e l'oplita raffigurato: tanto che Eteocle potrà, nella replica, stringere i due guerrieri – il reale e l'emblematico – in un nesso duale (δύ' ἄνδρε, v. **478**).

Il nome del terzo sfidante è stato oggetto di un'attenzione particolare da parte della critica per la sua quasi perfetta omofonia con il nome di Eteocle. La scelta eschilea di mettere in campo un «Eteoclo» pare significativa anche perché questo nome non è affatto fisso nel mito: nella lista dei Sette, al posto di Eteoclo spesso (ad esempio nelle *Fenicie* di Euripide) si trova incluso il re di Argo Adrasto, che nei *Sette* resta escluso dallo schieramento degli sfidanti alle porte. In sostituzione del capo dell'esercito assediante Adrasto – alter ego di Eteocle per rango e status gerarchico – si trova dunque un eroe che porta un nome quasi identico a quello di Eteocle: quasi un suo doppio, ma in figura di attaccante di Tebe. La potenza suggestiva della quasi perfetta omofonia Eteoclo/Eteocle viene rafforzata da un'ulteriore coincidenza: la definizione del guerriero dello scudo di Eteoclo (ἀνὴρ δ' ὁπλίτης, v. **466**) è identica a quella che Eteocle attribuisce a se stesso nella sua penultima battuta nel dramma (ἄνδρ' ὁπλίτην, v. **717**).

Il nome di Eteoclo compare comunque attestato da fonti autorevoli (per cui però non si può escludere una dipendenza da Eschilo): Sofocle nell'*Edipo a Colono* ed Euripide nelle *Supplici* includono Eteoclo nella lista dei Sette e Pausania riferisce che Eteoclo era rappresentato fra i Sette nel fregio a Delfi (X, 10, 3): tutta da chiarire la relazione di dipendenza tra queste fonti e il testo eschileo. Resta comunque indubbio che Eschilo forse per primo attinge da un più vasto repertorio di nomi di guerrieri del ciclo tebano il nome di Eteoclo, operando una sua, arbitraria e significativa, selezione dei sette sfidanti.

MEGAREO (vv. 473-80)

La replica di Eteocle è anomala rispetto alle altre e non solo per la sua concisione. Nei casi precedenti, infatti, solo in seconda battuta, 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 genealogia, viene assorbita tutta la potenza difensiva.

Eteocle schiera 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; sarà ancora lo sparto Megareo (se non morirà e feconderà con il suo sangue la Terra: v. **477**) che affronterà e catturerà l'emblema nemico – i due guerrieri e in più la città – e ne farà un trofeo per la casa paterna. Megareo è quindi dotato, rispetto ai due tebani precedenti, di una maggiore responsabilità soggettiva: non più relegato (com'erano stati Melanippo e Polifonte) al rango di debole comparsa, né, soltanto, di mero esecutore dell'ordine regale.

Anche il nome coincide, diversamente dagli altri, con quello di un eroe della saga tebana riconoscibile e dotato di una sua propria storia mitica, almeno nelle tragedie del ciclo: Megareo è infatti il figlio di Creonte (citato anche nell'*Antigone* di Sofocle, v. 1303) e coincide quindi con l'eroico personaggio che nelle *Fenicie* di Euripide porterà il nome di "Meneceo" e si immolerà in sacrificio per la vittoria di Tebe. La parentela di Megareo con Creonte avvicina il campione tebano a Eteocle e Polinice, i figli di Giocasta che di Creonte è sorella. Ma Megareo, in quanto figlio di Creonte, è anche «sparto»: a Eteoclo che sfida Ares, Eteocle oppone dunque un figlio della Terra e dei denti del drago di Ares; un eroe che porta all'interno dello stesso nome "Megareo" il nome di Ares.

In questo senso, poiché Megareo è discendente diretto degli Sparti, nella «casa del padre» a cui il guerriero dedicherà il trofeo (v. **479**), è possibile leggere un riferimento al tempio di Ares (oltre che, più ovviamente alla casa di Creonte): riecheggia qui anche l'allusione al bottino votivo, le spoglie nemiche che Eteocle ai vv. 277-8 prometteva di appendere alle sacre «case degli dèi».

Rispetto ai due precedenti campioni tebani la presentazione di Megareo rivela dunque una progressione, nel senso di una più precisa focalizzazione della personalità del difensore e di un suo ruolo maggiormente attivo nello scontro.

QUARTO DUELLO: IPPOMEDONTE/IPERBIO (vv. 486-525)

IPPOMEDONTE (vv. 486-500)

Di estensione 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. L'antitesi si fa francamente icastica: sembra 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 centro della serie dei duelli troviamo un gruppo antitetico che potrebbe stare al centro di un frontone: centrale fra i sette duelli, alla porta di Atena, è in scena il contrasto emblematico tra l'ordine di Zeus e la furia scomposta del mostro.

La presenza in questo brano di un riferimento alle arti plastiche è confermata da una serie di richiami puntuali al linguaggio delle arti figurative, sia nelle presentazioni dei due guerrieri, sia nel corale-sigla: l'uso di una terminologia tecnica, come σχῆμα e τύπος, «figura» e «impronta» (v. **488**); ἐξιστορῆσαι, «raffigurare, descrivere» (v. **506**); εἶδος, «forma», e σχέσις, «fattura» delle armi (v. **507**); e ancora εἴκασμα, «figura rappresentata» (v. **523**); ἀντίτυπον, detto di Tifone rispetto a Zeus, con ripresa del termine tecnico che indica il calco dall'originale (v. **521**). Due interi versi sono dedicati all'artigiano «non certo da poco» che ha forgiato lo scudo di Ippomedonte (vv. **491-2**).

In apertura della presentazione del Messaggero risuona prima di tutto l'urlo (v. **487**), che riecheggia poi, in chiusura dell'intervento, nel «grido di guerra, invasato di Ares» (v. **497**). Anche se il coro, censurato da Eteocle, ora «tace», con le parole del Messaggero 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 Eteoclo, ora lo spaventoso urlo di guerra di Ippomedonte.

Il movimento rotatorio dello scudo ha un effetto ipnotico e paralizzante che si riflette nei brividi del Messaggero e nella sua efficace aposiopesi (οὐκ ἄλλως ἐρῶ, v. **490**).

Sullo scudo di Ippomedonte campeggia Tifone, ultimo figlio della Terra e del Tartaro: sulle spalle del dèmone crescono teste di orribili serpi, che aprono le fauci su lingue scure; dagli occhi delle molte teste escono fiamme, e tutte parlano 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 a fumate violenti venti di tempesta e distruzione

(Esiodo, *Teogonia*, 820 sgg.). Questi venti dalla tenebra attentano all'ordine cosmico, rendendo indistinta e confusa ogni strada segnata. Tifone è dunque principio di caos e indeterminatezza, perfusa dal Tartaro nel mondo mediante la caligine nera. E ora, nella battaglia alle porte di Tebe, Tifone bene incarna la minaccia allo schema della città, che del cosmo è forma: il fuoco che spira dalla bocca del mostro (v. **493**) rinnova il terrore dell'incendio (la paura delle fanciulle, v. 222), ed è lo stesso fuoco che voleva appiccare alla città l'incendiario sullo scudo di Capaneo (v. 432); la «caligine nera» che si alza dalle fauci di Tifone (v. **494**), era già, nelle fantasie del coro, il «fumo che imbratta ogni cosa» (vv. 341-2).

In uno scolio Demetrio Triclinio suggerisce che lo scudo di Ippomedonte sia, come 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 il pathos del guerriero, la sua incontenibile furia (θυιὰς ὡς, v. **498**, con anastrofe a effetto intensivo). Con il ritratto del nemico invasato e urlante, il Messaggero riporta in scena Phobos che, annunciato nello sguardo del guerriero, compare in clausola come ipostasi demonica dell'attaccante furibondo (v. **500**). Ora la presenza del dèmone della guerra è ben più che un'astratta allegoria: alla quarta porta è Phobos in persona, figlio e compagno di Ares, che di sé fa vanto.

IPERBIO (vv. 501-20)

La replica di Eteocle è articolata su riprese puntuali della precedente presentazione del Messaggero.

Il primo riferimento era stato alla porta che prende nome da Atena Onka: «Onka» è il nome fenicio (o egizio) di Atena, e la porta s'innalza nel luogo in cui – secondo gli scoli e le fonti mitografiche – Cadmo avrebbe fondato Tebe, dopo aver sacrificato ad Atena una giovenca. Ora Eteocle risponde che la prima difesa della città sarà proprio Onka Pallade, che da quella porta «tiene stretta» la sua città (ἀγχίπτολις, v. **501**). Non si tratta di una figura metaforica, ma forse di un riferimento preciso e concreto: sopra la quarta porta stava la dea, probabilmente dipinta sulle mura, raffigurata a braccia aperte, nell'atto di abbracciare e proteggere la sua città (secondo alcuni scoli al v. 487, sulla porta vi era l'immagine della dea, secondo altri una scritta dedicatoria ad Atena: comunque viene confermata la funzione di *palladion* della figura o della scritta).

I serpenti che bordano lo scudo di Ippomedonte diventano, nelle parole di Eteocle, metafore animali dello stesso guerriero; ritorna ora la figura del nido attentato dalla serpe già evocata dalle fantasie del coro (vv. 291-4): la città è un nido che la dea protegge dall'insidia dello «schifoso serpente» (v. **503**).

Il nome di Iperbio viene ripetuto per ben tre volte da Eteocle e viene presentato in posa plastica contro Ippomedonte: il sintagma ἀνὴρ κατ' ἄνδρα (v. **505**) viene ripreso nel poliptoto ἀνὴρ ἀνδρὶ (v. **509**) e la figura di parola evidenzia un nesso icastico.

Unico fra tutti i campioni tebani, Iperbio esibisce sullo scudo un emblema: l'immagine di Zeus stante con la folgore fra le mani (σταδαῖος è termine tecnico che indica una delle posture iconografiche di Zeus, v. **513**. Al fuoco caliginoso del mostro (v. **511**) si oppone la fiamma lucente della folgore di Zeus (v. **515**).

La scelta di un linguaggio tutto icastico per questo duello è espressamente dichiarata da Eteocle, che fa riferimento a un λόγον τοῦ σήματος, «linguaggio dell'emblema» (v. **518**).

Eteocle non ha bisogno, in questo caso, di ricorrere a un ribaltamento cledonomantico o retorico per stornare la minaccia nemica: gli basta decrittare il significato delle immagini. Combattente 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; il cosmo e l'ordine della città dovranno per forza trionfare. Il duello di Ippomedonte e Iperbio, trasferito alle immagini dei loro emblemi, è, in questo senso, uno scontro cruciale del commo: è questo l'unico confronto del cui esito positivo Eteocle è sicuro e altrettanto tranquille, eccezionalmente, si dimostrano le fanciulle del coro che, nella strofetta-sigla che chiude il duello, appaiono ottimiste e baldanzose come mai nel dramma (vv. **521-5**).

La presentazione di Iperbio fornisce anche una serie di indizi decisivi per l'interpretazione dell'intero episodio degli scudi, in riferimento al dibattuto 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 (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 (τάξω, v. 284). Ciò che drammaturgicamente accade nel commo è l'annuncio dello schieramento avversario; ciò che Eteocle deve fare, di porta in porta, è trovare un senso positivo per la città alla tattica già prestabilita, rapportandola alle presentazioni fatte dal Messaggero dei campioni attaccanti.

Ma da questo intervento 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 dati inequivocabili: come dice Eteocle, è stato Hermes a combinare l'incontro tra Iperbio e Ippomedonte, e quindi, per analogia, sarà stato Hermes anche a decidere gli altri abbinamenti. Inoltre Zeus «si trova ad essere» (τυχών, 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, l'ordine dello schieramento e l'assegnazione alle porte sono stati preordinati da Eteocle, ma gli abbinamenti attaccante-difensore si scoprono soltanto ora e rispondono al Caso, al disegno di Hermes (v. **508**).

QUINTO DUELLO: PARTENOPEO/ATTORE (vv. 526-67)

PARTENOPEO (vv. 526-49)

La fase vittoriosa, che comprende i primi quattro scontri, si conclude con il duello alla porta di Atena Onka e con il suggello del corale, composto, come si è visto, come un canto trionfale. Alla quinta e alla sesta porta la tensione drammatica ricomincia a crescere e il pericolo per la città si fa nuovamente incombente, in un'atmosfera che prepara l'ultimo fatale confronto.

Il nome della quinta porta «di Borea», non attestato altrove, è probabilmente un'invenzione eschilea per designare la porta rivolta verso settentrione. Presso questa porta è collocata la tomba di Anfione, il figlio di Zeus che, insieme con il fratello Zeto, è il mitico costruttore delle mura di Tebe (Euripide nomina la tomba di Anfione nelle *Supplici*, 663, e la tomba di Zeto nelle *Fenicie*, 145, proprio in relazione a Partenopeo, forse riecheggiando questo passo eschileo): secondo gli scoli *ad locum* un unico monumento funebre conteneva i resti dei due fratelli. L'allusione alla mitica coppia fraterna del mito e la coincidenza con il rapporto di fraternità che lega il difensore tebano di questa porta con il precedente – Attore a Iperbio – crea un gioco di riferimenti incrociati a coppie di fratelli uniti, solidali tra loro: un gioco di allusioni che appare significativo nel processo in atto di approssimazione allo scontro fratricida.

Partenopeo è figlio di Atalanta, la casta seguace di Artemide. «Figlio di madre selvatica» (v. **532**: è l'unico caso di citazione di una genealogia matrilineare) è egli stesso creatura selvatica, dotata di una fisicità prorompente ed elementare. La descrizione delle fattezze fisiche di Partenopeo è densa di metafore naturali e vegetali: il volto come virgulto (βλάστημα, v. **533**); la peluria sulle guance come muffa vegetale (ἴουλος, v. **534**); l'età fiorente (Ὥρας φυούσης, v. **535**); i peli della barba fitti come steli d'erba (ταρφὺς ἀντέλλουσα θρίξ, v. **535**). Partenopeo è figura liminare anche sotto altri aspetti: è mezzo-uomo/mezzo-ragazzo (ἀνδρόπαις ἀνήρ, v. **533**), non avendo ancora valicato il limite dell'adolescenza; è straniero in Argo, esule dall'Arcadia (secondo gli scoli a causa di un omicidio, come Tideo). È questo l'unico caso fra i Sette in cui venga succintamente raccontata una storia dell'aggressore: il percorso dalla nascita in Arcadia al suo *status* di «forestiero» in Argo: al v. **548** il termine μέτοικος non designa il preciso statuto sociale di «meteco» (lo stato del forestiero che condivide solo in parte i diritti politici, esercitando un'attività economica nella polis, ma restando escluso dai diritti di voto), ma indica la marginalità di Partenopeo: in cambio dell'ospitalità il «meteco» ripaga la città che lo ha accolto con questa impresa. Un elemento di ambiguità sta anche nel nome del guerriero, che allude all'innocenza della fanciulla, ma non corrisponde al suo animo feroce (v. **536**); così come inatteso è l'occhio di Gorgone che splende sul suo tenero volto (γοργὸν δ' ὄμμ', v. **537**).

A questi tratti contrastanti, ibridi, liminari sembra corrispondere l'emblema del suo scudo: la Sfinge, mostro composi-

to di caratteri di diversi esseri, uccello-leone-fanciulla. La descrizione dello scudo è ricca di finezze retoriche e di sottigliezze tecniche: i molti dettagli meccanici, il rimando ai chiodi che fissano l'effigie della Sfinge al fondo (vv. **539-40**), fanno pensare a un'applicazione mobile, atta a simulare un'animazione del mostro. L'immagine così direttamente connessa al mito tebano che compare sullo scudo di Partenopeo, il «guerriero-ragazzo», indica che lo scudo con la Sfinge è stato forgiato proprio per questa occasione e che la sfida di Tebe è la prima (e ultima) impresa del giovanissimo eroe.

L'emblema di Partenopeo rappresenta comunque, direttamente implicato nella storia mitica di Tebe, rispetto agli scudi precedenti, una provocazione molto più precisa contro la città: mentre gli scudi degli altri attaccanti portavano dei messaggi di ostilità generica, in questo caso è certo che la città oggetto dell'attacco emblematico è inequivocabilmente 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 Partenopeo, 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 *rhesis* 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 competenza esclusiva di Eteocle.

ATTORE (vv. 550-62)

La presentazione del quinto attaccante è più estesa delle precedenti (24 versi); la replica di Eteocle è invece, proporzionalmente, la più breve (13 versi).

Eteocle inizia il suo intervento con un'imprecazione che si ricollega puntualmente al discorso del Messaggero: la desiderativa iniziale in antifrasi all'invocazione finale del Messaggero, che si era augurato che le minacce nemiche «non andassero a segno» (v. **550=549**); la ripresa e il ribaltamento del «vanto» nemico (v. **551=537**). Un'imprecazione dunque tutta costruita come una cantilena – il v. **552** è studiatamente articolato su una catena di tropi retorici – mirante a costringere, per litania verbale, gli dèi alla realizzazione della supplica.

In questo caso Eteocle salta la parte del discorso che finora aveva dedicato alla neutralizzazione dell'emblema nemico: la Sfinge viene nominata solo per perifrasi (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 «un guerriero senza spavalderia» (v. **554**) com'era Megareo, il cui unico vanto era la forza fisica (v. 473); è nemico delle parole a vuoto (v. **556**), un'avversione condivisa con Melanippo e con Polifonte (vv. 410, 447). Di Attore viene anche sottolineato un legame di parentela che salda un vincolo interno fra i difensori: è «fratello del precedente» (v. **555**).

Le caratteristiche che Eteocle attribuisce ad Attore non sono dunque affatto peculiari, né diverse da quelle degli altri difensori: diverso è invece l'atteggiamento di Eteocle che in questo caso delega la difesa della quinta porta a un generico campionario di virtù tebane. Con l'aggravarsi e il concretizzarsi della minaccia nemica, nella personalità molto marcata e realistica di Partenopeo, la difesa di Eteocle pare indebolirsi: presentando Attore viene meno la sicurezza ostentata nei confronti precedenti (e in particolare nel quarto) ed Eteocle ripiega sulle concrete virtù del difensore, si ripara dietro la qualità del guerriero, ritraendosi sempre più dal suo ruolo attivo nel confronto.

La confusione del limite di definizione che Partenopeo porta iscritta nel suo nome, nel suo aspetto fisico, nel suo statuto di forestiero e – mediante l'ibrida, mostruosa Sfinge – sul suo scudo mette in pericolo la forma della città: Eteocle, sbarrando la quinta porta con la forza delle virtù di Attore, rinuncia a ogni difesa che non sia quella della riattestazione del limite che divide il «dentro» dal «fuori» (i due avverbi sono giustapposti al v. **560**: ἔξωθεν εἴσω) e tenta di garantire un ordine diviso. E ancora per questa volta ci riesce. Ma nell'estrema definizione del limite invalicabile tra il «dentro» e il «fuori» le parole del governante suonano a loro volta ambigue: pericolosamente incerte.

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, molto reali e inquietanti, di Partenopeo.

SESTO DUELLO: ANFIARAO/LASTENE (vv. 568-630)

ANFIARAO (vv. 568-96)

Il sesto duello riassume e in qualche modo conclude, con la

presentazione di Anfiarao, tutti gli elementi disseminati nei precedenti duelli e specialmente tutti gli elementi costitutivi del complesso linguaggio dell'identità e dell'alterità.

Il veggente Anfiarao, l'«ottimo profeta» (v. **569**), è schierato alla porta Omoloide o «della Concordia» (secondo alcune fonti il nome di una figlia di Niobe, secondo altre un epiteto di Atena). La sua presentazione è costruita sullo schema di quella del primo campione «argivo», Tideo, ma le analogie sono soltanto superficiali e proprio il confronto accentua il baratro che separa la figura di Tideo da quella di Anfiarao: in mezzo – tra Tideo e Anfiarao – sta tutto il percorso, drammaturgico, tematico e simbolico, compiuto dalla prima porta alla sesta.

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, 244-7). Il riferimento mitico è a Erifile, sposa di Anfiarao, che, corrotta dai preziosi monili che le aveva donato Polinice, indusse Anfiarao a partecipare alla spedizione contro cui l'indovino aveva tentato di opporsi in ogni modo, prevedendone l'esito disastroso (Apollodoro, III, 6, 2 sgg.); 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*, 837-41). Per scampare all'arruolamento, Anfiarao, secondo alcune fonti, sarebbe ricorso anche a un travestimento femminile, come Achille a Sciro. Il testo della presentazione del sesto guerriero è intriso di allusioni all'antefatto mitico del dramma e forse contiene anche riferimenti alle prime due tragedie perdute della trilogia. Le ultime parole di Anfiarao – il quale afferma di sapere che «la terra berrà il suo sangue» (vv. **587-8**) – sembrano un richiamo diretto alla sua morte, così come viene raccontata nel mito: per volere di Zeus l'indovino verrà inghiottito con il suo carro dalla terra (cfr. Euripide, *Supplici*, 500-2, 925-7) e resterà «vivo» nell'Ade. Perciò ancora in epoca storica, a Eleusi, i Greci onoravano sei monumenti funerari dei capi argivi, mancando quello di Anfiarao.

Gli altri sei sfidanti – tutti, compreso il prossimo, 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. Eschilo forse gioca con l'etimologia del nome «Anfiarao», conferendogli il senso di uomo «dalla duplice maledizione»: il profeta infatti maledice prima i due responsabili della spedizione, e poi attiva un doppio esercizio paretimologico sul nome di Polinice (vv. **577-8**).

Il primo attacco verbale di Anfiarao – riportato dal Messaggero in forma di discorso indiretto – è rivolto contro Tideo e può essere considerato una risposta agli insulti scagliati da Tideo contro l'indovino (vv. 382 sgg.). La catena di invettive è formulata in avvicinamento progressivo alla situazione attuale del dramma (vv. **572-5**): a partire dai delitti di Tideo a Calidone, con probabile riferimento all'assassinio del fratello; passando per la sua sciagurata attività di mestatore e di «maestro di disastri» ad Argo, di provocatore di Erinni e di ministro di stragi; e finalmente, in relazione alla situazione attuale, Anfiarao attribuisce a Tideo la responsabilità della decisione di Adrasto di attaccare Tebe.

La seconda parte dell'imprecazione di Anfiarao – riferita dal Messaggero 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 (vv. **576-8**) evidenzia, con enfasi particolare, la menzione del nome dell'altro figlio di Edipo. In questo punto tanto importante e delicato, il testo è compromesso in due luoghi, evidentemente per la presenza del complesso gioco enigmistico sul nome. Il senso generale 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 νεῖκος πολύ «molta contesa»; inoltre – e a questo livello di trasformazione interviene la seconda corruttela – forse raddoppia il finale e ottiene una sorta di perifrasi superlativa: νεῖκος πολὺ πολύ. In questo caso il senso complessivo del verso **578** sarebbe «divide il suo nome a metà e raddoppiando il secondo elemento, enfatizza il senso di "contesa"». Al di là delle incertezze testuali resta sicuro il gioco di reinterpretazione etimologica: questo dato richiama ancora una volta il tema dell'*eponymia*: la corrispondenza, perfetta (come nel caso di Polinice) o imperfetta (come nel caso di Partenopeo) che uomini e dèi intrattengono con l'etimo dei loro nomi. Una delle accuse che Anfiarao rivolge a Polinice è quella di voler disseccare la «fonte materna» (v. **584**): una locuzione polisemica che, come già notano gli scoli antichi, designa

sia le acque tebane di Dirce e dell'Ismeno (a cui il coro fa riferimento, ad esempio al v. 307), sia anche il ventre di Giocasta, fonte materna che finirà disseccata dei suoi frutti per la morte di Eteocle e Polinice.

Due particolari nella descrizione del Messaggero 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 di cui si senta in scena la voce, evocata con il discorso diretto ai vv. **580-9**) corrisponde il vuoto dello scudo, il silenzio dei segni.

La repulsione del «giusto» Anfiarao per la superficie vana dell'apparenza viene siglata con una formula di stile epigrammatico (v. **592**).

Le battute conclusive del Messaggero (vv. **593-6**) segnano una ripresa metaforica del motivo della terra, già rievocato dallo stesso Anfiarao (relativamente a Polinice, vv. **584-5**; e con riferimento alla sua propria morte, vv. **587-8**): alla superficie dell'apparenza vengono contrapposti i «solchi profondi della mente» da cui l'indovino trae i frutti della sua sapienza (vv. **593-4**).

L'ultimo aggettivo di cui il Messaggero fregia Anfiarao è δεινός (v. **596**), un termine che indica il tremendo, il formidabile che ha a che fare con il divino. La relazione che Anfiarao intrattiene con gli dèi passa per la sua arte divinatoria; Anfiarao è dunque «tremendo» per il dono divino che gli consente di trarre dalle profondità della mente la conoscenza del passato, del presente e anche del futuro mitico – riguardo a Tideo, a Polinice, a se stesso.

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», lo schema viene meno perché Anfiarao non è portatore di nessun carattere che lo indichi, 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, conosce perfettamente.

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 viene delegata via via all'emblema (alla IV porta), alla virtù del difensore (alla V), ora (alla VI) alle parole del nemico, di cui l'antagonista tebano – Lastene – eticamente non è che un pallido doppio. Alla sesta porta dunque i caratteri di ostilità ontologica del nemico sfumano ed Eteocle si trova costretto a retrocedere ancora dal ruolo che aveva svolto negli scontri precedenti: egli si ritira al punto di affidarsi addirittura alle parole del nemico, di Anfiarao. È venuta meno, poco alla volta, impercettibilmente, per slittamenti progressivi nella replicazione del modulo-base, la relazione necessaria tra la città – la sua strategia difensiva, i suoi difensori – ed Eteocle. Si prepara così la scissione tra la storia personale di Eteocle (che avrà un esito disastroso per la stirpe di Edipo) e la storia dell'attacco dei Sette (che avrà un esito vittorioso per la città).

LASTENE (vv. 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 Messaggero ciò che più avrebbe dovuto interessarlo: ovvero l'imprecazione di Anfiarao contro Tideo, e soprattutto l'attacco contro Polinice.

Infatti, nonostante il nome del fratello venga pronunciato in questa occasione per la prima volta e per bocca di Anfiarao, 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 città: per il momento, Eteocle lascia cadere l'opportunità dialettica di affondare l'attacco 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. **600-1**); la seconda metafora è tratta dall'ambito nautico (vv. **602-4**); la terza immagine è più immediatamente politica (vv. **605-8**). Nel passaggio attraverso i tre sistemi metaforici assistiamo a un avvicinamento progressivo alla città: dal piano simbolico della «messe di morte», passando per l'immagine della nave, fino ad arrivare alla comunità politica, in cui vive, fra cittadini ingiusti, un solo giusto.

Dopo questo commento generale sulla fortuna che mescola il destino dell'innocente a quello del colpevole, a Eteocle resta da dire ben poco. Il governante si trova in questa replica dialetticamente spiazzato, esautorato di ogni parola: per lui ha già parlato Anfiarao, il nemico. Eteocle può solo ripetere ed enfa-

tizzare, come fa, l'elogio delle virtù dell'avversario: ai vv. **609-11** il grappolo di apposizioni encomiastiche al nome del «figlio di Oicleo» è una catena continua di aggettivi positivi, che finiscono per colmare, in efficacissima asindesi, un intero verso (v. **610**: un caso unico nei drammi eschilei pervenuti).

I vv. **618-9** chiudono la replica, ben poco antagonistica, di Eteocle con un rimando alla veridicità del verbo apollineo che ispira la sapienza di Anfiarao e con una sentenza più generale relativa al fatto che Apollo «ama tacere o dire ciò che è opportuno». Λέγειν τὰ καίρια, «dire parole opportune»: al dio della sapienza, al dio del logos, si addice lo stesso stile che pertiene al governante della città, secondo la formula riportata nel primo verso della tragedia.

La presentazione dell'antagonista Lastene (vv. **620-5**) è piatta e ampiamente scontata: una ripresa delle qualità, e dei tropi retorici, già sfruttati nelle presentazioni dei precedenti campioni. L'antitesi di valori tra 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 sorprendentemente 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**) contro cui Eteocle inveisce, riferendosi al destino di Anfiarao, verrà rievocato nel compianto corale dopo l'annuncio della morte dei due fratelli (v. 838); 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; i frutti delle profezie del Lossia, che Eteocle evoca in riferimento alla sorte dei Sette (v. **618**), riguarderanno d'ora in avanti il destino della stirpe labdacide e quindi di Eteocle.

Inizia a sgretolarsi anche l'immagine della nave-città, guidata dal suo re-timoniere: già il Messaggero aveva rilanciato la metafora della nave, raccomandando a Eteocle di trovare bravi «rematori» contro i nemici (v. **595**). Ma la nave ora presta la sua figura al veicolo di una ciurma violenta e insubordinata, destinato ad affondare (vv. **602-4**), e da questo punto in avanti l'orizzonte metaforico 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 (così nel corale, vv. 768-71).

Irto di pericoli è il percorso retorico che Eteocle stesso va costruendo parola dopo parola. Prevede per il ritorno dei nemici «un lungo corteo» (v. **613**) e intende sarcasticamente non il corteo trionfale ma una processione funebre; ma nel finale del dramma non sarà in scena il funerale dei nemici, ma quello dei due fratelli, scortati dal coro alla tomba (vv. 858-60). Eteocle mette in dubbio che Anfiarao vorrà accettare uno scontro che sa perduto (vv. **615-7**); ma questo sarà l'argomento che il coro userà per dissuadere Eteocle stesso dal duello fratricida (vv. 698-9), ed egli a sua volta risponderà esattamente come Anfiarao, riaffermando l'etica eroica che preferisce la gloria a una morte ingloriosa (cfr. vv. 589, **683-5**, **704**). Il difensore Lastene viene presentato come una sorta di "portinaio-buttafuori" che respinge gli ospiti indesiderati (v. **621**); ma il rarissimo aggettivo ἐχθρόξενος (a quanto pare coniato da Eschilo, come contrario del positivo, e più comune φιλόξενος) ricorre proprio in questa *rhesis*, solo qualche verso più sopra, come attributo negativo dei cittadini malvagi che vengono meno alle più elementari leggi di convivenza civile e di ospitalità (v. **606**); un'ambiguità ricercata che contribuisce ancora allo scavalcamento della barriera dell'antitesi cittadini/nemici, che, nella coppia Anfiarao/Lastene, rivela tutta la sua fragilità. E infine, la sentenza gnomica che conclude il sesto intervento di Eteocle, a proposito dei doni concessi dagli dèi (v. **625**), verrà parafrasata dallo stesso Eteocle nell'ultima sua battuta nel dramma, prima di uscire definitivamente di scena, allora con un senso ribaltato in amaro autosarcasmo: nessuno può sfuggire al «dono di sciagure» degli dèi (v. **719**).

SETTIMO DUELLO: POLINICE/ETEOCLE (vv. 631-82)

POLINICE (vv. 631-52)

Dal punto di vista dell'organizzazione formale, sia l'intervento del Messaggero sia quello di Eteocle sembrano seguire lo schema dei precedenti: ma si tratta di analogie superficiali in quanto il settimo scontro è evento eccezionale e, come tale, è strutturato anche drammaturgicamente in modo del tutto diverso dagli altri.

L'ultima porta viene indicata come «Porta Settima» (anche Euripide menziona una «Porta Settima» e vi colloca la posta-

zione del capo dell'esercito argivo, Adrasto: *Fenicie*, 1134). Come si è visto, non tutte le porte di Tebe hanno un vero e proprio nome collegato a un'eziologia mitica: ad esempio la quinta porta – la porta di Borea – è semplicemente una porta di Settentrione; allo stesso modo anche l'ultima porta viene designata con una locuzione che ne indica soltanto la posizione fra le sette. Su questa porta, per altro, come spiegherà il Messaggero, al momento dell'annuncio del doppio fratricidio, domina Apollo, Signore del Sette (v. 800): quindi la porta non è soltanto la settima porta, ma anche, in senso simbolicamente più pregnante, la «Porta del Sette».

Nella presentazione di Polinice troviamo già molti caratteri del repertorio etico dei Sette: gesti, minacce, atteggiamenti che il Messaggero riferisce, non sono che una ripetizione ampliata del ritratto che si ricava indirettamente dalle imprecazioni di Anfiarao (vv. **580 sgg.**). Mentre Capaneo e Partenopeo minacciavano la città (vv. **426**, **549**), Polinice la maledice (v. **633**). Ad Ara, la Maledizione, 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 scalare le mura della città, come prometteva Eteoclo (vv. **466 sgg.**), ma intonare dall'alto delle mura il peana della vittoria (v. **635**): il termine ἐπεξιακχάσας, coniato da Eschilo sul grido dei seguaci di Dioniso – Ἴακχε –, riprende il tema dell'invasamento dionisiaco di Ippomedonte (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*, 1306-7). Obiettivo di Polinice nel dramma eschileo è esclusivamente condividere, vivo o morto, il destino di Eteocle.

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. L'immagine esibita non è più, com'era la luna di Tideo, strettamente simbolica, e neppure genericamente ostile, come gli aggressivi guerrieri di Capaneo e di Eteoclo; non è neppure ascrivibile al repertorio mitologico come elemento di un sapere comune chiaro per tutti, come avviene per il Tifone di Ippomedonte e la Sfinge di Partenopeo. Lo scudo di Polinice porta un'allegoria per cui non è necessario alcuno sforzo di decifrazione: Dike è – o dice di essere – la Giustizia; l'uomo in armi è il ritratto di Polinice. Non più il guerriero e il suo doppio (come nel caso di Eteoclo): il guerriero è uno solo, la città è Tebe, la scena è una raffigurazione in presa diretta di ciò che, secondo Polinice, sta attualmente accadendo.

Lo scudo dell'eroe è «nuovo» (v. **642**). 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 nella battaglia), il cui emblema è generico e polivalente, interpretato in relazione alla situazione specifica dal Messaggero e poi, soprattutto, da Eteocle (una parziale 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, propriamente per l'occasione, utilizzabile solo per questo scontro.

Ritorna nell'ultima battuta del Messaggero (v. **652**) – l'ultimo momento in cui resiste ancora un brandello di 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, abdicherà.

ETEOCLE (vv. 653-76)

La reazione di Eteocle all'annuncio del Messaggero è di sorpresa (espressa dalle esclamative ai vv. **653-5**). Se infatti Eteocle non può verosimilmente ignorare la presenza di Polinice nello schieramento argivo (per altro confermata dall'invettiva di Anfiarao, vv. **576 sgg.**), tuttavia pare apprendere solo ora che alla porta Settima è schierato il fratello; e avendo già preventivamente deciso di schierare se stesso al settimo posto (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 per gli spettatori della tragedia, che ben conoscevano la saga tebana, ma che potevano anche attendersi una dilazione del duello fratricida: se l'esito fatale del duello tra 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 con tutta probabilità un'invenzione eschilea, forse ancora suggestionata da una strategia bellica arcaica, in cui la battaglia,

come nel duello archetipico tra Ettore e Achille, alle Porte Scee, si risolve in singolari tenzoni. L'impostazione eschilea della battaglia in sette duelli non avrà in verità alcuna fortuna, neppure nei rifacimenti euripidei.

Da questo punto del dramma in avanti, Eteocle muta bruscamente atteggiamento: dopo aver più volte, ossessivamente, ricordato che le buone fortune dei mortali – e in particolare il successo della città – dipendono dagli dèi (vv. **23**, **35**, **76**, **217**, **266**, **274**, **550**, **562**, e soprattutto nell'ultima battuta prima di questa, v. **625**), ricorda ora subito (v. **653**) l'odio profondo che gli dèi nutrono contro la stirpe di Edipo.

L'avversione che Eteocle aveva dimostrato nel primo episodio contro le manifestazioni esteriori del dolore viene ora ripresa: chi ora deve trattenersi, controllare lo sfogo di pianti e lamenti, non sono le fanciulle del coro ma il re stesso (vv. **656-7**). Viene evocata in scena Ara, la Maledizione di Edipo: chiamata in causa all'inizio del dramma per voce di Eteocle (v. **70**), e poi per voce dell'imprecante Polinice (v. **633**), 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» (vv. **203**, **372**), sarà da questo punto in avanti insieme a Erinni il nome proprio che ricorre più frequente nel testo.

Per il nome del fratello (v. **658**) Eteocle ripropone il gioco etimologico già annunciato da Anfiarao (vv. **576 sgg.**): la chiave è ancora l'*eponymia*, la relazione che viene instaurata tra nome ed ethos del nominato.

Una progressione verso il vincolo fraterno, che è il cuore tematico del dramma, è segnata dalla ricapitolazione della vita di Polinice, nelle diverse fasi di età (vv. **664-6**), 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**, che è buio e tenebra, matrice di morte anziché di vita), la condanna all'esilio, e questo tempo ultimo in cui la maledizione si compie.

Nodo centrale della replica è l'attacco all'immagine di Dike sullo scudo del fratello. La Giustizia non può stare al fianco di chi aggredisce la terra: era già stato detto da Anfiarao (vv. **584 sgg.**), lo ribadisce ora Eteocle in un modo violento, che rasenta l'empietà. Eteocle infatti insinua che solo una Dike «pseudonima», una Dike che porti ingiustamente il nome di Giustizia, potrebbe stare al fianco di un uomo così temerario (vv. **670-1**). L'ipotesi di una Dike ingiusta (e quindi falsa) viene presentata come inverosimile, un espediente retorico estremo di conferma, per assurdo, della certezza dell'assunto, ma contiene in sé un'idea eversiva: 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*) entra 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». Entra pericolosamente in crisi non solo lo schermo retorico attivato da Eteocle per difendere la città, ma anche la fiducia fin qui professata nella verità dei segni.

Dopo aver sostenuto dunque che Dike non può essere dalla parte di Polinice (a meno che non tradisca il suo nome), Eteocle non prova neppure, come pur ci si potrebbe attendere, ad affermare che Dike stia dalla sua parte: il segno di Dike è l'unico fra i molti esibiti dai Sette che Eteocle non può neutralizzare, ma che non può nemmeno portare dalla sua parte (proprio su questo tema – lo schieramento di Dike e le «ragioni» di Eteocle e di Polinice – si eserciterà la fantasia drammaturgica di Euripide nelle *Fenicie*). Dike certamente «non può stare» dalla parte di Polinice (l'assunto è affermato nettamente anche per bocca profetica di Anfiarao), ma con ciò non è detto che Dike stia dalla parte di Eteocle. Giustizia non sta né da una parte né dall'altra: nella tragedia esiste solo – come aveva detto Eteocle schierando lo sparto Melanippo – la Δίκη δ' ὁμαίμων (v. **415**) la Giustizia della consanguineità, e questa giustizia non è spartibile. Giusto, «più che giusto» (ἐνδικώτερος, comparativo iperfrastico, 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.

In una strutturazione sintattica molto studiata, tre poliptoti giustapposti prefigurano lo scontro tra i re-fratelli-nemici (vv. **674-5**): dal confronto paritetico tra gli statuti politici (ἄρχοντὶ τ' ἄρχων); al rancore personale (ἐχθρὸς ξὺν ἐχθρῶι); passando al centro della proposizione per il cuore del problema: la parentela (κασιγνήτωι κάσις). Il verbo στήσομαι, «starò ritto», isolato alla fine dei tre poliptoti, ricorda – per enfasi di posizione sintattica e per intensità di senso – l'ἕστεκα, il portamento

orgogliosamente eretto di Clitemnestra davanti al suo gesto assassino (*Agamennone*, 1379). Lo scontro tra Eteocle e Polinice si consuma retoricamente in queste figure – principe, nemico, congiunto – che rappresentano icasticamente la postura speculare dei fratelli duellanti.

Dopo l'acme del fortissimo στήσομαι, l'intervento si conclude con l'incitazione di Eteocle a un servo perché gli venga portata l'armatura: si prepara la verifica del duello settimo e finale.

LA SIGLA DEL CORO

A conferma dell'eccezionalità del settimo scontro, 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, vv. **677-82**).

Dopo l'annuncio del duello fatale, salta la concordia strategica fra Eteocle e il coro, che aveva caratterizzato il registro del dialogo nel corso di tutto il commo degli scudi e che si era formalizzata nelle strofette liriche a sigla di ogni duello. Il coro ora, e più che mai in questa tragedia, rappresenta il sentire della città: e fra i pensieri e gli obiettivi della città e le decisioni di Eteocle comincia ad aprirsi un divario molto più profondo, un conflitto più insanabile rispetto alla discordia emotiva (e solo conseguentemente tattica) del primo episodio.

Il coro apostrofa ancora Eteocle come «figlio di Edipo» (v. **677**), rievocando la maledizione della stirpe. I ruoli sono rovesciati: se finora era stato sempre Eteocle a riaffermare il limite di distinzione fra ciò che sta «fuori» e ciò che sta «dentro» alla città (tra nemici e difensori), ora sono le fanciulle che accusano Eteocle di confondere, di lasciarsi andare ai sentimenti d'ira e di rabbia e diventare «uguale» al fratello che sta fuori (ὀργὴν ὅμοιος, v. **678**).

Polinice viene evocato mediante una perifrasi, «colui che ha un nome che male risuona», che riprende il gioco etimologico inaugurato da Anfiarao e citato da Eteocle (v. **678**). Il coro oppone al sangue purificabile, eppure già eccessivo (v. **679**) della battaglia tra Argivi e Cadmei, il sangue dei due eroi consanguinei: ἀνδροῖν δ' ὁμαίμοιν, v. **681**, è il primo di una lunga serie di duali che collegherà grammaticalmente, nella parte finale del dramma, il destino dei figli di Edipo.

Commo: Eteocle, coro (vv. 683-719)

Continua lo scambio dialogico avviato alla fine della presentazione dell'ultima coppia di duellanti.

Lo scambio dialogico tra Eteocle e la Corifea prende prima la forma di un amebeo in cui a triplette di versi parlati (in trimetri giambici) dell'attore si alternano due coppie di strofi liriche del coro (vv. **683-711**); quindi l'interlocuzione ritorna tutta al parlato, ed Eteocle intrattiene l'ultimo dialogo con la Corifea in forma di battute sticomitiche (vv. **712-9**).

Le quattro strofette corali del commo sono costruite su uno schema metrico-ritmico quasi identico di strofe in strofe: il ritmo-guida di questi corali è un docmio del tipo – ⏑ – ⏑ – ⏑ che si ripete, con due sole minime variazioni, nelle due coppie strofiche: per quattro volte nella prima, per sei volte nella seconda. Le clausole delle quattro strofi seguono il ritmo – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (aristofanio), che morfologicamente riprende il tempo ritmico docmiaco del modulo-base, prolungato nel finale dall'aggiunta di una sillaba lunga (con un effetto di allentamento nel finale). Una scrittura metrica molto composta dunque, quasi ossessiva nella ripetizione della stessa unità ritmica.

L'affanno e l'agitazione delle fanciulle del coro si esprimono quindi non più nel disordine metrico-ritmico (come ad esempio all'inizio della parodo), ma nell'insistenza di un ritmo-litania, angosciante proprio per la sua ripetitività, eppure rotto all'interno dalla quasi assoluta negligenza delle dieresi.

Il commo chiude la grande scena degli scudi, completandone la cornice in due ordini di strutture simmetriche: se infatti risulta ben riconoscibile una simmetria compositiva tra lo stasimo che precede questo episodio e quello che a esso segue (vv. 287 sgg., 720 sgg.), un'ulteriore rispondenza si può rilevare tra il commo epirrematico del primo episodio e questo che sta a chiusura dell'episodio centrale.

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

vv. 203-86 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. 720-91 stasimo corale.

L'analisi delle strutture raffigura dunque una chiara ricerca di simmetria compositiva: le posizioni drammatiche del coro e di Eteocle nei due brani epirrematici sono però, in certo qual modo, rovesciate.

Prima infatti era Eteocle a cercare di ricondurre gli eccessi del coro a una forma politicamente compatibile 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 (ὀργήν, v. **678**), passionale (ἔρωτος, v. **688**; ἵμερος, v. **692**), demonico (Ἐρινύς, v. **700**; δαίμων, v. **705**).

Il ribaltamento dei ruoli corrisponde alla dinamica dello sviluppo drammatico: dal momento in cui ha realizzato che dovrà scontrarsi con il fratello, Eteocle ha abdicato alla sua funzione regale per affondare nelle radici della sua casata e iscrivere, senza più alcuna reticenza, la fine della sua storia nella catena di maledizioni che perseguitano la stirpe di Laio.

ONORE-DISONORE

In contrapposizione alla bruttura della viltà e del disonore, a tutto quanto è κακῶν... καἰσχρῶν (v. **685**), Eteocle si appella al più pregiato fra i valori eroici, la gloria. Nel termine εὐκλεία, (e poi anche nella forma verbale κεκλήσηι, vv. **698-9**) risuona la radice del κλέος, contenuta anche nel nome di Ἐτεοκλής: forse, Eteocle da qui avvia un gioco etimologico fra il suo nome e quello della gloria, che verrà ripreso nel finale dal coro (vv. 829-30).

Contro l'etica eroica dell'onore e della gloria, le fanciulle affermano la necessità politica della vittoria, sia pure una vittoria «vile, senza onore» (v. **716**). Ormai il divario fra il figlio di Edipo e la città è netto: anche l'allusione agli dèi, invocati dal coro come i destinatari di un possibile sacrificio apotropaico (v. **701**), diventa nella replica di Eteocle una rassegnata constatazione di abbandono che lo spinge ancor più a ripiegare nelle volute del suo destino (vv. **702-4**). Ora nettamente il coro esprime le ragioni della città, mentre Eteocle difende le ragioni tutte individuali del guerriero, dell'oplita (v. **717**). La maledizione della stirpe ha attivato un meccanismo involutivo irreversibile ed Eteocle desiste dall'impegno di difesa della città, abbandonandosi all'istinto del sangue: dal ruolo di governante si ritira nella figura arcaica, recessiva, dell'eroe.

LA PASSIONE DELL'ORIGINE

Il coro contesta lo schema di valori eroici che Eteocle propugna: non il desiderio di gloria, di buon nome, ma Ate, la dea dell'errore, lo trascina (v. **687**) e un impulso sciagurato, un «eros cattivo», lo spinge (v. **688**). E ad Ate e al «cattivo eros» si unisce ἵμερος, il nome del desiderio lancinante, il morso della passione (vv. **692-3**).

Eteocle è posseduto da un desiderio di «versare sangue», che va contro Themis, la legge divina che sta a fondamento delle relazioni parentali (οὐ θεμιστοῦ, v. **694**); è animato da una passione fratricida che presto si riconoscerà nel nome di Erinni.

Istinti, potenze demoniche spingono Eteocle allo scontro, rendendolo sempre più simile ai guerrieri in preda al furore alle porte della città: l'aggettivo «smanioso di lancia», per ipallage concordato con Ate, ma riferito a Eteocle (δορίμαργος ἄτα, v. **687**, ricorda il Tideo «smanioso di combattere» (μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος, v. 380); e ancora a Tideo si assimila Eteocle nella volontà di affrontare la morte, senza blandirla (σαίνοιμεν... μόρον, v. **704**; cfr. v. 383). Preda della maledizione della stirpe, della sua passione dell'origine, Eteocle va sempre più confondendosi e assomigliando al nemico.

ARA-MALEDIZIONE

La prima menzione di Ara, in connessione con Erinni, è nel prologo, invocata da Eteocle nella preghiera apotropaica (v. 70); l'eco di Ara ritorna nelle imprecazioni di Polinice contro la città (v. 633); infine le Maledizioni del padre che vengono a compimento sono evocate da Eteocle, quando si rende conto dell'inevitabile duello fratricida (v. 655), con esplicita e piena consapevolezza del portato di annientamento e distruzione implicito nel nome di Ara.

Ora, Eteocle presenta la Maledizione, vividamente personificata, come un dèmone che sempre gli siede accanto (vv. **695-7**); gli «occhi secchi, senza lacrime» sono da riferire allo sguardo impietoso del dèmone, ma anche al cieco Edipo (la sequenza accecamento-maledizione è confermata anche nello stasimo seguente ai vv. 782-90): s'insinua un'implicita identificazione tra il dèmone Ara ed Edipo.

Il coro traduce immediatamente nel nome di Erinni l'Ara evocata da Eteocle (v. **700**): «Arai» è infatti un altro nome delle Erinni («Noi siamo le funeste figlie della Notte: Maledizioni è

il nostro nome quando stiamo sotto terra», *Eumenidi*, 417 sgg.). Mentre Ara è però una voce, Erinni è di quella voce la materializzazione, è Ara provocata all'esistenza: come le anime dell'Ade nella *nekyia* omerica, Erinni prende corpo solo se è nutrita di sangue, sangue «uguale», parentale.

I FLUTTI DEL MARE

Ritorna l'immagine del mare (vv. **689-91**): ora Eteocle è in balia del soffio demonico che sconvolge in tempesta la distesa del mare; le onde su cui è sospinto sono quelle di Cocito, il fiume del Tartaro, e quindi la meta è l'Ade.

Su queste onde maledette, Eteocle, figlio di Edipo, non ha più alcuna possibilità di governo, ma può soltanto farsi trasportare, assecondando la rotta del suo destino.

Il dio che soffia sul vento, indicato dapprima genericamente (θεός, v. **689**), viene chiamato finalmente per nome, con «Febo», uno dei nomi di Apollo (v. **691**): con questa menzione 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 – ricorderà il coro nello stasimo seguente – è il primo responsabile della catena di errori e di colpe che ha attirato sulla stirpe l'ira del dio.

A sigillo del commo, ancora una metafora marina: l'animo di Eteocle «ribolle» come il mare sconvolto dal vento di tempesta (v. **708**); Eteocle subito rilancia la metafora, riferendola a sua volta alle «tracimanti» imprecazioni di Edipo (v. **709**).

I SOGNI DEL RE

Eteocle fa un accenno a fantasmi onirici premonitori che tormentavano le sue notti (vv. **710-1**).

Come il sogno della Regina nei *Persiani* e quello di Clitemnestra nelle *Coefore*, nei drammi eschilei l'incubo regale è sempre premonizione certa di verità: anche in questo caso si realizza puntualmente la visione della spartizione dei beni paterni. Le immagini dell'incubo verranno riprese nello stasimo seguente (vv. 727 sgg.) e poi nell'esodo (vv. 941 sgg.): l'elusiva brevità di questo accenno al sogno e le ampie riprese nei corali fanno però pensare che l'incubo allegorico, di cui solo ora viene compreso il significato, fosse già stato anticipato nelle sezioni precedenti della trilogia di cui i *Sette* costituisce l'epilogo.

RICONVERSIONE AL DESTINO DELLA STIRPE

Nel momento in cui la correlazione del dialogo dovrebbe farsi più serrata, anche grazie al ricorso alla forma sticomitica (vv. **712-9**), si apre il divario nella comunicazione tra Eteocle e la Corifea. Si ripete la situazione del dialogo ai vv. 245-63, ma i ruoli sono ribaltati: se prima era Eteocle che cercava di agganciare l'attenzione della Corifea, incalzandola, ora è la Corifea che con le sue raccomandazioni preme, anche sintatticamente, Eteocle che di battuta in battuta sfugge al confronto. Sordo al dialogo, Eteocle non fa che ribadire le sue ragioni, riaffermando la sua decisione irrevocabile, «immodificabile dalle parole» (v. **715**).

Nelle ultime battute dell'episodio ritornano, nella forma più secca della sticomitia obbligata dal botta e risposta, i temi e le immagini del commo precedente: il richiamo alla settima porta fatale (v. **714**); l'immagine della lama «affilata, che non si smussa» (τεθηγμένον... οὐκ ἀπαμβλυνεῖς, v. **715**). Torna anche la metafora della «messe di sangue» (v. **718**, già annunciata al v. 601), che ora diviene il raccolto di un sangue αὐτάδελφον, «intimamente fraterno»; la fortuna di questo aggettivo nel linguaggio tragico, specialmente in riferimento all'eccezionale vincolo di sangue che lega fra loro i figli di Edipo, culmina nel verso iniziale dell'*Antigone* di Sofocle, in cui Antigone si rivolge alla sorella Ismene, facendo riferimento al suo volto, «così simile, sorella, così simile al mio» (ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα).

Nella battuta conclusiva di Eteocle si coglie un tono amaramente sarcastico (v. **719**): il senso della sentenza è aggravato dal confronto con la clausola del sesto duello quando Eteocle, ancora ottimisticamente speranzoso, affermava che la «fortuna è un dono che gli dèi fanno ai mortali» (v. 625). Ora, si rivela che i "doni" degli dèi consistono solo in «disgrazie» (la medesima idea di «doni cattivi» degli dèi, con analogo tono sarcastico, in *Persiani*, 293-4).

A conclusione della sticomitia Eteocle rompe gli indugi e compie l'atto che, poco prima, l'intervento accorato del coro aveva intralciato (v. 677): finalmente esce di scena e va incontro al suo destino.

Stasimo (vv. 720-91)

Rimasto nuovamente solo nell'orchestra, il coro canta la lirica tematicamente più importante del dramma: la connessione tra il duello dei figli di Edipo e la predizione-Maledizione 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 coppia strofica (vv. **720-33**) è ritmicamente costruita tutta sulla base del metro coriambico: il modulo ritmico – ⏑ ⏑ – si ripete in combinazioni multiple (dimetri e trimetri), pure o anaclastiche, e ritorna anche nella clausola. Nel brano si trova una sorta di indice tematico della lirica: Erinni, le Maledizioni di Edipo, lo scontro fra i figli; in antistrofe, a sviluppo di questo ultimo tema, compare la minacciosa personificazione del Calibo (vv. **727 sgg.**): il ferro della lama, che «liquiderà» ai fratelli l'eredità del padre, corrisponde dunque ad Ara-Erinni, nel senso che è la materializzazione fisica della Maledizione e quindi l'agente scatenante della Furia. Da notare, sotto questo rispetto, la corrispondenza di postazione in strofe e antistrofe di Ἐρινύν, v. **723**, e di Σίδαρος, v. **730**: le due parole chiave della coppia si corrispondono anche metricamente, colmando la misura del baccheo ⏑ – – (metro che spesso in Eschilo, in osservanza della sua originaria valenza culturale, contiene il nome della divinità evocata).

Nella seconda coppia strofica (vv. **734-49**) il tema della paventata morte dei due eroi viene collegato all'oracolo di Apollo, trasgredito da Laio. Il passo ritmico si fa più serrato, seguendo l'alternanza binaria ⏑ –; la trama metrica è costruita su un'ossatura che ha per modulo base il digiambo ⏑ – ⏑ –, alternato al cretico, – ⏑ –, al coriambo – ⏑ ⏑ –, al baccheo ⏑ – –. I versi più variati dal punto di vista ritmico sono i vv. **735-6** nella strofe (corrispondenti ai vv. **743-4** nell'antistrofe), mossi dalla combinazione coriambo, cretico, baccheo, digiambo (– ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –). I versi così ritmicamente variegati esprimono l'angoscia del coro per i due crimini: ai vv. **735-6** la preconizzata morte per strazio reciproco dei fratelli, ai vv. **743-4** il ricordo della trasgressione di Laio. Manca eccezionalmente in questa coppia una formula che sigli nettamente la clausola metrico-ritmica: l'ultimo verso è infatti articolato sul ritmo cretico-digiambo, che non risulta nel contesto significativo di clausola, in quanto ripetuto molte volte nel corso dei due brevi brani; e ciò avviene in corrispondenza non casuale con il debordamento che fa slittare il fraseggio sintattico dalla seconda antistrofe alla terza strofe (vv. **749-50**).

Alla prima trasgressione di Laio, alla nascita di Edipo e alla sua fortuna è dedicata la terza coppia strofica (vv. **750-65**). La scrittura ritmica diventa più complessa e agitata, tanto che non si riconosce, in questa terza strofe, un'unità ritmica di base: al ritmo giambico del primo, del quarto e dell'ultimo verso, in cui si alternano baccheo+lecizio (v. **750=758**), itifallico (v. **753=761**), dimetro giambico nel secondo metron (v. **754=762**), e il bell'itifallico della clausola (v. **757=765**); si alternano i ritmi cadenzati dell'enoplio (v. **751=759**), del prosodiaco (v. **753=761**), e un lento ferecrateo (v. **756=764**).

Nella quarta coppia strofica – che ha al centro la colpa di Edipo (vv. **766-77**) – ritorna il ritmo base del giambo: la combinazione di dimetri giambici, cretici e bacchei, è interrotta solo negli ultimi due versi: i vv. **770=776** infatti sono modulati sul tempo lentissimo delle cinque lunghe – – – – –, le quali venendo a seguito di un dimetro giambico polibraco (v. **768=774**) producono un effetto ritmico tanto più contrastato, nel subitaneo passaggio dal tempo accelerato a quello rallentato. Il metro, interpretabile come docmio di forma molto rara, obbliga il ritmo a sostare, a passo greve, su un testo che nella strofe indica gli «uomini avidi», scaricati come zavorra dalla nave-città (ἀνδρῶν ἀλφεστᾶν, v. **770**); nell'antistrofe, sull'epiteto che sta a sostituire il nome della Sfinge «rapitrice di uomini» (τὰν ἁρπαξάνδραν, v. **776**). La clausola è una delle predilette da Eschilo: – ⏑ – – ⏑ – – (aristofanio che combina il coriambo con il baccheo).

Più agitato il ritmo dell'ultima coppia strofica (vv. **778-92**) che ricostruisce gli eventi cronologicamente precedenti e immediatamente collegati al dramma in atto: l'agitazione del coro si esprime nei tempi molto sostenuti dei polibrachi al v. **778=786** (la scoperta delle «infelici nozze»; lo sdegno che causa la maledizione) e al v. **772=789** (il doppio malanno compiuto; la menzione della «mano» che spartirà le sorti fra Eteocle e Polinice): tutti versi ritmicamente interpretabili come affannati docmi.

Nella clausola troviamo giustapposti i ritmi del coriambo e poi del cretico+baccheo (=itifallico): una sorta di sigla di chiusura che riassorbe tutti i ritmi utilizzati nelle clausole di questo corale.

La prima e l'ultima strofe si richiamano tematicamente, con l'evocazione iniziale di Erinni e Maledizioni (vv. **723-5**) che ritornano nel finale in ordine rovesciato (vv. **787-91**), per chiudere con l'approssimarsi del passo di Erinni.

ERINNI

La prima coppia strofica (vv. **720-36**, **727-33**) è costruita come un'articolata perifrasi che contiene al centro il nome del dèmone: Erinni viene definita «colei che non assomiglia agli altri dèi»; gli scoli spiegano che «gli dèi fanno del bene agli uomini, l'Erinni fa solo del male». Ma pare giusto restituire anche il senso più concreto di una dissomiglianza fisica: la difficoltà di descrivere le Erinni, differenti da tutte le altre divinità, è bene espressa dalla Pizia, nel prologo delle *Eumenidi*: «Uno strano gruppo di donne [...]. No, non donne sono, ma Gorgoni piuttosto direi. Ma no, neppure alle Gorgoni assomigliano!» (vv. 46-9). E anche Atena, nello stesso dramma, così reagisce alla vista delle Erinni: «Uno strano spettacolo ho davanti agli occhi: chi siete mai? [...] Non assomigliate a nessuno che mai sia nato sulla terra, e neppure sembrate divinità: non siete simili agli altri dèi. Ma il vostro aspetto non è neppure avvicinabile a quello dei mortali» (vv. 407-12).

Accanto ai «buoni profeti» Tiresia e Anfiarao, la «veridica profetessa di sventura» si rivela la più veritiera: Erinni riassume e porta a compimento tutte le profezie evocate nel dramma.

La catena di epiteti viene suggellata dall'aggettivo «rovina dei figli» (παιδολέτωρ, v. **726**) che richiama il primo attributo «rovina della casa» (ὠλεσίοικον, v. **720**); in sigla compare infine il nome della Contesa, in funzione appositiva (v. **726**): già gli scoli antichi colgono il metaplasma tra *Erinys* ed *Eris*, i nomi di Erinni e di Contesa.

L'INDIVISIBILE EREDITÀ DI EDIPO

A Erinni corrisponde il «ferro della lama», crudele liquidatore dell'eredità: la menzione del ferro è collocata, in antistrofe, in perfetta corrispondenza, metrica e sintattica, del nome di Erinni nella strofe (vv. **723**, **730**).

La figura del «ferro liquidatore» era già stata anticipata dall'allusione di Eteocle agli incubi sulla liquidazione dei beni paterni (vv. 710-1) e viene ora reintrodotta con una prima perifrasi che personifica il ferro come «lo straniero Calibo, venuto dalla Scizia». La perifrasi, e tutto lo schema sintattico del brano (che ritarda ad effetto la menzione della lama fino al v. **730**), suggeriscono che la personificazione ferro-Straniero non sia frutto di una mera ridondanza allegorica, ma che in queste parole del coro sia contenuto lo scioglimento di una formulazione enigmatica. Si evince da qui che, in un passo di uno dei due drammi precedenti della trilogia, Eteocle potrebbe aver sognato il padre Edipo che profetizzava una spartizione cruenta della sua eredità, il cui liquidatore (il termine tecnico-giuridico χρηματοδαίτας è al v. **729**) sarebbe stato uno straniero della Scizia, un Calibo: ma solo ora Eteocle, il coro (e gli spettatori del dramma) capiscono che «il liquidatore», «lo straniero» non sarà una persona, ma il ferro scizio (la designazione «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). E, dunque, l'eredità di Edipo consisterà soltanto nella terra occupata dai cadaveri dei figli (vv. **731-3**).

Di grande effetto e drammaturgicamente persuasive risultano dunque sia la sorpresa di Eteocle nel momento in cui si rende conto che la Maledizione paterna si sta avverando (v. 653); sia la reminiscenza degli incubi sul «liquidatore» (v. 711); sia ora questa articolata perifrasi del coro, formulata come la soluzione enigmistica di un indovinello fatale.

CONTAMINAZIONE

Ritorna in primo piano il tema della morte consanguinea (αὐτοκτόνως αὐτοδάικτοι, vv. **734-5**): le fanciulle temono che il sangue fratricida contamini il suolo di Tebe inquinandolo in modo permanente (il tema era già stato anticipato dal coro, con lo stesso termine αὐτοκτόνος, v. 681). La preoccupazione del coro non è soltanto per la sorte dei fratelli – data ormai per certa e inevitabile – ma per la ricaduta di quel sangue sulla purezza della città: viene posto qui un quesito molto pratico, in relazione alla condotta da seguire per l'impossibile rito di purificazione.

Il *miasma* 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 (la giustapposizione νέοι/παλαιοῖσι, v. **740**). Tutta la descrizione della fecondazione di Giocasta (vv. **753-4**) si basa sulla metafora dell'inseminazione del «sacro solco» della terra. L'aggettivo ἀγνάν (v. **753**) indica ciò che è sacro e, in quanto proibito, ciò con cui non si deve avere contatto: qui dunque è epiteto della terra,

ma anche, con contrazione metaforica efficacissima, del seno materno. L'infezione, già nell'atto trasgressivo di Laio, riguarda simultaneamente Giocasta e il suolo di Tebe.

LA COLPA DI LAIO

A ogni generazione la casata regale di Tebe (Laio, Edipo, ora Eteocle e Polinice) mette a repentaglio la città esponendola al rischio di contaminazione: Tebe è stata infestata dalla Sfinge (per colpa di Laio), poi è stata impestata dalla malattia (per colpa di Edipo), ora sarà infettata dal sangue del fratricidio (per colpa di Eteocle e Polinice).

La colpa originaria di Laio è, secondo fonti scoliastiche e mitografiche, una colpa di *arrhenophthoria*: Laio sarebbe stato il primo fra i mortali a inaugurare la perversione della sessualità naturale nel rapporto pederastico con Crisippo (come Zeus fu il primo fra gli dèi, con la corruzione di Ganimede: il parallelo è proposto negli scoli e nelle ipotesi alessandrine premesse al dramma). La perversione di Laio provocò la condanna alla sterilità pronunciata da Apollo. Nel testo dei *Sette* invece viene fatto riferimento soltanto alla «trasgressione» che Laio avrebbe compiuto (παρβασίαν, v. **744**) dell'ordine di sterilità dell'oracolo apollineo, generando Edipo. Gli scoli *ad locum* conferiscono un significato estremo alla preterintenzionalità di Laio – menzionata come ἀβουλιᾶν, v. **750**, nell'episodio seguente verrà invece definita δυσβουλίας, v. 802 – e riferiscono a Giocasta la responsabilità della trasgressione, alludendo forse a una versione secondo cui la donna avrebbe indotto Laio a cedere alla seduzione con «filtri magici» (così gli scoli *ad locum*).

Il contenuto dell'oracolo, riportato in modo concorde anche dalle fonti mitografiche, è enunciato nel testo in stile solenne, all'interno di un'architettura sintattico-retorica molto elaborata: Apollo stabilisce una relazione tra la sterilità di Laio (e poi di Edipo) e la salvezza di Tebe. 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) coincide 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.

LA COLPA DI EDIPO

Edipo viene presentato dapprima riassuntivamente come parricida ed empio inseminatore del solco materno (vv. **752-7**); quindi viene ricapitolata più distesamente la sua storia mitica, iniziando dalla felicità invidiata dell'eroe, vincitore sulla Sfinge e liberatore di Tebe, fino all'infelicità conseguente alla rivelazione delle sciagurate nozze con la madre Giocasta (vv. **772-90**).

La versione della storia di Edipo che si ricava da questo brano verrà ripresa nell'*Edipo Re* di Sofocle, che pare dipendere dal testo eschileo: più probabilmente, non tanto da questo brano corale, quanto dalla corrispondente sezione nel dramma precedente della trilogia, l'*Edipo*.

FANTASMI DAL MARE

Del mare agitato ritornano prepotenti il rumore (nell'onomatopeico καχλάζει, v. **761**) e la visione, contrassegnata dal fatale numero «tre»: la minacciosa onda a tre creste (v. **760**) che ricorda l'ondeggiamento terrificante del triplice pennacchio sull'elmo di Tideo (v. 384). Il contorno sottile delle mura (vv. **762-3**) rappresenta il fragile baluardo che difende la nave-città: la minaccia però non viene dall'esterno poiché l'onda a tre creste si alza per travolgere, nel cuore di Tebe, la stirpe di Edipo, per spazzare via il *miasma* della sua gente.

Il canto delle fanciulle ritorna ai temi angoscianti della parodo e del primo stasimo: il mare in tempesta, la nave-città in pericolo, il rumore, la difesa delle mura. La ricapitolazione retorica ed emotiva ora è però funzionale all'introduzione di un'altra immagine marinara: il paragone con l'espulsione del carico in eccesso (vv. **769-71**) che svincola – come pretende l'oracolo – il destino della città-nave da quello dei suoi re-zavorra. Il corale sancisce così la fine della relazione tra la stirpe di Edipo e la città: la rovina di Edipo (e di conseguenza ora la morte di Eteocle e Polinice) è in questo senso un rito necessario che la città compie perché la nave possa restare a galla. La stessa figura ricompare nel terzo stasimo dell'*Agamennone*, 1009-14. In entrambi i passi, preparatori di morti regali, il coro avverte nella prosperità della casata regnante un eccesso che viene considerato un peso di cui la città si deve sgravare per riequilibrare la fortuna.

Se gli dèi puniscono l'*hybris* prodotta dall'eccessiva prosperità, la città risolleva le sue sorti, liberandosi del peso sovrabbondante: la preziosa zavorra regale corrisponde alla vittima grassa sacrificata nel rito espiatorio o propiziatorio, tanto più gradita, quanto più pregiata.

I BARATTI DI ARA

La maledizione scagliata dal padre sui figli si realizza ora e Ara impone un prezzo pesante, barattando male con male.

Sui motivi della maledizione di Edipo la tradizione presenta due versioni diverse: secondo Sofocle, Edipo maledice Polinice e lo accusa di parricidio per averlo privato del sostentamento; solo le figlie Antigone e Ismene sono state le sue "nutrici" e lo hanno salvato dalla morte certa (*Edipo a Colono*, 1361 sgg.≈ Apollodoro, III, 5, 9). 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.

Si tratta, comunque, della privazione di un onore (τιμεέντα γέρα, 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. Una brachilogica allusione alla questione del sostentamento negato si può leggere forse sotto la corruttela ἀραίας... τροφᾶς, vv. **785-6** che nel testo dà come esito la lezione difficoltosa che si può tradurre come «nutrimenti maledetti».

Ara-Erinni si conferma protagonista assoluta del corale: la frase finale dello stasimo riprende puntualmente, nei termini e nella composizione sintattica, la prima frase del canto (vv. **790-1**, **720-3**).

Il piede di Erinni è dunque «aduncо» e il suo passo «falcato». Da sottolineare l'analogia di formazione tra καμψίπους (v. **791**) e Οἰδίπους, l'epiteto dell'Erinni «incurvato-piede» e il nome di Edipo «gonfio-piede»: un parallelismo morfologico, che suggerisce l'assimilazione tra Edipo e l'Erinni che per le parole di lui si materializza.

Terzo episodio: Messaggero, coro (vv. 792-821)

Entra in scena il Messaggero che, in un primo breve intervento, porta un doppio annuncio: la città ha vinto, ma alla Settima Porta Apollo ha portato a compimento la profezia fatta a Laio. Segue una breve sticomitia, in cui il coro, che stenta a decifrare il senso delle parole ambigue del Messaggero, 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 altro intervento del Messaggero, di estensione equivalente al primo, che ripete l'annuncio della vittoria della città e della morte dei due re. Quindi il Messaggero esce di scena.

La brevità dell'episodio (e la probabile confusione nella sequenza dei versi: v. **804** *pro* v. **820**) ha fatto supporre che la mano dell'interpolatore nella parte conclusiva del dramma sia intervenuta già in questo scarno episodio di annuncio. Ma non è necessario pensare che il guasto contamini già questa parte del testo; anche il lamentato difetto di una rappresentazione più dettagliata del duello (soprattutto al confronto della descrizione dello scontro Eteocle/Polinice in Euripide, *Fenicie*, 1090 sgg.) è in realtà anticipatamente colmato dalla dovizia di dettagli nella scena centrale: i duelli sono già accaduti scenicamente grazie all'evocazione degli scontri, nelle parole drammaturgicamente efficaci del Messaggero e di Eteocle.

SALVEZZA DELLA CITTÀ=MORTE DEI RE

«La città è salva»: questo è il primo, più importante senso del rassicurante annuncio del Messaggero (vv. **792-9**). Tebe è ora in primo piano (πόλις, in anafora enfatica, in apertura dei vv. **793**, **795**; e ancora in apertura dei vv. **815**, **820**): sfuggita a quel «giogo di schiavitù» che le fanciulle, come voce della comunità dei cittadini, paventavano, sfuggita 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 (v. **795**); la sentina della nave è rimasta asciutta nonostante i marosi (v. **796**). Le porte – dice il Messaggero – erano possibili falle che potevano compromettere la tenuta della nave: ma la struttura ha resistito (v. **797**), le «porte-falle» sono state «bloccate-tappate» (ἐφαρξάμεσθα, v. **798**; cfr. φάρξαι, v. 63) dai guardiani-difensori (φερεγγύοις... προστάταις, vv. **797-8**; cfr. vv. 395-6, 449, 470-1). Le porte – s'intende bene ora – sono varchi, soglie: i sette punti critici nella struttura muraria della città sono il *limes* su cui, costantemente, l'architettura della città viene messa in crisi; il punto della necessaria, e sempre pericolosa, apertura verso l'"esterno"; ma sono anche i punti di forza che hanno consentito alla città di organizzare la sua strategia di difesa in sette duelli (espressamente ricordati come «monomachie»: v. **798**).

Presupposto necessario per la salvezza della città è l'estinzione del *genos* che invera esattamente la prescrizione che Apollo «per tre volte» aveva dato ai Labdacidi (vv. 746-9): ciò

che non era riuscito a Laio, «morire senza aver generato», ovvero morire totalmente, anche nel seme della discendenza, ciò che non era riuscito a Edipo, costretto dal destino alle «nozze sciagurate» e all'inseminazione del ventre materno, riesce ora per opera del «dèmone comune», ai figli di Edipo, che in questa versione del mito muoiono «senza figli» (ἀτέκνους, v. 828).

APOLLO COLPEVOLE

La responsabilità diretta delle sventure dei Labdacidi è attribuita espressamente ad Apollo (vv. **800-1**): il motivo sarà ripreso da Sofocle, forse a partire proprio dalle suggestioni di questa trilogia eschilea (cfr. *Edipo Re*, 1328-30: «Apollo era, Apollo, miei cari, che mali, mali ha compiuto con queste mie pene»).

La stessa simbologia numerica chiama in causa il dio della luce, «dio del sette» a partire dal suo strumento-simbolo, la lira eptacorde; la sapienza orfica e poi la filosofia neoplatonica, ricettacolo di diverse dottrine misteriche, confermano le molteplici connessioni apollinee con la cifra del sette.

Nel suo insieme, comunque, quanto era stata chiara la dichiarazione della sezione positiva dell'annuncio, altrettanto tortuosa, quasi enigmatica, risulta la formulazione della sezione negativa, tutta ammantata di allusioni e reticenze: Apollo ha scelto la porta settima per portare a compimento la «cattiva decisione di Laio» (v. **802**). Da rimarcare qui uno spostamento dell'interpretazione che va nella direzione di una trasgressione volontaria del dettato di Apollo. Un riferimento all'intenzionalità della colpa di Laio, di grado ancora più esplicito, si trova nel corale seguente (v. 842): dalla ἀβουλιᾶν (v. 750), alla δυσβουλίας (v. **802**) alle βουλαὶ (v. 842).

FRATELLI INSEPARABILI

Nel dare spiegazione all'annuncio mortifero, il Messaggero avvia – sul registro tematico, lessicale, retorico – il motivo dell'identità tra i due fratelli (vv. **811 sgg.**). Già presente nelle parole del coro nell'episodio precedente (ἀνδροῖν δ' ὁμαῖμοιν, v. 681, e l'aggettivo αὐτοκτόνος, a incorniciare, non casualmente, la parola θάνατος), il tema della strettissima relazione parentale tra i fratelli pervade tutto questo intervento conclusivo del Messaggero: le «mani consanguinee» (ὁμαίμοις χερσὶν, v. **811**) tutto il v. **812**, giocato su una combinazione di pronome riflessivo, menzione del «dèmone comune», duale del pronome personale, avverbio congiuntivo (αὐτούς· ὁ δαίμων κοινὸς ἦν ἀμφοῖν ἅμα); il ripetuto ricorso al duale (ἀμφοῖν, v. **812**; δισσὼ στρατηγώ, v. **816**; βασιλέοιν δ' ὁμοσπόροιν, v. **820**); il ricorso al pronome reciproco (ὑπ' ἀλλήλων, v. **821**). Un'insistenza ossessiva, morfologica e lessicale, sul nesso inseparabile che lega finalmente i due fratelli, l'uno all'altro.

GIOIA E LUTTO

La città viene invitata dal Messaggero a reagire all'annuncio, in modo duplice: da un lato a gioire per la vittoria, dall'altro a piangere per il lutto (v. **814**).

Non si trova in questo brano alcuna allusione a un trattamento discriminato dei due corpi (discriminazione che sarà invece il tema centrale della parte finale interpolata del dramma e dell'*Antigone* sofoclea); il coro – la città, tutta la città – gioirà, e insieme tutta la città piangerà la morte dei suoi re, entrambi i suoi re, indissolubilmente legati anche nella forma grammaticale, nella desinenza del duale (vv. **812**, **816**, **820**). Il pathos contrastante – gioia e lutto – alla ricezione dell'evento induce uno strazio e costituisce una contraddizione, ma non distingue nella coppia fraterna il difensore dall'aggressore, l'amico dal nemico.

Esodo corale (vv. 822-60)

È questa l'ultima sezione del dramma su cui non pesino seri dubbi di autenticità. Il corale si compone di un preludio anapestico (vv. **822-31**) che contiene l'invocazione agli dèi e il dubbio sul tipo di canto, gioioso o luttuoso; una coppia strofica (vv. **832-9=840-7**) in cui si articolano note e danza luttuose (così, in favore del lutto, il coro scioglie il dubbio al v. **835**); e infine un brano in trimetri giambici lirici (vv. **848-60**) che contiene la segnalazione della comparsa in scena dei cadaveri e l'avvio del corteo.

Le parti liriche nel brano sono tutte modulate sulla misura-base del giambo: nella coppia strofica ai vv. **834=842**, un trimetro segna il tempo della menzione dell'agghiacciante angoscia, cui corrisponde, in antistrofe, il ricordo della prima rottura del patto con il dio compiuta da Laio. Al ritmo giambico si alterna, in questa sezione, soltanto il cretico – ⏑ –. Nei versi finali delle due strofe (vv. **838-9=846-7**) manca una netta segnalazione di clausola e il ritmo (ancora un cretico+digiambo: – ⏑ – ⏑ – ⏑ –) scivola dolcemente verso il brano successivo in trimetri lirici.

Al v. **848** (il momento in cui vengono portati in scena i due cadaveri) inizia il brano in trimetri lirici, interrotti al v. **854** da una variazione di passaggio (coriambo+cretico+baccheo: – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –) che anticipa il ritmo della clausola finale (l'aristofanio al v. **860**: – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –).

Ritornano dunque in questi passaggi conclusivi della parte originale del testo, i ritmi-guida caratteristici della scrittura lirica di quest'ultima parte del dramma.

Solitamente la parte finale delle tragedie si articola sregolatamente su schemi molto mossi e spesso imprevedibili, ma questa composizione risulta decisamente anomala: l'ipotesi più convincente è che si tratti di una prima porzione dell'esodo, interrotta a un certo punto dall'intervento dell'interpolatore. Ammettendo che il corale sia stato tagliato (forse dopo la prima coppia strofica), si può pensare che la sezione in trimetri lirici corrispondente ai vv. **848-60** 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.

GIOIA E LUTTO

Riprendendo la battuta del Messaggero (v. 814) il coro ripropone l'alternativa tra il canto gioioso di vittoria e il compianto luttuoso (vv. **825-31**). Nell'endiadi χαίρω κἀπολολύζω, l'ululato di gioia con cui il coro dovrebbe accogliere la notizia della salvezza della città (in alternativa a κλαύσω, il pianto luttuoso) ricompare l'ὀλολυγμός, raccomandato già da Eteocle, v. 268 (anche nel finale delle *Eumenidi* l'imperativo ὀλολύξατε designerà l'urlo di gioia che deve accompagnare il corteo delle Erinni pacificate: vv. 1043, 1047).

Ma è un'alternativa solo accennata, poco più che un espediente retorico: il coro, a quanto ci è dato di leggere nella parte sana del testo, è unanime nella scelta di «gioire e piangere insieme». 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 tra una parte e l'altra del coro, 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. 1054-77).

IL GENOS ESTINTO

La tradizione mitografica antica vuole che sia Eteocle sia Polinice avessero figli e che i discendenti si scontrassero tra loro successivamente, nella guerra degli Epigoni: Laodamante, figlio di Eteocle, è menzionato anche in Erodoto, V, 61; Tersandro, figlio di Polinice, in Erodoto, IV, 147; Tersandro è nominato anche da Pindaro in *Olimpica* II, 43. In base a questa tradizione consolidata, già gli scoli antichi (e poi gli interpreti moderni) hanno cercato astrusi significati per l'aggettivo ἀτέκνους, «senza figli» (v. **828**), al fine di rendere il testo eschileo compatibile con la vulgata mitica.

In realtà, rispettando il testo proprio nella sua difficoltà, si ricava che Eschilo sceglie (o inventa) 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 ἀτέκνους: «loro che non hanno lasciato figli per la successione della loro stirpe» (scolio al v. 828f).

EPONIMIA: ETEOCLI E POLINICI

Il *Leitmotiv* dell'*eponymia* si conclude qui con un riconoscimento del destino dei fratelli assassini nei loro stessi nomi («proprio com'era scritto nei loro nomi», v. **829**). Una lacuna al v. **830** (denunciata dal difetto metrico) è stata brillantemente sanata con la congettura ἐτεοκλεεῖς, in base a un prezioso ἑτεοκλεῖς presente in un'antica nota al testo (scolio al v. 829c).

Per il nome di Polinice viene evidentemente recuperato l'etimo già proposto per primo da Anfiarao, che vi riconosceva la radice del *neikos*, la contesa lacerante, il principio di eterna divisione. Nel nome di Eteocle, invece, si trova (come forse già per allusione antifrastica, ai vv. 685, 698) la radice del *kleos*, la «rinomanza» ambita dall'eroe.

L'ardito plurale dei due nomi propri fatti apposizioni predicative di entrambi i fratelli, sigla insieme l'eccezionalità e l'unità di questa coppia.

SINFONIA PER IL COMPIANTO

Il canto funebre è *melos* dionisiaco: come sa Eraclito «lo stesso è Ade e Dioniso» (DK B 60). Un «canto di tiade» è dunque anche questo che le fanciulle intonano per la sepoltura dei fratelli

(vv. **835-6**). La tiade era già comparsa nel dramma come figura di Ippomedonte (v. 498): ora la menade invasata di Dioniso è l'esecutrice delle lugubri note del funerale (vv. **838-9**); l'aggettivo δύσορνις, «infausto» (v. **838**; cfr. ὄρνιθος al v. 597) richiama il verso di un uccello del malaugurio.

Al lessico musicale appartiene il sostantivo ξυναυλία (v. **839**), che indica una sinfonia di *auloi* (Polluce, *Onomastikon*, IV, 83); ovvero, secondo Ateneo, XIV, 618 a, «un duetto per lira e aulos»: comunque il duello è presentato come un duetto, una mortale sinfonia per due strumenti.

I CADAVERI IN SCENA

La considerazione del coro sull'inadeguatezza delle parole rispetto alla gravità dell'evento (v. **847**) è certo riconducibile al topos tragico della reticenza di fronte all'enormità del dolore (cfr. *Persiani*, 290-2). La frase però, nel contesto specifico, ha anche una sua precisa funzione drammaturgica: immediatamente a seguito di questa battuta, alle parole si sostituisce l'efficacia della vista, lo spettacolo della comparsa in scena dei due cadaveri.

Il trasporto in scena dei cadaveri è stato ricostruito dalla critica, anche in base alle notazioni antiche contenute negli scoli. Ma già diversi segnali nel testo confermano questa ipotesi: τάδ', deittico, vv. **848**, **850**; πρεπτὸς, «davanti agli occhi», v. **848**; la stessa notazione di un ammutolimento davanti allo spettacolo: τί φῶ; «che dire?», v. **850**. Anche la scrittura metrica dei vv. **848-60** in trimetri giambici lirici (un metro che spesso nella tragedia sottolinea l'effettiva evidenza di un evento scenico) concorre alla ricostruzione di una comparsa che irrompe a turbare la struttura, anche morfologica, del canto.

APOLLINEA TEORIA

La barca «dalle vele nere» su cui vengono trasportati i cadaveri (vv. **853-60**) 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 scoli identificano in modo molto preciso: la solenne e gioiosa partenza della nave che annualmente salpava da Atene in direzione del santuario di Apollo a Delo.

La processione, che accompagna i cadaveri «non purificabili» di Eteocle e Polinice, compone un'immagine perfettamente rovesciata rispetto a quella del "puro" corteo apollineo, da cui la morte era ritualmente bandita: infatti, oltre al divieto di contaminare l'isola apollinea con la morte (ma anche con la nascita), proprio durante il periodo della processione a Delo dovevano essere sospese anche le condanne a morte in Atene, ragione che permise di differire di molti giorni l'esecuzione della sentenza di Socrate (Platone, *Fedone*, 58 a-c).

Il brano è disseminato di allusioni ad Apollo e al corteo delio. Il termine *theoris* (v. **858**), come indicano gli scoli *ad locum*, richiama immediatamente il corteo rituale, la «teoria» apollinea; la barca funebre dovrà «assecondare il vento» per giungere a destinazione (κατ' οὖρον, v. **854**; ma alla stessa locuzione era già ricorso Eteocle, in riferimento al vento distruttivo ispirato da Febo: v. 690); le vele di questa barca sono scure (v. **857**), anziché bianche come quelle prescritte dal rituale della processione per Delo. E la barca non approderà a Delo, ma sulla riva di Acheronte, dove «Apollo non posa il suo passo» (ἀστιβῆ, v. **859**): l'aggettivo che indica l'assenza di Apollo ma anche l'assenza della luce solare (ἀνάλιον, v. **859**) offre la chiave risolutiva per la lettura del corteo delio rovesciato. Nella clausola si riconferma la cifra antifrastica di tutto questo schema semantico (la locuzione εἰς ἀφανῆ, v. **860**): «invisibile» è la terra dell'Ade, contro la visibilità assoluta 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 πανδοκοῦσα): πανδόκον però, v. **860**, non è più attributo della generosa terra cadmea, ma dell'abisso infinitamente capiente di Ade.

Il finale interpolato (vv. 861-1077)

L'esodo del dramma è, per diversi motivi, parzialmente o totalmente in sospetto di interpolazione; su questa sezione la critica si è esercitata con argomenti diversi 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.

I motivi che inducono a dubitare gravemente del testo tràdito sono raggruppabili in quattro ordini: 1) metrico e stilistico; 2) linguistico e storico; 3) drammaturgico; 4) tematico.

Il primo ordine di sospetti sull'autenticità del testo contempla le motivazioni oggettivamente più deboli e confutabili: saranno comunque indizi importanti, se non probanti, le strava-

ganti cesure dei trimetri ai vv. **1005**, **1007**, **1012**, **1030**; e saranno significative altresì, in questo senso, le notazioni già presenti nelle note tricliniane alla tragedia, che riconoscono in molti luoghi di questa sezione attitudini metrico-ritmiche tipicamente «euripidee» (ad esempio, in scoli ai vv. 907-10b, 998-1004c). Così come strani paiono l'uso di πρὸ in senso comparativo al v. **996** e la locuzione καὶ τὸ πρόσω γ' ἐμοί al v. **997**, sintagmi sconosciuti alla grammatica eschilea.

Il secondo ordine di motivi contiene un dato considerato comunemente prova certa dell'avvenuta interpolazione: al v. **1006** si trova la menzione di προβούλοι, una carica che in realtà sarà introdotta in Atene soltanto dopo il 413, a seguito della disastrosa spedizione in Sicilia; secondo la testimonianza di Tucidide si trattava di un organo composto da consiglieri straordinari, deputati a sovrintendere – προβουλεύειν – alle decisioni più importanti nei momenti di crisi (VIII, 1). Quindi un anacronismo, prova inconfutabile di un rimaneggiamento del testo.

Certo è che se ogni obiezione di ordine metrico, linguistico e anche cronologico può prestare il fianco a 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 di ragioni interne alla composizione della tragedia: 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 sintassi drammaturgica dell'ultima sezione dell'opera si riferiscono all'entrata di Antigone e Ismene (vv. **861 sgg.**) e al finale con la scena dell'Araldo (vv. **1005 sgg.**).

L'entrata scenica di Antigone e Ismene è preparata da 15 anapesti recitati dal coro (vv. **861-74**), 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 e Ismene (incertissima e non univoca nella tradizione manoscritta) è del tutto arbitraria, dato che, a eccezione di qualche rado riferimento nel testo alle «disgraziate sorelle» (v. **862**: Ἀντιγόνη τ' ἠδ' Ἰσμήνη; v. **871**: δυσαδελφότατα e, forse, del corrotto v. **974**, «sorelle a fratelli congiunte»: ἀδέλφ' ἀδελφεῶν), 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», vv. **854-60**), in cui il coro forse si divideva in due semicori, come doppio corteo che accompagnava i due corpi; semicori che potrebbero essersi alternati nelle battute della sticomitia lirica ai vv. **961 sgg.**

A partire da questa analisi sembrerebbe possibile, con il sacrificio degli anapesti ai vv. **861-74** e con piccoli ritocchi qua e là (nel caso in cui, come al v. **974**, il riferimento alle «sorelle» sia esplicito), salvare gran parte della sezione lirica – strofica e sticomitica – del finale: ma resta una perplessità difficilmente fugabile sull'esecuzione di questo singolare *threnos*. Alla sticomitia lirica infatti si alterna una tripletta di versi ripetuta due volte, secondo uno schema che trova delle corrispondenze nell'esodo dei *Persiani*, 1002 sgg., e nell'esodo delle *Eumenidi*, 778 sgg. Ma in entrambi i casi presi a confronto il coro interagisce con un attore: Serse, nella sticomitia lirica dei *Persiani*, 961-1004; Atena, nel commo epirrematico delle *Eumenidi*, 778-880. Nell'esodo dei *Sette*, invece, il coro si dividerebbe in due semicori per la sticomitia e poi canterebbe unito le triplette di versi intercalari ai vv. **975-8=986-8**: una variazione certo possibile, anche se molto difficoltosa dal punto di vista dell'esecuzione.

Dunque l'inserzione dei personaggi di Antigone e di Ismene, che fino al v. **1004** pare del tutto posticcia, si giustifica soltanto alla luce dell'interpolazione della scena successiva, che è la sezione del testo contenente la menzione dei *probouloi* e su cui pesano i dubbi più seri.

La scena dell'Araldo si configura infatti come una sorta di secondo finale, che interrompe a sorpresa il corteo luttuoso iniziato con l'esortazione topica al movimento e all'azione (ἀλλά, v. **852**).

Lo schema che si ricava dalle tragedie eschilee tràdite certo contempla la possibilità di «falsi finali», in cui il secondo finale corregge e riapre in un ultimo movimento la conclusione del dramma (si pensi all'intervento di Serse nei *Persiani* o alla funzione della comparsa scenica di Egisto nel finale dell'*Agamennone*, che però né interrompe né devia il senso dell'esodo corale.

Nel caso dei *Sette* dunque l'ipotetico «falso finale» configurerebbe una sepoltura congiunta dei due fratelli «nella tomba del padre» (come forse si ricava dal v. **914**), mentre l'Araldo coprirebbe il ruolo drammaturgico di un *deus ex machina* di segno rovesciato, che innesca il «vero finale» facendo precipitare la situazione verso una catastrofe di proporzioni ancora maggiori: il bando del cadavere di Polinice, la ribellione di Antigone.

Un ulteriore problema di performance si pone a proposito della presenza scenica di Ismene: infatti (come i *Persiani* e le *Supplici*), i *Sette* 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, con la comparsa dell'Araldo (v. **1005**) si rende necessario il ricorso al terzo attore. Alcuni interpreti 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 primo rango (come il muto Pilade delle *Coefore*, la cui voce si sente solo ai vv. 900-3); oppure suggerendo l'improbabile 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. Interpretazioni, astruse e improbabili dal punto di vista drammaturgico, che rivelano la difficoltà di ammettere nel dramma la presenza di un terzo attore, per di più drammaturgicamente inutile alla scrittura del finale.

L'ultimo, grave dubbio insorge dalla considerazione del carattere dell'Araldo che nella scena conclusiva porta 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. Il carattere del Messaggero, in tutte le tragedie eschilee (compresa questa, fino a questo punto), è ridotto al minimo, a una voce latrice dell'annuncio: nessun tratto in comune con questo personaggio arrogante e invadente. L'Araldo, con accenti diretti e personali (soprattutto nella sticomitia, vv. **1042-53**), tratta Antigone come una sottoposta, e alla fine del battibecco con l'eroina sottolinea enfaticamente la sua prepotente soggettività (il forte ἐγώ, a chiusura del v. **1053**). È stato opportunamente notato che il carattere molto carico di questo strano Araldo sembra direttamente calcato su quello del Creonte dell'*Antigone* sofoclea.

Alle osservazioni drammaturgiche e di esecuzione si aggiungono altri rilievi 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 incombente; nella seconda parte è stata rappresentata dialetticamente la battaglia nella forma dei 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 a esecuzione la Maledizione di Edipo (e dell'oracolo apollineo a Laio). Il coro, nel brano finale della parte sana del testo, si dilaniava tra 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.

Nell'ultima parte del dramma, rispetto alla trama fin qui svolta secondo una ragione internamente coerente, intervengono una serie di novità tematiche. Innanzitutto vengono introdotti due nuovi personaggi – Antigone e Ismene – che, a differenza di altre maschere comparse in finali eschilei (Serse nei *Persiani*, Egisto nell'*Agamennone*), non sono mai state nominate prima. Viene fatta menzione di un'eredità per gli «epigoni» (ἐπιγόνοις, v. **903**), quando invece questa versione eschilea, a quanto si ricava dal v. 828, pare escludere espressamente qualsiasi discendenza per Eteocle e Polinice, per far sì che il finale della trilogia coincida puntualmente con l'inveramento della profezia apollinea a Laio, e quindi con la totale estinzione del *genos* labdacide. Ma la più macroscopica novità tematica è l'accanimento della città (rappresentata ora dall'Araldo) contro il cadavere di Polinice: già al v. **924**, riferendosi agli Argivi sconfitti, il poeta ricorre al termine ξένων (la cui accezione di ostilità è aggravata dall'opposizione con πολῖται, al verso precedente), una parola a cui, in tutto il corso del dramma, Eschilo ricorre con molta cautela per definire l'esercito attaccante. Ai vv. 679-80, il coro lamentava «è già abbastanza che i Cadmei si scontrino con gli Argivi»: un chiaro richiamo a una consanguineità «fra Greci» che quasi rende già «fratricida» lo scontro, prima che fratricida lo divenga letteralmente con il duello alla porta Settima. Nel termine ξένοι emerge invece un'estraneità fissa, categoriale, che coincide con l'ostilità tattica: 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». Il tema dell'inimicizia della polis verso Polinice e la traduzione della tragedia dinastica in una sanzione politico-giudiziaria sono la grossa novità del finale del dramma.

Fino al limite della zona sana del testo, il coro rappresenta dunque, a ogni titolo, la città e non fa mai cenno a un trattamento differenziato dei cadaveri dei due fratelli; nella sezione conclusiva (vv. **1005 sgg.**: ma con tracce anche nel brano precedente) la città non più rappresentata dal coro, ma dai suoi magistrati, i *probouloi*, e dall'Araldo, esprime un atteggiamento discriminante verso il corpo del «nemico»-aggressore rispetto all'«amico»-difensore. Questo è un tema fondamentale dell'*Antigone* sofoclea, ma anche delle *Supplici* euripidee: un tema però del tutto estraneo all'orizzonte ideologico dei *Sette*.

Che cosa si può salvare dunque dell'esodo interpolato di questo dramma? Una volta operate le espunzioni necessarie sulla sezione anapestica (la presentazione delle due sorelle) e sulla parte conclusiva (a partire dall'entrata dell'Araldo, dal v. **1005**), nei lacerti residui restano comunque alcuni problemi insolubili sia dal punto di vista testuale che contestuale: l'incongrua menzione degli «epigoni», v. **903**; il riferimento ai πολίτας contro gli ξένων, v. **924**; una lunga allusione a Giocasta infelice anche in quanto madre sopravvissuta ai fratelli morti, vv. **926-32** (ancora un tema presente in una tragedia molto più tarda, le *Fenicie* di Euripide). Wilamowitz proponeva di salvare soltanto la sezione sticomitica, vv. **961-1004** (che contiene le strofette intercalari su Moira, l'ombra di Edipo ed Erinni): senza però evitare la necessaria espunzione dei vv. **996-7**. Anche così la conclusione dell'esodo risulterebbe essere un residuo del testo originale su cui è intervenuta la mano pesante dell'interpolatore: irrisolto resta infatti, alla lettura del testo ricomposto, il problema dell'esecuzione di un esodo trenodico così complicato da parte del coro, senza la sponda d'appoggio (almeno nella sezione della sticomitia lirica) dell'attore. La presenza di un attore, seppure di un attore in ruolo di *exarchos kommou* (il ruolo di Serse nei *Persiani*), va dunque ipotizzata per buone ragioni di performance 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 blando e univocamente luttuoso: 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 alle seguenti conclusioni:

1) molti e vari indizi (molte fondate ragioni, nessuna di per sé probante, ma nell'insieme decisive) portano a dubitare dell'autenticità di buona parte dell'esodo dei *Sette*; 2) l'interpolatore interviene più pesantemente nei brani di presentazione di Antigone e Ismene (vv. **861-74**) e nella scena finale dell'Araldo (vv. **1005-77**); 3) il testo originale dell'esodo doveva fornire degli agganci all'interpolatore per queste manomissioni. Uno spunto potrebbe essere stato costituito da un accenno, più o meno esplicito, alle sorelle come deputate alla conduzione del corteo luttuoso per i fratelli; un altro aggancio potrebbe essere stato offerto da una divisione del coro in due semicori, per seguire i due cortei; o ancora potrebbe essere stato il dilemma – già espresso dal Messaggero al v. 814 e ripreso dal coro, vv. 825 sgg. – tra il sentimento di gioia, e quindi l'*ololygmos*, il canto di vittoria per la città salva, e il sentimento di lutto, e quindi il *threnos* per la morte di Eteocle e Polinice; 4) la personalità di Antigone e soprattutto il carattere dell'Araldo sono evidentemente calcati sui caratteri di Antigone e di Creonte nell'*Antigone* sofoclea, che con ogni probabilità rappresenta la fonte di ispirazione dell'interpolatore.

Un'ultima notazione sulla possibile datazione dell'interpolazione: l'anacronismo della menzione dei *probouloi* al v. **1006** fornisce un indizio prezioso per la datazione del rimaneggiamento del dramma eschileo.

La lettura parallela del commo degli scudi dei *Sette*, dei vv. 1016-21 delle *Rane* di Aristofane, e del paragrafo XVI dell'*Encomio di Elena* di Gorgia ha permesso di ricostruire con buona approssimazione le coordinate cronologiche di una ripresa scenica dei *Sette*: ad Atene, nel 405 a.C., a ridosso dell'avventura oligarchica del regime dei Trenta. Tale ipotesi trova conferma nelle eco presenti nel dramma aristofaneo di una rappresentazione recente della tragedia e nel giudizio espresso, probabilmente "a ragion veduta", da Gorgia sui *Sette* (così Plutarco, *Questioni conviviali*, VII, 10, 2=DK 82 B 24). Questa datazione, inoltre, è congruente con il segnalato anacronismo del v.

1006, laddove la menzione dei *probouloi* fissa al 413 il *terminus post quem* per il rimaneggiamento del dramma.

Il periodo che così si circoscrive risulta particolarmente adatto alla scelta di riportare in scena proprio questa pièce eschilea e può dar ragione dei criteri che hanno guidato l'interpolatore. Collocando la rappresentazione poco prima della vittoria del demos ateniese alle Arginuse (settembre 406), bene si spiega l'attualità della ripresa teatrale di questa tragedia vecchia di sessant'anni: niente di più attuale, infatti, del mito della guerra fratricida narrato nei *Sette*, del dramma «pieno di Ares» (così Aristofane), nella temperie delle tensioni interne alla città, dell'ultimo periodo della guerra del Peloponneso. In quell'orizzonte si giustifica il senso politico dell'interpolazione: se la messinscena del dramma avveniva nel clima infuocato 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 introducesse 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 poteva essere ragionevolmente giudicato come "tradimento" dalla parte democratica di Atene.

Introdurre nel finale dei *Sette* un trattamento discriminato 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 «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 Lisia e anche il Platone della *Lettera* VII): in caso di vittoria democratica non ci sarebbe stata nessuna pietà per i vinti, ma i cadaveri dei «nemici» della polis sarebbero stati sottoposti alla stessa degradazione a cui i governanti di Atene, sull'esempio del Creonte dell'*Antigone*, condannano il cadavere di Polinice, reo di aver portato «un esercito straniero all'assalto della sua città».

SUPPLICI

Hypothesis

A differenza di quanto accade per le altre tragedie eschilee, *Coefore* escluse, il Laurenziano Mediceo gr. 32, 9, che è il codice più autorevole e completo, non riporta l'*hypothesis* né il catalogo dei personaggi di questa tragedia.

Il brano che qui si presenta come argomento (secondo l'edizione di riferimento West) è il brandello di didascalia che si ricava dal testo del Papiro di Ossirinco, 2256 fr. 3, pubblicato nel 1952: un frammento che, come si è visto, è importantissimo per la datazione dell'opera e per la ricostruzione dei titoli della tetralogia, ma non contiene altre informazioni né spunti utili per l'interpretazione.

Parodo (vv. 1-175)

Entra in scena il coro delle figlie di Danao: le fanciulle dicono di essere appena approdate in terra greca dopo aver attraversato il mare, in fuga dall'Egitto per evitare le nozze con i cugini. Si presentano in bianche vesti di lino, in mano rami di ulivo avvolti in bende di lana: sono supplici e chiedono ospitalità prima di tutto agli dèi della terra; appellandosi a Zeus rievocano il mito di Io, loro progenitrice.

Nel canto d'entrata vengono presentati i fili tematici su cui si intesse la trama della tragedia: lo statuto precario degli esuli; la contaminazione dell'incesto; il richiamo alla responsabilità degli dèi, e in particolare di Zeus; l'opposizione tra un'idea di giustizia fondata a priori – Themis – e l'idea di una giustizia patteggiata – Dike.

Il canto di entrata del coro è composto di due sezioni. La prima (vv. **1-39**) accompagna l'entrata dei coreuti, al ritmo cadenzato degli anapesti, eseguiti in recitativo. I temi del corale, annunciati sommariamente nel brano anapestico, sono svilup-

pati nella seconda sezione (vv. **40-175**), eseguita dal coro in modo lirico, e composta da otto coppie di strofe e antistrofe: nelle ultime tre coppie le strofi sono intervallate a ritornello da un efimnio.

L'ESILIO E IL VOTO DELLA CITTÀ

La pena dell'esilio – la più grave tra le pene previste dalla legge ateniese – colpisce i cittadini che si siano macchiati di omicidio o di tradimento della città. L'esilio è considerato una condizione peggiore della morte, perché esclude l'uomo dal suo habitat privilegiato – la città – e lo priva dello statuto di cittadino, necessario al riconoscimento della sua identità. Se un'altra città accoglie un esule al bando, sotto l'aspetto diplomatico si sottopone alla ritorsione politica e dal punto di vista religioso si espone al rischio della contaminazione.

Le fanciulle si presentano come esuli, ma subito assicurano di non essere state bandite dalla loro polis per un crimine di sangue: sono esuli volontarie. La scelta dell'autoesilio si giustifica con il fatto che le fanciulle hanno una seconda patria in Argo: anzi, miticamente Argo è la patria prima, a cui possono approdare con fiducia (vv. **20 sgg.**). Le supplici propongono dunque una figura, in greco paradossale, di esule volontario che non solo non porta il pericolo del contagio, ma è in fuga per evitare il paventato *miasma* dell'incesto.

Il linguaggio tragico assolutizza il sistema di valori proprio degli spettatori: le fanciulle egizie parlano greco in un teatro greco e quindi, senza alcuna preoccupazione di verosimiglianza, fanno riferimento alla loro «città», al «bando dell'esilio» e a un procedimento di votazione che ha senso soltanto in ambito ateniese. Il riferimento al demos (presente nel termine δημηλασίαν, v. **6**) e alla votazione della città (ψήφωι πόλεως, v. 7) è comunque funzionale all'introduzione di uno dei temi guida del dramma: la subordinazione di ogni decisione alla sanzione politica democratica.

DANAO, LA GUIDA

Le fanciulle presentano il padre Danao (che interverrà subito dopo il canto d'entrata del coro, vv. 176 sgg.) come «la guida» della loro volontà e della loro decisione di abbandonare la patria (βούλαρχος καὶ στασίαρχος, v. **11**).

Fin da queste prime battute il personaggio del padre non ha una vera autonomia, mitica o drammaturgica, ma il suo ruolo è strettamente vincolato al coro: in effetti, come annunciato qui dalle fanciulle, nel dramma Danao si muoverà, agirà, come leader del coro o come una sua estrusione, «attore» della volontà delle supplici.

Lo statuto drammaturgicamente ambiguo di Danao è una spia importante della difficoltosa conquista di indipendenza dell'attore rispetto alla presenza scenica primaria del coro.

STIRPE DI ARGO

Le figlie di Danao rivendicano una parentela mitica che collega la loro origine con la terra di Argo (vv. **15 sgg.**): si dicono in fatti discendenti di Io, la principessa argiva amata da Zeus, trasformata in vacca e perseguitata dall'odio di Era, che alla fine della sua peregrinazione giunse al Nilo e diede alla luce Epafo, figlio di Zeus e capostipite della gente egizia. Il mito di Io – uno dei temi ricorrenti nel dramma – nel primo corale viene ricordato con insistenti accenni (vv. **16-7**, **41-8**, **51-7**, **141**, **162-6**, **170-2**, **175a-f**).

Le supplici sanno di dover affrontare il problema di certificare, in base a «prove sicure», la veridicità della parentela con la stirpe di Argo, in modo da essere «riconosciute» (vv. **53-6**).

L'ossessiva rievocazione delle vicissitudini di Io – amata, assillata, perseguitata, infine appagata dall'amore divino – provoca nelle fanciulle in fuga un'immedesimazione con la mitica «madre»: immedesimazione che alimenta l'implicita speranza che, come nel caso di Io, l'intervento di Zeus conduca la storia a buon fine.

La situazione presente si intreccia con la vicenda mitica e il desiderio dei figli di Egitto, che li spinge alla persecuzione delle riluttanti fanciulle, richiama l'estro che tormentò Io (κέντρον, v. **110**: cfr. *Prometeo*, 598).

L'autoincantamento per cui le supplici si identificano con Io diventa anche un'importante arma retorica di persuasione nei confronti di Argo, dei suoi dèi qui evocati (vv. **22a**, **77**) e delle sue istituzioni politiche (il re e il demos, che interverranno nel corso del dramma).

La fanciulla amata da Zeus fu bandita da Argo dal padre «suo malgrado», su prescrizione di Apollo (Io stessa racconta così la storia del suo esilio in *Prometeo*, 669-71) e giunse esule, in fuga, in Egitto; ora il seme di Io ritorna ad Argo con le figlie di Danao, esuli dall'Egitto, che giungono in patria guidate dal padre.

Amore, persecuzione, fuga ed esilio: la vicenda evocata dalle fanciulle è la storia di un ritorno a casa.

SUPPLICI

Il coro si presenta nel ruolo e nell'atteggiamento rituale di «supplici» (ἱκετῶν, v. **21**): l'indicazione dei rami avvolti in bende di lana che le fanciulle portano in mano è insieme una segnalazione scenografica e una caratterizzazione rituale.

In veste di «supplici» le fanciulle sono intoccabili, secondo la legge religiosa e il diritto giuridico: le fonti contemporanee, e in particolar modo Erodoto e Tucidide, ci attestano che lo statuto sacro dei supplici è universalmente riconosciuto in ambito ellenico. È questo un capitolo di un diritto superiore rispetto al diritto particolare vigente all'interno di ogni polis, al punto che una città può imputare all'altra la violazione della norma condivisa.

Il supplice fa quindi appello a un diritto sovranazionale che non ha soltanto valore di precetto etico-religioso, ma interviene a regolare effettualmente i rapporti internazionali tra polis e polis.

Mediante la figura del supplice le fanciulle giocano efficacemente la loro doppia condizione di «straniere di stirpe argiva» e, una volta riconosciute, possono impostare la relazione con la città dettando le condizioni: pena il sacrilegio e la conseguente contaminazione.

IL MIASMA

Nel cuore del corale sta il tema del *miasma* che incombe, fisicamente, sulle fanciulle e sulla città.

Minacciate dalla contaminazione dell'«empio» incesto con i figli di Egitto (v. **9**), le Danaidi si vogliono «senza nozze, indomate» (con efficace allitterazione rimata, ἄγαμον ἀδάματον, v. **143**) pur di evitare il contatto con il letto dei maschi (vv. **141-2**).

Nel contesto l'ampio richiamo al mito di Tereo e in particolare alla dolorosa vicenda di Procne (vv. **58-67**) è proposto come paradigma delle rovinose conseguenze di un incesto: secondo la versione tarda del mitografo Apollodoro, Tereo, sposo di Procne, si innamora della cognata Filomela; racconta che Procne è morta, violenta Filomela, la sposa e poi la segrega e le taglia la lingua perché non parli. Filomela riesce a mandare un messaggio alla sorella e Procne per vendetta uccide il figlio Iti, ne cucina le carni e le dà in pasto all'inconsapevole Tereo; quindi le due sorelle si danno alla fuga inseguite da Tereo. A conclusione della truce storia familiare, gli dèi trasformano le due sorelle in usignolo (Procne) e in rondine (Filomela) e Tereo in upupa (Apollodoro, III, 15; secondo Igino, *Favole*, XLV, come in Eschilo, Tereo viene trasformato in sparviero). Anche la metamorfosi finale dei disgraziati protagonisti del mito viene rievocata dalle fanciulle nell'immagine dell'«usignolo dallo sparviero inseguito» (v. **62**). L'immagine sembra alludere a una versione del mito in cui Procne e Filomela sono confuse in una sola figura: l'usignolo inseguito per sempre dallo sparviero Tereo, che, come i figli di Egitto, è gonfio insieme di desiderio sessuale e di ira. In questo senso il richiamo al mito meglio corrisponde alla condizione delle figlie di Danao, perseguitate da consanguinei.

THEMIS E DIKE

Due nomi, due figure della giustizia sono evocate dalle supplici: Themis per prima ed esplicitamente (v. **37**), Dike per seconda, implicitamente (vv. **79**, **82**, **168**).

Themis è la giustizia fondata, non arbitraria, non convenzionale, non pattuibile: non accetta mediazione e non può essere oggetto di negoziazione. La giustizia assoluta, Themis, sta sotto, sta prima di qualsiasi forma di regolamento e di relazione.

A un'altra idea di giustizia fa riferimento Dike, la giustizia del patteggiamento, risultante dalla negoziazione fra diverse ragioni: Dike è una formula, il nome convenzionale di un accordo necessario alle relazioni interpersonali e politiche. Dike è la giustizia in quanto pronunciamento, in quanto sentenza: e dunque, necessariamente, come ogni sentenza, è la conseguenza di un dibattimento, è frutto di un arbitrato. Etimologicamente, ricorda Emile Benveniste, Dike appartiene all'area semantica del greco *deiknumi* e del latino *dicere*. In questo senso, Dike, per la natura dialettica del suo fondamento, conserva in sé memoria della violenza sulla ragione sconfitta, una traccia, implicita ma essenziale, di prepotenza e di arbitrio. Dunque il nome di Dike porta nascosto in sé il principio del conflitto: due parti vengono a contesa, si confrontano, si misurano e una vince sull'altra; così avviene nel teatro, nell'agorà, nel tribunale, così accade sempre nello spazio della città perché il confronto dialettico, l'agonismo, è la cifra della vita nella polis. Il confronto come forma politica, rappresentativa del conflitto, anima gli eventi nella polis (e sulla scena del teatro). Il movimento dialettico, la danza oppositiva tra ragioni contrastanti

che mima teatralmente, retoricamente, la guerra, coincide con il moto di ciò che è vitale, di tutto quanto al mondo esiste e per esistere non può che essere generato da *polemos* (così Eraclito): la quiete priva di desiderio, la pace inerme, propria delle forme inanimate, è un principio opposto a quello di desiderio che anima l'esistenza. Dike si instaura nel momento della cessazione del conflitto, ponendosi come giustizia relativa, come diritto.

Al nome di Themis, la legge assoluta, muta, si richiamano le supplici per giustificare il rifiuto delle nozze con i consanguinei (v. **37**). Gli dèi vengono invece chiamati a giudizio, implicati nel gioco relazionale di Dike: sono chiamati a pronunciarsi per il bene (εὖ τὸ δίκαιον, v. **79**) e a dare un giudizio su queste nozze (v. **82**); mentre Zeus dovrà prendere posizione in favore delle Danaidi per non incorrere in accusa e biasimo (vv. **168-9**).

IO E LA CAREZZA DI ZEUS

Nel canto di entrata, i richiami alla vicenda mitica di Io ne mettono in risalto il finale: Io fecondata da Zeus e madre di Epafo; Zeus generatore della stirpe delle Danaidi (in apertura e in chiusura del brano, vv. **15-8**, **171-2**).

Vengono rievocati, con fugaci allusioni, anche «il tormento dell'assillo» (v. **17**); «il pascolo d'erba e le pene dell'antica madre» in terra di Argo (vv. **50-1**); «l'ira divina, della sposa di Zeus» che perseguitò Io (vv. **162-6=175a-d**): ma le sofferenze di Io sono qui presentate in stretta correlazione con l'esito felice della vicenda.

Il racconto della salvifica fecondazione divina troverà spazio nello sviluppo della tragedia; per ora è solo una serie di accenni, non dispiegati, che rievocano il sacro amplesso tra il dio e la fanciulla come un contatto lieve: un soffio, una carezza (ἐξ ἐπαφῆς κἀξ ἐπιπνοίας Διός, vv. **16-7**; ἐξ ἐπιπνοίας Ζηνὸς ἔφαψιν, in efficace endiadi, vv. **44-5**).

Il desiderio di Zeus va sempre a segno: Zeus ottiene sempre ciò che vuole, se lo vuole davvero (vv. **86-7**), e Zeus voleva Io. Zeus per passione, Era per ira, inflissero a Io atroci torture (μῆνις μάστειρ' ἐκ θεῶν, vv. **163-4**); e alla fine, come sempre, il dio riesce a soddisfare il suo desiderio.

Ma il dio si accosta alla fanciulla con estrema delicatezza, in un modo del tutto estraneo alla retorica dello stupro brutale.

Zeus medica con dolcezza la fanciulla dalla violenza subita: con la carezza che guarisce dal dolore e che seduce all'amore, con la potenza dolce e fecondatrice del soffio divino.

LA PERTINENZA DEL NOME

Con esplicito richiamo al legame etimologico (ἐπωνυμίαι, v. **45**), le Danaidi collegano il nome del figlio di Io, progenitore della gente egizia, al tocco di Zeus (ἔφαψιν... Ἔπαφον, vv. **45-8**). La proposizione del legame onomastico, ampia e insistita (vv. **45-9**), fa pensare che l'allusione alla straordinaria modalità della fecondazione di Io sia introdotta da Eschilo per dare consistenza mitica al gioco paretimologico *ephapsis/Epaphos*: un argomento che verrà ripreso e amplificato nel corso del dramma.

Il vincolo onomastico viene qui attivato, in positivo, come garanzia dei natali di Epafo-tocco, come prova della paternità divina, e quindi come un capitolo importante nella rivendicazione delle supplici e nel richiamo di Zeus alle sue responsabilità.

FIORI NERI

L'entrata del coro delle Danaidi, per le vesti, per l'aspetto fisico dei personaggi, per le parole e le immagini, porta sulla scena della città l'altro, lo straniero anche razzialmente diverso dal greco.

Le fanciulle richiamano l'attenzione sulla stoffa e sulla foggia orientale delle loro vesti (il velo di lino, materiale tipico dell'Egitto, e «sidonio», ovvero fenicio, v. **123=133**) e sul colore scuro della loro pelle: il volto scurito (v. **71**), con la pelle fatta nera dal sole, come caratteristica della loro razza (vv. **154-5**), di cui viene qui messa in risalto l'insolita grazia con la figura del «fiore nero» (μελανθές, v. **154**).

L'insistita sottolineatura dei caratteri esotici delle fanciulle ha senza dubbio una prima funzione di segnalazione scenografica: costumi e maschere saranno stati congruenti con queste note di allestimento del drammaturgo-regista.

Ma anche la lingua rimanda a una dimensione esotica, estranea all'immaginario della città: le parole «barbare» che risuonano in scena (καρβᾶνα δ' αὐδάν, v. **119**) restituiscono linguisticamente un immaginario culturale e geografico alieno.

Le fanciulle chiamano la terra di Argo «terra Apia» (v. **117**), secondo una denominazione che sarebbe stata data al Peloponneso dal mitico «tiranno» Apis (Apollodoro, II, 1, 1): nell'aggettivo converge tuttavia una voluta confusione tra il re peloponnesiaco e il dio egizio Apis, in cui anche Erodoto riconosce una corrispondenza con Epafo (II, 153: «Api in lingua

greca è Epafo»). Il collinoso paesaggio argivo nell'immaginario delle Danaidi viene assimilato al gibboso profilo del paesaggio africano (βοῦνιν, v. **117**); secondo Erodoto «nella regione di Cirene [...] chiamano βουνούς le colline costiere» (IV, 199; secondo uno scolio *ad locum*, «βοῦνιν per i barbari è "la terra"»).

Le fanciulle sottolineano preventivamente la loro diversità fisica e culturale dagli Argivi; nel contempo, deliberatamente, confondono la terra nativa egiziana con la terra d'origine greca.

GLI DÈI IN SCENA

Entrando nell'orchestra le supplici incontrano gli dèi, le divinità protettrici della città a cui si rivolgono (v. **22a**): alla speranza che ci sia qualcuno che le protegga (vv. **73-6**), risponde subito la presenza scenografica delle statue divine che le fanciulle apostrofano direttamente e collettivamente riconoscendole come «dèi della stirpe» (v. **78**).

ARTEMIDE, L'INTATTA

Le fanciulle evocano la figlia di Zeus, Artemide (vv. **144-50**). La dea non viene chiamata per nome: le fanciulle la invocano come «fanciulla» (κόρα, v. **145**); vogliono rimanere intatte e invocano la dea come «intatta e pura» (ἁγνά, v. **144**); «indomate-indomabili» si appellano all'«Indomata-indomabile»: il poliptoto ἀδμῆτος ἀδμήτα, in posizione forte al v. **149**, conferma e sigla l'assimilazione tra le fanciulle e la dea.

La dea-fanciulla è l'ipostasi divina dell'avversione al contatto con i maschi: Artemide casta, principio di un femminile giovane, crudo e scontroso, si oppone a tutte le seduzioni di Afrodite. Artemide fanciulla: l'icona della dea è una ragazza dai muscoli tesi e scattanti, gambe e braccia lunghe, scoperte, seno nudo; Artemide che corre nelle selve, che non si lascia prendere, che non si lascia guardare. Nervi, non sentimenti; palpiti, ma solo quelli della carne di una preda, cacciata per gusto agonistico, senza cedere, come la menade, al piacere del sangue e alla gioia dionisiaca dello sbranamento. Artemide «odia i maschi inseguitori» (v. **148**), ma non fugge, come la ninfa, provocando una rincorsa che non può avere altro finale che la cattura. Incatturabile, mai catturata, intatta, vergine e selvaggia, la dea insegue, incalza, punisce i persecutori che attentano alla sua inviolabilità: le fanciulle, che già hanno espresso un carattere aggressivo e vendicativo contro i loro aggressori (vv. **30-6**), in Artemide si riconoscono e alla sua potenza, intrattabile e feroce, affidano la propria salvezza.

IL RICATTO A ZEUS

La presenza di Zeus pervade la mente delle fanciulle e il suo nome ricorre ossessivamente nel loro canto: Zeus è il progenitore di cui la loro stirpe si vanta (v. **17**); Zeus è il salvatore a cui si affidano (v. **27**); Zeus è l'amante di Io e il padre di Epafo (v. **45**); la volontà di Zeus inesorabilmente si compie (vv. **86-7**); Zeus è il padre che tutto vede (v. **139**); Artemide, l'intatta, è figlia di Zeus (v. **145**); Zeus è il nome celeste di Ade (v. **157**); Zeus è invocato in litania (vv. **162**, **175a**); sposa di Zeus è Era, la persecutrice di Io (v. **165**); Zeus è chiamato a proteggere le discendenti di Io (v. **169**).

Inizialmente le Danaidi si presentano come supplici non alla città, ma agli dèi di Argo, agli dèi della terra e del cielo e segnatamente, terzo e non ultimo, a Zeus, custode delle case pure (v. **27**), dio dei supplici.

Ma la relazione che le figlie di Danao impostano con il dio non è di totale, fiducioso affidamento: la vicenda di Io scorre in filigrana sotto le ripetute invocazioni a Zeus e autorizza le fanciulle a pretendere da lui sì la cura per la sua stirpe, ma anche il debito risarcimento per aver provocato all'antica madre da un lato l'esilio, le tormentose peripezie, e dall'altro, grazie al risanante tocco fecondatore, la nascita del figlio Epafo.

Il tono dell'argomentazione è prima velatamente e via via sempre più nettamente ricattatorio. Perché metta a segno il colpo contro i cugini nemici, le fanciulle ricordano che Zeus, se lo vuole veramente, con un solo cenno può esaudire il suo desiderio (vv. **86-7**), e il termine ἵμερος richiama ancora sottilmente l'assillo che causò la rovina di Io. Se gli Olimpi non sapranno accogliere la loro supplica, le fanciulle si rivolgeranno ad Ade (la minaccia di suicidio, anch'essa pesantemente ricattatoria, troverà sviluppo nell'episodio seguente) come a un altro Zeus, il molto ospitale Ζῆνα τῶν κεκμηκότων, lo Zeus dei morti (v. **158**): così Zeus viene provocato a una gara di ospitalità con Ade, sua ipostasi ctonia che gli contende anche il nome.

L'allusività ricattatoria e rivendicazionista si affila progressivamente: in questo contesto non sarà casuale che l'ultimo ritornello sia formulato come una litania in cui l'invocazione a Zeus è asindeticamente giustapposta alla rievocazione del «tormento di Io»; nell'ira che viene dagli dèi (ἐκ θεῶν, vv. **164**, **175bc**)

si riconosce lo stile dell'astio della «sposa di Zeus» (così viene chiamata Era, vv. **165**, **175d**) che si rivela più potente di tutti i celesti e dello stesso Zeus (οὐρανονίκου, v. **165**).

Ma più esplicitamente nell'ultima strofe del corale, prima del ritornello finale, Zeus viene richiamato pesantemente alle sue responsabilità; in quanto generatore della stirpe, Zeus è tenuto a sorvegliare le sorti delle «figlie della giovenca» (v. **170**), deve curarsi delle fanciulle, pena un giudizio di biasimo: il temuto ψόγος che è il contrario della lode che spetta a Zeus.

Primo episodio: Danao, Corifea, Pelasgo, coro (vv. 176-523)

L'episodio è articolato in due atti. Nella prima parte Danao, il padre, si presenta (vv. **176-203**), e quindi dialoga con la Corifea (in sticomitia introdotta da una prima tripletta di versi: vv. **204-21**); quindi in una breve *rhesis* Danao indica al coro i gesti e i toni giusti perché la supplica risulti efficace (vv. **222-33**).

Il secondo atto vede in scena, a interloquire con la Corifea e poi con tutto il coro e con Danao, il re Pelasgo.

Questa seconda parte è più mossa e articolata: dopo la presentazione del nuovo attore Pelasgo che dialoga con la Corifea (vv. **234-73**), nel racconto del mito di Io il tono diventa via via più concitato e l'interlocuzione assume forma sticomitica (vv. **274-93**, **293-347**); quindi in un lungo amebeo si alternano le strofi supplichevoli cantate dal coro agli interventi parlati di Pelasgo che esprime le sue perplessità (vv. **348-437**); in un altro concitato dialogo con Pelasgo la Corifea minaccia il suicidio (la sticomitia ai vv. **455-67**). Nell'ultima sezione Pelasgo cede alle suppliche e alle minacce e organizza una strategia di persuasione della città: l'episodio si conclude con la sua risoluzione a predisporre un piano perché le supplici vengano accolte dal popolo di Argo (vv. **467a-89**); interloquisce quindi con Danao che andrà in città come rappresentante delle supplici (vv. **480-503**); rassicura la Corifea che chiede indicazioni sul da farsi (il dialogo, in forma sticomitica, ai vv. **504-15**) e infine indica al coro cosa debba fare durante l'assenza sua e di Danao (vv. **516-23**).

L'episodio è insolitamente ricco di indicazioni scenografiche e registiche: l'evocazione fatta da Danao dei segnali visivi e acustici della delegazione in arrivo dalla città (la polvere, il rumore dei carri, vv. **180-3**); le indicazioni di Danao alle fanciulle sulla postazione in scena, i gesti e l'intonazione da dare alle parole di supplica (vv. **188-201**); la segnalazione del progressivo avvicinamento del coro verso il padre, ovvero verso lo spazio più propriamente scenico (v. **208**); il riferimento alle statue degli dèi in scena e ai loro attributi (vv. **212-20**, **346-7**, **463**, **520-1**); le notazioni di Pelasgo sull'abbigliamento delle fanciulle e sul loro aspetto (vv. **234-44**, **278-87**); le segnalazioni dei rami delle supplici che ornano le statue degli dèi (vv. **345-7**, **354-5**); la disposizione di Pelasgo a Danao di andare in città portando tra le braccia i rami dei supplici per cospargerli sugli altari degli dèi (vv. **480-3**) e alle guardie di condurlo in città (vv. **500-3**); e infine le istruzioni di Pelasgo alla Corifea di lasciare i rami sulle statue e di spostarsi «laggiù, verso quella radura» (vv. **506-8**): evidentemente di allontanarsi dalla zona prossima alla scena e di postarsi per il canto e la danza nell'area propriamente orchestica.

Le vesti, i gesti e le posizioni sulla scena costituiscono una parte essenziale della strategia persuasiva messa in atto prima dalle fanciulle verso il re, e poi, su indicazione di Pelasgo, dalle supplici e da Danao, loro portavoce, nei confronti della città. I movimenti tra la zona della rappresentazione più propriamente scenica e la zona orchestica, così come la separazione funzionale tra coro e attore, sono qui necessariamente implicati nello sviluppo drammaturgico.

Nell'episodio si esplicitano i temi annunciati dalla parodo: il dovere di accoglienza nei confronti delle supplici; la relazione tra Themis e Dike; l'ambigua estraneità delle fanciulle; la parentela mitica attraverso Io; il rischio della contaminazione che ora dalle fanciulle si estende alla città. L'entrata in scena di Pelasgo porta la vicenda inoltre nel vivo della dialettica tra legge religiosa e strategia politica: il repertorio tematico dunque si amplia ai diritti garantiti nella polis e alla difficile relazione tra il re e il demos, finché Pelasgo non si risolve a mettere in atto una strategia della persuasione.

DANAO, IL PADRE

Danao, la guida: nella parodo il coro aveva fatto riferimento a Danao come alla «guida della decisione, guida della sedizione» (vv. 11-2) e qui egli si presenta innanzitutto come guida anziana, prudente e affidabile che ha condotto la nave delle fanciulle fino ad Argo (vv. **177-8**). Danao svolge le funzioni di «guida» anche in un altro senso; dotato di una scarsa personalità auto-

noma, nel dramma è il leader del coro: alle figlie il padre dà istruzioni perché si accostino alle statue degli dèi (vv. **188-91**), impartendo loro anche indicazioni coreografiche precise («posatevi come uno stormo di colombe», vv. **223-4**); le istruisce quindi a esibire le bianche bende dei supplici, indicando puntualmente che le impugnino con la mano sinistra (vv. **191-2**); quindi dà prescrizioni perché anche nei toni e nelle espressioni eseguano correttamente ed efficacemente la retorica della supplica (vv. **194-203**).

Danao, il complice: non si avverte alcuna crepa nella perfetta consentaneità tra il padre e le figlie. Il padre condivide perfettamente l'orrore che provano le fanciulle al pensiero delle nozze con i cugini; come loro, avverte come ineludibile la proibizione dell'incesto: l'unione con i congiunti porta a un'infezione del sangue, tanto che i figli di Egitto passano direttamente dallo stato di «consanguinei» allo stato di «nemici» (ἐχθρῶν ὁμαίμων καὶ μιαινόντων γένος, v. **225**). L'identificazione del padre con la sensibilità delle figlie porta Danao, sulla scorta dell'evocazione scenografica delle fanciulle-colombe, a riprendere la figura degli impuri uccelli omofagi, e in particolare dello sparviero, già proposta dal coro nella parodo in chiave mitica con l'allusione alla storia del truce sparviero Tereo. Ma, anche a prescindere dall'interdizione dell'incesto, Danao considera «folli ed empie» le nozze imposte dal maschio alla femmina con violenza, senza il consenso della donna e del padre: un'empietà punita dagli dèi (vv. **225-33**).

Danao, il patrono: nel finale dell'episodio, sollecitato da Pelasgo, Danao si accorda ad assumere le funzioni di ambasciatore del coro in città, sostenitore e rappresentante delle ragioni delle supplici (vv. **480-99**). Danao è da questo momento in avanti l'emissario delle intenzioni delle fanciulle: egli esegue anche praticamente la loro volontà, portando di sua mano i rami delle supplici sugli altari della città e assumendosi personalmente il rischio di presentarsi, con il suo aspetto inequivocabilmente diverso, in città (vv. **481-3**, **493-5**).

E così facendo, rispetto al coro, Danao svolge appieno la sua funzione di «attore» dell'azione del dramma.

IL MIASMA

Il terrore della contaminazione è un motivo forte dell'episodio, comune a tutti i personaggi in scena. Danao, invitando il coro a posarsi sugli altari come uno stormo di colombe, evoca l'immagine nauseabonda dell'uccello che mangia un altro uccello (i cugini-sparvieri che si avventano sulle fanciulle-colombe), paventando un'infezione che può macchiare i seggi divini (vv. **225-6**): l'immagine viene ripresa alla fine dell'episodio, ma in tono rassicurante, da Pelasgo che garantisce alle fanciulle che non saranno date in pasto agli uccelli rapaci (v. **510**).

Nel presentare Argo e il suo territorio, Pelasgo si preoccupa di sottolineare che si tratta di una terra pura, che il re-medico Apis, l'eroe fondatore, ha disinfestato dai serpenti e dal sangue degli antichi delitti (vv. **262-70**). Pelasgo teme la contaminazione che deriverebbe alla città dalla profanazione degli altari divini (vv. **365-6**).

L'angoscia di Pelasgo si riassume, infine, nella ricerca di una soluzione per sventare il *miasma* inguaribile del sangue dei consanguinei (vv. **449-51**), per non contaminare con il sangue o delle figlie di Danao o dei figli di Egitto, comunque suoi consanguinei, la terra di Argo (vv. **473-7**). In questo senso il coro può attivare retoricamente la minaccia del sacrilegio, prima in tono più blando (v. **375**), poi, più esplicitamente – e più efficacemente – con il ricatto dell'impurificabile suicidio (vv. **465-6**).

SUPPLICI

Secondo le prescrizioni di Danao, le fanciulle devono esibire alla città, con le «candide bende» nella mano sinistra, il loro statuto di supplici (vv. **191-2**); devono altresì adottare il registro espressivo proprio dei supplici, e adattarvi tono retorico, atti ed espressione del volto (vv. **193-202**). La comunicazione funziona efficacemente: il re di Argo, Pelasgo, nota subito nelle fanciulle gli attributi e gli atteggiamenti tipici dei supplici in cui riconosce l'uso greco (vv. **241-3**).

Come supplici le fanciulle, su invito del padre, si siedono sul rialzo sacro alla schiera degli dèi, che Danao dice più forte di qualsiasi scudo (vv. **189-90**, **223-4**); parlando con il re di Argo, il coro definisce l'altare dei supplici la «prua della città» (v. **345**).

Pelasgo è turbato dall'idea del sacrilegio della profanazione (vv. **365-6**); riconosce l'inviolabilità delle supplici «sedute sui seggi divini» (vv. **413-5**); è sensibile alla minaccia suggestivamente evocata dalle fanciulle che i maschi le strappino via dagli altari divini (vv. **423-33**).

Lo stato di supplice mette insomma le Danaidi in una posizione privilegiata: a Pelasgo che chiede informazioni sulla loro

origine, la Corifea risponde confermando il suo statuto di supplice e arrogandosi il diritto di interrogare a sua volta Pelasgo per sapere lei, prima, quale sia il ruolo politico del suo interlocutore (vv. **246-8**).

INTOCCABILI

Nell'Atene del tempo la scena dei supplici e la minaccia della contaminazione incombente sulla città era un tema di grande attualità politica che toccava da vicino il *genos* degli Alcmeonidi, la famiglia dell'emergente Pericle.

Nell'antica storia di Atene infatti c'era una macchia che ricorda da vicino il sacrilegio evocato in questo episodio. Verso il 630 a.C. Cilone, nobile ateniese, vincitore olimpico e sposo della figlia di Teagene, tiranno di Megara, su incitazione dell'oracolo delfico aveva occupato l'Acropoli, con l'intenzione di instaurare una tirannide ad Atene: la sollevazione popolare, cui parteciparono – secondo una preziosa testimonianza – «le masse dai campi» (Tucidide, I, 126), isolò il complotto tirannico di Cilone e dei suoi. Assediati sull'Acropoli, i Cilonidi si erano alfine affidati alla clemenza degli assedianti «sedendosi come supplici» presso la statua di Atena; quindi i pritani che allora governavano la città «li persuasero ad alzarsi, garantendo loro la vita; invece furono uccisi» (Erodoto, V, 71). Più particolareggiatamente racconta Tucidide che Cilone e il fratello fuggirono, «mentre gli altri che erano rimasti stavano morendo per la fame e per la sete; allora si rifugiarono presso l'altare che c'è sull'Acropoli. Ma i guardiani, incaricati della sorveglianza, come videro che morivano nel luogo sacro, li fecero alzare e li portarono fuori, con il patto che non avrebbero fatto loro nulla di male, e invece li uccisero; alcuni di loro si erano seduti sull'altare delle dee sante, le Erinni, ma furono ammazzati per via» (I, 126).

Erodoto indica i colpevoli negli Alcmeonidi che portarono perciò sul loro *genos* la macchia del sacrilegio (ἐναγέας, V, 72); secondo Tucidide furono chiamati «sacrileghi ed empi verso la dea (ἐναγεῖς καὶ ἀλιτήριοι τῆς θεοῦ) loro e tutta la stirpe che da loro deriva»; quindi condannati all'esilio dagli Ateniesi (I, 126).

Gli effetti del sacrilegio erano però destinati a prolungarsi nel tempo. Più di un secolo dopo, intorno al 508, quando Clistene della famiglia degli Alcmeonidi, con il favore del demos, aveva portato a termine con successo la sua riforma politica, la sua posizione di potere venne messa in crisi dall'avversario ateniese Isagora che si avvalse della complicità dello spartano Cleomene per avanzare la richiesta che i «sacrileghi» venissero nuovamente banditi dalla città (Erodoto, V, 70): la fazione ateniese di Isagora e gli spartani ottennero l'esilio per gli Alcmeonidi vivi a cui si aggiunse l'onta del disseppellimento e della dispersione delle ossa degli Alcmeonidi morti (Tucidide, I, 126).

Circa vent'anni dopo le *Supplici*, quel sacrilegio sarà nuovamente sulla ribalta della cronaca politica ateniese e gli spartani pretenderanno ancora che la città venga «purificata» cacciando «i sacrileghi» con diretta allusione a Pericle – suggerisce Tucidide –, Alcmeonide per parte di madre (I, 127).

Anche Aristotele riconosce la rilevanza del fatto nella storia politica di Atene: la rievocazione del sacrilegio, dell'esilio che colpì il *genos* degli Alcmeonidi e della conseguente, necessaria, «purificazione» della città si trova proprio nelle righe iniziali del frammentario *incipit* della *Costituzione degli Ateniesi*. Nota Santo Mazzarino che in Atene «la maledizione contro gli Alcmeonidi, connessa con il rito catartico [che si ripeteva annualmente], non era certo dimenticata, e non lo fu mai» (Mazzarino [1965-1966] 1983, I, p. 31).

Grazie alla concordanza dei dati storiografici si pone al 463 a.C., un anno prima della probabile rappresentazione di questa tragedia, la data del debutto di Pericle sulla scena della politica di Atene; la drammatizzazione delle Danaidi come supplici e i precisi e insistiti riferimenti all'inviolabilità dei supplici non possono non essere stati raccolti dal pubblico ateniese come un'allusione precisa alla storia degli Alcmeonidi.

In particolare sono degni di nota due dettagli che compaiono nella tragedia: la posizione delle supplici sull'altare degli dèi, e l'uso eschileo della terminologia del sacrilegio. Quanto al primo punto, Erodoto e Tucidide, nel drammatico racconto del sacrilegio, rievocano i supplici «seduti» presso la dea, o sugli altari delle Erinni e fatti alzare a tradimento dai loro assassini; nel testo della tragedia si fa ripetutamente allusione all'intoccabilità delle supplici se «siedono» sugli altari degli dèi (precisamente su un'altura-*pagos* πάγον προσίζειν, v. **189**; θρόνους ἔχειν, v. **208**; ἵζεσθε, v. **224**; κάθησθε, v. **365**; ἐν θεῶν ἕδρασιν ὧδ' ἱδρυμένας, v. **413**; ἐξ ἑδρᾶν, v. **423**).

Il secondo dettaglio potrebbe essere ancor più significativo: nel brano le fanciulle fanno continuamente allusione al sacrilegio che colpisce chi non rispetta i supplici (ἄγος, v. **375**). In

questo senso nel corale precedente un riferimento al sacrilegio da evitare dovrà essere colto nell'evocazione dei «riti espiatori» (ἐναγέα τέλεα, v. **122**) efficaci per tenere lontani il male e la morte: un'allusione che nel contesto della parodo suona incongrua, ma se leggiamo nella locuzione un riferimento al rito espiatorio della colpa degli Alcmeonidi, inaugurato secondo Aristotele da Epimenide, la locuzione avrà avuto un senso ben preciso per gli spettatori ateniesi.

GLI DÈI IN SCENA

Sulla struttura lignea costruita nella zona dell'orchestra sono collocate, a semicerchio, le statue degli dèi a cui è dedicato, come dice Danao e conferma Pelasgo, l'«altare comune agli dèi qui riuniti» (vv. **189-90, 222-3, 355**). La presenza scenica delle statue è confermata da diversi riferimenti espliciti nel testo (vv. **430, 463, 520**). Nel momento in cui le fanciulle sollecitate dal padre si spostano dallo spazio coreutico (in cui si erano disposte all'entrata) verso lo spazio scenico, vengono invitate da Danao a rivolgersi non genericamente, ma «personalmente» agli dèi: nel brano ai vv. **211-21** il ricorso continuo al dimostrativo deittico ha il valore preciso di indicare una presenza scenica. Ciò che viene indicato non è, direttamente, il dio raffigurato, ma gli attributi che ne consentono il riconoscimento: Danao mostra «*questo* uccello» (v. **212**), ovvero l'aquila di Zeus; le fanciulle si rivolgono «ai raggi del sole» (v. **214**), ovvero ad Apollo; Danao vede «questo tridente» in cui il coro subito ravvisa il segno del dio che le ha accompagnate nel viaggio per mare (v. **218**); Danao infine indica «questo Araldo» (v. **220**). Quindi, attraverso l'aquila, i raggi del sole, il tridente, l'aspetto dell'araldo, si riconoscono nell'ordine: Zeus, Apollo, Poseidone, Hermes. Significativo il fatto che nessuno dei nomi degli dèi sia qui pronunciato, a eccezione del nome di Zeus: allo stesso modo, nel corale precedente, anche Artemide non era stata invocata per nome, ma come «fanciulla di Zeus», ed Era come «sposa di Zeus». Gli stranieri conoscono per nome solo Zeus (lo Zeus dei «libici» è identificato dai greci con lo Zeus-Ammone egiziano): le altre divinità vengono invocate con parafrasi che ne definiscono la funzione, ma non il nome. Danao dunque, nell'indicare alle fanciulle le statue divine, propone attraverso i loro attributi un gioco di identificazione che si articola anche come esercizio di traduzione culturale. La traslazione da una «lingua» all'altra, da un sistema culturale a un altro, è resa esplicita nel caso di Hermes (anch'egli innominato) che viene definito «l'Araldo, secondo il culto dei greci» (v. **220**): il che implica che di converso «secondo i *nomoi*» dei barbari l'araldo sia rappresentato in altra forma divina.

IL DIO IN ESILIO, IL DIO DEGLI ESULI

La specifica potenza degli dèi viene puntualmente tradotta in aspetti e funzioni contestualmente vantaggiosi. Nel clima di terrore per il *miasma*, gli esuli che si vogliono «puri» invocano Apollo il dio «puro» (v. **213**); ma in lui riconoscono anche il dio «esiliato dal cielo» che conosce bene e comprende il destino degli esuli (vv. **214-6**). Il dio del tridente ha favorito il viaggio per mare delle Danaidi, quindi dovrà favorire la loro accoglienza (v. **219**). Il dio araldo dovrà essere araldo di libertà per le supplici (v. **221**).

L'evocazione dell'esilio di Apollo e del suo confino in terra è un'allusione alla pena imposta da Zeus al dio perché si purificasse, secondo le varianti più antiche del mito, dall'uccisione del drago Pitone (la tradizione arriva fino a Plutarco, *De defectu oraculorum*, 417 e-f, che cita al proposito proprio questo verso di Eschilo).

Il riferimento al dio in esilio svela il diversificato meccanismo retorico-religioso che viene attivato in questa preghiera: nel ricordo di un suo mito, Apollo viene provocato a riconoscersi nel destino delle supplici, e quindi a proteggerle. Invece Poseidone, che le ha condotte sul mare, viene chiamato a portare fino in fondo la sua impresa garantendone l'esito; ed Hermes a essere un "buon" araldo, ovvero un araldo di libertà.

Anche Zeus viene implicato in questa rete di rivendicazioni, di identificazioni e di ricatti religiosi: è lo Zeus dei supplici, la cui potenza vendicativa è riconosciuta non solo dal coro che a essa si affida (vv. **347, 385**), ma anche da Pelasgo (v. **478**).

Zeus viene invocato anche come padre di Themis, e quindi come il dio che spartisce le sorti decidendo del giusto e dell'ingiusto (vv. **360, 403-4**): altro Zeus che soppesa il destino anche dei morti (v. **231**). Già le fanciulle avevano minacciato di rivolgersi a un altro Zeus, lo Zeus dei morti (perché Zeus è ovunque).

I supplici non patteggiano, non invocano gli dèi servilmente: mediante una strategia della persuasione che porta le divinità – Apollo o Zeus – a identificarsi con la loro sorte, o ad assumersi la responsabilità del loro caso, o a subire il loro ricatto, costringono retoricamente gli dèi a stare dalla loro parte.

STRANIERE

Le fanciulle portano nei tratti fisici i segni della loro estraneità: Pelasgo appena arriva in scena nota le vesti barbare (vv. **234 sgg.**: il tessuto orientale dei pepli viene menzionato anche dal coro, v. **432**, quando le fanciulle paventano che le loro preziose vesti vengano stracciate). Vesti e aspetto esotico sono in contraddizione con l'atteggiamento da supplici delle fanciulle e con la loro gestualità che corrisponde all'uso greco (vv. **234 sgg.**): è la segnalazione forte di una differenza non solo razziale, ma culturale. Sull'aspetto razzialmente diverso che può incutere diffidenza e stimolare aggressività torna nel finale dell'episodio Danao che chiede in quel senso protezione a Pelasgo, ormai complice (vv. **496-8**): è lo stesso Danao a sostenere che per ignoranza si può misconoscere sotto l'aspetto diverso un amico (v. **499**).

All'inizio Pelasgo fatica a credere che quelle donne siano di stirpe argiva come dicono e ricapitola una sorta di campionario di forme esotiche del femminile dalla Libia o dall'Egitto a Cipro, dall'India-Etiopia alle Amazzoni (vv. **279-89**): nella descrizione non si nota nessun accento di giudizio estetico, ma solo la segnalazione di una diversità fortemente caratterizzante. Ciò che conta però, il legame che vince sulla diversità, è la lontana radice comune – la stirpe – e l'attuale condivisione di usanze – la comunione del linguaggio rituale. Pelasgo è pronto a credere che le Danaidi siano «argive» in quanto si dicono argive di ascendenza e si dimostrano greche di usanze culturali: lo statuto politico-culturale delle fanciulle viene espresso con forza nel termine ossimorico ἀστοξένων (v. **356**) «straniere concittadine».

È dunque il mito ancestrale della stirpe comune che prevale sulla differenza di razza: ma anche il rispetto della figura del supplice – un elemento tutto culturale – crea la comunicazione, rende possibile il dialogo: è il punto di contatto e di comprensione tra stranieri.

PELASGO PRINCIPE DEI PELASGI

Su richiesta del coro, Pelasgo si presenta come figlio di Palectone, e come il principe della terra (τῆσδε γῆς ἀρχηγέτης, v. **251**) sovrano ed eroe eponimo dei Pelasgi di cui illustra il territorio e i confini; nel presentarsi egli offre succintamente anche una storia sommaria della prima civilizzazione dell'Argolide da parte del mitico Apis, il re-medico, che purificò la terra dal contagio dei serpenti (vv. **250-70**).

Nella risposta alla domanda posta piuttosto bruscamente dalla Corifea, Pelasgo mostra il carattere generoso e aperto di un animo ospitale che si esprime nel rispetto per gli stranieri: una virtù che lo stesso Danao riconosce al principe (vv. **490-1**).

Pelasgo deve temperare però l'esercizio spontaneo della sua etica antica dell'ospitalità con le esigenze politiche della città: da qui l'imbarazzo che dà vita al travaglio drammatico. Solo dopo aver trovato una parziale soluzione, praticabile sul piano diplomatico-politico, Pelasgo può riprendere in pieno le sue funzioni di ospite. In questo senso, alla fine dell'episodio subentra a Danao anche nella responsabilità della protezione fisica delle fanciulle e dà loro istruzioni (vv. **506 sgg.**).

IO, LA VACCA

Per garantire l'autenticità della sua stirpe argiva, la Corifea ricapitola sommariamente per il re la storia di Io, ricollegandosi alla sezione argiva della vicenda della comune progenitrice, che Pelasgo già conosce (vv. **291 sgg.**). La storia di Io non è, evidentemente, nota a tutti; come si evince anche dal testo del *Prometeo*, uomini e dèi hanno del mito di Io una conoscenza parziale e frammentaria che solo sulla scena tragica viene ricomposta e raccontata secondo un filo consequenziale.

Così Pelasgo mostra di conoscere solo i primi spunti della vicenda, l'innamoramento di Zeus per la «guardiana del tempio», la scoperta dell'amore e l'ira di Era: il re ignora lo sviluppo della storia e su questa ignoranza la Corifea può giocare per attivare la curiosità (bene espressa nello scambio sticomitico Pelasgo-Corifea, vv. **293-322**) e quindi il racconto della nascita del divino progenitore della stirpe d'Egitto (nel nome Epafotocco c'è ancora una conferma della verità del miracolo divino, v. **315**), fino ad arrivare a Danao e al tempo attuale.

Al re, che riconosce l'antica parentela, le fanciulle possono ora presentarsi come «giovenca fuggiasca» braccata da un lupo (vv. **350-3**): da Argo è fuggita una vacca-fanciulla, Io; in figura di vacca, una vacca-fanciulla ritorna ad Argo, si presenta a Pelasgo e a lui si affida.

THEMIS E DIKE

Pelasgo chiede esplicitamente alle Danaidi se la loro avversione per l'unione con i congiunti risponda a un dettato di Themis (v. **336**): una domanda a cui le fanciulle, in verità, non rispondono.

Contro i cugini si appellano invece a Dike, come già il padre Danao (v. **231**), e invitano Pelasgo a prendere Giustizia per alleata (vv. **395-6**). Le fanciulle rifiutano l'opportunità offerta da Pelasgo di far riferimento a un principio sacro di giustizia, generalmente riconosciuto come inviolabile, e si affidano invece alla giustizia del soppesamento e della bilancia, la giustizia che risulta dal dibattimento (vv. **403-6**).

Con una mossa rischiosa, e che potrebbe rivelarsi disastrosa, sono le stesse supplici a innescare il processo, l'agone tra le diverse ragioni – la loro ragione contro la ragione dei figli di Egitto – che a questo punto Pelasgo afferma di non poter gestire da solo e potrà risolversi soltanto con il voto popolare.

Il gioco drammatico, rappresentativo del passaggio da una giustizia assoluta a una giustizia politica (che sarà il grande tema delle *Eumenidi*), si sviluppa a partire da questo scarto: il fondamento di Themis è impronunciabile, indicibile; Themis per affermarsi deve coincidere con Dike (vv. **435-7**).

DIRITTO NAZIONALE E SOVRANAZIONALE

Pelasgo pone alle supplici una serie di questioni di diplomazia internazionale: a quale diritto si appellano le fanciulle per rifiutare il matrimonio con i cugini (v. **346**)? E i figli di Egitto non possono vantare diritto sulle parenti in forza di una legge della loro «costituzione» (vv. **387-91**)? In questo caso – afferma il principe – non c'è modo di contrastarli (v. **389**) e le fanciulle dovranno difendersi secondo le leggi della loro «città» (vv. **390-1**).

Le fanciulle, in realtà, non danno risposte puntuali a queste domande, ma richiamano ancora l'ossessione del *miasma*, eludendo il nodo primo, irresolubile, della tragedia (e del mito): la ragione del loro rifiuto (che però, essendo condiviso dal padre Danao, non potrà essere inteso come un rifiuto genericamente verginale dei maschi).

Si intende qui che, mentre il diritto dei supplici è capitolo di una legge sacra, superiore agli statuti delle singole città – a cui le fanciulle possono appellarsi con successo e che non può essere elusa da nessuno –, la proibizione dell'incesto non viene riconosciuta da Pelasgo come tabù assoluto, ma viene circoscritta all'ambito del diritto «nazionale». Le Danaidi non possono minacciare la città di una contaminazione che loro avvertono come tale ma che potrebbe essere considerata un problema quasi privato, e comunque interno ad altra giurisdizione (v. **336**). Possono invece, efficacemente, minacciare la contaminazione del sacrilegio che colpisce chi non rispetta i supplici, da qualsiasi polis provengano.

LA CASA E LA CITTÀ, LA CITTÀ E IL DEMOS

Una volta riconosciute le Danaidi come sue parenti e avendone considerato lo stato di supplici, Pelasgo reagisce alle pressanti richieste delle fanciulle facendo loro notare che non si sono presentate alla porta della sua casa: se è vero che il contagio dell'eventuale sacrilegio ricadrebbe su tutta la città, dovrà essere la città a decidere (vv. **365-9**, **397-9**).

Pelasgo delinea così una situazione sociale e politica tutta diversa dal totalitarismo dinastico delle casate micenee: la città non coincide più con il palazzo del principe e il principe delega, o meglio condivide, diritti e responsabilità con tutti i cittadini.

Le fanciulle rispondono, incoerentemente, richiamando il principe al diritto del potere assoluto, monarchico, che – come Pelasgo ha già dichiarato – non è più in vigore: secondo le Danaidi il principe è tutt'uno con la città, tutt'uno con il demos e può decidere senza consultazioni, con il suo «voto unico» (vv. **370-5**). Le fanciulle danno voce a un'idea arcaica del potere, il principe rispetto al nuovo protagonismo politico del demos: egli non misconosce gli antichi diritti dell'ospite, ma è impegnato a traghettare quei valori all'interno dell'etica dialettica della polis, impegnato a portare il demos ad accogliere con l'assunzione dei nuovi diritti politici anche il retaggio dell'etica nobiliare (vv. **365-9**). Il valore aristocratico dell'ospitalità deve essere sapientemente tradotto, attraverso una procedura formale, in diritto politico, pena la subordinazione dell'etica al vantaggio immediato della polis (vv. **400-1**). Il principe persuaderà il demos e il demos imparerà ad avere pietà di chi si trova in difficoltà (v. **398**); imparerà a essere ospitale. In questo senso il civilissimo istituto dell'asilo politico rivela di essere, in essenza, una versione aggiornata della tradizionale ospitalità aristocratica.

Pelasgo riveste sulla scena teatrale il ruolo che i «principi» della città amici del demos – i Clistene prima, i Pericle ora – impersonavano sulla scena politica, rivoluzionando proprio in quegli anni, sul piano sociale e su quello ideologico, l'immaginario culturale della polis.

IL DILEMMA DI PELASGO

Pelasgo è presentato come un principe accorto e prudente, che espone i suoi dubbi interiori, portando in scena il peso delle sue responsabilità e delle sue angosce. Nell'atteggiamento di Pelasgo non c'è nulla di psicologico: il dilemma è tutto, essenzialmente, politico. L'osservanza obbligatoria dei diritti sacri dei supplici espone la città a un rischio di contaminazione (v. **377**): infatti, una volta riconosciute le Danaidi come parenti e argive, ne consegue che anche i figli di Egitto sono parenti e argivi. Quindi in un caso la morte delle fanciulle (per suicidio), nell'altro la morte dei maschi (nella battaglia prevista per difendere le fanciulle) contaminerà il suolo della città con sangue «fraterno» (v. **449**). La situazione pare senza via d'uscita e Pelasgo, per descrivere il suo stato d'animo, ricorre a una serie di efficaci metafore acquatiche: dovrà concentrarsi per decidere, andando in profondità come un pescatore in apnea sul fondo del mare (vv. **407-9**); la sua mente è come una barca incagliata, inchiodata dall'insolubilità del dilemma (vv. **439-41**); incombe un fiume in piena (v. **469**); comunque è un abisso di rovine, un mare senza porti (vv. **470-1**).

Il dubbio si risolverà solo in un modo: la minaccia di suicidio delle fanciulle fa precipitare la situazione. Il principe decide subito in loro favore perché pesa decisivamente dalla loro parte l'eventuale ira dello Zeus dei supplici (v. **478**).

Lo svolgimento della trama drammatica è motivato dall'incertezza di Pelasgo; il movimento dell'azione è attivato dal fatto che il principe non è solo: se fosse solo a decidere, come vorrebbero le fanciulle, il dramma sarebbe concluso al primo episodio, con un sì o un no del monarca. Non vi sarebbe tragedia: invece c'è il demos nella città, e il principe deve e vuole condividere la responsabilità della decisione con il popolo.

L'incertezza del principe è il motore del dramma, il suo nodo: il dramma procede dall'impaccio e poi dallo scioglimento del dilemma.

STRATEGIE DI PERSUASIONE

L'episodio si sviluppa intorno al gioco della persuasione.

Dapprima è il coro, istruito da Danao, che dovrebbe mettere in atto con Pelasgo una strategia persuasiva, fatta di gesti e di parole che ispirino pietà e protezione (vv. **191-203**): è un'analisi preziosa, lucida e razionale, della retorica del più debole, che, se abile, può rovesciare la sua condizione in un vantaggio.

In realtà le fanciulle, nell'atteggiamento che tengono con Pelasgo, male si accordano alle prescrizioni del padre: battono bensì il tasto della pietà, ma fin dai primi accenti si mostrano arroganti e aggressive. Alle esitazioni di Pelasgo, di cui per altro egli dà ampie motivazioni, reagiscono adombrando la macchia del sacrilegio su chi non rispetta i supplici (vv. **359-64**, **375**, **385-6**, **427**, **433-6**), finché arrivano a esplicitare il ricatto minacciando di suicidarsi nel modo peggiore: impiccandosi alle statue degli dèi con le loro cinture (vv. **457-65**).

Forse anche nel richiamo ai lacci appesi alle statue si può leggere un riferimento alla storia dei supplici Cilonidi. A proposito della storia che aveva guadagnato agli Alcmeonidi il nome di «sacrileghi», Plutarco racconta che i supplici, allontanati dalla statua di Atena presso cui si erano rifugiati, adottarono l'espediente di tenersi in collegamento con la dea attraverso una fune di lana ritorta che, legata al piedistallo della statua, doveva garantire loro la continuità della protezione divina: una fune che malauguratamente «quando giunsero presso il tempio delle Eumenidi, si spezzò, dando il pretesto a Megacle [l'antenato di Clistene e di Pericle] e agli altri arconti di prenderli come se quella fosse la prova che la dea rifiutava di proteggerli»: da lì il sacrilegio (*Vita di Solone*, 12). Il passo plutarcheo comunque conferma che un legame con le statue divine era considerato, per contatto, magicamente efficace: sia nel senso positivo della protezione, cercata dai supplici Cilonidi attraverso la fune, poi spezzata, sia nel senso negativo della contaminazione minacciata dalle supplici Danaidi mediante le cinture-cappio pendenti dalle statue divine.

Il ricatto funziona e il principe si trova costretto a prendere la decisione che eviti soprattutto alla città la contaminazione. Subito Pelasgo pensa a mettere in atto una strategia del consenso nei confronti del demos, che prevede, innanzitutto, una campagna di sensibilizzazione alla pietà, attuata con la complicità di Danao e delle supplici, distribuendo i rami sacri sugli altari degli dèi e propagandando così la presenza dei supplici in città (vv. **480-9**). La traduzione in ambito politico dell'etica aristocratica dell'ospitalità richiede il ricorso alla persuasione.

Peithò e Tyche, Persuasione e Fortuna sono le divinità, figure allegoriche dell'agire politico, che Pelasgo invoca nell'ultima battuta prima di uscire di scena (v. **523**).

Primo stasimo (vv. 524-99)

Il coro è postato nell'orchestra, già scenograficamente semantizzata da Pelasgo come «quella radura, laggiù» (v. 508).

Il brano si apre con una supplica al «re dei re» (a cui il coro all'inizio del canto si rivolge direttamente) e si chiude con un inno alla potenza assoluta di Zeus. Nel cuore del brano, incastonato nella preghiera a Zeus e come caso esemplare di esercizio del potere del dio, sta il racconto delle vicende di Io.

Rispetto al sommario del mito di Io proposto nella parodo, dopo il racconto abbreviato della storia della progenitrice che la Corifea aveva proposto nel dialogo con Pelasgo (vv. 291-315), qui il coro sviluppa il percorso del tormentoso viaggio della progenitrice e si sofferma sulla stanza finale: il tocco di Zeus sulle rive del Nilo.

Il corale è strutturato ad anello su cinque coppie strofiche: la prima coppia contiene l'invocazione diretta a Zeus, la quinta l'inno alla sua potenza (vv. **524-37**, **590-9**); al centro dello stasimo, come una lunga digressione, la ricapitolazione del viaggio di Io che culmina nel lieto fine dell'arrivo alle sponde del Nilo, della divina fecondazione, della nascita di Epafo (vv. **538-89**).

PREGHIERA A ZEUS

Pelasgo aveva ordinato alle fanciulle di pregare gli dèi del luogo; il coro interpreta a suo modo l'ordine di Pelasgo e nel corale si rivolge al solo Zeus (vv. **524-37**).

Zeus nella prima coppia strofica viene quindi interpellato direttamente dalle fanciulle, in seconda persona (vv. **527-9**, **534-5**): viene invocato con una litania di attributi che sottolineano il primato della sua potenza regale tra gli uomini e tra gli dèi (vv. **524-6**). In particolare nella locuzione ἄναξ ἀνάκτων che apre il brano (v. **524**) si risente un'eco di un altro titolo monarchico, ben noto al pubblico ateniese: il βασιλεὺς βασιλέων che designa il re persiano. Il potere assoluto di Zeus viene assimilato formularmente al potere assoluto del sovrano dell'immenso impero dei barbari.

La preghiera si rivolge dunque alla figura divina della suprema potenza innanzitutto perché ascolti le fanciulle (v. **527**); allontani violentemente i loro nemici, considerandoli nemici della sua stirpe (vv. **528-30**); le protegga ricordandosi del suo amore per Io (vv. **531-5**).

IO, LA FANCIULLA

La prima figura di Io che il coro rievoca è quella della fanciulla di cui Zeus si innamorò (v. **533**). Le Danaidi ricordano a Zeus l'immagine della fanciulla sui prati di Argo in fiore: gli stessi prati, le stesse orme su cui ora posano i loro passi le sue discendenti (vv. **538-9**). Il dio è chiamato a riconoscere Io nelle sue discendenti e a rinnovare il destino felice assicurato all'amata (v. **534**). Già nel dialogo con Pelasgo, per impietosirlo e conquistare il favore del principe di Argo, le fanciulle avevano messo in atto un procedimento di assimilazione della loro vicenda e della loro stessa figura a quella della progenitrice comune (vv. 350-3): ora anche con Zeus le fanciulle si propongono, con un espediente retorico efficace, come figure dell'antica progenitrice che il dio è chiamato a ricordare (v. **535**), e quindi ad amare, a proteggere, a salvare.

IO, LA BESTIA ERRANTE

La fanciulla sui prati di Argo in fiore diventa istantaneamente, nella contrazione del racconto, la giovenca al pascolo, subito messa in fuga dall'estro di Era (v. **540**). Il percorso geografico del viaggio di Io è un lungo itinerario di tormenti: una corsa di paese in paese che si conclude sulle rive del Nilo (vv. **540-61**).

L'accanimento di Era – menade infuriata (v. **564**) – modifica la struttura fisica di Io e fa della fanciulla una bestia, un orrido ibrido umano-animale che suscita spavento nelle genti del Nilo (vv. **565-70**).

La ricapitolazione delle prime fasi della passione di Io si ritroverà con altra ampiezza nel *Prometeo*, allora dolorosamente rievocata dalla voce rotta della stessa fanciulla-vacca (*Prometeo*, 645-82); sempre nel *Prometeo* alla voce profetica del Titano è affidata una lunga descrizione, articolata per tappe, di questo tormentato viaggio (*Prometeo*, 707-35, 788-815, 827-52).

IO, L'AMATA E LA MADRE DI EPAFO

L'orrore che la bestia suscita negli abitanti del Nilo è il punto più basso, più vergognoso, della vicenda di Io: nella fase di massima degradazione della fanciulla interviene Zeus che – dice il coro – può dar prova della sua infinita potenza rimediando a una situazione per chiunque altro irrimediabile (vv. **571-3**).

In accordo con l'intenzione retorica del corale, concepito tutto come un inno al potere di Zeus, la storia di Io è proposta come paradigma edificante della facoltà salvifica di Zeus. Il dio

è invocato dunque come salvatore, in quanto ha saputo, lui solo, trovare un rimedio per salvare Io dallo stato di degrado fisico e di delirio mentale in cui l'aveva cacciata il pungolo di Era: e in ciò il dio ha manifestato la sua forza, dimostrandosi più potente di tutti, anche di Era (vv. **586-8**).

Le fanciulle rievocano, e ricordano a Zeus, il momento del miracoloso contatto (già annunciato al v. **535**, poi ai vv. **574-9**): la descrizione dell'incontro erotico è giocata su un registro di delicatezza, di dolcezza, di pudore, del tutto consonante con l'ethos delle giovani donne che, proprio perché paventano la violenza dell'aggressione sessuale, evocano qui – e ricordano a Zeus – un'altra tonalità dell'amore.

Zeus si prende cura di Io, la tocca piano, soffia su di lei, la placa (vv. **576-7**). La carezza di Zeus risveglia la fanciulla all'umano e Io piange sciogliendo tutta la sua paura, la vergogna, il dolore (vv. **578-9**).

Epafo-"Tocco", il figlio di Io, è la prova della potenza risanante di Zeus: ma anche il garante e il sigillo dell'origine divina della sua stirpe (vv. **580-5**, **588-9**).

INNO A ZEUS

Nelle ultime strofe del corale il tono e il ritmo si placano e si innalzano nell'inno a Zeus (vv. **590-9**).

Zeus è padre procreatore e architetto sapiente del destino di Io, e di conseguenza anche della sua stirpe (vv. **593-4**).

Le fanciulle si appellano dunque all'unica autorità che riconoscono: Zeus è un monarca con pieni poteri e totalmente affidabile (vv. **595-9**), l'ipostasi del principio del potere assoluto. Ancora nelle espressioni che descrivono la posizione istituzionale di Zeus (vv. **595-7**) si avverte una consonanza con la descrizione dello status del re dei persiani «che alla città non ha da rendere conto» (*Persiani*, 213). Non è casuale che la forma di potere assoluto che le Danaidi riconoscono in Zeus coincida con il principio monarchico che le supplici vedevano nella figura di Pelasgo (vv. 371-5) e che il principe di Argo aveva invece respinto.

Secondo episodio: Danao, Corifea (vv. 600-24)

L'episodio è brevissimo: Danao, rientrato in scena, intrattiene un breve scambio con la Corifea che chiede notizie (vv. **600-4**); quindi il brano consiste totalmente in un monologo del padre che racconta l'esito felice della sua spedizione in città (vv. **605-24**).

Il resoconto di Danao è incentrato sulla rievocazione della scena della votazione del demos, unanime a favore delle supplici (vv. **608-10**, **621-2**), e sul contenuto delle argomentazioni con cui Pelasgo lo ha persuaso a votare per l'accoglienza: il rispetto per la figura del supplice, il timore della punizione di Zeus, la paura del contagio che, in caso contrario, inquinerebbe la città.

DANAO, IL PADRE

La prima urgenza del padre è rassicurare le figlie sul buon esito della sua missione (vv. **600-1**).

Si conferma in questo atto del dramma che il ruolo di Danao nella tragedia è di essere l'emissario del coro in città, l'agente operativo delle sue ragioni (e in questo Danao incarna perfettamente il ruolo originario dell'*attore* leader del coro). Il ruolo di Danao rispetto al coro è quindi attivo, ma non autonomo. Anche nella scena del voto, così come viene rievocata, mentre Pelasgo guida sapientemente la strategia retorica della persuasione, Danao svolge soltanto un ruolo di supporto: il suo compito nell'assemblea è rappresentare, con la sua presenza, le supplici, le loro richieste e le loro ragioni.

IL NOME DELLA DEMOCRAZIA

Già dal primo annuncio dell'esito positivo del voto del demos, Danao e la Corifea recedono dall'originario registro «monarchico» che improntava fortemente anche l'inno a Zeus del corale immediatamente precedente: il potere è passato dalla mano di Zeus (αὐτόχειρ ἄναξ, v. **592**) alla mano del demos (δήμου κρατοῦσα χείρ, v. **604**).

Particolarmente evidente in questa scena è la difficoltà terminologica di definire la forma costituzionale democratica: una difficoltà che non può essere imputata a una cura antianacronistica, del tutto assente nel dramma (che anzi gioca l'efficacia del suo interesse sull'attualizzazione politica del mito).

«Democrazia» è, nel greco del V secolo a.C., una parola difficile. Nelle fonti una prima attestazione del termine risale alla seconda metà del V secolo: si trova in Erodoto in riferimento alle «democrazie» istituite d'autorità da Mardonio, genero di Dario, nelle colonie greche dell'Asia Minore «dopo aver depo-

sto tutti i tiranni degli Ioni» (VI, 43). L'altra unica attestazione del termine in Erodoto è in un discusso passaggio, in cui si afferma che Clistene avrebbe «instaurato in Attica le tribù e la democrazia» (VI, 131): nel contesto però il termine «democrazia» si lascia più facilmente interpretare come «ordinamento dei demi» piuttosto che come «governo del demos».

Tucidide fa pronunciare la parola δημοκρατία a Pericle, nel notissimo epitafio per i caduti della guerra archidamica: il modo in cui Pericle introduce e giustifica il termine (καὶ ὄνομα μὲν διὰ τὸ μὴ ἐς ὀλίγους ἀλλ' ἐς πλείονας οἰκεῖν δημοκρατία κέκληται, II, 37) fa pensare a una consapevole risemantizzazione rispetto alla più comune e negativa accezione (Canfora 1980, p. 34 afferma che «tutto lascia pensare che *demokratia* nasca come termine polemico e violento, coniato dai nemici del demo»).

L'oscillazione, ancora per tutta la storiografia del V secolo, fra i più generici δῆμος, πλήθους ἀρχή, ἰσονομία, e per ultimo δημοκρατία – un termine a cui gli stessi Erodoto e Tucidide ricorrono assai cautamente e spesso in accezione polemica – è spia del fatto che la definizione del regime pericleo (e, a maggior ragione, del regime clistenico di cinquant'anni precedente) come «democrazia» non era affatto pacifica. Solo nell'ultimo scorcio del V secolo «democrazia» assume il valore preciso di una definizione del sistema politico ateniese e assume retroattivamente anche il valore di una definizione del regime pericleo; e solo dopo il 403, con l'abbattimento del regime oligarchico dei Trenta Tiranni, nella retorica della restaurazione democratica il termine *demokratia* sarà ricorrente in un'accezione univocamente positiva.

In tutto il dramma eschileo si rileva questa scarsa stabilità terminologica: il potere del demos, mai definito con un termine preciso, era già stato evocato da Pelasgo che diceva di non poter decidere ἄνευ δήμου (v. 398); ora la Corifea restituisce in scena l'evidenza del potere democratico ricorrendo al dettaglio concreto della «mano potente del demos» pronta a votare l'accoglienza delle supplici (δήμου κρατοῦσα χείρ, v. **604**).

LA VOTAZIONE

Subito Danao annuncia che il demos ha «votato» bene (v. **601**) e il coro, che pur prima si era appellato al voto «unico», assoluto di Pelasgo (μονοψήφοισι νεύμασιν, v. 373) a cui faceva corrispondere il potere assoluto del cenno di Zeus (αὐτόχειρ ἄναξ, v. 592), si adegua immediatamente all'idea di una votazione democratica (v. **604**).

Il popolo ha deciso di accogliere i supplici e di difenderli contro qualsiasi sopruso nonché di punire con la privazione dei diritti politici e con l'esilio chi, cittadino o straniero, leda i diritti dei supplici o non li difenda dai soprusi (vv. **609-14**). L'estensione del crimine al mancato soccorso dei supplici e della punizione anche ai cittadini è destinata ad avere conseguenze importanti nello sviluppo drammatico delle due tragedie perdute che completavano la trilogia. Molto probabilmente Pelasgo dava il suo consenso alle nozze, consapevolmente o inconsapevolmente in contrasto con la volontà delle fanciulle (che infatti metteranno in atto il loro piano omicida): quindi, in quanto cittadino che ha leso i diritti dei supplici o che non li ha protetti dal sopruso, sarà incorso nel delitto contro cui il demos aveva decretato la pena dell'esilio; Pelasgo dunque, con tutta probabilità, sarà la vittima illustre di questo decreto.

Da notare inoltre che, su un altro piano, la pena dell'esilio decretata dal demos contro chi profana il diritto dei supplici suona ancora come un'allusione, probabilmente ben chiara agli spettatori della tragedia, al bando ormai secolare che pendeva sulla stirpe degli Alcmeonidi per l'antico sacrilegio commesso contro i supplici Cilonidi.

La rievocazione della scena della votazione del demos è un momento forte nel dramma e il racconto di Danao restituisce la grandiosità dell'evento extrascenico.

Qualcosa è accaduto: il popolo ha votato con la sua mano potente. Dopo la decisione di Pelasgo (vv. 478 sgg.), il secondo movimento del dramma sta in questo gesto del demos che diventa, formalmente, un atto efficace (vv. **601**, **621**).

Nel racconto di Danao si avvertono i toni enfatici dell'orgoglio democratico: l'epifania del potere del demos è la mano unanime, le destre che si alzano e fanno vibrare l'aria (ἔφριξεν αἰθήρ, v. **608**); un gesto spontaneo, che non ha bisogno di appelli (v. **622**).

Pelasgo mette in atto una strategia retorica che porta il demos a sancire la decisione con l'atto formale – politico – del voto. In tal senso questa votazione può essere considerata una rappresentazione perfettamente congruente della contemporanea rivoluzione politica democratica: la scena-madre della democrazia periclea.

La dimensione politica sorge in questo passaggio procedu-

rale che il principe ha preteso come necessario all'accoglienza dei supplici: la formalizzazione del gesto aristocratico dell'accoglienza attraverso una decisione ratificata dal voto del demos.

PELASGO, IL RETORE

Per convincere il demos Pelasgo aveva predisposto preventivamente una scenografia propagandistica: i rami dei supplici sparsi in città sugli altari degli dèi; la presenza in assemblea di Danao in rappresentanza della causa dei supplici (vv. 480 sgg.).

In assemblea, per convincere il popolo, Pelasgo che già aveva invocato Peithò, la Persuasione (v. 523), mette ora in atto una strategia di sapiente persuasività retorica (v. **615**, e, soprattutto, con bella invenzione linguistica, le «piroette» demagogiche: δημηγόρους... στροφάς, v. **623**).

Tutti i cittadini sono chiamati a condividere la responsabilità del principe (così aveva già dichiarato Pelasgo: ἀστοῖς δὲ πᾶσι τῶνδε κοινώσας πέρι, v. 369), ma anche a condividerne i princìpi etici e religiosi: il dovere di accoglienza dei supplici che si collega al rispetto e al timore per lo Zeus dei supplici; la difesa della città dalla contaminazione (vv. **616-8**).

IL RUOLO DI ZEUS

Nel suo discorso al demos, Pelasgo fa appello soprattutto al timore dell'ira di Zeus, che protegge i supplici, un'ira che la città deve guardarsi bene dall'alimentare, pena la rovina (vv. **616-8**).

A chiusa del suo resoconto, Danao conclude che Pelasgo è stato retoricamente abile, ma il merito effettivo della decisione va a Zeus «che tutto compie» (v. **624**).

Zeus si conferma la prima potenza motrice di tutti gli eventi: interviene, attivamente e decisivamente, non solo nei presupposti mitici – l'amore, il tormento, la fecondazione di Io – ma anche nello svolgimento drammatico della tragedia, la risoluzione di Pelasgo, la decisione del demos di Argo.

CONTAMINAZIONE E TRAGEDIA

Pelasgo ricorda che sulla città non incombe soltanto l'ira di Zeus, ma anche la minaccia della contaminazione: un doppio *miasma* in quanto le supplici sono insieme «ospiti» e cittadine (ξενικὸν ἀστικόν θ' ἅμα λέγων διπλοῦν μίασμα, vv. **618-9**). La gravità della situazione dipende dallo statuto speciale delle Danaidi: Pelasgo infatti sottolinea qui l'ambiguo statuto delle fanciulle (che già aveva chiamato con nuovissimo ossimoro ἀστόξενοι, v. 356).

Nell'appello di Pelasgo alla città il tema della contaminazione gioca un ruolo forte. D'altronde già in tutto l'episodio precedente Pelasgo era stato angosciato proprio da questo problema: come evitare una contaminazione alla città che, in un caso o nell'altro – con la morte per suicidio delle parenti Danaidi, o con la guerra contro i parenti figli di Egitto – sembrava comunque inevitabile. Pelasgo si era presentato travagliato da questo dilemma, fino all'impaccio della decisione (l'amletico δρᾶσαί τε μὴ δρᾶσαί τε, v. 380).

In questo senso è probabile che nello sviluppo della trilogia il personaggio di Pelasgo acquistasse uno spessore tragico da protagonista. Pelasgo cerca in tutti i modi di evitare alla città la contaminazione più grave perché doppia, di cittadini e di supplici; quindi accoglie le supplici, ma per difenderle lui e la città dovrebbero affrontare in battaglia i figli di Egitto provocando lo spargimento contaminante di altro sangue consanguineo. Una soluzione di mediazione, probabilmente un successo diplomatico di Pelasgo, comporta le nozze rituali di gruppo delle Danaidi con i cugini: ma senza dubbio è una soluzione che le fanciulle accettano solo per mettere in atto il loro piano sanguinoso. Quindi il principe incorre lui stesso nella contaminazione, macchiandosi della grave colpa di mancato soccorso ai supplici, un crimine che il demos ha decretato meritevole della punizione dell'esilio. Pelasgo a questo punto è comunque colpevole, ma è anche la vittima tragica della sua stessa azione che voleva essere benefica verso le supplici e verso la città.

La trilogia prevedeva uno sviluppo ulteriore: le supplici si macchiano dell'omicidio dei cugini egizi, ovvero di altri «concittadini» (già ai vv. 449, 472-7 Pelasgo aveva richiamato l'attenzione sull'identica relazione di parentela che lo lega alle figlie di Danao e ai figli di Egitto) e pertanto complicano la loro situazione attirando su se stesse la punizione. In questo senso il mito fornisce il pretesto per una soluzione catartica, che poteva salvare nel finale la figura del principe.

Fortissime le analogie con la vicenda di Cilone e dei suoi congiurati che avevano messo in pericolo la città, ma che poi erano stati assassinati pur essendosi appellati al diritto dei supplici. Per essere anch'essi concittadini e supplici, anche il versamento del loro sangue era stato causa per Atene di una

«doppia contaminazione»; anch'essi, per altro, avevano promosso una sedizione sanguinosa in città provocando, come faranno le Danaidi con la strage degli sposi, il versamento di sangue «fraterno»; anch'essi si erano appellati al diritto dei supplici e anch'essi erano stati traditi dagli Alcmeonidi.

Suggestivo il collegamento della dimensione teatrale alla dimensione politica mediante la figura di Pelasgo, assimilabile per posizione a Pericle, che sulla scena della polis impersonava il difficile ruolo di primo cittadino e nel contempo di discendente dei «sacrileghi» alcmeonidi.

Secondo stasimo (vv. 625-709)

Tranquillizzate dalle assicurazioni di accoglienza e di protezione, ora le fanciulle chiedono a Zeus e agli altri dèi di favorire gli Argivi e di stornare da loro il male. Il coro chiama in campo Zeus e poi Apollo come divinità benefiche, mentre, di contro, Ares è evocato come potenza distruttiva. Nell'ultima coppia strofica la preghiera per il bene della città si volge in un inno al demos e al suo potere.

Il canto è introdotto da un breve brano anapestico (vv. **625-9**), che, eseguito in recitativo, media il passaggio alla parte lirica e orchestica – la danza strofica. Dopo il breve dialogo dell'episodio precedente con il padre, il coro si mette nuovamente in posizione per la danza e per il canto e la sollecitazione al movimento è sottolineata dall'esortativo di apertura (ἄγε δή, v. **625**). Il brano in anapesti ha una funzione di stacco, di soluzione della continuità scenica, rispetto all'episodio precedente: lo spostamento del coro da una parte all'altra dell'orchestra definisce anche l'inizio del nuovo brano. Gli anapesti – e il moto che ritmano – spezzano la continuità con l'episodio precedente: infatti durante l'esecuzione del corale Danao rimane evidentemente in scena, discosto.

Il corale si sviluppa su quattro coppie strofiche. Le prime tre coppie, più mosse, sono ritmicamente omogenee; nella quarta (vv. **698-709**) il ritmo ha uno scarto verso la movenza più piana del giambo e trova un modo più pacato e composto.

ZEUS DEGLI OSPITI

Lo Zeus dei supplici è sempre la prima divinità di riferimento delle fanciulle (vv. **641**, **653**), ma in corrispondenza al nuovo stato delle fanciulle «ospiti» della città viene ora invocato lo Zeus degli ospiti (ξένιος, vv. **627**, **671-2**).

Zeus è il garante di uno dei princìpi fondamentali dell'etica greca: la sacralità dell'ospite.

Nel sistema di valori arcaico l'ospitalità ha un significato assoluto e universalmente riconosciuto, che lega gli *xenoi* a un vincolo che prevede lo scambio e il rispetto reciproco: il tradimento del vincolo tra *xenoi* è considerato come la violazione di un patto sacro.

Nell'*Iliade* la guerra achea contro Troia viene presentata come una spedizione punitiva per il risarcimento dell'onore di Menelao offeso da Paride, suo ospite. Nell'*Odissea* la scena esemplare dell'ospitalità è l'accoglienza che Alcinoo e Areta, i signori dei Feaci, riservano al naufrago Odisseo, prima ancora di conoscerne il nome e la provenienza.

Secondo un'importante ricostruzione di Emile Benveniste una stretta relazione etimologica lega l'*hospes* all'*hostis*, l'«ospite» e lo «straniero», che in quanto implicato in una relazione di reciprocità è considerato gerarchicamente un pari grado e quindi può diventare anche il «nemico»: solo la figura paritetica, infatti, può al limite diventare una figura potenzialmente ostile.

Nel greco del V secolo, il termine ξένος confonde in un unico ambito semantico la connotazione dell'«altro» come «straniero» e come «ospite».

Il valore dell'ospitalità, che nell'etica arcaica regolava le relazioni tra stirpi nobiliari (il «vetusto diritto» invocato dal coro, v. **673**), nell'etica attuale diventa una norma di regolamento dei rapporti internazionali, tra polis e polis: un retaggio importante che traduce l'etica aristocratica in ambito politico.

Il quadro dell'Atene del V secolo in cui questa tragedia si iscrive vede all'opera sulla scena politica Pericle, l'*aristos* che coinvolge il demos nell'esperimento di invenzione di una formula condivisa – «democratica» – del potere, che secondo un ardito programma ideologico deve però portare in sé i princìpi dell'ethos aristocratico.

ARES, LA DISTRUZIONE

La città ben costituita e protetta da Zeus ha un nemico in Ares: contro il benessere della terra incombe la minaccia del dio insaziabile che si compiace di mietere vite umane su campi insanguinati (vv. **637-8**); a rompere il ritmo pacifico della vita cittadina si

insinua la minaccia della sedizione interna e, ancora, del sangue della guerra civile che contamina la terra (vv. **669-72**); alla potenza degli uomini giovani che garantisce alla città il ricambio generazionale si oppone la furia dell'«amante di Afrodite» che ama recidere il fiore della giovinezza (vv. **663-6**); la fecondità delle donne, garantita da Artemide protettrice dei parti, è minacciata dal flagello omicida di Ares (vv. **674-80**).

Il coro articola dunque il canto come una doppia preghiera: all'invocazione rivolta alla potenza benefica – fondativa, istituzionale – di Zeus (chiamato anche ad assicurare la fertilità della terra, vv. **688-93**) corrisponde in contrappunto l'esecrazione apotropaica della potenza malefica e distruttiva di Ares.

APOLLO, IL RIMEDIO

Contro Ares il coro invoca la potenza di Apollo.

Ares è il dio «senza danze, senza musica, padre del pianto» (v. **681**); Apollo è il dio della musica, dell'«accordo di voce e lira» che risuona nella città prospera e in pace (vv. **694-7**).

Ares è il dio che distrugge e corrompe; Apollo è il dio che risana, che scaccia dalla città la peste e le malattie (vv. **684-7**).

Apollo è dio tremendo, ma il suo potere è doppio e può avere anche effetto salvifico: farmaco e grazia, luce e musica guariscono i mortali dal male.

INNO AL DEMOS

Dopo l'annuncio del decreto positivo votato dal demos, le fanciulle hanno una *metanoia* repentina: quello che vale, ora, non è più il potere assoluto, il «monovoto» del monarca (v. 373), ma il voto collettivo del demos.

Il brano è concepito esplicitamente come una preghiera agli dèi che il coro grato innalza per il demos, per contraccambiare il favore ricevuto (vv. **639-42**, **643-5**).

Alla fine del corale, dopo aver invocato la potenza di Zeus contro le paventate minacce di Ares, le fanciulle ritornano all'elogio del demos e del suo potere «previdente, solidale» (προμαθὶς εὐκοινόμητις, v. **700**): ora che ha «votato bene», le fanciulle, da monarchiche, sono diventate «democratiche».

Nell'ultima coppia strofica dello stasimo – distaccata anche ritmicamente dal resto del corale, con lo scarto a un registro più piano e prosastico – il coro dà una serie di prescrizioni al demos: si tratta di raccomandazioni relative alla politica interna (la salvaguardia dei diritti dei cittadini, vv. **699-700**); alla politica estera (la scelta della diplomazia prima di ogni decisione bellica, vv. **701-3**); al rispetto delle norme religiose fondamentali (l'onore dovuto agli dèi e ai genitori, vv. **704-7**). Sono questi – dichiarano le fanciulle – i tre precetti sacri scritti nel codice della Giustizia-Dike che regola il vivere civile (ἐν θεσμίοις Δίκας γέγραπται, vv. **708-9**). Tono e contenuto di questa sezione finale del canto risultano del tutto incoerenti rispetto all'ethos delle fanciulle e incongruenti rispetto allo specifico interesse drammatico delle supplici, ora accolte dal demos. Il coro eccede dal suo ruolo – mitico e drammatico – e diventa il portavoce sulla scena del teatro delle istanze ideologiche urgenti sulla scena reale, nell'agorà politica della città.

Terzo episodio: Danao, Corifea, coro (vv. 710-75)

Il corale precedente si chiudeva con l'inno al demos e le raccomandazioni per conservare un potere giusto e ben fondato: poteva sembrare il finale del dramma. Si tratta invece di un falso finale: un momento di calma – la serenità, la sicurezza – che prelude a una ripresa precipitosa del corso degli eventi drammatici.

Alla fine del canto, infatti, la situazione precipita: Danao avverte le figlie che all'orizzonte si vedono le navi degli Egizi in atto di approdare e le fanciulle ricadono nel panico. Ora il movimento drammatico è "reale", non più psicologico, interiore, come nel primo episodio le paure del coro e le incertezze di Pelasgo; e non più, come nel secondo episodio, interno alla dialettica Danaidi-città. In scena ora sta per affacciarsi una presenza diversa e minacciosa: l'altro, il nemico.

Per rassicurare nuovamente le figlie, Danao ricorda l'impegno assunto dai cittadini di Argo; quindi, dopo aver cercato di smorzare dialetticamente le loro paure, si allontana dalla scena per andare a chiamare soccorsi in città.

Il passo è molto mosso anche dal punto di vista compositivo: due brani continui di Danao aprono e chiudono la struttura (vv. **710-33**, **764-75**); nel mezzo un amebeo in cui la parola si alterna al canto del coro, articolato su due coppie strofiche (vv. **734-63**).

La struttura dell'amebeo è modulare: ogni modulo è composto da un distico in trimetri (parlato) della Corifea, una stro-

fetta lirica di quattro versi, un distico in trimetri di Danao. La struttura 2-4-2 si ripete per quattro volte.

Nelle strofi il registro ritmico è rotto e agitato, tutto giocato sul ritmo contorto del docmio.

LE NAVI

Danao, evidentemente postato sul rialzo, scruta l'orizzonte e vede avvicinarsi le navi dei persecutori.

Nell'esposizione iniziale e finale, Danao indugia nella descrizione particolareggiata delle navi e delle manovre di approdo (vv. **714-7, 764-72**): prima di tutto il dettaglio degli «occhi che scrutano la via» (v. **716**), un'immagine – quella delle cubie, i fori a prua – molto ricorrente nell'immaginario eschileo – che rende vivida e animata la figura dell'imbarcazione in corsa sul mare.

Dal punto di vista drammaturgico la descrizione di vele, equipaggi, remi in movimento ha l'effetto di conferire all'arrivo delle navi evidenza scenica, evocando i particolari concreti e le fasi progressive dell'avvicinamento.

Ma il rimando puntuale alla pratica delle operazioni di sbarco, e in particolare alle difficoltà nelle manovre di approdo (vv. **771-2**), ha anche una funzione metateatrale: le parole di Danao, soprattutto nella *rhesis* conclusiva dell'episodio (vv. **764-72**), sono rivolte più agli spettatori ateniesi, esperti marinai, che alle Danaidi (richiamate in gioco, espressamente, solo al v. **772**).

IL VOTO CHE PROTEGGE

La possibilità di una difesa dall'aggressione, ricorda Danao alle figlie, risiede nel decreto votato dal demos (vv. **739-40**). Il voto ha un effetto protettivo potente che vincola il destino delle supplici alla decisione dei cittadini.

GLI DÈI IN SCENA

Se il demos ha garantito alle fanciulle la protezione fisica, la difesa più sicura risiede però sempre nella protezione superiore degli dèi.

Nell'attesa dei soccorsi degli uomini, Danao esorta le figlie a rivolgersi comunque agli dèi (vv. **725, 730-3**): ovvero, dal punto di vista registico, l'attore invita il coro a spostarsi dalla zona orchestica in cui è stato eseguito lo stasimo precedente, verso il «rialzo» scenico, in cui è postato lui stesso. Nel rialzo – il testo riconferma – si trova la scenografia con le immagini degli dèi: un riferimento concreto alle statue è nell'allusione del coro a «questo tridente» (v. **755**), l'attributo di Poseidone che già era stato individuato nel primo episodio nella "presentazione" degli dèi in scena (v. 218).

IL GUERRIERO, IL MASCHIO, LA BESTIA

Le fanciulle sono ricadute in preda al panico, come rivela il ritmo sussultante delle strofette liriche: i figli di Egitto sono «pazzi e smaniosi di dar battaglia» (vv. **741-2**) e il coro qui ricorda a Danao uno scontro precedente (probabilmente la lite per la spartizione del potere, ricordata nelle fonti mitografiche, che oppose Danao al gemello Egitto: scolio a *Iliade*, I, 42).

Il coro oppone l'immagine della donna che non ha in sé il dèmone della guerra (v. **749**), al maschio, quasi per definizione aggressore e violento.

L'immaginario delle fanciulle si agita e irrompono nuove, spaventose figure: cani furiosi (vv. **758-9**), bestie di cui credono di intravedere persino le forme mostruose (vv. **762-3**).

IL PAPIRO E LA SPIGA

Le immagini dei figli di Egitto evocate da Danao e dalle fanciulle riportano in campo le figure dell'estraneità (la prima evidenza è nella pelle scura degli Egizi che risalta sul bianco delle vesti, vv. **719-20**) in opposizione alla recente «familiarità» con gli Argivi acquisita dai supplici.

Il coro segnala puntualmente i caratteri di estraneità degli aggressori, ma Danao, nelle sue battute di risposta, mette in azione un dispositivo retorico altrettanto puntuale che neutralizza, con l'arma retorica dell'antanaclasma, il portato minaccioso di quelle figure. Neri sono gli aggressori (le fanciulle, v. **745**); ma Danao assicura che la pelle abbronzata dal sole degli Argivi ha una tempra più forte della pelle nera (vv. **746-7**). I figli di Egitto sono furibondi, sono cani rabbiosi (v. **759**); ma i cani, ricorda Danao, soccombono ai lupi, ovvero alla determinazione e alla forza degli Argivi (v. **760**); e la spiga, aggiunge Danao, è più forte del papiro (v. **761**). La metafora animale – lupi/argivi-cani/egizi – scarta rispetto ai ruoli convenzionali dell'aggressore e del difensore, e come la metafora vegetale giustapposta – frutto del papiro/spiga – ha la funzione di denotare una netta superiorità razziale del lupo sul cane, della spiga sul papiro: quindi degli Argivi sugli Egizi. Nel rassicurare

le figlie, Danao si rivela ormai perfettamente assimilato agli Argivi: gli "estranei", i "nemici" ora sono gli altri.

Molto probabilmente questo tema avrà giocato un ruolo importante nello sviluppo della trilogia: le Danaidi a questo punto, in quanto accolte in Argo con un decreto che sancisce il loro nuovo status, possono rivendicare una posizione privilegiata. Ma Pelasgo e il demos non potranno ammettere un trattamento diverso per le figlie di Danao e per i figli di Egitto. Di qui, la tragedia.

Terzo stasimo (vv. 776-823)

L'imminente arrivo dei figli di Egitto fa precipitare le fanciulle in uno stato di panico. Il corale è canto della paura, fatta ora più concreta dall'approssimarsi degli aggressori.

Ritornano, negli accenti delle fanciulle, il tema della fuga, il proposito del suicidio e nell'ultima strofe nuovamente la supplica agli dèi e in particolare a Zeus.

Il breve stasimo è articolato su tre coppie strofiche, ritmicamente omogenee, modulate sulla misura rotta e sussultante del giambo. Il registro giambico ha anche la funzione registica di collegare il canto alla situazione drammatica contingente – l'arrivo degli Egizi – rendendone evidente l'incombente "realtà".

LA FANCIULLA IN FUGA

Le fanciulle hanno già dimenticato di essere supplici accolte dalla città, ospiti protette, e regrediscono nella loro condizione patetica originaria: lo spavento, il desiderio di fuga.

Ritorna l'impulso all'evasione (vv. **777**, **819-22**) che si sfoga nelle immagini del fumo che svanisce nell'aria, dei luoghi inaccessibili in cui la pioggia si converte in neve (vv. **779-83**, **793**): sono soprattutto figure poetiche che evocano una dimensione remota, ma nubi di fumo e fiocchi di neve sono anche figure aeree, tematicamente collegate alla sfera celeste su cui domina Zeus, presso cui le fanciulle vogliono riparare (v. **780**).

Ritorna anche l'immagine della bestia in fuga, inseguita (vv. **778**, **819-23**): una figura che riporta immediatamente le fanciulle all'assimilazione con Io, con la sua fuga scomposta, con i sobbalzi del cuore della bestia tormentata e braccata (v. **785**).

LA CAREZZA DI ADE

La prima soluzione che le fanciulle prospettano è il suicidio: impiccagione subitanea al cappio (e quindi alle statue degli dèi) o più avventuroso lancio da un dirupo, alternativa su cui esse indugiano e fantasticano (vv. **789-90**, **794-7**). Ma non si tratta più di una minaccia ricattatoria rivolta alla città. È invece, ora, una soluzione possibile, un pensiero che consola: la morte è scelta di libertà rispetto alla violenza e alla schiavitù delle esecrate nozze (vv. **798-9**, **803-7**); la carezza di Ade è preferibile all'orrore del contatto dei maschi (vv. **790-1**).

GLI DÈI E DIKE

L'unica salvezza possibile sta negli dèi a cui il coro nuovamente rivolge la sua preghiera (vv. **808-9**), e segnatamente in Zeus, il padre a cui le fanciulle si affidano totalmente (vv. **810-5**, **823-4**).

Ora che il pericolo è più vicino, pare svanita d'incanto tutta la fiducia riposta nel demos e nel suo potere: prevale ora, come sempre, il giudizio di Zeus. Dike, la decisione per la giustizia sta nelle sue mani: è la sua bilancia che pesa secondo giustizia (v. **823**).

Quarto episodio: coro, Egizi e Araldo, Pelasgo, Danao (vv. 825-1017)

Questa parte finale del dramma è ricca di eventi e, dal punto di vista drammaturgico, assai complessa.

L'episodio può essere suddiviso in tre atti. Il primo atto (vv. **825-910**) vede in scena lo scontro tra gli Egizi, l'Araldo e il coro delle fanciulle ed è tutto strutturato come un amebeo lirico in cui la voce delle fanciulle si alterna alla voce dell'aggressore: ricompare l'orrore per il minacciato stupro e l'assimilazione degli Egizi a bestie mostruose.

Nel secondo atto (vv. **911-65**) sopraggiunge Pelasgo che arriva invocato dalle fanciulle, e mette in atto un duro scontro dialettico con l'Araldo che finisce per ritirarsi.

Dopo uno stacco anapestico (vv. **966-79**) nel terzo atto si ripresenta in scena Danao che dialoga con il coro (vv. **980-1017**); il padre rassicura ancora una volta le fanciulle e dà loro le ultime raccomandazioni: si presenta qui il tema della difficoltà di integrazione dello straniero nella polis.

La partitura presenta a questo punto un grave problema di

lettura: l'identificazione della voce che canta dal v. **825**. Per primo Wilamowitz propose di riconoscere qui la presenza di un coro secondario, ma sulla questione il dibattito critico è aperto da più di un secolo: l'idea del secondo coro comporta infatti una serie di complicazioni, anche drammaturgiche, difficilmente appianabili. Taplin [1977] 1989, pp. 230-8 ha riproposto, con una serie di argomentate ragioni, l'ipotesi di attribuire i brani, a partire dal v. **827**, all'Araldo degli Egizi che comparirebbe in scena con un limitato seguito di attendenti e in questo caso le urla ai vv. **825-7** potrebbero essere attribuite alle fanciulle. Nella sua edizione del testo, West ammette il coro, ma ipotizza che sia composto da «homunculi Aegyptii (non Aegypti filii)»: un gruppo di servi egizi, dunque, precederebbe l'Araldo, che interverrebbe in scena solo dal v. **882**.

Tutta la sezione conclusiva, da qui alla fine della tragedia, è in sospetto di interpolazione: alcune anomalie strutturali e di senso – la disposizione incoerente dei versi (per cui l'editore propone diversi spostamenti), luoghi diversi in cui per il senso vanno ipotizzate lacune, il singolare corale anapestico ai vv. **966-79** – fanno pensare che il finale del dramma sia stato manipolato, probabilmente in vista di una ripresa antica.

Il brano che comprende l'ingresso dell'aggressore e lo scontro diretto con il coro è un amebeo, tutto cantato, articolato su quattro coppie strofiche ritmicamente sconnesse, disarmoniche, scomposte, in cui prevale la misura irregolare – e molto patetica – del metro docmiaco.

Il registro espressivo dell'aggressore è lo stile «satiresco» (così West); la voce dei maschi è qui grossolana, negli accenti e nei modi, e diretta alla soddisfazione del desiderio primario: la cattura e la violenza, anche sessuale, sulle femmine.

Tra il brano attribuito agli Egizi e quello attribuito all'Araldo il registro espressivo è del tutto omogeneo, così come continua è la struttura strofica dell'amebeo: una conferma dell'ipotesi che l'esecutore di tutto il brano sia, fin dall'inizio, direttamente l'Araldo che bene rappresenta l'ethos di tutti gli Egizi.

Le fanciulle reagiscono con maledizioni alla presenza del persecutore e alle sue minacce: invocano quindi l'aiuto del «padre» Zeus; ma anche, più concretamente, il soccorso di Pelasgo.

L'AGGRESSIONE: FEROCIA E LUSSURIA

L'arrivo degli inseguitori diventa uno dei punti focali del dramma: evocata, paventata, preparata, fin dall'inizio del dramma, la comparsa reale dell'aggressore per le fanciulle rappresenta «l'incarnazione di tutto quanto è crudele, bestiale, rapace» (Taplin [1977] 1989, p. 216). La ferocia è tutt'uno con la lussuria (vv. **834**, **877-80**); la brama del predatore si nutre di fantasie violente e cruente (vv. **836-41**, **847-51**, **903-4**, **909-10**).

Dal punto di vista dell'esecuzione pare da scartare l'ipotesi che il gruppo di aggressori faccia qui ricorso alla forza, dando vita a una scena agitata in cui le fanciulle scappano e gli Egizi mettono loro le mani addosso: da quanto il testo consente di leggere la violenza è qui minacciata più che perseguita (vv. **836-41**, **847-51**, **861-5**, **883-4**, **875**, **903-4**, **909-10**).

L'ASSENZA DI DANAO

L'uscita di Danao (che si era allontanato alla fine dell'episodio precedente per andare a cercare soccorso in città) permette al drammaturgo di costruire la scena dell'aggressione facendo affrontare direttamente gli Egizi (o meglio l'Araldo che li rappresenta) e le fanciulle: il pathos è quindi esasperato dalla mancanza della mediazione del padre-guida. Le fanciulle sono sole e indifese di fronte ai loro persecutori.

Nelle invocazioni di aiuto le fanciulle si rivolgono al «padre» lontano, e ambiguamente anche allo stesso Zeus (v. **902**, ma anche v. **885**, cfr. v. 811); più direttamente invocano l'aiuto del «signore di questa terra» (vv. **835**, **908**) e dei «capi della città» (v. **905**). Invocano cioè il soccorso da Pelasgo che puntualmente comparirà in scena.

IL RAGNO E LA SERPE

L'immaginario delle fanciulle è nuovamente sopraffatto dalle figure della bestia: l'aggressore suscita ribrezzo e paura, come l'incubo del ragno (vv. **886-8**), come la vipera (vv. **895-6**). Il maschio è un mostro terrorizzante (v. **898**) contro cui, con voce infantile, le giovani invocano μᾶ Γᾶ, «Mamma! Terra mia!» e βᾶ (vv. **900**, **902**), il «babbo» Zeus.

L'arrivo di Pelasgo comporta una conversione al parlato e al registro dialogico: uno scarto verso la razionalità rispetto al pathos aggressore/aggredito espresso anche ritmicamente nella sintassi franta del canto precedente.

Contro la violenza che gli Egizi minacciano, Pelasgo si mo-

stra fermo e risoluto: in questo brano si presenta molto forte, come mai nel corso della tragedia, l'opposizione tra Greci e Barbari. Pelasgo è dunque aggressivo e scostante con gli Egizi, fino al punto di rifiutarsi di dire il suo nome all'Araldo e di intimargli di scomparire dalla sua vista (l'Araldo e il suo seguito escono dopo il v. **951**). Con le Danaidi, invece, Pelasgo usa accenti rassicuranti e ospitali. Alla fine del brano Pelasgo esce di scena, dopo aver dato alle fanciulle disposizioni per il loro arrivo e la loro sistemazione in città (vv. **954-65**).

IL GRIDO E IL SOCCORSO

Nel momento più grave della crisi, le fanciulle avevano invocato Pelasgo e i cittadini di Argo (vv. **905**, **908**). Al grido delle fanciulle corrisponde puntualmente il soccorso: la stretta relazione terminologica tra βοή e βοήθεια fa ipotizzare che qui si alluda a una precisa procedura sociale e legale («This cry for help is a βοή and Pelasgus' rescue βοήθεια», Taplin [1977] 1989, pp. 218-20, con la conferma di riscontri particolarmente convincenti in altre tragedie). Il grido di aiuto a cui necessariamente risponde il soccorso sembra essere una riproduzione dell'invocazione agli dèi: allo scambio invocazione/epifania (cfr., ad esempio, sempre Eschilo in *Eumenidi*, 287 sgg.) corrisponde nell'ambito delle relazioni umane e civili lo scambio grido/soccorso.

FEMMINE E MASCHI

Già nel primo episodio si era annunciato un tema destinato ad avere sviluppi significativi in questo dramma e, soprattutto, nella trilogia: l'alternativa della scelta tra i «maschi» e le «femmine» (vv. 477 sgg.). Il tema viene rilanciato ora in tutta la sua tensione: Pelasgo e i cittadini sono schierati con le «femmine», ma Argo «non è una città di femmine» (v. **913**). Ancora più decisamente alla vittoria dei «maschi» promessa dall'Araldo nella sua battuta conclusiva (v. **951**) Pelasgo risponde ribaltando antanaclasticamente l'asserzione: i cittadini di Argo sono «i maschi» che vinceranno; coloro che perderanno perché rammolliti dai vizi, sottinteso «come femmine», sono in realtà gli Egizi (vv. **952-3**).

Il ricorso al topos retorico forza dei maschi/debolezza delle femmine è particolarmente significativo, in questo episodio che porta in scena la violenza degli Egizi contro le fanciulle.

STRANIERI O OSPITI?

Negli accenti di Pelasgo viene chiamata in gioco in tutta la sua forza l'ambiguità dello statuto degli *xenoi*.

L'atteggiamento degli Egizi è da barbari violenti e insolenti, che non rispettano le norme vigenti tra i Greci (v. **914**): quindi immediatamente vengono ricacciati nella loro condizione di «stranieri», quello che Pelasgo imputa loro (ξένος... εἶναι, v. **917**); ma rinfaccia loro anche il mancato rispetto del rapporto di ospitalità che la città ormai intrattiene con le Danaidi (v. **919**): l'allusione al rapporto di προξενία che lega Argo alle fanciulle consente però all'Araldo di ribaltare l'argomentazione e di ricordare a sua volta a Pelasgo che anch'essi si affidano a Hermes protettore dei πρόξενοι (v. **920**). Infine, più esplicitamente, l'Araldo imputa allo stesso Pelasgo di non essere «per nulla ospitale» (οὐδαμῶς φιλόξενον, v. **926**), un'accusa che Pelasgo riconosce per vera, ma che giustifica sostenendo che l'ospitalità va rifiutata agli empi (v. **927**).

A sigillo dell'atteggiamento ostile e non ospitale riservato agli Egizi, Pelasgo si rifiuta di dire il suo nome agli stranieri (vv. **938-41**): è il comportamento opposto rispetto a quello tenuto con le Danaidi a cui Pelasgo aveva declinato tutte le sue generalità prima ancora di sapere chi fossero le straniere (vv. 249 sgg.): le fanciulle però, a differenza dei «barbari» cugini, si erano presentate in atteggiamento di supplici, ovvero secondo un codice in Grecia riconoscibile e rispettato.

HERMES E GLI ALTRI DÈI

L'atteggiamento incompatibile dei «barbari» si delinea anche nel mancato riconoscimento degli dèi greci (vv. **921-3**): l'Araldo afferma di onorare altre divinità, gli dèi d'Egitto, marcando ancora una diversità radicale con l'atteggiamento, del tutto disponibile e religiosamente sincretico, delle supplici.

Tra gli dèi greci l'Araldo egizio riconosce soltanto Hermes (v. **920**): ma più che l'identità greca del dio, il κήρυξ (così chiamato da Pelasgo, v. **931**) riconosce la potenza del dio-araldo, protettore degli stranieri.

LA GIUSTIZIA DI ARES

Alla giustizia che vige nella città – Dike – il barbaro oppone la «giustizia» bellica (vv. **934-7**): alla procedura giudiziaria (dibattimenti, prove, testimoni, risarcimenti: torti e ragioni) si contrappone la «giustizia» del campo di battaglia in cui si ten-

gono in conto soltanto i corpi dei morti, le vite «buttate via a calci».

IL VOTO DELLA CITTÀ

Nelle risposte di Pelasgo all'Araldo si precisa un altro aspetto del decreto pronunciato in favore delle Danaidi: «non consegnare queste donne alla violenza» (vv. **943-4**). L'affermazione è una conferma importante della salvaguardia del diritto femminile di sottrarsi a nozze indesiderate (già ai vv. 611-2). La rilevanza della decisione della città viene rafforzata dal riferimento a un codice di «leggi non scritte» (vv. **946-9**) considerate superiori alle leggi che hanno bisogno del suggello della scrittura per essere riconosciute come valide.

IL PAPIRO E IL FIORE DI LOTO

Nell'orchestrazione retorica Pelasgo ricorre a figure "straniere" con intendimenti diversi.

L'immagine del papiro viene ancora richiamata come figura della subordinazione gerarchica (come già al v. 761: il papiro che soccombeva alla spiga), nella metafora in cui viene rimarcata l'*auctoritas* della legge orale sulla scrittura, una pratica che richiama l'uso del materiale scrittorio, le tavolette, ma anche il papiro egizio (v. **947**; sull'oralità delle leggi come caratteristica della democrazia greca contro l'autocrazia egizia, cfr. Musti 1995, pp. 50-3).

Sempre dal regno vegetale, ma con tutt'altra intenzione retorica, Pelasgo importa nel suo discorso l'evocazione dell'esotico fiore del loto. Nell'invitare le fanciulle a scegliere un alloggio, indicando l'alternativa che le fanciulle hanno a disposizione tra l'ospitalità privata nella reggia e l'abitazione pubblica, l'abitazione comune o accomodamenti singoli per ciascuna, Pelasgo (o piuttosto il genio di Eschilo dietro la sua maschera) ricorre a un nuovo verbo, coniato per l'occasione: λωτισασθε (v. **963**), ovvero «scegliete come cogliendo fiori di loto». In una parola si concentra l'etica arcaica dell'ospitalità degli *aristoi*; con il richiamo metaforico al loto, fiore del Nilo, la disponibilità all'accoglienza viene ancor più addolcita, perché tradotta gentilmente in un lessico che suona familiare per le fanciulle straniere: in una parola Pelasgo esprime la grazia della sua cortesia e fa sentire le ospiti a casa.

Un breve stacco separa l'atto che vede in scena Pelasgo e l'Araldo dall'atto in cui è protagonista Danao.

Lo stacco è di difficile lettura, sia dal punto di vista compositivo sia dal punto di vista drammaturgico. Sotto il profilo compositivo, infatti, risulta arduo spiegare il ricorso a una formula ritmica – l'anapesto – che solitamente viene impiegata da Eschilo per brani di introduzione al movimento (le entrate del coro o degli attori, i preludi ai canti corali).

Sotto il profilo drammaturgico, lo stacco potrebbe essere motivato dalla necessità del cambio di costume dell'attore, in una fase cronologica dell'evoluzione drammaturgica in cui è difficile ammettere la presenza del terzo attore: ma questa motivazione, tutta funzionale, pare assai debole. Pelasgo esce salutato, evidentemente dopo il v. **974**, e nel giro di pochissimi versi dovrebbe avere il tempo di raggiungere Danao (impersonato dall'attore che nell'atto precedente era l'Araldo, uscito di scena al v. **951**) e rimandarlo dalle figlie.

Le anomalie strutturali e di esecuzione del brano sono dunque difficilmente spiegabili e hanno fatto ipotizzare che questa parte della tragedia abbia subìto interpolazioni, forse in occasione di una ripresa già antica. L'interpolatore è intervenuto forse per tagliare una parte lirica troppo lunga (che però dava un tempo più congruo all'attore per cambiare personaggio e a Pelasgo per raggiungere Danao e rimandarlo in scena): indizi di interpolazione potrebbero essere riscontrabili anche nelle sconnessioni del testo, a cui West risponde indicando due consistenti lacune (vv. **972**, **974**).

Ma forse, seguendo un'ipotesi diversa, è il caso di dare il giusto peso all'allusione alle «ancelle» fatta da Pelasgo (v. **954**) e ora ripresa dal coro (v. **977**). In questo caso il brano anapestico potrebbe coerentemente accompagnare l'entrata in scena delle serve delle Danaidi, le quali ora, come indicato espressamente più sopra nel testo, si postano coreograficamente ciascuna al fianco della sua padrona (vv. **977-9**). Secondo questa ipotesi il gruppo delle ancelle potrebbe avere il ruolo di coro secondario, e intervenire attivamente anche nel canto dell'esodo.

Dopo lo stacco anapestico, Danao torna in scena accompagnato da una scorta di guardie argive. In una *rhesis* che copre quasi totalmente l'estensione del brano (vv. **980-1013**) rassicura le fanciulle sulla protezione ottenuta e le istruisce sul comportamento da tenere una volta insediate in città: il padre ammonisce le figlie ad avere atteggiamenti composti e riservati, come si addice a stranieri e, soprattutto, a giovani donne.

L'intervento di Danao, del tutto inutile dal punto di vista

strettamente drammaturgico, ha però una funzione tematica significativa: nel raccomandare alle fanciulle una condotta irreprensibile, Danao fa riferimento alla potenza seduttiva di Afrodite, introducendo il tema chiave dell'esodo seguente.

LA SCORTA DI DANAO

Danao si presenta in scena accompagnato da una «scorta» (ὀπαδοὺς τούσδε, v. **985**): evidentemente una scorta argiva, gli stessi ὀπάονας... φράστοράς τ' ἐγχωρίων che aveva richiesto a Pelasgo (v. 492).

Si tratta, fino a questo punto, di un manipolo di figure del tutto secondarie, che nell'economia del dramma sembrano avere un ruolo esclusivamente scenografico (come l'attendente a cui Eteocle chiede gli schinieri, in *Sette*, 675), anzi con un ruolo nell'azione ancora più inconsistente.

LE DIFFICOLTÀ DEGLI STRANIERI

Già le fanciulle avevano fatto riferimento alla difficile condizione dello straniero (vv. **972-3**); ora il padre torna in scena per dare alle figlie una serie di prescrizioni di condotta improntate alla severità e alla discrezione (vv. **991-6, 1008-9, 1012-3**). Le raccomandazioni di Danao sono intese a neutralizzare le critiche, le malignità e le calunnie a cui gli stranieri sono esposti (vv. **993-5**). Il testo contiene qui una segnalazione relativa alla condizione dei «meteci» (al v. **994** un riferimento preciso al μετοίκωι), gli stranieri che esercitavano un'attività nella polis senza godere dei diritti politici dei cittadini: l'allusione allo stato dei meteci era particolarmente attuale nell'epoca in cui Pericle stava fondando i presupposti della sua democrazia proprio sulla distinzione tra cittadini e meteci, a tutto favore dei privilegi dell'emergente demos ateniese (Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi*, 26-7).

LA POTENZA DI AFRODITE

Danao riscatta il moralismo perbenista che si insinua nelle sue raccomandazioni alle figlie, riconoscendo la superiore potenza di Afrodite (vv. **997-1005**): il dèmone erotico pervade il mondo e le fanciulle sono inevitabilmente incolpevoli attrici di seduzione.

L'evocazione del potere di Afrodite, qui introdotto da Danao, diventerà il tema portante dell'esodo.

Esodo: coro, coro di Ancelle/‹coro di Argivi› (vv. 1018-73)

Nella parte finale del dramma le fanciulle si dirigono in corteo verso la città (quindi in direzione opposta rispetto all'uscita dell'Araldo) lasciando il santuario con le statue degli dèi in cui si era svolta tutta l'azione della tragedia.

La scena delle altre due tragedie della trilogia doveva quindi essere interna alla città (nel dramma satiresco molto probabilmente l'ambientazione tornava a essere esterna).

Il brano si articola su quattro coppie strofiche: le prime tre omogeneamente modulate sul metro ionico, la quarta coppia di chiusura sul ritmo trocaico del lecizio. La scrittura ritmica passa da toni molli, regolari, distesi a un finale più mosso e sostenuto.

Nel corale si polarizza l'opposizione tra due princìpi divini: Artemide, a cui le fanciulle si affidano (invocata per nome al v. **1030**) e la «dea Citerea» (v. **1032**), la «Cipride» (v. **1034**), la potente «Afrodite» (v. **1041**).

Al v. **1022** il coro esorta esplicitamente i (o le) «seguaci» ad accompagnare il canto.

Dall'inizio della seconda strofe (v. **1034**) il contenuto del canto ha uno scarto deciso: dall'invocazione alla casta Artemide si passa all'evocazione della potenza di Afrodite. Il contrasto tra due diverse voci si fa esplicito nella terza coppia strofica (vv. **1052-61**) quando il canto si frammenta in botta e risposta.

Per l'esecuzione della parte centrale del canto (vv. **1034-61**) è necessario dunque ipotizzare l'intervento di un coro differenziato dal coro principale delle Danaidi.

La critica è divisa sull'identificazione dei componenti di questo secondo coro: due le ipotesi più fondate.

Il coro secondario potrebbe essere composto dagli Argivi, entrati in scena come scorta di Danao nel brano precedente. A favore di questa ipotesi sta un solo dato: al v. **1022** le Danaidi invitano a cantare con loro dei personaggi identificati dal termine ὀπαδοί, e lo stesso termine occorre al v. 985, nelle parole di Danao, in riferimento alla scorta argiva. Questa coincidenza terminologica convince West che nel suo testo identifica con ‹Argivi› gli esecutori del controcanto (a favore dell'ipotesi ‹Argivi› si era schierato Johansen 1980, e da ultimo anche Taplin [1977] 1989, pp. 233 sgg.).

Secondo un'altra ipotesi il secondo coro potrebbe essere

composto dalle ancelle delle fanciulle. A favore di questa ipotesi stanno una serie di evidenze significative: innanzitutto la presenza in scena delle ancelle è confermata altre due volte nel testo (da Pelasgo, v. 954 e dalle Danaidi, v. 977) e – a differenza della statica «scorta» di Danao – si tratta di una presenza più attiva, anche con riferimento a una precisa postazione coreografica, una per una accanto alle padrone.

Inoltre poco si addice a uomini argivi l'inno alla potenza di Afrodite, senza dubbio più consona all'ethos di altre figure femminili. In questo caso l'occorrenza del termine ὀπαδοὶ potrebbe spiegarsi con la considerazione della genericità semantica del vocabolo, che indica il «seguito», e quindi la scorta argiva, ma anche le ancelle. Peraltro la condivisione dello stesso ambito semantico di «seguito» tra le ancelle e la scorta argiva è confermata dal confronto tra il v. 492 e il v. 954 in cui ricorre il termine ὀπάοναϛ/ὀπάοσιν (perfetto sinonimico di ὀπαδός) nel primo caso in riferimento agli Argivi, nel secondo alle ancelle.

Più probabile dunque che il coro secondario fosse costituito dalle ancelle delle Danaidi, che esprimono un'altra modalità del sentire femminile: contro la castità di Artemide, il riconoscimento del potere di Afrodite.

La divisione delle parti tra le fanciulle e le loro ancelle ha anche il vantaggio di sfumare l'identità di questo coro, così poco attivo nel dramma, nell'espressione di una voce gerarchicamente secondaria. Inoltre l'attribuzione del coro alle ancelle può avvicinare questo brano conclusivo al finale dei *Sette* dove il coro, invece, si divide nettamente in due per accompagnare entrambi i fratelli alla tomba.

ARTEMIDE CONTRO AFRODITE

Ormai perfettamente convertite alla città e ai suoi dèi, le fanciulle, in netta opposizione a quanto aveva dichiarato l'Araldo (v. 922), disconoscono l'onore del Nilo e si ripromettono di alzare inni alla città dei Pelasgi (vv. **1023-9**). Conseguentemente si rivolgono ad Artemide, che già avevano evocato nella parodo come «figlia di Zeus» e ora invocano con più confidenza per nome (v. **1030**).

Immediatamente però la figura della pura Artemide richiama per contrasto la potenza di Afrodite: probabilmente già a questo punto (dal v. **1054**) interviene l'altra voce a celebrare, in controcanto, la potenza del dèmone erotico. Nel frammento più esteso del dramma conclusivo della trilogia, le *Danaidi*, la

voce di Afrodite esalta la potenza cosmica del desiderio amoroso: anche cielo e terra pervasi da eros si attraggono e mediante il flusso della pioggia consumano la loro brama in un umido abbraccio, generando frutti fecondi.

La potentissima Afrodite si accompagna alla figura del desiderio – Pothos – e alla seduttiva figura della persuasione – Peithò (vv. **1039-40**). Nel corteggio delle figure associate ad Afrodite viene ricordata anche Armonia (v. **1041**): nel mito Armonia è la figlia stessa di Afrodite, nata dall'unione della dea dell'amore con Ares, la guerra.

Da un lato dunque l'illusione della castità artemidea, dall'altro la dolce seduzione di Afrodite e delle sue figure: Pothos, Peithò e Armonia la quale, come nota poeticamente Wilamowitz 1914, p. 376: «Harmonia nec Cadmi uxor est nec musica, sed una e Veneris pedisequis, quae partes eas in rebus venereis agit ut dolos et rixas amantium excitet leniatque; nimirum in amoribus maxime παλίντροπος est ἁρμονία».

La suggestione di Armonia e Peithò però va qui oltre la vocazione particolare delle fanciulle e investe la sfera delle relazioni tra le supplici e la città. Peithò era stata già invocata nel corso del dramma da Pelasgo come seduzione retorico-politica che poteva indurre i cittadini a votare a favore delle supplici (v. 523).

Anche nel finale il controcanto ricorda alle fanciulle che Afrodite esercita la sua potenza ovunque e che il suo influsso tiene salda, per forza di seduzione, anche l'armonia politica: la quale infatti, se misconosce la dea, rischia di degenerare nel conflitto (vv. **1044-5**).

In Peithò confluiscono dunque seduzione erotica e seduzione politica, l'una assimilata all'altra. Ma le fanciulle si irrigidiscono di fronte alla potenza di Peithò mostrando di temere la seduzione erotico-retorica (v. **1055**), che coincide con il canto di Afrodite: un incantamento a cui è difficile sottrarsi (è la stessa malia che accompagna, nelle *Eumenidi*, l'evocazione di Peithò efficace a convertire le Erinni). Le Danaidi non vedono che Peithò può stare anche dalla parte di Artemide e perciò – perché misconoscono la potenza pervasiva di Peithò – la loro decisione per Artemide è irreversibile (e quindi non recederanno dal progetto dell'omicidio rituale di gruppo). Ma Peithò trionferà nell'atto d'amore di Ipermestra: salvando lo sposo Linceo Ipermestra farà onore ad Afrodite, ma sarà comunque protetta anche da Artemide e unica tra le Danaidi salverà se stessa. In seguito, per ringraziamento a entrambe le divinità,

secondo la testimonianza di Pausania, Ipermestra innalzò ad Argo una statua ad Afrodite della Vittoria, ma dedicò anche, sempre ad Argo, un santuario ad Artemide-Peithò (Pausania, II, 19, 6; 21, 1). Il coro delle Danaidi qui invece, sbilanciandosi verso Artemide, rischia l'eccesso: e quindi l'ira di Afrodite. La sapienza infatti consiste nell'equilibrata armonia di una devozione che non trascura nessuna delle potenze divine. Armonia è l'aurea misura delfica: il μηδὲν ἀγάζειν (v. **1061**).

LA CAREZZA DI ZEUS

Nell'ultima strofe della tragedia ritorna, a sigla del canto, l'invocazione a Zeus e il ricordo del tocco che risanò Io (vv. **1063-8**): l'intervento del dio viene evocato ancora una volta come un rimedio miracoloso che liberò la fanciulla dal dolore.

Incombe ancora l'orrore dello stupro, la minaccia delle nozze imposte con la violenza, di cui una versione satiresca si trovava nel dramma *Amimone* che chiudeva la tetralogia. Per contrasto, le fanciulle vagheggiano anche negli ultimi versi un modo diverso dell'amore: la carezza inattesa, la violenza «dolce» di Zeus (v. **1067**).

PROMETEO INCATENATO

Hypothesis

Il riassunto della trama menziona il motivo della punizione di Prometeo e dà rilevanza alla scena di Io e quindi all'atto finale – le minacce di Hermes e la profezia negata a Zeus. L'*hypothesis* però sottolinea, come acme della tragedia, l'incatenamento del Titano, ovvero l'atto iniziale (*hypoth.* 10-1).

Per la ricostruzione della resa scenica del finale risulta utile, per quanto molto generica, la segnalazione della scomparsa del Titano (*hypoth.* 6).

Interessante altresì la notazione sull'originalità della composizione della trama: secondo il testo questa particolare μυθοποιία su Prometeo non si troverebbe mai nei drammi euripidei, ma sarebbe stata ripresa soltanto da Sofocle in una sua tragedia, ora perduta – *Colchidi*. Si segnala inoltre che l'ambientazione geografica della scena del dramma è la Scizia: uno scolio a questo passo dell'*hypothesis* nota che il luogo in cui Prometeo viene incatenato «non è, come genericamente si crede, sul Caucaso, ma presso Oceano ai confini dell'Europa come si deve congetturare da quanto viene detto a Io» (ἱστέον δ ὅτι οὐ κατὰ τὸν κοινὸν λόγον ἐν Καυκάσωι φησὶ δεδέσθαι τὸν Προμεθέα, ἀλλὰ πρὸς τοῖς Εὐρωπαίοις τέρμασι τοῦ Ὠκεάνου, ὡς ἀπὸ τῶν πρὸς τὴν Ἰὼ λεγομένων ἐστὶ συμβαλεῖν). Il riferimento evidentemente è ai vv. 707 sgg.

La maggior parte dei manoscritti riporta fra i personaggi del dramma, in mezzo a Oceano e Io, anche [Γῆ, Ἡρακλῆς]; nell'edizione di riferimento, West emenda il testo e confina la variante con i personaggi aggiunti in apparato. Ma l'intrusione di Terra ed Eracle nell'indice delle *personae dramatis* – pur palesemente scorretta – fornisce un utile elemento per la ricostruzione della trilogia: vengono infatti erroneamente menzionati due personaggi che con tutta probabilità intervenivano nelle parti successive della trilogia.

Prologo: Potere, Violenza, Efesto, Prometeo (vv. 1-126)

La tragedia si apre con la scena dell'incatenamento di Prometeo alla rupe. Gli emissari di Zeus, Kratos e Bia – Potere e Violenza –, danno ordini a Efesto che inchioda le catene al corpo del Titano.

Dopo l'uscita dei tre personaggi Prometeo, in silenzio fino a questo momento, alza la sua voce e introduce l'ingresso del coro.

Il prologo è strutturato in due atti. Nella prima sezione compaiono Potere ed Efesto: dopo una presentazione della situazione scenica da parte di Potere (vv. **1-11**), interviene Efesto che dà conto della sua azione (vv. **12-35**), quindi si stringe tra Potere ed Efesto un dialogo serrato e regolare (sul modulo 2 versi/1 verso), in cui il dèmone e il dio esprimono il loro diverso carattere (vv. **36-81**); la sezione si chiude con un breve discorso di congedo di Potere che sigla l'uscita scenica dei tre attori (vv. **82-7**).

Il secondo atto consiste in un intervento del Titano (vv. **88-126**): il parlato è inframmezzato da due inserti lirico-recitativi, modulati sul ritmo degli anapesti e dei giambi lirici.

Sono state segnalate alcune anomalie strutturali di questo rispetto agli altri prologhi eschilei: la presenza di ben quattro attori in scena, l'esistenza di un dialogo sticomitico (tra Potere ed Efesto) e di inserti lirici (nella *rhesis* di Prometeo) solitamente assenti in questa sezione del dramma. Anziché riconoscere in queste anomalie le prove che porterebbero a rifiutare la paternità eschilea della tragedia, la critica più recente, anche in considerazione della scarsità dei materiali eschilei di confronto pervenutici, è orientata ad apprezzare queste singolarità come invenzioni drammaturgiche che rispondono all'eccezionalità della situazione scenica (la presenza fissa del Titano incatenato) e, semmai, possono confortare l'ipotesi di una cronologia bassa della tragedia. Secondo questa interpretazione le analogie con alcune soluzioni adottate in drammi più tardi da Sofocle e da Euripide saranno da considerare un segno di successo della tecnica drammaturgica di Eschilo.

Da segnalare alcune particolarità nell'esecuzione.

Nel brano un personaggio – Violenza – resta sempre muto: la sua presenza è segnalata soltanto dalla menzione di Efesto al v. **12**.

La figura di Prometeo rimane in scena, incatenata, per tutto il corso della tragedia: per rispondere alle difficoltà scenografiche e di esecuzione che il testo comporta, ha avuto una certa fortuna critica l'ipotesi che il Titano fosse impersonato da un fantoccio di grande taglia, che forse Potere e Violenza porterebbero in scena entrando. Ma, seguendo questa ipotesi, si pongono alcune questioni di problematica risoluzione: tra le altre la resa della voce extrascenica e la necessaria sostituzione con un attore in carne e ossa per gli altri drammi della trilogia. L'ipotesi del fantoccio, insomma, va probabilmente scartata in quanto crea più problemi di quanti non ne risolva.

Ritorna più volte, già dai primi versi, il lessico della sospensione che allude alla sorprendente scenografia aerea del dramma: Prometeo è esplicitamente «appeso a una roccia» (vv. **5**, **113**) e in sospensione avviene l'azione di Potere-Violenza e di Efesto.

Alla fine Prometeo (in un brano in cui si alternano anapesti e metri lirici) accusa l'avvicinamento di strane creature: il coro prima e poi anche Oceano entrano in scena per via aerea (vv. **115**, **124**). Nonostante i tentativi fatti da vari interpreti per ricondurre scenografia ed esecuzione di questa tragedia a modalità più normali, le segnalazioni nel testo – nel prologo e più oltre – non lasciano alternative a un'ipotesi di ricostruzione che preveda il ricorso a macchine per il sollevamento nell'aria dei coreuti e degli attori.

Per altro questa straordinaria messa in scena risulta congruente rispetto ai caratteri dei protagonisti della tragedia: la punizione del Titano avviene nella dimensione aerea, ovvero nell'elemento su cui il prepotente Zeus esercita principalmente la sua autorità. E gli eccezionali espedienti tecnici per l'esecuzione sono consoni al dramma di Prometeo, l'inventore delle *technai*.

Il prologo è tematicamente molto denso, tanto che nei suoi contenuti si può leggere una sorta di sommario dei soggetti del dramma: la qualità del potere di Zeus, il carattere di Prometeo e il senso della sua trasgressione, l'antinomia tra Themis e Dike, la posizione degli altri dèi Olimpi rispetto al «nuovo potere».

BIA E KRATOS

Zeus non compare in scena: al suo posto ci sono Kratos e Bia, Potere e Violenza.

I due personaggi non sono astratte allegorie, ma dèmoni di-

vini che incarnano sulla terra la potenza di Zeus e si presentano come materiali esecutori dei suoi mandati.

Zeus si manifesta dunque nei suoi due emissari e i loro nomi parlanti portano in scena i due volti dell'autorità divina.

Dal punto di vista drammaturgico le due presenze, e in particolare Kratos, hanno la funzione di presentare le circostanze mitiche e, più puntualmente, di descrivere l'ambientazione e la situazione scenica (vv. **1-11**).

La presenza in scena di Bia è confermata soltanto dall'apostrofe di Efesto, rivolta a entrambi i dèmoni (v. **12**): per il resto il personaggio rimane muto. La sua azione coincide con la costrizione del Titano, eseguita materialmente da Efesto. Bia non parla perché non ha ragioni da esporre e da discutere: è l'estrusione pura della forza che prevale naturalmente sul più debole. Muta è Bia; parla invece Kratos, il Potere. Ed è, la sua, la voce di Zeus.

Kratos è un *daimon* personificazione della potenza di Zeus: non ha "anima", non ha "storia". La sua presenza scenica, il suo intervento nel mondo, coincide con l'esecuzione del mandato, tanto che una volta pronunciatosi potrebbe anche ritirarsi (così Efesto, v. **13**; e ancora al v. **72**, Efesto ritorna sull'inutilità della ripetizione degli ordini).

Kratos è la supremazia del vincente: egli non argomenta la sua ragione (che è, precisamente, la ragione di Zeus), la espone, la mette in campo e si confronta, nel dialogo, con la ragione e il carattere di Efesto. Al pathos della compassione espresso dal dio, Kratos oppone la durezza lineare, priva di sbavature, del sicario: è il logos perfetto dell'esecuzione indiscutibile del potere, l'inflessibilità che non è programmata per commuoversi di fronte a nessun eccesso (vv. **36, 43-5**). Kratos non è spietato, più semplicemente non conosce la dimensione della pietà (vv. **66-70**) e perciò porta banalmente a segno il suo mandato, sottraendosi a qualsiasi responsabilità soggettiva (vv. **79-80**). Efesto lo dipinge come una presenza dura, con una voce brutta e sgradevole (vv. **42, 78**); ma Kratos non ha soggettività, non ha ethos e, anche quando indulge al sarcasmo cattivo contro Prometeo, esprime direttamente l'animo di Zeus: in questo caso figura del potente che si fa beffe della vittima (vv. **83-7**).

Ma sarà da ricordare comunque che *kratos*, secondo la lezione di Emile Benveniste, non è il potere assoluto: è invece la supremazia che si ottiene a seguito di un agone, è la superiorità combattuta e conquistata, quindi riconosciuta dai contendenti e affermata dal vincitore; ma anche in sé «temporanea, sempre rimessa in discussione». *Kratos* è il «nuovo potere» che Zeus ha conquistato e che sta imponendo a tutti, e per primo a Prometeo.

IL FURTO DEL FUOCO

La colpa di Prometeo è il furto del fuoco: lo afferma Kratos-Potere (v. **7**), lo conferma lo stesso Prometeo che ammette di averlo «rubato» servendosi del nartece, la canna dall'interno cavo e tenero che veniva utilizzata per trasportare il fuoco (vv. **109-10**). Kratos specifica che il fuoco è la «scintilla di tutte le arti» (v. **7**) e anche Prometeo riconosce nel fuoco il «maestro di ogni arte» (vv. **110-1**): come spiegherà più distesamente lo stesso Prometeo nello sviluppo del dramma, il dono del fuoco è stato la condizione per la civilizzazione degli uomini e ha consentito loro il passaggio dallo stato bruto di animali, poco adatti alla sopravvivenza, allo stato di «costruttori».

Prometeo riconosce in quell'atto la causa della sua pena (vv. **112-3**). Già prima Kratos aveva presentato il furto come una trasgressione a un ordine di Zeus che evidentemente prevedeva che il fuoco fosse privilegio esclusivo degli dèi: una trasgressione che è stata causa dell'attuale punizione (vv. **9-11**).

Per il fuoco rubato Kratos provoca la sensibilità di Efesto a cui è stato sottratto «il fiore» (v. **7**). Ma il dio del fuoco non accusa un danno personale: l'atto di Prometeo è piuttosto, anche per Efesto che in questo è concorde con Kratos, un'offesa all'ordine stabilito, un'ingiuria che ha scatenato «l'ira degli dèi» (v. **29**) e che Zeus provvede a punire.

L'AMORE PER I MORTALI

Nella versione tragica del mito, la ragione del furto di Prometeo (e quindi la causa della sua punizione) è un eccesso di «amore per i mortali» (vv. **11, 123**): probabilmente è proprio Eschilo che, nella trilogia di cui fa parte questa tragedia, volge il mito in questo senso. Nelle fonti precedenti, infatti, il furto di Prometeo trova ragione in una gara di abilità e di inganni con Zeus, in cui i mortali risultano essere la sponda inconsapevole e le vittime ultime del gioco tra gli dèi, più che l'oggetto di un particolare affetto da parte del Titano (così in Esiodo, *Teogonia*, 561 sgg. e *Opere e giorni*, 42 sgg.). Nella tragedia invece si ribadisce più volte che Prometeo è soggetto a una forte inclinazione nei confronti degli uomini, un amore che Efesto giudi-

ca come un'incomprensibile «smania» di far loro del bene (v. **30**) e Prometeo stesso riconosce come eccessivo (v. **123**). Prometeo è preda di un pathos profondo che lega la sua sorte al destino precario degli «effimeri» (v. **83**): un affetto che Kratos sbeffeggia perché privo della possibilità di essere, nei fatti, contraccambiato (vv. **83-4**).

IL CARATTERE DI EFESTO

Il carattere di Efesto è delineato nel dramma con una cura particolare delle sue diverse sfaccettature: Efesto è infatti contemporaneamente fedele a Zeus e compassionevole verso Prometeo.

Il ruolo del dio sulla scena è fare «il suo lavoro», «fare quel che si deve» (vv. **54-61**, **72**): esecutore materiale dell'ordine di Zeus, si dichiara fedele al dettame del padre degli dèi, di cui riconosce l'ineludibile necessità (vv. **16-7**, **72**); presentando la punizione di Prometeo mostra di concordare sul giudizio della sua colpa e di condividere l'«ira degli dèi» per il furto subìto (vv. **31-4**); pur insofferente agli ordini insolenti di Kratos, dichiara di accettare la definizione del potere assoluto di Zeus, il solo da cui accetti ordini (vv. **51**, **63**, **72**).

Efesto si presenta però prima di tutto come parente di Prometeo e ribadisce ancora il rapporto di ξυγγένεια che lo lega al Titano (vv. **14**, **39**): il riferimento è alla natura divina che il dio condivide con Prometeo (al v. **29** la condivisione della medesima natura è espressa e quasi visualizzata nel poliptoto θεὸς θεῶν); per altro, dal punto di vista genealogico, la parentela è confermata anche dalla comune discendenza da Gea (v. 210). Ma il termine ξυγγένεια comporta anche una connotazione politica che assimila la posizione di Efesto a quella che nell'episodio successivo sarà di Oceano: su questa traccia è possibile riconoscere un indizio importante per contestualizzare il significato politico della tragedia.

Efesto esegue il mandato contro la volontà di Prometeo ma anche contro la sua stessa volontà (ἄκοντά σ' ἄκων, v. **19**): dichiarando l'involontarietà del suo atto, Efesto rivela un'esile, passiva, complicità con Prometeo. Inoltre, a differenza del sicario Kratos, pura voce del potere, Efesto prova pietà e perciò esita nel portare a termine il suo «odioso mestiere» (vv. **14-5**, **45**, **48**, **66**, **69**): l'indugio alla compassione per Prometeo è incomprensibile alla ferrea ragione di Kratos e rivela il legame di affinità che avvicina Efesto al Titano.

IL POTERE RECENTE DI ZEUS

Il potere di Zeus è definito, prima di tutto da Kratos, come «tirannide» (v. **10**). Ma rispetto all'accezione negativa, prevale nel termine τυραννὶς una valenza descrittiva che definisce una particolare forma di successione del potere. Infatti, come Prometeo spiegherà nel corso del dramma, Zeus non ha assunto il potere in seguito a un regolare avvicendamento dinastico, ma dopo una contesa, grazie alla sua abilità strategica e alle sue virtù: e perciò, coerentemente rispetto a questa ricostruzione, nel lessico del dramma non sarà mai chiamato βασιλεύς, ma sempre τύραννος.

Fondamentali per focalizzare la suggestione del termine e le implicazioni politiche sottese sono la datazione e il contesto della tragedia. Una prospettiva particolare, che può illuminare il senso di molti dettagli linguistici e tematici del dramma, si dà nell'ipotesi di una rappresentazione di fronte a un pubblico non ateniese ma siracusano che viveva negli anni '60 del V secolo i difficili tentativi di integrazione "democratica" rispetto a una forma di regime propriamente "tirannico".

L'assetto del regime tirannico ricalca la gerarchia monarchica: in questa forma di potere infatti «nessuno è libero all'infuori di Zeus» (vv. **49-50**); più avanti nel dramma si dirà che solo a Zeus è dato di agire «senza render conto a nessuno» (v. 324; un'analoga espressione ricorre in un altro testo eschileo, a proposito del Re dei Re che «alla città non ha da rendere conto»: *Persiani*, 213). Comunque la situazione del monarca al potere – sia il Re persiano o lo stesso Zeus – è opposta rispetto a quella del «governante» Eteocle, sottoposto al giudizio della città (*Sette*, 7-8).

La monarchia «tirannica» di Zeus è una forma recente del potere: lo afferma Efesto (v. **35**) sottolineando come la durezza sia una caratteristica dei regimi di recente affermazione; e al «nuovo signore» fa riferimento anche Prometeo (al v. **96**, ancora con un termine, ταγὸς, che nel lessico eschileo è riferito, oltre che qui a Zeus, soltanto ai condottieri Persiani: *Persiani*, 23, 324, 480).

Si affaccia qui l'idea di una temporaneità del potere, un fattore che investe anche l'assetto del governo divino: si tratta di un filo tematico molto importante nello sviluppo della trilogia poiché Prometeo farà valere la sua ragione proprio facendo leva sulla minaccia a Zeus di un nuovo cambio di regime.

Ma il tema è fondamentale anche nel contesto della rivoluzione ideologica ateniese del V secolo a.C.: la considerazione del potere recente di Zeus (un potere di cui più avanti nel dramma

Prometeo ricostruirà la storia dell'avvento) introduce l'idea di un fattore di mobilità nelle istituzioni politiche. Le forme del potere non sono stabili, ma, a partire dall'ipostasi del governo in cielo degli dèi, sono tutte soggette a cambiamenti, a rivoluzioni profonde anche nell'assetto istituzionale. È l'innesco del tempo della storia e della politica nel tempo immobile delle forme assolute.

PROMETEO, FIGLIO DI THEMIS

Efesto chiama Prometeo «figlio di Themis» (v. **18**); parlando poi al coro, Prometeo stesso confermerà questa genealogia dicendosi figlio di «Themis-Gea – una forma per molti nomi» (vv. 209-10). Nella tragedia per altro non viene mai fatta menzione del padre di Prometeo. Altre fonti mitografiche fanno riferimento a una genealogia diversa: Esiodo ricorda il padre di Prometeo, Iapetos, e la madre, l'oceanina Climene (*Teogonia*, 507-10).

Nella tragedia la tradizione mitica viene piegata a rappresentare in Prometeo il figlio della Giustizia come ordine fondato, fondamento sacro, solidamente stabilito.

All'ordine di Themis si oppone l'ordine contrattato, pattuito, della Giustizia-Dike: l'ordine del patto, che deriva da una decisione, che fa seguito a un pronunciamento.

L'antinomia tra Themis e Dike anima la tragedia: facendo dono del fuoco ai mortali, il Titano ha violato la Dike imposta da Zeus (v. **30**) e ha attirato su di sé la punizione: lo afferma Efesto, ma anche Prometeo ammette la prevaricazione dichiarando di aver procurato «ai mortali un privilegio divino» (vv. **107-8**).

Come dice Kratos, Prometeo ὕβριζε (v. **82**) e il Titano riconosce di aver trasgredito l'ordine deciso da Zeus: ma il figlio di Themis ammette l'arbitrarietà, e quindi la precarietà, di ogni dettato di Dike.

PROMETEO, L'ASTUTO

Deriva direttamente dalla tradizione mitologica la caratterizzazione di Prometeo come abile, intelligente, astuto. Nel mito infatti Prometeo si prende gioco di Zeus non solo con il furto del fuoco ma, già prima, mettendo in atto un inganno per assicurare il vantaggio dei mortali nella spartizione delle parti delle vittime tra gli dèi e gli uomini: una truffa che secondo Esiodo avrebbe comportato la sottrazione del fuoco ai mortali come punizione e vendetta da parte di Zeus (*Teogonia*, 535-60).

Kratos riconosce che Prometeo è δεινός: «formidabile» a trovare sempre il modo con cui uscire da ogni situazione (v. **59**). Prometeo è inoltre σοφιστής: ha fatto sfoggio con Zeus della sua abilità e ora la paga (v. **62**: «sofista» in senso etimologico, senza alcuna allusione alla ben più tarda accezione tecnico-filosofica del termine).

Prometeo ha nel suo stesso nome la *metis*, l'intelligenza pronta e duttile che trova il modo di corrispondere adeguatamente a qualsiasi circostanza: nello sviluppo della trilogia il Titano farà buon uso della sua *metis*.

LA VERITÀ NEL NOME DI PROMETEO

Il nome Prometeo è fin nelle prime fonti mitografiche accoppiato a quello del fratello Epimeteo (Esiodo, *Teogonia*, 510-1): una coppia di nomi che evoca immediatamente il gioco etimologico tra «colui che sa prima» e «colui che sa dopo». Alla promessa di prescienza contenuta nel nome allude sarcasticamente Kratos che rinfaccia a Prometeo di essere ψευδώνυμος, in quanto non ha saputo prevedere la pena che deve subire, e lo sfida beffardamente a «prevedere» un modo per liberarsi (v. **85**). Il gioco sulla corrispondenza e sulla verità dei nomi è, nel caso di Prometeo, particolarmente facile. Ma Prometeo ribalta l'accusa di *pseudonymia* asserendo di «sapere tutto», anche il futuro che lo aspetta (v. **101**). La preveggenza sarà l'arma su cui il Titano costruirà la sua prospettiva di riscatto.

L'ARRIVO DEL CORO

Prometeo avverte che si sta avvicinando qualcuno alla rupe: prima è il suono, poi il sentore di uno strano odore, quindi il fremito nell'aria e infine la vista di un oggetto ignoto (vv. **115**, **124-7**): con grande efficacia evocativa il progresso dell'avvicinamento del carro volante su cui arrivano le Oceanine è affidato alla concretezza della percezione sensoriale che registra l'impatto di stimoli – acustici, olfattivi, tattili e visivi – sconosciuti.

La combinazione di versi che accompagna l'entrata del coro (vv. **114-27**) è metricamente anomala: costruita mescolando ritmi anapestici e lirici, ha la funzione di creare un connettivo con il corale seguente.

Parodo: coro, Prometeo (vv. 128-92)

Il coro si presenta a Prometeo come amico e il Titano riconosce nelle strane creature le Oceanine, figlie di Teti e di Oceano.

Le ninfe esprimono a Prometeo la loro compassione: rispondendo loro, il Titano introduce il tema della profezia sulla detronizzazione di Zeus.

Il brano è articolato su due coppie strofiche, intervallate da brani recitati dal Titano: il ritmo della prima coppia, doloroso e molle, sulla misura degli ionici, si fa più serrato con la contrazione nel tempo dei giambi lirici nella seconda.

Il canto del coro si alterna alla voce di Prometeo secondo una giustapposizione di brani omologhi per estensione: la prima strofe si articola su un modulo 7+7/7+7; la seconda sul modulo 7+8/7+6.

Entrando in scena il coro riprende puntualmente l'ultima battuta di Prometeo, rassicurandolo sulla sua paura (φοβερόν, v. **127**; μηδὲν φοβηθῇς, v. **128**): la ripresa delle parole di Prometeo conferma che l'entrata in scena del coro è avvenuta in modo progressivo, mentre il Titano ne annunciava l'arrivo.

Le Oceanine motivano la loro venuta dichiarando di essere state richiamate dai colpi di martello di Efesto, mentre si trovavano negli antri del mare (vv. **133-4**). La giustificazione della presenza scenica del coro (la loro provenienza, le loro motivazioni) è anche nella parodo dei *Persiani* e delle *Coefore*: una cura che Eschilo manifesta quando il ruolo del coro non sia miticamente garantito.

L'esecuzione di questo brano solleva molti problemi. Per ovviare alla difficoltà tecnica e registica di una comparsa scenica del coro in volo, sono state avanzate ipotesi diverse: tra le altre si segnalano la possibile postazione delle Oceanine sugli spuntoni della roccia o l'esecuzione a terra, regolarmente nell'orchestra, di una «danza mimetica» che riproducesse i moti del volo.

Il testo però non sembra lasciare dubbi sul fatto che il coro entri in scena *e machina*, su un carro alato (vv. **129**, **132**, **135**). L'allusione a una gara di velocità (ἀμίλλαις, v. **129**) ha dato argomenti all'ipotesi che le Oceanine entrino in scena su carri individuali: in questo caso si tratterebbe non di un solo carro alato, ma di dodici (o quindici) macchine singole.

L'effetto drammaturgico doveva comunque essere straordinario: le ninfe dialogano direttamente con il Titano, alla sua altezza, restando sospese a mezz'aria per tutta la durata del canto (e per parte del brano seguente). In questa grandiosa scenografia l'attesa danza di entrata dei coreuti viene sostituita da quella aerea delle macchine.

IL CORO AMICO

Subito, dalla prima battuta, le Oceanine si presentano a Prometeo come «amiche» (v. **129**) ed egli le riconosce – e le presenta al pubblico – come «figlie di Teti e Oceano» (vv. **137-40**).

Le ninfe condividono con il Titano lo statuto di divinità arcaiche, preolimpiche: per lui provano una profonda compassione che esprimono piangendo sulla sua sorte presente (vv. **144-6**) e temendo per la sua sorte futura (v. **181**). Le Oceanine chiamano anche gli altri dèi a condividere la loro pietà per i dolori di Prometeo e così facendo lo rassicurano nel suo timore di essere oggetto di ludibrio (vv. **160-1**): solo a Zeus, infatti, attribuiscono una sadica crudeltà d'animo (v. **163**).

I NUOVI SIGNORI

Il coro denuncia la novità del governo di Zeus: si tratta di un potere recente che ha comportato anche una nuova definizione delle leggi (vv. **149-50**). Come già avevano fatto nel prologo Efesto e lo stesso Prometeo, le figlie di Oceano e Teti riconoscono nel potere divino un processo, in atto, di successione che ha portato Zeus a sostituire un regime precedente (v. **151**): e tra le «potenze di un tempo» annientate saranno da iscrivere le stesse Oceanine, i Titani e quindi Prometeo, e altre divinità primigenie, tra le quali le Erinni che nelle *Eumenidi* lamentano, sullo stesso registro, la prevaricazione dei loro onori arcaici da parte degli dèi «nuovi».

Nuovo all'esercizio del potere, Zeus si rivela implacabile, inflessibile (vv. **164-5**), inesorabile, insensibile (vv. **184-5**): in questo giudizio il coro mostra di condividere la diagnosi di Efesto sulla crudeltà e la durezza come tratti tipici del potere recente (v. 35).

Rispetto al nuovo ordine Prometeo – dice il coro – parla «troppo liberamente» (ἄγαν δ' ἐλευθεροστομεῖς, v. **180**): nel lessico politico del V secolo la libertà di parola è solitamente sbandierata come una caratteristica peculiare della costituzione politica ateniese rispetto ai regimi dispotici. Nel contesto però l'accento sul tema assume una declinazione particolare, tutta interna alla forma di potere imposta da Zeus: l'eccessiva libertà di espressione che Prometeo pratica è pericolosa e viene

punita perché può avere un effetto sovversivo rispetto all'ordine di Zeus. È propriamente lo stesso effetto sovversivo che il coro dei Fedeli persiani paventa a seguito della sconfitta del Re: «la lingua non ha più freni; il popolo, sciolto, ora parla, liberamente» (*Persiani*, 591-3). Nell'eccessiva libertà di parola di Prometeo non si legge, dunque, l'affermazione di un'opzione politico-ideologica, quanto piuttosto la caratterizzazione generica di un atteggiamento pernicioso di insubordinazione al potere tirannico.

THEMIS CONTRO DIKE

Nelle espressioni del coro, così come nelle affermazioni di Prometeo, si ribadisce l'antinomia fondamentale, già prospettata nel prologo, tra l'ordine di Themis e la giustizia di Dike.

Ἀθέτως, fuori dai princìpi di Themis – afferma il coro – Zeus esercita il suo potere (v. **150**). Allo stesso tempo però, come ammette lo stesso Prometeo, Zeus è il giudice e il garante di Dike, decide cosa sia giusto e cosa ingiusto; cosa stia dentro e cosa stia fuori i confini della sua propria giustizia (παρ' ἑαυτῶι τὸ δίκαιον ἔχων, v. **186**).

IL DESIDERIO DI ADE

Nel lamentare la sua dolorosa condizione, Prometeo evoca un'alternativa estrema: alla situazione di tortura a cui è sottoposto preferirebbe una punizione nell'Ade (vv. **152-5**). Il confino nell'Ade è sempre presentato come la peggiore delle condizioni immaginabili: l'ottativa paradossale ha dunque la funzione retorica di rimarcare la durezza della punizione del Titano e si giustifica come una soluzione che, a differenza dell'attuale, consentirebbe a Prometeo di essere nascosto alla vista di chiunque e di non essere oggetto di scherno e di infamia (vv. **156-9**). In Prometeo, per tutto il corso del dramma, è costante la preoccupazione del ludibrio: la punizione di Zeus sta anche, soprattutto, nell'«oltraggio» alla dignità del Titano, un'offesa di cui Zeus sarà chiamato a rendere conto (v. **177**). In questa fierezza (in cui il coro avverte una deriva di tracotanza: σὺ μὲν θρασύς, v. **178**) Prometeo mostra un tratto caratteriale tipico dell'etica degli *aristoi*, fondata su una costellazione di valori che prevede come punti cardinali l'infamia e la buona fama, l'onore e il disonore, la vergogna e l'orgoglio.

Ma nell'evocazione della dimensione dell'Ade «ricovero dei morti» (v. **153**) s'insinua anche un altro filo tematico destinato ad acquistare spessore nel corso della tragedia: Prometeo è immortale e proprio lo statuto dell'immortalità lo condanna a una pena interminabile. Qui, e poi più esplicitamente, Prometeo afferma il suo desiderio di Ade, che è anche, già, un desiderio di morte: un desiderio inappagabile perché la morte è prerogativa degli «effimeri» che, forse anche per questo, Prometeo ama oltre misura.

PREVEGGENZA E RICATTO

Zeus ha acquistato di recente il suo potere; ma come insegna l'esempio delle potenze precedenti annientate dal nuovo ordine (v. **151**), la possibilità di cambiamento istituzionale riguarda ogni potere, e quindi anche il nuovo potere: il regime di Zeus, per la natura dei suoi fondamenti e per le modalità del suo insediamento, è ancora presentato come strutturalmente instabile, a rischio costante di sovvertimento (v. **166**).

Il principio della riformabilità del potere è una conquista concettuale che riscatta l'assetto delle istituzioni dall'assolutezza naturalistica dei fondamenti e ne rivede il senso alla luce mutevole dei processi della civilizzazione, iscritti nella nuova dimensione politica e storica.

Forte di questa prospettiva, Prometeo può sfoderare contro Zeus un'arma di ricatto: il Titano conosce il futuro quindi può mettere Zeus sull'avviso dei tentativi di sovversione di modo che il governante possa sventarli (vv. **168-72**). Questo fattore – la preveggenza di Prometeo, il suo possibile uso da parte di Zeus – è un innesco importante nello sviluppo della trilogia: il Titano ha in mano una carta vincente, un sapere che serve a Zeus proprio per conservare il potere da poco acquisito (vv. **168-71**). Prometeo farà un uso strategico di questa sua arma e in questo senso l'inflessibilità che il Titano propugna (vv. **172-4**) e che il coro gli riconosce (vv. **178-9**) si configura non come una rigidità rovinosa ma come una tattica astuta e vincente: l'unica praticabile per ottenere a Prometeo la liberazione e la restituzione del suo onore. In questo senso la sua intransigenza è, soprattutto, dettata da un calcolo tattico: Prometeo si rivela, ancora una volta, «sofista», abile a usare la duttile *metis* e a trovare il modo di uscire dalle situazioni più difficili.

Si prospetta dunque, fin da ora, una soluzione possibile: per conoscere il segreto del futuro che Prometeo tiene in serbo, Zeus verrà a patti, potrà nascere una «nuova amicizia» (vv. **188-92**). Amicizia tra pari, ovvero relazione fondata sulla reci-

procità, sul dono e sul contraccambio; nel caso specifico la nuova alleanza sarà fondata sullo scambio di favori che da una parte farà acquistare a Prometeo la sua libertà, dall'altra garantirà a Zeus la solidità e la conservazione del suo potere.

Primo episodio: Corifea, Prometeo, coro, Oceano (vv. 193-396)

L'episodio si divide in due parti. Il primo atto è costituito da un dialogo tra la Corifea e Prometeo (vv. **193-276**): invitato a raccontare le ragioni della sua punizione, in una lunga *rhesis* (vv. **197-241**) Prometeo ricapitola il mito della contesa tra gli dèi, il suo schieramento a favore di Zeus; e poi la sua coraggiosa scelta a favore degli uomini e, quindi, la ritorsione di Zeus. Dopo il racconto di Prometeo il dialogo con il coro si fa più serrato e, nella sezione relativa ai doni proibiti fatti agli uomini, assume il ritmo veloce della sticomitia (vv. **246-58**, il brano sticomitico è incorniciato da due brevi e simmetrici interventi del coro: vv. **242-5**, **259-62**). In un altro, più breve, intervento, Prometeo ribadisce di aver compiuto consapevolmente i suoi «errori» e congeda il coro (vv. **263-76**). Una breve strofetta corale in ritmo anapestico (vv. **277-82**) separa il primo atto dal secondo e segnala l'entrata del nuovo attore, Oceano.

La comparsa di Oceano avviene su ritmo anapestico (vv. **284-97**: anche le Oceanine erano entrate in scena accompagnate da anapesti, in quel caso recitati da Prometeo). Nella seconda sezione dell'episodio sono di scena i due attori che dialogano tra loro alternando interventi più distesi a botta e risposta più serrati.

Il testo contiene importanti segnalazioni registiche, in particolare in relazione ai movimenti della macchina-carro del coro, e all'entrata scenica di Oceano.

Alla fine del primo atto, Prometeo invita il coro ad «atterrare» (πέδοι δὲ βᾶσαι, v. **272**) e a stare in ascolto, partecipando a distanza al suo pathos (e all'azione scenica). Il coro risponde assecondando prontamente la richiesta di Prometeo, anche perché, come affermano le Oceanine, il carro è «traballante» (κραιπνόσυτον, v. **278**): il movimento del volo attraverso l'etere (v. **280**) e poi l'atterraggio è accompagnato dal ritmo anapestico (lo stesso ritmo che aveva anche contraddistinto la comparsa in scena del carro – o dei carri monoposto – delle Oceanine, ai vv. 114-27).

A questo punto entra in scena un'altra macchina volante: la cavalcatura di Oceano.

Si tratta espressamente di un «uccello dalle ali veloci» (Oceano, v. **286**) che però è anche definito come un «quadrupede alato» che poi ritirandosi «potrà piegare le ginocchia nelle stalle di casa» (v. **395**): quindi la macchina che trasporta in aria Oceano presso la rupe, al colloquio con Prometeo, è un automa che ha la forma di un ippogrifo.

Per ovviare alla difficoltà tecnica dei trasporti aerei del coro e dell'attore, è stato ipotizzato che la macchina con a bordo il coro scompaia dalla vista, dopo il v. **283**, portando fuori scena le Oceanine, e ricompaia subito dopo, mascherata da destriero alato, per portare in scena Oceano. Secondo questa ricostruzione si ovvierebbe anche a una questione avvertita come problematica da una parte della critica: la mancata partecipazione del coro (in qualsiasi forma) al secondo atto dell'episodio e il mancato dialogo con il padre, anzi la mancanza assoluta di riferimenti di Oceano alle figlie. In realtà un collegamento tra la presenza scenica del padre e quella delle Oceanine esiste: al momento della loro comparsa scenica, le Oceanine avevano fatto riferimento a un accordo, raggiunto faticosamente con il padre al quale – a quanto si intende – finalmente le figlie avevano strappato il permesso di precederlo (come affermano esse al loro arrivo, vv. 130-1).

Secondo un'altra ipotesi volta a semplificare i problemi di esecuzione, anche Oceano, oltre che il coro, interverrebbe a livello del piano su una più semplice macchina pedestre, e non al livello sospeso nell'aria dove si trova Prometeo, e dall'orchestra mimerebbe (come già secondo questa ricostruzione doveva fare il coro) un'entrata aerea.

Queste ricostruzioni appaiono però più macchinose che illuminanti e comportano il problema di dover stravolgere le precise indicazioni registiche nel testo: più lineare ammettere, stando al testo, la presenza di due (o più) macchine aeree che hanno la funzione pratica di trasportare gli attori al livello di Prometeo, ma conferiscono anche una potente spettacolarità, tutta tecnologica, alla scena.

Riassumendo, sia il prologo (con Efesto, Kratos e Bia arrampicati sulla rupe) che la parodo e il primo episodio si svolgono tutti nella dimensione aerea, tutti *e machina*: un'apertura registicamente prodigiosa che scarta potentemente rispetto alla fissità del capitolo mitico – l'immobilizzazione del Titano alla rupe da cui il δρᾶμα prende avvio. E il movimento non avviene

solo in orizzontale, sul piano dell'orchestra, ma anche in verticale, dall'alto al basso.

L'episodio contiene il racconto fatto da Prometeo dell'antefatto mitico – la congiura dei Titani, i doni di Prometeo ai mortali; e, nel secondo atto, l'offerta di aiuto da parte di Oceano, un'offerta che il Titano rifiuta. Ma il brano ha anche una funzione essenziale sotto il rispetto tematico e, nel suo insieme, si fa leggere come una sorta di controcanto positivo rispetto allo stile del nuovo potere. Diversamente l'episodio e in particolare la figura di Oceano sono stati considerati da parte della critica come inutili dal punto di vista drammaturgico e quindi come manifestazioni spurie di cattivo teatro, non eschileo.

Le Oceanine, Prometeo e Oceano disegnano una costellazione di valori etici alternativi rispetto all'ethos crudele di Zeus e, pur nelle differenti situazioni specifiche in cui i tre soggetti si trovano, esprimono insieme una sintonia di affetti, un'armoniosa coralità. Orgoglio, coraggio, generosità, fierezza, fiducia reciproca, disponibilità al contraccambio: il brano traccia un manifesto dei rapporti di *philia* e in particolare dei valori che regolano le relazioni tra *aristoi*.

LA CONTESA TRA GLI DÈI

Ricapitolando l'antefatto mitico del dramma, Prometeo racconta la storia delle vicende che portarono Zeus al potere.

Contro il complotto di Crono e dei Titani, Prometeo e la madre Themis-Gea, che dapprima avevano cercato di consigliare i promotori dell'eversione, si schierano infine dalla parte di Zeus (vv. **216-8**): in questo modo, allegoricamente, Zeus ha dalla sua non solo la preveggenza – di cui Themis e Prometeo sono dotati – ma anche la Giustizia fondata da Themis. Themis è Gea: è la base tellurica, l'ordine profondo e solido delle radici; ma è anche la dea che ha «una forma per molti nomi» (v. **210**), il fondamento unico e inconcusso che si dissimula in diverse apparenze, senza farsi predicare da nessuno dei suoi molti nomi, e nel divenire rimane inalterato.

È probabile che il tema dello schieramento di Themis dalla parte di Zeus avesse uno sviluppo nella trilogia che doveva concludersi positivamente con la ritrovata coincidenza tra l'ordine-Dike imposto da Zeus e la giustizia-Themis che di ogni Dike è – o dovrebbe essere – il fermo principio.

Prometeo afferma di aver dato il suo appoggio a Zeus ἑκόνθ' ἑκόντι (v. **218**): la prima alleanza tra Zeus e il Titano era siglata da uno stile di reciproca complicità; il contrario dell'attuale adesione forzata di Efesto all'ordine di Zeus, per cui il volere divino s'impone non solo sulla vittima Prometeo, ma anche sull'intenzione dell'alleato Efesto (ἄκοντά σ' ἄκων, v. 19).

Dunque Zeus ha vinto grazie al concorso di Prometeo e di Themis e, vincendo, è diventato «tiranno degli dèi» (v. **222**): il termine indica qui, nettamente, la prevalenza della bravura di Zeus sui suoi antagonisti e l'affermazione di un potere conquistato e non ereditato; ancora si conferma che l'accezione prima di *tyrannos* è tecnico-istituzionale e, dal punto di vista del giudizio di valore, neutra, se non addirittura positiva. La tirannide, nel suo affermarsi tendenzialmente virtuosa, diventa odiosa nell'esercizio del potere perché ha in sé i germi malati e corrosivi della diffidenza rivolta anche verso gli alleati e gli amici (v. **224**): chi ha conquistato il potere grazie all'abilità e alla sua propria virtù sa che il potere è precario e un'altra abilità, un'altra virtù potrà prevalere sulla sua.

PROMETEO, IL PREVEGGENTE

Prometeo fa intendere di aver ereditato dalla madre Themis la preveggenza, in cui consiste la sua peculiare virtù: al tempo del complotto contro Zeus era Themis per prima a sapere come Zeus poteva essere sconfitto – con l'inganno, non con la forza – e con questa preveggenza Prometeo cercò dapprima di condizionare il disegno dei fratelli Titani, senza essere ascoltato (vv. **214-5**): solo allora decise di mettere la sapienza sua e della madre al servizio della causa di Zeus (vv. **216-8**).

Prometeo sa sempre tutto quanto accadrà: quindi sapeva anche che i suoi atti avrebbero comportato l'attuale punizione. Ma ciononostante, a inatteso corollario della dichiarazione di completa preveggenza, Prometeo afferma «ho voluto il mio errore» (vv. **265-6**). È in scena una grande rappresentazione di orgoglio e di consapevolezza e Prometeo incarna così, esemplarmente, la condizione peculiare dell'eroe tragico: un carattere forte messo alla prova da eventi eccezionali.

Con Prometeo è protagonista un carattere grandioso e un'indole complessa: egli è insieme il «sofista» (come sarcasticamente ricordava Kratos nel prologo, v. 62), che sa trovare sempre una via d'uscita, una soluzione che gli permette di chiudere positivamente la prova (così il coro, v. **262**); ma è anche colui che mette la sua astuzia e la sua preveggenza al servizio del prossimo e pensa più ad aiutare gli altri che a salvare se stesso (così Oceano, vv. **335-6**).

ANTIDOTI CONTRO LA SAPIENZA DELLA MORTE

Prometeo presenta Zeus come un dio che esercita il potere in modo arbitrario: nel raccontare l'episodio della spartizione squilibrata dei privilegi, a Zeus viene attribuita una totale indifferenza verso la sorte dei mortali, considerati una stirpe difettosa, da sopprimere e sostituire con una nuova (vv. **229-30**). La condanna del genere umano è presentata non tanto come una decisione, ma come un capriccio del dio (che si dimostra nei fatti, più che nelle intenzioni, del tutto spietato).

L'azione di Prometeo, il suo mito, sono mossi invece soprattutto dal pathos della pietà (θνητοὺς δ' ἐν οἴκτωι προθέμενος, v. **239**): il Titano si erge coraggiosamente, lui solo, contro Zeus (la contrapposizione solitaria e audace del Titano nell'enfatico ἐγὼ δ' ἐτόλμησ', v. **235**) e salva i mortali dalla condanna. L'opera di salvezza di Prometeo si svolge su diversi piani: innanzitutto viene risparmiata ai mortali la consapevolezza costante della morte, poi vengono dati loro in dono i mezzi per sopravvivere materialmente.

Il primo dono, dunque, sono «le cieche speranze» (v. **250**). Una tremenda coscienza del proprio stato inchiodava lo sguardo dei mortali alla morte. Disgraziatamente coscienti e preveggenti, gli uomini tenevano lo sguardo concentrato sul limite: davanti agli occhi, continuamente previsto, il loro destino (προδέρκεσθαι μόρον, v. **248**). La consapevolezza costante e sempre vigile della condizione di «mortali», nella sua tremenda verità, non può che portare a una lucida depressione della volontà e del desiderio, a un'inazione paralizzante e mortifera. Come rimedio all'incombente previsione della morte, Prometeo dona ai mortali le speranze: «cieche» in quanto inducono una temporanea cecità, un allentamento della vigilanza della ragione e un obnubilamento della coscienza. La speranza, che in un'esistenza a termine crea una prospettiva illusoria di senso e innesca un assurdo desiderio di vita che alimenta la stessa vita, coincide con l'imprevidenza, la provvisoria ignoranza del proprio destino. Prometeo, il preveggente, salva i mortali dalla preveggenza, devastante perché vera e certa, della morte.

Dopo averli indotti, con l'inganno fallace della cecità, a desiderare la vita, Prometeo fornisce i mortali dei mezzi per sopravvivere: il fuoco da cui provengono le *technai* (vv. **251, 253**). Come dirà Aristotele, l'uomo tra tutti gli esseri viventi è l'unico che non sia dotato di mezzi naturali che lo rendano adatto alla sopravvivenza in un determinato habitat: l'uomo ha quindi avuto bisogno di inventare le arti per costruirsi un habitat artificiale – la città – in cui poter vivere dando prova delle sue peculiari virtù. L'artificio – la civiltà – è la dimensione propria e caratteristica dell'*humanitas*: fuori dai confini del mondo civilizzato (fuori dalla polis) soltanto le bestie o gli dèi (Aristotele, *Politica*, 1253 a 2).

Prometeo dunque ha salvato i mortali non dalla morte (che resta il destino ineludibile), ma dall'idea della morte e con le arti ha dato un senso e una dignità alla loro esistenza.

Speranze e *technai* sono dunque doni indispensabili per la sopravvivenza del genere umano: antidoti effimeri alla mortalità che ne sospendono momentaneamente gli effetti annichilenti e riscattano la vita degli uomini a una dimensione artistica e politica, alla costruzione intenzionale di un senso.

L'ERRORE DI PROMETEO

Le figlie di Oceano, pur solidali con Prometeo per l'umiliazione e il dolore subìti, gli imputano una colpa di *hybris*: iniziano dubitativamente a chiedere se, nel contrapporsi a Zeus, il Titano non abbia «osato troppo», non abbia «passato il segno» (v. **247**); e passano poi a riconoscere nell'atto di Prometeo decisamente un «errore» (οὐχ ὁρᾶις ὅτι ἥμαρτες; ὡς δ' ἥμαρτες, vv. **259-60**): errore che in realtà anche Prometeo «vede» e riconosce pienamente, rivendicandone orgogliosamente l'intenzionalità (ἑκὼν ἑκὼν ἥμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι, v. **266**).

Il Titano, aveva già proclamato Kratos, è ὑβριστής (cfr. v. 82). Anche Oceano, pur venendo in soccorso al suo caso, ammette che l'atteggiamento di Prometeo è improntato alla tracotanza e all'eccesso (ὧδε τραχεῖς, v. **311**; ὢν περισσόφρων, v. **328**). L'*hybris* di Prometeo si esprime nell'intemperanza linguistica: parole insolenti scagliate contro Zeus (vv. **311-2**), espressioni di alterigia (vv. **318-9**), un eccesso di verbosità (v. **326**) che si rivelerà vano di fronte al castigo di Zeus (v. **329**). Il ritratto del Titano che lancia insulti arroganti richiama la figura di Capaneo, l'insolente «gigante» che nei *Sette* lancia la sua sfida contro lo stesso Zeus (la γλώσσηι ματαίαι di Prometeo, – v. **329** – corrisponde alla lingua di Capaneo, alla sua bocca che si muove χαρᾶι ματαίαι, *Sette*, 442).

Il coro e Oceano riconoscono dunque un «errore» nell'*hybris* del Titano; ma Prometeo, rivendicando la volontarietà dell'errore, mette in discussione il senso della sua trasgressione, quale che sia – Themis o Dike – il limite che è stato violato.

I TITANI PUNITI

Per impaurire il sollecito Oceano che vorrebbe intervenire per lui presso Zeus, Prometeo ricorda il destino degli altri «fratelli» Titani, colpiti dall'ira di Zeus (vv. **340 sgg.**): Atlante e soprattutto Tifone. I Titani sono le divinità primigenie: Era li mette sullo stesso piano di Crono invocandoli come «dèi Titani che abitate sotto la terra, nel grande Tartaro, voi da cui discendono gli uomini e gli dèi» (*Inno ad Apollo*, 335-6) e quindi genera Tifone chiedendo che «sia più forte di Zeus, quanto Zeus è più forte di Crono» (*Inno ad Apollo*, 337-9). Comunemente nella tradizione mitografica entrambi i Titani sono considerati «figli di Gea» e per ciò Prometeo, figlio di Themis-Gea, li chiama qui «fratelli» (v. **347**).

Di entrambi i Titani, colpevoli di essersi schierati contro Zeus, vengono ricordate le enormi punizioni. Ad Atlante è dedicata una menzione molto breve (vv. **348-50**): viene rievocata l'immagine potente del Titano, confinato in Occidente a sostenere sulle spalle il peso del mondo. Un brano molto più ampio è riservato invece alla memoria della punizione di Tifone (vv. **351-72**). Nella descrizione del mostro, lessico, soggetto e tonalità retorica sono vicinissimi al commo degli scudi dei *Sette*: puntualmente il nesso συρίζων φόβον, v. **355**, è accostabile a *Sette*, 463; e l'occhio gorgonico di Tifone (v. **356**) è l'occhio del giovane e crudele Partenopeo che ispira terrore (*Sette*, 537; ma cfr. anche l'occhio di Serse in *Persiani*, 82-4). Per altro proprio nei *Sette* il ricordo dell'affronto di Tifone a Zeus compare anche, in posizione forte, al centro del commo degli scudi: lo sfidante Ippomedonte ostenta come emblema il mostro Tifone che sfida Zeus (*Sette*, 493-6), ma a lui si oppone – in un duello di cui il mito garantisce l'esito certo – il tebano Iperbio che porta sullo scudo Zeus (*Sette*, 511-7, 519).

L'affronto di Tifone a Zeus viene presentato anche in questo brano come antitetico e diretto: perciò Zeus punisce il Titano con un castigo particolarmente accanito, abbattendolo, annichilendone il corpo mostruoso e schiacciandone i resti sotto le pendici dell'Etna (vv. **361-5**), donde, profetizza Prometeo, il Titano si risveglierà seminando fuoco e distruzione (vv. **370-2**). La lunga tirata su Tifone (vv. **351-72**), il suo incenerimento, la sua tomba sotto l'Etna (una variante rispetto alla versione mitica prevalente secondo cui Tifone sarebbe stato scagliato da Zeus nel Tartaro), il presagio del suo risveglio con l'eruzione del vulcano, non si spiega se non ipotizzando una rappresentazione siracusana del *Prometeo*: per altro la circostanza storica dell'eruzione del vulcano intorno al 470 (di cui serba memoria anche Pindaro, *Pitica* I) potrebbe costituire un riferimento per la datazione del dramma. In questo caso l'enfasi impiegata da Eschilo nella rievocazione del caso di Tifone acquisterebbe una particolare evidenza e troverebbe un significato preciso nella necessità di compiacere – con un mito noto e la menzione di un evento vicino nel tempo – la sensibilità del pubblico siracusano.

IL CARATTERE DI OCEANO

Nella mitologia delle lotte cosmologiche fra gli dèi, la posizione di Oceano è caratterizzata da una cauta neutralità. Così nell'*Iliade* in cui resta ritirato negli abissi con Thetis mentre infuria la battaglia tra Zeus e Crono (*Iliade*, XIV, 200 sgg.) e poi nella tradizione mitografica raccolta da Apollodoro si registra che, anche nella contesa tra Crono e Urano, Oceano si mantenne neutrale (I, 1, 4).

Nel dramma Oceano si presenta in scena come un amico certo e affidabile (vv. **295-7**), pronto a fare qualsiasi cosa Prometeo gli chieda per aiutarlo. Di sua iniziativa consiglia all'amico di temperare la sua intransigenza e di usare una maggiore prudenza con il «nuovo tiranno» e si offre di intercedere per lui presso Zeus (vv. **325-6**). Nel contempo però Oceano parla chiaro a Prometeo, criticando senza complimenti le sue posizioni eccessive, estreme, arroganti e lo invita autorevolmente a correggersi (vv. **309-20**), a lasciarsi ammaestrare dall'amico più saggio (v. **322**). Un atteggiamento insieme ponderato e affettuoso, assennato e accorto, pronto comunque, coraggiosamente, all'intervento di solidarietà.

Prometeo mostra di apprezzare l'animo dell'amico, il suo coraggio e la sua complicità (vv. **300-1**, **330-1**, **340-1**) e lo prega di desistere dal suo disegno soltanto in quanto inutile, e potenzialmente dannoso, per ritorsione di Zeus, anche per Oceano (vv. **333-4**, **341-6**, **383**). Oceano, generosamente, insiste: nobilmente rilancia il vanto che verrebbe a lui per essere riuscito nell'impresa di liberare Prometeo (vv. **335-9**), invoca il potere persuasivo delle parole che potrebbe usare con Zeus (vv. **377-8**); si dice comunque pronto per solidarietà ad «ammalarsi del male di Prometeo» (vv. **384-5**). Oceano, che si era detto risoluto comunque a tentare la sua intercessione presso Zeus (vv. **336-7**), alla fine cede; ma solo perché Prometeo è retoricamente più abile. Il Titano

fa balenare infatti all'amico una possibile conseguenza del suo intervento dannosa per lui stesso, un'esacerbazione di Zeus nei confronti della vittima (vv. **379-80, 386**): solo di fronte a questo argomento – il pericolo di un aggravamento della pena di Prometeo – Oceano cede.

Alcuni interpreti hanno letto nel carattere di Oceano i segni dell'opportunismo e nelle risposte di Prometeo, di contro, una tonalità sprezzante. I due personaggi appaiono invece del tutto solidali, stretti da una profonda amicizia, e da un comune giudizio sul nuovo potere di Zeus; ciò non impedisce a Oceano di rimproverare all'amico gli eccessi e di raccomandargli, per il suo bene, la prudenza. I loro caratteri paiono dunque entrambi nobili, ma in due declinazioni diverse; alla temerarietà di Prometeo, alla sua incontenibile tendenza all'opposizione eroica e solitaria (v. **234**), alla sua fierezza incoercibile (v. **320**) fa da controcanto l'accortezza di Oceano, la sua misurata saggezza (vv. **309-10**): «Egli rappresenta in tutto il suo antico prestigio quel determinato aspetto dell'etica aristocratica che si riassume nelle due massime delfiche γνώθι σαυτόν («conosci te stesso», cioè «tieni conto delle tue forze») e μηδὲν ἄγαν («nulla in misura eccessiva»)» (Cerri 1976, pp. 83-4; cfr. γίγνωσκε σαυτὸν, v. **309** e μηδ' ἄγαν λαβροστόμει, v. **327**). Nobile d'animo, generoso e coraggioso nel rapporto interpersonale, dal punto di vista politico ha un atteggiamento distaccato, possibilista verso il nuovo potere, con cui apertamente viene a patti: moderato per una sorta di distacco aristocratico verso i mutamenti politici, in forza del suo nobile ethos e del pregio dell'amicizia è pronto però all'impresa coraggiosa, all'atto cavalleresco.

L'ETICA DEGLI ARISTOI

Nel primo atto Prometeo aveva ricordato che la sua disponibilità e i suoi favori non erano stati ricambiati da Zeus; in questa scena, si assiste invece all'incontro tra due nobili che, pur nella accidentale diversità di posizioni, risultano legati da complicità di affetti e di valori.

Contro il nuovo potere assoluto di Zeus (νέος... τύραννος, al v. **310**, e poi al v. **389**) nel colloquio tra Prometeo e Oceano acquista evidenza l'antica l'etica degli *aristoi*, un ethos che, Oceano stesso avverte, potrebbe sembrare «arcaico» (v. **317**). «Prometeo e Oceano rappresentano sulla scena i due momenti antinomici dell'etica aristocratica, l'audacia e la prudenza» (Cerri 1976, p. 88).

Innanzitutto, nella scala dei valori degli *aristoi* è il riconoscimento dell'onore. In scena, prima della crudeltà della punizione, è innanzitutto la privazione di onore che Prometeo ha subìto da Zeus: questa è la pena che più pesa al Titano e che le Oceanine subito riscontrano (ἀτίμως, v. **195**).

Il rapporto aperto e utile di Prometeo nei confronti di Zeus si esprimeva nello stile della disponibilità spontanea, senza remore, del Titano (ἑκόνθ' ἑκόντι, v. **218**: per contrasto si confronti il carattere coatto del legame di Zeus con i suoi sottoposti, in primis Efesto, v. 19).

Caratteristica propria del tiranno è la diffidenza anche verso i suoi alleati (vv. **224-5**); confidenza e reciproca fedeltà sono invece il tratto proprio dell'amicizia tra *aristoi* (vv. **294-7**).

Come reciprocamente riconoscono l'uno all'altro, Oceano e Prometeo sono *philoi* (vv. **284, 290, 297**).

Se Zeus, il tiranno, è spietato, proprio degli *aristoi* è avere pietà (l'opposizione era già attiva nel prologo nel contrasto tra Efesto e Kratos): pietà è il sentimento che provano le Oceanine (vv. **243-5**); pietà prova Oceano per l'amico. Mentre Zeus sopprime per capriccio o per disattenzione i mortali (vv. **229-30**), la pietà muove Prometeo a fare loro i suoi doni pericolosi. Prometeo prova compassione persino per Tifone (ὠμόκτιρα, δάϊον τέρας, v. **352**) ed è quasi un ossimoro estetico: il mostro solitamente suscita orrore, non pietà.

La pietà entra in un sistema complesso di vincoli relazionali al cui centro sta il presupposto dello scambio: le Oceanine ricordano duramente a Prometeo che la pietà che egli ha avuto per i mortali, ora che il Titano è in difficoltà, non comporta da parte degli uomini nessuna gratificazione, nessun beneficio (vv. **239-40**). Neppure Zeus, per altro, ha ricambiato al Titano i suoi benefici: ha tradito il patto implicito di reciprocità e questo è per lui titolo di infamia (vv. **222-3, 241**).

Proprio dell'*aristos* è invece prendere parte per l'amico, sottovalutando il proprio interesse (così riconosce Prometeo a Oceano: vv. **330-1, 340 sgg.**); accettare coraggiosamente l'impegno (così Oceano, v. **381**), cercando un vanto nella sfida e nel possibile raggiungimento dell'obiettivo (vv. **338-9**). Di risposta l'amico si preoccupa di non coinvolgere l'altro nella propria sorte (così Prometeo, vv. **341 sgg., 388**) e per cura dell'altro rifiuta la complicità (v. **392**): Prometeo – aveva notato Oceano con profonda simpatia – ha sempre più cura dell'altro che di se stesso (vv. **335-6**).

Riconoscimento dell'onore, spontaneità nei rapporti, fiducia tra pari e pietà verso i più deboli, capacità di gratitudine, altruismo: l'ethos aristocratico è un codice di comportamento relazionale, valido però solo nel rapporto interpersonale, da individuo a individuo. La posizione verso il politico resta libera e singolare: l'*aristos* Oceano ha fatto una scelta diversa dall'*aristos* Prometeo e si trova ora dalla parte di Zeus; ma ciò non compromette la *philia* e il rispetto dei valori condivisi.

Primo stasimo (vv. 397-435)

È questo il corale del compianto: il coro, gli uomini, gli elementi naturali si accordano sul lamento per Prometeo.

Lo stasimo è articolato su tre coppie strofiche. La prima coppia (vv. **397-414**) parte più lenta, su ritmo ionico: l'introduzione è il canto di compassione delle stesse Oceanine che poi, nell'antistrofe, passano a evocare il compianto dei mortali che si uniscono al dolore di Prometeo.

La seconda coppia (vv. **415-24**) accelera su ritmo trocaico e contiene una veloce rassegna dei popoli che partecipano al compianto.

Nella terza coppia strofica (vv. **425-35**) il ritmo inverte il passo rispetto al trocheo sulla misura giambica; le Oceanine ricordano l'esempio dell'altro Titano punito – Atlante – e quindi, nell'antistrofe, evocano le voci degli elementi naturali che si uniscono al coro di lamenti per il Titano. Su questa terza sezione, e in particolare sulla sua struttura metrica, pesano forti dubbi formali dovuti all'incerto stato del testo: la stessa responsione strofica è stata restituita grazie a un intervento critico molto invasivo (cfr. vv. **429, 430a, 431**). In alternativa la conclusione dello stasimo (vv. **425-35**) si lascerebbe leggere nel suo insieme come un epodo (e non come coppia strofica).

Il lamento per Prometeo nel corso del breve stasimo si estende dal coro alle genti mortali, dalle genti agli elementi, fino a diventare un compianto universale.

LA SIMPATIA DEL CORO

Fin dal primo verso – «Piango te e la tua sventura» (v. **397**) – tutta la prima strofe insiste sull'adesione del coro al dolore di Prometeo. La partecipazione al dolore, l'immedesimazione nella condizione disgraziata della vittima di Zeus, non è dettata soltanto da ragioni di simpatia sentimentale, ma ha anche ragioni mitiche: le Oceanine, come il Titano, sono tra quegli «dèi di un tempo» (vv. **405-6**) che subiscono l'imposizione del nuovo potere.

Viene ancora ribadito il contrasto tra il nuovo, dispotico, potere e le divinità primigenie: la punizione di Prometeo, in questo senso, si iscrive in un disegno complessivo di Zeus, volto a privare il Titano dell'antico onore (μεγαλοσχήμονά τ' ἀρχαιοπρεπῆ, vv. **408-9**) ma anche ad abolire il privilegio di tutte le divinità della sua razza (ξυνομαιμόνων τε τιμάν, v. **410**).

LA SIMPATIA DEI MORTALI

Seppure, come avevano ricordato sarcasticamente Kratos nel prologo (v. 84) e poi anche Oceano nell'episodio precedente (vv. 239-40), gli umani non possano ricambiare il Titano venendogli in soccorso, tuttavia, cantano ora le Oceanine, tutte le genti mortali partecipano concordi al pianto per Prometeo (vv. **412-4**).

Attraverso una rapida panoramica geografica nei territori esotici dei confini orientali del mondo, viene proposto un catalogo delle genti che si uniscono al coro: le Amazzoni colchidi, gli Sciti, gli abitanti della palude Meotide, e il fiore delle genti d'Arabia, i guerrieri del Caucaso (vv. **415-24**).

La rassegna ricorda (per il soggetto e per la scrittura ritmica) il primo catalogo delle genti persiane al seguito di Serse, e poi il compianto sulle genti persiane distrutte, in *Persiani*, 852 sgg.

LA PUNIZIONE DI ATLANTE

Le Oceanine riprendono dal discorso di Prometeo lo spunto sulle punizioni esemplari inflitte da Zeus ai fratelli Titani, e cantano ancora, come precedente unico di un castigo paradigmatico e grandioso, la condanna di Atlante, a cui Prometeo aveva prima dedicato solo un rapido accenno (vv. **425-30**). Ma il ricordo di Atlante, che ai confini occidentali del mondo sostiene il pilastro della terra e del cielo (vv. 348-50), rappresenta anche, nel caso particolare, un monito grave nei confronti di Prometeo che rischia di essere, come il fratello, condannato a una pena forzatamente eterna, e altrettanto esemplare, da espiare nel suo caso ai confini orientali del mondo. Nell'impressionante visione del coro, due Titani, ai due estremi della terra, scontano in eterno le punizioni di Zeus.

LA SIMPATIA DEGLI ELEMENTI

Si chiude il trittico del compianto: non solo le sorelle Oceanine, non solo le genti mortali, ma anche la terra, il mare, gli abissi (v. **432**), i recessi di Ade, tutte le acque della terra fanno coro alla lamentazione per Prometeo.

Le Oceanine restituiscono le diverse voci degli elementi: il pianto della Terra, che del Titano è anche madre (v. **430a**), il boato che rimbomba dal mare (vv. **431-2**), il pianto degli abissi (v. **432**), il fremito cupo dai recessi di Ade (v. **433**), il pianto dei fiumi e delle fonti (vv. **434-5**); suoni lugubri che si accordano nella sinfonia cosmica del compianto.

In questo punto del dramma la solidarietà con il Titano è totale, ma non cosmica: Zeus e il cielo e gli astri, dominio di Zeus, restano esclusi dal coro.

Secondo episodio: Prometeo, Corifea (vv. 436-525)

In apertura dell'episodio Prometeo giustifica il suo silenzio durante il corale precedente come non dettato dalla superbia ma da un muto tormento interiore (vv. **436-7**). Come nel caso della Regina in *Persiani*, 290 (in quel contesto però a metà di un episodio), Eschilo si preoccupa di motivare la staticità della scena, ma anche i silenzi dei suoi attori: per altro proprio i silenzi prolungati e i momenti di paralisi scenica saranno tra i capitoli principali della critica alla drammaturgia eschilea (cfr. Aristofane, *Rane*, 911-20).

In questo caso la motivazione sta nel presupposto scenico e drammaturgico: la presenza del Titano legato alla rupe. La fissità obbligata di Prometeo è un elemento eccezionale che condiziona tutta la sintassi della tragedia, causando anche quelle anormalità strutturali che la critica segnala come sospette. A questa particolarità della situazione scenica sarà da ascrivere anche l'anomala sezione che corrisponde ai vv. 397-560: due stasimi inframezzati da un episodio in cui non avviene alcun mutamento delle presenze in scena. È questo un tipo di composizione che per la sua unicità è stato indicato come elemento probatorio dell'inautenticità eschilea del dramma: in realtà la singolarità formale si spiega ancora molto bene con l'unicità della situazione scenica che prevede al centro della rappresentazione, forzatamente presente, il Titano incatenato.

L'episodio si compone di due interventi continui del Titano (vv. **436-71**, vv. **476-506**), intervallati da un altro breve della Corifea e seguiti da un dialogo tra Prometeo e la Corifea (vv. **507-25**) che si fa progressivamente più incalzante, fino ad assumere ritmo sticomitico (vv. **515-21**).

Nelle due *rheseis* si sviluppa il racconto del riscatto dei mortali dallo stato di natura, mediante i doni della sapienza e delle *technai*.

Nel dialogo che conclude il brano si affaccia il tema, già anticipato nel prologo (vv. 168-76), del segreto che Prometeo, grazie alla preveggenza, conosce e che il coro gli chiede pressantemente, e invano, di svelare.

Riemergono nell'episodio i temi dell'umiliazione del Titano, della sua generosità e altruismo; impressionante e grandiosa, nell'evocazione di Prometeo, la descrizione del passaggio degli uomini dal bestiale stato di natura alla civiltà.

L'OFFESA DEI NUOVI DÈI

Prometeo denuncia ancora che il suo primo motivo di dolore è il risentimento profondo dell'offesa subìta (vv. **436-8**): il tormento deriva dall'umiliazione che «i nuovi dèi», rappresentati ancora come ingrati, infliggono al Titano (vv. **439-40**). Ancora le Oceanine, antiche divinità marine, sono chiamate da Prometeo alla complicità nei confronti delle insolenze del potere recente; e non serve dire di più perché le figlie di Oceano «ben sanno» quali siano gli atti dei nuovi dèi (vv. **441-2**): una ripresa del tema, già presente nel corale di poco precedente, della prevaricazione del potere recente sui privilegi e gli onori che spettavano agli «dèi di prima» (cfr. vv. 409-10).

LO STATO DI NATURA

In un quadro potente Prometeo raffigura la condizione degli uomini precedente alla sua azione salvifica: la costruzione retorica del discorso prevede una prima fase tutta negativa della storia primordiale dell'umanità, che enfatizza per contrasto la portata dell'intervento di Prometeo.

Nello stato di natura precedente all'era della civilizzazione prometeica, gli uomini sopravvivevano a stento, in uno stato di assoluta miseria e di totale abiezione fisica e intellettuale. Difesa e insieme limite di questa loro condizione era il difetto di articolazione percettiva, una completa ottusità dei sensi, l'azzeramento delle facoltà estetiche e intellettive: privi di parola (νηπίους, v.

443), privi di vista e di udito (vv. **446-7**), privi di discernimento (vv. **454 sgg.**). Sprovvisti di organi e di mezzi che li rendessero abili alla lotta per la sopravvivenza, che li facessero compatibili con la vita, gli umani cercavano di resistere passivamente, asserragliandosi nel sottosuolo e trascorrendo un'esistenza umbratile (v. **449**), nel brulicare di una vita oscura e insignificante, come formiche (v. **452**), in attesa delle malattie e della morte a cui non sapevano opporre alcun rimedio (vv. **479-81**).

L'assimilazione degli uomini alle proiezioni oniriche («come le immagini nei sogni», vv. **448-9**), l'ambientazione della vita primordiale nel sottosuolo, «in caverne profonde, senza la luce del sole» (v. **453**), con tutta probabilità si riflette in un altro grandioso mito di riscatto della coscienza umana: il mito della caverna che verrà narrato da Platone nel VII libro della *Repubblica* con il ricorso a un repertorio immaginativo e lessicale che ricorda da vicino questo passo della tragedia. Nel caso del mito platonico l'acquisizione della consapevolezza dello stato di abbrutimento e il tentativo di una liberazione saranno affidati a uno degli uomini, il Sapiente, che riesce a liberarsi dalle catene che lo tenevano prigioniero della sua condizione (un'altra suggestione prometeica che nella riscrittura filosofica si arricchisce di significati diversi): nel mito platonico però il Sapiente, che pure riuscirà nell'emancipazione individuale della propria coscienza e da cieco diventerà «veggente», tuttavia fallirà nell'impresa di civilizzazione collettiva dell'umanità e non riuscirà a riscattare gli uomini dallo stato di cecità estetica, intellettuale e morale.

I DONI DI PROMETEO

Secondo il mito, Zeus per sprezzante incuria aveva dimenticato di dare agli umani mezzi e privilegi propri, ovvero di attrezzarli per la vita. Il figlio di Themis risarcisce l'umanità della dignità negata, attribuendole una prerogativa unica e speciale che compensa il difetto di qualità specifiche: prima i mortali erano esseri inetti, insensibili, incapaci di distinguere – e quindi di sapere – e Prometeo affila per loro l'arma del logos, la virtù del discernimento e della discrezione. Grazie al logos gli uomini imparano a parlare, a distinguere, a sapere: a scandire il tempo, non più confuso e indistinto (vv. **449-50**), a discernere i segni delle stagioni (vv. **454-6**), ad apprezzare il ciclo degli astri (vv. **457-8**), a computare e a misurare con il numero (v. **459**), a scegliere e a registrare con la scrittura (v. **460**), attivando così la fecondità della memoria e quindi la facoltà costruttiva della poesia (v. **461**). Il dono di Prometeo non attiva soltanto l'indispensabile riflessione teoretica ma, contemporaneamente, si concretizza in applicazioni pratiche, in cui si esercita un articolato sapere tecnico: l'invenzione del giogo e dell'aratro, vista ancora come una forma di riscatto degli uomini da un lavoro che possono ben compiere le bestie (vv. **462-5**); l'invenzione dei mezzi di trasporto – il carro e la nave – al servizio dell'uomo (vv. **465-8**); l'invenzione dei farmaci capaci di stornare il male e la morte (vv. **479-83**); la divinazione, mediante l'interpretazione dei sogni, del volo degli uccelli, delle viscere degli animali, delle volute del fuoco: oniromantica, aruspicina, piromantica, diverse discipline di un'unica scienza utile alla vita (vv. **484-99**); la scoperta della metallurgia (vv. **500-3**). Il privilegio del logos si materializza nel dono di «tutte le *technai*» (v. **506**): e nella *techne* istruita dal fuoco Prometeo aveva già riassuntivamente indicato l'omaggio da lui riservato alla sventurata stirpe dei mortali (vv. 110-1). Ma sarà da ricordare qui che prima del fuoco e delle *technai*, Prometeo aveva fornito i mortali di un dono indispensabile per motivarli alla loro esistenza fatalmente effimera: le «cieche speranze» che distraggono dal pensiero fisso e paralizzante della morte (vv. 248-51, dove le τυφλὰς... ἐλπίδας hanno il primo posto tra i doni concessi ai mortali, prima del fuoco e delle *technai*). Prometeo grazie al logos e alle arti ha salvato gli uomini dalla bestialità; ma per combattere la condizione della «cecità» dei sensi e dell'intelletto (vv. **447-9**), aveva dovuto preventivamente far calare sulla vista dei mortali un altro, più profondo, oscuramento: la cecità teoretica del loro statuto di esseri destinati alla morte. Solo grazie a quella precauzione e poi attraverso le *technai* gli uomini possono essere indotti, mediante l'attivazione del logos, a contare e a costruire, ad affidarsi a segni e profezie, a scrivere e a ricordare, a medicarsi con i farmaci: così i mortali avviano una *poiesis* prefigurante, in quanto obliano felicemente il loro stato e agiscono come se non fossero mortali.

GENEROSITÀ DI PROMETEO

La Corifea ribadisce la stima, già espressa da Oceano, per l'attitudine etica di Prometeo alla generosità e all'altruismo. Il Titano ha insegnato l'uso dei farmaci ai mortali, ma nei confronti di se stesso è «un cattivo medico» che non sa curarsi (vv. 473-5). Al vanto di Prometeo di essere l'origine di tutte le arti per i mortali (πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως, con moto molto orgo-

glioso al v. **506**), l'Oceanina ribatte, abbassando il tono al registro del buon senso e invitandolo a pensare alla sua disgrazia, piuttosto che al bene degli uomini (vv. **507-8**).

IL GIOCO DI DESTINO E NECESSITÀ

La Corifea confida in una veloce soluzione della situazione (vv. **509-10**): ma al senso comune dell'Oceanina, all'ottimismo facilone della rassicurazione affettuosa, fa da controcanto la consapevolezza tragica del protagonista. Moira ha decretato per lui una punizione lunga e tormentosa: e Prometeo vede che cosa lo aspetta senza poter condizionare il futuro con la sua arte di preveggenza, perché il Destino coincide con Necessità (vv. **511-4**), ne «regge il timone» con l'aiuto delle Erinni (v. **516**). Nella potente figura qui evocata, Ananke-Necessità è dunque condotta da Moira-Destino e il carro allegorico così raffigurato è potentissimo, più potente dell'arte di Prometeo (v. **514**), ma più potente anche dello stesso Zeus (vv. **517-8**): solo i dèmoni della memoria, le «memori Erinni» (v. **516**), condividono con Moira la potenza sulla guida della Necessità. Come Prometeo aveva ricordato poco prima, Memoria è guida delle Muse e per i mortali attiva e feconda la costruzione e la poesia (v. **461**); ma Memoria, nella figura triforme dell'Erinni, è anche alla guida di Ananke e, per mortali e immortali, regola la direzione del destino.

IL SEGRETO DI PROMETEO

Prometeo prevede e in questa sua preveggenza sta il suo segreto. Il Titano ha una sapienza che a Zeus manca e di cui Zeus ha bisogno: sa che cosa accadrà del potere di Zeus (vv. **519-22**). L'Oceanina lo provoca a svelare quanto conosce, ma Prometeo si rifiuta affermando chiaramente che il suo segreto è l'arma per liberarsi delle catene (vv. **522-5**). In questo senso la posizione intransigente di Prometeo (di cui darà prova soprattutto nell'ultima parte del dramma) acquista un significato diverso. Non si tratta, infatti, soltanto di un fattore caratteriale, ma anche di una deliberata scelta tattica: Prometeo fa, della sua preveggenza, l'uso più intelligente e opportuno; la durezza con cui mantiene ora il segreto del futuro è la merce di scambio con cui potrà avviare, alla pari, una contrattazione con Zeus: profezia in cambio di libertà.

L'inflessibilità attuale di Prometeo, la sua ferrea reticenza, è quindi un elemento indispensabile per lo sviluppo drammatico: la trilogia, secondo il mito, si articola proprio a partire dall'intransigenza di Prometeo, ma anche, proprio, sulla progressiva dissoluzione della rigidità del Titano che alla fine, a condizioni onorevoli, potrà venire a patti con Zeus.

Sia nell'esporre le prime fasi della storia dell'umanità come il passaggio da una condizione a un'altra, da un'epoca (lo stato di natura) a un'altra (la civiltà); sia ora nel prevedere una successione possibile alla tirannide di Zeus (già a sua volta frutto di una successione violenta e irreversibile del potere da Cronos a Zeus), Prometeo – ed Eschilo dietro il suo personaggio – porta a espressione uno snodo teorico destinato a diventare uno dei fondamenti del pensiero occidentale: la progressione evolutiva da uno stato a un altro, senza coazione al ritorno. In altre parole, nella visione sempre ripetitiva (per quanto movimentata) del mito si innesca la percezione di un ritmo diverso sia narrativamente sia teoreticamente: l'avvio rivoluzionario del tempo storico. La prima sapienza di Prometeo – insegnamento per gli uomini, minaccia per Zeus – è che esiste il tempo: esiste la storia.

Secondo stasimo (vv. 526-60)

Il corale si snoda su due coppie strofiche molto irregolari: le frasi ritmiche modulate sulle misure sussultanti dei docmi – segno metrico dell'agitazione e della concitazione del pathos – sono siglate da clausole itifalliche (vv. **535, 544, 547, 549, 555, 557**).

Cambia dunque la tonalità ritmica; e così anche nel contenuto, rispetto al canto di lamento e di compassione del corale precedente, il coro cambia decisamente registro. La descrizione che Prometeo ha fatto dei doni concessi ai mortali ha spaventato le Oceanine che ora desistono dall'atteggiamento di complicità con il Titano e affermano la loro soggezione a Zeus e il timore per la sua potenza; ricordano la povertà di mezzi degli uomini, oggetto di un beneficio che ora non possono contraccambiare; e infine, soprattutto, dichiarano che dall'esempio dell'*hybris* e del castigo del Titano hanno imparato a essere religiosamente timorose di Zeus.

IL TIMORE DI ZEUS

Zeus che nel corale precedente era stato chiamato in causa dal coro come dio potente, ma insolente e nemico – nuovo tiranno, che gestisce brutalmente un potere recente – ora viene con-

siderato con soggezione e paura: nella prima strofe le Oceanine affidano al canto una preghiera apotropaica contro le punizioni che calano sugli empi, una dichiarazione a Zeus di soggezione e di rispetto (vv. **526-35**). La colpa di Prometeo – dice il coro – è stata non aver paura di Zeus (v. **542**). Le figlie di Oceano rivelano qui un animo pavido e calcolatamente religioso, tanto quanto Prometeo, impavido, si mostra irreligioso verso Zeus.

IL DONO ECCESSIVO AI MORTALI

Non per sbaglio, ma per volontà, con una scelta pienamente consapevole – ribadisce il coro – Prometeo ha deciso di fare i suoi doni ai mortali (v. **543**; lo stesso aveva proclamato orgogliosamente Prometeo al v. 266): e la scelta del Titano è stata dare agli uomini un onore eccessivo (σέβηι θνατοὺς ἄγαν, vv. **543-4**). Le Oceanine, come già aveva fatto il padre Oceano (cfr. v. 327), ricordano la sapienza del limite, il precetto etico del μηδὲν ἄγαν, che Prometeo ha trasgredito.

L'onore tributato ai mortali è considerato «eccessivo» rispetto all'ordine di Zeus; ma è eccessivo anche rispetto alla capacità di *charis* degli uomini (vv. **545-7**). L'etica del dono presuppone la possibilità del contraccambio: ma i mortali non possono corrispondere al dono di Prometeo, non possono ora prestargli alcun soccorso (v. **547**). Prometeo con il suo dono eccessivo ha contravvenuto alla prima regola dell'etica del dono: allargando il privilegio a chi non può ricambiarlo ha rotto l'equilibrio che può sussistere soltanto nelle relazioni tra pari. Chiamati non per loro iniziativa a partecipare a un gioco sociale più grande di loro, i mortali mostrano tutta la loro inadeguatezza: sono – ribadisce il coro – effimeri, deboli, inetti, umbratili, ciechi (vv. **547-50**: ancora caratteristica dell'umano è la cecità, indifferentemente dell'ignoranza o della speranza).

Il linguaggio di Eschilo sublima in chiave mitica e traduce in forma drammatica la dinamica delle trasformazioni politiche contemporanee: la provocazione lanciata ai «molti» di partecipare ai privilegi riservati ai «pochi»; l'inadeguatezza e lo squilibrio nel rapporto impari tra il principe e il demos. Si può notare però che a differenza di altre tragedie, pienamente interne al clima della dialettica democratica (esemplari, sotto questo rispetto, le *Supplici*), qui la prospettiva è piuttosto distaccata e condita da una buona dose di disincanto: forse una conferma che il punto di vista (e quindi la destinazione della tragedia) in questo caso non è Atene.

IMPARARE DAL DOLORE

Nella teoria tragica, la vibrazione sensoriale, la sofferenza nervosa – pathos della gioia o molto più spesso del dolore – è un passaggio indispensabile per acquisire saggezza: «patire emozione» porta ad apprendere e la sapienza è quindi – essenzialmente – un'esperienza estetica.

Le Oceanine hanno «imparato» dal caso sventurato di Prometeo (ἔμαθον τάδε σὰς προσιδοῦσ' ὀλοὰς τύχας, vv. **553-4**): ovvero hanno fatto tesoro della sua sofferenza esemplare per orientare prudentemente il loro atteggiamento e declinare in chiave morale (nel caso specifico volgendosi al rispetto di Zeus) la sapienza estetica del πάθει μάθος.

LE NOZZE DI PROMETEO

A chiusura di un corale in cui si avvertono i toni della premura affettuosa, ma non più il registro della complicità, nell'ultimo movimento del brano (vv. **555-60**) il coro si riavvicina a Prometeo: in contrappunto all'infelicissima situazione attuale, le Oceanine richiamano alla mente la felicità del giorno in cui Prometeo sposò una di loro («nostra sorella Esione», v. **559**) ed esse cantavano nel coro nuziale. Si propone, con un efficace scarto immaginativo, la rievocazione di una festa gioiosa, condotta secondo il rito, in un momento di grazia condivisa (vv. **556-60**) che si oppone all'attuale spettacolo del castigo del disgraziato Prometeo; e, nel ricordo, al canto luttuoso di ora si oppongono le note festose dell'imeneo (v. **557**). Il confronto tra il passato felice e il presente infelice delinea la dinamica propria dell'eroe tragico che paradigmaticamente – insegna Aristotele in *Poetica*, 53 a 19-23 – passa nel corso del dramma da uno stato di grazia a una condizione di disgrazia, tanto più grave quanto più era alta la posizione di partenza.

Terzo Episodio: Io, Prometeo, Corifea, coro (vv. 561-886)

Irrompe in scena Io, la fanciulla-vacca incalzata e perseguitata da una frenesia che la sfigura nelle movenze e nell'aspetto. La strana creatura corre e sobbalza come un animale impazzito: sollecitata da Prometeo e poi dal coro, Io racconta come è iniziata la sua storia, la sua metamorfosi in bestia, le sue peregrinazioni. Quindi Prometeo, su richiesta del coro, profetizza la fine

del tormentoso viaggio nella terra del Nilo, la discendenza di Io in Epafo, nelle disgraziate Danaidi e infine nell'«eroe dell'arco» che potrà minacciare la tirannide di Zeus. Io esce quindi di scena, in preda a un nuovo attacco dell'estro che la incalza.

Il lungo episodio di Io (vv. **561-886**) è molto articolato dal punto di vista compositivo.

La sezione si apre con un brano epirrematico (vv. **561-612**) in cui il canto rotto e tormentoso di Io si alterna alla voce di Prometeo. Io fa irruzione in scena e il suo passo sussultante, le domande angosciate sono accompagnate dal ritmo degli anapesti e dei giambi lirici, eseguiti in recitativo (vv. **561-5**, **566-73**). Quindi passa al registro lirico e in due movimenti di strofe e antistrofe, contrassegnati dalla misura asimmetrica dei docmi, dà sfogo alla disperazione per il suo stato e per il tormento che la perseguita (vv. **574-88**, **593-608**): le due evoluzioni della coppia strofica si appoggiano, in clausola, sulla cadenza dell'itifallo che punteggia le frasi docmiache (v. **584=603-4**), mentre nei versi finali di strofe e antistrofe il passo si inverte verso il ritmo piano del giambo (vv. **585-6≠605-6**) chiuso in accelerando nella misura del cretico, che prepara i due brani intercalari, parlati in trimetri, di Prometeo (vv. **589-92**, **609-12**). Il brano si configura come una «Ionis quasi in orchestra parodus» (Schroeder 1916, p. 33): in questa anomala entrata si possono ravvisare analogie stilistiche e compositive con alcuni brani euripidei (il confronto è con altre comparse sceniche di donne deliranti: Cassandra in *Troiane*, 308 sgg.; Agave in *Baccanti*, 1168 sgg.). Un dato che potrebbe essere letto come un altro indizio a favore dell'inautenticità della tragedia, ma che può essere valutato anche in senso contrario, alla luce dei molti debiti formali che proprio l'ultimo Euripide contrae con lo stile compositivo eschileo.

Al canto di Io segue un dialogo tra Io e Prometeo (vv. **613-30**), concitato fino al botta e risposta sticomitico (vv. **615-30**): il Titano riconosce la figlia di Inaco, e Io chiede al prigioniero la ragione della sua pena e la profezia sul suo futuro. Lo scambio è interrotto dall'intervento della Corifea (vv. **631-4**) che esorta Io a narrare la sua storia: quindi il racconto di Io è ai vv. **640-86**.

A circa metà dell'episodio cade un corale infraepisodico (vv. **687-95**): in un momento di tensione particolarmente alta le Oceanine siglano l'eccezionale emozione provocata in loro dal racconto con un brano astrofico, di colorito docmiaco, che gioca sulla variazione del timbro patetico; sotto specie di un invito all'apofasi rivolto a Prometeo («ah, ah! fermati, no!», v. **687**) il corale provoca una momentanea sospensione nella distensione narrativa che ha l'effetto di caricare ancor più la tensione dell'attesa della profezia.

Un breve scambio, in due battute, tra Prometeo e la Corifea (vv. **696-9**) introduce la prima *rhesis* di Prometeo che contiene la profezia del viaggio (vv. **700-41**).

Segue un dialogo tra Io e Prometeo (vv. **742-81**, che si fa serrato in forma sticomitica ai vv. **757-79**) in cui il Titano fa intravedere alla fanciulla l'esito futuro della sua vicenda. L'intervento della Corifea (vv. **782-5**) provoca Prometeo a dare entrambe le profezie, sulla fine del viaggio di Io (vv. **786-818**) e poi, dopo un'altra sollecitazione dell'Oceanina (vv. **819-22**), sulla nascita del figlio di Zeus, Epafo, e sulla sua progenie (vv. **823-76**).

Chiude il lungo atto di Io – «a play in the play» (così Taplin [1977] 1989, p. 267) – un intervento della fanciulla, che nuovamente assalita dalla furia, sul passo degli anapesti lirici, esce sconvolta di scena (vv. **877-86**).

Dal punto di vista registico risulta molto efficace la contrapposizione tra la fissità di Prometeo e i movimenti concitati e incontrollati della fanciulla-vacca. Entrando in scena, Io vede Prometeo in alto, tra le rocce, e a lui si rivolge per chiedere spiegazioni (vv. **561-5**); ma subito la fanciulla stravolta si distrae: non ha margine per preoccuparsi troppo delle pene altrui, perseguitata com'è dal suo estro, dal suo proprio affanno. Nel canto monodico si rivolge, disperata, a Zeus, invocandolo e appellandosi a lui direttamente (vv. **578-9**, **582-8**). Evidentemente Io parla rivolgendosi verso l'alto perché Zeus l'esaudisca e non è certa che la sua voce giunga fino al cielo («la senti la voce della fanciulla con le corna di vacca?», v. **588**). Zeus non risponde all'appello: al suo posto, dall'alto della rupe, le risponde Prometeo che urla forte per farsi sentire (Io, rispondendo a Prometeo, insiste sul tono alto della sua voce: προσθροεῖς, v. **596**; θρόει v. **608**). La segnalazione è importante: gli attori per sentirsi devono gridare, dal basso all'alto, dall'alto al basso, e solo così è possibile il dialogo tra i due diversi livelli – la rupe e la scena. In tutta la prima parte del dramma, il problema della comunicazione tra gli attori era stato risolto grazie a un'invenzione registica e tecnica spettacolare; Kratos ed Efesto prima, poi anche le Oceanine e Oceano avevano potuto dialogare con Prometeo solo perché erano posti al suo livello: Kratos ed Efesto si erano arrampicati sulla roccia per incatena-

re il Titano, le Oceanine e Oceano avevano raggiunto la sua quota *e machina* (sul carro alato e in groppa all'ippogrifo). Ora Io, urlando verso l'alto il suo appello a Zeus, colpisce i sensi dell'immobile Prometeo, che intercettata la sua voce si accorge della fanciulla: la sente, la vede, le parla.

Nell'episodio il coro svolge un ruolo drammaturgicamente importante. È infatti la Corifea che, interrompendo la prima sezione della profezia di Prometeo, chiede che Io narri l'antefatto della sua storia (vv. **631-4**) e innesca il doloroso racconto della fanciulla-vacca che ricapitola in scena l'inizio delle sue traversie. Ascoltare il mito di Io dà «diletto» (ἡδονῆς, v. **631**) al coro, che in questo caso si fa interprete del gusto degli spettatori: senza il piacere di ascoltare la narrazione del mito, senza la curiosità delle Oceanine non ci sarebbe un motivo verosimile per sentire rievocare una storia che Prometeo mostra già di conoscere (Prometeo infatti aveva stupito Io, mostrando subito di riconoscerla e di essere al corrente della sua storia: vv. **589 sgg.**; quindi lo stesso Prometeo conferma che la richiesta di ascoltare Io era del coro: vv. **700-1**). Per altro, anche da parte di Io, l'unica, molto verosimile, preoccupazione è interrogare Prometeo sulla fine dei suoi tormenti, e non certo raccontare lei la sua vicenda. Ancora alla fine del racconto di Io, il coro si intromette nel dialogo tra la fanciulla e il protagonista, intervenendo con un breve brano cantato (vv. **687-95**: un corale astrofico infraepisodico, struttura molto rara nella composizione tragica, che ha l'effetto di sottolineare l'eccezionalità della vicenda e di segnalare un momento di particolare partecipazione emotiva). È ancora il coro che sollecita Prometeo a dare a Io la profezia che la fanciulla chiede (vv. **699-700**); ed è sempre il coro che invita Prometeo a raccontare «due storie» al posto di una: ovvero a terminare la profezia per Io, ma anche a soddisfare l'ulteriore curiosità delle Oceanine sul suo futuro liberatore (vv. **782-5**), un esito lontano che a Io, ancora molto verosimilmente, pare interessare assai poco e che invece soddisfa piuttosto, di nuovo, il desiderio degli spettatori (a cui l'Oceanina anche qui dà voce).

Da notare che, sebbene il coro svolga nell'episodio un ruolo centrale, le Oceanine non dialogano mai con Io e a lei alludono sempre in terza persona (vv. **632-3**, **695**, **745**, **782**, **784**, **819**); a sua volta Io non fa mai riferimento alla presenza del coro. La Corifea e le altre Oceanine si rivolgono invece esclusivamente a Prometeo che resta la sponda fissa di ogni azione scenica e media anche il rapporto tra il coro e il secondo attore.

LE DOMANDE DI IO

Tormento grave per Io è la sua ignoranza. Io non sa nulla del suo presente – in quale terra si trovi (v. **561**), chi sia l'essere che vede legato alla rupe (vv. **562-3**, **593-5**), e non sa neppure perché Zeus la tormenta (vv. **578-9**, **581**). Per un attimo lo spettacolo che le si para davanti agli occhi la distrae e chiede a Prometeo perché sia stato incatenato (v. **618**): è una minima concessione alla congruenza scenica perché Io, tutta piena del suo proprio dolore, si accontenta di una risposta sommaria e sbrigativa (vv. **619-21**) e torna subito alla sua, unica, domanda: il limite della sua pena. Io, infatti, non sa nulla neppure del suo futuro – quale sarà la meta e il termine del suo viaggio (vv. **586-7**, **605-6**, **622-3**, **683-4**), qual è il nome della sua malattia (v. **597**) e se esiste un farmaco che possa guarire la sua pena (vv. **606-7**): il malato, come ribadirà la Corifea (vv. **698-9**), chiede prima di tutto una prognosi. Ma Io mostra di non sapere molto neppure sul suo passato; già dal primo monologo lirico si evince che la fanciulla non sa bene cosa le sia successo: sa, dalle visioni notturne, dell'amore di Zeus (vv. **645-56**); sa che il padre Inaco, su responso degli oracoli, l'ha cacciata a malincuore dalla sua casa e dalla sua terra (vv. **658-72**); sa che improvvisamente la sua forma fisica è stata stravolta in una metamorfosi bestiale (vv. **673-4**) e che Argo dai mille occhi la seguiva (vv. **567-8**, **677-9**); sa che Argo è morto (v. **570**), improvvisamente (vv. **680-1**), ma pare non sapere perché o per mano di chi. Io attribuisce completamente a Zeus la causa del suo male e non sa neppure che è Era la sua persecutrice: è Prometeo che, come lei nota con stupore, «fa i nomi» della sua malattia divina (θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, v. **597**). Ancora infatti nella *rhesis* seguente fa riferimento genericamente a una «tempesta divina» (θεόσσυτον χειμῶνα, v. **643**), la cui origine sembra attribuire a Zeus e non a Era. Drammaturgicamente efficace, l'ignoranza di Io motiva la sua relazione con Prometeo, l'interesse della fanciulla a porre domande al Titano.

LE RISPOSTE DI PROMETEO

Se Io non sa nulla del suo presente e del suo futuro e poco anche del suo passato, Prometeo invece sa tutto. Io interroga colui che sa (v. **607**): subito Prometeo la riconosce come «figlia di Inaco» (vv. **589-90**); subito evidenzia la responsabilità di Era (v. **592**) e così la fanciulla impara da Prometeo il nome della dea che la tormenta (v. **600**, in cui però è da segnalare che il no-

me ‹Ἥρας› nel testo è frutto di integrazione congetturale basata su uno scolio).

La risposta di Prometeo, su sollecitazione doppia di Io e del coro, si articola in tre parti (vv. **700-41**, **786-818**, **823-76**).

La prima e la seconda parte della profezia sono incentrate sul futuro prossimo di Io, con l'indicazione puntuale delle tappe del suo viaggio, dei popoli e delle terre che dovrà attraversare, fino alla meta del Nilo, non senza raccomandazioni utili sui pericoli da evitare: i selvaggi Calibi e il «violento» fiume Hybriste (vv. **715-9**), le spaventose Forcidi, le orride Gorgoni, i mostruosi grifoni di Zeus, i monocoli Arimaspi (vv. **794-807**). Una panoramica dell'itinerario di Io che ripercorre i confini reali e gli orizzonti fantastici della geografia e dell'etnografia del tempo, e che risponde anche all'istanza di compiacere il diletto esotico degli spettatori: un gusto di cui abbiamo un riscontro, verso la metà del V secolo, nel successo riscosso dalle letture pubbliche delle storie erodotee (lo stesso compiacimento nei cataloghi dei popoli nei *Persiani* e nelle *Supplici*, ma anche, in questa stessa tragedia, nella rassegna dei popoli che lamentano la sorte di Prometeo, vv. 415-24).

La terza parte della profezia contiene la ricapitolazione storica del passato e del futuro più remoto: dalle prime scorribande di Io al futuro della sua stirpe. Un rilievo speciale viene riservato alla profezia delle querce parlanti del santuario di Zeus a Dodona che avevano annunciato alla fanciulla che sarebbe stata, alfine, «sposa del dio»: una profezia che si avvererà alla fine del viaggio con il miracoloso amplesso sulle rive del Nilo e la nascita di Epafo. Prometeo dà alla fanciulla prove che le sue risposte sono tutte veritiere (τεκμήριον τοῦτ' αὐτὸ δοὺς μύθων ἐμῶν, v. **826**; σημεῖά σοι τάδ' ἐστί, v. **842**): la verifica certa che il Titano vede lontano cosa accadrà nel futuro è data dal fatto che egli vede e conosce il passato e infatti racconta al coro una parte della storia precedente, che Io non aveva svelato (vv. **829-43**). In questo senso la specifica sezione della profezia (la profezia del passato) non interessa a Io, se non come prova dell'attendibilità di Prometeo: espressamente Prometeo si rivolge anche a Io (e non soltanto al coro) solo da un certo punto in avanti del suo discorso (τὰ λοιπὰ δ' ὑμῖν τῆιδέ τ' εἰς κοινὸν φράσω, v. **844**).

Importante è lo stile espressivo su cui il Titano e la fanciulla impostano il loro colloquio. Prometeo promette a Io di dare risposte chiare, «senza complicare con enigmi», come si usa tra amici (οὐκ ἐμπλέκων αἰνίγματ', v. **610**); un'affermazione che suona, *e contrario*, come critica agli artifici della retorica (anche Pelasgo nelle *Supplici*, 464, mostrava insofferenza verso i «discorsi per enigmi» – αἰνιγματῶδες τοὔπος). Nella scelta di un discorso «semplice» si risente ancora l'eco dell'ethos aristocratico: la trasparenza e la lealtà del rapporto tra i *philoi* hanno riscontro anche nella linearità dello stile espressivo. Di contro il retore – come già affermava il conservatore Teognide – è colui che imbroglia le carte, intesse discorsi, irretisce gli altri (soprattutto le masse, i «molti») con abilità demagogica. Ancora l'ethos aristocratico, assolutizzato nel rapporto interpersonale – la *philia* – si presenta come un'istanza di valore del tutto pre-politica che si scontra con la necessità politica dell'artificio e della mediazione retorica (nelle *Supplici*, 623-4, lo stesso Pelasgo, all'occorrenza e al momento opportuno, per persuadere il demos, si rivela maestro di «piroette retoriche»).

Anche Io ribadisce a Prometeo l'istanza di chiarezza contro ogni forma di falsificazione e di artificiosità: la fanciulla vuole sentire parole chiare, non «false», né «ad arte composte» (μύθοις ψευδέσιν... συνθέτους λόγους, vv. **685-6**). Sullo sfondo di questo desiderio di Io sta anche, per contrasto, l'angoscia che la fanciulla ha patito per l'oscurità indecifrabile delle voci oracolari da Delfi e da Dodona (αἰολοστόμους χρησμούς, ἀσήμους δυσκρίτως τ' εἰρημένους, vv. **661-2**), e il rovinoso responso finale che sciolse nel modo peggiore l'ambiguità del verbo divino. Ma Io è anche, comunque, insofferente verso la mediazione retorica in quanto tale: la fanciulla, che esibisce la vergogna dell'umanità ridotta a forma bestiale, chiede che le venga risparmiato il fastidio dell'artificio verbale, un aggravio insopportabile (νόσημα... αἴσχιστον, vv. **685-6**) per la sensibilità dell'animale tormentato.

IGNORANZA E SAPIENZA

Prometeo è reticente nei confronti di Io, ma la sua esitazione non è dovuta a mancanza di generosità (vv. **626-8**). Come dice e poi dimostra alla stessa Io (vv. **616-7**) e anche alle Oceanine del coro, il Titano è sempre disponibile a fare favori, pronto a concedere il dono della sua sapienza (vv. **786-7**): l'animo nobile, insegna Prometeo, non si fa pregare e infatti per farlo rivelare quanto sa basterà una lieve insistenza di Io o dell'Oceanina (vv. **629-30**, **779-80**, **785-6**). La reticenza del Titano è invece ascrivibile a un tratto del suo carattere nobile: come nel caso

dei disgraziati mortali, Prometeo fa propria la condizione altrui, la assume, la condivide. Prometeo sa compatire: generosamente, gentilmente si preoccupa di Io e dell'effetto che avranno le sue rivelazioni sulla mente già devastata della fanciulla, più che dell'impressione negativa che darà la sua reticenza (v. **628**). In generale, come aveva dimostrato con Oceano, il Titano si preoccupa di valutare il «vantaggio», ma anche il danno, che le sue rivelazioni possono procurare all'interlocutore (vv. **776-7, 876**).

Prometeo, che sa tutto, sa anche che per il mortale «è meglio ignorare piuttosto che sapere» (v. **624**): ovvero, rovesciando l'asserto, sa che la conoscenza passa necessariamente attraverso l'esperienza del dolore (riecheggia qui, potente, la teoria eschilea del πάθει μάθος – già evocata dal coro ai vv. 553-5 – che ha la sua espressione più alta nel primo stasimo dell'*Agamennone*, 177-8). Prometeo, proprio perché sa tutto, aveva cercato di salvare i mortali dal dolore, distogliendoli dalla coscienza della morte e accecandoli con le speranze (vv. 248-50) e per la stessa ragione ora è renitente a svelare a Io il suo futuro. Su di sé, invece, Prometeo assume, senza risparmiarsi, il peso di un'illimitata sapienza che gli viene dalla madre Themis (vv. **873-4**).

LA PENA DI IO

La pena di Io è la concitazione dei movimenti, l'agitazione frenetica che la costringe al viaggio. Più di ogni altra pena – più della degradazione della forma umana, più della vergogna – pesa a Io l'incessante peregrinare, di cui vuole soltanto conoscere il termine spaziale e temporale, qualsiasi esso sia (vv. **604-6, 622-3, 683-4**): la fanciulla scambierebbe con qualsiasi pena il suo tormentoso vagare (vv. **582-6**).

Del lunghissimo, sfiancante viaggio di Io la tragedia cattura un frammento esemplare in scena con il canto sconnesso, con la danza scomposta della fanciulla-vacca, l'impressione di tutto il viaggio.

Davanti alla coatta fissità di Prometeo, scorre con Io un esempio di coazione al movimento: varianti opposte della crudeltà di Zeus.

L'INIZIO DEL MITO DI IO

Io narra la sua storia e il brano riecheggia il racconto delle peripezie della progenitrice fatto dalle Danaidi a Pelasgo nelle *Supplici*, 291-324 (poi ripreso nel primo stasimo, 538-589). La differenza sta nel fatto che mentre nelle *Supplici* le figlie di Danao hanno tutto l'interesse a mettere il risalto il lieto fine della storia di Io – e quindi l'amore di Zeus che fecondò la loro stirpe –, nel *Prometeo* invece Io interviene nel dramma come esempio della crudeltà divina. Importanti e significativi, anche come richiami metadrammatici, sono però i collegamenti, mitici, tematici e lessicali, tra una tragedia e l'altra: ad esempio Io avverte la sua condizione attuale come una «malattia» (vv. **597, 606**) infiammata dall'estro (vv. **566, 580, 589, 674-5, 681, 880-1**) per cui chiede un «farmaco» (v. **606**): la stessa metafora descrive la condizione di Io nella versione delle *Supplici*, dove però il mito è già dato per concluso e si rivela che il «farmaco» che salverà Io sarà il tocco di Zeus.

Il tragediografo riesce a tradurre in chiave teatrale un momento preciso del racconto – una scheggia del viaggio punitivo di Io, il brano del mito nel contesto più utile – che rimanda alla storia completa grazie all'estensione della ricapitolazione del passato e della profezia del passato e del futuro. Prima erano i sogni, il prato di Lerna, gli oracoli, l'esilio da Argo, le prime tappe della fuga (Io arriva fino a questo punto); poi interviene Prometeo e, dopo aver aggiunto altre tappe alla ricapitolazione del passato, prevede ancora un lungo viaggio e infine l'approdo al Nilo e la discendenza gloriosa. Ma nel tempo teatrale prevale il momento doloroso della peripezia, resa evidente e impressionante nell'eccezionale azione scenica di cui Io è protagonista: il mito di Io è funzionale alla composizione drammaturgica proprio in quanto non viene presentato come compiuto, ma *in fieri* contemporaneamente alla punizione del Titano.

Il presente teatrale, che fissa la storia di Io all'impressione di un crudelissimo (e, per Io, apparentemente interminabile) tormento, consente a Prometeo di chiosare con sarcasmo lo strano modo con cui Zeus dimostra il suo amore alla fanciulla che ha avuto la sventura di essere l'oggetto del suo violento desiderio (vv. **736-40**).

IO, LA VACCA

Nei suoi sogni di fanciulla, Io aveva visioni che le promettevano che Zeus l'avrebbe amata «nell'erba alta del prato di Lerna, nei pascoli delle vacche» (vv. **652-3**); dopo gli oracoli, il padre la cacciò, come una bestia brada (v. **666**). Vacca nel sogno, bestia per il padre, Io era predisposta a subire la devastante meta-

morfosi fisica e mentale che stravolse il suo aspetto: le corna di vacca sulla fronte (già evocate come primo contrassegno della fanciulla, v. **588**); la fame ingorda (v. **573**); la sete avida e i sobbalzi istintivi, inconsulti, dell'animale in fuga (vv. **588-601**, **673-7**). Il mostro vacca-fanciulla evoca la presenza di un guardiano altrettanto mostruoso: Argo, il mandriano dai cento occhi. Secondo le fonti mitografiche, Argo Panopte era fratello, o figlio, di Inaco – il padre di Io che aveva privilegiato nella città di Argo, contro Poseidone, il culto di Era; messo da Era a guardia della vacca, sarebbe stato ucciso, per ordine di Zeus, da Hermes che prese da qui il nome di Argifonte (Apollodoro, II, 1, 3-4). Io rievoca in scena la vicenda mitica: gli incubi della fanciulla continuano anche dopo la morte del mostro e si materializzano nella figura del mandriano che la braccava e ora del fantasma che la perseguita anche da sottoterra (vv. **677-82**; il fantasma di Argo era stato evocato da Io appena comparsa in scena, vv. **568-73**).

Io si sente costretta dal «morso di Zeus» (v. **672**): la fanciulla stravolta non ha elementi per distinguere la responsabilità di Zeus da quella di Era: sa di essere stata colpita da un morbo divino (θεόσυτον... νόσον, v. **597**), si sente battuta da una sferza divina (μάστιγι θείαι, v. **682**), avverte di essere una delle vittime cadute in disgrazia presso gli dèi (δυσδαιμόνων δέ τινες, vv. **600-1**) senza che sia dato loro neppure di conoscere in che cosa hanno «sbagliato» (v. **579**). Il flagello divino si materializza nell'immaginario di Io in un tafano (μύωπι, v. **675**), in un pungolo acuminato (κέντροισι, v. **598**), fitta del ferro grezzo che lacera il cuore e la mente (v. **880**): un «estro» intermittente (αὖ, vv. **566**, **879**), che la fa urlare scompostamente (vv. **566**, **877-8**), la fa sobbalzare, la sbatte, la assilla feroce (οἶστρος, v. **566**, οἰστρηλάτωι, v. **580**, οἰστροπλὴξ, v. **681**, οἴστρου... ἄρδις, v. **880**).

Anche Prometeo riconosce l'«estro» nelle movenze scomposte della fanciulla (οἰστροδινήτου κόρης, v. **589**), e le Oceanine sentono nell'anima il freddo di quel pungolo (κέντρωι ψύχειν, v. **692**).

Il processo di metamorfosi che ha stravolto Io contagia anche tutto quanto le sta intorno: Argo diventa il mandriano della vacca, la violenza di Zeus è un morso messo in bocca alla bestia, la persecuzione divina assume l'aspetto di un tafano bovino. Ma in questa dimensione immaginativa e lessicale completamente trasfigurata, virata al registro bestiale, l'insistenza sull'estro porta anche in evidenza l'accezione metaforica, e corrente, del termine: l'estro come smania sessuale, con particolare riferimento alla femmina dell'animale. In un passo erodoteo (cronologicamente vicino alla probabile datazione della tragedia) «estro» è propriamente l'impulso indistinto che spinge i pesci-femmina a uscire a branchi per farsi fecondare dal seme sparso nel mare dai pesci-maschio (οἶστρος κυίσκεσθαι: Erodoto, II, 93). Così l'assurda danza di Io è anche l'epifania di un impulso bestialmente naturale, indotto da una potenza aliena che travolge la compostezza e la volontà dell'individuo: il colpo divino ha infiammato la mente della fanciulla fino a farla delirare (v. **581**), ha eccitato i suoi nervi costringendola a moti incontrollabili (vv. **878-80**). Il desiderio di Zeus ha acceso in Io la smania animale e ha fatto della fanciulla una vacca in preda a una vorace, «indegna fame» (v. **599**) che potrà placarsi soltanto in un fecondo amplesso: e questo sarà il «farmaco» per Io, il tocco risanante che la renderà madre di Epafo.

IO, LA MORTALE

Io invoca la morte in sostituzione della sua pena; appena entrata in scena chiede a Zeus di mettere fine al suo viaggio facendola morire e provoca a questo fine la violenza di tutti gli elementi: il cielo, la terra, il mare (vv. **581-7**). Dopo aver avuto da Prometeo soltanto la prima parte della dolorosa profezia, Io afferma di preferire una morte immediata che potrebbe anche procurarsi con il suicidio (vv. **747-51**). Io è tra coloro che hanno beneficiato del dono di Prometeo (v. **613**), perché, a differenza di Prometeo e di tutti gli altri personaggi della tragedia, Io è una mortale: figlia di Inaco, il dio-fiume di Argo, nato da Oceano e Teti (Apollodoro, II, 1, 1) e da una mortale (a cui Igino dà il nome di Argia, *Favole*, CXLV).

Nella complessità del pensiero tragico, e in questa tragedia in particolare, la morte è il limite che può annichilire ogni desiderio di vita e che perciò va sapientemente oscurato; ma rappresenta anche una possibilità di salvezza. Lo afferma apertamente Prometeo (vv. **752-4**) e smaschera così la sua invidia per gli esseri votati per destino alla morte – *brotoi*, *thnetoi* – che sono però anche gli esseri che hanno la facoltà di morire, negata agli immortali. Nel sistema linguistico e nell'orizzonte teorico greco gli dèi si definiscono per negazione rispetto ai «mortali», come *athanatoi*, «immortali»: esseri «non dotati della facoltà di morire». Una diversità di statuto ontologico che spiega lo squi-

librio nelle relazioni di «amicizia» tra dèi e uomini, mai libere e paritetiche ma sempre condizionate allo scambio religioso tra devozione e protezione. Ma la differenza di status tra i mortali e gli immortali è anche il motivo della rabbiosa ostilità che le imprese gloriose degli uomini suscitano spesso negli dèi: un'avversità invidiosa a cui viene dato il nome di φθόνος τῶν θεῶν.

Nel caso specifico Prometeo invidia benevolmente a Io la sua mortalità. Io è infatti in una condizione di estrema precarietà, aggravata dal suo caso straordinario; ma la disgraziata fanciulla ha nella morte un'opzione, negata per destino al Titano (θανεῖν μέν ἐστιν οὐ πεπρωμένον, v. **753**), che rappresenta una via di scampo (ἀπαλλαγή, v. **754**) rispetto al dolore dell'esistenza, alla crudeltà degli dèi, all'incombenza del destino. Alla mobilità della pena-viaggio della fanciulla, corrisponde anche una punizione forzatamente finita, comunque sottoposta al termine della morte: la pena per l'immortale Prometeo è invece statica e tendenzialmente infinita.

Prometeo rivela qui che la sua *philanthropia* non è solo generosamente altruistica, ma ha anche una ragione essenziale: il Titano «ama i mortali» anche perché stima la morte un valore.

EPONIMIA: LA VERITÀ DEI NOMI

Tra le prime tappe della peregrinazione della fanciulla, un particolare rilievo viene dato al tragitto sul «golfo» che da qui prende il nome di «Ionio» (vv. **836-41**: già il Bosforo, il «passaggio della vacca», era stato nominato come ἐπώνυμος al v. **733**): Io lascia tracce che coincidono con i nomi assunti dai luoghi del suo viaggio.

Quello che nella poesia alessandrina diverrà il gusto eziologico, la ricerca preziosa ed erudita di risalire ai motivi mitici della toponomastica, risponde qui a un'istanza di senso inverso: il mito è presente nella realtà e lascia la sua impronta nei nomi, garantendone la fondatezza. Ritorna il tema, tutto eschileo, dell'eponimia che è sigillo mitico di verità.

LO STILE TIRANNICO DEL POTERE DI ZEUS

Dal racconto di Io risalta ancora la qualità tirannica del potere di Zeus: in particolare, tirannico è lo stile della relazione con i suoi "sudditi", dèi o mortali che siano. Io afferma che il padre fu costretto a cacciarla da Argo «mio malgrado, suo malgrado» (ἄκουσαν ἄκων, v. **671**): è lo stesso genere di obbedienza coatta che caratterizza l'esecuzione del mandato di Zeus da parte di Efesto, costretto a incatenare Prometeo «suo malgrado, mio malgrado» (ἄκοντά σ' ἄκων, v. 19). Per contrasto, Prometeo aveva ribadito l'assoluta spontaneità delle sue azioni e delle sue scelte, libere da ogni forma di obbligo. Già nel passato mitico Prometeo si era schierato al fianco di Zeus contro i fratelli Titani ἑκόνθ' ἑκόντι (v. 218); e allo stesso modo anche il dono ai mortali che provocò la punizione attuale è stato un «errore» di cui il Titano rivendica orgogliosamente la volontarietà (ἑκὼν ἑκών, v. 266). Prometeo non accetta di sottomettersi alla tirannide di Zeus (così definita ancora al v. **756**) perché agisce sempre ἔκων: il rifiuto di adeguarsi ai nuovi modi del potere deriva dalla nobiltà del suo ethos che non si fa umiliare; perciò il Titano insiste nell'imporre anche al nuovo tiranno un rapporto eticamente paritetico, seppure gerarchicamente – funzionalmente – subordinato. Prometeo, mediante la sua intransigenza, forza il nuovo potere a non adottare la scorciatoia della prepotenza, ma a contemplare e ad accogliere in sé la dimensione della libertà individuale.

LA PROFEZIA DI PROMETEO SUL FUTURO DEL POTERE

La fine della punizione di Prometeo è subordinata alla fine della tirannide di Zeus (v. **756**). Nel dialogo con Io (vv. **757-81**) Prometeo ripropone l'idea di una mobilità nell'assetto del potere (anche del potere divino); la profezia annuncia chiaramente che qualcosa comunque accadrà: o la deposizione di Zeus o la liberazione del Titano (v. **770**). Un eroe, discendente di Io e «figlio di Zeus», avrà il ruolo o di sovvertitore del potere di Zeus o di liberatore di Prometeo. Anche nel caso della seconda alternativa, però, la forma del potere verrà messa in crisi. Se non ci sarà una successione al potere del «figlio più forte del padre» (v. **768**), comunque dovrà cessare la «tirannide» di Zeus (v. **756**). Questo snodo tematico è importantissimo per lo sviluppo drammaturgico: Zeus infatti dopo aver dato prova, nel finale di questa tragedia, della sua strapotente violenza, nel corso della trilogia dovrà venire a patti con Prometeo e sarà costretto, per mantenere il suo potere, a riformarne l'assetto formale. Il dio-tiranno quindi non verrà deposto, non rinuncerà al potere in assoluto, ma dovrà dismettere la forma tirannica, lo stile su cui ha attualmente improntato il suo governo sugli dèi e sul mondo.

L'elaborazione tragica del mito di Prometeo risente fortemente dei sommovimenti costituzionali che agitano le città gre-

che – metropoli e colonie – nel secondo quarto del V secolo a.C.: in particolare la tragedia riflette il quadro di una riforma istituzionale in corso, urgente o recente, dalla tirannia a un diverso stile istituzionale.

LA FINE DEL MITO DI IO E LE DANAIDI

Gli interventi profetici di Prometeo (vv. **700-41, 786-818, 823-76**) consentono di completare il mito di Io con ciò che la fanciulla non può sapere: il resto del viaggio, fino alla sua conclusione.

Nel testo riecheggiano temi e lessico delle *Supplici*: in particolare nell'episodio dell'approdo al Nilo, nel «tocco che non fa paura» di Zeus (ἀταρβεῖ χειρὶ, v. **849**), e nella nascita del figlio di Io, dal nome "eponimo" di Epafo (vv. **843-52**).

Prometeo completa la profezia oltre la vicenda personale di Io, offrendo una ricapitolazione del mito della sua discendenza. La storia completa delle figlie di Danao viene riassunta ai vv. **853-69**. Si riscontrano ancora una serie di richiami puntuali al testo delle *Supplici*: le fanciulle che tornano ad Argo sono figura di Io che ritorna nel suo seme femminile (ἐλεύσεται θηλύσπορος, vv. **854-5**); i figli di Egitto che inseguono le fanciulle sono «sparvieri che braccano le colombe» (vv. **856-8**, cfr. *Supplici*, 223-4). Il riassunto di Prometeo, che arriva fino alla notte di sangue in cui tutte le Danaidi, tranne una, uccidono gli sposi, costituisce la fonte migliore per ricostruire la trama della trilogia che si apriva con le *Supplici*.

I POSTUMI DEL MITO DI IO: L'EROE CHE AVRÀ GLORIA NELL'ARCO

Già nel dialogo con Io, Prometeo aveva annunciato che Zeus si sarebbe unito sventatamente con una donna, in un amplesso di cui avrebbe avuto poi da dolersi perché ne sarebbe nato un figlio «più forte del padre» (vv. **762-74**): Prometeo si era rifiutato di rivelare a Io se la donna sarebbe stata «una dea o una mortale» (vv. **765-6**). Questa ambiguità sta probabilmente alla base dell'incertezza mitografica sul punto, particolarmente in riferimento all'identificazione delle figure del liberatore del Titano e del figlio che contende a Zeus il potere. La tradizione mitografica segue prevalentemente la versione secondo cui il liberatore di Prometeo sarà Eracle, discendente di Io in quanto nato in Argo da Alcmena, mentre il sovvertitore del potere di Zeus non nascerà perché il dio farà tesoro della profezia del Titano e di Themis e non si unirà con Teti che potrebbe dare vita al suo successore (Apollodoro, III, 13, 5). Nel testo della tragedia però le figure del «figlio di Zeus più forte del padre» e del discendente di Io si confondono in una e la profezia del Titano si conclude con la visione dell'eroe glorioso, discendente di Io, che lo libererà (vv. **770-4, 871-3**), secondo «la profezia della Titanide, l'antichissima Themis» rivelandosi nell'impresa specifica «più forte» delle catene imposte da Zeus. Già gli scoli alessandrini *ad locum* riconoscono Eracle nell'«eroe glorioso nell'arco» (v. **873**). Su questa parte della profezia la trama della tragedia trova un punto di saldatura e di congruenza: Io non è soltanto un altro esempio della crudeltà di Zeus verso un'innocente, è anche la progenitrice del futuro liberatore di Prometeo. Nella scrittura del dramma Io incontra Prometeo soltanto in questa scena quando, nella sua corsa interminabile, passa per caso davanti alla rupe del Titano incatenato, ai confini orientali del mondo; nella più ampia scrittura del mito la storia di Io e la vicenda di Prometeo hanno un punto di intreccio nella figura di Eracle, una legatura mitica su cui la tragedia insiste.

LA FUGA E IL DELIRIO DI IO

Io era entrata in scena scossa dai fremiti dell'estro (v. **566**); dopo la pausa in cui si era concessa la distensione del racconto e il colloquio con il Titano, la fanciulla-vacca è ripresa dall'assillo (v. **877**): preda di un'incontenibile eccitazione si lascia andare nuovamente al delirio, inscenando una potente rappresentazione della follia. Mente e corpo sono in sfacelo. Ritornano le figure della frusta che piaga e infiamma la mente, la sensazione di compulsione nervosa e la percezione dell'estro, ferro grezzo che squarcia il cuore (vv. **878-80**); il cuore sobbalza, gli occhi roteano, la lingua si inceppa, le parole sono una torbida melma (vv. **881-5**). Riprende la furia che la fa fuggire (v. **884**). Io aveva chiesto aiuto a Prometeo e il Titano aveva messo a disposizione della fanciulla la sua virtù profetica: ma le risposte di cui Prometeo le fa dono non hanno alcun effetto su Io. Nel frammento della sua storia che viene portato in scena Io è inconsolabile perché consiste tutta nel suo, attuale, errore: la fanciulla-vacca è, per ora, insalvabile.

Terzo stasimo (vv. 887-906)

Il tema unico del breve corale è il monito contro le nozze socialmente squilibrate che, come nel caso dell'unione tra Zeus e Io, portano rovina anziché vantaggio.

Lo stasimo è composto da una sola coppia strofica chiusa da un epodo. Nella struttura metrica, i due movimenti strofici (vv. **887-93=894-900**) sono contrassegnati dalle misure irregolari dei docmi, modulati sulla base prosodica ⏑⏑; l'epodo invece – il brano in cui la considerazione generale viene avvicinata dalle Oceanine al loro proprio caso e declinata in senso personale – è articolato sul modulo del giambo, il metro lirico più vicino alla cadenza piana del parlato.

La scrittura ritmica del canto corrisponde perfettamente al timbro prima querulo e sentenzioso, poi decisamente prosastico del testo.

OCEANINE, FANCIULLE ASSENNATE

Dopo l'uscita di scena di Io la tensione subisce un netto calo di tono: spaventate, le Oceanine reagiscono al trauma della vista, delle parole, dei versi e degli scatti bestiali della fanciulla-vacca ritirandosi nel territorio protetto e confortante del senso comune.

La saggezza, ripete il coro, è coscienza del limite: le Moire (espressamente invocate al v. **895**) prevedono che ciascuno stia nella parte di destino che è stata assegnata. Ma nel contesto la declinazione dell'alto principio sapienziale diventa una norma prudenziale di rispetto delle gerarchie di censo e un inno all'immutabilità dell'assetto classista della società: il matrimonio interclassista, tra il «manovale» (letteralmente: χερνήταν, al v. **893**) e colui che vive nel lusso o che può vantare nobili natali (τῶν πλούτωι διαθρυπτομένων... τῶν γένναι μεγαλυνομένων, vv. **891-2**) è un possibile innesco sovversivo, un fattore di mobilità sociale pericoloso soprattutto per il più debole, che si trova costretto a un confronto il cui esito è segnato (la disparità si traduce nella trappola del gioco verbale: ἀπόλεμος... πόλεμος, ἄπορα πόριμος, v. **904**). Questo il coro impara dal caso di Io rovinata da una frequentazione sbagliata con gli dèi, superiori al suo stato: Io è stata costretta a smentire il suo stato verginale e il suo rifiuto del maschio (ἀστεργάνορα παρθενίαν, v. **898**), è stata «sfigurata» per essere stata amata dal troppo potente Zeus, e odiata dalla troppo potente Era (vv. **899-900**).

In questo clima di chiacchiera giudiziosa, anche lessicalmente triviale, le Oceanine arrivano ad augurarsi che mai «qualcuno degli dèi potenti» posi lo sguardo su di loro (vv. **902-3**): verginelle timorose qui, più che Titanidi, sono prese da un colpo di lagnoso buon senso e sembrano aver dimenticato di essere loro stesse, a differenza di Io, divinità immortali.

Rispetto all'abisso del sublime raggiunto con il doppio spettacolo delle pene di Prometeo e di Io, il registro gnomico interviene bruscamente a rompere la tensione verso l'alto e il profondo: lo scarto del coro verso uno stile basso, di acquietante buon senso, ha anche la funzione di preparare lo stile semi-comico dell'entrata di Hermes e la tonalità triviale che il suo intervento importa nell'esodo del dramma.

Esodo: Prometeo, Corifea, Hermes, coro (vv. 907-1093)

La struttura dell'esodo comprende in una prima parte un colloquio di Prometeo con la Corifea in cui il Titano rinnova la profezia sul ricambio del potere e l'Oceanina lo esorta alla prudenza (vv. **907-40**).

Prometeo vede quindi arrivare il messaggero di Zeus e ne annuncia l'entrata in scena (vv. **941-3**).

Comincia dunque l'atto di Hermes, in cui il dio al servizio del nuovo potere si fa portavoce presso il Titano delle intimazioni di Zeus (vv. **944-1035**); segue un breve intervento della Corifea che appoggia le ragioni di Hermes (vv. **1036-9**).

Inizia quindi l'esodo vero e proprio e il metro scarta dal parlato dei trimetri giambici al recitativo dell'anapesto – il passo che solitamente accompagna gli spostamenti e i movimenti scenici. In questo caso gli anapesti contrassegnano, come annuncio ritmico, il prossimo finale: il coro e gli attori si preparano a un'uscita scenica che in realtà non avverrà nella forma convenzionale, ma nel modo tutto imprevedibile di una chiusa sorprendente e spettacolare.

Prometeo in una breve *rhesis* ribadisce l'inflessibilità della sua posizione (vv. **1040-53**). Segue un breve dialogo in cui Hermes ora si rivolge alle Oceanine e le invita a sostenere i suoi argomenti per indurre il Titano alla resa; in alternativa, Hermes esorta le figlie di Oceano a separare il loro destino dalla rovina che sta per abbattersi su Prometeo; ma il coro, nonostante le raccomandazioni e le minacce, si rifiuta di «tradire» e si schiera

al fianco di Prometeo, pronto a condividere la sua disgrazia (vv. **1054-79**). Hermes esce quindi di scena e, nell'ultimo brano, Prometeo avverte i segni del cataclisma che si abbatte su di lui (vv. **1080-93**).

L'esodo dunque è movimentato dall'entrata di un nuovo carattere – Hermes – e dalle oscillazioni del coro che infine decide di stare al fianco di Prometeo (la decisione è netta dal v. **1063**).

Come nel finale dei *Sette*, dell'*Agamennone* e, soprattutto, delle *Eumenidi*, a conclusione della tragedia diventa drammaturgicamente centrale la posizione del coro, chiamato dagli eventi a prendere parte: a decidere se schierarsi dalla parte del protagonista (sia esso Eteocle, Clitemnestra-Egisto, Atena-Oreste, o come qui il Titano incatenato) o contro di lui.

Dal punto di vista dell'esecuzione, il finale della tragedia prevede effetti scenografici del tutto eccezionali.

Il testo non obbliga a ipotizzare un'entrata scenica in volo, *e machina*, per Hermes: a differenza del caso delle Oceanine e di Oceano non si riscontra nel testo alcuna segnalazione registica chiara in questo senso.

Dopo l'uscita di scena di Hermes (a partire dal v. **1080**), il testo indica invece chiaramente i segnali visivi e acustici di un cataclisma in atto. Certamente non si tratta di una voragine che si apre nella terra: l'Ade-Tartaro, nella profezia di Hermes e di Prometeo, non è affatto una visione imminente, ma la previsione di una futura fase della passione del Titano (vv. **1029-30**, **1050-3**). Il testo suggerisce piuttosto l'evidenza di un sisma potente che sconvolge tutti gli elementi e fa crollare la roccia su cui Prometeo è incatenato, seppellendone il corpo.

Come ricaviamo dall'esplicita segnalazione di Prometeo, da un certo punto i segni del cataclisma, prima solo annunciato, sono percepibili nei fatti «non più nelle parole» (ἔργωι κοὐκέτι μύθωι, v. **1080**): il testo pare quindi escludere l'ipotesi di un finale tutto illusionistico, avanzata da ultimo da Taplin [1977] 1989, pp. 273-5). Si dovrà pensare dunque, al minimo, a boati e a una qualche forma di sommovimento dell'apparato scenico che simuli le scosse sismiche. Arduo ma non impossibile, data la disinvoltura del ricorso a macchine di scena in questo dramma, pensare all'uso di un *ekkyklema*, che dovrebbe però essere un apparecchio grandissimo, capace di far ruotare l'intera scena, facendo scomparire dalla vista degli spettatori Prometeo, la roccia, le Oceanine. L'ipotesi della scomparsa mediante piattaforma rotante ha anche il vantaggio di risolvere il problema dell'uscita scenica degli attori in questo finale, eccezionale sotto molti rispetti.

Nell'esodo della tragedia si conferma il tema dell'orgoglio di Prometeo, reso ancora più icasticamente per confronto con l'atteggiamento incerto delle Oceanine e con il carattere servile di Hermes. In evidenza ancora l'assetto precario del nuovo potere, sottoposto alla minaccia di altri ribaltamenti. E nell'ultimo verso, a sigla della sinfonia tematica del dramma, ricompare, invocato da Prometeo, il nome di Dike.

IL CORO, DALLA PRUDENZA ALLA LEALTÀ

Nel primo colloquio con Prometeo, l'Oceanina ribadisce che un principio di prudenza coincide con la sottomissione all'Inevitabile (οἱ προσκυνοῦντες... σοφοί, v. **936**). Prometeo biasima l'atteggiamento servile ma, preparando uno sfogo assolutamente antireligioso, dichiara anche la sua avversione per ogni forma di preghiera e di supplica (v. **937**).

Il coro però usa prudenza, anche in senso religioso, perché ha cura della sorte di Prometeo: dapprima mantenendo la linea assennata espressa nello stasimo precedente, le Oceanine colgono una buona intenzione all'interno del discorso di Hermes e invitano Prometeo a cedere per il suo bene (vv. **1036-9**). Ma infine, sollecitate ad abbandonare Prometeo alla sua follia, ribadiscono la loro lealtà. Le Oceanine dunque prendono parte; ma in realtà era una parte già presa. Venute presso la rupe del Titano non tanto per aiutarlo, quanto per condividere il suo dolore (così nel prologo, vv. 128 sgg.), hanno tentato invano di convincerlo a desistere dalla sua intransigenza. Messe però di fronte alla decisione di abbandonare Prometeo al suo destino, rifiutano di esercitare viltà (κακότητ' ἀσκεῖν, v. **1066**), ed esprimono tutto il loro orrore per i traditori (τοὺς προδότας... μισεῖν, v. **1068**). Un coro non servile e non più ossequiente nei confronti del potere: si rivela qui il tratto nobile del carattere delle divine Oceanine.

LA MALEDIZIONE DI CRONO

Prometeo evoca il compimento della maledizione che il padre Crono aveva scagliato contro il figlio Zeus reo di averlo spodestato (πατρὸς δ' ἀρά Κρόνου... κρανθήσεται, vv. **910-2**). È la stessa maledizione che Edipo aveva scagliato sui figli (come si ricorda più volte nei *Sette*, ad esempio per voce di Eteocle ai vv. 70, 695) anch'essi colpevoli di avergli sottratto l'onore.

La successione violenta è una forma di parricidio simbolico, la cui eredità pesa sul figlio-usurpatore come maledizione del padre.

IL SEGRETO DI PROMETEO

Soltanto Prometeo sa come Zeus possa evitare la rovina del suo potere (vv. **913-5**). Hermes intima al Titano di parlare chiaramente, senza ingannevoli enigmi (μηδὲν αἰνικτηρίως, v. **949**): ritorna implicitamente il senso del biasimo per lo stile espressivo tortuoso e artatamente oscuro dei retori. Prometeo in realtà si presta a rispondere, ma dosando oculatamente le sue risposte: ribadisce la parte della profezia utile a solleticare la curiosità e la preoccupazione di Zeus (vv. **989-91**); tiene nascosta la rivelazione dell'identità dell'autore del rovesciamento della tirannide (v. **996**). Si tratta, a questo punto molto chiaramente, di una strategia retorica in cui l'intransigenza viene usata nel corso del patteggiamento come arma per alzare la posta.

L'Oceanina mette in dubbio che la visione di Prometeo sia vera profezia: pensa che la vittima confonda la sua speranza con la sapienza del futuro (v. **928**). Ma Prometeo conferma che profezia e speranza in lui coincidono: e in questa sapienza, certa ed esclusiva, stanno il suo privilegio e la sua garanzia di libertà.

IL NUOVO POTERE

Il dialogo con la Corifea dà occasione a Prometeo di riprendere il tema della novità del potere di Zeus e della valutazione negativa dell'istituto tirannico.

Zeus fino alla fine è un tiranno (vv. **909, 942**), un despota (anche l'Oceanina fa riferimento alla possibile alternanza di un potere comunque dispotico: δεσπόσειν, v. **930**). Nella profezia di Prometeo Zeus dovrà imparare la differenza tra comandare e servire (v. **927**). Si ribadisce infatti che caratteristica della tirannide è impostare esclusivamente rapporti servili tra il signore e i sottoposti, tutti piegati alla condizione di servi. Il modello negativo è ancora, chiaramente, il sistema istituzionale persiano: al rituale-simbolo dei sudditi-schiavi di fronte al re-tiranno fa riferimento espressamente l'Oceanina invitando Prometeo alla prostrazione devozionale (προσκυνοῦντες, v. **936**), un atto di sottomissione che il Titano sdegnosamente rifiuta. E nel rifiutare il rito di umiliazione – la *proskynesis* di fronte al dio-tiranno – Prometeo non esprime solo l'orgoglio del suo carattere, ma dà voce anche allo spirito di libertà del cittadino greco rispetto al suddito barbaro.

Nel dialogo con Hermes, Prometeo insiste ripetutamente sul fatto che la tirannide di Zeus è un potere recente (τοῦ τυράννου τοῦ νέου, v. **942**; νέον νέοι κρατεῖτε, v. **955**; τοὺς νέους θεούς, v. **960**), su cui pesa un pregiudizio negativo che sembra coinvolgere ogni «novità» (anche le novità che Hermes viene ad annunciare sono guardate, già preventivamente, con sospetto: τι καινὸν, v. **943**). Non si esprime qui, però, un sentimento personale di Prometeo; tutti nel dramma stigmatizzano la «novità» della tirannide di Zeus: Efesto (al v. 10: τυραννίδα è il potere di Zeus; al v. 35: il suo potere è recente e perciò violento e insolente); le Oceanine (ai vv. 149-51); Oceano (ai vv. 309-10). La diffidenza nei confronti del nuovo riflette una posizione passatista propria della classe che si vede spodestata dai suoi diritti esclusivi sul potere e, di conseguenza, assume una posizione che varia tra l'acquiescenza e il rifiuto.

LA STORIA E IL POTERE

Prometeo, minacciando profeticamente Zeus, afferma che come ha già visto in successione due tiranni è sicuro di vedere anche il terzo (vv. **957-8**); e dichiara inoltre che anche Zeus ha da imparare (a essere schiavo, anziché padrone, vv. **926-7**; le parole del dolore, v. **982**): anche il sapere di Zeus è soggetto a mutazione, a essere istruito dal tempo, a sua volta segnato dalla «vecchiaia», ovvero dall'autoconsunzione che usura il tempo stesso (ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος, v. **982**).

La rivoluzione ideologica affermata qui da Prometeo è decisiva per la nascita della storia politica: l'istituzione del potere non è assoluta, ma esiste una possibilità di cambiamento costituzionale.

Prometeo insegna (e anche Zeus è chiamato a imparare) che nulla è immutabile: le forme si muovono nel tempo e si trasformano al punto che il divenire arriva a coinvolgere anche la dinamica di successione del potere divino. E se tanto è avvenuto nella costituzione del potere divino, tanto più sarà possibile che altrettanto accada nelle costituzioni di ogni singola polis.

Ancora sembra riflettersi vividamente in questo testo la pressione dei sommovimenti politici che, in particolare in Sicilia negli anni '70 del V secolo, avevano sostituito un arcaico assetto aristocratico con la nuova forma di potere tirannico e quindi a seguire, dopo la morte di Ierone di Siracusa negli anni

'60, avevano provocato la crisi della figura del principe-tiranno e l'insorgere della nuova forma «democratica» di gestione del potere, esemplata sul modello ateniese.

PROMETEO E LA MORTE

Lo statuto di immortalità mette Prometeo al riparo dalla paura (v. **933**): in questo caso però l'esibizione di sprezzante distanza dal pathos della morte è più tattica che essenziale. Parlando a Io, il Titano aveva già riconosciuto nella propria immortalità una condanna (vv. 752-4); ma qui, trovandosi di fronte a Hermes, Prometeo usa retoricamente l'argomento della sua impossibile fine come limite alla fantasia punitiva di Zeus, che è soggetto a Moira anche perché, di un Titano, non potrà mai decidere la morte (οὐ θανατώσει, v. **1053**).

L'ORGOGLIO DI PROMETEO

Anche nell'ultima scena si riconfermano i tratti del carattere di Prometeo.

Ribattendo all'Oceanina e poi a Hermes, Prometeo si dissocia da qualsiasi forma di soggezione: un Titano non si piega a pregare gli altri dèi, né si sottomette al potere (v. **937**); non trema e non si inchina di fronte ai nuovi dèi (v. **960**); non si inginocchierà di fronte alle più violente manifestazioni della potenza di Zeus (v. **995**). E ancora: a Prometeo non si addicono atteggiamenti «da femmina» come le mani protese nel gesto della supplica (vv. **1003-5**); Prometeo non cede all'umiliazione che Zeus gli infligge, ma ribalta la situazione dicendosi orgoglioso del suo stato, al punto di preferire il legame delle sue catene all'umiliante vincolo di schiavitù che disprezza in Hermes (vv. **966-7**).

La scontrosa irriverenza mette però il ribelle in una posizione di isolamento: Prometeo imputa colpe anche a Hermes, il quale non ne capisce le ragioni (vv. **973-5**); insomma considera «nemici» tutti gli dèi schierati con Zeus, tutti responsabili nei suoi confronti di malvagità invece che di gratitudine (v. **975**). Una posizione di fiera solitudine, certamente svantaggiosa (v. **997**), di cui Prometeo assolutizza la valenza etica in una massima: non è strano né vergognoso patire oltraggio dai propri nemici (πάσχειν δὲ κακῶς ἐχθρὸν ὑπ' ἐχθρῶν οὐδὲν ἀεικές, v. **1041**).

Prometeo è dunque il campione di un orgoglio nobile: combattivo, intrepido, solitario, gratuito, fiero e coraggioso.

Ma l'atteggiamento di fiero orgoglio nei confronti di Zeus (e di tutti gli dèi) assimila pericolosamente il Titano ai campioni negativi della ribellione contro il re degli dèi: il tono delle provocazioni a Zeus (vv. **916-7**, **939-40**, **1043-51**) e le spavalderie che Hermes biasima (v. **964**) sono ancora gli stessi insulti al cielo, le stesse tronfie vanterie di Capaneo e poi del mostro Tifeo nei *Sette*. Ma anche l'atteggiamento recalcitrante di Prometeo che non si lascia addolcire e morde il morso «come un puledro appena domato» (vv. **1008-10**) richiama ancora la furia indomita e bestiale degli sfidanti alle porte di Tebe; e Prometeo fa ricorso allo stesso procedimento retorico utilizzato da Eteocle nel commo della tragedia tebana, quando, con un antanaclasmo di segno inverso rispetto a quello di Eteocle, ribalta la potenza del fulmine e del tuono di Zeus minacciando una fiamma e uno schianto più forti, che romperanno lo stesso tridente di Poseidone (vv. **922-5**).

In Prometeo viene proposta dunque anche la figura dell'eccesso, della ribellione irragionevole, della superbia che provoca «giustamente» la reazione violenta di Zeus.

IL CARATTERE DI HERMES

Nello sbilanciamento assoluto dei rapporti di potere tirannico, la gamma delle posizioni dei sudditi, siano pure essi dèi, è molto ristretta: dalla *proskynesis* dei più deboli, all'obbedienza coatta di Efesto e di Oceano, fino al servilismo totale che per Prometeo si incarna nella figura di Hermes (vv. **941-2**, **954**, **983**). Ma se nei confronti di Efesto e di Oceano, pur a diverso titolo collaborazionisti con il nuovo potere, Prometeo confermava la sua «amicizia», ora riconosce in Hermes un personaggio da ascrivere alla lista dei suoi avversari, dei suoi nemici personali (v. **973**); un *echthros* però ignobile e disprezzato dal Titano. Ben diversamente da Efesto e Oceano, che soltanto loro malgrado sono soggetti all'ordine di Zeus, Hermes è fin troppo solerte. Prometeo vede subito in lui un «galoppino» (εἰσορῶ... τόνδε τὸν Διὸς τρόχιν, v. **941**): in un unico termine si condensa il riferimento all'alacrità servile dei movimenti e allo zelo eccessivo usato dal sottoposto nell'esecuzione degli ordini.

Il carattere di Hermes, nella prospettiva di Prometeo, ha una connotazione quasi comica (e amaramente comica, fino al triviale, è la tonalità prevalente nella scena): Hermes è un «servetto» (διάκονον, v. **942**), un «dipendente» (ὑπηρέτου, v. **954**), la cui retorica concettosa e parolaia è tutta al servizio del nuovo potere (vv. **953-4**); Hermes insomma è un sottoposto che non merita neppure che Prometeo gli rivolga la parola (v. **983**).

Lo scambio di battute tra il Titano e il Messaggero (vv. **962-88**) è tutto giocato sull'inversione sarcastica, sui doppi sensi, sulla litote enfatica: tanto che Hermes, alla fine di questo primo scambio di botta e risposta, si lamenta del gioco retorico con cui viene preso in giro, come fosse un bamboccio (v. **986**).

Da parte sua Hermes si presenta, invece, con un contegno beffardo nei confronti del Titano, di cui stigmatizza l'attuale condizione di pena, in contrasto con la vantata sapienza (vv. **944-6, 964-5**): ritorna nella sua prima apostrofe a Prometeo l'epiteto di «sofista» a cui aveva già fatto ricorso, in senso spregiativo, Kratos nel prologo (σὲ τὸν σοφιστήν, v. **944**: cfr. v. 62).

Alle accuse di servilismo di Prometeo, Hermes risponde proclamandosi positivamente «fido messaggero del padre» (πιστὸν ἄγγελον, v. **968**): fedele fino in fondo a Zeus, il Messaggero è certo della potenza del padre che non sa cosa sia il dolore (v. **981**); è preoccupato di soddisfare il desiderio del padre (v. **984**), ed è certo, infine, del compimento delle parole di Zeus (v. **1033**).

Dopo la prima intimazione, modulata sul registro brusco dello scherno e della perentorietà (vv. **944-52**), nel battibecco con Prometeo (vv. **964-86, 997-1000**) e poi nella seconda *rhesis* (vv. **1007-35**), Hermes rivela anche una certa premura nei confronti di Prometeo: lo incita, con toni sinceri – e non più, solamente, beffardi –, a fare seriamente il conto dei vantaggi che gli procura un atteggiamento che gli fa guadagnare solo disgrazie (vv. **964-8**) e non gli è di nessun profitto (v. **997**); lo esorta a rinsavire (vv. **999-1000**); fa appello alla sua intelligenza perché deponga la sua arroganza destinata a soccombere, impotente, davanti allo strapotere di Zeus (vv. **1011 sgg., 1030-3**) e su questo punto il Messaggero chiede e ottiene, per un attimo, appoggio e conforto anche dal coro (vv. **1036-9**). Consigli sensati che mirano certo a persuadere il Titano a rivelare il suo segreto (il che coincide con la missione comandata da Zeus); ma che intendono anche far desistere Prometeo da una follia per lui rovinosa (vv. **1054-7**).

Infine Hermes rivela un altro lato non servile del suo animo: si rivolge infatti alle Oceanine, preoccupato che non vengano coinvolte nella punizione del Titano (vv. **1058-62**) con una cura che non rientra nel mandato della sua missione, ma che pare dettata esclusivamente da una benevola premura. Infine, in risposta alle Oceanine che rivendicano la loro scelta di lealtà verso il Titano, anche Hermes riafferma la sua lealtà al padre e la sua unica, finale, preoccupazione è che la responsabilità di questa decisione non venga imputata a Zeus (vv. **1076-9**).

Dal punto di vista di Prometeo, Hermes non è altro che un ridicolo servo del potere; ma il dio-Messaggero rivendica per sé la dignità di una posizione improntata alla fedeltà e alla lealtà nei confronti del dio padre.

LA PROFEZIA DI HERMES

Al preveggente Prometeo, Hermes porta la profezia delle pene che dovrà subire nel futuro prossimo e più remoto. Prima sarà il terremoto e il seppellimento del suo corpo sotto la roccia (vv. **1015-9**): la descrizione di Hermes anticipa l'imminente conclusione di questo dramma e contiene una serie di segnalazioni che aiutano a ricostruirne gli effetti scenografici. Ma la fantasia punitiva di Zeus si accanirà contro il Titano anche in seguito: Prometeo tornerà alla luce e verrà tormentato dall'aquila che gli divorerà continuamente il fegato (vv. **1020-5**), finché un dio non gli darà il cambio e infine il Titano non verrà precipitato nel Tartaro (vv. **1026-9**). La visione delle pene future evocata da Hermes come minaccia a Prometeo e insieme come profezia ha la funzione di riassumere le prossime tappe del mito, ma anticipa anche lo sviluppo della struttura drammaturgica nel seguito della trilogia. Il sommario qui proposto potrebbe avere avuto altresì una funzione succedanea alla rappresentazione delle altre punizioni, la cui esecuzione doveva verosimilmente essere data per avvenuta negli intervalli tra un dramma e l'altro, considerato che, altrimenti, per l'una e per l'altra – l'aquila che sbrana il corpo del Titano come «uno straccio di carne»; l'abisso tenebroso del Tartaro – risulta molto complicato ipotizzare una convincente soluzione di resa scenica.

L'EPIFANIA DI ZEUS

Già i «tuoni e fulmini» erano stati evocati da Prometeo come manifestazioni dell'ira divina, clamorosa ma inefficace (vv. **916-7** e **922-5** in cui Zeus assorbe anche il privilegio della potenza di Poseidone sui sommovimenti terrestri). Ancora le manifestazioni di Zeus come violenza meteorologica sono provocatoriamente invocate da Prometeo (vv. **992-4**) e poi, in tono minatorio, da Hermes (vv. **1016-8**). Infine Prometeo, rispondendo puntualmente alle minacce di Hermes, aveva sfidato Zeus a scatenarsi contro di lui dal cielo, dalla terra, dal mare, fino nell'Ade (vv. **1043-51**): una visione imponente di tutte le potenze cosmiche infuriate contro l'irremovibile Titano.

Infine l'epifania divina viene evocata verbalmente con diret-

ta allusione all'evidenza degli effetti scenici: le scosse del terremoto che fanno fremere la terra (v. **1080**: ancora probabilmente il richiamo a un'esperienza vissuta recentemente dagli spettatori); tuoni e lampi (vv. **1081-2**); turbinìo di venti (vv. **1086-7**); cielo e mare mescolati e confusi (v. **1088**). Prometeo legge questi segni come un'epifania, non metaforica né simbolica (v. **1089**): è questa, alla fine della tragedia, la comparsa teatrale di Zeus.

OLTRE I CONFINI DI DIKE

Ritorna nel finale l'evocazione della potenza di Dike. Ora però è Prometeo che rivendica per sé la Giustizia del patto: rispondendo superbamente a Hermes, Prometeo dichiara di odiare tutti gli dèi che con lui si sono comportati «ingiustamente» e l'ingiustizia qui sta, esplicitamente, nella mancanza di rispetto del patto di reciprocità (παθόντες εὖ κακοῦσί μ' ἐκδίκως, v. **976**); al patto di reciprocità tradito fa ancora riferimento Prometeo, minacciando con sarcasmo di restituire a Zeus «il molto che gli deve» (v. **985**).

Una Dike potente viene infine evocata nell'ultimo verso della tragedia. Di fronte alla violenta epifania di Zeus, Prometeo invoca Terra-Themis e il cielo luminoso – elementi divini primari – a testimoniare che la punizione che subisce da Zeus non è più soltanto ingiusta secondo Themis (come era stato detto ripetutamente nel corso del dramma).

Ἔκδικα πάσχω (v. **1093**): anche all'interno del codice di giustizia imposto da Zeus, la punizione è «ingiusta». L'affermazione è rilevante dal punto di vista argomentativo: Zeus è chiamato a rispondere dei suoi atti rispetto ai termini della sua stessa Dike.

AGAMENNONE

Hypothesis

Nell'argomento del canto del primo stasimo, dopo l'annuncio della conquista di Troia, si riconosce un «peana» (παιανίζουσιν, *hypoth.* 7): si tratta di una lettura critica del corale che riguarda sia il contenuto che la tonalità formale del brano.

Convenzionale l'identificazione del personaggio che compare nel testo come un generico messo con l'araldo del campo acheo secondo il testo omerico: il nome di Taltibio (presente anche nell'indice delle *dramatis personae*) coincide ancora – come in Omero – con la specifica funzione del personaggio (come araldo di Agamennone, insieme a Euribate, è nominato ad esempio in *Iliade*, I, 320) ma in seguito, nello sviluppo della drammaturgia euripidea, assumerà i tratti di un carattere più personale e consistente.

La segnalazione della comparsa in scena di due carri al momento dell'entrata di Agamennone – uno per il condottiero e un secondo, a seguire, per Cassandra con tutto il bottino di guerra – non trova nessun riscontro nelle indicazioni del testo e probabilmente è del tutto arbitraria.

Sorprendente, in quanto del tutto incongruente rispetto al testo, l'indicazione dell'uccisione in scena di Agamennone (ἐπὶ σκηνῆς, *hypoth.* 17), a differenza della morte di Cassandra su cui l'azione «tace» (σιωπήσας θάνατον, *hypoth.* 18). La segnalazione si spiega in riferimento ai vv. 1343 sgg.: l'assassinio del re non avviene in scena, ma il drammaturgo, introducendo un'innovazione originale importante nelle convenzioni drammaturgiche (ἰδίως, *hypoth.* 16), sulla scena fa comunque sentire le urla della vittima, mentre il delitto si perpetra nel palazzo (ovvero, dietro la *skene*).

Ancora parzialmente incongruente rispetto al testo, ma rilevante sotto l'aspetto interpretativo, la segnalazione della doppia rivendicazione dell'assassinio per ragioni diverse, da parte sia di Clitemnestra che di Egisto (*hypoth.* 19-22): il riferimento

va ai vv. 1432-3, 1525-8, 1555-9 (Clitemnestra in vendetta di Ifigenia) e 1501-3 (Clitemnestra in vendetta del «banchetto di Atreo»), 1583 sgg. (Egisto in vendetta di Tieste).

Interessante infine la notazione del positivo giudizio critico antico sulla parte finale dell'atto di Cassandra (θαυμάζεται, *hypoth.* 16); importante in particolare è il riferimento al forte effetto di trauma e di partecipazione emotiva sugli spettatori (ἔκπληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἱκανόν, *hypoth.* 16): un'indicazione che si iscrive nella teoria aristotelica sull'estetica delle passioni suscitate dalla tragedia.

Prologo: Guardia (vv. 1-39)

La scena è lo spazio antistante la reggia di Argo. Il dramma inizia con un prologo recitato, al momento dell'annuncio della presa di Troia, da una Guardia, di sentinella presso il palazzo.

Il brano presenta diversi spunti – temi e immagini – che troveranno sviluppo nel dramma: la suggestione, teatralmente efficace, dei segnali luminosi del fuoco; il carattere virile di Clitemnestra; il contrasto tra la gioia per l'esito vittorioso della spedizione achea e per il ritorno del re e l'atmosfera oscura e torbida di una reggia in cui si consumano misfatti.

Importante, all'apertura del dramma, lo scenario della reggia degli Atridi: una casa che ha fin dall'inizio una forte presenza scenica.

Come in *Sette* e in *Prometeo*, anche in questo caso il prologo ha una funzione rilevante nella costruzione drammaturgica. Evocato dalle parole della Guardia, il lampeggiare improvviso del fuoco, che annuncia in diretta da Troia la conquista della città lontana e l'imminente ritorno del Re, diventa un evento scenico, ma è anche la novità che serve da innesco all'azione: visto il fuoco, la Guardia esce di scena per portare la notizia a Clitemnestra (che comparirà dopo la parodo corale).

Dal testo si ricava un'indicazione abbastanza precisa (anche se non cogente) sulla situazione scenica della sentinella: la Guardia afferma di aver dormito per un anno «sulla reggia» (κοιμώμενος στέγαις, vv. **2-3**), indicando molto probabilmente una sua postazione sul tetto. Il testo consente anche di ricostruire per la sentinella una posizione distesa: l'ἀνάκλισις della Guardia è confermata, già secondo gli scoli *ad locum*, dal paragone con il «cane accovacciato» (v. **3**).

Dunque la ricostruzione che prevede che la sentinella sia postata sul tetto, in posizione distesa, risulta essere la soluzione più congruente rispetto agli elementi testuali, ma anche la più convincente rispetto allo statuto e alla mansione specifica del personaggio: conseguenza implicita di questa ipotesi è che il personaggio si debba trovare già in scena all'apertura del dramma.

Alla fine del prologo la Guardia si ritira per espletare il suo compito e riferire alla regina l'annuncio (vv. **26 sgg.**).

SEGNALI DI FUOCO

Motivando la sua presenza in scena, la sentinella dichiara di essere da un anno di guardia, in attesa dei segnali di fuoco che, secondo gli ordini della Signora (v. **8**) ed evidentemente per un accordo preventivo, costituiscono l'annuncio della presa di Troia (vv. **9-10**). Del sistema di messaggi con segnali luminosi per ora viene presentato soltanto l'esito che la Guardia attende; il meccanismo della comunicazione a distanza verrà chiarito in dettaglio da Clitemnestra nel primo dialogo con il Corifeo (vv. 281 sgg.).

Dalla fiamma del fuoco la Guardia attende dunque un segno chiaro da riferire alla Signora (τὸ ξύμβολον, v. **8**; σημαίνω τορῶς, v. **26**). Il segnale di fuoco è attivato grazie a un intervento tecnico dell'uomo e quindi implica un'azione intelligente e una precisa intenzione comunicativa. Per tutto questo la luce artificiale del fuoco contrasta con la luce naturale degli astri, «signori luminosi» del cielo (λαμπροὺς δυνάστας, v. **6**) che la Guardia dice di aver imparato a riconoscere nel lungo anno di veglia e per il cui imperio immutabile mostra di provare ora noia e stanchezza (vv. **5-7**: lo stesso contrasto tra la luce naturale e la luce del *pyrphoros* esibito sullo scudo da Capaneo è in *Sette*, 432 sgg.).

La fatica delle molte veglie solitarie si sfoga nella nenia autistica (evocata, con una nota di finezza psicologica, vv. **17-8**) con cui la sentinella si intrattiene, cercando di debellare sonno e ansie; e finalmente viene riscattata dal balenio del fuoco, accolto da un saluto esultante (ὦ χαῖρε λαμπτήρ, v. **22**) e poi dalle esclamazioni di gioia (ἰοῦ ἰοῦ, v. **25**).

IL MASCHIO CUORE DELLA SIGNORA

Clitemnestra ha il carattere e la volontà forte e decisa di un maschio. Nell'ossimoro del «cuore maschio della Signora» (γυ-

ναικὸς ἀνδρόβουλον... κέαρ, v. **11**) la personalità della protagonista si presenta già in tutte le sue complessità e ambiguità: maschio e femmina convivono nel cuore, nel corpo, nell'intenzione e nella speranza della Signora che esercita il potere (κρατεῖ, v. **10**).

LA DEVOZIONE AL RE

Nell'*hypothesis* si trova specificato che la Guardia è «uno dei servi di Agamennone» (gli scoli aggiungono «non può essere certo un servo di Egisto»): la notazione si spiega in relazione alla devozione e alla fedeltà al Re che il personaggio esprime (negli scoli *ad locum* il suo carattere viene definito φυλακτικόν τε καὶ φιλοδέσποτον). Per il senso di fedeltà che fa accordare i suoi sentimenti alle gioie e ai dolori della casa, la Guardia vorrebbe dare il via alle danze e ai canti per il festeggiamento della vittoria (φροίμιον χορεύσομαι, «danzare il proemio», v. **31**).

La sentinella si rappresenta altresì «sulla reggia degli Atridi, accovacciato come un cane» (v. **3**) e nel paragone si legge anche l'allusione all'esemplare fedeltà dell'animale. Anche nel desiderio urgente di toccare la mano del re (v. **35**) viene evocato un atto convenzionale di devozione del sottoposto al padrone. Nell'elocuzione si registra l'inserzione di modi di dire proverbiali (al v. **33** «ho tirato tre volte sei», con riferimento a un tiro eccezionalmente fortunato nel gioco dei dadi; ai vv. **36-7** «un bue è piombato sulla mia lingua», in riferimento al presagio paralizzante della disgrazia), che conferiscono un carattere di realistica trivialità allo stile espressivo del personaggio.

SILENZI E AMBIGUITÀ

Il discorso della Guardia è tramato con fili di un'inquietudine che non si giustifica semplicemente con la fatica dell'attesa. Il terrore è il compagno delle veglie e contende anche il primato della molestia al sonno (φόβος... παραστατεῖ, v. **14**); la nenia consolatoria scade automaticamente nel lamento per le disgrazie della casa (v. **18**) e nella nostalgia dello stato di un tempo (v. **19**). La premonizione di una catastrofe incombente induce la sentinella alla reticenza e alla discrezione nella comunicazione (vv. **36-9**).

A quanto si evince dal testo, però, la Guardia, come sarà poi per i vecchi Argivi del coro, non sa esattamente cosa stia accadendo e cosa si prepari nella reggia: incombono un sentimento generico di angoscia, vaghi terrori, presagi funesti. Sentori tutti individuali e parziali; solo Clitemnestra, infatti, ha una prospettiva generale sulla situazione e ne conosce il disegno complessivo: un'intenzione precisa sul passato, sul presente e sull'immediato futuro.

Parodo (vv. 40-257)

L'estensione di questo brano, che introduce il coro in scena, sommata ai due episodi che seguono e ai due stasimi intercalati, copre un lasso di tempo teatralmente (anche se non certo realisticamente) sufficiente a occupare il periodo tra il primo segnale luminoso della conquista di Troia e l'arrivo in scena di Agamennone, che nel frattempo dovrà aver compiuto il viaggio da Troia ad Argo (il re comparirà in scena soltanto al v. 809).

Il coro entra in scena al passo degli anapesti: la prima sezione del brano (vv. **40-103**) è eseguita in un recitativo molto ritmato. Il coro si rivolge a Clitemnestra (già ai vv. **83-7**) apostrofandola in seconda persona e rivolgendole una serie di domande: la prima allocuzione del coro alla regina non è di per sé sufficiente per ipotizzare che il personaggio sia presente in scena fin da qui (e rimanga però muto fino alla fine del corale). La funzione degli interrogativi che il coro rivolge alla regina pare rispondere a una cura drammaturgica tipicamente eschilea: la giustificazione della presenza scenica di un coro composto da vecchi Argivi.

Il testo contiene però un'altra segnalazione interessante: l'allusione del coro ai sacrifici che vengono compiuti nei penetrali della reggia (πελανῶι μυχόθεν βασιλείωι, v. **96**) consente di ipotizzare che forse la figura di Clitemnestra, intenta ai suoi offici regali, potesse essere in qualche modo già visibile sullo sfondo della scena, prima della comparsa scenica vera e propria. Questa avviene senz'altro dopo la fine del corale e il nuovo appello del coro che provoca con successo la regina a uscire dalla reggia (vv. 258 sgg.).

L'accoglienza che il coro riserva alla regina, e più in generale tutta la situazione scenica (incluso il sacrificio regale extrascenico o, forse, visibile sullo sfondo) rimanda puntualmente alla sezione dei *Persiani* compresa tra il primo episodio e il secondo stasimo (il dialogo tra il coro di Fedeli e la Regina).

La sezione lirico-strofica che costituisce il cuore del corale è articolata secondo una struttura del tutto particolare: a un primo modulo composto da strofe-antistrofe-epodo, formalmente

e tematicamente isolato, segue una serie compatta e omogenea di coppie strofiche. Dopo il brano anapestico, la sezione lirico-strofica della parodo si lascia dunque suddividere in un proemio (vv. **104-59**) e quindi, a seguire, cinque coppie strofiche (vv. **160-257**).

Il proemio è modulato su un monotono ritmo dattilico ed è scandito, alla fine di ogni periodo strofico, da un verso-refrain (v. **121=139=159**).

Le cinque coppie strofiche sono strutturalmente uniformi e presentano una scrittura ritmica molto regolare, modulata sulla misura-base del giambo.

Nel suo complesso la parodo contiene: l'esposizione sommaria dell'antefatto della spedizione, la presentazione del coro come gruppo di anziani cittadini di Argo, gli appelli a Clitemnestra perché dia risposte alle domande del coro (nella parte anapestica, vv. **40-103**). E quindi: i presagi che accompagnarono la partenza della spedizione e la profezia dell'indovino Calcante (nel proemio, vv. **104-59**). Infine: un inno a Zeus (vv. **160-83**); il ricordo della sofferta decisione di Agamennone e la narrazione del sacrificio della figlia di Agamennone e Clitemnestra, Ifigenia (vv. **184-257**).

UN CORO DI VECCHI ARGIVI

Il coro si presenta descrivendo la sua condizione e il suo stato: vecchi Argivi, essi sono rimasti in città perché ormai il loro corpo è inabile alla guerra (vv. **72-8**: analoga condizione ha trattenuto a Susa i vecchi Fedeli, così come essi stessi affermano nella parodo dei *Persiani*, 4-6).

La sottolineatura della debolezza della vecchiaia si esprime con il ricorso a un repertorio ricco di immagini poetiche, esibite con virtuosismo retorico: scarso è il flusso di linfa vitale (vv. **76-8**), la forza dei vecchi è pari a quella di un bambino, e forse un implicito riferimento al notissimo indovinello sulle età dell'uomo è leggibile nel ripetuto accostamento dello stato infantile all'uso del bastone che rende il vecchio «tripode» (vv. **75, 81**). A differenza dell'ardore bellico che anima i re guerrieri (vv. **48-9**), nel corpo inetto dei vecchi Ares non è più di casa (οὐκ ἔνι χώραι, v. **79**). Ancora una notazione fisiologica sul difetto di umori vitali che caratterizza l'età senile è nella metafora della «foglia secca, inaridita» (v. **79**). Ma il vecchio ha anche, con figura efficace, l'inconsistenza di un fantasma notturno che vagola incerto alla luce del giorno (v. **83**).

L'insistito accento sulla condizione della vecchiaia – inadeguata alla guerra, alla vita, alla luce del giorno – non è però ascrivibile al mero compiacimento della riformulazione di *topoi* letterari assai noti: il poeta dà ragione della scelta drammaturgica e delle circostanze sceniche giustificando la permanenza del coro in Argo (e quindi ora la sua presenza sulla scena del dramma), e nel contempo sottolinea l'aspetto, le posture e l'andamento di un gruppo di vecchi che entrano in scena a passo malcerto.

L'unico vigore che resta ai vecchi Argivi, l'unica ispirazione che ancora a loro viene da dio, è la persuasività delle loro affermazioni, una capacità di convinzione dovuta all'età (πειθώ... ξύμφυτος αἰών, v. **106**): una forza che dà loro l'autorevolezza di cantare la ineluttabilità dell'impresa contro Troia (vv. **104-5**). Sapienza della vecchiaia è anche la devozione a Zeus che il coro esprime nell'inno alla potenza del dio (vv. **160-83**) e in generale la prudenza e l'assennatezza gnomica con cui intesse e conclude i suoi ragionamenti, fino ad attenuarne la profondità filosofica (vv. **174-5, 250-3**).

Il coro per altro racconta quello che sa: ovvero le scene a cui, verosimilmente, può avere assistito prima della partenza della spedizione per Troia: i presagi, l'arenamento a riva della flotta, la profezia di Calcante, il sacrificio.

Il carattere dei vecchi Argivi è complesso: essi esprimono qui senza dubbi il loro totale consenso ad Agamennone e Menelao, riguardo alla spedizione punitiva contro Priamo per il torto subìto da parte di Paride-Alessandro; una spedizione che, come dicono esplicitamente, è su mandato dello stesso Zeus (vv. **60-3, 104-10**; diversamente, al momento del ritorno di Agamennone, vv. 799-804, il coro affermerà che era in dissenso con l'iniziativa della guerra contro Troia). Il coro restituisce altresì, con comprensione e complicità, l'incertezza di Agamennone fino alla sofferta decisione del sacrificio riportando direttamente le sue parole (vv. **205-17**), e riconosce anche nella stretta del destino (ἀνάγκας, v. **218**) la causa prima e inevitabile di quella decisione. Ma ciononostante l'atto di Agamennone è, a giudizio del coro, oggettivamente «empio impuro sacrilego» (δυσσεβῆ... ἄναγνον ἀνίερον, vv. **219-20**). E infine, nel racconto della scena del rito sacrificale, i vecchi Argivi danno voce anche alla pietà e alla dolorosa simpatia per la fanciulla sacrificata (vv. **238 sgg.**).

Il coro, insomma, esprime i suoi sentimenti e i suoi giudizi

liberamente, senza mediare in nessun senso le sue percezioni, e si propone così fin da ora come l'organo che assorbe, raccoglie e restituisce le complesse suggestioni estetiche e teoretiche del dramma.

I DUE RE, IL GIOGO REGALE

I due signori di Argo e Micene, i fratelli Agamennone e Menelao, vengono presentati uniti in un nesso indissolubile: non si tratta di due re per due regni distinti, ma di un «doppio trono, doppio scettro» che deriva loro direttamente da Zeus (v. **42**, laddove l'allitterazione διθρόνου Διόθεν... δισκήπτρου sancisce una sorta di garanzia pseudoetimologica del crisma divino sul duplice potere). Si rappresenta dunque un modello esemplare e forse unico di perfetta solidarietà tra fratelli nella gestione del potere: il δίθρονον κράτος dei figli di Atreo (v. **109**) rappresenta un caso opposto rispetto alle figure dei figli di Edipo – Eteocle e Polinice – fratelli-nemici in Tebe.

La coppia richiama immediatamente la figura del giogo (v. **44**), un'immagine particolarmente cara a Eschilo che ritorna per una sorta di riflesso obbligato ogniqualvolta ci sia un accenno a un rapporto indissolubile: i due re sono appaiati al potere, ma anche costretti l'uno all'altro, obbligati a condividere fortune e sfortune. Anche in questo caso però il giogo è un simbolo carico di pericolosa ambiguità: nello stesso corale il termine λέπαδνον che indica il finimento, la cinghia che stringe al giogo, ritorna come figura della stretta di Ananke in cui Agamennone precipitò per la decisione obbligata di sacrificare la figlia (v. **218**).

Il lessico e le immagini del brano ricordano da vicino note e accenti dei vecchi Fedeli, nei corali dei *Persiani* (in cui anche si ricorda la partenza della spedizione del Re): il giogo degli Atridi trascina anche qui uno «stuolo» di guerrieri (v. **44**: cfr. *Persiani*, 400); gli Atridi sono «condottieri di mille navi» (χιλιοναύτην, v. **45**: cfr. *Persiani*, 341 in cui Serse è condottiero di χιλιὰς [ναῶν]); e l'aquila che rappresenta simbolicamente il re è «uccello furibondo» (θούριος ὄρνις, v. **111**), così come Serse che precipita se stesso e l'esercito nella rovina è θούριος Ξέρξης in *Persiani*, 718, 754.

UCCELLI PROFETICI

Il corale è attraversato dalle figure ominose di molti uccelli: compaiono dapprima gli avvoltoi in riferimento ad Agamennone e Menelao, frenetici per aver trovato il «nido vuoto» (vv. **50-3**): una metafora analoga era in *Sette*, 293-4, ma l'uccello che difende il nido in quel caso era la colomba e non l'avvoltoio.

Sono i versi degli avvoltoi, comunque, che avvertono gli dèi dell'accaduto (vv. **55-6**): gli uccelli infatti coabitano il cielo insieme alle divinità (il concetto è espresso con un riferimento – v. **56** – alla figura del meteco, l'immigrato che gode di diritti politici molto ridotti rispetto ai cittadini ateniesi).

Quando poi la flotta è pronta a partire ma le navi ristagnano in Aulide senza vento, è l'aquila, il re degli uccelli, deputata a portare ai due re il segno più sicuro (vv. **111-5**: l'aquila come figura regale, in riferimento a Serse, compariva nel sogno della Regina in *Persiani*, 205-10). Il coro rievoca una scena profetica di forte suggestione, in cui due aquile, comparse in cielo da destra, rincorrono e infine si avventano su una lepre gravida e la sbranano (vv. **116-20**).

Gli auspici necessitano di una lettura tecnica: a interpretare i segni interviene l'indovino, prima presentato con il nome generico di στρατόμαντις (v. **122**), poi con il nome proprio – già omerico – dell'augure del campo acheo, Calcante (v. **156**): nelle due aquile l'indovino riconosce facilmente i due Atridi (v. **123**); il profeta prevede quindi la conquista di Troia ma, leggendo il risvolto negativo della scena simbolica, paventa l'ira di Artemide (vv. **134-8**). Nell'ambiguo responso, la lepre sbranata dalle aquile è presentata dunque come un sacrificio necessario e insieme pericoloso: l'ira di Artemide per la bestiola uccisa si confonde con la protezione che Ecate esercita su tutti i cuccioli a lei sacri, ma anche con l'ira tenace della madre offesa dal sacrificio della sua creatura (vv. **140-55**).

All'indovino spetta l'ufficio della decifrazione e dell'interpretazione dei segni; ma la sua parola è essenzialmente ambigua, tortuosa come il dio Apollo che lo ispira. Perciò nella profezia si trovano sempre mischiati indistricabilmente «presagi di morte insieme ad auspici di grandi fortune» (v. **157**).

ANGOSCIA

I vecchi Argivi si presentano alle porte della reggia perché, non avendo notizie dell'esercito, sono tormentati dall'ansia (μερίμνης, v. **98**) che alimenta cattivi pensieri (κακόφρων, v. **100**) e una «preoccupazione implacabile che rode il cuore» (φροντὶδ' ἄπληστον καὶ θυμοβόρον, vv. **102-3**): ancora una nota psicologica che avvicina il coro dell'*Agamennone* al coro dei *Persiani*,

laddove i vecchi Fedeli dichiarano di essere venuti alla reggia di Susa per lo stesso motivo (*Persiani*, 10-1, 115-8).

Solo Zeus, canta il coro, può scacciare dalla mente il «peso vano» dell'ansia (vv. **165-7**): quindi a Zeus il coro si rivolge con devozione.

EPIFANIE DIVINE

Nel corale i vecchi Argivi evocano i nomi degli dèi che si manifestano in diverse epifanie.

Ares è l'urlo stesso che si alzò dal cuore degli Atridi, offesi nella loro casa, e che li predispose alla guerra e alla vendetta (ἐκ θυμοῦ κλάζοντες ἀρη, v. **47**): è lo spirito bellicoso che diserta dal corpo ormai arido e inetto dei vecchi (v. **77**).

Apollo è presenza numinosa che dal cielo – in una strana associazione con Pan o Zeus – registra il verso lamentoso degli uccelli che con gli dèi coabitano l'etere (vv. **55-7**). Apollo è ancora invocato da Calcante, con l'epiteto di Peana-Soccorritore, perché allontani dagli Achei il cattivo influsso e i sacrifici impuri che Ecate pretende (vv. **147-51**).

Contro la prevaricazione del «nido» (metafora della casa di Menelao), viene evocata Erinni come dèmone inesorabile della faida familiare (v. **59**): è un'Erinni «giusta» che agisce per reazione e per il risarcimento dell'offesa. Ma l'evocazione di Erinni risulta sempre pericolosa: e il dèmone «dell'ultima vendetta» (ὑστερόποινον, v. **59**) ricompare nello stesso corale nella forma di Menis, l'ira della madre «che dei figli fa vendetta» (τεκνόποινος, v. **155**).

ARTEMIDE-ECATE

Nel corale Artemide appare nelle contraddittorie manifestazioni della sua potenza: è la dea «pura» che si addolora per la lepre gravida sbranata e odia le «fide bestie alate del padre», figure di Agamennone e Menelao (vv. **134-7**).

Ma Artemide compare anche come Ecate (al v. **140** il nome «Ecate» è stato restituito nel testo da un intervento critico – fondato su *Supplici*, 676: Ἄρτεμιν δ' ἑκάταν – in sostituzione del tràdito καλὰ / ἁ καλὰ, che comunque rimanda a un'epiclesi di Artemide). È anche la dea dei parti, dei cuccioli delle bestie e dei sacrifici cruenti: e questo nome di Artemide pretende che il segno dell'auspicio si compia (v. **144**).

Calcante individua in lei la potenza che trattiene le navi a riva: il verdetto dell'indovino consiste nel pronunciare il nome della dea (vv. **201-2**). Al nome tremendo di Artemide risponde la reazione degli Atridi che battono la terra con gli scettri, in segno di approvazione del sacrificio richiesto, ma che contemporaneamente sfogano in lacrime il dolore (vv. **203-4**: cfr. le lacrime «senza gemiti» dei condottieri durante il sacrificio in *Sette*, 49-50). È la dea, dunque, che contemporaneamente odia le «aquile» per il loro pasto cruento e che però pretende anche per sé una preda di rango.

Eschilo esclude dalla sua trama la variante mitica (che avrà grande fortuna nel teatro, nell'iconografia e nella mitografia successivi) secondo cui al momento del sacrificio Artemide avrebbe sostituito la fanciulla con una cerva: la potenza intrattabile che qui è in campo contro gli Atridi non lascia spazio a nessun lieto fine consolatorio.

ZEUS, CHIUNQUE EGLI SIA

La funzione per cui Zeus era stato provocato a intervenire nelle vicende degli Atridi era la protezione dei diritti degli ospiti: lo ξένιος Ζεύς (vv. **61-2**) fu offeso da Alessandro-Paride e diede il mandato ad Agamennone e Menelao per la vendetta contro Troia (vv. **62 sgg.**).

Al di là di questo ruolo preciso, in Zeus viene riconosciuta una generica nominazione del divino: già nell'immagine degli avvoltoi che riempiono il cielo dei loro versi lamentosi, il dio che raccoglie la querimonia ha, indifferentemente, i nomi di «Apollo, Pan o Zeus» (v. **55**).

In questo senso il coro si rivolge al dio «chiunque egli sia», presupponendo che gradisca il nome di Zeus (vv. **160-1**): il coro esclude che si possa invocare qualche altro nome supremo del divino, dato che Crono, un tempo potente e vittorioso su Urano, è stato sopraffatto proprio da Zeus (vv. **168-75**; il riferimento è alle vicende della successione divina, così come sono raccontate anche da Esiodo, *Teogonia*, 154-210: Crono succede a Urano; e 468-506: Zeus succede a Crono).

Il coro afferma che nella lotta per l'avvicendamento al potere i due primi sovrani divini – gli innominati Urano e Crono – hanno messo a repentaglio la stessa verità della loro esistenza (v. **170**): il dio che riveste il ruolo di re, nel momento in cui viene sconfitto e detronizzato, perde nome, senso, funzione e consistenza ontologica.

Dunque l'unico principio a cui i mortali possono appellarsi e che possono raffigurarsi (προσεικάσαι, v. **163**) è quello del

lottatore «tre volte più forte» (τριακτῆρος, vv. **171-2**, con un termine tratto dal lessico agonistico): e questi, a differenza dei precedenti Urano e Crono il cui nome è già oscurato, viene chiamato con il nome di «Zeus».

Zeus è invocato come unica autorità in grado di scacciare dal cuore il peso vano del pensiero (vv. **165-6**): l'angoscia che scaturisce dalla meditazione e dalla preoccupazione è un tratto tutto umano, che si lascia guarire soltanto da una devozione incondizionata al potere divino (vv. **174-5**).

Il coro è qui l'organo che restituisce il senso profondo di una riflessione comune, non solo estetica o etica, ma sapienziale e teologica.

SAPIENZA E DOLORE

L'insegnamento di Zeus ai mortali consiste nel riconoscere nell'esperienza patetica, etimologicamente "estetica", la via alla sapienza (con brachilogia formulare «imparare dal dolore»: πάθει μάθος, v. **177**). È, questo sapere, una grazia concessa ai mortali, ma è anche un dono che rivela la violenza degli dèi «che governano il timone» del potere cosmico (vv. **182-3**).

Il concetto, proposto come un fondamento teorico e gnoseologico, non costituisce una digressione speculativa e non va estrapolato dal contesto: il coro enuncia il principio del πάθει μάθος, per trovarne immediatamente l'applicazione nel caso concreto di Agamennone e del sacrificio necessario (vv. **184 sgg.**: il ragionamento torna ad Agamennone nell'antistrofe connessa con nesso sindetico alla strofe del πάθει μάθος). Per l'assunto posto da Zeus, Agamennone non può che passare attraverso il dolore e, solo dopo, potrà comprendere: al re non è dato di evitare questo passaggio che coincide con la sua decisione. Così Agamennone non disprezza l'ingiunzione divina espressa per bocca dell'indovino (v. **186**) e sceglie responsabilmente di uccidere Ifigenia per «dare vento alle navi» (vv. **187 sgg.**, vv. **226-7**: il vento ritorna ancora come metafora nel "vento del cuore" che spinge Agamennone alla risoluzione fatale, vv. **219-20**).

La via è obbligata e il coro giustifica pienamente Agamennone, nell'ordine di Zeus. È Dike, infatti, la Giustizia che Zeus impone, che induce a imparare solo mediante l'esperienza del dolore (τοῖς... παθοῦσιν μαθεῖν, v. **250**).

ESITAZIONE E DECISIONE DEL RE

Il coro riporta, in forma di discorso diretto, le parole di Agamennone che esprime a voce alta il suo ragionamento interiore, fino alla decisione del tremendo sacrificio. Il Re non accoglie passivamente l'ingiunzione profetica: l'ordine del sacrificio implica comunque una decisione «grave», sia che Agamennone lo rifiuti, sia che lo accetti e uccida la figlia (βαρεῖα... βαρεῖα, vv. **206-7**). Di fronte all'alternativa Agamennone esita: il Re ha davanti la questione che non esiste soluzione senza danno (τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν, v. **211**) e per un attimo tiene in sospeso la risposta, soppesando le conseguenze di una risoluzione rispetto all'altra (la stessa indecisione, trascinata molto più a lungo, è di un altro re di Argo: anche Pelasgo nelle *Supplici* sentiva il peso di una decisione comunque dannosa – βαρέα, *Supplici*, 342; βαρύς, *Supplici*, 347; non vedeva la possibilità di decidere βλάβης ἄτερ, *Supplici*, 377; e rimaneva incagliato, finché valutando i pro e i contro prendeva la sua decisione). Agamennone si dice perfettamente consapevole del rischio a cui, decidendo, va comunque incontro: il sacrificio della figlia comporta per lui la privazione della «gioia della casa» (δόμων ἄγαλμα, v. **208**) e il sangue della fanciulla contaminerà le sue mani di padre (vv. **209-10**). Ma non obbedire all'ingiunzione divina comporterebbe il tradimento della sua flotta e l'inganno verso gli alleati (vv. **212-3**): un danno, dunque, per il suo ruolo di garante dell'impresa, ma anche per tutta «la gioventù greca» che aveva risposto concorde e sollecita all'appello alla guerra punitiva degli Atridi (vv. **109-11**). Il Re dunque decide di sacrificare, con Ifigenia, il suo affetto (per la figlia diletta, vv. **245-7**) e il suo interesse privato (il contagio certo del sangue). Agamennone finisce per scegliere, rabbioso (ὀργᾶι περιόργως, vv. **215-6**), il male minore, e attribuisce alla Giustizia assoluta (Θέμις, v. **217**) la responsabilità della sua scelta: una volta che è stato messo di fronte all'alternativa e costretto a scegliere, il Re non può che decidere contro il padre.

DIKE E THEMIS

Nel corale si legge in filigrana un tema caro a Eschilo: il contrasto tra la giustizia Dike e la giustizia Themis.

Agamennone e Menelao sono presentati, insieme, come ἀντίδικος di Priamo (v. **40**): il termine – significativamente al singolare – ha una precisa valenza giuridica e indica la parte contendente in giudizio. Paride, violando il patto tacito dell'o-

spitalità, ha trasgredito a una legge sacra: la guerra di Troia è presentata come un atto dovuto per il risarcimento del danno che gli Atridi hanno subìto.

Sul piano dell'avviata riflessione estetico-teorica, il coro dirà che è Dike che «pesa sulla bilancia» l'investimento di dolore e lo commuta in sapienza (v. **250**): ancora Dike è la giustizia che fa i conti e compensa, risarcisce, rimette in equilibrio le parti.

Ed è ancora per questo nome arbitrario e convenzionale della giustizia che il coro onora Clitemnestra, la sposa del Re (vv. **259-60**).

A Themis invece, il nome della giustizia fondata, il coro si rivolge nel chiedere a Clitemnestra spiegazioni: la regina è sollecitata a rivelare non tutto quello che sa, ma quanto le «è possibile ed è giusto dire» (δυατὸν καὶ θέμις, vv. **97-8**). E alla voce di Themis si appella, significativamente, anche Agamennone ascrivendo la sua tremenda decisione al dettato di una giustizia intrattabile (v. **217**).

OBBEDIENZA ED EMPIETÀ

Il coro proclama che la spedizione contro Troia fu commissionata direttamente dallo Zeus degli ospiti (vv. **60 sgg.**) e dettata dal destino (αἴσιον, v. **104**); anche il sacrificio per garantire la partenza delle navi è obbligato dopo che l'indovino pronuncia apofaticamente il nome «Artemide» (v. **202**). Vincolo stretto è il nodo di Ananke che costringe Agamennone all'unica risoluzione «giusta» (vv. **219-20**).

Gli atti di Agamennone sono ispirati dall'obbedienza agli ordini divini: di Zeus, di Artemide, del destino. Ma l'adesione religiosa risulta, paradossalmente, «empia impura sacrilega» (δυσσεβῆ... ἄναγνον ἀνίερον, vv. **219-20**). Agamennone non aveva altra scelta e, secondo il principio di Zeus, Dike compensa il suo pathos con una dose di sapienza che per altro, nel caso specifico, si rivelerà del tutto inutile e inefficace. Ma l'atto dell'uccisione di Ifigenia resta oggettivamente un «sacrificio sacrilego», un «rito empio»: e questa è una contraddizione insanabile di cui il coro denuncia l'evidenza.

LA SCENA DEL SACRIFICIO

Il coro indulge al compiacimento patetico rievocando la scena del sacrificio di Ifigenia (vv. **228-47**).

La fanciulla, vittima perfetta per la dea-fanciulla Artemide, grazie all'artificio verbale, subisce nel corso del racconto una sorta di metamorfosi e diviene bestia sacrificale: Agamennone ordina di sollevarla sull'altare come una capra (v. **232**), le sue vesti diventano una pania per la cattura degli animali selvatici (v. **233**); il volto è riverso a terra, ancora come una bestia (v. **234**); anche il bavaglio che le viene stretto sulla bocca riduce Ifigenia, presa nel morso e impossibilitata a parlare, allo stato dell'animale (vv. **235-8**); e il corpo della fanciulla viene offerto nudo al sacrificio, ancora ridotto in una condizione elementare, privato delle vesti che, ammucchiate a terra, perdono forma e si sciolgono in una macchia materica di tinta gialla (vv. **238-9**). Efficacissimo il muto colloquio che la figlia, impossibilitata a parlare, mediante il dardeggiare di sguardi intrattiene con il padre (vv. **240-1**).

Come si è visto nella tragedia (e in tutta la trilogia) non si trova cenno della variante mitica a lieto fine (che pare già nota a Erodoto, IV, 103), secondo cui Ifigenia sarebbe stata sostituita durante il sacrificio da una cerva e miracolosamente portata da Artemide a Tauris, dove sarebbe diventata sacerdotessa della dea (su questa variante Euripide costruirà la trama dell'*Ifigenia in Tauride*). Forse, comunque, in questa descrizione del sacrificio possiamo cogliere una traccia di quella versione mitica che dal punto di vista della congruenza tematica non poteva trovar spazio in questa tragedia: Ifigenia qui, per magìa retorica, è «come» una bestia portata al sacrificio.

La scena ha fortuna come testo di riferimento per le versioni letterarie e teatrali di questa e di altre storie di fanciulle sacrificate (eco di riflesso si trovano anche nella descrizione del sacrificio "volontario" di Polissena in Euripide, *Ecuba*, 546 sgg.), ma diventa anche un episodio importante nel repertorio iconografico degli artisti: già nel testo eschileo, comunque, si può cogliere un riferimento alle arti visive nel cenno all'evidenza iperrealistica delle immagini dipinte (πρέπουσα τὼς ἐν γραφαῖς, vv. **241-2**), forse l'indizio di una diffusione del mito come soggetto iconografico già prima della metà del V secolo.

Il pathos della scena di sacrificio ha una sorta di prolungamento – nel ricordo di Agamennone e nel flashback del racconto – nell'evocazione di una scena di simposio in cui la bella Ifigenia dà prova della sua devozione e del suo amore per il padre (vv. **243-7**): nell'allusione alla «terza libagione», il τριτόσπονδον solitamente riservato a Zeus Salvatore, c'è una voluta ambiguità tra il ruolo protettivo del padre celeste e lo stesso ruolo, nei fatti tradìto, del padre reale.

CLITEMNESTRA
Dopo la prima apostrofe diretta alla regina assente (vv. **88 sgg.**), nel finale del canto si trova un'apostrofe rivolta a un impersonale «baluardo a noi vicinissimo, rimasto nella terra di Apis il solo presidio» (ἄγχιστον... μονόφρουρον ἔρκος, vv. **256-7**; per Argo come «terra di Apis», dal nome del mitico fondatore): la perifrasi cerimoniosa si riferisce con tutta probabilità all'imminente apparizione scenica di Clitemnestra.

Primo episodio: Corifeo, Clitemnestra (vv. 258-354)

Il corifeo si rivolge a Clitemnestra per chiedere informazioni e rassicurazioni: la regina compare in scena. Il dialogo tra attore e coro prende la forma del botta e risposta (vv. **268-80**); quindi Clitemnestra rievoca il percorso dei segnali di fuoco da Troia fino ad Argo (vv. **281-316**). La lunga *rhesis* viene interrotta da un intervento del Corifeo che sollecita Clitemnestra a continuare a parlare (vv. **317-9**). In una seconda *rhesis* la regina completa il racconto con l'evocazione delle scene dell'occupazione achea di Troia. Un breve intervento del Corifeo chiude l'episodio e prepara il corale seguente, annunciandolo come una preghiera di ringraziamento rivolta agli dèi (vv. **351-4**).

All'inizio della sezione, subito dopo il canto, il Corifeo segnala un movimento del gruppo verso il fondale scenico: il coro si sposta e si dispone diversamente rispetto all'assetto in cui aveva eseguito la danza precedente, in segno di saluto e di omaggio a Clitemnestra (ἥκω σεβίζων, v. **258**). Poco chiari sono invece, a quanto si legge nel testo, i movimenti scenici di Clitemnestra: probabilmente la regina entra in scena in corrispondenza dell'apostrofe del Corifeo, v. **258**, ed esce di scena alla fine dell'episodio, lasciando solo il coro nell'orchestra a cantare lo stasimo (dopo il v. **350**). Il testo però, in questo caso assai reticente sui movimenti dell'attore, lascia spazio anche a ipotesi diverse: che Clitemnestra entri in scena prima, durante la parodo (in corrispondenza dei vv. 84-7), o che quanto meno sia visibile mentre officia i sacrifici; e che poi resti in scena, muta, durante lo stasimo.

Significativo, dal punto di vista della composizione drammaturgica, l'intervento del coro ai vv. **317-9**: il Corifeo di fatto interrompe Clitemnestra che ha indugiato nel racconto della staffetta del fuoco per invitarla a continuare, a non interrompersi (e avvia così la seconda, lunga, *rhesis* dell'attore). Il coro con le sue istanze, le sue curiosità, le sue ansie, svolge un ruolo centrale nel giustificare gli interventi in scena dell'attore.

L'episodio è costruito intorno al dittico dei discorsi di Clitemnestra: il quadro vivido dei segnali luminosi, la raffigurazione – tutta mentale e astratta – degli scenari della presa di Troia; su tutto campeggia la figura potente di Clitemnestra, la Regina-Re.

L'ANNUNCIO DELLA CONQUISTA DI TROIA
La prima notizia della vittoria achea viene data da Clitemnestra nella forma scarna di un bollettino di guerra (v. **267**): l'annuncio viene introdotto da un proverbio il cui senso è sovrapponibile al nostro «il buon giorno si vede dal mattino» (v. **265**).

I vecchi Argivi reagiscono con gioia (un sintomo di fedeltà, nota Clitemnestra: vv. **270-1**) e giudicano questo messaggio come una ricompensa delle loro pene (v. **354**). Si sincerano però di verificare che non si tratti di «fantasmi dei sogni» (v. **274**) e in questa svalutazione della credibilità degli incubi regali si coglie un rimando metateatrale ad altri sogni profetici – della Regina dei *Persiani*, di Io nel *Prometeo*, di Clitemnestra stessa nel corso di questa trilogia.

Il Corifeo si cura altresì di appurare che Clitemnestra non abbia desunto le sue informazioni da una voce fugace (letteralmente «voce senz'ali» – ἄπτερος φάτις, v. **276** – da leggere, anche secondo il suggerimento degli scoli, in opposizione alla locuzione omerica ἔπεα πτεροέντα, parole «alate» e in quanto tali veloci, ma anche persistenti). Clitemnestra dà al coro le «prove» che chiede (vv. **272**, **281 sgg.**), finché gli Argivi non si dicono rassicurati e soddisfatti (v. **352**).

I SEGNALI DI FUOCO
Clitemnestra risponde alla richiesta del coro di certificare la fondatezza della notizia descrivendo un sistema di segnali luminosi a staffetta che di altura in altura hanno fatto pervenire il messaggio dall'Asia alla Grecia, da Troia ad Argo: l'indugio sui dettagli tecnici e secondari – fino alla solerzia delle sentinelle nella trasmissione del segnale e alla natura del combustibile con cui allestiscono i falò (vv. **290 sgg.**) – è un buon indizio dell'originalità del sistema di comunicazione che qui viene descritto.

Si spiega così a questo punto l'origine e il tragitto del segna-

le che la Guardia di sentinella stava aspettando e la cui apparizione (salutata con giubilo nel prologo, al v. 22) aveva dato l'avvio all'azione del dramma.

In un pezzo di bravura retorica viene portato in scena il vivido racconto dell'approssimarsi del messaggio del fuoco: la sequenza di toponimi disegna una mappa immaginaria e si rende evidente per punti la linea della traiettoria luminosa. Si tratta di nomi di luoghi – monti, fiumi, passi, paludi, pianure – ben noti agli spettatori ateniesi che avevano esperienza di navigazione nell'Egeo orientale e dei punti di riferimento indispensabili per l'orientamento e la direzione delle rotte.

L'efficace e virtuosistica evocazione propone un'articolata ricapitolazione geografica, con una precisa successione di tappe dal troiano monte Ida fino alla sponda greca; la puntualità della nominazione logistica conferisce una realistica verosimiglianza all'itinerario del messaggio luminoso.

Clitemnestra è, dunque, certamente esultante per la notizia della conquista di Troia (e, conseguentemente, dell'imminente ritorno di Agamennone); ma si mostra anche orgogliosa dell'ottimo funzionamento di un sistema di comunicazione nuovo, che per la sua originalità provoca curiosità e «stupore» nei vecchi Argivi (v. **318**). Nella definizione, letteralmente impropria, della serie di sentinelle come «portatori di fiaccola» (λαμπαδηφόρων, v. **312**: per la precisione si tratterebbe invece di «trasmettitori») c'è probabilmente l'intenzione di evocare un'immagine di corsa a staffetta certamente nota al pubblico: l'avvicendamento delle fiaccole nella rituale «lampadodromia», che veniva celebrata annualmente ad Atene in onore di Pan (o di Prometeo, cfr. Erodoto, VI, 105). Nella staffetta – sottolinea la Signora – l'esito non è, agonisticamente, la vittoria individuale, ma il successo è corale, di squadra (v. **314**).

Clitemnestra si propone dunque come la regista di un meccanismo ingegnoso che afferma di avere lei stessa disposto e approntato (v. **312**). Solo nella chiusa della *rhesis* si trova un riferimento allo sposo che da Troia ha mandato l'annuncio, attivando la catena dei messaggi (v. **316**): e quindi l'allusione implicita a un accordo prestabilito tra i coniugi, prima della partenza di Agamennone, sulle modalità della comunicazione.

VINTI E VINCITORI

Se nella prima *rhesis* Clitemnestra, su sollecitazione del coro, dà delucidazioni fondate su sue conoscenze precise, nella seconda *rhesis* propone invece uno scenario tutto immaginario della città conquistata.

Risuonano insieme, in contrappunto, le voci dei Troiani e degli Achei (vv. **321-5**); e sono voci discordi per un evento che è doppio: sciagura e dolore per gli uni, vittoria e gioia per gli altri (συμφορᾶς διπλῆς, v. **325**). I Troiani vengono rappresentati nelle scene convenzionali del dolore dei vinti (vv. **326-9**); ma, con grande finezza, anche le immagini degli Achei vincitori sono tutt'altro che trionfali: schiere sbandate che vagano a caso alla ricerca di cibo, soldati distrutti da anni di assedio ai quali non pare vero di potersi finalmente rifugiare nelle case dei vinti per dormire senza più turni di guardia, al coperto di un tetto (vv. **330-7**).

Le pene della guerra uniscono assedianti e assediati, vincitori e vinti, in una stessa condizione di dolore e di precarietà: in questo brano non è più Clitemnestra che parla, ma, attraverso la maschera del personaggio, Eschilo di fronte a un pubblico di combattenti restituisce la voce mai trionfalistica di un combattente.

L'AUGURIO DI CLITEMNESTRA

Nell'esclamazione che chiude la seconda *rhesis* di Clitemnestra si coglie un tono di ambiguità: per altro il registro della doppiezza è la modalità retorica propria che definisce il carattere di Clitemnestra, da questo punto in avanti e fino alla realizzazione del suo progetto omicida.

Dopo aver evocato le scene della presa di Troia, Clitemnestra ricorda il necessario rispetto che i vincitori devono agli dèi e ai luoghi sacri della città conquistata: l'«eros» cattivo della distruzione e della profanazione da cui i vincitori devono guardarsi (vv. **341 sgg.**). Quindi l'allusione al «dolore dei morti» sempre pronto a risvegliarsi (v. **346**) getta una luce sinistra sul ritorno dei guerrieri.

La Signora si augura che il bene trionfi, e che su questo «buon compimento» non vi sia alcun dubbio (vv. **348-9**): ma l'allusione al profitto che per se stessa presceglie fra tutti (τὴν ὄνησιν, v. **350**) insinua un sospetto su cosa veramente lei intenda auspicando che l'esito «positivo» sia certo e sotto gli occhi di tutti.

CLITEMNESTRA, IL RE

In Clitemnestra il coro riconosce subito una figura potente: ed è il suo potere che gli Argivi onorano (σὸν Κλυταιμνήστρα

κράτος, v. **258**: in tmesi, con il nome della Signora posto in posizione centrale).

Si rivolgono, dunque, a Clitemnestra come alla donna del principe, che svolge funzione sostitutiva di reggenza del trono che il maschio ha lasciato deserto (vv. **259-60**). Ma da subito risulta evidente che Clitemnestra eccede rispetto a un ruolo supplente del Re lontano: alle richieste del coro risponde esaurientemente e con una dovizia persino eccessiva di particolari; senza alcuna incertezza, senza alcun tentennamento, Clitemnestra informa e rassicura.

Già la Guardia aveva menzionato «il cuore maschio» della Signora (nel prologo, v. **11**), e il coro aveva ricordato che in Argo era rimasto «un unico baluardo» (alla fine della parodo, v. **257**). In risposta a una battuta con cui Clitemnestra aveva lanciato al coro una provocatoria minimizzazione retorica delle sue parole «di donna» (v. **258**), alla «donna» il coro ribatte che i suoi sono ragionamenti virili, così come virile è la sua prudenza (γύναι, κατ' ἄνδρα... λέγεις, v. **351**).

Primo stasimo (vv. 355-487)

Il corale è composto da un'introduzione anapestica (vv. **355-66**) che contiene una prima invocazione a Zeus, alla Notte e al colpo infallibile della vendetta del dio che protegge i diritti degli ospiti.

Seguono tre coppie strofiche e un epodo (vv. **367-474**, **475-83**) su base giambica, di scrittura ritmica molto omogenea; ogni singolo modulo strofico è siglato dalla ripetizione di quattro versi che presentano identica struttura metrica (381-4=399-402=416-9=433-6=452-5=471-4): una sorta di refrain, non testuale ma ritmico-melodico, che con una formula compositiva originale lega il canto e le movenze orchestiche del brano.

Quest'ultimo si apre e si chiude con considerazioni gnomiche generali in cui il coro degli Argivi riflette sulla punizione divina, la Giustizia, la Maledizione e l'Erinni, che si abbattono contro gli eccessi (vv. **367-98**, **461-74**). Al centro del corale sta la rievocazione della colpa di Paride, della fuga furtiva di Elena, della desolazione di Menelao, dei fantasmi della donna lontana che popolano le stanze della reggia e le notti del re (vv. **399-426**). Quindi dalla reggia la prospettiva si allarga alla città funestata dai funerali dei guerrieri caduti a Troia: Ares con i suoi traffici mortiferi campeggia potente tra i mormorii di scontento del popolo di Argo e il serpeggiare di accuse e di rancori contro gli Atridi (vv. **427-60**).

LA RETE

Fa la sua comparsa la figura della rete, destinata ad avere un ruolo molto importante nel dramma, sia nel repertorio metaforico sia nell'azione reale. La Notte amica ha gettato su Troia una rete a maglie strette (στεγανὸν δίκτυον, v. **357**) e la cittadella è rimasta intrappolata.

I vecchi Argivi fanno congetture su ciò che, verosimilmente, non possono conoscere: ma poiché la presa di Troia è accaduta di notte (così aveva precisato Clitemnestra al v. **279**) immaginano che la conquista della città sia avvenuta grazie a una trappola, l'inganno di cui la rete è simbolo.

ZEUS DEGLI OSPITI

La responsabilità della spedizione contro Troia viene nuovamente attribuita (come già aveva fatto il coro alla sua entrata in scena, ai vv. 60-2) allo Zeus «degli ospiti» (Δία... ξένιον, v. **361**). È Zeus che, offeso da Paride, per lungo tempo ha tenuto l'arco teso mirando bene per non fallire il colpo che alla fine è andato a segno (vv. **364-6**: propriamente l'arco non è l'arma di Zeus, e in questo senso l'immagine dell'arciere e dell'arco teso sarà da leggere come una efficace metafora). I fratelli Atridi sono «giustizieri» (προδίκοις, v. **451**): vendicatori del loro onore tradito, fanno anche giustizia in nome di Zeus.

COLPA E PUNIZIONE

Prendendo spunto dalla colpa di Paride e dalla vendetta di Zeus, inverata nella conquista della sua città, i vecchi Argivi riflettono sulla colpa e sulla punizione (vv. **367-98**): ciò che viene immancabilmente punito è l'eccesso.

Il coro riconosce manifestazioni di *hybris* in diverse figure: l'empio che calpesta le norme sacre (vv. **371-2**); il temerario che osa al di là del giusto (v. **376**); il superbo che si gonfia di orgoglio (v. **377**); il ricco che crede di essere garantito al punto di poter prendere a calci la Giustizia (vv. **382-4**). È comunque sempre un errore, una cecità, che trascina il mortale alla trasgressione: il coro nomina Peithò, solitamente intesa come la potenza utile e giusta della persuasione conciliativa, come forza demonica negativa; è Seduzione-Errore, figlia di Ate «che

decide preventivamente» (προβούλο‹υ», v. **386**) e trascina l'uomo al di là dei limiti del giusto (vv. **385-7**).

Sia che nella colpa ci sia malafede (la metafora della piaga che riemerge alla luce, vv. **388-9**; o del metallo di bassa lega, ricoperto, ma che nell'uso si scrosta e rivela la sua natura, vv. **390-3**), sia che ci sia leggerezza e incoscienza (come il bimbo che giocando fa seri danni, vv. **393-5**), comunque l'ingiusto va eliminato e il corpo sociale va «purificato» (καθαιρεῖ, v. **398**, con ricorso al termine medico che indica la purgazione degli umori in eccesso dal corpo).

La riflessione all'inizio è esplicitamente rivolta contro Paride che ha violato tutti i limiti e ora sconta i suoi eccessi. Ma via via che prevale il registro gnomico e le considerazioni si generalizzano, il discorso sull'eccesso e la punizione rischia di rivolgersi contro lo stesso Agamennone: per altro più al re che a Paride sono riferibili i rischi dell'orgoglio smisurato (vv. **376-8**) e l'immagine del peso eccessivo della fortuna (vv. **468-9**).

La punizione di Paride è a questo punto un paradigma compiuto e vale come caso esemplare: ma tutto il ragionamento, alla fine, suona come un monito ambiguamente pericoloso rivolto al caso di Agamennone (su cui gravano anche le colpe degli Atridi: alla responsabilità genealogica sembra far riferimento il difficile e malcerto ἐγγόνους, v. **374**): chi ha commesso un torto finirà prima o poi per pagare.

L'ALTARE DI DIKE

La trasgressione disprezza Dike (v. **376**): è istintivamente empia perché si accanisce contro la stessa sacralità della Giustizia che pone limiti (vv. **382-4**). Il coro vede nell'eccesso, in tutte le sue diverse manifestazioni, un'avida insaziabilità (πρὸς κόρον, v. **382**), una patologica scontentezza del proprio stato, che provoca Dike a un intervento di riequilibrio violento.

Dike trionfa e fa luce; nell'immagine della piaga che riemerge e del metallo di bassa lega che si scrosta, rivela la falsificazione e si fa giudicare per la sua vera natura (δικαιωθείς, v. **393**).

Ancora minacciosa – e più contro Agamennone che contro il già punito Paride – è la considerazione che comunque la giustizia si fa strada e violentemente interviene a reimpostare sempre uno stato di equilibrio, per cui alla fine immancabilmente «epura l'ingiusto » (φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ, v. **398**). Infine esplicitamente verso gli Atridi «giustizieri» (προδίκοις, v. **451**) è rivolto il presagio dei conti da saldare per chi ha avuto fortuna ingiustamente (τυχηρὸν ὄντ' ἄνευ δίκας, v. **464**).

PARIDE OSPITE INFIDO

Paride ha trasgredito alle leggi dell'ospitalità: il «furto della donna» (v. **402**) non è, di per sé, il capo di imputazione principale, ma è il modo con cui l'ospite traditore ha disonorato la mensa dell'ospite (ἤισχυνε ξενίαν τράπεζαν, vv. **401-2**).

Già nel codice omerico, le norme dell'ospitalità sono i capitoli fondamentali di un diritto transnazionale non scritto, e costituiscono il caposaldo di un'etica condivisa da tutti i popoli, anche dai «barbari» troiani; e Zeus *xenios* è insieme il garante del codice etico dell'ospitalità e l'ipostasi divina della figura dell'ospite.

In questo senso l'offesa di Paride alla casa degli Atridi non è soltanto una colpa, ma un crimine che giustifica l'intervento militare diretto a vendicare il torto subìto da Menelao, e anche a riaffermare l'intangibilità della legge internazionale dell'ospitalità.

LA SPOSA FUGGITA

Il nome di Elena, che sarà al centro di un gioco retorico nello stasimo seguente, in questo corale rimane impronunciato.

La figura dell'innominata sposa pervade però il corale; pochi tratti bastano a schizzare il profilo di un'immagine femminile leggiadra e affascinante: la grazia di Elena viene evocata nei passi furtivi e leggeri con cui la donna varca la soglia della sua casa per seguire l'amante (v. **407**), nelle impronte d'amore lasciate sul letto nuziale (v. **411**; le «morbide coltri» del talamo abbandonato sono ricordate anche ai vv. 690-1), nella bellezza delle statue diventata insopportabile per Menelao (vv. **416-7**).

Irresponsabilmente audace (ἄτλητα τλᾶσα, v. **408**), Elena è una figura funesta, che porta una dote esiziale anche a Troia (v. **406**, in cui l'immagine della sposa che arriva nella nuova casa portando una dote si deforma nella sposa mortifera). La colpa di Elena coincide con la responsabilità oggettiva delle numerose vittime della guerra iniziata per lei: perciò contro di lei si rivolge il rancore degli Argivi, che qui rappresentano i parenti dei caduti a Troia (vv. **448-51**).

A differenza di Paride, a cui viene imputato un crimine che incorre in sanzioni codificate, Elena è accusata di una – pur gravissima – colpa: nel mito, dunque, lei si salverà perché

l'«audacia» che le viene imputata si configura come un'offesa personale (verso il marito) e come una responsabilità oggettiva e universale (verso i morti Troiani e Achei), ma non si tratta di un crimine perseguibile, di cui sia possibile e lecito fare giustizia. E infatti la colpa di Elena, sebbene universalmente riconosciuta, non incide nel lieto fine del ritorno a casa della sposa di Menelao, comune a tutte le varianti del mito: ingiudicabile, e quindi impunita, Elena si sottrae al giudizio di Dike.

IL DOLORE DI MENELAO

I vecchi Argivi (che non hanno accesso diretto alla corte del Re) attribuiscono alle voci di personaggi definiti genericamente «profeti della reggia» la descrizione delle reazioni di Menelao all'abbandono (vv. **408-26**: il resoconto è riprodotto in forma di discorso diretto).

Deluso, incredulo, desolato: nella figura di Menelao viene proposta la fine descrizione di un dolore profondo, che non si estrinseca nella recriminazione o nella rabbia esibita, ma si mostra come sofferenza autentica, tutta interiore (vv. **412-3**).

Menelao, che accusa in silenzio il colpo inatteso, dà vita a una figura nobile e ingenua di sposo innamorato, più che di re offeso: se l'azione punitiva contro l'ospite traditore verrà affidata al potente fratello Agamennone, Menelao pare non avere tempo e cuore di imprecare contro Paride, intento com'è a soffrire per la partenza della sposa. Verso Elena Menelao non prova rancore ma solo amore e nostalgia (πόθωι, v. **414**): sintomi dell'innamoramento sono l'ossessione della bellezza dell'amata che rende dolorosa la grazia delle statue, e gli occhi che non sanno neppure più piangere perché la sua «afrodite» è fuggita (vv. **416-9**). Malìa d'amore sono anche gli incantevoli fantasmi di Elena che dominano la reggia e i sogni di Menelao (vv. **415**, **420-6**). Elena, figura della leggerezza e dell'irresponsabilità, si presta facilmente a diventare un fantasma del desiderio, una seducente parvenza, vana e incatturabile (χάριν ματαίαν· μάταν..., vv. **421-2**).

Sarà stata forse la potenza poetica di questi fantasmi, proiettati dalla fantasia erotica di Menelao, a suggerire a Euripide di dare spazio – nell'*Elena* – a una sofistica variante del mito, già presente in Stesicoro, secondo cui al posto dell'innocente Elena (esule in Egitto per miracoloso intervento divino) con Paride sarebbe andato a Troia un suo *eidolon*.

ARES CAMBIAVALUTE

Molti guerrieri partiti per Troia sono tornati a casa in forma di urne, piene di ceneri (vv. **434-6**).

Il mercato in cui avviene lo scambio svantaggioso è reso efficacemente grazie all'evocazione della figura di Ares in veste di mediatore della macabra transazione: per una volta l'irrazionale dio della guerra è presentato come un dèmone che fa i conti, ma si tratta di conti truccati, da trafficante di vite che, fraudolentemente, converte il peso dei guerrieri nell'inconsistenza della cenere (vv. **438-44**).

IL POPOLO CONTRO GLI ATRIDI

Lugubri note si diffondono per le case di Argo: è il lutto per le urne di ceneri tornate a casa, ma anche – più grave – il rimpianto per i corpi sepolti intatti (ovvero senza l'onore della pira funebre) sotto le mura di Troia (vv. **441-55**).

Con grave potenzialità sovversiva per l'ordine della città e per la stabilità del potere, il dolore dei parenti dei caduti presto si converte in mormorii e in rancori contro gli Atridi che hanno promosso la guerra punitiva (vv. **450-1**).

Il governante deve tenere nel debito conto il consenso e soprattutto il dissenso del demos che si sfoga nell'invettiva contro i potenti (δημοκρά‹ν›του... ἀρᾶς, v. **458**): ciò vale nella Argo del mito e tanto più nella nuova dimensione politica dell'Atene periclea che Eschilo tragicamente rappresenta.

ANGOSCIA

I mormorii del popolo di Argo contro i re fanno ricordare ai vecchi Argivi l'angoscia che tormenta le notti (vv. **459-60**): la considerazione dei conti con Dike che vanno sempre saldati suscita la visione delle nere Erinni (vv. **462-3**), i dèmoni che si incaricano di risarcire il sangue versato nelle case con altro sangue.

Viene riconosciuto quindi ora esplicitamente che il soggetto dell'angoscia incombente sono i conti in sospeso, per fatti di sangue commessi nella casa degli Atridi.

PRUDENZA DEL CORO

La riflessione sugli eccessi dei potenti, e sulle conseguenti punizioni, porta il coro a ripiegare su progetti etici e auspici politici improntati alla prudenza.

Come reazione all'ambizione trasgressiva e alla colpevole insaziabilità prevale il buon senso comune che consiglia, median-

te la consueta formularità proverbiale, di accontentarsi della propria sorte (vv. **379-80**), ma anche di rifuggire l'eccesso di rinomanza, vista come un peso che attira gli strali di Zeus (vv. **468-70**).

L'ideale etico è quello di una giusta mediocrità che mette l'individuo al riparo dall'invidia (v. **471**). Sul piano politico il precetto si traduce nell'auspicio di una posizione di neutralità mediocre, che preclude al cittadino le glorie delle grandi imprese, ma gli risparmia anche il pericolo della schiavitù (vv. **472-4**).

DIFFIDENZA DEL CORO

Con uno scarto inatteso, in chiusura del corale, i vecchi Argivi danno voce a un nuovo dubbio, dichiarandosi totalmente diffidenti nei confronti della notizia riferita loro da Clitemnestra (vv. **477 sgg.**). L'atteggiamento sospettoso viene alimentato da un pregiudizio misogino a cui il coro dà sfogo qui con volgare veemenza (vv. **479-87**), in netto contrasto con il rispetto e la fiducia manifestati nei confronti della Signora nella scena precedente (vv. **351-4**).

La variazione di tono risulta tanto più brusca e stridente, considerato che gli Argivi avevano iniziato il canto dando la conquista di Troia per fatto certo, esecuzione inevitabile di un mandato divino (vv. **355-65**).

L'inserzione a questo punto del dramma di un moto di incertezza del coro risponde in realtà a una ragione squisitamente drammaturgica: la necessità di verifiche ulteriori della notizia della presa di Troia, e quindi l'attesa di una conferma, giustifica e motiva l'episodio dell'Araldo, che entrerà in scena subito dopo il corale portando testimonianza diretta dell'accaduto.

Secondo episodio: Corifeo, Araldo, Clitemnestra (vv. 489-680)

Alla fine del canto, si stacca dal coro la voce del Corifeo che introduce l'arrivo dell'Araldo (vv. **489-502**). Si conferma che l'obiettivo primario del drammaturgo è quello di giustificare ulteriormente l'atto che vede in scena il messo, innescando una certa suspense nell'attesa delle notizie, che, dopo le perplessità

espresse dal coro nel brano conclusivo del corale, potrebbero anche essere negative.

L'episodio quindi, dopo l'introduzione del messo da parte del coro, si articola nella presentazione dell'Araldo con il saluto alla terra patria e alla reggia (vv. **503-37**); dialogo sticomitico Corifeo-Araldo (vv. **538-50**); seconda *rhesis* del messo (vv. **551-82**); intervento del Corifeo che invita l'Araldo a riferire il tutto alla Regina (vv. **583-6**); *rhesis* di Clitemnestra, in cui la Signora esprime la sua gioia e si appronta a ricevere lo sposo (vv. **587-614**); un nuovo scambio di domande e risposte tra il Corifeo e l'Araldo sulla sorte di Menelao (vv. **615-35**); una terza *rhesis* conclusiva dell'Araldo (vv. **636-80**).

Il testo non fornisce elementi chiari per ricostruire con precisione i movimenti scenici di Clitemnestra; nei manoscritti i vv. **489-500** sono assegnati alla Regina, che sarebbe rimasta in scena durante lo stasimo precedente e risponderebbe ora ai dubbi del coro introducendo l'arrivo del messo: l'ipotesi viene però generalmente scartata dalla critica che assegna tutto il brano al Corifeo (così anche nel testo critico di riferimento). Per altro l'Araldo entrando in scena non si rivolge alla Signora, ma dialoga con il coro e Clitemnestra stessa interviene soltanto dopo essere stata chiamata in causa dal Corifeo (vv. **587-614**) affermando esplicitamente di non avere motivo di parlare con l'Araldo. Stando al testo, dunque, si può ricostruire una scena in cui Clitemnestra appare a metà dell'episodio sulla soglia della reggia (v. **587**), dice quello che deve dire con un discorso serrato e autorevole, senza intrattenere nessun dialogo, e quindi (dopo il v. **614**) si ritira nuovamente nella reggia, per preparare – come lei stessa dichiara – l'accoglienza per Agamennone.

Secondo questa ricostruzione, dopo l'entrata dell'Araldo (vv. **489-502**: Corifeo o Clitemnestra) l'episodio è suddivisibile in tre atti: nel primo (vv. **503-86**) intervengono Araldo e Corifeo; il secondo coincide interamente con il discorso della Regina (vv. **587-614**); nel terzo si riavvia il dialogo tra Corifeo e Araldo (vv. **615-80**).

Il brano presenta una sinfonia di note psicologiche diverse: le inquietudini via via più fosche dei vecchi Argivi; la felicità del ritorno in patria dell'Araldo e la rievocazione dei lunghi anni di pene e di nostalgia; la gioia del reduce, mista al dolore per i caduti e all'ansia per la sorte incerta di Menelao; e, su tutto, la prepotenza del carattere forte e sicuro di sé di Clitemnestra.

NOTE DI INQUIETUDINE

Alla fine del brano che presenta l'entrata in scena dell'Araldo, il Corifeo conclude minacciando cattivi frutti a chi augura il male alla città (vv. **501-2**): il riferimento è, in prima battuta, a chi dubita delle buone notizie sull'esito dell'impresa troiana, ovvero è una risposta interiore alle perplessità a cui il coro stesso aveva dato sfogo alla fine del corale subito precedente.

Ma l'allusione grave alla messe dei frutti di una mente delirante (φρενῶν καρποῖτο τὴν ἁμαρτίαν, v. **502**) insinua un presagio più generale, che investe tutte le colpe commesse nella casa degli Atridi.

Poi, nel dialogo con l'Araldo, il Corifeo ammanta di silenzio il suo sentimento di angoscia, ma riconosce espressamente, per la prima volta nel dramma, che – cessata l'ansia per la sorte del sovrano – c'è «qualcuno» di cui ha paura (vv. **548-50**). Sollecitati dall'Araldo a dare una ragione alle loro inquietudini, i vecchi Argivi si rifugiano nella reticenza, forse sarebbero pronti a dire di più (e proprio questo sincero desiderio di sfogo del coro depone a favore dell'assenza in scena di Clitemnestra in questo atto del dramma). Il dialogo viene interrotto dallo stesso Araldo che fraintende le preoccupazioni del coro, le derubrica a lamentele senili sulle vicende della vita e le minimizza chiosandole con una sentenza di tono affatto generico (vv. **551-4**), per passare subito ai suoi ricordi di reduce. Con un tratto molto vivido e plausibile di caratterizzazione psicologica, l'Araldo è tutto preso dalla gioia attuale del suo ritorno in patria e dalle dolorose reminiscenze del passato, e non ha spazio per accogliere i sintomi dell'angoscia che cova in Argo.

DIECI ANNI DI GUERRA

Le prime parole dell'Araldo sono un saluto alla terra patria (v. **503**), che poi si estende al sole di Argo, a tutti gli dèi della città, alla reggia, ai troni e alle statue degli dèi rivolte verso il sole (vv. **508-19**).

Ma appena trova uno spunto, l'Araldo dà sfogo alle pene dell'interminabile campagna militare. Già nelle sue prime parole il messo aveva ricordato la lunghezza dei dieci anni trascorsi in guerra (v. **504**) e aveva definito l'ormai inatteso ritorno in patria come l'unica speranza realizzata tra le molte infrante (vv. **505-7**). Della lunga campagna il guerriero porta a casa il ricordo delle notti insonni, prima in navigazione, poi al campo (vv. **555-9**): i disagi ai limiti della sopportazione e i pianti dei soldati, maledicendo la sorte (v. **558**); e ancora, le notti all'ombra delle mura nemiche, i corpi stremati, buttati a terra all'aperto, esposti agli elementi; e le vesti intrise d'acqua, i capelli divenuti irsute criniere di bestie (vv. **559-62**); e ancora, l'inclemenza del cielo, il gelo dell'inverno e l'afa estenuante dell'estate (vv. **563-6**). Per i morti non c'è risarcimento; per i superstiti solo la fine dell'impresa ripaga l'investimento di sofferenza e dolore (vv. **567-72**). Confinate nel finale del brano si trovano le espressioni del vanto per la vittoria, l'immagine dei trofei inchiodati alle case di tutta l'Ellade (vv. **573-80**), la soddisfazione per la gloria dell'impresa che verrà ad Argo e ai suoi capi (vv. **580-2**): ma la considerazione degli effetti positivi della vittoria risulta molto più debole e convenzionale rispetto alla dolorosa memoria del reduce.

APOLLO OSTILE E IL PEANA DELLE ERINNI

Apollo, ricorda l'Araldo, sul campo di Troia era nemico degli Achei e alle sue frecce sono da imputare molte morti (vv. **509-11**: il riferimento è all'ostilità del dio, e anche, più precisamente, alla peste con cui si apre lo scenario del primo canto dell'*Iliade*). Perciò ora, ritornando ad Argo, il messo si appella alla potenza risanatrice del dio (νῦν {δ'} αὖτε σωτὴρ ἴσθι καὶ παιώνιος ἄναξ Ἄπολλον, vv. **512-3**).

Ma Apollo è, sempre, un dio ambiguo e infido: la menzione del «peana», il canto essenzialmente apollineo, compare anche nell'evocazione dell'incombenza feroce di Ares (vv. **640-3**), e in riferimento all'inno sanguinario che il dio della guerra alza alle Erinni (παιῶνα τόνδ' Ἐρινύων, v. **645**); una pericolosa combinazione di salvezza-distruzione connette il canto salvifico con gli dèi della morte.

L'ANNUNCIO

Già segnalata dal messaggio del fuoco, la notizia della conquista di Troia trova ora una conferma certa nella presenza fisica del messaggero, che precede di poco l'arrivo in Argo di Agamennone.

La notizia trova una prima, implicita, conferma nell'assicurazione che il re è in arrivo, da conquistatore, ricoperto di gloria, essendosi avvalso dell'aiuto di Zeus «giustiziere» e avendo posto il suo giogo su Troia (vv. **522-32**). L'Araldo differisce però l'annuncio vero e proprio, che darà, formularmente, soltanto alla fine della sua seconda *rhesis* (vv. **577-9**). Quindi l'annuncio,

che dovrebbe costituire il mandato primario dell'Araldo, è dato in forma prima implicita e poi ritardata; a quanto risulta dal tono del messaggero, pare infatti che egli sia consapevole che viene a certificare una notizia già nota: per questo l'Araldo non si sente obbligato a riferire immediatamente sull'esito positivo o negativo dell'impresa (come ad esempio accade in *Persiani*, 251 sgg., in cui l'annuncio della sconfitta segue da presso il saluto alla terra d'Asia). Comunque, l'inviato del re sigla la verità delle sue parole con la clausola formulare del messaggero, che si trova come battuta conclusiva (v. **680**); dopo di che, insalutato, l'Araldo esce di scena.

NOSTALGIA

Tra gli dèi invocati ad accoglierlo, l'Araldo si appella anche al «suo» dio: Hermes (φίλον κήρυκα κηρύκων σέβας, v. **515**); ma se, venendo meno al suo ruolo convenzionale, l'Araldo non porta in scena vere notizie e conferma soltanto una notizia già annunciata, egli non riferisce neppure il racconto dell'impresa a cui ha assistito, ma generici ricordi di guerra; infine, sollecitato dal coro che chiede notizie almeno su Menelao, anche su questo non ha informazioni certe da dare.

Dal punto di vista dell'economia drammaturgica, il personaggio (e tutto l'episodio che lo vede protagonista) è insomma superfluo. L'unica motivazione logica del suo intervento è la rassicurazione dei dubbi espressi dal coro: perplessità in realtà molto infondate, che verranno presto fugate dalla comparsa di Agamennone.

Il messo svolge però un ruolo di rifinitura importante. Anticipando l'arrivo del Re, l'Araldo supplisce con la sua dote di umanità al tono di freddezza che contraddistinguerà l'episodio seguente in cui sarà di scena Agamennone, occupato a riaffermare il suo ruolo regale. Dunque il personaggio che compare in veste di Araldo non fa propriamente il suo mestiere, ma grazie al suo carattere viene portato in scena anche il pathos dei reduci, altrimenti del tutto assente nella tragedia.

Vibrante è l'emozione che prova il soldato, da molti anni lontano, nel rivedere la patria (v. **503**) e ancora brucia il dolore della privazione e dell'assenza. Si tratta dell'affezione che nei termini della moderna patologia è nota come nostalgia, con riferimento a una sindrome specifica che colpisce, oggi come allora, i militari al fronte. Nel testo eschileo viene descritto un pathos ben riconoscibile, ma che non ha una denominazione unica e si lascia esprimere solo all'interno del variegato lessico delle emozioni. La passione del ritorno che fa piangere, che tormenta e strema il soldato, è una malattia (νόσου, v. **542**), e nel cercare una definizione per questo male il poeta fa ricorso ai nomi del pathos erotico, trovando il punto di incontro tra amore e nostalgia nel rapporto disturbato che il malato intrattiene con il tempo presente, passato e futuro: come la dolorosa passione d'amore (ἔρως, v. **540**), è il desiderio assillante che brama soddisfazione (ἱμέρωι, v. **544**), ed è anche il rimpianto per la mancanza dell'assente (ποθεῖν ποθοῦντα, v. **545**).

IL PIACERE DI CLITEMNESTRA

Chiamata in causa dal Corifeo per condividere la notizia confermata dall'Araldo (vv. **585-6**), Clitemnestra manifesta tutta la sua gioia: in parte si tratta della soddisfazione per la verifica del funzionamento del sistema dei segnali di fuoco, di cui già si era mostrata orgogliosa (vv. **590-3**). Ma la Signora esprime anche una sua sincera esultanza, dicendo che, mentre faceva sacrifici per ringraziare gli dèi, alzò l'urlo di vittoria (ὀλολυγμὸν, v. **595**; ma l'urlo gioioso era già in ἀνωλόλυξα, v. **587**), l'espressione del gaudio che, di rito, è prerogativa delle donne (γυναικείωι νόμωι, v. **594**): il ritorno di Agamennone promette a Clitemnestra una «vittoria» di cui esultare e l'appagamento di un piacere profondo.

IL LOGOS DI CLITEMNESTRA

L'Araldo ha confermato che i segnali di fuoco erano veritieri: trionfa la ragione di Clitemnestra che si prende una rivincita sui dubbi del coro mostrandosi beffarda contro tutti gli increduli (vv. **590-3**).

Clitemnestra non ha dubbi, né ha niente da imparare dall'Araldo (v. **598**); altezzosa e sprezzante passa direttamente dal fuoco al Re: sarà Agamennone in persona a confermare quanto già sa (v. **599**). Clitemnestra padroneggia la regìa della scena perché dà prova di avere una conoscenza più ampia di chiunque altro, una lucidità senza competizione: anche sulla conquista di Troia, l'Araldo, che pure era presente, sfigura di fronte a quanto Clitemnestra mostra di sapere.

Vera regista dell'azione, Clitemnestra controlla il passato, il presente e anche il futuro: lucidissima, non esibisce sentimenti, ma conoscenze e intenzioni precise.

La sua preoccupazione sincera, ora, è «fare i preparativi»

per accogliere degnamente lo sposo (vv. **600-1**); ancora è sincera quando afferma che niente sarà per lei più dolce che accogliere lo sposo (vv. **601-4**). Clitemnestra è una cagna che aspetta il padrone, che sta a guardia della porta della casa (vv. **606-9**). E, come «guardiana della porta», dichiara di non aver infranto alcun «sigillo»: si tratta anche di un'allusione sessuale destinata a rivelarsi ambigua (v. **609**). E ancora, Clitemnestra, che da questo ritorno si attende una grande soddisfazione, afferma di non aver mai conosciuto il piacere – e di non essere stata fatta segno di maldicenze di adulterio – più di quanto non conosca «la tempra di bronzo» (vv. **610-1**): l'espressione è riferita alla tempra per immersione del metallo, ed è un capolavoro di doppiezza retorica perché Clitemnestra sta preparando la micidiale «tempra» di una spada nell'acqua del bagno.

Clitemnestra è retoricamente armata: è reticente, antifrastica, doppia e abilissima; ma non è mai, volgarmente, bugiarda.

LA TEMPESTA SULLA FLOTTA ACHEA

Interrogato dal coro sulla sorte di Menelao, l'Araldo risponde dando il resoconto di una tempesta che investì la flotta achea facendo perdere le tracce del fratello del re (vv. **650-70**).

Il racconto è ricco di dettagli icastici: la congiura di due elementi, l'acqua e il fuoco (v. **650**); l'alba che vede il mare «fiorito di morti» (v. **659**: l'immagine ricorda la visione del mare pieno di corpi e relitti dopo la battaglia di Salamina, in *Persiani*, 418-21).

La storia della burrasca che travolge gli Atridi sulla via del ritorno e quella della (momentanea) dispersione di Menelao paiono essere un'invenzione eschilea: il mito del *nostos* dei due fratelli conosce diverse varianti che solitamente prevedono, comunque, che Agamennone parta da Troia in un momento diverso rispetto a Menelao (ad esempio Nestore racconta a Telemaco di una partenza diversificata degli eroi achei da Troia, in *Odissea*, III, 153-69).

Nel testo eschileo l'evocazione della rovinosa tempesta pare rispondere a due ragioni di ordine drammaturgico. Innanzitutto, a livello della trama, la scelta di lasciare in sospeso la sorte di Menelao innesca un ulteriore motivo di angoscia e di attesa, che resta sullo sfondo rispetto alle vicende dei protagonisti di questa tragedia, ma sottolinea il grave stato di precarietà che caratterizza il destino degli Atridi. Nel testo c'è anche un'altra suggestione: nell'interrogare l'Araldo, il Corifeo aveva già paventato l'eventualità di una tempesta «comune sciagura» (κοινὸν ἄχθος, v. **627**): una preoccupazione che risponde alla sensibilità dello spettatore ateniese. La variante del racconto del fortunale – l'incubo del marinaio che per esperienza avverte sempre nella traversata il pericolo della tempesta – mira dunque anche a impressionare e coinvolgere simpateticamente il pubblico di Atene che del mare, per ragioni di commercio e di guerra, era un frequentatore assiduo.

Secondo stasimo (vv. 681-782)

Il canto è articolato su quattro coppie strofiche (vv. **681-782**); in coda si trova un brano anapestico che introduce l'entrata in scena di Agamennone (vv. 783-809).

La prima coppia (vv. **681-716**) contiene la rievocazione della potenza distruttiva di Elena e della rovina giunta con lei a Troia: il tempo ritmico è contratto, su base giambica.

La seconda coppia strofica (vv. **717-36**) è tutta occupata dal paragone con il leoncino feroce che fa strage nella casa dove è stato amorosamente allevato: il passo si allenta un poco (il ritmo è giocato su una base ionica combinata in irregolari misure docmiache).

Nella terza e nella quarta coppia strofica (vv. **737-62**; **763-82**) l'attenzione torna sulla vicenda di Elena e sulle considerazioni che il coro deriva dalla sua vicenda: il ritmo ritorna più concitato, accompagnando gli accenti di preoccupazione.

Tutta la prima parte del brano è incentrata sulla figura di Elena; nella seconda parte la prospettiva si allarga a riflessioni generali sulla punizione della colpa – che si incarna nelle figure di Ate e di Erinni – e sulla Giustizia che inesorabilmente si fa strada.

IL NOME DI ELENA

Il poeta gioca sul valore semantico della radice ἑλ- per deformare il nome di Elena in una tripletta di composti linguistici che alludono alla rovina (ἑλέναυς ἕλανδρος ἑλέπτολις, v. **690**): la fiducia nella verità profonda che si nasconde dentro alle parole trionfa in questa cantilena mortifera in cui il nome viene forzato a irradiare tutta la sua potenza magica e si rivela capace di influenzare e vincolare a sé la realtà (un'allusione a questo passo, che testimonia la fortuna dei giochi etimologici sul no-

me di Elena, è in Euripide, *Troiane*, 891-2: μὴ σ' ἔλῃι πόθωι. αἱρεῖ... ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις).

La riflessione dei vecchi Argivi non riguarda, però, soltanto gli effetti funesti di Elena sull'esercito acheo; inaspettatamente il coro si rivolge alla considerazione della rovina che Elena ha portato con sé nella «città antica di Priamo» e ai molti guerrieri troiani morti per lei (vv. **710-6**): una nota di pietà per i lutti dei nemici che sottolinea l'universalità della potenza distruttiva di Elena.

A Troia si compie la «giustezza del nome delle nozze luttuose» (κῆδος ὀρθώνυμον, v. **700**): il gioco etimologico sul nome di Elena slitta in un esercizio semantico sulla doppia valenza di κῆδος – nozze e lutto; e l'attrice dell'*orthonymia* non è più Elena, ma Μῆνις. Nell'evocazione dell'Ira che campeggia funesta sulla scena di Troia si risente l'eco di un omaggio a Omero e al primo verso dell'*Iliade*.

L'INCANTO DI ELENA

Nelle membra gigantesche di Zefiro (Ζεφύρου γίγαντος αὔραι, v. **692**) si incarna la potenza erotica del vento che nella natura ispira primavera e in tutti gli esseri viventi desiderio d'amore. Spinta da quel soffio Elena approda a Troia e subito seduce l'intera città.

L'incanto che la bellezza della donna porta con sé viene raccontato mediante le figure che descrivono la sospensione del normale fluire del tempo: la bonaccia sul mare (v. **740**), il fascino folgorante e assoluto di una statua (v. **741**). Eros – di cui Elena è splendida figura – è una malìa che agisce anche solo attraverso lo sguardo e che ferisce come una freccia o come un fiore spinoso che punge il cuore (vv. **742-3**). L'evocazione dell'incantesimo erotico con cui Elena ammalia la città risente della scena narrata da Omero in cui i Troiani, al passaggio di Elena, quasi giustificano per quella bellezza la guerra e i suoi lutti (*Iliade*, III, 156 sgg.).

ELENA, CUCCIOLO DI BELVA

Il lungo paragone con il leoncino molto vezzeggiato che, non appena è cresciuto, rivela tutta la sua ferocia, ha evidentemente una prima connessione con il doppio effetto – di seduzione e di rovina – che Elena porta a Troia (vv. **717-36**). Elena è infatti, come una belva, naturalmente infida: e l'esito della sua presenza, a Micene come a Troia, è una «casa imbrattata di sangue» (v. **732**).

L'assimilazione alle manifestazioni istintive dell'animale feroce mette in luce un aspetto del carattere di Elena che si ricava concordemente da tutte le versioni del mito: Elena non è mai presentata come un personaggio abietto o moralmente spregevole; non è mai, soggettivamente, "cattiva" (una versione estremizzata dell'innocenza del personaggio è nella sofistica *Elena* euripidea, in cui Elena è buona e brava tout court). Pura epifania della bellezza e della potenza della seduzione, Elena è perfettamente amorale e irresponsabile delle sue azioni. Il suo comportamento è istintivo e assoluto: appunto come quello, incolpevole ma micidiale, di una belva feroce.

Il paragone con il leone tenuto in casa produce però, anche, un effetto di rifrazione sulla scena principale del dramma: chi presto «imbratterà la casa di sangue», la belva, è anche Clitemnestra, che pure si era assimilata a una cagna fedele (v. 607) e che pure, rispetto a Elena e alla belva istintiva, nelle sue azioni esercita tutt'altra intenzionalità. D'altra parte Clitemnestra è sorella di Elena, seppure il sistema retorico complessivo del dramma provveda significativamente ad avvolgere nella reticenza e quasi a far dimenticare l'intima parentela.

ZEUS

È lo Zeus del focolare (ξυνεστίου Διός, v. **704**) che scatena Menis, l'ira rivolta non solo contro Paride, ma anche contro tutti i parenti che cantarono l'imeneo, il canto rituale per le nozze con Elena. Lo stesso Zeus punisce l'ospitalità tradita (Διὸς ξενίου, v. **748**) ed eccita il dèmone funesto contro la casa di Priamo.

LA PROLIFERAZIONE DELLA COLPA

Dalla considerazione della vicenda di Elena e della colpa punita di Paride, il coro passa a una riflessione sentenziosa sulla proliferazione del bene e del male (vv. **750 sgg.**).

Il ragionamento pare assai intricato, tutto mosso da una dialettica interna, parzialmente implicita e con molti sottintesi: si tratta in realtà di un ripensamento che Eschilo propone sul principio, a cui dà voce spesso nelle sue tragedie, secondo cui l'eccesso di fortuna genera sciagura (cfr. ad esempio *Sette*, 769-**sgg.**). I vecchi Argivi correggono qui l'antico detto in chiave moralizzante: solo la colpa genera colpa, mentre destino dei giusti è generare «buoni figli» (καλλίπαις πότμος αἰεί, v. **762**, in una chiusa di tono proverbiale). Resta però l'immagine spa-

ventosamente naturalistica, dell'*hybris* per istinto prolifica (φιλεῖ... τίκτειν ὕβρις, v. **764**), sicché da colpa germina spontaneamente colpa, da violenza violenza (ὕβριν τότ' ἢ τόθ', ὅτε..., con costruzione a effetto icastico, v. **766**).

ERINNI

Le Erinni sono i dèmoni cupi che si alzano a chiedere il conto dei torti subìti. Sono il nome demonico dell'errore rovinoso, della Distruzione-Ate che si abbatte sulla casa (vv. **730**, **735**, **771**): la casa di Priamo, che ha ospitato la belva Elena, ma anche ogni casa in cui vi sia chi ha commesso un delitto.

La pessima compagnia di Erinni (δύσεδρος καὶ δυσόμιλος, v. **746**) fa piangere la sposa perché per causa sua perde il suo uomo (in posizione forte, l'hapax in clausola di strofe, νυμφόκλαυτος Ἐρινύς, v. **749**).

Erinni è la madre del cieco errore e la cupa Ate, dèmone invincibile della sciagura (δαίμονά τε τὰν ἄμαχον ἀπόλεμον, v. **769**), a lei tristemente assomiglia.

Erinni, infine, è inesorabile come Dike, e come la Giustizia porta sempre a termine il suo mandato (vv. **774-82**); ma mentre la pura Dike evita le case insanguinate, Erinni al contrario è attratta dall'odore del sangue di cui pretende vendetta, non giustizia. Ma ancora l'evocazione delle «mani imbrattate» (vv. **777-8**) evidentemente dal sangue della strage, risulta ambigua: difficilmente sarà riferibile a Paride e solo indirettamente, per i lutti provocati, a Elena. Più esplicita l'allusione al padre che, come riportato dal coro, inorridì eppure dovette accettare di «macchiarsi le mani» con il tremendo sacrificio della figlia Ifigenia (vv. 209-10).

Terzo episodio: Corifeo, Agamennone, Clitemnestra (vv. 783-974)

Alla fine del canto, il coro annuncia l'arrivo del Re che fa la sua entrata in scena in questo momento. Si tratta dell'entrata trionfale di uno o più carri (ad almeno due carri fa riferimento l'*hypothesis* alessandrina): Agamennone, alla testa del corteo, porta al seguito il bottino di Troia, tra cui Cassandra, la figlia di Priamo, scelta dal re come sua preda; il trionfo e il bottino di guerra sono i segni evidenti della vittoria su Troia.

I vecchi Argivi accompagnano l'entrata scenica con un recitativo in cui si dilungano in cerimonie, ma anche in digressioni sentenziose (vv. **783-809**): la particolare esecuzione degli anapesti «di marcia» segue il passo lento e ritmato del trionfo. Dopo questo primo intervento di saluto il coro, a cui pure si rivolgono in prima battuta sia Agamennone sia Clitemnestra, non interviene più nell'episodio.

Agamennone entrando in scena si rivolge dunque al coro (vv. **810-1**). Dopo la prima *rhesis* in cui ricorda il favore degli dèi e riconosce la fedeltà leale degli Argivi, si appresta a entrare nella reggia non senza avere concluso il discorso augurandosi che la vittoria resti al suo fianco (v. **854**); ma Clitemnestra si affaccia sulla porta e blocca Agamennone ancora sul carro, riavviando l'azione drammatica.

La prima *rhesis* di Clitemnestra (vv. **855-913**) è articolata in due parti. Dapprima si rivolge al coro, dando sfogo alle sue pene di donna durante la lunga attesa del ritorno del Re e recitando un discorso di accoglienza e di omaggio per lo sposo reduce (vv. **855-76**); solo nel rassicurare Agamennone sulla sorte del figlio Oreste si rivolge direttamente a lui (vv. **877 sgg.**). Quindi, a conclusione del brano, invita Agamennone a entrare nella reggia seguendo il percorso di una corsia di porpora. Segue un intervento di Agamennone che rifiuta l'eccessivo onore del tappeto prezioso (vv. **914-30**); a conclusione di un botta e risposta sticomitico (vv. **931-43**) il Re decide di cedere alla proposta di Clitemnestra e si avvia a piedi sulla corsia verso la porta della reggia (vv. **944-57**). Un'ultima *rhesis* di Clitemnestra chiude l'atto (vv. **958-74**).

Nell'episodio il coro arretra rispetto all'importante ruolo drammatico fin qui sostenuto: in scena si stagliano i due protagonisti, Agamennone (che compare solo in questo brano del dramma) e Clitemnestra. Da una parte il Re che torna a casa alla guida del corteo trionfale, ma che porta con sé anche le ombre delle colpe e del sangue che restano, in sospeso, da scontare; in antitesi sta il profilo potente di Clitemnestra che, a guardia della porta della reggia, governa retoricamente e simbolicamente l'azione drammatica.

I VECCHI ARGIVI E IL RE

Nell'apostrofare Agamennone, il coro si pone l'interrogativo di come rivolgersi al proprio sovrano che appare ora in scena (v. **785**): la situazione dei vecchi Argivi nei confronti del Re a lungo atteso è assimilabile alla posizione dei vecchi Persiani che

evocano e poi accolgono con riverenza l'apparizione dell'Ombra di Dario (*Persiani*, 694 sgg.); anche nel caso della tragedia più antica, per altro, il coro poi si fa da parte per lasciare spazio a un dialogo tra il Re e la Regina.

Ma proprio l'affinità nella composizione dei due cori e l'analogia di situazione scenica consentono di apprezzare – come il tragediografo pare suggerire, in un gioco di rimandi metadrammatici – oltre che le somiglianze anche le diversità nei rapporti tra i due cori e i due re.

A differenza dei Persiani, intimiditi fino al mutismo dalla presenza del loro Re, gli Argivi intrattengono con il governante un rapporto aperto e dialettico. Tutt'altro che deferenti, essi cercano la «giusta misura» dell'onore da riservare ad Agamennone, uno stile di omaggio che non sia né eccessivo né riduttivo (v. **786**). Tutt'altro che ossequiosi, si concedono una tirata moraleggiante sull'essere e sull'apparire (v. **787**; il tema era già stato affrontato da Eschilo, con la stessa intonazione etica, in *Sette*, 592, a commento dello scudo senza orpelli né emblemi di Anfiarao). Tutt'altro che remissivi, esprimono il loro consenso attuale, ma ricordano anche il dissenso passato contro la spedizione a Troia e in particolare mettono in luce la loro opposizione all'iniziativa di Agamennone che, per Elena, condusse alla morte tanti uomini (vv. **799-804**). Gli Argivi sottolineano così che il consenso del popolo non è acritico, ma precario e che per i cittadini di Argo (a differenza che per i barbari) il potere è sempre sotto giudizio.

Da questa posizione forte il coro avverte anche Agamennone che qualcuno, governando in vece sua la città, non si è comportato come doveva (vv. **808-9**): l'allusione è puntuale ed è già, se non un'accusa precisa, un consistente sospetto. Fino a questo punto, ovvero fino al ritorno del Re, gli Argivi avevano fatto solo vaghi accenni a uno stato di angoscia che li costringeva al silenzio (così avevano detto all'Araldo, che non aveva però raccolto il cenno, ai vv. 548-50); nelle uniche battute che rivolgono direttamente al loro Re, mostrano di sapere molto più di quanto finora non avessero rivelato.

IL RE E IL POPOLO DI ARGO

Da parte sua Agamennone, rivolgendosi al coro, riconosce lo spirito di lealtà che ispira l'omaggio e la libertà del loro consenso (vv. **830-1**).

Con una similitudine abbastanza sorprendente la posizione franca dei cittadini è assimilata al comportamento dell'amico che sa gioire con l'amico della fortuna e soffrire con lui della mala sorte (vv. **832-8**): ma paragonando la relazione tra cittadini e governante al rapporto di amicizia, Agamennone nega, di fatto, la gerarchia rigida dei rapporti di potere.

Nello spazio breve della sua unica comparsa scenica Agamennone trova il modo di ribadire per altre due volte il riconoscimento del ruolo del demos: a Clitemnestra, che lo incita a esibire l'arroganza del potere, ribatte che la sua preoccupazione è soprattutto quello che di lui dice il popolo (φήμη... δημόθρους, v. **938**); ma ancora prima, prospettando decisioni nette, «interventi chirurgici» contro il male che alligna in Argo, dichiarava al coro che le decisioni sarebbero state prese «insieme in assemblea» (ἐν πανηγύρει βουλευσόμεσθα, vv. **845 sgg.**, con un uso molto significativo e niente affatto cerimoniale della prima persona plurale).

Ovviamente non è qui il re di età micenea che parla al popolo di Argo, ma, con la maschera di Agamennone, è il principe della polis che si rivolge ai suoi concittadini, riconoscendo l'importanza del loro consenso.

IL TRIONFO DI DIKE

Dike viene nominata prima dal coro come limite positivo per il consenso alle scelte del potere e limite negativo nel caso di un suo dissenso (vv. **789**, **808**).

Il nome della Giustizia viene ripreso da Agamennone che, nelle sue primissime battute, attribuisce a Dike la decisione del suo ritorno (v. **811**); e afferma anche che i «giudizi giusti» (δίκας, v. **813**) sono stati decretati dagli dèi.

Nel discorso di Agamennone sul suo successo e sulla parallela rovina di Troia, la Giustizia che sta dalla sua parte è il corrispondente positivo dell'errore che ha devastato Troia (v. **819**). Dike contro Ate.

È Dike – dice Clitemnestra – che riporta Agamennone a casa (v. **911**). Clitemnestra chiama con il nome della Giustizia il dèmone che il coro, proprio in opposizione alla pura Dike, aveva chiamato con il nome impuro di Erinni-vendetta (vv. 774-82): ma per Clitemnestra giustizia e vendetta, Dike ed Erinni, sono lo stesso.

LA BELVA ARGIVA

Nel raccontare, in un rapido accenno, le modalità della presa di Troia, Agamennone menziona il cavallo fatale, chiamandolo «bestia argiva» ('Αργεῖον δάκος, v. **824**).

Di seguito gli Achei che irrompono e fanno strage nella cittadella di Troia sono assimilati al leone feroce che si sazia di sangue «tirannico» (vv. **827-8**, con riferimento aspecifico al sistema di potere barbaro, orientale: persiano *pro* troiano). Il leone è qui un simbolo positivo della forza regale: non si tratta del ricorso a una simbologia generica poiché, stando alle testimonianze figurative a noi note, ma verosimilmente note anche ai contemporanei della tragedia, il leone è specificamente l'animale-emblema del potere del re nell'arte micenea.

Nel corale immediatamente precedente, con un paragone molto insistito e articolato, il leone era stato presentato come figura di una potenza feroce e intrattabile, portato da un indomabile istinto naturale a devastare la casa in cui è stato allevato e vezzeggiato (vv. 717-36). Nel linguaggio tragico che Eschilo attiva si conferma ancora una volta che metafore e similitudini, per la loro intrinseca virtù icastica, hanno un ruolo espressivo primario: ma le figure sono efficaci anche perché polisemiche e perché mantengono carica la loro potenza allusiva che si conferma sempre ambigua e pericolosa.

ODISSEO, AMICO FIDATO

Un tratto psicologico molto fine caratterizza il personaggio di Agamennone: il Re si ripresenta in Argo con la mente ancora ingombra di immagini e di figure che hanno convissuto con lui nei lunghi e intensi dieci anni di guerra. In questo senso da Troia Agamennone non è ancora veramente tornato: anche l'esempio di fidata amicizia con cui lusinga il coro è tratto dalla sua recente esperienza bellica. Sul campo Agamennone ha imparato a riconoscere l'amicizia autentica dagli «idoli umbratili» (εἴδωλον σκιᾶς, v. **839**), pronti a svanire alla prova dei fatti. E tra tutti i guerrieri dello schieramento acheo, menziona come esemplare Odisseo che non voleva partire per Troia, ma una volta partito si dimostrò l'amico più fidato (vv. **841 sgg.**, il sodalizio viene figurato mediante la consueta immagine del giogo che in questo caso però non appaia i due fratelli Atridi, ma i sodali Agamennone e Odisseo).

Agamennone istituisce quindi un'analogia tutta particolare tra la vicenda dell'eroe di Itaca e l'atteggiamento espresso dal coro: come i vecchi Argivi avevano dichiarato sinceramente che all'inizio erano stati in dissenso con l'iniziativa bellicosa del Re (vv. **799-804**), così viene richiamato il mito secondo cui l'eroe – Odisseo, ma anche tanti altri – era renitente alla chiamata alle armi ed era ricorso a stratagemmi estremi per non andare in guerra (secondo il mito Odisseo si finge pazzo, ma viene smascherato dall'astuto Palamede), ma alla fine, costretto o convinto, sta al gioco dando il meglio di sé e provando nei fatti la sua lealtà.

Il profilo di Odisseo che qui viene proposto, senza ombre e del tutto edificante, deriva direttamente dalla tradizione omerica. Con un riferimento più consono ai travagli posteriori del *nostos* di Odisseo, piuttosto che strettamente al tempo in cui si svolge l'azione tragica, Agamennone dice di ignorare la sorte dell'amico (v. **843**): un'allusione che, proprio in quanto intempestivamente precoce, si lascia leggere come un richiamo preciso alla vicenda odissiaca; in particolare pare possibile cogliere un riflesso, a parti inverse, dell'incontro postumo tra Agamennone e Odisseo alle porte dell'Ade (*Odissea*, XI, 387 sgg.).

IL LOGOS DI CLITEMNESTRA

Non come una cagna fedele, ma come una regale leonessa, Clitemnestra sta a guardia della porta della reggia e blocca Agamennone che si predispone a entrare senza sottoporsi al suo controllo (v. **855**).

L'arma di Clitemnestra è la lucidità razionale: parola e progetto. Il suo logos sta nelle parole che usa: sincere, ambigue o false, e comunque persuasive e potenti. Ma il logos che Clitemnestra governa consiste anche nel disegno generale del progetto, la cui esecuzione la Signora conduce a termine con maestria del dettaglio.

Clitemnestra, nota Agamennone dopo il suo primo intervento, indulge al compiacimento del suo stesso discorrere (v. **916**); e infine, nel dibattito sul cerimoniale che il Re dovrà seguire per entrare nella reggia, la donna – sottolinea Agamennone ancora sorpreso – ama dar battaglia con le parole e, come un guerriero in un duello, ama vincere (vv. **940-2**).

CLITEMNESTRA SINCERA

Clitemnestra usa l'arma della sincerità.

Non ha più pudore, dice ai vecchi Argivi, giustificando l'espansività del suo animo di sposa: il pudore nella donna con il tempo svanisce (v. **856**).

È una donna sola, afferma ancora rivolgendosi al coro: sola, per molti anni, ha dovuto affrontare le maldicenze e l'impatto delle cattive notizie (vv. **861 sgg.**). Rievoca i suoi tentativi di suicidio ogni volta che arrivava una falsa voce sulla morte dello sposo (vv. **874-6**). E non è, soltanto, una sceneggiata melodrammatica approntata con accorta malafede: Clitemnestra temeva, temeva per sé, che la morte sul campo le sottraesse la vita di Agamennone.

Dopo aver parlato al coro, Clitemnestra si rivolge direttamente allo sposo solo per rassicurarlo sulla sorte del figlio Oreste, lontano (vv. **877-85**). E proprio su questo punto cruciale (che lega il dramma allo sviluppo successivo della trilogia), Clitemnestra professa esplicitamente la sua sincerità e, del tutto credibilmente, protesta che non c'è inganno in quanto dice di aver fatto per la salvezza del figlio e per la salvaguardia della successione al trono di Agamennone (v. **886**).

Allo sposo racconta anche che, inquieta, scrutava ogni segnale che le portasse notizia del suo ritorno; insonne, si svegliava a ogni minimo ronzio (vv. **889-94**). Come dimostra la reazione di autentica esultanza all'arrivo del segnale di fuoco che apre il dramma (vv. 264 sgg.), una vera ansia tormentava la sua attesa e nei sogni l'incubo delle sofferenze di Agamennone si confondeva con il suo desiderio (vv. **894-5**). Se il segnale non fosse arrivato, se Agamennone fosse morto lontano, Clitemnestra non avrebbe avuto la soddisfazione profonda che le procurerà il ritorno dello sposo: qualunque cosa – dice – avrebbe fatto, qualsiasi riscatto avrebbe pagato per la sua vita (ψυχῆς κόμιστρα, v. **965**): ed è assolutamente sincera perché ha deciso che la vita di Agamennone le appartiene, da lei dipende.

CLITEMNESTRA AMBIGUA

Clitemnestra sfrutta la potenza delle figure retoriche, che con il pretesto di spiegare più chiaramente la realtà la catturano e con la loro potenza magico-simbolica la piegano a un indirizzo prestabilito.

Ricompare la figura della rete: nella proiezione delle paure pregresse di Clitemnestra era Agamennone stesso un corpo-rete, bucato dalle troppe ferite mortali che le erano state falsamente annunciate (δικτύου πλείω, v. **868**). Ma la rete metaforica preannuncia la rete simbolica in cui Agamennone verrà presto avvinto e la rete materiale con cui il corpo, realmente trafitto da colpi mortali, verrà avvolto, trascinato ed esibito in scena.

Dike-Giustizia – afferma Clitemnestra – condurrà Agamennone alla casa «insperata» (v. **911**): l'immagine ripete puntualmente la figura allegorica sull'emblema di Polinice che torna a Tebe (*Sette*, 645-6) e, come in quel caso, ancora il Re portato per mano da Dike arriverà a una casa che «non sperava», ma sarà la dimora dell'Ade, non la sua casa.

In chiusura dell'episodio, Clitemnestra chiama alla complicità lo Zeus che tutto compie, perché esaudisca i suoi voti (vv. **973-4**): l'invocazione conclude l'enumerazione dei meriti di Agamennone «uomo perfetto» (v. **972**) e parrebbe nel contesto un buon augurio. Ma presto sarà ben chiaro il senso dei voti che Clitemnestra auspica e acquisterà un senso macabro la «perfezione» a cui «Zeus perfetto» è chiamato a portare il destino dell'uomo «perfetto» (ἀνδρὸς τελείου... Ζεῦ Ζεῦ τέλειε... τέλει... τελεῖν, vv. **972-4**).

CLITEMNESTRA FALSA

Come la rievocazione dei tentati suicidi, anche gli occhi «senza più lacrime» e i pianti notturni (vv. **887 sgg.**) sono un misto di verità e menzogna.

Nell'accogliere il ritorno del Re, Clitemnestra accatasta una serie di immagini metaforiche: cane della casa, gomena della nave, colonna del tetto, figlio unico per il padre, terra per i naviganti, sole dopo la tempesta, acqua per l'assetato (vv. **895-902**). L'eccesso di figurazioni produce però un effetto di autoneutralizzazione e la potenza evocativa delle metafore si annulla nel fastidio per l'enfasi retorica.

Lo stesso accade nel brano conclusivo dell'episodio quando Clitemnestra propone una seconda sequela di metafore adulatorie ancora più articolate: Agamennone è la radice di un albero frondoso nel caldo dell'estate ma, contemporaneamente, è anche il calore che arriva nel freddo dell'inverno, ed è altresì vino che viene dall'uva acerba e porta refrigerio (vv. **967-72**). Ancora la complicazione e l'abuso di immaginazione esaspera un effetto di noiosa freddezza.

La falsità di Clitemnestra si rivela appieno, e neanche troppo velatamente, soltanto in queste eccezioni alla sorveglianza perfetta della misura retorica, in cui la sua enfasi è incontrollata e suona stonata e implausibile.

CLITEMNESTRA PERSUASIVA

Clitemnestra incanta momentaneamente la scena del dramma, proponendo al coro e agli spettatori la figura della sposa di guerra, esposta alle dicerie e ai disagi della solitudine e in ansiosa attesa dello sposo lontano (vv. **855-94**).

Ma la persuasione non consiste soltanto nel ricorso a immagini difensive e simpatetiche: Clitemnestra ricorre a Peithò anche come arma di attacco, per convincere retoricamente Agamennone che non può non accogliere le sue richieste. Dapprima rivolgendogli una raccomandazione apparentemente di circostanza, costringe Agamennone a impegnarsi a parlare con sincerità (vv. **931-2**); quindi gli strappa l'assicurazione che nessun voto agli dèi lo impegna a non camminare sulla porpora, come lei gli chiede (vv. **933-4**); con una mossa psicologica raffinata e vincente penetra quindi nello scenario mentale di Agamennone, ancora invaso dalle immagini di Troia, ed evoca la regalità orgogliosa di Priamo, provocando in lui, il re vincitore, l'emulazione della fastosa dignità del re orientale sconfitto (vv. **935-6**). L'ultimo argomento è infine l'appello alla generosità e alla condiscendenza del trionfatore: Agamennone, che ha conseguito la magnifica vittoria su Troia, può ben concedere alla sua donna questa piccola vittoria dialettica (vv. **940-4**).

Clitemnestra usa il logos e i suoi artifici per sedurre l'antagonista e piegarlo nella direzione che lei ha già stabilito: la persuasione retorica è una rete in cui avvince l'altro per poter soddisfare il suo desiderio.

CLITEMNESTRA, IL RE

Clitemnestra ha buon gioco nel fare riferimento a una convenzione etica e sociale che prevede una separazione dei sessi e una gerarchia dei ruoli genericamente riconosciuta e accettata: ma sotto la maschera della femminilità si intravede costantemente la sua ferrea volontà, un «maschio cuore».

L'esibizione di debolezza femminile è, per Clitemnestra, meramente strumentale: un espediente retorico che ha successo nella circostanza, non perché sia credibile, ma perché è dato per indiscutibile.

Agamennone però stigmatizza l'atteggiamento poco femminile e riconosce la qualità tutta virile del desiderio di Clitemnestra che incalza l'antagonista e cerca smaniosamente il duello (v. **940**, dove l'espressione ἰμείρειν μάχης incrocia l'allusione al desiderio erotico e all'istinto della battaglia).

E se Clitemnestra agisce come un maschio voglioso di combattere, di fronte a lei Agamennone si sente in dovere di respingere il sospetto di effeminatezza. Così rifiuta la morbida porpora, che Clitemnestra vuole imporgli, per non essere tacciato di comportarsi come il re barbaro (v. **919**); ma, ancora, Agamennone si preoccupa di non essere trattato «come una femmina» (vv. **918-9**). Il re avverte che, con il pretesto di onorarlo in modo eccessivo, Clitemnestra sta snaturando il suo ruolo e sta indebolendo la sua dignità. E anche l'allegoria di Dike che conduce il re per mano alla sua casa (v. **911**) in realtà non è altro che un'immagine rovesciata del rito nuziale (esattamente come nel caso dell'emblema di Polinice nei *Sette*): davanti alla figura che lo aspetta maestosa sulla porta della reggia, Agamennone è come la sposa che viene condotta alla nuova casa.

In questo quadro le parole e le immagini evocate esercitano una potenza che ha l'efficacia di trasformare la realtà naturale: Agamennone è costretto a posare i piedi sulla porpora e a rammollirsi come una donna; intrappolato in una gabbia dialettica, si convince a un comportamento che lo assimila alla figura, convenzionalmente effeminata, del re orientale.

Clitemnestra intanto per il carattere dell'animo, per il ruolo esercitato nella conduzione dell'azione e per la sua posizione scenica (in alto, sulla porta della reggia: così la vede Agamennone, v. **914**), copre egregiamente il ruolo del re.

L'INVIDIA DEGLI UOMINI E DEGLI DÈI

Il motivo negativo dello *phthonos* è un tema guida dell'episodio: è il sentimento di livore indispettito che – dice Agamennone rivolgendosi al coro – il vero amico non prova mai nei confronti della buona fortuna dell'amico (v. **832**). Ma il pericolo dell'astio invidioso è anche evocato da Clitemnestra, in una sorta di formula correttiva con chiaro valore apotropaico che chiude la sequela di omaggi fin troppo cerimoniosi al Re (φθόνος δ' ἀπέστω, v. **904**).

Agamennone vede nel percorso che Clitemnestra ha preparato per lui una parata esposta all'invidia dei cittadini, che lo può colpire proprio nel tratto che lo separa dalla reggia (ἐπίφθονον πόρον, v. **921**), e rivela così che lo *phthonos* ha anche una valenza magico-superstiziosa: è il malocchio che colpisce l'eccesso di fortuna e l'esibizione del fasto.

Clitemnestra, smentendo la preoccupazione espressa poco prima sullo *phthonos* da evitare, ribatte che non c'è ammirazio-

ne senza invidia (v. **939**): e questa incoerenza denuncia la sua piena consapevolezza del rischio di superbia a cui, intenzionalmente, sta esponendo Agamennone.

Infine il re, dopo aver ceduto, si augura che questo suo atto non venga colpito dallo *phthonos* divino (v. **947**); anche gli dèi, infatti, possono lanciare uno sguardo pericolosamente invidioso sull'esibizione della fortuna degli uomini e così rivelano che le loro relazioni con i mortali, pur impari, sono sempre venate di antagonismo.

UNA CORSIA DI PORPORA

Clitemnestra ha già preparato «una degna accoglienza» al suo sposo (vv. 600-1) e ora cura anche nei dettagli l'entrata in casa di Agamennone: il re non deve poggiare i piedi sulla sua terra (vv. **906-7**); ancelle provvederanno a stendere un tappeto di porpora, materiale prezioso riccamente tessuto, che guiderà il percorso dal carro fino alla porta della reggia (vv. **908-10**).

Il rifiuto di Agamennone, inizialmente reciso (vv. **916-7**) si spunta contro l'armamentario dialettico messo in campo da Clitemnestra: vano il timore dell'invidia (vv. **921, 924**), vana la ripulsa del lusso di cui si compiacciono le donne, i barbari o gli dèi (vv. **918-29**).

Agamennone cede, smonta dal carro e posa il piede sulla scia rossa che lo conduce alla sua casa. Nessuna parola potrebbe essere più potente dell'evidenza visiva di questo segno scenico: il percorso della Giustizia è una scia rossa che riporta il re dentro la reggia degli Atridi.

Agamennone scende dal carro, perché anche Priamo farebbe così (vv. **935-6**): ma Priamo è figura del re sconfitto.

Il Re paventa l'invidia degli dèi per il privilegio usurpato e il rancore del popolo verso la superbia regale: ma poggia comunque il piede sulla porpora e si sottopone all'invidia e alla punizione che spetta ai superbi (v. **939**).

Accettando di posare il piede sulla corsia che Clitemnestra gli impone, Agamennone ha già perso la battaglia simbolica contro di lei: più debole, è destinato a soccombere.

Clitemnestra trionfa ed esulta celebrando il mare che produce, inesauribilmente, la porpora (vv. **957 sgg.**). E intanto i passi lenti che Agamennone muove sulla corsia verso la porta della reggia (il percorso del re copre tutto il tempo dell'ultimo intervento di Clitemnestra nell'episodio, vv. **958-74**) non hanno certo la cadenza di un corteo trionfale.

LA DECISIONE FATALE

Intrappolato nella morsa dialettica di Clitemnestra, Agamennone improvvisamente cede (vv. **944-9**): la decisione cala repentina su un dibattito che, ancora alla battuta precedente, sembrava aperto.

In questa risoluzione improvvisa il Re si comporta come Eteocle, nel momento della sua decisione di affrontare in duello il fratello (*Sette*, 672): in particolare Agamennone rivolge a uno schiavo l'ordine di slacciargli «presto i sandali» (vv. **944-5**), con lo stesso tono con cui Eteocle aveva ingiunto a un attendente di portargli l'armatura con cui andare all'ultimo scontro (*Sette*, 675-6), in una situazione scenica e drammaturgica analoga a questa.

Agamennone dunque inizia, dai sandali, la svestizione che lo porterà dentro casa, al suo bagno fatale; le ultime parole che il re pronuncia in scena sono: «entrerò nella reggia calpestando la porpora» (πορφύρας πατῶν, v. **957**), e sono parole non innocenti.

IL SILENZIO DELLA SCHIAVA

Nelle sue ultime battute Agamennone presenta «questa straniera» (vv. **950-1**: con chiaro riferimento a una presenza scenica), invitando Clitemnestra ad accoglierla e ad avere pietà della sua condizione di vinto (vv. **951-3**). La schiava è nel carro trionfale perché è il «fiore» che Agamennone ha scelto per sé dal bottino di Troia (vv. **954-5**). Clitemnestra nella *rhesis* immediatamente seguente, tutta impegnata a esprimere la sua esultanza per il successo ottenuto nello scontro dialettico con il re, non raccoglie il cenno e trascura, per il momento, la presenza della donna. La fanciulla resta in silenzio per tutta la durata di questo episodio e del corale seguente: nel finale della scena il silenzio avvolge la schiava in un'aura enigmatica e s'innesca così negli spettatori l'attesa di ascoltare la sua voce e di vederla in azione.

Terzo stasimo (vv. 975-1034)

Il breve corale funziona come separazione tra due sezioni del dramma che sembrano essere due atti dello stesso episodio: la continuità tra il brano che precede e quello che segue è garantita dalla presenza scenica di Cassandra, che assiste muta e for-

se invisibile, mescolata al bottino nel carro, al primo atto e poi allo stasimo e quindi, sollecitata da Clitemnestra, poi dal Corifeo (vv. 1035 sgg.), interverrà nel secondo atto.

Il canto è strutturato su due coppie strofiche. Il ritmo della prima coppia (vv. **975-87=988-1000**) è modulato sulla ripetizione di una base giambica, combinata nella misura del lecizio: l'unico scarto ritmico è l'inserto che corrisponde ai vv. **978-9=991-2** in cui l'evocazione di una angosciante nenia che nessuno ha commissionato e (nel corrispondente verso dell'antistrofe) la menzione del canto lugubre di Erinni sono scandite da una lunga frase dattilica.

La seconda coppia di strofe e antistrofe è costituita da due brani più lunghi e il corpo dell'unità strofica presenta un'articolazione in due tempi: a un attacco docmiaco, agitato e irregolare (vv. **1001-7=1018-24**) segue una sezione che riprende il ritmo giambico, combinato ancora in triplette dell'unità base nel lecizio (vv. **1008-17=1025-34**).

Il volteggio orchestico che contrappone le movenze della strofe a quelle speculari dell'antistrofe corrisponde al movimento del ragionamento: alle domande ansiose della prima strofe (vv. **975 sgg.**) risponde l'attacco, momentaneamente rassicurante, della prima antistrofe (vv. **988 sgg.**); invece al rimedio all'eccesso proposto in apertura della seconda strofe (vv. **1001 sgg.**) risponde l'attacco della seconda antistrofe (vv. **1018 sgg.**) in cui il delitto di sangue viene presentato come irrimediabile.

IL CANTO DI ERINNI

Nella serie di interrogativi che aprono il corale (vv. **975-82**) i vecchi Argivi esprimono i sensi della nuova angoscia che li tormenta: un'angoscia che, rispetto all'ansia che precedeva l'arrivo del Re, non ha neppure il conforto della speranza (vv. **994-5**).

Non si tratta più, ora, di un cupo e vago presagio: è un δεῖμα (v. **976**), un sentimento doppio e lacerante che strazia il cuore. Il coro si dice, infatti, colpito da una doppia affezione: la gioia razionale per il ritorno del re, di cui gli Argivi, dopo i segnali e gli annunci indiretti, hanno finalmente avuto una verifica *de visu* (αὐτόμαρτυς ὤν, v. **989**); ma, contemporaneamente, nel loro cuore risuona un canto lugubre (vv. **990 sgg.**).

Nella bella immagine del canto che l'animo suona nella sua interiorità, «senza lira», «da solo» (αὐτοδίδακτος, v. **991**), compare la menzione di Erinni: il nome del dèmone che perseguita i delitti è una risposta allegorica alla domanda che il coro si era posto sul senso e la provenienza della lugubre nenia che «aleggia sul cuore» (vv. **978-9**) e l'identificazione di quella nenia con il canto mortifero dell'Erinni è sottolineata dalla corrispondenza metrico-ritmica (vv. **991-2=978-9**).

L'angoscia produce nel coro uno stato di alterazione fisica oltre che mentale: le viscere si torcono (vv. **995-6**), una vertigine travolge il cuore e la mente (vv. **996-7**); il corale si chiude infine con l'immagine della mente in fiamme (vv. **1032-3**).

LO SCARICO DELLA ZAVORRA

L'eccesso conduce alla rovina: lentamente ma inesorabilmente, come la corrosione progressiva dei materiali (vv. **1003-4**), o repentinamente, come lo scoglio invisibile su cui si sfracella l'imbarcazione (v. **1007**). Il rimedio – ancora per metafora – è lo sgravio della parte eccedente che si ottiene con lo scarico della zavorra dalla casa-barca (vv. **1008-13**).

L'immagine, tratta dal repertorio nautico familiare al pubblico ateniese, ritorna nella stessa funzione in cui Eschilo l'aveva evocata in *Sette*, 769-71, ancora in riferimento al sacrificio del re; la ripresa intenzionale è confermata anche dalla somiglianza della situazione drammatica in cui la figura viene evocata: in entrambi i testi ricorre infatti, puntualmente, dopo l'uscita di scena del sovrano, ormai chiaramente votato alla morte.

Il *genos* regale porta in sé una tendenza all'eccesso – di fortuna, ma anche di colpe – e all'*hybris* si rimedia soltanto con un intervento violento di espulsione dal corpo politico.

IL DELITTO INESPIABILE

In controcanto rispetto alla scena allegorica dello scarico della zavorra (e precisamente in antistrofe rispetto a quella) persiste la visione del delitto che non è rimediabile, perché è impossibile richiamare i morti in vita (vv. **1017-21**). Il riferimento è, a questo punto molto chiaramente, al sacrificio di Ifigenia (e quindi all'atto compiuto da Agamennone): la prefigurazione della tinta di croco delle sue vesti «versate» sul terreno (v. 239) si è concretizzata nel nero del sangue che intride la terra (vv. **1018-20**).

L'esempio di Asclepio, l'«uomo sapiente» che cercò colpevolmente di sottrarre all'Ade un morto (vv. **1022-4**; il miracolo punito da Zeus è già in Pindaro, *Pitica* III, 54-8, dove l'eccesso della resurrezione viene imputato all'avidità di guadagno del

medico), suggerisce una lettura medica dell'intero brano che tratta dell'impossibile rimedio al male compiuto: l'infezione è incurabile e qualsiasi forma di catarsi sarà comunque insufficiente e imperfetta.

Quarto episodio: Clitemnestra, Corifeo, Cassandra, coro (vv. 1035-330)

L'episodio si divide nettamente in due parti: il primo atto (vv. **1035-71**) vede in scena Clitemnestra che alterna i suoi interventi a quelli del Corifeo, entrambi rivolti alla muta Cassandra; nel secondo atto è Cassandra finalmente a intervenire, prima cantando e poi parlando; quindi è la volta del Corifeo, di tutto il coro, e infine nuovamente del Corifeo (vv. **1072-330**).

All'inizio dell'episodio Clitemnestra si affaccia sulla porta e tenta di richiamare Cassandra all'interno della reggia (vv. **1035-46**); segue uno scambio di battute in cui alle intimazioni di Clitemnestra si alterna il Corifeo, che esorta la schiava a obbedire alla regina (vv. **1047-71**), ma Cassandra resta in silenzio, probabilmente buttata sul carro su cui è entrata, immobile; dopo l'ultima, spazientita battuta (v. **1068**), Clitemnestra rientra nella casa.

Una volta che Clitemnestra si è ritirata, Cassandra si decide finalmente a smuoversi e a far sentire la sua voce: dapprima canta, in strofi liriche, alternate a brevi battute parlate del Corifeo (vv. **1072-118**); quindi trascina il coro nel canto e lo coinvolge nella sua danza, nominando la faida della casa degli Atridi, a cui il coro dà il nome di Erinni (vv. **1119-77**). Nella prima parte della lirica (l'amebeo epirrematico in cui solo Cassandra canta) il ritmo è contratto, modulato sul passo breve dei giambi lirici (le prime quattro coppie strofiche, all'interno del brano, vv. **1072-113**); nella seconda parte (in corrispondenza del passaggio del coro dal parlato al canto), il ritmo assume la misura più mossa e irregolare dei docmi, che ben riproducono il pathos che ora pervade tutti i personaggi in scena (le ultime tre coppie strofiche, vv. **1114-77**). Nel canto di Cassandra le parole si accavallano, enigmatiche e tortuose, e si mescolano le visioni del passato e del futuro. La profetessa non risponde alle domande del Corifeo, né si confronta con il coro neppure quando danza e canta con lei: parla da sola, rivolgendosi ad Apollo, alla casa degli Atridi, all'assente Clitemnestra.

Dopo il lungo amebeo lirico, Cassandra si rivolge finalmente al Corifeo nel ritmo parlato del trimetro giambico, dichiarando di voler spiegare con chiarezza e non più per enigmi le sue profezie. Il dialogo si articola ora in modo molto regolare: per tre volte si ripete un modulo che prevede una *rhesis* di Cassandra, un breve intervento di ribattuta del Corifeo (sempre quattro versi), e un dialogo sticomitico (i tre moduli omogenei ai vv. **1178-213**, **1214-55**, **1256-312**).

Nella prima *rhesis* (vv. **1178-97**) Cassandra rievoca la visione del passato della casa degli Atridi: il «festino delle Erinni» che si insediò nella reggia, l'allusione all'adulterio della moglie di Atreo (le Erinni che «sputano sul letto fraterno»).

Posseduta dai sussulti dell'ispirazione divina, nella seconda *rhesis* (vv. **1214-41**) Cassandra riprende la profezia, continuando con l'orrido banchetto imbandito nella casa dal fratello al fratello con le carni dei figli e con la vendetta che si sta preparando ora per quel delitto. Il coro, nel dialogo che segue, legge chiaramente nella prima parte della visione di Cassandra, relativa al passato, un'allusione precisa alla vicenda di Atreo e Tieste, ma non riconosce (o non vuol riconoscere) i vendicatori – il leone vigliacco e la cagna-mostro – della seconda parte della profezia, relativa al presente.

Dopo aver ricapitolato il passato remoto e il presente, nella terza *rhesis* Cassandra passa a profetizzare il futuro (vv. **1256-94**) evocando la scena del prossimo assassinio e della successiva vendetta del figlio contro Clitemnestra.

Negli ultimi due interventi (vv. **1313-20**, **1322-30** interrotti da una battuta del Corifeo, v. **1321**), Cassandra si assicura la testimonianza del coro dopo la sua morte e, nella *rhesis* finale, dopo un ultimo saluto alla luce del sole, ritorna ad auspicare che la vendetta di Oreste risarcisca anche la sua morte di schiava.

Tutto l'episodio ruota intorno ai movimenti scenici di Cassandra. Immobile e muta sul carro, dapprima, attira l'attenzione e provoca l'irritazione indispettita di Clitemnestra. Quindi nel secondo atto dell'episodio che la vede protagonista assoluta (a partire dal v. **1072**), Cassandra scende dal carro e si dirige danzando verso la porta della reggia, in preda ai fremiti che il dio le ispira, cantando il suo solitario delirio profetico: il percorso dal carro alla porta ricalca il cammino fatto poco prima, con passo lento e solenne, da Agamennone, ed è possibile ipotizzare che la danza della fanciulla si svolga intorno al rettilineo segnato dalla rossa corsia che è rimasta distesa a terra.

Le evoluzioni orchestiche delle strofi danzate conducono dunque presto Cassandra davanti alla porta della reggia; all'entrata, la danza della profetessa si arresta più volte.

Dapprima incontra Apollo: sulla porta sta infatti il dio «del cammino» (l'apostrofe di Cassandra diretta all'Apollo *aguiates* è ai vv. **1080-1**, **1085-6**) e il riferimento è probabilmente molto concreto, all'erma-simbolo del dio che stava fuori dalle case: un'indicazione scenografica precisa che – accanto alla presenza fortissima della porta della reggia – aggiunge un elemento alla ricostruzione dell'allestimento della scena. Dunque davanti al suo dio la profetessa si blocca anche perché, vicina alla porta, viene invasa dalle visioni macabre che si alzano dalla reggia (vv. **1090 sgg.**). La vista dei fantasmi del passato la induce a rivolgere i suoi passi lontano dalla casa degli orrori: infine, dopo l'andirivieni della danza, Cassandra si ferma di fronte alla porta per spiegare più distesamente al coro le sue visioni.

Alla fine della triplice profezia saluta gli stranieri e si appresta a entrare (vv. **1313-5**, nel testo di riferimento spostati tra i vv. 1305 e 1306): ma si arresta ancora, respinta questa volta non più dalle visioni, ma dall'odore di morte che esce dalla reggia (vv. **1306 sgg.**).

Infine, prima di entrare, si ferma un'ultima volta (in corrispondenza del v. **1322**), per rivolgere l'ultimo saluto alla luce del sole.

CLITEMNESTRA E LA SCHIAVA BARBARA

Clitemnestra pretende che tutti i dettagli della scena siano come lei li ha disegnati: è infastidita che Cassandra non sia già dentro la reggia, pronta a «prendere parte» al rito (così, ambiguamente, v. **1037**) e perciò è uscita a richiamarla.

Pur rivolgendosi bruscamente alla schiava, Clitemnestra mantiene però il registro di doppiezza su cui aveva modulato il dialogo con Agamennone; poiché ritiene che il mutismo e l'immobilità della schiava siano dovuti alla sua superbia, con abilità persuasiva assimila la sua condizione a quella del più illustre degli schiavi: Eracle, il figlio di Alcmena (vv. **1039-41**: il riferimento è alla vicenda della servitù presso il re Euristeo, da cui l'eroe si riscatterà solo con le imprese delle sue mitiche fatiche).

Ma Cassandra non reagisce al lusinghiero paragone mitico e Clitemnestra attribuisce il suo ostinato silenzio a un'incomprensione linguistica: Cassandra forse non capisce il greco, parla un'altra lingua – lingua barbara e dura come il verso stridente delle rondini – (vv. **1050-1**); forse dovrebbe farsi capire a gesti, anche se la gestualità sarà barbara (vv. **1060-1**). La segnalazione della diversità linguistica tra greci e barbari, che investe persino il codice di comunicazione gestuale, è attualissima alla data della tragedia (verso la metà del V secolo, dopo le guerre persiane); tanto quanto suona stonata rispetto all'orizzonte omerico, in cui mai viene fatto cenno a una possibile incomprensione linguistica (o culturale) tra Achei e Troiani.

O forse – varia Clitemnestra – la Troiana non capisce perché la conquista e la distruzione della sua città le hanno leso le facoltà mentali (vv. **1064-5**). Clitemnestra non mette assolutamente in conto che Cassandra senta e capisca le sue parole e purtuttavia non esegua i suoi ordini: progressivamente si spazientisce (vv. **1055**, **1068**) e finalmente rivela la verità dell'animo iroso della padrona contro la schiava renitente agli ordini (vv. **1064-8**).

Da parte sua Cassandra non risponde a nessuna delle provocazioni della Regina, ma, dopo che Clitemnestra si è ritirata, con noncuranza ribalta puntualmente tutto quanto la Regina ha detto di lei: al coro che protesta di non capire quanto lei profetizza ribatte «parlo bene la lingua greca» (v. **1254**); rispondendo a un'altra immagine proposta dal Corifeo, ma riprendendo obliquamente anche la metafora della rondine, rifiuta l'assimilazione a un uccello spaventato (v. **1316**).

Il Corifeo aveva incitato Cassandra a cedere alla persuasione, evocando Peithò con una cantilena che sembra una formula di incantamento (πείθου᾽ ἄν, εἰ πείθοι᾽· ἀπειθοίης δ᾽ ἴσως, v. **1049**); Clitemnestra, dapprima, è sicura di riuscire a convincere la schiava con la sua potente seduzione retorica (πείθω νιν λόγωι, v. **1052**) e il coro ribadisce l'invito alla persuasione (πείθου, v. **1054**). Ma Clitemnestra finisce per ritirarsi, di fatto sconfitta, senza aver neppure sentito la voce di Cassandra: è l'unico momento nel dramma in cui Clitemnestra non padroneggia perfettamente gli eventi, in cui rinuncia a un colpo che si era riproposta di portare a segno, l'unico punto in cui il suo logos risulta inefficace. La schiava entra, alla fine, nella reggia, ricalcando i passi della marcia funebre di Agamennone, come voleva la Signora; ma è Apollo che la guida.

Cassandra non cede al potere di Clitemnestra: il gioco retorico di Peithò con Cassandra, sola tra i personaggi del dramma, fallisce.

IL CORO SOLIDALE E INCOSCIENTE

Nel corale precedente i vecchi Argivi avevano segnato il punto di massima distanza da Agamennone, considerato responsabile, per il delitto di Ifigenia, della sventura che lo sta per travolgere: a questo punto il Re è il peso da scaricare, «come una zavorra», per salvare la barca.

Coerentemente ora il Corifeo spalleggia Clitemnestra, adeguandosi inizialmente al tono brusco con cui la Regina interpella la schiava (vv. **1047-9**): fa quindi coro alla Regina, insistendo perché Cassandra si convinca a obbedire alle parole di Clitemnestra, le migliori che in questa situazione possa ascoltare (vv. **1053-4**).

Solo dopo che Clitemnestra ha lasciato la scena, il Corifeo dichiara di provare pietà – e non ira come la regina – nei confronti della schiava (vv. **1069-70**). E comunque in tutta la prima parte lirica del delirio profetico di Cassandra, i vecchi Argivi, pur emozionalmente partecipi e progressivamente coinvolti nella danza e nel canto della profetessa, restano esclusi dal dialogo con lei: al punto che, quando arriva ai limiti della comprensione delle disgrazie che Cassandra va prefigurando, il coro si rifiuta di intendere e si rifugia nel conforto della sapienza gnomica, citando l'opinione comune secondo la quale i profeti annunciano sempre sventure (vv. **1130-5**); e si spinge infine ad accusare Cassandra di essere preda di un dèmone maligno che la fa sragionare (vv. **1174-6**). A questo punto soltanto la profetessa si risolve a interrompere il suo dialogo con Apollo e con i fantasmi delle vittime e degli assassini, e a spiegare al coro il senso delle sue profezie (il recupero di chiarezza e di un'articolazione più comprensibile del discorso è esplicitamente annunciato al v. **1178** e segnalato formalmente dal passaggio dalla lirica al parlato). Il coro, però, continua a non capire o a non voler intendere il senso delle parole di Cassandra sul presente e sul futuro.

Allo stesso modo, il coro di Argivi non aveva voluto trarre le conclusioni né dar seguito ai sospetti, alle reticenze e alle angosce, che pur aveva evocato rivolgendosi all'Araldo e ad Agamennone. Finché è possibile, il coro si mantiene in uno stato sospeso tra conoscenza e ignoranza e così ribadisce il suo ruolo inattivo rispetto all'attore e un suo implicito diritto all'irresponsabilità rispetto all'azione drammatica.

BARBARA E SCHIAVA

Cassandra – Clitemnestra ne è certa anche se non la sente parlare né la vede in azione – parla una lingua e ha una gestualità da barbara, da aliena (φωνὴν βάρβαρον, v. **1051**, καρβάνωι χερί, v. **1061**); ovvero – attenua il Corifeo argivo – è «straniera» (ξένη, vv. **1062** e **1093**). Cassandra non parla: è una bestia in trappola (così il coro, v. **1063**), un animale catturato da poco, che non si è ancora adattato al giogo (così Clitemnestra, vv. **1066-7**). Cassandra sragiona, forse perché la sua mente ha subìto un'offesa dal trauma della distruzione di Troia (così Clitemnestra, vv. **1064-6**). Comunque Cassandra è «barbara», nel senso etimologico di una essenziale estraneità al codice condiviso della comunicazione verbale.

Cassandra nel suo delirio distrugge l'ordine del logos e canta: non parla – se non quando decide di dire in parole chiare e comprensibili (dal v. **1179**), di tradurre «in greco» (v. **1254**), le sue visioni, perché il coro le comprenda.

È una schiava: ma la sua attuale condizione non pregiudica la sua vera natura perché nella sua mente abita ancora il dèmone profetico (v. **1084**). Il coro riconosce nella fanciulla troiana l'abilità tecnica della profetessa che, come un cane da caccia, fiuta tracce e indizi per arrivare al sangue (vv. **1093-4**); brava e famosa, parla, costretta dal suo destino, a chi non vuole ascoltarla (vv. **1098-9**).

Barbara di razza, Cassandra però sa parlare bene greco; schiava per sorte, non si piega al giogo e non obbedisce ai suoi recenti padroni, ma solo al suo dio: la natura di Cassandra sfugge alle definizioni parziali e di circostanza e la figlia di Priamo è, e resta, prima di tutto la profetessa di Apollo.

PROFETESSA DI APOLLO

Il canto e la danza della fanciulla sono tutto un sussulto: ad Apollo si rivolge perché è il dio che la prende e che la fa parlare (vv. **1072-3**, **1076-7**, **1080-2**, **1085-6**). Apollo la guida, Apollo la distrugge (il gioco etimologico sul nome del dio Ἄπολλον·... Ἄπολλον... ἀπόλλων ἐμός· ἀπώλεσας, vv. **1080-3**, ripreso e variato ai vv. **1085-6**) ogni qualvolta si impossessa di lei.

Non solo il canto, anche le parole della profezia sono sotto il segno dell'entusiasmo apollineo; nella voce di Cassandra, per altro, canto e parola si confondono: nelle ultime sue battute fa riferimento al suo saluto estremo alla luce come a un «discorso, o un canto» (εἰπεῖν ῥῆσιν, ἢ θρῆνον θέλω, v. **1322**). Anche

quando parla e spiega, Cassandra si sente invadere dallo spirito divino (vv. **1214-6, 1256-8**); e l'ispirazione che a ondate travolge la fanciulla, i fremiti e le grida, sono paragonabili all'estro che eccita Io, la fanciulla-vacca protagonista nel *Prometeo*.

Il coro riconosce che la mania di Cassandra è anche un delirio erotico e, vincendo il ritegno della fanciulla, la interroga sull'innamoramento del dio (vv. **1203-5**). In poche battute Cassandra racconta la storia del suo amore come un gioco di lusinghe, una lotta amorosa che Apollo alla fine vinse ma senza riscuotere il premio del possesso della fanciulla desiderata: il dio però continua a ispirare la sua profetessa, sottraendole per punizione la credibilità (vv. **1206-12**).

L'ispirazione, l'arte mantica che è l'effetto della possessione divina (τέχνησιν ἐνθέοις, v. **1209**) sono il modo con cui Apollo penetra nella fanciulla amata: e, non casualmente, poco prima di presentare il «lupo» amante e complice della «leonessa» assassina, Cassandra invoca il suo Apollo «dei lupi» (Λύκει' Ἄπολλον... συγκοιμωμένη λύκωι, vv. **1257-9**) che la prende e la accende come fosse un fuoco.

Nel rievocare la sua storia di profetessa inascoltata già in patria, Cassandra ricorda anche come fosse stata a lungo umiliata e derisa (vv. **1264 sgg.**). Come già notavano i commentatori alessandrini, la scena-madre coincide con il momento in cui Cassandra si straccia le vesti e getta via gli scettri e le stole che permettono di riconoscere in lei la profetessa del dio (vv. **1264-8**). Fino all'ultimo la fanciulla assimila la sua relazione con Apollo a un rapporto erotico, in cui il dio ha il ruolo dello stupratore violento: alla fine è Apollo, dice la fanciulla, che la spoglia (vv. **1269-70**).

Infine Cassandra, nuda delle vesti apollinee, sembra intravedere nella morte che sa inevitabile un passaggio liberatorio e affronta coraggiosamente il suo destino (vv. **1296-304**; eco e sviluppi della scena si riscontrano nel teatro euripideo che esaspererà il carattere della fanciulla vittima sacrificale, ad esempio nella figura di Ifigenia che affronta spontaneamente ed eroicamente la morte: *Ifigenia in Aulide*, 1375 sgg.): solo partecipando al rito sanguinoso che Clitemnestra le ha preparato, Cassandra si libererà della tirannia del dio il quale, da quando ha posato su di lei lo sguardo del desiderio, non le ha mai lasciato tregua, non ha mai lasciato la presa.

LA CASA INSANGUINATA

In un'allusione fortemente ambigua Clitemnestra delinea la prima visione dell'interno della reggia, facendo intravedere un teatro del sacrificio, già pronto, che attende soltanto Cassandra per essere compiuto (vv. **1037, 1056-7**).

Appena si accosta alla soglia, Cassandra arretra inorridita perché vede che la casa gronda sangue ed emana gli spettri degli antichi delitti (vv. **1090-2**). Per tre volte i sensi iperallertati della profetessa restituiscono, visivamente e acusticamente, urla strazianti di bambini uccisi, carni cucinate, imbandite e mangiate dal padre: la scena orrenda del banchetto dei figli di Tieste (vv. **1096-7, 1189, 1217-22**).

I fantasmi del passato via via si materializzano in percezioni attuali: avvicinando i suoi ultimi passi alla reggia, Cassandra avverte un reale odore di sangue (vv. **1309-12**); il Corifeo cerca di rassicurarla, ma Cassandra – e gli spettatori del dramma – ormai sa bene di quali vittime sacrificali si tratta.

Nella casa degli Atridi – aveva detto la profetessa – un giorno è iniziato un festino che non è mai più finito: il *komos* è normalmente una festa gioiosa e chiassosa, ma in questo caso la brigata che non se ne va più via non è allegra perché è composta dalle consanguinee Erinni (κῶμος... ξυγγόνων Ἐρινύων, vv. **1189-90**: la locuzione è stridente, con effetto ossimorico).

Ai macabri bagordi dei dèmoni si accede per la porta della reggia, che impone ancora la sua potente presenza scenica: quella soglia – dice la profetessa – è la porta dell'Ade (v. **1291**).

LA SCENA DEL DELITTO

La profetessa vede chiaramente: vede per simboli – le figure allegoriche, tra cui spicca l'immagine della «rete dell'Ade» (vv. **1115-7**) –, ma vede anche nei dettagli che presto si riveleranno reali: la vasca, la scure, il bagno fatale (vv. **1109, 1126-9**).

Cassandra vede e racconta, particolareggiatamente, quanto accadrà di lì a poco, ma la sua evocazione – per la maledizione apollinea – non ha alcun effetto sugli eventi o sull'azione drammatica: non serve né ad avvertire qualcuno perché cerchi di sventare il delitto, né ad allarmare il coro che, pur angosciato dalle visioni, si mostra refrattario a comprenderne il senso reale.

Le visioni di Cassandra, anche se non effettualmente determinanti, hanno però un ruolo importante nella scrittura drammaturgica della tragedia: la descrizione della scena del delitto, che per virtù divinatoria risulta leggermente sfalsata rispetto al-

la logica cronologia dei fatti, funziona come espediente di anticipazione degli eventi drammatici e l'impressione delle vivide suggestioni profetiche prepara efficacemente l'immaginario degli spettatori.

IL BESTIARIO SIMBOLICO

Le visioni di Cassandra sono nitide e precise, ma si esprimono attraverso figure allegoriche, secondo il codice tipico del linguaggio profetico.

La prima visione è una vacca che deve essere tenuta lontano dal toro (vv. **1125-6**); ma subito la vacca si umanizza e si trasforma nella donna che trascina il maschio avviluppandolo nella sua veste e lo colpisce (vv. **1126-8**). L'assassina è però armata di un'arma «dalle scure corna» (μελαγκέρωι... μηχανήματι, v. **1127**): la «vacca», non il «toro», quindi, porta l'attributo che distingue il maschio dalla femmina dell'animale. Il paradosso dei ruoli rovesciati è confermato dall'allusione esplicita alla «femmina che assassina il suo uomo» (θῆλυς ἄρσενος φονεύς, v. **1231**).

Indirettamente la profetessa riprende il paragone del leoncino falsamente addomesticato, proposto dal coro ai vv. 717-36 e lo traduce in una doppia allegoria, incrociandolo anche con la figura della «cagna fedele» con cui Clitemnestra si era rappresentata: come un animale domestico, un «leone vigliacco» si rivolta tra le coltri del letto, ma in realtà è il complice dell'assassinio (vv. **1224-5**); e chi fa le moine al padrone e poi lo aggredisce è ora la «cagna odiosa» (vv. **1228-9**). Le virtù di cui il leone e il cane sono simbolo – il coraggio e la fedeltà – vengono dunque ribaltate: il cucciolo di leone è, anche, Egisto, il figlio di Tieste e l'amante di Clitemnestra che trama vigliaccamente la sua vendetta; e Clitemnestra è sì una cagna, ma una cagna infedele e odiosa che sorprende a tradimento il padrone.

I due amanti assassini vengono evocati anche attraverso le figure di una bipede leonessa che fa coppia con un lupo (vv. **1258-9**), due animali che simboleggiano entrambi crudeltà e ferocia.

Il variegato bestiario si arricchisce anche delle figure mostruose dell'amfisbena, la vipera che porta una testa anche sulla coda, e di Scilla, la fanciulla che ha la parte inferiore del corpo trasformata in un groviglio di serpi (vv. **1232-3**).

Le visioni di Cassandra sono animate da immagini tratte dal repertorio iconografico emblematico: una scelta nel contesto particolarmente felice perché ancora in stretta sintonia stilistica con le suggestioni figurative dell'arte micenea.

PROFEZIA DEL PASSATO E PROFEZIA DEL FUTURO

Il coro riconosce nelle visioni di Cassandra scene della storia passata della casata Atride e in base a questa prova la giudica una brava profetessa (vv. **1098-9**): la credibilità sulle profezie che riguardano il futuro è garantita dunque dalla veridicità delle visioni che riguardano il passato (vv. **1242-5**). Ma Cassandra non sembra interessata a mettere in atto una strategia della persuasione: non intende convincere nessuno della verità delle sue visioni e chiede al coro soltanto di dare testimonianza della sua preveggenza (vv. **1317-20**). Il coro peraltro non capisce o non vuol capire quello che Cassandra pur dice esplicitamente (nomina Agamennone come vittima al v. **1246**): tanto più cerca di essere chiara, tanto meno il coro intende (vv. **1112-3**, **1130-1**, **1140-4**, **1150-5**, **1173-7**, **1251-5**).

Nella mente di Cassandra il tempo non segue la successione dei fatti: il passaggio dal canto alla parola – dagli enigmi alla *rhesis* (dal v. **1183**) – mette un po' di ordine, almeno cronologico, alle sue previsioni e fa un po' di chiarezza (la metafora del velo che si alza per la novella sposa, v. **1178**). Ma in realtà nella dimensione immaginaria e fantasmatica tutto si confonde: il sangue antico con il sangue che verrà versato; la festa interminabile delle Erinni nella casa degli orrori. Anche i tempi si accavallano: il passato remoto (l'adulterio della moglie e la strage dei figli di Tieste); il passato prossimo (la rovina di Troia); il futuro prossimo (la scena del bagno, le rive di Cocito-Ade che l'attendono); il futuro più remoto (la vendetta di Oreste). Non c'è differenza tra la conoscenza del passato e la conoscenza del futuro: Cassandra non può aver imparato quel che sa, neppure sul passato, dalle voci risapute (come il coro pare insinuare, v. **1106**). Conosce il passato e il futuro semplicemente perché li vede; e li vede simultaneamente: una visione che le costa una grande fatica (ὀρθομαντείας πόνος, v. **1215**).

Si mostra esemplarmente nel caso di Cassandra che la profezia è stonata rispetto al reale, che il suo tempo è, sempre, un tempo sbagliato: un disturbo nella normalità dell'ordine cronologico che non incide sullo sviluppo degli eventi, ma, a costo di grande pena, li può soltanto prevedere.

Entrando nella reggia e offrendosi al sacrificio che è pronto anche per lei, Cassandra perde, nei fatti, la contesa con Clitemnestra: suo malgrado, invasata dal suo dio, vede e conosce tutto quanto è accaduto e accadrà, ma da lui è trascinata alla morte.

Grazie ad Apollo però Cassandra vince la gara della cono-

scenza: è l'unico personaggio che in scena resista a Clitemnestra, perché lei sola sa più della regina non solo sul suo passato, sul suo presente e sui suoi progetti immediati, ma anche sul suo futuro. La sapienza della disgraziata fanciulla amata da Apollo è paradigma della conoscenza del profeta: insieme la conoscenza più completa e la più inefficace.

Corale anapestico infra episodico (vv. 1331-42)

Un breve corale anapestico, eseguito in recitativo, ha la funzione drammaturgica di coprire il tempo necessario per l'esecuzione del delitto. Il brano presenta dunque le caratteristiche di un intermezzo che sostituisce uno stasimo in forma più agile, breve e meno strutturata.

Il caso di Agamennone, su cui i vecchi Argivi hanno finalmente inteso che incombe la morte (vv. **1337-40**), viene iscritto all'interno di una considerazione generale sull'inaffidabilità della buona fortuna. La tonalità gnomica è accentuata dall'andamento piano della sintassi, dall'inflessione discorsiva e dalla formularità proverbiale della costruzione (ad esempio la catena poliptotica costruita sul nome della morte: θανοῦσι θανὼν... θανάτων, vv. **1339-40**).

Esodo: coro, Clitemnestra, Corifeo, Egisto (vv. 1343-673)

L'esodo si può dividere in tre atti: la morte di Agamennone (vv. **1343-71**); il dialogo tra Clitemnestra e il coro (vv. **1372-576**); l'atto finale in cui compare in scena Egisto che si scontra con il coro, in presenza di Clitemnestra (vv. **1577-672**).

Il brano anapestico, che sembrava preparare un canto corale, viene bruscamente interrotto dalle urla di Agamennone (vv. **1343**, **1345**): dentro la reggia, proprio in questo momento, si sta compiendo il delitto. La voce in diretta della vittima produce un effetto sensazionale, amplificato dall'originalità della soluzione drammaturgica. Il coro reagisce alle urla dell'assassinato, inizialmente intervallando ai versi recitati da Agamennone tre versi modulati sul ritmo dei tetrametri trocaici (vv. **1344**, **1346-7**); quindi, tornando al ritmo giambico, i dodici coreuti si spartiscono singolarmente le battute, recitando ciascuno un distico (vv. **1348-71**). Prima l'agitazione emotiva sottolineata dal ritmo trocaico, poi la ridda di dubbi e le diverse proposte degli Argivi sulle forme di intervento possibile, costituiscono nel loro insieme una struttura del tutto eccezionale: unico dal punto di vista ritmico e compositivo è il dialogo a distanza tra Agamennone e il coro, espresso con la formula dell'alternanza giambi/trochei (vv. **1344-7**); unica è la soluzione della frammentazione delle voci del coro e la distribuzione delle battute tra tutti i coreuti; straordinaria, infine, è la situazione drammatica in cui il coro sembra sul punto di intervenire direttamente nell'azione.

Il secondo atto si apre con la comparsa di Clitemnestra che esibisce i corpi massacrati di Agamennone e Cassandra. Dopo una prima *rhesis* in cui Clitemnestra presenta il suo gesto (vv. **1372-98**), il coro ribatte con un distico in trimetri (vv. **1399-400**), quindi segue un amebeo epirrematico in cui brevi interventi parlati della regina sono intervallati da strofi liriche del coro (vv. **1401-61**); quindi anche Clitemnestra viene parzialmente trascinata nell'emozione del canto e risponde al coro – che continua a cantare le sue strofi liriche – non più nel parlato dei trimetri, ma nel recitativo degli anapesti (vv. **1462-566**). La composizione e la scrittura ritmica del brano sono molto costruite e seguono uno schema eccezionalmente complesso: strofe 1, (trimetri), antistrofe 1, (trimetri); strofe 2, efimnio 1, (anapesti) antistrofe 2, (anapesti); strofe 3, efimnio 2, (anapesti) antistrofe 3; efimnio 2, (anapesti) strofe 4, efimnio 3, (anapesti) antistrofe 4 (anapesti). L'interlocuzione tra il coro e la regina è molto serrata e ritmicamente legata: il passo delle strofette liriche è segnato da un ritmo docmiaco su un modulo-base essenzialmente anapestico, che crea un *continuum*, anche dal punto di vista dell'esecuzione, con i brani intervallati dell'attore.

Si consuma in questo amebeo una sorta di scontrosa conciliazione tra il coro e la regina. Alla fine del brano il passo ritmico e le battute di Clitemnestra in riferimento a un patto da lei siglato con il dèmone degli Atridi sembrano conclusivi: a quanto pare Argivi e regina sono pronti a uscire di scena e il dramma si avvia alla conclusione.

Ma a sorpresa compare in scena Egisto (v. **1577**): in precedenza la sua presenza e una sua complicità nel progetto del delitto era stata evocata solo da Cassandra nelle figure del «leone vigliacco» e del «lupo» (vv. 1223, 1259), e poi era stato nominato di sfuggita da Clitemnestra come sua difesa (vv. **1435-7**).

Egisto si presenta in scena accompagnato da alcune sue guardie (a loro si rivolge espressamente al v. **1651**).

Dopo una *rhesis* in cui esprime la sua gioia per la morte di Agamennone e il senso della sua personale vendetta (vv. **1577-611**), interviene il Corifeo e viene inscenato uno scambio dialogico assai duro e agitato: il ritmo torna ai trimetri giambici e l'esecuzione al parlato (vv. **1612-48**). Un ultimo scarto ritmico ai tetrametri trocaici marca il passaggio all'esodo vero e proprio (v. **1649**): lo scambio dialogico tra Egisto e il Corifeo assume accenti violenti; interviene anche Clitemnestra che a modo suo risolve e chiude la questione (vv. **1649-71**). Clitemnestra ed Egisto si avviano insieme dentro la reggia, il coro esce evidentemente da una delle *eisodoi* laterali.

La scena prevede che siano visibili i corpi dei morti: così indica Clitemnestra «in piedi, di fronte a quanto ha fatto» (v. **1379**; e quindi ai vv. **1446** e **1521**); lo conferma il coro, con il riferimento all'orrore e alla pietà che i corpi provocano (vv. **1472**, **1490-6**); lo conferma infine Egisto che esibisce i cadaveri come deterrente all'insubordinazione degli Argivi (vv. **1580-2**, **1603**, **1623**). Il coro sottolinea che si tratta di uno spettacolo umiliante e degradante per il Re (v. **1494**). Altri dettagli presenti nell'allestimento scenografico del brano sono: il drappo prezioso, macchiato di sangue (vv. **1492=1516**, **1580**) e la vasca da bagno evidentemente visibile in scena (vv. **1494=1518**, **1538-40**).

Aperta è la questione sulla modalità con cui i cadaveri venivano esibiti sulla scena e tre le soluzioni compatibili con il dettato del testo. I corpi potrebbero essere portati in scena da comparse mute che figurano come servi della reggia; ma in questo caso resterebbero inspiegabili i riferimenti molto precisi all'evidenza della scena del bagno. I corpi e la vasca potevano comparire grazie al meccanismo dell'enciclema, la piattaforma rotante che apre la prospettiva sull'interno della reggia. Oppure la porta della reggia doveva finalmente aprirsi, lasciando intravedere al suo interno la scena del delitto.

L'ATTEGGIAMENTO DEL CORO

Sentendo le urla del re assassinato che si levano dall'interno della reggia il coro esprime un forte impulso a intervenire nell'azione, con la fibrillazione delle domande ai vv. **1348-71**.

Una seconda volta nell'esodo i vecchi Argivi si mostrano pronti all'azione: nel finale non casualmente contrassegnato dal partecipativo ritmo trocaico (vv. **1650**, **1652** e vv. **1649 sgg.**) i coreuti vogliono prendere le armi e affrontare il tiranno. Il tempestivo intervento di Clitemnestra (dal v. **1654**) impedisce lo scontro.

Il primo pericolo che gli Argivi paventano è l'istituzione in città di un regime tirannico: «tiranni» saranno i nuovi signori che hanno violentemente eliminato il re di sangue (vv. **1355**, **1365**); un «tiranno» viene riconosciuto in Egisto (v. **1633**) in chiara opposizione all'appellativo di «re» rivolto sempre ad Agamennone (ad esempio al v. **1490=1514**: βασιλεῦ βασιλεῦ).

Deciso prima a intervenire genericamente in soccorso del re e poi nel finale a contrastare l'arroganza di Egisto, nei confronti di Clitemnestra e verso le ragioni che la Signora adduce, il coro esprime ripetutamente una profonda incertezza sul da farsi (δυσμηχανῶ, v. **1360**, ἀμηχανῶ, v. **1530**). Gli Argivi si dicono certo stupefatti per il cambio di atteggiamento di Clitemnestra, e insinuano che l'assassina possa essere una strega che ha assunto una mala pianta (vv. **1407-9**); che sia in preda alla pazzia (vv. **1426-30**); che ora sia lei, e non più Agamennone (come ai vv. 1008-13) la zavorra da scaricare (vv. **1410-1**).

Ma la condanna non è senza appello: anzi i vecchi Argivi sembrano via via convincersi delle molteplici motivazioni che Clitemnestra si arroga. Il progressivo avvicinamento è marcato, dal punto di vista formale, dall'adeguamento parziale dell'attore alla modalità espressiva assunta dal coro (dalla prosa dei trimetri al recitativo degli anapesti, più omogenei rispetto ai docmi lirici delle strofette corali).

Importante è anche il fatto che gli Argivi, che pure si chiedono come possa Clitemnestra proclamarsi non colpevole di quel delitto (vv. **1505-6**) purtuttavia spontaneamente propongono altre responsabilità: l'assassina è una donna – dice il coro (v. **1454**) e sembra riprendere puntualmente l'imputazione di Cassandra a Clitemnestra (v. 1231), ma in realtà, retoricamente è un vero e proprio colpo di scena, la "donna" assassina non è Clitemnestra ma, nuovamente, Elena a cui il coro attribuisce anche questo delitto (vv. **1455-61**, e la risposta conseguente di Clitemnestra che difende la sorella da questa accusa ai vv. **1462-8**, in un brano intriso di eco omeriche). E se invece deve essere cercata una causa prima degli eventi, la responsabilità come sempre, nel bene e nel male, è di Zeus (vv. **1485-9**, e ancora vv. **1563 sgg.**): il coro rovescia ora il riconoscimento dell'onnipotenza divina esaltata nell'inno a Zeus della parodo; Zeus di fatto viene qui imputato della responsabilità degli as-

sassini commessi. E se non è di Elena o di Zeus, la colpa – propone il coro facendo eco a Clitemnestra – è di Ate (v. **1566**).

In sostanza in questo falso finale che vede in scena Clitemnestra, i vecchi Argivi e i due cadaveri, il coro pare accostarsi via via alle ragioni della Regina: al punto che, quando lei amaramente evoca la scena dell'incontro nell'Ade e dell'abbraccio tra la figlia e il padre (vv. **1555-9**) il coro commenta che «a oltraggio corrisponde oltraggio» (vv. **1560 sgg.**). Sangue chiama sangue ed è Agamennone che si è attirato tale pena. A questo punto il coro sembra persuaso e Clitemnestra è soddisfatta che finalmente siano arrivati a un «responso veritiero» (v. **1569**).

Se dunque gli Argivi non sembrerebbero alla fine del tutto refrattari ad adeguarsi alle ragioni del potere regale ora incarnato da Clitemnestra, non possono invece sopportare il «tiranno» Egisto: il coro con Egisto insiste su un atteggiamento provocatorio e di profondo disprezzo. Fino all'ultimo il coro battibecca con l'attore (vv. **1665-71**) finché Clitemnestra ha l'ultima parola (vv. **1672-3**) e il coro tace.

LA RETE

La figura della rete – rete di recinzione, rete da pesca, retepanno, rete-trappola – è ancora al centro del sistema retorico di tutti gli attori del dramma.

Le parole menzognere che Clitemnestra rivendica di aver pronunciato opportunamente erano, a suo dire, una rete di necessaria altezza perché la preda non potesse scavalcarla e scappare dalla trappola (vv. **1375-6**). La stessa Clitemnestra aveva fatto ricorso all'immagine di un'altra rete – la rete da pesca – per rappresentare il corpo di Agamennone trafitto da innumerevoli fori delle annunciate (e inesistenti) ferite (v. 868); ricompare ora la rete da pesca come ἄπειρον ἀμφίβληστρον, trappola senza via d'uscita (vv. **1382-3**), ma la rete non è più forata bensì trapunta e preziosa: è un tessuto compatto che ricorda da vicino le stoffe della rossa corsia che Agamennone aveva cercato invano di evitare (πλοῦτον εἵματος κακόν, v. **1383**, cfr. con la locuzione εἵμασι... ἐπίφθονον πόρον, v. 921).

Se per Clitemnestra la rete è una metafora, nelle parole del coro si materializza una precisa evidenza scenica: il corpo del Re è avvolto in «questo» tessuto-rete di ragno (ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῶιδ', v. **1492**).

Per ultimo anche Egisto ribadisce la presenza di un tessuto

«veste di Erinni» in cui giace avvolto il cadavere dell'odiato cugino (ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων, v. **1580**).

Infine l'ultima allusione alla rete è nuovamente metaforica, ora con un deciso connotato simbolico: il corpo in scena è avvolto dalle «reti di Dike» – afferma Egisto (v. **1611**) – e le sue parole non sono discordi da quanto aveva cantato il coro prima della sua comparsa in scena (vv. **1560-6**).

LA SCENA DEL DELITTO

La scena dell'assassinio di Agamennone, evocata per allegorie da Cassandra (vv. 1107-11, 1125-9) viene raccontata con l'aggiunta di altri dettagli da Clitemnestra (vv. **1384-7**): combinando i due racconti (la visione della profetessa e la testimonianza dell'assassina) si ricostruisce il quadro di un omicidio a tradimento, mentre il re si trovava immerso nella vasca da bagno (la «vasca d'argento» visibile in scena, come si evince dalla menzione ai vv. **1494=1518**, **1538-40**).

Secondo quanto dice Clitemnestra, Agamennone cade al «terzo colpo» sferrato dalla sua mano come omaggio ad Ade (v. **1387**; forse un richiamo simbolico di segno rovesciato al «terzo brindisi a Zeus» che Ifigenia dedicava alla fortuna del padre, vv. 246-7). I due primi colpi di Clitemnestra corrispondono alle urla della vittima (vv. **1343**, **1345**). Al terzo colpo Agamennone muore. Dal racconto di Clitemnestra non si ricava alcuna informazione sull'assassinio di Cassandra.

Clitemnestra non fa neppure menzione della presenza di Egisto sulla scena del delitto, anzi, avoca a sé ogni responsabilità (vv. **1379-80**, **1551-3**); il coro rimprovera a Egisto di essere rimasto in disparte, mentre Egisto stesso ammette di aver lasciato strategicamente alla donna l'esecuzione dell'assassinio concertato insieme (vv. **1636-7**).

Tutti gli elementi portano insomma a supporre che Egisto non fosse all'interno della casa al momento del delitto: in questo senso molti argomenti concorrono all'ipotesi di ricostruzione scenica secondo cui Egisto non comparirebbe in scena affacciandosi dalla porta della reggia, ma arriverebbe dall'esterno, da una delle entrate laterali.

LO SPRUZZO DI SANGUE

L'ultimo contatto tra Agamennone e la sua donna-assassina è il fiotto di sangue che investe Clitemnestra quando sferra il colpo mortale (v. **1390**).

Clitemnestra dichiara spudoratamente il suo piacere per la «sanguinosa rugiada» che la raggiunge (vv. **1391-2**) e, nel lessico e nelle figure, assimila chiaramente lo spruzzo all'eiaculazione e al godimento d'amore: la suggestione è complicata, e insieme ribadita, dalla metafora dei solchi della terra che dopo la semina godono per la pioggia di Zeus (vv. **1391-2**). La figura della donna-terra arata e di una fecondazione sanguinosa ricorre in Eschilo, in un'immagine più lineare, in *Sette*, 753-5, in riferimento al concepimento di Giocasta dal seme di Edipo.

LE RAGIONI DI CLITEMNESTRA

Non ha pudore Clitemnestra e lo dichiara subito (οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι, v. **1373**): aveva già detto, manifestando spudoratamente la sua gioia per il ritorno del marito (οὐκ αἰσχυνοῦμαι, v. 856) che la donna dopo tanti anni depone il ritegno di fronte agli altri.

Clitemnestra è svestita da ogni residuo di finzione: non si finge più una femmina indifesa e rimprovera anzi al coro di trattarla come una stupida donna (v. **1401**). È una donna-strega, ribatte il coro, che ha assunto una mala pianta (vv. **1407-9**): ma Clitemnestra risponde ricordando che Agamennone è stato l'autore del sacrificio di Ifigenia come rito incantatorio dei venti di Tracia (ἐπῳδὸν Θρηικίων ἀημάτων, v. **1418**).

Se pure mira a un giudizio giusto, Clitemnestra non cerca complicità nel coro (vv. **1403-6**): è sola con il suo gesto; anzi, rivendica la responsabilità totale dell'esecuzione del delitto (l'espressione icastica dell'atteggiamento fiero di fronte all'impresa ai vv. **1379-80**, **1404-6**, **1551-3**).

Clitemnestra porta in scena diverse ragioni, diverse maschere della sua intenzione: tutte ugualmente vere.

Se fosse madre, l'avrebbe ucciso per Ifigenia, il frutto prezioso delle sue doglie (vv. **1415-20**; altre menzioni della figlia ai vv. **1432**, **1555**), sacrificata all'incantesimo dei venti.

Se fosse adultera, l'avrebbe ucciso per Egisto, che è al suo fianco, la protegge, la ama (vv. **1434-7**).

Se fosse moglie, avrebbe vendicato il torto subìto dalla delizia delle «Criseidi» (v. **1439**): il riferimento è alla bella figlia di Crise, contesa tra il re e Achille, di cui Agamennone nel primo libro dell'*Iliade* dice «la voglio con me, nella mia casa, e la preferisco a Clitemnestra che è la mia sposa» (*Iliade*, I, 113-5). Ma soprattutto, da ultimo, è l'offesa della schiava, «fedele amante» del suo sposo: Cassandra (vv. **1438-47**). La mirata insistenza sul letto condiviso (κοινόλεκτρος... ξύνευνος, vv. **1441-2**) rivela magistralmente la rabbia possessiva di Clitemnestra: una rabbia che ha un risarcimento espressamente sensuale nella metafora della morte di Cassandra come un condimento al piatto del piacere (v. **1447**).

Ma Clitemnestra non è solo Clitemnestra, è il dèmone a cui il coro imputa le disgrazie della casa degli Atridi e in cui lei, prontamente, si riconosce (vv. **1497-504**): la figura di Clitemnestra-dèmone tornerà, potentissima, alla fine della trilogia, moltiplicata nelle figure delle Erinni.

IL COMPIANTO

Come si ricava anche da altri finali eschilei (*Persiani*, *Sette*, *Coefore*), un ruolo del coro consiste nell'inscenare il rito del *kommos* funebre: un rito che però qualcuno è chiamato a istruire (ad esempio nei *Persiani* l'«iniziatore del *kommos*» è Serse). La questione che il coro pone a Clitemnestra sulla gestione del rituale funebre (vv. **1541-50**) non è una domanda diversiva o retorica ma, ritualmente (e anche drammaturgicamente), essenziale. E Clitemnestra risponde avocando a sé l'ufficio funebre (vv. **1551-4**): quel corpo è suo, le appartiene secondo il suo, personalissimo, diritto e la Signora pare voler disporre anche i dettagli dell'accoglienza nell'Ade, evocando la macabra scena della figlia che abbraccia affettuosamente il padre al suo arrivo tra i morti (vv. **1555-9**).

IL CARATTERE DI EGISTO

Il personaggio di Egisto è conformato caratterialmente su una sola ragione, sui cui poggia anche la giustificazione della sua imprevista comparsa scenica: la vendetta dell'orrido pasto inflitto al padre, Tieste, da Atreo.

La storia del banchetto fatale (già ricordata ripetutamente da Cassandra, vv. 1096-7, 1189, 1217-22 con allusione anche all'antefatto: l'adulterio della moglie di Atreo con Tieste) viene raccontata dettagliatamente dallo stesso Egisto (vv. **1583 sgg.**).

La relazione del personaggio con il coro è, fin dall'inizio, molto difficile: il coro riconosce in Egisto il carattere dell'*hybris* e lo smentisce puntualmente, arrivando a ricusarlo anche come interlocutore (vv. **1612 sgg.**). Da parte sua, in verità, Egisto tiene nei confronti del coro un tono arrogante e prepotente (**1617 sgg.**, **1628 sgg.**, **1639-42**), sebbene nei fatti gli Argivi siano gli unici suoi interlocutori: infatti a parte la battuta ai vv.

1662-4, indirizzata molto genericamente a Clitemnestra, Egisto si rivolge esclusivamente al coro.

Gli Argivi esternano subito nei confronti di Egisto malanimo e disprezzo. Egisto viene accusato di essere una femmina, anzi interpellato come «donna» (γύναι, vv. **1625-6**): l'accusa di vigliaccheria corrisponde all'immagine del «leone vigliacco» evocata da Cassandra (vv. 1224-5), ma ribadisce il rovesciamento simbolico tra il femminile e il maschile che costituisce uno dei temi del dramma. Di fatto Egisto, il sedicente «tiranno di Argo», non è stato capace di uccidere Agamennone di sua mano (vv. **1635**, **1643**).

La giustificazione tattica che Egisto adduce (vv. **1636-7**) è plausibile ma non sufficiente a metterlo al riparo dalle accuse di femminea viltà. Egisto – commenta il coro nell'ultima battuta del dramma – è un galletto tronfio accanto alla femmina: il bestiario del dramma, particolarmente ricco e variato soprattutto in riferimento alla coppia degli amanti assassini, si arricchisce di un'ulteriore figura.

DIKE CONTESA: LA RIVENDICAZIONE DI CLITEMNESTRA

La scena è permeata di linguaggio giuridico che ruota intorno al termine chiave: Dike.

Proponendo un macabro brindisi sul morto – che si trasforma subito nel calice di sangue da cui brinda Agamennone – Clitemnestra protesta l'assoluta giustizia del gesto (δικαίως... ὑπερδίκως, v. **1396**).

La dichiarazione di responsabilità è non solo totale, ma anche formulare e Clitemnestra «con cuore intrepido» (è sempre il carattere del «maschio cuore» della regina, protagonista del campionario etico della tragedia fin dalle prime battute del dramma, dal v. 11) recita la sua formula di colpevolezza presentando il marito morto come vittima e se stessa come colpevole (λέγω... οὗτος... τῆσδε δεξιᾶς... ἔργον, vv. **1403-6**).

Dike è la giustizia come esito di un procedimento e la mano omicida è l'esecutrice, la «matrice di Dike» (χερός ἔργον, δικαίας τέκτονος, vv. **1406-7**).

DIKE CONTESA: IL GIUDIZIO DEL CORO

Di una punizione parla subito il coro (ἀπέδικες, v. **1410**) e sarà la pena più grave: l'esilio. Clitemnestra rimprovera al coro il fatto di sottoporla a un processo (δικάζεις, v. **1412**), in cui il coro stesso svolge il ruolo di un giudice troppo duro (δικαστὴς τραχὺς εἶ, v. **1421**). Ancora in termini inquisitori e penali il coro ripete la minaccia di una punizione (rafforzata nella costruzione dello pseudopoliptoto: ἄντιτον... τύμμα τύμμα‹τι› τεῖσαι, vv. **1429-30**).

Clitemnestra risponde puntualmente, rivendicando dalla sua parte, e contro Agamennone, una congiura di Themis e Dike (θέμιν... Δίκην, in rima ai vv. **1431-2**). Il gioco Themis-Dike chiama però la concatenazione anche di altri nomi: Ate ed Erinni compaiono in pericolosa sindesi con i nomi della giustizia (vv. **1432-3**). Poco più avanti il coro propone l'immagine del Destino che affila le sue armi con Dike, pronta a una nuova impresa (v. **1535**); il testo, nel punto specifico, è fortemente compromesso e l'allegoria non è del tutto chiara. In particolare non è chiaro il rapporto tra Dike e Moira, ma si conferma comunque che Dike – come Erinni che a Dike è associata – è implacabile, sempre pronta a «nuove imprese».

Clitemnestra rivendica con orgoglio il suo gesto (v. **1497**), ma ciononostante si dichiara incolpevole, sollevando un'obiezione sulla coerenza logica da parte del coro. Quest'ultimo per di più, sempre all'interno del codice giuridico le imputa l'impossibilità di avere testimoni che provino la sua non colpevolezza (vv. **1505-6**, con i termini tecnici del procedimento giudiziario: ἀναίτιος... ὁ μαρτυρήσων).

Ancora formulare, nella sua incisività anche sintattica, risulta l'espressione che Clitemnestra pare proporre come sigla della condanna ad Agamennone e, per riflesso, della sua propria apologia: ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων (v. **1527**).

Il coro cambia dunque il titolo della requisitoria passando alla procedura del compianto: la questione sta nell'eventualità di un omaggio al Re da parte della sua assassina che sarebbe per il morto una «grazia sgradita». Tutto il passo è giocato sulla terminologia dello scambio, sulla pratica del dare/avere all'interno però di un rapporto squilibrato, ingiusto (ἀδίκως, v. **1546**): un baratto simbolico che viene rappresentato anche linguisticamente attraverso una serie continua di figure di parola (ἄχαριν χάριν, v. **1545**; ὄνειδος... ἀντ' ὀνείδους, v. **1560**; φέρει φέροντ' ἐκτίνει δ' ὁ καίνων, v. **1562**; μίμνει δὲ μίμνοντος, v. **1563**; παθεῖν τὸν ἔρξαντα, v. **1564**).

A questo brano che insiste sul tema dello scambio, Clitemnestra risponde, non casualmente, menzionando il patto che ha intenzione di proporre al dèmone degli Atridi (vv. **1569-76**).

DIKE CONTESA: LA RIVENDICAZIONE DI EGISTO

Anche Egisto si presenta in scena rivendicando la presenza di Dike dalla sua parte: questo è per lui il «giorno della giustizia» (δικηφόρου, v. **1577**). Ancora Dike compare in un quadro allegorico come figura femminile di guida (v. **1607**; Dike riconduceva a casa Agamennone, v. 911), ora riporta a casa il vendicatore dei delitti della stirpe. E anche la rete che avvolge il corpo dell'odiato figlio di Atreo è, per Egisto, la rete di Dike (v. **1611**).

Ma se con Clitemnestra il coro si mostrava più condiscendente a discutere il suo giudizio, con Egisto il coro non tratta: Dike nelle parole del coro contro Egisto suona esclusivamente come minaccia di punizione (v. **1615**). Il sangue del Re è stato versato per mano di Clitemnestra, ma per colpa di Egisto ha portato un *miasma* alla terra (v. **1645**) che contamina la stessa Giustizia (μιαίνων τὴν δίκην, v. **1669**): ed è questa figura contaminata l'ultima immagine di Dike nel dramma.

Il coro attende Oreste che farà giustizia versando altro sangue (vv. **1646-8**, **1667**): Dike va ristabilita e l'attuale percezione di una situazione squilibrata e impura che va raddrizzata e decontaminata innesca anche l'attesa dello sviluppo della trama nelle parti seguenti della trilogia.

CLITEMNESTRA E LE PAROLE OPPORTUNE

La Signora si presenta «ritta di fronte al suo gesto» (v. **1379**), dichiarando senza infingimenti di voler ribaltare quanto «opportunamente» aveva detto prima (πολλῶν... καιρίως εἰρημένων, v. **1372**). Clitemnestra esercita in pienezza il potere sulla scelta delle parole che coincide con un privilegio e un dovere funzionale all'esercizio del potere (così Eteocle nel verso di apertura dei *Sette* fa consistere nel «dire le parole opportune» – λέγειν τὰ καίρια – il primo dovere del governante).

Clitemnestra governa la situazione: ovverossia tratta. Prima tratta con il coro, e si avvale di una dialettica difensiva e persuasiva, finché gli Argivi si convincono a riconoscere che l'assassinio del re è il risarcimento di un oltraggio pregresso (vv. **1560-4**). Poi tratta diplomaticamente con il dèmone, barattando il peso dell'assassinio di Agamennone e ogni altro tesoro con la sua ritirata dalla reggia (vv. **1570-6**).

Ma Clitemnestra sa imporre anche la sua autorità: a Egisto che minaccia odiose e violente ritorsioni contro gli Argivi (vv. **1617-23**, **1649-53**) oppone una ferma ed efficace resistenza e, in contrasto con l'atteggiamento sprezzante e isterico dell'uomo, non manca di esprimere fino in fondo ai vecchi del coro il suo rispetto (già al v. **1393** si era rivolta a loro come πρέσβος Ἀργείων; ma anche nelle ultime battute li apostrofa come αἰδοῖ‹οι› γέροντες, v. **1657**).

Il suo intervento deciso blocca dunque Egisto che sta per scatenare i suoi sgherri contro i vecchi Argivi, a loro volta pronti allo scontro: le proteste del coro sono «vani latrati», inefficaci contro il potere dei nuovi signori che entrano in coppia, trionfalmente, nella reggia (κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων, v. **1673**, con un ricorso al duale, tanto più significativo perché in Eschilo alquanto raro).

Ma Clitemnestra non parla il linguaggio dell'arroganza del potere e mostra di conoscere, invece, il linguaggio della misura. Basta delitti, basta con la messe di morte (vv. **1655-6**): sono «parole di donna» per chi si degna di ascoltarle (v. **1661**). Ma le parole della donna sono, ora, le parole del Re.

Collegamento con Agamennone

Lo stato disturbato del testo dell'*Orestea* nell'unico testimone – il manoscritto Laurenziano Mediceo gr. 32, 9 – ha provocato la caduta dell'*hypothesis* delle *Coefore* e la grave compromissione dei primi versi del prologo. Nel testo della prima tragedia della trilogia si leggono però importanti spunti che rimandano allo sviluppo della trama nelle *Coefore*.

Nel dialogo con Agamennone Clitemnestra aveva parlato del figlio lontano, rassicurando lo sposo sulla sua assenza (*Agamennone*, 877-86): Clitemnestra aveva dichiarato di aver mandato il figlio presso Strofio di Focea, amico e alleato di Agamennone, per evitargli gli eventuali rischi nel caso di una «anarchia» successiva a una possibile morte del padre a Troia.

Quindi Cassandra aveva profetizzato l'arrivo di «un altro vendicatore» (ἄλλος αὖ τιμάορος, *Agamennone*, 1280): «il rampollo diverrà matricida e vendicherà la morte del padre. Fuggiasco, vagabondo, esule da questa terra, verrà per compiere queste sciagure sui suoi parenti: il corpo riverso a terra del padre qui lo richiama» (*Agamennone*, 1280-4). Un'altra allusione a Oreste è nelle ultime battute di Cassandra, nel momento in cui la profetessa si congeda dalla scena (e dalla vita) pregando il coro di portare testimonianza della sua morte perché «i vendicatori del padrone» (δεσπότου τιμαόροις) facciano vendetta anche per lei (*Agamennone*, 1324-5).

Smentendo quanto Clitemnestra aveva dichiarato («non c'è inganno», *Agamennone*, 886), Cassandra vede dunque in Oreste un esule allontanato da Argo (φυγὰς... ἀπόξενος, *Agamennone*, 1282). Resta così in sospeso una questione importante: se Clitemnestra abbia allontanato Oreste per il suo bene (come lei afferma) o per essere libera di predisporre e di eseguire senza intralci il suo disegno (come Cassandra pare insinuare).

Anche il coro menziona Oreste, e il suo auspicato ritorno, come una minaccia contro Clitemnestra ed Egisto (*Agamenno-*

ne, 1646-8); ancora il coro, ribattendo alle intimidazioni di Egisto, lo minaccia a sua volta evocando il ritorno di Oreste (*Agamennone*, 1667).

Su questa speranza, che riavvia il mortifero motore di Erinni, si chiudeva l'*Agamennone*: puntualmente le *Coefore* si aprono con una scena che prevede al centro dell'orchestra la tomba del padre e l'arrivo immediato del giovane Oreste.

Prologo: Oreste (vv. 1-21)

Nel manoscritto mediceo tra il finale della prima tragedia della trilogia e l'inizio della seconda sono caduti i primi versi del prologo. È stato possibile però agli editori ricostruirli parzialmente, grazie a una tradizione indiretta eccezionalmente generosa e, per il caso fortunatissimo delle citazioni nelle *Rane* di Aristofane, straordinariamente puntuale; sono stati così restituiti al testo ben sette frammenti del brano perduto:

i vv. 1-3 (fr. 1) «dal prologo dell'*Orestea*» contenuti nelle *Rane* di Aristofane, ai vv. 1126-8=1138+1152-3, 1156;
il v. 3a (fr. 2) da uno scolio a *Rane*, 1127;
i vv. 3b-c (fr. 3) da *Rane*, 1141-3;
i vv. 4-5 (fr. 4) da *Rane*, 1172-3;
i vv. 5-7 (fr. 5) da uno scolio a Pindaro, *Pitica* IV, 145;
il v. 7a (fr. 6) da Euripide, *Elettra*, 534;
i vv. 8-9 (fr. 7) da uno scolio ad Euripide, *Alcesti*, 768.

Il prologo è recitato da Oreste, in arrivo ad Argo dal suo "esilio". Il figlio di Agamennone motiva la sua venuta dicendo di sapere che il padre è stato ucciso dalla moglie con l'inganno e di volerlo invocare, non avendolo onorato nel modo dovuto durante il primo improvvisato rito funebre (vv. **3b-5**).

L'invocazione iniziale a Hermes (vv. **1-2**) e la segnalazione del suo recente arrivo (v. **3**) consentono di ipotizzare, anche sulla scorta delle testimonianze iconografiche, che Oreste entri in scena in veste di viaggiatore.

La scenografia prevede al centro dell'orchestra la tomba di Agamennone (τύμβου δ' ἐπ' ὄχθωι τῶιδε, v. **4**) e sullo sfondo con tutta probabilità la reggia degli Atridi (a cui però si trovano riferimenti espliciti nel testo solo più avanti nel dramma, a partire dal secondo episodio, dal v. 653).

Oreste viene interrotto nel suo monologo davanti alla tomba dal sopraggiungere di una processione di donne (vv. **10 sgg.**) vestite di nero (vv. **11-2**), «coefore» che portano offerte votive (v. **15**), tra le quali gli pare di riconoscere la sorella Elettra (vv. **16-8**).

Oreste decide dunque di ritirarsi per osservare le donne (σταθῶμεν ἐκποδών, v. **20**) e si rivolge a questo punto all'amico Pilade, che evidentemente è arrivato ad Argo (e in scena) con lui. Pilade rimane *persona muta* non solo nel prologo, ma per tutto il dramma, a eccezione di una breve battuta nel momento cruciale del matricidio (vv. 900-2). È possibile che Pilade intervenisse nella parte iniziale del prologo, che risulta alla nostra lettura gravemente lacunosa: è comunque probabile che nel primo brano Oreste al suo arrivo presentasse l'amico e ne motivasse la presenza scenica.

Il protagonista e l'amico si rifugiano comunque al riparo della vista delle donne in arrivo, evidentemente dietro un elemento della scenografia.

HERMES DEI MORTI

Nella sua prima battuta Oreste si rivolge a «Hermes ctonio» (v. **1**): è dunque innanzitutto il dio del passaggio e del viaggio che viene opportunamente invocato dall'esule che ha appena compiuto un viaggio e che in veste di Hermes-viaggiatore si presenta in scena. In questo senso si nota un'insistenza sull'andirivieni del viaggio, che "Euripide"-Aristofane stigmatizzerà come ridondante (ἥκω γὰρ... καὶ κατέρχομαι, v. **3**; cfr. *Rane*, 1128, 1138, 1152 sg.).

Ma Oreste si rivolge, in particolare, all'ipostasi ctonia di Hermes; il dio "psicopompo", che scorta le anime nel passaggio tra la vita e la morte, viene invocato in quanto «sorvegliante» del padre morto: in questo senso è da intendere la locuzione πατρῶι' ἐποπτεύων κράτη, a quanto chiarisce lo stesso "Eschilo" replicando alle critiche di "Euripide" nella commedia aristofanea (*Rane*, 1138-48).

Oreste prega dunque questo Hermes perché lo salvi e lo aiuti (v. **2**): dallo sviluppo del primo episodio, e in particolare dalla scena della tentata psicagogia, si può ipotizzare che nei versi mancanti Oreste impetrasse dal dio un'intermediazione per avere un contatto con l'anima del padre.

Se comunque all'inizio del prologo Oreste cerca un patto di alleanza con Hermes (γενοῦ μοι ξύμμαχος, v. **2**), in chiusura dello stesso prologo Oreste invoca anche l'alleanza con Zeus

(γενοῦ δὲ ξύμμαχος, v. **19**), come dio del potere, e nella fattispecie come ipostasi olimpia del *kratos* regale.

I CAPELLI TAGLIATI SULLA TOMBA

Sulla tomba del padre Oreste compie innanzitutto un atto che acquista un importante rilievo rituale: si taglia una seconda volta i capelli, dopo averli già tagliati una prima volta e dedicati al fiume Inaco (vv. **6-7**: a un fiume, lo Spercheo, avrebbe promesso invano i suoi capelli anche Achille, che invece li dedica a Patroclo in *Iliade*, XXIII, 141-53).

I versi con la menzione del taglio dei capelli sono conservati in uno scolio a Pindaro, proprio per questa valenza rituale del gesto, in riferimento al giovane Giasone con i riccioli «non ancora caduti sotto il taglio del ferro» (*Pitica* IV, 82-3): il passo pindarico avvalora l'ipotesi che il taglio della ciocca di capelli sancisse il passaggio del ragazzo dall'efebia alla giovinezza.

L'atto di Oreste è dunque un rito di omaggio al padre morto (sovrapponibile all'omaggio di Achille a Patroclo), ma insieme anche la ripetizione del rito di passaggio che sancisce definitivamente la piena maturità del protagonista.

L'atto devozionale e rituale ha però anche una funzione drammaturgica precisa: la ciocca di capelli sulla tomba innescherà la sollecita curiosità di Elettra e quindi il processo di riconoscimento tra i fratelli che si compirà nel primo episodio.

L'AMICO PILADE

L'appello immediato di Oreste a Pilade (v. **20**) fa supporre che nei versi mancanti l'amico, figlio dell'ospite di Oreste, Strofio, fosse stato in qualche modo presentato nel primo brano del testo che ci è pervenuto in forma gravemente lacunosa.

Nella tradizione, da questo momento in avanti, al fianco di Oreste c'è Pilade, il suo amico, il suo doppio: una coppia che ripete il modello della coppia eroica di Achille e Patroclo e, soprattutto, di Teseo e Piritoo.

Nelle successive versioni tragiche dell'*Orestea* la figura di Pilade è destinata ad assumere un consistente spessore psicologico e a divenire un carattere autonomo con un ruolo importante anche nella costruzione della trama drammatica (così nell'*Elettra* di Sofocle, nell'*Elettra*, nell'*Oreste* e nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide). Non è dato di ricostruire se Eschilo assuma il dato dell'amicizia di Oreste e Pilade dalla tradizione mitologica precedente – ad esempio dalla perduta *Orestea* di Stesicoro: resta il fatto che questa risulta essere la prima fonte letteraria che presenta l'amico al fianco di Oreste nella sua impresa di vendetta.

Parodo (vv. 22-83)

Entra in scena il coro, così come descritto da Oreste (vv. 10-8): una processione di donne in atteggiamento luttuoso, vestite di nero, che portano offerte votive; tra loro spicca, per l'intensità della sua afflizione, il profilo di Elettra (πένθει λυγρῶι πρέπουσαν, vv. 17-8).

Le donne affermano di venire «dalla casa» (ἐκ δόμων, v. **22**): quindi la processione si svolge dalla reggia alla tomba. L'ipotesi più economica porta a ricostruire una scenografia in cui il fondale è la reggia degli Atridi, com'era nel dramma immediatamente precedente e come richiede lo sviluppo della trama di questa stessa tragedia.

Secondo questa ipotesi dunque il coro – con Elettra – esce dalla porta del palazzo (e non entra in scena, come solitamente accade, da una delle *eisodoi* laterali).

Dalla porta sul fondo della scena, la processione si dirige a passo di danza verso l'orchestra, al cui centro c'è la tomba.

Il ritmo del canto è lento e regolare (e così le movenze orchestiche di accompagnamento): il corale si articola in tre coppie strofiche di giambi lirici (sul modulo base – ⏑ – ⏑ –) punteggiate dalle note più lugubri del docmio olospondaico (– – – – – ai vv. **29=39**, **68=73**).

Nel brano di entrata il coro porta in scena i gesti rituali del lutto; ma contemporaneamente espone i motivi della processione – il sogno profetico e l'ordine di Clitemnestra – e presenta la condizione e l'animo delle schiave troiane divenute ancelle dei signori di Argo.

IL TEATRO DEL DOLORE

La processione è composta da portatrici di offerte (χοὰς προπομπός, v. **23**); si tratta in particolare di *choai*, offerte liquide che verranno poi versate nella terra (v. 156), e quindi i coreuti portano in mano dei vasi.

In scena è un'articolata teatralizzazione del dolore: le mani battono (v. **23**), le unghie graffiano le guance, lasciando solchi purpurei (vv. **24-5**); il tessuto delle vesti è squarciato e sul petto

pendono i brandelli di peplo (vv. **29-30**). Il carattere convenzionale e rituale della scena è confermato dal confronto con il testo di *Persiani*, 1054-60, in cui Serse istruisce il coro dei Fedeli ai medesimi gesti del lutto.

IL SOGNO PROFETICO

Le donne del coro portano in scena una sinfonia di rumori: non solo i lamenti di cui «si pasce il cuore» (v. **26**; sul compiacimento del pianto cfr. *Sette*, 243-4 laddove Eteocle stigmatizza che le fanciulle tebane si compiacciono dei lamenti e Ares si pasce di sangue); ma anche i luttuosi colpi dei battiti di mano (v. **23**) e lo squarcio delle vesti strappate (v. **29**).

Incombe in scena un altro suono, non eseguito in diretta dal coro ma evocato: l'ululato che si alza dai recessi della reggia e rompe il silenzio della notte (vv. **34-5**) è il primo motore dell'azione drammatica.

Il riferimento al «sogno profetico» chiama in causa Apollo: la presenza nel testo dell'epiclesi apollinea {Φοῖβος} al v. **32** è incerta (uno scolio sembra far riferimento alla variante φόβος: ma sembra una *lectio facilior*, uniformata al vicino φόβωι del v. **35**); comunque, sia o meno nominato mediante la sua epiclesi più comune "Febo", Apollo si manifesta nell'irruzione onirico-profetica e nei suoi effetti terrorizzanti (ὀρθόθριξ... ὀνειρόμαντις, vv. **32-3**).

L'origine e la natura del sogno restano per ora oscure e in scena il coro riporta soltanto i riflessi acustici dell'incubo: dopo l'urlo che scuote la notte, il rimbombo cupo nelle stanze delle donne (v. **36**), e quindi il riflesso dell'urlo originario in quello degli indovini (ἔλακε, v. **35**... ἔλακον, v. **39**), che a loro volta danno voce alle imprecazioni irate che provengono da sottoterra, dai morti (vv. **40-1**). Gli interpreti di sogni (κριταὶ... ὀνειράτων, v. **38**), che evidentemente stanno all'interno della casa pronti al loro ufficio, sono forse le stesse figure di quei profeti di corte che, nella reggia di Menelao, erano pronti a interpretare e commentare in diretta i cattivi presagi della partenza di Elena (*Agamennone*, 409: δόμων προφῆται).

DISGRAZIATO OMAGGIO

Una prima allusione a Clitemnestra è, per sineddoche, nella menzione di Oreste della «mano di donna assassina» (v. **3b**): un'allusione che, almeno stando ai frammenti residui del prologo, rimane implicita.

Nella prima battuta del coro c'è un riferimento a un mandante della processione (ἰαλτὸς, v. **22**); mandante che, dopo la rievocazione dell'incubo notturno che scosse la reggia (in cui viene eluso ogni riferimento a Clitemnestra), il coro riconosce nella «donna disgraziata» (μ' ἰ‹ά›λλει δύσθεος γυνά, vv. **45-6**).

La processione delle coefore alla tomba di Agamennone parte dunque per ordine di Clitemnestra che ancora, all'inizio della seconda tragedia della trilogia, ha in mano la regìa dell'azione drammatica: il rito è un atto apotropaico, una risposta al cattivo presagio del sogno (ἀπότροπον κακῶν, v. **44**).

Le azioni di Clitemnestra non sono mai lineari e non hanno mai un esito semplice: se, infatti, l'omaggio rituale si propone come tentativo di scongiurare l'ostilità del morto, si tratta però di una «grazia sgradita» (χάριν ἄχαρι‹το›ν, v. **44**). Nel rito, infatti, Clitemnestra svolge il doppio ruolo di assassina e di ministro del lutto: è lo stesso, insolubile, problema che aveva posto a Clitemnestra il coro dei vecchi Argivi, ricorrendo al medesimo ossimoro della «grazia sgradita» (ἄχαριν χάριν, *Agamennone*, 1545).

SANGUE NON LAVABILE

Non c'è bagno che possa lavare il sangue versato che, per di più, è il sangue del re (è questa la risposta univoca all'interrogativa retorica del v. **47**): in riferimento però all'assassinio di Agamennone la metafora del bagno impossibile acquista una particolare pregnanza. L'irrimediabilità del delitto si esprime anche nelle forme patologiche del coagulo di sangue che non si scioglie (v. **66**), e della peste virulenta (v. **69**). Per la gravità del male la catarsi – che ha nel bagno la sua figura perfetta – non è effettuabile.

Ma le donne del coro rivendicano anche a se stesse e alla propria disgraziata vicenda di schiave la pertinenza della figura della catarsi impossibile: alla considerazione dell'ineliminabilità del coagulo di sangue e della incurabilità della peste, con uno slittamento significativo, le donne giustappongono l'oltraggio dei vincitori che ha contaminato le loro stanze di spose (vv. **71-2**). Questo è un delitto (nel caso soprattutto di Agamennone) che nessuna acqua può lavare e che non ha possibilità di essere purificato (φόνον καθαίροντες... ‹μ›άταν, vv. **73-4**).

SCHIAVE

Le donne del coro contrappongono al passato felice in cui vigevano dignità e rispetto (evocativa dell'età aurea del passato la

catena allitterante al v. **55**: σέβας δ' ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρίν) un presente in cui prevale il dominio della Buona Fortuna che dai mortali è considerata una divinità, anzi è ancora «più potente di ogni altro dio» (θεός τε καὶ θεοῦ πλέον, v. **60**).

Le donne si caratterizzano come schiave troiane e lo schiavo di guerra che ha provato nelle vicende alterne della sua propria vita la precarietà del caso è il soggetto ideale per riconoscere il primato della Buona Fortuna (τὸ δ' εὐτυχεῖν, v. **59**). La valutazione dell'importanza della Fortuna non coincide ancora, però, con la divinizzazione di Tyche: la Fortuna che, ritualmente e iconograficamente, sarà la divinità più celebrata nell'età successiva all'epoca periclea (sarà Tyche la «madre» infelicemente invocata da Edipo, «figlio di Fortuna»: cfr. Sofocle, *Edipo Re*, 1080-5) non trova però mai, nel repertorio eschileo, una netta ipostatizzazione allegorica.

Schiave troiane, prede del nemico, le donne del coro covano un doppio sentimento: l'avversione alla «disgraziata donna» che ha commesso il delitto, ma anche il rancore verso chi le ha strappate al loro letto di spose (vv. **70-4**), e i due oltraggi, i due delitti nella percezione del coro si confondono.

Questa caratterizzazione del gruppo che compone il coro risponde a una scelta che, nel contesto, ha una motivazione forte sul piano drammaturgico: le schiave troiane rivelano da subito di avere loro propri motivi di risentimento (che si annunciano già ai vv. **70-3**), motivi che solo marginalmente coincidono con la vendetta di Elettra-Oreste. La solidarietà tra coro e attore non è configurata né garantita da un rapporto gerarchico (come in *Persiani*, *Sette*, *Agamennone*), o da una relazione familiare (*Supplici*, e in certo senso anche *Prometeo*), ma da un interesse per la vendetta che si scopre, nell'*incipit* del dramma, condiviso anche dalle prigioniere.

L'invenzione drammaturgica del coro di schiave avrà molta fortuna nella drammaturgia successiva, ma verrà via via completamente depotenziata e desemantizzata. Qui il coro conta ancora, anche se non ha la possibilità di prendere decisioni autonome: la schiavitù infatti – dicono le donne – è propriamente una privazione del giudizio, lo schiavo «deve assentire al giusto e all'ingiusto» (v. **78**) e quindi subisce Dike, che si gioca su un altro piano rispetto alla sua condizione. Ma, proprio per lo stato servile e la conseguente temperie psicologica, il coro di schiave troiane ha un ruolo importante nella costruzione dell'azione.

Primo episodio

L'episodio si divide in due parti: nel primo atto (vv. **84-151**) è di scena soltanto Elettra alla guida del suo coro; nel secondo atto (vv. **164-584**) – separato da un breve corale infraepisodico (vv. **152-63**) – avviene l'incontro e il riconoscimento tra i due fratelli.

Primo atto: Elettra, Corifea (vv. 84-151)

Il primo atto dell'episodio si compone di una *rhesis* di Elettra in cui la fanciulla chiede aiuto al coro perché le donne le insegnino i gesti e le parole adatte al rito funebre che sta officiando (vv. **84-105**); segue un dialogo con la Corifea (vv. **106-23**) e quindi in un'altra *rhesis* Elettra invoca l'Hermes dei morti e rivolge alla Terra e a Dike una supplica per il ritorno di Oreste (vv. [165] **124-51**). La preghiera di Elettra si conclude invitando il coro ad accompagnare con un canto il rito che sta compiendo.

Il coro guidato da Elettra ha concluso la processione e ora l'azione scenica consiste nel versamento delle offerte liquide nella terra, – propriamente l'azione a cui le «coefore» sono chiamate.

Il rito avviene intorno alla sepoltura di Agamennone: il riferimento alla tomba «come un altare» (βωμὸν ὡς τύμβον πατρός, v. **106**) contiene un'indicazione scenografica che rivela la sovrapposizione tra l'altare posto al centro del *choros* e la tomba che simula l'altare nella finzione scenica.

Il significato dell'atto è la messa in questione di un problema rituale posto da Elettra: quali parole pronunciare per accompagnare l'offerta? Le opzioni di rito (ὡς νόμος βροτοῖς, v. **93**) sono tutte da scartare: fare arrivare al morto l'inopportuno omaggio della sua «cara sposa» (vv. **89-92**); oppure chiedere al morto che «ricambi l'omaggio», ma, nota ancora sarcasticamente Elettra, sarebbe chiedergli di ricambiare la sua assassina (vv. **93-5**); o mantenere il silenzio durante gli atti del rito, sapendo che il silenzio sarebbe segno di disonore (ἀτίμως, v. **96**), un ulteriore aggravio alla fine disonorevole del padre; oppure Elettra dovrebbe forse buttare le offerte come rifiuti di cui liberarsi, senza girarsi indietro? (vv. **98-9**). Il coro dà una risposta ai dubbi di Elettra e, consigliandole di invocare la protezio-

ne di Agamennone su chi gli vuole bene (τοῖσιν εὔφροσιν, v. **109**), rende consapevole Elettra del fatto che non è sola: dalla sua parte, ovvero dalla parte della vendetta, ci sono anche il coro stesso e il fratello Oreste, sebbene lontano (vv. **112-5**).

Nell'atto si evidenzia il vincolo di solidarietà tra Elettra e il coro, e nella cornice della preghiera al padre si affaccia il tema dell'attesa di Oreste e della giustizia da ristabilire.

ELETTRA COEFORA

Elettra si presenta come un componente eminente del coro (così la vede e la presenta Oreste: πρέπουσαν, v. 18). Abbigliata come le schiave troiane (Oreste non segnala una differenza nelle vesti, ma solo nel contegno), a guida di un coro di «coefore» (Oreste al v. 15: χοὰς φερούσαις; il coro stesso al v. 23: χοὰς προπομπὸς) è essa stessa «coefora» come le schiave troiane: l'insistenza sulla determinazione dell'azione rituale (e scenica) specifica (χέουσα... χοάς, v. **87**; χέουσα τόνδε πελανὸν, v. **92**; ἐκχέασα, γάποτον χύσιν, v. **97**; χέουσα [il coro], v. **109**; χέουσα τάσδε χέρνιβας, v. **129**; τάσδ' ἐπισπένδω χοάς, v. **149**) concorre a un sensibile avvicinamento tra i ruoli dell'attore e del coro.

COMPLICITÀ CON IL CORO

Elettra chiede consiglio al coro di schiave (vv. **86 sgg.**): le chiama ancelle della casa, compagne e amiche (δμωιαὶ, v. **84**; ὦ φίλαι, v. **100**). Il suo discorso fa leva sull'odio comune verso i signori della reggia (esplicitamente al v. **101**: κοινὸν... ἔχθος) e in forza di questa comunanza di sentimento chiede alle Troiane di essere complici del suo progetto (μεταίτιαι, v. **100**).

La richiesta di consigli e di solidarietà diventerà presto una proposta di associazione delittuosa; significativa in questo senso la coincidenza terminologica: Elettra propone al coro di ricoprire lo stesso ruolo che Egisto aveva avuto nel delitto di Agamennone (φόνου μεταίτιος, v. **134**).

Per ottenere il pieno appoggio del coro, Elettra enfatizza le analogie tra la sua condizione e quella delle schiave troiane. L'affinità, per quanto riguarda il ruolo condiviso di «coefore» alla tomba del padre, non è soltanto effimera e contestuale: Elettra propone infatti un'assimilazione che via via slitta retoricamente verso l'identificazione.

Alla fine del suo primo discorso Elettra richiama il coro alla condizione di mortale, comune al libero e allo schiavo (vv. **103-4**).

Quindi nel dialogo con la Corifea la fanciulla si propone come rappresentante presso gli dèi invocati da parte di «chiunque odi Egisto» (vv. **111-2**) e intorno a quest'odio Elettra configura il nucleo di un «partito» avverso ai regnanti (la figura politica è esplicita nella definizione del gruppo Elettra-coro-Oreste come *stasis*, τῆιδε... στάσει, v. **114**).

Nella seconda *rhesis*, invocando gli dèi perché facciano tornare Oreste, Elettra inserisce un altro argomento: entrambi «svenduti» dalla madre, la figlia femmina è una schiava nella sua casa, mentre il figlio maschio è un profugo, al bando dalla sua terra e dai suoi beni (κἀγὼ... ἀντίδουλος... φεύγων Ὀρέστης, vv. **135-6**). La fanciulla evoca per sé e per Oreste il campo semantico della schiavitù e dell'esilio che sono, propriamente, le condizioni attuali delle donne troiane, e così, uniformandosi a loro per status, intenzione e progetto, può fare «partito» con il coro.

Il coro risponde alla sollecitazione dialettica di Elettra ribadendo l'adesione al riconoscimento di un «nemico» nell'odiato Egisto (v. **111**) e ricordando a Elettra la presenza di un altro soggetto che sta dalla loro parte, anche se lontano: Oreste, atteso come vendicatore (nella serie di battute ai vv. **115**, **117**, **119**, **121**, **123**).

Dunque il coro sta al gioco della solidarietà a cui Elettra retoricamente invita le Troiane: ma le schiave sembrano, fin da ora, perseguire un disegno di vendetta autonomo e solo tatticamente convergente con quello dei figli di Agamennone.

GIUSTIZIA E VENDETTA

Intorno all'evocazione di Dike sorge la questione della procedura della giustizia: Elettra chiede alla Corifea se colui che verrà – «dèmone o mortale» – sarà «un giudice o un giustiziere» (δικαστὴν ἢ δικηφόρον, v. **120**), ma la Troiana la esorta a non curarsi delle modalità dell'esecuzione e a mirare all'esito ultimo: l'assassinio va comunque ripagato con l'assassinio (v. **121**).

Oreste è insieme il «vendicatore» (τιμάορον, v. **143**; Oreste stesso aveva dichiarato, nelle battute iniziali, il suo desiderio di vendetta: θέλων τιμωρῆσαι, v. 3a) e colui che agisce secondo giustizia (δίκηι, v. **144**), per cui viene invocato l'intervento della «Dike vittoriosa» (Δίκηι νικηφόρωι, v. **148**).

In questa fase della tragedia l'oscillazione tra giustizia e vendetta e la tendenza a una convergenza tra i due termini viene sol-

tanto accennata: sarà questo il tema intorno a cui si svolge l'azione del terzo e ultimo dramma della trilogia, le *Eumenidi*.

HERMES DEGLI INFERI E IL PADRE INVOCATO

Allo stesso Hermes ctonio a cui si era rivolto anche Oreste entrando, si rivolge ora Elettra (v. **124**: cfr. v. 1), riconoscendo nel dio e nelle altre divinità infere un ruolo di sorveglianza sulla «reggia del padre» (πατρώιων δωμάτων ἐπισκόπους, Elettra al v. **126**; cfr. Oreste al v. 1: πατρῶι' ἐποπτεύων).

Hermes viene invocato anche dalla figlia come araldo e intermediario che può attivare la comunicazione con gli Inferi (κήρυξ... κηρύξας... κλυεῖν, vv. **124-5**; cfr. Oreste ai vv. 4-5: κηρύσσω... κλυεῖν).

Ottenuta la mediazione del dio-araldo, Elettra chiama il padre (καλοῦσα πατέρ', v. **130**) e quindi si rivolge direttamente a parlare con lui (πάτερ, al vocativo, vv. **139, 143**).

Hermes, nella sua epifania ctonia, ha come *time* il percorso tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti: un percorso che non separa soltanto, ma anche unisce i due mondi. Hermes assicura il tragitto, ma durante il viaggio garantisce anche una possibilità di comunicazione: per Hermes, Elettra ne è sicura, la sua voce arriva ad Agamennone, e grazie a Hermes la figlia può parlare al padre.

Corale infraepisodico (vv. 152-63)

Su invito di Elettra (vv. **150-1**) il coro intona un breve canto che ha la funzione di separare i due atti dell'episodio.

L'attore – Elettra – è in scena e sta officiando materialmente il rito (al v. **156** κεχυμένων χοᾶν, quasi un'onomatopea delle offerte liquide versate nella terra, dentro la tomba del padre).

Le schiave troiane cantano un «peana del morto» (παιῶνα τοῦ θανόντος, così Elettra, v. **151**), accompagnato da una nenia lamentosa (κωκυτοῖς, v. **150**). La scrittura metrica, agitata dal ritmo dei docmi, corrisponde alle indicazioni di Elettra sull'esecuzione del brano.

In questo caso il canto non ha la forma più distesa e articolata dello stasimo ma è costruito su un modulo molto particolare: un breve corale astrofico che ricorre raramente nelle tragedie superstiti, in momenti di intensa partecipazione del coro all'azione scenica.

Il canto è una forma di partecipazione attiva al rito, a cui il coro collabora secondo le norme e le indicazioni di Elettra.

Si ravvisa un parallelo molto stretto tra questa breve scena e quella del sacrificio a Dario nei *Persiani*: anche nel caso della tragedia più antica, l'attore (Regina) sta officiando il rito propiziatorio presso la tomba del re (Dario), versando nella terra offerte liquide (γαπότους... τιμάς, *Persiani*, 621-2; χοάς, *Persiani*, 624: cfr. ‹γ›απότου‹ς› χοὰς, v. **164**); anche in quel caso il coro è espressamente invitato dall'attore a intonare un «inno» per il genio di Dario (*Persiani*, 619-21). Per di più anche nei *Persiani* un impressionante sogno allegorico della Regina ha dato il via all'azione drammatica, e in particolare al rito apotropaico.

La vicinanza – tematica, lessicale e drammaturgica – con la scena dell'evocazione di Dario risponde al gusto dell'autocitazione metateatrale, ma concorre anche, nel contesto, a provocare nel pubblico un effetto particolare. Se infatti al termine del rito di evocazione nei *Persiani* compariva dalla tomba l'Ombra di Dario, l'analogia della situazione scenica ha la funzione di innescare, anche in questa tragedia, una suspense drammatica: l'attesa della comparsa dell'Ombra di Agamennone (destinata a restare delusa).

Secondo atto: Elettra, Corifea, Oreste (con Pilade), coro (vv. 164-584)

Dopo il breve canto rituale del coro, si avvia un lungo atto che vede in scena Elettra e il coro prima, e quindi (dal v. **212**) anche Oreste che esce dal nascondiglio in cui si era riparato con Pilade alla vista della processione delle coefore.

In questa sezione della tragedia si compie il riconoscimento tra Elettra e Oreste, i fratelli che da lungo tempo erano rimasti separati per l'esilio di Oreste in Focide; quindi nel commo si intrecciano le ragioni di Oreste – la restituzione della gloria al padre, il recupero dei beni e del ruolo di cui si sente espropriato; le ragioni di Elettra – la devozione al padre, l'odio per la madre; le ragioni delle donne troiane che compongono il coro – il rancore verso i «potenti» della reggia e il desiderio di vedere ristabilita la giustizia. Infine Oreste si decide a mettere in atto la vendetta, licenzia Elettra e concerta un piano con il coro.

La composizione di questo brano è, strutturalmente, molto

articolata, soprattutto nel lungo commo che costituisce la parte centrale dell'atto.

Nella prima sezione Elettra e la Corifea dialogano sui segni di riconoscimento lasciati da Oreste sulla tomba (vv. **164-82**: sticomitia; vv. **183-211**: *rhesis* di Elettra).

La seconda sezione si apre con le parole di Oreste e contiene la scena del riconoscimento tra i due fratelli e, in un dialogo intervallato da una breve replica della Corifea, un primo scambio di sentimenti e di ragioni (sticomitia, vv. **212-24**; dialogo, vv. **225-305**). Il verso iniziale dell'intervento di Oreste (v. **212**) sembra fare riferimento puntuale a una battuta di Elettra che manca e potrebbe essere caduta (il supposto disturbo nel testo ha come esito, nell'edizione di riferimento, l'ipotesi di una lacuna al v. **208**).

La terza sezione dell'atto contiene un lungo amebeo lirico, in cui nelle strofi si alternano le voci, e le ragioni, di Oreste, di Elettra e del coro (vv. **306-477**). Il brano – il commo lirico più lungo di tutte le tragedie superstiti – è molto elaborato sotto il profilo metrico e compositivo. La cura nella composizione si rivela soprattutto nella studiata sintassi della responsione e della partizione strofica tra gli attori in scena: il commo consiste di ben undici coppie strofiche (contrassegnate nello schema riportato sotto con i numeri da 1-1' a 11-11'), suddivise tra gli attori secondo uno schema costruito sulla combinazione variata dei moduli strofici, ricchi di simmetrie e di richiami ritmici interni. La fluidità nella concatenazione tra i moduli è garantita da slittamenti tematici e da precisi richiami lessicali e ritmici da una strofe all'altra (vedi, come esempio, vv. **450-1**: γράφου/ γράφου, o il collegamento metrico ritmico tra l'*incipit* dell'unità strofica 5 e l'*incipit* dell'unità strofica 6).

L'analisi della struttura fa emergere il seguente, complicato, schema compositivo nell'attribuzione delle parti strofiche ai personaggi:

vv. 306-14: anapesti (coro)
1(Oreste) **2**(coro) **1'**(Elettra)
vv. 340-4: anapesti (coro)
3(Oreste) **2'**(coro) **3'**(Elettra)
vv. 372-9: anapesti (coro)
4(Oreste) **5**(coro) **4'**(Elettra)
vv. 400-4: anapesti (coro)
6(Oreste) **5'**(coro) **6'**(Elettra)
7(coro) **8**(Elettra) **9**(Oreste)

9'(coro) **7'**(Elettra) **8'**(coro)
10(Oreste/Elettra/coro) **10'**(Oreste/Elettra/coro)
11(coro) **11'**(coro)
vv. 476-8: anapesti (coro)

Il commo si lascia dunque suddividere al suo interno in almeno due sezioni: una prima parte in cui, dopo un preludio anapestico, a ogni tripletta di strofi segue un breve inserto anapestico recitato dal coro (vv. **306-404**); una seconda (vv. **405-78**) in cui le triplette strofiche si susseguono secche, secondo uno schema differente, e solo alla fine il coro interviene con una breve sigla anapestica. In questa seconda parte il contenuto tematico del brano passa dalle invocazioni al padre e dalle espressioni di un cordoglio generico alla rievocazione dell'assassinio e alla definizione più precisa dei propositi di vendetta. E se nella prima parte le emozioni luttuose trovano consona espressione in combinazioni metrico-ritmiche irregolari di colorito docmiaco, nella seconda (a partire dal v. 405) la scrittura ritmica si fa più regolare e discorsiva, modulata su frasi giambiche (costruite sul modulo – ⏑ – ⏑).

L'ultima sezione dell'atto – e dell'episodio – prevede che dopo il canto e la danza che si sviluppano nel lungo commo riprenda il dialogo tra Oreste ed Elettra e tra Oreste e la Corifea (vv. **479-584**). Dapprima i fratelli si rivolgono al padre alternandosi nelle invocazioni, fino a serrare tra loro un dialogo sticomitico (vv. **489-96**); quindi interviene la Corifea e intrattiene un dialogo con Oreste in cui, sollecitata dalle sue domande, riferisce in dettaglio il sogno di Clitemnestra (il racconto del sogno è frammentato ancora nella struttura sticomitica, vv. **526-34**); Oreste interpreta il sogno e si decide definitivamente per la vendetta (vv. 540-50). In un'ultima *rhesis* Oreste rivela il suo piano al coro.

Il testo contiene diversi indizi sull'esecuzione scenica.

All'inizio dell'atto il coro è disposto intorno alla tomba di Agamennone ed Elettra è proprio sulla tomba del padre, dove sta compiendo il rito del versamento dei libami nella terra; proprio sulla tomba vede i segni di riconoscimento lasciati da Oreste.

Oreste esce dal parascenio in cui si era nascosto (e da cui evidentemente ha seguito con attenzione ogni parola e ogni gesto di Elettra: cfr. vv. **217**, **226-9**) e nel dialogo che i fratelli intrattengono fra loro fanno riferimento alla tomba del padre,

che rimane sempre al centro dell'azione. La tomba è anche il punto fisso intorno a cui si sviluppano le evoluzioni strofiche del dialogo lirico.

Il canto a più voci viene definito da Elettra un *threnos* (v. **335**), più precisamente il coro parla di *threnos* tombale (θρήνων ἐπιτυμβιδίων, v. **342**): la scrittura ritmica conferma la tonalità luttuosa del brano che è concepito come un vero e proprio funerale ad Agamennone, celebrato in ritardo rispetto alla prima disonorata sepoltura. A un *kommos* fa riferimento il coro, sottolineando la derivazione etimologica del termine dal primo gesto del lutto: la mano che batte (ἔκψυα κομμὸν, v. **423**). Viene evocato quindi il repertorio gestuale del rito funebre, con evidente riferimento ai gesti che accompagnano il canto del coro in questo brano: le mani che battono la testa (vv. **426-7**), i capelli strappati e i graffi sul volto (v. **425**), le funebri melodie orientali che le Troiane portano come corredo della loro cultura d'origine («il commo Ario, sulle melodie dei compianti di Cissia», vv. **423-4**: ai ritmi orientali propri della lamentazione funebre fa anche riferimento il testo di *Persiani*, 121).

Nel brano si sottolinea anche la sensibile differenza di età tra le donne del coro ed Elettra (l'opposizione è evidenziata dalla Corifea al v. **171**: παλαιὰ παρὰ νεωτέρας). Fanciulla Elettra, giovanetto appena uscito dall'efebia Oreste: protagonista della scena è la nuova generazione che fa giustizia dei torti commessi dai padri.

I SEGNI DI RICONOSCIMENTO

L'innesco all'azione è dato dalle tracce che Oreste lascia sulla tomba: la ciocca di capelli, le orme. Non sono, questi, segnali intenzionali rivolti alla sorella: il ricciolo di capelli in cui la fanciulla riconosce il colore particolare dei capelli della sua famiglia (vv. **187-9**) è, come si è visto, un omaggio rituale al padre; le impronte che Elettra scorge presso la tomba (vv. **205-10**, in un testo molto malcerto) sono evidentemente un indizio involontario.

Decisamente intenzionale, invece, e vera e propria prova, è l'esibizione da parte di Oreste di un terzo segno: una veste con un motivo di caccia, tessuta dalle mani della stessa Elettra (vv. **231-2**).

Alla tecnica drammaturgica del riconoscimento mediante segni è dedicato un paragrafo della *Poetica* aristotelica: con esplicito riferimento alle *Coefore*, e in particolare all'identificazione di tratti di famiglia nei capelli e nella forma delle orme, Aristotele ravvisa l'esempio tipologico del «riconoscimento per deduzione sillogistica» (ἀναγνώρισις... ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, *Poetica*, 55 a 4). Nella sua classificazione delle forme di riconoscimento, Aristotele pone al primo posto l'*anagnorisis* «che procede dall'azione stessa [...] senza l'artificio di segnali o gioielli» (casi esemplari nell'*Edipo* sofocleo e nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide: *Poetica*, 55 a 17-20); al secondo posto il «riconoscimento per sillogismo», come quello delle *Coefore* (*Poetica*, 55 a 21).

L'INCONTRO TRA I FRATELLI

Se Oreste riconosce immediatamente, già da lontano, la sorella, Elettra nonostante gli indizi ha verso di lui una prima reazione di cautela e di diffidenza (vv. **218-22**); il tragediografo, con un tratto di finezza psicologica, ci restituisce il sentimento di una fanciulla che ha un moto di ritrazione prudenziale, quasi superstizioso, di fronte all'inatteso verificarsi delle sue speranze (vv. **192-204**). La diffidenza di Elettra si dissolve solo di fronte alle prove (in particolare la prova del manufatto, la stoffa da lei stessa tessuta: vv. **231 sgg.**). Nel passo risuona la notissima scena del riconoscimento tra Odisseo e Penelope: soltanto grazie ai segni e alle prove esibiti dall'eroe veniva infine scalzata la tenace diffidenza della sposa (in particolare risolutiva è la prova del manufatto, il letto d'ulivo, scolpito dallo stesso Odisseo: *Odissea*, XXIII, 174-230).

Nella scena dell'incontro riecheggia il ricordo di un'altra scena omerica, il saluto tra Ettore e Andromaca in cui anche la sposa del troiano diceva all'eroe: «Tu, Ettore, mi sei padre, sei mia madre, sei per me il fratello e sei anche il mio giovane sposo» (*Iliade*, 429-30: cfr. vv. **239-43**).

Una volta avvenuto il riconoscimento, Oreste ed Elettra sono nuovamente uniti nel bene e nel male (così già Oreste, v. **223**): la ritrovata unità tra i fratelli trova efficace espressione grammaticale nella formula vincolante del duale (Oreste a Elettra: νῶιν, v. **234**; ἄμφω φυγὴν ἔχοντε, v. **254**).

I PICCOLI DELL'AQUILA

A protezione della dignità del padre, Oreste invoca la sorveglianza potente di Zeus e subito dopo si rivolge all'aquila, «l'uccello del padre» che è contemporaneamente il dio ma anche il padre ucciso (vv. **245-7**).

Zeus è l'ipostasi del potere regale e l'aquila, il suo uccello totemico, è insieme il messaggero profetico del dio, ma anche figura del re. La coincidenza simbolica tra l'aquila e Agamennone era già stata confermata una prima volta, alla partenza della spedizione achea per Troia, nella visione profetica delle aquile e della lepre gravida (*Agamennone*, 114-20). Oreste ora attiva una nuova sintesi allegorica in cui Agamennone è, implicitamente, l'aquila uccisa dalla vipera (la perfida echidna, v. **249**) e figli di Agamennone sono i piccoli aquilotti lasciati morire orfani, indifesi, affamati, esuli (vv. **249 sgg.**). La nuova figura attua un doppio ricatto a Zeus, retorico e affettivo: il dio dell'aquila non può lasciare indifesi i piccoli dell'aquila (vv. **255-61**); inoltre, se non si curerà di loro nessuno presterà più fede al suo uccello profetico (v. **297**).

La metafora dei piccoli uccelli regali indifesi aggiunge una nota ulteriore alla caratterizzazione adolescenziale dei protagonisti della scena: Elettra e Oreste sono «piccoli» e nell'ultima invocazione al padre Elettra riprende la figura dei pulcini, la femmina e il maschio, che pigolano insieme, appollaiati sulla tomba-nido (vv. **500-2**).

Anche le donne del coro si rivolgono ai fratelli chiamandoli «piccoli», «figli» (παῖδες o τέκνα, vv. **264-5, 372, 379**) e, ancora, il ruolo del coro risulta fondamentale: nel dialogo la voce delle donne è decisiva per spingere i giovani figli di Agamennone, e in particolare Oreste, all'azione. E, decidendo, Oreste darà prova che è diventato grande e può agire.

LE RAGIONI DI ORESTE

Oreste chiama in causa Kratos, Zeus e Dike (vv. **244-6**): Potere e Giustizia sono convocati a partecipare all'impresa accanto a Zeus, ipostasi divina di Agamennone, della paternità, ma anche della regalità offesa.

Ma l'impresa di Oreste è sotto mandato di Apollo (v. **269**). Si accenna qui soltanto al ruolo che il dio svolge nell'azione (un tema che sarà al centro dell'ultimo dramma della trilogia): un oracolo apollineo ha comandato l'azione al figlio di Agamennone (vv. **269 sgg.**); Apollo istiga (vv. **271 sgg.**); perseguita (vv. **279 sgg.**); invia come suoi emissari i dèmoni, Erinni del sangue paterno (vv. **283-84**). La prima ragione di Oreste non è la vendetta, ma la liberazione che Apollo gli ha promesso dalla persecuzione che lo tormenta e dalle punizioni (torture fisiche e soprattutto l'emarginazione sociale) che lo attendono se non

risponderà al richiamo che vede congiunte la volontà apollinea e l'ira paterna (vv. **286 sgg.**).

Oreste riconosce dunque la motivazione all'impresa nel concorso di molte diverse intenzioni, divine, personali, politiche: gli ordini divini, ma anche il lutto per il padre; il desiderio di recuperare ruolo e beni come pure l'urgenza di restituire l'onore agli Argivi conquistatori di Troia (vv. **299-303**).

In questa prospettiva Egisto non è l'obiettivo primario dell'azione di Oreste, ma solo l'oggetto del suo disprezzo e la prova evidente di una situazione umiliante per la casa regale. Oreste non sopporta di stare in un rapporto di sudditanza rispetto a «due femmine» (δυοῖν γυναικοῖν, v. **304**: il nesso è intensificato dalla sottolineatura della forma duale): viene qui ripresa per Egisto la figura contraddittoria del tiranno-femmina (già Egisto era stato presentato come «femmina» in *Agamennone*, 1224, 1625) in coppia con la regina che, in polemica rispetto al riconoscimento del suo «maschio cuore», viene qui assimilata alla figura degradata dell'amante (θήλεια... φρήν, v. **305**, non riguarda soltanto Egisto, ma entrambe le «femmine» al potere).

Le donne troiane del coro fanno notare che le mani di chi sta al potere sono impure e agiscono contro i figli (vv. **377-9**); solo a questo punto, ma senza nominarla, Oreste invoca la punizione di Ate anche contro la madre (vv. **383-5**). Esponendo le sue ragioni e dialogando con Elettra e con il coro, Oreste si mostra puntualmente reticente e refrattario a nominare la madre. Clitemnestra viene evocata da lui soltanto nella figura allegorica della vipera-echidna che ha ucciso l'aquila (vv. **248-9**) e la reticenza si fa ancora più significativa quando il figlio invoca la punizione di Ate genericamente contro i «genitori» (v. **385**); poi Oreste dichiara il suo proposito di vendetta contro l'assassina del padre, senza nominarla però né con il nome proprio di Clitemnestra né con il nome comune di «madre» (vv. **435-8**); allo stesso modo egli nel rivolgere alla Corifea domande sulla missione alla tomba e nel dialogo sul sogno, riesce a non nominare mai la sua prossima vittima, né come «Clitemnestra» né come «madre» (vv. **514-50**). Significativo sarà anche il fatto che, nell'esporre il suo disegno, Oreste anticipa soltanto l'uccisione di Egisto (vv. **571 sgg.**).

La ragione più forte per Oreste sembra essere però la restituzione della gloria, il *kleos* che il padre si è conquistato e che gli è stato sottratto dall'ignobile morte. Sua cura è fare luce,

dissipare la tenebra dalla figura del padre (v. **320**); sulla tomba offre pianto e lamenti come risonanza della gloria paterna (κέκληνται γόος εὐκλεής, v. **321**); stigmatizza che la fine di Agamennone non sia avvenuta a Troia in battaglia, ma ignominiosamente (vv. **345-54**), senza lasciare ai figli la gloria (εὔκλειαν, v. **349**), senza eco di fama (v. **351**). Oreste ripete le parole dell'etica eroica omerica: le stesse parole che dall'Ade Achille rivolge ad Agamennone nell'ultimo canto dell'*Odissea* («Meglio sarebbe stato che, nella pienezza dell'onore regale, tra i Troiani avessi compiuto il tuo destino. Tutti gli Achei ti avrebbero costruito una tomba perché anche tuo figlio, in futuro, grande gloria ne avesse. E invece il destino ha deciso che morissi di misera morte», *Odissea*, XXIV, 30-4).

Per il padre, ma anche per se stesso, Oreste assume l'incarico di riparare l'oltraggio del disonore che ha colpito Agamennone in vari modi, e le sue parole sono punteggiate dall'ossessione dell'*atimia*: il disonore del padre diventa il disonore della casa e dei figli, privati di quanto a loro spetta (ἄτιμα, v. **409**); la mancanza di onore è il rito funebre negato al padre dai suoi assassini (ἀτίμως, v. **434**; ἀτίμωσιν, v. **435**); è, ancora, la morte a tradimento, indegna del potente (τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανών, v. **479**): una condizione di mancanza di prestigio tra i morti (ἄτιμος, v. **485**). Anche Elettra lamenta la sua personale *atimia* (ἄτιμος, v. **446**), ma la bruciante preoccupazione di Oreste si riflette soprattutto nelle parole del coro al racconto del massacro (e in particolare il rito umiliante del *maschalismos*, l'amputazione degli arti) come una forma di *atimia* (πατρώιους δύκας ἀτίμους, v. **444**).

Oreste dà prova della sua acquisita maturazione rivelando di non agire soltanto per ordine divino, o per affetto filiale, ma in consonanza con i fondamenti dell'etica eroica: il suo obiettivo è, innanzitutto, restaurare l'onore offeso di Agamennone. Proprio in quanto riconosce nella mancanza di gloria e nell'*atimia* gli oltraggi da vendicare, Oreste si manifesta non più come il piccolo indifeso dell'aquila, ma come l'eroe, il protagonista del dramma, pronto all'azione.

A sigla della decisione di Oreste è posto un verso "figurato", in cui nell'attenta disposizione sintattica si scorge già una rappresentazione del futuro scontro: «Ares con Ares si scontra, Dike con Dike» (ἄρης ἄρει ξυμβαλεῖ, δίκαι δίκα: v. **461**); una soluzione formale di eccezionale impatto icastico, che riprende la formula della decisione fatale di Eteocle (ἄρχοντι τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτωι κάσις ἐχθρὸς ξὺν ἐχθρῶι στήσομαι, *Sette*, 674-5).

LE RAGIONI DI ELETTRA

Se Oreste ammanta di reticenza le sue allusioni a Clitemnestra, Elettra invece esibisce una forte ed esplicita avversione verso la madre (alla quale fin da subito si era augurata di non somigliare, vv. 140-1). Riconoscendo come familiare la ciocca di capelli sulla tomba, esclude che possa appartenere all'assassina del padre (v. **189**), colei che per i suoi sentimenti smentisce il nome di madre (οὐδαμῶς ἐπώνυμον φρόνημα, vv. **190-1**).

Elettra ripudia la madre: Oreste è per lei il fratello forte su cui può contare (vv. **243-243a-237**); ma è anche figura dei morti di casa: è per lei il padre di cui è orfana (vv. **240-1**) e la sorella sacrificata «senza pietà» (v. **242**: l'unica, logicamente reticente, allusione nel testo al sacrificio di Ifigenia). Per Elettra Oreste supplisce però anche alla figura materna, viva, ma che la figlia ha tutte le ragioni di detestare (vv. **240-2**). La madre è, nel sentimento di Elettra, colei che procura ai figli dolori (v. **419**); ma anche colei da cui deriva ai figli l'animo crudele del lupo. La figura del lupo richiama qui l'allegoria della ferocia nell'*Agamennone* (in cui però «lupo» era Egisto e Clitemnestra era assimilata a una leonessa: *Agamennone*, 1258-9): ma l'animo di lupo che i figli hanno ereditato dalla madre è anche il feroce istinto apollineo, che si accanisce in Oreste fino all'esecuzione della vendetta. Elettra dunque suggerisce che la colpa prima dell'atto matricida di Oreste sia da ascrivere alla madre, da cui Oreste eredita il carattere del lupo, crudele e «capace di tutto» (λύκος... ὠμόφρων... ἐκ ματρός ἐστι θυμός, vv. **421-2**; πάντολμε μᾶτερ, v. **430**).

Elettra fa eco a Oreste accusando la madre di avere disonorato il padre fino all'ultimo, negandogli anche il rito funebre (vv. **429-33**). Ancora fa eco a Oreste rivolgendosi a Zeus, ipostasi divina del padre perché colpisca gli assassini (vv. **394-6**; a Zeus si era indirizzato Oreste nella strofe corrispondente, vv. **382-5**); e si rivolge anche alla Terra e ai Morti perché mutino l'ingiustizia in giustizia (δίκαν δ' ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ, v. **398**). In realtà Elettra, invocando Zeus e le Potenze degli Inferi, invoca comunque il padre.

Reietta dalla madre che l'ha relegata a una condizione di segregazione, di umiliazione, di disonore (vv. **445-50**), si volge al padre, a cui dedica tutta la sua devozione e a cui riserva tutti gli

accenti della retorica filiale, cercando di provocare la sua pietà dalla prima all'ultima battuta (vv. **164**, **500**: l'ultimo intervento di Elettra nel dramma).

Elettra ama il padre e perciò reagisce violentemente anche all'astratta possibilità di una fine diversa per Agamennone, nel campo di Troia; l'amore della figlia è intrattabile e in contrappunto al fratello (a cui risponde in antistrofe: vv. **363-71=345-54**) non cede neppure per compiacenza retorica alla fantasia eroica e vana di una morte gloriosa. Elettra vorrebbe il padre vivo, e morti invece – magari lontano: magari, assurdamente, a Troia – vorrebbe i suoi assassini (vv. **367-71**).

Davanti al padre si rappresenta vessata dalla madre, in una condizione di esilio domestico e di estrema debolezza (vv. **336**, **500-3**), e prega Persefone, Signora dei morti, perché Agamennone torni in tutta la sua potenza e bellezza a risarcire lei e il fratello dei torti subìti (v. **490**). Al padre si rivolge per denunciare il potere che il patrigno Egisto, il regicida, esercita su di lei (vv. **481-2**). Al padre infine promette che come omaggio nuziale, uscendo dalla «casa paterna», si recherà a «questa tomba» (πατρώιων ἐκ δόμων... πρῶτον τόνδε πρεσβεύσω τάφον, vv. **487-8**): dalla casa paterna alla tomba paterna, Elettra, anche nel vagheggiare il giorno delle nozze, si rappresenta ossessivamente come figlia del padre.

LE RAGIONI DEL CORO

Il coro è composto di donne, fatte schiave a Troia e strappate «alle loro stanze di spose» (vv. 71-2). Un indizio della prospettiva troiana, barbaricamente straniata, da cui il coro considera la situazione è la traduzione del potere che Agamennone esercita agli Inferi nei termini di una «tirannia», una versione che le Troiane però subito correggono riconvertendo la *tyrannis* nel mondo dei morti verso la *basileia* nel mondo dei vivi (vv. **359-60**). La giustapposizione tra le due forme del potere regale (esplicita nel nesso χθονίων... τυράννων· βασιλεὺς γὰρ ἦν, vv. **359-60**) pare dunque suggerire che la potenza regale nell'Ade si dia solo in forma "tirannica": e anche Oreste sta alle parole del coro e raccoglie la sua suggestione nell'allusione alle «tirannidi degli Inferi» (νερτέρων τυραννίδες, v. **405**) e ancora nella stigmatizzazione del trattamento non «tirannico», ovvero non regale, riservato ad Agamennone alla sua morte (v. **479**).

Le Troiane covano un odio malcelato «contro i potenti» (πρὸς τοὺς κρατοῦντας, v. **267**); i potenti – certamente Clitemnestra ed Egisto, ma anche tutti i potenti – «hanno le mani impure» (τῶν δὲ κρατούντων χέρες οὐχ ὅσιαι, v. **377**).

Nell'introduzione al commo, il coro invoca la giustizia come risarcimento dei torti commessi: il nome di Dike (v. **311**) è posto al centro di una cantilena evocatoria, modulata su una sintassi che compone un gioco di elaborati nessi logico-icastici (ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ γλῶσσα, v. **310**; πληγῆς φονίας φονίαν πληγήν, v. **312**). La formula è siglata dal «detto antichissimo: chi ha agito patisce» (δράσαντι παθεῖν, v. **314**): nelle parole del coro echeggia qui la ragione a cui Clitemnestra aveva dato voce motivando l'assassinio di Agamennone davanti al coro dei vecchi Argivi (ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων, *Agamennone*, 1527); una sapienza che anche quel coro mostrava infine di condividere (παθεῖν τὸν ἔρξαντα, *Agamennone*, 1564).

Le donne troiane sono, dunque, particolarmente accanite nel pretendere giustizia: ma la giustizia che invocano, e la cui urgenza provoca in loro brividi di eccitazione (vv. **463-5**), si smaschera presto nelle loro stesse invocazioni come una controfigura della vendicativa Erinni, della cruenta Ate e della feroce Eris, la faida intestina. Riprendendo uno spunto di Elettra che aveva detto che Ate è imbattibile (ἀτρίακτος ἄτα, v. **338**: lo stesso termine e la stessa figura agonistica, riferito alla vittoria di Zeus su Crono, in *Agamennone*, 171), il coro si rivolge a Erinni e Ate (con cantilena invocativa: ἄτην ἑτέραν... ἐπ' ἄτηι, vv. **403-4**). Ate ritorna come figura potente al centro del brano corale più esteso del coro (la coppia strofica ai vv. **463-75**) come altro nome di Eris (παράμουσος Ἄτας αἰματόεσσα... δύστον, vv. **467-9**, laddove, accanto alla sottolineatura della crudeltà, l'aggettivazione richiama una distonia musicale, la disarmonia importata da Ate nella sinfonia – in corrispondenza ritmica con δι' ὠμὰν Ἔριν αἱματηράν, v. **474**).

Per Dike, dunque (che in realtà è maschera di Erinni, di Ate e di Eris) il coro aizza i giovani figli di Agamennone all'azione omicida. Nel corso del commo in onore di Agamennone le Troiane cercano, con successo, di convertire il lamento in rabbia, il dolore in spirito di vendetta (vv. **324-8**): in questo senso traducono il canto che Oreste propone come «compianto per la gloria» in un «compianto per la giustizia» (γόος εὐκλεής, Oreste al v. **321**; γόος ἔνδικος, il coro al v. **330**); e facendo eco al lamentoso cordoglio dei figli, ricordano che dal canto funebre può alzarsi un «peana di vittoria» (vv. **340-4**; l'invocazione

agli dèi per la vittoria – ἐπὶ νίκῃι – torna nel finale anapestico in chiusura del commo, v. **478**).

A questo fine le Troiane appoggiano le ragioni di Oreste e di Elettra: condividono il risentimento di Oreste per la mancanza di gloria del padre (vv. **355-63**); esasperano il desiderio di vendetta di Elettra contro gli assassini del padre, sottolineando che gli omicidi hanno agito soprattutto «contro i figli» (παισὶ δὲ μᾶλλον γεγένηται, v. **379**). Il coro istiga Oreste alla crudeltà raccontando i dettagli cruenti dell'omicidio, fino al rito degradante del *maschalismos* (vv. **439-44**). Le donne incalzano Oreste a non dilungarsi in chiacchiere e a dar seguito alle parole con l'azione (vv. **510-3**), finché Oreste non formalizza la sua decisione (v. **514**): finalmente, come predicava il coro, Oreste anziché lasciarsi andare al dolore ha «imparato dalla sua rabbia» (τὰ δ' αὐτὸς ὀργᾶι μαθεῖν, v. **454**) ed è pronto a essere attore del dramma.

Ma le ragioni del coro di schiave coincidono solo superficialmente con le ragioni che animano i figli di Agamennone e in un passaggio del commo si rivela il vero spirito che muove le Troiane: la vendetta che le donne concorrono ad attizzare non risarcisce solo la morte del re acheo, ma anche «la donna uccisa» (vv. **388-9**). In questo senso il loro canto è un torvo *ololygmos*, funebre e gioioso insieme (v. **387**) che si alza per il doppio sacrificio: Agamennone e Cassandra.

Cassandra, troiana come loro, schiava come loro. Ricordando la fanciulla vittima dell'assassinio, le donne troiane corrispondono alla richiesta che Cassandra aveva fatto al coro di Argivi, entrando nella reggia: che la vendetta si compisse anche per la «schiava morta» (*Agamennone*, 1323-6). Ma proprio alludendo alla giustizia per Cassandra (e, in figura, per tutte le schiave troiane) il coro dichiara il doppio fondo della sua intenzione: quanto si agita nell'animo delle donne del coro è un «rancore implacabile» (ἔγκοτον στύγος, v. **393**).

LE RAGIONI DI AGAMENNONE

Come argomento per attrarre l'Ombra, il coro rilancia l'idea che la potenza di Agamennone debba schierarsi al fianco del «partito» della vendetta, che vede unite «contro i nemici» le ragioni di Oreste, di Elettra, e delle stesse donne troiane (στάσις δὲ πάγκοινος, v. **458**). Dall'Ade Agamennone può avere, nell'impresa, un solo interesse: garantire i figli, per assicurarsi in loro la continuità della stirpe (vv. **503-9**).

Per convincere il padre all'alleanza anche Oreste adotta la seduzione della retorica, toccando sul tasto per il quale il morto è più sensibile: nel seme dei figli Agamennone, pur morto, non sarà morto per sempre (οὐ τέθνηκας οὐδέ περ θανών, v. **504**: l'antitesi è bene espressa dalla contrapposizione tra lo stato del perfetto – negato – e l'avvenuta morte – innegabile – in aoristo).

Per dare evidenza all'azione di «salvataggio» che i figli possono fare nei confronti del morto, Oreste ricorre alla metafora della rete che si rivela inesauribilmente polisemica, adottandone ora un'altra variante semantica: compiacendo ancora l'esperienza marinara degli spettatori ricompare la figura di Agamennone-rete (in tutt'altro senso Clitemnestra aveva fatto ricorso alla figura di Agamennone-rete bucata: *Agamennone*, 868), questa volta tirato a galla dal fondo del mare dai figli-sughero (vv. **506-8**).

Oreste insomma attrae Agamennone al partito della vendetta prospettando al padre una possibilità di «salvare se stesso» dalla morte preservando la stirpe in cui può rivivere il suo seme (vv. **508-9**), che è il seme dei Pelopidi.

L'EVOCAZIONE DELL'OMBRA

Verso la fine del commo lirico, dopo l'omaggio e le invocazioni, il coro aveva richiamato l'Ombra di Agamennone alla luce (εἰς φάος μολών, v. **459**).

Alla ripresa del dialogo, Oreste ed Elettra si rivolgono direttamente al padre (l'appello al vocativo – πάτερ – di Oreste, v. **479**; di Elettra, v. **481**): il tentativo evidente è provocare il padre dagli Inferi, fino a farne comparire il fantasma dalla tomba (vv. **489-96**). Le dee ctonie – Terra e in particolare Persefone – sono invocate perché restituiscano al morto il vigore e la tenuta formale necessari per materializzarsi (δὸς δέ γ' εὔμορφον κράτος, v. **490**); i figli ricordano al padre l'atrocità dell'assassinio (μέμνησο... μέμνησο, Oreste e poi Elettra, vv. **491-2**): forse Agamennone ha dimenticato perché nell'Ade cala su tutto l'oblio.

Il desiderio dell'apparizione dell'Ombra trova concretezza nelle parole di Elettra che esorta il padre a fare spuntare dalla tomba il suo capo (v. **496**): puntuali sono i richiami al rito di evocazione dell'Ombra di Dario nei *Persiani*, un'evocazione che in quel caso ha successo (cfr. in particolare il riferimento al copricapo di Dario che spunta dalla tomba in *Persiani*, 661-2).

Il rito evocatorio non riesce: come era accaduto anche all'i-

nizio del dramma, l'attesa dell'apparizione del fantasma va delusa. Ma la scena ottiene l'effetto di innescare un'aspettativa che coniuga la speranza dei figli con il coinvolgimento del pubblico nello spettacolare evento scenico atteso.

IL SOGNO PROFETICO

Sulla soglia della decisione, Oreste si arresta e avvia una digressione di cui si giustifica con le donne del coro, confermando implicitamente l'autorevolezza del loro giudizio e del loro ruolo sui tempi dell'esecuzione drammatica: Oreste evidentemente riconosce nelle parole delle Troiane l'urgenza particolare di vedere perpetrato il delitto che trascende i suoi progetti di vendetta (v. **514**).

Sollecitata da Oreste la Corifea riferisce, per battute sticomitiche, il contenuto del sogno di Clitemnestra che ora viene finalmente rivelato nei dettagli (vv. **526-34**). Si tratta di un incubo allegorico, di cui la regina riconosce immediatamente, e con terrore, il portato profetico.

La Corifea dichiara di avere scelto appositamente Oreste come interprete del prodigio (v. **551**) e Oreste applica alle figure e alle azioni del sogno una spiegazione netta e decisa; ma le immagini stentano a farsi contenere in uno schema ermeneutico rigido, trascendono rispetto a una lettura univoca dei loro molteplici significati.

Oreste riconosce se stesso nel serpente mostruoso che succhia il grumo di sangue dal seno della madre; per assimilarsi alla bestia del quadro allegorico Oreste «si fa drago» e la metamorfosi avviene simbolicamente in scena, nel momento in cui egli pronuncia la formula fatale dell'autoidentificazione con il serpente (ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγώ, v. **549**). Ma la figura della vipera assassina era già comparsa nel repertorio allegorico di questa tragedia, evocata proprio da Oreste, ma per alludere alla madre (la vipera-echidna che uccide l'aquila, vv. **248-9**). Oreste assassino della madre è anche il serpente-mostro, figlio della vipera-echidna.

Il sogno profetico della Regina ha, quindi, una raddoppiata funzione di motore dell'azione drammatica: è il sogno infatti che muove Clitemnestra a inviare la processione delle coefore alla tomba di Agamennone (e a dar via così alla tragedia); ed è ancora il sogno – o meglio la sua necessaria interpretazione – che spinge Oreste all'imitazione del serpente matricida (e quindi innesca la decisione di passare all'azione).

IL PIANO DI ORESTE

La Corifea investe definitivamente Oreste dell'incarico di predisporre il piano e di dare indicazioni «ai suoi» – ovvero a Elettra e allo stesso coro – su cosa debbano fare (vv. **552-3**). Il disegno che Oreste spiega non corrisponde a quanto effettivamente accadrà nello sviluppo dell'azione: Oreste da un lato si mostra fin troppo circostanziato – relativamente all'irretimento di Egisto nell'inganno –, dall'altro lato invece non fa alcun riferimento al matricidio. Comunque il progetto pare non sia stato preventivamente definito: piuttosto Oreste sembra decidere sul momento, nel corso dell'ultimo dialogo dell'atto con la Corifea, i dettagli delle manovre necessarie per entrare nella reggia.

Oreste gioca la maschera del suo sentimento di alterità: come ha ripetuto più volte, si sente esule nella sua patria, quindi si fingerà straniero (ξένωι γὰρ εἰκώς, v. **560**) e si presenterà alle porte della reggia con Pilade parlando il dialetto della Focide (vv. **560-4**). Intorno al nome dell'amico Oreste costruisce il vincolo paretimologico porta-Pilade (πύλας Πυλάδηι, vv. **561-2**), con un implicito riferimento alla garanzia dell'*eponymia*, a certificare che "Pilade" è il miglior compagno possibile con cui presentarsi alle "*pylas*-porte".

Tornato ad Argo, e una volta espletato il rito funebre in onore del padre (un rito a cui ha dato il via con il taglio rituale dei capelli), Oreste è maturo per assumere pienamente la regìa dell'azione: dà ordini a Elettra e al coro. A Elettra comanda di ritirarsi in casa (vv. **553, 579**) ed Elettra entra nella reggia e non comparirà più in scena. Alle donne del coro chiede la complicità del silenzio (vv. **555, 581**).

Oreste ora governa l'azione e questo coincide con il controllo sulle parole.

Come deve fare chi esercita un comando, impone al coro di tacere (come Eteocle prima dell'impresa ottiene il silenzio dalle fanciulle tebane del coro, in *Sette*, 262-3).

Come il governante, decide secondo opportunità cosa dire e cosa tacere (σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια, v. **582**; come Eteocle, in *Sette*, 1: λέγειν τὰ καίρια; ma anche come Clitemnestra che, nel momento in cui più saldamente tiene nelle sue mani le redini dell'azione, dichiara in *Agamennone*, 1372: πολλῶν... καιρίως εἰρημένων).

Il figlio di Agamennone è tornato: Oreste è ora il regista incontrastato della sua impresa e dell'azione drammatica.

Primo stasimo (vv. 585-652)

Su ordine di Oreste, Elettra si è ritirata dentro la casa. Oreste è uscito con Pilade, da una delle *eisodoi* laterali, a predisporre la sceneggiata degli stranieri.

Il canto delle donne troiane, rimaste sole sul palcoscenico, divide nettamente la tragedia in due parti. Nella prima sono stati di scena i due giovani fratelli e la tomba del padre e ha trovato sviluppo la preparazione all'azione – rituale, per il padre; iniziatica, per Oreste; argomentativa, per tutti i personaggi coinvolti. Nella seconda parte si passa all'azione: protagonisti assoluti Oreste e la reggia.

Alla prima funzione strutturale, di partizione del dramma, si aggiunge anche una funzione tematica: l'attenzione, che Oreste nella sua ultima *rhesis* ha spostato su Egisto, viene riportata su Clitemnestra, iscritta ora in una galleria di esempi femminili di malvagità.

Una terza funzione dello stasimo è squisitamente scenografico-drammaturgica. Il corale è infatti una pausa che, se nella logica dello sviluppo dell'azione risulta del tutto inutile, è tuttavia importante in quanto concede il tempo mentale necessario alla riformulazione dei rapporti interni all'architettura scenica: gli elementi della scenografia rimangono, ovviamente, gli stessi, ma l'inquadratura si sposta dalla tomba, in primo piano, per fissarsi sulla reggia che costituisce il fondale e che da ora in avanti, fino alla fine del dramma, riacquista l'imponente presenza che aveva avuto nell'*Agamennone*. Durante il corale avviene dunque una decisa rifocalizzazione che porta la reggia in primo piano: il coro canta e danza nell'orchestra senza fare più alcun riferimento alla tomba di Agamennone che, privata di attenzione verbale e coreografica, finisce per diventare praticamente invisibile.

Il corale si articola in quattro coppie strofiche modulate in maniera regolare e metricamente omogenea: un'omogeneità di fraseggio ritmico che si interrompe, significativamente, in corrispondenza della terza coppia strofica, concentrata sull'allusione al caso di Clitemnestra (vv. **603-12=613-22**), più lunga e metricamente più movimentata delle altre. Nei versi clausola della terza e quarta coppia strofica la sintassi ritmica è cadenzata dalla sigla dell'itifallico (– ⏑ – ⏑ – –) che Eschilo ama apporre in clausola come una punteggiatura marcata dopo periodi ritmico-tematici particolarmente significativi.

Il contenuto del corale si evolve, in corrispondenza alle evoluzioni strofiche, e passa da temi generali a esempi mitici, avvicinandosi progressivamente alla materia del dramma in corso: da una riflessione molto generale sui caratteri della razza umana (1) il coro passa a commentare l'audacia distruttiva delle donne che rompono il giogo nuziale (1'); scorre quindi una serie di esempi di donne assassine del mito (2-2', 3') in mezzo a cui viene incastonata una strofe che allude al crimine di Clitemnestra (3). Nell'ultima coppia strofica al centro dell'evocazione simbolica è la spada della giustizia (4-4') e le ragioni in campo sono contese da Dike e da Themis: fino a precipitare, in clausola, sul nome fatidico di Erinni (v. **652**).

L'UOMO, MOSTRO TREMENDO

Nella prima coppia strofica, in autonomia tematica e compositiva rispetto al resto del canto, il coro propone una rassegna di malefici fenomeni naturali che funziona retoricamente come introduzione a un giudizio sul primato negativo dell'uomo.

Dal tremendo quadro cosmologico che riguarda tutti i regni naturali – terra, acqua, aria (vv. **585-92**) – si passa a una considerazione comparativa che vede l'uomo campione assoluto di *deinotes* (questi versi eschilei costituiscono il precedente e lo spunto teoretico del grande canto sul carattere formidabile-tremendo dell'umano del primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle, 332 sgg.).

Avvicinandosi al motivo centrale del dramma, il coro con sguardo etologico riconosce che nel genere umano la femmina meglio incarna gli istinti passionali e distruttivi della specie: l'impulso di un'audacia tutta colpevole perché senza limiti (παντόλμους ἔρωτας, vv. **597-8**; ma la menzione di un ἔρως cattivo ritorna subito al v. **600**).

Per eros – istinto di distruzione – la femmina dell'uomo infrange il vincolo primario del giogo coniugale (v. **599**) e perciò si propone come paradigma della sfrenatezza delle femmine di ogni genere di bestia (v. **601**). La smania distruttiva che rovina uomini e animali è assimilata, mediante rima ritmica, al vortice furioso dei venti (v. **601**, corrispondente al precedente finale strofico: v. **592**).

FEMMINE MALEFICHE

Le donne troiane propongono una serie di casi esemplari di femmine assassine (vv. **602-38**).

La «Testiade», che uccide il figlio Meleagro gettando nel fuoco il tizzone acceso a cui era magicamente legata la vita del figlio (vv. **602-12**), è Altea: «l'antica storia» di Altea e Meleagro è raccontata estesamente da Fenice ad Achille in *Iliade*, IX, 529 sgg.

La «figlia assassina», che per amore di Minosse (secondo la versione a cui Eschilo allude) uccide il padre Niso, strappandogli il capello d'oro a cui era magicamente legata la sua vita (vv. **613-22**), è Scilla.

L'attrice dell'«odioso adulterio», che uccide lo sposo di ritorno dalla guerra (vv. **623-30**), è Clitemnestra.

Infine vengono ricordate le donne di Lemno, che nel mito uccidono tutti i maschi dell'isola, figli, padri e mariti (vv. **631-8**: le «femmine omicide di Lemno» sono menzionate anche da Pindaro, *Pitica* II, 252).

Sfilano, in rapida parata, le figure che hanno tradito ferocemente i ruoli propri del femminile e, significativamente, il coro non fa nessuno dei nomi delle donne ma sottolinea distintamente il loro operato: Altea è figura tremenda della madre assassina del figlio (γυνά, v. **607**; ματρόθεν, v. **610**); Scilla è figura tremenda della figlia assassina del padre (κόραν, v. **614**); Clitemnestra è figura tremenda della sposa assassina del marito (ἐπ' ἀνδρὶ... ἐπ' ἀνδρὶ, vv. **627-8**).

Le donne di Lemno sono l'«esempio di obbrobrio» sommo, posto a conclusione della serie, perché riassume tutta la potenza distruttiva del sesso femminile: la strage delle donne di Lemno ha infatti i suoi effetti devastanti nell'estinzione totale della stirpe (οἴχεται γένος, v. **636**).

In questa rassegna risalta l'inserzione di Clitemnestra nel novero delle donne illustri del mito, attrici dell'istinto distruttivo di eros: Clitemnestra è qui promossa a un archetipo (la sposa omicida), perfettamente inserito fra gli altri paradigmi di mitiche assassine (Altea, la madre omicida; Scilla, la figlia omicida; le donne di Lemno, assassine del *genos*). In mezzo campeggia, potente, la figura della protagonista femminile del dramma, a cui è dedicato il brano ritmicamente più agitato della serie (vv. **623-30**, in corrispondenza all'antistrofe riassuntiva che contiene anche la menzione delle donne di Lemno). Si segnala la proposta, riportata nell'apparato critico di riferimento, di un'inversione nell'ordine della terza coppia strofica: ponendo il caso di Clitemnestra dopo quello delle donne di Lemno si ottiene una lettura *facilior*, che riordina in una inopportuna linearità di *climax* la costruzione retorica dello stasimo.

Nel clima di allusività mitica, il coro non pronuncia neppure il nome dell'adultera assassina del marito. Ma, così come forse il nome "Scilla" si cela dietro all'epiteto «cuore di cagna» (v. **621**; *skylax* significa «cucciolo», «cagnolino», e a questo gioco di enigmistica etimologica fa riferimento già Omero: «Scilla che latra..., la sua voce è come quella di un cucciolo di cane», Σκύλλη... λελακυῖα. τῆς ἤ τοι φωνὴ μὲν ὅση σκύλακος νεογιλλῆς γίγνεται, *Odissea*, XII, 85-7); anche il nome di Clitemnestra traspare, in una fulminante scintilla di *eponymia*, nell'attributo e nell'epiteto che accompagnano il nome di Erinni (κλυτὰ βυσσόφρων Ἐρινύς, vv. **651-2**: oltre al richiamo fonico-etimologico che lega *klyta* a *Klytaimnaistra*, è stata ravvisata una corrispondenza parasemantica anche tra l'epiteto di Erinni «dalla mente profonda», e il nome di Clitemnestra che, secondo *Etymologicum Magnum*, 521, 17, porterebbe in sé la radice di *medomai* «medito»).

LA SPADA DI DIKE

L'ultima coppia strofica mette in scena la contesa tra i due princìpi della giustizia, Dike e Themis.

In un passaggio di non facile lettura (in particolare in discussione è il testo del v. **642**, cruciale per l'interpretazione di tutto il brano), alla ragione parziale di Dike si giustappone e forse si oppone la ragione di Themis (Δίκας, τὸ μὴ θέμις, v. **642**), sottolineando il limite di non trasgredibilità dei confini della giustizia fondata (παρεκβάντες οὐ θεμιστῶς, vv. **644-5**). Ricompare quindi, in antistrofe, la spada di Dike, affilata dal Destino (vv. **646-8**), che «figlia» (τέκνον δ' ἐπεισφέρει δόμοις, v. **649**) nei due sensi, materializzandosi nella vendetta sanguinosa di Erinni e nel «figlio» vero e proprio, Oreste.

Al testo è possibile restituire una, seppur complessa, coerenza, differenziando le due spade di Dike che appaiono nella suggestione allegorica: l'arma che compare nella strofe «puntata alle spalle» (letteralmente «ai polmoni», v. **639**) potrà essere la spada con cui Clitemnestra (secondo Dike, ma non secondo Themis) uccise nel bagno Agamennone; la seconda spada di Dike, invece, a cui fa il filo il Destino (v. **648**) sarà la spada con cui Oreste (secondo Erinni) ucciderà Clitemnestra.

Secondo episodio: Oreste (con Pilade), Guardiano, Clitemnestra, coro, Nutrice, Corifea (vv. 653-782)

L'episodio si suddivide in due atti. Il primo atto (vv. **653-718**) vede in scena Oreste, nelle mentite vesti di Straniero, il quale, dopo un brevissimo scambio di battute con il Guardiano, incontra Clitemnestra e intrattiene con lei un dialogo senza smascherarsi e portandole la falsa notizia della morte del figlio in Focide, fintantoché non viene invitato a entrare nella casa.

La reggia – e in particolare la porta della reggia – svolge un ruolo importante in tutto il primo atto dell'episodio. Alla porta della casa regale bussa Oreste (che significativamente, al v. **653**, sottolinea l'evidenza della porta stessa); dalla porta risponde un Guardiano che, in una sola battuta (v. **657**) intima all'ospite di presentarsi. Dalla porta della reggia si affaccia imprevista, al posto dell'atteso Egisto, Clitemnestra (v. **668**). Alla casa, di cui è Signora, Clitemnestra fa insistentemente riferimento (vv. **708**, **712**, **714**, **716**).

In questo primo atto la scena appare molto affollata: Oreste si presenta con Pilade (vv. 561-4) e con tutti i bagagli che afferma esplicitamente di aver portato lui stesso (v. **675**); quindi Clitemnestra si rivolge a un suo servo (ἄγ', v. **712**) che potrebbe essere lo stesso Guardiano intervenuto al v. **657**, e gli ordina di fare entrare in casa come ospiti lo Straniero ma anche tutto il seguito che lo accompagna (v. **713**). Alla fine dell'episodio dunque dalla porta posta sul fondale scenico escono nell'ordine: Clitemnestra, il suo servo (Guardiano?), Oreste, Pilade e la loro scorta.

Mentre tutti gli attori entrano nella reggia, a scena vuota le donne troiane eseguono in recitativo un breve corale astrofico (vv. **719-28**), su ritmo anapestico. Il brano ha dunque la funzione di dividere l'episodio in due parti ben distinte e di accompagnare, con il passo di marcia, l'entrata nella casa del gruppo dei "forestieri"; ma ha anche il ruolo, drammaturgicamente rilevante, di innescare suspence per quanto sta accadendo all'interno della reggia.

Il secondo atto (vv. **734-82**) è incentrato sulla comparsa scenica di un altro – imprevisto – personaggio: la Nutrice di Oreste che dichiara di essere stata inviata dalla Regina fuori della casa per richiamare Egisto (vv. **734-7**). Si apprende dunque solo a questo punto che Egisto non è – come si credeva e come soprattutto aveva previsto Oreste nel suo piano (vv. 571-8, **664-7**) – all'interno della casa. La Nutrice esprime i suoi sentimenti di dolore per la morte di Oreste e poi, dialogando con la Corifea, si convince a modificare gli ordini di Clitemnestra e a invitare Egisto a presentarsi senza scorta e senza armi (vv. 766-82).

I temi su cui si costruisce lo sviluppo dell'episodio sono: nel primo atto, l'imprevisto incontro tra Oreste, nelle mentite spoglie dello Straniero, e Clitemnestra, la finzione del figlio e la reazione della madre; nel secondo atto: l'affetto e il dolore della Nutrice e la lucidità tattica delle donne del coro.

ORESTE, LO STRANIERO

Oreste, che aveva ripetutamente lamentato la sua condizione di esule, assume fino in fondo questo suo stato e fa della maschera dello Straniero un punto di forza, l'arma vincente: come aveva preannunciato spiegando il suo piano al coro (vv. 560 sgg.), il travestimento dell'estraneità gli permette di entrare insospettato nella casa (e quindi di mettere in atto il suo piano omicida).

Tutta l'impalcatura retorica del discorso di Oreste è costruita intorno alla figura dello Straniero e allo statuto ambiguo del termine *xenos* che oscilla all'interno delle coordinate semantiche dell'ospitalità e dell'estraneità. Presentandosi alla porta della reggia Oreste riprende l'argomento della provocazione a Egisto, chiamato a dar prova della sua ospitalità (εἴπερ φιλόξεν' ἐστὶν, v. **656**: una provocazione già preannunciata e spiegata ai vv. 569-70). *Xenoi* sono chiamati dunque a essere i signori, gli ospiti della reggia (v. **662**) e tali rivelano di essere nel nobile trattamento che Clitemnestra riserva ai forestieri (v. **700**). Come *xenos* si presenta lo Straniero-Oreste (v. **674**), e come *xenos* dice di essere stato appellato da Strofio, incontrato casualmente nel suo cammino verso Argo (v. **680**); ma meteco-*xenos* nelle fittizie parole di Strofio è anche in terra di Focide il "morto" Oreste (v. **684**). Lo Straniero chiede alla Signora della casa di essere ammesso a un rapporto di *xenia* (ξενωθῆναι, v. **702**); insiste sul legame che lega ospite a ospite (il vincolo viene espresso efficacemente dal poliptoto ξένου ξένοισιν, v. **703**); e infine il falso Straniero conclude il suo dialogo con Clitemnestra nominando la relazione di ospitalità che considera ormai assicurata (v. **706**). Il termine *xenos* compare quindi nella prima e nell'ultima parola che lo Straniero-Oreste rivolge alla Regina, come pure nella prima battuta di Clitemnestra (ξένοι,

Clitemnestra al v. **668**; ξένος μέν εἰμι, Oreste al v. **674**; κατεξενωμένον, Oreste al v. **706**).

Poiché nel suo piano aveva previsto di incontrare subito Egisto, bussando alla porta della sua casa Oreste interpella proprio Egisto come signore della reggia (v. **656**) e poi rivolgendosi al Guardiano ancora insiste, adducendo il debole argomento del pudore, per parlare «con l'uomo, da uomo a uomo» (vv. **664-7**). A sorpresa (per lui e per gli spettatori della tragedia) gli si para però davanti Clitemnestra: Oreste è costretto a cambiare istantaneamente il suo piano, che prevedeva un attacco immediato, sulla stessa porta, a Egisto, senza lasciargli neppure il tempo di chiedere «da dove vieni, straniero?» (vv. 571-6). Sviluppando dunque lo spunto delle «notizie» che porterebbe ad Argo (v. **659**), lo Straniero inventa, evidentemente al momento, la menzogna dell'incontro per via con Strofio e della notizia della morte in Focide di Oreste (vv. **677 sgg.**). La finzione della morte in esilio del figlio di Agamennone ha la funzione drammaturgica di motivare a Clitemnestra il fatto che lo Straniero si presenta proprio alle porte della reggia (nella finzione Strofio gli avrebbe raccomandato di riferire la notizia proprio «ai genitori», v. **681**); ma serve anche ad assicurare al viandante, in cambio della notizia che si è incaricato di trasmettere (una notizia certo negativa, ma comunque importante) l'ospitalità da parte dei signori della casa (vv. **705-6**). Oreste può così entrare nella reggia dove avrà modo di modulare il suo piano in modo diverso rispetto al progetto originario.

Nel dialogo con Clitemnestra, Oreste conduce il gioco da regista: ormai lui, non più Clitemnestra, governa le parole inventando una menzogna particolareggiata e credibile; solo lui governa l'azione dimostrandosi abile a riformulare il suo piano a seconda della situazione con cui si trova a fare i conti. Sa di rischiare nel portare una notizia sgradita, ma confida nel carattere nobile del suo interlocutore (v. **700**) e così approfitta con successo dell'ospitalità della madre per mettere a segno il suo piano omicida.

Rispetto alla scena centrale dell'*Agamennone* anche questo nuovo incontro sulla soglia si conclude con i protagonisti che entrano tutti nella reggia, in preparazione di uno sviluppo cruento dell'azione. Ma ora la situazione è ribaltata: se prima la regina ingannava il re e lo guidava, attraverso la porta della reggia, non a casa ma all'Ade, Clitemnestra è ora sincera e viene ingannata. Clitemnestra, non più Agamennone, è la vittima designata. Invece, ora, il giovane principe che torna alla sua casa amministra la misura di verità e menzogne: è Oreste, non Clitemnestra, il protagonista del dramma, il primo attore.

IL CARATTERE DI CLITEMNESTRA

Fin dalle sue prime battute in risposta agli stranieri, Clitemnestra esibisce un animo nobile e ospitale.

Signora della casa, sta sulla porta della reggia e mette a disposizione dei viandanti ogni conforto che li possa alleviare dalle fatiche del viaggio: prima di tutto «un bagno caldo» (v. **670**), e proprio il ricordo del mortifero bagno riservato allo sposo enfatizza, in un clima di ritrovata normalità (così come appare all'inconsapevole Clitemnestra), la cortesia dell'offerta e la premura per il benessere degli sconosciuti.

Ma Clitemnestra si mostra anche rispettosa del ruolo di Egisto: proponendosi come intermediaria demanda discretamente le altre «questioni da uomini» a colui che viene evidentemente considerato ufficialmente e universalmente come il nuovo signore della reggia (vv. **672-3**: anche Oreste peraltro, nel presentarsi ai signori di Argo con la maschera dello Straniero, finge di essere a conoscenza del solo nome di Egisto, v. **656**). Il rispetto riservato a Egisto è tanto più significativo, quanto più quel ruolo è, nei fatti, debole e precario: Clitemnestra, infatti, si consulta ma, come dirà chiudendo il dialogo con Oreste, sembrano spettare comunque sempre a lei le decisioni che la situazione richiede (l'ambiguo plurale ai vv. **716-7**, che può essere letto in riferimento alla coppia regnante, ma anche come *nos maiestatis*).

Prontamente lo Straniero-Oreste riferisce la notizia che si è incaricato di portare: all'annuncio della morte del figlio la madre reagisce prima con un'esplosione incontenibile di rabbia, imputando alla Maledizione avita quest'ultimo danno (v. **692**). L'immagine della «manìa» che infuria nella casa degli Atridi era già stata evocata da Clitemnestra (*Agamennone*, 1576); ripete che un dèmone baccheggia nella casa (v. **698**), ed è un dèmone con cui avverte di avere ingaggiato una gara finora sostenuta dalla speranza, e che ora deve essere data per persa: la metafora agonistica già implicita nell'attributo di Ara (δυσπάλαιστε, v. **692**) è resa vividamente mediante le figure del tiro dell'arco, un tiro che colpisce immancabilmente il bersaglio (vv. **693-4**) e del «punto da segnare» a favore della concorrente (v. **699**).

Ma fra gli accenti di rabbia e di dispetto per l'ultimo scacco subìto da Ara, Clitemnestra dà spazio anche all'affetto e al dolore della madre: nuda rimane la madre per la morte del figlio, una morte che la precipita nell'infelicità perché completa la lista luttuosa delle altre perdite di parenti (φίλων ἀποψιλοῖς με τὴν παναθλίαν, v. **695**; dove i *philoi* non possono che essere Ifigenia, ma anche lo stesso Agamennone). Oreste era buono e – come Clitemnestra ripete qui insospettabilmente davanti a colui che crede un ignoto Straniero – era stato mandato lontano da lei proprio per sottrarlo alla gora nefasta della casa degli Atridi (v. **697**): una motivazione che si aggiunge, senza smentirla, alle ragioni di opportunità con cui Clitemnestra, al cospetto di Agamennone, aveva motivato l'allontanamento del figlio da Argo (*Agamennone*, 877-86).

Nella seconda parte dell'episodio, la Nutrice darà un severo giudizio di ipocrisia sull'atteggiamento di Clitemnestra e dirà che, riferendo ai servi di casa della morte del figlio, «il volto era scuro, ma nel suo cuore rideva» (vv. **737-9**). È il parere, molto personale, della Nutrice, che non ha nessun altro riscontro in una tragedia in cui Clitemnestra non smentirà mai, fino all'ultimo, il suo affetto per Oreste. Considerando la formulazione retorica della *rhesis* con cui risponde alla notizia funesta, la reazione di Clitemnestra appare istintiva, netta, appassionata e sincera: nessun indizio di ambiguità negli accenti di colei che pure ha dato prova di sapere usare l'arma della doppiezza. Clitemnestra è qui una madre che riceve la notizia della morte dell'unico figlio maschio, che aveva voluto proteggere dal destino, sottraendolo alla catena di maledizioni ancestrali.

Un altro tratto caratteriale evidenziato nell'episodio è l'espressione, in Clitemnestra, di un ethos onesto, nobilmente ospitale: è Clitemnestra che imposta fin dall'inizio l'accoglienza agli stranieri sullo stile nobile dell'ospitalità e neppure la pessima notizia incide sul suo animo benevolo verso gli stranieri, a cui riserva comunque la generosa accoglienza promessa (vv. **707 sgg.**). Nonostante la disgrazia Clitemnestra non si sottrae ai suoi doveri di ospite, configurando un comportamento che avrà uno sviluppo paradigmatico nel carattere del nobilissimo Admeto nell'*Alcesti* di Euripide. Con accorta sensibilità, Oreste sembra far conto sull'atteggiamento ineccepibilmente ospitale della madre e fa agio sulla sua disponibilità per mettere in atto il suo piano di morte. La presentazione di questa sfaccettatura ulteriore dell'ethos complesso di Clitemnestra arricchisce il carattere di un tratto aristocratico e ingenuo pertinente al suo status, prima che alla sua persona.

Nel gioco ribaltato delle parti, Clitemnestra viene presentata in questa scena come Signora della casa, cortese e discreta; come madre violentemente colpita dalla notizia della morte del figlio; come esponente di un'aristocrazia dello spirito che privilegia i diritti dell'ospite anche a fronte di una disgrazia che la colpisce intimamente nell'affetto, ma anche nell'orgoglio di antagonista di Erinni.

LA COMPLICITÀ DEL CORO

Obbedendo all'ordine imposto da Oreste di censurare la lingua (vv. 555, 581-2), le donne del coro si chiedono quando potranno esprimersi in favore di Oreste (vv. **719-20**). Rivolgono intanto una preghiera alla Terra, e particolarmente al tumulo della sepoltura, e all'Hermes dei morti (v. **727**) chiamato ad assistere a uno scontro tra «spade assassine» (v. **729**): evidentemente lo scontro tra la lama che ha ucciso Agamennone e quella che ucciderà Egisto e Clitemnestra. Il riferimento all'agone tra le «lame assassine» conferma il significato dell'allegoria delle due spade di Dike, che il coro stesso aveva proposto nelle sue ultime note immediatamente precedenti a questo corale (nel finale dello stasimo, vv. 639-51). Hermes ctonio è dunque chiamato a presiedere alla gara, in quanto è il dio che condurrà nell'Ade coloro che, nello scontro, verranno sconfitti.

Tra la Terra ed Hermes il coro invoca anche l'ingannatrice Peithò (v. **726**); si conferma un giudizio sulla funzione importante, ma falsificante, della seduttiva Persuasione: in modo ancor più decisamente negativo il coro di vecchi Argivi, nel dramma precedente, aveva definito Peithò «disgraziata figlia di Ate» (*Agamennone*, 385-6). Un ruolo invece del tutto benefico sarà chiamata a svolgere Peithò nel terzo dramma della trilogia: la sua potenza positiva viene invocata anche da Pelasgo in *Supplici*, 523; mentre la sua ambigua forza incantatoria viene stigmatizzata dal Titano che non vuole cedere alle lusinghe di Zeus (*Prometeo*, 172).

Peithò dunque è un dèmone il cui grande potere si lascia usare, indifferentemente, per l'inganno o per l'utile conversione al bene. Dopo aver invocato il dèmone della persuasione, il coro delle donne troiane dà subito un notevole esempio della potenza di Peithò; infatti riesce a convincere la Nutrice a collaborare al piano di Oreste senza tradire la consegna del silenzio

e senza svelare esplicitamente che Oreste è vivo (vv. **770-82**): un'ottima traduzione sul piano tattico del monito di Oreste in favore del «tacere o dire quanto è opportuno» (v. 582).

Intervenendo e modificando la missione della Nutrice, il coro disarma Egisto e sventa così la possibilità di una sua reazione all'attacco di Oreste: la complicità del coro ha qui un effetto pratico e diventa una forma di solidarietà attiva, che condiziona l'andamento dell'azione drammatica.

IL CARATTERE DELLA NUTRICE

Dal punto di vista drammaturgico, l'inserto della scena della Nutrice ha la funzione di neutralizzare la possibilità di uno scontro armato tra Oreste (e forse la sua scorta) ed Egisto (e la scorta di cui viene privato).

Interessante è la relazione tra le schiave del coro e la Nutrice, che con tutta probabilità è essa stessa una schiava: la Nutrice si rivolge alle donne troiane riconoscendone l'autorevolezza (vv. **766-73**), pur non celando una certa dose di sottile diffidenza sui reali sentimenti da cui sono mosse le schiave di guerra (v. **774**). Infine però, a opera di Peithò che il coro aveva opportunamente invocato, la Nutrice si fida delle Troiane e si convince a un atto grave e decisivo per lo sviluppo dell'azione: cambia, parzialmente, il contenuto del messaggio che Clitemnestra per suo tramite ha inviato a Egisto (vv. **781-2**).

La scena della Nutrice è dunque importante, anche se non strettamente essenziale, sotto il profilo della costruzione drammaturgica, ma lo è anche dal punto di vista tematico.

Il personaggio della balia ha un ruolo sempre eccezionalmente attivo nel mito di Oreste: secondo Pindaro è lei che, allontanandolo dalla reggia, salva Oreste dall'«inganno funesto» che la madre trama anche contro di lui, in occasione dell'assassinio del padre (*Pitica* XI, 17-8a): il coro presenta la donna, chiamandola «Cilissa» (v. **732**), che sembra indicare però il paese d'origine di una schiava – la Cilicia – più che il nome proprio; Pindaro la chiama con il nome di «Arsinoe» e Stesicoro la nomina invece come «Laodamia» (fr. 218 Page).

Il salvataggio di Oreste che, in diverso modo, nella versione del mito la Nutrice opera, viene tradotto drammaturgicamente in questa scena, in cui al personaggio viene affidato il ruolo di richiamare Egisto dentro alla casa.

Interessante è la caratterizzazione psicologica della donna: la Nutrice che per status contende il ruolo alla madre, contesta malevolmente la sincerità del dolore di Clitemnestra (vv. **738-40**); il suo dolore per la notizia della morte di Oreste è vivacemente raccontato attraverso la dettagliata rievocazione delle cure rivolte al bambino da piccolo (vv. **749-60**). Lo sguardo della balia su Oreste come infante da accudire giustifica il fatto che il volto di Oreste, pur sotto la maschera dello Straniero, non venga riconosciuto subito né dalla madre né dalla Nutrice. Sia la madre (che inconsciamente sogna di lui come di una serpe, ancora però attaccata al suo seno), sia la Nutrice hanno di lui l'immagine di un bimbo in fasce: Oreste è irriconoscibile perché è diventato grande. È un altro: ora è l'eroe, il protagonista del dramma.

Secondo stasimo (vv. 783-837)

Il testo del brano si presenta in molti punti assai malcerto e guasto, ma i difetti della tradizione, in questo caso, non pregiudicano gravemente la comprensione del brano.

Il corale è articolato in quattro coppie strofiche, interrotte circa a metà da un mesodo (senza responsione, vv. **807-11**). Il disegno ritmico del canto e della danza del coro smentisce il movimento speculare normale, di corresponsione immediata, tra strofe e antistrofe, e si organizza in una struttura complicata, secondo questo schema: 1-2-1'-3-mesodo-3'-4-2'-4'. Viene composta dunque una successione strofica non regolare: nella variazione della normalità dello schema si ripete un tratto compositivo, tipico di questa tragedia ma del tutto eccezionale nella produzione eschilea rimasta (cfr. l'elaboratissimo schema del commo ai vv. 306-477).

Lo stasimo è molto omogeneo dal punto di vista metrico, legato al suo interno da frasi ritmiche richiamate a distanza e dalla ripetizione del modulo base – ⏑ – (cretico).

Il coro invoca gli dèi perché aiutino e proteggano Oreste nella sua impresa: Zeus (vv. **783-99**: 1-2-1'); gli dèi della casa (vv. **800-6**: 3); Apollo (vv. **807-11**: mesodo); Hermes (vv. **812-8**: 3'). Quindi, nella sezione finale del canto, le donne troiane anticipano l'inno della vittoria (vv. **819-825**: 4); incitano Oreste a essere inflessibile di fronte alla madre (vv. **826-30**: 2'); e infine assimilano Oreste a Perseo (vv. **831-7**: 4').

GLI DÈI INVOCATI

Prima di tutto viene chiamato a intervenire Zeus, nominato per ben quattro volte (vv. **784**, **788**, **789**, **790**; ma il testo al v. **790** è incerto). Zeus è invocato in aiuto di Oreste, ancora in quanto ipostasi del potere regale che va ristabilito per conto della giustizia (la menzione di Dike è ai vv. **787**, **805**). Una conferma dell'identificazione Zeus-re (e quindi Zeus-Agamennone) sta nella provocazione affettiva che le donne del coro attuano, chiamando Zeus a proteggere il «puledro dell'eroe a lui caro»: la lunga metafora del puledro, a cui Zeus deve garantire la liberazione dal giogo e un passo regolare fino alla cavalcata trionfale, occupa tutta la prima antistrofe (vv. **794-9**).

Dopo Zeus vengono chiamati in causa gli dèi che proteggono l'interno della casa e i suoi tesori (vv. **800-6**). Si tratta certamente degli dèi del focolare; ma è interessante notare come finora, dentro la reggia degli Atridi, era stato detto abitassero solo dèmoni in festino perenne, spaventose Erinni, Ate (*Agamennone*, 1189-90). Ora nelle parole del coro che evoca anche la presenza di dèmoni buoni, si intravede uno spiraglio di luce: forse il crimine si è fatto vecchio (γέρων φόνος, v. **806**) e ha finito di proliferare.

Segue l'invocazione alla potenza di Apollo, luce che sconfigge i veli di tenebra (λαμπρὸν... ‹φῶς›... ἐκ δνοφερᾶς καλύπτρας, vv. **810-1**). Per l'itinerario della rivelazione, nel passaggio dall'oscurità alla luce, viene infine invocata la guida del figlio di Maia – Hermes – chiamato ad accompagnare Oreste: è il dio che svela le trame oscure (πολλὰ... ἔφανε... ἄσκοπον κλέπος, vv. **815-6**: ma il testo del passo è molto incerto); che conduce dall'ombra della notte alla rivelazione del giorno (νύκτωρ... σκότον... κατ' ἠμέραν δ οὐδὲν ἐμφανέστερος, vv. **817-8**).

IL VANTAGGIO DEL CORO

Le donne del coro vedono nell'impresa che Oreste si accinge a compiere un vantaggio per se stesse (enfaticamente al v. **824**: ἐμὸν ἐμὸν κέρδος) e proclamano che il loro guadagno consiste nell'allontanamento di Ate da chi sta dalla loro parte (φίλων, v. **825**): viene qui richiamata nuovamente l'idea di quel "partito della vendetta" che era già stato identificato come *stasis* da Elettra (v. 114) e dal coro stesso (στάσις δὲ πάγκοινος, v. 458).

La potenza cattiva del dèmone del cieco errore è però in agguato e si tradisce nelle parole stesse del coro: poche note più oltre, in clausola alla strofe seguente, viene evocato l'istante del matricidio, e l'atto di Oreste viene definito, in ossimoro, come una «irreprensibile Ate» (v. **830**).

Da Ate non si sfugge: è questo l'augurio che il coro delle schiave troiane rivolge al figlio di Agamennone.

ORESTE COME PERSEO

Il momento del riconoscimento, lo sguardo tra il figlio e la madre prefigurato dal coro (vv. **827-30**), innesca immediatamente il richiamo al mito di Perseo (vv. **831-7**).

Oreste ha il cuore di Perseo: come Perseo, l'eroico figlio di Danae, egli torna ad Argo per vincere e riconquistare il potere; come Perseo si scontra con un mostro e lo sconfigge e la Gorgone anguiforme di Perseo (v. **835**; cfr. Esiodo, *Teogonia*, 280; Pindaro, *Pitica* X, 45-8, *Pitica* XII, 15-8) è figura di Clitemnestra, già presentata da Oreste in forma di echidna, la vipera mostruosa assassina dell'aquila (v. 249). Come Perseo è guidato da Atena (Pindaro, *Pitica* X, 45), così Oreste è guidato da Apollo (vv. **836-7**).

Ma Perseo, dopo aver tagliato la testa al mostro, verrà perseguitato dalle Gorgoni sorelle di Medusa; e così Oreste, dopo l'assassinio della madre-Gorgone, verrà perseguitato dalle Erinni-Gorgoni (*Coefore*, 1048; *Eumenidi*, 48).

Terzo episodio: Egisto, Corifea, coro, Servo, Clitemnestra, Oreste, Pilade (vv. 838-934)

L'episodio si divide in due atti, separati nettamente da un corale astrofico recitato dal coro a scena vuota.

Il primo atto consiste in una scena in cui fa la sua breve comparsa Egisto (vv. **834-54**): l'attore, richiamato alla reggia con il messaggio della Nutrice, entra in scena senza scorta, da una delle due *eisodoi* laterali; dopo aver riferito il motivo della sua venuta, spinto dall'esortazione della Corifea, entra nella reggia per avere conferma della morte di Oreste.

Il corale (vv. **855-68**) è eseguito in recitativo, a passo ritmato: la funzione compositiva è sovrapponibile a quella di uno stasimo, ma il brano posto in questa sezione molto veloce del dramma costituisce una pausa intenzionalmente più breve. Le donne alzano anzitempo l'inno della vittoria di Oreste, ma vengono interrotte dalle urla extrasceniche di Egisto che, in quel momento, viene assassinato (v. **869**). Il coro reagisce con un

breve intervento molto agitato (su ritmo docmiaco, proprio delle espressioni di pathos estremo: vv. **870-4**); il parallelo immediato è con il corale astrofico di *Agamennone*, 1331-42, interrotto dalle urla extrasceniche di Agamennone, massacrato dentro la reggia: in quel caso però il coro composto da vecchi cittadini di Argo si sentiva provocato a intervenire, qui invece le schiave troiane si fanno da parte (ἀποσταθῶμεν, v. **872**), appostandosi evidentemente ai lati dell'orchestra, in attesa che l'azione sia conclusa. La scena resta sgombra.

Il secondo atto si apre con una prima scena in cui fa una breve comparsa un Servo della casa (vv. **875-82**): il suo intervento porta l'annuncio dell'avvenuto assassinio di Egisto (vv. **875-7**), ma contiene soprattutto la giustificazione drammaturgica della prossima uscita scenica di Clitemnestra. Oreste ha dovuto modificare il suo piano originale e attendere che Egisto tornasse alla casa (il cambiamento risponde, evidentemente, all'opportunità drammaturgica di far comparire in scena, seppure per un brevissimo intervento, Egisto); ma come aveva programmato il figlio di Agamennone avrà ucciso il figlio di Tieste senza neppure lasciargli il tempo di chiedere «da dove vieni, straniero» (vv. 575-6). Il Servo quindi esce, e urla di aprire le porte del gineceo, invocando a gran voce Clitemnestra, perché intervenga (vv. **880-2**): lo spazio scenico viene ora evidentemente immaginato come la corte di un palazzo miceneo, su cui si aprono le diverse porte della reggia. Compare dunque la Regina, che dallo stesso Servo riceve la notizia della morte di Egisto e capisce immediatamente che l'assassino è il figlio; escono dunque dalla reggia Oreste, con l'arma in pugno, e Pilade. Ha luogo qui l'incontro tra la madre e il figlio che, dopo il brevissimo ma decisivo intervento di Pilade, si svolge in un serrato confronto dialettico (la sticomitia ai vv. **908-28**): un duello verbale che, questa volta, Clitemnestra è destinata a perdere. Oreste infine porta la madre dentro la reggia per ucciderla.

Chiude l'atto e l'episodio un breve intervento della Corifea che commisera genericamente le due morti e si augura la salvezza di Oreste «pupilla della casa» (vv. **931-4**).

L'episodio si sviluppa su un ritmo di azione rapido e molto concitato che comporta diverse particolarità compositive. Eccezionale è il numero delle comparse in scena: addirittura quattro attori contemporaneamente (Servo, Clitemnestra, Oreste, Pilade) o, altrettanto eccezionalmente, un cambio di ruolo tra Servo e Pilade che avviene in uno strettissimo giro di battute (tra il v. **887** e il v. **891**). Eccezionale è la brevità degli interventi dei personaggi (Egisto: 14 versi; Servo: 9 versi; Pilade: 3 versi). Eccezionale è la sostituzione di uno stasimo – che concederebbe anche un tempo realistico all'assassinio – con un breve intervento anapestico (vv. **855-67**): il corale sarà dunque da leggere come il preludio anapestico a uno stasimo che non viene eseguito per l'interruzione delle urla di Egisto. Ma eccezionale è soprattutto la brevità della scena-madre in cui vengono congestionati in pochi versi il riconoscimento del figlio da parte di Clitemnestra e il dialogo in cui la madre cerca inutilmente di persuadere il figlio a lasciarla in vita (vv. **892-8**, **903-30**).

Tutte le caratteristiche di questo episodio concorrono a creare un contrasto tra la prima, lentissima, parte della tragedia, in cui si assiste alla preparazione dell'azione drammatica, e la seconda, in cui gli eventi precipitano verso la fatale esecuzione.

IL CARATTERE DI EGISTO

Sacrificato dallo scarso spazio che viene concesso al suo ruolo nel dramma, Egisto viene presentato qui (ancor più chiaramente che nell'*Agamennone*) come un carattere del tutto secondario. Inconsistente, cela dietro un sottile velo di ipocrisia la sua soddisfazione per la «brutta notizia» della morte di Oreste, che ascrive molto superficialmente alla sanguinosa storia della genealogia degli Atridi (vv. **841-3**). Banale e maschilista, ripete il topos dell'inaffidabilità dei discorsi delle donne, che come faville si disperdono nell'aria (vv. **845-56**: la stessa diffidenza verso le chiacchiere delle donne, esprimeva, ugualmente a torto, il coro dei vecchi Argivi nei confronti della notizia portata dal fuoco a Clitemnestra, in *Agamennone*, 485-7). Ridicolmente tronfio di una sua presunta «occhiuta intelligenza» (v. **854**: la sua ultima battuta nel dramma), va ciecamente a incontrare la morte, dentro la reggia.

Se nell'*Agamennone* Egisto non faceva una grande figura come complice di Clitemnestra, grande assassina, neppure ora, nel ruolo di vittima designata, merita troppa considerazione: Oreste, che esponendo il suo piano aveva dichiarato come obiettivo la sola eliminazione di Egisto (vv. 553-78), uccide in effetti prima il cugino e rivale del padre, ma in realtà la vittima privilegiata è sua madre.

IL RUOLO DEL CORO

Nella prima parte dell'episodio il coro ribadisce il suo ruolo attivo nell'azione. È il coro che spinge Egisto a entrare nella reggia, con la scusa di verificare la notizia, e che quindi rende possibile, nella reggia, l'assassinio da parte di Oreste (vv. **848-50**). È ancora il coro che, pregando Zeus, batte il ritmo dell'impresa che Oreste sta portando a compimento dentro la reggia, auspicando che possa portare «luce di libertà» e restituzione dell'antico prestigio alla casa di Agamennone (vv. **855-65**). Sempre il coro invoca Zeus perché fiancheggi l'eroe in una gara in cui Oreste è visto, in una figura agonistica, come l'*ephedros*, l'atleta che interviene nell'ultimo combattimento (v. **866**).

Quando però le donne del coro avvertono le grida di qualcuno che viene colpito (grida disarticolate e perciò indistinguibili/non riconoscibili: ἐέ· ὀτοτοτοῖ, v. **869**) si tirano da parte per aspettare la fine della storia e non rischiare di essere considerate complici (vv. **870 sgg.**): finora le donne del coro hanno primeggiato in scena e il loro ritiro, prima della scena-madre, è senza dubbio un espediente drammaturgico che ha lo scopo di lasciare campo libero ai protagonisti del dramma, ora insieme in scena scopertamente come madre e figlio. Ma il coro esprime anche qui un carattere vile e prudentemente attendista, che ben si addice alla condizione, sociale e psicologica, delle schiave troiane.

Nella seconda parte dell'episodio il coro è completamente in disparte. L'unico intervento è un breve commento della Corifea all'annuncio del Servo: la morte di Egisto è un colpo della spada di Dike (vv. **883-4**). Ma, opportunamente, il coro si esprime solo quando non c'è più alcun dubbio su quale sia stato l'esito dell'azione di Oreste.

EGISTO COME AGAMENNONE

Nella costruzione drammaturgica della scena dell'uccisione di Egisto, molti elementi compositivi concorrono a istituire una stretta analogia con la scena che incornicia la morte violenta di Agamennone (*Agamennone*, 1331-72).

Dal punto di vista della caratterizzazione del personaggio, sarà da notare che entrambe le vittime designate entrano nella casa degli Atridi del tutto ignare della trama di morte che è stata per loro predisposta: tanto che la scelta di porre Egisto fuori della reggia al momento dell'arrivo di Oreste pare condizionata soprattutto da questa intenzione di istituire un'analogia puntuale con l'entrata in casa del re.

Dal punto di vista drammaturgico la scena si svolge in modo quasi sovrapponibile: le urla dell'uomo ucciso che provengono dall'interno della casa (*Agamennone*, 1343, 1345; *Coefore*, **869**) interrompono un breve corale infraepisodico (lirico nel caso di *Agamennone*, 1331-42; anapestico nel caso di *Coefore*, **855-67**). Diverso, come si è visto, è l'atteggiamento del coro, come verosimilmente deve essere diversa la reazione dei vecchi Argivi alla morte del loro re (di cui subito riconoscono la voce: *Agamennone*, 1346) rispetto alla reazione delle schiave troiane alla morte dell'usurpatore, assassino del loro primo padrone (verso le cui grida inarticolate sono incerte, v. **871**).

Ma la differenza più grande è nell'orizzonte d'attesa dello spettatore: mentre nel caso di Agamennone l'esito dell'aggressione era assicurato (e garantito dalla tradizione mitica), in questa tragedia, che prevede la crescita in diretta dell'eroe-Oreste, l'esito dello scontro del giovane figlio di Agamennone con Egisto non è affatto dato per certo. Oreste, aveva ricordato il coro, è sì l'*ephedros*, l'atleta che scende nell'arena per ultimo, fresco di forze, ma deve anche ingaggiare uno scontro «doppio», contro due diversi antagonisti (v. **866**). Il coro, infatti, prudentemente si fa da parte (vv. **872-4**) e anche lo spettatore è coinvolto nella suspense, fintantoché non verrà dato per certo l'esito dello scontro.

IL CARATTERE DEL SERVO

La certificazione dell'esito vittorioso per Oreste è affidata al carattere del tutto secondario del Servo di casa che irrompe in scena esagitato per la morte del suo signore, Egisto. Il Servo non ha carattere né sentimenti: il suo ruolo è di essere una voce che ripete e amplifica la notizia dell'evento (vv. **876-7**) con l'affanno e l'agitazione tipici dei personaggi servili sulla scena tragica (v. **878**). Tanto inconsistente è il suo carattere che è stato ipotizzato che il Servo in realtà non sia un personaggio, ma una voce che si sente alzarsi dall'interno della reggia (un'ipotesi che risolverebbe il problema dei quattro attori contemporaneamente in scena).

Con tono brusco e poco rispettoso (vv. **881-2**) il Servo richiama Clitemnestra (v. **882**): e quindi il suo intervento ha soprattutto l'importante funzione drammaturgica di provocare

l'attore a uscire dalla reggia e innescare la scena del dialogo finale tra madre e figlio.

Alla domanda della Regina, il Servo risponde con una formula enigmatica (v. **886**): l'inopportunità del ricorso all'indovinello in un frangente simile conferma che, accanto alla profondità dell'enigma, nella formulazione paradossale convive un tratto di compiacimento astruso, di arguzia triviale.

LA SCURE DI CLITEMNESTRA

Il Servo chiede che vengano aperte le porte delle stanze femminili (γυναικείους πύλας, v. **878**): la battuta pone il problema, nella ricostruzione scenografica, del numero delle porte della reggia che si aprono sulla scena, ma l'allusione potrebbe anche riferirsi a porte interne alla struttura della casa regale. Il riferimento agli appartamenti delle donne serve a ricondurre Clitemnestra a quella condizione femminile che da lei non era mai stata finora rispettata: mentre gli uomini – come aveva indicato invitando gli ospiti ad accomodarsi nella reggia – stanno negli appartamenti a loro riservati (εἰς ἀνδρῶνας... δόμων, v. 712) e trattano delle questioni che a loro competono (vv. 672-3), la donna è confinata nelle sue stanze, dove non avverte quanto sta accadendo nel palazzo.

Il Servo si chiede se si rivolge a gente «sorda o assonnata» (vv. **881-2**) e nell'ottundimento della sensibilità viene siglata la definitiva abdicazione di Clitemnestra dal ruolo regale e dalla sua funzione di regista dell'azione drammatica.

Clitemnestra chiede perentoria, rivolgendosi evidentemente a qualcuno del suo seguito, che le venga data una «scure», un'arma «omicida» (ἀνδροκμῆτα πέλεκυν) con cui vuole affrontare la sfida e vedere chi vince (vv. **889-90**). Ma la scelta dell'arma è significativa; prima, infatti, l'arma di Clitemnestra era la spada e non si trattava soltanto della metaforica «spada di Dike» che tante volte ricorre nel repertorio simbolico della trilogia: a una spada ancora grondante di sangue fa riferimento il coro dei vecchi Argivi al momento della morte di Agamennone (νεορρύτωι ξίφει, *Agamennone*, 1351); con un «colpo di spada» Clitemnestra conferma di aver dato la morte al re e fatto giustizia di Ifigenia (ξιφοδηλήτωι θανάτωι, *Agamennone*, 1529). Ora, ridotta a femmina, non impugna più l'arma virile della spada, ma l'attrezzo domestico della scure, utilizzato come arma impropria.

Chiusa nel gineceo, Clitemnestra ha deposto tutti i suoi attributi: il potere di decisione sugli eventi eccezionali, ceduto a Egisto; la vigilanza costante propria del re; la spada; il governo assoluto sul logos, sulla giostra dialettica di verità e menzogna. Ora esce in scena, impugnando un attrezzo domestico: Clitemnestra è debole, è una femmina ormai pronta a soccombere.

IL SENO DI CLITEMNESTRA

Clitemnestra risolve immediatamente l'indovinello che il Servo propone; ma le prime parole che rivolge a Oreste sono di dolore per la morte di Egisto e sbaglia clamorosamente: l'intelligente Clitemnestra si lascia qui andare, per la prima volta, al sentimento di attaccamento all'amante (φίλτατ' Αἰγίσθου βία, v. **893**); sul piano psicologico e dialettico compie un passo falso che le sarà fatale.

Un'ultima arma resta ora a Clitemnestra: la donna si apre la veste ed esibisce il seno che chiede al figlio di rispettare (τόνδε δ' αἴδεσαι, τέκνον, μαστόν, vv. **896-7**).

Clitemnestra cerca di riattivare nel cuore di Oreste un affetto primario, il vincolo elementare che passa per il latte materno, ma commette un altro errore. Scoprendosi il seno realizza infatti la scena allegorica dell'incubo in cui si scopriva ad allattare una mortifera serpe (vv. 531-3, 545-6): anziché commuovere Oreste al ricordo dell'infanzia, lo costringe a interpretare la sua parte nell'allegoria e a trasformarsi in una bestia matricida. Clitemnestra stessa si accorge dell'errore simbolico che porta l'incubo all'inveramento, ma solo alla fine, quando ormai le parti sono assegnate e l'esito del fatale «allattamento» è ormai deciso (vv. **928-9**).

Prima di cedere all'accettazione della verità incontrovertibile della profezia onirica, Clitemnestra prova, in sequenza, altre maschere del femminile: la figura della madre che vuole invecchiare con il figlio (v. **908**), la figura della vittima del Destino-Moira a cui attribuisce la responsabilità dell'assassinio di Agamennone (v. **910**); la figura della madre premurosa che ha allontanato il figlio, disinteressatamente, soltanto per salvarlo (vv. **914**, **916**); la figura della sposa di guerra sola e indifesa (v. **920**). Ma infine trapela il vero volto minaccioso delle cagne della madre, le Erinni (v. **924**).

Infine Clitemnestra canta, invano, il *threnos* funebre sulla sua propria tomba (il sintagma θρηνεῖν ζῶσα, proposto in accezione paradossale al v. **926**): alludendo al sogno la regina dichiara ora, nella sua ultima battuta della trilogia, che l'incubo

era «un vero profeta» (ἦ κάρτα μάντις, v. **929**). Come Cassandra, Clitemnestra entra nella reggia per andare consapevolmente a morire; come Cassandra canta assurdamente il suo proprio funerale (cfr. *Agamennone*, 1322-3: θρῆνον θέλω ἐμὸν τὸν αὑτῆς) e, come una profetessa, vede chiaro nel messaggio del sogno.

IL CARATTERE DI PILADE

Nel corso del dramma Pilade è stato nominato per due volte da Oreste (vv. 20, 562) e Clitemnestra, nell'accogliere gli stranieri, si rivolge al plurale alla coppia di viandanti (vv. 669 sgg.). Pilade, che pure è rimasto fino a questo punto *persona muta*, è sempre in scena al fianco dell'amico.

Nel punto più alto della tensione patetica della tragedia, di fronte a Clitemnestra che si scopre il seno, Oreste ha un attimo di esitazione e rivolge all'amico la domanda cruciale: Πυλάδη, τί δράσω; (v. **899**). Come fare, Pilade, a superare l'ostacolo del rispetto per quel seno? Come trasgredire il vincolo naturale e uccidere la madre?

Nell'unica battuta che recita nel dramma, Pilade ha una fondamentale responsabilità: deve spingere Oreste a essere pienamente "attore" dell'azione drammatica, con l'assumersi la responsabilità dell'atto supremamente innaturale del matricidio.

Pilade è il doppio di Oreste. Sulla scena del dramma, a quanto è dato ricostruire dal testo, si muove come un'ombra dell'amico: è la figura più perfetta della solidarietà tra *philoi*, della complicità assoluta che viene siglata a ogni passo, a ogni mossa scenica, senza avere neppure bisogno di una conferma verbale. Solo al momento decisivo della scelta tra Oreste e l'amico si istituisce il distacco minimo che consente lo scambio dialogico: Oreste chiede a Pilade «che fare?», ma è come se lo chiedesse a se stesso.

Risponde per bocca di Pilade la voce superiore dell'io, che coincide con il dovere di portare a termine l'impresa comandata dal dio di Delfi: Pilade parla unicamente per ricordare la ragione dell'obbedienza ad Apollo.

Tre versi soltanto (vv. **900-2**) bastano a far superare a Oreste la perplessità e a riportarlo, nel solco della sua intenzione, a compiere l'azione come deve: come la voce dell'oracolo di Apollo, le parole di Pilade sono essenziali, convincenti ed efficaci.

ORESTE, IL MATRICIDA

Nel finale dello stasimo precedente le donne troiane avevano raccomandato che, nell'incontro con la madre, Oreste imitasse il cuore audace e risoluto di Perseo (vv. **831-7**); anche in chiusura dell'intermezzo interrotto dalle urla di Egisto il coro consacrava Oreste come eroe (θεῖος Ὀρέστης, v. **867**).

Oreste compare in scena, dietro a Clitemnestra, come un giovane eroe vittorioso e risoluto. Di fronte a lui non sta la madre, ma l'amante di Egisto, l'adultera, la traditrice (vv. **894-5**).

Davanti al seno esibito, Oreste si arresta per un istante e riconosce in Clitemnestra la «madre» (significativamente fa riferimento a lei come «madre» soltanto rivolgendosi a Pilade, v. **899**); ma basta che Pilade gli ricordi l'impegno contratto con Apollo, e Oreste subito si sblocca. Ora l'eroe non ha dubbi né esitazioni: beffardo, dice di accettare che Clitemnestra giaccia, ma per sempre, accanto all'amante che ama tanto (vv. **904-7**); a Clitemnestra che afferma di voler invecchiare con lui ribatte che non gli è possibile coabitare con l'assassina del padre (v. **909**); ribalta contro la madre l'allusione alla responsabilità del Destino, mediante un gioco etimologico che connette Moira a *moron*, la morte che incombe sulla stessa Clitemnestra (v. **911**); non ascolta ragioni e rimprovera alla madre di averlo allontanato e addirittura svenduto (vv. **913**, **915**); non cede alla retorica della sposa abbandonata ma ribalta ancora una volta l'argomentazione addotta da Clitemnestra, opponendo la retorica delle comodità domestiche della femmina alle tribolazioni del maschio in guerra (vv. **919**, **921**). A Clitemnestra che gli imputa il futuro matricidio, Oreste risponde che è Clitemnestra l'assassina di se stessa (v. **923**); a lei, che minaccia la persecuzione delle cagne rabbiose della madre, controbatte evocando in alternativa la persecuzione delle cagne del padre (v. **925**), Erinni contro Erinni. Nell'ultima battuta, infine, sigla la sua decisione con un verso che, nel senso e nella costruzione retorica, si configura come variante rispetto alle parole con cui Clitemnestra liquidava le ragioni del suo gesto omicida (v. **930**: cfr. ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων, *Agamennone*, 1527), ma che è una variante anche rispetto all'«antichissimo detto» ricordato dal coro secondo cui «chi agisce patisce» (δράσαντι παθεῖν, v. 314).

Per tutto il corso del dialogo sticomitico la strategia retorica di Oreste consiste nel ribaltamento degli argomenti che Clitemnestra cita a sua discolpa, mediante la ripresa e lo stravolgimento tematico o etimologico dei significati, in una replica

puntuale e puntigliosa che quasi sempre riesce ad appigliarsi al singolo termine (ξὺν δὲ γηράναι θέλω/ξυνοικήσεις, vv. **908-9**; Μοῖρα/Μοῖρ' ἐπόρσυνεν μόρον, vv. **910-1**; τέκνον/τεκοῦσα, vv. **912-3**; μὴ ἀλλ' εἶφ' /μὴ ἔλεγχε, vv. **918-9**; ἄλγος... ἀνδρὸς/ἀνδρὸς μόχθος, vv. **920-1**; κτενεῖν/κατακτενεῖς, vv. **922-3**; μητρὸς... κύνας/τὰς τοῦ πατρὸς, vv. **924-5**).

Ma nel duello di battuta e risposta ora il figlio sa «dire le parole opportune» e nell'arena dello scontro dialettico, colpo dopo colpo, Oreste batte Clitemnestra e dopo, solo dopo, è pronto a ucciderla.

Terzo stasimo (vv. 935-72)

Oreste con Pilade e Clitemnestra sono entrati nella reggia.

Il coro prende nuovamente posto nell'orchestra, al centro dello spazio scenico: il breve intervento ai vv. **931-4** serve evidentemente ai coreuti, che si erano «tratti da parte» (v. 872) per raggrupparsi.

Il corale si articola in due coppie strofiche, in cui la strofe è separata dall'antistrofe per mezzo di un mesodo, secondo lo schema:

1-mesodo a -1'; 2-mesodo b-2'.

La scrittura ritmica del brano è contrassegnata dalla ripetizione di un modulo docmiaco, con poche variazioni rispetto a uno schema base – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –: se la sintassi metrica, costruita sull'iterazione del docmio-base, è molto compatta e linearmente paratattica, l'inserzione dei due mesodi – modulati sullo stesso schema docmiaco, ma fuori responsione – movimenta l'andamento complessivo, musicale e orchestico, del canto e della danza. Ma già all'interno della struttura del nucleo modulare il movimento è garantito dal corso irregolare del docmio che, in efficace consonanza con il testo, esprime il pathos agitato della commozione e dell'esultanza insieme.

In un testo disturbato da diverse corruttele (che lo rendono in più punti quasi illeggibile), le donne troiane esprimono la loro soddisfazione per l'arrivo di Dike nella casa di Agamennone, introducono il tema della responsabilità di Apollo nell'impresa di Oreste, auspicano ottimisticamente una purificazione definitiva della reggia di Argo.

GIUSTIZIA PER I TROIANI E PER GLI ARGIVI

Dalle parole delle donne del coro si evince esplicitamente che lo stasimo è un canto di tripudio (ἐπολολύξατ', v. **942**).

Nella prima parte del canto, campeggia la figura della Giustizia: il nome di Dike compare nel primo verso del canto (v. **935**) e ritorna poi, in antistrofe, al centro di un gioco di parole in cui si riconosce in ΔΙΚΑ una composizione acronomastica da ΔΙ(ΟΣ) Κ(ΟΡ)Α (vv. **949-50**); la proprietà del nome, e nel particolare la genealogia divina della Giustizia che ora si afferma, si vuole garantita radicalmente dagli stessi elementi fonetici che compongono il nome di Dika.

Giustizia è qui intesa come punizione che risarcisce un torto commesso; «grave, penosa vendetta» (v. **936**), «punizione insidiosa che stava nell'ombra» (vv. **946-7**), ispiratrice di rabbia e furore (v. **952**), questa giustizia sembra assorbire tutti i tratti dell'Erinni: e le definizioni di Dike – βαρύδικος ποινά, v. **936**; δολιόφρων ποινά, v. **947** – potrebbero bene attagliarsi ad apposizioni del dèmone.

Il coro esulta perché Dike, che era arrivata dopo lunghi anni alla casa di Priamo a punire il torto di Paride, ora, in figura di Oreste, è giunta anche alla casa di Agamennone (vv. **935-7**): l'identità tra la Giustizia che raggiunse Troia e quella che raggiunge Argo è enfatizzata dall'anafora di ἔμολε (vv. **935**, **937**, **946**).

ORESTE, LA RISPOSTA AGLI ENIGMI

«Oreste» risulta ora una soluzione agli enigmi che erano stati proposti e a cui era stata data una prima risposta nel corso del dramma precedente.

È Oreste il «leone» (v. **938**) che, come nella visione di *Agamennone*, 717-36, fa strage nella casa: «due volte leone» (διπλοῦς λέων, v. **938**) o, forse, piuttosto, il «bipede leone» (διπλοῦς λέων, dando ragione a un'intelligente proposta congetturale che restituisce nell'immagine un'allusione a Clitemnestra διπλοῦς λέαινα nella profezia di Cassandra, *Agamennone*, 1258; uno scolio al v. 938 nel tentativo di dare una spiegazione plausibile attribuisce l'immagine astrusa del «doppio leone» a Oreste e a Pilade).

Oreste è Ares, «due volte Ares» (v. **938**), incarnazione di quell'Ares dalla doppia sferza che cacciava fuori dalle case i guerrieri argivi in *Agamennone*, 642-3; ma anche l'Ares che

egli stesso aveva provocato a un duello icastico – Ares contro Ares, Dike contro Dike – in *Coefore*, 461.

Oreste è l'esule che torna (φυγάς, v. **940**), materializzazione dell'esule che Cassandra aveva evocato nel suo delirio profetico (φυγάς, *Agamennone*, 1282).

Le figure assunte ora da Oreste non sono però soltanto trionfali, ma anche mortifere: mortifero è il leone «sacerdote di Ate» (*Agamennone*, 735-6); mortifero è Ares, il macabro commerciante di cadaveri (*Agamennone*, 437 sgg.); mortifero è l'esule che sarà presto nuovamente «esule da questa terra», come diceva Cassandra (*Agamennone*, 1282), ma allora era possibile cogliere soltanto il riferimento al passato «esilio» di Oreste in Focide.

APOLLO, IL SIGNORE DEGLI ENIGMI

Nella seconda parte del corale l'attenzione si sposta su Apollo, il cui oracolo era già stato menzionato all'interno della prima strofe (vv. **940-1**).

La voce di Apollo proclama che Dike è stata oltraggiata (vv. **955-6**); Apollo illumina (v. **961**); Apollo libera (vv. **961-4**); Apollo purifica la casa dai miasmi (vv. **965-8**): i corpi contaminanti dei signori della reggia erano già stati nominati al duale, ai vv. **942-5**; e a loro va forse riferita l'immagine degli «usurpatori della casa» o più propriamente «ospiti sgraditi» che chiude il corale (μέτοικο‹ι› δόμων, v. **971**: secondo uno scolio *ad locum* la figura dei «meteci» che «ricadono» nella loro precedente condizione sarebbe mutuata dal gioco dei dadi e, forse, da riferire a Oreste ed Elettra). L'evocazione di Apollo «liberatore» e «purificatore» verrà ripresa significativamente dalla Corifea nel finale del dramma (vv. 1059-60).

Apollo viene però invocato con il suo nome più pericoloso e infido: «Lossia» l'Obliquo (v. **953**).

Nel corale viene riconosciuta in Oreste la risposta alle insidiose trappole enigmistiche delle profezie allegoriche; viene proposto l'indovinello sull'origine divina del nome di Dike; con una formula antitetica (ἄδολα δολίως, v. **955**) si esprime la gravità dell'inganno operato contro Dike. Ma su tutti i giochi di parole domina il Lossia: il Signore di Delfi esercita sul logos la sua obliqua, ambigua potenza.

Esodo: Oreste, coro, Corifea (vv. 973-1076)

A differenza di tutti gli altri drammi eschilei, nell'esodo non compaiono parti liriche – né del coro, né dell'attore: al parlato si alterna il ritmo di marcia di brevi interventi anapestici del coro (⏑ ⏑ – – –) eseguiti in recitativo, che preparano e poi accompagnano i passi dell'attore, che fin dal v. **1034** si dice pronto ad andarsene (da Argo e dalla scena).

La parte finale del dramma si articola dapprima in tre *rheseis* di Oreste (vv. **973-1006**, **1010-7**, **1021-43**), interrotte (o meglio accompagnate) da brevi inserti anapestici del coro. Si avvia quindi un dialogo (in trimetri) tra Oreste e la Corifea contrassegnato dall'agitazione per le orride visioni che turbano Oreste (vv. **1044-64**), che infine esce di scena da una delle *eisodoi* laterali; il coro accompagna la sua (e la propria) uscita recitando un brano conclusivo in anapesti (vv. **1065-76**).

Presentandosi Oreste invita a guardare lo spettacolo della coppia di tiranni, legati fino alla morte nel loro perfido patto di amanti (ἴδεσθε..., vv. **973-9**); più preciso è il riferimento in sequenza al telo insanguinato che avvolse il corpo di Agamennone, portato in scena come prova della colpevolezza di Egisto e Clitemnestra (ἴδεσθε..., vv. **980-1004**).

La ricostruzione della scenografia dell'esodo risente fortemente dell'ipoteca di uno scolio *ad locum* che recita: «si apre la scena e mediante una piattaforma rotante si vedono i corpi che [Oreste] chiama "doppia tirannide"» (scoli al v. 973: ἀνοίγεται ἡ σκηνὴ καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὁρᾶται τὰ σώματα ἃ λέγει "διπλῆν τυραννίδα").

Ma lo scolio (compilato certamente in un'epoca molto posteriore alla messa in scena del dramma) imporrebbe l'uso di una macchina – l'*ekkyklema* – che in questo caso non pare affatto necessaria. Rispetto ad *Agamennone*, 1379 sgg. (che pure non richiede necessariamente il ricorso all'*ekkyklema*), manca qualsiasi riferimento preciso alla presenza fisica dei cadaveri in scena. Certamente il testo prevede che la porta a questo punto si spalanchi, ma il quadro con la coppia di tiranni uccisi poteva bene essere contemplato semplicemente rendendo visibile l'interno della reggia.

Diverso è il caso del telo su cui Oreste punta l'attenzione come prova decisiva dell'assassinio di Agamennone: il telo portato in scena – anzi «disteso» – probabilmente da comparse in veste di servitori della casa (v. **983**). Oreste invita (evidentemente il

coro) a fare cerchio intorno al telo insanguinato e così a «farlo vedere» a Zeus, ma anche, chiaramente a tutti gli spettatori (vv. **983-4**): e proprio al pubblico del teatro egli sembra rivolgersi, facendo riferimento a «voi che avete assistito a queste sciagure» (τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν, v. **980**) e invitando gli spettatori della trilogia (e non di questo dramma soltanto) a «guardare di nuovo» il tessuto che già nel dramma precedente compariva in scena come involucro del corpo di Agamennone (ἴδεσθε δ' αὖτε, v. **980**; cfr. *Agamennone*, 1492, 1516, 1580-91).

In primo piano dunque (e certamente in scena) sta il telo insanguinato, e non i cadaveri di Egisto e Clitemnestra.

Il ruolo del coro nell'esodo è molto marginale: accompagna e cerca di rassicurare Oreste, in preda a un delirio che progressivamente gli invade la mente (vv. **1021 sgg.**) fino a concretizzarsi in orride visioni di donne-Gorgoni (vv. **1049 sgg.**). Infine Oreste esce di scena per dirigersi a Delfi, nel santuario di Apollo dove, come dice il coro, sta l'unica possibilità di purificazione e liberazione (vv. **1059-60**).

LA PROVA DEL TELO INSANGUINATO

Come primo argomento Oreste presenta la sua impresa come un atto politico: uccidendo gli amanti che avevano stretto tra loro un patto, il principe, legittimo discendente dinastico, ha liberato Argo dalla «doppia tirannide» istituita da coloro che non solo avevano ucciso il padre, ma avevano anche «distrutto la reggia» (vv. **973 sgg.**). Il coro adotta questa versione e riconosce in Oreste il liberatore di Argo dalla «serpe a due teste» (vv. **1046-7**).

Ma la strategia retorico-difensiva di Oreste è più elaborata: esibendo con grande enfasi (anche scenografica) il telo insanguinato in cui era stato avvolto il cadavere di Agamennone, Oreste costruisce una difesa basata sul principio dell'ammissione del delitto in relazione a un più grave crimine pregresso (è la tattica retorica che Quintiliano, portando ad esempio proprio il caso di Oreste, definirà come *relatio* in *Institutio Oratoria*, III, 11, 4). Intorno al telo viene riattivato l'immaginario metaforico della rete da pesca, della trappola, del sudario, dell'ordigno da predoni (vv. **981-2, 998-1004**). Il tessuto macchiato di sangue «dalla spada di Egisto» (al v. **1011**: un particolare che chiarisce a chi appartenesse la spada virile impugnata da Clitemnestra) è dunque contemporaneamente la prova schiacciante del delitto commesso dagli amanti complici, ma anche la prova che scagiona Oreste dalla colpa del delitto attuale.

L'intonazione giudiziario-difensiva è evidente nelle scelte lessicali delle *rheseis* di Oreste: nel testo ricorre ossessivamente la menzione di Dike, nel senso ambivalente di giustizia-processo (quattro volte solo nella prima *rhesis*: vv. **987, 988, 990, 996**; e poi enfaticamente, in relazione all'assassinio della madre, v. **1027**). Oreste esibisce la prova del telo perché la «veda il padre – non mio padre, ma colui che sorveglia ogni cosa», ovvero Zeus (vv. **984-5**: il v. **986** con il riferimento incongruo a Helios è forse una zeppa scoliastica interpolata nel testo) e prevede che il padre divino si presenti come «testimone in giudizio» in suo favore (ἂν παρῇ μοι μάρτυς ἐν δίκῃ, v. **987**). Ma in quel processo, che qui viene efficacemente preannunciato, si chiama in causa la stessa stoffa nel ruolo di testimone (μαρτυρεῖ δέ μοι φάρος τόδ', vv. **1010-1**).

L'uccisione dell'adultero Egisto, come ricorda Oreste, non necessita di giustificazioni in quanto è avvenuta in osservanza della legge (ὡς νόμος, v. **990**): il riferimento è alla legge che consentiva di giustiziare l'adultero colto in flagrante delitto che, secondo Plutarco, era stata istituita da Solone (*Vita di Solone*, 23; la legge era ancora in vigore ad Atene nel IV secolo: cfr. Lisia, I, 25 sgg.).

Il matricidio va giustificato e difeso. Altri testimoni sono convocati: i cittadini di Argo (identificati qui evidentemente con gli spettatori che «hanno seguito il dramma») sono invitati a serbare memoria di quanto è accaduto e anche Menelao, al suo ritorno, è chiamato a «testimoniare» (μνήμῃ φυλάσσειν... καὶ μαρτυρεῖν μοι, vv. **1041a-b**, in un testo malcerto su cui gli editori sono intervenuti pesantemente).

Oreste lucidamente istruisce la pratica della sua difesa, preparando la grande scena del processo nelle *Eumenidi*.

E di fronte a tutti i testimoni viene posta la domanda formulare: «colpevole o non colpevole?» (ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; v. **1010**). Il verdetto coincide, per ora, con l'esibizione del telo insanguinato.

VELENO E CONTAMINAZIONE

La figura di Clitemnestra-serpente era già nell'*Orestea* di Stesicoro («serpente con la testa insanguinata», fr. 42 Page).

«Murena, echidna», Clitemnestra è una vipera mostruosa che avvelena al solo contatto (vv. **994-5**): anche il coro riprodu-

ce l'immagine della donna-serpe, e la rende più orrifica evocando una serpe a due teste (in riferimento alla doppia tirannide di Clitemnestra ed Egisto, v. **1047**).

Oreste proclama di aver eliminato il *miasma* rappresentato da Clitemnestra (v. **1028**), ma ora che ha ucciso il mostro, Oreste avverte su di sé la macchia della contaminazione. La locuzione con cui viene indicata la «contaminazione patricida» è pericolosamente vicina alla definizione dello stesso telo (πατροκτόνον μίασμα/πατροκτόνον θ' ὕφασμα, vv. **1028, 1015**): il contagio si espande dagli oggetti a (tutti) gli assassini.

Oreste dichiara di aver avuto «dal Lossia» la pozione dell'audacia necessaria per compiere il gesto (φίλτρα τόλμης τῆσδε, v. **1029**); ma l'audacia è la stessa determinazione velenosa del serpente che rende infetta la vipera-Clitemnestra (σήπειν... τόλμης ἔκατι, vv. **995-6**).

La contaminazione guarisce soltanto mediante un procedimento di *katharsis*, la purificazione fisica che consente di espellere gli umori infettanti: unico *katharmos* per Oreste è Apollo (così la Corifea al v. **1059**).

IL DELIRIO DI ORESTE

Dopo aver esibito la prova del telo e aver chiamato tutti a testimoniare sulla giustizia del suo gesto, la percezione del *miasma* che rende «non invidiabile la sua vittoria» si insinua in lui, finora lucido, come un'ossessione fobica (ἄζηλα... μιάσματα, v. **1017**).

Subito, alla prima evocazione dei *miasmata*, la sicurezza di Oreste comincia a vacillare (v. **1017**). Le immagini con cui Oreste cerca di rappresentare il suo stato mentale configurano un turbamento della ragione che lo spinge letteralmente all'orlo del «delirio»: i pensieri sono cavalli sfrenati che vanno fuori pista e che l'auriga più non controlla (vv. **1022-4**); sul cuore Terrore e Furia sono pronti a danzare e a cantare il loro sabba (vv. **1024-5**).

Oreste reagisce al turbamento mentale impugnando la sua ragione e proclama di aver compiuto il matricidio in forza di Giustizia (vv. **1026-7**: nell'espressione formulare la menzione di Dike è enfatizzata dalla doppia negazione: οὐκ ἄνευ δίκης). Oreste cerca un riparo dalla follia negli attributi rituali del supplice – la corona, il ramoscello d'ulivo avvolto nelle bende di lana – che indossa per recarsi al tempio di Apollo (vv. **1034-6**): ma Oreste – notano le donne del coro – ha ancora le mani insanguinate e perciò ha la mente sconvolta (vv. **1055-6**).

Oreste non è già più il vendicatore vittorioso del padre: è un figlio con le mani sporche del sangue della madre, perseguitato dai dèmoni; è un omicida in fuga dal sangue del padre e della madre di cui è impastata la comunità della sua stirpe (φεύγων τόδ' αἷμα κοινόν, v. **1038**).

Avviandosi alla morte, Cassandra aveva profetizzato che un vendicatore sarebbe giunto a compiere le sue maledizioni e a sostituire la donna morta con un altro corpo di donna e il corpo dello sposo disgraziato con il corpo di un altro uomo (*Agamennone*, 1318-9): la profezia si realizza anche visivamente in questa scena con la sostituzione dei cadaveri di Cassandra/Agamennone con i cadaveri di Clitemnestra/Egisto. Il vendicatore, aveva detto Cassandra, sarebbe stato «fuggiasco, vagabondo, esule da questa terra» (*Agamennone*, 1282: φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος). E così è: Oreste si presenta riprendendo esattamente i termini dell'annuncio della profetessa (ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος, v. **1042**). Ma la profezia si realizza ben oltre quanto poteva essere ipotizzabile: se prima il senso poteva essere che Oreste era «esule da questa terra» in quanto era stato mandato in Focide dalla madre, ora s'intende che l'esilio da Argo è anche la pena che Oreste perseguitato si autoinfligge finché il dio di Delfi non lo libererà.

LA VISIONE DELLE ERINNI

Il delirio mentale produce fantasmi: la Corifea, per confortare Oreste, lo elogia per aver liberato Argo tagliando la testa della doppia serpe (vv. **1044-7**) e poi insiste ricordandogli la sua «grande vittoria» (v. **1052**). Ma il coro aveva già assimilato il giovane eroe a Perseo (vv. 831-7) e subito l'immagine della testa mozzata delle due serpi, in una sorta di riconfigurazione spontanea degli elementi figurativi, evoca in Oreste la visione delle Gorgoni dalle chiome intricate di serpi (v. **1048**).

Oreste sa che i dèmoni che vede sono reali: concrezioni della fantasia, non parvenze dell'immaginazione (οὐκ εἶσι δόξαι, v. **1053**). Non basta che la Corifea ricordi a Oreste il suo ruolo di figlio al padre «carissimo» (v. **1051**); non serve che Oreste chiami in soccorso Apollo contro gli orridi mostri (vv. **1057-8**).

Materiche, realissime sono le «cagne della madre», anche se solo Oreste, per ora, le vede (v. **1061**).

L'ULTIMA PAROLA DEL CORO

Il passo degli anapesti accompagna Oreste in fuga da Argo e le donne troiane ricapitolano le tre «tempeste» scatenate sulla ca-

sa degli Atridi: il banchetto di Atreo con i figli di Tieste e l'uccisione di Agamennone prima. E infine, per ultimo il coro canta il compimento della vicenda sanguinosa degli Atridi in questa terza impresa (vv. **1065-74**). L'*ololygmos* delle schiave si era già alzato, chiaro ed esultante, per salutare l'arrivo di Dike, la stessa Dike che era giunta a punire la casa di Priamo, ora finalmente anche nella casa degli Atridi (vv. 935 sgg.).

Le Troiane hanno visto compiersi, comunque e come volevano, l'impresa di Dike (v. **1067**); ora si chiedono se devono chiamare questa terza «tempesta» degli Atridi, l'impresa di Oreste, «salvezza o rovina» (σωτῆρ – ἢ μόρον, v. **1074**): ma la questione, in fondo, non riguarda loro.

Nel corso del dramma il coro di schiave ha svolto un ruolo importante stringendo un vincolo di complicità nella vendetta dei figli di Agamennone. Ma le Troiane si sono mosse anche come attrici della loro propria vendetta: vendetta delle giovani spose strappate alle stanze della loro casa, con un oltraggio che, avevano avvertito, non prometteva salvezza né possibilità di purificazione (vv. 71-4); vendetta rabbiosa per Cassandra, donna come loro, schiava come loro, trucidata senza colpa (vv. 388-93).

Ora il ruolo del coro è del tutto esaurito e le schiave-coefore si avviano a uscire di scena. Lasciano in sospeso la domanda: «Quando avrà pace la furia di Ate?» (v. **1076**). Su questa domanda, che trasforma l'inflessione retorica dell'interrogativo in un senso di profonda serietà, si chiude la tragedia. Si resta in attesa che l'evocazione del nome di Ate – l'ultima parola che risuona nel dramma – riavvii il ciclo tragico dell'errore e della pena.

Il Terrore e la Furia erano già pronti a cantare e a danzare (vv. 1024-5), e ora anche i fantasmi del delirio di Oreste sono pronti a comparire: orridi dèmoni destinati dal genio del drammaturgo a non accanirsi più, soltanto, nella mente del matricida, ma a materializzarsi presto, danzando e cantando nell'orchestra, finalmente visibili anche per gli spettatori della trilogia.

EUMENIDI

Hypothesis

Nella succinta *hypothesis* (che fa parte delle trame proposte da Aristofane di Bisanzio, direttore della Biblioteca di Alessandria tra la fine del III e il II secolo a.C.) viene sottolineato in particolare lo spostamento del protagonista Oreste – e con lui della scena del dramma – da Delfi ad Atene (ἐν Δελφοῖς... εἰς Ἀθήνας, *hypoth.* 1-2).

Aristofane nota inoltre che la trama delle *Eumenidi* viene trattata soltanto da Eschilo e «da nessuno degli altri due tragici» (παρ' οὐδετέρωι... ἡ μυθοποιία, *hypoth.* 5): una segnalazione interessante che è da leggere, evidentemente, in riferimento alle riprese di Sofocle ed Euripide delle trame sia dell'*Agamennone*, sia delle *Coefore*, che in quest'ultimo caso fortunatamente possiamo valutare per lettura diretta nelle due *Elettra* e nell'*Oreste* euripideo.

Prologo: Profetessa, Oreste, Apollo (Hermes), Fantasma di Clitemnestra, coro (vv. 1-139)

La parte iniziale della tragedia è ambientata nello spazio antistante il santuario delfico. Il fondale scenico è la facciata del tempio di Apollo.

Il prologo è articolato in tre atti. Nel primo atto (vv. **1-63**) è in scena un personaggio secondario, destinato a esaurire qui il suo ruolo drammatico: la Pizia, sacerdotessa di Apollo. L'atto è suddiviso nettamente in due parti: dapprima la Profetessa, con tono calmo e sereno, rivolge una preghiera agli dèi venerati a Delfi, tra cui spicca la menzione di Pallade Pronaia («davanti al tempio»); nella seconda parte (vv. **32-63**) la Profetessa è invece molto agitata, scossa dalla vista dei dèmoni addormentati e di Oreste in veste di supplice, ma con le mani insanguinate, aggrappato al sacro *omphalos*. La Pizia esprime tutto

il suo orrore e invoca Apollo perché epuri il santuario da quelle presenze.

Il secondo atto (vv. **64-93**), stando al testo tràdito, si apre proprio con la comparsa di Apollo (vv. **64 sgg.**): Apollo si rivolge a Oreste rassicurandolo, e lo invita poi ad andare ad Atene e a mettersi sotto la protezione di Pallade. Il discorso del dio è intervallato (o anticipato, secondo l'edizione di riferimento che accoglie l'ipotesi della trasposizione dei vv. **85-7**) da un breve intervento di Oreste. Apollo infine affida Oreste al fratello Hermes per il tratto del viaggio da Delfi ad Atene; quindi si ritira nel tempio.

Il terzo atto (vv. **94-140**) vede la comparsa del Fantasma di Clitemnestra che cerca di svegliare le femmine demoniche e di incitarle a mettersi sulle orme di Oreste, la loro preda.

Il testo non è molto generoso nelle indicazioni dell'esecuzione e dei movimenti scenici dei personaggi. Nel primo atto è certo che la Pizia esce dalla porta posta centralmente sul fondale (che rappresenta l'entrata del santuario) e che alla fine della sua parte rientra nel tempio (v. **63**). Un primo problema sorge sulla collocazione dei dèmoni addormentati. Il netto stacco, a partire dal v. **34**, tra la prima parte della *rhesis* della Profetessa e la seconda, nonché il riferimento a una sua «seconda uscita dal tempio» (πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων, v. **35**) ha portato un buon numero di interpreti a supporre che la Pizia rientri nel tempio dopo la preghiera e subito ne esca inorridita per la vista delle Erinni e di Oreste. Questa ipotesi ha l'unico vantaggio di fornire una risposta alla questione della «nuova uscita» (segnalata espressamente, come si è visto, al v. **35**) che però potrebbe anche trovare una spiegazione in un movimento tra zona scenica e zona orchestica. Molto più suggestiva e interessante, anche se registicamente eccentrica rispetto a tutte le altre tragedie eschilee pervenute, è l'altra ipotesi secondo cui le Erinni addormentate si troverebbero già nello spazio scenico all'inizio del dramma; questa soluzione darebbe ragione anche della postazione di Oreste «sull'*omphalos*» (v. **40**), la pietra sacra che rappresentava il centro della terra (Pindaro, *Pitica* IV, 74) e che con tutta probabilità compariva come elemento scenografico. La presenza delle Erinni è coerente con il fatto che la Pizia compare sulla scena uscendo dal tempio, evidentemente senza aver visto all'interno né il matricida né i dèmoni, e alla fine, in chiusura della sua parte, si ritira all'interno dello stesso tempio per cercare conforto presso Apollo.

L'ipotetica strutturazione della scenografia e della presenza o assenza scenica del coro nel primo atto del prologo condiziona anche la ricostruzione dei movimenti scenici del secondo e del terzo atto: secondo l'ipotesi normalizzante di una scena iniziale vuota del coro (e di Oreste) Apollo dovrebbe uscire dal tempio insieme a Oreste, e il Fantasma di Clitemnestra chiamerebbe poi fuori dal tempio il coro di dèmoni, che entrerebbero «in ordine sparso» (in concordanza con una segnalazione contenuta nella *Vita di Eschilo*, di età alessandrina).

Ricostruendo invece una scena in cui, fin dall'inizio, siano presenti il gruppo del coro, silente e addormentato, e Oreste, appollaiato sull'*omphalos*, si propone la seguente strutturazione.

Nel secondo atto (dal v. **64**) Apollo esce da solo dalla porta del suo tempio e si rivolge a Oreste già in scena. Alla fine di questa seconda parte si pone un'altra questione relativamente al ricorso a una comparsa muta che svolga il ruolo di Hermes, a cui Apollo affida Oreste per il cammino da Delfi ad Atene (vv. **89-93**). L'apostrofe diretta di Apollo (σὺ δ'...Ἑρμῆ, vv. **89-90**) pare non lasciare dubbi sull'evidenza di una presenza scenica del dio e non di una sua astratta evocazione. Dunque alla fine del secondo atto (dopo il v. **93**) Apollo si ritira dentro il suo tempio (e quindi esce dalla porta centrale della *skene*) e Oreste, guidato dal muto Hermes, si avvia sulla strada di Atene, uscendo da una delle *eisodoi* laterali.

Nel terzo atto il testo non fornisce alcuna indicazione sulle modalità di comparsa scenica del Fantasma. Clitemnestra potrebbe forse apparire *e machina* dalla terra, ma il confronto con la comparsa, lenta e progressiva, dell'Ombra di Dario in *Persiani*, 661 sgg. (e anche con quella, mancata, del fantasma di Agamennone, *Coefore*, 479 sgg.) mette in luce la differenza del caso: l'*eidolon* di Clitemnestra si rivela improvvisamente, sollevandosi «come un sogno» (v. **116**: è stato addirittura ipotizzato che Clitemnestra non appaia in scena e che si senta solo la sua voce che dall'interno del tempio cerca di svegliare i dèmoni). Accettando invece che il coro sia già in scena (come per altro sembrano confermare concordemente le testimonianze iconografiche), meno spettacolare sotto il profilo tecnico, ma più economico sotto quello registico, e insieme forse più suggestivo e impressionante, è ipotizzare che il Fantasma si alzi dal gruppo delle figure addormentate: le Erinni infatti portano tutte la maschera stravolta che è il volto demonico della madre. Durante questo brano, comunque, si avvertono i mugolii dei

dèmoni che iniziano a svegliarsi e vengono eccitati dal Fantasma alla caccia.

Il prologo non riassume l'antefatto della trilogia: nel primo atto rende evidente la situazione scenica attraverso le parole della Pizia; nel secondo (a partire dal v. **64**) inizia la nuova azione drammatica.

In un'atmosfera onirica, popolata di presenze profetiche, di voci divine, di dèmoni e di fantasmi, il prologo si articola dunque nella giustapposizione di tre scene fra loro sconnesse: la Profetessa, Apollo-Oreste, il Fantasma con i dèmoni sono portatori di tre sguardi, tre voci diverse sulla situazione mitica e drammatica e mettono in atto tre diversi modi di dire l'evento. Si presenta nel prologo il prisma composito delle ragioni che confliggono sulla scena tragica: lo sguardo puro, e poi inorridito, della Pizia; la contaminazione di Oreste, e la promessa di salvezza di Apollo; l'oltraggio subìto dalla madre che aizza il dolore rabbioso delle Erinni.

LA PROFETESSA E GLI DÈI DI DELFI

La Profetessa esce nello spazio esterno del tempio di Apollo per rivolgere una preghiera in due tempi: prima alza un'invocazione in onore delle divinità pre-olimpiche che hanno tenuto il trono profetico a Delfi; quindi prega gli dèi olimpici.

Nel primo gruppo viene invocata una stirpe tutta femminile di profetesse: Gea «prima profetessa» (πρωτόμαντιν, v. **2**) e quindi Themis «figlia di Gea» (secondo una genealogia differente rispetto all'assimilazione di Themis-Gea «dai molti nomi» come madre del Titano, indicata in *Prometeo*, 209-10); e la Titanide Febe che tenne per terza il trono profetico, da cui «Febo, il luminoso» prende nome (la derivazione è esplicitamente segnalata come *paronymia* al v. **8**: Febe è menzionata tra le prime divinità, accanto a Themis e Mnemosyne, anche da Esiodo, *Teogonia*, 136, e, come madre di Leto, che sarà poi madre di Apollo in *Teogonia*, 404).

Dopo la rievocazione del viaggio di Apollo da Delo ad Atene e da Atene a Delfi, la Pizia passa a pregare gli dèi olimpici, insediatisi con Apollo nel santuario. La prima menzionata è Pallade «che sta davanti al tempio» (Προνάια, v. **21**; una menzione di Atena Pronaia a Delfi è anche in Erodoto, I, 92). La segnalazione nel testo è importante anche dal punto di vista scenografico: l'elemento scenico che individuava il tempio di Pallade Pronaia poteva facilmente essere risemantizzato nella seconda parte del dramma come tempio della dea in Atene. Dopo l'invocazione dell'antro Coricio sul Parnaso, la Profetessa nomina Dioniso attraverso il suo epiteto di «Bromio, il rumoroso», rievocando l'impresa del suo baccanale che culminò con lo strazio del principe di Tebe, Penteo. Quindi viene evocato Poseidone (il cui culto a Delfi era molto antico, come ancora Pausania ricorda: X, 24) e infine, dopo la menzione delle acque di Delfi (di cui Poseidone è padre), l'ultimo posto, di massimo rilievo, viene lasciato a Zeus, nominato come culmine della *climax* ascendente (ὕψιστον Δία, v. **28**).

La preghiera viene presentata come «un preludio rivolto agli dèi» (φροιμιάζομαι θεούς, v. **20**) e la Profetessa, alla fine dell'invocazione, si dice pronta a svolgere le sue funzioni: il testo propone anche un interessante indizio della pratica del sorteggio che regolava i turni dei questuanti al tempio (πάλωι λαχόντες, v. **32**: sull'espressione, e sul valore del sorteggio come destino, cfr. *Sette*, 55-6).

Ma la serenità e la compostezza della Profetessa vengono sconvolte dalla visione degli esseri spaventosi che occupano il santuario (v. **34**): la Pizia si rappresenta allora come una vecchia, debole e atterrita; come i vecchi Argivi del coro dell'*Agamennone* la Profetessa si paragona a un bimbo (v. **38**); ma, rispetto a loro, la paura la rende ancor più invalida e anziché appoggiarsi al terzo piede del bastone (*Agamennone*, 75 sgg.), la vecchia Pizia si riduce a camminare in scena carponi, a quattro zampe (τετραποδηδόν, come annota uno scolio al verso).

Dopo la descrizione delle orride presenze, la Profetessa ritrova accenti più calmi nel rimettere l'incarico della profezia e della purificazione alla grande potenza del Lossia (Λοξίαι μεγασθενεῖ... καθάρσιος, vv. **61-3**).

ORESTE SULL'OMPHALOS

La prima figura di Oreste nel dramma è l'immagine, che la Profetessa restituisce con orrore, di un uomo sull'*omphalos* (v. **40**: ἐπ' ὀμφαλῶι) o piuttosto abbarbicato all'*omphalos*, come suggerisce l'iconografia vascolare. Oreste porta i rami bendati e la corona propria del supplice, ma ha mani e spada che grondano sangue (vv. **40-5**): fatta eccezione per la spada che qui viene nominata per la prima volta, è la stessa descrizione che Oreste prima e il coro poi propongono in *Coefore*, 1034-6, 1055-6.

Toccando la pietra, nel contatto fisico con il simbolo sacro, il supplice cerca protezione: Apollo raccomanda a Oreste che,

anche quando arriverà ad Atene, «abbracci la statua della dea» (ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας, v. **80**).

Nel prologo Oreste interviene solo con una breve battuta, rivolta ad Apollo (vv. **85-7**) che nell'edizione di riferimento viene spostata all'inizio del terzo atto del dramma, come introduzione alla *rhesis* di Apollo: lo spostamento risponde all'esigenza di motivare il tono discorsivo dell'attacco del discorso del dio, che sembra una risposta a un dialogo pregresso (οὗτοι προδώσω, v. **64**). Sia o no plausibile la trasposizione della battuta, resta il fatto che le prime parole di Oreste sono rivolte al dio a cui finalmente si è ricongiunto e davanti al quale protesta la non punibilità del suo atto (τὸ μὴ ἀδικεῖν, v. **85**, con un'espressione che risente del lessico formulare giuridico) e alla cui protezione e cura si affida.

DÈMONI IN SONNO

La visione tremenda dei dèmoni nel tempio (δεινὰ... δεινὰ... in anafora al v. **34**) provoca nella Profetessa una reazione di paralizzante terrore (v. **36**).

Ritorna il problema (già posto da Oreste in *Coefore*, 1048 sgg.) della descrizione di esseri così strani che possono essere rappresentati soltanto per paragoni approssimativi. La Pizia li descrive prima come «donne», ma subito si corregge: «non donne sono, ma Gorgoni piuttosto direi» (vv. **47-8**); l'assimilazione alle sorelle di Medusa conferma che i dèmoni addormentati sono la materializzazione delle visioni che già tormentavano Oreste nel finale del dramma precedente (*Coefore*, 1048-62).

Ma la ricerca di esseri mitici paragonabili ai mostri presenti porta la Profetessa a un altro accostamento: forse sono Arpie, come quelle del pasto di Fineo (vv. **50-1**). Il riferimento è al mito della tremenda punizione inflitta dagli dèi al re di Tracia per averli offesi con la sua arte profetica: Fineo fu accecato dall'Erinni e non poté più accostarsi ad alcun cibo senza che si materializzassero dal cielo le voraci Arpie – uccelli rapaci con il volto di donna – che gli strappavano il boccone di bocca, lasciandogli solo quel tanto che lo costringeva a sopravvivere miseramente. Fineo verrà poi liberato dai figli di Borea, compagni di Giasone, e il mito che comprende anche la profezia delle future peripezie della nave Argo è narrato estesamente da Apollonio Rodio (*Argonautiche*, II, 178 sgg.). Eschilo aveva trattato la storia di Fineo in una tragedia omonima, rappresentata insieme ai *Persiani*, ma nel contesto l'allusione alle Arpie è tutta iconografica, coerentemente all'intento icastico del paragone: le Arpie evocate sono quelle «dipinte» (γεγραμμένας, v. **50**) con esplicito riferimento a un preciso soggetto figurativo.

Neppure le fattezze delle Arpie corrispondono però esattamente all'aspetto dei mostri, perché si tratta in questo caso di esseri senza ali (v. **51**).

In realtà i dèmoni femminili, neri e ripugnanti, che russano e ispirano ribrezzo per gli umori che colano dai loro occhi (vv. **52-4**), non assomigliano a niente e a nessuno (vv. **57-9**).

«Decrepite antiche bambine» come dice Apollo (v. **69**), nessuno mai – uomo dio o bestia – si è avvicinato a loro che abitano rintanate nell'ombra del Tartaro (vv. **70-2**). I riti in loro onore – dice Clitemnestra – si tengono nelle ore notturne quando nessun altro degli dèi vuole esserci (vv. **107-9**) e hanno la forza formidabile della serpe (v. **127**); ma ora la loro potenza dorme, di un sonno pesante, profondissimo. Apollo fa notare a Oreste che il sonno le ha vinte (v. **68**) e proprio da quel sonno, che neutralizza le loro malefiche virtù, il Fantasma di Clitemnestra cerca di scuoterle, di risvegliarle.

LE PAROLE DI APOLLO

Apollo è evocato dapprima dalla Profetessa nel percorso che lo conduce dall'isola natale di Delo a Delfi (vv. **9-14**). Le tappe del viaggio del dio proposte da Eschilo prevedono un itinerario diverso rispetto a quello del mito narrato nell'inno omerico (*Inno ad Apollo*, III, 182 sgg.), un itinerario che ha significativamente una tappa importante ad Atene, donde il dio viene guidato al suo santuario dai «figli di Efesto» (ovvero gli Ateniesi, detti così per la loro discendenza da Erittonio, figlio di Efesto).

A Delfi, dice la Profetessa, Apollo è «nocchiero» (πρυμνήτης, v. **16**); e il dio è chiamato, come un governante capace, a rassicurare e a rasserenare i suoi nel momento di crisi: in questo senso si affida al dio la stessa Pizia (vv. **60-3**); con questo tono, ancora, Apollo risponde (vv. **64 sgg.**); e Oreste chiede l'intervento del dio (v. **87**).

Apollo spinge Oreste a rifugiarsi presso Atena (vv. **74 sgg.**). Atene è il luogo dove le parole incantano (θελκτηρίους μύθους, vv. **81-2**) e Apollo promette che là si troverà un modo per sfuggire ai dèmoni e ai loro tormenti (μηχανὰς εὑρήσομεν, v. **82**).

In preparazione del teatro giudiziario che verrà messo in atto ad Atene, Apollo si dichiara responsabile di aver convinto

Oreste al delitto contro il «corpo della madre» (v. **84**: è a questo punto che, secondo il testo tràdito, si inseriscono la dichiarazione di non colpevolezza di Oreste e la sua richiesta pressante di soccorso e complicità). Nell'avocare a sé la prima responsabilità del matricidio, Apollo conferma il monito divino a cui, nel momento decisivo, aveva dato voce Pilade (*Coefore*, 900-2).

HERMES, PERSONA MUTA

Per il tragitto che lo condurrà da Delfi ad Atene Oreste viene affidato alla guida del fratello di Apollo, Hermes, che come vuole il suo epiteto *pompaios* è «colui che accompagna» (vv. **89 sgg.**).

Hermes gioca nel dramma un ruolo marginale e molto circoscritto, una parte che viene considerata insufficiente a giustificare la presenza fisica di una comparsa: si aggiunga che questo Hermes silenzioso mal si concilia con il personaggio petulante che compare nell'esodo del *Prometeo*, 944 sgg. Ma mitologicamente e simbolicamente la figura di Hermes non si esaurisce nel carattere ciarliero e indisponente del messaggero «galoppino di Zeus» del *Prometeo*: la *time* di Hermes, «eponimo della guida», coincide con il tratto del viaggio e quindi è del tutto plausibile l'assistenza funzionale e discreta che questo Hermes silente è chiamato a prestare nel dramma.

L'APPARIZIONE DEL FANTASMA DELLA MADRE

L'Ombra appare come un sogno: così si raffigura lei stessa al v. **116**, e «svegliate dai sogni» si diranno le femmine demoniche, nel corale seguente al v. 155.

Il Fantasma si presenta con il nome di «Clitemnestra» soltanto alla fine della prima *rhesis* (v. **116**): evidentemente la maschera, la veste, la ferita sul petto rendono il personaggio (che era stato in scena fino all'ultimo episodio del dramma precedente) immediatamente riconoscibile.

La comparsa del Fantasma è giustificata da un motivo urgente e preciso: Clitemnestra vuole svegliare i dèmoni dal loro sonno (εὕδοιτ' ἄν, ὠή, v. **94**, è la sua prima battuta nel dramma; ma poi ripete insistentemente il richiamo della sveglia ai vv. **104**, **114-5**, **121**, **124**, **126**, **131**, **133-4**).

Sollevato *e machina* dal sottofondo della scena o alzatosi dal gruppo dei dèmoni addormentati, il Fantasma dichiara comunque di venire dal mondo dei morti in cui vaga vilipeso e disonorato (vv. **95 sgg.**). Le espressioni dell'Ombra sono, anche dal punto di vista sintattico, agitate, frammentarie e asindetiche (vv. **95-8**, **100-2**).

Nell'Ade, fra i deboli *eidola* dei morti, vige ancora il valore dell'onore e del disonore: come Elettra e Oreste lamentavano l'*atimia* sofferta dal padre morto (cfr. *Coefore*, 96, 409, 434 sgg.) anche il Fantasma di Clitemnestra rimprovera ai dèmoni il disonore che sconta (ἀπητιμασμένη, v. **95**) e li taccia di ingratitudine per i sacrifici che a loro dedicava (vv. **106-9**). L'evocazione della scena in cui la Regina officia i riti notturni ai dèmoni conferisce al personaggio una coloritura torbidamente stregonesca.

Ora Clitemnestra vede in Oreste soltanto la mano del matricida di cui pretende vendetta (v. **102**); non è più suo figlio, ma il suo assassino (φονεὺς δ' Ὀρέστης, v. **122**).

Oreste è la preda fuggita da catturare: il cerbiatto ha saltato le reti, è scappato dalla trappola (vv. **111-3**), e Clitemnestra aizza i dèmoni alla caccia.

Come Clitemnestra voleva, ritorna vivido il ricordo della sua offesa: la sua ferita visibile (v. **103**) è un punteruolo che tormenta i dèmoni dentro le viscere (vv. **135-6**).

E finalmente aizzate dal pungolo del dolore, le orride femmine si scuotono dal torpore: i primi borbottii del coro mimano proprio un inseguimento onirico sulle tracce della preda (vv. **130-2**); la cagna latra (vv. **132-3**), alita sulla preda, la incalza (vv. **137-9**).

I dèmoni ora sono svegli e può avere inizio la caccia.

Parodo (vv. 140-78)

Tre trimetri giambici (vv. **140-2**) – con una vivace, ulteriore esortazione alla sveglia che la Corifea rivolge alle compagne – introducono un corale articolato su tre coppie strofiche.

Nelle letture drammaturgiche del brano prevale l'idea che i dèmoni entrino alla spicciolata (σποράδην, come indica la *Vita di Eschilo*, 9); oppure che, come indica uno scolio (da far risalire all'età alessandrina) il coro fosse apparso in scena, già nel prologo, grazie a una piattaforma rotante. Così lo scolio al v. 64: «Al suo apparire Apollo consiglia Oreste [...]. E interviene una seconda invenzione (καὶ δευτέρα δὲ γίνεται φαντασία): con un meccanismo rotante (στραφέντα... μηχανήματα) si rende visibile cosa c'è all'interno del tempio. Ed è uno spettacolo degno della tragedia: Oreste con ancora in pugno

la spada insanguinata e intorno i dèmoni che lo tengono d'occhio».

Il riferimento alla seconda «fantasia» sarebbe da mettere in relazione, dunque, a un primo meccanismo che avrebbe portato in scena Apollo: ma in realtà né la prima né la seconda *machina* che lo scolio tardo indica risultano necessarie. Del tutto plausibile è che Apollo esca dal suo tempio; così come è possibile che i dèmoni – di cui già si sono sentiti i mugolii del risveglio nell'atto precedente – si trovino già in scena o che compaiano semplicemente spalancando le porte del tempio (ovvero aprendo il fondale scenico).

Qualsiasi sia l'ipotesi plausibile, si tratta senza dubbio di una "parodo" *sui generis*: non è pensabile, infatti, in nessun caso, che i dèmoni addormentati, che solo ora si risvegliano, "entrino" in scena.

Le tre coppie strofiche presentano una scrittura ritmica mossa dall'alternanza tra la misura irregolare di uno schema-base docmiaco (⏑ – – ⏑ – –) e la regolarità dei giambi lirici (⏑ – ⏑ –). A un fraseggio ritmico (e quindi anche musicale e orchestico) molto sconnesso corrisponde un fraseggio sintattico altrettanto frammentato, che si appoggia sulla cantilena di allitterazioni, anafore, figure etimologiche e giochi paretimologici, nessi asindetici e giustapposizioni antitetiche (vv. **145-6, 150, 155, 158, 165, 170**).

Danzando con movenze del tutto disarticolate, così come detta il ritmo, il coro dei dèmoni riprende nel canto la scena della caccia e della preda fuggita, di cui l'incubo onirico è stato un preludio (τι τοῦδε φροιμίου, v. **142**). Quindi, dall'attacco della prima antistrofe (v. **148**), il coro si rivolge ad Apollo come esponente dei «nuovi dèi» che sottraggono i privilegi delle divinità antiche; ad Apollo, che ha permesso al matricida di rifugiarsi nel suo tempio, i dèmoni imputano anche la grave contaminazione del luogo sacro.

IL PATHOS DEI DÈMONI

Tre volte nei primi quattro versi del coro compare il riferimento al colpo che ha scosso i dèmoni dal loro sonno (ἐπάθομεν... ἐπάθομεν πάθος, vv. **143-5**, con figura etimologica). Il pathos, a cui verrà data la concretezza di un punteruolo che produce l'effetto di un profondo brivido (vv. **157-61**), è la sferza che sveglia la forza demonica intorpidita e incita il coro all'azione.

LA RETE

Ripresa dall'immagine evocata dal Fantasma di Clitemnestra, ritorna la figura della rete, che in questa tragedia è però diventata la trappola fallace, da cui la preda sfugge (vv. **147-8**: come prima ai vv. 112-3, in cui alle cacciatrici oltre al danno veniva fatta pesare anche la beffa).

I NUOVI DÈI E IL TRONO INSANGUINATO

Il figlio di Zeus – Apollo – viene apostrofato come un ladro, in quanto si è impadronito del matricida che è la preda delle cacciatrici (vv. **148-53**).

Gli esseri mostruosi che già da Apollo erano stati presentati come «fanciulle decrepite» (vv. 68-9) sono i dèmoni antichi che si oppongono alla prevaricazione delle nuove divinità (il contrasto è espresso per antitesi: νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω, v. **150**).

Il coro è schierato (come le Oceanine e lo stesso Titano protagonista del *Prometeo*) contro gli dèi «nuovi» che hanno acquistato il potere e a cui imputano la trasgressione della giustizia (vv. **154, 156, 163**): è ancora Dike, la giustizia della ripartizione – in questo caso spartizione di onori e privilegi, di *timai* tra antichi e nuovi dèi – a essere chiamata in causa. Ancora alla giusta spartizione fa riferimento il nome delle Moire «di antico lignaggio» (παλαιγενεῖς... Μοίρας, v. **172**) che i dèmoni dicono danneggiate dall'ingiusto atteggiamento dei nuovi dèi al potere.

Il trono su cui seggono gli dèi olimpici è insanguinato (v. **162**); ma anche l'*omphalos* di Delfi, visibile in scena, è macchiato di sangue (vv. **166-8**). Ad Apollo in persona, che dalla Profetessa era stato invocato come «purificatore» (καθάρσιος, v. 63), viene imputata dai dèmoni la contaminazione del penetrale sacro: una colpa presentata come del tutto volontaria (μιάσματι... αὐτόσσυτος αὐτόκλητος, vv. **169-70**).

Primo episodio: Apollo, Corifea, coro, Oreste (vv. 179-306)

Dal punto di vista scenografico e drammaturgico il brano si divide nettamente in due atti: nel primo l'azione si svolge ancora a Delfi, nel santuario del dio, e si configura il contrasto tra Apollo e il coro; nel secondo atto l'azione si sposta ad Atene e rientrano in scena Oreste e, dietro, il coro che lo sta braccando.

Tra il primo e il secondo atto non c'è alcuna pausa: dopo il v. **231** il coro esce di scena e quindi a questo punto non può cadere il corale, che di norma segna la cesura nella costruzione drammaturgica. Il tempo a scena vuota, pur ridotto al minimo, istituisce però un intervallo utile per segnare una pausa e dare agio allo stacco mentale necessario alla risemantizzazione dello spazio scenico.

Primo atto [Delfi]: Apollo, Corifea (vv. 179-234)

L'episodio si apre con una *rhesis* in cui Apollo, infuriato, si scaglia contro le Erinni che invadono il suo tempio e cerca di scacciarle (vv. **179-97**).

La sfuriata di Apollo non ottiene però l'immediata liberazione dello spazio sacro: le Erinni contrattaccano e accusano il dio di responsabilità diretta nel matricidio; Apollo, esortando la Corifea a spiegarsi più distesamente (v. **201**) di fatto accetta il dialogo, e si avvia così un breve dibattito in forma di sticomitia (vv. **201-12**). Dopo un'altra *rhesis* in cui Apollo scarta rispetto al punto della questione – la responsabilità del delitto, la contaminazione dello spazio sacro – in un ultimo scambio dialogico si definisce l'irriducibilità delle due posizioni. Infine Apollo incita le Erinni a sgomberare il suo tempio e ad andare ad Atene, venendo incontro al loro impulso di mettersi sulle tracce di Oreste (v. **226**). Le Erinni dunque escono di scena non per obbedire all'iniziale intimazione di Apollo, ma per seguire le tracce di sangue, che finiranno per portarle ad Atene.

Alla fine di questo primo brano il coro esce dunque di scena da una delle uscite laterali, mentre Apollo rientra nel suo tempio dalla porta posta sul fondale scenico. Per un breve, ma significativo momento (tra l'ultima battuta di Apollo, v. **234**, e la prima di Oreste, v. **235**) la scena rimane completamente vuota, anche del coro: è un caso unico in tutte le tragedie eschilee pervenute.

LA FURIA DI APOLLO

A partire dal primo ordine perentorio (vv. **179-80**), Apollo si rivolge alle Erinni con toni sprezzanti, offensivi, prepotenti, sarcastici.

Il dio dà voce alle ragioni della purezza contro il ribrezzo che suscitano i dèmoni. Come arma Apollo esibisce dunque la freccia del suo arco che assimila non a un orrido *drakon* ma a un nobile *ophis*, un serpente alato-lucente (v. **181**); l'arma d'oro del dio minaccia i dèmoni che suscitano ripugnanza con la loro nera bava schiumosa e con la sozzura dei trombi di sangue che succhiano vampirescamente ai morti (vv. **183 sgg.**): una freccia-serpente si oppone alle donne-serpenti.

Evocando le trucide circostanze, le macabre «feste» in cui le Erinni amano trovarsi, Apollo ripete che sono odiate da tutti gli dèi (vv. **191-2**, **197**; cfr. vv. 73-4); bestie schifose andranno ad Atene da sole, perché nessun dio «mandriano» le vorrebbe guidare (vv. **196-7**: forse un'allusione a Hermes che in questo caso non viene incaricato di accompagnare il coro nel viaggio).

L'ACCUSA DELL'ERINNI-CORIFEA

L'Erinni-Corifea contrattacca con forza, mettendo in atto una sorta di anticipazione del contrasto giudiziario: ora, per Apollo, è il turno di ascoltare (ἀντάκουσον ἐν μέρει, v. **198**, con una locuzione che suona formulare).

Il registro giuridico continua nella formula dell'imputazione: Apollo è completamente colpevole del delitto, non solo complice (σὺ... οὐ μεταίτιος... ἀλλ'... παναίτιος, vv. **199-200**).

L'ONORE DELLE ERINNI

Processi, stragi, torture: questi – dice Apollo – sono i riti delle Erinni (vv. **187-91**). Provocata da Apollo a dichiarare quale sia l'ambito del suo onore e dei suoi privilegi (τιμή... γέρας, v. **209**) la Corifea precisa che colpisce solo gli omicidi tra consanguinei e quindi il caso di uxoricidio di Clitemnestra non è sotto la sua giurisdizione (vv. **210**, **212**).

Apollo contesta la natura del potere di Erinni: il dèmone non riconosce gli dèi olimpici – Era, Zeus, Afrodite – e la civiltà del patto – patto coniugale, patto di giustizia, patto d'amore – che essi suggellano (vv. **213-8**). In questo senso l'onore di Erinni comporta il disonore degli altri dèi: disonorati i patti di Era e i giuramenti di Zeus, disonorata Cipride (ἄτιμα... ἄτιμος, vv. **213-5**).

Gli dèi odiano e disprezzano Erinni, ma Erinni, da parte sua, non conosce gli dèi; non riconosce neppure Apollo: l'ultima battuta di questo brano rivela che, del potente figlio di Zeus, il dèmone ha soltanto sentito parlare (vv. **229-31**). Nella finzione tragica, più potente del dettato mitologico, Erinni e Apollo si incontrano sulla scena della tragedia: si conoscono ora, in diretta.

DIKE IN BILICO

Il primo dibattito si muove su un ritmo serrato: nel botta e risposta Apollo e la Corifea si alternano nel ruolo dell'accusa e della difesa.

Sotto interrogatorio è Apollo che in difesa risponde puntualmente riprendendo i termini della sua inquisitrice (ἔχρησας... ἔχρησα, vv. **202-3**); ma poi è Apollo, in attacco, che corregge sul piano lessicale la dichiarazione di Erinni (προπομπούς... οὐ... πρόσφοροι, vv. **206-7**).

Apollo non riconosce la *time* che Erinni rivendica come proprio privilegio e dovere (vv. **209 sgg.**), e quindi il confronto si svolge su premesse incerte. Apollo rimarca i limiti della giustizia, ma Dike è in bilico: Erinni misconosce il patto coniugale che preserva Dike (v. **218**); la persecuzione di Oreste non è nel segno di Dike (οὔ... ἐνδίκως, v. **221**); solo Pallade può presiedere al giudizio su questa situazione (δίκας... ἐποπτεύσει, v. **224**).

Nel perseguitare Oreste, Erinni rivendica Dike dalla sua parte (ἐγὼ... δίκας μέτειμι, vv. **230-1**); ma Apollo ha dalla sua la potenza e l'«ira» del *protropaion*, il colpevole che si affida per la grazia agli dèi (v. **232**): evidentemente il richiamo è rivolto all'ira di Zeus contro chi non rispetta i supplici. È questa la scena di un dibattimento giudiziario: Apollo contro Erinni.

Secondo atto [Atene]: Oreste, Corifea, coro (vv. 235-306)

L'atto si divide in tre parti: una *rhesis* iniziale di Oreste che rientra in scena probabilmente dall'*eisodos* di sinistra e si presenta alla statua di Atena con una sorta di secondo prologo (vv. **235-43**); segue un corale che accompagna il rientro delle Erinni (vv. **244-75**); e infine un intervento di Oreste che invoca l'arrivo di Atena e, giustapposto, l'intervento conclusivo della Corifea (vv. **276-306**).

La scena viene dunque risemantizzata come Atene ed è importante, in questo senso, la presenza della statua della dea (βρέτας τὸ σὸν θεά, v. **242**). Nella costruzione drammaturgica si nota però l'assoluta indifferenza per la verosimiglianza dei rapporti temporali tra tempi scenici ed extrascenici. Oreste afferma che, vagabondando da Delfi ad Atene, è passato per molte case e molte genti, attraversando terre e mari (vv. **239-40**) e questo lungo viaggio, nella finzione drammatica, avviene nel giro di meno di centocinquanta versi (Oreste esce di scena – dal tempio di Delfi – accompagnato da Hermes al v. 93). Ancor meno realisticamente il coro – che era uscito di scena al v. 231 e rientra al v. **244** – compie lo stesso percorso (anche la Corifea lamenta la lunghezza del viaggio per terra e per mare, vv. **249-50**) nel tempo coperto da poco più di una dozzina di versi. In mezzo però sta l'importante cesura segnata dalla scena vuota tra il v. 234 e il v. 235.

Oreste entrando rivolge subito i suoi passi verso la statua della dea e, seguendo l'indicazione che gli aveva dato Apollo, abbraccia la statua (v. **242**; cfr. v. 80).

Del coro, per prima entra in scena la Corifea, fiutando le tracce di sangue che avverte al suolo (vv. **244 sgg.**): il suo intervento parlato (vv. **244-54**) è il preludio al breve corale astrofico, durante il quale si compie il rientro in scena di tutto il coro. Nel brano cantato si alternano gli stessi ritmi e le stesse melodie frammentate della parodo: i trimetri lirici e le cadenze irregolari del docmio (vv. **255-75**). Il coro entra in scena danzando scompostamente, in ordine sparso, e forse l'indicazione della *Vita di Eschilo* a proposito dell'entrata del coro che avverrebbe «sporadicamente» è da leggersi proprio in riferimento a questa seconda entrata.

Al corale, secondo una classificazione tarda (che risale al grammatico Polluce) si può dare il nome di *epiparodos*, considerando il rientro scenico del coro come una seconda parodo (allo stesso modo la *rhesis* di entrata di Oreste – vv. **235 sgg.** – sarebbe da considerare secondo questa classificazione un po' pedante un *epiprologos*).

Una volta rientrato il coro, Oreste in una seconda *rhesis* (vv. **276-98**) racconta i dettagli dell'avvenuta purificazione e quindi si rivolge ad Atena (καλῶ χώρας ἄνασσαν, vv. **287-8**) perché venga personalmente in suo aiuto, tornando da qualsiasi luogo si trovi (vv. **235-43**). Oreste, che pure si sa perseguitato (v. **236**), non si accorge del sopraggiungere dei dèmoni che lo inseguono: non dà mostra di vederli, non li sente, e comunque non risponde alla provocazione della Corifea (v. **303**).

L'ultimo intervento dell'episodio è affidato all'Erinni-Corifea che, dopo aver provocato invano la reazione di Oreste, riafferma il suo potere sul matricida e annuncia che si farà ascoltare mediante un inno incantatorio (ὕμνον... τόνδε δέσμιον, v. **306**).

LE PAROLE GIUSTE DI ORESTE

Rivolgendosi alla statua di Atena, Oreste si presenta come un perseguitato non colpevole in cerca di grazia (οὐ προστρόπαιον, v. **237**): con questa dichiarazione smentisce quanto di lui aveva detto Apollo nell'ultima battuta della scena immediatamente precedente, in cui il dio aveva evocato l'ira del «colpevole-supplice» (τοῦ προστροπαίου μῆνις, v. **234**).

Per convincere la dea a proteggerlo Oreste ricorre a una serie di argomenti che mirano a rendere inoppugnabile la sua richiesta di soccorso: Oreste è puro (v. **237**); è stremato (ἀμβλὺν... προστετριμμένον, v. **238**: letteralmente «smussato dalla consunzione») dal lungo viaggio; ha osservato gli ordini del Lossia (v. **241**); attende ora il compimento della giustizia (v. **243**). Significativamente l'appello di Oreste alla dea finisce con la menzione di Dike (τέλος δίκης, v. **243**).

Riprendendo il discorso dopo l'intervento del coro, Oreste dichiara di essere stato istruito dalle sue disgrazie (v. **276**) e di aver imparato quando sia giusto parlare e tacere (λέγειν ὅπου δίκη σιγᾶν θ' ὁμοίως, vv. **277-8**): le affermazioni di Oreste, reduce da un percorso di purificazione, si presentano come variazioni rispetto agli asserti sapienziali dell'«imparare dal dolore» (il principio del πάθει μάθος, di *Agamennone*, 177) e del «saper tacere e dire le parole opportune» (il principio espresso da Oreste in *Coefore*, 582: σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια, e da Clitemnestra in *Agamennone*, 1372). Ora i princìpi sapienziali vengono riconfigurati in funzione giudiziaria: Oreste sa parlare e tacere secondo la ragione di Dike.

Oreste si appella prima alla statua della dea (in seconda persona, vv. **235-43**), poi alla dea stessa, evocando una sua apparizione fisica (vv. **287-98**): le regole del saper parlare e saper tacere sono indispensabili per rivolgersi con successo ad Atena (e più in generale per esprimersi ad Atene).

LA PISTA DEL SANGUE

«Come una cagna» si presenta in scena la Corifea (v. **246**): già il Fantasma di Clitemnestra aveva provocato, attraverso il paragone e le metafore della caccia, la trasformazione dei dèmoni in cagne (vv. 111-3, 132-3); e prima ancora, nella tragedia precedente, le minacce di Clitemnestra e le visioni di Oreste richiamavano le figure delle cagne che inseguono la preda (*Coefore*, 924, 1054).

Da Delfi ad Atene l'Erinni ha inseguito Oreste, lungo un tracciato di sangue che è insieme la pista che guida il cacciatore e la prova della contaminazione che porta con sé il matricida (vv. **244-7**). Il coro entra in scena, appunto «come cagne», fiutando il sangue (v. **254**), e la potenza della finzione teatrale scarta rispetto alla verosimiglianza: il sangue della madre continua ancora, dopo molto tempo, a gocciolare per terra e i ripetuti riferimenti alla terra macchiata, intrisa, grondante (vv. **230**, **261**, **263**) evocano non solo una presenza simbolica, ma anche un'evidenza scenografica, materica, della pista insanguinata che si disegna sul terreno dello spazio scenico.

LA PURIFICAZIONE DI ORESTE

Appena entrato in scena Oreste protesta la sua avvenuta purificazione (v. **237**). I riferimenti alle modalità della decontaminazione non sono molto precisi ma, dalle parole di Oreste, si ricostruiscono almeno tre fasi, più o meno formalizzate sotto il profilo rituale: la prima espiazione – un vero e proprio procedimento rituale, siglato dal sacrificio di un piccolo maiale – è avvenuta «presso la dimora del dio Febo» (vv. **281-3**); la seconda fase coincide con il viaggio, in cui Oreste ha osservato gli ordini del dio e non ha subìto o agito offese verso nessuno (vv. **238-9**, **284-5**); infine la terza catarsi è dovuta al tempo che, facendo invecchiare le cose, le purifica (v. **286**).

Oreste si presenta dunque al cospetto di Atena tre volte puro – per il rito compiuto a Delfi, per il viaggio portato a termine in modo innocente, per il tempo trascorso – e il lessico delle sue invocazioni alla dea è tutto giocato intorno al campo semantico della purezza: le catarsi a cui si è sottoposto (καθαρμούς, v. **277**; καθαρμοῖς, v. **283**; καθαίρει, v. **286**); la bocca pura che parla piamente (ἁγνοῦ... εὐφήμως, v. **287**).

Egli comunque, per maggiore sicurezza, si mette nella posizione del supplice, la cui intangibilità è assicurata dal contatto con l'oggetto sacro: se nella prima scena del dramma compariva attaccato all'*omphalos* di Delfi, ora si tiene abbracciato alla statua di Atena.

Primo stasimo (vv. 308-96)

In un preludio su ritmo anapestico (vv. **308-20**) i coreuti si dispongono in ordine per la danza (l'esortazione esplicita ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, nella prima battuta, v. **308**).

Il corale si sviluppa quindi in quattro coppie strofiche, spezzate la prima da un interludio ripetuto (efimnio), la seconda e la terza da due diversi interludi (mesodo 1 e 2): lo schema compositivo è il seguente:

1-efimnio-1'-efimnio', 2-mesodo1-2', 3-mesodo 2-3', 4-4'.

Alla studiata complessità della composizione corrisponde un andamento ritmico regolare e molto cadenzato. Nella prima (1-1' ed efimnio) e nell'ultima coppia strofica (4-4') prevalgono strutture giambico-cretiche, combinate soprattutto nella frase ritmica (– ⏑ – ⏑ – ⏑ –: lecizio) che compare anche in clausola. La seconda e la terza coppia sono mosse da un ritmo omogeneamente dattilico (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –), ma in clausola ritorna il ritmo-guida del brano cretico + giambo (– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –: lecizio), mentre i mesodi intercalati (mesodo 1, mesodo 2) sono concentrati sul passo più serrato del cretico che in mesodo 2 si chiude con la cadenza del ferecrateo (– ⏑ – ⏑ – ⏑ – –): una frase ritmica che spicca nel brano, sottolineando la menzione dell'«inesorabile Ate» (δύσφορον ἄταν, v. **376**).

Nel brano (e in particolare nel secondo mesodo) compaiono esplicite indicazioni sulla modalità dell'esecuzione e sulla coreografia; salti in alto e in basso, slancio della punta del piede, un passo rapido per quanto eseguito con gambe «che vacillano»: le movenze della danza paiono mimare la disgrazia che si abbatte anche su chi «cammina veloce» (vv. **372-6**).

Dal punto di vista del contenuto, il corale è assimilabile a una vera e propria parodo (il canto d'entrata che difettava nell'esordio per l'eccezionale strutturazione del dramma): compare nel brano il nome di Erinni (ὕμνος ἐξ Ἐρινύων, v. **331=344**). Il coro dunque si presenta e delle Erinni vengono dichiarati compiti, onori e privilegi.

IL CANTO DELLE ERINNI

Già nella battuta che precede l'attacco anapestico del corale la Corifea presenta il canto come un «inno incatenante» (ὕμνον... δέσμιον, v. **306**): la definizione ritorna, ripetuta due volte nel primo interludio, dove si specifica che ciò che il canto incatena è la mente (ὕμνος... δέσμιος φρενῶν, vv. **331-2=344-5**). Il canto è un'orrida musica (μοῦσαν στυγερὰν, v. **308**, in un nesso avvertito come ossimoro); è «senza cetra» (ἀφόρμιγκτος, vv. **332-3=345-6**: il riferimento è precisamente a un particolare tipo di strumento a corde, la *phorminx*); il suo effetto sui mortali è annientante (v. **333=346**).

La vittima su cui le Erinni vogliono provare la potenza del loro incantesimo è Oreste: il matricida resta saldamente attaccato alla statua di Atena, ma i dèmoni danzano intorno a lui, cercando di ammaliarlo.

DIKE DALLA PARTE DI ERINNI

Le Erinni si presentano innanzitutto come fautrici della retta Giustizia (εὐθυδίκαιοι, v. **312**), ovvero come promotrici di una pena che ha una funzione compensativa rispetto all'ordine turbato. Si presentano altresì come corrette testimoni presso i morti (μάρτυρες ὀρθαὶ, v. **319**); come esecutrici (πράκτορες, v. **320**) e garanti del compimento della punizione (v. **361**), dispensano gli altri dèi dall'intervenire in giudizio (εἰς ἄγκρισιν, v. **364**).

Il coro fa propria la terminologia giudiziaria, anticipando lo sviluppo del dibattimento.

LA MADRE NOTTE

Nel presentarsi le Erinni dichiarano innanzitutto la loro genealogia, ed è, coerentemente con la loro natura di dèmoni del sangue, una genealogia tutta materna: sono figlie della Notte (v. **321**). Come nota lo scolio al v. 321, «poiché prendono le parti della madre assassinata da Oreste (il riferimento al ματρῶιον ἄγνισμα è ai vv. **325-6**), opportunamente nominano la loro madre».

All'inizio era la notte: *Nyx* è elemento primigenio, che con Erebos e Caos e Tartaro concepisce le prime essenze divine (così la sapienza orfica, parafrasata da Aristofane, *Uccelli*, 693-702). La notte – ricordava già il Fantasma di Clitemnestra – è il tempo che gli altri dèi disertano e che è riservato ai riti in onore delle Erinni (vv. 107-9).

Il canto, che si apre con l'invocazione alla Madre Notte, finisce con l'evocazione di una tenebra totale (δυσάλιον κνέφας, v. **396**).

L'ONORE DI ERINNI

L'ambito su cui Erinni esercita il suo potere è l'impurità e in questo la *time* di Erinni si contrappone recisamente alla *time* di Apollo: impuro contro assoluta purezza. Fuori della loro giurisdizione, incolume rispetto al loro potere, è soltanto chi ha le mani pure (v. **313**), la mano imbrattata di sangue richiama invece il loro intervento (v. **317**).

Assumendo su di sé l'impurità degli omicidi, Erinni porta vesti scure (con un'evidente segnalazione coreografica, v. **353**); è sozza e annerita (v. **359**); gronda sangue (v. **365**; cfr. v. 54).

Attratta dall'impurità, Erinni svolge il compito che le è stato assegnato dal destino (il decreto di Moira viene ricordato ai vv. **335**, **342**): l'azione dei dèmoni consiste esclusivamente nella persecuzione («è vostro compito fare del male» aveva detto il Fantasma di Clitemnestra al v. 125), che non termina neppure nell'Ade (la dichiarazione dell'impossibilità della liberazione è espressa con la litote enfatizzante οὐκ ἄγαν ἐλεύθερος, v. **340**).

Per questa loro mansione, le Erinni confermano quanto di loro aveva detto, offensivamente, Apollo (vv. 69-70): nessuno dei mortali o degli dèi ama accostarsi a loro (vv. **350-1**); Zeus stesso, disgustato dalle brutture in cui sono immerse, le schifa (vv. **365-6**). Ma pur disonorate, le Erinni protestano l'importanza della loro funzione che solleva gli dèi dalla cura dei giudizi (vv. **360-4**).

L'azione dei dèmoni è tenace ed efficace perché essi trovano sempre il modo di portare a termine il loro compito (εὐμήχανοι... τέλειοι, vv. **381-2**). Perciò le Erinni si presentano come «memori dei mali» (κακῶν... μνάμονες, vv. **382-3**); e i dèmoni della memoria pretendono venerazione e rispetto (σεμναί, v. **383**). Un privilegio antichissimo concede alle Erinni un onore profondo, un potere nelle tenebre (vv. **394-6**).

Secondo episodio: Atena, Corifea, Oreste (vv. 397-488)

L'episodio si apre con una *rhesis* di Atena che, in risposta all'invocazione di Oreste, è tornata ad Atene (vv. **397-414**).

Non è chiaro come la dea entri in scena: il testo in cui Atena allude alle modalità del suo arrivo è disturbato (vv. **403-5**): come indicato nell'edizione di riferimento molto probabilmente il v. **405** (con la menzione di un carro incongruente rispetto alle affermazioni precedenti) è una glossa interpolata nel testo. La dea dunque entra a piedi, avendo compiuto il tragitto dalla costa asiatica dove si trovava fino ad Atene in un tempo molto breve, grazie alle sue straordinarie virtù divine.

Atena intrattiene quindi un dialogo con la Corifea (vv. **415-35**) che assume forma sticomitica, e si configura così una prima fase del dibattimento, con la presentazione preliminare delle ragioni dei contendenti.

Sollecitato dall'intervento di Atena (vv. **436-42**) Oreste fa sentire la sua voce e le sue ragioni (vv. **443-69**). L'episodio si conclude con una *rhesis* in cui Atena istituisce un tribunale composto dai migliori cittadini per decidere sulla questione (vv. **470-88**).

Per tutta la prima parte dell'episodio, fino al v. **443**, Oreste non interviene: Atena e la Corifea parlano di lui, ma Oreste resta muto, ancora – come dice Atena ai vv. **439-40** – «stretto alla statua». Anche in questa parte della tragedia, comunque, Oreste dialoga soltanto con Atena e non con le Erinni: il matricida che, prima ancora che si materializzassero, ha visto i dèmoni come visioni interiori (già dal finale del dramma precedente: cfr. *Coefore*, 1048 sgg.), nelle *Eumenidi* disprezza le sue persecutrici fino al punto di non considerarle. Alla fine Atena esce di scena per andare a convocare i nuovi giudici: il consesso scelto dei cittadini di Atene a cui la dea delega la responsabilità del giudizio. Restano in scena ancora una volta soltanto Oreste e le Erinni.

IL CARATTERE DI ATENA

Atena è sollecita: risponde prontamente al grido di invocazione di Oreste (v. **397**). Ma Atena è, prima di tutto, la voce dei diritti di Atene.

Nel riferimento ai possedimenti «ateniesi» nella regione di Troia si avverte la rivendicazione – molto attuale nella situazione politica della metà del V secolo – di un'egemonia ateniese sulle colonie ioniche, considerate un'eredità lasciata ai «figli di Teseo» (il mitico eroe fondatore di Atene) dai signori micenei vittoriosi a Troia.

Atena non prova sentimenti: non ha paura delle Erinni, ma è stupefatta dal loro aspetto (vv. **406-7**). La dea, come per altro prima Apollo, pare non aver mai visto i dèmoni primigeni: si stupisce, infatti, come Apollo, che non assomiglino a nessuna forma da lei conosciuta (vv. **410-2**). Si conferma qui che, nella finzione teatrale, l'incontro-scontro tra i nuovi dèi e gli antichi avviene in diretta, sulla scena stessa del dramma.

Atena è razionale. Le sue obiezioni alle accuse delle Erinni sono del tutto formali, ma proprio in questo senso impostano già una linea difensiva: dove e quando scade il termine della punizione del reo (v. **422**)? Oreste è stato forse spinto a uccidere la madre da una qualche «necessità» (v. **426**)?

Atena concepisce lo scontro soltanto in forma dialettica: la dea segnala che i soggetti dell'accusa e della difesa configurano insieme una coppia inscindibile (lo dice ricorrendo al duale, in riferimento all'accusatore e all'accusato: δυοῖν παρόντοιν, v. **428**) e quindi dà la parola a Oreste non perché abbia una particolare affezione nei suoi confronti. La dea impone il diritto dell'imputato di esporre le sue ragioni.

Atena è giusta: al suo giudizio si rimettono sia l'Erinni sia Oreste.

ARAI-ERINNI

Interpellata da Atena, la Corifea dichiara genealogia e privilegi delle Erinni (vv. **418**, **421**).

Presentatesi quindi come «figlie della Notte», le Erinni dichiarano soltanto il loro nome ctonio: sotto terra vengono chiamate «Maledizioni» (v. **417**). Soltanto quando vengono richiamate alla luce, infatti, le Maledizioni prendono forma e funzione di Erinni (sull'identità Arai-Erinni cfr. *Sette*, 695 sgg.). Si segnala ancora nella tragedia la reticenza degli stessi dèmoni nel pronunciare il nome di Erinni (nel corale precedente il coro faceva riferimento soltanto all'«inno che viene dalle Erinni», v. 331=344). La definizione delle Arai-Maledizioni basta però ad Atena a riconoscere la pertinenza del nome dei dèmoni (κληδόνας τ' ἐπωνύμους, v. **418**).

LA FIDUCIA DI ERINNI

Denunciando il fatto che Oreste ha rifiutato un patto, Erinni rivela di riconoscerne il valore (v. **428**) e mostra quindi uno spiraglio di disponibilità. Ma la soluzione di un accordo viene per ora scartata da Atena che afferma perentoriamente la priorità assoluta della giustizia su ogni forma di patto (v. **432**); proprio a un'ipotesi di patteggiamento lavorerà però Atena, nel finale del dramma, per recuperare e ricomporre la frattura con le Erinni.

Erinni conta sul «giusto verdetto» di Atena (κρῖνε δ' εὐθεῖαν δίκην, v. **433**) e Atena è stupita della fiducia che le viene accordata; ma Erinni onora e rispetta la *time* di Atena (vv. **434-5**).

Notevole è l'atteggiamento del coro in questa sezione del dramma: Erinni non si trincera su istanze irriducibili, ma si affida fiduciosamente al giudizio della dea: e in cambio del riconoscimento del privilegio di Atena sul verdetto, Erinni implicitamente pretende il riconoscimento della sua propria *time*.

LA PRIMA DIFESA DI ORESTE

Già in questa fase istruttoria Atena concede la parola alla difesa e Oreste dà ancora prova di saper scegliere i suoi argomenti.

Dapprima Oreste definisce la sua condizione. Se Atena ha richiamato il caso del supplice Issione (che aveva chiesto e ottenuto la sua protezione, in quanto *prostropaios*, supplice che chiedeva la grazia), Oreste rifiuta l'assimilazione con il mitico omicida: ancora protesta di non essere un colpevole in attesa di grazia (οὐκ εἰμὶ προστρόπαιος, v. **445**: cfr. lo stesso Oreste ad Atena al v. 237) e dichiara che le mani che toccano la statua della dea non portano contagio (vv. **445-6**). Oreste ricapitola le fasi dell'avvenuta purificazione di cui aveva già dato resoconto alla statua della stessa dea (vv. **449-52**). Il matricida porta la sua stessa voce come prova decisiva: si richiama infatti a «un'antica legge» secondo cui all'impuro non è concesso parlare (v. **448**): le parole stesse di Oreste testimoniano della sua avvenuta decontaminazione.

Quindi come aveva fatto l'Erinni nel ruolo di accusatrice (vv. **416-7**) anche l'imputato si presenta dichiarando la sua patria e i suoi natali (vv. **455-6**). Passa quindi a una ricostruzione dei fatti, a partire dal ritorno in Argo di Agamennone, che si mantiene su un piano molto oggettivo (vv. **458-63**). Ammette senza alcuna reticenza, e senza alcuna emozione, di aver ucciso la madre (ἔκτεινα τὴν τεκοῦσαν, οὐκ ἀρνήσομαι, v. **463**), per vendetta dell'uccisione del «carissimo padre» (v. **464**), e in modo altrettanto piano denuncia la complicità di Apollo (τῶνδε κοινῆι Λοξίας μεταίτιος, v. **465**).

Si rimette infine, serenamente, al giudizio di Atena (v. **468**). Sono le parole giuste: il registro chiaro, lucido e razionale che Atena predilige.

DIKE E THEMIS

Il dialogo tra Atena ed Erinni si snoda intorno a una serie di fitti riferimenti all'idea cardine della giustizia.

Interpellando la Corifea, Atena rivendica per sé un atteggiamento che non si discosta dai limiti di Dike e di Themis (δικαίων... θέμις, v. **414**). A Erinni che propone la possibilità di un accordo ricorda la necessità di agire giustamente e non meramente essere chiamati giusti (δικαίως, v. **430**); e sempre a proposito della possibilità di un patteggiamento, Atena ribadisce l'assolutezza di principio della giustizia (δίκαια, v. **432**).

Anche Erinni riconosce il valore assoluto di Dike e in que-

sto senso si affida alla dea per una «giustizia corretta» (εὐθεῖαν δίκην, v. **433**), così come al verdetto di Atena si affida anche Oreste (εἰ δικαίως εἴτε μή, κρῖνον δίκην, al v. **468**).

Ma Atena richiama in gioco anche il rapporto complesso tra Dike e Themis: se Oreste non può giudicare il suo crimine, neppure alla dea è lecito pronunciare verdetti su fatti di sangue (δικάζειν... οὐδὲ... θέμις... δίκας, vv. **471-2**); sussiste dunque un riconosciuto difetto di competenza. Themis si conferma come fondamento, ma anche come elemento che mette in crisi l'arbitrato di Dike.

IL DILEMMA DI ATENA

Alla fine dell'episodio in cui si compie la fase istruttoria del dibattimento Atena è in una situazione di impaccio. Da una parte le ragioni del supplice che si presenta puro e innocente al suo tempio (Oreste viene chiamato espressamente ἱκέτης, e definito καθαρὸς ἀβλαβής, v. **474**), e per di più irreprensibile e rispettabile per la città (v. **475**); dall'altro incombe la minaccia del flagello che le Erinni scateneranno in caso di sconfitta, apportando un danno sicuro alla città (vv. **476-9**).

Atena ha a cuore, prima di tutto, il bene di Atene; e, rispetto al possibile danno della città, Oreste pone la dea di fronte a un dilemma simile a quello che incagliava la mente del re di Argo di fronte alle Danaidi (cfr. *Supplici*, 438 sgg.), perché qualsiasi decisione comporta comunque un rischio (vv. **480-1**: un punto in cui il testo risulta molto incerto †...† ἀμηνίτως, v. **481**, laddove in tutti i codici si legge una lezione da cui traspare il riferimento all'*amechania* †...† ἀμηχάνως). Ma a differenza di Pelasgo la dea non indugia nell'aporia, e trova subito una via d'uscita.

L'ISTITUZIONE DEL TRIBUNALE

L'istituzione del tribunale è un atto fondante per le relazioni politiche interne alla città: un consesso di cittadini, riconosciuti come rispettabili e stretti fra loro da un patto sacro di giustizia (ὁρκίων αἰδουμένους θεσμόν, vv. **483-4**) viene chiamato a giudicare sui fatti di sangue, laddove Themis non legittima a decidere né gli uomini qualsiasi (τις... βροτὸς, vv. **470-1**) né la dea a cui perfino l'Erinni aveva demandato la sentenza (v. **433**).

Il tribunale è un'istituzione stabile (v. **484**), che fonda l'ordine della città ed è sovrana in materia di delitti di sangue: il giudizio viene revocato alle Erinni e affidato ai migliori cittadini di Atene (ἀστῶν τῶν ἐμῶν, v. **487**) che sono così promossi a un rango superiore rispetto agli uomini e agli dèi.

Le Erinni e Oreste, ora sullo stesso piano, sono chiamati al gioco del dibattimento: a raccogliere testimonianze e prove per far valere la loro ragione (vv. **485-6**).

Di fronte, a contrastarsi, non stanno più ragioni assolute e irriducibili l'una all'altra. Mediante il momento proceduralistico del processo, le parti concorrono a costruire una verità di natura implicitamente convenzionale: non si tratta più di riconoscere la verità, ma di produrre una sentenza.

Non più antinomie, ma l'agone dialettico che decide, nel contrasto, quale forma della verità prevalga, portandola a esistenza e facendola nel contempo accettare grazie al meccanismo includente della procedura.

Secondo stasimo (vv. 490-565)

Il corale si articola in quattro coppie strofiche: tra le prime e le seconde due coppie si nota uno stacco tematico, a cui corrisponde una variazione ritmica significativa.

La prima sezione (vv. **490-525**: 1-1', 2-2') è incentrata sui disastri nelle relazioni etiche e nei rapporti sociali che le Erinni minacciano se dovesse prevalere la ragione del matricida: le quattro strofi presentano una tessitura ritmica molto regolare, omogenea, compatta e cadenzata sulla ripetizione del modulo – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (lecizio).

Nella seconda sezione (vv. **526-65**: 3-3', 4-4') il contenuto del canto slitta verso una serie di raccomandazioni etiche ispirate al principio della giusta misura: solo nell'ultima strofe ritornano accenti più cupi (e più consoni all'ethos delle Erinni). Le due coppie presentano un assetto metrico-ritmico più sciolto e discorsivo, giocato su combinazioni giambiche (⏑ – ⏑ –) e dattiliche (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑) con inserti della frase ritmica del lecizio, che si conferma il ritmo-guida del brano: le clausole finali hanno come sigla la formula – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (aristofaneo) che chiude felicemente la sequenza giambico-dattilica.

Il registro ritmico, nell'insieme molto piano e discorsivo, concorre a rafforzare l'impressione di sollecita benevolenza nei confronti della stabilità degli ordinamenti civili che le Erinni intendono accreditare.

Se il primo corale – lo stasimo dell'incantamento – era stato

eseguito dal coro con una danza di accerchiamento intorno a Oreste, in questo secondo canto il coro prende avvio per le sue evoluzioni dal punto centrale dello spazio scenico in cui si trova il matricida (indicato precisamente dal deittico τοῦδε μητροκτόνου, v. **493**; per altro anche uno scolio al v. 490 puntualizza: ὁ δὲ Ὀρέστης ἱκετεύων μένει «Oreste, in atteggiamento di supplice, rimane [in scena]»); la danza poi si sviluppa a prescindere dalla presenza di Oreste.

DIKE IN BILICO

Al centro del corale sta il perno di Dike a cui Erinni ossessivamente si appella.

Ma Dike è un concetto instabile, oscillante. Dike è il giudizio che prevale a danno della stessa giustizia-Dike: il gioco sul doppio significato di Dike è proposto in apertura del canto (δίκα, δίκας βλάβα, v. **492**) e la Dike danneggiata è senza dubbio la giustizia del sangue di cui le Erinni rivendicano il primato.

Dike ricompare nel grido della vittima impunemente uccisa, ed è proposta come sinonimo perfetto del potere in atto – letteralmente «in trono» – delle Erinni ("ὦ Δίκα", "ὦ θρόνοι" τ' "Ἐρινύων", vv. **511-2**).

Il nome di Dike è posto in posizione forte, nelle clausole della seconda coppia strofica (δόμος Δίκας, v. **516**; σέβοι Δίκαν, v. **525**).

Ritorna il richiamo al rispetto dell'altare della Giustizia (v. **539**) e ai limiti di Dike, invalicabili senza incorrere nell'infelicità e nella sfortuna (vv. **550**, **554**).

La stessa Dike infine, se tradita, diventa lo scoglio su cui la nave si infrange (v. **564**, con una figura che chiude un'elaborata metafora marinara).

ERINNI, LA MENADE

Rimettendo ad Atena il giudizio, Erinni ha avviato un meccanismo di delega che la costringe anche ad accettare la sentenza che Atena, a sua volta, rimette ai giudici.

Erinni deve stare ora al gioco dell'agone giudiziario e quindi deve prevedere la possibilità di perdere la partita e dover deflettere dalla persecuzione del matricida.

La prima preoccupazione è in relazione al disordine etico-sociale e all'incondizionata licenza di uccidere che l'assoluzione di Oreste comporterebbe (vv. **490-8**); segue la considerazione di una possibile neutralizzazione del ruolo stesso di Erinni: in caso

di sconfitta il dèmone non potrà più portare a compimento l'impulso tenace e inesorabile che non lascia scampo «neppure al morto» (così aveva proclamato il coro ai vv. 334-40).

Come la menade invasata di entusiasmo, Erinni cova furore (κότος, v. **501**): ma ora si sente minacciata e forse costretta all'impotenza.

PRESERVARE IL TREMENDO

Il potere delle Erinni si fonda sul terrore che incutono: ora, in previsione di una possibile destituzione, esse cercano di preservare non più il loro ruolo, ma il "tremendo" su cui il loro ruolo si fonda. Una volta ammessa la possibilità di una sconfitta, le Erinni, piuttosto che dismettere del tutto il loro potere, sono pronte a delegarlo.

Abilmente i dèmoni assumono i toni di benevoli consiglieri: preservare il *deinon* è un precetto utile per l'etica individuale, ma anche una garanzia per la stabilità della città (vv. **524-5**). Da forza incontrollata, demonica, il tremendo diventa paradossalmente, per via di questo ragionamento, il limite costitutivo dell'ordine, il deterrente che garantisce una vita regolare e civile.

In questo senso non è più soltanto l'individuo che «impara dal dolore», ma con un'ardita traduzione del precetto sapienziale in chiave politica tutta la collettività civile impara «saggezza dalla costrizione» (σωφρονεῖν ὑπὸ στένει, vv. **521**).

In chiave politica la «saggezza» si traduce in sapienza della misura: così il coro delle sfrenate, dissennate Erinni (così di se stesse dicevano anche nello stasimo precedente: cfr. in particolare vv. 330, 343) alza, inopinatamente, un inno alla compostezza e alla moderazione (ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω, v. **532**). L'assunto, applicato ai fondamenti quotidiani del vivere civile, diventa un elogio dei valori socialmente stabilizzanti che investono, per cerchi progressivi, la sfera individuale, familiare e relazionale: il rispetto per la giustizia, per i parenti, per le leggi dell'ospitalità (vv. **538-49**).

Non si tratta, meramente, di una tirata di compiacente buon senso: facendo mostra di difendere i valori condivisi da tutta la collettività, Erinni sostiene soprattutto il privilegio del *deinon*, il suo proprio privilegio.

IL RISO DEL DÈMONE

Nell'ultima coppia strofica riemerge il tratto distruttivo del carattere di Erinni: il tono del ragionamento scivola dal monito

alla minaccia, ritrovando i motivi topici della deprecazione dell'*hybris* (già evocata come limite negativo di empietà al v. **534**); è l'accumulazione, l'eccesso, la tracotanza che fa schiantare la "nave" che presta la sua figura, qui in rotta contro lo scoglio di Dike, sia alla vicenda individuale sia alla sorte collettiva della città (vv. **552-7**, **563-4**; cfr. *Sette*, 769-71, *Agamennone*, 1009-14).

Ma ora, di fronte al vortice della rovina, il mortale è solo e un dèmone – che assomiglia molto alla stessa Erinni – ride di lui (v. **560**).

Terzo episodio: Atena, Apollo, Corifea, Oreste (vv. 566-777)

L'episodio si articola in una serie di confronti: dopo gli interventi di apertura di Atena e di Apollo si avvia un primo contraddittorio che oppone la Corifea a Oreste (il dibattito prende forma sticomitica ai vv. **588-606**); nella seconda sezione, chiamato in causa da Oreste, Apollo dibatte con la Corifea (vv. **614-73**); quindi Atena, interpellate per l'ultima volta le parti, ordina che si proceda alla votazione e istituisce il tribunale sull'Areopago (vv. **674-710**); si apre un ulteriore confronto tra la Corifea e Apollo alla fine del quale Atena dichiara di aggiungere il suo voto in favore dell'assoluzione (vv. **711-43**); una breve sticomitia in cui si alternano le voci di Oreste e della Corifea e un breve intervento di Apollo coprono il tempo necessario allo scrutinio dei voti (vv. **744-51**); quindi Atena proclama il verdetto di assoluzione (vv. **752-3**) e l'episodio si conclude con una *rhesis* in cui Oreste ringrazia gli dèi per l'esito del processo e sigla un patto di perenne alleanza tra Argo e Atene (vv. **754-77**). Oreste e Apollo escono e restano in scena il coro e Atena: nei posti a loro assegnati rimangono seduti i cittadini-giudici dell'Areopago.

Il brano è strutturato dunque come un articolato dibattito a più voci, punteggiato da interventi più distesi degli attori. Dopo l'introduzione in cui parlano Atena e Apollo e il primo confronto Oreste-Erinni, le orazioni degli attori si alternano al dialogo, secondo uno schema che assegna le battute a ciascuno in una cadenza compositiva molto calcolata: Oreste (vv. **609-13**); Apollo (vv. **614-21**, **625-39**, **644-51**, **657-73**); Atena (vv. **681-710**, **734-43**); Oreste (vv. **754-77**).

La scena precedente era ambientata «presso il tempio e la statua» di Atena (vv. 242, 408): quindi nella zona a nord dell'Acropoli dove si trovava l'antico tempio di Atena. In questo episodio Atena fa riferimento alla collina di Ares (πάγος τ' Ἄρειος, v. **690**) sede eponima dell'istituendo tribunale, mettendone in risalto l'evidenza mediante l'uso ripetuto di dimostrativi deittici (τόνδ', v. **685**, τήνδ', v. **688**). L'Areopago sorge ai piedi del versante settentrionale dell'Acropoli, quindi sotto la zona in cui attualmente si erge l'Eretteo, e in cui si trovava l'antico tempio di Atena. Non è quindi necessario ipotizzare un nuovo cambio di scena per spostare il processo dall'Acropoli all'Areopago: di fronte a un pubblico che ben conosceva quella topografia, la dea indica la futura sede del tribunale situata a portata di sguardo rispetto all'antico tempio della stessa dea.

In questo episodio la scena è eccezionalmente popolata di comparse, esplicitamente segnalate nel testo: entrando Atena si rivolge a un araldo, che evidentemente compare in scena con lei, per convocare il popolo chiamato militarmente «esercito» (στρατὸν, v. **566**). Come aveva preannunciato alla fine dell'episodio precedente (vv. 486-8), la dea conduce in scena il gruppo di cittadini scelti per comporre il *bouleuterion* che si insedierà come tribunale sull'Areopago: su invito di Atena, quindi, i giudici riempiono i seggi a loro assegnati (v. **570**). Molto probabilmente in scena echeggia il suono di una tromba (evocato ai vv. **568-9**) che focalizza sul processo l'attenzione della collettività (convocata come Ἀττικὸς λεώς, v. **681**): ovvero richiama gli spettatori ateniesi, provocati a partecipare all'azione drammatica dagli spalti del teatro, interpretando se stessi e identificandosi, sulla scena, con la rappresentanza che forma il collegio dei giudici, scelti espressamente come i migliori fra i cittadini.

Atena si appresta a dare i suoi dettami per la fondazione del tribunale, quando entra in scena Apollo (che la dea saluta al v. **574**): la presenza del dio nel ruolo di testimone fa avviare immediatamente il dibattimento, interrompendo il decreto istitutivo dell'Areopago (che verrà ripreso solo ai vv. **678-710**).

L'entrata improvvisa di Apollo, che non viene preparata da nessun annuncio, nonché lo strano procedimento differito dell'istituzione dell'Areopago, ha portato parte della critica a sospettare un'alterazione (e forse una lacuna importante) in questa sezione del testo. In relazione ai movimenti scenici di Apollo è da notare anche il fatto che il dio esce, forse subito

dopo la proclamazione del verdetto da parte di Atena (ovvero dopo il v. **753**) insalutato e senza preavviso.

Nell'episodio il conflitto antinomico tra Erinni e Oreste (con Apollo) viene sottoposto a formalizzazione: le parti contendenti e gli stessi dèi assumono ruoli propri – accusa, difesa, testimone – nel procedimento giudiziario. Restano in filigrana i temi del contrasto tra l'onore dei nuovi dèi e degli antichi e quello, annunciato dalle Erinni nel corale precedente, del valore del "tremendo" come limite costitutivo dell'ordine civile: fili destinati a essere ripresi nell'esodo.

ATENA, L'ARBITRO

Per tutta la prima parte del dibattimento, Atena si mantiene in posizione neutrale, riservandosi il ruolo di regista dell'azione giudiziaria: è Atena che dà la parola prima ad Apollo, chiedendogli di dichiarare quale sia il suo interesse in causa (v. **575**), e quindi alla Corifea perché istruisca l'accusa (ὑμῶν ὁ μῦθος, v. **582**).

È ancora Atena che, al termine del primo confronto, invita i giudici al voto (vv. **674 sgg.**) e quindi, prima della votazione, istituisce solennemente il tribunale per i delitti di sangue (vv. **681 sgg.**).

APOLLO: TESTIMONE, COLLABORATORE, MANDANTE

Interrogato da Atena sul suo ruolo, Apollo presenta se stesso come testimone (μαρτυρήσων ἦλθον, v. **576**).

La testimonianza del dio riguarda prima di tutto la posizione di Oreste, che viene presentato da Apollo non come imputato, ma come «supplice» (ἱκέτης ὅδ', v. **577**), uno statuto che il dio stesso garantisce dichiarando che è stato sottoposto a una perfetta purificazione (v. **578**).

Ma il dio si presenta anche, in seconda istanza, come «complice», o più precisamente come concorrente di Oreste nell'azione di giustizia (ξυνδικήσων αὐτός, v. **579**).

In terza istanza Apollo avoca a sé la responsabilità prima del delitto, presentandosi come mandante del matricidio (αἰτίαν δ' ἔχω, v. **579**).

Davanti ai giudici, Apollo garantisce che le sue parole non possono essere false, perché validate nella loro essenza oracolare (v. **615**) dal sigillo di verità di Zeus (vv. **618-21**).

In questo senso un particolare rilievo acquista il racconto dell'assassinio di Agamennone: il ritorno dell'eroe da Troia, il bagno e la rete fatale (vv. **631 sgg.**). L'ennesima rievocazione della scena dell'attentato mortale al re assume nuova evidenza per il sigillo di veridicità assoluta apposto dalla voce del dio; ma la ricostruzione della trappola infida viene riproposta per corroborare suggestivamente la tesi difensiva: per informare i giudici, ma anche per impressionarli e predisporre il loro animo negativamente verso Clitemnestra (e quindi, di converso, positivamente nei confronti di Oreste).

ERINNI, L'ACCUSA

La Corifea, incaricata da Atena di esporre i motivi del procedimento contro Oreste (vv. **583-4**), sta disciplinatamente nel ruolo, entrando pienamente nel registro retorico del dibattimento giudiziario: per il verdetto Erinni si affida al voto dei giudici (vv. **597**, **677**) e a beneficio dei giudici invita Oreste a spiegare il senso delle sue parole (v. **601**).

Entrata perfettamente nella parte dell'accusa, Erinni sottopone Oreste a un interrogatorio puntuale (che prende forma di sticomitia, vv. **586-606**): una serie di domande, che mirano a far sì che l'imputato si esponga con affermazioni che possano nuocere alla sua linea difensiva. La dichiarazione di Oreste di aver commesso il delitto fa segnare subito un primo «punto a favore» dell'accusa (primo punto dei tre che nelle gare agonistiche decretavano la definitiva vittoria: v. **589**). Oreste non scampa alla serrata vigilanza inquisitoria della Corifea e incorre nel suo macabro sarcasmo, quando afferma incautamente di confidare nella «tomba del padre» (vv. **598-9**).

Con altrettanto puntiglio sarcastico l'Erinni incalza anche Apollo sul piano del mito che al dio compete: per attestare la veridicità della sua testimonianza e per ribadire i diritti della regalità offesa, Apollo si richiama al padre Zeus (vv. **618**, **621**, **626**); ma la Corifea ribatte prontamente che Zeus, che incatenò il padre Crono, non è certo l'esempio migliore di rispetto dei diritti paterni (vv. **640-1**) e chiama gli stessi giudici a confermare con la loro testimonianza il passo falso del testimone, provocando una scomposta reazione del dio (vv. **642 sgg.**).

Fino alla fine del dibattimento Erinni si dichiara in attesa del verdetto (ἐπήκοος μένω, v. **732**): una volta accettata la formalizzazione giudiziaria del contrasto, così come era stata proposta da Atena, Erinni sta coerentemente al gioco.

ORESTE, LA DIFESA

Oreste non nega di aver commesso il matricidio (vv. **588, 611**), ma protesta che il suo atto non è di per sé colpevole, pertanto va sottoposto a giudizio (vv. **612-3**): il capo di imputazione si sposta dunque dal delitto alla valutazione sulla giustizia o ingiustizia, e quindi alla valutazione sulla punibilità dell'atto commesso.

All'interno di questa strategia difensiva Oreste, che ammette il fatto ma non si sente affatto colpevole, può permettersi un atteggiamento aggressivo nei confronti dei dèmoni: fino al punto di ribaltare il suo ruolo, invertendo il ritmo di botta e risposta della sticomitia, e mettere le Erinni in una posizione di difesa: Oreste accusa i dèmoni di non aver perseguitato, a suo tempo, con altrettanto accanimento la madre assassina (v. **604**).

La risposta di Erinni avvia un altro tema importante del dibattimento: la diversa natura del vincolo biologico che lega il figlio alla madre rispetto a quello che lo rapporta al padre (vv. **605 sgg.**).

APOLLO, ATENA E IL DIRITTO PATERNO

Erinni afferma il vincolo primario, naturale e riconosce un fondamento di consanguineità soltanto nel rapporto che lega madre e figlio.

L'evidenza esperienziale di questa prima, strettissima relazione di sangue (μητρὸς αἷμα φίλτατον, v. **608**) viene corretta – e tendenzialmente smentita – mediante una teoria scientifica di cui Apollo si fa portavoce: si tratta dell'ipotesi anassagorea secondo cui nel meccanismo della procreazione il corpo femminile funziona come ricettacolo passivo, mero incubatore del seme maschile (questa ipotesi di interazione gerarchicamente squilibrata verrà ripresa e argomentata da Aristotele, in *Generazione degli animali*, 763 b 31 sgg.). A quanto afferma Apollo la madre non genera, ma il suo ruolo è custodire l'embrione incistato nel suo grembo dal padre: embrione che è quindi, sotto il profilo genetico, tutto paterno (vv. **658-61**).

Al tempo della messa in scena dell'*Orestea* la teoria genetica di Anassagora era al centro di discussioni che non investivano soltanto la sfera speculativo-filosofica; la questione sulla natura del vincolo di parentela costituiva il presupposto di un tema cruciale del dibattito politico-giuridico di quegli anni, relativamente ai criteri di attribuzione per genealogia paterna o materna della qualifica di «cittadino» ateniese. Stando alla testimonianza di Aristotele, Pericle, leader del partito del demos e al potere dal 461 a.C., era il promotore di una legge (che sarà promulgata nel 451) che riservava il diritto di cittadinanza ai nati da padre e madre ateniesi (*Costituzione degli Ateniesi*, 26, 3). La legge restrittiva andava evidentemente incontro agli interessi del demos ateniese, che Pericle rappresentava, in quel periodo particolarmente impegnato a salvaguardare i propri recenti privilegi, proprio nel clima di revisione delle gerarchie sociali innescato dalla rivoluzione talassocratica in atto. La restrizione della qualifica di cittadino ateniese doveva invece essere sgradita agli *aristoi* che sui matrimoni misti tra casate nobiliari di città diverse, legate tra loro da antichi legami di *xenia*, fondavano il loro sistema di relazioni e il loro potere transnazionale. Eschilo qui, mediante la voce di Apollo e di Atena, rivendicando i fondamenti naturali e mitici della genealogia solo paterna, restituisce l'incandescenza del dibattito politico contemporaneo e avalla la posizione antirestrittiva del partito aristocratico sulla questione del diritto di cittadinanza.

Nel contesto Apollo impugna l'argomento genetico anassagoreo come un'arma difensiva "oggettiva", particolarmente convincente nel caso specifico di Oreste, la cui difesa si fonda sull'unico caposaldo della proclamata giustizia del matricidio in nome del diritto paterno leso. A ulteriore suffragio dell'oggettività dell'argomentazione, Apollo richiama l'esempio mitico di Atena, nata direttamente da Zeus, senza il concorso di un corpo materno: il mito, al pari della teoria scientifica, è chiamato in causa come «prova e testimonianza» della verità dell'assunto (τεκμήριον... μάρτυς, vv. **662-4**). Al sapere primario, naturale, delle Erinni, si oppongono quindi, concordemente, teoria scientifica e sapienza mitica su cui vengono fondati i presupposti della formulazione giuridica.

Sul piano squisitamente retorico il discorso di Apollo mira direttamente a catturare il favore di Atena; in questo senso, mediante il racconto genealogico della nascita miracolosa di Atena, il dio mette in atto una *captatio benevolentiae* e la dea stessa viene chiamata a essere «testimone» a favore di Oreste.

LA GRATITUDINE DI ORESTE

Per conquistare definitivamente il favore della dea alla causa di Oreste, e per sollecitare il suo interesse per l'assoluzione del matricida, Apollo promette un doppio vantaggio alla città che alla dea più di tutto sta a cuore: la protezione del dio su Atene e il patto di alleanza con Argo (vv. **667-73**).

Una volta assolto, Oreste conferma il beneficio promesso da Apollo: dopo essersi dichiarato grato ad Atena, Apollo e Zeus (nominati attraverso le loro epiclesi: Pallade, Lossia, Salvatore vv. **758-60**), si dilunga sul patto tra Argo e Atene assicurando che sarà eterno poiché egli stesso, anche dopo la morte, dalla tomba ne sorveglierà l'osservanza, minacciando gli Argivi che malauguratamente intendano attaccare Atene (vv. **762-74**).

Nel contesto l'accordo è presentato dunque come un vantaggio importante che condiziona la decisione dei giudici e della dea in favore dell'assoluzione di Oreste; ma la sanzione del patto "eterno" con Argo ha evidenti implicazioni con l'attualità politica contemporanea: il patto che qui viene fondato costituisce una sorta di sigla mitica per l'alleanza su cui Atene, alla metà del V secolo, conta per la sua politica egemonica (sulla complicata strategia bellico-diplomatica di Atene nell'anno 459/458 cfr. Tucidide, I, 105-6).

Assolto, Oreste è libero ora di tornare ad Argo (esce di scena, dopo aver salutato i cittadini ateniesi, con l'apostrofe ai vv. **775-7**): finalmente l'esule può ritornare a casa. Finisce qui, per Eschilo, l'«Orestea» che era iniziata nella prima scena delle *Coefore* con il principe esule che si riavvicinava sotto mentite spoglie alla sua reggia.

L'ISTITUZIONE DELL'AREOPAGO

Il luogo eponimo del tribunale penale è la collina di Ares (vv. **685-90**): lo spazio in cui le Amazzoni si accamparono contro Teseo è consacrato al dio del furore. In quel luogo Atena fonda un'istituzione – il tribunale – in cui la contesa tra le parti trova una forma.

Ai piedi dell'Acropoli l'Areopago è visto come un baluardo che difende la città (vv. **701 sgg.**): il consiglio (evocato visivamente con il deittico τοῦτο βουλευτήριον, vv. **684, 704**) è una macchina che produce decisioni, ma è anche strumento e concrezione architettonica di Dike, insediata, topograficamente, nello spazio di Ares-*phobos*, sul confine del terrore (vv. **691 sgg.**).

Al tempo della rappresentazione della tragedia l'istituto dell'Areopago e i poteri del consiglio erano al centro del dibattito politico ateniese: secondo la testimonianza di Aristotele per diciassette anni dopo la fine delle guerre persiane (ovvero fino al 463 a.C.) il governo della città rimase sotto il controllo degli Areopagiti, e si avviò in quel periodo un processo di indebolimento e di crisi istituzionale. A questo punto prese il potere

Efialte, capo del partito popolare, il quale attaccò l'Areopago, mise sotto processo i suoi componenti per cattiva gestione della città ed esautorò l'istituto di molte delle sue funzioni amministrative e politiche. Nel 461 Efialte morì in un attentato e Pericle prese il potere: in un disegno strategico che mirava a conferire poteri sempre più ampi all'intraprendente demos, Pericle continuò quella politica di destituzione dell'Areopago avviata dal suo predecessore (Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi*, 25-7, 1). Dalla tragedia emerge una posizione a favore dei privilegi antichi dell'istituzione.

PRESERVARE IL TREMENDO

Fondando l'Areopago Atena disegna le coordinate della vita politica: ma i suoi precetti ricalcano pedissequamente le raccomandazioni a cui le Erinni avevano dato voce nel corale precedente.

La dea di Atene prescrive ai cittadini la distanza da anarchia e dispotismo (μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον, v. **696**): ma a favore di un'etica sociale che si tenga a simmetrica distanza dalle due opposte derive dell'esercizio del potere si erano espresse anche le Erinni (μήτ' ἄναρκτον βίον μήτε δεσποτούμενον, vv. 526-7 sgg.).

L'ordine politico che Atena istituisce preserva al suo interno il *deinon*, un principio che la dea cura espressamente di non espellere, ma di custodire nel cuore della città (μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν, v. **698**). La ribadita ed esplicita condanna del dispotismo insegna che non si tratta, banalmente, della proclamazione della funzione del terrore come fondamento costitutivo di un ordine pacificato: è un nucleo di "tremendo" che va preservato, palpitante e inquieto nel cuore dell'istituzione. Ma era precisamente questa la raccomandazione dell'Erinni (vv. 517-21).

Il *deinon* ha anche una funzione deterrente, ma nel senso che il suo confine serve a configurare lo spazio di Dike (vv. **699 sgg.**): in perfetta consonanza con la voce delle Erinni (vv. 522-5) Atena delinea l'ambito civile in cui vige la giustizia che deriva dal dialogo e dal confronto, per contrasto rispetto al carattere del "tremendo", la cui presenza proprio per questo va assicurata alla città come ineludibile e necessaria.

VECCHI E NUOVI DÈI

A differenza di Atena che fin dal primo confronto si mostra assai rispettosa verso il coro, Apollo disprezza Erinni in quanto

non ha onori né tra i nuovi dèi, né tra gli antichi (ἄτιμος εἶ σύ, v. **722**).

La Corifea rivendica invece una posizione gerarchicamente privilegiata, che il nuovo dio misconosce e calpesta (v. **731**); ritorna l'immagine del cavallo che fa incursione schiacciando sotto gli zoccoli quello che trova (καθιππάσω, v. 150; καθιππάζηι, v. **731**; καθιππάσασθε, v. 779), una metafora che compare più volte nel testo della tragedia in questo preciso significato icastico, tutto eschileo.

LA CONCLUSIONE DEL DIBATTIMENTO

Alla fine dei due contrasti (Corifea/Oreste, Corifea/Apollo), Atena rivolge un ultimo appello alle parti in causa (ora rappresentate decisamente dalla Corifea e da Apollo) sollecitandole ad aggiungere quanto devono (vv. **674-5**). L'invito sembra corrispondere (probabilmente *per formulas*) al momento conclusivo del dibattimento giudiziario che da Aristotele viene così descritto: «Quando i giudici sono pronti a votare, l'araldo si rivolge ai contendenti e chiede se vogliono controbattere alle testimonianze: non è più possibile, infatti, fare opposizione quando sia iniziata la votazione» (Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi*, 68, 3).

Apollo e l'Erinni rivolgono l'ultimo appello ai giudici, su un registro retorico diverso: il dio ordina, il dèmone avverte; entrambi di fatto minacciano i cittadini di ritorsioni se la loro causa non prevarrà sull'altra.

Apollo comanda di aver paura dei suoi oracoli (ταρβεῖν κελεύω, v. **714**); la Corifea promette che, in caso di assoluzione del matricida, la sua presenza diventerà «pesante» per Atene (βαρεῖαν τήνδ' ὁμιλίαν, v. **711**; βαρεῖα... ὁμιλήσω, v. **720**); l'Erinni minaccia anche Apollo di contaminazione perché il sangue di Oreste può sporcare la purezza essenziale del dio (vv. **715-6**).

Nel confronto finale l'Erinni e il dio ricorrono anche all'esemplarità del mito, che qui ha la funzione di un repertorio giurisprudenziale. Apollo cita quasi come un precedente il caso di Issione, assassino protetto dalla clemenza di Zeus (vv. **717-8**; Oreste era stato assimilato a Issione già da Atena, v. 441); ma la Corifea ribatte che la clemenza di Zeus fu tecnicamente «ingiusta» (μὴ τυχοῦσα τῆς δίκης, v. **719**). La stessa Erinni rievoca un altro caso mitico – la concessione fatta da Apollo ad Admeto di patteggiare il limite della morte, seducendo le dee del destino – ma in senso tutto negativo, per comprovare l'ingiustizia del comportamento del dio (vv. **723-8**).

Concluse le ultime opposizioni e completata la votazione, mentre Atena ordina il computo dei voti, Oreste e l'Erinni fanno sentire la loro voce in un ultimo scambio sticomitico in cui si consuma il contrasto finale prima del verdetto: la madre Notte, invocata dall'Erinni, Febo-Apollo e la luce della salvezza invocati da Oreste (vv. **744-7**). In gioco sono la vita (di Oreste) o l'onore (di Erinni).

IL VOTO DI ATENA

La strategia retorica messa in atto da Apollo ha successo: genealogicamente Atena non ha madre e perciò non può che stare dalla parte del padre; e anche geneticamente la dea si sente, ed è, tutta «del padre» (vv. **735-8**).

Perciò la dea non può stare dalla parte della donna che ha ucciso il marito e mette il suo voto per Oreste (vv. **739-40**).

Il meccanismo della votazione, così come si lascia ricostruire dal testo, coincide con le informazioni che si ricavano dai frammenti dell'aristotelica *Costituzione degli Ateniesi* (68): «Le tessere del voto sono di bronzo e hanno un piccolo foro nel mezzo: parte sono forate, altri sono piene [...]. Nel tribunale ci sono due urne, una di bronzo, l'altra di legno [...]: l'urna di bronzo è per i voti a favore, l'urna di legno è per i voti contrari [...]. Quando tutti hanno deposto il loro voto [...] coloro che sono stati sorteggiati contano i voti, disponendoli sull'abaco: da una parte le tessere piene, dall'altra quelle vuote. L'araldo poi proclama il numero dei voti, le tessere forate per la condanna, quelle piene per l'assoluzione».

Ogni voto – ricorda Apollo (vv. **750-1**) – conta come decisivo. Il valore non solo formale ma aritmetico del singolo voto, forma e fondamento alla scommessa democratica ateniese, viene rappresentato simbolicamente nel voto di Atena: voto decisivo, certo, ma come il voto di qualsiasi altro giudice-cittadino.

Al momento di mettere il suo voto nell'urna per l'assoluzione di Oreste, Atena istituisce un altro principio di giustizia: in caso di parità l'imputato è assolto (cfr. Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi*, 69: «La parte che ha il numero maggiore di voti vince: se sono alla pari, vince l'assoluzione – ἂν δ' ἴσαι ὁ φεύγων»).

Il voto di Atena è la tessera che fa andare in parità il conteggio, e la dea, per di più, garantisce alla sua parte il vantaggio

dell'assoluzione in caso di parità (una garanzia valida per sempre): ma anche Atena sottopone la sua decisione alla valutazione comparativa, al conteggio.

Una delle due parti in causa – ora è Oreste – vince: e Atena fonda il rispetto per il gioco arbitrario di Dike.

Esodo: coro, Atena, Corifea, secondo coro (vv. 778-1047)

Esce di scena Oreste, diretto ad Argo; resta in scena Atena con il coro delle Erinni, che partecipando al processo hanno accettato di essere esautorate dall'Areopago del loro diritto di perseguitare il matricida. Il dramma si avvia alla conclusione.

La parte finale della tragedia non è formalmente separata dall'episodio precedente: il coro inizia a cantare subito dopo l'uscita di Oreste e Atena risponde parlando, senza che la scena si interrompa in modo netto.

Una prima sezione (vv. **778-891**) si articola quindi in un amebeo epirrematico: di fronte al verdetto il coro ha una reazione eccitata e vibrante. La rabbia e il senso di umiliazione delle Erinni si esprimono in due coppie strofiche, o meglio in due moduli strofici che si ripetono testualmente ciascuno due volte (vv. **778-93=808-23**; **837-46/7=870-79/80**), intercalati da due *rheseis* in cui Atena cerca di persuadere le Erinni. Il coro resiste alle offerte di conciliazione della dea, trincerandosi in un canto ossessivo, tutto autoreferenziale, che si sviluppa su un ritmo spezzato e sussultante (nelle strofi al passo dei docmi si alternano i più regolari giambi lirici, in combinazione con il lecizio). Erinni oppone alle allettanti promesse della dea il sentimento del disonore, il *pathos* dell'antica divinità che si sente vilipesa.

Poco a poco però Erinni cede alla persuasione di Atena: il brano decisivo, tutto parlato (vv. **892-915**), contiene un importante dialogo sticomitico in cui la Corifea accetta le proposte di Atena e una *rhesis* in cui la dea esprime la sua soddisfazione per il successo ottenuto.

Si riavvia quindi il canto del coro che coinvolge parzialmente nel suo ritmo anche Atena (vv. **916-1020**): il dialogo tra le Erinni e Atena riprende la forma dell'amebeo, ma ora la struttura prevede l'alternanza di strofette liriche a interventi in recitativo. Il passo del coro si modula su una scrittura più composta in cui si combinano le misure del dattilo e del lecizio; le parti di Atena sono modulate in trimetri giambici combinati però anche a moduli anapestici. Il coro, finalmente pacificato, riprende il canto e la danza, ma con animo totalmente benevolo verso Atene; Erinni ora è perfettamente persuasa e Atena stessa cerca un accordo con la danza augurale in onore della città, sintonizzando il ritmo della sua voce sulla frequenza del recitativo.

Con una *rhesis* conclusiva Atena avvia l'esodo vero e proprio, affidando le Erinni a una scorta di ancelle del suo tempio (vv. **1021-31**).

Il coro esce di scena accompagnato da un ultimo brano lirico (vv. **1032-47**) modulato su variazioni di un passo base dattilico (– ⏑ ⏑).

Il testo non lascia dubbi sul fatto che le due coppie di strofette liriche del brano conclusivo debbano essere eseguite da un secondo coro. L'ipotesi più convincente è che il nuovo coro sia formato dalle «custodi del tempio», che Atena chiama per fare da scorta alle Erinni (ξὺν προσπόλοισιν αἵτε φρουροῦσιν βρέτας τοὐμόν, vv. **1024-5**; in alcuni dei codici, in margine al v. **1032**, si trova la notazione αἱ προπομποί). Secondo un'altra ipotesi, il riferimento della stessa Atena ai «governatori della città, figli di Cranao» (πολισσοῦχοι παῖδες Κραναοῦ, vv. **1010-1**, cfr. vv. 775 e **883**), richiama l'attenzione sul gruppo degli Areopagiti che escono anch'essi di scena insieme alle Erinni e potrebbero perciò costituire il coro che ne accompagna l'esodo.

Tutti i personaggi e le comparse già in scena, più le custodi del tempio di Atena «pupille della terra di Teseo» (vv. **1025-6**) convocate all'ultimo dalla dea, escono in processione. Nel corteo spiccano i vestiti di porpora di alcuni dei personaggi (φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασιν, v. **1028**): saranno molto probabilmente le vesti delle ancelle del tempio, piuttosto che quelle delle Erinni che nel dramma portano vesti «nere» (cfr. v. 353). Nel testo viene segnalata ripetutamente la presenza di fiaccole sfolgoranti (vv. **1005**, **1022**, **1029**, **1041-2**, **1044**) che illuminano la processione e il cammino delle Erinni verso la loro nuova dimora: il santuario posto nel sottosuolo dell'Acropoli di Atene (v. **1007**).

ANTICHI E NUOVI DÈI

Nella sentenza che proscioglie Oreste, le Erinni avvertono la violenza della sopraffazione che Apollo e Atena, i nuovi dèi,

esercitano sui privilegi preesistenti. Nel termine καθιππάσασθε (che ritorna al v. **779**: cfr. vv. 150, 731) si ripropone la metafora del cavallo incurante di quanto i suoi zoccoli calpestano.

La sapienza antica che Erinni rivendica (si dice παλαιόφρονα, v. **838=871**) offre uno spunto importante alla manovra persuasiva di Atena: la dea afferma di sopportare l'ira di Erinni perché riconosce che è più anziana ma anche più saggia di lei (γεραιτέρα... σὺ κάρτ' ἐμοῦ σοφωτέρα, vv. **848-9**).

Fino all'ultimo Apollo si era mostrato sprezzante verso l'incerto statuto dei dèmoni, disonorati nel vecchio e nel nuovo sistema di potere divino (vv. 721-2). Atena invece rispetta l'anzianità di Erinni e, nonostante la dea vada fiera di avere avuto da Zeus un'intelligenza non disprezzabile (v. **850**), riconosce la superiorità della più antica sapienza (vv. **882-3**).

L'ONORE DI ERINNI

Erinni denuncia il fatto che la decisione dell'Areopago umilia i dèmoni antichi e li condanna al disonore. Il tema dell'onore negato ritorna prepotentemente nel finale della trilogia: Erinni si sente offesa, derisa, ingannata (γελῶμαι, v. **789=819**; δόλοι, v. **847=880**) e l'*atimia* provoca nel dèmone rabbia e dolore (vv. **780=810**, **793=823**, **839=872**). «Disgraziate fanciulle» si dicono ora le Erinni (κόραι δυστυχεῖς, v. **792=822**).

Ma anche il lamento sul disonore offre uno spunto retorico ad Atena che ribatte puntualmente al dèmone. Atena rassicura formalmente Erinni: i voti erano pari e quindi Erinni non è stata sconfitta e non è stata fatta oggetto di disonore (οὐκ ἀτιμίᾱι σέθεν, v. **796**); l'unico modo che ha Erinni per sfuggire all'*atimia* è avere onori in terra ateniese (vv. **824 sgg.**): condividere l'onore di Atena abitando con lei (σεμνότιμος καὶ ξυνοικήτωρ ἐμοί, v. **833**). Erinni potrà così partecipare anche della stagione di onori che è nel futuro di Atene (τιμιώτερος χρόνος, v. **853**). La dea riconosce il rischio dell'*atimia* paventato da Erinni, ma lo ambienta fuori da Atene (v. **884**): soltanto nella città Erinni avrà una *chance* di onore (τιμωμένηι, v. **891**).

Erinni stessa ha prestato il fianco al ricatto dell'onore e Atena ha gioco facile nel promettere esattamente ciò che Erinni desidera: nel finale le custodi del tempio cantano prima di tutto l'onore di cui Erinni già gode (φιλότιμοι, v. **1033**) e garantiscono così l'immediato acquisto dei privilegi che Atena aveva ampiamente assicurato (τιμαῖς... τύχοιτε, v. **1037**).

Nel brano finale si compie il percorso di riabilitazione delle

Erinni: solo Clitemnestra, prima, le onorava, nel segreto della notte, di nascosto dagli uomini e dagli dèi (vv. 106-9). Ora tutta Atene fa da corteo alle Erinni, scortandole verso i massimi onori.

LA MINACCIA DI ERINNI

Erinni è la concrezione demonica dell'impurità del femminile. Il sangue che attira Erinni è un elemento letale: è il sangue versato fra consanguinei, che rompe la successione delle generazioni; è il sangue del mestruo e degli aborti delle donne, segno mortifero della mancata fecondazione.

Figure di una femminilità infeconda, le Erinni sono potenti sulla sterilità della natura e degli esseri umani: ed è questa – la cancrena, il veleno corrosivo che uccide ogni germoglio – la minaccia che lanciano contro la città che le ha offese (λειχὴν ἄφυλλος ἄτεκνος, in forte nesso asindetico, v. **785=815**).

Atena riconosce la potenza del «veleno» di Erinni ed è sollecita nel cercare di sventare la minaccia che avrebbe effetti economici e demografici disastrosi sulla città (vv. **800 sgg.**); se Erinni tratterrà il suo furore avrà dedicate in offerta quelle primizie – frutti e nascite – che il dèmone vuole negare alla città (vv. **834-6**).

Ma Atena traduce la minaccia di Erinni anche in un senso strettamente politico: il male che può minare la forza della città sono anche, soprattutto, gli odi intestini che pure Erinni ha il potere di aizzare (vv. **858 sgg.**).

In una città insanguinata di recente dalle lotte tra fazioni, che erano culminate nell'assassinio eccellente di Efialte, risuonano sulla scena tragica accenti gravi contro l'«eros tremendo» di chi cerca gloria nella guerra civile (δεινὸς εὐκλείας ἔρως, v. **865**).

E non casualmente Erinni, dopo essere stata persuasa dall'incantamento retorico di Atena, alza un inno alla concordia e all'armonia nella città, contro la *stasis* (vv. **976 sgg.**): il «nero sangue» che intride e contamina la terra non è più il sangue dell'odio del *genos* regale, ma è ora il sangue versato dai cittadini in un nuovo, amplificato, scenario dello scontro fratricida (μέλαν αἷμα πολιτᾶν... ἀντιφόνους, vv. **980-2**); e Ate infuria e attacca non più l'interno della reggia ma lo spazio politico (ἄτας ἁρπαλίσαι πόλεως, vv. **982-3**).

LO SCAMBIO TRA ATENA ED ERINNI

Per farla desistere dai propositi di maleficio, Atena offre a Erinni una serie di vantaggi: il dèmone potrà fare del bene e ri-

cevere del bene sotto forma di omaggi e onori (la proposta viene chiusa in un verso che suona formulare e rituale: εὖ δρῶσαν, εὖ πάσχουσαν, εὖ τιμωμένην, v. **868**); ma soprattutto Erinni potrà condividere il territorio con Atena (v. **869**).

Erinni chiede alla dea di specificare quali saranno il suo ruolo e il suo onore (vv. **892 sgg.**) e infine accetta; nelle prime note del corale che segue al dialogo decisivo è posta in evidenza la «coabitazione» che Erinni ha accettato da Atena (δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν, v. **916**).

Atena si vanta della sua felice mediazione rivolgendosi ai cittadini: a tutti i cittadini ateniesi, ovvero agli spettatori della tragedia (v. **927**), e poi, in particolare ai cittadini eccellenti che compongono l'Areopago «presidio della città» (v. **950**). Gli stessi cittadini scelti, «figli di Cranao» (dal mitico re di Atene, figlio di Cecrope: il nome di Cranao era collegato strettamente ad Atene, tanto da poter essere considerato un epiteto del nome della città: cfr. Pindaro, *Olimpica* XII, 38: κραναοῖς ἐν Ἀθάναισι), vengono chiamati nel finale a guidare le Erinni alla loro sede essendo ormai i dèmoni «meteci»: ospiti della città che la coabitano insieme ai cittadini (ταῖσδε μετοίκοι‹ς›, v. **1011**; il termine viene ripreso dal coro: μετοικίαν δ' ἐμάν, v. **1018**).

Dunque, celebrando il successo, Atena rivolge al bene quelle che prima erano state le minacce di Erinni. La presenza di Erinni nelle viscere della terra, anziché sterilità, porterà fertilità (vv. **903-9**).

Erinni si accorda ad Atena nell'augurio ora tutto positivo: portano prosperità e fecondità (vv. **938 sgg.**), pur restando sterili, le «figlie senza figli della Notte» (Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες, v. **1034**).

LA SEDUZIONE DI PEITHÒ

Dopo aver genericamente invitato l'Erinni a farsi convincere (v. **829**), Atena evoca direttamente Peithò (v. **885**) e la menzione della Persuasione cade al culmine della seducente strategia retorica che Atena mette in atto.

Come Apollo aveva predetto a Oreste, Atene è il luogo dove le parole incantano (θελκτηρίους μύθους, vv. 81-2) e dove è possibile trovare una soluzione. Opera di Persuasione è la repentina conversione al bene di Erinni: così intende Atena chiamando in soccorso della sua lingua «dolcezza e incantamento» (μείλιγμα καὶ θελκτήριον, v. **886**); un incantamento che funziona perfettamente e di cui Erinni stessa riconosce la pronta efficacia (θέλξειν μ' ἔοικας, v. **900**).

A Peithò si rivolge ancora Atena per ringraziarla della grazia concessa alla sua lingua (vv. **970-2**); con Peithò – afferma Atena – ha vinto Zeus *agoraios* (v. **974**): ovvero ha trionfato il principio divino che governa lo spazio del dibattito e del confronto, nel cuore della città.

I DÈMONI BUONI

Del dèmone Ara/Erinni erano stati ricordati più volte il carattere inesorabile e spietato e l'inflessibile determinazione al maleficio. Ma nel finale del dramma accade un evento impensabile: tradotta dalla casa degli Atridi al tempio di Apollo, e dal tempio di Apollo allo spazio sacro di Atena, la grande antica potenza del dèmone (v. **951**) finalmente sprigiona energia «benevola» per la città. Grazie a Peithò, il dèmone è stato incantato: vinto e convinto al bene.

Nel corso della tragedia non compare mai il nome «Eumenidi» con cui gli alessandrini titolano la tragedia: nel finale del dramma compare più volte, in riferimento alle Erinni, l'epiteto *euphrones* «benevolenti» (εὐφρονας εὔφρονες, ribadisce Atena al v. **992**; εὔφρων ἥδ' ὁμιλία, ancora Atena al v. **1030**); il carattere della benevolenza si spande anche sulla scorta che accompagna le Benevole (ὑπ' εὐφρονι πομπᾶι, v. **1034**).

Nessuno dimentica che le Erinni sono «figlie della Notte»: la «madre Notte» era stata invocata ripetutamente dallo stesso coro (v. **844=876**), e fino alla fine anche le fanciulle custodi del tempio di Atena ricordano la genealogia materna delle Erinni (v. **1034**).

Nel finale della trilogia, nell'ombra che cade sul teatro al tramonto, il coro esce, scortato lungo un tracciato di fuochi scintillanti. La luce artificiale delle torce conduce i dèmoni al loro santuario posto nel sottosuolo di Atene, ed è Atena con le custodi del suo tempio a impugnare le fiaccole (vv. **1003-5, 1022-3**). Ma in scena, come componenti dell'Areopago, erano presenti i «migliori cittadini», rappresentanti scelti della comunità della polis (v. **1010**): sono quindi i cittadini che si mettono, come Atena aveva loro chiesto, alla guida del corteo.

LA DRAMMATURGIA DI ESCHILO

Strutture

La struttura architettonica del teatro nella prima metà del V secolo, secondo quanto si può ipotizzare mettendo i dati archeologici in relazione con i testi, è essenziale e geometrica. L'area della rappresentazione è un'ampia sezione di cerchio, delimitata da un lato dalle gradinate per gli spettatori – il *theatron* propriamente detto, solitamente appoggiato a un rialzo naturale – e, sull'altro lato, dall'edificio scenico – la *skene*.

Theatron e *skene* sono proiezioni tridimensionali delle due zone dell'area della rappresentazione: *choros* (orchestra) e *prothyron* (letteralmente: lo spazio di fronte alla porta che si apre sul fondale scenico); alla zona-orchestra corrisponde l'emiciclo cavo del *theatron*, al *prothyron* corrisponde il parallelepipedo rettangolare della *skene*. Uno schema del teatro al tempo di Eschilo può essere quello disegnato in base alle indicazioni di Dörpfeld e Anti riportato alla fig. 1 (p. 1171).

Nei più tardi teatri ellenistici, di cui sono ancora oggi visibili i resti archeologici, il palcoscenico, rialzato e imponente, costituisce l'area in cui avviene la rappresentazione vera e propria ed è nettamente separato rispetto all'orchestra-coro. Già dal IV secolo a.C., come stigmatizza Aristotele, «il coro danza *emboli-ma*», «intermezzi» tra un atto e l'altro del tutto slegati dall'azione scenica e dalla trama della tragedia (*Poetica*, 56 a 30): al divorzio tematico corrisponde, sul piano della progettazione architettonica, una separazione progressivamente più netta, tutta a favore del palcoscenico. Vitruvio, in riferimento ai teatri romani che esasperano ancor più questa distinzione, sottolineerà che «il *pulpitum* deve essere più largo che nei teatri greci, perché ora tutti gli attori agiscono sulla scena» (*De Architectura*, V, 6, 2). All'epoca di Eschilo (e probabilmente per tutto il V secolo), invece, l'area della rappresentazione è unitaria e la continuità dello spazio scenico-orchestico garantisce quel *synagonisma* tra coro e attori che Aristotele raccomanda di preservare.

Stando però all'evidenza dei testi eschilei, già nel teatro del V secolo esiste una tendenza alla polarizzazione e alla semantizzazione di due zone differenziate all'interno dell'area unica della rappresentazione: due aree distaccate, una delle quali sarebbe già leggermente sopraelevata rispetto al *choros*, l'orchestra. Almeno in due delle tragedie di Eschilo troviamo segnalazioni in questo senso: nei *Persiani*, alla fine della parodo il coro dei Fedeli si esorta ad andare a sedere «presso questa reggia antica» (vv. 140-1): evidentemente spostandosi rispetto alla zona in cui i coreuti hanno danzato e cantato il corale d'entrata. Nelle *Supplici* (v. 189) Danao invita dapprima le fanciulle a spostarsi su un'«altura» (πάγον) e di seguito c'è la segnalazione di un progressivo avvicinamento del coro verso Danao (vv. 208-7); poi Pelasgo istruisce la Corifea perché le fanciulle lascino i rami d'ulivo accanto alle statue e si spostino per andare «laggiù, verso quella radura» (κατ' ἄλσος, v. 508): un esplicito invito ad allontanarsi dallo spazio più prossimo alla scena e a postarsi nello spazio orchestico per il canto dello stasimo (che puntualmente segue). Ancora una segnalazione di dislivello è nella parte finale del dramma quando Danao afferma di vedere avanzare la nave degli Egizi da un punto di osservazione evidentemente rialzato (ἀπὸ σκοπῆς, v. 713).

I corridoi laterali – le *eisodoi* – inseriti tra il *theatron* e il *choros* sono due vie di accesso in scena per attori e coreuti (il termine *eisodos* è attestato già nel V secolo: cfr., ad esempio, Aristofane, *Nuvole*, 326; il più tardo *parodos* per metonimia passa a definire convenzionalmente il canto di entrata del coro, anche quando non entri da uno dei corridoi laterali). Solitamente una *eisodos* segna l'accesso dalla città, l'altra l'accesso dall'esterno. A quanto si può ricostruire secondo l'orientamento topografico del teatro di Dioniso alle pendici dell'Acropoli di Atene l'*eisodos* di destra poteva rappresentare l'accesso verso la città (o l'interno), l'*eisodos* di sinistra quello verso l'esterno. Con tutta probabilità la convenzione non è fissa, ma senza dubbio c'è una semantizzazione contestuale e relativa: certo è che quando la provenienza di attori o coro è diversificata, differenti saranno anche le *eisodoi* utilizzate per l'entrata in scena. Il passo in cui il coro annuncia l'ingresso del Messaggero e di Eteocle in *Sette*, 369-74, senza dubbio è da leggere come riferimento a due entrate dalle opposte *eisodoi*: Eteocle dalla città e il Messaggero dall'esterno, dal campo nemico.

Un'altra via di accesso è costituita dalla porta posta al centro del fondale scenico. Vie d'entrata e uscita scenica sono anche la tomba da cui compare l'Ombra nei *Persiani*, l'accesso aereo *e machina* e l'uscita per catastrofe scenica nel *Prometeo*.

Funzioni e uso degli accessi

Siglando dunque con p1 la *eisodos* dell'accesso dalla città (*eisodos* destra?) e con p2 la *eisodos* dell'accesso dall'esterno (*eisodos* sinistra?), con P la porta sul fondale scenico, T la tomba, X l'accesso aereo *e machina*, dal testo delle sette tragedie eschilee si può ricavare il seguente schema delle entrate e delle uscite.

PERSIANI
parodo: il coro entra da p1.
primo episodio: la Regina con carro entra ed esce da P (o da p1) e il Messaggero entra ed esce da p2.
secondo episodio: la Regina entra da P (o da p1).
terzo episodio: l'Ombra di Dario entra ed esce da T, la Regina esce da P (o da p1).
esodo: Serse entra da p2 ed esce da P (o da p1); il coro esce con Serse da P (o da p1).

SETTE CONTRO TEBE
prologo: Eteocle entra ed esce da p1; il Messaggero-spia entra ed esce da p2.
parodo: il coro entra da p1.
primo episodio: Eteocle entra ed esce da p1.
secondo episodio: Eteocle entra ed esce da p1 e il Messaggero entra ed esce da p2.
terzo episodio: il Messaggero entra da p2 ed esce da p1 (o da p2, indifferentemente).
esodo: il coro esce da p1.
sezione interpolata: Antigone, Ismene e l'Araldo entrano ed escono da p1; il coro si divide: un semicoro esce da p1, un semicoro esce da p2.

SUPPLICI
parodo: il coro e Danao entrano da p2.
primo episodio: Pelasgo entra ed esce da p1; Danao esce da p1 (con scorta).
secondo episodio: Danao entra da p1.

terzo episodio: Danao esce da p1.
esodo: l'Araldo degli Egizi entra ed esce da p2; Pelasgo entra ed esce da p1 (con scorta); Danao entra da p1; Danao, il coro e il secondo coro (ancelle) escono da p1.

PROMETEO INCATENATO
prologo: Efesto e Prometeo sono già in scena; Kratos (con Bia) appare sulla rupe *e machina* (in realtà basta una scala nascosta dietro alla scenografia-rupe).
parodo: il coro entra da X.
primo episodio: Oceano entra ed esce da X (oppure esce da p1 o da p2, dopo aver fatto «piegare le ginocchia» all'ippogrifo, v. 396).
secondo episodio: Io entra da p1 o da p2 indifferentemente ed esce da p2 o da p1 (comunque dalla *eisodos* opposta a quella di entrata).
esodo: Hermes entra ed esce probabilmente da X (in alternativa, da p1 o da p2: comunque esce dalla stessa *eisodos* da cui è entrato); la scena crolla e Prometeo e il coro restano sotto le macerie.

AGAMENNONE
prologo: la Sentinella è già in scena; esce dal retro.
parodo: il coro entra da p1.
primo episodio: Clitemnestra entra (ed esce?) da P.
secondo episodio: l'Araldo entra da p2, esce da p1 (o da p2 indifferentemente); Clitemnestra rientra (?) da P.
terzo episodio: Agamennone entra da p2 (con il carro e Cassandra); Agamennone e Clitemnestra escono da P.
quarto episodio: Clitemnestra entra ed esce da P; Cassandra esce da P.
esodo: Clitemnestra entra da P (con Agamennone e Cassandra cadaveri); Egisto entra da P; Clitemnestra ed Egisto escono da P; il coro esce da p1.

COEFORE
prologo: Oreste (con Pilade) entra da p2.
parodo: il coro ed Elettra entrano da P (o da p1).
primo episodio: Elettra esce da P; Oreste esce da p2 (o da p1).
secondo episodio: Oreste entra da p2 (o da p1); il Guardiano della porta entra ed esce da P; Clitemnestra entra ed esce da P; Oreste (con Pilade e scorta) esce da P; la Nutrice entra da P, esce da p2; Egisto entra da p2, esce da P; il Servo entra ed esce da P; Clitemnestra entra ed esce da P (P'?); Oreste e Pilade entrano ed escono da P; Oreste (con cadaveri e con Pilade?) entra da P; Oreste esce da p2; il coro esce da P (o p1).

EUMENIDI
prologo: il coro delle Erinni addormentate è già in scena.
primo atto: la Profetessa entra, esce, rientra, riesce da P.
secondo atto: Oreste e Apollo (con Hermes) entrano (o si rendono visibili) da P; Oreste (con Hermes) esce da p1; Apollo esce da P.
terzo atto: Ombra di Clitemnestra si solleva da terra (dal coro o da T) e allo stesso modo scompare.
primo episodio: Apollo entra ed esce da P; il coro esce da p1;
cambio di scena: Oreste entra da p2; il coro entra da p2.
primo stasimo: Oreste resta in scena abbarbicato alla statua di Atena.
secondo episodio: Atena entra da p2 (o da X), esce da p1; Oreste resta in scena.
terzo episodio: Atena (con l'Araldo e i Cittadini) entra da p1; Apollo entra ed esce da p2 (o da X); Oreste esce da p2.
esodo: il secondo coro delle Ancelle del tempio entra da p2; Atena esce da p1 (o da X); il coro (con gli Areopagiti) e il secondo coro escono da p2.

In alcune tragedie la possibilità di accesso dalla porta sul fondale scenico P (alternativa all'accesso da *eisodos*) è ampiamente utilizzata. Senza dubbio questo avviene nell'*Orestea*, ma molto probabilmente anche nei *Persiani*: allusioni alla dimora regale sono poste significativamente già ai primi versi, nella parodo (*Persiani*, 4-5), e poi, nel finale della parodo, i Fedeli si spostano «presso questa reggia antica» (στέγος ἀρχαῖον, v. 141); che *stegos* sia da riferire alla reggia è confermato dal confronto con le ricorrenze dello stesso termine nell'*Orestea*, a partire dal punto in cui la sentinella messa di guardia da Clitemnestra dice di essere accovacciata στέγαις Ἀτρειδῶν, «sulla reggia degli Atridi» (*Agamennone*, 3).

Il fondale scenico nei *Persiani* potrebbe essere anche utilizzato dinamicamente, non solo staticamente, per le entrate e le uscite sceniche della Regina e per l'uscita finale di Serse e del coro. La Regina dice che rientrerà «a casa» (εἰς οἴκους, v. 230); poi raccomanda espressamente al coro di scortare il fi-

glio «a casa» (προπέμπετ' εἰς δόμους, v. 530) e coerentemente Serse nel finale si dirige con il coro «verso casa» (εἰς δόμους, v. 1068); ancora la Regina afferma di andare a prendere le offerte «dalla casa» (ἐξ οἴκων ἐμῶν, v. 524) e nella sua seconda comparsa scenica dichiara di provenire «dalla casa» (ἐκ δόμων, v. 608). L'unico elemento che porterebbe a escludere un utilizzo della porta scenica nei *Persiani* è la segnalazione, presente nel testo, di una prima entrata scenica «con il carro» (v. 608); ma non è da escludere che l'uscita della Regina, pur con il «carro» fastoso, potesse avvenire proprio dalla porta della reggia, e il percorso dalla porta all'orchestra (dove si trova il coro) potesse rappresentare un percorso più lungo (così avviene, con tutta probabilità, anche nella parodo delle *Coefore*). Ammettendo una funzione non solo statico-scenografica, ma dinamica, della *skene*, si ha anche una serie notevole di vantaggi nell'economia dell'esecuzione, in particolare per l'andirivieni della Regina dalla reggia tra il primo e il terzo episodio; nell'esodo poi risulta certamente più efficace, sotto il profilo simbolico, un'entrata di Serse scortato dal coro a palazzo.

Solitamente viene indicato il 460 a.C. circa come data per l'inizio dell'utilizzo drammaturgico della porta scenica: ma questa datazione si determina soltanto in relazione all'evidenza dell'impiego della porta scenica nell'*Orestea* (del 458 a.C.). Il testo delle tragedie di Eschilo pone invece precocemente al centro dell'attenzione l'uso semantico della «scena»: nei *Persiani* la *skene* rappresenta la reggia di Susa; nell'*Agamennone* e nelle *Coefore* la reggia degli Atridi; nella prima parte delle *Eumenidi* il tempio di Apollo a Delfi. In *Sette*, *Supplici* e *Prometeo* la *skene* e l'accesso dalla porta scenica non vengono utilizzati: possiamo notare che se l'azione è ambientata nella città (Tebe nei *Sette*), fuori della città (fuori Argo nelle *Supplici*) o in uno spazio completamente esterno e naturale (il "Caucaso" di *Prometeo*), la *skene* viene totalmente desemantizzata, diventa invisibile, puro fondale che delimita l'area della rappresentazione; e perciò non viene neppure usata in funzione dinamica, per gli accessi e le uscite dei personaggi.

I drammi in cui la porta scenica (e lo spazio interiore a cui la porta apre, producendo una dimensione ulteriore per l'azione) ha più importanza – drammaturgica e simbolica – sono senza dubbio *Agamennone* e *Coefore*: nelle *Coefore* la facciata della reggia con il suo varco è quasi incombente e il testo è punteggiato di allusioni dirette alla porta scenica; la scena dell'ultimo

scontro tra Clitemnestra e Oreste potrebbe richiedere anche una seconda porta sul fondale scenico, se è da prendere alla lettera la segnalazione del Servo di Egisto che fa riferimento alla «porta del gineceo» (γυναικείους πύλας, v. 878): in questo caso Clitemnestra entrerebbe in scena (cioè: uscirebbe dalla reggia) da una seconda porta scenica (P').

La conferma del significato attribuito alla *skene* si trova nelle *Eumenidi*: nella prima parte della tragedia ambientata nel *temenos* del tempio apollineo di Delfi, la porta scenica (P) ha un ruolo significativo nell'azione: da essa entrano ed escono la Profetessa e Apollo (con Hermes). Nella seconda parte della tragedia, non appena la scena si sposta sull'Acropoli di Atene, la *skene* è come se non esistesse più, il suo ruolo si è assottigliato fino a svanire.

Dunque nelle tragedie di Eschilo la *skene*, fondale dinamico con le sue porte, rappresenta costantemente e coerentemente la reggia (achemenide di Susa, atride di Argo) o il tempio (di Apollo a Delfi).

Nelle tragedie eschilee conservate, dai *Persiani* alle *Eumenidi*, non è dunque apprezzabile quella svolta nell'utilizzo della *skene* che parte della critica pone in corrispondenza dell'uso di fondale e spazio scenico nell'*Orestea*. La data del 458 a.C., anno in cui, in occasione della rappresentazione della trilogia, la struttura scenica era senza dubbio presente e bene utilizzata, costituisce soltanto un *terminus ante quem* per l'introduzione della scena e per un suo uso.

L'importanza del fondale scenico anche nella tragedia più antica – i *Persiani* – e di contro la totale "assenza" di scena nelle tragedie cronologicamente mediane – *Sette*, *Supplici*, *Prometeo* – suggeriscono soltanto che, quando Eschilo ha la necessità – drammaturgica o simbolica – di enfatizzare fondale e spazio scenico, conferisce importanza sia alla *skene* che alla porta scenica; quando tale necessità viene meno, la *skene* e la sua porta diventano insignificanti e, di conseguenza, teatralmente invisibili.

Per altro l'ipotesi di una presenza della *skene* e di un uso drammaturgicamente funzionale già nei *Persiani* potrebbe trovare conferma esterna in una serie di dati archeologici e storici che convergono alla formulazione di un'ipotesi suggestiva.

Le testimonianze vascolari coeve consentono di ricostruire la presenza di decorazioni pittoriche sul fondale scenico che, illusoriamente prospettiche, simulavano la tridimensionalità della facciata della "reggia" o del "tempio". È tutt'altro che

escluso, però, che la scena avesse anche una dimensione architettonica: che fosse insomma, già da epoca molto precoce, non solo un fondale bidimensionale ma un vero e proprio edificio scenico. Comunque, sia che la *skene* fosse bi- o tridimensionale, il suo aspetto non corrisponde allo stile degli edifici ateniesi di età periclea, ma piuttosto allo stile delle facciate dei contemporanei palazzi achemenidi (alla cui costruzione Dario e Serse avevano chiamato a lavorare architetti e maestranze greche). Dal punto di vista linguistico, inoltre, nel V secolo *skene* non designa una generica «tenda», ma precisamente la tenda da campo persiana, e in particolare la tenda regale costruita come una reggia lignea in miniatura, trasportabile su ruote, che seguiva il sovrano persiano nelle lunghe spedizioni belliche. A quanto si ricostruisce da Erodoto, IX, 70 e 82, Serse, ritirandosi precipitosamente dopo Salamina, aveva affidato i suoi beni a Mardonio, il quale morì poco dopo nella battaglia di Platea lasciando sul campo anche la preziosa *skene*. Quindi del bottino predato ai Persiani nel 479 a Platea faceva parte anche la *skene* regale: un trofeo importantissimo non solo per il valore venale ma, soprattutto, per il valore simbolico. Secondo un'ipotesi proposta originalmente da Brooner 1944, e solo di recente rilanciata negli studi critici sul teatro antico, proprio la *skene* bottino di Platea sarebbe stata portata ad Atene e, installata nel teatro di Dioniso, avrebbe fornito non solo il modello ideale e la denominazione, ma anche le strutture materiali alla "scena" teatrale, costituendone il prototipo. La fonte erodotea consentirebbe quindi di determinare una data precisa – dopo il 479 – e un evento eccezionale – il bottino di guerra di Platea – per l'arrivo di un'importantissima *skene* in terra greca, e quindi per l'introduzione della prima struttura scenica nel teatro di Dioniso ad Atene. In questo senso verrebbe confermata una presenza precoce della "scena" tragica e, di conseguenza, una possibilità di utilizzo drammaturgico della struttura, anticipata rispetto alla datazione dell'*Orestea*. Eschilo, come forse già prima Frinico nelle *Fenicie* del 476, potrebbe aver messo in scena i *Persiani* facendo svolgere l'azione davanti alla *skene* di Serse, che nel dramma figura essere la reggia di Susa. Un riferimento puntuale alla *skene* «tirata da ruote», che potrebbe indicare la presenza concreta dell'edificio scenico, è nell'esodo dei *Persiani* quando il coro, incredulo nel vedere Serse solo e privo della scorta e di tutti i suoi guerrieri, nomina «la tenda tirata da ruote» (ἀμφὶ σκηναῖς τροχηλάτοισιν, vv. 1000-1).

Alcune tragedie si aprono con la parodo corale (*Persiani*, *Supplici*), altre con un prologo recitato da uno o più attori (*Sette*, *Prometeo*, *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*). Impossibile riconoscere la seriorità di un tipo di apertura drammatica rispetto all'altra (le *Fenicie* di Frinico, precedenti a tutte le tragedie di Eschilo conservate, iniziavano sempre di fronte alla reggia di Susa, ma con il prologo di un Eunuco).

Il coro entra da accessi diversi: nei *Persiani* e *Sette* e nell'*Agamennone* da un'*eisodos* (interna-p1); nelle *Supplici* da un'*eisodos* (esterna-p2); nelle *Coefore* entra dalla porta del fondale scenico (P; o in ipotesi alternativa da un'*eisodos* p1); nel *Prometeo* entra *e machina*.

In almeno tre tragedie, stando al testo, l'ipotesi più razionale ed economica è che fin dall'inizio della rappresentazione uno o più attori o il coro siano già in scena. In particolare la questione si pone per: la Guardia di sentinella sulla reggia degli Atridi all'inizio dell'*Agamennone*; Efesto e Prometeo nel *Prometeo*; il coro delle Erinni nelle *Eumenidi*. Come questo fosse reso nella performance originaria (che avveniva ovviamente all'aperto e senza possibilità di "sipario") è un problema che ha molto travagliato la critica ma che pare davvero ozioso, dato che anche nella pratica registica delle riprese recenti in teatri antichi di questi stessi drammi è stato risolto semplicemente ponendo il personaggio o i personaggi già in scena (ad esempio la Guardia sul tetto degli Atridi, le Eumenidi addormentate sui seggi, Efesto e Prometeo sulla rupe). Nel caso della Guardia di Agamennone e delle Erinni la posizione accovacciata dell'uno e di sonno delle altre rende verosimile una presenza scenica muta che solo a un certo punto inizia a farsi sentire (è lo stesso atteggiamento che nell'*Agamennone* tiene Cassandra, la quale, in scena già dal v. 810, fa sentire la sua voce solo al v. 1072). Ma anche nel caso del *Prometeo*, la spettacolare rappresentazione del mitico incatenamento del Titano da parte del dio (spettacolarità che risulta apprezzata già nell'argomento alessandrino preposto alla tragedia) motiva un inizio muto sospeso in una dimensione temporale mitica e assoluta, che verrà interrotta dalla comparsa dei prepotenti Kratos e Bia, con il conseguente avvio dell'azione drammatica.

NOTE DI SCENOGRAFIA E DI REGÌA

Allestimento e movimenti

Un passo dell'*Agamennone* ci permette di ipotizzare, con un buon margine di certezza, che almeno all'epoca dell'*Orestea* i componenti del coro fossero dodici: gli interventi dei coreuti che seguono alle urla di Agamennone assassinato sono infatti suddivisibili in dodici battute, di due versi ciascuna (*Agamennone*, 1348-71).

Il testo di Eschilo contiene segnalazioni importanti su alcuni elementi scenografici presenti sulla scena dei suoi drammi. Senza alcuna pretesa esaustiva (sono ad esempio escluse da questa ricognizione tutte le segnalazioni che si ricavano dalla struttura metrico-ritmica, cui si fa accenno sporadicamente nei singoli commenti alle tragedie), si indicano qui alcuni di questi elementi, così come si ricavano direttamente dal testo.

PERSIANI

La *skene*-reggia probabilmente è decorata con oro.

I Fedeli si dicono custodi «delle case regali d'oro splendenti», vv. 3-4; la Regina dice di aver «lasciato le sue stanze dorate», v. 159.

Il Messaggero entra a passo di corsa (v. 246).

Nell'area della rappresentazione c'è il tumulo tombale di Dario.

Il primo riferimento esplicito alla tomba è del coro (ὄχθος, v. 647; ma già prima il coro aveva esortato, e la Regina aveva acconsentito, a mandare offerte a Dario, giù nella terra).

Nei corali la parte cantata (e danzata) inizia solo dopo il preludio anapestico.

Nella preghiera di invocazione del coro (vv. 623-80, e soprattutto il v. 625) si conferma chiaramente che l'introduzione anapestica serve a far postare il coro in assetto di danza.

L'Ombra di Dario compare progressivamente dal tumulo.

Il coro evoca Dario, invitandolo a comparire mostrando il calzare di croco e la punta della tiara: si ravvisa un riferimento a un movimento ascensionale che accompagna l'epifania dell'Ombra dalla sommità della tomba (vv. 659-64: dalla testa alla punta dei piedi ovvero, più precisamente, dalla punta dei piedi alla punta della testa).

L'Ombra di Dario inizia il movimento di discesa che lo riporterà negli Inferi (v. 839).

Nell'esodo Serse istruisce il coro sui gesti e i toni del compianto luttuoso.

I coreuti sono istruiti a gridare, colpirsi, piangere, battersi il petto, strapparsi i peli della barba e i capelli, stracciarsi le vesti (in particolare i vv. 941-2, 1038 sgg.).

SETTE CONTRO TEBE

Eteocle entrando si rivolge agli spettatori, identificando gli Ateniesi seduti sugli spalti del teatro come "Tebani" seduti in assemblea.

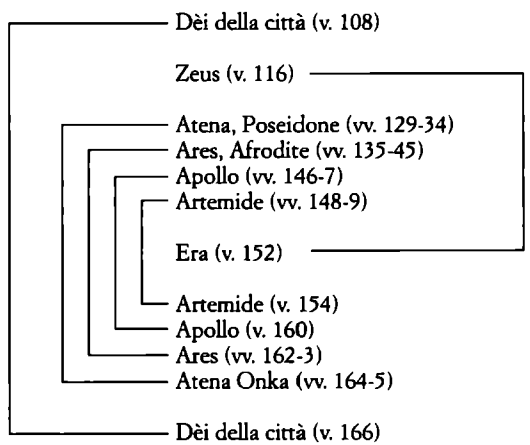
Eteocle: «Voi della città di Cadmo» (v. 1).

In scena sono presenti le statue degli dèi poliadici.

Già alla fine della prima supplica, Eteocle si rivolge collettivamente agli «dèi protettori della città» (v. 69); il coro, nella parodo, provvede al riconoscimento specifico delle singole divinità poliadiche.

Ripetuti sono i riferimenti alle statue degli dèi (vv. 96, 99, 212); la presenza scenica dei simulacri divini è confermata soprattutto dalla struttura lessicale, grammaticale e sintattica della parodo. Il coro si rivolge agli dèi direttamente, apostrofandoli collettivamente e singolarmente in seconda persona: «voi dèi» (vv. 98-100); «tu, Ares» (vv. 104-7); «tu, figlia di Zeus» (v. 129); «tu, Ares» (v. 136); «da te, Cipride» (v. 141); «tu, signore Liceo» (v. 146); «tu, figlia di Leto» (v. 140). La presenza in scena delle

statue degli dèi è confermata da diversi dati: la ricorrenza del vocativo σύ, vv. 129, 136, 146, 148; il fatto che l'epistrofe ad Ares «dall'elmo d'oro», 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, in cui precisi richiami alla situazione scenica sono 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» (ἅδε πανάγυρις, v. 220; il dimostrativo ἅδε è molto spesso indicativo di presenza scenica dell'oggetto o della persona così designata). Eteocle, ancora nel primo episodio, rimprovera aspramente le fanciulle per essersi buttate ai piedi delle statue (v. 185), e cerca di distogliere le fanciulle dal *toccare* le statue (θιγγάνουσ' ἀγαλμάτων, v. 258), statue da cui le invita ripetutamente a staccarsi (ἐκτὸς... ἀγαλμάτων, v. 265). La successione secondo cui gli dèi vengono nominati e supplicati corrisponde alla disposizione delle statue nell'orchestra. Le invocazioni del coro nella parodo sono organizzate secondo il seguente schema:



Gli dèi 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 (εὔεδροι, vv. 97, 319): una segnalazione eccezionalmente insistita e dettagliata che risulta utile anche per ricostruire la scenografia di altre tragedie (ad esempio delle *Supplici*). Il testo consente di ipotizzare la presenza, come addobbo scenografico, di alcuni attributi caratterizzanti le singole divinità: il tridente di Poseidone (vv. 133-4), l'arco di Artemide (v. 149), l'elmo d'oro di Ares (v. 106). Si può dunque con buone ragioni ipotizzare che la successione secondo cui vengono invocati gli dèi corrisponda al percorso della danza del coro e quindi alla disposizione delle stesse statue nell'orchestra. All'inizio e alla fine della supplica il coro si rivolge a tutti gli dèi 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 a una statua (il termine πελαζόμεσθα, v. 145, conferma il moto di accostamento fisico alle statue). In corrispondenza della prima coppia strofica (vv. 108-49) il coro ha compiuto quasi completamente il primo giro del percorso, da Zeus ad Artemide (fermandosi prima dell'ultima statua, quella di Era).

La ricostruzione proposta nella fig. 2 (p. 1172) conferma la presenza, al centro della schiera divina, della coppia Ares-Afrodite, i progenitori di Tebe nel sangue della figlia Armonia, sposa di Cadmo; miticamente hanno senso anche le coppie Atena-Poseidone, Apollo-Artemide ed Era-Zeus (isolati all'inizio e alla fine della serie).
Quindi – a partire dall'inizio della seconda coppia strofica (vv. 150-65) – il coro completa il giro con la supplica a Era, e poi ripercorre in senso inverso la processione 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 davanti alla coppia centrale il coro si sofferma fugacemente di fronte ad Ares (v. 162), poi nella coppia seguente si sofferma solo 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 ricostruire come indicato dalla fig. 2 (p. 1172).

Compiuto il doppio giro di suppliche il coro, in corrispondenza della terza coppia strofica (vv. 166-81), 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.

Mentre invocano gli dèi, rivolgendosi alle loro statue, i coreuti tendono le braccia verso le divinità.

La locuzione «preghiere a mani tese» (χειροτόνους λιτάς, v. 173) contiene questo prezioso indizio coreografico: la preghiera corale a mani tese è attestata anche da alcune importanti fonti iconografiche come il vaso di Berlino in cui i coreuti tendono le mani verso l'altare di Dioniso.

Eteocle e il Messaggero entrano da due entrate opposte, a passo di corsa (vv. 369-74).

Non presenti in scena (ma evocabili forse nella scenografia) sono gli scudi degli attaccanti con i sette emblemi.

Nell'esodo, vengono portati in scena i cadaveri di Eteocle e Polinice.

Significativa la notazione del coro sull'inadeguatezza delle parole (v. 847) che introduce la sostituzione dell'evocazione verbale con l'evidenza della vista: lo spettacolo del trasporto in scena dei due cadaveri. I segnali che confermano l'ipotesi del trasporto dei due corpi in scena sono molteplici: τάδε, deittico, vv. 848, 850; la stessa notazione di un ammutolimento davanti allo spettacolo: τί φῶ; «che dire?», v. 850.

Nell'ultima sezione del dramma non in sospetto di falsificazione, il coro si dispone come un corteo funebre (vv. 854 sgg.).

Il gesto di battersi la testa con le due mani (v. 855) e gli altri gesti rituali si sincronizzano a tempo cadenzato, secondo la metafora dei «colpi di remo» (vv. 855-6: cfr. *Persiani*, 1046): i colpi ritmano il passo dell'esodo.

SUPPLICI

Le fanciulle del coro si muovono in fretta e si spostano sul rialzo, sedendosi sull'altare comune a tutti gli dèi (vv. 207 sgg.).

Così Danao consiglia alle figlie di farsi trovare dagli Argivi ai vv. 175 sgg., 189-91.

Le fanciulle dicono al padre che avrebbero preferito «star sedute là, vicino a te», v. 208: cioè – si presume – nell'orchestra, intorno al *bomos* che viene semantizzato come «altare comune a tutti gli dèi» (vv. 222-3). Uno scolio a *Supplici*, 189 fa riferimento a una struttura circolare (στρόγγυλα γάρ ἐστι τὰ ἱερεῖα καὶ γωνίας οὐκ ἔχοντα).

Le fanciulle, parlando con Pelasgo, tengono un portamento modesto, umile e remissivo.

In questo senso Danao aveva esortato le figlie, istruendole sui gesti e il comportamento da tenere con gli stranieri (vv. 193 sgg.).

In scena sono le statue degli dèi.

Fin dalla parodo il coro si rivolge agli dèi materialmente presenti in scena e il testo è costellato di riferimenti alle statue: alle statue le fanciulle si rivolgono; alle statue minacciano – «nuove figure votive» – di impiccarsi (vv. 22a, 77 sgg.; e poi vv. 209-20, 346-7, 463, 520-1, 755). Le statue degli dèi stanno sul «rialzo», «altare comune a tutti gli dèi»: Zeus con la sua aquila (v. 212); il Sole, a cui il padre dà il nome di "Apollo" (vv. 213-4); poi Danao dice «vedo un tridente» e quindi le fanciulle, senza pronunciare il nome "Poseidone", pregano anche lui (vv. 217-9); infine Danao presenta alle figlie «il messaggero, secondo il culto dei Greci» (v. 220): quindi Hermes.

Sono dunque presenti in scena: Zeus con l'aquila, Apollo-Sole, Poseidone con il tridente, Hermes (cfr. fig. 3, p. 1172).

Molto plausibile il fatto che le fanciulle, in quanto straniere, conoscano solo il nome di Zeus (in quanto lo conoscono "di persona": è il loro progenitore, arrivato fino in Egitto). Gli altri dèi li nominano per parafrasi (anche prima si rivolgevano all'«intatta figlia di Zeus» mediante una parafrasi: vv. 145 sgg.). Interessante e sottile l'identificazione del Sole (un dio che gli Egizi conoscono) con Apollo. Neppure Danao sembra molto più ferrato nei

nomi degli dèi (chiama per nome solo Apollo): la difficoltà denuncia anche una distanza culturale.

Le fanciulle si posano sul rialzo «come colombe».
Così Danao indica ai vv. 224-6.

Pelasgo entra in scena con scorta, carri e cavalli.
Questi i rumori che Danao aveva sentito (vv. 181-3).

Sull'altare sono posati rami di ulivo.
Pelasgo vede rami appoggiati sull'altare (vv. 241-2); l'altare è «incoronato» di rami d'ulivo (dice la Corifea, v. 345); i rami d'ulivo ombreggiano i seggi divini (Pelasgo ai vv. 346, 354; il coro al v. 656).

Le supplici stanno attaccate all'«altare».
Dall'altare non vogliono essere staccate (vv. 424, 429-31). Sono nuovamente attaccate agli altari quando arriva l'Araldo degli Egizi (v. 852).

Danao raccoglie i rami dall'altare e li porta con sé in città.
Così ordina Pelasgo, v. 482.

Danao si sposta su un'altura e dal posto di vedetta vede arrivare la nave degli Egizi (vv. 713 sgg.).

Le fanciulle urlano vedendo arrivare l'Araldo (vv. 866 sgg.).
Così dice espressamente l'Araldo, v. 872.

PROMETEO INCATENATO

La scenografia consiste soltanto nella «roccia sospesa sull'abisso» a cui viene incatenato il Titano (vv. 4-5).
L'eccezionale scelta registica di ambientare gran parte del dramma – non solo il prologo – nella dimensione aerea rende indispensabile la presenza di una struttura che simuli la rupe del Caucaso: Kratos (con Bia) entrano, probabilmente comparendo dal retro della "rupe", mentre Efesto è impegnato (senza eccessiva solerzia) a incatenare il Titano. Prometeo subito fa riferimento alla roccia e alla sua situazione di incatenamento aereo (v. 113, e poi ancora vv. 142, 157).

La voce di Kratos «suona brutta come il suo aspetto».
Così dice Efesto (γηρύεται, v. 78).

Efesto incatena progressivamente il Titano alla rupe.
Riferimenti espliciti alle catene e al progressivo incatenamento che Efesto va compiendo materialmente in scena sono nel dialogo tra Kratos ed Efesto: prima Efesto incatena le mani, poi incatena un braccio alla rupe e poi l'altro, poi il petto e le spalle, infine le gambe (vv. 52-81).

Il corpo di Prometeo appare consunto e martoriato dalle catene.
Così il coro ai vv. 147-8.

Le Oceanine entrano in scena in schiera, ma «in gara una con l'altra» (ἅδε τάξις... θοαῖς ἁμίλλαις, vv. 128-9).

Le Oceanine atterrano perché il veicolo è traballante (vv. 278-81).

Il dialogo tra Prometeo e Oceano avviene in sospensione aerea.
Il dio entra sull'uccello volante (v. 286); nell'ultima battuta di Oceano si può ipotizzare che l'uccello potrebbe non uscire per via aerea ma atterrare, simulando l'arrivo «alle stalle di casa» (vv. 395-6).

Io entrando vede dal basso Prometeo appeso alle rocce (vv. 563-4); poi, poiché si rivolge verso l'alto, al cielo, la sua voce viene intercettata dal Titano che le risponde.
Io scorge subito lo strano spettacolo del corpo incatenato e appeso, ma presa dall'estro, tutta concentrata sulla sua propria pena, non gli presta troppa attenzione. Il metro suggerisce che in corrispondenza dell'eccitazione dell'estro (vv. 566 sgg., 597 sgg., 877 sgg.) i movimenti di Io si facciano sussultanti e scomposti: dopo essere entrata compie due torsioni strofiche (vv. 574-88, 593-608). Quindi Io si rivolge disperata a Zeus (vv. 578 sgg.): direttamente al dio è riferito l'appello al v. 588. Presa dalla sua sofferenza si è come dimenticata del corpo appeso alle rocce; ma Prometeo intercetta la sua voce e, al posto di Zeus, le risponde (vv. 589 sgg.).

Io si muove tra il piano e le pendici della "rupe" a cui sta incatenato il Titano.

Le parole di Io che minaccia di lanciarsi nel vuoto «da questa roccia petrosa» (vv. 747-8) fanno pensare che comunque il piano scenico sia rialzato.

Prometeo vede arrivare Hermes (v. 941): quindi il dio è visibile immediatamente alla sua altezza.

Anche il dialogo tra Prometeo ed Hermes (come quello precedente tra il Titano e Oceano) avviene in sospensione aerea e non avrebbe senso che così non fosse; non avrebbe senso, infatti, che proprio Hermes, unico tra gli dèi in scena, non volasse. Anzi: si può notare che Oceano ha bisogno della cavalcatura, Hermes, che è "alato", non necessita di veicoli per il trasporto aereo.

Nel finale si sente un boato.

Hermes lo preannuncia alle Oceanine (v. 1062); Prometeo sente la terra che trema e poi il boato e i lampi (vv. 1080 sgg.). Il dramma si chiude con una serie di spettacolari effetti speciali.

AGAMENNONE

All'inizio del dramma la Guardia è già in scena, sul tetto della reggia, in posizione accovacciata (vv. 2-3).

La reggia è arredata con seggi e statue degli dèi «dagli occhi splendenti» (vv. 518-21).

Fin dal prologo del dramma si apprezza la prepotente presenza dell'edificio scenico. Alla «casa», nominata per la prima volta al v. 2, sono dedicate svariate allusioni e menzioni nel corso del dramma, fino all'ultima battuta del testo (τῶνδε δωμάτων, v. 1673).

L'Araldo arriva facendosi ombra con rami d'ulivo.

Così il Corifeo (v. 499).

Agamennone arriva in scena su un carro.

Così si ricava dal v. 906 (Clitemnestra: ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε) ma anche dalla corsia che, secondo Clitemnestra, deve impedire che il re posi il piede sulla nuda terra.

Viene stesa una corsia di porpora, dal carro di Agamennone alla porta della reggia.

Clitemnestra ordina alle ancelle di stendere la porpora e immediatamente viene stesa (vv. 908-11). La corsia è «di stoffa variopinta», v. 926. Il drappo è al centro del successivo dialogo/discussione tra Clitemnestra e Agamennone (l'unico dialogo tra i due del dramma), vv. 931 sgg. Alla fine il re entra nella reggia «calpestando la porpora» (πορφύρας πατῶν, v. 957: è l'ultima battuta di Agamennone).

Cassandra è sul carro di Agamennone (secondo l'*hypothesis* su un secondo carro).

Così si evince dalle esortazioni di Clitemnestra (v. 1039) e del Corifeo (v. 1070). Il primo riferimento alla presenza di Cassandra (che evidentemente entra in scena assieme ad Agamennone) è nelle raccomandazioni di Agamennone a Clitemnestra (τὴν ξένην... τήνδ', vv. 950-1).

Davanti alla porta della reggia c'è un'erma di Apollo Agyeus.

Così si evince dall'esclamazione di Cassandra ai vv. 1073 sgg. Cassandra si arresta ripetutamente di fronte all'immagine del dio e alle visioni della rete e della casa insanguinata.

Cassandra si strappa i paramenti da profetessa e li butta a terra (vv. 1264-72), dicendo di essere spogliata da Apollo.

La porta della reggia (sul fondale scenico) viene nominata per la prima volta da Cassandra come «porta dell'Ade» (Ἅιδου πύλας, v. 1291).

Al momento della morte di Agamennone il coro si divide e il testo si spartisce in dodici battute, due versi per ciascun coreuta (vv. 1348-71).

Vengono portati in scena i due cadaveri, avvolti da un drappo.

Clitemnestra porta in scena (o meglio fa portare) i due cadaveri come si evince dai vv. 1404-5 epidittici «questo è Agamennone, cadavere», e dai vv. 1438-43 «giace qui morto... e questa è la sua amante». I corpi sono avvolti in un drappo, come segnalano Clitemnestra ai vv. 1382-3, il coro al v. 1516, ed Egisto ai vv. 1580-1 («pepli di Erinni»).

Egisto entra in scena con fare minaccioso, accompagnato da una scorta di armati.

Si ricava dalle battute del coro e di Egisto (vv. 1650-3).

COEFORE

Nell'area della rappresentazione campeggia la tomba di Agamennone.

Entrando in scena Oreste fa subito riferimento al tumulo tombale (τύμβου δ' ἐπ' ὄχθωι τῶιδε, v. 4). Il riferimento alla tomba «come un altare» (βωμὸν ὡς τύμβον πατρός, v. 106) è forse anche un gioco metateatrale che contiene un'indicazione scenografica importante tra l'altare posto al centro del *choros* e la tomba che simula l'altare nella finzione scenica.

Gesto rituale della preghiera e del lutto sono le mani tese.

Così si ricostruisce dall'allusione che Oreste fa, in negativo, al funerale mancato del padre (οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ', v. 9; cfr. χειροτόνους λιτάς, *Sette*, 173).

Elettra si distingue rispetto alle altre coefore perché ha un atteggiamento più mesto (vv. 17-8).

Oreste è accompagnato da Pilade.

La menzione di Pilade al v. 20 (che molto probabilmente nel testo integrale era unita ad altre allusioni alla figura dell'amico di Oreste) consente di ricostruire la presenza in scena del personaggio fin dal prologo e per tutto il corso del dramma, nonostante Pilade pronunci una sola battuta.

È richiesta in scena una struttura, anche minima, dietro cui Oreste e Pilade possano nascondersi (v. 20) e da cui possano uscire sorprendendo Elettra (vv. 212 sgg.).

La reggia degli Atridi è il prepotente sfondo scenografico.

Il primo riferimento alla reggia è nella prima battuta del coro (ἐκ δόμων, v. 22). Con tutta probabilità l'autore ha previsto che la processione funeraria esca in scena dal fondale scenico che la reggia rappresenta.

Le coefore avanzano battendosi il petto e il capo con le mani (v. 23).

Elettra comincia a versare le offerte nella tomba (a cominciare dal v. 124, poi v. 165 e passim).

Sulla tomba è posata la ciocca di capelli che Oreste ha offerto al padre (vv. 6-7, 168 sgg.).

Elettra posa il piede sulle impronte che vede impresse al suolo (vv. 209-10).

Elettra accosta la ciocca di capelli alla propria testa.

Così la invita a fare Oreste (v. 230).

Il coro accompagna la preghiera sulla tomba con gesti propri del rito funebre: le mani battono la testa (vv. 425-8).

Oreste ed Elettra sono accoccolati sulla tomba, come due pulcini nel nido.

Così Elettra (v. 501).

Oreste bussa ripetutamente alla porta della reggia che è chiusa.

Così Oreste (vv. 653-4).

Cilissa, la nutrice, compare in scena in lacrime (v. 731).

Il coro si allontana dalla reggia (da cui sono uscite le urla di Egisto assassinato) e si mette in disparte per non essere coinvolto (vv. 872-4).

Oreste esce dalla reggia brandendo in pugno la spada con cui ha ucciso Egisto e con la stessa spada poi minaccia la madre.

Così si evince dalle reazioni di Clitemnestra (vv. 896-7).

Oreste presenta i due cadaveri di Clitemnestra ed Egisto che vengono esibiti in scena (vv. 973 sgg.); esibisce anche il tessuto in cui fu catturato Agamennone e poi avvolto il suo cadavere (vv. 981 sgg.).

È lo stesso tessuto entro cui Clitemnestra aveva portato i cadaveri in *Agamennone*, 1382-3.

Oreste ordina che venga spiegato il telo, teso ed esibito (vv. 983 sgg.).

Ordina che i serventi si mettano in cerchio per esibire il telo (v. 983); il telo è un tessuto colorato, sbiadito dal tempo e corroso dalle macchie di sangue (vv. 1012-3).

Oreste prende in mano un ramoscello d'ulivo con bende di lana (v. 1035).

EUMENIDI

Il fondale scenico rappresenta la facciata del tempio di Apollo.

Così la Profetessa (τόδ'... μαντεῖον, vv. 3-4; e poi al v. 35).

Sulla scena è presente la statua di Pallade Pronaia (v. 21).

Il tempio di Pallade Pronaia era presente realmente davanti al tempio di Apollo a Delfi (Erodoto, I, 92).

Le Erinni sono già in scena, addormentate sui seggi.

La vista delle Erinni addormentate sui seggi (v. 47) spaventa la Profetessa.

La Profetessa, atterrita, si mette a correre a quattro zampe (v. 37).

I «penetrali del tempio» sono decorati con ghirlande.

Così la Profetessa (v. 43).

Oreste è seduto vicino all'*omphalos*, ha le mani sporche di sangue e la spada insanguinata in mano; tiene in mano la spada ed è riconoscibile come supplice perché ha un ramo di ulivo con bende di lana.

Così dalla descrizione della Profetessa (vv. 40-9).

All'uscita di scena di Oreste l'*omphalos* resta imbrattato di sangue.

Così il coro (vv. 166-8).

Adagiate intorno dormono le Erinni (v. 47). Sono prive di ali, nere, russano e cola un umore dai loro occhi (vv. 51-4).

Clitemnestra scuote le Erinni per risvegliarle (vv. 94-116).

Nel sonno le Erinni parlano e vivono l'incubo di una caccia (vv. 130-2).

Le Erinni si scuotono l'un l'altra per svegliarsi (vv. 140-2).

Apollo scaccia via le Erinni (vv. 179 sgg.).

Le Erinni escono di scena fiutando come cagne le tracce della preda (v. 231).

Cambio di scena. L'area della rappresentazione – prima "Delfi" – viene risemantizzata come "Atene".

Tra il v. 234 e il v. 235 la scena rimane vuota. Diventa invisibile, e forse viene materialmente coperto o rimosso, l'*omphalos* e la *skene* perde completamente di consistenza ed evidenza scenica. Il fondale, che prima rappresentava il tempio di Apollo, ora rappresenta il tempio di Atena (δῶμα... τὸ σὸν θεά, Oreste al v. 242): non si tratta, ovviamente, del Partenone, costruito successivamente da Pericle, ma del tempio precedente dedicato ad Atena, posto nel luogo dell'attuale Eretteo. Ora la *skene* è uno sfondo neutro, funzionalmente inutile e scenograficamente quasi invisibile. Un elemento di continuità scenografica è dato dalla statua di Atena che nella prima parte del dramma era Atena Pronaia a Delfi, ora è Atena Pallade sull'Acropoli. Alla statua di Atena Oreste si rivolge rientrando in scena (v. 235): come aveva ordinato Apollo (vv. 79-80), appena arrivato ad Atene Oreste abbraccia la statua della dea e si tiene unito a essa (Oreste, vv. 243, 446; coro, v. 259; Atena, vv. 439-40); così rimane, almeno fino al momento del dibattimento, e certamente fino al v. 566. Un altro elemento di continuità è dato dai "seggi" su cui dormivano le Erinni (così la Profetessa, v. 47) e che restano in scena.

Questo cambio di scena rappresenta la più clamorosa conferma dell'assoluta artificiosità della percezione spaziale e temporale nella dimensione teatrale: l'istante a scena vuota tra il v. 234 e il v. 235 provoca un'interruzione nella regolare e realistica percezione del tempo e dello spazio. "Delfi" diventa istantaneamente "Atene" e nel *vacuum* aoristico anche il tempo scorre con un ritmo diverso: le Erinni affermano di aver perlustrato ogni angolo

della terra e di avere inseguito Oreste anche «al di là del mare» (vv. 248-51) e Oreste dichiara di aver incontrato molte e diverse genti nel suo viaggio (v. 285). Non è affatto necessario, invece, presupporre un altro cambio di scena – dall'Acropoli all'Areopago – dal v. 566: la collina dell'Areopago (menzionato espressamente da Atena ai vv. 685, 689-90) è comunque "Atene" e il "colle di Ares", topograficamente, si trova sotto l'Acropoli, proprio dalla parte dell'antico tempio di Atena (l'attuale Eretteo).

Le Erinni rientrano in scena fiutando a terra le tracce di sangue lasciate dal matricida «come un cervo ferito» (vv. 246-7, 253). La scia insanguinata è probabilmente visibile in scena.

L'evidenza del «sangue materno a terra versato» è ribadita dal coro ai vv. 261-3: Oreste stesso secondo le Erinni dovrebbe grondare sangue, anche se egli dichiara che «il sangue è placato, sbiadite le macchie dalle mie mani. La contaminazione del matricidio è tutta lavata» (vv. 280-1).

I dèmoni si sparpagliano finché riescono a localizzare la loro preda (vv. 254-6).

Con tutta probabilità è questa l'orrificante entrata «in ordine sparso» (σποράδην) a cui fa riferimento la fonte della *Vita di Eschilo*.

Il coro circonda minacciosamente Oreste che resta abbarbicato alla statua della dea.

Lo stasimo, vv. 307-96, è una danza demoniaca, un inno incatenante: ὕμνον... δέσμιον viene definito dalla stessa Corifea al v. 306, e poi dal coro ancora ai vv. 331-2=344-5. Indicazioni coreografiche sono contenute nel testo del corale: «Alto ora salto / e dall'alto ora giù, verso il basso / slancio il mio passo: di scatto, pesante» (vv. 373-5).

L'arrivo di Atena (dal v. 397), con il carro o *e machina* (vv. 404-5), rompe l'assedio delle Erinni, che si disperdono.

L'Araldo, persona muta che entra con Atena al suo secondo ingresso (v. 566), suona la tromba.

Così gli ordina Atena (vv. 568-9).

I cittadini giudici si siedono (v. 629).

Evidentemente si siedono sugli stessi seggi su cui prima, a "Delfi", dormivano le Erinni.

In scena vengono portate due urne in cui vengono deposti i voti a favore e contro (dal v. 708); due (o più) fra i giudici contano i voti.

Così Atena (vv. 742-3).

Atena esorta gli Areopagiti a scortare le Erinni fino alla loro nuova dimora (vv. 1010-1). Quindi chiama in scena anche le ancelle del suo tempio e le donne ateniesi (vv. 1024-7). Ancelle e donne portano in mano fiaccole accese (vv. 1029, 1041-2, 1044).

Costumi

Attori e coreuti portano la maschera che, a partire da un'originaria valenza rituale legata al culto di Dioniso, assolve a varie funzioni: simbolico-mimetica, di tipizzazione idealizzante, di concreto supporto tecnico alla visibilità dell'attore e all'amplificazione acustica della sua voce. Il messo e l'araldo – l'*aggelos* – probabilmente non portano maschera, e quindi si può dire che, così come non hanno nome, non abbiano neppure un "volto".

Disseminate nel testo si trovano alcune indicazioni sui costumi, il trucco e gli accessori portati da coro e attori.

PERSIANI

I coreuti, vecchi «Fedeli» del re, portano una barba bianca.

Così si evince dalle parole di Serse nell'esodo (v. 1056).

Probabilmente le vesti della Regina nel primo episodio sono dorate, nel terzo nere.

Nella sua prima comparsa la Regina avanza «come una luce» (il coro, vv. 150-1) con sfarzo (come si ricava dal v. 608). Quando rientra dopo aver preso le offerte dalla reggia, è «senza sfarzo» oltre che appiedata, «senza cocchio». La segnalazione pare indicare anche un cambio di costume.

La Regina si accosta alla tomba di Dario tenendo in mano un vaso e fiori.

La Regina "coefora" (χοὰς φέρουσ', vv. 609-10; χοῆσι ταῖσδε, v. 619) porta, assieme ai fiori, le offerte liquide da far bere alla terra: latte, miele, acqua, vino, olio. Con analoga funzione, e con tutta probabilità analogo *habitus*, Elettra e il coro delle schiave troiane si accostano alla tomba di Agamennone per placare il genio inquieto del Re, nella parodo delle *Coefore*.

L'Ombra di Dario è abbigliata con calzari color croco (colore prezioso) e con il copricapo regale orientale, la tiara (vv. 660-2).

Serse compare in scena con la veste a brandelli, che gli penzola sul corpo (vv. 835 sgg.); dell'armatura gli resta soltanto la faretra vuota (vv. 1020-3).

Già nel sogno la Regina aveva visto Serse «stracciarsi le vesti» (vv. 199-200); poi l'Ombra di Dario annuncia che il figlio si è stracciato le vesti e la Regina dovrà rivestirlo di «belle vesti» (vv. 832-6). Serse in persona confermerà l'atto di degradazione perpetrato contro il suo abito regale (v. 1030). Il motivo della svestizione e rivestizione/reinvestitura del re sconfitto non è un dettaglio accessorio, ma un motivo guida del dramma: il tema della veste del re culmina, con insistito risalto – teatrale e simbolico – nella spettacolare comparsa di Serse, non vestito ma stracciato, corpo di cui si vede la carne (vv. 835-6, 1017). Serse dunque nel finale del dramma è "nudo" di vesti e seguito (γυμνός εἰμι, v. 1036).

Nel finale il coro, in corteo dietro a Serse, si adegua all'*habitus* degradato del re, stracciandosi le vesti.

Così ordina Serse (v. 1060; il coro fa riferimento alla sua funzione di «luttuoso corteo» nell'ultima battuta del dramma, v. 1077).

SETTE CONTRO TEBE

Eteocle compare in scena con la tunica che fa da sottoveste all'armatura e forse con la corazza, ma certamente senza gli schinieri.

Così si evince dai vv. 675-6: solo al momento di affrontare il duello fatale, Eteocle indossa gli ultimi pezzi dell'armatura, vestendosi in scena. In effetti gli schinieri, che impacciano il passo (passo che invece per Eteocle è "veloce" tanto da risultare scomposto: v. 374) sono l'ultimo pezzo indossato dal guerriero nella sua vestizione.

Nell'esodo le fanciulle tebane del coro sono velate di nero.

Il coro stesso si presenta come un corteo «velato di nero» (vv. 857-8): le fanciulle probabilmente si coprono con veli scuri.

SUPPLICI

Le Danaidi sono fanciulle nel fiore degli anni e della bellezza.

Così Danao (v. 997).

La veste delle supplici comprende un «velo sidonio» (vv. 131-2); sono ammantate di pepli e turbanti barbari (vv. 234-5); i pepli sono trapunti (πολυμίτων πέπλων, v. 432); una fascia di tessuto stringe loro la cintura (v. 457).

Il tessuto delle vesti delle Danaidi è, coerentemente, l'egiziano lino (λινοσινεῖ Σιδονίαι καλύπτραι, vv. 131-2): anche le vele delle navi, evocate non viste in scena, sono di lino (λινορραφής, v. 134). Pelasgo afferma che si vede subito, anche dall'abbigliamento, che le fanciulle sono "non greche" (vv. 234 sgg.). Le cinture non devono essere troppo sottili, perché le fanciulle minacciano di utilizzarle come cappi, per impiccarsi alle statue (vv. 459-65, 789). Nell'esodo l'Araldo degli Egizi minaccia di strappare loro le vesti (vv. 903-4).

Le Danaidi impugnano con la mano sinistra l'attributo dei supplici: il ramoscello d'ulivo (v. 159).

Così si ricava dalle indicazioni di Danao alle figlie: devono portare le candide bende nella mano sinistra (vv. 190-4); rami e bende nelle mani delle supplici vede anche Pelasgo (vv. 333-4).

Le supplici sono di pelle scura «come donne libiche»: ovvero i coreuti portano una maschera scura.

Così Pelasgo (vv. 278-80); poi anche Danao ribadisce che l'aspetto suo e delle figlie è diverso da quello della gente argiva (vv. 497-8).

Danao è vecchio.
γεραιέ lo dice Pelasgo al v. 480; γέρονθ' si definisce lui stesso al v. 775.

Pelasgo impugna uno scettro (v. 248).
Le supplici interrogano Pelasgo se quello che impugna sia uno scettro di sacerdote o di re; ancora un riferimento, metaforico ma non solo, allo scettro di Pelasgo fa la Corifea (v. 374).

Gli Egizi portano pepli candidi da cui risalta la pelle scura.
Li avvista così Danao (vv. 719-20); anche nelle parole delle fanciulle si trova una conferma della pelle scura dei cugini (v. 745).

PROMETEO INCATENATO
Le Oceanine sono «scalze» (ἀπέδιλος, v. 135).

Io ha l'aspetto stravolto e corna di vacca (βούκερω παρθένου, v. 588; κερασπὶς δ', ὡς ὁρᾶτ', v. 674).

AGAMENNONE
Il coro è composto da «vecchi Argivi» che si appoggiano su bastoni per camminare (v. 75).

Cassandra ha gli attributi di profetessa, scettri in mano e stole intorno al collo (σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρῃ, v. 1265): di questi si disfa gettando i bastoni e lacerando le stole.

Egisto e i suoi sono armati di spada; così anche il coro ha spade a disposizione che minaccia di impugnare (vv. 1650-2).

COEFORE
Oreste e Pilade sono entrambi vestiti da stranieri-viaggiatori (ξένωι... εἰκώς, v. 560). Quando si presentano alla reggia hanno anche con sé tutti i bagagli (v. 560) e la scorta (v. 713).
Le coefore hanno vesti nere; portano vasi per le offerte liquide; hanno solchi sul volto per le guance graffiate dal dolore (vv. 24-5); le vesti di lino sono stracciate sul petto (vv. 28-9).

Oreste vede il corteo vestito di nero (v. 11) e dalle vesti e dai vasi che portano le riconosce subito per "coefore" (χοὰς φερούσαις, v. 15).

Le coefore sono "donne", più anziane di Elettra (v. 171).
Non sono tutte "vecchie", dato che sono le spose dei vinti fatte schiave a Troia (vv. 71 sgg.).

Elettra porta un abito identico a quello delle altre coefore.
Elettra è coefora tra le coefore (v. 129): si distingue dalle altre donne del coro solo per l'atteggiamento mesto, non per la veste.

Oreste indossa una veste decorata con un disegno di caccia (vv. 231-2).
A quanto si può ricavare dalla polemica metateatrale di Euripide (nella scena della sua *Elettra* in cui fa riferimento alla scena eschilea del riconoscimento), Oreste inverosimilmente indosserebbe (e non solo esibirebbe) la veste tessuta molti anni prima da Elettra.

La scure che Clitemnestra chiede al v. 889 non compare in scena: è un riferimento letterario, o piuttosto iconografico.

Oreste, quando esce dalla reggia, ha in pugno la spada.
Così si evince da quanto dice Clitemnestra (vv. 896-8).

Nell'ultima scena Oreste ha le mani insanguinate (così il coro, v. 1055), si è procurato l'*habitus* da supplice (παρεσκευασμένος, v. 1034), e più precisamente l'attributo caratterizzante: un ramoscello d'ulivo con bende di lana (v. 1035).

EUMENIDI
Le Erinni hanno un aspetto ripugnante: sono senz'ali (vv. 51, 250); le loro vesti sono nere (vv. 52, 352).
Concordi sull'aspetto delle Erinni sono la Profetessa (vv. 46-59); Apollo (vv. 192-5); Atena (vv. 410-2).

Apollo impugna un arco d'oro.
Con esso il dio minaccia le Erinni (vv. 181-3).

Le ancelle del tempio, chiamate nell'esodo da Atena a scortare il corteo delle Eumenidi, portano «vesti di porpora».

Così Atena (v. 1028). Secondo altri interpreti sarebbero le Erinni, invece, a cambiare la veste nel finale, da nera a purpurea, ovvero dello stesso colore del mantello che, secondo alcune fonti tardo-antiche, indossavano i meteci (ταῖσδε μετοίκοις sono chiamate da Atena al v. 1011).

Mutae personae

Tutte le tragedie eschilee pervenute, fatta eccezione per i *Persiani*, prevedono comparse mute in scena. Anche nei *Persiani*, per altro, pur mancando qualsiasi indicazione puntuale nel testo, non è escluso (anzi è altamente probabile) che la Regina, nella prima fastosa entrata sul carro, sia accompagnata da una scorta.

SETTE CONTRO TEBE

Nel prologo forse comparse mute rappresentano i cittadini in armi esortati da Eteocle ad appostarsi «sulle murate, parapetti, alle porte» (vv. 30-1).

Non è escluso che l'evocazione di Eteocle possa essere resa soltanto per mera allusione verbale. In caso contrario il fondale scenico con la porta al centro (che per altro nel dramma è del tutto desemantizzata e drammaturgicamente inutilizzata) potrebbe rappresentare le porte sulle mura della città; e quindi potrebbero anche essere visibili comparse mute che si arrampicano sui "parapetti" e sulle "porte".

Alcuni interpreti hanno ipotizzato che nel commo degli scudi Eteocle si presenti accompagnato da sei comparse mute.

Le comparse impersonerebbero i difensori (Melanippo, Polifonte, Megareo, Ippomedonte, Attore, Lastene); secondo questa ricostruzione le comparse uscirebbero di scena via via, alla fine di ogni modulo. La porta scenica potrebbe, in questo caso, rappresentare di volta in volta la porta tebana presso cui si schierano attaccante e difensore (ma nel testo manca alcun riferimento preciso in questo senso). La presenza fisica di queste figure è possibile ma non strettamente necessaria: così come il messo evoca le figure dei nemici, Eteocle evoca verbalmente i difensori antagonisti.

Al momento di armarsi per il duello fatale, Eteocle ordina di portare gli schinieri (vv. 675-6): evidentemente a un servente.

Serventi portano in scena i corpi di Eteocle e Polinice (i cadaveri sono segnalati dal v. 848).

SUPPLICI

Pelasgo entra in scena con una scorta.

Danao aveva sentito avvicinarsi una delegazione con carri e cavalli (vv. 181-3).

Su richiesta di Danao poi Pelasgo sceglie dalla sua scorta un manipolo di armati, gente del luogo che gli faccia da guida per Argo e che lo protegga (vv. 500-3).

Danao torna in scena con una scorta di armati.

Questa seconda scorta è stata fornita a Danao dai cittadini; è quindi diversa da quella datagli da Pelasgo (vv. 985-6).

PROMETEO INCATENATO

Bia, compagna di Kratos, viene nominata da Efesto (v. 12).

La comparsa si muove con Kratos: con lui entra in scena e con lui esce. Con tutta probabilità, Bia è un personaggio femminile: nelle rappresentazioni delle allegorie il genere grammaticale del nome viene sempre rispettato.

AGAMENNONE

Ancelle, richiamate dall'ordine di Clitemnestra, stendono la corsia di porpora.

Clitemnestra si rivolge alle ancelle (δμωιαί, v. 908) perché si affrettino a stendere il tappeto.

Servi sono forse sul carro di Agamennone. A uno di essi, probabilmente (o a una delle ancelle che hanno steso la corsia) Agamennone si rivolge per farsi togliere i calzari (vv. 944-5).

Serventi portano in scena i corpi di Agamennone e Cassandra, avvolti nel tessuto (vv. 1404 sgg.).

Armati in scena nell'esodo (probabilmente dal momento della comparsa in scena di Egisto).

Così si evince dall'incitazione rivolta dal coro ai φίλοι λοχῖται, v. 1650, e dall'ordine di Egisto agli uomini «armati di spada», v. 1651.

COEFORE

Un seguito di comparse accompagna Oreste quando bussa alla porta della reggia.

Così si evince dal fatto che Clitemnestra fa riferimento a «coloro che lo seguono» (v. 713: normalizzante l'emendamento proposto da alcuni editori che riducono la locuzione al singolare, con riferimento al solo Pilade) e ordina al servo di scortarli in casa. La scena richiede dunque la presenza di una serie di comparse mute, come seguito di Oreste e Pilade.

Altri servi in scena, al momento della morte di Egisto.

Quando si sentono le grida, il Servo esorta a gran voce qualcuno ad aprire le porte del gineceo e a intervenire (vv. 878-82): è ipotizzabile, anche se non strettamente necessaria, la presenza di altri servi che non reagiscono all'allarme.

Serventi portano in scena i cadaveri di Egisto e Clitemnestra e il telo insanguinato (vv. 972 sgg.).

Le modalità dell'esposizione dei corpi devono ricalcare puntualmente l'esposizione dei cadaveri in *Agamennone*, 1404 sgg.).

Oreste ordina di tendere il telo insanguinato, prova del delitto di Clitemnestra. I serventi comandati dell'operazione devono mettersi in cerchio (vv. 983-4): saranno quindi probabilmente più comparse, almeno quattro.

EUMENIDI

Hermes entra in scena, evocato da Apollo (v. 90).

Apollo si rivolge con la seconda persona al fratello Hermes e gli affida Oreste per il tragitto da Delfi ad Atene.

Entrano in scena con Atena i giudici che saranno chiamati «Areopagiti» (v. 566).

Atena aveva preannunciato che avrebbe scelto come giudici «i migliori tra i cittadini» (vv. 487-8).

Insieme ad Atena, con gli Areopagiti, entra in scena anche un araldo con tromba (vv. 566-9).

Serventi (almeno due) portano in scena le due urne (v. 674 o v. 708).

Machinae

Nei *Persiani* l'unica macchina assolutamente richiesta dal testo è il carro che trasporta la Regina nella sua prima comparsa scenica (v. 159; l'indicazione si ricava *e contrario* dal v. 607). Non è necessario invece un dispositivo ascensore per la comparsa dell'Ombra (vv. 659 sgg.): Dario compare dalla sommità del tumulo che rappresenta la sua tomba; e quindi può ascendere da un livello sottostante (o su una struttura nascosta dietro il tumulo stesso), a piedi mediante dei gradini (i dati archeologici non consentono però di ipotizzare la presenza, nel teatro di Dioniso ad Atene, di quelle «scale dell'Ade» che saranno menzionate dalle fonti più tarde). Se è vero che la tenda regale, bottino di Platea, fa da scena, «la tenda tirata da ruote» menzionata dal coro ai vv. 1000-1 non è una macchina, ma l'evocazione gioca con la materiale presenza della stessa *skene* come fondale scenico.

Per la rappresentazione dei *Sette contro Tebe* e delle *Supplici* non è necessaria alcuna macchina scenica. Così come non è indispensabile nessun meccanismo per la rappresentazione dell'*Orestea*. Come si è visto, la presenza di comparse mute nel ruolo di serventi risolve la questione della necessità dell'*ekkyklema*, la piattaforma rotante che dovrebbe servire a esibire i cadaveri di Agamennone e Cassandra nell'*Agamennone* e di Egisto e Clitemnestra nelle *Coefore* (e allo stesso modo, senza ricorso all'*ekkyklema*, possono essere presentati in scena i corpi di Eteocle e Polinice nei *Sette*). Secondo la ricostruzione che abbiamo proposto non è necessario ricorrere all'ipotesi dell'*ekkyklema* nel prologo delle *Eumenidi* per far entrare le Erinni addormentate sulla scena: la Profetessa si spaventa nel vedere le Erinni nel tempio, ma l'area del tempio (come si è cercato

di argomentare) coincide con l'area della rappresentazione e le Erinni possono, semplicemente, essere in scena addormentate, in vista degli spettatori ma non immediatamente visibili da parte della Profetessa, appena uscita dall'*adyton* e impegnata, nella prima parte del prologo, nella sua preghiera agli dèi. Ancora nelle *Eumenidi*, secondo il testo non è esclusa, ma nemmeno necessariamente richiesta, una macchina volante per l'entrata di Atena al v. 397: a un macchinario potrebbe far riferimento l'allusione alla non necessità delle ali, e allo «scudo roteante» al v. 404. Ma questa esigenza viene meno se si preserva il v. 405 che contiene un riferimento preciso a un'entrata con un carro tirato da cavalli: l'espunzione viene proposta da diversi editori e da ultimo anche da West nel nostro testo. Le testimonianze vascolari coeve, però, propongono spesso la dea a bordo di un carro e il cavallo tenuto a freno è animale che appartiene al repertorio simbolico della dea. Allo stesso modo l'entrata improvvisa, e non annunciata di Apollo al v. 574 potrebbe avvenire *e machina* (senza ancora, però, che il testo lo pretenda). Si può osservare che, se si ammette che Atena entri in scena "normalmente", su un carro, anche Apollo potrebbe analogamente entrare a piedi; se invece si ipotizza che Atena entri in volo (con scudo roteante), non ha senso che l'altro dio abbia un'entrata diversa, da comune mortale.

L'unica tragedia in cui si trovino nel testo chiare indicazioni della presenza di macchine è il *Prometeo*. Non c'è motivo di dubitare, in base a pregiudizi ormai vieti sul grado di evoluzione tecnologica raggiunto dagli antichi, del fatto, esplicitamente segnalato nel testo, che il coro delle Oceanine appaia in scena *e machina*. Anzi, dal testo si ricava che le macchine sono molte: Prometeo sente l'aria vibrare (vv. 125-7) e le Oceanine dicono di arrivare con «veloci gare di ali» (πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις, v. 129): l'interpretazione più semplice ed economica (rispetto al testo) prevede che volino su più carri, in gara l'uno con l'altro. Quindi invitate da Prometeo a posarsi a terra (vv. 272-3), le Oceanine danno conto esplicitamente dell'instabilità del meccanismo aereo su cui stanno e delle manovre di atterraggio (vv. 276-81).

Anche Oceano dichiara esplicitamente di entrare in scena a cavallo di una macchina: un cavallo-uccello semovente (vv. 286-7); nelle battute che accompagnano la sua uscita di scena Oceano fa riferimento al volo dell'«uccello quadrupede» che attraversa l'etere fino a piegare le ginocchia «nelle stalle di casa» (vv. 394-6).

Nel finale del dramma, invece, nessuna segnalazione esplicita nel testo obbliga a prevedere un'entrata *e machina* anche di Hermes. È da notare che, come avviene nei casi delle Oceanine e di Oceano (e come non avviene nel caso di Io che, ovviamente, si muove al suolo), Prometeo si accorge dell'arrivo del nuovo personaggio prima che questi gli rivolga parola (vv. 941-3). La visibilità immediata di Hermes al livello della rupe di Prometeo, unita alla considerazione che sarebbe davvero strano che il volante Hermes arrivasse a piedi, porta a concludere che, con tutta probabilità, anche Hermes compaia *e machina*. Ci sono dunque almeno tre macchine – di cui una, quella delle Oceanine – stando al testo dovrebbe essere una macchina multipla (o più semplicemente più macchine).

Nella scelta di una scenografia così spettacolare si può leggere il concorso di tre fattori: la messa in scena in un teatro – forse quello siracusano – diversamente attrezzato rispetto al teatro di Atene; il mito che vede in scena tante divinità e quindi quasi pretende un'esecuzione aerea, "sovrumana" (in questo senso, non casualmente, Io, l'unica figura di mortale nella tragedia, è anche l'unico personaggio che nel dramma entri ed esca di scena a piedi, a costante contatto con la terra); e forse anche, infine, una felice consonanza tra una scelta scenografica tanto elaborata e quasi compiaciuta dell'esibizione di invenzioni eccezionali, e il carattere tecnologico del dono di Prometeo ai mortali.

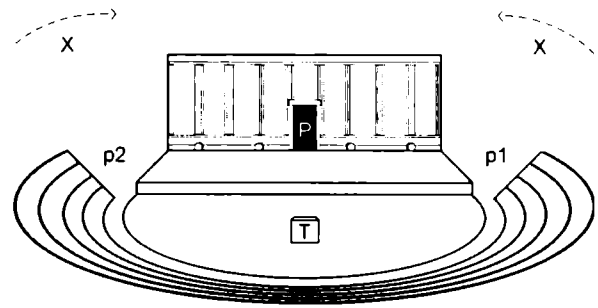


Figura 1. Schema dell'edificio teatrale: p1 *eisodos* dalla città; p2 *eisodos* dall'esterno; P porta sulla scena; T tomba; X accesso aereo *e machina*.

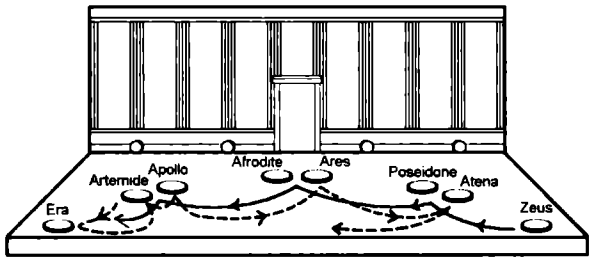


Figura 2. Movimenti scenici del coro nella parodo dei *Sette contro Tebe*, 98-165.

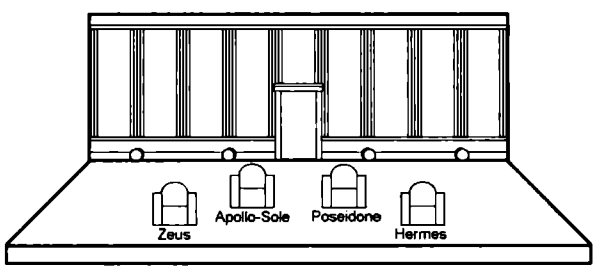


Figura 3. Posizione delle statue degli dèi nella scenografia delle *Supplici*, 209-21.

PREMESSA

Già le fonti critiche antiche riconoscono alla lingua di Eschilo caratteristiche molto marcate: caratteristiche che, di epoca in epoca, di autore in autore, sono apprezzate o criticate producendo un giudizio diverso (a volte opposto). Tutte le fonti tuttavia concordano sull'identificazione delle peculiarità stilistiche eschilee.

Com'è noto, Aristofane per primo, in quel pezzo straordinario di critica stilistica e di parodia, oltre che di raffinatissimo teatro, che è la gara tra "Euripide" ed "Eschilo" nelle *Rane*, critica in Eschilo il poeta altisonante (il coro in *Rane*, 814), la retorica delle parole «fissate insieme con i chiodi» (ῥήματα γομφοπαγῆ, il coro, v. 824), la «grande fatica di polmoni» (il coro, v. 829); «i paroloni a dozzine, pesanti come buoi, accigliati e pieni di pennacchi, certe mostruosità che il pubblico non capiva neppure» ("Euripide", vv. 924-6); l'esibizione di «parole sonanti, da uscire fuori di testa» ("Euripide", v. 962); «parole erte come torri», «imponenti come montagne» (il coro, v. 1004; "Euripide", vv. 1056-7); «parole scosciacavalli che era un'impresa capirle!» ("Euripide", v. 929); il fatto che nella sua poesia ci sia «di chiaro... mai niente» ("Euripide", v. 927); un lessico che sembrava fatto appositamente per «far confusione» ("Euripide", v. 945).

Eschilo proprio per la sua lingua doveva essere un bersaglio amato dai comici se anche Epicarmo, ad esempio (stando allo scolio a *Eumenidi*, 626) prende in giro Eschilo per il ricorso a una parola impegnativa, «tipica del suo stile», come τιμαλφούμενον.

Ma già Sofocle, stando a Plutarco, giudicava lo stile del maestro – da cui aveva imparato l'arte tragica e di cui doveva diventare presto pericoloso rivale – come «pomposo», «gonfio», «aspro», «artificioso» (*De profectibus virtute*, 7, 79 b). Questa linea critica arriva fino a Quintiliano che giudica con severità lo stile «magniloquente spesso fino all'eccesso, ma il più delle volte inelegante e poco armonioso» (*Institutio Oratoria*, X, 1, 66: «grandilocus saepe usque ad vitium, sed rudis in

plerisque et incompositus»); e poi, in età bizantina, fino a Psello che stigmatizza la *lexis* «non semplice» di Eschilo, le parole «non armoniose e dissonanti», la poesia «gonfia» (*Hermeneia*, 5). Secondo Quintiliano (*Institutio Oratoria*, X, 1, 66), per questo motivo gli Ateniesi consentirono ai suoi successori di «correggere le sue tragedie e poi portarle in gara»: viene quindi virato, almeno parzialmente, in senso negativo il vanto delle riprese postume, che Atene aveva deciso di sponsorizzare alla morte del poeta (così si ricava dalla *Vita di Eschilo*, 12; Aristofane, *Acarnesi*, 9-11 e scoli; *Rane*, 868 e scoli; Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, 6, 11) e che già l'"Eschilo" aristofaneo ricordava orgogliosamente con la battuta «la mia poesia non è morta con me» (*Rane*, 868: battuta che però, nel contesto, ha un risvolto comico perché nel verso seguente "Eschilo" aggiunge che la "morta" poesia di Euripide sta nell'Ade a cooperare con il suo antagonista, quindi la gara non sarà alla pari).

Se i contemporanei, anche per ragioni di concorrenza diretta (Sofocle) o facendo leva su una complicità di gusto con il pubblico (Aristofane: «Eschilo agli Ateniesi, non gli incontrava proprio!», *Rane*, 808), puntavano il dito contro la maniera ridondante, difficile e magniloquente del poeta, nella critica successiva – meno infastidita dalla vicinanza cronologica con uno stile passato di moda e meno impegnata in polemiche dirette – queste stesse caratteristiche vengono riconosciute come i pregi dello stile eschileo.

Una descrizione tecnicamente accurata si trova nei trattati di Dionigi di Alicarnasso. Dal punto di vista stilistico Dionigi sottolinea le qualità di «elevatezza e grandiosità», e l'eccellenza «nell'uso del linguaggio figurato come di quello corrente» (*De imitatione*, 2, fr. 6, 2, 10). Riassumendo e mettendo a confronto la valutazione di Dionigi con quella delle altre fonti (molto disparate sia cronologicamente sia sotto il profilo del valore), vengono riconosciute come doti proprie dello stile eschileo: l'austerità/*gravitas* (σεμνότης); l'asprezza (τραχύτης); l'elevatezza (ὑψηλός); la grandiosità (μεγαλοπρέπεια); la nobiltà (γενναιότης); la capacità immaginativa (φαντασία). Doti che presentano, come deriva viziosa, un rischio di eccesso di pesantezza (ὄγκος); di pomposità (μεγαλοφωνίας); di durezza (σκληρότης); di oscurità (ἀσάφεια).

Più particolareggiatamente, nel descrivere lo stile austero, di cui viene indicato in Eschilo il modello per la poesia tragica, Dionigi segnala alcune caratteristiche che riguardano il lessico, la sintassi e in generale lo stile compositivo. Il poeta «fa ricorso spesso a giustapposizioni aspre, che fanno pensare a pietre grezze da costruzione, non ancora squadrate e sgrossate, come fossero non lavorate, non ancora pronte; generalmente preferisce parole lunghe [...]; sceglie ritmi improntati alla dignità e alla maestosità; rifugge dai *cola* uguali gli uni agli altri, o troppo simili, o schiavi di concatenazioni obbligate; li vuole coerenti, franchi, liberi, più vicini alla natura che all'arte, che si dicano ispirati più al pathos che all'ethos. [...] Quanto ai periodi, generalmente non vuole accordarli ai concetti; se capita che accada spontaneamente, cerca di mettere in rilievo l'assenza di ricercatezza e la semplicità; ugualmente fa attenzione a non aggiungere parole non necessarie al significato, al solo scopo di chiudere il cerchio della frase; perciò evita le battute artificiose [...]. Ecco allora i tratti peculiari di questo stile: non è stabile nell'accordo grammaticale, ma varia nelle sue formulazioni, fa scarso uso di congiunzioni, elimina gli articoli, disdegna le concatenazioni naturali, manca totalmente di infiorettature, è altero, diretto, senza affettazione, fa consistere la bellezza nella patina dello stile arcaizzante» (*De compositione verborum*, 22). Uno stile dunque che si costruisce per «contrapposizioni e attriti fra parole»; che esibisce un'elevatezza che investe anche gli schemi ritmici e le figure retoriche, di pensiero e di parola (τοὺς σχηματισμοὺς... κατὰ τὰς νοήσεις... κατὰ αὐτὴν τὴν λέξιν); che si costruisce su periodi semplici, brevi e paratattici, «non accordati immediatamente con il senso» e senza finali a effetto; in una sintassi che «combina i membri in modo insolito e personale, non come i più vorrebbero o si aspetterebbero» (*De Demosthene*, 38).

L'anonimo autore della *Vita di Eschilo*, sintetizzando un giudizio critico evidentemente già sedimentato, riconosce come peculiarità della *lexis* eschilea: arcaismo, sentenziosità (γνωμολογία), attitudine alle neoformazioni verbali (ὀνοματοποιία). La lingua eschilea ci coinvolge in un esercizio difficile di alternanza, che si gioca innanzitutto nello scarto tra la semplicità della struttura sintattica (spesso asindetica, paratattica e comunque, come notano acutamente i critici antichi, molto "libera") e la densità semantica delle parole, unita alla complessità delle figure di parola e di pensiero. L'effetto complessivo, da tutti i critici riconosciuto, è uno strano intreccio tra "semplicità" formale, che rifugge l'artificio e l'affettazione, e densità concettuale e immaginativa, che rende la comprensione ardua e difficile. L'oscillazione tra il semplice e il complesso investe anche il registro retorico che pre-

senta scarti continui, dall'alto al basso, dal semplice al complesso, dall'evidente all'oscuro. Da un lato notiamo quindi che il testo eschileo è frequentemente punteggiato di formulazioni sentenziose e proverbiali, che non solo trovano la loro coerente forma espressiva in un registro estremamente piano e più che accessibile a tutti, ma che, proprio con il buonsenso dei più, mirano a costruire, spesso in modo esplicito, agganci di complicità: un tessuto retorico che si intesse, tra poeta e pubblico, sulla trama di un sapere comune e condiviso, unificante e consolatorio. Dall'altro lato, al limite opposto, dell'oscurità, si trovano formulazioni di tipo enigmatico, che rappresentano una deriva complicata – ma non sempre necessariamente complessa – dei giochi di parole di tutt'altra densità concettuale, affidati alle invenzioni dei nomi e delle figure. «Messaggero senza voce» è la polvere (*Sette*, 82), ma un messaggero purtroppo muto è anche il ricciolo di capelli che Elettra trova sulla tomba (*Coefore*, 195); «muti figli dell'incorrotto» sono i pesci (*Persiani*, 577-8). Si salvano dalla deriva nell'indovinello e nella freddura, e virano piuttosto nel senso tragico della sciarada, l'enigma che il Servo propone a Clitemnestra («i morti uccidono i vivi»: soluzione "Oreste"); l'enigma onirico-profetico (l'aquila aggredita e spennata del sogno della Regina in *Persiani*: soluzione "Serse"; la serpe allattata nel sogno di Clitemnestra: soluzione "Oreste"; e molto probabilmente lo straniero-Calibo che, nell'*Edipo*, si annunciava sarebbe venuto a spartire l'eredità: soluzione, nei *Sette*, "spada del fratricidio"). Da questo punto di vista, risulta un po' più interessante la favoletta, altrimenti solo comica, riportata in più di una fonte antica, secondo cui Eschilo, quasi per una sorta di nemesi, sarebbe morto trovando la soluzione di un enigma che lo riguardava (*Vita di Eschilo*, 10). «Parlare per enigmi» dice Prometeo a Io, «non è un parlare amichevole» (*Prometeo*, 610-1): ma è senz'altro una modalità efficace di comunicazione poetica. Così come la *gnome* è una massima comune che riduce la densità sapienziale a formule di buonsenso popolare, anche l'enigma, pur momentaneamente oscuro, promette presto una soluzione univoca, acquistabile al prezzo di un minimo sforzo mentale. E quindi è, retoricamente, consolatorio e paradossalmente popolare. Sentenze ed enigmi, come condimento della proposta poetica, hanno la funzione di compiacere il pubblico, perché, giocando sulla superficie del sapere e del significato, permettono a chiunque, a qualsiasi livello sociale o culturale, di sentirsi sapiente e intelligente. Con questi meccanismi i tragediografi riuscivano comunque, checché ne dica poi l'aristofaneo "Euripide", a intendersi con la totalità del suo pubblico, «non solo gente colta e istruita, ma anche operai» (come ricorderà Aristotele, *Politica*, 1342 a 19 sgg.): riuscivano a mettere insieme il semplice e il complesso, come nel campo delle armonie musicali, variate e differenti di colorito e raffinatezza, perché dovevano compiacere persone di età diversa e di estrazione e di sensibilità differenti (*Politica*, 1342 a 22 sgg.). Eschilo, da grande poeta e da grande teatrante, usa di questi espedienti – sentenze ed enigmi – come di correttivi facilitati della ben più profonda densità di pensiero per cui lavora su un altro registro retorico: i modi della struttura ritmica compositiva e le figure di parola e di pensiero.

Più in profondità, invece, lo stile retorico di Eschilo – per nomi e per figure – risulta riluttante a qualsiasi semplificazione e alieno da qualsiasi compiacenza: come già notavano le fonti antiche, è denso e oscuro ed essenzialmente, se non intenzionalmente, "nobile", ovvero aristocratico ed esclusivo. E, nel segno di questa difficoltà intrinseca e non ricercata, vanno intese anche una certa asprezza dello stile eschileo e un'assoluta indisponibilità, già ben riconosciuta nelle fonti antiche, all'affettazione e all'autocompiacimento decorativo dell'*ornatus*. Se è vero che, come sostiene Lausberg, solitamente «l'ornato vuole mediare un'esperienza meno faticosa del bello», possiamo notare come la poesia eschilea, anche su questo piano, non faccia sconti, sia severa e indisponibile a prestarsi come filtro di mediazione. È, quella eschilea, una retorica nuda, fatta di composizioni verbali e figurali che appaiono come «pietre non squadrate», e perciò più scabrose, ma anche (a differenza di quanto vedeva Dionigi) più preziose.

Avvalendosi di continui slittamenti metaforici, di condensazioni catacretiche, di precipitati immaginativi, la lingua continuamente scarta verso i tropi, le "frecce semantiche" che da un contenuto ordinario e semplice passano a un contenuto straordinario e complesso. La struttura radicale, fonetica e semantica, è messa insistentemente alla prova: Eschilo insegna che mestiere del poeta è saggiare la consistenza e il grado di resistenza delle parole all'interno del loro stesso corpo e nell'attrito con altri suoni e segni. Lo stile dunque è oscuro perché l'equivocità mette in crisi la perspicuità; ma in cambio il risultato del corpo a corpo che il poeta ingaggia con le parole, il guadagno nel commercio poetico tra segni e significati, è la restituzione di una teoria inquieta, già linguisticamente tragica, del rapporto tra realtà e rappresentazione.

DIVERSITÀ DI REGISTRI

All'interno di ogni singola tragedia si nota una differenza, più o meno accentuata, tra parti liriche e parti parlate: sul piano del registro lessicale, certamente lo stile del parlato è, generalmente, più semplice, e per quanto riguarda la costruzione retorica il parlato è, quasi sempre, più "normale" rispetto alle consuetudini dell'ordine grammaticale e sintattico. È soprattutto nei brani lirici infatti che si rintracciano sia la tendenza a costruire periodi «grammaticalmente instabili [...] disdegnando le concatenazioni naturali», sia la predilezione per «combinazioni insolite» che scartano rispetto a ciò che «i più si aspetterebbero», che – come si è visto – Dionigi di Alicarnasso riconosce come caratteristiche dello stile austero in generale ed eschileo in particolare (*De compositione verborum*, 22; *De Demosthene*, 38). Ma al di là di questo primo, sensibile, scarto tra canto e parola, si può anche notare come in ciascuna delle sette tragedie il poeta privilegi una lingua diversa, consonante rispetto al mito e al dramma, strutturata secondo dispositivi retorici specifici. A titolo esemplificativo si segnalano qui alcune marche stilistiche delle singole tragedie.

Nei *Persiani* uno stile decisamente arcaizzante è sostenuto anche da un calibrato utilizzo di immagini e parole derivate dal repertorio omerico, o da esso ispirate, che si infittiscono nei brani più marcatamente epici del dramma. Ad esempio nella parodo corale uno dei condottieri al seguito di Serse, Artembares, viene fregiato dell'epiteto ἱππιοχάρμης (v. 30): lo stesso termine nell'*Iliade* (XXIV, 257) qualifica nel lamento di Priamo il nome di Troilo, il più giovane tra i suoi figli caduto per primo nella guerra di Troia. Il volo dalla nave e il tuffo dell'ammiraglio Dadakes (vv. 304-5) siglano una morte quasi ridicola, anziché eroica: nell'*Iliade* (XVI, 745-50) Cebrione, figlio illegittimo di Priamo, è l'ultima vittima di Patroclo (l'ultima che abbia un nome: prima di morire per mano di Ettore-Apollo, ucciderà ancora «tre volte nove uomini») e morendo compie lo stesso volo, ma dal carro, meritandosi il sarcasmo del compagno di Achille sul virtuosismo del tuffo.

Nei *Sette contro Tebe* il poeta mette in campo un vasto repertorio di figure ed espedienti retorici. Nel prologo il discorso di Eteocle è costruito come un'orazione persuasiva di propaganda bellica, conveniente al ruolo del governante di una città in preallarme di guerra. Il racconto del Messaggero, invece, che riferisce del rito notturno dei Sette, del loro patto e del giuramento nel sangue del toro sacrificato, è destinato a diventare un esempio celebre della fosca grandiosità della poesia eschilea (il brano dei *Sette*, 42-6, viene citato da Longino come esempio di stile elevato ed eroico: «Eschilo si spinge in immagini di alto eroismo, come ad esempio nei *Sette*»: *Trattato sul Sublime*, XV, 5). Nella parodo e nel primo stasimo il poeta usa il coro come un raffinato organo sensitivo, di ricezione e riproduzione: le fanciulle tebane catturano la sinfonia dei suoni dell'assedio e li riproducono in scena mediante una terminologia e una tecnica variegate in cui si mescolano figure di parole e di pensiero: allitterazioni, assonanze, onomatopee, metafore. In combinazione di metafora e onomatopea si percepisce, ad esempio, il rumore dell'«ondata nemica» che si rifrange, sollevata dal vento di tempesta, contro le mura (κῦμα... καχλάζει, vv. 112-4); ma anche, concretamente, il mugugno dei denti dei cavalli che mordono il morso, per brama di sangue e di strage (μινύρονται φόνον χαλινοί, v. 124), e l'aria smaniante e vibrante per le lance (δορυτίνακτος... αἰθὴρ ἐπιμαίνεται, v. 155: l'aggettivo è *hapax* eschileo).

Ma è nel commo degli scudi che si trova l'esibizione, da parte di Eteocle, di tutto l'arsenale retorico di cui il governante dispone. Mentre i sette assedianti, fin dal prologo, sono confinati, anche stilisticamente, in una dimensione epico-arcaica, in Eteocle reagisce il politico che disinnesca la potenza del nemico grazie a un articolato dispositivo di neutralizzazione dialettica.

La tattica è studiata nei dettagli, duello dopo duello, in conformità al tipo di attacco che il singolo nemico, con il suo atteggiamento, le sue bestemmie e minacce, la potenza icastica degli emblemi, dispone. Eteocle contro l'assalto del guerriero, anche linguisticamente arcaico, usa l'arma tutta politica della retorica e mediante l'antifrasi, l'antanaclasmo, l'ironia, in uno straordinario pezzo di bravura la retorica politica vince sulla ragione bruta e primaria di Ares. Vince fino alla Settima Porta e al settimo, fatale, duello quando la ragione dialettica desiste e

si ritira, riassorbita nel vortice scuro dei rapporti parentali dalla potenza demonica dell'Erinni del sangue. Tutto tramato, invece, di riflessi allusivi è il finale del dramma.

Un esempio è l'*hapax* che Eschilo inventa come ultimo epiteto di Erinni, καμψίπους Ἐρινύς (in clausola di verso e di stasimo, v. 791); la radice καμπ- indica la «flessione», nei diversi significati: come «piegamento», come «movimento di curvatura», e quindi come «ritorsione», fino a designare l'articolazione e la "flessione" armonica (κάμπη). Il piede di Erinni è dunque «adunco», ma ciò implica anche che il suo passo sia «storto» e il suo percorso obliquo e imprevedibile. Nell'epiteto risuona anche un'ulteriore eco che ha effetto torvamente allusivo, mediante l'analogia di formazione (aggravata dalla consonanza fonetica) fra l'epiteto di Erinni, «torto-piede» (καμψίπους) e il nome di Edipo, «gonfio-piede» (Οἰδίπους).

Nelle *Supplici* è di nuovo in scena il conflitto, già apprezzato nei *Sette contro Tebe*, tra lo stile lessicale e retorico delle fanciulle impaurite (che ora sono le Danaidi) e lo stile del governante (ora Pelasgo): una polarità che però nel dramma si colora di nuove sfumature. Sul versante del coro, il senso di smarrimento e di inferiorità è acuito dalla condizione di esuli delle giovani egizie e dalla loro eccentricità, per aspetto e per lingua, rispetto alla normalità dei costumi greci: lo stile che il poeta attribuisce a esse coerentemente, rispetto al loro ethos, è piano, ma impreziosito da barbarismi che riflettono anche nella lingua la loro stravaganza. Lo stile retorico di Pelasgo si muove invece tutto all'interno della dialettica politica; ma rispetto al granitico Eteocle, che tale rimane fino al sesto duello, è interessante la variazione che dà spazio, anche, alla resa espressiva dell'incertezza e del dubbio: esemplare l'atteggiamento "amletico" del re ai vv. 407 sgg., in cui l'esitazione del pensiero si esprime mediante approssimazione logico-icastica nelle elaborate metafore del palombaro che scruta il fondo del mare (vv. 408-9) e poi dello scafo arenato (vv. 438-42), quasi le parole tentassero faticosamente di raggiungere la resa del sentimento di impaccio. Ed è proprio nelle more della difficoltà e dell'indugio del re (che infine decide, ma solo perché ricattato dalla minaccia contaminante del suicidio) che si fanno spazio, pretendono rappresentazione retorico-teatrale, l'artificio dialettico (le preventive «piroette demagogiche» che hanno persuaso i cittadini e di cui Danao è grato a Pelasgo: δημηγόρους... εὐπειθεῖς στροφάς, v. 623) e quindi la scena emozionante della ratifica politica della decisione presa, mediante il voto per alzata di mano, che ha fatto «fremere l'aria» (v. 608): la scelta non è più prerogativa monarchica e non può più, formalmente, prescindere dal ruolo del demos chiamato a esprimere, mediante una retorica gestuale formalizzata, un atto di responsabilità attiva nella polis (che teatralmente si rappresenta in "Argo") e non più soltanto il consenso passivo, o retoricamente guidato, al volere del re (come a "Tebe").

Nel *Prometeo* il registro linguistico, pur costellato di stilemi e figure propriamente eschilei, è retoricamente e lessicalmente più piano. Questo per altro è lo stile espressivo che richiede, e quasi impone, l'intenzione assertiva, e niente affatto dialogica, di tutti i caratteri in scena e soprattutto del protagonista, Prometeo. I personaggi presentano, ciascuno, il proprio ethos, singolarmente differenziato anche nelle modalità retorico-espressive. Lo stile del dramma è giocato perciò sulla variazione di registro retorico attribuito ai personaggi: un chiaro pezzo di bravura è l'atto di Io, ma anche negli altri casi la tonalità retorica del personaggio è tanto sfumata e sottile che è oggetto (ad esempio nel caso di Oceano e di Hermes) di interpretazioni contrastanti. Ciascun personaggio porta quindi la sua voce, e la forma espressiva preferita in questa composizione è la *rhesis* monologica: solo nella prima parte del dramma, e con effetti molto parziali, viene rappresentata un'interazione dialogica efficace tra Kratos ed Efesto e poi tra Oceano e Prometeo, ma in realtà nella tragedia nessuno dei personaggi dialoga veramente con gli altri e ciascuno – da Efesto e Oceano stessi a Prometeo, da Io a Hermes – compare in scena per recitare la sua parte, per dare voce al suo carattere e ai valori (o disvalori) che ispirano i diversi comportamenti. Il dramma mette in scena la fissità di antitesi assolute, che non hanno (per il momento) alcuna possibilità di rappresentazione e di composizione retorico-dialettica. La resa dell'unico vero conflitto che sta nel cuore del mito e costituisce il motore dell'azione drammatica – l'antitesi tra Prometeo e il suo carnefice, Zeus – viene rimandata a un altro momento, successivo e necessario, con tutta probabilità contenuto in un dramma per noi perduto. Lo stile dunque per l'intrinseco carattere assertivo dei suoi personaggi, unito alla difficoltà per il dialogo di conquistare spazio in un dramma così concepito e costruito, tende puntualmente a irrigidirsi in frasi o formulazioni gnomiche. E dalla semplicità dello stile gnomico all'assertività apodittica dell'elucubrazione filosofica il passo è breve e il confine molto esile. La tendenza alla formula-

zione sentenziosa investe certamente il coro delle Oceanine, ma anche tutti i personaggi del dramma e in primis Prometeo (ad esempio: «malattia della tirannide non fidarsi degli amici», vv. 224-5; «il dolore è vagabondo e dall'uno all'altro passa», vv. 275-6; «tutte le arti ai mortali provengono da Prometeo», v. 506); ma contagia anche gli altri caratteri, perfino la stessa Io che, inopportunamente gnomica, sigla la sua prima *rhesis* con la frecciata antiretorica «Il male peggiore è questo, io dico, parole ad arte composte» (vv. 685-6). Un caso in cui pare che il poeta giochi all'autocitazione è il passo in cui Oceano afferma che Zeus «duro monarca comanda non sottomesso [a nessuno]» (οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ, v. 324) e proprio questa prerogativa "tirannica" di Zeus viene messa in discussione dalla vicenda di Prometeo. Anche Serse, affermava la Regina, «non è sottomesso ai cittadini» (οὐχ ὑπεύθυνος πόλει, *Persiani*, 213). L'analogia tra i due passi viene esaltata dalla medesima collocazione in finale di verso. È esattamente il contrario di quanto il governante della polis – nel caso Eteocle – afferma all'inizio dei *Sette contro Tebe*: «Se ci andrà bene ogni merito sarà degli dèi; ma se invece [...] dovesse capitarci una disgrazia "Eteocle" solo per tutta la città la gente invocherà» (vv. 4-8). A proposito di questo confronto è interessante notare come i *Persiani* e il *Prometeo* siano le due tragedie eschilee più fitte di *gnomai* (nella prima tragedia si trova una serie di formulazioni francamente gnomiche: *Persiani*, 13, 169, 253, 706, 802, 813-5). Lo stile retorico del *Prometeo*, lessicalmente "facile" e strutturalmente piano, piuttosto che essere impugnato come prova della non paternità eschilea del dramma, concorre, ancora una volta, a un'ipotesi di rappresentazione non ateniese della tragedia, di fronte a un pubblico con cui il poeta non condivide completamente la consuetudine linguistica (e quindi anche i tropi retorici) e con cui perciò si crea un problema, seppure minimo, di comunicazione che richiede uno stile più diretto. Ateneo già sottolineava una certa distanza linguistica tra Greci di Sicilia e Greci della madrepatria, segnalando in altro senso il contagio del lessico siciliano sulla lingua eschilea: «Non deve meravigliare che Eschilo, avendo vissuto in Sicilia, ricorra a molte parole che suonano siciliano» (ὅτι δὲ Αἰσχύλος διατρίψας ἐν Σικελίαι πολλαῖς κέχρηται φωναῖς Σικελικαῖς οὐδὲν θαυμαστόν, IX, 402 c). Dall'altro versante si può notare e aggiungere che non deve stupire che Eschilo nei *Persiani* (certamente rappresentati anche in Sicilia) e nel *Prometeo* (probabilmente rappresentato in una prima siciliana), diversamente dalle sue abitudini, ricorra più frequentemente allo stilema gnomico.

Anche nell'*Agamennone* il lessico è relativamente semplice e lo stile retorico è invece tutto affidato alle figure ricorrenti (paragoni e metafore) e alle variazioni di registro espressivo della protagonista – Clitemnestra – che accompagnano le sue variazioni di atteggiamento nel dramma. La tragedia è costruita essenzialmente con figure simbolico-allegoriche: il fuoco dell'inizio (che comparirà nel finale della trilogia: le molte fiaccole che scortano le Eumenidi), la rete, il leone, la leonessa, la cagna, la corsia di porpora, il bagno mortifero (anticipato dalla tempra della spada). In questo tessuto popolato da figure suggestive, più che impreziosito da scelte linguistiche audaci, si staccano alcuni brani di bravura retorica: la rievocazione della staffetta dei fuochi nella prima *rhesis* di Clitemnestra (vv. 281-316), l'accumulazione di metafore e paragoni celebrativi del ritorno di Agamennone (vv. 895-901), a cui è da aggiungere, nella *rhesis* seguente, il piccolo gioiello della combinazione di paragone e metafora che dà immagini contraddittorie e rivelatrici a proposito del sentimento di gioia conclamato da Clitemnestra, secondo le quali Agamennone sarebbe «come la frasca che rinfresca d'estate», ma assimilabile simultaneamente anche al «caldo» che arriva a riscaldare l'inverno (vv. 966-72).

Solo Cassandra resiste all'abilità retorica di Clitemnestra che non riesce a convincerla a parlare come voleva e si ritira, sostanzialmente sconfitta; aveva proclamato prima, troppo fiduciosa nella potenza persuasiva del suo eloquio: «la persuado ora con le mie parole» (πείθω νιν λόγωι, v. 1052), anche se il Corifeo l'aveva avvertita che quella schiava «forse non si lascerà persuadere» (πείθοι' ἄν, εἰ πείθοι· ἀπειθοίης δ' ἴσως, v. 1049).

Nelle *Coefore* ancora la relativa semplicità generale del registro lessicale e retorico è compensata dalla variazione tonale tra gli stili espressivi dei personaggi e dalla presenza di figure allegoriche. Nel lungo commo di supplica alla tomba (vv. 306-477) si alternano e si fondono in un pezzo di virtuosismo poetico le tre voci – di Elettra, di Oreste e del coro – ciascuna dotata di un suo specifico timbro espressivo. Un altro brano notevole sotto il profilo della costruzione retorica è il primo dialogo tra Oreste (in veste di Straniero) e Clitemnestra (vv. 668-718), in cui il figlio batte la madre sul piano dialettico giocando ipocritamente sui valori dell'ospitalità (un'immagine verbale di que-

sto incontro di cui Oreste imposta regole e decide le coordinate è nel poliptoto ξένου ξένοισιν, v. 703). Fra le figure allegoriche e simboliche che popolano il dramma spicca la bestia velenosa, il serpente-vipera: la visione della serpe-neonato del sogno di Clitemnestra (evocato dal coro, vv. 527-34; e poi ricordato da Clitemnestra stessa *in extremis*, vv. 928-9), che si incarna poi nella serpe-Oreste (Oreste «diventa serpente» ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγώ, v. 549), ma era già la vipera-Clitemnestra che uccideva l'aquila-re (vv. 247-9) e ritorna a essere la vipera velenosa, figura dell'assassina (vv. 994-6); è anche poi, nelle parole del coro, la serpe a due teste che Oreste ha decapitato (v. 1047) e infine si trasforma, per altra metamorfosi allegorica, nella serpe-Clitemnestra che nuovamente prende corpo, nel finale della tragedia, nelle serpi dei dèmoni che turbano la mente del matricida (v. 1050) e lo fanno fuggire verso Delfi.

Nelle *Eumenidi* i dèmoni si materializzano nelle Erinni del coro ma, nel corso del dramma, si assiste a una loro progressiva trasformazione in dèmoni benevoli: alla conversione corrisponde, nella seconda parte della tragedia, una netta variazione di registro retorico. A "Delfi" i dèmoni protagonisti assoluti della scena del dramma si esprimono in forma magico-incantatoria, che si avvale di meccanismi retorici, lessicali, fonetici, sintattici, metrico-ritmici, efficaci e tutti concorrenti: a un fraseggio ritmico (e quindi anche musicale e orchestico) molto sconnesso corrisponde un fraseggio sintattico altrettanto frammentato, che si appoggia sulla cantilena di allitterazioni, anafore, figure etimologiche e giochi paretimologici, nessi asindetici e giustapposizioni antitetiche (ad esempio nei vv. 145-6, 150, 155, 158, 165, 170 e in particolare ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων, v. 155; βαρύ τι περίβαρυ, v. 161; αὐτόσσυτος αὐτόκλητος, v. 170). Ad "Atene" prevale invece lo stile del logos retoricamente ordinato che è, originariamente, il logos giuridico: non solo le Erinni, ma gli dèi stessi sono chiamati in causa, ad assumere il ruolo formale e contestuale, nel teatro del processo, di "testimoni" e di "giudici". Atena invita a convocare prove e testimoni (vv. 485-6) e Apollo, presentandosi al processo, dichiara formalmente «sono venuto a dare testimonianza» (μαρτυρήσων ἦλθον, v. 576). Nelle pieghe del lessico giuridico sta anche la linea di difesa di Oreste che dichiara Apollo suo «complice» (μεταίτιος: così Oreste ad Atena, v. 465); anche se le Erinni, incautamente, già a "Delfi" avevano attribuito ad Apollo la totale responsabilità, e non solo la complicità, nel delitto (οὐ μεταίτιος... ὡς παναίτιος: così la Corifea ad Apollo, vv. 199-200); gli assassini di Agamennone sono invece per Oreste decisamente «colpevoli» (ἐπαιτίους, v. 467). Un'altra sottigliezza terminologica che dà conto della sofisticazione tecnica del lessico nella tragedia è la preoccupazione di Oreste di ribadire una differenza di status che si può interpretare intendendo il matricida come «supplice agli dèi» e non come «uno che chieda la grazia» dopo, evidentemente, essersi riconosciuto colpevole di un delitto commesso (οὐ προστρόπαιον, si dice Oreste presentandosi alla statua di Atena, v. 237, e lo ripete alla stessa dea apparsa in persona, v. 445); Atena recepisce la finezza e ne riconosce lo status di προσίκτωρ (v. 441); Apollo invece continua distrattamente a definire il supplice genericamente, secondo la terminologia che Oreste espressamente ricusa (προστροπαῖς, v. 718).

STRUTTURE E FIGURE

Stilemi

Si propone in questo paragrafo una campionatura di alcune formule linguistiche e retoriche ricorrenti nei testi eschilei, senza la distinzione che, in questo contesto, risulterebbe oziosa e pedante tra figure grammaticali e figure retoriche: va da sé che la suddivisione per tipologie qui proposta risponde a un mero fine di economia espositiva, ma compromette, semplificandolo, il complesso meccanismo di interazione e di sinapsi poetica, soprattutto tra ambito verbale e ambito retorico, e diluisce i nessi che costituiscono l'aspetto più interessante dello stile poetico eschileo. Tutti i dispositivi retorici concorrono comunque, sia pure in diversa misura, a delineare un'attitudine stilistica unitaria che, mediante il gioco verbale e formale, nel corpo della parola, tra parole, tra forme, tra immagini, sollecita incessantemente gli elementi e i nessi dell'eloquio a un'espressività – fonetica, verbale e semantica – potenziata.

Nel testo poetico è più raro trovare figure semplici che figure complesse: si troveranno piuttosto *hapax* all'interno di figure metaforiche, metafore costruite con *hapax*, allitterazioni o anafore con valore onomatopeico. È dunque la frequenza, più che la qualità degli stilemi, a marcare caratteristiche e peculiarità della retorica eschilea.

Strettamente connessa al lavoro del poeta sugli elementi radicali della struttura verbale (il lavoro che trionfa nel gioco eponimico sui nomi) è la predilezione per le figure etimologiche, in cui la giustapposizione funziona come dispositivo rafforzativo del significato o (più spesso) l'accostamento di antonimi etimologici ha effetto ossimorico. La prima valenza della figura etimologica come conferma rafforzativa si ravvisa ad esempio nel «consanguineo sangue» degli Egizi che Pelasgo paventa sia versato (ὅμαιμον αἷμα, *Supplici*, 449), che è anche il sangue della madre versato a terra, come protestano le Erinni (*Eumenidi*, 653). Ancora un nesso etimologico rafforzativo è nel canto funesto che Cassandra sente levarsi dalla reggia, l'«inno che inneggiano» le Erinni (ὑμνοῦσι δ' ὕμνον, *Agamennone*, 1191); la stessa formula è ripetuta dal coro che avverte l'«inno inneggiato» dal dèmone sul corpo di Agamennone ucciso (ὕμνον ὑμνεῖν, *Agamennone*, 1474). Più blando, e tutto interno alla logica del dialogo sticomitico, è il valore della locuzione che designa la generosa disponibilità ad «ammalarsi del male» della complicità che Oceano nobilmente protesta all'amico Prometeo (νόσωι νοσεῖν, *Prometeo*, 384). Sempre all'interno del registro domanda e risposta, ma non priva di una connotazione minacciosa, è la locuzione che designa «l'unione che unirà» Zeus a una discendente di Io, con conseguenze disastrose per il dio, secondo la profezia del Titano (γαμεῖ γάμον, *Prometeo*, 764). Effetto sarcastico produce la figura etimologica contenuta nella battuta di Hermes contro Prometeo «astutamente astutissimo» (τὸν πικρῶς ὑπέρπικρον, *Prometeo*, 944). Valore amplificante ha il pietoso «lamento lamentato», unica reazione alla diffusione dei patricidi e dei matricidi che le Erinni paventano se la giustizia viene meno (οἶκτον οἰκτίσαιτ', *Eumenidi*, 515). Quasi onomatopeico suona il nesso con cui Atena esorta il (muto) araldo ad «annunziare come nunzio» la convocazione dei cittadini e l'inizio del processo, dando fiato alla tromba (κήρυσσε κήρυξ, *Eumenidi*, 566).

Un'altra tipologia di figura etimologica – mediante giustapposizione di antonimi legati da vincolo di significato – funziona come negazione inappellabile del primo elemento del nesso: «canto stonato» è per il coro il canto delirante con cui Cassandra si autoprofetizza la morte (νόμον ἄνομον, *Agamennone*, 1142); «grazia sgradita» è l'omaggio che Clitemnestra manda alla tomba di Agamennone (χάριν ἀχάρι‹το›ν, *Coefore*, 44). La crisi del significato che la figura etimologica innesca evidenzia che i fondamenti dei valori dati per inconcussi sono stati sconvolti: il Lossia predica che Dike che è «senza inganni, ingannevolmente è stata oltraggiata» (ἄδολα δολίως βλαπτομέναν, *Coefore*, 955-6).

La figura etimologica antonimica si presta particolarmente a dire l'assurdità della condizione di Prometeo, che offre uno spettacolo insopportabile, una «visione invedibile» (θέαμα δυσθέατον, *Prometeo*, 69); e ancora nello stesso dramma la persecuzione divina è considerata dal coro «un incombattibile combattimento, una via senza via d'uscita» (ἀπόλεμος ὅδε γ' ὁ πόλεμος, ἄπορα πόριμος, *Prometeo*, 904).

E ancora, con un gioco semantico più sottile, l'eccezionalità della condizione delle Erinni, non neutralizzabile neppure nel nuovo status di Eumenidi protettrici della città, viene espressa mediante il nesso «sterili bimbe» (παῖδες ἄπαιδες, *Eumenidi*, 1033).

Più convenzionale è l'uso che Eschilo fa di formule anaforiche, semplici o per poliptoto. Il coro dei Fedeli persiani, di fronte all'apparizione dell'Ombra di Dario, si ritrae in un'ossequiosa reticenza, un'esitazione e un impaccio che trovano ottima formulazione retorica nella doppia anafora: «ho ritegno... ritegno... temo... temo» (σέβομαι... σέβομαι... δίομαι... δίομαι, *Persiani*, 694-6, 700-1). Anche Agamennone, di fronte all'alternativa del sacrificio della figlia o dell'impresa, per un istante – un istante fondamentale per restituire il carattere tragico della sua decisione – esita: grave comunque è il dilemma e grave sarà la decisione, e l'aporia è espressa dalla ripetizione simmetrica che suggella l'esito comunque rovinoso delle due scelte (βαρεῖα... βαρεῖα, *Agamennone*, 206-7). Effetto potenziante ha l'anafora nella presentazione di Oreste, ormai eroe vendicatore, che nelle parole del coro viene fregiato, per metafora e antonomasia, degli epiteti «due volte leone, due volte Ares» (διπλοῦς λέων, διπλοῦς ἄρης, *Coefore*, 938). Efficacemente ossessivo è invece il coro dei *Sette contro Tebe* che, al momento del duello, ritorna sul nesso αὐτοκτόνως αὐτοδάικτοι (*Sette*, 734-5) e la giustapposizione dei due composti, con anafora del primo elemento αὐτο-, concorre a riportare in primo piano l'assurdità dell'assassinio fraterno perpetrato contro il loro stesso sangue da Eteocle e Polinice, «troppo consanguinei» (κάρτα... ὅμαιμοι sono detti gli sventurati fratelli in *Sette*, 940).

Ma l'anafora semplice ha spesso un effetto immediato di amplificazione emozionale e di enfasi affermativa. Così Prometeo rivendica la volontarietà piena del suo «errore» (ἑκὼν ἑκὼν ἥμαρτον, *Prometeo*, 266); Oceano vanta il suo possibile successo presso Zeus (αὐχῶ γὰρ αὐχῶ, *Prometeo*, 338); Hermes insiste perché Prometeo ceda (τόλμησον... τόλμησον, *Prometeo*, 999). E con l'espressione «È mio mio il guadagno» anche il coro delle schiave troiane afferma il proprio interesse nell'impresa dell'assassinio della nuova coppia che signoreggia su Argo (ἐμὸν ἐμὸν κέρδος αὔξεται, *Coefore*, 824).

Valore di sottolineatura (quando non ha una valenza più marcata e quasi icastica) ha anche il ricorso al poliptoto. «Nessuno su nessuna profezia» crede più a Cassandra inascoltata per punizione di Apollo (οὐδέν' οὐδέν, *Agamennone*, 1212); Oceano, esortando Prometeo a più miti consigli, stigmatizza il «nuovo stile del potere del nuovo tiranno» Zeus (τρόπους νέους· νέος... τύραννος, *Prometeo*, 309-10). Paradossale, e perciò evidenziato dalla ripetizione poliptotica, è che le immonde Erinni si dicano ben disposte verso chi tende a loro «puramente pure mani» (καθαρὰς ‹καθαρῶς›, *Eumenidi*, 313). Atena presenta soddisfatta la conversione al bene delle Erinni che ora «benevole, benevoli» i cittadini dovranno onorare (εὔφρονας εὔφρονες, al centro del v. 992).

Enfaticamente formulari le litanie poliptotiche di invocazione a Zeus, chiamato dalle Danaidi «sovrano dei sovrani, beatissimo fra i beati, perfettissima tra le perfette potenze» (ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων μακάρτατε καὶ τελέων τελειότατον κράτος, *Supplici*, 524-6) e da Clitemnestra, prima di ritirarsi per l'assassinio, come «il perfetto la cui perfetta intenzione non può che essere portata a perfezione» (Ζεῦ Ζεῦ τέλειε... μέλοι... ἂν μέλλῃς τελεῖν, *Agamennone*, 973-4).

Dionigi di Alicarnasso, come si è visto, segnala fra gli elementi tipizzanti dello stile austero la tendenza a una certa refrattarietà all'uso delle congiunzioni (*De compositione verborum*, 22; *De Demosthene*, 28: ὀλιγοσυνδεσμός): questo tratto, riconoscibile come nota Dionigi «quasi in ogni verso di Eschilo» ha un esito superlativo in uno stilema propriamente eschileo: il ricorso a catene asindetiche di attributi o apposizioni che nella giustapposizione immediata degli elementi produce un effetto complessivo di potenziamento e di forte marcatura della caratterizzazione. Si tratta di uno stilema che Eschilo chiaramente ama, ma a cui ricorre con discrezione, senza traccia di compiacimento ornamentale, in passaggi sempre contestualmente motivati.

Tra i sette sfidanti alle porte di Tebe, il sapiente Anfiarao che si trova mescolato per puro senso dell'onore tra gli "empi" e i "malvagi", viene onorato dallo stesso Eteocle come «saggio giusto valoroso pio, grande profeta» (σώφρων δίκαιος ἀγαθός εὐσεβὴς ἀνήρ, μέγας προφήτης, *Sette*, 610-1): una serie di epiteti che nella concatenazione asindetica confermano e rafforzano il pregio morale dell'indovino argivo (e di converso l'incongruenza del suo schieramento dalla parte "sbagliata"). Anche Agamennone, di ritorno da Troia, viene annunciato dall'Araldo, con una formula che risente di una tonalità cerimoniale,

come «il sovrano Atride venerato fortunato eroe» (ἄναξ Ἀτρείδης πρέσβυς εὐδαίμων ἀνήρ, *Agamennone*, 530). Nel prologo delle *Eumenidi* per descrivere le indescrivibili Erinni (che la Profetessa aveva provato a rappresentare con paragoni, sempre insufficienti a dire il suo orrore) Apollo ricorre a una catena asindetica di epiteti: sono «le abominate, fanciulle decrepite, antiche bambine» (αἱ κατάπτυστοι, κόραι γραῖαι, παλαιαὶ παῖδες, vv. 68-9).

Sempre giustificato dal senso e dal contesto è il ricorso a catene asindetiche: con forte partecipazione emotiva le Danaidi si augurano che la loro stirpe rimanga «non sposata indomata» (ἄγαμον ἀδάματον, *Supplici*, 143); ancora le figlie di Danao augurano agli Argivi, dopo che hanno votato in favore della loro accoglienza, che non faccia risuonare il suo urlo il dio «senza danze senza musica padre del pianto, Ares» (ἄχορον ἀκίθαριν δακρυογόνον ἄρη, *Supplici*, 681-2): e nell'insistenza della formulazione siglata, in fine di verso, dal nome nefasto del dio della guerra, si avverte anche un'intenzione apotropaica. «Empia impura sacrilega decisione»: il coro tenta di dire così, mediante catena asindetica, la scelta nefanda di Agamennone di sacrificare Ifigenia, anziché l'impresa militare (δυσσεβῆ τροπαίαν ἄναγνον ἀνίερον, *Agamennone*, 219-20); ancora il coro dell'*Agamennone* paventa la rigenerazione della colpa nella casa degli Atridi e la furia della Rovina come «dèmone invincibile imbattibile dissacrante violenza della cupa Ate» (δαίμονα... ἄμαχον ἀπόλεμον, ἀνίερον θράσος μελαίνας... Ἄτας, *Agamennone*, 768-71). Una minaccia è nelle parole con cui le Erinni prevedono che l'ingiusto incocci nello scoglio di Dike e vada alla malora «senza pianto, senza compianto» (ἄκλαυτος αἶστος, *Eumenidi*, 565). Vincolo magico e incantesimo è la cantilena che i dèmoni ripetono, accerchiando Oreste: «canto follia delirio frenesia inno d'Erinni» (μέλος, παρακοπά, παραφορά, φρενοδαλής ὕμνος ἐξ Ἐρινύων, *Eumenidi*, 329-31, 342-4).

L'arcaismo che le fonti antiche riconoscono allo stile di Eschilo si evidenzia anche nel ricorso ai tempi verbali usati nella loro valenza squisitamente aspettuale. Un caso interessante sono il canto e poi la *rhesis* profetica di Cassandra nell'*Agamennone* (accostabile sotto questo aspetto all'atto di Io nel *Prometeo*), in cui, nell'incubo minaccioso, il passato si confonde felicemente anche, nelle forme grammaticali, con il presente e il futuro. Ad esempio, Cassandra sente/vede in contemporanea, e in un tempo assillantemente presente, i figli di Tieste urlare, Clitemnestra colpire, Agamennone cadere, le Erinni senza posa cantare (κλαιόμενα... βρέφη, v. 1096; τύπτει· πίτνει, v. 1128; ὑμνοῦσι, v. 1191); poi vede/sente i piccoli nell'istante in cui vengono uccisi e sbranati (θανόντες, v. 1219), la "cagna" nel momento in cui lecca l'orecchio al padrone (λε‹ι›ξασα, v. 1229); e poi, nella scena madre della rabbiosa liberazione della fanciulla dalle vesti profetiche, scettri e stole bruscamente gettati a terra, alla malora (εἰς φθόρον πεσόντ', v. 1267).

Molto dosato, ma perciò significativo, è l'uso che Eschilo fa della declinazione al duale. Finalmente ricongiunti nel sangue sono i figli di Edipo nel finale dei *Sette contro Tebe* e i due cadaveri sono presentati come una coppia inseparabile: l'unione si esprime in forma di aggettivi composti con il prefisso δι- (διπλαῖν... δίδυμ'... δίμορα, vv. 849-50; il ricorso alla stessa famiglia di composti conferma anche l'unione degli Atridi alla testa dell'esercito acheo in *Agamennone*, 43, e in quel caso con felice gioco paretimologico il coro inserisce tra gli epiteti dei due re anche il suggello divino del potere: – διθρόνου Διόθεν καὶ δισκήπτρου). Ma Eteocle e Polinice sono presentati come un simbolo ricongiunto anche grazie all'insistito ricorso alla forma duale (ἀμφοῖν... δισσὼ στρατηγώ... βασιλέοιν δ' ὁμοσπόροιν, vv. 812, 816, 820). Anche Clitemnestra ed Egisto, dopo l'assassinio, diventano una coppia inseparabile nelle parole rassicuranti che Clitemnestra rivolge all'imbelle e prepotente amante, che siglano il vincolo indissolubile tra i complici, nuovi sovrani della reggia (il duale κρατούντε, collocato in posizione forte, nell'ultimo verso dell'*Agamennone*). E ancora un duale, ribadito dalla presenza del numerale, stringe Clitemnestra ed Egisto nel disprezzo di Oreste per il loro carattere «di femmine» (δυοῖν γυναικοῖν, *Coefore*, 304). Un uso interessante e forte del numero è proposto nelle *Eumenidi*, quando Atena, fondando lo schema del dibattimento giudiziario, stringe accusatore e imputato in un nesso duale, siglando così la necessità della presenza di entrambe le parti chiamate a convenire e a formulare le loro ragioni nel processo (δυοῖν παρόντοιν, v. 428).

Anche il ricorso a termini esteticamente evocativi o addirittura onomatopeici è temperato all'interno di un sistema retorico che fa interagire, per dirla con Aristotele, facoltà noetiche, estetiche e immaginative. Spesso la riproduzione fonica che la parola onomatopeica suggerisce rivela anche un collasso sinestetico, o estetico-immaginativo: il poeta è impegnato in questo

esercizio di combinazione percettiva in forma di parola soprattutto nella prima parte dei *Sette contro Tebe*. Una formula espressamente sinestetica è il «rumore negli occhi» delle fanciulle del coro (κτύπον δέδορκα, *Sette*, 103): il rumore diventa l'oggetto diretto della percezione visiva e il sintagma «vedo il rumore» è potenziato nella scelta terminologica del verbo δέρκομαι che, tra i verbi che indicano l'azione del vedere, è quello che più precisamente designa la fisicità della percezione, l'atto dello sguardo che, dagli occhi, parte a catturare l'oggetto. Evidenza estetica, e non cromaticamente connotativa, ha l'aggettivo «scudi-lucenti» (λεύκασπις, *Sette*, 90a): a quanto risulta una neoformazione eschilea destinata ad aver fortuna come attributo caratterizzante l'esercito argivo. Uno scolio tricliniano nota: «λεύκασπις: gli scudi rilucono (ἀπέστιλβον) perché fatti di bronzo» (scolio g al v. 90). Il coro dunque vede, e fa vedere al pubblico mediante la novità che richiama l'attenzione sulla scelta linguistica, il bagliore delle armi nemiche al di là delle mura. Analogo effetto è prodotto dall'*hapax* eschileo δοχμολόφων (*Sette*, 113): nel composto l'elemento δοχμ-, che indica l'andamento obliquo (la stessa radice si ritrova nella denominazione del metro «storto», il docmio), combinato con l'elemento -λοφ-, che significa, indifferentemente come in italiano, la cresta sia dell'elmo sia dell'onda, produce l'immagine dinamica dei pennacchi-creste che agitano scompostamente la superficie dell'esercito-marea che avanza contro la città.

La sinfonia di rumori che il coro delle fanciulle produce nel primo stasimo non solo evoca l'evidenza terrorizzante del nemico alle porte, ma fa precipitare anche la fantasia verso immagini mortifere e sacrificali: ad esempio il cupo gorgoglìo che le giovani tebane paventano di sentire dalla città evacuata viene espresso mediante un termine – κορκορυγαί, *Sette*, 345 – che secondo uno scolio indica il rumore «che esce dalle viscere della vittima sacrificata» quando il ventre dell'animale viene squarciato e svuotato del suo contenuto (scolio 345i: nel senso esplicito di evacuazione rumorosa del ventre ricorre la forma διεκορκορύγησεν in Aristofane, *Nuvole*, 387). Il termine quindi non funziona solo come riproduzione onomatopeica, ma identifica anche quel rumore come eco terminale di un sacrificio che esce dalla città sventrata. Un'altra espressione che produce simultaneamente una suggestione fonica e immaginativa sono i «vagiti insanguinati» dei lattanti strappati al seno delle madri dalle mani violente dei conquistatori: nel nesso βλαχαὶ δ' αἱματόεσσαι (*Sette*, 348) la scrittura metrica dello strascicato ferecrateo (– – – ⏑ ⏑ – –) concorre all'effetto onomatopeico del «belato», ma la combinazione con l'aggettivo complica la percezione, facendo avvertire, in ardito collasso estetico, tracce di sangue nel vagito dei bimbi.

Un altro esempio del concorso nella resa onomatopeica tra l'effetto fonetico-verbale e il ritmo metrico è nell'*Agamennone*: il grido lugubre che alzano uccelli derubati nel loro stesso nido (figura degli Atridi che invocano gli dèi per la vendetta dell'oltraggio subìto dall'ospite infido) viene reso da parole sonanti che trovano però anche articolazione ritmica in una frase anapestica in cui in mezzo a due sequenze di sillabe lunghe trova posto l'acuto di un polibraco (οἰωνόθροον γόον ὀξυβόαν τῶνδε μετοίκων, *Agamennone*, 57).

Onomatopoia (coni linguistici)

La lingua greca, come è noto, si presta alla formazione di composti che spesso hanno una vita, semantica e stilistica, del tutto effimera. Eschilo mette a frutto in modo eccezionale questa duttilità, in una misura forse eguagliata dal solo Pindaro – come riconosce già la critica antica – stigmatizzando la qualità creativa dello stile lessicale eschileo (Dionigi di Alicarnasso, *De imitatione*, 2, fr. 6, 2, 10: αὐτὸς δημιουργὸς καὶ ποιητὴ ἰδίων ὀνομάτων). Rispetto alle dimensioni dei testi pervenuti la quantità di parole attestate solo in Eschilo (*hapax legomena*) o che risultano coniate da lui (*prota legomena*: la distinzione dal punto di vista interno dello stile eschileo ovviamente non fa differenza) è molto consistente e numericamente significativa. Ma l'esame dei passi in cui compaiono queste neoformazioni rende evidente come l'intento del poeta non sia mai dettato da ricerca di preziosismo o da un ozioso desiderio di *variatio*. L'ossessione onomatopoietica di Eschilo è un'ottima riprova dell'ipotesi della teoria retorica secondo cui l'invenzione linguistica autenticamente poetica nasce non dalla vanità ma «dalla penuria»: a Eschilo mancano, letteralmente, le parole per mettere in forma la novità delle sue figure e quindi, facendo agio su una lingua già costituzionalmente inquieta, infrange il codice semantico e si ingegna, combinando nel corpo verbale gli elementi che la lingua mette a sua disposizione e trovando soluzioni spesso valide solo contestualmente. Un buon esem-

pio di questa pratica (e dell'intenzione che dietro alla pratica riluce) sono le neoformazioni relative alla definizione di rapporti parentali o relazioni sociali straordinarie.

L'aggettivo αὐτάδελφος, letteralmente "autofraterno", ricorre due volte nel testo eschileo. La prima occorrenza è nei *Sette contro Tebe*, quando il coro chiede a Eteocle se vuole realmente «mietere sangue fraterno» (αὐτάδελφον αἷμα, *Sette*, 718). Il rapporto di parentela a cui si fa riferimento, però, è un rapporto eccezionale, più che fraterno: Eteocle e Polinice sono figli dell'unione incestuosa tra Giocasta ed Edipo e quindi si trovano nella situazione parentale eccezionale di essere contemporaneamente fratelli e figli del padre. Il sangue che condividono è frutto di un incrocio straordinario e il vincolo che li stringe è fortissimo, poiché passa due volte per il ventre della madre. La seconda occorrenza (*Eumenidi*, 89), definisce il rapporto di parentela tra Apollo ed Hermes «figli dello stesso padre»: in questo caso la valenza semantica è molto più blanda e il ricorso a un termine così particolare sembra rispondere a un vezzo di autocitazione da parte del poeta. Una citazione invece semanticamente e puntualmente motivata è nel primo verso dell'*Antigone*: riprendendo il mito tebano dal punto in cui nei *Sette* Eschilo l'aveva lasciato, Sofocle colloca l'aggettivo nell'*incipit* della tragedia, tra le prime parole della protagonista che si riferisce a Ismene (legata a lei dallo stesso vincolo eccezionale che legava Eteocle e Polinice) con la locuzione αὐτάδελφον... κάρα (*Antigone*, 1). Ancora nei *Sette contro Tebe* Antigone ed Ismene (che diventano personaggi nella versione interpolata del dramma) sono chiamate «malamente-sorelle» (δυσαδελφότται, *Sette*, 870).

Nella parodo delle *Supplici* le figlie di Danao, motivando il loro esilio volontario dalla terra del Nilo, parlano della propria αὐτογενῆ φυξανορίαν, «riluttanza verso il maschio nato dalla stessa stirpe» (*Supplici*, 8; in realtà la combinazione è più complessa: grammaticalmente l'aggettivo si riferisce all'intero composto «riluttanza per il maschio» e non in particolare al maschio in quanto parente; nelle diverse interpretazioni del significato dei singoli termini e di questo nesso poggiano le diverse ipotesi sulla fuga delle fanciulle dall'incesto con i cugini o dal matrimonio tout court). I due termini, e quindi la locuzione nell'insieme, sono *hapax* eschileo.

Ancora nelle *Supplici* l'atto con cui i figli di Egitto intendono far proprie le cugine Danaidi, violando il vincolo di sangue tra Danao ed Egitto, è espresso mediante la complicata locuzione σφετεριξάμενοι πατραδελφείαν, «appropriarsi della parentela che passa per il rapporto di fratellanza tra i padri» (*Supplici*, 38).

Alla fine della parodo dei *Persiani*, i Fedeli evocano l'immagine delle donne dei guerrieri partiti verso occidente che sono rimaste «spaiate nel giogo»: il termine μονόζυξ (v. 139, in posizione forte nel finale dell'ultima strofe, a sigla della formula ritmica cretico-baccheo prediletta in clausola da Eschilo) è un *hapax* che costituisce una variante all'interno del campo semantico del "giogo" (una metafora ricorrente nella tragedia), ma è anche in sé un ossimoro. Il giogo – anche il giogo coniugale – implica due elementi e lo sparigliamento della coppia inficia la coerenza stessa della figura. In questo caso è la condizione della parentela acquisita, il patto coniugale messo a repentaglio dall'impresa bellica (e da quello che si rivelerà, nella finzione tragica contestuale, il genocidio dei maschi persiani), che trova nell'invenzione linguistica ossimorica un'espressione dell'incomponibilità tra la guerra e l'istituzione naturale e civile del matrimonio.

Una relazione eccezionale è anche quella che Prometeo intrattiene con il genere umano: e la *sympatheia* eccessiva (che gli Olimpi tutti, Oceano compreso, considerano una folle perversione caratteriale del Titano) si esprime con il conio del nuovo termine, destinato poi ad avere successo, di φιλάνθρωπος (*Prometeo*, 11 e 28).

Del tutto straordinario è altresì il rapporto che le Danaidi rivendicano con i cittadini di Argo: una relazione di antica consanguineità di cui, nel momento di crisi, chiedono il riconoscimento giuridico. Una volta ammessa la legittimità del legame naturale pregresso, Pelasgo riconosce la condizione delle fanciulle coniando il termine ossimorico ἀστόξενοι «cittadine straniere» (*Supplici*, 356): uno statuto eccezionale che, dopo la ratifica del voto del demos, verrà alla fine del dramma ufficialmente accettato.

Un altro gruppo di neoformazioni (o neosemantizzazioni) eschilee è da mettere in relazione all'eccezionalità di delitti inauditi. Si vedano come esempio l'aggettivo αὐτόφονος (e l'avverbio αὐτοφόνως) chiamato a significare il fratricidio iperconsanguineo di Eteocle e Polinice (*Sette*, 850); i delitti endogeni alla stirpe atride (Cassandra in *Agamennone*, 1091); l'assassinio da parte di Procne del figlio Iti (*Supplici*, 65; al v. 67

nel nesso δυσμάτορος κότου, «ira non materna», l'aggettivo è ancora un *hapax* che esprime una distorsione incredibile del rapporto parentale primario madre-figlio). Allo stesso modo l'enormità del delitto di Ifigenia che gli oracoli impongono ad Agamennone viene stigmatizzata dallo stesso infelice padre, al momento della tremenda decisione, con l'aggettivo παρθενοσφάγοισιν (*Agamennone*, 209). L'aggettivo πατροκτόνος (e il participio verbale πατροκτονοῦσα), se in un caso definisce il parricida Edipo (*Sette*, 752), nelle altre due occorrenze passa invece a significare l'«assassinio del padre», in riferimento alla contaminazione del sangue di Agamennone «padre ucciso» (*Coefore*, 1028) e all'azione delittuosa di Clitemnestra «che ha ucciso il padre» (*Coefore*, 909).

Vincoli di sangue troppo stretti (*Sette*), proibizione dell'incesto violata (*Sette*, *Danaidi*), trasgressioni delle norme della convivenza civile e politica in stato di guerra (*Persiani*) o in stato di eccezione (*Supplici*), gerarchia della relazione tra dèi e mortali compromessa da eccesso di affetto (*Prometeo*), delitti inauditi (*Sette*, *Agamennone*, *Coefore*): il fatto che vìola la norma naturale, o sociale, o giuridica, o politica, è denunciato dalla novità della parola chiamata a darne rappresentazione. Il neologismo in questo senso è insieme la rappresentazione e il riflesso linguistico dell'emergere di una novità, spesso tragicamente negativa. Il neologismo tenta di dire il *nefandum*. E l'asperità semantica, che spesso sborda nell'ossimoro, ha a che fare con il nucleo dell'antinomia originaria (sangue/stirpe; dèi/mortali; cittadini/stranieri; fertilità/morte; pace/guerra), il carattere equivoco, intrinsecamente tragico, del conflitto fra ragioni diverse che dà innesco al dramma.

Magìa della metafora

L'attività di poeta impegna dunque Eschilo a interrogare la struttura intima della parola e a verificarne funzionamento ed efficacia espressiva, valutando la sufficienza del vocabolario a disposizione e intervenendo in caso di difetto con la produzione di neologismi o riformulazioni con esiti semantici imprevisti (σχηματισμοὺς κατὰ τὴν λέξιν, Dionigi, *De Demosthene*, 38). Ma tenere in esercizio la lingua comporta anche, per Eschilo (come per Pindaro, che la critica antica a lui accosta sotto questo aspetto), mettere ostinatamente in crisi la consuetudine

delle allusioni semantiche, scollando la parola dal suo primitivo ambito di pertinenza: l'esercizio poetico sta proprio nel rilevare lo scarto, normalmente ridotto al minimo, tra parola e contenuto semantico, nell'amplificarlo producendo per traslato nuovi abbinamenti, nuove figure di pensiero (σχηματισμοὺς κατὰ τὰς νοήσεις, Dionigi, *De Demosthene*, 38), denunciando così l'artificiosità essenziale del vincolo tra significante e significato. Per questo secondo obiettivo due sono le procedure che al poeta si offrono: la similitudine e la metafora. Eschilo sceglie, decidendo per il suo modo poetico ma anche fondando un precedente per la lingua del genere tragico, per la prevalenza dello stile metaforico. Mentre la similitudine, che si struttura, come nella poesia epica, in paragone, media l'accostamento fra immagini diverse e distanti, la metafora invece sfonda bruscamente i recinti di pertinenza dei termini e confonde con prepotente efficacia figurativa i singoli ambiti semantici. Se il paragone epico tende a distrarre il lettore dal testo, a trasferire figure in contesti paralleli e distanti, dando evidenza concreta a un'immagine poetica nel ricondurla a un campo più noto o, figurativamente, più espressionistico, se nell'epica il poeta invita il suo pubblico a seguirlo altrove, a di-vertirsi dal testo, nella lingua della tragedia, invece, la metafora ostinatamente propone nuove adesioni di significato. Essa gioca alla negazione dello stesso statuto retorico proponendo di serrare inediti patti espressivi che hanno lo stesso (mancato) fondamento dei patti primi e originari. In questo senso già Dionigi di Alicarnasso notava l'eccellenza di Eschilo nel linguaggio figurato (τῇ τροπικῇ... λέξει διαφερόντως κεκοσμημένος, Dionigi, *De imitatione*, 2, fr. 6, 2, 10).

La predilezione di Eschilo per il collasso metaforico, rispetto alla distensione della similitudine, si evidenzia, *e contrario*, da un brano in cui si trova una sequenza eccezionalmente fitta di paragoni, con un effetto intenzionalmente – ed espressamente – inefficace. Nell'accogliere Agamennone, Clitemnestra infioretta il finale del suo discorso di benvenuto con una serie di similitudini che dovrebbero esprimere al grado superlativo la sua gioia per il ritorno dello sposo: «Quest'uomo è il cane della reggia, la gomena che tiene in salvo la nave, la solida colonna di un alto tetto, prezioso come il figlio unico per un padre; potrei dire che è terra che appare ai naviganti quando ormai hanno perso le speranze; potrei dire che è come vedere il sole risplendere dopo la tempesta; come l'acqua di una fonte per il viandante assetato»

(*Agamennone*, 896-902). Con questo sfoggio di variegate ed edificanti immagini però Clitemnestra, per una volta, retoricamente sbaglia: a tale profluvio di parole e di immagini Agamennone reagisce, infatti, con insofferenza e fastidio, quasi avvertisse la nota di falsità che noi stessi avvertiamo appena sotto il velo della costruzione iperbolica (*Agamennone*, 914-7). Non è uno sbaglio grave, è solo una smagliatura nella trama di Clitemnestra, del tutto priva di conseguenze: ma è un errore significativo in quanto rappresenta l'unica nota stonata nel perfetto concerto retorico di cui la Signora dà prova nella tragedia e in particolare nei dialoghi con la sua prossima vittima.

Continuo, invece, efficace e quasi ossessivo è nel testo eschileo il ricorso alla metafora. A mero titolo di esemplificazione di questa attitudine rinvenibile, per citare nuovamente Dionigi, «in quasi ogni verso di Eschilo», si riportano qui di seguito alcuni esempi in cui l'esercizio di alchimia semantica pare particolarmente riuscito e felice.

IL CANE FESTOSO

Ate, dice il coro dei Fedeli nei *Persiani*, si mostra benevola e «scodinzola» incontro al mortale ma per attirarlo nella sua trama di inganno e rovina, da cui è impossibile sfuggire («ποτι»σαίνουσα... Ἄτα, *Persiani*, 98-9). Il saggio Anfiarao, secondo Tideo, «scodinzola» davanti alla morte e alla battaglia per vigliaccheria (σαίνειν μόρον τε καὶ μάχην, *Sette*, 383). Nell'esodo dell'*Agamennone* il Corifeo, di fronte alla prepotenza di Egisto, protesta orgogliosamente l'indisponibilità degli Argivi a «scodinzolare» incontro a un vigliacco (φῶτα προσσαίνειν κακόν, *Agamennone*, 1665). Anche Eteocle si rifiuta di «scodinzolare», ma di fronte al disastroso destino di cui gli dèi gli fanno dono (τί οὖν ἔτ' ἂν σαίνοιμεν ὀλέθριον μόρον, *Sette*, 704). Nel *Prometeo*, 835, il Titano nota che la profezia dell'unione con Zeus dovrebbe, in qualche misura, «lusingare» (letteralmente «scodinzolare incontro a») Io. Così Elettra teme di illudersi, vedendo i segni sulla tomba, di lasciarsi «lusingare» («scodinzolare incontro») dalla speranza (σαίνομαι δ ὑπ' ἐλπίδος, *Coefore*, 194).

Il termine evoca concretamente la scena del cane che blandisce il padrone, scodinzolando per fargli festa: ma l'evidenza rende superflua la perifrasi della similitudine e passa direttamente per via breve nella forma condensata della metafora.

LA NAVE CITTÀ

Ricorrenti nel testo eschileo, soprattutto nelle due tragedie più immediatamente politiche – *Sette contro Tebe* e *Supplici* – sono le metafore che assimilano la città a una nave.

In particolare nel prologo dei *Sette* la figura della nave viene introdotta fin dai primissimi versi. Eteocle si rappresenta come il bravo «timoniere» della città; ma, come avverte il Messaggero, il «governante» deve saper manovrare opportunamente (v. 65) perché intorno mareggiano i nemici: la bava dei cavalli come «spuma marina» (ἀφρός, v. 60), l'«ondata di terra» dell'esercito all'assalto (κῦμα χερσαῖον, con felice ossimoro, v. 64). La cittadella fortificata diventa via via sempre più simile a una nave in assetto da combattimento e i cittadini vengono esortati all'azione proprio come l'equipaggio di una nave da guerra. La sovrapposizione linguistica contagia dettagliatamente l'immaginazione, per cui le mura diventano le «murate» e le torrette sugli spalti diventano i «parapetti» (θωρακεῖα e σέλμασιν al v. 32 sono due termini mutuati dal lessico navale, e indicano le parti della nave da guerra attrezzate militarmente per la difesa e l'attacco): nell'elemento liquido e incerto del mare minaccioso la città-nave emerge come un frammento solido. L'immagine della città-nave non è più, soltanto, una metafora letteraria, ma le parole di Eteocle provocano nei cittadini (e negli spettatori del dramma) la magìa teatrale di una metamorfosi visiva.

LE FANCIULLE BESTIE

All'inizio del primo episodio dei *Sette contro Tebe*, Eteocle aveva aspramente rimproverato le fanciulle del coro, terrorizzate dalle notizie dell'avanzare dei nemici, trattandole come «bestie (da pascolo) insopportabili» (θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά, v. 182) e aveva riconosciuto nelle loro espressioni e interiezioni il suono di versi animali (αὔειν, λακάζειν, in efficace asindeto al v. 186). Eteocle diffida quindi le giovani tebane ad «avventarsi sui lamenti» (μή... κωκυτοῖσιν ἁρπαλίζετε, vv. 242-3): il verbo indica l'azione dell'animale predatore che si avventa avidamente sulla sua vittima e la condensazione metaforica introduce l'immagine icastica del coro come un branco di bestie da preda, che si avventa avido, non sulla preda, ma sui lamenti.

LO SCUDO-SOLE

Nei *Sette contro Tebe*, Ippomedonte viene descritto dal Messaggero nell'atto di far ruotare uno scudo enorme, un «grande di-

sco» (ἄλω‹ν› δὲ 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: il riferimento visivo è – come notano gli scoli *ad locum* – l'immagine del disco solare splendente in uno squarcio di nubi. In riferimento allo scudo di Ippomedonte l'espressione risulta essere dunque una metafora di secondo grado: si condensa esteticamente nella figura non solo l'aspetto dell'ampia circonferenza, ma anche il suo splendore metallico, come quello del sole lucente e abbacinante.

I BRIVIDI DELL'ARIA

Solitamente Eschilo ricorre al verbo φρίσσω nelle occasioni in cui la paura provoca un turbamento fisico: così è per il Messaggero che «ha i brividi» vedendo roteare lo scudo circolare-metallico di Ippomedonte (ἔφριξα δινήσαντος, *Sette*, 490); per il coro che «inorridisce» al pensiero del compimento delle maledizioni di Erinni (πέφρικα...Ἐρινύν, τελέσαι... κατάρας, *Sette*, 720-5); per le Oceanine che «hanno i brividi» ascoltando e vedendo la sventura di Prometeo e le dolorose peripezie della disgraziata Io (φρίσσω δὲ σὲ δερκομένα, *Prometeo*, 540; πέφρικ' εἰσιδοῦσα πρᾶξιν Ἰοῦς, *Prometeo*, 695). Nelle *Supplici* invece è l'aria a «fremere» (ἔφριξεν αἰθήρ, *Supplici*, 608): per slittamento metaforico l'elemento inanimato ha una reazione vibrante, di norma pertinente agli umani. Nel caso della scena in Argo, però, non è l'orrore a dare i «brividi» all'aria, e l'aria appare immobile, come nei *Sette contro Tebe*, malgrado la vibrazione delle molte lance dei guerrieri (δορυτίνακτος δ' αἰθήρ, *Sette*, 155): nell'assemblea della polis l'aria freme, si emoziona, per il movimento delle mani che si alzano nella votazione.

ARES CAMBIAVALUTE

Il coro dell'*Agamennone*, descrivendo la desolazione delle case rimaste prive degli uomini partiti per la guerra, introduce una figura inedita, attribuendo ad Ares l'epiteto di «permutatore di oro» (ὁ χρυσαμοιβὸς... Ἄρης, *Agamennone*, 437-8). Il termine è *hapax*, ma Eschilo potrebbe averlo ripreso dal lessico dei mestieri collegati alle mediazioni monetarie. In questa figura tramite la metafora Ares è rappresentato impegnato in un ruolo, per lui inedito, di mediatore e calcolatore: ma il cambio che Ares applica è una truffa perché scambia corpi di guerrieri con urne di cenere.

LA TEMPRA DEL BRONZO

Clitemnestra, accogliendo Agamennone, afferma che nei lunghi anni dell'ansiosa attesa dello sposo non ha mai conosciuto il piacere – o accuse di adulterio – più di quanto non conosca «la tempra del bronzo» (χαλκοῦ βαφάς, *Agamennone*, 612): la locuzione sta per «la spada» in quanto il riferimento diretto, per metonimia, è all'immersione della lama nell'acqua fredda per temprarla. La figura che incrocia le valenze della metonimia a metafora è però un capolavoro di doppiezza retorica: Clitemnestra, in realtà, ha conosciuto il piacere e sta preparando la micidiale «tempra» di una spada nell'acqua del bagno. Un'immersione che, come lei stessa dirà dopo l'assassinio, è destinata a darle un grande piacere (vv. 1391-2). Clitemnestra è retoricamente armata, mai volgarmente bugiarda.

ORESTE, IL SERPENTE

Il racconto dell'incubo di Clitemnestra ha un effetto decisivo sulla risoluzione di Oreste: la madre ha sognato di accudire, come un figlio, una serpe e Oreste è ottimo interprete del sogno (così la Corifea, *Coefore*, 551-2). Alla fine di un periodo sintatticamente molto costruito e articolato su una serie di analogie che progressivamente avvicinano Oreste alla bestia, l'esito del ragionamento di Oreste si condensa in un'espressione che fa precipitare, in senso attivo, il suo ruolo nello schema ermeneutico da lui stesso proposto: «sono fatto serpente io stesso» (ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγώ, v. 549). Oreste non è "come" quel serpente, "è diventato" quel serpente: per magia verbale, mediante la condensazione metaforica, avviene, in diretta, la metamorfosi del figlio in mostro matricida.

GLI UCCELLI IMPURI

Danao, dopo aver invitato le fanciulle a posarsi «come colombe» sul sacro altare degli dèi, a proposito della paventata aggressione degli «odiosi consanguinei» (ἐχθρῶν ὁμαίμων, *Supplici*, 225) evoca l'orrifica metafora degli uccelli che mangiano i loro simili (v. 226). Pelasgo riprenderà poi la figura, garantendo alle fanciulle che non saranno date in pasto agli uccelli rapaci (v. 510). In questo caso la metafora sembra germinare dall'attivazione di una pericolosa similitudine mitica: le stesse fanciulle avevano assimilato i loro versi di lamento a quelli di Procne «l'usignolo dallo sparviero inseguito» (il mito di Procne, Tereo e Iti ai vv. 58-67).

GORGONI-ERINNI

Nel finale delle *Coefore*, Oreste ormai in preda al delirio vede in un incubo dei mostri: «Quali femmine sono mai queste? Come le Gorgoni hanno nere le vesti, intricate le chiome di fitti serpenti» (vv. 1048-50). Presto quei dèmoni si materializzeranno in scena come coro della tragedia seguente, e saranno viste e presentate ancora come Gorgoni anche dalla Profetessa (*Eumenidi*, 48). Ma la similitudine dèmoni-Gorgoni anche in questo caso è anticipata da una fatale assimilazione mitica: poco prima il coro delle schiave troiane aveva istigato Oreste ad affrontare l'atto finale della sua impresa, invitandolo ad avere «il coraggio di Perseo» e a riportare il trofeo dell'assassinio della Gorgone (*Coefore*, 831-6). Obiettivo primario della metafora poetica è provocare un collasso immaginativo che abbia per effetto una condensazione e precipitazione delle parole in un senso inatteso. Ma a volte la fantasia stimolata dalla metafora travalica il limite e per effetto suggestivo inaspettato prolifera pericolosamente traboccando nella realtà, fino al punto di generare l'evidenza concreta delle figure terribili verbalmente evocate (gli uccelli-Egizi, le Gorgoni-Erinni).

Dire l'altro

In due tragedie, i *Persiani* e le *Supplici*, di fronte a un pubblico ateniese (e comunque greco) è di scena, protagonista, lo straniero. In entrambi i casi, sarà opportuno ricordare, si tratta di un'estraneità non radicale né assoluta: il legame di sangue tra "Greci" e "Persiani" da una parte, e tra "Greci" ed "Egiziani" dall'altra è garantito per via mitica e divina dalla parentela, nel primo caso mediante l'eroe Perses, figlio di Perseo, e quindi nipote di Danae (*Persiani*, 145-6); nel secondo caso mediante Epafo, figlio dell'argiva Io e progenitore di Danao e di Egitto (*Supplici*, 314-24). Per rappresentare l'alterità culturale e razziale dei Persiani e delle fanciulle egizie, Eschilo ricorre, come il testo ci suggerisce, a segnali scenografici, nell'allestimento scenico, nelle maschere e nei costumi, così come si affida a particolari tonalità metrico-ritmiche probabilmente accentuate nell'esecuzione: indizi in questo senso sono rinvenibili nella scrittura metrico-ritmica delle parti liriche, ma sono anche qua e là segnalati espressamente nel testo (cfr. ad esempio *Persiani*, 938, 1054).

Anche il lessico e gli schemi retorici concorrono, nelle due tragedie, a produrre il senso dell'alterità.

Nei *Persiani* il primo espediente che, sul piano retorico, produce straniamento è il ribaltamento del punto di vista che mette in crisi la rigidità della definizione dell'identità, proprio di recente, nelle guerre persiane, acquisito dai Greci. «Questa terra dei barbari» (v. 187), «il popolo dei barbari» (v. 434) nelle parole della Regina stanno per "questa nostra terra", "il nostro popolo"; «l'esercito dei barbari» (vv. 255, 423), «la flotta dei barbari» (v. 337), «le truppe dei barbari» (v. 798) nelle parole del Messaggero e del Corifeo stanno per "il nostro esercito", "la nostra flotta", "le nostre truppe". Nel vocabolario della Regina, del Messaggero e del coro (ovvero nel vocabolario della tragedia) «barbaro» sta per "nostro", «barbari» sta per "noi" (vv. 391, 475, 844).

Ma Eschilo ricorre anche all'effetto straniante, sul piano fonetico-onomastico, prodotto dal conflitto tra la lingua greca e la lingua straniera: i tre cataloghi che contengono i nomi dei prìncipi e condottieri (coro: vv. 21-59; Messaggero: vv. 302-29; Serse: vv. 958-98) rievocano soltanto in minima parte personaggi noti al pubblico della tragedia (possiamo ipotizzare che fossero conosciuti al più i nomi che Erodoto citerà nel libro VII delle *Storie*) e nella maggior parte dei casi, con tutta probabilità, vengono nominati personaggi del tutto ignoti e forse storicamente inesistenti. Nel contesto del dramma i suoni ostici di quei nomi rappresentano sensibilmente la lontananza geografica e la distanza culturale, tra "greci" e "barbari". L'attrito linguistico con fonemi e morfologie aliene concorre a creare in scena la dimensione dell'altrove.

In un nesso in particolare il gioco di ribaltamento retorico-lessicale e di ridefinizione rispetto all'orientamento semantico normale si fa evidente: evocando l'Ombra di Dario il coro si chiede se il re dagli Inferi può intendere le «barbare chiare parole della mia lingua» (βάρβαρα σαφηνῆ, *Persiani*, 635); il termine «barbaro» indica, per etimo e consuetudine linguistica, non semplicemente l'allofonia ma l'inintelligibilità, l'oscurità del balbettio straniero, l'accostamento al sostantivo – che, al contrario, indica intelligibilità, chiarezza espressiva – è stridente, in greco fortemente ossimorico. Solo nel gioco di specchi e di deformazione prospettica della rappresentazione teatrale, e in particolare di questa rappresentazione che vede protagonista il «nemico», la connessione "barbaro-chiaro" acquista una

sua legittimità contestuale, un senso proprio e coerente, efficacemente tragico.

Nelle *Supplici*, invece, nonostante la presenza spettacolare delle fanciulle nere di pelle che costituiscono il coro – protagonista assoluto della tragedia –, lo straniero non occupa totalmente la scena né impersona tutte le parti del dramma, ma la trama e la struttura drammaturgica si sviluppano sul riconoscimento e l'autentificazione, sul piano personale e politico, della parentela tra le figlie di Danao e Pelasgo, a cui corrisponde la relazione tra la stirpe egizia e la stirpe argiva, ovvero tra "stranieri" e "greci".

Oltre alle segnalazioni esplicite sull'aspetto fisico e la foggia dei costumi delle straniere (il fatto che il gruppo delle Danaidi sia, a vedersi, decisamente «di abito non greco», come rimarca Pelasgo coniando un aggettivo unico – ἀνελληνόστολον, v. 234), affiorano tracce di estraneità linguistica in alcuni "barbarismi" incastonati come spie significative nel vocabolario – per altro, ovviamente, "greco" – delle fanciulle egizie e dei loro cugini. Le Danaidi stesse esplicitano la tonalità "barbara" delle loro coordinate linguistiche, quando si rivolgono alla terra argiva facendo riferimento a un termine geografico che secondo Erodoto, I, 199, è caratteristico del profilo gibboso della Cirenaica («dune di Apis: – o terra, tu capisci bene queste parole barbare»: Ἀπίαν βοῦνιν – καρβᾶνα δ' αὐδὰν εὖ γᾶ κοννεῖς, *Supplici*, 117-9; nella traduzione si è tentato di restituire l'allusione al paesaggio africano mediante il termine «dune»).

Un intero brano, meno esplicito ma significativo dell'inserzione di frammenti di parlata barbara nella tragedia, si trova in corrispondenza dell'arrivo in scena degli Egizi. Il testo del primo dialogo-scontro tra l'Araldo (o addirittura, come vorrebbe West, un drappello di Egizi) e le fanciulle è disturbato da molte corruttele insanabili, che rendono incomprensibili diversi passaggi (dal v. 825 fino al v. 880), al punto che in molti casi non è chiaro se si tratti di esclamazioni di eccitazione o di paura, oppure di vere e proprie parole aliene o volutamente storpiate dall'accento straniero (ad esempio, secondo l'edizione West: μάρπτις... νάιος... γάιος... καββάς... νυ[...]δυιαν, *Supplici*, 825-8; †ἰὼ ἰὸν†, *Supplici*, 851).

Ma in questo dramma non si trova soltanto la facile riproduzione, mediante barbarismi o cacofonie, dell'estraneità linguistica. Al poeta interessa portare in scena, anche linguisticamente, l'atto di mediazione che Pelasgo compie nei confronti delle lontane (in tutti i sensi, lontane) parenti. Due esempi particolarmente significativi sotto questo rispetto: Pelasgo inventa una nuova parola per rappresentare l'inedito statuto delle fanciulle, e adotta la formula «straniere-concittadine» (ἀστοξένων, *Supplici*, 356); la formulazione ossimorica troverà un precario acquietamento formale nel momento in cui la condizione delle esuli verrà sancita dalla votazione del demos argivo; ma nel frattempo, tramite l'atto fondativo del conio linguistico, Pelasgo rappresenta verbalmente il problema che sta al centro della tragedia, anticipandone la soluzione.

Sempre nell'ambito della mediazione, in questo caso non più in senso (e con esito) politico ma in relazione alla sfera etica dell'ospitalità, è un'espressione particolarmente felice che Eschilo fa pronunciare al re di Argo: nel finale del dramma, invitando le Danaidi a "scegliere", tra le diverse possibilità offerte, l'opzione a loro più gradita, Pelasgo ricorre a un verbo λωτίσασθε, *Supplici*, 963 – il cui etimo andrà collegato al nome del fiore di loto (λωτός); il termine verrà riferito in seguito a diverse specie botaniche ma certo il suo significato originario è collegato specificamente alla specie floreale nilotica (cfr. Erodoto, II, 92, in cui il termine "loto" è riconosciuto come proprio della lingua egiziana). Dunque il re greco nel formulare la sua offerta di ospitalità alle fanciulle egizie viene loro, linguisticamente, incontro: le fa sentire a casa contraendo per metafora la scelta in una parola tratta dal loro vocabolario e che richiama alla mente un fiore tipico della loro patria.

Carmen figuratum

In alcuni casi l'anafora, più spesso nella forma del poliptoto, non ha funzione soltanto ornativa o enfatica, ma provoca un'evidenza significante, configurando nessi immediatamente eloquenti anche dal punto di vista icastico.

La giustapposizione di due termini identici, o declinati in casi diversi, non solo evoca foneticamente, con la catena allitterante, il legame, ma raffigura anche graficamente, nel corpo del verso, il vincolo. L'identità di condizione virginale che la fanciulla egizia rivendica rispetto ad Artemide la induce a invocare la dea «che vuole ciò che io voglio» (θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν, *Supplici*, 144), e a chiamarla «indomata di me indomata» in soccorso (ἀδμῆτος ἀδμήτα, *Supplici*, 149). Anche Zeus è vin-

colato dal suo ruolo divino: in quanto «dio dei supplici alla supplice» voce deve prestare ascolto (Ζεὺς... ξένιος ξενίου στόματος, *Supplici*, 627-8). L'evocazione dell'Ombra di Agamennone passa per la concretezza di parole vincolanti perché è il legame dell'affetto che provoca, già nell'evidenza dell'accostamento verbale, il re «amato ai suoi amati» a venire in soccorso (φίλος φίλοισι, *Coefore*, 355). A un certo punto, nella profezia del Titano, convergerà l'intenzione del carnefice-Zeus e della vittima-Prometeo: il dio per potere evitare la detronizzazione andrà da Prometeo che lo aspetta «ansioso lui, ansioso io» di stringere nuovi patti (σπεύδων σπεύδοντι, *Prometeo*, 192). Nel segno della sventura si rappresenta invece la vana *sympatheia* di Inaco e di Io che – come racconta la fanciulla – «mio malgrado, suo malgrado» la cacciò di casa per ordine dell'oracolo apollineo (ἄκουσαν ἄκων, *Prometeo*, 671). La suggestiva *rhesis* di Clitemnestra, che restituisce verbalmente la vivida realtà della trasmissione del segnale di fuoco di monte in monte, da Troia ad Argo, si lascia rappresentare anche graficamente da una "staffetta di parole", due poliptoti posti in apertura e in chiusura: «di postazione in postazione» (φρυκτὸς δὲ φρυκτῶι, *Agamennone*, 282), passandosi «l'uno all'altro» il segnale di fuoco (ἄλλος παρ' ἄλλου, *Agamennone*, 313).

Ancora una staffetta, ma di disgrazie, evoca il coro delle schiave troiane concatenando in litania mortifera le parole che la rovina rappresentano (ἄτην ἑτέραν... ἐπ' ἄτηι, *Coefore*, 403-4). L'intima, e devastante, relazione di Apollo con Cassandra è siglata da una figura posta al centro di verso, in cui si rende visibile nello scivolamento dal nominativo all'accusativo il transito del dono della profezia dal dio alla fanciulla amata (μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμέ, *Agamennone*, 1275). L'incontro per via tra lo "Straniero" e "Strofio" viene raccontato a Clitemnestra da Oreste, sotto mentite spoglie, anche con un nesso che, da solo, basta a dipingere efficacemente l'incidentalità del rapporto tra sconosciuti (ἀγνὼς πρὸς ἀγνῶτ', *Coefore*, 677). Al limite tra i concetti di accoglienza e ospitalità e l'idea di un'essenziale estraneità si gioca, secondo Apollo, il rapporto tra il corpo della madre e l'embrione, espresso icasticamente nel nesso «estranea ad estraneo» (ξένωι ξένη, è la madre per il figlio in *Eumenidi*, 660).

Il poliptoto risulta ancora più potente se le parole sono accostate per figurare una relazione non di amicizia ma di profonda ostilità. Il ribrezzo per l'incesto viene espresso da

Danao con la figura degli uccelli omofagi in cui già il poliptoto dà il senso figurale della contaminante commistione (ὄρνιθος ὄρνις... φαγών, *Supplici*, 226, a cui segue la rappresentazione del vincolo, questa volta positivo, tra il rifiuto della figlia e il rifiuto del padre: ἄκουσαν ἄκοντος, *Supplici*, 227). Prometeo ed Efesto, la vittima e il boia, sono legati da un vincolo di intenzione negativa rispetto alla prepotenza di Zeus, che Efesto bene rappresenta con il nesso «tuo malgrado mio malgrado» (ἄκοντά σ' ἄκων, *Prometeo*, 19). Così l'audacia del Titano che non accetta la persecuzione contro il genere umano «degli dèi, lui dio» si configura in un poliptoto con valore antitetico (θεὸς θεῶν, *Prometeo*, 29; ribadisce Prometeo al v. 92: πρὸς θεῶν πάσχω θεός). Un vero e proprio icasma, posto al centro di verso, è il nesso in cui Prometeo proclama l'onore di ricevere torti «essendo nemico da chi ti è nemico» (ἐχθρὸν ὑπ' ἐχθρῶν, *Prometeo*, 1041). E come Prometeo contro Zeus anche Clitemnestra, nel momento della verità, dice la sua ostilità per figura (ἐχθροῖς ἐχθρά, *Agamennone*, 1374). Una serie di nessi antitetici rappresenta figurativamente l'oscillazione tra lo statuto naturale che confinerebbe Clitemnestra nel genere femminile e il suo animo audace e regale che la porta a compiere atti virili (γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις, *Agamennone*, 351; θῆλυς ἄρσενος φονεύς, *Agamennone*, 1231): il confronto figurato, ossessivamente ribadito dal coro, è una conferma dell'ossimoro primario che sta nella definizione di Clitemnestra come «femmina dal maschio cuore» (γυναικὸς ἀνδρόβουλον... κέαρ, *Agamennone*, 11). Ancora nell'*Agamennone*, la tragedia in cui particolarmente il poeta si esercita nel costruire nessi figurali, lo scontro tra il destino dei mortali deciso dal fato e la salvezza che Asclepio aveva cercato di inventare per gli umani trova figura nel poliptoto «Moira contro Moira» (μοῖρα μοῖραν, *Agamennone*, 1026). Allo stesso modo, figuralmente viene presentata nel dramma l'azione di Nemesi che pareggia il conto dei morti: «una donna per una donna, un uomo per un uomo», chiede come risarcimento Cassandra (γυνὴ γυναικὸς... ἀνὴρ... ἀντ' ἀνδρός, *Agamennone*, 1318-9) e la profezia realizza già per magìa verbale la visione dei due corpi di Clitemnestra e di Egisto che nel dramma seguente sostituiranno i cadaveri di Cassandra e Agamennone. Così il coro, per un attimo arrendevole alle ragioni del delitto che Clitemnestra espone, prefigura nel sacrificio di Ifigenia (il fatto che Agamennone si fosse reso θυτὴρ... θυγατρός – *Agamennone*, 224-5 – «sacrificatore della

figlia», con intraducibile gioco paretimologico che enfatizza la mostruosità del sacrificio) il primo anello della catena di sangue rappresentata icasticamente dalla catena verbale «oltraggio per oltraggio... chi deruba viene derubato, chi uccide cade ucciso... chi agisce patisce» (ὄνειδος... ἀντ' ὀνείδους... φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων· μίμνει δὲ μίμνοντος... παθεῖν τὸν ἔρξαντα, *Agamennone*, 1560-4). Nemesi compie già la sua vendetta in questo inanellamento di parole. Dike-Nemesi viene anche invocata dal coro a dare il giusto risarcimento delle coefore con una cantilena di poliptoti intrecciati in chiasmi: «parola ostile per ostile parola si compia... colpo assassino con assassino colpo si paghi» (ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ γλῶσσα... ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν πληγήν, *Coefore*, 310-3). E lo stesso Oreste proclama la sua risoluzione di vendetta con un duello verbale figurato che oppone «Ares contro Ares, Dike contro Dike» (ἄρης ἄρει ξυμβαλεῖ, δίκαι δίκα, *Coefore*, 461). La stessa giustapposizione poliptotica del nome di Dike si ritrova nelle parole delle Erinni, nella tragedia che conclude l'*Orestea*: ma allora il poliptoto attraverso cui si esprime la paventata vittoria di una «giustizia a danno di giustizia» (δίκα, δίκας, *Eumenidi*, 492, al centro del verso) serve a sottolineare il doppio significato, potenzialmente contraddittorio, di *dike*: principio di Giustizia, ma anche "sentenza" derivante da un processo.

Nei *Sette* alla quarta porta (al centro della serie) viene messo in scena il duello emblematico tra i due scudi che portano figura di Tifone e di Zeus, ma anche lo scontro fisico tra i campioni antagonisti – Ippomedonte e Iperbio – si consuma già, grazie all'abilità retorica di Eteocle, nel duello di parole che pone di fronte «guerriero a guerriero» (ἀνὴρ κατ' ἄνδρα, v. 505). Così all'ultima porta il destino dei figli di Edipo si compie nell'eccezionale sintassi figurale che dipinge verbalmente il duello in cui Eteocle si pone come principe contro principe, fratello contro fratello, nemico contro nemico (ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτωι κάσις, ἐχθρὸς ξὺν ἐχθρῶι στήσομαι, *Sette*, 674-5). Il conflitto insorge e si rappresenta figurativamente nello scontro sintattico fra parole germinate dallo stesso nucleo radicale, da cui scaturiscono scintille, fantasmi verbali, già foneticamente e graficamente evidenti: proiezioni dello scontro "reale" che sulla scena teatrale si sottrae a una rappresentazione banalmente realistica e letterale.

EPONIMIA: LA VERITÀ DELLE PAROLE

In tutte le tragedie si trovano tracce di un gioco linguistico a cui Eschilo dà espressamente il nome di "eponimia" (o, in alternativa quasi perfettamente sinonimica, di "paronimia") che ha il suo contrario nella "pseudonimia": l'obiettivo è la verifica della corrispondenza e della congruenza tra la parola e l'oggetto che la parola è chiamata a rappresentare (sia esso una cosa, una persona, un luogo, un ruolo).

Nei *Persiani* il legame "di sangue" tra Persia e Grecia viene siglato (ancora prima del sogno e dell'allegoria delle due sorelle) dalla figura di Perseo e del figlio Perses: «la nostra stirpe – canta il coro – prende nome dal figlio di Danae» (Δανάης τε γόνου τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον, *Persiani*, 145-6); la parentela mitica è garantita dalla "paronimia" *Perseus-Perses-Persai*.

Spesso sono gli dèi che vengono, provocatoriamente, richiamati al ruolo a cui li costringe l'etimo dei loro epiteti: Zeus «Protettore» deve proteggere la sua città (ἐπώνυμος γένοιτο, *Sette*, 9) e implicitamente Eteocle suggerisce, ricattando Zeus, che, in caso contrario, non merita l'epiteto. Ancora Zeus nelle *Supplici* viene invocato come «colui che toccò Io» (ἔφαπτορ Ἰοῦς, v. 535) e in quanto tale è chiamato a corrispondere a quel suo epiteto ponendo nuovamente la sua mano salvifica sulle fanciulle in fuga dai violenti cugini (con un'intenzione analoga le Danaidi invocano Zeus «dei supplici», v. 347, e Artemide «l'indomata», v. 149). Il desiderio «va a segno se è davvero un desiderio di Zeus» (εὖ θείη Διός, εἰ παναλαθῶς Διός, ἵμερος, vv. 86-7): così insinuano le fanciulle sfidando ancora Zeus a manifestarsi. Allo stesso modo Hermes, alla fine del prologo delle *Eumenidi*, è chiamato dal fratello Apollo ad accompagnare Oreste da Delfi ad Atene e a corrispondere così al suo epiteto di «accompagnatore» (κάρτα δ' ὢν ἐπώνυμος πομπαῖος ἴσθι, vv. 90-1). In questa tipologia in cui l'epiteto/nome dovrebbe corrispondere al ruolo, si inserisce anche la freddura paretimologica Pilade/porta, in cui il compagno di Oreste sembrerebbe autorizzato dal suo stesso nome

a presentarsi con l'amico alla "porta" della reggia (πύλας Πυλάδηι, *Coefore*, 561-2).

L'epiteto apollineo di "Febo" è invece soltanto la conferma "paronimica" della genealogia da Febe che la Profetessa di Delfi propone («Febe da cui Febo ha preso il nome»: τὸ Φοίβης δ' ὄνομ' ἔχει παρώνυμον, *Eumenidi*, 8). In un verso dei *Sette contro Tebe*, dato nel testo per corrotto anche perché di difficoltosa lettura metrica, Ares viene supplicato dal coro perché protegga «la città che prende il nome da Cadmo» (ἐπώνυμον Κάδμου πόλιν, vv. 138-9). West in apparato annota: «fortasse glossema est»; ma risulta comunque significativa la traccia nel testo (fosse anche nell'appunto del glossatore) del tema eponimico: la città cadmea deve essere necessariamente protetta dal dio imparentato con Cadmo.

Anche Dike è richiamata al rispetto del suo nome, pena essere chiamata una «Giustizia dal falso nome» ovvero «giustizia dal nome non giusto» (ἢ δῆτ' ἂν εἴη πανδίκως ψευδώνυμος Δίκη, *Sette*, 670-1). Il nome di Dike è anche al centro del canto di vittoria delle schiave troiane al momento del matricidio (*Coefore*, 935-50): il nome di Dike compare nel primo verso del canto (v. 935) e ritorna poi, in antistrofe, al centro di un gioco di parole in cui si riconosce in ΔΙΚΑ una composizione acronomastica da ΔΙ(ΟΣ) Κ(ΟΡ)Α (vv. 949-50); la proprietà del nome, e nel particolare la genealogia divina che ora si afferma per Giustizia «figlia di Zeus», si vuole garantita radicalmente negli stessi elementi fonetici che compongono il nome di Dike.

A volte il compimento della verità del nome è tragicamente devastante: Menis, Ira funesta, rivela nella rovina di Troia la sua "ortonimia" (κῆδος ὀρθώνυμον... Μῆνις ἤλασεν, *Agamennone*, 700-1); la notte sullo scudo di Tideo, come annuncia Eteocle ribaltando la potenza del segno contro il nemico, sarà «notte davvero» ovvero «notte di morte» (ἐνδίκως τ' ἐπώνυμον, *Sette*, 405).

La disgrazia di Cassandra è la prova evidente dell'etimo di "distruzione" che la profetessa ravvisa nel nome di Apollo (Ἄπολλον· Ἄπολλον... ἀπόλλων ἐμός... ἀπώλεσας γάρ, *Agamennone*, 1080-2). E Atena, alle Erinni che si presentano come Arai/Maledizioni, «questo è il nostro nome quando abitiamo nella terra» (*Eumenidi*, 417), commenta che il loro nome è proprio e congruente (γένος μὲν οἶδα κληδόνας τ' ἐπωνύμους, *Eumenidi*, 418).

Il legame eponimico è importante anche per i nomi geografici e dei luoghi: se da un lato serve a garantire i luoghi di una loro origine mitica, dall'altro il gioco eponimico garantisce i personaggi del mito della loro "realtà" sensibilmente apprezzabile nelle tracce verbali che lasciano nel mondo. Oceano, per venire a trovare l'amico, lascia «la corrente eponima» (λιπὼν ἐπώνυμόν τε ῥεῦμα, *Prometeo*, 299-300) e Prometeo apprezza il coraggio, perché il dio si è separato dalle acque che portano il suo nome per venire da lui (quasi si chiedesse che ne sia dell'oceano "eponimo", quando Oceano si separa da esso). Al carattere dell'elemento, e non al rapporto eponimico, fa invece riferimento il nome del fiume Hybriste, nella cui radice si avverte la violenta *hybris* («non tradisce il suo nome il violento fiume»: ποταμὸν οὐ ψευδώνυμον, *Prometeo*, 717). Per eponimia, promette Prometeo, il Bosforo conserverà il ricordo della traversata della fanciulla-vacca Io (τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ' ἐπώνυμος κεκλήσεται, *Prometeo*, 733-4), e così il nome dello "Ionio" conserverà il ricordo del passaggio di "Io" (*Prometeo*, 840). Pelasgo si presenta alle Danaidi come il re della regione da cui «direttamente deriva il nome della stirpe dei Pelasgi» (ἐμοῦ δ' ἄνακτος εὐλόγως ἐπώνυμον, *Supplici*, 252-3).

Non direttamente da Ares, ma metonimicamente dall'ares/guerra con le Amazzoni prende nome invece il «colle di Ares» (*Eumenidi*, 689-90) e dal luogo, per ulteriore slittamento metonimico, prenderà nome anche l'istituto dell'Areopago.

Il nome di Prometeo dovrebbe significare la preveggenza ma, accusa beffardamente Kratos, «gli dèi chiamano "Prometeo" con un nome fasullo» (ψευδωνύμως σε δαίμονες Προμηθέα καλοῦσιν, *Prometeo*, 85-6); Prometeo a distanza risponderà che sapeva bene tutto quanto gli sarebbe accaduto ma che voleva «fare il suo errore» (*Prometeo*, 265-6).

Anche i mortali portano segni incisi nei loro nomi: Epafo innanzitutto, «il Tocco, nato dal tocco di Zeus» (Ζηνὸς ἔφαψιν – ἐπωνυμίαι δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰὼν εὐλόγως, Ἔπαφον δ' ἐγέννασεν, *Supplici*, 45-7); Prometeo profetizza a Io la nascita di Epafo (ἐπώνυμον... τέξεις κελαινὸν Ἔπαφον, *Prometeo*, 850-1) e la genealogia miracolosa ha lasciato un segno, una garanzia che, nel nome, il figlio di Io porta la verità del tocco liberatore (Ἔπαφος, ἀληθῶς ῥυσίων ἐπώνυμος, *Supplici*, 315).

Sviante e fasullo risulta invece il nome di "Partenopeo" «volto di fanciulla», schierato alla quinta porta di Tebe il cui volto appare «crudele, non certo corrispondente all'aspetto di una fanciulla» (*Sette*, 536).

Non corrisponde al nome e al «sentimento di madre» Clitemnestra, come accusa amaramente la figlia Elettra (ἐμή γε μήτηρ, οὐδαμῶς ἐπώνυμον φρόνημα, *Coefore*, 190-1; δυσμάτορος era detto il sentimento di Procne in *Supplici*, 67).

Ma se la mancata corrispondenza eponimica è rovinosa, altrettanto disastroso può essere un eccesso di congruenza: il nome di Polinice, su cui Anfiarao esercita la sua sapienza di ermeneuta enigmistico leggendovi il significato di «molte contese e contese», è un nome che, dichiara Eteocle, suona «troppo giusto» (ἐπωνύμωι... κάρτα, *Sette*, 658).

La battaglia serrata che il poeta ingaggia sul senso delle parole e dei nomi ha il suo trionfo nei nomi parlanti dei figli di Edipo e nel nome di Elena.

Eteocle e Polinice nella morte sono finalmente, perfettamente, «eteocli e polinici», «gloriosi» come richiede il nome di Eteocle, «rissosi» nemici come pretende il nome di Polinice (ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν ‹ἐτεοκλειεῖς› καὶ πολυνεικεῖς, *Sette*, 829-30: in un verso in cui il testo dei manoscritti è probabilmente corrotto per l'evidente difficoltà del gioco sui nomi).

Elena «rovina delle navi, rovina dei guerrieri, rovina della città» (Ἑλέναν... ἑλέναυς, ἕλανδρος ἑλέπτολις, *Agamennone*, 688-90) cela nel nome, porta scritto dentro la parola più sua, il destino di donna rovinosa e fatale. Ancora nell'eccesso di corrispondenza nome/suono, segno/significato, sta un grumo non sciolto, saturo di sapienza tragica.

Eschilo intrattiene dunque un continuo corpo a corpo con gli elementi fonetici e semantici e con le funzioni semantiche e retoriche delle parole. Ipotesi di questo esercizio è il gioco fiducia/diffidenza sulle possibilità espressive della lingua: Eschilo si interroga continuamente sulla capacità del logos di rappresentare in forma di parole cose, persone, concetti, azioni; il suo mestiere gli impone di avere fiducia nella dicibilità del mondo perché la rinuncia o il fallimento denuncerebbero non solo una lacuna nel vocabolario ma segnerebbero uno scacco essenziale nel gioco poetico. D'altronde lo stesso mestiere di poeta, la tensione verso la dicibilità ottenuta a prezzo di uno sforzo tenace e titanico, l'esperienza continuata di quello scarto maiuscolo o minuscolo, ma comunque innegabile, tra segno e significato, insegnano a Eschilo, coltivano in lui, una sorveglianza critica verso la lingua, in cui si risente una traccia di sapiente diffidenza: ogni scelta linguistica, ogni espediente retorico comporta una negoziazione tra la plurivocità di senso dell'idea e l'univocità della forma espressiva (che pure, come si è visto, Eschilo cerca in tutti i modi di tenere allenata all'inquietudine).

La sapienza poetica è acquisita a prezzo di una sofferenza pagata parola dopo parola, che coincide con la consapevolezza, continuamente esperita, dell'inadeguatezza del logos rispetto all'obiettivo ambizioso della rappresentazione. Ogni invenzione poetica è, in questo senso, il segno di una, parziale ed effimera, vittoria e di una, ben più sostanziale, sconfitta. Ogni parola è, più che l'insegna di un trionfo, l'emblema di un'angoscia percepita e precariamente sanata nell'atto poetico: è, di quella lotta con l'angoscia, la cicatrice incisa nel corpo linguistico.

DOCUMENTI BIOGRAFICI

Αἰσχύλου βίος
(Mediceus codex)

1. Αἰσχύλος ὁ τραγικὸς γένει μὲν ἦν Ἀθηναῖος, Ἐλευσίνιος τῶν δήμων, υἱὸς Εὐφορίωνος, Κυνεγείρου ἀδελφός, ἐξ εὐπατριδῶν τὴν φύσιν. 2. νέος δὲ ἤρξατο τῶν τραγωιδιῶν, καὶ πολὺ τοὺς πρὸ ἑαυτοῦ ὑπερῆρεν κατά τε τὴν ποίησιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς τήν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν τήν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα, ὡς καὶ Ἀριστοφάνης·

ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ
καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον.

3. συνεχρόνισεν δὲ Πινδάρωι, γεγονὼς κατὰ τὴν †μ'† Ὀλυμπιάδα. 4. γενναῖον δὲ αὐτόν φασι καὶ μετασχεῖν τῆς ἐν Μαραθῶνι μάχης σὺν τῶι ἀδελφῶι Κυνεγείρωι τῆς τε ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίας σὺν τῶι νεωτάτωι τῶν ἀδελφῶν Ἀμεινίαι καὶ τῆς ἐν Πλαταιαῖς πεζομαχίας. 5. κατὰ δὲ τὴν σύνθεσιν τῆς ποιήσεως ζηλοῖ τὸ ἀδρὸν ἀεὶ πλάσμα, ὀνοματοποιίαις τε καὶ ἐπιθέτοις. ἔτι δὲ μεταφοραῖς καὶ πᾶσι τοῖς δυναμένοις ὄγκον τῆι φράσει περιθεῖναι χρώμενος. αἵ τε διαθέσεις τῶν δραμάτων οὐ πολλὰς αὐτῶι περιπετείας καὶ πλοκὰς ἔχουσιν ὡς παρὰ τοῖς νεωτέροις· μόνον γὰρ ζηλοῖ τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἡρωϊκόν, τὸ δὲ πανοῦργον κομψοπρεπές τε καὶ γνωμολογικὸν ἀλλότριον τῆς τραγωιδίας ἡγούμενος· ὥστε διὰ τὸ πλεονάζειν τῶι βάρει τῶν προσώπων κωμωιδεῖται παρὰ Ἀριστοφάνει. 6. ἐν μὲν γὰρ τῆι Νιόβηι ἕως τρίτου μέρους ἐπικαθημένη τῶι

VITA DI ESCHILO

1. Il poeta tragico Eschilo è ateniese di nascita, del demo di Eleusi; figlio di Euforione, fratello di Cinegiro, della famiglia degli Eupatridi. 2. Cominciò da giovane a comporre tragedie e superò di molto i suoi predecessori sia per l'arte poetica che per la messa in scena, per le splendide regie, per i costumi degli attori e per la solennità del coro. Come dice anche Aristofane [*Rane*, 1004-5]:

Tu che sei il primo dei Greci che hai inturrito parole [solenni
e hai adornato le tragiche ciance.

3. Fu contemporaneo di Pindaro: era nato infatti durante la †40ª ‹64ª› Olimpiade. 4. Ha fama di essere stato un valoroso: partecipò alla battaglia di Maratona con il fratello Cinegiro, alla battaglia navale di Salamina con il più giovane dei suoi fratelli, Aminia, e alla battaglia campale di Platea. 5. Quanto alla composizione poetica, punta a uno stile potente, ricorrendo ai neologismi, all'aggettivazione, e anche alle metafore e a tutte quelle figure capaci di conferire enfasi al linguaggio. Le trame dei suoi drammi non contengono molte peripezie e intrecci come avviene nei poeti posteriori: punta infatti soltanto a conferire gravità ai personaggi, pensando che questo elemento magniloquente ed eroico sia proprio dello stile arcaico, mentre giudica che l'espediente artificioso e la concettosità siano estranei alla tragedia, tanto che, per aver esagerato nella pesantezza dei suoi personaggi, fu schernito comicamente da Aristofane. 6. Nella *Niobe*

τάφωι τῶν παίδων οὐδὲν φθέγγεται ἐγκεκαλυμμένη· ἐν δὲ τοῖς Ἕκτορος λύτροις Ἀχιλλεὺς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται, πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα. 7. διὸ ἐκλογαὶ μὲν παρ' αὐτῶι τῆι κατασκευῆι διαφέρουσαι πάμπολλαι ἂν εὑρεθεῖεν, γνῶμαι δὲ ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ. ταῖς τε {γὰρ} ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται.

8. ἀπῆρεν δὲ ὡς Ἱέρωνα, κατά τινας μὲν ὑπὸ Ἀθηναίων κατασπουδασθεὶς καὶ ἡσσηθεὶς νέωι ὄντι Σοφοκλεῖ, κατὰ δὲ ἑνίους ἐν τῶι εἰς τοὺς ἐν Μαραθῶνι τεθνηκότας ἐλεγείωι ἡσσηθεὶς Σιμωνίδηι· τὸ γὰρ ἐλεγεῖον πολὺ τῆς περὶ τὸ συμπαθὲς λεπτότητος μετέχειν θέλει, ὃ τοῦ Αἰσχύλου, ὡς ἔφαμεν, ἐστὶν ἀλλότριον. 9. τινὲς δέ φασιν ἐν τῆι ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλῆξαι τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι. ἐλθὼν τοίνυν εἰς Σικελίαν Ἱέρωνος τότε τὴν Αἴτνην κτίζοντος ἐπεδείξατο τὰς Αἴτνας οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν. 10. καὶ σφόδρα τῶι τε τυράννωι Ἱέρωνι καὶ τοῖς Γελώιοις τιμηθεὶς ἐπιζήσας τρίτον ἔτος γηραιὸς ἐτελεύτα τοῦτον τὸν τρόπον. ἀετὸς γὰρ χελώνην ἁρπάσας, ὡς ἐγκρατὴς γενέσθαι τῆς ἄγρας οὐκ ἴσχυεν, ἀφίησι κατὰ πετρῶν αὐτὴν συνθλάσων τὸ δέρμα, ἡ δὲ ἐνεχθεῖσα κατὰ τοῦ ποιητοῦ φονεύει αὐτόν. χρηστηριασθεὶς δὲ ἦν "οὐράνιόν σε βέλος κατακτενεῖ". 11. ἀποθανόντα δὲ Γελῶιοι πολυτελῶς ἐν τοῖς δημοσίοις μνήμασι θάψαντες ἐτίμησαν μεγαλοπρεπῶς ἐπιγράψαντες οὕτω·

per esempio ‹Niobe› fino alla terza parte del dramma sta seduta sulla tomba dei figli senza parlare, tutta velata; nel *Riscatto di Ettore*, Achille, ugualmente tutto velato, non proferisce parola fatta eccezione per poche battute, all'inizio, in un dialogo con Hermes. 7. Perciò nelle opere da lui composte si possono trovare moltissimi passaggi eccellenti nello stile poetico, ma non si trovano affatto massime o scene commoventi o qualcun altro di quegli effetti che commuovono fino alle lacrime. Per quanto riguarda gli elementi spettacolari e le parole, vengono utilizzati più per colpire e meravigliare che per creare effetto di illusione teatrale.

8. Andò poi presso Ierone, secondo alcuni perché era stato sottovalutato dagli Ateniesi ed era stato sconfitto dal giovane Sofocle, secondo altri perché nel concorso per l'elegia per i caduti di Maratona era stato battuto da Simonide: l'elegia infatti mira a una sottile compartecipazione emotiva che, come si è detto, è estranea a Eschilo. 9. Alcuni dicono che durante la rappresentazione delle *Eumenidi*, quando fece entrare quel coro in ordine sparso, colpì a tal punto il pubblico che i bambini svennero e le donne incinte abortirono. Arrivato dunque in Sicilia, all'epoca in cui Ierone fondava la città di Etna, mise in scena le *Etnee*, come buon augurio per gli abitanti della città. 10. Fu stimato moltissimo dal tiranno Ierone e dagli abitanti di Gela; visse là per tre anni e infine morì, già vecchio, in questo modo. Un'aquila aveva ghermito una tartaruga ma, poiché non riusciva ad avere la meglio sulla preda, la lasciò cadere sulle rocce per romperle il guscio; ma la tartaruga cade sul poeta e lo uccide. Questo evento era già stato profetizzato da un oracolo che gli aveva predetto: «Dal cielo sarai colpito e morirai». 11. Quando morì gli abitanti di Gela lo seppellirono con grandi onori nel cimitero pubblico e incisero quest'epigrafe:

Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει

μνῆμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·
ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθώνιον ἄλσος ἂν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.

εἰς τὸ μνῆμα δὲ φοιτῶντες ὅσοις ἐν τραγωιδίαις ἦν ὁ βίος ἐνήγιζόν τε καὶ τὰ δράματα ὑπεκρίνοντο. 12. Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον ὡς ψηφίσασθαι μετὰ ‹τὸν› θάνατον αὐτοῦ τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνειν. 13. ἐβίω δὲ ἔτη ξγ', ἐν οἷς ἐποίησεν δράματα ο' καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικὰ ἀμφὶ τὰ ε'. νίκας δὲ τὰς πάσας εἴληφε τρεισκαίδεκα· οὐκ ὀλίγας δὲ μετὰ τελευτὴν νίκας ἀπηνέγκατο.

14. πρῶτος Αἰσχύλος πάθεσι γεννικωτάτοις τὴν τραγωιδίαν ηὔξησεν τήν τε σκηνὴν ἐκόσμησεν καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῆι λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις, Ἐρινύσι, τούς τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῶι σύρματι ἐξογκώσας μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας. 15. ἐχρήσατο δὲ ὑποκριτῆι πρώτωι μὲν Κλεάνδρωι, ἔπειτα καὶ τὸν δεύτερον αὐτῶι προσῆψε Μυννίσκον τὸν Χαλκιδέα· τὸν δὲ τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν, ὡς δὲ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος, Σοφοκλῆς. 16. τὸ δὲ ἁπλοῦν τῆς δραματοποιίας εἰ μέν τις πρὸς τοὺς μετ' αὐτὸν λογίζοιτο, φαῦλον ἂν ἐκλαμβάνοι καὶ ἀπραγμάτευτον, εἰ δὲ πρὸς τοὺς ἀνωτέρω, θαυμάσειε τῆς ἐπινοίας τὸν ποιητὴν καὶ τῆς εὑρέσεως. ὅτωι δὲ δοκεῖ τελεώτερος τραγωιδίας ποιητὴς Σοφοκλῆς γεγονέναι, ὀρθῶς μὲν δοκεῖ, λογιζέσθω δὲ ὅτι πολλῶι χαλεπώτερον ἦν ἐπὶ Θέσπιδι, Φρυνίχωι τε καὶ Χοιρίλωι εἰς τοσόνδε μεγέθους τὴν τραγωιδίαν προαγαγεῖν ἢ ἐπὶ Αἰσχύλωι εἰσιόντα εἰς τὴν Σοφοκλέους ἐλθεῖν τελειότητα.

Eschilo di Euforione, ateniese, qui giace:

questo monumento lo copre; morì nella fertile Gela,
ma la gloria del suo valore la radura di Maratona può raccontare
e il Medo dalle lunghe chiome, che ben la conosce.

Alla sua tomba andavano in visita tutti quanti dedicavano la loro vita all'arte tragica e là facevano sacrifici e recitavano drammi. 12. Gli Ateniesi avevano tanto amato Eschilo che dopo ‹la› sua morte decretarono che chi volesse mettere in scena drammi di Eschilo avrebbe avuto assicurato il coro. 13. Visse per 63 anni e compose 70 drammi e inoltre circa 5 drammi satireschi. In tutto ottenne 13 vittorie; riportò poi non poche vittorie dopo la morte.

14. Eschilo per primo innalzò la tragedia portando in scena casi nobili, decorò la scena e colpì la vista degli spettatori con splendidi allestimenti: pannelli dipinti, macchine, altari, tombe, trombe, fantasmi, Erinni; rese poi più pomposi i costumi degli attori con maniche lunghe e abiti fino ai piedi, li sollevò da terra con gli alti coturni. 15. Come primo attore si avvalse di Cleandro e poi ne aggiunse un secondo che era Minnisco di Calcide. E fu lui che introdusse il terzo attore – oppure Sofocle, come sostiene Dicearco di Messene. 16. Quanto alla semplicità della sua drammaturgia, mettendola a confronto con quella dei suoi successori la si potrebbe giudicare scarna e ancora grezza; ma se si fa il confronto con gli autori a lui precedenti, ci si stupirà dell'inventiva e dell'originalità di questo poeta. Se a qualcuno sembra che Sofocle sia stato un poeta tragico più completo, ha ragione, ma consideri il fatto che era molto più difficile portare la tragedia a quel livello dopo Tespi, Frinico e Cherilo piuttosto che, venendo dopo Eschilo, portarla alla perfezione di Sofocle.

17. ἐπιγέγραπται τῶι τάφωι αὐτοῦ·

αἰετοῦ ἐξ ὀνύχων βρέγμα τυπεὶς ἔθανον.

18. φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίαι καὶ λίαν εὐδοκιμεῖν.

17. Sulla sua tomba c'è scritto:

Colpito da un colpo dalle grinfie di un'aquila caduto
[sono morto.

18. Si dice che da Ierone gli fu richiesto di replicare i *Persiani* in Sicilia e che ebbe molto successo.

ἐκ τῶν Σουίδα

Αἰσχύλος Ἀθηναῖος, τραγικός, υἱὸς μὲν Εὐφορίωνος, ἀδελφὸς δὲ Ἀμεινίου, Εὐφορίωνος καὶ Κυναιγείρου, τῶν εἰς Μαραθῶνα ἀριστευσάντων ἅμα αὐτῶι. ἔσχε δὲ καὶ υἱοὺς τραγικοὺς δύο, Εὐφορίωνα καὶ Εὐαίωνα. ἠγωνίζετο δὲ αὐτὸς ἐν τῆι †θ† Ὀλυμπιάδι ἐτῶν ὢν κε΄. οὗτος πρῶτος εὗρε προσωπεῖα δεινὰ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγικοὺς ‹ὑποκριτὰς› καὶ ταῖς ἀρβύλαις τοῖς καλουμένοις ἐμβάταις κεχρῆσθαι. ἔγραψε δὲ καὶ ἐλεγεῖα καὶ τραγωιδίας. νίκας δὲ εἶλεν ἡ καὶ κ΄· οἱ δὲ τρισκαίδεκά φασι. φυγὼν δὲ εἰς Σικελίαν διὰ τὸ πεσεῖν τὰ ἱκρία ἐπιδεικνυμένου αὐτοῦ, χελώνης ἐπιρριφείσης αὐτῶι ὑπὸ ἀετοῦ φέροντος κατὰ τῆς κεφαλῆς ἀπώλετο ἐτῶν νη΄ γενόμενος.

dalla *Suda*

Eschilo, di Atene, poeta tragico. Figlio di Euforione, fratello di Aminia, di Euforione e di Cinegiro, che diedero prova del loro valore a Maratona combattendo insieme a lui. Ebbe due figli, anch'essi poeti tragici: Euforione ed Evaione. Gareggiò la prima volta nella 70ª Olimpiade, all'età di 24 anni. Per primo inventò le maschere dipinte per gli attori e fece usare delle calzature particolari, i cosiddetti coturni. Scrisse elegie e 90 tragedie; ottenne 28 vittorie, secondo altri 13. Rifugiatosi in Sicilia, mentre stava facendo una rappresentazione cadde la struttura scenica, e poiché una tartaruga che un'aquila stava trasportando in volo gli cadde sulla testa così morì, all'età di 68 anni.

e Marmore Pario

Ep. 48. ἡ ἐν Μαραθῶνι μάχη ἐγένετο... ἄρχ. Φαινιππίδου... ἣι ἐν μάχηι συνηγωνίσατο Αἰσχύλος ὁ ποιητὴς ἐτῶν ὢν τριάκοντα πέντε.

Ep. 50. Αἰσχύλος ὁ ποιητὴς τραγωιδίαι πρῶτον ἐνίκησε καὶ Εὐριπίδης ὁ ποιητὴς ἐγένετο... ἄρχ. Φιλοκράτους.

Ep. 59. Αἰσχύλος ὁ ποιητὴς βιώσας ἔτη ἑξήκοντα ἐννέα ἐτελεύτησεν ἐν Γέλαι τῆς Σικελίας. ἄρχ. Καλλέου τοῦ προτέρου.

dal *Marmor Parium*

Ep. 48. La battaglia di Maratona avvenne... nell'anno dell'arconte Fainippide [490/489]...; a quella battaglia partecipò il poeta Eschilo che allora aveva 35 anni.

Ep. 50. Il poeta Eschilo vinse per la prima volta un agone tragico nell'anno dell'arconte Filocrate [485/484], lo stesso anno in cui nacque Euripide.

Ep. 59. Il poeta Eschilo visse 69 anni e morì a Gela in Sicilia nell'anno dell'arconte Callia primo [456/455].

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

La bibliografia sulla tragedia greca e su Eschilo è molto nutrita ed è di per sé oggetto di ricerche specifiche. Fra le rassegne bibliografiche si rimanda a: A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie greque 1518-1974*, Paris 1978; D. Jakob, *Bibliographie sélective concernant Eschyle, Sophocle et Euripide (1500-1900)*, «Metis» 3 (1988), pp. 363-407; S. Saïd, *Bibliographie tragique (1900-1988). Quelques orientations*, «Metis» 3 (1988), pp. 409-512.

Nei paragrafi qui di seguito sono segnalati i titoli che sono stati utilizzati come strumenti di base per questo lavoro e dei quali si è tenuto conto negli apparati di commento compresi in questo volume:

– le edizioni critiche più recenti del testo delle tragedie, dei frammenti e degli scoli, e i lessici eschilei;

– i saggi che hanno segnato una svolta nella storia degli studi sulla tragedia greca, relativamente agli elementi compositivi del testo tragico (strutture, drammaturgia, metrica) e alcune ricerche sugli aspetti architettonici e scenografici del teatro classico e sull'iconografia vascolare collegata alle rappresentazioni;

– gli studi fondamentali su Eschilo (drammaturgia, stile, metrica) e sulla fortuna del testo eschileo;

– i saggi sulle singole tragedie e le ricerche puntuali che hanno apportato contributi originali all'interpretazione generale di un dramma o di una questione particolare.

Edizioni delle tragedie

P. Mazon, *Eschyle I (Supp. Pers. Sept. Prom.)*, Paris 1920; *Eschyle II (Orestea)*, Paris 1925

G. Murray, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1955²

D.L. Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1972
M.L. West, *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart 1990

Edizioni dei frammenti e degli scoli

S.L. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. III: Aeschylus*, Göttingen 1985

L. Massa Positano, *Demetrii Triclinii in Aeschyli Persas scholia*, Napoli 1963
C.J. Herington, *The Older Scholia on the Prometheus Bound*, Leiden 1972
O.L. Smith, *Scholia graeca in Aeschylum quae extant omnia. Pars I scholia in Agamemnonem Choephoros Eumenides Supplices continens*, Leipzig 1976
O.L. Smith, *Scholia graeca in Aeschylum quae extant omnia: Pars II Fasc. 2 scholia in Septem adversus Thebas continens*, Leipzig 1982
C. Zabrowski, *The Older Scholia to Aeschylus' Persae*, Ann Arbor 1984

Lessici

W. Dindorf, *Lexicon Aeschyleum*, Lipsiae 1873
G. Italie, *Index Aeschyleus*, Leiden 1964
H.G. Endinger, *Index analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim 1981

Tragedia greca: strutture, temi, architettura e drammaturgia

F.R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983
K. Aichele, *Die Episoden der griechischen Tragödie*, Diss. Tübingen 1966
U. Albini, *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo ad Aristofane*, Firenze 1972-81
U. Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1991

C. Anti, *Teatri greci arcaici*, Padova 1946
P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962
P. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theater*, London 1989
H.C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, London 1971; trad. it. *I greci a teatro*, Bari 1972
W. Barner, *Die Monodie*, in W. Jens (hrsg. von), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 277-320
O. Brooner, *The Tent of Xerxes and the Greek Theater*, «Univ. of Calif. Publ. in Class. Arch.» I 12 (1944), pp. 305-12
R.G. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge 1982
L. Canfora, *Studi sull'*Athenaion Politeia *pseudosenofontea*, «Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino», serie V, IV (1980), pp. 1-109
M. Centanni, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991
M. Centanni, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce 1995
G. Cerri, *La tragedia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, tomo 1, Roma 1992, pp. 301-34
A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968²
A.M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge 1969
A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, London 1971-83
V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997
L. Di Gregorio, *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milano 1967
W. Dörpfeld – E. Reisch, *Das griechische Theater*, Athens 1896
J. Duchemin, *L'*agon *dans la tragédie greque*, Paris 1968²
G.F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge MA 1965
J.P. Euben, *The Tragedy of Political Theory: the Road not Taken*, Princeton 1990
R.C. Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*, Chicago 1936⁴
B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Firenze 1951
B. Gentili, *Il coro nella tragedia greca: struttura e funzione*, «Dioniso» 55 (1985), pp. 17-35
B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Roma 1987

P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976
J.R. Green – E.W. Handley, *Images of the Greek Theatre*, London 1994
W. Jens (hrsg. von), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971
W. Jobst, *Die Höle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Wien 1970
J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, London 1962
H.D. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956
H.D. Kitto, *Greek Tragedy*, London 1961[2]
H.D. Kitto, *Poiesis: Structure and Thought*, Berkeley 1966
B.M. Knox, *Word and Action. Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore-London 1979
J. Kopperschmitt, *Hikesie als dramatischen Form*, in W. Jens (hrsg. von), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 321-46
W. Kranz, *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933
D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977
D. Lanza, *Lo spettacolo* e *L'attore* in M. Vegetti (a cura di), *Oralità scrittura spettacolo*, Torino 1983, pp. 107-26, 127-39
D. Lanza, *La poesia drammatica: i caratteri generali, il dramma satiresco*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, tomo 1, Roma 1992, pp. 279-300
A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen [1964], 1972; trad. it. *La poesia tragica dei Greci*, Bologna 1996
D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley 1979
D.J. Mastronarde, *Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «Classical Quarterly» 9 (1990), pp. 47-94
S. Mazzarino, *Nascita del pensiero storico*, e *Dall'"Asia" di Gige all'Atene di Pericle*, in *Il pensiero storico classico*, Roma-Bari [1965-66], 1983, pp. 23-121
C. Meier, *Die politische Kunst der griechische Tragödie*, München 1988; trad. it. *L'arte politica della tragedia greca*, Torino 2001
S. Melchinger, *Das theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974

S. Melchinger, *Die Welt als Tragödie. I. Aischylos, Sophokles*, München 1979
W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart 1930
H.J. Newiger, *Drama und Theater*, in G.A. Seeck (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, pp. 434-503
H.J. Newiger, *Ekkyklema und Mechane in der Inszenierung des griechischen Drama*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» 16 (1990), pp. 33-42
R. Padel, *Making Space Speak*, in J.J. Winkler – F. Zeitlin (ed.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990
D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934
J. Pickard, *The Relative Position of Actors and Chorus in the Greek Theater of the V. Century B.C.*, «American Journal of Philology» 14 (1893), pp. 68-89, 198-215, 273-304
A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946
A.W. Pickard-Cambridge, *Dythiramb, Tragedy and Comedy*, 2nd ed. rev. by T.B.L. Webster, Oxford 1968
A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968
M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, Göttingen 1954[2]; trad. it. *La tragedia greca*, Brescia 1961
E. Pöhlmann, *Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik*, «Museum Helveticum» 38 (1981), pp. 129-46
J. Rode, *Das Chorlied*, in W. Jens (hrsg. von), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 85-115
J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca, NY, 1968
J. de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris 1970
S. Saïd, *La faute tragique*, Paris 1978
H.W. Schmidt, *Die Struktur des Eingangs*, in W. Jens (hrsg. von), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 1-46
G.A. Seeck (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979
E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford 1983
E. Simon, *Satyr-plays on Vases in the Time of Aeschylus*, in D.C. Kurtz – B.A. Sparkes (ed.), *The Eye of Greece*, Cambridge 1982, pp. 123-48
B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971
W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions*, London 1983

T.C. Stinton, *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990
F. Stoessl, *Die Vorgeschichte der griechiscen Theater*, Darmstadt 1987
O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley 1978
A.D. Trendall – T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971
J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1971; trad. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976
J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris 1986; trad. it. *Mito e tragedia due*, Torino 1991
T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, London 1967²
T.B.L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1970
U. von Wilamowitz, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin 1921²
J.J. Winkler – F. Zeitlin (ed.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990
B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München-Zurich 1986
B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992

Eschilo: tecnica drammaturgica, stile, fortuna

R. Böhme, *Bühnenbearbeitung aischyleischer Tragödien*, Basel 1956-59
R. Cantarella, *Aristoph. Pl. 422-25 e le riprese eschilee*, «Rendiconti della classe di scienze naturali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei» 20 (1965), pp. 363-81 (ora in *Scritti minori*, Brescia 1970, pp. 227-48)
Q. Cataudella, *Tragedie di Eschilo nella Siracusa di Gerone*, Atti del I congresso internazionale di studi sulla Sicilia antica, «Kokalos» 10-11 (1964-65), pp. 371-98
V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994
D.M. Clay, *A formal Analysis of the Vocabularies of Aeschylus, Sophocles, Euripides*, Diss. Minneapolis 1957
B. Court, *Die dramatische Technik des Aischylos*, Stuttgart-Leipzig 1994
S. Crippa, *Glossolalia, il linguaggio di Cassandra*, «Studi Italiani di Linguistica Storica ed Applicata» 19 (1990), pp. 487-508

M. Croiset, *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris 1928
A. De Propris, *Eschilo nella critica letteraria dei Greci*, Torino 1941
M. Di Marco, *Aspettando Eschilo (Arist., Ach., 9-11): l'attesa frustrata di Diceopoli e il problema delle riprese eschilee*, in L. de Finis (a cura di), *Dal teatro greco al teatro rinascimentale*, Trento 1992
J. Duchemin, *Le dèroulement du temps et son expression théâtrale dans quelques tragédies d'Eschyle*, «Dioniso» 41 (1967), pp. 197-217
J. Dumortier, *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris 1935
J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris [1935] 1975²
F.R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948
P.E. Easterling, *Presentation of Character in Aeschylus*, «Greece and Rome» 20 (1973), pp. 3-19
P.E. Easterling, *City Settings in Greek Poetry*, «Proceedings of the Classical Association» 86 (1989), pp. 5-17
A. Filippo, *Ricerche metrico-stilistiche sul trimetro di Eschilo*, in C. Prato et al., *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*, Roma 1975, pp. 35-64
J.H. Finley, *Pindar and Aeschylus*, Cambridge 1955
N.G. Hammond, *The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 13 (1972), pp. 387-450
N.G. Hammond, *More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 29 (1988), pp. 5-33
C.J. Herington, *Aeschylus in Sicily*, «Journal of Hellenic Studies» 87 (1967), pp. 74-85
B.M. Knox, *Aeschylus and the Third Actor*, «American Journal of Philology» 93 (1972), pp. 104-24
C. Miralles, *Tragedia y Política en Ésquilo*, Barcelona 1968
M. Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance*, Louvain 1984
G. Murray, *Aeschylus: the Creator of Tragedy*, Oxford 1940
W. Nestle, *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart-Berlin 1934
E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976

A.J. Podlecki, *The Political Background of the Tragedies of Aeschylus*, Ann Arbor 1966
P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967
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 1958
H.J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam 1957-58
T.G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley 1982
W. Rösler, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Meisenheim am Glan 1970
D. Sansone, *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, Wiesbaden 1975
S.L. Schein, *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophokles. A Study in Metrical Form*, Leiden 1979
B.G. Schmidt (hrsg. von), *Aischylos und Pindar*, Berlin 1981
C. Schnyder, *Angst in Szene gesetz. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Tübingen 1995
O. Schröder, *Aeschyli Cantica*, Leipzig 1916
W.C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theatre*, Hannover-London 1984
G.A. Seeck, *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie. Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984
A. Sideras, *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den homerismen der aeschyleischen Sprache*, Göttingen 1977
O.L. Smith, *Some Observations on the Structure of Imagery in Aeschylus*, «Classica et Mediaevalia» 26 (1965), pp. 10-72
B. Snell, *Aischylos und das Handeln in Drama*, Leipzig 1928; trad. it. *Eschilo e l'azione drammatica*, Milano 1969
F.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996
W.B. Stanford, *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin 1942
O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, «Harvard Studies in Classical Philology» 76 (1972), pp. 57-98
O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford [1977] 1989
G. Thomson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Greek Tragedy*, London 1941; trad. it. *Eschilo e Atene*, Torino 1949

A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, New York 1943
A. Wartelle, *La vie d'Eschyle, suivie des reinsegnements donnés par la Souda et par le Marbre de Paros*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» (1965), pp. 477-82
A. Wartelle, *Histoire du texte d'Eschyle*, Paris 1971
A. Wartelle, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'antiquité*, Paris 1974
M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990
U. von Wilamowitz, *Die Bühne des Aischylos*, «Hermes» 21 (1886), pp. 597-622, ora in *Kleine Schriften*, Berlin-Amsterdam 1971, I, pp. 148-72
U. von Wilamowitz, *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914
K. Wilkens, *Die Interdipendenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, München 1974
R.P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983

PERSIANI

L. Belloni, *Eschilo. I Persiani*, Milano 1988
G.D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960
D.J. Conacher, *Aeschylus' Persae. A Literary Commentary*, in *Serta Turyniana*, Urbana 1974, pp. 143-68
P. Groeneboom, *Aischylos' Perser*, Göttingen 1960
D. Korzeniewski, *Studien zu den Persern des Aischylos*, «Helikon» 6 (1966), pp. 548-96
A.N. Michelini, *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden 1982
G. Paduano, *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma 1978
A.J. Podlecki, *The Persians by Aeschylus*, Englewood Cliffs N. J. 1970
S. Saïd, *Darius et Xerxès dans les Perses d'Eschyle*, «Ktema» 6 (1981), pp. 17-38
S. Saïd, *Tragédie et renversement: l'exemple des Perses*, «Metis» 3 (1988), pp. 321-41
J. Vogt, *Die Hellenisierung der Perser in der Tragödie des Aischylos: Religiöse Dichtung und historisches Zeugnis*, in *Antike und Universalgeschichte, Festschr. H. Stier*, Münster 1972, pp. 131-45
U. von Wilamowitz, *Die Perser des Aischylos*, «Hermes» 32 (1897), pp. 382-98

SETTE CONTRO TEBE

H.D. Cameron, *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, Den Haag 1971

R.D. Dawe, *The End of Seven against Thebes yet again*, in R.D. Dawe et al. (ed.), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry*, Cambridge 1978, pp. 16-28

C. Diano, *I Sette a Tebe*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 329-37

H. Erbse, *Zur Exodus der Sieben (Aisch. Sept. 1005-1078)*, in *Serta Turyniana. Studies in Honor of Alexander Turyn*, Urbana-Chicago-London 1974, pp. 169-98

E. Fraenkel, *Die Sieben Redepaare im Thebanerdrama des Aeschylus*, München 1957

E. Fraenkel, *Zum Schluss der Sieben gegen Theben*, «Museum Helveticum» 21 (1964), pp. 58-64

E.O. Hutchinson, *Aeschylus: Septem contra Thebas*, Oxford 1985

H. Lloyd-Jones, *The End of the Seven against Thebes*, «Classical Quarterly» n.s. 9 (1959), pp. 80-115

L. Lupas – Z. Petre, *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Bucuresti-Paris 1981

P. Moreno, *I bronzi di Riace: il maestro di Olimpia e i Sette a Tebe*, Milano 1998

H. Patzer, *Die dramatische Handlung der Sieben gegen Theben*, «Harvard Studies in Classical Philology» 63 (1958), pp. 97-119

E. Simon, *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos*, Heidelberg 1981

W.G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven against Thebes*, New Haven 1978

P. Vidal-Naquet, *Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des "Sept contre Thebes"*, «Annali del seminario di studi del mondo classico», Napoli 1979, pp. 95-118, ora in *Mythe et tragédie deux*, Paris 1986; trad. it. *Mito e tragedia due*, Torino 1991

D. Wiles, *The Seven Gates of Aeschylus*, «Drama» 2 (1993), pp. 180-94

F. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Roma 1982

SUPPLICI

H. Friis Johansen – E.W. Whittle, *Aeschylus: The Suppliants*, Copenhagen 1980

F. Garvie, *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*, Cambridge 1969

H. Lloyd-Jones, *The Supplices of Aeschylus: the New Date and Old Problems*, «Antiquité Classique» 33 (1964), pp. 356-74

R.D. Murray, *The Motive of Io in Aeschylus' Suppliants*, Princeton Univ. Press 1958

K.A. Neuhausen, *Tereus und die Danaiden bei Aischylos*, «Hermes» 97 (1969), pp. 167-86

L. Polacco, *Le Supplici, come le rappresentava Eschilo*, «Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità classiche» (1983) XII, pp. 65-89

W. Rösler, *Der Schluss der "Hiketiden" und die Danaid-Trilogie des Aischylos*, pp. 1-22

G. Salanitro, *La data e il significato politico delle Supplici di Eschilo*, «Helikon» 8 (1968), pp. 311-40

A.H. Sommerstein, *The Beginning and the End of Aeschylus' Danaid Trilogy*, «Drama» 3 (1994), pp. III-134

D.F. Sutton, *Aeschylus' Amymone*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 15 (1974), pp. 193-202

F. Zeitlin, *La politique d'Éros: féminin et masculin dans les Suppliantes d'Eschyle*, «Metis» 3 (1988), pp. 231-59

PROMETEO INCATENATO

R. Bees, *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart 1993

A.L. Brown, *Prometheus Pyrphoros*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 37 (1990), pp. 50-6

G. Cerri, *Il linguaggio politico nel «Prometeo» di Eschilo. Saggi di semantica*, Roma 1976

D.J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary*, Toronto 1980

V. Di Benedetto, *Tifone in Pindaro e in Eschilo*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» 123 (1994), pp. 129-39

M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977

M. Griffith, *Aeschylus, Sicily and Prometheus*, in R.D. Dawe et al. (ed.), *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry*, Cambridge 1978, pp. 105-39

M. Griffith, *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge 1983

M. Griffith, *The Vocabulary of Prometheus Bound*, «Classical Quarterly» 34 (1984), pp. 282-91

G. Grossmann, *Promethie und Orestie*, Heidelberg 1970

F. Mèautis, *L'authenticité et la date du Prométhée enchainé d'Eschyle*, Genève 1960
G. Paduano, *L'umanità nella tragedia del cosmo. Lettura del Prometeo di Eschilo*, «Dioniso» 42 (1968), pp. 143-99
M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa 1987
S. Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris 1985
W.C. Scott, *The Development of the Chorus in Prometheus Bound*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 117 (1986), pp. 85-96
F. Stoessl, *Der Prometheus des Aischylos als geistesgeschichtliches und theater geschichtliches Phänomen*, Stuttgart 1988
M.L. West, *The Prometheus Trilogy*, «Journal of Hellenic Studies» 99 (1979), pp. 130-48

ORESTEA

J. Bollack – P. Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle: le texte et ses interprétations*, Lille 1982
D.J. Conacher, *Aeschylus' Oresteia: a Literary Commentary*, Toronto 1987
M. Davies, *Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?*, «Classical Quarterly» 37 (1987), pp. 65-75
E.R. Dodds, *Notes on the Oresteia*, «Classical Quarterly» 3 (1953), pp. 11-21
E.R. Dodds, *Morals and Politics in the Oresteia*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» n. s. 5 (1960), pp. 19-31
E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford [1950] 1962²
A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephori*, Oxford 1986
P. Ghiron-Bistagne, *Iconografia delle Coefore e problemi scenici*, «Dioniso» 48 (1977), pp. 203-31
P. Ghiron-Bistagne, *Iconographie et problèmes de mise en scène: la mort d'Égisthe dans les Choéphores d'Eschyle*, «Revue Archéologique» (1978) fasc. I, pp. 39-62
A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Washington D.C. 1971
H. Lloyd-Jones, *Aeschylus: Oresteia*, London 1979
S. Mazzarino, *Eschilo, Pericle e la storia dell'Areopago*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 2 (1960), pp. 300-6.
S. Mazzarino, *"Incontro con le Eumenidi": gli Eupatridi, Eschilo e Pericle*, «Orpheus» (1960), pp. 119-22.

A.J. Podlecki, *Aeschylus: Eumenides*, Warminter 1989
J. de Romilly, *Vengeance humaine et vengeance divine: remarques sur l'Orestie d'Eschyle*, in *Das Altertum und jedes neue Gute, Festschrift W. Schadewaldt*, Stuttgart 1970, pp. 65-78
S. Saïd, *Concorde et civilisation dans les Euménides*, in A. Zehnacker (ed.), *Théâtre et Spectacle dans l'antiquité*, Leiden 1983, pp. 97-121
G. Salanitro, *L'Orestea e la politica estera di Atene*, «Siculorum Gymnasium» n.s. 19 (1966), pp. 153-73
K. Sier, *Die Lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, Stuttgart 1988
F. Solmsen, *Elektra and Orestes. Three Recognitions in Greek Tragedy*, Amsterdam 1967
A.H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989
T.C. Stinton, *Agamemnon 1127 and the Limits of Hyperbaton*, [1975], ora in *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990, pp. 98-112
D.F. Sutton, *Aeschylus' Proteus*, «Philologus» 128 (1984), pp. 127-30
R. Tosi, *Alcuni esempi di polisemia nell'Agamennone di Eschilo: esegesi antica e filologia moderna*, «Lexis» 3 (1989), pp. 3-24
U. von Wilamowitz, *Aischylos Agamemnon: griechische Text und deutsche Übersetzung*, Berlin 1885
P. Wilson – O. Taplin, *The "Aetiology" of Tragedy in the Oresteia*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 39 (1993), pp. 169-80
F. Zeitlin, *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 96 (1965), pp. 463-508
F. Zeitlin, *The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia*, «Arethusa» 11 (1978), pp. 149-84

INDICE

IX *Rappresentare Atene*
di Monica Centanni

LIX *Cronologia*

LXIX *Nota all'edizione*

LXXIII *La tradizione del testo di Eschilo*

3 Persiani

95 Sette contro Tebe

193 Supplici

287 Prometeo incatenato

ORESTEA

391 Agamennone

513 Coefore

595 Eumenidi

673 Frammenti dalle tetralogie delle tragedie superstiti

Commento alle tragedie

707 Persiani
763 Sette contro Tebe
853 Supplici
903 Prometeo incatenato
961 Agamennone
1033 Coefore
1091 Eumenidi

La drammaturgia di Eschilo
1137 La struttura teatrale
1146 Note di scenografia e di regìa
La lingua e lo stile di Eschilo
1175 Premessa
1180 Diversità di registri
1188 Strutture e figure
1211 Eponimia: la verità delle parole
Documenti biografici
1219 Vita di Eschilo
1227 dalla *Suda*
1229 dal *Marmor Parium*
1231 *Bibliografia essenziale*

Il presente libro deve essere venduto esclusivamente
in abbinamento ai periodici Panorama, Tv Sorrisi e Canzoni, CHI,
Donna Moderna, Grazia, Tu
Supplemento allegato a Panorama, Tv Sorrisi e Canzoni, CHI,
Donna Moderna, Grazia, Tu di questa settimana.

Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.
Via Bianca di Savoia n. 12 - Milano

Direttori Responsabili:
Pietro Calabrese, Panorama
Registrato presso il Tribunale di Milano il 10/06/1965 n. 166
Umberto Brindani, Tv Sorrisi e Canzoni
Registrato presso il Tribunale di Milano il 29/12/1986 n. 715
Alfonso Signorini, CHI
Registrato presso il Tribunale di Milano il 14/09/1992 n. 507
Patrizia Avoledo, Donna Moderna
Registrato presso il Tribunale di Milano il 18/12/1987 n. 849
Carla Vanni, Grazia
Registrato presso il Tribunale di Milano il 05/03/1955 n. 3667
Anna Bogoni, Tu
Registrato presso il Tribunale di Milano il 29/10/1999 n. 681

Questo volume è stato stampato nel mese di gennaio 2007
Presso Mondadori Printing S.p.A.
Officine Grafiche di Verona

Stampato in Italia - Printed in Italy